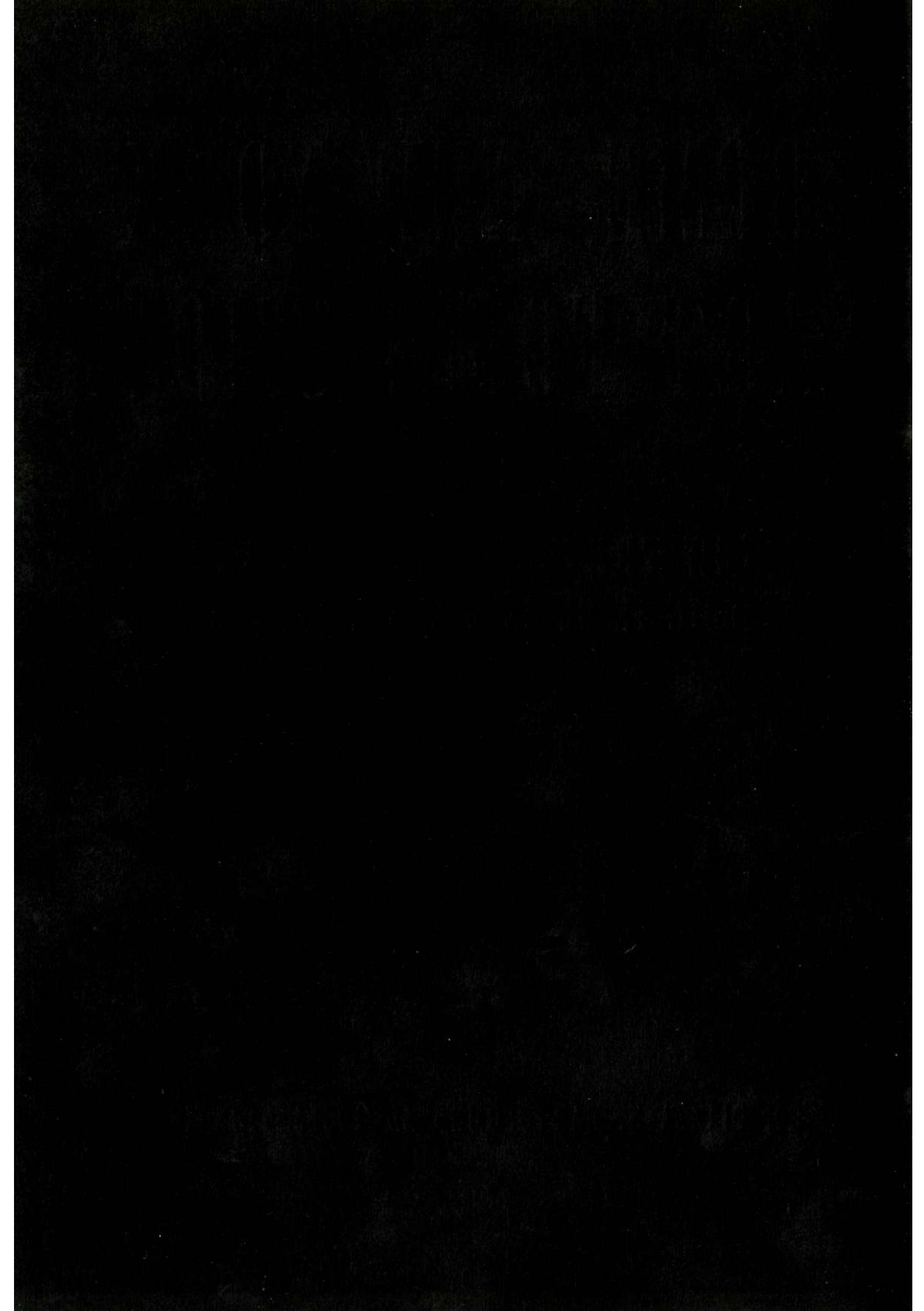


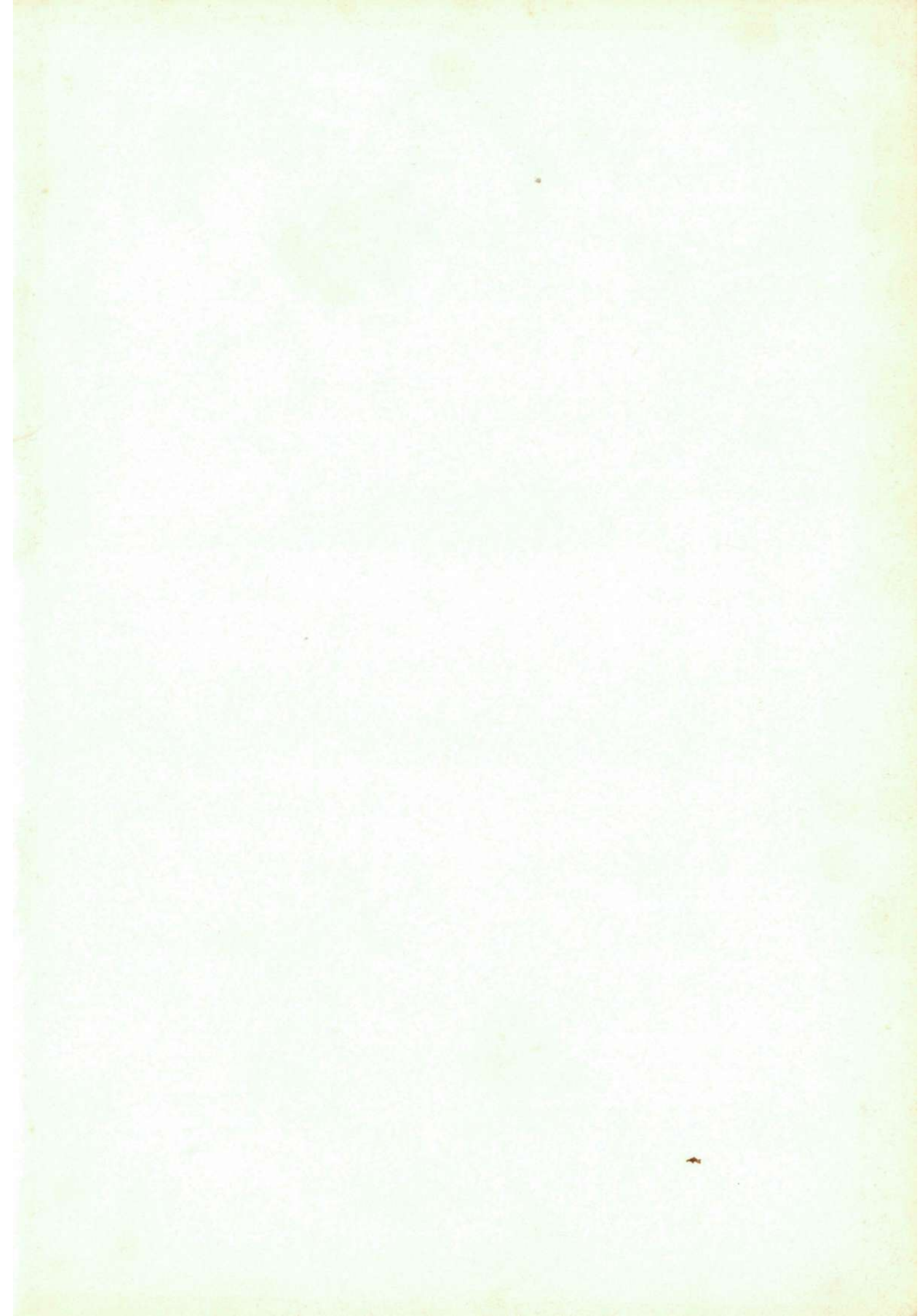
# ROME - NEW YORK ART FOUNDATION

NEW TRENDS IN BRITISH ART  
NUOVE TENDENZE DELL'ARTE INGLESE

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

20, PIAZZA S. BARTOLOMEO ALL'ISOLA TIBERINA





© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

*La Fondazione Roma-New York esprime la sua riconoscenza alla Galleria Gimpel Fils e alla Galleria Redfern per la loro gentile collaborazione e il prestito di alcune importanti opere che aggiungono significato alla presente mostra.*

# ROME - NEW YORK ART FOUNDATION

*Presidente Frances Mc Cann*

NEW TRENDS IN BRITISH ART  
NUOVE TENDENZE DELL'ARTE INGLESE

*Presentate da*

Sir Herbert Read e Lawrence Alloway

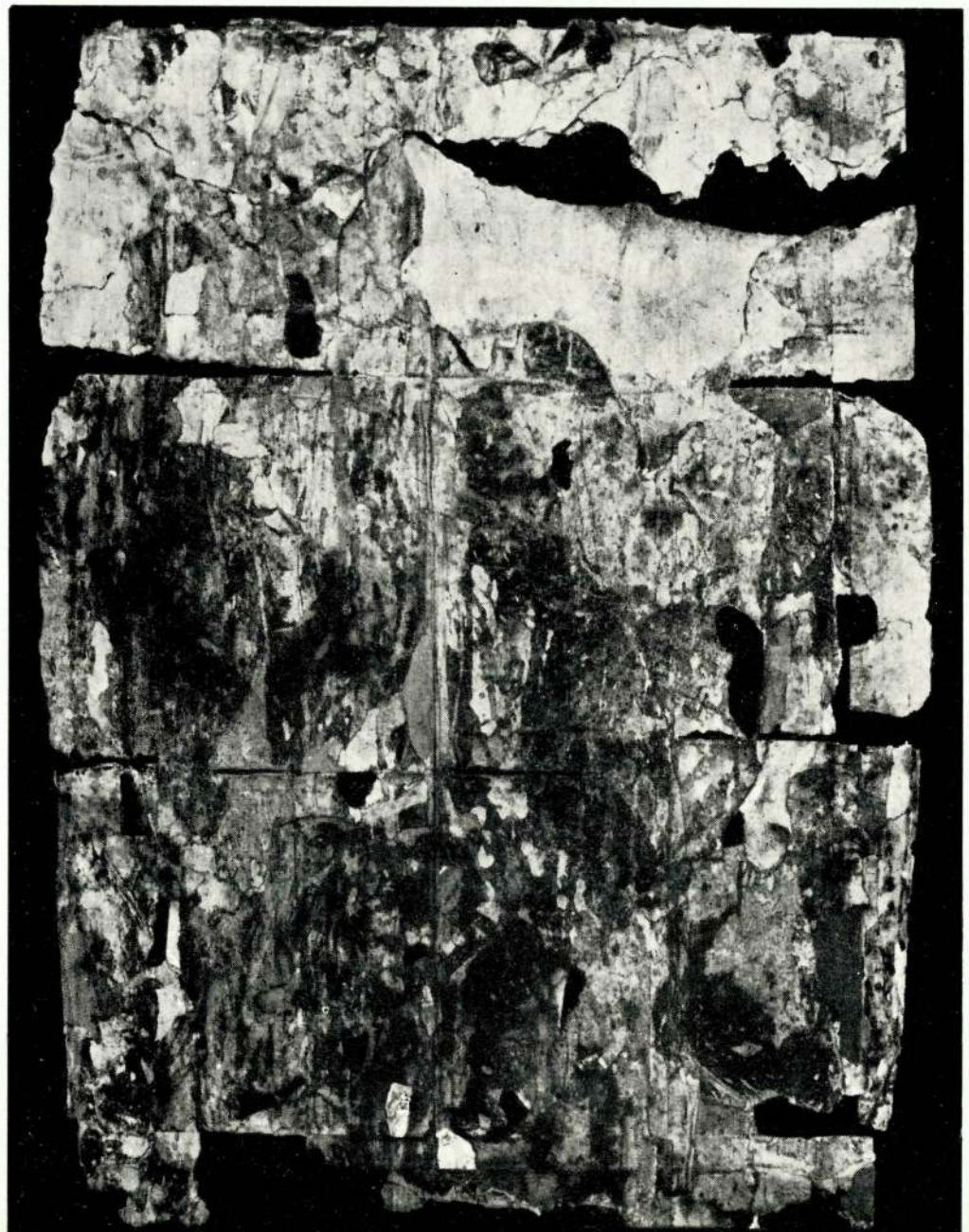
© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

20, PIAZZA S. BARTOLOMEO ALL'ISOLA TIBERINA

**Davie**



© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

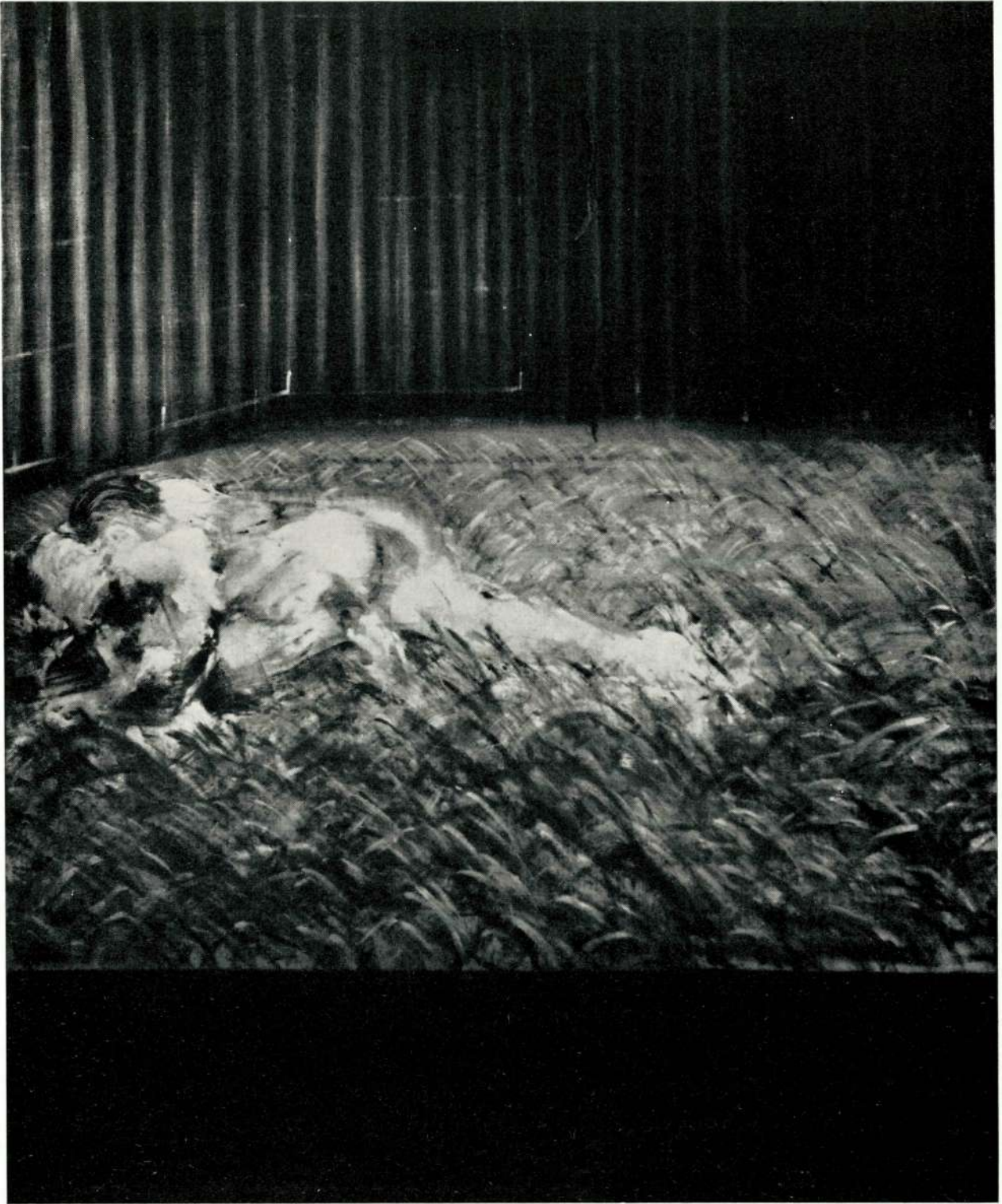


**Irwin**

## FOREWORD

In a foreword to the first catalogue published by the Rome-New York Art Foundation I stated that the Institute of Contemporary Arts in London had the same ideals as the Foundation, and looked forward to a programme of active co-operation. The present exhibition is the first fruits of such co-operation. It has been arranged by Lawrence Alloway, our Deputy Director, who has personally selected the works on show, and it may be taken to represent what we consider vital in Contemporary British painting and sculpture. The word "vital" may signify a prejudice, but if so it is one which I share with Mr. Alloway. It also, in a less prejudiced way, implies youth. Although two or three of the artists are approaching the age of fifty, they all participate in that rejuvenation of art which characterizes, all over the world, the post-war years. I shall leave to Mr. Alloway the difficult task of describing their common spirit. No such unity may exist, but the very fact that he has made a choice which is decisive and consistent shows an awareness of a creative principle in our midst.

I believe that this principle is one which the British artists share with Italian and American artists, with artists everywhere. It has become banal to speak of the internationalism of modern art, but the phenomenon exists, as never before in historical times, embracing not only Europe and America, but even the Far East. As a consequence national labels become meaningless, or at best a geographical convenience. But internationalism does not, or need not, imply uniformity. I prefer to think of it as a universal language



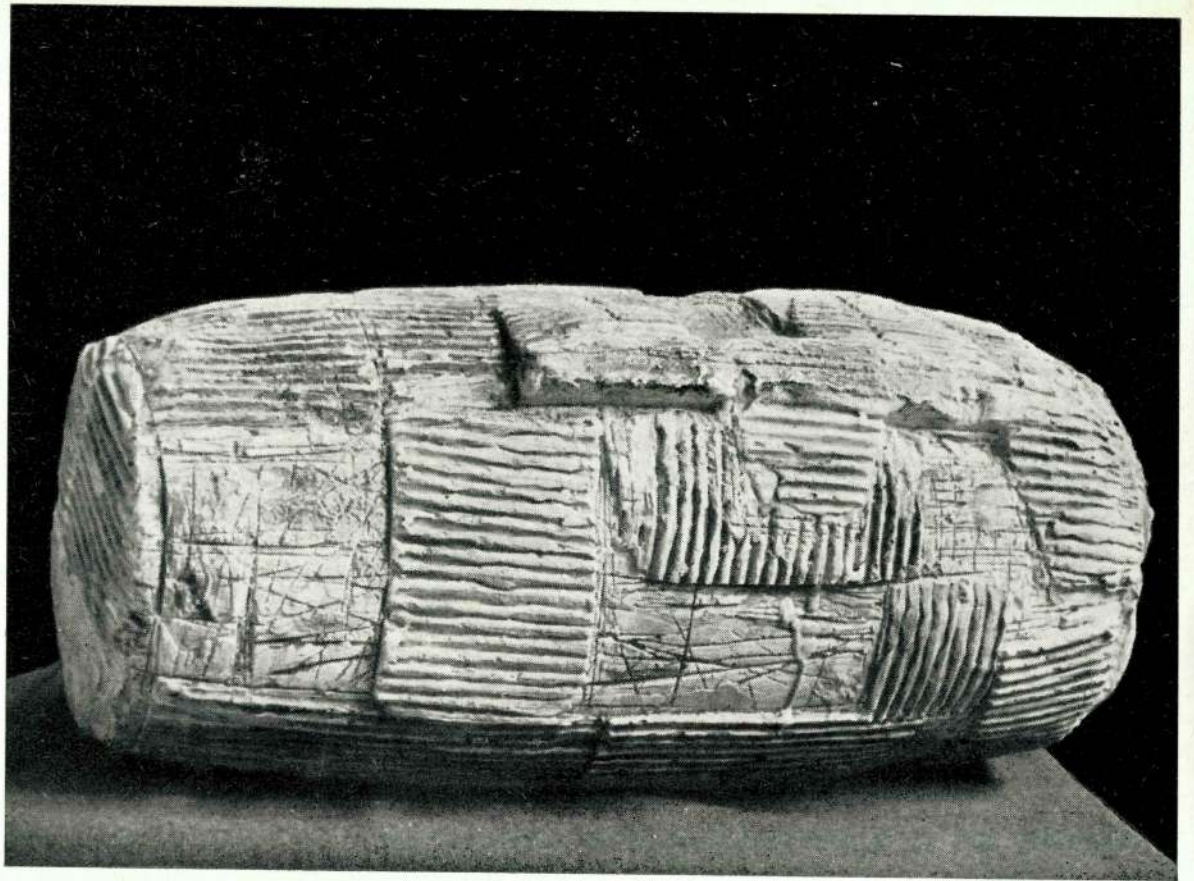
## **Bacon**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only



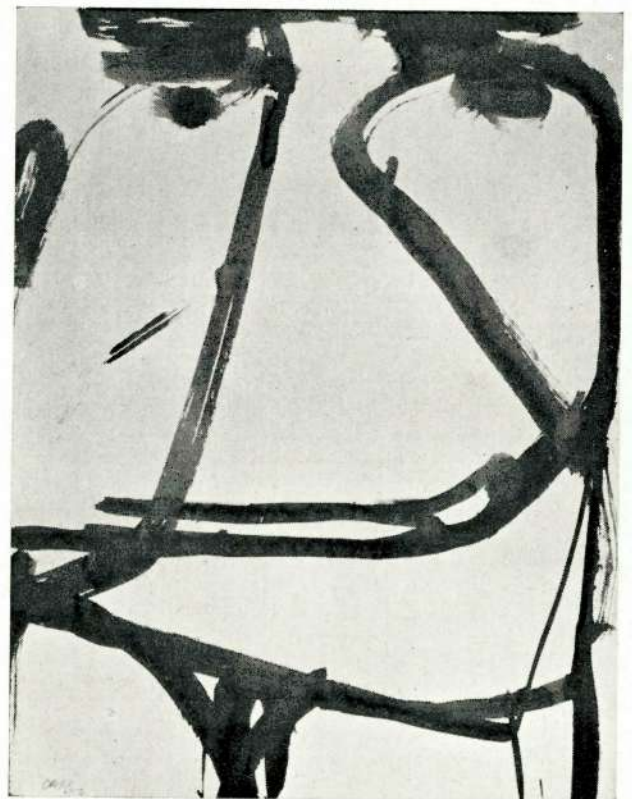
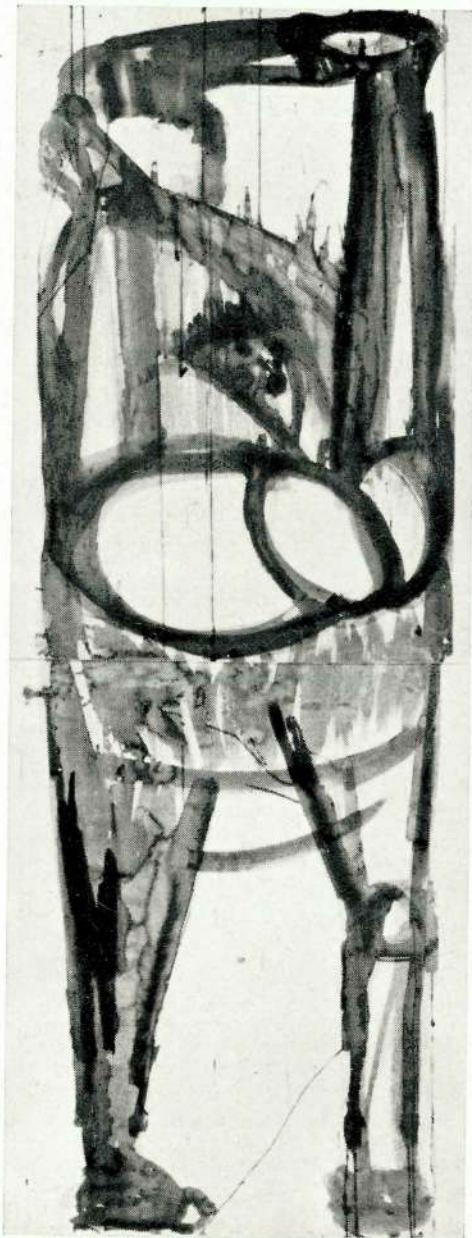
with local and personal accents. The local accents are perhaps more difficult to detect than the personal ones, but just as in Japan the universal language of art has been modified by the local tradition of calligraphy, so I would suggest that in England there is some quality of landscape or atmosphere that is very evident in, say, the paintings of Lanyon or Terry Frost. I find a local accent in the paintings of William Scott and the same accent in the sculpture of Armitage. I cannot imagine Francis Bacon, evasive spirit though he be, appearing in any other environment.

Such observations are not made with any proprietary pride. The important fact is the common language, not the individual accent. This common language relates to a common need, to an internal or spiritual necessity, which is felt by modern man everywhere. No doubt we are at the babbling stage of such a new mode of expression, and as the years pass we shall become more articulate. But it is vain to think that we shall ever return to the symbolic language of past epochs. There is a sense in which the language of art never loses its meaning; a palaeolithic cave painting, a Sung vase, a Scythian harness-ornament, a page from a Celtic manuscript, a drawing by Rembrandt or an African mask — all these disparate objects are still "vital". What we call internationalism in art, and attempt to illustrate in an exhibition like the present one, is but a striving towards that more enduring universalism. We do not claim that any of these present works of art has such an immortal quality. But the liberation they all represent, the freedom from prejudice and academic convention, and the boldness with which they enter into new areas of consciousness, and declare their findings in plastic form — these are the qualities which in every epoch have given force and significance to the works of the artist.



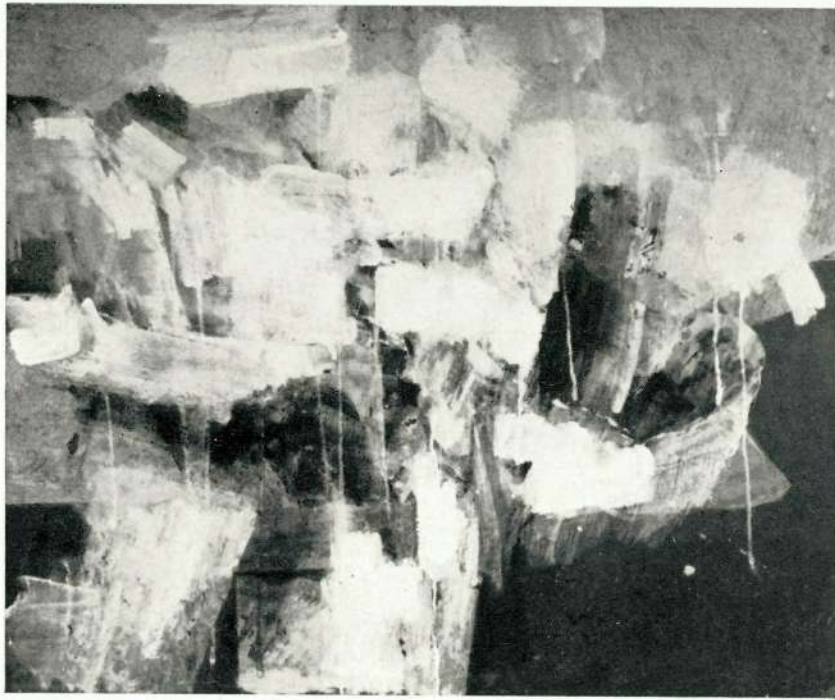
**Turnbull**

**Caro**



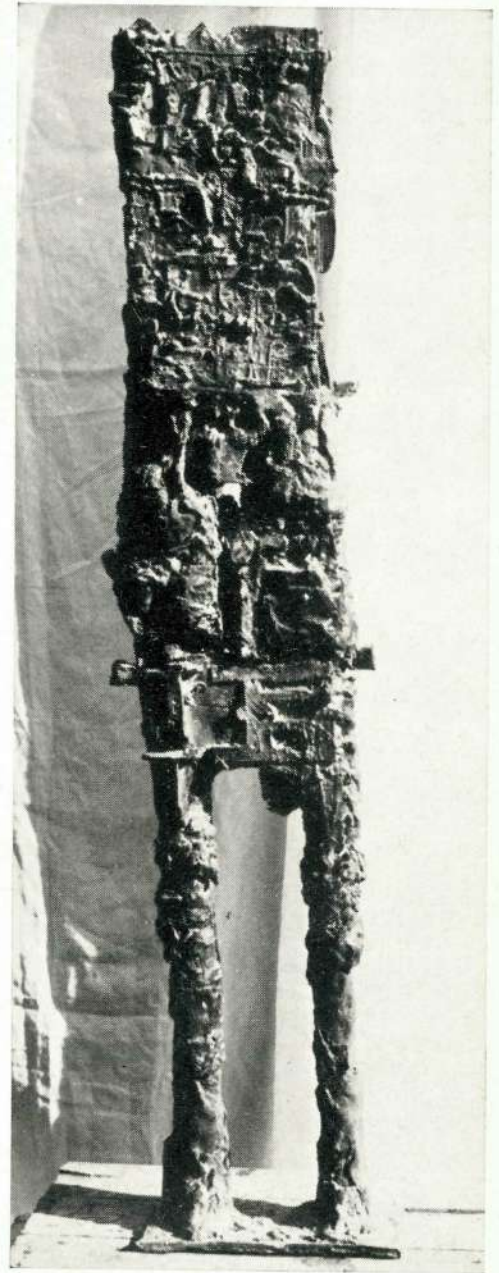
**Caro**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only



**Smith**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only



**Paolozzi**



**Green**

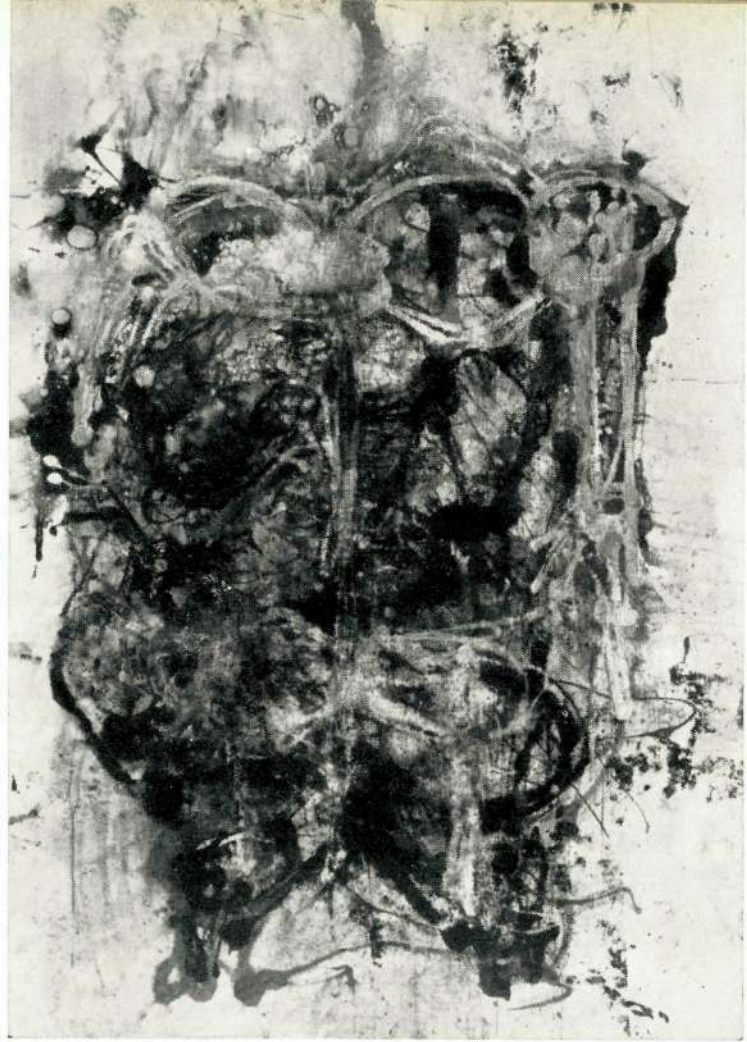
## P R E F A Z I O N E

*Nella prefazione al primo catalogo pubblicato dalla Fondazione d'Arte Roma-New York, scrissi che l'Istituto d'Arte Contemporanea di Londra aveva le stesse aspirazioni della Fondazione e si prefiggeva un programma di attiva collaborazione con essa. L'attuale mostra è il primo frutto di tale collaborazione. È stata curata dal nostro Direttore Delegato Lawrence Alloway, che ha scelto personalmente le opere qui esposte, e si può dire che essa ben rappresenta quello che noi consideriamo vitale nell'attuale pittura e scultura inglese. Forse nel termine « vitale » è implicito un pregiudizio: in tal caso, è un pregiudizio che condivido con il Sig. Alloway. Pregiudizi a parte, è un termine che implica gioventù. Sebbene due o tre fra gli artisti si avvicinino alla cinquantina, tutti partecipano a quel rinnovamento dell'arte che caratterizza in tutto il mondo gli anni del dopoguerra.*

*Lascerò al Sig. Alloway il difficile compito d'illustrare il loro spirito comune. Può darsi che questa comunanza non esista; ma il fatto stesso che egli abbia operato una scelta decisa e coerente indica la consapevolezza di un principio creativo tra noi.*

*Io credo che questo sia un principio che gli artisti inglesi condividono, con gli italiani e gli americani, con gli artisti di tutto il mondo. È diventata una cosa banale parlare dell'internazionalismo dell'arte moderna: ma il fenomeno esiste come non è mai avvenuto prima nella storia, e abbraccia non soltanto l'Europa e l'America ma l'Estremo Oriente. Le « etichette nazionali », per conseguenza, perdono ogni significato, tranne tutt'al più uno di convenienza geografica. Ma internazionalismo non significa necessariamente uniformità. Io preferisco pensarlo come*

**Cordell**



**Davie**



© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

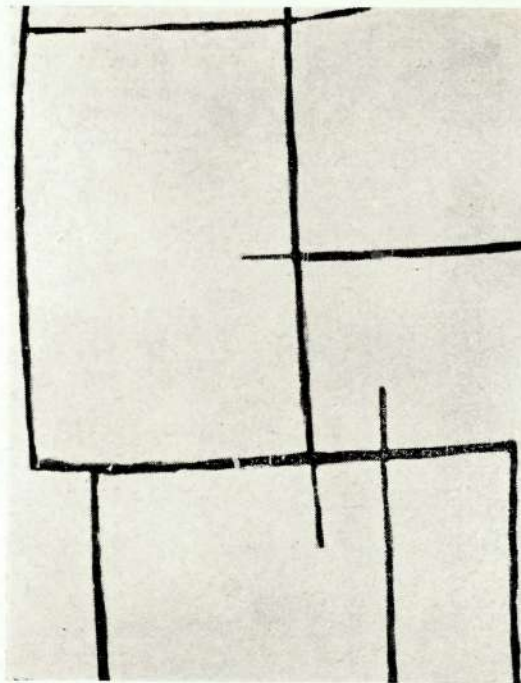
**Rumney**



*linguaggio universale con accenti locali e personali. Gli accenti locali sono forse più difficili da scoprire di quelli personali, ma come in Giappone il linguaggio personale dell'arte è stato modificato dalla tradizione locale della « calligrafia », così direi che in Inghilterra esiste un certo genere di paesaggio e atmosfera molto evidente sia nella pittura di Lanyon sia in quella Terry Frost. Io trovo un accento locale tanto nei dipinti di William Scott quanto nella scultura di Armitage. Non posso immaginare un Francis Bacon, per quanto spirito multiforme, all'infuori di questo ambiente.*

*Tali osservazioni non sono dettate dal senso nazionalistico. Ciò che veramente importa è il linguaggio comune, non l'accento individuale. Questo linguaggio comune si riferisce ad un comune bisogno, ad una necessità interna e spirituale, che è sentita dall'uomo moderno in ogni dove. Senza dubbio in questa nuova forma di espressione il nostro linguaggio è ancora allo stadio infantile e col passare degli anni diverrà più maturo. Ma è inutile pensare che ritorneremo al linguaggio simbolico delle epoche passate. C'è un modo di vedere nel quale il linguaggio dell'arte non perde mai il suo significato; il disegno nella caverna dell'età paleolitica, un vaso Sung, un ornamento guerriero Scita, una pagina di un manoscritto celtico, un disegno di Rembrandt o una maschera africana — tutti questi oggetti fra i più disparati sono ancora « attuali ». Quello che noi chiamiamo internazionalismo in arte e che tentiamo di illustrare in una mostra come la presente, è piuttosto uno sforzo verso un più durevole universalismo.*

*Noi non pretendiamo che alcuna fra queste opere abbia una tale « immortalità ». Ma la liberazione che esse tutte rappresentano, la libertà dal pregiudizio e dal convenzionalismo accademico, l'audacia con la quale esse entrano nelle nuove dimensioni della coscienza e dichiarano le loro scoperte plastiche — queste sono le qualità che, in ogni epoca, hanno dato forza e significato alle opere dell'artista.*



**Scott**

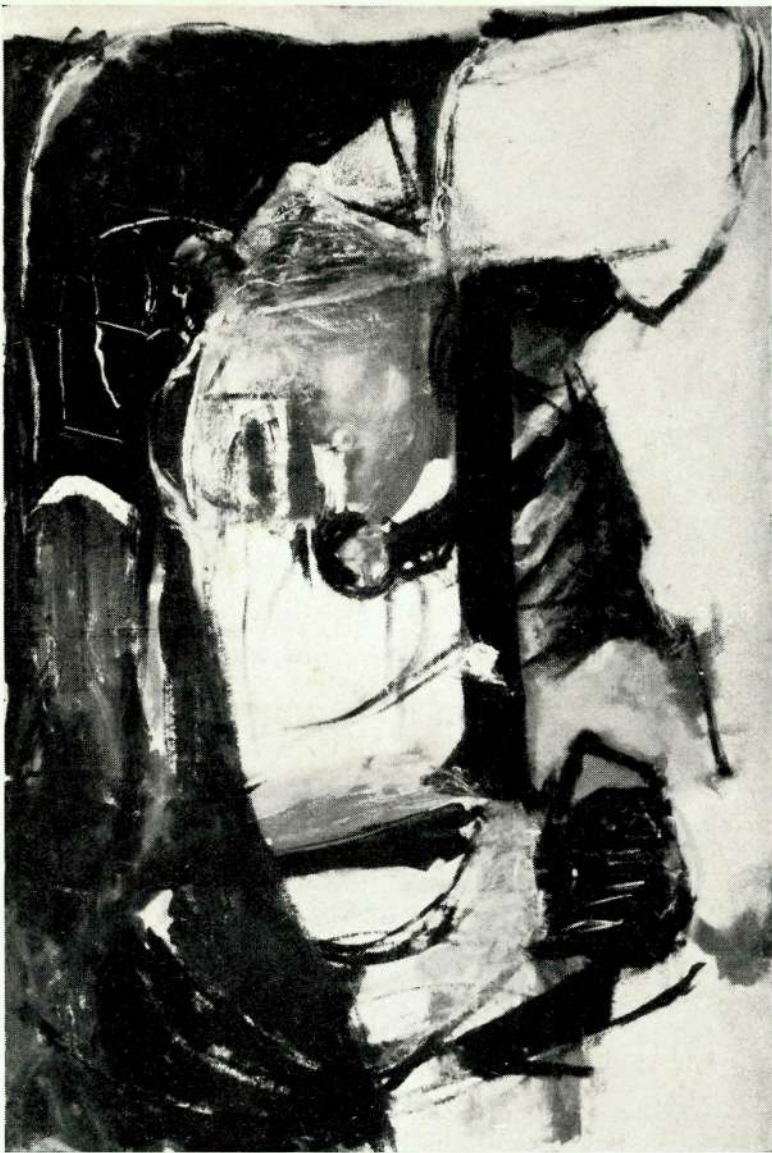


**Hilton**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only



**Cooper**



**Lanyon**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only



**Smith**



**Ayres**



## INTRODUCTION

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

Every culture contains an intricate pattern of survivals and emergents. This is nowhere more marked than in art where, to complicate matters still further, barely tolerated survivals may be suddenly charged with new value (for example, Monet) and recent emergents (such as geometric abstract art) can suddenly become dated. The aim of this exhibition is to sample the fresh, emergent elements in British art in the 1950s: they are, as I read the current situation, 1, a new definition of the human image, and, 2, a worthwhile contribution to the style of painterly abstraction.

The new treatment of the human image does not amount to an organised programme but has occurred spontaneously among different artists. The sources of this iconography are various. Scott paints and draws descendents of the flexible cat-people of Bonnard, whose sinuous movement controverted classical limits of pose and contour. In Bacon the imperfect visibility of a dark old master painting is combined with the low legibility of newspaper reproduction to give to a cast of male figure a provocative status somewhere between mystery and immediacy. Paolozzi has adapted *l'Art brut* to a personal vision of complex, untidy human beings who accrete the signs and objects of life. McHale assembles portraits of urban man as, literally, a consumer of goods. Turnbull makes idols. These are elements in an iconography which is related to modern society as the nude was to the Italian Renaissance as the vehicle of common interests and sentiments. However, it is an imagery that incorporates precisely the wide range of meanings that the classical nude excluded: the erotic, the popular, the technological, the casual.



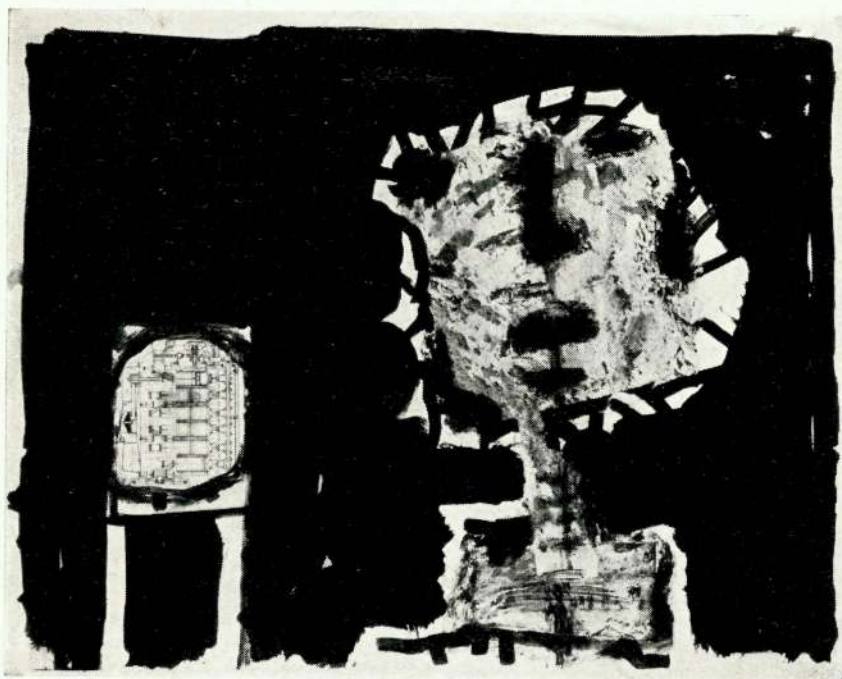
**Paoletti**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

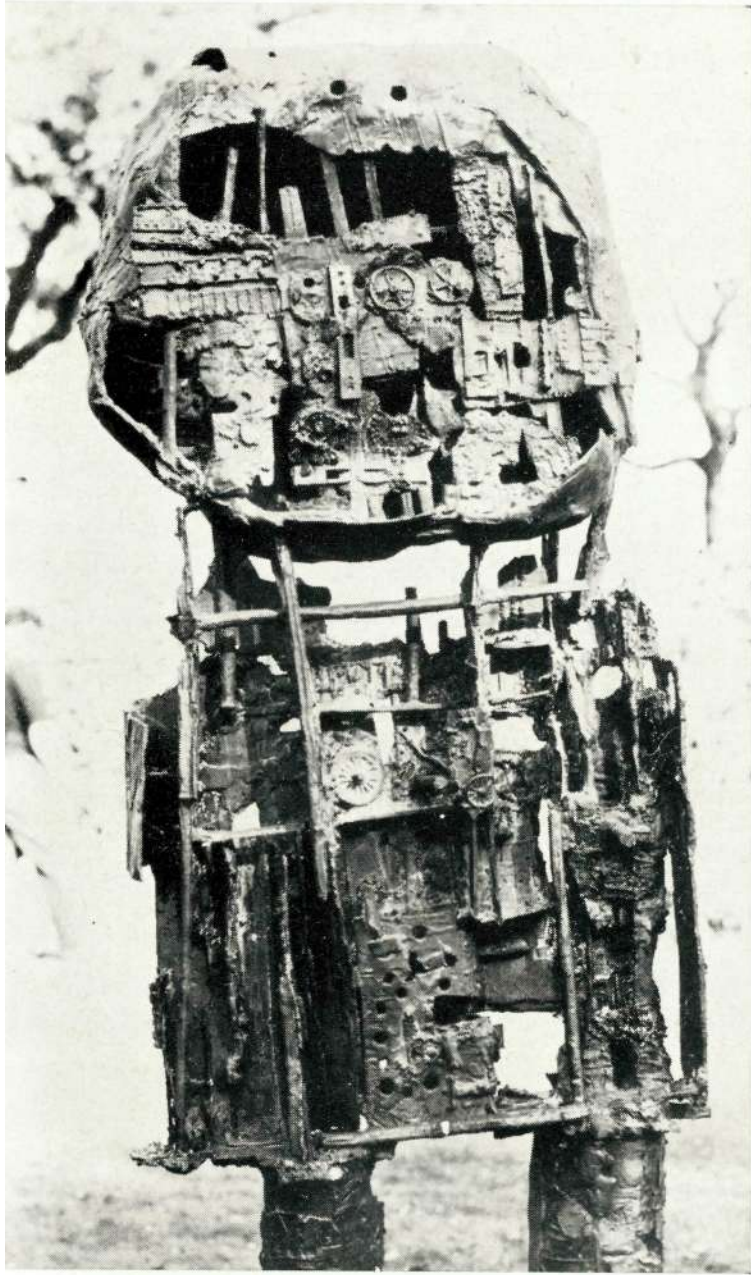
**Wynter**



**Mc Hale**



**Blow**



**Mc Hale**



**Paolozzi**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

The human image, as it is presented to us by these painters and sculptors, bears traces of the route travelled in its making, of its creation by the artists. The visibility of the means (oil paint, bronze, collage) is a shared characteristic: the striated patches on Turnbull's bronze, Cordell's paint baths from which figures emerge, the *pentimenti* which are the record of earlier poses of the model in Scott, all candidly display a creative process which is inseparable from technique. As Francis Bacon wrote of another painter, but in reality characterising his own way of working:

*Painting in this sense tends towards a complete interlocking of image and paint, so that the image is the paint and vice versa. Here the brushstroke creates the form and does not merely fill it in.*

The result of this way of working is a multi-evocative image which is different from those surrealist ambiguities which merely confronted disparate objects. The meaning of the multi-evocative image must be sought both in the image and in the physiognomy of the work. Neither iconography nor the act of painting are the sole source of meaning: the events of the creative act determine essential features of the image.

In the generation of British artists born about forty years ago the 'quality of landscape and atmosphere' that Sir Herbert Read has truly observed is marked. Aspects of abstract art were assimilated to the traditional British theme of landscape-art. Against this, however, may be set the work of a younger generation of abstract painters whose work is highly painterly. Henri Focillon in *The Life of Forms in Art* wrote of *the sudden invasion of the unexpected in a world where it has a right to its proper place, and where everything seems to be busy welcoming it.*

Even where the unpredictable movement of material is not the artist's main interest, the meanings that enter his work must accord with the nature of the paint. Alan Davie,

the first British Action Painter, has lately developed symbols that are tough and simple enough to remain constant despite all the variables introduced by his turbulent improvisatory technique.

The British abstract artists in this exhibition are concerned with the exploration of paint apart from its involvement with the human image. In common with the general tendency of post-war art they place the emphasis on gesture and materials, welcoming the drama of matter. It is encouraging that this approach, which strips art down to the visible decisions of the artist, has been accepted in Britain where, until recently, the impact of new ideas was often cushioned by traditional ideas and habits. Gesture, the visible sign of the artist's action in making the work of art, has been adopted as a method by a new generation. The tense poise of Smith, the spilled cornucopia of Ayres, the brutal skids and slashes of Green, for example, all depend on the artists' close sensual relation with their paint. The popularity of collage in Britain is related to the dominion of hand and paint: Cooper's layered collage is built up as patiently as a coral reef and Irwin's material, collected from London walls, is torn by the artist only in ways suggested by the weathering of the dense paper.

Obviously, this exhibition does not exhaust the artists at work in Britain: as a sample it is, though representative of certain aspects of current activity, coloured by the interests of the sampler. In this case, my bias is towards the ways in which British art is linked with Europe and the United States. As Sir Herbert Read points out, local accents are retained, but it is the connections of British art with the main post-war currents, outside the island, that seem important in opposition to the lingering romantic isolationism encouraged by the war.

LAWRENCE ALLOWAY

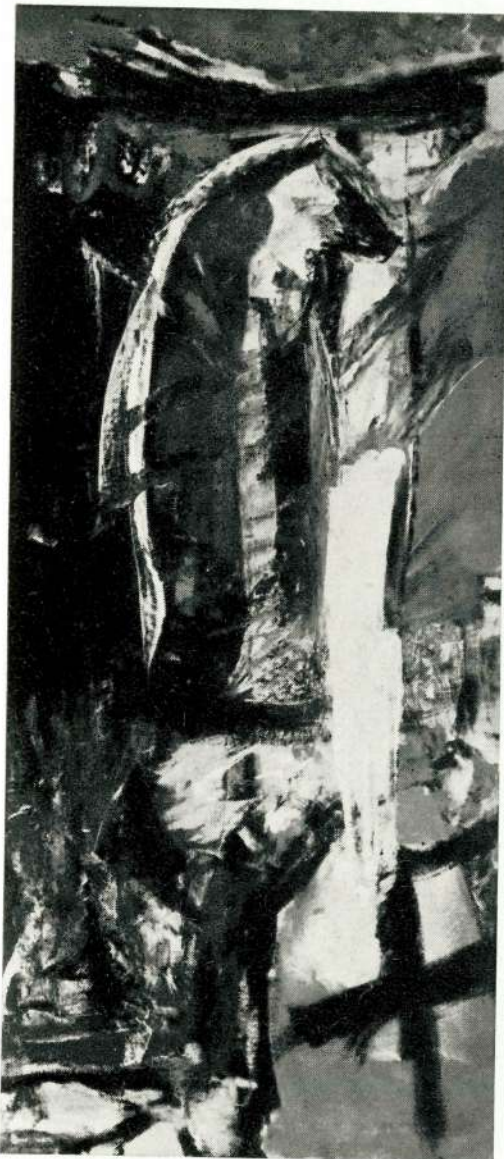


**Denny**



**Davie**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only



**Lanyon**



**Frost**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only



**Auerbach**

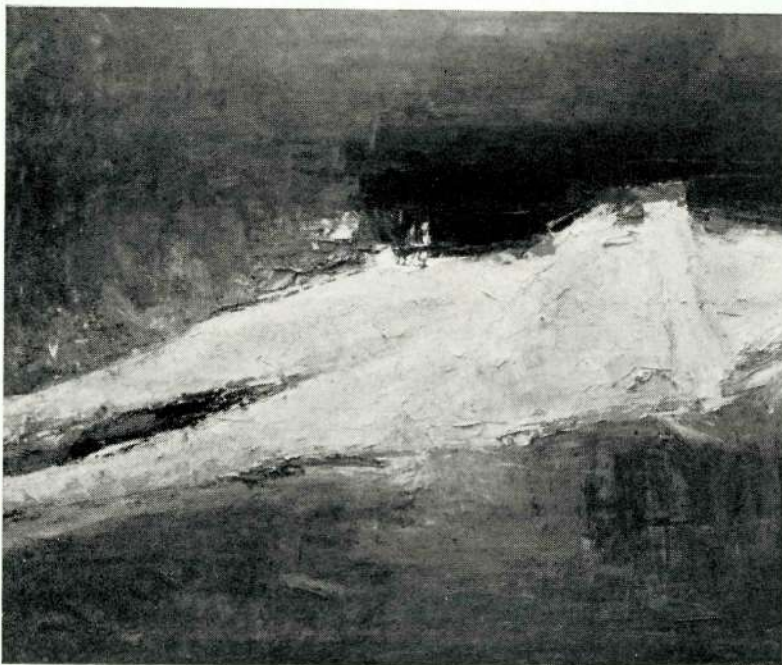


**Turnbull**

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only



**Avray-Wilson**



**Kinley**



## INTRODUZIONE

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

*Ogni cultura presenta un complicato intreccio di fatti nuovi e di sopravvivenze. Ciò si verifica con evidenza tutta particolare nel campo dell'arte: dove, per aggrovigliare ancor più la matassa, può accadere che sopravvivenze a mala pena tollerate (per esempio, Monet) si carichino improvvisamente di nuovi valori e manifestazioni recenti (come l'astrattismo geometrico) appaiano d'un tratto invecchiate. Scopo di questa mostra è di esemplificare i fatti nuovi dell'arte inglese degli ultimi anni: i quali, a mio avviso, consistono da un lato in una nuova definizione dell'immagine umana, e dall'altro in un contributo non trascurabile all'astrattismo pittorico.*

*Per quel che riguarda l'immagine umana, le nuove soluzioni non si rifanno a un programma comune, ma sono scaturite spontaneamente in artisti diversi. Le fonti di questa iconografia sono varie. Scott dipinge e disegna figure che discendono da quelle gattesche di Bonnard, in cui il movimento sinuoso sovverte i limiti classici di pose e contorni. Nel Bacon la visibilità imperfetta d'una pittura antica annerita dal tempo si associa alla scarsa leggibilità di certe riproduzioni di giornale per dare all'impronta di una figura maschile una consistenza suggestiva tra di mistero e di realtà immediata. Paolozzi ha adattato l'Art brut a una visione personale di esseri umani conglomeranti in un complesso disordine i segni e gli oggetti della nostra vita. McHale compone immagini dell'uomo di città visto, letteralmente, come consumatore. Turnbull fa degli idoli. Sono, questi, elementi di un'iconografia che ha rapporto con la società moderna, come il nudo con il Rinascimento italiano, in quanto tramite di interessi e di sentimenti comuni. Ma si tratta qui di un genere d'immagini che dan corpo per l'appunto a tutti quei significati — ero-*

tici, popolari, tecnologici e casuali — che dal nudo classico rimanevano esclusi.

L'immagine umana, come essa ci vien presentata da questi pittori e scultori, reca i segni del cammino percorso nel suo farsi, della sua creazione ad opera degli artisti. Caratteristica comune è l'evidenza dei mezzi impiegati (pittura a olio, bronzo, collage): le pezzature striate del bronzo di Turnbull, i bagni di colore da cui emergono le figure di Cordell, i pentimenti che fan trapelare le pose precedenti del modello in Scott, son tutte cose che rivelano candidamente un processo creativo non separabile dall'esecuzione tecnica. Come Francis Bacon ha scritto di un altro pittore (ma sono parole che in realtà caratterizzano il suo modo di lavorare): « La pittura, così concepita, tende a un'interdipendenza assoluta fra immagine e materia pittorica, di modo che l'immagine è la materia pittorica e viceversa. Qui la pennellata crea la forma, non si limita a riempirla ».

Risultato di questo modo di lavorare è un'immagine molteplicemente evocativa, diversa dall'ambiguità surrealista che nasce dalla semplice giustapposizione di oggetti disparati. Il significato di un'immagine siffatta va cercato nell'immagine stessa, e nella fisionomia del lavoro. Né l'iconografia né l'atto pittorico sono le sole fonti di significato: caratteristiche essenziali dell'immagine sono determinate da quanto avviene nell'atto della creazione.

Negli artisti inglesi della generazione nata una quarantina d'anni fa quel « tipo di paesaggio e d'atmosfera » giustamente rilevato da Sir Herbert Read è chiaramente presente; si è avuta, nel loro caso, l'assimilazione di taluni aspetti dell'arte astratta al tradizionale tema inglese dell'arte di paesaggio. A ciò tuttavia si può contrapporre il lavoro d'una generazione più giovane di pittori astratti, la cui opera è in alto grado pittorica. Henri Focillon, nella sua *Vita delle forme*, ha parlato della subitanea invasione dell'inatteso in un mondo dove esso ha diritto al posto che gli conviene, e dove tutto sembra impegnato a dargli il benvenuto.

Anche là dove gli effetti imprevedibili del materiale non costituiscono l'interesse precipuo dell'artista, i significati impliciti

*nella sua opera debbono essere in armonia con la stesura pittorica. Alan Davie è venuto sviluppando recentemente simboli che sono abbastanza semplici, ed elastici, per rimanere costanti a dispetto di tutte le variabili introdotte dall'irrequietezza improvvisatrice della sua tecnica.*

*Gli astrattisti inglesi di questa mostra svolgono un'indagine pittorica che prescinde dall'immagine umana. In conformità con la generale tendenza dell'arte del dopoguerra essi pongono l'accento sul fare immediato e sui materiali, accogliendo con gioia il dramma della materia. È di buon augurio che questo atteggiamento, che spoglia l'arte fino a mettere a nudo le decisioni visibili dell'artista, sia stato accettato in Inghilterra, dove fino a poco tempo fa l'impeto delle nuove idee veniva spesso attutito da idee e abitudini tradizionali. Il gesto, il segno visibile dell'artista nel creare l'opera d'arte, è stato adottato come metodo da una nuova generazione. Il teso equilibrio di Smith, la profusa abbondanza di Ayres, le spatolate brutali di Green, per esempio, derivano in ciascun caso dal rapporto strettissimo, sensuale, degli artisti con la loro materia pittorica. La popolarità del collage in Inghilterra è in relazione con un gusto spiccato per l'artigianato in pittura: il collage stratificato di Cooper è messo insieme con una pazienza che fa pensare alle scogliere coralline, e il materiale di Irwin, raccolto dai muri di Londra, è lacerato dall'artista a somiglianza di vecchi fogli di pergamena consunti.*

*Questa mostra non pretende di essere un panorama esauriente degli artisti che lavorano in Inghilterra: come esemplificazione, per quanto rappresentativa di certi aspetti dell'attività odierna, essa riflette gli interessi dell'esemplificatore. In questo caso, la mia parzialità va a favore delle opere in cui variamente si manifesta il legame dell'arte britannica con l'Europa e gli Stati Uniti. Come nota Sir Herbert Read, gli accenti locali sono mantenuti: ma l'importanza maggiore, di fronte ai residui di certo isolazionismo romantico incoraggiato dalla guerra, va riconosciuta alle connessioni dell'arte inglese con le principali correnti straniere del dopoguerra.*

LAWRENCE ALLOWAY

- 1 **FRANK AUERBACH**  
Building Site, St. Pancras 1955 Oil on board m. 1 × 1,25
- 2 **FRANK AVRAY-WILSON**  
Configuration 1957 Oil on canvas m. 0,90 × 1,25
- 3 **GILLIAN AYRES**  
Painting 1957 Oil on board m. 1,90 × 0,60
- 4 **SANDRA BLOW**  
Composition 1957 Collage on board m. 1,52 × 0,92
- 5 **FRANCIS BACON**  
Study from the Human Figure 1954 Oil on canvas m. 1,15 × 1,50  
(Coll. Anthony Denney, Esq.)
- 6 **ANTHONY CARO**  
Figure Walking 1955 Ink on paper m. 1,60 × 0,50  
Head 1956 Ink on paper m. 0,85 × 0,54  
Head 1956 Ink on paper
- 7 **AUSTIN COOPER**  
Congerie, 6 1955 Collage m. 0,45 × 0,55  
Congerie, 32 1957 Collage m. 0,34 × 0,42  
Congerie, 22 1957 Collage m. 0,44 × 0,50  
Congerie, 34 1957 Collage m. 0,38 × 0,52
- 8 **MAGDA CORDELL**  
Entropic figure 1957 Oil on board m. 1,67 × 1,20  
Androgyne I 1957 Oil on board m. 1,60 × 1,20  
Doppler Type 1957 Oil on board m. 1,50 × 1
- 9 **ALAN DAVIE**  
The Farmer's Wife 1957 Oil on canvas m. 2,10 × 1,70  
The Dog Jumped Over the Moon 1957 Oil on board m. 1,20 × 1,50  
The Sorcerer's Apprentice 1957 Oil on canvas m. 1,80 × 1,20  
Snake of Clubs 1957 Oil on paper m. 0,32 × 1,05  
Monkey Red 1957 Oil on paper m. 0,45 × 0,57  
Drawing 1956 Ink on paper m. 0,52 × 0,41  
Drawing 1956 Ink on paper m. 0,37 × 0,55
- 10 **ROBYN DENNY**  
Man-Man 1956 Oil on board m, 1,20 × 0,90
- 11 **TERRY FROST**  
Black, Green, White 1957 Oil on canvas m. 1,80 × 1,50
- 12 **WILLIAM GREEN**  
Owlee 1957 Bitumen and enamel on board m. 1,20 × 2,30
- 13 **ROGER HILTON**  
Composition 1956 Oil on canvas m. 1,10 × 0,81  
Grey Figure 1957 Oil on canvas m. 1,71 × 1,20  
Figure 1957 Oil on canvas m. 1,25 × 1
- 14 **GWYTHIR IRWIN**  
Serendipity, 1 1957 Collage m. 1,15 × 0,84  
Serendipity, 2 1957 Collage m. 1,17 × 0,84

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

- 15 PETER KINLEY  
Reclining Figure 1957 Oil on canvas m. 1,25 × 1,47
- 16 PETER LANYON  
Lynmouth 1957 Oil on board m. 1,80 × 1,20  
Landscape with Cross 1957 Oil on board m. 1,80 × 0,80
- 17 JOHN McHALE  
Furhead 1956 Collage m. 0,50 × 0,46  
Machinemade 1957 Collage m. 0,72 × 0,57  
Virginia Imported 1957 Collage m. 1,20 × 0,50  
Morris Ville 1957 Collage m. 0,90 × 0,50  
Telemaths, 1 1957 Collage m. 0,45 × 0,57
- 18 EDUARDO PAOLOZZI  
St. Sebastian the Second 1957 Bronze height m. 2  
Figure 1957 Bronze 42 height m. 1,05  
Head 1955 Collage m. 0,75 × 0,55  
Head 1956 Collage m. 0,75 × 0,55  
Head 1957 Collage m. 0,75 × 0,55  
Head 1957 Collage m. 0,75 × 0,50
- 19 RALPH RUMNEY  
Painting 1956 Enamel on silver paper m. 0,50 × 0,75  
Painting 1957 Oil on canvas m. 1,17 × 1,07
- 20 WILLIAM SCOTT  
Black and White Painting 1955 Oil on canvas m. 1,80 × 1,37  
Nude 1956 Oil on canvas m. 0,75 × 0,90  
(Coll. E. J. Power, Esq.)  
Reclining Nude 1956 Charcoal on paper m. 0,73 × 2,05  
Reclining Nude 1956 Charcoal on paper m. 0,73 × 1,03  
Seated Figure 1956 Charcoal on paper m. 0,50 × 0,65
- 21 RICHARD SMITH  
Red at the Roots 1957 Oil on board m. 1,80 × 1,20  
White drawing 1957 Gouache and collage m. 0,62 × 0,75
- 22 WILLIAM TURNBULL  
Idol, 3 1956 Bronze  
Drum Head 1956 Bronze  
Head 1956 Oil on canvas m. 1,25 × 1  
Figure 1956 Oil on canvas m. 1,50 × 1  
Head 1956  
Head 1956
- 23 BRYAN WYNTER  
Source 1957 Oil on canvas m. 1,40 × 1,10  
The Indias 1957 Oil on canvas m. 2,20 × 1,10

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

*The majority of the works exhibited may be rented through  
the Rome - New York Art Foundation Rental service.  
Apply to the Secretary for details.*

# ROME - NEW YORK

# ART FOUNDATION

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

La Rome-New York Art Foundation offre per la locazione opere scelte tra le più rappresentative degli artisti contemporanei.

The Rome-New York Art Foundation's rental service has available a selection of works by outstanding contemporary painters and sculptors.

**SERVIZIO DI LOCAZIONE** - La Rome-New York Art Foundation ha creato un organismo per la locazione di quadri e sculture che dà la possibilità a un più vasto pubblico di prendere contatto, nell'ambito della vita quotidiana, con le opere contemporanee più significative.

Per poter usufruire del sistema di locazione, è necessario essere soci della Rome-New York Art Foundation, e versare una quota di iscrizione valevole per un anno di Lire 3000.

Le opere possono essere prese in locazione per un periodo massimo di tre mesi non rinnovabile e devono essere restituite dalla persona che le ha locate improrogabilmente allo scadere del periodo di locazione. Trascorso questo termine, l'opera s'intende acquistata definitivamente al prezzo d'acquisto stipulato nel contratto, dedotto l'ammontare della locazione versato anticipatamente.

Il locatore è tenuto ad accettare tutte le condizioni stabilite dal contratto di locazione. I prezzi per la locazione sono i seguenti:

**RENTAL SERVICE** - The Rome-New York Art Foundation has instituted a system of rentals for paintings and sculptures so as to give a larger proportion of the public a more intimate contact with the most significant creations of our time and the opportunity to experience contemporary art in their everyday surroundings.

Membership in the Rome-New York Art Foundation is required of all persons wishing to take advantage of its rental service as well as an annual registration fee of 3000 lire.

Works of art may be rented for a maximum period of three months and must be returned to the Foundation by the person who rented the work at the expiry of the rental period which cannot, under any circumstances whatsoever, be extended. Should the work of art not be returned at the expiry of the rental period it will be considered purchased at the price specified in the rental contract, less the amount already paid as rent. Anyone renting a work of art must agree to all the clauses in the contract. The scale of rentals for works of art is as follows:

Prezzo dell'opera		Prezzo di locazione per due mesi	Prezzo di locazione per tre mesi
Purchase price		Two months' rental	Three months' rental
da Lire	50.000	Lire	4.500
	101.000		7.500
	151.000		11.250
	201.000		15.000
	251.000		18.000
	351.000		21.000
	451.000		24.000
	551.000		27.000
	751.000		30.000
a Lire	100.000		6.750
	150.000		11.250
	200.000		16.875
	250.000		22.850
	350.000		27.000
	450.000		31.500
	550.000		36.000
	750.000		40.500
	950.000		45.000

© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only

**© Property of  
Fondazione Isabella Scelsi  
All rights reserved  
Not to be reproduced in any form  
For study purposes only**





