

Ian Davenport  
**HOLDING OUR CENTRE**

a cura di / curated by Marco Tonelli

# INDICE / CONTENTS

4 **Saluti Istituzionali / Institutional Greetings**

Antonino Ruggiano - Elisa Veschini

6 **Introduzione / Introduction**

Arianna Bettarelli

8 **La linea sottile del tempo / The subtle line of time**

Marco Tonelli

16 **Volevo fare l'artista / I wanted to become an artist**

Luca Tommasi

23 **Opere in mostra / Works on exhibition**

54 **Biografia / Biography**



Ian Davenport, *Holding Our Centre*, Sala delle Pietre, Todi, 2025

La presenza a Todi nel 2025 di Ian Davenport, resa possibile dalla disponibilità dell'artista e dall'impegno della Fondazione Progetti Beverly Pepper, è un regalo alla città e all'Umbria tutta.

Un regalo che è stato annunciato dalla firma del manifesto della 39esima edizione del Todi Festival e che ora prende piena forma con la personale "*Holding Our Centre*" a cura del professor Marco Tonelli.

La medievale Sala delle Pietre, destinata in origine alle adunanze del Consiglio Generale o del Popolo, farà da scenografia alle celebri pitture-installazioni a metà tra bidimensionalità e scultura.

Il nome di Ian Davenport e la sua inconfondibile cifra artistica consente a Todi di confermare la sua grande attenzione all'arte contemporanea, che ha portato la città a sfiorare il titolo di capitale italiana assegnato per la prima volta dal Ministero della Cultura.

Da oltre mezzo secolo il territorio e la comunità tuderte sono vivificati dalla presenza di artisti ed opere che hanno contribuito ad alimentare la fama internazionale di una Todi ricca di storia e cultura antica ma anche attenta al presente e aperta al futuro. Di questo recente passato abbiamo non soltanto memoria ma anche segni tangibili che ci onorano. Il riferimento è, solo per rimanere sugli anni più recenti, alle sculture di Beverly Pepper, Arnaldo Pomodoro, Fabrizio Plessi e Mark Di Suvero che punteggiano il centro storico e il suo hinterland. Al termine di questa mostra, anche Ian Davenport ha annunciato il dono di una sua opera a Todi: per questo suo ulteriore regalo la città gli sarà grata per sempre.

The presence of Ian Davenport in Todi in 2025, made possible by the artist's availability and the commitment of the Beverly Pepper Projects Foundation, is a gift to the city and to all of Umbria.

A gift that was first announced with the unveiling of the poster for the 39th edition of the Todi Festival and that now takes full shape in the solo exhibition "*Holding Our Centre*", curated by Professor Marco Tonelli.

The medieval Sala delle Pietre, originally intended as the meeting hall for the General or People's Council, will provide the backdrop for Davenport's celebrated painting-installations—works that blur the line between two-dimensionality and sculpture.

The name of Ian Davenport and his unmistakable artistic signature allow Todi to reaffirm its strong commitment to contemporary art, a commitment that once brought the city close to being named Italy's Capital of Culture by the Ministry of Culture.

For over half a century, the area and community of Todi have been enlivened by the presence of artists and artworks that have helped enhance the international reputation of a city rich in ancient history and culture, yet attentive to the present and open to the future. Of this recent past, we have not only the memory but also tangible signs that honor us. Just to mention the most recent years, one can point to the sculptures by Beverly Pepper, Arnaldo Pomodoro, Fabrizio Plessi, and Mark Di Suvero that are scattered throughout the historic center and its surroundings. At the conclusion of this exhibition, Ian Davenport has also announced that he will donate one of his works to the city of Todi: for this further gift, the city will be forever grateful to him.

**Antonino Ruggiano**  
Sindaco di Todi  
Mayor of Todi

Siamo profondamente lieti e onorati di accompagnare, ancora una volta, la città di Todi in un momento tanto significativo del suo percorso culturale. La presenza di Ian Davenport nel 2025, resa possibile grazie alla generosità e disponibilità dell'artista, rappresenta non solo un dono prezioso alla città e all'Umbria tutta, ma anche un ulteriore tassello nel racconto artistico che stiamo contribuendo a costruire con visione e passione insieme al Comune di Todi. Questa mostra, presentata presso la Sala delle Pietre, luogo di memoria collettiva e di dialogo istituzionale per secoli, si inserisce con naturalezza e potenza nel solco tracciato da Beverly Pepper, la cui eredità ci ispira ogni giorno. Siamo inoltre entusiasti di proseguire la collaborazione con il Todi Festival, sotto la nuova direzione di Silvano Spada, perché dare continuità a questa alleanza significa rafforzare una visione condivisa: quella di un territorio che non solo conserva e celebra il suo glorioso passato, ma sa accogliere il linguaggio dell'arte contemporanea come strumento di rigenerazione culturale, sociale e civile. La mostra di Ian Davenport a Todi rafforza questo percorso e rinnova una vocazione profonda: quella di una città che sceglie, con coraggio, di essere laboratorio aperto, luogo di creazione, e non solo di conservazione. Continueremo a lavorare con convinzione affinché questi gesti, queste presenze, questi incontri diventino strumenti duraturi di crescita culturale e sociale. Perché l'arte, quando incontra una comunità che sa accoglierla, può davvero trasformare luoghi e coscienze.

We are deeply pleased and honored to once again accompany the city of Todi in such a significant moment of its cultural journey. The presence of Ian Davenport in 2025, made possible thanks to the generosity and availability of the artist, represents not only a precious gift to the city and to all of Umbria, but also an additional chapter in the artistic narrative we are helping to build with vision and passion alongside the Municipality of Todi. This exhibition, hosted in the Sala delle Pietre, a place of collective memory and institutional dialogue for centuries, naturally and powerfully continues the legacy traced by Beverly Pepper, whose work and spirit inspire us every day. We are also excited to continue our collaboration with the Todi Festival, now under the new direction of Silvano Spada, because sustaining this alliance means reinforcing a shared vision: that of a territory which not only preserves and celebrates its glorious past, but also embraces the language of contemporary art as a tool for cultural, social, and civic renewal. Ian Davenport's exhibition in Todi strengthens this path and reaffirms a profound vocation: that of a city that bravely chooses to be an open laboratory, a place of creation not merely conservation. We will continue to work with conviction so that these gestures, these presences, these encounters may become lasting instruments of cultural and social growth. Because art, when it meets a community capable of welcoming it, can truly transform places and consciences.

**Elisa Veschini**  
Presidente Fondazione Progetti Beverly Pepper  
President of the Beverly Pepper Projects Foundation

## INTRODUZIONE / INTRODUCTION

Arianna Bettarelli  
Fondazione Progetti Beverly Pepper

Neanche un anno fa, secondo la volontà del Comune di Todi, la nostra Fondazione Progetti Beverly Pepper è stata nominata coordinatrice del progetto *Todi26 - Ponte Contemporaneo*, poi selezionato tra i cinque delle finaliste al primo bando di Capitale dell'Arte Contemporanea 2026, per la prima volta indetto dal Ministero della Cultura nel 2024. Ciò conferma due elementi essenziali: l'ormai nota vocazione artistica contemporanea della città di Todi e il riconoscimento e l'assoluta fiducia da parte delle istituzioni e del pubblico del/al nostro instancabile operato volto, sulla scia di Beverly Pepper, a lavorare tra passato e futuro, tra memoria e progetto, tra conservazione e promozione. Questi, del resto, gli intenti dell'artista nostra fondatrice, fra cui quelli di contribuire a conferire sempre più lustro e vigore alla città che per lei fu una seconda casa e a cui donò, un anno prima della sua morte, il suo più grande progetto, l'ultimo: il Parco di Sculture di Beverly Pepper, unico al mondo e primo monotematico della regione. Qui, sedici sculture monumentali, provenienti dalla sua collezione privata, sono visibili sempre e in maniera gratuita, per di più in un contesto naturalistico lontano dalla frenesia del mondo, immerso nella pace atavica di una storia che continua a guardare al futuro grazie all'arte contemporanea. Ecco allora lo spirito che anima i nostri progetti, fra cui il Festival delle Arti che, attivo dal 2020, è oggi una delle manifestazioni biennali più attese. Questo, infatti, ci ha permesso di invitare a Todi grandi nomi come Arnaldo Pomodoro, purtroppo recentemente scomparso; Fabrizio Plessi, maestro della videoarte italiana; infine, Mark di Suvero, padre della scultura americana post-industriale. La loro presenza nella cittadina medievale non si è inoltre ridotta al mero evento ma continua ad aleggiare tra le vie o nei parchi pubblici di Todi grazie alla volontà di lasciare qui una loro opera. Ciò facendo, hanno dunque contribuito all'ampliamento di un itinerario d'arte contemporanea pubblica – oltre ché gratuita e a tutti/e accessibile – che inizia dal Parco di Beverly Pepper.

L'anno 2025 segna un ulteriore sviluppo di quanto finora da noi svolto nell'ambito del contemporaneo. L'invito dell'artista britannico Ian Davenport a Todi rappresenta una novità sotto molteplici punti di vista: è la prima volta, di fatto, che l'ospite appartiene ad almeno due generazioni successive a quelle dei suddetti ospiti; inoltre, l'artista, a Todi, espone per la seconda volta in uno spazio pubblico italiano, dopo il prestigioso Chiostro del Bramante a Roma; infine, al di là del format del Festival delle Arti – la cui V° edizione si svolgerà il prossimo anno, Davenport ha comunque accettato di donare una propria opera al Comune di Todi. Gli siamo pertanto profondamente grati per l'estrema sensibilità e generosità ma anche per l'intelligenza con la quale ha da subito affrontato la nostra proposta espositiva in un contesto e in una *location* storica così antica: in un mondo in cui tutto scorre in maniera sempre più rapida, è estremamente difficile "rimanere in equilibrio sulle spalle dei giganti" E, tuttavia, in fondo, resta questa la nostra principale *mission* come Fondazione: preservare la nostra storia "continuando a scrivere - incitava Beverly Pepper – nuove pagine di bellezza". Ciò è possibile, evidentemente, non soltanto collaborando con artisti mai dimentichi del proprio passato e di quello di una civiltà universale, ma anche con il Comune di Todi che, con lungimiranza, ogni anno, si affida a noi con fiducia nell'intenzione finale di contribuire a rendere il mondo un posto migliore grazie all'arte...arte verso cui continuiamo a riporre le nostre migliori speranze.



Less than a year ago, in accordance with the wishes of the Municipality of Todi, the Beverly Pepper Projects Foundation was appointed coordinator of the *Todi26 - Ponte Contemporaneo* project, subsequently selected from among the five finalists in the first call for proposals for Capital of Contemporary Art 2026, first launched by the Ministry of Culture in 2024. This confirms two essential things: the now-recognized contemporary artistic vocation of the city of Todi and the recognition and absolute trust of the institutions and the public in our tireless work aimed, in the footsteps of Beverly Pepper, at creating a bridge between past and future, between memory and project, between conservation and promotion. These, after all, were the intentions of the artist and our founder, including that of contributing ever greater prestige and vigor to the city that was a second home to her and to which she donated, a year before her death, her largest and final project: the Beverly Pepper Sculpture Park, unique the world over and the first monothematic sculpture park in the Umbria region. Here, sixteen monumental sculptures from her private collection are always on view, free of charge, in a natural setting far from the hustle and bustle of the world, immersed in the ancestral peace of a historical context that continues to look forward to the future through the lens of contemporary art. This, then, is the spirit that inspires our projects, including the Festival of the Arts, which, launched in 2020, is now one of the most anticipated biennial events. This has allowed us to invite to Todi such illustrious figures as Arnaldo Pomodoro, who sadly passed away recently; Fabrizio Plessi, a master of Italian videoart; and finally, Mark di Suvero, the father of American post-industrial sculpture. Their presence in the medieval town is not limited, however, to a mere event, but continues to flutter through the streets and public parks of Todi thanks to their desire to leave one of their artworks here. In doing so, they have contributed to the expansion of an itinerary of public contemporary art—always free and accessible to all—that begins in Beverly Pepper Park.

The year 2025 marks a further development of our work in the contemporary sphere. The invitation of British artist Ian Davenport to Todi represents a breakthrough in a multiplicity of ways: it is the first time that the invitee is at least two generations younger than past invitees; furthermore, in Todi the artist is exhibiting for the second time in an Italian public space, after Rome's prestigious Chiostro del Bramante; finally, beyond the format of the Festival of the Arts—the fifth edition of which will take place next year—Davenport has nevertheless agreed to donate one of his works to the Municipality of Todi. We are therefore deeply grateful for his extreme sensitivity and generosity, as well as for the intelligence with which he immediately approached our exhibition proposal in such a venerable context and historical location: in a world where everything flows ever more rapidly, it is extremely difficult to "stand on the shoulders of giants." And yet, ultimately, this remains our primary mission at the Foundation: preserving our history by "continuing to write," as Beverly Pepper urged, "new pages of beauty." This is evidently possible not only by collaborating with artists who are conscious of their own past and that of a universal civilization, but also with the Municipality of Todi, which, with foresight, entrusts itself to us every year, confident in our ultimate intention of contributing to make the world a better place through art...art in which we continue to place our highest hopes.

## LA LINEA SOTTILE DEL TEMPO - THE SUBTLE LINE OF TIME

Marco Tonelli  
Curatore scientifico Fondazione Progetti Beverly Pepper

Il rapporto di Ian Davenport con l'Italia non nasce in occasione della mostra *Holding Our Centre*, che però ha il merito di essere la prima esposizione personale tenuta dall'artista britannico in uno spazio pubblico italiano. Che questo accada in Umbria e a Todi è poi di non secondaria importanza: tra la casa dipinta di Brian O'Doherty<sup>1</sup> e la presenza nei decenni passati di Piero Dorazio<sup>2</sup> in città, oltre che il *wall drawing* di Sol LeWitt<sup>3</sup> nella vicina Spoleto, ci sono straordinarie testimonianze di pittura astratta, geometrica e concettuale che, seppure non direttamente collegabili a quella di Davenport, rientrano nella stessa e più ampia vicenda storico artistica che ha caratterizzato l'arte contemporanea nel XX secolo.

Non meno interessante in questa storia infine è ricordare che alcune delle opere di Davenport realizzate in anni passati presentano espliciti omaggi, fin nei titoli, a Beato Angelico o Vittore Carpaccio, artisti posizionati nel cuore della prima fase del Rinascimento italiano. La mostra *Holding Our Centre* però non vuole essere né un omaggio alla pittura astratta né a quella italiana del XV secolo, che costituiscono solo uno sfondo, un'eco, un presupposto ambientale se vogliamo, ma niente di più. *Holding Our Centre* è realmente una mostra che fa storia a sé, scissa spazialmente in due parti che si fronteggiano fisicamente l'una l'altra, secondo due serie totalmente diverse di opere: da una parte le cascate dei cosiddetti *Puddle Paintings*, dipinti a bande verticali realizzati appositamente per l'occasione e datati tutti al 2025, che a tratti invadono il pavimento come fossero ancora in corso

Ian Davenport's relationship with Italy did not begin with the exhibition *Holding Our Centre*, which nonetheless has the distinction of being the British artist's first solo exhibition in a public space in Italy. That this is happening in Umbria and, in particular, in Todi is of no minor importance: between Brian O'Doherty's<sup>1</sup> painted house and Piero Dorazio's<sup>2</sup> presence in the city over the past decades, not to mention Sol LeWitt's<sup>3</sup> *wall drawing* in nearby Spoleto, there are extraordinary examples of abstract, geometric, and conceptual painting that, while not directly connected to Davenport's work, are part of the same, as well as the broader, historical context that characterized contemporary art in the 20th century.

It is no less interesting to recall, as well, that some of Davenport's works from past years pay explicit homage, right down to their titles, to Beato Angelico or Vittore Carpaccio, artists positioned at the heart of the first era of the Italian Renaissance. However, the exhibition *Holding Our Centre* is intended to be neither a tribute to abstract painting nor to 15th-century Italian painting, which merely provide a backdrop, an echo, an ambience if you will, but nothing more. *Holding Our Centre* is in fact a stand-alone exhibition, spatially divided into two physically opposite parts, according to two entirely different series of works: on one side, the cascades of the so-called *Puddle Paintings*, vertical band paintings created specifically for the occasion and all dated 2025, which at times cover the floor as if still liquefying and forming; on the other, the large works

1) Brian O'Doherty (1928-2022) fu artista e autore del celebre libro *Inside the White Cube* pubblicato nel 1976, ed insieme alla moglie storica dell'arte Barbara Novak (1929) trasformò una dimora del centro storico di Todi, in cui vennero ad abitare nel 1975, in una casa d'artista oggi una delle attrazioni più visitate da turisti e amanti dell'arte, soprattutto internazionali.

2) Piero Dorazio (1927-2005) è stato uno dei più importanti artisti astratti italiani della seconda metà del XX secolo, tra i fondatori del gruppo Forma 1. All'inizio degli anni '70 aveva trasformato una vecchia canonica nel suo studio e abitazione, animando la scena artistica della città attraendovi artisti italiani e internazionali tra cui Beverly Pepper (1922-2020) che farà di Todi la sua seconda patria

1) Brian O'Doherty (1928-2022) was an artist and author of the famous book *Inside the White Cube*, published in 1976. Together with his wife, art historian Barbara Novak (1929), he transformed a house in the historic center of Todi, where they moved in 1975, into an artist's home, today one of the most visited attractions by tourists and art lovers, especially international ones.

2) Piero Dorazio (1927-2005) was one of the most important Italian abstract artists of the second half of the 20th century, among the founders of the Forma 1 group. In the early 1970s, he transformed an old rectory into his studio and home, livening up the city's art scene by attracting Italian and international artists, including Beverly Pepper (1922-2020), who would make Todi her second home.

di liquefazione e formazione, dall'altra opere cosiddette *Splats* la cui datazione va dal 2019 al 2025, dai colori vivaci, sgargianti, disposte su carta di grande formato in modalità meno controllate e strutturate. Di qui la necessità di trovare un centro, un baricentro, un punto mediano e di caduta tra due serie così diverse.

Ma esiste di fatto un vero e proprio centro che possa mediare?

Nel caso della pittura di Davenport probabile non ci sia un punto del genere, o almeno non uno esterno al processo del fatto pittorico e a quello della fruizione da parte dell'osservatore. Se di centro si può parlare, sarà solo tra la superficie pittorica e lo spazio dello spettatore e, meglio ancora, tra la performatività del fatto pittorico e lo spazio percettivo dell'osservatore. La pittura di Davenport pur nella sua controllata visibilità è ancora sempre un work in progress o meglio un work che risale costantemente al suo progress.

In un'intervista del 2019<sup>4</sup> lo stesso Davenport ha del resto affermato: "Fluidità – controllo – caso – struttura – materialità: questi sono gli elementi chiave del mio lavoro", osservazione che dice tanto, se non tutto, del suo modo di lavorare, condensato anche in altre titolazioni di serie realizzate in anni passati quali *Drips and Drops*, *Poured Lines*, *Splatters*, *Staggered Lines*, *Tip Paintings*, *Electric Fan Drawings* e *Fan Paintings*, tutti alludenti a processi del fatto pittorico, spontanei per così dire o aiutati da tecnologie povere.

Pittura in azione? Senza dubbio, ma certo non nel senso in cui lo sono i vari *Spin*, *Spot* e *Veil Paintings* del collega e coetaneo della genera-

3) Sol LeWitt (1928-2007), artista e teorico dell'arte concettuale, dipinse nel 2002 a Spoleto, per l'apertura di Palazzo Collicola e su invito di Giovanni Carandente, un'intera stanza trasformandola in uno dei più intensi dei suoi *wall drawing* famosi in tutto il mondo, intitolato *Bands of Color n. 951*

4) Stefano Castelli, "The Conjecture of Colour", in Ian Davenport: *Synesthesia*, catalogo della mostra, Luca Tommasi Arte Contemporanea, Silvana Editoriale, Milano, 2019. p. 5

known as *Splats*, dating from 2019 to 2025, with bright, garish colors, arranged on large-format paper in less controlled and structured ways. Hence the need to find a center, a geometric center, a midpoint and falling point between two such different series.

But is there actually a true center that can serve as midpoint?

In the case of Davenport's painting, there likely isn't such a point, or at least not one outside of the process of the pictorial fact/painting itself and that of the observer's appreciation. If there is a center at all, it will only be between the picture's surface and the viewer's space, and even more so, between the performativity of the pictorial fact and the observer's perceptual space. Davenport's painting, despite its controlled visibility, is still a work in progress, or rather, a work that is constantly circling back on its own progress.

In a 2019 interview, Davenport himself stated: "Fluidity – control – chance – structure – materiality: these are the key elements of my work," an observation that says a great deal, if not everything, about his approach, condensed as well in other titles of series created in past years such as *Drips and Drops*, *Poured Lines*, *Splatters*, *Staggered Lines*, *Tip Paintings*, *Electric Fan Drawings*, and *Fan Paintings*, all alluding to processes of the pictorial fact, spontaneous perhaps or aided by rudimentary technologies.

Painting in action? Without a doubt, but certainly not in the same way as the various *Spin*, *Spot*, and *Veil Paintings* by his colleague and contemporary among the *Young British Artists*, Damien Hirst,

3) Sol LeWitt (1928-2007) was an artist and conceptual art theorist who painted, for the opening of Palazzo Collicola in Spoleto in 2002 at the invitation of Giovanni Carandente, an entire room, transforming it into one of the most intense of his world-famous *wall drawings*, entitled *Bands of Color no. 951*.

4) Stefano Castelli, "The Conjecture of Color," in Ian Davenport: *Synesthesia*, exhibition catalog, Luca Tommasi Arte Contemporanea, Silvana Editoriale, Milan, 2019, p. 5

*Giardini Colourfall*, 2017  
Acrylic on Stainless Steel Mounted on Aluminium Panels 380 x 1400 x 100 cm  
Photography credit: Todd White



zione *Young British Art* Damien Hirst, puri eventi performanti, invenzioni fatte per liberarsi (nel senso di sbarazzarsi) della pittura e del gesto connesso ad essa. Davenport sembra piuttosto voler liberare la pittura, connetterla a quella dimensione impersonale e fattuale allo stesso tempo, concreta e spontanea, progettata e antimetafisica, lirica e meccanica, senza finire nella trappola dell'espressione soggettiva e della gestualità fine a se stessa. Potremmo dire che l'opacità *hard edge* della superficie delle sue opere sia la sfida che Davenport porta al senso della pittura nel primo quarto del XXI secolo e questo lo fa presentando l'opera come trasparente, cioè in grado di raccontare come è stata prodotta, come si è prodotta, secondo i tempi e i modi impersonali ma stabiliti a monte dall'artista stesso.

Ecco dunque che tra l'oggettività del fatto pittorico che è stato prodotto esternamente rispetto alla soggettività (ma non alla volontà) dell'artista (e non potrebbe essere altrimenti) e la scelta dei criteri con cui far generare l'opera, Davenport ci invita a riflettere su un sottile discrimine, a cercare di scorgere quella linea invisibile tra l'ottico e il mentale, tra la percezione e la coscienza, in cui l'opera d'arte è solo se stessa. Seguendo questo percorso, non siamo però di fronte al cuore della poetica modernista dell'autosufficienza dell'opera d'arte (discorso ormai storicamente chiuso e superato), bensì a quel nuovo modo di intendere l'opera decretato negli anni '90 col termine *relazionale*. La pittura di Davenport, attraverso la sostanza della sua fase processuale e temporale, svela la sua relazione con il nostro spazio di vita: seppur prodotta in modo impersonale, dice su di noi molto più di quello che direbbe se esprimesse le più sottili fibrillazioni e inquietudini dell'animo dell'artista.

L'ambizione forse della mostra  *Holding Our Centre* è dunque quella di ricostruire, proprio nella spazialità medievale della Sala delle Pietre, un ambiente per certi versi simile a quello che vedremmo in qualsiasi basilica paleocristiana o rinascimentale: uno spazio avvolgente, una processione di santi e sante, una sequenza di scene narrative che raffigurano episodi biblici. Per certi versi alla meccanicità (seppur liricamente accesa) dei dipinti di Davenport corrisponde il termine *acheropita* che si utilizzava per le antiche icone, ovvero "non fatte da mano umana". Siamo dunque al nocciolo di una verità, la verità in pittura di Davenport ricostruita in questa mostra. Una sorta di iconostasi dispiegata su più lati, liberata dalla sua necessità di fare da sfondo al rito ma ponendosi essa stessa come rito contemporaneo. Come ha scritto nel 2022 Lorand Hegyi della pittura di Davenport, se da una parte "la neutralità completamente priva di emozioni, simile a un oggetto, delle strisce ripetitive, omogenee e versate di pura materia pittorica prende in prestito dai dipinti un carattere industriale, una sua indifferenza, simile a un oggetto", dall'altra "si manifesta nella realtà pittorica un'estraneità un po' esotica e uno splendore insolito, inesplicabile, apparenza di una purezza quasi sacrale, aliena, rivelazione di una nuova forma di sublime".<sup>5</sup> Non sarà allora del tutto irrazionale ricollegare, con l'occasione di questa sua prima mostra pubblica in Italia, proprio in una città dall'altissimo quoziente spirituale (qui nacque e morì Jacopone da Todi, il grande poeta mistico del XIII secolo autore di strazianti e meravigliose laudi in volgare), la sensibilità contemporanea della pittura di Davenport a quella di un rigore lirico e poetico medievale, per certi versi ascetico e sublimante.

Del resto è necessaria una massima concentrazione meditativa per portare a termine il processo che determina le sue pitture, secondo un meccanismo eseguito e controllato a mano da Davenport con millimetrica attenzione e disciplina. Tra la regola mortificante e esaltante del corpo dolente jaconico e la ripetizione estenuante delle bande di colore dei

which are pure performative events, inventions made to free themselves (in the sense of 'abandoning') painting and the gesture connected to it. Davenport seems rather to want to liberate painting, connecting it to that dimension which is simultaneously factual and impersonal, concrete and spontaneous, planned and anti-metaphysical, lyrical and mechanical, without falling into the trap of subjective expression and individual gestuality. We might say that the hard-edged opaqueness of his works' surfaces is Davenport's challenge to the meaning of painting in the first quarter of the 21st century. He does this by presenting the work as transparent, that is to say, capable of telling the story of how it was made, how it made itself, according to impersonal time frames and methods established beforehand by the artist himself.

Thus between the objectivity of the pictorial fact, produced outside of the artist's subjectivity (which could not be otherwise), and the choice of criteria with which the work is generated, Davenport invites us to reflect on a subtle distinction, to try to discern that invisible line between the optical and the mental, between perception and consciousness, in which the work of art is merely itself. Following this path, however, we are not faced with the heart of the modernist poetics of the self-sufficiency of the work of art (a discourse now historically obsolete), but rather with that new way of understanding the work decreed in the 1990s with the term *relational*. Davenport's painting, through the substance of its processual and temporal phase, reveals its relationship to our living space: although produced impersonally, it says much more about us than it would if it expressed the most subtle fibrillations and anxieties of the artist's soul.

Perhaps the ambition of  *Holding Our Centre* is therefore to reconstruct, within the medieval space of the Sala delle Pietre, an environment in some ways similar to what we would see in any early Christian or Renaissance basilica: an embracing space, a procession of saints, a sequence of narrative scenes depicting biblical episodes. In some ways, the mechanical (though lyrically vibrant) nature of Davenport's paintings corresponds to the term *acheropoieta*, once used to describe those religious icons "not crafted by human hand."

We are then at the core of a truth, the truth in Davenport's painting as reconstructed in this exhibition. A sort of iconostasis unfolding on multiple sides, freed from its need to serve as a backdrop to the ritual but presenting itself as a contemporary ritual. As Lorand Hegyi wrote of Davenport's painting in 2022, if on the one hand, "the completely emotionless, object-like neutrality of the repetitive, homogeneous, poured strips of pure pictorial matter borrows from painting an industrial character, an object-like indifference," on the other, "a somewhat exotic strangeness and an unusual, inexplicable splendor manifest themselves in pictorial reality, an appearance of an almost sacred, alien purity, the revelation of a new form of the sublime."<sup>5</sup>

It will therefore not be entirely irrational to reconnect, on the occasion of this first public exhibition in Italy, and in a city of the highest spiritual quotient (Jacopone da Todi, the great 13th-century mystic poet and author of harrowing and wonderful vernacular verses, was born and died here), the contemporary sensibility of Davenport's painting to that of a medieval lyrical and poetic rigor.

Furthermore, a superior level of meditative concentration is required to complete the process that shapes his paintings, a process Davenport executes and controls by hand with meticulous attention and discipline. Between the mortifying yet sublime rule of the suffering Jacopo-esque body and the exhausting repetition of the bands

5) Lorand Hegyi, *Mirrors*, catalogo della mostra Galleria Luca Tommasi, Milano, 2022-2023

5) Lorand Hegyi, *Mirrors*, exhibition catalog, Galleria Luca Tommasi, Milan, 2022-2023



*Poured Staircase*, Chiostro Del Bramante, 2022  
Photography credit: Prudence Cummings Associates

*Puddle Paintings* o le efflorescenze sensuali degli *Splats* di Davenport, si manifesta quindi quella rivelazione pittorica che è una sorta di liberazione della pittura dalla sua stessa regola esecutiva. In tale liberazione, quasi performativa, la griglia, il metodo, la temporalità congelata, la gabbia coercitiva esplodono e rilasciano spore multicolori.

Di qui si spiega anche l'impatto ambientale delle opere di Davenport, la sua uscita in alcuni casi dal limite verticale del quadro per farsi espansione orizzontale, colata pavimentale che lentamente invade il nostro spazio (fino a ricoprire in modo senza dubbio spettacolare, in installazioni più ardite, intere scalinate come quella del Chiostro del Bramante nel 2022-2023 o la *Poured Staircase* presso Greenwich tra 2023 e 2024, o vere e proprie pareti urbane di pittura come quella lunga 48 metri in Southwark Street a Londra).

Di qui ad esempio la scelta di proiettare sulla Torre del Palazzo del Popolo una lenta colata pittorica digitale che altro non è che la rivelazione elettronica della processualità insita nella pittura. Rivelazione che in questo caso però non diventa spettacolo di intrattenimento, esternalizzazione del processo che avviene nel chiuso dello studio, evento partecipato, ma risonanza, espansione, parte complementare di quella relazionale che in pittura non vediamo più in movimento, ma che lo è stata. È dunque, idealmente, alla luce d'Italia che la sinfonia di colori di Davenport si libera di qualsiasi etichetta (astratta, geometrica, minimalista, postmoderna) e si riconnette direttamente alle fonti, quelle stesse fonti adombrate come già visto in alcuni pittori del nostro Rinascimento, ma alle quali possiamo collegarne molti altri (perché non Giotto o Perugino? Perché non anche la Pala dello Spagna conservata nell'attiguo Museo Civico di Todi?). In fondo, come dichiara Davenport nell'intervista rilasciata a Luca Tommasi e pubblicata in questo catalogo, è stato proprio questo *link* ideale con la storia dell'arte italiana ad avergli suggerito una soluzione tecnica e formale in merito alla serie dei *Puddles Paintings*: "Ero stato in visita in Italia per vedere affreschi e murales, dipinti direttamente sul muro. Copiare i maestri italiani mi offrì una soluzione!"

Se la storia dell'arte, e quella in particolare della pittura, non ricomincia ogni volta da capo ma ripercorre silenziosamente l'opera dei pittori nostri antenati, l'eco degli antichi maestri risuona sempre nei contemporanei, subliminalmente a volte, in modo assordante altre, e i contemporanei a loro volta proiettano una nuova luce sugli antichi. Riuscire a vedere in una antica iconostasi o su una parete affrescata di una chiesa del XV secolo puri colori e forme richiede sensi acuti e sensibili all'estasi, ed in fondo non è poi così diverso dal vedere figure e rappresentazioni nei dipinti "astratti" e "geometrici" di Davenport. Colori e geometrie di Davenport sono insomma estasi cromatiche controllate in laboratorio, nel suo studio, che contengono in sé la misura del tempo in generale, la misura del loro tempo interno in quanto farsi dell'opera, e di un tempo che seppur gestito dall'artista diventa indipendente dal processo stesso. Sebbene molte delle sue mostre personali recano nei titoli temi legati al colore (*Colourfall*, *Colourscapes*, *Colourspace*, *True Colours*, *Chromatic*), il colore sembra piuttosto l'apparenza esterna, la pelle, l'epidermide di un processo, il mezzo, il filtro che rende visibile la sostanza temporale di un flusso reale, proprio come nei muri di icone (Iconostasi) ciò che si manifestava (la luce divina, l'invisibile) veniva mediato dalla raffigurazione pittorica. Nella fluidità astratta e cromatica disincarnata e disimpegnata di Davenport si svela, senza doversi più nascondere, l'essenza della pittura contemporanea col carico della storia portato senza affanno né timore reverenziale. Pittura dell'esserci quella di Davenport, dell'apparire e del visibile, specchio del nostro tempo in felice dialogo con essa.



of color in his *Puddle Paintings* or the sensual efflorescences of Davenport's *Splats*, a pictorial revelation emerges, a sort of liberation of painting from its own executive rules. In this almost performative liberation, the grid, the method, the frozen temporality and the cage explode, releasing multicolored spores.

This also explains the environmental impact of Davenport's works, the way in which he sometimes transcends the vertical limits of the painting in a horizontal expansion, a paving flow that slowly invades our space (to the point of spectacularly covering entire stairways in his more daring installations, such as that at the Chiostro del Bramante in 2022-2023 or the *Poured Staircase* near Greenwich in 2023-2024, or veritable urban walls of paint like the 48-meter-long one on Southwark Street in London).

Hence, for example, the choice of projecting a slow digital pictorial flow onto the Tower of the Palazzo del Popolo, which is nothing more than the electronic revelation of the process inherent in painting itself. A revelation that here, however, does not become entertainment or spectacle, an externalization of the process that takes place in the privacy of the studio, a participatory event, but rather a resonance, an expansion, a complementary part of that relational nature that in painting we no longer see in motion, but which has been so.

It is therefore, ideally, in the light of Italy that Davenport's symphony of colors frees itself from any label (abstract, geometric, minimalist, postmodern) and reconnects directly to its sources, those same sources that are foreshadowed, as we have already seen, in some of our Renaissance painters, but to which we can connect many others (why not Giotto or Perugino? Why not also the Altarpiece by Lo Spagna, preserved in the adjacent Civic Museum of Todi?). Ultimately, as Davenport states in the interview with Luca Tommasi published in this catalog, it is precisely this ideal connection with the history of Italian art that offers him a technical and formal solution for the *Puddles Paintings* series: "I'd been visiting Italy to see frescoes and murals, painted directly on the wall. Copying the Italian masters offered me a solution!"

If the history of art, and that of painting in particular, does not begin anew each time but silently retraces the work of our ancestors, the echo of the old masters always resonates in contemporaries, sometimes subliminally, at other times deafeningly, and contemporaries, in turn, shed new light on their predecessors. To see pure colors and forms in an ancient iconostasis or on the frescoed wall of a 15th-century church requires acute senses, sensitive to ecstasy, and ultimately it's not so different from seeing figures and representations in Davenport's "abstract" and "geometric" paintings.

Davenport's colors and geometries are chromatic ecstasies tightly controlled in the laboratory of his studio, which contain within themselves the measure of time in general, of their internal time as the work is being created, and of a time that, though under the artist's direct control, becomes independent of the process itself. Although many of his solo exhibitions engage with color (*Colourfall*, *Colourscapes*, *Colourspace*, *True Colours*, *Chromatic*), color seems more like an external appearance, the skin, the epidermis of a process, the medium, the filter that makes the temporal substance of an actual flow visible, just as in the walls of icons (Iconostasi) that which manifested itself (divine light, the invisible) was mediated by the pictorial representation.

In the disembodied and detached abstract and chromatic fluidity of Davenport's work, the essence of contemporary painting is revealed without having to hide its face, and the burden of history is carried without anxiety or awe. Davenport's painting is one of being, of appearance and of the visible, a mirror of our time and in joyful dialogue with it.



*Poured Lines Southwark Street*, 2006  
Vitreous enamel on steel panels  
300 x 4800 cm - 118 11/100 x 188 49/50 in.  
Photography credit: Prudence Cuming Associates

## “VOLEVO FARE L'ARTISTA”

Intervista di Luca Tommasi a Ian Davenport

Nell'estate del 1988 alcuni studenti d'arte del Goldsmiths College di Londra decisero di affittare un capannone dismesso nell'area del porto sul Tamigi e organizzarono una mostra intitolata Freeze sotto la guida di Damien Hirst, allora studente del secondo anno del college, che vestì contemporaneamente i panni del curatore e dell'artista e si adoperò per far visitare la mostra alle migliori personalità del mondo dell'arte londinese, attirando la curiosità dei media. Fra quegli studenti, c'era Ian Davenport che aveva concluso da poche settimane il proprio corso di studi al Goldsmiths con l'allestimento del suo “degree show” che aveva ricevuto numerosi consensi e l'interesse del noto gallerista Leslie Waddington. Da quel momento partì una carriera inarrestabile che raccontiamo nell'intervista all'artista che abbiamo effettuato nel mese di giugno 2025, in un percorso focalizzato principalmente sui cicli e le opere da lui realizzate in oltre 35 anni di attività.

**Luca Tommasi: Quando hai deciso di iscriverti al Goldsmiths College, eri già sicuro che avresti fatto l'artista? Com'era l'atmosfera?**

Ian Davenport: Fin da bambino volevo fare l'artista. Mia madre, che aveva frequentato una scuola d'arte, mi incoraggiava a dipingere e a disegnare. Era l'attività in cui riuscivo meglio, quindi quello è stato il mio percorso naturale. Non sapevo bene cosa significasse essere un artista, ma pensavo che andare in una scuola d'arte fosse l'occasione per esplorare che tipo di artista volessi diventare. La ragione per cui ho scelto il Goldsmiths è stata la libertà che offriva. Ripensandoci ora, il corso era in anticipo sui tempi e aveva compreso che gli artisti contemporanei stavano diventando più fluidi, muovendosi tra le diverse discipline. Questo si rifletteva anche nell'insegnamento. Il Goldsmiths era un college audace, con spazi enormi. Quando andai per il colloquio, qualcuno stava sparando uova dal piano più alto dell'edificio con un cannone! Pensai: “Mio Dio, qui si può letteralmente fare qualsiasi cosa.”

**LT. C'è qualcuno che ha indirizzato maggiormente il tuo lavoro?**

ID. C'erano insegnanti davvero bravi. Michael Craig-Martin era probabilmente il più famoso, ed è stato una delle influenze più importanti agli inizi, ma c'erano anche Tony Carter e un altro docente, Jon Thompson, insieme a docenti ospiti come Derek Jarman e Helen Chadwick.

**LT. Passarono solo poche settimane tra la tua mostra di laurea e la leggendaria mostra Freeze. Eravate semplicemente un gruppo di persone coraggiose o avevate già un'idea chiara di ciò che volevate fare?**

ID. Non c'era un piano preciso o un manifesto di gruppo; le cose si sono evolute in modo piuttosto organico. Damien Hirst, che ha ideato Freeze, aveva notato un gruppo dinamico di artisti al Goldsmiths e, in sostanza, aveva scelto i compagni di corso che riteneva migliori. La prima mostra di Freeze (fu organizzata in 3 successive parti, ndr) presentava opere eccezionali, ma fu poco frequentata. Poi Damien organizzò altre due mostre e fu la terza a iniziare davvero ad attirare l'attenzione. L'ultima esposizione venne trasmessa in un programma d'arte in TV e, da lì, improvvisamente iniziò a succedere tutto.

**LT. Gregor Muir (Ex direttore dell'Institute of Contemporary art e attuale Direttore delle Collezioni della Tate) ha sostenuto che molte delle opere esposte a Freeze erano influenzate dall'arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta. Mantenevano ancora un interesse di fondo per i materiali, il processo e l'autoriflessione. Una rivisitazione dell'arte concettuale con un tocco di freschezza e glamour che la rendevano irresistibile.**

ID. Non so quanto fosse glamour! A me interessavano la ripetizione, il processo, i materiali – e questo interesse è rimasto costante per tutta la mia carriera. Ho cercato di utilizzare approcci diversi, guardando a Pollock, Brice Marden, Agnes Martin, Eva Hesse e anche ad artisti britannici come Richard Long e Patrick Heron. Si trattava di assorbire queste influenze e trovare una direzione personale. A volte, per riuscirci, bisogna trovare il proprio “Ground Zero”. Al terzo anno di college, mi ero perso cercando di assorbire tutti i diversi approcci dell'arte contemporanea, così decisi di tornare alle basi e iniziai a dipingere ciò che avevo intorno – i barattoli di vernice. Quello è stato un buon punto di partenza per sviluppare nuove idee. L'interesse per la gravità e per il modo in cui la pittura scorre e cola è nato proprio da quei primi lavori.



Ian Davenport on his first day at Goldsmiths College, 1985  
Ian Davenport al suo primo giorno al Goldsmiths College, 1985  
Photography credit: Fenella Davenport

## “I WANTED TO BECOME AN ARTIST”

Interview with Luca Tommasi and Ian Davenport

In the summer of 1988, some art students from Goldsmiths College in London decided to rent an abandoned warehouse in the Thames Docklands area and organized an exhibition titled Freeze under the guidance of Damien Hirst, then a second-year student at the college. Hirst simultaneously took on the roles of curator and artist, working to bring the exhibition to the attention of leading figures in the London art world and attracting media interest. Among those students was Ian Davenport, who had just completed his degree show at Goldsmiths a few weeks earlier, receiving widespread acclaim and the interest of the renowned gallerist Leslie Waddington. From that moment began an unstoppable career, which we explore in the interview with the artist conducted in June 2025, focusing primarily on the series and works he has created over more than 35 years of activity.

**Luca Tommasi: When you decided to enter Goldsmiths College, were you already sure that you would become an artist? What was the atmosphere like?**

Ian Davenport: I wanted to become an artist from a young age. I had been encouraged to do painting and drawing by my mother, who also went to art school. It was my best subject, so naturally, that's what I gravitated towards. I didn't know what being an artist meant, and I thought going to art college was a chance to explore what kind of artist I wanted to be. The reason that I went to Goldsmiths was the freedom that it offered. In retrospect, the course was ahead of its time, and it understood contemporary artists were becoming more fluid, moving between disciplines. It reflected this in the teaching. Goldsmiths was an adventurous college with great spaces. When I went to do my interview, someone was firing eggs out of the top floor of the building from a cannon! I thought, ‘My God, you can just literally do anything in this place.’

**LT: Was there anyone who influenced your work the most?**

There were some very good tutors. Michael Craig-Martin is probably the most famous and was an important early influence; there was also Tony Carter and Jon Thompson, alongside visiting lecturers such as Derek Jarman and Helen Chadwick.

**LT. Only a few weeks passed between your degree show and the legendary Freeze exhibition. Were you just a group of brave people, or did you simply already have a clear idea of what you wanted to do?**

ID. There wasn't a clear plan or group manifesto; things evolved more organically. Damien Hirst, who instigated Freeze, had seen a dynamic group of artists at Goldsmiths, and basically picked fellow students he thought were the best. The first Freeze exhibition had exceptional pieces but was poorly attended. Then Damien did two subsequent shows, and the third one really started to get people's attention. The final exhibition was aired on an arts program on TV. From that moment on, everything started to happen.

**LT. Gregor Muir (Former director of the Institute of Contemporary Arts and current Director of Tate Collections) argued that many of the works shown at Freeze were influenced by the conceptual art of the sixties and seventies; there was still an underlying fascination with materials, process and self-reflection. This revisited conceptual art with a fresh, glamorous touch made it irresistible.**

ID. I don't know about the glamour! I was interested in repetition, process, and materials, and this has been consistent throughout my career. Harnessing different approaches, looking at Pollock, Brice Marden, Agnes Martin, Eva Hesse, those artists, as well as British artists, like Richard Long and Patrick Heron. Taking those influences and figuring out a way forward. Sometimes, to do this, you need to find your ‘Ground Zero.’ By the third year at college, I got lost absorbing the different approaches to contemporary art, and I decided to go back to basics by painting what was around me - paint pots. It was a good place to expand from. The interest in gravity and paint flowing and dripping came from those early works.



*Paint Pot*, 1988  
79,4 x 126 cm - 31 1/4 x 49 5/8 in  
Oil on canvas mounted onto board  
Photography credit: Prudence Cuming Associates

**LT. Sei stato tra i primi a firmare un contratto con una galleria e ad abbandonare la logica del gruppo. Non ti sentivi a tuo agio in quel contesto?**

ID. Prima di Freeze, Leslie Waddington, il gallerista londinese, venne a vedere la mia mostra di laurea e acquistò alcune delle mie opere. Voleva osservare come si sarebbe sviluppato il mio lavoro nel giro di un paio d'anni, per poi eventualmente offrirmi una mostra personale; era una grande opportunità per entrare a far parte di una galleria. Un altro gallerista, Karsten Schubert, mi aveva anche invitato a partecipare a una mostra collettiva con Gary Hume e Michael Landy, quindi si stava già formando una certa piattaforma.

Nel 1990 ho avuto la mia prima mostra personale alle Waddington Galleries, e poi nel 1991 sono stato nominato per il Turner Prize. Ho continuato a esporre insieme ai miei contemporanei e a mantenere quei rapporti nati al college ma, allo stesso tempo, desideravo affermare una mia identità autonoma.

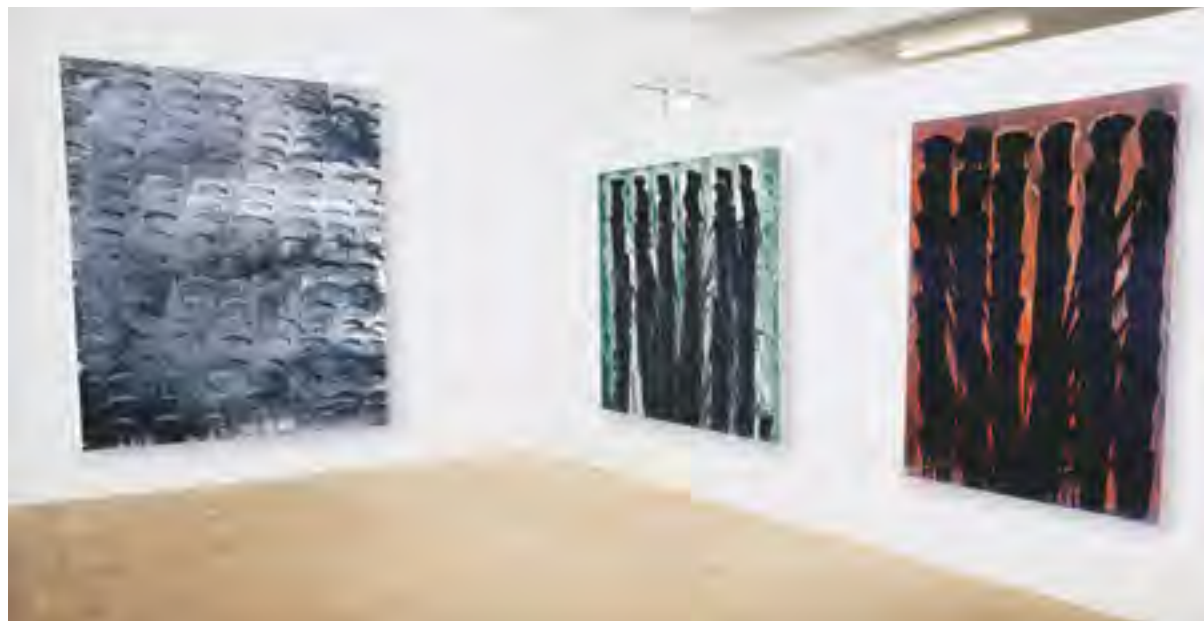
**LT. Negli anni '90 e 2000 hai lavorato principalmente su due cicli: Poured Paintings e Poured Lines. Quali erano i presupposti di questa ricerca, che oscillava tra monocromi quasi puri e dipinti che invece sembravano strizzare l'occhio all'Op Art? Ti senti influenzato da Bridget Riley?**

ID. Le idee più interessanti nascevano spesso da incidenti in studio, da intuizioni o sensazioni scaturite direttamente dal fare. Il primo gruppo di dipinti che ho esposto in galleria erano monocromi colati; parte della critica li ha collegati al corpo in modo piuttosto indiretto. Poi ho iniziato a unire alcuni elementi del lavoro – il senso del ritmo, della pulsazione – cercando una struttura più neutra. Le Poured Lines sono venute dopo; ho iniziato a lavorarci tra il 1992 e il 1993. Era anche un modo per indagare il colore, accanto ai grigi e ai neri industriali.

Bridget Riley mi avrà sicuramente influenzato a un livello subconscio perché il suo lavoro è davvero impattante. Tuttavia, lei dipinge con precisione e ordine, esplorando i fenomeni ottici. La mia pittura, invece, abbraccia la spontaneità delle forze naturali del materiale. Come suggerisce il titolo, si tratta di strisce di pittura versata che colano e vengono trascinate in basso dalla gravità. Il processo genera un effetto ottico, ma credo che sia un elemento secondario.

A metà degli anni '90 sentivo già il bisogno di esplorare altre strade. In precedenza avevo realizzato delle forme colate molto belle e volevo approfondire quell'aspetto: le superfici lucide e specchianti, le forme architettoniche. Erano molto semplici e questa semplicità è qualcosa verso cui mi sento naturalmente attratto come artista.

Ian Davenport's Degree Show at Goldsmiths, 1988  
Mostra di laurea di Ian Davenport al Goldsmiths, 1988  
Photography credit: Prudence Cuming Associates



**LT. You were among the first to sign a contract with a gallery and to abandon the group logic. Didn't you feel comfortable in that context?**

ID. Before Freeze, Leslie Waddington, the London gallerist, came to see my degree show and bought some of my work. He wanted to see how I would develop over a couple of years and then potentially offer me a show; it was a big opportunity for gallery representation. I'd also been asked by another gallerist, Karsten Schubert, to be in a group show with Gary Hume and Michael Landy, so there was a platform forming already. In 1990, I had my first solo exhibition at Waddington Galleries, and then in 1991, I was nominated for the Turner Prize. I continued to show alongside my contemporaries and maintain those college relationships, but I also wanted to establish my own identity.

**LT. In the 90s and 2000s, you worked mainly on two cycles: Poured paintings and Poured lines. What were the assumptions of this research that oscillated between almost pure monochromes and paintings that instead seemed to wink at Op art? Do you feel influenced by Bridget Riley?**

ID. The most interesting ideas were often the results of studio accidents which are sensed or felt and discovered by making. The first group of paintings that were shown at the gallery were poured monochromes; some of the critical press made connections to the body in quite an oblique way. Then I began to pull certain elements of the work together - the sense of rhythm and pulse and find a more neutral structure.

The Poured Lines came next; I started them in 1992 - 1993. It was also a way of investigating colour alongside the industrial greys and blacks.

Bridget Riley will have influenced me on a subconscious level as her work is so impactful. However, she paints with precision and order, looking at optical phenomena. My painting embraces the spontaneity of the material's natural forces. As the title suggests, these are poured lines of paint that have been dripped and pulled downwards because of gravity. The process gives an optical effect, but I think that's a secondary element. By the mid-1990s, I knew I needed to do other things as well. I had made very beautiful, poured shapes earlier, and I wanted to explore these. The mirrored glossy surfaces and architectural shapes. They were very simple, and this is something that I'm drawn to as an artist.

*Poured Painting, Blue, Black, Blue*, 1999  
Household oil on medium density fibreboard  
182.9 x 548.6 cm - 72 1/8 x 216 in.  
Photography credit: Prudence Cuming Associates



LT. Sono formaliste anch'esse?

ID. Lo sono, ma sono anche ispirate all'architettura urbana che ci circonda. Passavo attraverso il tunnel Rotherhithe, un sottopassaggio di Londra, per arrivare al mio studio. Le grandi colature somigliano ad archi e hanno un legame con l'architettura. Il mio lavoro gioca con elementi formali ma suggerisce anche altri significati legati alla gravità e a cosa significhi, come esseri umani, esistere su questo pianeta.

LT. Non sembri abbracciare nessuna etichetta artistica.

ID. I critici amano etichettare gli artisti mentre gli artisti fanno praticamente tutto il possibile per ribaltare quelle etichette, perché una volta che vieni rinchiuso in una categoria diventa limitante. "Non rientri in quella categoria?" "No, perché quella categoria non è mai stata pensata per me, capisci?"

LT. A un certo punto sono nati i Puddle Paintings che, senza dubbio, hanno avuto una grande risonanza e hanno moltiplicato la tua popolarità. Come sono nati? Li stavi cercando o sono comparsi da soli?

ID. I dipinti ad arco hanno portato ai dipinti circolari e poi a opere a pannelli multipli con cerchi. Erano complessi da realizzare e richiedevano molto tempo perché il processo di asciugatura era lento. Cercavo qualcosa di più veloce e dinamico, con meno revisioni e su larga scala. In quel periodo stavo viaggiando in Italia per vedere affreschi e murali, dipinti direttamente su pareti. Copiare i maestri italiani mi ha offerto una soluzione! Nel mio catalogo monografico è ben visibile uno sviluppo chiaro: si può vedere come passo da un'opera all'altra. Tuttavia, spesso sperimento molte idee contemporaneamente, oscillando tra spunti diversi. I Puddle Paintings sono nati come murali su larga scala per TATE Triennial nel 2003 e per l'Università di Warwick nel 2004. È un'idea semplice: le strisce liquide di pittura precipitano lungo la parete e, quando raggiungono il pavimento, deviano con un angolo, creando meravigliosi vortici e motivi organici. È un'interessante combinazione tra controllo e casualità. Improvvisamente un pubblico completamente diverso ha iniziato a interessarsi al mio lavoro perché il motivo di strisce e linee verticali ripetute è molto familiare. Nel 2006, sotto il Southwark Bridge ho realizzato un'installazione, una delle più grandi opere pubbliche a Londra. Il giorno dopo l'inaugurazione, andai a vedere l'opera e incontrai alcune persone che erano venute apposta dalla Cornovaglia e si erano fatte sei ore di treno per vedere l'installazione – e lì ho capito, per la prima volta, che stavo raggiungendo un pubblico completamente diverso. Ancora una volta, non è qualcosa che puoi prevedere come artista. Sei molto fortunato se certe cose arrivano tra le tue mani.

LT. Poco meno di dieci anni fa sono nati gli Splats, che sono il risultato di esperimenti iniziati anni prima. Sbaglio se dico che sono stati anche una tua esigenza per evitare di restare imprigionato nell'iconografia dei Puddle Paintings?

ID. Tendo ad avere una corsia preferenziale per la serie su cui sto lavorando, che rappresenta il mio principale interesse in quel momento. Parallelamente, vengono creati anche altri lavori ausiliari e l'attenzione può spostarsi dall'uno all'altro in qualsiasi momento. Abbiamo fatto una mostra insieme, Luca, nel 2019, dove ho realizzato il primo Splat su muro – è stata la nostra prima collaborazione. Per me, invece, possono tracciare il passaggio da un tipo di lavoro a un altro. Mostrano un'esplorazione più aperta di cosa significhi essere un artista.

LT. Are they formalistic as well?

ID. They are formal but also inspired by the urban architecture around us. I was travelling through the Rotherhithe tunnel, a London underpass, to get to my studio. The massive drips resemble arches and have a relationship to architecture. My work plays with formal devices and suggests other meanings to do with gravity and what it is as a human being to exist on this planet.

LT. You don't seem to embrace any labels as a painter.

ID. Critics like to label artists, and artists do virtually everything they possibly can to turn those labels around because once you get put into a box, it's restrictive. 'You don't fit into that box?' 'No, because that box was never meant for me, you know?'

LT. At a certain point, Puddle Painting was born, which undoubtedly had a wide echo and multiplied your popularity. How did they come about? Were you looking for them, or did they appear on their own?

ID. The arch paintings led into circle paintings and then multi-panel circle pieces. They were complex to make and took a long time, as the drying process was slow. I was searching for something quicker and dynamic, with less revision and on a large scale. I'd been visiting Italy to see frescoes and murals, painted directly on the wall. Copying the Italian masters offered me a solution! In my monograph, there's a quite clear development outlined. You can see how I progress from one piece to another. However, I often try many different things simultaneously, oscillating between ideas. The "Puddle Paintings" began as large-scale murals for the Tate Triennial in 2003 and Warwick University in 2004. It's a simple concept, as liquid lines of paint flow down the wall; when they reach the floor, they kick off at an angle and create wonderful organic swirls and patterns. Together, it forms an interesting interplay between control and chance. Suddenly, a completely different audience began to take an interest in the work because the motif of a stripe or repeated vertical lines is very familiar. Under Southwark Bridge, I completed an installation in 2006, one of the largest public artworks in London. The day after the unveiling, I went to view the painting and met several people who had travelled from Cornwall, a six-hour train journey, to see my installation – I realised for the first time how I was reaching a very different audience. Again, it's not something you can plan as an artist. You're very fortunate if those opportunities come your way.

LT. A little less than 10 years ago, the Splatter works were born, which are also the result of experiments from years before. Am I wrong if I say that they were also a need you felt to avoid being imprisoned in the iconography of the Puddle Paintings?

ID. There tends to be a central focus in a series I am working on, which is the main concern at that moment. Alongside the series, other auxiliary works are being created, and the emphasis might shift from one to another at any given time. We did a show together in 2019 where I completed the first splatter mural on the wall. That's when we first worked together. For me, they can chart how you move from one type of work to another. They show a more open exploration of what it is to be an artist.

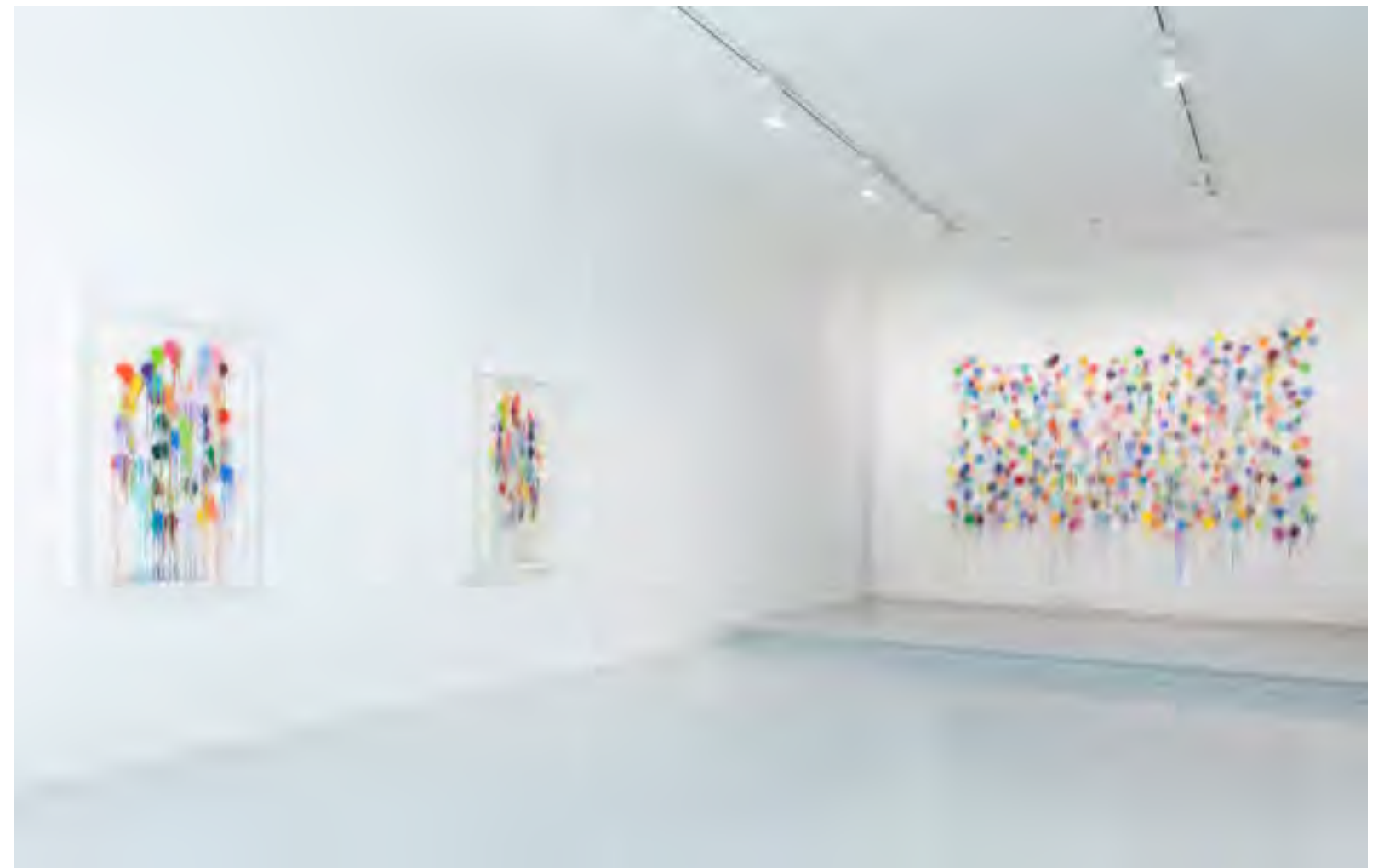
LT. Gli Splats sono importanti anche perché hanno affermato il tuo rapporto con la carta, un materiale con cui hai sempre lavorato. Negli ultimi anni hai iniziato a fare mostre composte esclusivamente da opere su carta – un materiale che, appunto, hai sempre utilizzato. Il mercato non era ancora maturo prima o semplicemente non ti sentivi pronto?

ID. Non è una decisione commerciale. Uso la carta perché, se hai un'idea, puoi reagire rapidamente e realizzarla subito – in modo più istintivo e immediato. Se una galleria dice "non vogliamo esporre opere su carta", per un artista è difficile perché è una parte importante del processo di sviluppo. La carta ha anche qualità diverse, è assorbente. Durante una sessione di pittura si satura molto, quindi l'assorbimento del materiale è un aspetto fondamentale. La sensazione di liquidità, il colore che si impregna nella superficie, è tangibile.

LT. L'ultima domanda: cosa ti ha ispirato di più nell'aver una mostra a Todi?

ID. La grandezza dello spazio. La Sala delle Pietre è un edificio storico molto imponente e bello, e la sua scala mi ha subito fatto pensare alla verticalità; ho reagito a questo creando dei dipinti molto alti. Volevo celebrarla in qualche modo. Per me è un'opportunità per raccogliere alcune delle esperienze pittoriche degli ultimi anni e distillarle insieme in queste dichiarazioni pittoriche piuttosto grandiose.

Ian Davenport, *Synesthesia*, Luca Tommasi Arte Contemporanea, 2019  
Photography credit: Fabio Mantegna



LT. The Splats are also important because they affirm your relationship with paper, a material you have always worked with. In recent years, you have started to do exhibitions of works on paper only – a material you have always worked with. Was the market immature, or did you simply not feel ready?

ID. It's not a commercial decision. I've used paper because if you have an idea, then you can react quickly and get it down straight away - be more instinctive and immediate. If a gallery says, "We don't want to show any works on paper," that's difficult for an artist because it's an important part of the development process. Paper also has different qualities; it is absorbent. It becomes heavily saturated during a painting session, so the absorbency of the material is a key aspect. The sense of liquidity, colour soaking into the surface, is palpable.

LT. The last question is what inspired you most to have a show in Todi?

ID. The scale of the space. The Sala delle Pietre is a very grand, beautiful historic building, and the scale of it immediately made me kind of think of verticality, and I reacted to the space by making some very tall paintings. I wanted to celebrate that in some way. It's an opportunity for me to pull together some of the experiences of the paintings I've been making over the last few years and distil them together into these rather grand pictorial statements.



Ian Davenport  
**HOLDING OUR CENTRE**

Opere in mostra / Works on exhibition



*Cascade, 2025*  
Acrylic on aluminium panel  
360 x 200 x 204 cm  
141 73/100 x 78 37/50 x 80 31/100 in





*Doubles*, 2025  
Acrylic on aluminium panel  
360 x 400 x 200 cm  
141 73/100 x 157 12/25 x 78 37/50 in



***Black Centre***, 2025  
Acrylic on stainless steel mounted onto aluminium panel  
300 x 249 cm  
118 11/100 x 98 3/100 in



***Holding Our Centre***, 2025  
Acrylic on stainless steel mounted onto aluminium panels  
300 x 200 cm  
118 11/100 x 78 37/50 in



*Night Dust*, 2024  
Acrylic on paper  
243 x 305 cm  
95 67/100 x 120 2/25 in





***Magenta Splatter***, 2025  
Acrylic on paper  
185 x 145 cm  
72 83/100 x 57 9/100 in





***Black Stars***, 2024  
Acrylic on paper  
185 x 145 cm  
72 83/100 x 57 9/100 in



***White Stars***, 2022  
Acrylic on paper  
185 x 145 cm  
72 7/8 x 57 1/8 in



*Dark Side*, 2025  
Acrylic on stainless steel panel with floor section  
290 x 125 x 73 cm  
114 17/100 x 49 21/100 x 28 37/50 in





*Overture (Study for Todi)*, 2025  
Acrylic on aluminium mounted onto aluminium board, 2 panels  
103 x 158 cm  
40 11/20 x 62 1/5 in

*Up Front*, 2024  
Acrylic on aluminium mounted onto aluminium panel  
103 x 80 cm  
40 11/20 x 31 1/2 in





*Painting with a hole in the middle 04*, 2025  
Acrylic on aluminium mounted onto aluminium panel  
28 x 28 cm  
11 1/50 x 11 1/50 in



## BIOGRAFIA - BIOGRAPHY

Ian Davenport è nato nel Kent, in Inghilterra, nel 1966. Si è laureato al Goldsmiths College of Art di Londra nel 1988, facendo parte della generazione degli Young British Artists e partecipando alla storica mostra Freeze dello stesso anno. Nel 1991 è stato selezionato per il Turner Prize, diventando il più giovane candidato di sempre. Nel 1999 ha vinto un premio alla John Moores Exhibition di Liverpool. Due anni dopo la laurea, inoltre, ha tenuto la sua prima mostra personale presso la Waddington Galleries di Londra. Davenport è noto per i suoi dipinti astratti che esplorano il processo e la materialità. Negli ultimi anni, il suo lavoro è consistito in linee di vernice acrilica accuratamente versate su una superficie, che si raccolgono e si espandono alla base. Questa tecnica gli consente di esplorare complesse combinazioni di linee e colori.

Le sue opere fanno parte di importanti collezioni museali, tra cui quelle di: Arts Council of Great Britain, Tate Modern, Tate Britain, London Centre, Centre Pompidou (Parigi), National Museum Wales di Cardiff, Von der Heydt Museum di Wuppertal, Museum of Modern Art di La Spezia, Borusan Art Gallery di Istanbul, Museum of Modern Art di New York e Dallas Museum of Art in Texas.

Ian Davenport was born in Kent, England, in 1966. He graduated from Goldsmiths College of Art, London, in 1988 in the generation of the Young British Artists, participating in the seminal 1988 exhibition Freeze. In 1991, he was shortlisted for the Turner Prize, for which he remains the youngest ever nominee, and in 1999 was a prize winner in the John Moores Exhibition, Liverpool. Two years after graduating, Davenport had his first solo show at Waddington Galleries, London, in 1990.

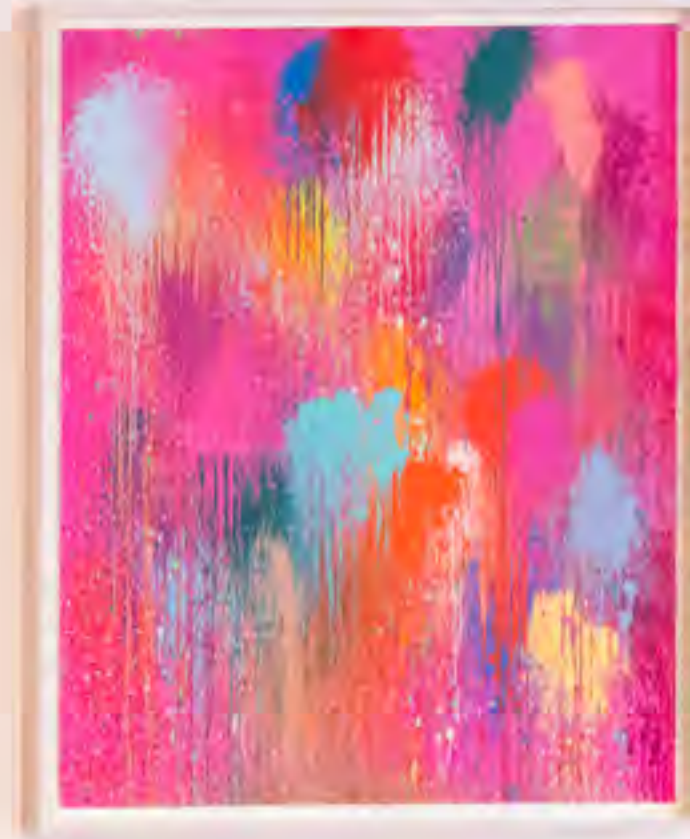
Davenport is known for his abstract paintings, which explore process and materiality. In recent years, his work has consisted of carefully poured lines of acrylic paint down a surface, which puddle and pool at the bottom. This technique allows him to explore complex arrangements of line and colour.

His work is held in important museum collections including Arts Council of Great Britain, Tate Modern, Tate Britain, London Centre, Pompidou, Paris National Museum Wales, Cardiff Von der Heydt Museum, Wuppertal Museum of Modern Art, La Spezia Borusan Art Gallery, Istanbul Museum of Modern Art, New York and Dallas Museum of Art, Texas.









Ian Davenport  
**HOLDING OUR CENTRE**

31.08 - 05.10.2025  
Todi

A cura di  
**Marco Tonelli**

Organizzazione  
**Fondazione Progetti Beverly Pepper**

Coordinamento  
**Elisa Veschini - Arianna Bettarelli**

Promozione e comunicazione  
**CLP relazioni pubbliche - Clikkami 2.0 srls**

Trasporti  
**V-Art Moving**

Installazione Sala delle Pietre  
**Coop. Atlante Servizi Culturali**

Assicurazione  
**Mag Italia group**

Progetto grafico e design editoriale  
**Vincenzo Alessandria**

Stampa catalogo  
**Arti Grafiche Meroni**

Crediti fotografici - Opere in Mostra  
**Prudence Cuming Associates**

Stampa materiali grafici  
**Totem srl - Grafidea**

Traduzioni  
**Go Global School**



CON IL PATROCINIO E IL CONTRIBUTO DI



Comune di Todi

CON IL SOSTEGNO DI



PARTNERS



