

Alan Rankle
selected works
1992-2009



Alan Rankle
selected works
1992-2009

Alan Rankle Selected Works 1992–2009
at Fondazione Stelline, Milano
11 February–13 March 2010

Testi/texts © 2010
Laurence Bristow-Smith
Massimiliano Finazzer Flory
Camillo Fornasieri
Alan Rankle
Brian Sherwin
Andrea Vento
Massimo Zanello

Traduzioni/translators:
Marie Andersen, English to Italian
Ivor Coward, Italian to English

Immagini/images of paintings © 2010 Alan Rankle
Photography © 2010
Julia Humphreys
Kim Nilssen
Thomas Jervais
Godfrey Past

ISBN 978-87-993276-1-4
British Library Catalogue in Publication Data, a catalogue
record for this book is available from the British Library.



First published in 2010
Hans Alf Gallery, Flæsketorvet 26–28
DK–1711 København V, Denmark
www.hansalf.com

in association with
Fondazione Stelline
Corso Magenta, 61, Milano
www.stelline.it

Direzione e coordinamento mostra/
exhibition coordinator and director
Alessandra Klimciuk

Segreteria organizzativa/organizational support
Rosa Maria Milone
Francesca Radaelli

Progetto grafico di/designed by
Iben Marx Holmes, illix design
www.illixdesign.com

Si ringraziano i collezionisti per il prestito delle opere/
with thanks to the lenders to the exhibition
Alastair Reddath-Stevens
Ann Renton
Julia Humphreys
Nadene Ghouri and Sam Robertson
Richard Heeley
Jeremy and Hazel Brook
Tom Burke
Bjarne Nielsen and Dorte Marxen
Tessa Dash
Ken and Irene Hazel
David and Tasha Pope
HRH Princess Lavinia of Yugoslavia
Laurence and Jennifer Bristow-Smith
Ralfe Whistler
George and Lynne Bingham

Un ringraziamento particolare a/
Special thanks to
First Gallery
Italian Factory

Printed and bound in China by Entry Global Ltd
www.entryglobal.com



Presidente/Chairman
Camillo Fornasieri

*Consiglio di Amministrazione/
Administration Board*
Andrea Balestri
Maurizio Cavezzali
Micaela Chiesa
Alfredo Novarini
Edoardo Panizza
Camillo Milko Pennisi
Andrea Vento

Direttore/Director
Pietro Accame

Comitato Scientifico/Scientific Committee
Jean Clair
Claudia Gian Ferrari
Elena Pontiggia

Responsabile Attività Culturali/Head of Cultural Activities
Alessandra Klimciuk

*Responsabile Amministrativo/
Head of Administration office*
Sebastiano Arillotta

Segreteria/Secretarial Staff
Donatella Aldigeri

Progetto Lombardia per l'Arte Contemporanea/
L.A.C. Project
Francesca Radaelli

Ufficio Stampa/Press Office
CLP Relazioni Pubbliche

In collaborazione con/
in collaboration with



Con il patrocinio/
with patronage



Contents

Foreword by Massimo Zanello	8
Foreword by Massimiliano Finazzer Flory	10
Foreword by Camillo Fornasieri	12
Foreword by Laurence Bristol-Smith	14
Foreword by Andrea Vento	16
Interview with Alan Rankle	19
Riverfall	34
Further Tales From the Beach House	38
Gates to the Garden	42
Light + Meaning	52
Strange Territory	56
Formal Concerns	68
Running from the House	76
On the Edge of Wrong	86
Alan Rankle and Kirsten Reynolds	
Biography	93

Sommario

Presentazione di Massimo Zanello	8
Presentazione di Massimiliano Finazzer Flory	10
Presentazione di Camillo Fornasieri	12
Presentazione di Laurence Bristol-Smith	14
Presentazione di Andrea Vento	16
Intervista con Alan Rankle	19
Riverfall	34
Further Tales From the Beach House	38
Gates to the Garden	42
Light + Meaning	52
Strange Territory	56
Formal Concerns	68
Running from the House	76
On the Edge of Wrong	86
Alan Rankle e Kirsten Reynolds	
Biografia	93

La pittura come paradigma dell'evoluzione sociale, quella ambientalista, che nelle tele di Alan Rankle si traduce in una surreale arte paesaggistica dove i colori trasformano le idee in suggestive illusioni e le immagini in dissolvenze oniriche.

Le opere esposte alla Fondazione Stelline raccolgono il gusto ambiguo dell'essere e del non essere, della presenza e dell'assenza, fusi nei colori e nell'uso della luce come elemento vivo che rappresentano ciò che Rankle in qualche modo vuole divenire: il simbolo dell'arte pittorica sospesa tra la dimensione del sogno e quella della realtà. I luoghi dipinti, dimensione magica e surreale, sono sospesi appunto tra la memoria, l'immaginazione, il desiderio: sperimentazione di nuovi territori estetici in cui l'indagine interiore si fonde con la natura, rappresentata come metafora dell'esistenza, approdo alla bellezza.

I colori, in modo particolare, sono testimonianza di un afflato verso tutto ciò che appartiene alla terra, al cielo, all'acqua e all'aria, agli elementi essenziali alla vita umana; metafora di una peculiare ricerca che, partendo

dalle condizioni primordiali dell'esistenza, proprio attraverso la tecnica pittorica e l'uso del colore diventano dissolvenza, linguaggio inconscio che preludono ad una forma di comunicazione che va oltre l'intelletto e parla direttamente all'anima.

Un codice rappresentativo, insomma, che ben si sposa con la presenza di Kirsten Reynolds cultrice del suono e dell'esperienza visiva, del gesto pittorico come sfida al gusto tradizionale, capace di porre la luce come mezzo espressivo e di trasformazione della materia.

Si tratta di una proposta, quella voluta dalla Fondazione Stelline che intende valorizzare la ricerca artistica, il suo linguaggio popolare e "politico". Regione Lombardia da sempre sensibile ai temi dell'arte contemporanea guarda con grande interesse a questa nuova iniziativa. La rassegna contribuirà a sviluppare un feconda dialettica sul concetto di arte e ambiente.

Massimo Zanello

Assessore alle Culture
Identità e Autonomie della Lombardia

We are presented with painting as model of social and environmental evolution which, in Alan Rankle's works, translates into a surreal landscape art where the colours transform ideas into alluring illusions and images into dissolving dreams.

The works displayed at the Fondazione Stelline bring together the ambiguous taste of being and non-being, of presence and absence, all blended into the colours and light-plays as a living element that represent what Rankle wants to become: the symbol of painting between the dimension of the dream and that of the reality. The painted places and the surreal, enchanted dimension are suspended precisely between memory, the imagination and desire. They experiment with new aesthetic worlds where inner search blends with nature represented as a metaphor of existence, as beauty itself.

The colours in particular are proof of an inspiration to everything belonging to the elements essential to human life: the earth, sky, water and air. They are the metaphor of a study which, starting from primordial conditions of existence, precisely through painting technique and the use of colour create a dispersion

and an unconscious language that herald a form of communication transcending the mind and speaking directly to the soul.

It is a representative code then, and one that welcomes the presence of Kirsten Reynolds, who is a cultivator of sound and visual experience, of painting as a challenge to the traditional taste, able to use light as an expressive means able to transform matter.

This proposal by the Fondazione Stelline aims to enhance artistic research and its accessible and "political" language. As a long-standing keen observer of the contemporary art world, the Lombardy regional administration is greatly interested in this project. Always sensitive to issues of modernity and the vast array of projects that contemporary art offers our region, the exhibition will contribute to engendering a fertile discussion on the idea of art and the environment.

Massimo Zanello

Councillor for Cultures, Identities
and Autonomies, Lombardy

“La vita degli spettacoli naturali è solo nel cuore degli uomini: per vederla, bisogna sentirla.”

Jean-Jacques Rousseau, Emilio

Non vi è solo una natura esteriore ma anche una interiore. Il paesaggio, forse, è la cifra di queste due unità dell'ambiente e dell'uomo. Una cifra il cui risultato, per essere letto, ha bisogno di essere illuminato. Perché la natura per diventare paesaggio ha bisogno di essere attraversata dalla luce.

Ma che cos'è il paesaggio? L'interrogativo è stato declinato da Alan Rankle nelle forme di una geografia contemporaneamente fisica e dell'anima.

In una trentina di opere realizzate fra il 1992 e il 2009 rielaborando più linguaggi espressivi dalla pittura, alla fotografia, alle videoinstallazioni, l'ambiente è qui reinterpretato con attenzione alle problematiche ecologiche.

Riflettere oggi sul contesto ambientale vuol dire, infatti, assumere una presa di posizione esplicita su come abitare la Terra, come “stare al mondo”. Valorizzare con una nuova chiave di lettura l'arte paesaggistica che possiede un'antica e importante tradizione, significa aumentare la sensibilizzazione verso uno dei problemi centrali del nostro presente e futuro.

La parola ecologia, depurata dalle ideologie, si può declinare, così, su molti fronti che spaziano dalla dimensione individuale a quella sociale, economica, dei Media, della comunicazione. E nell'anno che l'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano dedica alla conoscenza intesa come convergenza dei saperi in vista di un pensiero in grado di riunire generi diversi, superando le rigide suddivisioni disciplinari, l'esposizione delle opere di Alan Rankle e Kirsten Reynolds si inserisce nel più ampio progetto di racconto e di scambio fra le culture: “Milano mondo”.

Le sinestesie immaginarie di Kirsten Reynolds, traducendo questo principio, ci conducono in emozionanti esperienze multisensoriali.

In *On the Edge of the Wrong*, una creazione di Kirsten Reynolds e Alan Rankle voluta espressamente per questa mostra, dipinti, fotografie, videoinstallazioni, scrittura e scatole luminose interagiscono in un immaginifico bosco notturno provocando un incontro in cui la *natura naturalis* e la *natura artificialis* si fondono e si con-fondono. Come in una confluenza di strade, intuizioni e fatti che fanno trasmettere le emozioni e le tensioni dell'uomo che esplora e sperimenta le possibilità dello spazio, queste opere riescono a mettere in dialogo realtà apparentemente distanti: il paesaggio e gli scenari urbani.

La sensibilità dei due artisti inglesi si colora di grande suggestione nell'impiego della luce che accosta il sublime e la sua perdita, formidabile potenza fatta di memorie e nostalgia, ma anche di energia che si libera nella straordinaria unicità dell'istante. Là dove l'effimero ri-acquista il suo significato originario, di *unicum*, “per una sola volta per sempre”. Perché, come ha scritto Shakespeare: “Il tempo cammina con passo diverso, a seconda delle diverse persone”. E compito dell'arte è ricondurci verso quell'incessante ricerca di senso e di appartenenza che ci ancora al “qui ed ora”, alla coniugazione della vocazione degli uomini che chiama nostro il pianeta.

Massimiliano Finazzer Flory

Assessore alla Cultura del Comune di Milano

“It is in man's heart that the life of nature's spectacle exists; to see it, one must feel it.”

Jean-Jacques Rousseau, Émile

Nature exists not only in the exterior but also the interior. The landscape perhaps sums up the environment and man but, to be understood, it is a summary that needs to be lit. For to become a landscape, Nature needs to bond with light.

But what exactly is a landscape? The response by Alan Rankle to the question comes to us through the forms of a geography that describes at once the physical and the inner soul.

Through about thirty paintings completed between 1992 and 2009 that rework and embrace several expressive languages (painting, photography, video installations), the natural world is reinterpreted with an attention placed on ecology.

To stop and think about the environment today is to take a clear stance on how we should inhabit the Earth. How we ought to “be with our world”. Using new perspectives to enhance the value of landscape art – with its ancient and important tradition – is also about raising awareness of a topic that is central to both our present and future.

After removing its ideological connotations, the word “ecology” can be expressed in many ways, ranging from the individual level to those of society, the economy, the media and communication. In 2010, when the Milan's city Councillorship for culture is devoting attention to knowledge seen as the convergence of learning in scope of a thought which can bring different genres together (and transcend the rigid disciplinary boundaries), this exhibition of works by Alan Rankle and Kirsten Reynolds comes within the broader scope of interaction among cultures: “Milan-World”.

By translating this principle, the imaginary synesthesiae of Kirsten Reynolds lead us through exciting multi-sensory experiences.

In *On the Edge of the Wrong*, created by Kirsten Reynolds and Alan Rankle specially for this exhibition, paintings, photographs, writing and lit boxes interact in an image-evoking night forest. The result is a meeting at which *natura naturalis* and *natura artificialis* are fused and con-fused. As if at a crossing of roads, ideas and events that are able to convey the emotions and tensions of the human race which explores and experiments with the possibilities of space, these works create a discourse among the apparently-distant realities of landscapes and urban scenes.

The sensitivities of the two British artists are brought colourfully and alluringly alive with the use of light, which approaches the sublime and its loss. We behold a formidable power made up of memories and nostalgia but also of an energy released into the extraordinary uniqueness of the moment where the ephemeral regains its original meaning of *unicum*, “only once, for ever”. For, as Shakespeare wrote “Time travels in divers paces with divers persons”. It is art's task to take us back to that incessant search for meaning and belonging that anchors us in the “here and now” to express that vocation the human race has for calling the planet “ours”.

Massimiliano Finazzer Flory

Councillor for Culture of the City of Milan

I lavori recenti degli artisti inglesi Alan Rankle e Kirsten Reynolds alla Fondazione Stelline sono un'occasione privilegiata per l'arte contemporanea a Milano per conoscere e confrontarsi con un interessante e felice testimonianza di uno spirito inglese nell'epoca dei mondi comunicanti o della globalizzazione.

Questa duplice mostra presenta il percorso creativo di Rankle, figura centrale della sua generazione presentando opere realizzate tra il 1992 e il 2009, mentre il progetto inedito *On the Edge of the Wrong* rivela il frutto della collaborazione tra lo stesso Rankle e Kirsten Reynolds, con opere create ad hoc in occasione della mostra milanese.

Quali dunque i motivi di un confronto? Rankle è un pittore, anche se ha utilizzato indifferentemente video, foto e progetti d'installazione. Troviamo l'immedesimazione, sapiente e originale, con tutta la tradizione del paesaggio inglese a partire però dai suoi epigoni moderni, di più Turner che Constable. Ma c'è la novità e il coraggio contemporaneo e colto del cercare di sentire e vedere l'invisibile fino a lasciarsi modificare nella forma e nella tecnica espressiva.

Si amplia il vocabolario della pittura contemporanea, ma soprattutto si verifica la possibilità per stupirsi di nuove profondità e visioni.

Scoperte preziose per il contemporaneo sono la bellezza e potenza oscura, certo noti al romanticismo, ma che hanno i connotati della poesia di Pound, Eliot ed anche delle "Rime of the Ancient Mariner"; essi inducono il velo di colori nuovi per la natura e la sovrapposizione cinematografica di luoghi diversi che si stratificano per

assonanza o memoria – graffiti non violenti sui muri e abeti, cielo con acqua, ricordi permanenti e colori simbolici; mostrano la sinistra vicinanza del fitto buio della natura fino a ipotizzare il tema del labirinto odierno ma senza relegarci nella disperazione.

Anche questi motivi culturali e di poetica contemporanea fanno della presenza di Rankle la sfida della pittura in questo tempo del suo superamento apparente, quest'ultimo dovuto non tanto alla critica, ovviamente democratica e aperta ai differenti stili, ma alla sedimentata impressione in ognuno di noi che essa, la pittura, abbia già detto tutto.

Per questo le opere della Reynolds, opere complesse di rapporti tra fotografia, luce e percezioni – dove la proposta di esperienza multisensoriale tende a confondere intenzionalmente le percezioni sonore e quelle visive – si assimilano alle interessanti visioni di Rankle.

L'iniziativa organizzata dalla Fondazione Stelline, in collaborazione con il Consolato Generale Britannico di Milano – col patrocinio del Comune di Milano, della Regione Lombardia, della Provincia di Milano e del British Council – contiene dunque, per questi motivi, anche un sentito grazie a queste presenze pensanti, che lasciano così una traccia di paragone e di confronto che è sempre più cercato dalla gente – a volte più nel territorio Lombardo che nella metropoli – quando si presentano motivi e un lavoro in cui c'è materia per poter entrare, guardare, capire e stupirsi.

Camillo Fornasieri

Presidente Fondazione Stelline

The recent works by British artists Alan Rankle and Kirsten Reynolds at the Fondazione Stelline offer a prime occasion for Milan's contemporary art to discover an interesting and successful statement of a British spirit in these times of the interactive world and globalisation.

This dual exhibition presents the creative diary of Rankle, a central figure of his generation, showing works from the period 1992–2009. The project *On the Edge of the Wrong* is instead unveiled for the first time as the result of a cooperation between Rankle and Kirsten Reynolds, with works created ad hoc for this Milan exhibition.

So what strands of comparison are to be drawn upon? Although Rankle has switched easily and seamlessly among video, photography and installations, he is a painter at heart. We are treated to the skillful and original empathy he has with all of the British landscape tradition starting from its more modern exponents, more in the footsteps of Turner than Constable. But Rankle comes up with a lot of innovation, showing us a contemporary, cultured courage of seeking to feel and 'see the invisible', to the point of allowing himself to undergo changes in form and expressive techniques.

With the vocabulary of current painting being broadened, most of all we are offered the opportunity to be spellbound by new depths and visions.

Valuable discoveries for the contemporary world are beauty and power, known well to Romanticism. Here instead they bear the characteristics of the poetry of Pound and Eliot, and of the "Rime of the Ancient Mariner". They induce a spread of new colours for nature, and a cinematographic overlapping of different locations that

are stratified by correspondence or memory – non-violent graffiti on the walls and pines, sky with water, permanent memories and symbolic colour. They show how sinister and close is Nature's dense darkness, to the point of hinting at the theme of today's maze however without consigning us to despair.

Also these reasons of contemporary poetry and culture make Rankle's presence the challenge for painting, in these times when that form of art appears to be outdated. It has not so much to do with criticism, which is democratic and open to different styles, but rather with the long-sedimented impression that painting has run out of things to say.

Which is why the works by Reynolds, with their complex juxtapositions of photography, light and perceptions – where the multi-sensory experience aims to intentionally confuse the perceptions of sound and sight – blend in with the fascinating visions of Rankle.

The organisers Fondazione Stelline along with the British Consulate General in Milan – under the auspices of the Milan city council, the Lombardy regional administration, the Milan provincial council and the British Council – therefore all extend a heartfelt 'thank you' to these artists, whose presence and works will provide food for thought and discussion increasingly appreciated by people when they can see quality Art presented in such a way for them to understand, admire and enjoy.

Camillo Fornasieri

Stelline Foundation President

E' stata una sorpresa scoprire che Alan Rankle, che conosco e di cui ammiro il lavoro da più di 20 anni, è stato definito come un profeta dei cambiamenti climatici.

La rappresentazione di Rankle dell'ambiente naturale non è né fotografica né letterale. E' un'interpretazione che contiene un messaggio, una risposta al mondo che lui vede ed in cui vive. Quando iniziò a dipingere, fu accusato di anacronismo, e questo non è di certo un bell'inizio, ma lui ha perseverato e, grazie alla perseveranza, la sua originalità come artista e l'importanza del suo messaggio, hanno avuto risonanza internazionale.

L'interesse di Rankle per l'ambiente cominciò nei primi anni 80, quando i problemi ambientali erano un optional, non un obbligo. I gruppi ambientalisti combattevano le loro battaglie sul piano estetico, degenerando poi in una politica anti-establishment. Rankle condivideva alcune delle loro idee, ma, aspetto di vitale importanza, il suo approccio era diverso.

Mentre studiava si interessò all'arte paesaggistica cinese nella quale i paesaggi possono contenere un messaggio politico o morale. Da giovane artista lottando per emergere, girovagava a lungo tra le brughiere dello Yorkshire, facendo schizzi e dipingendo fino a capire la forma e la struttura del paesaggio fisico intorno a lui. Queste due influenze importantissime furono messe a fuoco quando egli si trovava in Finlandia e vide i devastanti effetti delle piogge acide sulle foreste finlandesi. Fu un chiaro esempio di cambiamento climatico, prima che il termine fosse usato ampiamente.

Come reazione iniziò a lavorare su progetti artistici concentrati sull'ambiente, movimentando anche il talento di altri al servizio di quella che lui vede ancora come una causa comune. Nel 1991, su commissione

dell'Hastings Trust e della Public Art Society, ha curato un'esibizione internazionale di gruppo, *Earthscape*, che mirava "...a promuovere nuovi approcci al miglioramento dell'ambiente e ad aumentare il dialogo riguardo i problemi ambientali... Sentiamo che il nostro lavoro sottolinei il rapporto... tra l'individuo e la collettività e, così facendo, evochi un positivo senso di responsabilità verso l'ambiente".

Dopo *Earthscape* ha cominciato a dipingere le serie *Riverfall*, ed è qui che inizia la retrospettiva.

Da allora il messaggio di Rankle è chiaro. Le sue opere mostrano dei paesaggi, la rappresentazione del mondo naturale, che è in pericolo. Lui rappresenta graficamente il pericolo in molti modi, ma l'allarme è forte e inequivocabile. Sia che ci si limiti alle due semplici parole "cambiamento climatico" o che ci si spinga a considerare l'ambiente nel suo complesso, questo è quello che sta accadendo al mondo. Non si può più contare sull'ordine naturale. Siamo stati noi. Noi siamo i responsabili.

Rankle ha affrontato un viaggio impressionante negli ultimi vent'anni, è diventato un artista di fama internazionale, le cui opere sono state esposte in lungo e in largo. Ha forgiato uno stile unico e maturo, che è in grado di espandersi e di adattarsi man mano che le sue idee si sviluppano. E tuttavia, finora, egli non si è mosso dal punto di vista espresso nel 1991 nel catalogo di *Earthscape*:

L'arte è sempre stata indissolubilmente legata all'ambiente. L'arte paesaggistica, essenzialmente, tratta sia l'artista che lo spettatore come protagonisti piuttosto che semplici osservatori della grandiosità della natura.

Laurence Bristow-Smith

H. M. Consul General
& Director General for Trade & Investment

It came as a surprise when I realised that Alan Rankle, who I have known and whose work I have admired for more than twenty years, was being spoken of as a prophet of climate change.

Rankle's representation of the natural world is not photographic or literal. It is an interpretation, which contains a message, a response to the world he sees and inhabits. When he began painting, this was not a fashionable approach – he was even accused of being an anachronism – but he persisted, and with persistence has come international awareness of his originality as an artist and of the importance of his message.

Rankle's commitment to the environment began in the early 1980s when the environment was an option not an obligation. Environmental groups fought their battles on aesthetic grounds, which spilled over into anti-establishment politics. Rankle shared some of their ideals, but, crucially, his approach was different.

As a student, he became interested in Chinese landscape painting, where the depiction of landscape can carry a political or moral message. As a young and struggling artist, he walked the Yorkshire moors, sketching and painting until he understood the form and structure of the physical landscape around him. These two powerful influences found a focus when he was in Finland and saw the devastating effect of acid rain on the Finnish forests. It was an example of climate change, before the term was widely used.

His response was to begin working on art projects with an environmental focus, mobilising the talents of others in the service of what he still sees as a common cause. In 1991, commissioned by Hastings Trust and The Public Art Society he curated an international group exhibition,

Earthscape which aimed "...to promote new approaches towards improving the environment and to provoke a high level of dialogue on environmental issues... We feel that our work highlights the relationship... between the individual and the collective and, in doing so, evokes a positive sense of responsibility towards the environment".

After *Earthscape*, he produced the first paintings in the *Riverfall* series, which is where this retrospective begins.

Since then, Rankle's message has been clear. His works show landscape – the visual representation of the natural world – under threat. He expresses the threat graphically in many different ways, but the warning is stark and unequivocal. Whether you confine it to the two bald words "climate change" or whether you broaden it to encompass the environment as a whole, this is what is happening to the world. The natural order can no longer be relied upon. We did it. We are responsible.

Rankle has been on an impressive journey over the last twenty years, he has become an artist with an international reputation whose work has been exhibited widely. He has forged a unique, mature style which is capable of expanding and adapting as his ideas develop. And yet he has not moved so far from the view expressed in that 1991 *Earthscape* catalogue:

Art has always been inextricably linked to the environment. Landscape art ultimately features both artist and viewer as participants rather than as onlookers in the awesome expanse of Nature.

Laurence Bristow-Smith

H. M. Consul General
& Director General for Trade & Investment

Milano ospita per la prima volta il pittore inglese Alan Rankle, un'anteprima assoluta. Si tratta di un artista che ha saputo raggiungere fama e successo non solo in Gran Bretagna, ma anche in Europa e negli Stati Uniti, grazie ad una serie di importanti mostre prodotte negli ultimi anni.

Rankle è certamente partito dalla grande tradizione del proprio Paese nell'arte del paesaggismo, sapendo però rinnovare una disciplina che ha avuto il suo massimo splendore nel Settecento e nell'Ottocento.

A differenza dei suoi antesignani, quella di Rankle è però una natura che reagisce e combatte contro alcuni oltraggi, a volte compiuti dall'uomo. L'autore infatti è in grado di esprimere una fortissima energia e coscienza ambientale, permettendoci in alcuni casi di tornare ad una scena non civilizzata, immaginosa e selvaggia.

Non vi è però una situazione drammatica ma di ottimistico ritorno ad un equilibrio organico, grazie anche alla pacifica luminosità autunnale delle sue scene.

La Fondazione delle Stelline, attenta da qualche anno anche agli autori contemporanei stranieri, ci offre quindi un'importante opportunità grazie alla retrospettiva delle opere di Rankle dal 1993 al 2009. La mostra ospita inoltre l'installazione speciale dell'artista Kirsten Reynolds e Alan Rankle, dal nome *On the Edge of Wrong*. Questa esibizione è stata possibile grazie alla Fondazione Stelline, godendo del patrocinio del Consolato Generale di Gran Bretagna e del Comune di Milano.

Andrea Vento

Direttore della Promozione e Cooperazione Culturale
Comune di Milano

Milan hosts the first exhibition in the city by Alan Rankle, a British artist who has achieved both renown and success not only at home but also in Europe and the United States due largely to a series of notable exhibitions staged in recent years.

While Rankle started out from the long-standing British tradition of landscape painting, what distinguishes his work is how he breathes exciting new life into a discipline that reached its zenith of splendour in the Eighteenth and Nineteenth centuries. Unlike his precursors, the nature depicted by Rankle reacts and fights back at some of the outrages that man sometimes commits.

The artist expresses a vibrant energy and environmental conscience, allowing us to reach out and return to an imaginative, wild and non-civilised world. But Rankle's world is not dramatic; rather, it conveys an optimistic

outlook that takes us towards an organic balance, deriving also from the peaceful autumnal brightness of his settings.

For several years the Fondazione delle Stelline has been interested in non-Italian contemporary artists. Today it provides us with a significant opportunity to peruse a retrospective of Rankle's works from 1993 to 2009. The exhibition is also hosting the special installation by Kirsten Reynolds and Alan Rankle entitled *On the Edge of Wrong*. The exhibition has been made possible by Fondazione Stelline, and has received official patronage from the British Consulate General and Milan's City Council.

Andrea Vento

Director of Cultural Promotion and Cooperation
Department for the City of Milan



Intervista con Alan Rankle

Alan Rankle è un artista britannico, nato a Oldham, Lancashire in Inghilterra, nel 1952. Ha studiato alla Rochdale College, School of Art (1968–70) e al Goldsmiths' College (1970–73). E' uno degli artisti di spicco della sua generazione ad avere esplorato le questioni sociali ed ambientali del presente attraverso la pittura paesaggistica. La sua prima esibizione, tenutasi all'Institute of Contemporary Art di Londra (1973) è stata una performance/installazione multimediale basata su Il racconto dell'Indulgenziere *The Pardoner's Tale* di Geoffrey Chaucer. Da allora lavora principalmente come pittore.

Il soggetto principale di Rankle è lo sviluppo della pittura paesaggistica come concetto legato al cambio di atteggiamento nei confronti dell'ambiente. In alcuni lavori tratta l'intera storia dell'arte paesaggistica quasi come un *objet trouvé*, manipolando ed incrociando stili e tecniche di periodi e culture diverse, nell'ambito di una fusione post-moderna dell'arte astratta, del *trompe-l'oeil* e del linguaggio figurativo.

Brian Sherwin: Alan, hai studiato al Rochdale College e al Goldsmiths' College negli anni 70. Chi sono stati i tuoi docenti? Inoltre puoi dirci di più riguardo ai tuoi inizi e a chi ti ha influenzato maggiormente?

Alan Rankle: I miei primi docenti a Rochdale, Keith Chadwick e Rod Bailey, hanno avuto un'influenza enorme sulla mia visione dell'arte come totalità delle esperienze personali. La loro nozione di artista era quella di un conduttore illuminato della società, un qualcuno completamente immerso nel dipingere e commentare tutti gli aspetti della vita. Anche se loro erano entrambi scultori, ci hanno incoraggiato ad intraprendere progetti diversi che abbracciassero

l'intero spettro delle discipline artistiche – film, fotografia, pittura, disegno, scrittura – provando ad acquisire competenze in ciascuna di esse.

Al Goldsmiths', Jon Thompson era più o meno della stessa idea. Durante il mio primo semestre li ha abolito, com'è noto, le divisioni tra i vari dipartimenti, permettendo così agli studenti di pittura di lavorare in maniera interdisciplinare, scambiando idee da un medium all'altro. È stato un periodo determinante, l'inizio di un nuovo modo di pensare l'arte e il ruolo dell'artista. Questo fu anche il periodo dell'esibizione all'ICA *When Attitudes became Form* e credo di essere stato, come la maggior parte degli studenti d'arte, sconvolto dal lavoro di Bruce McLean, Robert Smithson e di altri. Sempre nello stesso periodo Gilbert & George avevano appena iniziato, suscitando molto interesse.

Insieme a Jon Thompson, altri miei tutori al Goldsmiths', erano due grandi pittori astratti, Albert Irving e Basil Beattie, due persone, tra l'altro, immensamente generose e incoraggianti. Michael Craig-Martin è arrivato durante il mio ultimo anno, anche se in realtà è come se fosse stato sempre presente. Comunque le influenze più durature sono state quelle di Iain Jeffrey, storico dell'arte che ha curato la mostra *British Landscape 1860–1960* alla Hayward Gallery, e il pittore Stephen McKenna che ha aiutato a curare l'esibizione di Caspar David Friedrich al Tate. È stato grazie a loro che ho compreso l'esistenza di una tradizione della pittura paesaggistica che poteva essere soverlita e sviluppata e non solamente proseguita.

BS: Alan, ho sentito dire che hai anche lavorato nell'ambito del restauro. Puoi dirci che compiti avevi e in

che modo questa esperienza ha influenzato il tuo lavoro? Probabilmente avrai imparato molto sui materiali e sulla loro interazione mentre lavoravi in quel campo.

AR: Anche se ho avuto delle esperienze cruciali al Rochdale e al Goldsmiths', sono uscito dai college con la consapevolezza di non sapere praticamente niente riguardo il lavoro pratico del pittore. Era come se nelle scuole d'arte ci fosse un vuoto in quella che era stata la tradizione orale. E poi, studiando i quadri alla National Gallery ho capito che i restauratori sapevano molte cose riguardo ai grandi maestri, i loro metodi, i materiali e le tecniche; per questo ho iniziato a frequentare degli studi di restauro e poi a lavorare per loro, così come ho fatto con i laboratori di doratura, commercianti d'arte antica, chiunque potesse aiutarmi a capire l'ampiezza della pittura come arte.

Negli anni successivi ho lavorato presso musei e gallerie e mi sono unito all'Association of British Picture Restorers che si incontravano solitamente in un appartamento sopra ad un pub di Soho ad ascoltare conferenze di importanti specialisti del settore. La parte migliore per me, a quei tempi, era la possibilità di avere nel mio studio dei lavori originali di artisti come Turner o De Wint per mesi e mesi. Mi ha permesso di comprendere come un grande capolavoro, oltre ad avere un impatto immediato, si riveli anche nel tempo in maniera quasi interattiva, ed è così che volevo che venissero considerati i miei lavori.

BS: *Alan, nel tuo lavoro esplori paesaggi. Tuttavia li ricrei a parole tue, per così dire. Questi paesaggi contengono degli aspetti della pittura paesaggistica tradizionale, ma ne cambi le regole per dare loro un'aria più contemporanea. Negli anni hai infranto queste regole sempre più, mescolando aspetti della natura con quelli dell'arte da*

strada, mi vengono in mente dipinti come Fraud. Puoi parlarci del filo conduttore di queste opere?

AR: Il mio lavoro esprime il concetto di una tradizione in continua evoluzione che porta dei cambiamenti nel nostro modo di guardare a noi stessi e all'ambiente. È un concetto importante. Per me riguarda anche la ridefinizione di quello che prendiamo dai diversi periodi storici e dalle altre culture come modo di interpretare l'esperienza contemporanea.

Intorno al 1975 ho iniziato ad interessarmi della pittura del 17 secolo; olandese, italiana, cinese, a partire da Ruisdael, Claude, Shih-Tao. Per me questo periodo, durante il quale la pittura paesaggistica in particolare ha iniziato a liberarsi dal patrocinio dell'ufficialità e della religione, ha segnato l'inizio dell'era moderna. Ovviamente fin da allora ci sono stati moltissimi artisti straordinari che hanno sviluppato aspetti della pittura paesaggistica ancora inesplorati. Prima e dopo Turner, per esempio, ci sono grosse differenze nel modo in cui le persone guardavano all'ambiente naturale intorno a loro. Poi passando per Sargeant, Whistler e fino ai giorni nostri. La cosa da tenere in mente è che, se si abbraccia la visione di Turner, non si deve perdere d'occhio Claude. Seguendo Whistler, non si può abbandonare Turner. Se si provano Gerhard Richter e Anselm Kiefer, c'è sempre Max Ernst. Gli stili hanno anche un'evoluzione laterale, oltre a quella lineare.

I lavori recenti che hai citato, inclusi *Fraud*, *Bloody e Fuck Yo* appartengono alla serie *Strange Territory* nella quale il punto di partenza è l'interazione tra il culmine della natura coltivata, l'architettura, i parchi, i giardini e il fenomeno dei graffiti nelle città. È un lavoro che riguarda l'alienazione e il non essere parte della società in cui si

vive, ma anche l'essere stranieri in un paese straniero e l'appropriazione del potere. E' un progetto in corso che sto anche sviluppando sotto forma di film e testo.

BS: *Alan, diresti che gli artisti dovrebbero impegnarsi a discutere visivamente dei problemi ambientali (ed altri argomenti a riguardo) nei loro lavori? È dovere di un artista essere politicizzato, spingere per il cambiamento, avere a che fare con temi che potrebbero far cambiare idea o aprire la mente alle persone? Come la pensi a riguardo?*

AR: Non posso dire quello che un artista dovrebbe o non dovrebbe fare. Per me le implicazioni sociali e politiche riguardo ai temi attuali fanno parte del mio ambiente come il vento che soffia nelle brughiere, o una lattina in un fiume. Credo che per un artista sia importante provare a documentare e rappresentare il più possibile della sua versione sulla totalità dell'esperienza.

Detto questo, ci sono sempre temi cruciali di cui parlare. L'arte può affrettare il dialogo in modi non facilmente assimilabili alla dialettica o al reportage. Si pensi all'impatto di *Finlandia* di Sibelius o *Guernica* di Picasso o *Cleaning the House* di Marina Abramovic.

BS: *Sembra che la gente stia cominciando ad interessarsi ai problemi dell'ambiente. Comunque pensare a questi problemi e parlarne è solo parte della soluzione, c'è infatti anche bisogno di agire. Tu hai agito in molti modi attraverso i tuoi lavori e la loro esibizione, rendendo chiara la tua posizione a riguardo, eppure ci sono ancora molte persone che non lo fanno. Questo ti provoca frustrazione o disagio? Come si rilette ciò nei tuoi lavori più recenti?*

AR: La cosa più importante che possiamo fare in proposito è continuare a parlarne per far penetrare il

problema nella nostra coscienza collettiva, in modo che le persone inizino a prendersi delle responsabilità per la salvaguardia dell'ambiente. Nel 1990 ho curato un progetto/esibizione, *Earthscape*, con Christine Goldschmidt, in cui abbiamo guardato attentamente a quegli artisti che avessero dato quella che potrebbe essere considerata una risposta positiva ai problemi ambientali, cercando modi di influenzare e dirigere la gente. L'esibizione finale, creata grazie anche agli scrittori Andrew Graham-Dixon e Mike Von Joel, includeva fra gli altri Kaori Homa, Luke Elwes, Andrew Bick, Art-in-Ruins e Jessie Smith, i quali hanno raccolto l'idea di essere nella posizione di avere un'influenza, anche se marginale, come artisti, sul pensiero corrente.

Il saggio di Lynne Green, che accompagnava l'esposizione, è stata una pietra miliare dell'arte e dell'ambiente. Da quasi vent'anni in Europa, c'è una pressione così forte da spingere i partiti politici ad impegnarsi sul fronte dell'ecologismo. Molti artisti, così come i primi pionieri dell'attivismo, sono responsabili, sotto molti punti di vista, per questa situazione. È interessante notare come gli artisti, gli scrittori, i registi e così via, siano stati più ricettivi rispetto alla maggior parte dei politici, ma forse questo cambierà.

BS: *Alan, è stato detto che tu prendi la storia della pittura paesaggistica e la usi come se fosse un objet trouvé. Sei d'accordo con questa affermazione? Poi hai anche detto che "Gli stili sono emblemi dei modi in cui possiamo spostare la nostra attenzione"; puoi spiegare meglio questa tua frase?*

AR: La nozione di objet trouvé, di ready-made, è stata centrale per l'avanguardia artistica a partire dal Dada e dal Surrealismo; eppure accettare questa conclusione logica

coinvolge un altro concetto, quello dell'appropriazione, che va molto più indietro nel tempo. Semplicemente afferrare l'innovazione stilistica di Claude, o Ruisdael e usarla con lo stesso riguardo (quindi senza) con cui Antoni Tàpies raccoglierebbe ed userebbe un materasso preso da una benna è precisamente quello che stava facendo Turner. Non c'è differenza. Secondo me questo è il vero scopo della storia dell'arte per l'artista. Questo è il significato dell'Arte Povera portata nel regno delle idee, e questo ha chiaramente molti paralleli nella musica. In quest'ottica si potrebbero considerare Bob Dylan o Robert Plant in relazione alla musica folk. Questo è il *modus operandi* della tradizione. L'importante è che l'artista acceda con qualsiasi mezzo all'inconscio e a quella che Allegrò Boetti chiamava la "Psiche collettiva della Natura".

Quando guardiamo un'opera d'arte conosciamo il mondo dal punto di vista di quello 'stile'. Concentriamo la nostra attenzione in un certo modo per far sì che l'opera d'arte funzioni. Giustapporre elementi di periodi e culture diversi per me è un modo di creare una nuova narrativa. Ciò che è veramente inaspettato nell'arte, sfida la percezione abituale. Eppure spesso molta arte, anche quella 'Progressista', opera nell'ambito di una cornice prevedibile per il pubblico.

Pensa al modo in cui noi sospendiamo automaticamente il nostro senso di incredulità quando siamo a teatro. Se tutti gli attori indossano un saio nero e stanno seduti su delle casse di legno in uno spazio vuoto, mentre recitano Ibsen, quasi subito noi accettiamo questa scena come rappresentazione della realtà e quello spazio diventa un salotto e le casse dei mobili raffinati. E' la stessa cosa con i vari stili artistici; nel Cubismo e nel Puntinismo si va velocemente oltre lo

stile per racchiudere l'opera in uno spazio di accettazione. Quei puntini in Surat diventano la Senna, così come anche una fotografia diventa la Senna. Il punto è che, permettendo questo, noi spostiamo la nostra attenzione in un solo modo. Il mio lavoro consiste nel provare a interrompere questo processo automatico, o almeno a renderlo più difficile.

Le recenti opere che sto completando per la serie *Formal Concerns* riguardano la percezione e la consapevolezza, e il nostro modo di percepire il paesaggio nel mondo moderno. In dipinti come *Landscape with Electrostatic* c'è una sorta di conflitto dell'immaginario, un pastiche della pittura paesaggistica viene 'interrotto' da un modo più accennato di dipingere la natura, da elementi di faux-realism e da citazioni dalle illustrazioni botaniche del 19 secolo. L'idea è quella di creare un'opera multi strato che sottolinei che la natura ha un passato e un futuro osservabili nel presente.

Essendo gli stili degli emblemi del nostro modo di spostare l'attenzione, voglio che lo spettatore oscilli da una reazione intellettuale, ad una emotiva, passando per quella viscerale. Queste opere riguardano l'indipendenza della natura e della consapevolezza. *Landscape with Electrostatic* potrebbe riferirsi alle radiazioni che inquinano l'ambiente, ma potrebbe anche riferirsi al 'Chiacchiericcio della Mente' che i buddisti vogliono che sia azzittito per aumentare la percezione ed avere accesso ad una visione obiettiva della realtà.

BS: *Perché hai deciso di intraprendere questa strada con le tue opere? Ti ricordi la prima volta che hai pensato "È questo quello che voglio fare"?*

AR: Durante il periodo dello S.P.A.C.E. nel 1975 ero sicuro di voler dipingere, e che il soggetto sarebbe stato tutto il mio universo, posti, persone, ricordi, speranze, paure, ansie... il mio piano era quello di lavorare con la pittura paesaggistica come Francis Bacon aveva lavorato con le figure e con i ritratti, almeno il mio ego era intatto! Avendo allora già capito quanto grande ed importante fosse stata la pittura paesaggistica in passato, sentivo che il genere aveva bisogno di essere rivitalizzato, e riportato alla ribalta come un soggetto cruciale di importanza immensa per il presente. Volevo fondere la potenza e la profondità della pittura paesaggistica classica con l'energia spontanea dell'espressionismo astratto. Ero anche molto interessato all'uso dei gesti come simboli che si trovano nelle migliori opere pittoriche cinesi.

Per ciò che mi riguardava, a 23 anni, questa era la cosa più forte che qualcuno potesse fare. Guardandomi indietro, credo che fossi parecchio indignato dal fatto che una fotografia di Hamish Fulton o un'opera di Richard Long fossero accettate come vera arte paesaggistica, quando la pittura paesaggistica stessa era stata messa in un angolo ed affidata nelle mani incerte dei vecchi accademici e dei pittori della domenica. Decisi che avrei cambiato questa situazione.

BS: *Alan, tu crei anche stampe e lavori su carta. Diresti che l'esperienza guadagnata dall'uso di un medium possa essere utilizzata in altri media? Si dice spesso che un artista dovrebbe concentrarsi su una singola forma di espressione, secondo te questo consiglio porta solo all'errore?*

AR: Non ho mai avuto problemi a trasferire idee da un medium all'altro, infatti questa era l'idea base

dell'insegnamento sia al Rochdale che al Goldsmiths'. E' sempre stimolante passare da un tipo di attività ad un'altra, dalla pittura alla stampa, dal video alle installazioni e ai progetti architettonici come i murali a St. Quentin-la-Tour.

Pitturare di per se è un'attività davvero molto intensa ed è bene essere capaci di metterla da parte e fare altre cose. L'interazione tra le varie forme d'arte per me funziona in vari modi. Riesco a distillare aspetti della mia pittura nella produzione di stampe abbastanza facilmente. I video e le installazioni sono un modo di elaborare le idee, come su un enorme album per gli schizzi. Mi forniscono una direzione per creare nuovi spazi per continuare a dipingere. Un aspetto di questo concetto è la scala. Mentre tutte le opere d'arte si fondono tramite gli stessi intenti e capacità manuali, c'è di sicuro una grande differenza tra una persona che fa un disegno e un team di individui che realizza un video o una scultura.

Recentemente ho prodotto delle stampe con Colin Gale a Artichoke a Londra, e devo dire che c'è stata completa collaborazione. Allo stesso modo i video che ho realizzato con Colin Gibson; si devono combinare idee e capacità per produrre un'opera.

BS: *Alan puoi scendere ulteriormente nel dettaglio riguardo alla filosofia che è dietro alle tue opere? Qual'è il messaggio che desideri lasciare a coloro che vedono i tuoi quadri?*

AR: Non c'è un concetto statico nei miei lavori. Riguardano lo sviluppo di una filosofia della trasformazione. Le idee devono cambiare e reagire alle diverse epoche. In termini di arte e di uso dell'arte spero che le mie opere possano conservare il potere di

eliminare il pensiero abituale che ci incatena come individui e come società. Usare qualsiasi mezzo per raggiungere questo risultato è la teoria e la pratica del mio lavoro. Come disse Shih-Tao: "L'unica vera tecnica è quella che nasce per incontrare le richieste del proprio tempo".

BS: *Puoi spiegare più approfonditamente il tuo processo artistico? Che pianificazione c'è dietro ad una tua opera? Fai degli schizzi preliminari? Ti costruisci una mappa mentale del paesaggio?*

AR: La gestazione delle mie opere è negli album per gli schizzi. Prendo molti appunti, sia tramite parole che immagini, mentre sono in viaggio da qualche parte. Davvero dappertutto. Alla Gare du Nord, nelle brughiere dello Yorkshire, in un caffè a Soho. Lavoro particolarmente bene durante i viaggi nella mia casa estiva a Rørvig.

Le idee spesso le sviluppo anche parlando con i miei amici, familiari e collaboratori, specialmente se sto lavorando su un video o su un testo. Per quanto riguarda i dipinti in larga scala, le esibizioni e i progetti architettonici, c'è bisogno invece di programmazione, di schizzi e di discussioni. Come ho già detto tendo ad usare i video e le installazioni come un modo per elaborare le idee.

Nel mio studio di Copenaghen lavoro da solo, elaborando studi, piccoli lavori e testi. A St. Leonard on Sea, creo tutti i miei dipinti più grandi con l'aiuto della mia assistente e collaboratrice Angela Young e con altri artisti che invito per contribuire ad alcune opere. Angela lavora con me dall'esibizione Terre Verte del 1998. Mi fido molto del suo giudizio.

Per completare l'equazione, vanno menzionati i miei galleristi, i curatori e i collezionisti che spesso mi commissionano pezzi per contesti specifici. Loro dovrebbero essere citati ogni volta che si parla di come nascono le mie opere. Alcuni collezionisti come John Tham e Stuart Cranfield, sono dei mecenati dell'architettura che hanno molto da dare.

BS: *Alan, quali artisti ti hanno influenzato? C'è un particolare periodo della storia dell'arte che ti ispira?*

AR: Sono stato influenzato da molti artisti e periodi storici, tutti documentabili e rintracciabili nelle mie opere. Dal punto di vista pratico, ho guadagnato molto solo guardando le opere di Michael Andrews, Francis Bacon e Bruce Kurland. Per quanto riguarda l'ispirazione, cosa ben diversa dall'influenza, sono sempre stato attratto dai pittori gestuali di livello. Mi piace anche l'energia pura di alcuni artisti autodidatti come Chu-Ta, Don Van Vliet e Per Kirkeby.

Van Vliet è probabilmente il mio artista outsider preferito di sempre. Poi ci sono alcuni individui finemente formati che conservano la capacità di rimanere connessi alla forza primordiale e viscerale, Antoni Tapies su tutti. Wilhelm de Kooning, sicuramente; e poi anche Cecily Brown mi ispira, così come Julian Schnabel e Ornulf Opdhal. Conosci le opere di Chloe Peine? È una fantastica disegnatrice.

L'ispirazione sta nel trovare l'energia per lavorare. Se mi annoio nel mio studio di St. Leonards, vado nella stanza accanto a guardare Chris Milton realizzare i suoi enormi disegni e collages. C'è sempre molta confusione.

Sembra che lì dentro sia scoppiata una bomba, con lui nel mezzo che agita le braccia creando queste immagini stupefacenti. Pura energia. Questo è il tipo di arte che mi ispira.

BS: *A cosa stai lavorando adesso? C'è qualche esibizione in vista?*

AR: Sto lavorando su un gruppo di quadri per un'esibizione tra qualche mese al Guan Shanyue Art Museum a Shenzhen, in Cina, organizzata da Hans Alf della Gallery. Il tema di questi dipinti è legato alla mia primissima serie del 1982 *Endless River Landscapes*. Cita le influenze dell'arte classica cinese sulle tradizioni europee entro il contesto dei problemi attuali della Cina. Sto anche preparando un film con Colin Gibson e mio figlio, Jonathan Rankle, sull'ambientalista Tom Burke, che speriamo si inizi a girare in autunno.

A maggio tornerò a lavorare sul mio murale a lungo termine e installazione a St. Quentin-la-Tour, un castello del 14 secolo nei Pirenei francesi. Si tratta di un dipinto su larga scala e di un video basati in parte su un

manoscritto illustrato medievale che si chiama *Le Livre de la Chasse du Gaston Phebus*. Parla della transizione nelle campagne dalla Caccia alla Conservazione.

BS: *Dov'è che i nostri lettori possono vedere le tue opere di persona? Che gallerie rappresentano le tue opere in questo periodo? Hai un tuo sito internet?*

AR: Sul mio sito www.alanrankle.com ci sono i link delle gallerie e dei commercianti con cui lavoro.

BS: *C'è qualche altra cosa che vorresti aggiungere sulla tua arte o sui temi per cui combatti?*

AR: Mi piace pensare di contribuire al dialogo. Tutti abbiamo degli istinti e opinioni individuali che hanno un valore, il privilegio dell'essere un artista è che queste opinioni sono visibili. Proviamo a dare degli indizi su come gestire l'ignoto. Questa è arte.

Brian Sherwin

Prima edizione ne *Art Space*

Ristampa per gentile concessione dell'editore

Alan Rankle interview

Alan Rankle is a British artist, born in Oldham, Lancashire, England in 1952. He studied at Rochdale College, School of Art (1968-70), and Goldsmiths' College (1970-73). He is one of the leading artists of his generation to explore social and environmental issues of the day through Landscape Art. His first exhibition, held at the Institute of Contemporary Art, London, was a multi-media performance/installation based on Chaucer's *The Pardoner's Tale* (1973). Since that time he has worked primarily as a painter.

Rankle takes as his main subject the development of landscape art as a concept related to changes in attitude to the environment. In some works he treats the entire history of landscape painting almost as a found object; manipulating and cross-referencing styles and techniques from diverse periods and cultures, within a post-modernist fusion of abstract, trompe l'oeil, and figurative imagery.

Brian Sherwin: *Alan, you studied at Rochdale College and Goldsmiths' College in the early 1970s. Who were your instructors at that time? Also, can you tell us more about your early years – early influences?*

Alan Rankle: My first tutors at Rochdale, Keith Chadwick and Rod Bailey, were a great influence on how I came to view art as being about the totality of one's experience. They had a notion of an artist as a kind of lightning conductor for society, someone utterly immersed in depicting and commenting on all aspects of life. Although they were both sculptors they encouraged us to pursue projects throughout the spectrum of 'disciplines' – film, photography, painting, drawing, writing – and try to become competent in each.

At Goldsmiths', Jon Thompson was pretty much on the same wavelength. In my first term he famously demolished the divisions between college departments so that as painting students we could work in this interdisciplinary way, cross-referencing ideas from one medium to another. It was a seminal time, the beginning of a new way of thinking about art and the role of the artist. This was the era of the exhibition at the ICA *When Attitudes became Form* and I guess like most of the art students I was blown away by the art of Bruce Nauman, Bruce McLean, Robert Smithson et al. It was also the time Gilbert & George were just getting started and they created a lot of interest.

As well as Jon Thompson, my tutors at Goldsmiths' were two great abstract painters, Albert Irving and Basil Beattie, who were immensely generously spirited and supportive. Michael Craig-Martin arrived in my final year, though he had already been a kind of presence there. The most lasting influences though would be the art historian, Iain Jeffrey, who curated British Landscape 1860-1960 at the Hayward Gallery and the painter Stephen McKenna who helped curate the Caspar David Friedrich exhibition at the Tate. It was through them I began to realise there was a tradition in landscape art which could be subverted and expanded as well as followed.

BS: *Alan, I've read that you once worked in the field of art conservation. Can you describe the duties you had? How did that experience influence your personal art? I assume that you learned a lot about art materials and how they interact while working in that field.*

AR: Crucial as my experiences at Rochdale and Goldsmiths' were, I left feeling I knew virtually nothing about the real practice of painting. It was as though in

art schools there was a gap in what had been an oral tradition. Eventually, through studying paintings at the National Gallery I realised that Art Conservators still had all this knowledge about the Old Masters, their methods, materials and techniques and I started hanging round restorers' studios – and then working for them, as well as frame-gilders, old picture dealers, anyone who could help me develop an understanding of the breadth of painting as an art.

During the next few years I worked in museums and galleries and joined the Association of British Picture Restorers who used to meet in an upstairs room at a pub in Soho to listen to talks by eminent practitioners. The great thing for me at that time was to be able to have an original work by say Turner or De Wint in my studio, often for months on end. It made me realise how a great work of art, as well as its immediate impact, reveals itself over time in an almost interactive way – that's how I came to want my own work to be considered.

BS: *Alan, in your work you explore landscapes. However, you create landscapes on your own terms, so to speak. These landscapes contain aspects of traditional landscape painting, but you also bend the rules to give a more contemporary feel. Through the years it seems you have bent the rules further still – combining aspects of nature with that of street art – paintings like *Fraud* come to mind. Can you discuss the motive behind these works?*

AR: My work deals with the concept of a continuously evolving tradition which itself precipitates changes in the way we view ourselves and our environment. This is a big subject. For me it is also about re-defining what we take from other times and other cultures as a way of interpreting contemporary experience.

Around 1975 I became interested in the painting of the 17th century; Dutch, Italian, Chinese, through Ruisdael, Claude, Shih-Tao. I saw this as being the beginning of Modern Times, when landscape art particularly, began to be freed from official state or religious patronage. Of course since those times there have existed many extraordinary artists who have developed aspects of landscape painting into previously uncharted areas. Before and after Turner for example there were significant differences in how people viewed the natural world around them. Then, through Sargeant, Whistler, right up to the present day. The thing to bear in mind is that, in embracing the vision of Turner, you don't lose sight of Claude. In viewing Whistler, you don't abandon Turner. Experiencing Gerhard Richter and Anselm Kiefer there is still Max Ernst. Styles are a lateral as well as a linear evolution.

The recent works you mention including *Fraud*, *Bloody* and *Fuck Yo* are from a series called *Strange Territory* where the starting point is the interaction between the height of cultivated nature – fine architecture, parks and gardens, and the phenomena of inner city graffiti. It's a work about alienation and not being a member of the society you are in the midst of. It's also about being a stranger in a strange land and about the appropriation of power. This is an ongoing project which I am also developing in film and text.

BS: *Alan, would you say that artists should strive to discuss environmental issues (and other issues for that matter) visually within the context of their work? Is it the duty of an artist to be political – to strive for change – to deal with issues in a way that may change or open minds? What is your opinion on that?*

AR: Well, I am not about to say what artists should or shouldn't do. For me, the social and political implications of the issues of the day are as much a part of my environment as the wind across the moors, or a tin can in a river, for that matter. I think it is important for an artist to try to document and re-present as much as possible their take on the totality of their experience.

Having said that, there are always things that are crucial to discuss. Art can precipitate a dialogue in ways that are not so easily assimilated as dialectic or reportage. Think of the impact of *Finlandia* by Sibelius or Picasso's *Geurnica*, or *Cleaning the House* by Marina Abramovic.

BS: *It seems that people are starting to really take notice of environmental issues. However, thinking and talking about it is just one part of the solution – there must also be action. In many ways you've taken action by the direction of your work and by exhibiting it so that your position on the issue is clear – yet so many people never take those steps. Does that cause great frustration or struggle for you? How is that reflected in your more recent work?*

AR: The main thing I feel we all can do on this subject is to maintain a dialogue that infiltrates our collective consciousness, so that people begin to assume responsibility for their own environment. In 1990 I curated a project/exhibition *Earthscape* with Christine Goldschmidt where we actively looked for artists having what might be considered a positive response to environmental issues – seeking ways of influence and direction. The eventual exhibition, selected with the help of the writers, Andrew Graham-Dixon and Mike Von Joel, included among others Kaori Homa, Luke Elwes, Andrew Bick, Art-in-Ruins and Jessie Smith, all of whom

grasped the idea of being in a position as artists to have an influence, however marginal, on current thinking.

The accompanying essay by Lynne Green was a landmark piece on art and environment. Nearly twenty years on, in Europe, there has by now been enough pressure to force all the political parties to 'go green'. A lot of artists as well as the visionary activists are, in many ways, responsible for this development. It is interesting how artists, writers, filmmakers and so on, seem to have their antennae out further than most politicians, though maybe this will change.

BS: *Alan, it has been said that you take the history of landscape painting and use it as if it were a found object. Do you agree with that statement? Also, you have said that "Styles are emblems of the ways we can shift our attention" – can you go into further detail about that statement?*

AR: The notion of the found object, the ready-made, has been central to avant guard art practice since Dada and Surrealism; yet to take this to one logical conclusion involves another concept – that of appropriation, which goes back a lot further. To just grab hold of a stylistic innovation by Claude, or Ruisdael and use it with the same regard (or lack of regard) that Antoni Tàpies would pick up and use a mattress from a skip is precisely what Turner was doing. There is no difference. For me this is the true purpose of art history for the artist. This is the meaning of Arte Povera taken into the realm of ideas, and clearly has numerous parallels in music. You might consider Bob Dylan or Robert Plant in this light in relation to folk music. It's actually how 'tradition' operates. What is important is an artist uniquely accessing the unconscious through

whatever means possible and what Allegeiro Boetti called "The Collective Psyche of Nature".

When we view a work of art we are informed about the world from within that 'style'. We focus our attention in a certain way to make the art work function. Juxtaposing stylistic elements from different periods and cultures is for me a way of creating a new narrative. The truly unexpected in art challenges habitual perception. Yet often even much 'progressive' art still operates within a predictable framework of audience response.

Consider the way we automatically suspend our sense of disbelief at the theatre. If the actors are all dressed in black say, and sitting on wooden crates in an empty space while doing Ibsen, pretty soon we accept it as a depiction of reality and that space becomes a drawing room and the crates become fine furniture. It's the same with art styles: in 'Cubism' or 'Pointilism' you very quickly go beyond the style to enclose the work in a frame of acceptance. Those dots in Surat become the Seine, just the same as a photograph becomes the Seine. The point is that in allowing this we are shifting our attention into one single habitual mode. My work is to try to disrupt this automatic process, or at least to make it difficult to sustain.

The recent works I'm doing for the series *Formal Concerns* are essentially about perception and consciousness, and how we perceive landscape in the modern world. In paintings like *Landscape with Electrostatic* there is a kind of collision of imagery – a pastiche of 18th Century landscape art is 'interrupted' by a more gestural way of depicting nature as well as by elements of faux-realism and quotations from 19th Century Botanical Illustration. The idea being to create a

multi-layered work which signals that Nature has a Past and Future which is discernible in the Present.

In terms of styles being emblems of the ways we can shift our attention, I want the viewer to have to oscillate from intellectual to emotional to visceral response. It's about the interdependence of Nature and Consciousness. *Landscape with Electrostatic* could refer to the radiation polluting our environment, it could refer also to the 'Chattering Mind' which the Buddhists require to be stilled in order to heighten perception and access an objective view of Reality.

BS: *Why did you decide to take this direction with your work? Can you recall when you first thought, "This is what I'm going to do"?*

AR: Around the time of the S.P.A.C.E. show in 1975 I knew I wanted to really paint – and the subject should be my whole environment – places, people, memories, hopes, fears, anxieties... My simple plan was to work with landscape art the way Francis Bacon worked with figures and portraiture – so at least my ego was intact! Having by then understood how great landscape painting had been in the past I felt that this particular genre needed to be re-vitalized, and restored as a crucial subject of immense relevance to the present day. I wanted to fuse the power and depth of classical landscape art with the spontaneous energy of Abstract Expressionism. I was also very interested at that time in the use of gesture-as-symbol you find in the best Chinese painting.

As far as I was concerned, aged 23, this was the coolest thing anyone could do. Looking back, I guess I was slightly indignant that a photograph by Hamish Fulton or a work by Richard Long was accepted as being

authentic landscape work when landscape painting itself had been consigned to a fringe genre in the uncertain hands of old Royal Academicians and Sunday painters. This was something I decided to change.

BS: *Alan, you create prints and works on paper as well. Would you say that the knowledge gained from the practice of one medium can be utilized in other mediums? It is often said that an artist should focus on a single form of expression – in your opinion, would you say that advice leads only to error?*

AR: I've never had a problem with transferring ideas from one medium to another, in fact it was the essence of the teaching at Rochdale and Goldsmiths'. It is always invigorating to go from one type of activity to another, from painting to printmaking, to video, to installations and architectural projects like the murals at St. Quentin-la-Tour.

Painting itself can be such an intense thing to do, it is good to be able to walk away and get involved in other things. The interaction between these forms works for me in various ways. I find that I can distil aspects of my painting into printmaking easily enough. The videos and installations are a way of working out ideas, like a blown-up sketch book. They provide directions towards creating new spaces to continue painting. One aspect of this is scale. While all art works come together through a fusion of intent and manipulative skills, there is clearly a big difference between one person doing a drawing and a team of people making a video or sculpture.

I've recently been making prints with Colin Gale at Artichoke in London, and I have to say it is a complete collaboration. Likewise the videos I make with Colin Gibson, and the projects with Kirsten Reynolds – one has to combine ideas and skills to produce the work.

BS: *Alan, can you go into further detail about the philosophy behind your work? What is the message you desire viewers to leave with after having observed your work?*

AR: There is no static concept in my work. It's about developing a philosophy of transformation. Ideas have to change and respond to the times. In terms of art and the use of art I hope my works can retain the power to dislodge the habitual thinking that fetters us as individuals and in society. Using whatever means available to try to achieve this is the theory and practice of my work. As Shih-Tao put it: "The only real technique is the one that arises to meet the demands of the time."

BS: *Can you go into detail about your artistic process? What sort of planning goes into one of your paintings? Do you do preliminary drawings? Do you map the landscape out in your mind?*

AR: The gestation of my work is in sketchbooks. I tend to make a lot of notes, in words and pictures when I'm traveling or on a trip somewhere. Anywhere really. The Gare du Nord, the Yorkshire Moors, a café in Soho. I work particularly well on visits to the summer house at Rorvig.

Conceptual ideas are often developed in conversations with friends and my family and collaborators, especially if I'm working on a video or text. In terms of the large scale paintings and exhibitions and architectural projects there has to be a certain amount of planning, drawings, discussion. As I said earlier, I tend to use videos and installation as a way of working out ideas. In the studio in Copenhagen I work alone on studies – small works and texts. In St. Leonards-on-Sea I produce all my large paintings with the help of my assistant and collaborator Angela Young, as well as other artists I might invite along to contribute to certain works. Angela has been working with me since the Terre Verte Exhibition in 1998. I rely on her judgment quite a lot.

At the other end of the equation there are my dealers, also curators and collectors who are often commissioning site specific pieces. They should be included really in any discussion of how the work comes into being. Some collectors, John Tham, for instance, and Stuart Cranfield, are patrons working with architecture who have a lot to contribute.

BS: *Alan, what artists have influenced you? Is there a specific period of art history that inspires you?*

AR: I've been influenced by many artists and periods, all pretty much documented and traceable in the work. On a practical level I've gained a lot from looking at the

paintings of Michael Andrews, Francis Bacon and Bruce Kurland. In terms of being inspired, quite distinct from being influenced, I have always been attracted to high level gestural painters. I also like the raw energy of some auto-didactic artists, particularly Chu-Ta, Don Van Vliet, and Per Kirkby.

Van Vliet is probably my all time favorite outsider artist. Then there are some highly trained individuals who retain an ability to really connect with a primeval, visceral force – Antoni Tápies, above all. Wilhelm de Kooning, obviously; Cecily Brown inspires me. So does Julian Schnabel and Ornulf Opdhal. Do you know the drawings of Chloe Peine? She's an awesome draughtswoman.

Inspiration is about finding the energy to work. If I am bored in the studio in St. Leonards I go next door to watch Chris Milton making those big drawings and collages. It's always chaotic in there. The place looks like a bomb has gone off and he's standing in the middle of it all, flailing his arms around, creating these astonishing images. Sheer energy. This is the type of art that inspires me.

BS: *What are you working on at this time? Are you involved with any upcoming exhibits?*

AR: I am working on a suite of paintings and a video with Kirsten Reynolds, for an exhibition later this year at Guan Shanyue Art Museum in Shenzhen, China, which is being organised by Hans Alf Gallery. The theme of these works relates to my first ever series from 1982 called *Endless River Landscapes*. It references the influences of Classical Chinese Art on the European traditions within a context of contemporary issues in China. I'm also doing the preparation for a film in collaboration with Colin Gibson and my son, Jonathan Rankle, about the environmentalist, Tom Burke, which we hope to be shooting in the Autumn.

In May I'm due to return to my long term mural and installation project, at St. Quentin-la-Tour, a 14th Century Castle in the French Pyrenees. This is a large scale work in painting and video which is based in part on a medieval illustrated manuscript called *Le Livre de la Chasse du Gaston Phebus*. It is about the transition in the countryside from Hunting to Conservation.

BS: *Where can our readers view your work in person? What galleries represent you? Also, do you have a personal website?*

AR: There are links to the dealers and galleries I work with on my website – www.alanrankle.com.

BS: Finally, is there anything else you would like to say about your art or the issues you fight for?

AR: Well, I like to think I make a contribution to the dialogue we exchange. We all have individual instincts and insights that are worth something, the privilege of being an artist is for these contributions to remain visible. We try to leave each other clues towards somehow dealing with the Unknown. This is Art.

Brian Sherwin

First published in *Art Space*

Reprinted by kind permission of the publisher



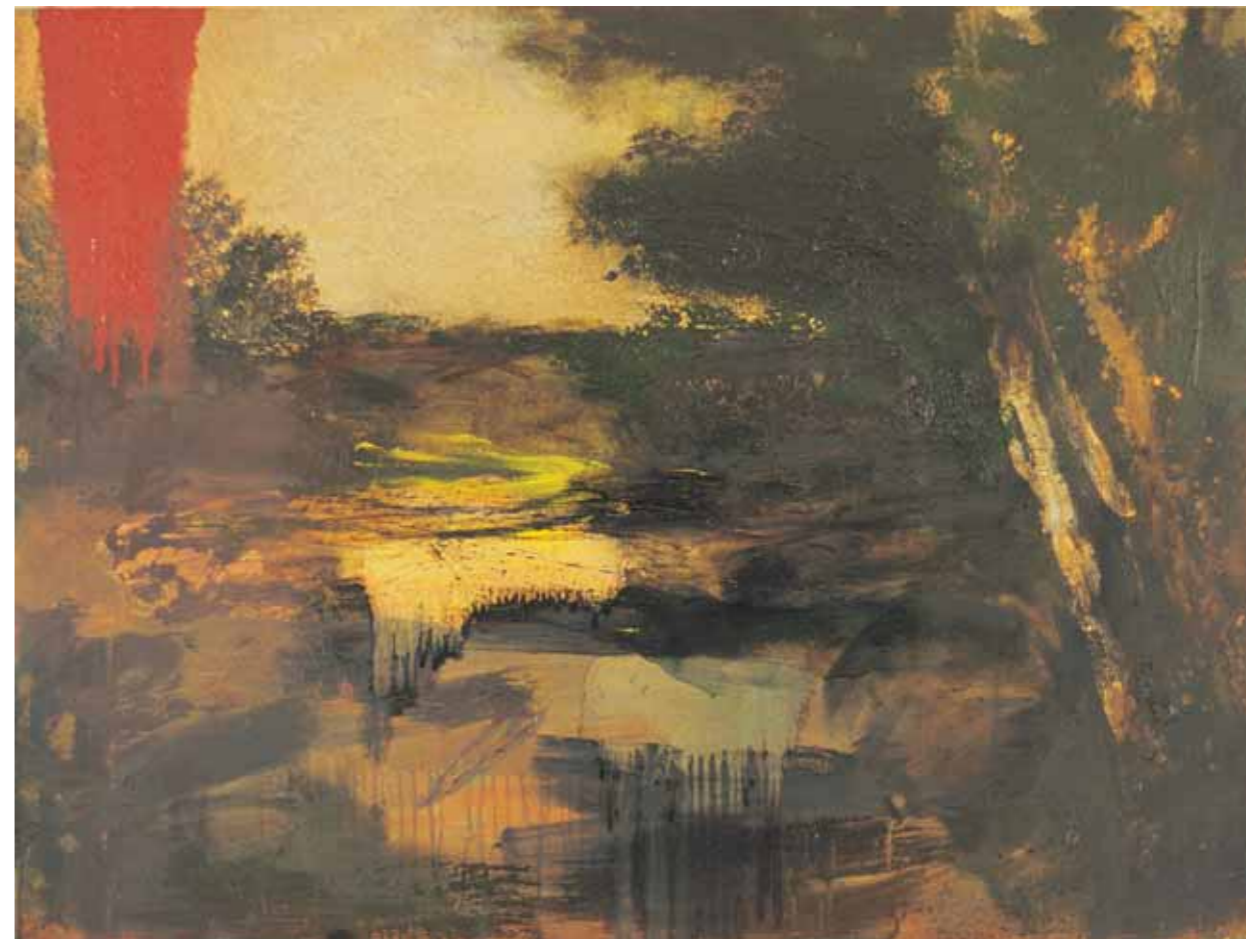
riverfall



Riverfall I 1992
Oil on canvas 77 x 102cm
Laurence and Jennifer Bristow-Smith collection



Riverfall II 1992
Oil on canvas 95 x 122cm
Laurence and Jennifer Bristow-Smith collection



Riverfall XII 1992
Oil on canvas 95 x 122cm
Laurence and Jennifer Bristow-Smith collection

further tales from
the beach house



Further Tales From The Beach House II 1992
Oil, gold leaf and verdigris on canvas 23 x 31cm
George and Lynne Bingham collection



Studio for Turner in Hastings II 1996
Oil and silver leaf on panel 25 x 25cm
Ralfe Whistler collection



Studio for Turner in Hastings III 1996
Oil and silver leaf on panel 25 x 25cm
Ralfe Whistler collection

gates to the garden



Karelia Suite (Borderland) 1998
Oil on canvas 168 x 183cm
Richard Heeley collection



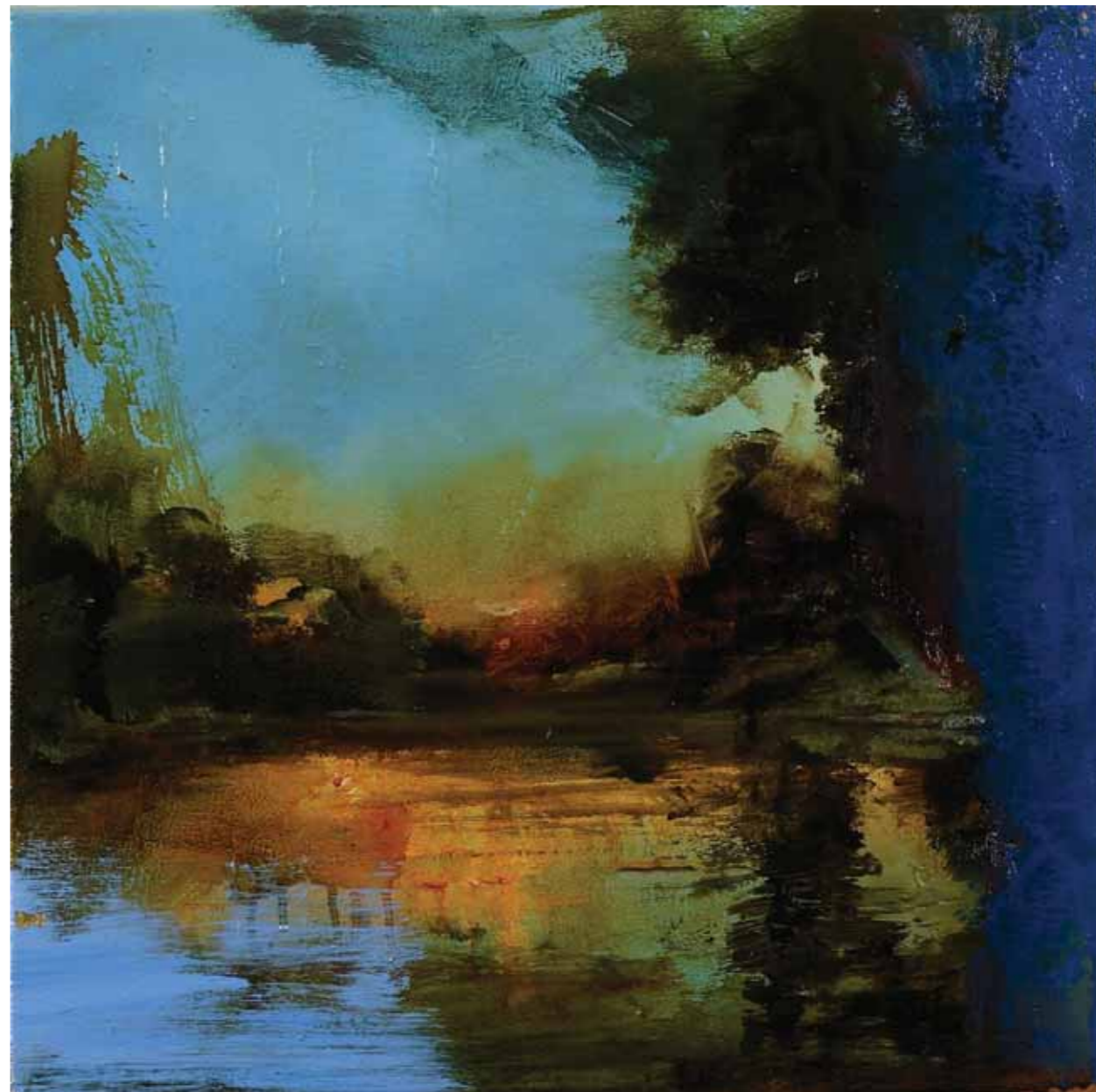
Chappaquiddik 2002
Oil on canvas 122 x 152cm
Ann Renton collection



Further Tales along the Hudson III 2001
Oil on canvas 76 x 91cm
Ann Renton collection



Menemsha Pond 2002
Oil on canvas 122 x 152cm
Private collection



Studio for Further Tales along the Hudson 2002
Oil on canvas 41 x 41cm
HRH Princess Lavinia of Yugoslavia collection



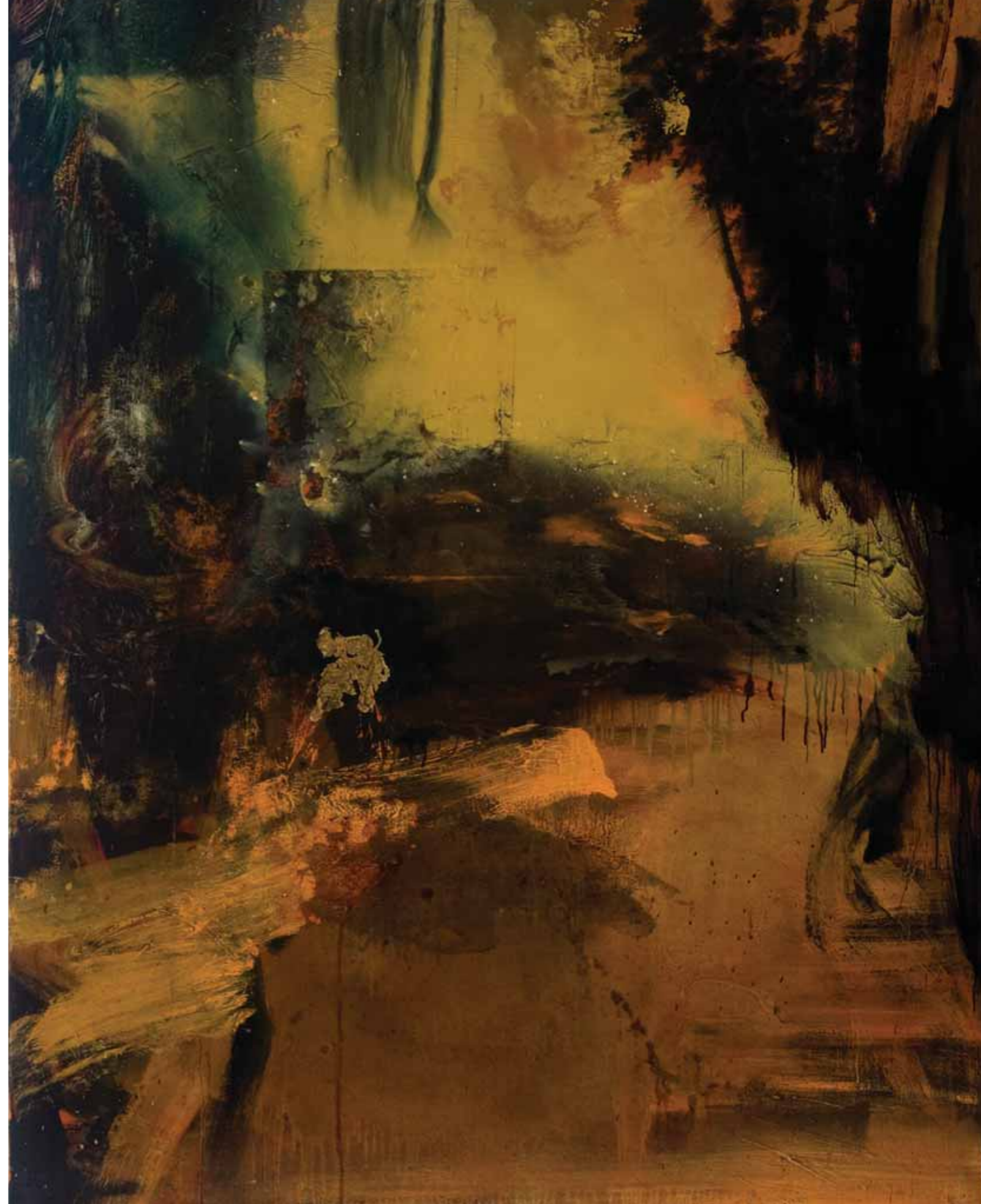
Further Tales along the Hudson I 2001
Oil on canvas 76 x 91cm
Private collection



Further Tales along the Hudson II 2001
Oil on canvas 76 x 91cm
Private collection



Calder Valley Study 2007
Oil on canvas 127 x 127cm
Ken and Irene Hazel collection



Hebden Water 2001
Oil on canvas 152 x 122cm
David and Tasha Pope collection

light + meaning



Light + Meaning XXI, XXII, XXIII, XXIV 2005
Oil on canvas 30 x 30cm
Private collection



Light + Meaning VI, V, III, X 2005
Oil on canvas 30 x 30cm
Private collection

Light + Meaning XI, XIX, XXVI, XXVIII 2005
Oil on canvas 30 x 30cm
Private collection

strange territory



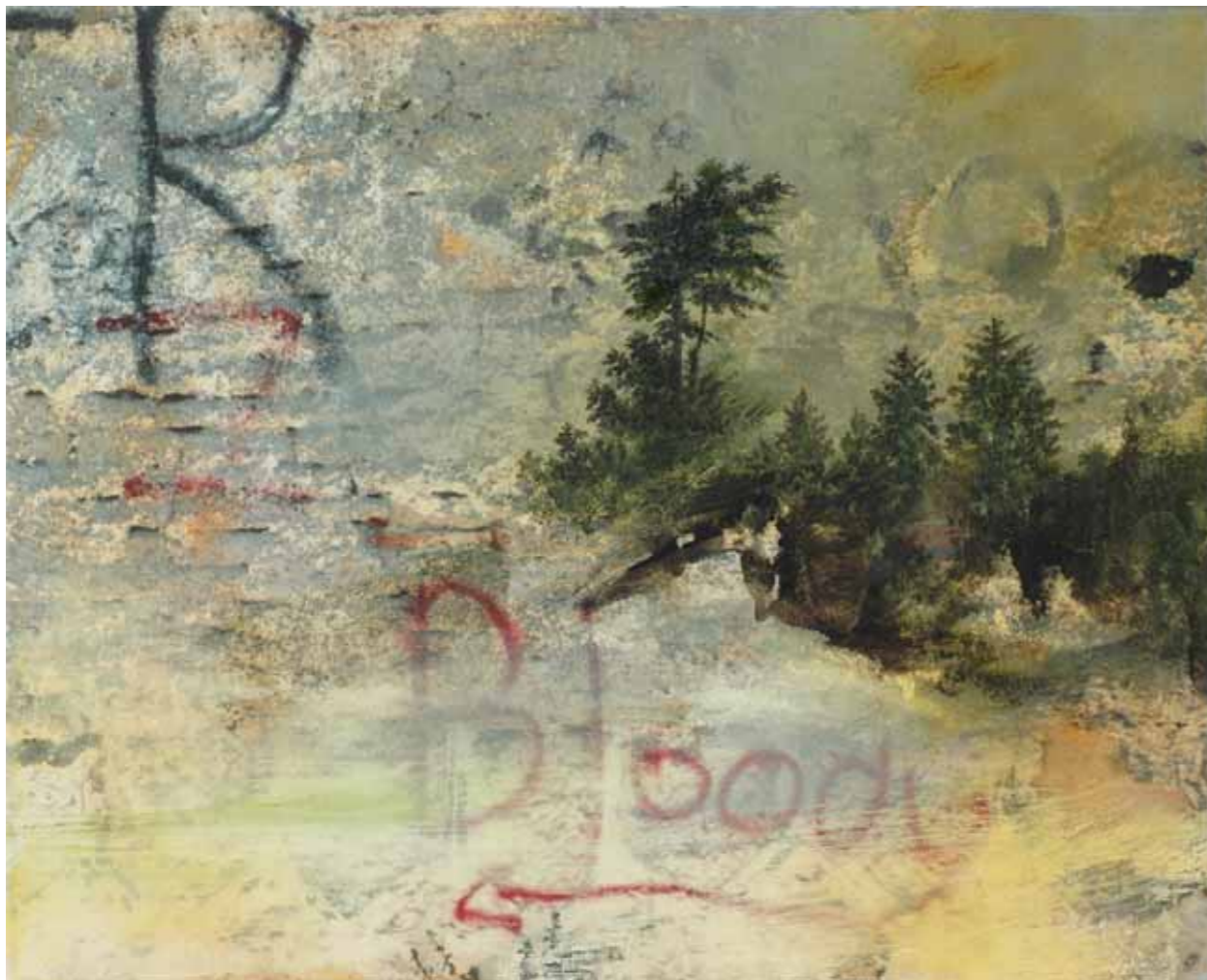
Jadii 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 40cm
Julia Humphreys collection



Winterstorm 2006
Oil and ink on canvas 40 x 50cm
Private collection



Park 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 50cm
Bjarne Nielsen and Dorte Marxen



Bloody 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 50cm
Private collection



o7 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 50cm
Private collection



Unseen 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 50cm
Private collection



Fraud 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 50cm
Private collection



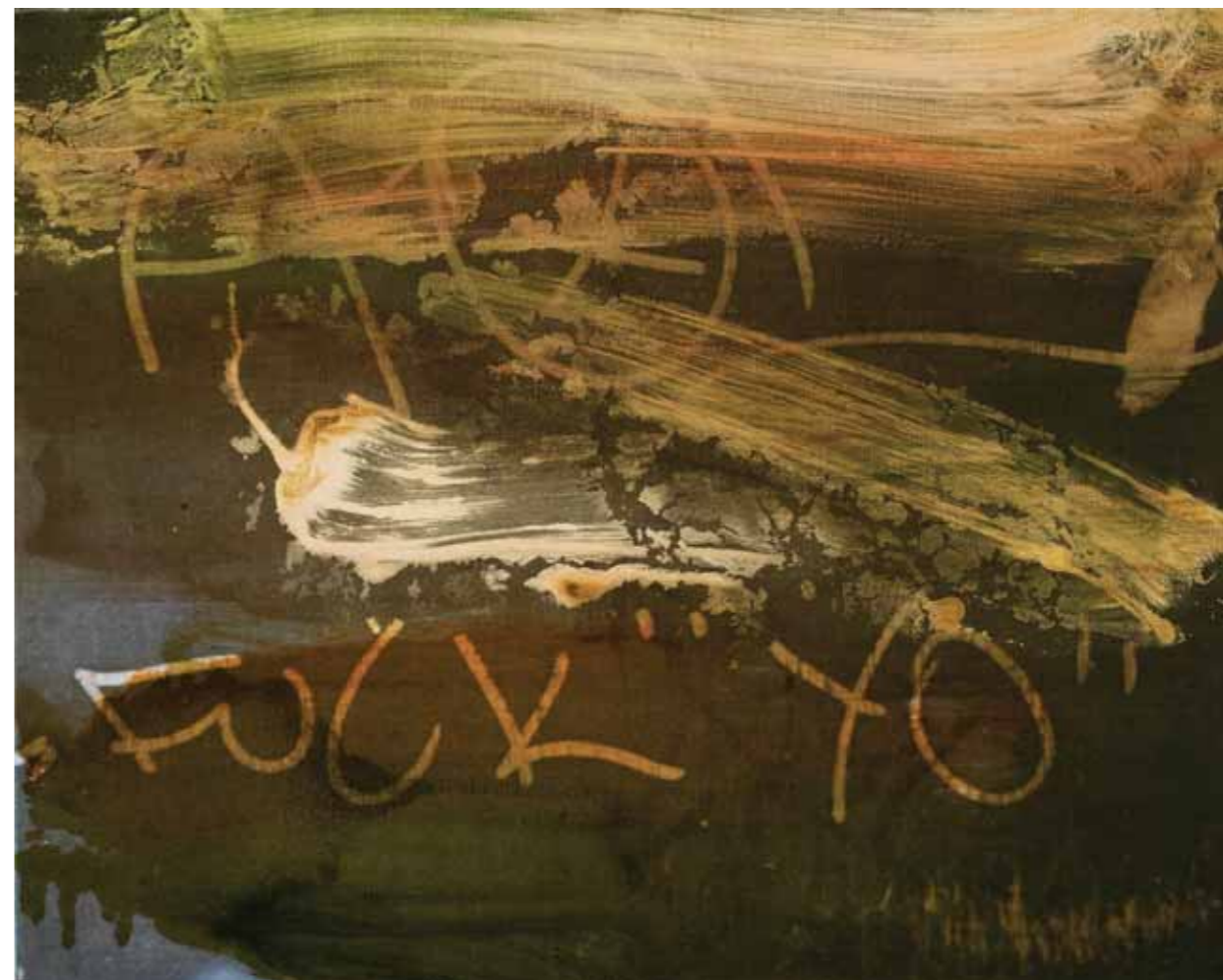
18 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 50cm
Private collection



Halo 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 50cm
Private collection



Lu 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 60cm
Jeremy and Hazel Brook collection



Fuck Yo 2006
Oil, pigmented inkjet on canvas 40 x 50cm
Private collection

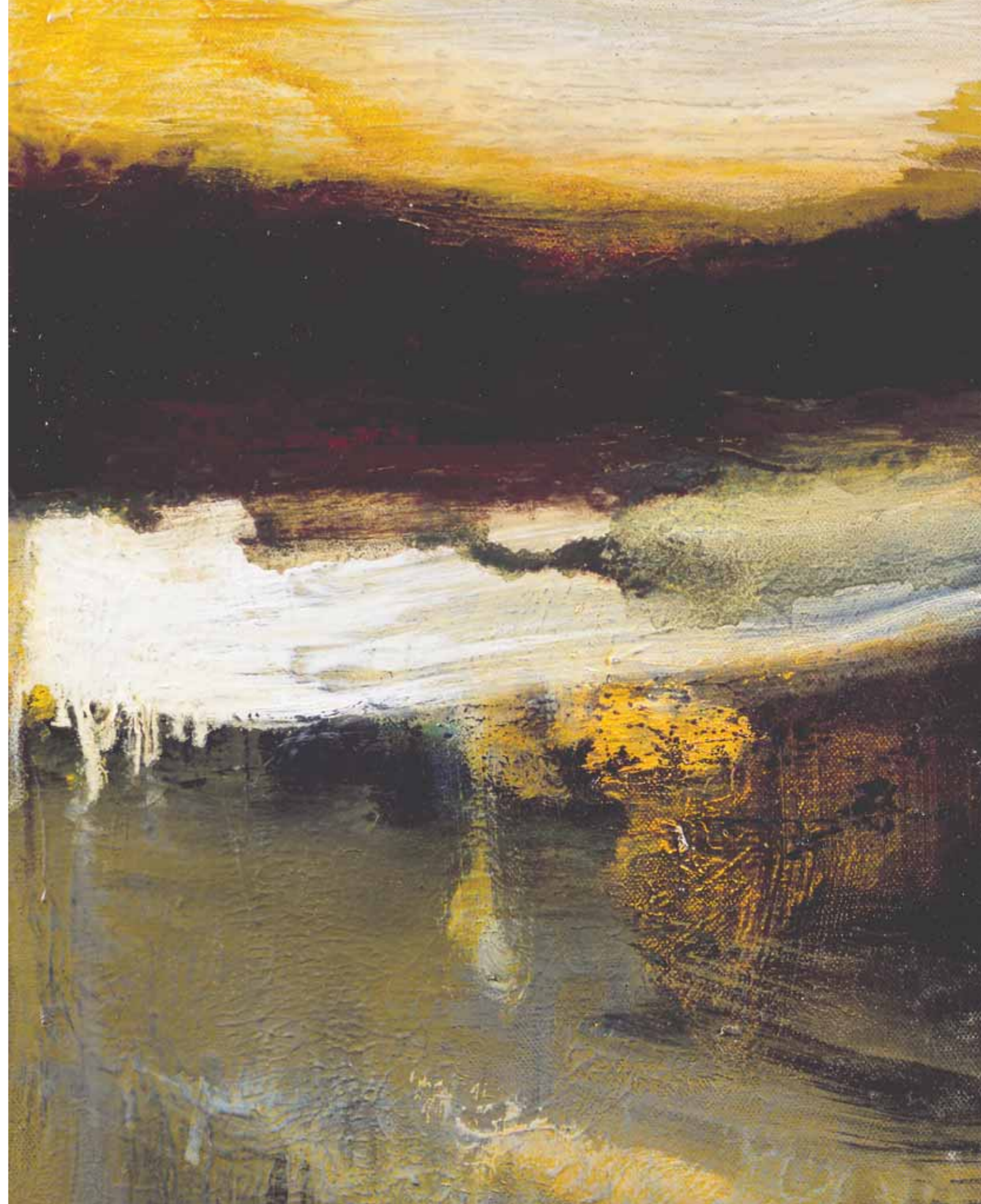
formal concerns



En pays Cathare 2006
Oil on canvas 80 x 100cm
David and Tasha Pope collection



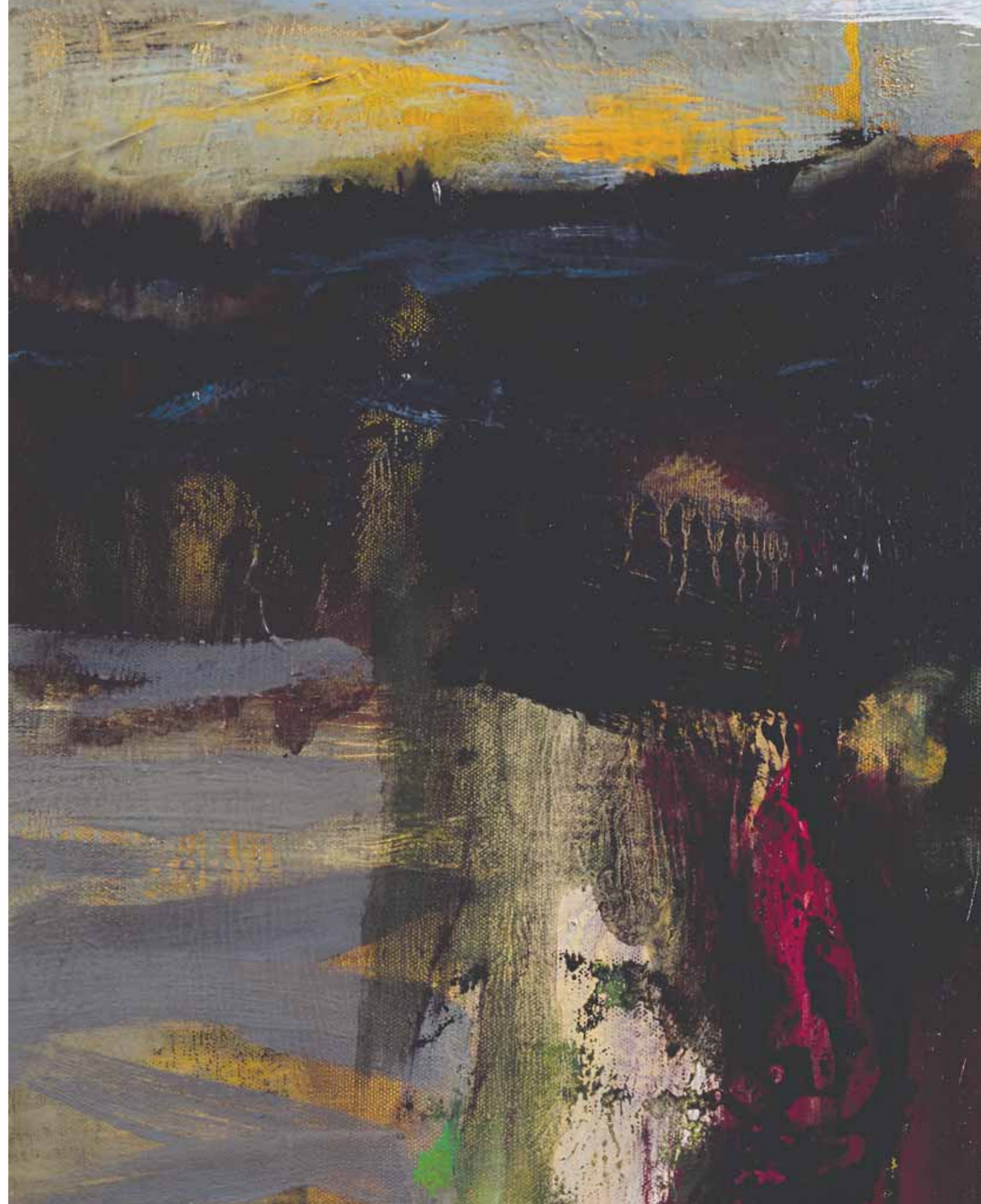
Memento Mori I 2004
Oil on canvas 41 x 51 cm
Private collection



Memento Mori II 2004
Oil on canvas 41 x 31 cm
Private collection



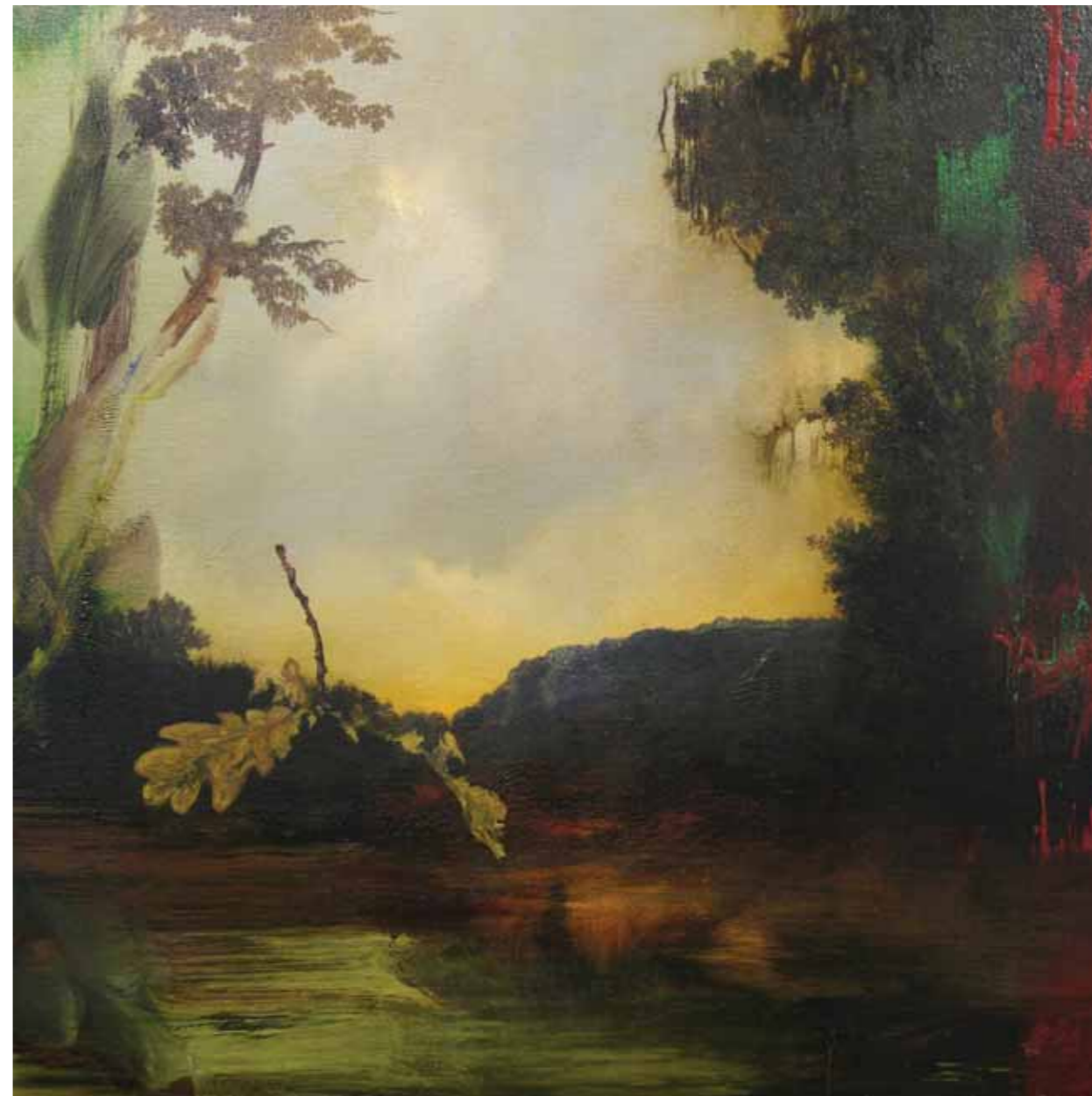
Memento Mori III 2004
Oil on canvas 41 x 51 cm
Private collection



Memento Mori IV 2004
Oil on canvas 41 x 31 cm
Private collection



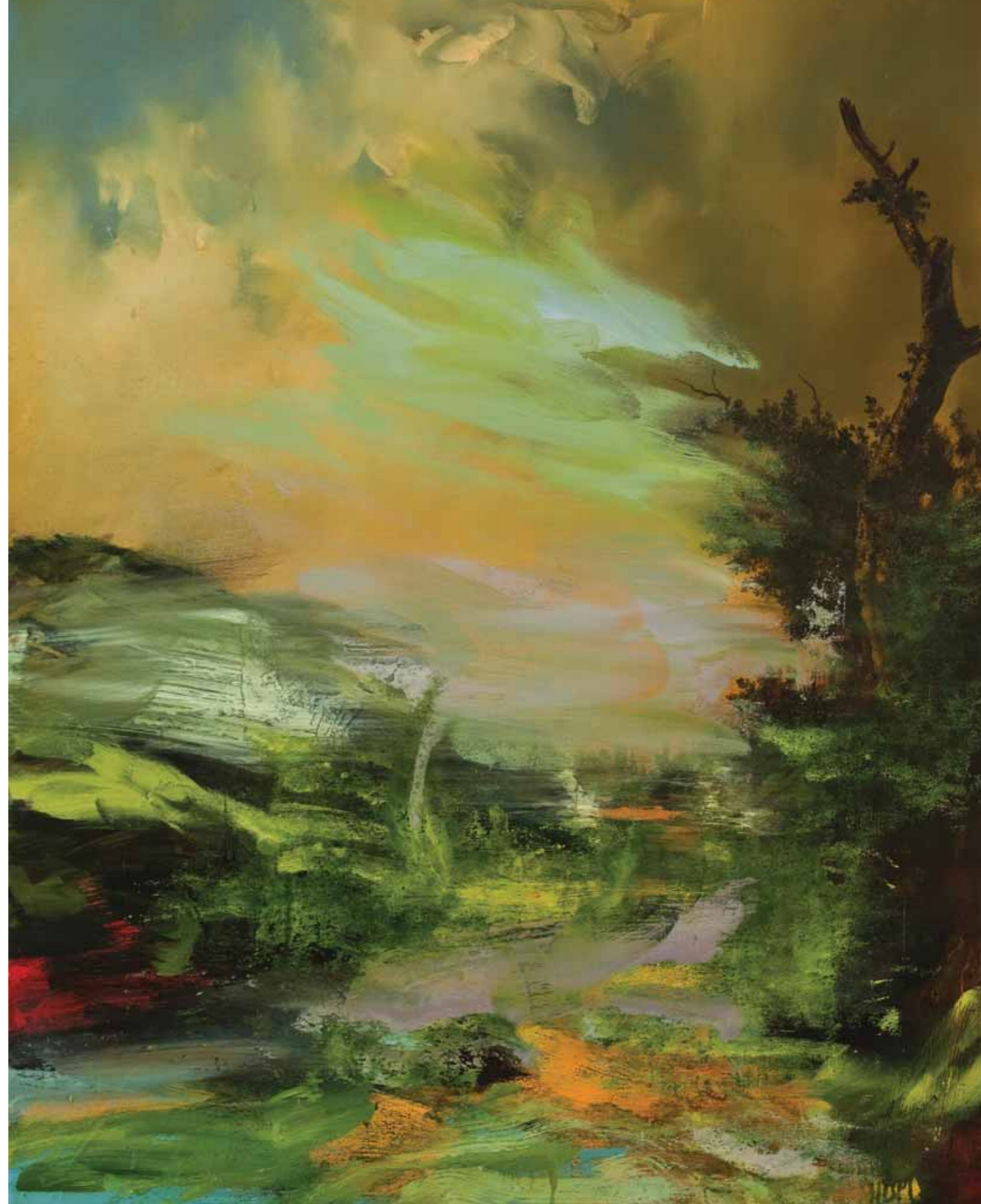
Lake 2009
Oil on canvas 80 x 80cm
Private collection



Fairlight Study II 2008
Oil on canvas 41 x 31cm
Jaine and Steve Harmston-Green collection

running from
the house

Bargain Buddha at Chadderton Asda 2009
Oil on canvas 100 x 80cm
René Jakobsen collection





Untitled Painting II 2009
Oil on canvas 153 x 213cm
Private collection



Endgame: Queen Fucks Knight 2008
Oil on canvas 120 x 150cm
Private collection



Herne Study I 2009
Oil on canvas 40 x 50cm
Private collection



Herne Study II 2009
Oil on canvas 40 x 50cm
Private collection



Untitled Herne I 2009
Oil on canvas 65 x 65cm
Private collection



Untitled Herne II 2009
Oil on canvas 65 x 65cm
Private collection



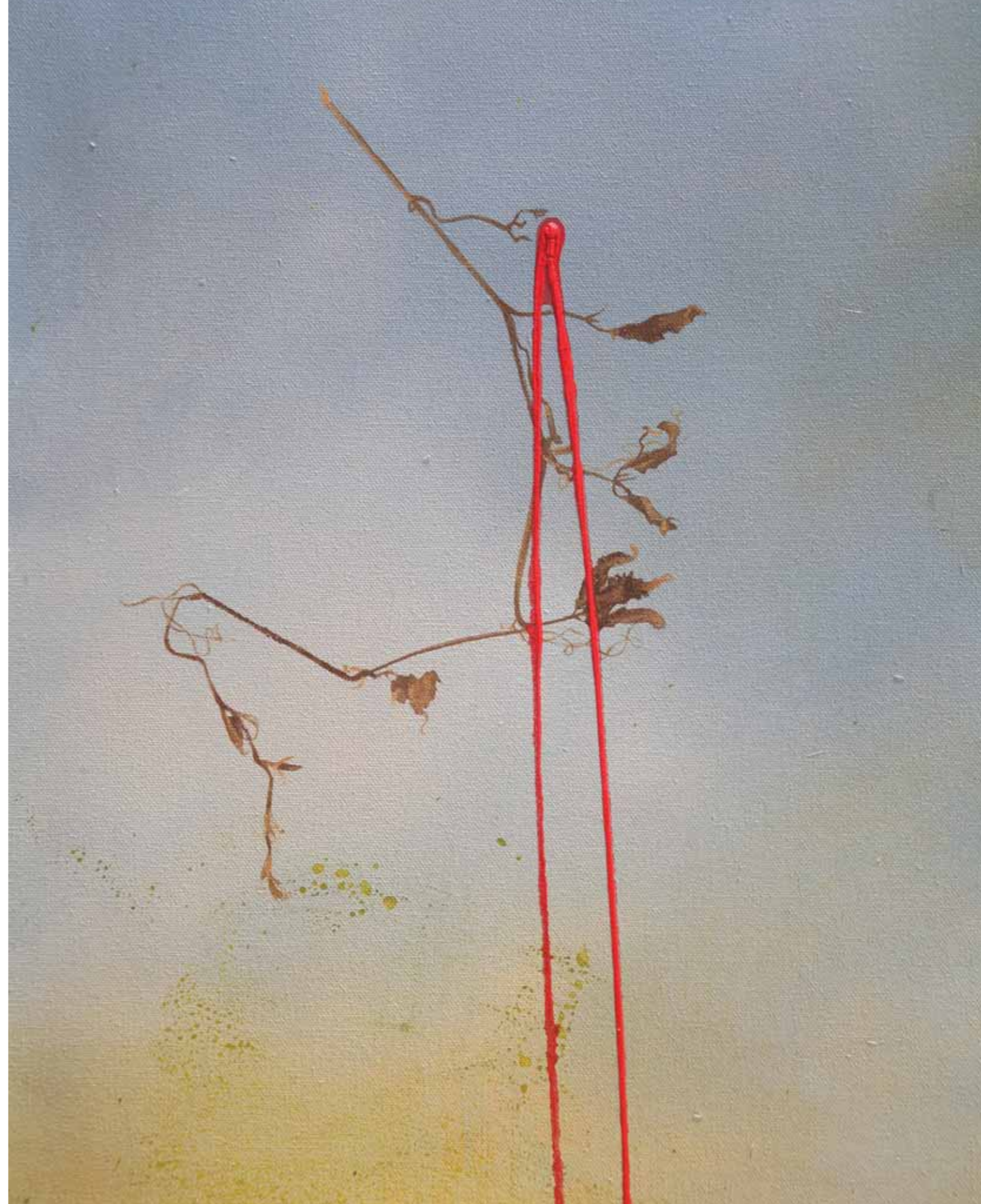
Furl 2008
Oil on canvas 40 x 40cm
Per Fronth collection



City on The Edge of Change 2009
Oil on canvas 90 x 90cm
Nadene Ghouri and Sam Robertson collection

Alan Rankle and Kirsten Reynolds
on the edge of wrong

Alan Rankle and Kirsten Reynolds
On The Edge of Wrong (detail) 2009/10
Oil on canvas
Private collection





Kirsten Reynolds
Following Darkness III 2009
Photograph
Private collection



Alan Rankle and Kirsten Reynolds
On The Edge of Wrong (detail) 2009/10
Oil on canvas
Private collection

Alan Rankle

- 1952 Born in Oldham, Lancashire
- 1968 Rochdale College of Art
- 1969 Concrete Painting and Poetry (with Paul Theaker), Chadderton Library
- 1970 Goldsmiths' College School of Art, BA (Hons) London; meets Michael Taylor and Patrick Cook
- 1973 *The Pardoner's Tale*, Institute of Contemporary Arts, London; The Liu Academy, London
- 1974 Moves into SPACE Studio at Charlton House, London; *Patrick Cook/Alan Rankle/Michael Taylor*, Artisan Gallery, London
- 1975 SPACE Open Studios Exhibition; Conservation Programme for Oldham Art Gallery
- 1976 *Landscape Reflections*, University of Manchester; studio at Powdermill House, Saddleworth; begins *Endless River Landscapes*
- 1978 Studio at Bridge Mill, Hebden Bridge, Yorkshire
- 1979 Conservation Programme for Howarth Park Art Gallery, Lancashire
- 1980 Son, Jonathan, born
- 1981 *Endless River Landscapes*, Arts Centre, York; Recent Paintings & Drawings, Bankfield Museum, Halifax
- 1982 *Endless River Landscapes*, Oldham Art Gallery & Museum; Mid-Pennine Arts Association, Burnley; *Andy Goldsworthy/Michael Jepson/Alan Rankle*, LYC Gallery, Cumbria
- 1983 First trip to Finland; moves to St Leonards on Sea
- 1984 *Recent Work*, Patrick Boyd-Carpenter, London
- 1985 Curates *New Figurative Works*, Patrick Boyd-Carpenter, London; Paintings & Drawings, Patrick Boyd-Carpenter, London
- 1986 Establishes studio at 100 Norman Road, St Leonards on Sea; Landscape & Romance, Patrick Boyd-Carpenter, London; *Dance to the Music of Time*, Photogallery, St Leonards on Sea; begins work on En Pays Cathare; begins Gloucester Lodge Murals, Sussex
- 1987 *Recent Paintings & Pastels*, The Hallam Gallery, London; *Landscape & Romance*, Hastings Art Gallery & Museum
- 1988 *Order out of Chaos*, Artists Unlimited, Bielefeld, Germany; Janus Avivson, London; *Chateaux d'Ariege*, Musée de Montsegur, France; Musée de Foix, France; Musée de Parmiers, France
- 1990 *Travel: Real & Imagined Journeys*, Towner Art Gallery, Eastbourne; Public Art Consultant, Hastings Borough Council; Sun Alliance Commission
- 1991 Curates *Earthscape* with Christine Goldschmidt, Hastings Pier; *Recent Works*, The Star Gallery, Lewes; begins work on Riverfall series
- 1993 *Riverfall & Other Works*, City Art Gallery Southampton
- 1994 *A Vision of Albion III*, Collyer-Bristow Gallery, London; *En Pays Cathare* etchings
- 1995 *Tom Lomax/Alan Rankle/June Redfern*, Danielle Arnaud, London; *Driven to Abstraction*, Rye Art Gallery; *Art at 100*, Hammerson, London; *Arcade*, Brighton University Gallery; *Inspirit*, Maidstone Museum & Art Gallery; *Paintings*, Beatrice Royal Contemporary Art, Eastleigh, Hampshire
- 1996 *Landscapes for the North*, Maidstone Art Gallery & Museum; Radicev Museum, Saratov, Russia; Tunbridge Wells Art Gallery & Museum; *Last Lights*, Rye Art Gallery; *English Landscapes*, Danielle Arnaud, London; *A Different Pursuit*, Danielle Arnaud, London; *Endangered Spaces*, Christies, London; *Recent Paintings*, Casson Gallery, Eastbourne College; *Landscapes for the North*, Fairfax Gallery, Tunbridge Wells; Chemical Materials Recycling Commission
- 1997 *Modern British & Contemporary Painting*, Clink Wharf Gallery, London; *Art 97*, Danielle Arnaud, London; *Landscape*, Addison, Wesley Longman, Harlow; *Visions of Rural England*, Fairfax Gallery, Tunbridge Wells; *The Best of British*, Musée de Prieure, Honfleur, France; *Paintings & Drawings*, Yehudi Menuhin School, Cobham; Tonbridge School Commission
- 1998 *Emergence*, Belgrave Gallery, London; *Downs & Marsh*, Folkestone Art Gallery & Museum; *Terre Verte*, Danielle Arnaud/Clink Wharf Gallery, London
- 1999 *Studio Notes & Field Studies*, Folkestone Art Gallery & Museum; curates *Works on Paper+*, Clink Wharf Gallery, London; *Sublimate Sublime Subliminal*, Clink Wharf Gallery, London; *Recent Paintings*, The Oxford Gallery; Southampton Hospital Trust Commission; first visit to New York and Cape Cod
- 2000 *New Works from Martha's Vineyard*, Kessler & Co, London; *Serena Banham/Per Fronth/Alan Rankle*, Anderson Stewart Fine Art, London
- 2001 Studio on Long Island, New York; *Paintings from Martha's Vineyard*, Steven Summerville Gallery, London
- 2002 *Further Tales*, Charles Everitt Fine Art/The Air Gallery, London; *Art London*, Long & Ryle Gallery, London; Thames Water Commission; first visit to Denmark
- 2003 First visit to Norway; *Gates to the Garden*, Galleri Sult, Stavanger, Norway; *Recent Works*, Winchester College; begins work on *Another Time and Fragments*
- 2004 *For the Cave of the Sea*, Rock-a-Nore Art Gallery, Hastings; *On the Edge of Arcadia*, Waterhouse & Dodd, London; Maltby Art, Winchester

- 2005 *Recent Paintings*, twenty twenty, Much Wenlock; first video, *Cave of the Sea*, with Colin Gibson; *The Painted Landscape*, The Belgrave Gallery, St Ives; *Portraiture Now*, SoCo Gallery, Hastings; *Cave Painting*, Rock-a-Nore Art Gallery, Hastings; *Gallery Artists*, twenty twenty, Much Wenlock; *Art in Romney Marsh*, St Mary in the Marsh; Unlimited Editions, SoCo Gallery, Hastings; Further Tales documentary by Judith Burrows; Ruan Minor commission for John Tham and Jenny Agutter
- 2006 Establishes studio in Copenhagen; *Light + Meaning*, Galleria Seriola, Tampere, Finland; *Strange Territory*, Galleri Nordlys, Copenhagen; First retrospective exhibition, *Landscapes for the Turning Earth*, Gallery Oldham, Manchester; curates *Artist's Choice* for Gallery Oldham, Manchester; makes second video, *If you don't know where you are, how do you know who you are?* with Colin Gibson
- 2007 *Kunst 5000*, Galleri Sortedam, Copenhagen; *Formal Concerns*, Galleri København, Copenhagen; begins work on *En Pays Cathare II*, a major mural commission, St Quentin-la-Tour, France
- 2008 *Edge of Arcadia*, Octavia Gallery, Bath; curates *Curious and Curiouser*, Galleri Rebecca Kormind, Copenhagen; *Works on Paper*, Galleri København, Copenhagen; produces video, *Vote for Countryside Alliance* by The Hunt Cult with Colin Gibson and Eddie Knight
- 2009 *Running from the House*, Hans Alf Gallery, Copenhagen; *Klimakunst på Bestilling*, Hans Alf Gallery; group exhibition curated by June Frickleton, Kings Hill Art, London; *Gruppeudstilling*, Hans Alf Gallery; Video, *Warp Factor*, made in collaboration with Kirsten Reynolds
- 2010 Second retrospective exhibition, *Selected Works 1992–2009*, Fondazione Stelline, Milano; Alan Rankle and Kirsten Reynolds: *On The Edge of Wrong*, Fondazione Stelline, Milano

Collections

Arc & Thostle Press
 Bain Capital, London
 Baker McKenzie plc
 Bankfield Museum, Halifax
 Blackburn Art Gallery & Museum
 Calderdale Museums Collection
 Chemical Materials Recycling (UK)
 Concept Public Relations
 De Lessac Settlement
 Exxon Chemicals
 Hammerson plc
 Hastings Art Galley & Museum
 Hastings Borough Council
 Kessler & Co (London)
 Oldham Art Galley & Museum
 Paintings in Hospitals
 PriceWaterhouseCoopers plc
 Southampton City Art Gallery
 Southampton Hospital Trust
 Sun Alliance plc
 Thames Water plc
 Tonbridge School
 Touchstones Museum, Rochdale



Uno speciale ringraziamento

Special thanks to

Hans Alf
James Andersen
Deborah Anné
Mike Bishop
Jeremy Brook
Robert Cross
Silvia Fabbri
Neil Fraser
Patricia Holmberg
Julia Humphreys
Mike Hirst
Thomas Jervis
Pantea Karimi
Sarah Lloyd
Raymond McCrystal
Lisbeth Ellebæk Nielsen
Bjarne Nielsen
Jonathan Rankle
Chris Sayers
Erica Smith
Colin Underhill
Angela Young