



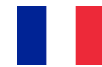
Simboli e motivazioni psichiche del discorso di Max Hamlet

“L’età pittorica è finita, incomincia l’età iconica”, scriveva a metà degli anni Sessanta Marshall McLuhan nel suo testo più importante apparso in Italia col titolo **Gli strumenti del comunicare**.¹⁾ L’osservazione è contenuta nel capitolo XVII, dedicato ai fumetti, definiti da McLuhan “una forma artigianale di esperienza che ha conquistato una vitalità sempre più vigorosa con il prosieguo dell’era elettrica”. E in definitiva si tratta di un’osservazione confortata da più di un dato di fatto, e primo fra tutti quello che ha portato le attuali società a maggior sviluppo tecnologico a privilegiare a tal punto le immagini da aver schiacciato la presente età sotto una vera e propria dittatura delle immagini. Di questo passaggio dall’età pittorica all’età iconica s’è accorto per tempo Max Hamlet che ama aggiungere al suo nome d’arte anche l’epiteto Sauvage, forse perché si sente un “primitivo” di una nuova sensibilità, quella iconica per l’appunto²⁾. Tuttavia Hamlet non ha inteso sintonizzarsi **tout court** e passivamente sull’iconismo fumettistico, come ha fatto agli inizi degli anni Sessanta Roy Lichtenstein. Egli ha inteso, invece, caricare il discorso fumettistico di risvolti psicologici e morali, ben sapendo che oggi il fumetto ha sostituito i racconti favolistici del “buon tempo antico” nell’immaginario della nostra età iconica³⁾, anche perché il fumetto, oltre a permettergli un discorso chiaro e comprensibile a tutti (chi non comprende che gli aerei con le teste di civetta sono uccelli di malaugurio? chi non coglie il sottile mistero dei cospiratori al telefono, altri uccellacci notturni, o l’inquietante perversione degli adescamenti di certe **ladies**, delle pose provocanti di certi nudi femminili, ora dee crudeli ed ora Veneri acquatiche, le quali ultime alludono con la loro testa ittica alla **imago** della madre fallica?), anche perché il fumetto, dicevo, è in rapporto con l’inconscio, anzi “parla all’inconscio”, come giustamente è stato da altri osservato⁴⁾. Da questa consapevolezza, ribadita an-



Psychic symbols and motivations in the narration by Max Hamlet

“The pictorial age is finished, the iconographical age is beginning”, as Marshall McLuhan wrote in the middle of the 1960’s in his most important work to appear in Italy, entitled **Understanding Media**¹⁾. The observation appears in chapter XVII which is dedicated to comics, defined by McLuhan as “a craft form of experience that has taken on an increasingly more vigorous vitality with the continuance of the electrical age”. And all things considered, it is an observation that is corroborated by more than one fact, first among which the one that has lead today’s societies to a greater technological development, to the point of favoring images in such as way as to have crushed the present age under a real dictatorship of images. Max Hamlet perceived this move from the pictorial to the iconographical age early on, Hamlet who also loves adding the epithet ‘Sauvage’ to his artistic pseudonym, perhaps because he feels himself to be a ‘primitive’ of a new sensitivity: precisely that of the icon²⁾. Nevertheless, Hamlet has not intended - **tout court** and passively - to synchronize himself onto comic iconism, as at the beginning of the 1960’s Roy Lichtenstein had done. Instead, he has proposed charging the comic narration with psychological and moral implications well knowing that the comic, today, has substituted the fabled tales of the “good old days” within the imaginary of our own iconographical age³⁾. And also because the comic, besides permitting him a narration which is both clear and comprehensible to everyone, finds itself in relationship to the unconscious or, rather, “it speaks to the unconscious”, as others have correctly observed⁴⁾ (who does not understand that the airplanes with their owl heads are birds of ill omen, who does not grasp the subtle mystery of the conspirators on the telephone, other bad nocturnal birds, or else the disquieting perversion of the luring of certain **la-**



Symboles et motivations psychiques de la démarche de Max Hamlet

“L’âge pictural est terminé, l’âge iconique commence” écrivait Marshall McLuhan dans *Les instruments de la communication* (1), le texte le plus important qu’il ait publié en Italie vers la moitié des années soixante. Cette observation se trouve dans le chapitre XVII consacré aux bandes dessinées; McLuhan les définit comme “une forme artisanale d’expérience qui a acquis une vitalité toujours plus vigoureuse avec l’essor de l’ère électrique”. Et il s’agit en définitive d’une observation tout autre que gratuite, comme le démontre en particulier la tendance des sociétés actuelles qui connaissent le plus grand essor technologique, à privilégier les images, au point d’avoir étouffé notre époque par une véritable dictature de l’image. Max Hamlet a très vite compris cette transition de l’âge pictural à l’âge iconique, lui qui se plaît à ajouter l’adjectif Sauvage à son pseudonyme, peut-être aussi parce qu’il se considère comme le “primitif” d’une nouvelle sensibilité, de la sensibilité iconique justement (2). Toutefois, Max Hamlet n’a pas voulu purement et simplement se rattacher passivement à l’iconisme des bandes dessinées comme a pu le faire Roy Lichtenstein au début des années soixante. Il a voulu, au contraire, donner une épaisseur psychologique et morale au discours de la bande dessinée, parce qu’il sait bien qu’aujourd’hui la bande dessinée a remplacé les contes “du temps jadis” dans l’imaginaire de notre société iconique (3). En effet, la bande dessinée lui donne la possibilité de formuler un discours clair et accessible à tous: tout le monde comprend en effet que les avions à tête de chouette sont des oiseaux de mauvais augure. Tout le monde comprend le subtil mystère des conspirateurs au téléphone, autres sinistres oiseaux nocturnes, ou encore les séductions perverses et inquiétantes de certaines *ladies*, les positions provocantes de certains nus féminins, qui



Symbolik und Psychische Motivierung in der Arbeit von Max Hamlet

Mitte der sechziger Jahre schrieb Marshall McLuhan in seinem wichtigsten Werk, das in Italien unter dem Titel **Gli strumenti del comunicare**¹⁾ (Mittel der Kommunikation) erschienen ist: “Das malerische Zeitalter ist vorbei, eine ikonische Zeit beginnt.” Diese Definition finden wir in Kapitel XVII, wo McLuhan über den Comics folgendes schreibt: “...eine handwerkliche Form der Erfahrung, die mit dem Fortschritt der elektrischen Ära eine immer kraftvollere Vitalität erobert hat.” Diese Bemerkung wird unter anderem von der Tatsache bestätigt, dass es die grossen Gesellschaften, die sich durch hochentwickelte Technologie auszeichnen, heute soweit sind, dass sie dem Bild den absoluten Vorrang geben und uns mit dieser Bilderflut in geradezu diktatorischem Sinne erdrücken. Diesen Übergang vom malerischen zum ikonischen Zeitalter hat Max Hamlet rechtzeitig erkannt, der seinen Künstlernamen gerne durch den Zusatz Sauvage ergänzt, vielleicht weil er sich zu den “primitivi”, zu den Primitiven zählt und sich in einer neuen Sensibilität, eben der ikonischen²⁾, wiedererkennt. Trotzdem wollte sich Hamlet nicht **tout court** und passiv auf den Ikonismus der Comics einstellen, wie dies Roy Lichtenstein zu Beginn der sechziger Jahre getan hat. Viel mehr lag ihm daran, den Bildern einen psychologischen und moralischen Inhalt zu geben, wohlwissend, dass die Comics von heute die Märchen von gestern ersetzt haben³⁾ und dass die Comics über eine klare und allen verständliche Sprache verfügen (Jeder weiss, dass Flugzeuge mit Kauzköpfen für Unglücksvögel stehen, jeder spürt das Geheimnis, das hinter den Verschwörungen am Telefon steckt, andere hässliche Nachtvögel, die beunruhigende Perversion gewisser **Ladies**, die provokanten Stellungen weiblicher Akte, die bald als grausame Göttinnen, bald als Wassernymphen in Erscheinung treten; Letztere erinnern mit ihren Fi-



che nel testo di Hamlet già chiamato in causa (“Da vari anni mi sono cimentato con l’Arte, scavando nel regno dell’inconscio per difendere l’uomo e la natura dalle sue orrende ferite e lacerazioni che essa si trascina”), nascono le rappresentazioni di ibrida “fumettura”⁵⁾, frutto di un complesso processo di condensazioni iconiche tra l’onirico e il proiettivo, con investimenti anche libidici di pregnante ambivalenza semiologica (p. es., chi si occupa un po’ di psicologia del profondo riconosce a prima vista nelle figure femminili di Max i connotati della Grande Madre, ora seduttrice ed ora protettrice, ma anche terribile e distruttrice, insomma ora fata buona ed ora strega cattiva, ora Venere ed ora Madonna, ora dea della vita ed ora dea della morte, o dea crudele, per dirla come Hamlet: forse proprio per questo le immagini duplicate sono più spesso usate nelle opere con donne). Ma Hamlet è un produttore di quadri epperò non può né sa trascurare nelle sue condensazioni iconiche, ottenute attraverso una personalissima rielaborazione di elementi già noti, il metamorfismo di Alberto Savinio da un lato e dall’altro lato di Max Ernst, soprattutto quello dell’alchemico racconto figurato **Une semaine de bonté**, in cui spesso compaiono figure umane con la testa di uccello. Insomma Max Hamlet ha ben chiaro che per attuare i suoi scavi nel regno dell’inconscio il suo “veder” fumettistico ha tutto da guadagnare se si coniuga con l’ottica surrealista, essendo stato il Surrealismo appunto l’avanguardia artistica che del sogno, proprio in quanto prodotto dell’inconscio come il mito, la fiaba e il folclore, e delle sue tipiche condensazioni ha fatto la via maestra per accedere nel misterioso continente dell’Io profondo. Hamlet, infatti, è del tutto concorde con quanto Breton asseriva nel **Primo manifesto del Surrealismo**, e cioè anche lui crede “alla soluzione futura di quei due stati, apparentemente così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di ‘surrealtà’, se si può dire così”. Da ciò deriva in lui la convinzione che – e sono ancora parole di Breton, questa volta affidate al **Secondo mani-**



dies, the provocative positions of certain nude females, variously cruel goddesses or aquatic Venuses who with their fish heads allude to the **imago** of the phallic mother?). From this awareness, which is also confirmed in the text by Hamlet that has already been mentioned (“For a number of years now I have engaged in Art, digging into the reign of the unconscious in order to defend both mankind and nature from its horrendous wounds and lacerations which it drags along with it”), one has the creation of **comicpainting** (“fumettura”⁵⁾ hybrid representations, fruit of a complex process of iconographical condensations to be found between the oneiric and the projective with also libidinal charges of pregnant semiological ambivalence (for example, the person who is to any extent concerned with depth psychology in the female figures by Max recognizes - at first sight - the characteristic features of the Great Mother, variously seductress and protectress, although also terrible and destroyer. In short, variously the good fairy and the evil witch, Venus and the Madonna, goddess of life and goddess of death [or cruel goddess, as Hamlet would put it]. Perhaps it is precisely due to this that the duplicated images are more often used in the works that include women). Although Hamlet is a producer of paintings and, in consequence, within his iconographic condensations obtained by way of an extremely personal re-elaboration of elements that are already known, neither can nor knows how to neglect the metamorphism by Alberto Savinio, on the one hand, nor by Max Ernst, on the other, and above all that of the alchemical narration represented in **Une semaine de bonté** in which human figures with the heads of birds often appear. In other words, Max Hamlet is well aware that in order to carry out his ‘diggings’ in the reign of the unconscious his comic “seeing” has everything to profit by if ‘conjugated’ with the surrealist point of view, in that Surrealism had been the artistic avant-garde which had made the dream the highway for access into the mysterious continent of the unconscious Ego (pre-



sont parfois des déesses cruelles et parfois des Vénus aquatiques dont les têtes de poisson rappellent l’*imago* de la mère phallique. En outre, la bande dessinée est en rapport étroit avec l’inconscient, elle “parle à l’inconscient” comme d’autres l’ont déjà pertinemment souligné (4). C’est de cette prise de conscience, qui a été évoquée dans le texte de Hamlet que nous avons déjà cité (“Depuis de nombreuses années, je me confronte à l’Art, en fouillant dans le monde de l’inconscient pour défendre l’homme et la nature des horribles blessures et des lacerations qui lui sont inhérentes”) que naissent les représentations d’une *fumettura* (5) hybride, qui est le fruit d’un processus complexe de condensations iconiques entre le monde onirique et le monde projectif. Cela suppose aussi des investissements libidinaux chargés d’une forte ambivalence sémiologique. Et ceux qui s’intéressent un peu à la psychologie des profondeurs n’auront aucun mal à reconnaître, par exemple, la figure de la Grande Mère dans les figures féminines de Max Hamlet, à la fois séductrices et protectrices, mais aussi terribles et destructrices: en bref, à la fois fée et sorcière, Vénus et Madone, déesse de la vie et déesse de la mort, ou, pour paraphraser Hamlet, déesse cruelle. Voilà peut-être pourquoi c’est dans les œuvres qui représentent des femmes que l’on rencontre le plus souvent les images géminées. Mais Max Hamlet est un peintre, c’est la raison pour laquelle, dans ses condensations iconiques obtenues grâce à une élaboration toute personnelle d’éléments déjà connus, il ne peut ni ne sait négliger le métamorphisme d’Alberto Savinio, ni celui de Max Ernst, surtout le conte alchimique et figuré de *Une semaine de bonté*, où l’on rencontre souvent des figures humaines à tête d’oiseau. En d’autres mots, Max Hamlet sait parfaitement que, pour réussir ses recherches dans le monde de l’inconscient, son “regard”, qui provient de la bande dessinée, a de fortes chances de s’enrichir en adhérant à l’optique surréaliste. Le Surréalisme est l’avant-garde artistique qui a ouvert la grande



schköpfen an die **Imago** der phallischen Mutter). Ein weiterer Grund ist, dass der Comics eine Verbindung zum Unbewussten hat, besser noch, der Comics “spricht zum Unbewussten”, was bereits anderen festgesellt haben⁴⁾. Aus dieser Erkenntnis heraus, die auch im Text von Max Hamlet unterstrichen wird (“Seit einigen Jahren habe ich mich in der Kunst versucht, indem ich im Reich des Unbewussten grub, um den Menschen und die Natur vor ihren schrecklichen Wunden und Rissen, die sie mit sich tragen, zu verteidigen”), entstehen die unorganischen Abbildungen⁵⁾, als Ergebnis eines komplexen Prozesses ikonischer Verdichtungen zwischen Traumerscheinung und Projektion, libidinös angereichert mit einer prägnanten semiologischen Ambivalenz. (Wer sich ein wenig mit Tiefenpsychologie beschäftigt hat, erkennt in den weiblichen Figuren von Max Hamlet auf den ersten Blick die Entsprechungen zur Grossen Mutter, die verführt und beschützt aber auch zerstört: Fee, Hexe, Venus, Madonna, Lebensgöttin und Todesgöttin wechseln einander ab.) Gerade deshalb werden in seinen Arbeiten oft die Frauengestalten verdoppelt. Doch Hamlet produziert Bilder, deshalb kann und darf er in seinen ikonischen Verdichtungen, die aus einer persönlichen Wiederverarbeitung bereits bekannter Elemente entstehen, den Metamorphismus sowohl von Alberto Savinio als auch von Max Ernst - vor allem in der Bildererzählung **Une semaine de bonté**, wo oft menschliche Figuren mit Vogelköpfen auftauchen - nicht vernachlässigen. Max Hamlet weiss sehr genau, dass seine Reisen in die Tiefe des Reichs des Unbewussten, sein “Sehen” im Stil der Comicsgeschichten viel gewinnen kann, wenn es sich mit der surrealistischen Optik vereint. Der Surrealismus war die künstlerische Avantgarde, die aus dem Traum, der genau wie Mythos, Märchen und Folklore ein Produkt des Unbewussten ist, eine wichtige Verbindung geschaffen hat, um in die geheimnisvollen Sphären des tiefsten Ichs zu gelangen. Hamlet stimmt Bretons Aussagen im **Ersten**



festò del Surrealismo – “per produrre del bello, bisogna allontanarsi il più possibile dalla realtà”. E nel fumetto egli, oltre alle altre qualità già indicate, trova il mezzo idoneo per allontanarsi il più possibile dalla realtà, in modo da parlare all'inconscio e nel contempo produrre del bello.

Già da quanto detto si comprenderà che il retroterra del linguaggio messo a fuoco da Hamlet non può essere affatto così semplice, come il suo riferirsi al fumetto porterebbe a far credere. Esso, infatti, è il risultato di una complessa rete di intersezioni visivo-culturali, che per tale ragione ho più avanti definito di ibrida “fumettatura”. Se di questa complessa rete le direttrici più evidenti, oltre ai citati Savinio ed Ernst, sono Dino Buzzati, il fumetto nero e il fumetto erotico o sadico-erotico, non è difficile individuare altri sostrati e memorie che vanno dal fumetto di guerra al fumetto poliziesco, da Rousseau il Doganiere a Roy Lichtenstein giù giù fino a Andy Warhol, al quale non a caso Hamlet ha sentito l'esigenza di dedicare alcune sue opere come omaggio, certamente perché con il caposcuola della Pop Art statunitense egli condivide alcuni modi di fare, e soprattutto la predilezione per il meccanismo di ripetizione della stessa immagine⁶, oltre alla tecnica esecutiva, affidata ai procedimenti serigrafici, che comunque Max Hamlet limita alla prima battuta del disegno sul quale poi interviene manualmente con colorazioni in acrilico.

Ma, si badi, nonostante Max abbia esplicitamente dedicato omaggi ad Andy, il suo discorso è totalmente sganciato dall'universo di quest'ultimo, e non solo per le incursioni nell'onirico. Infatti Andy, subito dopo le opere dei primissimi anni Sessanta, ispirate a personaggi del fumetto (Popeye, Nancy, Dick Tracy, Superman, Batman), è passato ad altri personaggi, quelli delle mitologie cinematografiche (Marilyn, Liz Taylor, etc.), pittoriche (Mona Lisa, Rauschenberg); etc.), storiche (Jacqueline Kennedy, Che Guevara, Mao, etc.) e addirittura pubblicitarie (le scatolette di Campbell's Soup, le bottigliette di Coca Cola, etc.), personaggi mutuati dalle im-



cisely in so far as the dream is the product of the unconscious, as also is the myth, the fairy tale, folklore and consequently typical condensations). In fact, Hamlet is in complete agreement with what Breton asserted in the **First Manifesto of Surrealism**: that is, Hamlet also believes “in the future solution of those two states, apparently so contradictory, which are the dream and reality, in a kind of absolute reality, of ‘surrealness’, if one can put it this way”. Hence Hamlet's conviction - and again to use Breton's words, this time entrusted to the **Second Manifesto of Surrealism** - that “in order to produce the beautiful it is necessary to draw away as far as possible from reality”. And besides the other qualities already indicated, in the comic he finds the suitable means for drawing away as far as possible from reality in such a way as to talk to the unconscious and, at the same time, produce the what is beautiful.

From what has already been said one will understand that the ‘hinterland’ of the language focalized by Hamlet cannot be so simple at all, as his referring to the comic would lead one to believe. In fact, it is the result of a complex network of visual-cultural intersections which, for this reason, I have later defined as hybrid “**fumettatura**”. If the most evident ‘directrices’ of this complex network - besides the already cited Savinio and Ernst - are Dino Buzzati, the crime comic and the erotic or sadistic-erotic comic, it is not difficult to individuate other substrata and memories which range from the war comic to the detective comic, from Rousseau Le Douanier to Roy Lichtenstein, down to Andy Warhol to whom - and not fortuitously - Hamlet has felt the need to dedicate some of his works in homage. Certainly because with the leader of American Pop Art he has some things in common, above all the predilection for the mechanism of repetition of the same image⁶ - entrusted to silk-screen processes - which, however, Max Hamlet limits to the first outcome of the drawing on which he subsequently intervenes manually by way of acrylic colorings.



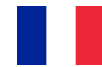
route du rêve en tant que produit de l'inconscient au même titre que le mythe, la fable et le folklore, et de ses condensations typiques, rêve qui porte au mystérieux continent du Moi profond. Max Hamlet adhère pleinement aux concepts que Breton développait dans son *Premier manifeste du Surréalisme*: il croit lui aussi fermement à la solution future de ces deux états, apparemment extrêmement contradictoires, que sont le rêve et la réalité, dans une espèce de réalité absolue, de “surréalité”, pour ainsi dire. C'est de là que lui vient la conviction que, comme l'écrivait encore André Breton dans le *Second manifeste du Surréalisme*, pour produire du beau, il faut s'éloigner le plus possible de la réalité. Et c'est grâce à la bande dessinée, en plus de toutes ses autres virtualités, qu'il parvient à s'éloigner le plus possible de la réalité et réussit à la fois à parler à l'inconscient et à produire du beau.

On comprendra alors que l'essence du langage mis au point par Max Hamlet n'est pas aussi simple que son appartenance à l'univers de la bande dessinée pourrait le laisser supposer. Cette parenté, en effet, est l'aboutissement d'un réseau complexe d'intersections culturelles et visuelles que j'ai qualifié plus bas de *fumettatura* hybride. Les lignes directrices les plus évidentes de ce réseau complexe relèvent de l'univers d'Alberto Savinio et de Max Ernst, bien sûr, mais aussi de Dino Buzzati, de la bande dessinée policière et de la bande dessinée érotique ou sadico-érotique; et il n'est pas difficile non plus de reconnaître d'autres substrats et d'autres mémoires qui vont de la bande dessinée de guerre à la bande dessinée policière, du douanier Rousseau à Roy Lichtenstein et jusqu'à Andy Warhol. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que Max Hamlet a éprouvé la nécessité de lui rendre hommage en lui dédiant certaines de ses œuvres car Hamlet utilise certaines techniques chères au chef de file du Pop Art américain: il a, en particulier, la même prédilection pour le mécanisme de répétition d'une même image (6) et pour un procédé d'impression qui relève de la sérigraphie; Max Hamlet la limi-



Manifest des Surrealismus zu, das heisst, auch er glaubt daran, dass sich die beiden Zustände, Traum und Wirklichkeit, die vordergründig widersprüchlich erscheinen mögen, in eine Art absolute Realität, ja “Surrealität”, auflösen können. Daher kommt auch Max Hamlet folgende Überzeugung - und wieder sind es die Worte Bretons, diesmal aus dem **Zweiten Manifest des Surrealismus** -: “Um Schönes zu produzieren, muss man sich so weit wie möglich von der Realität entfernen.” Im Comics findet er, nebst anderen bereits erwähnten Qualitäten, das geeignete Mittel, um sich von der Wirklichkeit so weit wie möglich zu entfernen und so zum Unbewussten sprechen und gleichzeitig Schönes produzieren zu können.

Aus dem bisher Gesagten ist bereits klar ersichtlich, dass der Hintergrund von Hamlets Sprache nicht so einfach sein kann, auch wenn es sich aufgrund seiner Bezugnahme auf den Comics auf den ersten Blick so ausnehmen mag. In der Tat ist sie das Resultat einer komplexen Verknüpfung visueller und kultureller Überschneidungen, die ich weiter oben unorganische Abbildungen genannt habe. Wenn zu den offensichtlichsten Bezugslinien dieser Verknüpfungen ausser Savinio und Ernst auch Dino Buzzati, die schwarzen Comics, die erotischen oder sado-erotischen Comics gehören, so ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Entdeckung anderer Substrate und Erinnerungen, die vom Kriegscomics zum Kriminalcomics, von Rousseau über Roy Lichtenstein bis hin zu Andy Warhol reichen. Ihm hat Hamlet einige seiner Werke gewidmet, sicher weil er mit dem Meister der amerikanischen Pop Art einiges gemeinsam hat, allem voran die Vorliebe für den Mechanismus der Wiederholung⁶, aber auch das Arbeitsverfahren, das auf dem Siebdruck gründet, wobei sich Max Hamlet allerdings auf den ersten Durchgang der Rohzeichnung beschränkt, die er dann von Hand durch Anwendung von Acrylfarben vervollständigt. Doch, obwohl Max Hamlet einige seiner Arbeiten ausdrücklich Andy Warhol gewidmet hat, gehen seine Aussagen in eine ganz andere Richtung und



magini cartellonistiche ma soprattutto fotografiche, per un recupero della realtà che l'ha spinto ad attivare anche un interesse per la cronaca (serie dei **Disasters**), addirittura in direzione emblematica (serie delle sedie elettriche). Max, invece, è rimasto fedele ai suoi stilemi fumettistici che, pur venendo portati avanti ora con la duplicazione ed ora con la quadruplicazione di temi in precedenza sondati⁷⁾, stilisticamente sono identici a quelli delle opere degli ultimi anni del '70, il che sta a significare che egli sente di aver raggiunto una fisionomia espressiva e comunicativa soddisfacente, nonché valida per la voluta discesa agli inferi dell'inconscio, dove s'è immancabilmente imbattuto nella coazione a ripetere, meccanismo tipico appunto dell'attività inconscia che Hamlet ci restituisce con un sentire che non rinnega le sue radici mediterranee⁸⁾.

Tale radice, credo, ben si espliciti nel piacere del colore vivace e variato, ma anche nella preferenza per il metamorfismo di reminiscenza saviniana (Savinio, com'è noto, è un altro artista che ha visto la sua prima luce su sponde mediterranee e proprio alla mitologia sorta su tali sponde ha attinto per i suoi ibridismi figurativi), preferenza che ha qualche debito con la favolistica esopiana, anch'essa nata nel bacino del Medi-

Although the reader should take note here: notwithstanding the fact that Max has explicitly paid homage to Andy his narrative is totally detached from the universe of the latter, and not only due to his incursions into the oneiric. In fact, immediately following the works of the opening years of the 1960's, inspired by characters taken from comics (Popeye, Nancy, Dick Tracy, Superman and Batman), Andy then moved on to other characters, to those of cinema mythologies (Marilyn, Liz Taylor, etc.), the pictorial (Mona Lisa, Rauschenberg, etc.), the historical (Jacqueline Kennedy, Che Guevara, Mao, etc.) and even to advertising subjects (the tins of Campbell's Soup, bottles of Coca Cola, etc.). Characters/subjects borrowed from the poster or the billboard, although above all photographic images, aimed at a recovery of reality which also aroused an interest in news and daily events (the series of the **Disasters**), even in an emblematic direction (the series of the electric chairs). Max, instead, has remained faithful to his comic stylistic elements and characteristics which, while being developed at times with duplication and at times with the quadruplication of themes previously investigated⁷⁾, are stylistically identical to those of the works belonging to the closing years of the 1970's. This

te cependant au premier jet du dessin sur lequel il intervient ensuite à la main en utilisant des couleurs acryliques. Mais il faut bien souligner que, même si Max Hamlet a explicitement rendu hommage à Andy Warhol dans certaines de ses toiles, son discours n'a rien à voir avec son univers, et je ne me réfère pas seulement à ses incursions dans le monde onirique. Après ses œuvres du tout début des années soixante inspirées de personnages de bandes dessinées (Popeye, Nancy, Dick Tracy, Superman, Batman), Andy Warhol est très vite passé à d'autres personnages qui appartiennent à la mythologie cinématographique (Marilyn, Liz Taylor, etc.), picturale (Mona Lisa, Rauschenberg, etc.), historique (Jacqueline Kennedy, Che Guevara, Mao, etc.) et même publicitaire (les boîtes de conserve de Campbell's Soup, les bouteilles de Coca-Cola, etc.), à des personnages empruntés au monde des affiches et de la photographie, pour les transposer dans la réalité, ce qui l'a incité à s'intéresser aux faits divers (séries des *Disasters*), parfois même avec des connotations symboliques (série des *Chaises électriques*). Max Hamlet, au contraire, est resté fidèle aux caractéristiques propres à la bande dessinée qui, tout en étant développées avec la duplication ou avec la quadruplication des thèmes précé-

haben mit Warhols Welt, oder gar Traumwelt, nichts gemeinsam. Warhol ging nach den ersten Werken aus den sechziger Jahren, in denen Comicsfiguren wie Popeye, Nancy, Dick Tracy, Superman und Batman vorkommen, bald zu anderen Figuren über, zum Beispiel aus der Kinowelt (Marilyn Monroe, Liz Taylor u.a.), aus der Malerei (Mona Lisa, Rauschenberg u.a.), aus der Geschichte (Jacqueline Kennedy, Che Guevara, Mao u.a.), und schliesslich zu Produkten aus der Werbung (Campbell's Soup, Coca-Cola u.a.); von Plakatwänden, und vor allem aus Photos entlehnte Figuren zur Wiederherstellung der Realität.

Diese Idee war auch der Grund für sein Interesse an Katastrophenmeldungen (Serie **Disasters**), oder gar an ganz extremen Sinnbildern wie die der elektrischen Stühle. Max Hamlet hingegen, ist seinen Stilelementen treu geblieben. Auch wenn die Thematik verdoppelt oder gar vervierfacht wird⁷⁾, sind die Elemente stilistisch doch identisch mit jenen aus den Werken der siebziger Jahre. Dies bedeutet, dass er eine befriedigende wie auch gültige expressive und kommunikative Physiognomie gefunden hat, die ihm erlaubt, in die Tiefen des Unbewussten einzudringen, wo er unweigerlich dem Zwang der Wiederholung begegnet. Dieser für die un-



Q) Max Hamlet with his silk-screen assistant Paolo Falce in Milan.



Giorgio Di Genova (art historian)



terraneo. In queste “favole” di Hamlet la moltiplicazione per due e per quattro della stessa scena o raffigurazione esplicita e dichiara, certo, una adesione alla coazione a ripetere propria dell’inconscio e dell’immaginario da esso derivato (non è un caso che la struttura delle fiabe contenga spesso la legge della triplicazione, elemento che è fuori luogo analizzare in questa sede⁹), così come non è affatto un caso che parecchi artisti ripetano in diverse opere lo stesso soggetto), tuttavia Hamlet con il suo cangiamento cromatico sembra voler ribadire altro da quella sottile verità dell’atto creativo secondo la quale ogni artista, **mutatis mutandis**, rifà sempre la stessa opera. Infatti egli sembra voler spotare il discorso in direzione ontologica, ossia nell’ambito della conoscenza del reale, per cui, attraverso le variazioni cromatiche attuate nella stessa scena o raffigurazione, par volerci mettere in guardia nei confronti di ogni schematismo ideologico, quasi intendesse ricordarci che la realtà, pur essendo sempre identica a se stessa, a noi non può che apparire come polisensa, e pertanto può essere vista e interpretata in modi differenti. Di questi modi Hamlet ce ne indica ora due ed ora quattro. Ed è palesemente una proposta paradigmatica e perciò indicativa.

Probabilmente il ricorso all’immagine duplice e quadruplica è ancora un dettato dell’inconscio, il quale, si sa, carica di forti valori simbolici sia il due che il quattro. Così, se si tiene a mente che il due, oltre ad indicare il principio femminile in cui sono contenuti sia il germe dell’evoluzione creatrice che quello di un’evoluzione disastrosa, è simbolo del dualismo su cui si fonda ogni dialettica ed ogni principio di moltiplicazione, ma è anche espressione di ogni doppiezza della psiche, che si articola in Io ed Ombra, allora si possono interpretare le opere a immagine duplice di Hamlet appunto come “momenti” proiettivi dell’intuita binarietà dell’essere, sempre scisso tra l’Io e **son double**, ed anche come ipotesi di restituzione dell’ambiguità tipica dell’atto creativo.

Più complesso è, invece, il simbolismo legato al quattro e alla quadruplicazio-

means that he feels he has attained a satisfying expressive and communicative physiognomy, not to mention one which is valid for the desired descent to the abysses of the unconscious where he has unfailingly met with the compulsion to repeat, precisely that of the typical mechanism of the unconscious activity that Hamlet gives back to us with a feeling and understanding which does not repudiate his Mediterranean roots⁸. This root - I believe - is made very clear in the pleasure of the vivacious and varied color, although also in the preference for the metamorphism of Savinian reminiscence (Savinio, as is well known, was another artist who had seen his first gleam of light on Mediterranean shores and it was precisely from the mythology which had develop on these same shores that he had drawn for his own figurative hybridisms). A preference which is in debt to the Aesopian myth, also born in the Mediterranean basin. In these ‘fables’ by Hamlet the multiplication by two and by four of the same scene or representation certainly declares and clearly shows an adhesion to the compulsion of repeating precisely of the unconscious itself and of the imaginary derived from it (and it is not fortuitous that the structure of the fables often embodies the law of triplication, an element which is out of place for an analysis here⁹, in the same way that it is not at all fortuitous that many artists repeat the same subject in distinct works). Hamlet, however, with his chromatic changings, seems to wish to confirm something other than that subtle truth of the creative act according to which every artist - **mutatis mutandis** - always redoes the same work.

In fact, he seems to want to shift that discussion in an ontological direction: that is, into the sphere of knowledge of the real for which - by way of the chromatic variations carried out in the same scene or representation - he appears to want to place us on guard vis-à-vis whatever ideological schematism. And almost as if he meant to remind us that reality, while always being identical to itself, cannot but appear as being polysemous and, consequently, can be seen

demment examinés (7), sont stylistiquement identiques à celles des œuvres de la fin des années soixante-dix. Il a donc le sentiment d’avoir trouvé un mode d’expression et de communication satisfaisant, adapté à cette descente aux enfers de l’inconscient qu’il a voulue et où il a dû se confronter avec la compulsion de répétition, mécanisme typique de l’activité inconsciente que Max Hamlet nous restitue avec une sensibilité qui ne renie pas ses origines méditerranéennes (8).

Ces origines, à mon avis, se manifestent très clairement dans le plaisir qu’il éprouve à utiliser des couleurs vives et variées, comme dans sa préférence pour un métamorphisme aux réminiscences saviniennes. On sait, en effet, que Savinio, lui aussi, a vu le jour au bord de la Méditerranée, et c’est justement cette mythologie méditerranéenne qui a inspiré ses figures hybrides. Les fables d’Esopo, qui ont été écrites, elles aussi, dans le bassin méditerranéen, ne sont pas non plus étrangères à cette préférence. Dans ces “fables” de Max Hamlet, la multiplication par deux et par quatre de la même scène ou représentation, explique et manifeste, bien sûr, une adhésion à la compulsion de répétition qui est propre à l’inconscient et à l’imaginaire dont elle dérive; ce n’est pas un hasard si la structure des fables relève souvent de la loi du triplement, élément qu’il ne nous appartient pas d’analyser ici (9), et si de nombreux artistes répètent le même sujet dans plusieurs de leurs œuvres. Max Hamlet, toutefois, par ses couleurs éclatantes, semble aller au-delà de cette subtile vérité de l’acte créateur selon laquelle chaque artiste, au bout du compte, refait toujours la même œuvre. Il semble en effet vouloir déplacer le discours sur un plan ontologique, autrement dit dans le domaine de la connaissance du réel. A travers les variations chromatiques d’une même scène ou d’une représentation, il semble donc vouloir nous mettre en garde contre toute sorte de schématisation idéologique, comme s’il voulait nous rappeler que la réalité, tout en étant toujours semblable à elle-même, ne peut se pré-

bewusste Tätigkeit typische Mechanismus äussert sich bei Hamlet auf eine Art, die seine mediterrane Herkunft nicht verschleiern will⁸. Diese Herkunft bestätigt sich in der Wahl kräftiger Farben sowie in der Vorliebe für Metamorphismen, die an Savinio erinnern (Savinio ist ebenfalls am Mittelmeer geboren, und seine figurativen unorganischen Bilder schöpft er aus der dort entstandenen Mythologie). Eine Vorliebe, die auch an die Fabeln Äsops erinnert, die ihren Ursprung ebenfalls im Mittelmeerraum haben. In den Hamlets “Fabeln” verkündet die Vervielfachung um ein Doppeltes oder Vierfaches derselben Szene oder Figur den Zwang zur Wiederholung, der dem Unbewussten und dem Imaginären eigen ist. (Es ist kein Zufall, dass die Struktur der Fabeln oft auf dem Gesetz der dreifachen Wiederholung gründet. Dies ist jedoch nicht der Ort, um sich näher mit diesem Element zu befassen⁹. Es ist auch kein Zufall, dass sich viele Künstler in ihren Werken oft wiederholen). Hamlet scheint mit seinen chromatischen Veränderungen aus jener Wahrheit des schöpferischen Aktes etwas anderes bekräftigen zu wollen: Jeder Künstler macht, **mutatis mutandis**, immer wieder dasselbe.

Tatsächlich scheint er die Aussage in eine ontologische Richtung verschieben zu wollen, oder anders gesagt, in den Bereich der Kenntnis des Realen. Mittels chromatischer Veränderungen derselben Szenen oder Abbildungen scheint es, als wolle er uns vor einem ideologischen Schematismus warnen und uns an die Realität erinnern. Obwohl diese sich selbst immer identisch ist, muss sie uns immer in mehrdeutiger Form erscheinen und kann daher auf verschiedene Arten gesehen und interpretiert werden. Hamlet gibt uns manchmal zwei, manchmal vier dieser Arten an. Natürlich handelt es sich um einen paradigmatischen Vorschlag und ist deshalb nur richtungsweisend zu verstehen.

Möglicherweise wird der Gebrauch der Verdoppelung und der Vervielfachung, vom Unbewussten diktiert, in dem solche Vervielfachungen bekanntlicherweise mit starkem



ne, e non solo perché il quattro è un numero fondamentale nella storia dell'umanità¹⁰; ma anche perché la quadruplicazione è strettamente connessa con la psiche, tanto che Jung riconosce alla quaternità il fondamento archetipico della totalità dei processi consci e inconsci, non ultimi quelli riferiti all'alchimia, che della quaternità fa un assioma per la realizzazione della Grande Opera. Così lo psicologo svizzero in **Psicologia e alchimia** si sofferma a lungo sul valore mandalico del quadrato e dell'identità del quadrato e del cerchio, portando anche numerosi esempi di **mandala** quadripartiti. Altro, in seguito, lo stesso Jung ha chiarito tali rapporti: "Dei due motivi, quaternità e cerchio, l'uno sottolinea l'inclusione dell'Io nel più vasto ambito del Sé, l'altro accentua la rotazione che appare anche come circumambulazione rituale"; e poi più avanti: "La quaternità è lo schema ordinatore per eccellenza, comparabile al reticolo del telescopio. Essa rappresenta un sistema di coordinate usato per così dire istintivamente, in particolare per inquadrare e per ordinare una molteplicità caotica..."¹¹.

Senza procedere oltre nel rendiconto dei complessi sostrati simbolici propri alla quaternità, credo che già quanto indicato possa essere più che sufficiente a far comprendere perché e come mai "scavando nel regno dell'inconscio" Hamlet si sia imbattuto nella coazione a ripetere e nella quadruplicazione, o, se si preferisce, nella coazione a ripetere quaternaria, **sub specie** di simbolo della totalità, o meglio simbolo di un modo di espressione totalizzante a livello iconico. Nella sua volontà di sintonizzare il suo discorso pittorico su quella potente trasmittente che è l'inconscio, Max Hamlet è stato spinto a rivolgersi a un linguaggio che parla all'inconscio, come il fumetto, raggiungendo, proprio sulla falsariga delle scansioni a riquadri della pagina fumettistica, quella quaternità con cui ordinare in racconti personali la molteplicità caotica dei suoi sentimenti, delle sue idee, dei suoi desideri, delle sue speranze e delle sue denunce nei confronti di una realtà sempre più disumanata e disumanante, che tuttavia non



and interpreted in different ways. Regarding these ways, Hamlet variously indicates two or four of them to us. And this is plainly a paradigmatic proposal and, as a result, an indicative one. Probably recourse to the double or quadruple image is still (or yet again) a dictate of the unconscious which, we know, charges both two and four with strong symbolic values. In this way, if one remembers that two - besides indicating the female principle which contains both the germ of creative evolution as well as that of a disastrous evolution - is the symbolism of the dualism on which every dialectic and every principle of multiplication is based, although also the expression of every kind of doubling of the psyche (which is articulated in Ego and Shadow), then one can interpret Hamlet's two-fold image works as projective "moments" of the intuited binary nature of Being, always divided between the Ego and **son double**, and also as the hypothesis of restitution of the ambiguity which is typical of the creative act.

More complex, instead, is the symbolism connected to the number four and to quadruplication. Not only because four is a fundamental number in the history of humanity¹⁰ but also because quadruplication is closely connected to the psyche, so much so that Jung attributed the quaternary with the archetypal foundation of the totality of conscious and unconscious processes (not last of which those referring to alchemy which made an axiom of the quaternary basis for the realization of the Great Work). Thus, in **Psychology and Alchemy** the Swiss psychologist lingered at length over the value of the square of the mandala and over the identity of both the square and the circle, also proffering numerous examples of quadripartite **mandalas**. Elsewhere, and at a later date, Jung clarified these relationships: "Of the two motifs, the square element and the circle, the one underlines the inclusion of the Ego within the vaster sphere of the Id while the other accentuates rotation which also appears as ritual circumambulation". And further on in the essay: "The squa-



sender à nous que dans ses ambivalences et peut donc être vue et interprétée de manières différentes. Max Hamlet nous en indique parfois deux, parfois quatre. Il est évident que cette proposition est manifestement paradigmatic et donc indicative. L'image double ou quadruple est encore probablement un choix dicté par l'inconscient qui, nous le savons, donne de fortes valeurs symboliques aux chiffres deux et quatre. Ainsi, si on sait que le chiffre deux indique le principe féminin dans lequel sont contenus le germe de l'évolution créatrice et celui d'une évolution funeste, de même que le symbole du dualisme sur lequel se fonde toute dialectique et tout principe de multiplication, mais que c'est aussi l'expression de la dualité de la psyché qui s'articule en Moi et Ombre, alors on peut interpréter les œuvres à images géminées de Max Hamlet comme des "moments" projectifs de la dualité sous-jacente de l'être, qui est toujours partagé entre le Moi et son double, et comme une hypothèse de restitution de l'ambiguïté typique de l'acte de création.

Par contre, le symbolisme rattaché au chiffre quatre et à la quadruplicité est bien plus complexe, et pas seulement parce que le chiffre quatre est fondamental dans l'histoire de l'humanité (10): le quadruplement est si étroitement lié à la psyché que Jung attribue à la "quaternité" la base archétypale de la totalité des processus conscients et inconscients -et ceux qui se rapportent à l'alchimie ne sont pas les moindres- qui fait de la "quaternité" un axiome pour la réalisation du Grand Œuvre. C'est ainsi que, dans *Psychologie et alchimie*, le psychologue suisse s'attarde longuement sur la valeur mandalique du carré et de l'identité du carré et du cercle, en citant de nombreux exemples de *mandala* quadripartite.

Plus tard, Jung a précisé cette relation: "De ces deux motifs, la "quaternité" et le cercle, le premier souligne l'inclusion du Moi dans le domaine plus vaste du Soi, le deuxième accentue la rotation qui apparaît aussi comme rotation rituelle. Plus loin, il ajoute que: La "quaternité" est le schéma ordonnateur par



symbolischem Wert beladen sind. Die Zwei stellt das weibliche Prinzip dar und vereint den Kern der schöpferischen wie auch der unheilvollen Evolution in sich, ein Symbol für den Dualismus, auf dem jede Dialektik und jedes Prinzip der Vervielfachung gründet. Sie ist aber auch Ausdruck der Doppeltheit der Psyche, die sich in Ich und Schatten aufteilt. Man kann daher die verdoppelten Werke von Max Hamlet als projektive "Momente" eines intuitiven Binarismus des Seins interpretieren, immer gespalten zwischen dem **Ich und son double**, und auch als Hypothese einer Wiedergabe der für den schöpferischen Akt typischen Ambiguität.

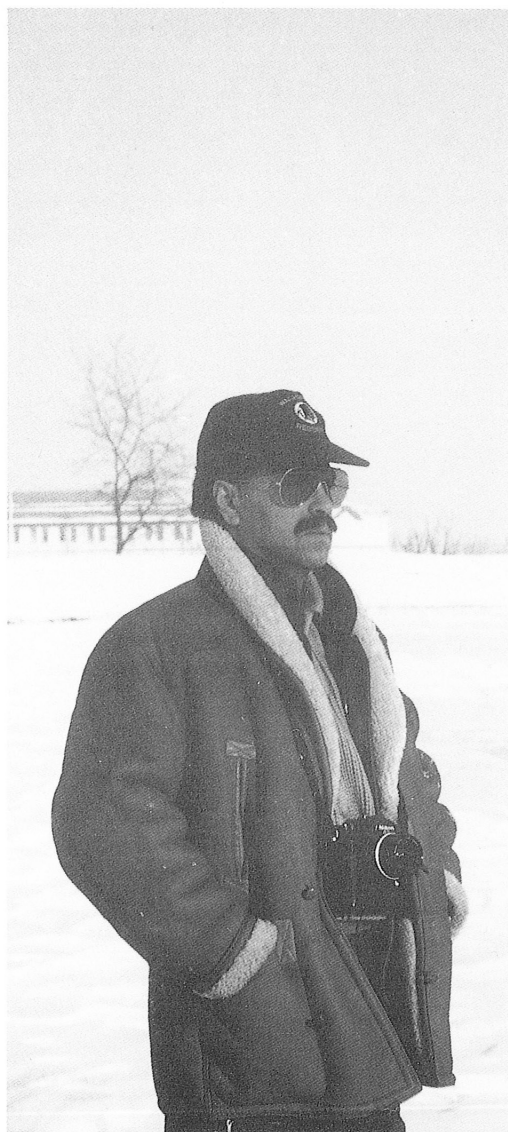
Komplexer zeigt sich hingegen die Symbolik der Vier bzw. der Vervielfachung, nicht nur weil die Vier eine grundlegende Zahl in der Geschichte der Menschheit ist¹⁰, sondern auch, weil die Vervielfachung stark mit der Psyche verbunden ist. Jung erkennt in der Vervielfachung die Grundlage der archetypischen Totalität sowohl bewusster als auch unbewusster Prozesse. Dazu gehört nicht zuletzt die Alchimie, die aus dem "Viersein" einen Grundsatz für die Realisation des Grossen Werks macht. So beschäftigt sich der Schweizer Psychologe in seinem Buch **Psychologie und Alchimie** eingehend mit dem Mandalagehalt des Quadrats, mit der Identität des Quadrats und des Kreises, indem er zahlreiche Beispiele viergeteilter Mandala anbringt. Des weiteren hat Jung folgende Verhältnisse geklärt: Er sagt, dass von beiden Motiven, dem Viereck und dem Kreis, das eine den Einschluss des Ichs im weitesten Bereich des Selbst unterstreicht, während das andere die Rotation, die als rituelles magisches Umgehen in Erscheinung treten kann, betont. Weiter führt er aus, dass die Vervielfachung das ordnende Schema schlechthin ist, vergleichbar mit dem Gitternetz eines Teleskops. Es stellt ein Koordinatensystem dar, das, wenn man so sagen darf, instinktiv gebraucht wird, vor allem um ein chaotisches Vielfaches zu gliedern und zu ordnen...¹¹

Ohne die symbolischen Werte der Vervielfachung weiter interpretieren zu



riesce a togliere del tutto spazio all'immaginazione, addirittura favolistica, come il suggestivo **corpus** delle opere di Hamlet, qui prese in considerazione, dimostra con grande evidenza.

Giorgio Di Genova



Max Hamlet nel 1984



re element is the ordering scheme **par excellence**, comparable to the reticulum of the telescope. It represents a system of coordinates used - as it were - instinctively, particularly in order to put into perspective and order a chaotic multiplicity..."¹¹.

Without continuing further in the account of the complex symbolic substrata pertaining to the square, I believe that what has already been indicated amply suffices to permit an understanding of why and how in "digging into the reign of the unconscious" Hamlet has come up against the compulsion to repeat or, if one prefers, against the compulsion of quaternary repetition, **sub specie** of symbol of totality (or better, symbol of a way of 'totalizing' expression on an iconographic level). In the desire to tune in his pictorial narration to that powerful transmitter which is the unconscious, Max Hamlet has been forced to turn to make recourse to a language that talks to the unconscious, as is the case of the comic. And precisely in following the example of the scansions of the framed sections of the comic page, he has achieved that quaternary with which in personal stories he orders the chaotic multiplicity of his feelings, ideas, desires, hopes and denunciations regarding an increasingly more dehumanized and dehumanizing reality which, nevertheless, does not completely manage to take away space from the - even fabled and mythical - imaginary, as the suggestive corpus of Hamlet's works considered here shows with grandiose evidence.

Giorgio Di Genova



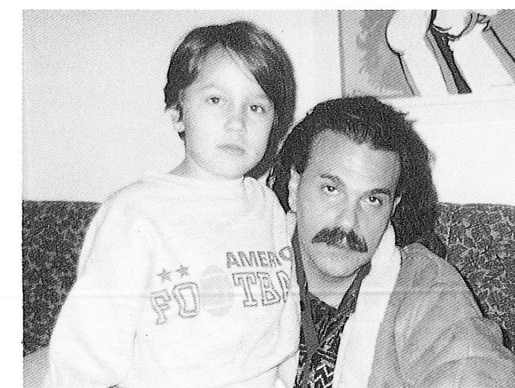
excellence, que l'on peut comparer au réseau du télescope. Elle représente un système de coordonnées utilisé en quelque sorte instinctivement, en particulier pour situer et ordonner une multiplicité chaotique..." (11). Sans vouloir continuer à évoquer les substrats symboliques complexes propres à la "quaternité", je crois que ce que nous avons dit suffit largement à faire comprendre pourquoi, "en fouillant dans le monde de l'inconscient", Max Hamlet s'est confronté avec la compulsion de répétition et le quadruplement ou, si l'on préfère, la compulsion à répétition quaternaire, sous la forme d'un symbole de la totalité ou, mieux encore, d'un symbole d'une expression totalisante au niveau iconique. Dans cette volonté de syntoniser son discours pictural sur le puissant émetteur de l'inconscient, Max Hamlet a dû utiliser un langage qui parle à l'inconscient, comme la bande dessinée, et il a obtenu, sur l'exemple de la page de bande dessinée rythmée par son quadrillage, cette "quaternité" qui lui permet d'ordonner, dans des histoires personnelles, la multiplicité chaotique de ses sentiments, de ses idées, de ses désirs, de ses espoirs et de ses critiques face à une réalité toujours plus déshumanisée et déshumanisante qui, toutefois, ne parvient pas complètement à comprimer l'imagination, y compris celle des fables, comme le suggestif corpus des œuvres de Max Hamlet que nous avons vu ici, le démontre très clairement.

Giorgio Di Genova



wollen, glaube ich, dass diese Angaben ausreichen, um zu verstehen warum und weshalb Hamlet "Im Reich des Unbewussten gräbt" und sich in den Zwang der Wiederholung und der Vervielfachung hineinbegeben hat, man kann auch sagen, in den Zwang der vierfachen Wiederholung, eine weitere Art, die Totalität oder besser, die totalisierende Ausdrucksweise auf ikonischer Ebene zu symbolisieren. In der Absicht, sich in seiner malerischen Ausdrucksweise mit dem Unbewussten in Einklang zu bringen, hat Max Hamlet eine Sprache gewählt, die, wie die der Comics, zum Unbewussten spricht, um, gerade am Beispiel der Zerlegung in Einzelbilder à la Comics, jene Vervielfachung zu erreichen, mit der er in persönlichen Erzählungen Ordnung in die chaotische Vielfalt seiner Gefühle, seiner Ideen, seiner Wünsche, seiner Hoffnungen und seiner Anklage gegenüber einer immer unmeschlicher werdenden Realität bringt, und die es trotz allem nicht schafft, die geradezu märchenhafte Imagination zu verdrängen, wie der der eindruckliche **Korpus** der hier vorgestellten Werke eindrucklich zeigt.

Giorgio Di Genova



The artist with his son Omar, 1994