

Max Hamlet e la dimensione sacrale dell'erotismo



Esiste un rapporto stretto quanto misterioso tra il nome e la persona; tanto più evidente quando si tratti di uno pseudonimo. Quelli che il nostro artista ha voluto sono dunque rivelatori della sua natura e scoprono - al di là delle intenzioni palesi che hanno motivato la sua scelta - un essere segreto che viene alla luce dall'associazione dei suoi tre nomi.

Basta scrivere con la minuscola Max e abbiamo l'abbreviazione grafica di massimo, e cioè dell'aggettivo con il quale qualificano la loro arte alcuni artisti non solo dei tempi passati.

Si pensi a De Chirico che firmava i propri autoritratti *pictor maximus*. Ricordare De Chirico non è casuale. Max Hamlet ambisce a ricreare nelle sue opere l'atmosfera enigmatica e arcana dei lavori del periodo metafisico del grande precursore italiano del Surrealismo. Nel dipinto *la fuga* (Omaggio a G. de Chirico) del 1990, vediamo appunto il De Chirico del periodo in cui firmava i suoi autoritratti *pictor maximus* (1959), accoppiato anacronisticamente a una riproposta del celebre quadro del 1913, *I piaceri del poeta*, qui arricchito sia da particolari di altre opere metafisiche, sia da elementi tipici dei lavori di Hamlet: personaggi dalle teste di fiori o di animali, aerei teriomorfi, automobili degli anni Sessanta, ecc. Con malcelata ironia ne *L'eroico Supermax* egli si rappresenta come Superman sullo sfondo di un paesaggio non più metafisico, ma modernissimo, quasi per alludere che oggi il pittore deve avere delle doti da superuomo per nutrire la speranza di affermarsi.

Il significato autoelogiativo di *max* è rovesciato quando diventa il superlativo che precede Hamlet. Infatti, l'indecisione del principe danese viene esasperata al "massimo" grado dall'aggettivo che lo qualifica. Non è forse vero che l'artista autentico vive nella perenne incertezza di riuscire a esprimere compiutamente le proprie emozioni, idee, aspirazioni? Quando Hamlet si riconosce nell'eroe

Max Hamlet and the sacred dimension of eroticism



A close and also mysterious relationship exists between the name and the person which is so much more evident when dealing with a pseudonym. The names our artist has chosen are consequently the revealers of his own nature and disclose a secret being that comes to light by the association of his three names, irrespective of the clear intentions which have motivated his choice. Suffice to write Max in lower-case and we have the graphic abbreviation of maximum - that is, of the adjective with which some artists (and not only of the past) qualify their art.

One thinks of De Chirico who signed his self-portraits as *pictor maximus*. To recall De Chirico is not casual. In his works Max Hamlet aspires to the recreation of the enigmatic and arcane atmosphere of the works belonging to the metaphysical period of the great Italian precursor of Surrealism. In the painting of 1990 entitled *La fuga* (Omaggio a G. De Chirico) - The Flight (Homage to G. De Chirico) - we in fact see the De Chirico of the period in which he signed his self-portraits *pictor maximus* (1959), anachronistically coupled with a reproposal of the famous painting of 1913 entitled *I piaceri del poeta* (The Pleasures of the Poet), here enriched both with details of other metaphysical pieces as with elements typical of Hamlet's own works: characters with flower or animal heads, theriomorphic airplanes, motorcars of the 1960's, etc. With hardly concealed irony, in *L'eroico Supermax* (The Heroic Supermax) he depicts himself as Superman on the background of a landscape which is no longer metaphysical but very modern, almost as if alluding that today the painter must possess superhuman gifts in order to nurture the hope of affirming himself.

The self-laudatory meaning of *max* is upturned when it becomes the superlative which precedes Hamlet. In fact, the indecision on the part of the Danish

Max Hamlet et la dimension sacrale de l'érotisme



Il existe un rapport étroit et mystérieux entre la personne et son nom, surtout quand il s'agit d'un pseudonyme. Celui qui a été choisi par notre artiste en révèle donc la nature et dévoile - au-delà des intentions évidentes qui en ont motivé le choix - un être secret qui apparaît derrière l'association de ces trois noms. Si nous mettons une minuscule à Max, nous obtenons l'abréviation graphique de maximum, c'est-à-dire de l'adjectif dont certains artistes, hier et aujourd'hui, qualifient leur art.

Il suffit de penser à De Chirico qui signait ses autoportraits *pictor massimus*. L'allusion à De Chirico n'est pas casuelle. Max Hamlet aspire à recréer dans ses œuvres l'atmosphère énigmatique et mystérieuse des travaux de la période métaphysique du grand précurseur italien du Surréalisme. Dans l'œuvre de 1990 intitulée *La figure* (Hommage à De Chirico), nous reconnaissons justement le De Chirico des autoportraits signés *pictor massimus* (1959), avec une relecture anachronique du célèbre tableau de 1913, les *Plaisirs du poète*, enrichis cette fois de détails empruntés à d'autres œuvres métaphysiques et d'éléments propres aux travaux de Hamlet: les personnages à tête de fleurs ou d'animaux, les avions thériomorphes, les automobiles des années soixante, etc. C'est avec une ironie à peine dissimulée que, dans *L'héroïque Supermax*, il se représente en Superman dans un décor non plus métaphysique mais ultramoderne, comme pour signifier que le peintre doit avoir aujourd'hui des qualités de surhomme pour avoir des chances de s'affirmer.

Mais l'adjectif *max* perd immédiatement son allusion auto-élogieuse quand il devient le superlatif du mot Hamlet qu'il précède. En effet, il extrapole au "maximum" les hésitations du prince danois. Mais n'est-il pas vrai que l'artiste authentique vit dans l'éternelle incertitude de réussir à exprimer complètement ses propres émotions, ses idées et ses aspirations?

Et si Hamlet se reconnaît dans le héros

Max Hamlet und die sakrale Dimension der Erotik



Es gibt eine enge, geheimnisvolle Beziehung zwischen Namen und Persönlichkeit, insbesondere wenn es sich um ein Pseudonym handelt. Die drei Namen, die unser Künstler wählte, wollen also seine eigentliche Natur andeuten und durch ihre Kombination sein verborgenes Wesen ans Licht bringen.

Man braucht Max nur klein zu schreiben, und es ergibt sich die Abkürzung von *maximum*, d.h. desjenigen Adjektivs, mit dem einige Künstler - nicht nur vergangener Zeiten - ihre Kunst bezeichnen. Man denke an De Chirico, der seine Selbstporträts mit *pictor maximus* signierte. Der Hinweis auf De Chirico ist kein Zufall. Max Hamlet möchte in seinen Werken die geheimnisvolle Stimmung der metaphysischen Periode dieses wichtigen italienischen Vorläufers des Surrealismus wieder auferstehen lassen. Im Gemälde *Die Flucht* (Hommage an G. De Chirico) von 1990 finden wir eben den De Chirico aus jener Zeit wieder, in der er seine Selbstbildnisse mit *pictor maximus* signierte (1959), anachronistisch gekoppelt mit einer Neuauflage des berühmten Gemäldes von 1913, *Die Genüsse des Dichters*, das jedoch hier mit Details aus anderen metaphysischen Werken und mit Elementen bereichert wird, die für Hamlet typisch sind: Gestalten mit Blumen- oder Tierköpfen, tiergestaltige Flugzeuge, Autos aus den sechziger Jahren usw. Im Gemälde *Der heroische Supermax* stellt er sich mit unverborgener Ironie als Superman vor dem Hintergrund einer nicht mehr metaphysischen, sondern modernen Landschaft dar, wie wenn er damit andeuten wollte, dass ein Künstler heute übermenschliche Eigenschaften besitzen muss, um überhaupt auf Erfolg hoffen zu dürfen.

Das Eigenlob von *max* verkehrt sich in sein Gegenteil, wenn man es als Superlativ vor Hamlet stellt. In der Tat wird die Unentschlossenheit des dänischen



scespiriano, egli ne condivide anche la natura di ribelle ad un ordinamento iniquo. Il nostro “sauvage” rifiuta di farsi addomesticare dalle convenzioni etiche o estetiche e non sopporta le comode abitudini del conformismo sociale. D'altronde è altrettanto certo che chi dice artista dice anarchico, dato che anch'egli nega il principio di autorità, così come l'anarchico (l'appellativo deriva, non dimentichiamolo, da *an - archos*), rigetta ogni imposizione di artista conferma questa affinità. L'artista nella Grecia antica era chiamato *demiurgòs*, mentre nell'India sanscrita era un *karaka*, cioè un autore nel senso originale di *auctor*: creatore di una cosa nuova. Ora creare significa dar via a ciò che prima non esisteva, inventare al di fuori di ogni schema. Il creatore parte dalla *tabula rasa* e quindi rifiuta ogni ordine precostituito. Volente o nolente l'individuo impegnato in una attività creatrice è un anarchico. L'anarchia è la modalità vitale dell'artista, come il movimento è il modo di esistere della materia. Come la materia è la dimensione del movimento, l'artista è la dimensione dell'anarchico, e viceversa. “È un uomo o una pietra o un albero che inizierà il quarto canto”, questo verso di Lautréamont sembra voler informare la pulsione creativa e metamorfica che investe la fabbrica mondana inventata da Marx Hamlet. I suoi personaggi diventano, con la massima naturalezza, uomini o donne dal viso di animali, di insetti o di vegetali. Lo sforzo che immaginava Federico Garcia Lorca “del cavallo per essere cane... del cane per esser rondine... della rondine per essere ape... dell'ape per essere cavallo” qui svanisce, tanto sembrano giusti e necessari questi slittamenti di identità motivati dall'esigenza di mettere a nudo i paradossi, la dissoluzione, la violenza della società. Franco Russoli aveva per primo segnalato che l'aspirazione ideale dell'esercizio critico e satirico di Hamlet andava rintracciata nei *caprichos* goyeschi.

La contestazione della società opulenta, dei suoi perversi meccanismi psicologici ed informativi alimenta l'immaginario di Max Hamlet. Le sue rappresen-



prince is exasperated to the “maximum” degree by the qualifying adjective.

Is it not perhaps true that the authentic artist lives the state of perennial uncertainty of managing to completely express his own emotions, ideas and aspirations?

When Hamlet recognizes himself in the Shakespearian hero he also shares the nature of the rebel towards an unjust order. Our “sauvage” refuses to let himself be tamed either by ethical or aesthetic conventions and does not tolerate the convenient habits of social conformism. On the other hand, it is equally certain that the person who says artist is saying anarchist given that also the former rejects the principle of authority, in the same way that the anarchist rejects every hierarchical imposition (and one must not forget that the name derives from *an-arkhos*). The etymology of artist confirms this affinity. In ancient Greece the artist was called *demiurgòs* whereas in Sanskrit India he was a *karaka*, that is, an author in the original sense of *auctor*: the creator of a new thing. Now, to create means giving life to what did not exist before, inventing outside and beyond any scheme. The creator starts out from the *tabula rasa* and consequently rejects whatever previously established order. Whether he wishes or not, the individual involved in a creating activity is an anarchist. Anarchy is the artist's vital condition, in the same way movement is the way that matter exists. In the same way that matter is the dimension of movement, the artist is the dimension of the anarchic, and vice versa.

“It is a man or a stone or a tree that will begin the fourth canto”: this line by Lautréamont seems to want to inspire the creative and metamorphic pulsion which imbues the worldly factory invented by Max Hamlet. With the maximum naturalness his characters become men or women with the faces of animals, insects or vegetal elements. The effort which Federico Garcia Lorca imagined “of the horse in order to be a dog... of the dog in order to be a swal-



shakespearien, c'est qu'il en partage aussi le caractère, rebelle à tout ordre injuste. Notre “sauvage” refuse donc de se laisser apprivoiser par les conventions éthiques ou esthétiques et ne supporte pas les habitudes faciles du conformisme social. D'ailleurs, il est vrai aussi que qui dit artiste dit anarchiste, puisque l'artiste refuse lui aussi tout principe d'autorité, de la même manière que l'anarchiste (n'oublions pas que le mot vient du grec *an-archos*), refuse toute dénomination d'artiste, ce qui confirme cette affinité. Dans la Grèce antique, on désignait l'artiste du nom de *demiurgòs* et dans l'Inde sanscrite on l'appelait *karaka*, c'est-à-dire auteur, dans le sens originel de *auctor*: celui qui crée quelque chose de nouveau. Créer signifie donner la vie à ce qui n'existait pas auparavant, inventer en dehors de tout schéma. Le créateur part de la *tabula rasa* ; il refuse donc tout ordre préétabli. Qu'il le veuille ou non, l'individu qui se consacre à une activité créatrice est un anarchiste. L'anarchie est le caractère vital de l'artiste, tout comme le mouvement est la manière d'exister de la matière. Et comme la matière est la dimension du mouvement, l'artiste est la dimension de l'anarchiste, et réciproquement. Lautréamont se demandait si c'était un homme ou une pierre ou un arbre qui aurait commencé son quatrième chant: cette phrase semble vouloir donner forme à la pulsion créatrice et métamorphique qui habite l'enveloppe terrestre inventée par Max Hamlet. Ses personnages deviennent très naturellement des hommes et des femmes au visage d'animaux, d'insectes ou de végétaux. L'effort que Federico Garcia imaginait être celui “du cheval pour être un chien... du chien pour être une hirondelle... de l'hirondelle pour être une abeille... de l'abeille pour être un cheval” a ici disparu: en effet, ces glissements d'identité provoqués par la nécessité de révéler des paradoxes, la dissolution et la violence de la société sont ici tout à fait naturels et nécessaires. Franco Russoli fut le premier à avoir souligné que c'était dans les *caprichos* de Goya qu'il fallait chercher l'aspiration idéale de l'exercice critique et satirique de Max Hamlet.

La contestation d'une société opulente et de ses mécanismes psychologiques et



Prinzen dadurch “maximal” gesteigert. Ist es denn nicht so, dass der wahre Künstler in einem Zustand der ständigen Unsicherheit lebt, wie er seine Gefühle, Ideen und Wünsche am besten ausdrücken soll?

Wenn Hamlet sich im Helden Shakespeares wiedererkennt, so teilt er auch dessen rebellisches Aufbegehren gegen eine ungerechte Ordnung. Unser “sauvage” (Wilder) lehnt es ab, sich den ethischen oder ästhetischen Konventionen zu beugen und kann die Bequemlichkeit des gesellschaftlichen Konformismus nicht ertragen. Im übrigen gilt auch, dass wer Künstler sagt, Anarchist sagt, insofern als der Künstler jeden auferlegten Zwang ebenso verwirft wie der Anarchist (das Wort leitet sich ja von *an - archos* ab).

Die Etymologie des Wortes “Künstler” bestätigt diese Verwandtschaft. Im alten Griechenland hiess der Künstler *demiurgos*, während er in Indien ein *karaka* war, d.h. ein Künstler im eigentlichen Sinn von *auctor*: Schöpfer eines neuen Werkes. Schöpfen heisst doch, etwas ins Leben rufen, was vorher nicht vorhanden war, etwas ausserhalb jedes Schemas erfinden. Der Schöpfer geht von der *tabula rasa* aus und lehnt deshalb jede vorher festgelegte Ordnung ab. Wohl oder übel ist der mit einer schöpferischen Tätigkeit beschäftigte Mensch ein Anarchist. Anarchie ist die Lebensweise des Künstlers, so wie die Bewegung die Existenzweise der Materie ist. Der Künstler ist die Dimension des Anarchischen, so wie die Materie die Dimension der Bewegung ist, und umgekehrt.

“Es wird ein Mensch oder ein Stein oder ein Baum den vierten Gesang beginnen”: Dieser Vers von Lautréamont scheint den schöpferischen Antrieb zu Max Hamlets Verfremdung unserer Welt der Eitelkeiten zu liefern. Seine Gestalten verwandeln sich ohne grosse Mühe in Männer und Frauen mit dem Gesicht von Tieren, Insekten oder Pflanzen. Die Anstrengung, deren es nach Meinung Federico Garcia Lorcás bedarf, damit “ein Pferd zu einem Hund wird... eine Biene zu einem



tazioni traggono ispirazione dall'ambiente sofisticato e guasto della jet-society e dell'alta borghesia di Milano, di Miami, come di Barcellona o Los Angeles. Il suo linguaggio filtra e rielabora gli stimoli del surrealismo con un occhio particolare per il principio dello spaesamento caro al Marx Ernst dei collage degli anni Trenta, dell'atmosfera misteriosa di Magritte, dei personaggi di Savinio, senza dimenticare i residui di cronaca nei riporti serigrafici di Warhol, e gli stilemi del fumetto.

Contrariamente alla neutralità di un Roy Lichtenstein, Max Hamlet ha saputo caricare il discorso fumettistico, come ben osserva Giorgio di Genova, "di risvolti psicologici e morali". Mentre Pierre Restany ha acutamente rilevato come il ricorso a questa tecnica stilizzata è destinata a dare al messaggio una portata più globale. "La pittura di Hamlet si presenta come una 'maniera' della comunicazione di massa. Un manierismo come strumento, di critica sociale a base di malinconia e di rabbia, ma anche di generosità ideale e d'amore". Restany sottolinea pure la grande attualità del discorso hamletiano: "Il fantastico di Hamlet è un linguaggio della nostra modernità surreale" e precisa come "la sua narrazione critica è senza appello, il suo erotismo è di primo grado. La sua tecnica perfezionata e abilissima sottolinea il potere espressivo dei colori stridenti dell'acrilico".

Quello che m'interessa maggiormente nel lavoro di Max Hamlet è il fatto che egli non opera nei comodi solchi della moda: egli ha evitato sia i facili formalismi del vocabolario cartonista, sia lo pseudo impegno dei neo-espressionisti nella cui indignazione di riporto non vi è più traccia della tragica, sferzante e corrosiva carica del loro modello.

Egli ha saputo altresì evitare la dimensione grettamente politica di una pittura sociale. Per dirla con Vittorini, Hamlet mai si sogna di "suonare il piffero per la rivoluzione", il desiderio di libertà di linguaggio ha sopraffatto ogni tentativo di chiusura politica.

Nello stesso tempo egli non fugge dalla realtà né la scherma dietro un falso ermetismo. Quando la sua pittura assurge



low... of the swallow in order to be a bee... of the bee in order to be a horse" here vanishes insofar as these shiftings of identity motivated by the need to lay bear the paradoxes, the dissolution and the violence of society, seem to be both right and necessary. Franco Russoli was the first to point out that the ideal inspiration of Hamlet's critical and satirical exercise was to be looked for in Goya's *caprichos* (caprices).

The protest against opulent society, its perverse psychological and information mechanisms, feeds Max Hamlet's imaginary. His depictions draw inspiration from the sophisticated and spoiled environment of the jet society and upper-middle classes of Milan, Miami, Barcelona or Los Angeles. His language filters and newly elaborates the stimuli of Surrealism with particular attention paid to the principle of estrangement dear to Max Ernst in his collages of the 1930's, of Magritte's mysterious atmosphere and of Savinio's characters, without forgetting the chronicle residues in Warhol's silk-screen transfers and the comic's stylistic characteristics.

Contrary to Roy Lichtenstein's neutrality, Max Hamlet has understood how to charge the comic discussion "with psychological and moral implications", as Giorgio di Genova has correctly observed. Pierre Restany, instead, has acutely pointed out how the recourse to this stylized technique is destined to give the message a more global significance. "Hamlet's painting shows itself as a 'manner' of mass communication. A mannerism as an instrument of social criticism based on melancholy and anger, although also on ideal generosity and love". Restany also underlines the considerable actuality of Hamlet's discussion: "Hamlet's fantastic is a language of our surreal modernity" and specifies how "his critical narration is without appeal, his eroticism is of the first degree. His perfected and very capable technique emphasizes the expressive power of the strident acrylic colours".

What most interests me in Max Hamlet's work is that he does not busy him-



informatifs pervers alimente l'imaginaire de Max Hamlet. Ses représentations s'inspirent du milieu sophistiqué et malsain du jet-set et de la haute bourgeoisie de Milan ou de Los Angeles. Son langage filtre et réélaboré les stimulus du Surréalisme avec un intérêt tout particulier pour le principe du dépaysement cher au Marx Ernst des collages des années trente, de l'atmosphère mystérieuse de Magritte, des personnages de Savinio, sans oublier les références aux faits divers des transpositions sérigraphiques de Warhol, et les caractéristiques propres à la bande dessinée.

Contrairement à la neutralité d'un Roy Lichtenstein, Max Hamlet a su enrichir le discours de la bande dessinée, comme l'observe fort justement Giorgio Di Genova, "d'une épaisseur psychologique et morale". Pierre Restany, quant à lui, a remarqué avec une grande finesse que le choix de cette technique stylisée est destiné à donner une envergure plus globale au message. "La peinture de Hamlet se propose comme une 'manière' de la communication de masse. Un maniérisme comme instrument de critique sociale à base de mélancolie et de colère, mais aussi de générosité idéale et d'amour". Restany souligne encore la grande actualité du discours de Max Hamlet: "Le fantastique de Hamlet est un langage de notre modernité surréelle", et il précise comment "sa narration critique est sans appel et son érotisme est un érotisme au premier degré. Sa technique élaborée et extrêmement habile souligne le pouvoir expressif des couleurs criardes à l'acrylique".

Ce qui m'intéresse plus particulièrement dans l'œuvre de Hamlet, c'est qu'il opère hors des sentiers battus de la mode: il a évité les formalismes faciles du vocabulaire de la bande dessinée et le pseudo-engagement des néo-impressionnistes dont l'indignation superficielle n'a plus rien de la tragique, cinglante et corrosive force de leur modèle.

Il a su aussi ne pas se laisser enfermer dans la dimension strictement politique d'une peinture purement sociale. Pour paraphraser Vittorini, Max Hamlet n'a jamais voulu "jouer du pipeau pour la révolution", le désir de liberté de langage a



Pferd", löst sich hier in nichts auf, insofern als diese Identitätsverschiebungen dem Bedürfnis entspringen, die Widersprüche, die Auflösung und die Gewalttätigkeit der Gesellschaft offenzulegen, und daher sowohl berechtigt als auch notwendig sind. Franco Russoli hatte als erster darauf hingewiesen, dass die ideale Inspiration für Hamlets kritische und satirische Experimente in Goyas *caprichos* zu suchen sei.

Der Protest gegen die Überflussgesellschaft und ihre perversen Psychologie- und Informationsmechanismen ist der Nährboden für Max Hamlets Bilderwelt. Er bezieht seine Anregungen aus dem überzüchteten und verwöhnten Jet-set und der gehobenen Mittelklasse in Mailand, Miami, Barcelona und Los Angeles. Hamlet filtert und verarbeitet surrealistische Anregungen mit einem besonderen Augenmerk auf den Verfremdungseffekt, der Max Ernst in seinen *Collagen* der Dreissigerjahre besonders lieb war, auf Magrittes geheimnisvolle Stimmung und auf die Figuren Savinios, wobei auch die Nachrichtenfetzen aus Warhols vergrößerten Siebdrucken und die Stilelemente der Comics nicht ungeachtet bleiben.

Im Gegensatz zu Roy Lichtensteins Neutralität ist es Max Hamlet gelungen, wie Giorgio di Genova richtig feststellt, in seine Comics eine mit Psychologie und Moral geladene Sprache einzubringen. Pierre Restany dagegen bemerkt, wie durch den Gebrauch dieser stilisierten Technik der Botschaft eine grössere Bedeutung zukommt. "Hamlets Malkunst erscheint im Stil einer Massenkommunikation. Hier wird Manierismus als Mittel zur Gesellschaftskritik angewandt, und zwar auf der Grundlage von Melancholie und Wut, aber auch von idealer und liebevoller Grosszügigkeit. Restany unterstreicht ausserdem die Aktualität von Hamlets Botschaft: "Das Phantastische verkörpert bei Hamlet eine Ausdrucksweise unserer surrealen Modernität". Er bemerkt weiter, wie "seine kritische Darlegung unwiderruflich, seine Erotik superlativ ist. Durch seine vollendete



alla qualità del mito, questo è il prodotto lancinante della realtà vissuta nella sua bellezza e nelle sue brutture. La sua ricerca, pur non scostandosi dalla concretezza di situazioni ed avvenimenti, riflette creativamente il nostro mondo e i suoi drammatici e feroci sortilegi.

I caratteri del multiforme lavoro di Max Hamlet sono riscontrabili nell'operazione plastica bidimensionale - pittura, disegno, incisione, - così come nella sua opera fotografica sorretta "sempre da un tocco singolare che rettifica atmosfere colme di una stupefatta e innocente, maliosa e insieme lucida magia", in modo da darci "immagini fotografiche di denso splendore, di languida e carezzevole sensualità" come ebbe a segnalare opportunamente Giuseppe Turrone.

Forse è con la sua scultura policroma, affascinante evocazione di personaggi mitici, che Max Hamlet dimostra maggior impeto innovativo. Spesso si tratta della trasposizione tridimensionale di temi incontrati nei suoi quadri, però essi assumono, in queste versioni solide, una densità dinamica probabilmente maggiore di quella che segna l'opera bidimensionale.

Lo sviluppo composto del suo modellato, lontano dal porno volgare e grandiloquente di un Jeff Koons, permette a Max Hamlet di ricreare un'atmosfera onirica spesso carica di valenze erotiche, mai scevra di una qualità aulica che confina, a volte, con una sacralità ieratica.

La lezione che Hamlet ci rammenta con questo nuovo capitolo della sua inventiva è quella che prima di lui altri grandi artisti del passato, si pensi a Leonardo, e del presente - ho in mente Man Ray - ci hanno dato. L'artista autentico rifiuta di farsi ingabbiare dalla propria vocazione iniziale. André Breton esigeva per lui una completa libertà creativa: l'artista aveva il dovere di scegliere il mezzo più idoneo per esprimersi con la stessa facilità con cui un falegname prende dal banco di lavoro lo strumento più adatto al compito che si propone. Il passaggio dal piano al volume permette ad Hamlet, grazie alla dimensione statuaria che acquista l'immagine, di



self within the snug wakes of fashion: he has avoided both the easy formalisms of the cartoonist and the pseudo-commitment of the neo-expressionists in whose retrieved indignation there is no longer trace of the tragic, scourging and corrosive charge of their model.

Likewise, he has known how to avoid the pettily political dimension of a social painting. As Vittorini put it, Hamlet never dreams of "playing the fife for the revolution", the desire for freedom of language has overpowered whatever attempt at political closure.

At the same time he neither avoids reality nor screens it behind a false hermeticism. When his painting rises to the quality of the myth then this is the lancinating product of reality experienced in its beauty and its aspects of ugliness. While not moving away from the concreteness of situations and events, his research work creatively reflects our world and its dramatic, ferocious sortileges.

The characteristics of Max Hamlet's multiform work are equally to be found in the two-dimensional plastic operation - painting, drawing and etchings - as in his photographic work, the latter always supported "by a singular touch which rectifies atmospheres saturated by a stupefied, innocent, malicious and - at the same time - also lucid magic", in such a way as to give us "photographic images of dense splendour, of languid and caressing sensuality" (as appropriately pointed out by Giuseppe Turrone).

Perhaps it is with his polychrome sculpture - the fascinating evocation of mythical figures - that Max Hamlet demonstrates greater innovative force. Often it is a three-dimensional transposition of themes encountered in his paintings. However, in these solid versions they take on a probably greater dynamic density than that marking his two-dimensional work.

The composite development of his modelling, far from the vulgar and grandiloquent porn of Jeff Koons, allows Max Hamlet to recreate an oniric atmosphere which is often charged with erotic valences, never lacking in an aulic



étouffé la moindre tentative de cloisonnement politique.

Mais pourtant, il ne fuit pas la réalité et il ne la masque pas non plus en se cachant derrière un pseudo-hermétisme. Sa peinture, quand elle s'approche du mythe, est le produit lancinant de la réalité vécue dans sa beauté et dans ses laideurs. Et si sa recherche ne s'éloigne pas de la réalité des situations et des événements, elle n'en devient pas moins un portrait créateur de notre monde et de ses sortilèges dramatiques et féroces. Les caractéristiques de la recherche multiforme de Max Hamlet se retrouvent tout aussi bien dans l'opération plastique à deux dimensions - peinture, dessin, gravure -, que dans son œuvre photographique toujours marquée "par une empreinte singulière qui corrige des atmosphères pleines d'une magie à la fois stupéfaite et innocente, charmeuse et lucide", de manière à nous donner des "images photographiques d'une splendeur dense, d'une sensualité langoureuse et caressante", comme le démontre très justement Giuseppe Turrone.

C'est peut-être avec sa sculpture polychrome, une fascinante évocation de personnages mythiques, que Max Hamlet fait preuve d'une plus grande force innovatrice. Il s'agit souvent de la transposition en trois dimensions des thèmes rencontrés dans ses tableaux, mais qui assument, dans ces versions solides, une densité dynamique probablement plus forte que celle qui caractérise son œuvre en deux dimensions.

Le développement composé de son modelé, bien loin de la vulgaire et grandiloquente pornographie d'un Jeff Koons, permet à Max Hamlet de recréer une atmosphère onirique, souvent chargée de valeurs érotiques, et pleine de noblesse qui parfois confine avec une sacralité hiératique.

La leçon que Max Hamlet nous donne avec ce nouvel aspect de sa créativité est celle que nous ont donnée bien avant lui d'autres grands artistes du passé, comme Léonard de Vinci, et du présent, comme Man Ray. L'artiste authentique refuse de se laisser emprisonner par sa propre vocation initiale. André Breton exigeait de lui-même une complète liberté de création: l'artiste



und geschickte Technik kommt die Ausruckskraft der grellen Acrylfarben sehr stark zum Ausdruck".

Was mich an Max Hamlets Werk besonders interessiert, ist, dass er sich nicht im bequemen Fahrwasser der Mode bewegt: Er hat den mühelosen Formalismus der Comicsprache und das Scheinengagement der Neuexpressionisten vermieden, in deren neu heraufbeschwörten Empörung keine Spur der tragischen, quälenden und zerstörerischen Bedeutung ihres Vorbilds mehr auszumachen ist.

Er hat ausserdem die beschränkte politische Dimension der sozialen Malkunst zu sprengen gewusst. Ganz im Sinne von Vittorini denkt Hamlet überhaupt nicht daran, sich bedingungslos für die Revolution auszusprechen; das Streben nach Ausdrucksfreiheit ist stärker als jeder Versuch politischer Einschränkung. Zugleich geht er der Wirklichkeit nicht aus dem Wege, noch verschliesst er sie in einem falschen Hermetismus. Wenn seine Malkunst sich zum Mythos erhebt, so wird sie zum stechenden Erzeugnis der in ihrer Schönheit un in ihrem Negativen erlebten Wirklichkeit. Seine Suche, die sich zwar nicht von der Sachlichkeit bestimmter Zustände und Ereignisse entfernt, gibt unsere Welt und ihre dramatischen und schrecklichen Schicksale auf schöpferische Art wieder. Die Merkmale Max Hamlets vielseitigen Werkes sind in der plastischen zweidimensionalen Arbeit - Mal- und Zeichenkunst, Gravierungen - sowie in seiner Photoarbeit zu finden, die "etwas Einzigartiges ausstrahlen, das Situationen voller erstaunter und unschuldiger, reizender und zugleich strahlender Magie so verändert, dass Bilder voll leuchtender Pracht und sehnsüchtiger, zärtlicher Sinnlichkeit entstehen", wie Giuseppe Turrone schreibt.

Vielleicht sind es die polychromen Plastiken in ihrer bezaubernden Beschwörung mythischer Gestalten, mit denen Max Hamlet am meisten innovativen Schwung beweist. Oft handelt es sich um eine dreidimensionale Version von in seinen Bildern vorkommenden



meglio evidenziare l'aspetto cosmogonico illuminante e erotico dell'eterno femminile.

Sin dai tempi più remoti, la luce è stata associata al principio femminile e alla conoscenza, sia essa di ordine metafisico (*aurea apprehensio, jnana*, gnosi, ecc.) oppure di ordine intellettuale (mitologia dell'intelligenza), dell'ispirazione poetica, della scienza, della saggezza. Il mitologema che associa la luce al principio femminile è attestato quasi universalmente e a tutti i livelli culturali. Questa omologazione trae la sua logica dall'identificazione luce-conoscenza. La donna è infatti la depositaria dei misteri della sessualità e dell'amore. La conoscenza sessuale è la conoscenza paradigmatica, la prima e la più fondamentale manifestazione della consapevolezza. Capire la propria natura è la chiave e l'inizio di ogni altro tipo di conoscenza.

La corrispondenza luce-principio femminile, quando completata dal terzo termine, l'amore ci svela sia la logica che determina l'associazione donna-sapienza, sia la dimensione erotica e creatrice, magica e trasformatrice del femminile. La potenza trasfiguratrice dell'amore si esprime, ad esempio, nel tema mitico-rituale del mostro trasformato in essere di meravigliosa bellezza in seguito ad un amplesso (o a un bacio, suo sostituto simbolico).

Quattro sculture di Hamlet mi sembrano illustrare in modo particolarmente pertinente i temi mito-simbolici ora ricordati. Ne *La Gestante*¹, 1991, è l'aspetto cosmogonico e creativo del femminile che viene evocato. Una donna arrivata all'ultimo stadio della gravidanza tiene contro i seni due grandi uova. La posizione della gestante ricorda quella classica della Grande Madre, creatrice universale nella statuaria preistorica e antica.

L'associazione delle uova (simbolo archetipo della nascita del mondo) al seno (legato al mitologema della Grande Madre nutrice e protettrice) conferma questo rapporto e altresì i due aspetti dell'eterno femminismo già citati. Il fatto che questa gestante abbia la testa di un gallo ci riporta sia all'androgina del-



quality that at times verges on an hieratic sacredness.

The lesson which Hamlet reminds us of with this new chapter of his inventiveness is that already given to us by other great artists, in the past (such as by Leonardo) and in the present (I am thinking of Man Ray). The authentic artist refuses to let himself be caged in by his initial vocation. André Breton demanded complete creative freedom for himself: the artist had the duty to choose the most suitable means to express himself with the same ease with which from his workbench the carpenter selects the instrument most suited to the job he wants to do.

Thanks to the statuary dimension which the image acquires, the passing from the plane to the volume allows Hamlet to better evidence the illuminating and erotic cosmogonical aspect of the eternal feminine.

Since time immemorial light has been associated with the feminine principle and with knowledge, be this of a metaphysical order (*aurea apprehensio, jnana*, gnosis, etc.) or of an intellectual one (mythology of intelligence, poetic inspiration, science and of wisdom). The mythologem which associates light with the feminine principle is almost universally testified to and found at all cultural levels. This homologation draws its logic from the light-knowledge identification. In fact, the woman is the depositary of the mysteries of sexuality and love. Sexual knowledge is paradigmatic knowledge, the first and most fundamental manifestation of awareness. To understand one's own nature is the key and the beginning of any other type of knowledge.

The light-feminine principle correspondence, when completed by the third term, love, reveals both the logic which determines the woman-wisdom association as well as the erotic, creative, magical and transformative dimension of the feminine. The transfiguring power of love, for example, is expressed in the mythical-ritual theme of the monster transformed into a marvellously beautiful being following coitus (or a kiss, its symbolic substitute).



avait le devoir de choisir le moyen le plus efficace pour s'exprimer avec la facilité du menuisier qui prend sur son établi l'instrument le plus adapté à son travail. Le passage du plan au volume permet à Hamlet, grâce à la dimension statuaire acquise par l'image, de mieux souligner l'aspect cosmogonique éclairant et érotique de l'éternel féminin.

Depuis la nuit des temps, la lumière a été associée au principe féminin et à la connaissance métaphysique (*aurea apprehensio, jnanap*, gnose, etc.), intellectuelle (mythologies de l'intelligence), à celles de l'inspiration poétique, de la science, de la sagesse. Le mythologème qui associe la lumière au principe féminin est attesté presque universellement et à tous les niveaux culturels. Cette homologation tire sa logique de l'identification lumière-connaissance. La femme est en effet le dépositaire des mystères de la sexualité et de l'amour. La connaissance sexuelle est la connaissance paradigmaticque, la première manifestation, et la plus fondamentale, de la conscience. Comprendre sa propre nature est la clé et le principe de tout autre type de connaissance.

La correspondance lumière-principe féminin, quand elle est complétée par le troisième terme, l'amour, nous révèle la logique qui détermine l'association femme-savoir ainsi que la dimension érotique et créatrice, magique et transformatrice du féminin. La puissance de la transfiguration de l'amour s'exprime, par exemple, à travers le thème mythico-rituel du monstre transformé en une créature d'une beauté merveilleuse après l'acte sexuel (ou après un baiser, qui le symbolise).

Trois sculptures de Max Hamlet peuvent illustrer très clairement les thèmes mytho-simboliques que nous venons de citer. Dans la *Femme enceinte* (1) de 1991, c'est l'aspect cosmogonique et créateur du féminin qui est évoqué. Une femme, au dernier mois de gestation, serre deux gros œufs contre sa poitrine. L'attitude de la femme enceinte rappelle la position classique de la Grande Mère, créatrice universelle dans la sculpture préhistorique et antique.

L'association des œufs (archétype symbolique de la naissance du monde) et des



Themen, die aber in der soliden Form der Plastik vermutlich eine intensivere dynamische Fülle enthalten als in seinem zweidimensionalen Werk.

Die zweigleisige Entwicklung seiner Bildhauerei, die fern von der derben und pathetischen Pornographie Jeff Koons liegt, ermöglicht Max Hamlet, eine oft mit erotischen Valenzen beladene, immer durch erhabene Qualität ausgezeichnete Traumstimmung zu erschaffen, die manchmal an eine hieratische Heiligkeit grenzt.

Die Lehre, an die uns Hamlet mit diesem neuen Abschnitt seiner Erfindungsgabe erinnert, ist uns von anderen grossen Künstler der Vergangenheit - man denke an Leonardo - und der Gegenwart - zum Beispiel Ray - bereits bekannt. Der echte Künstler weigert sich, sich von seiner anfänglichen Neigung einschliessen zu lassen. André Breton forderte für sich eine vollkommene Schöpfungsfreiheit: Der Künstler ist verpflichtet, das für ihn geeignetste Ausdrucksmittel mit derselben Selbstverständlichkeit zu wählen wie der Schreiner das für ihn passendste Werkzeug vom Arbeitstisch nimmt.

Dadurch, dass das Bild die Dimensionen der Plastik annimmt, verfügt Hamlet mit dem Übergang von der Fläche zum Volumen über neue Möglichkeiten, den erleuchtenden und erotischen Aspekt der Weltentstehung des Ewigweiblichen hervorzuheben.

Seit jeher wurde das Licht mit dem weiblichen Prinzip und mit der metaphysischen (*aurea apprehensio, jnana*, Gnosis usw.) oder geistigen Kenntnis (Mythologie des Denkvermögens, der dicheterischen Eingebung, der Wissenschaft, der Weisheit) verbunden. Die Urmythe, die das Licht mit dem weiblichen Prinzip vereinigt, ist universell und auf allen Ebenen praktisch bewiesen. Diese Anerkennung findet ihre Logik in der Identifizierung von Licht und Kenntnis. Hütet doch die Frau das Geheimnis von Sexualität und Liebe. Die Geschlechtskenntnis ist die Psradenkenntnis, die erste und die wesentlichste Bewusstseinsäusserung. Die eigene Natur zu



la divinità, sia alla sua attività illuminante. Il gallo, infatti, è universalmente un simbolo solare e, di riflesso, della conoscenza uranica; mentre l'androgina è la prima delle prerogative della divinità. Infatti la maggior parte delle teogonie immaginano una divinità perfetta e la perfezione presuppone a sua volta una personalità intera che gode di entrambi gli attributi dei due sessi.

Mentre con *La Gestante*¹ viene ricordato il rapporto tra consapevolezza uranica e l'androgino primordiale, in *Chiocciola Superstar*² delicato gioiello scultoreo, è lo stretto nesso tra la conoscenza ctonia e l'eterno femminile che viene evocato. Una fanciulla nuda, in piedi, dal colore dell'"aureo apprendimento", è appena uscita, con passo fermo, dalla sua ampia conchiglia. Questa è un simbolo archetipico della potenza creativa della donna (Venere nasce, non a caso, da una conchiglia) carico di intensa valenza erotica - la sua forma e la sua profondità labirintica evocano l'organo sessuale femminile. Due altri elementi confermano il valore allegorico di quest'opera. La chiocciola è un mollusco che, come le divinità primordiali è ermafrodito, e le corna in capo al nudino, caratterizzano anch'esse le dee della fecondità.

Nella tradizione biblica le corna stanno per il raggio e il lampo, ossia per la luce della conoscenza. Così, Mosè scendendo dalla montagna dopo aver ricevuto le tavole del sapere, è spesso raffigurato nell'iconografia tradizionale con due corna che hanno l'aspetto del crescente lunare. Nei Salmi, quando il poeta canta la saggezza di re Davide, scrive che dio promette: "Farò germogliare un corno a Davide" (132:37).

Come tutti i simboli archetipici, le corna hanno un significato ambivalente che, in questo caso, ci riporta allo stato della divinità androgina. Jung stabilisce infatti che il corno sta sia per il principio attivo maschile per via della sua forma e del suo potere penetrante, sia per quello passivo e femminile quando, in coppia, le corna si aprono a ricettacolo. In *Dark Lady*³ vediamo una donna dal viso di upupa, in calzamaglia ma con il seno denudato, seduta su una poltrona



Four sculptures by Hamlet seem to me to illustrate the mythical-symbolic themes mentioned above in a particularly pertinent way. In *La Gestante*¹ (The Pregnant Woman) of 1991 it is the cosmogonical and creative aspect of the feminine which is evoked. A woman who has reached the final stage of pregnancy holds two large eggs against her breasts. The position of the pregnant woman recalls the classical one of the Great Mother, the universal creator in prehistoric and ancient statuary. The association of the egg (archetypal symbol of the world's birth) to the breast (tied to the mythologem of the Great Mother, nourisher and protector) confirms this relationship and also the two aspects of the eternal feminine previously mentioned. The fact that this pregnant woman has the head of a rooster refers us back to both the androgyny of the divinity and to its illuminating activity. In fact, the rooster is universally accepted as a solar symbol and, consequently, of reflection, of uranian knowledge, whereas androgyny is the first of the divinity's prerogatives. In fact, most of the theogonies imagine a perfect divinity and perfection, in its turn, presupposes an entire personality which benefits from both of the attributes of the two sexes. While in *La Gestante*¹ we are reminded of the relationship between uranian awareness and the primordial androgyne, in *Chiocciola Superstar*² (Shell Superstar), a delicate sculptural jewel, it is the close nexus between chthonic knowledge and the eternal feminine which is evoked. A standing, naked girl, with the colour of "golden learning", has just stepped resolutely out of her large shell. This is an archetypal symbol of the creative power of the woman (it is not fortuitous that Venus was born from a shell), charged with an intense erotic valence: its form and labyrinthine profundity evoke the female sexual organ. Two other elements confirm the allegorical value of this work. The shell is a mollusc which like the primordial divinities is hermaphrodite, and the horns on the head of the nude also characterize the goddesses of fecundity.



seins (lié au mythologème de la Grande Mère nourricière et protectrice) souligne ce rapport ainsi que les deux autres aspects de l'éternel féminin cités plus haut. La tête de coq de cette femme enceinte nous renvoie à l'androgynie de la divinité et à son rôle de phare.

Le coq, en effet, est un symbole solaire universel et, par voie de conséquence, de la connaissance divine; quant à l'androgynie, c'est la première prérogative de la divinité. La plupart des théogonies imaginent une divinité parfaite et la perfection suppose aussi une personnalité complète qui possède les attributs des deux sexes. Si la *Femme enceinte* (1) évoque le rapport qui existe entre la conscience divine et l'androgynie primordial, l'*Escargot Superstar* (2), une sculpture très délicate, propose cette fois le lien étroit entre la connaissance chthonienne et l'éternel féminin. Une jeune femme nue, debout, couleur de l'*aurea apprehensio*, vient de sortir avec décision de sa grande coquille. Voilà un symbole archétypal de la puissance créatrice de la femme (ce n'est pas un hasard si Vénus naît d'une coquille) chargé d'une intense valeur érotique; sa forme et sa profondeur labyrinthique rappellent l'organe génital féminin. Deux autres éléments soulignent la valeur allégorique de cette œuvre. L'*Escargot* est un mollusque qui, comme les divinités primordiales, est hermaphrodite, et les cornes, sur la tête du petit nu, sont encore des caractéristiques propres aux déesses de la fécondité.

Dans la tradition biblique, les cornes symbolisent le rayon et l'éclair, autrement dit la lumière de la connaissance. C'est pourquoi l'iconographie traditionnelle représente souvent Moïse qui descend de la montagne après avoir reçu les Tables de la loi avec deux cornes qui ressemblent au croissant de la lune. Dans les Psaumes, quand le poète chante la sagesse de David, il écrit la promesse de Dieu: "Je ferai germer une corne à David" (132:37).

Comme tous les symboles archétypaux, les cornes ont une valeur ambivalente qui, dans ce cas, nous renvoie à l'état de la divinité androgyne. Jung précise que la corne symbolise aussi bien le principe actif masculin, par sa forme et son pouvoir pénétrant, que le principe passif féminin,



verstehen ist der Anfang und der Schlüssel zu jeder weiteren Kenntnis. Wenn die Übereinstimmung von Licht und weiblichem Prinzip auch den dritten Bestandteil, die Liebe, enthält, verrät sie uns sowohl die Logik, die den Zusammenhang zwischen Frau und Weisheit bestimmt, als auch die erotische und schöpferische, die magische und umformende Dimension des weiblichen Geschlechtes. Die verwandelnde Macht der Liebe drückt sich z.B. im mythisch-rituellen Thema des Ungeheuers aus, das sich dank einem Liebesakt (oder einem Kuss, seinem symbolischen Vertreter) in ein wunderschönes Wesen verwandelt hat.

Vier Skulpturen Hamlets eignen sich meiner Meinung nach besonders gut zur Erläuterung der eben erwähnten mythisch-symbolischen Themen. In der Plastik *Die schwangere Frau* (Abb. 1), 1991, wird der Aspekt der Weltentstehung und Schöpfung des weiblichen Geschlechtes angesprochen. Eine hochschwangere Frau drückt zwei grosse Eier an ihre Brust. Die Haltung der Frau erinnert an die Grosse Mutter der Klassik, der universellen Schöpferin in der vorgeschichtlichen und alten Bildhauerkunst.

Die Assoziation der Eier (des archetypischen Symbols der Weltgeburt) an der Brust (im Zusammenhang mit der Urmythe der ernährenden und beschützenden Grossen Mutter) bestätigt diese Verbindung und auch die schon erwähnten zwei Aspekte des Ewigweiblichen. Die Tatsache, dass die schwangere Frau einen Hahnenkopf hat, führt uns zurück sowohl zur Zweigeschlechtigkeit der Gottheit als auch zu ihrer aufklärenden Tätigkeit. Tatsächlich gilt der Hahn allgemein als Symbol der Sonne und indirekt der himmlischen Kenntnis, während die Zweigeschlechtigkeit die wichtigste Eigenschaft der Gottheit ist. Die Mehrzahl der Theogonien stellt sich nämlich eine perfekte Gottheit vor, und die Vollendung setzt ihrerseits eine vollkommene, mit den Eigenschaften beider Geschlechter versehene Persönlichkeit voraus. Während bei der Plastik *Die schwangere Frau* von



con le gambe largamente divaricate. Non soffermandomi sul notevole valore plastico della composizione, mi preme piuttosto far notare due particolari che vengono a convalidare la dimensione mitica che assume il corpo femminile per Hamlet.

L'atteggiamento del personaggio ricorda irresistibilmente quello della Pizia delfica che, quando pronunciava l'oracolo, era seduta su l'*holmos*, con le cosce largamente aperte, così da mostrare la vulva. Posizione questa in simpatia con quella degli idoli preellenici frequentemente ritrovati nei luoghi auricolari.

La stabilità di questo motivo iconografico che ha resistito per millenni praticamente immutato, è testimoniato da molte rappresentazioni della Dea Madre che risalgono addirittura al Paleolitico. In epoca relativamente più recente, la *Dea Madre di Jhansi* (-2200/-200), una terracotta dell'India centrale conservata al Museo di Allahabad è un esempio tipico. In questa figura dai seni prominenti e con le gambe largamente divaricate che esibiscono la vulva nuda e ben marcata ritroviamo il carattere rituale di alcune raffigurazioni preistoriche.

Una scultura della *Dea della fertilità dalla testa di loto* (*Nagna Kabandha*) conservata al British Museum chiarisce invece l'origine dell'associazione vulva/conoscenza.

Quest'opera ha molti significati allegorici, tutti già impliciti nel fatto che la testa della dea è sostituita da un fior di loto.

Kabandha è anche il nome dato a una larga brocca e rimanda direttamente all'equivalenza archetipica donna/vaso; ma, in questo contesto, quello su cui conviene soffermarsi è il duplice significato della parola 'padma', che vuol dire sia 'fior di loto' che 'vulva'.

Il fior di loto è il simbolo della consapevolezza: esso nasce nell'oscurità fangosa in fondo allo stagno e cresce verso la luce e l'aria per raggiungere, immacolato, il pelo dell'acqua dove schiuderà i suoi petali al sole: l'immagine poetica richiama il conseguimento della conoscenza uranica.



In biblical tradition horns represent the ray and the lightning flash, that is, the light of knowledge. In this way Moses, on having come down from the mountain after having received the tables of knowledge, is often depicted in traditional iconography with two horns which have the appearance of the crescent moon. In the Psalms, when the poet sings the wisdom of King David, he writes that God promises: "There will I make the horn of David to bud" (132:17).

Like all archetypal symbols horns have an ambivalent meaning which, in this case, refers us back to the state of the androgynous divinity. In fact, Jung established that the horn represents both the active male principle - due to its form and its penetrating power - and the passive, female principle when, as a couple, horns open as receptacle. In *Dark Lady*³ we see a woman with the face of a hoopoe, in tights but with bared breasts, seated on an armchair with her legs wide apart.

Without dwelling on the considerable plastic value of the composition, it is important, instead, to point out two details which go towards corroborating the mythical dimension which the female body takes on for Hamlet.

The pose of the character irresistibly recalls that of the Delphic Pythia who when she pronounced the oracle was seated on the *holmos* with her thighs wide open, in this way showing her vulva. This is a position in agreement with that of the pre-Hellenic idols frequently found in auricular places.

The stability of this iconographic motif, which has survived practically unchanged for millennia, is testified to by the numerous depictions of the Mother Goddess which even date back to the Palaeolithic Period. In relatively more recent times the *Mother Goddess of Jhansi* (2200-200 B.C.), a terra cotta from Central India conserved in the Allahabad Museum, is a typical example. In this figure with its prominent breasts and legs opened wide, exhibiting the naked and clearly marked vulva, we once again find the ritual character of some prehistoric representations.



quand les deux cornes s'ouvrent en forme de réceptacle.

Dans *Dark Lady* (3), nous voyons une femme à tête de huppe, vêtue d'un jus-tau-corps mais le sein découvert, assise dans un fauteuil, les jambes largement ouvertes. Plutôt que de m'attarder sur la grande valeur plastique de la composition, je préfère souligner deux détails qui viennent préciser la dimension mythique du corps féminin chez Max Hamlet.

L'attitude du personnage rappelle irrésistiblement celle de la Pythie de Delphes qui, quand elle prononçait ses oracles, était assise sur l'*holmos*, les jambes grandes ouvertes, et montrait sa vulve. Cette attitude rappelle celle des idoles préhelléniques fréquemment retrouvées dans les endroits oraculaires.

La stabilité de ce motif iconographique, qui n'a donc pas changé pendant des millénaires, trouve d'autres témoignages dans de nombreuses représentations de la Déesse Mère qui remontent parfois à l'époque paléolithique.

La *Déesse Mère de Jhansi* (2200-200 avant Jésus-Christ), une terre cuite de l'Inde centrale conservée au musée d'Allahabad, en est un autre exemple significatif plus récent. Nous retrouvons le caractère rituel de certaines représentations préhistoriques dans cette figure à la poitrine généreuse et aux jambes grandes ouvertes qui exhibent une vulve nue et bien visible. Une sculpture de la *Déesse de la fertilité à tête de lotus* (*Nagna Kabandha*), conservée au British Museum, précise au contraire l'origine de l'association vulve/connaissance.

Cette œuvre a de nombreuses significations allégoriques, qui sont déjà toutes implicites dans la tête de la déesse, remplacée par une fleur de lotus.

Kabandha est aussi le nom donné à un grand vase pansu, et renvoie directement à l'équivalence archétypale femme/vase; mais, pour ce qui nous concerne, il convient de nous attarder sur le double sens du mot "padma", qui veut dire à la fois "fleur de lotus" et "vulve".

La fleur de lotus est le symbole de la conscience: elle naît dans l'obscurité boueuse au fond d'un étang et grandit vers la lumière et vers l'air pour atteindre, imma-



der Beziehung zwischen der Himmelskenntnis und der ursprünglichen Zwitterhaftigkeit die Rede ist, erinnert das zarte Wunderwerk *Superstar-Schnecke* (Abb. 2) an die enge Beziehung zwischen der Kenntnis der Unterwelt und dem Ewigweiblichen. Eine nackte goldfarbene Jungfrau ist eben mit entschlossenem Schritt aus ihrer weiten Muschel herausgetreten. Es handelt sich dabei um ein mit einer starken erotischen Valenz beladenes Ursymbol der weiblichen Schöpfungskraft (Venus wird nicht zufällig aus einer Muschel geboren) - ihre Form und ihre labyrinthische Tiefe deuten auf das weibliche Geschlechtsorgan hin. Zwei weitere Elemente bestätigen die allegorische Bedeutung dieses Werks. Die Schnecke ist ein Weichtier und wie die Urgottheiten zwittrig, und auch die Hörner auf dem Kopf der kleinen nackten Figur bezeichnen die Göttinnen der Fruchtbarkeit.

In der biblischen Überlieferung stellen die Hörner den Strahl und den Blitz dar, d.h. das Licht der Kenntnis. Moses z.B., der den Berg hinabgeht, nachdem er die Tafeln des Wissens empfangen hat, wird in der traditionellen Ikonographie oft mit zwei mondschelfförmigen Hörnern dargestellt. In den Psalmen, dort wo der Dichter die Weisheit von König David besingt, verspricht Gott: "Ich werde David ein Horn spriessen lassen" (132:17).

Wie alle Ursymbole haben die Hörner eine ambivalente Bedeutung, die uns hier wieder an den Zustand der zwitterhaften Gottheit erinnert. Jung hält fest, dass das Horn durch seine Form und Eindringungskraft sowohl für das männliche aktive Prinzip steht als auch für das passive weibliche, dann nämlich, wenn die Hörner sich paarweise öffnen.

Dark Lady (Abb. 3) stellt eine Frau mit dem Kopf eines Wiedhopfs dar, die in Strümpfen aber mit entblösster Brust mit weit gespreizten Beinen in einem Sessel sitzt.

Ich will mich hier nicht mit dem zweifellos wichtigen plastischen Wert des Werkes befassen; vielmehr liegt mir daran, auf zwei weitere Einzelheiten auf-



L'equivalenza vulva/consapevolezza rimanda a quel principio femminile/conoscenza. Nei Tantra questa associazione vulva-conoscenza è ribadita in questi termini: "Il labbro inferiore è il fallo, il labbro superiore la vulva, dalla loro copulazione nasce la parola".

Dal canto suo, Neumann fa osservare che il "Femminile positivo dell'utero appare come bocca; perciò al genitale femminile vengono attribuite delle 'labbra'. Alla base di questa equazione simbolica la bocca, come 'utero spostato in alto', costituisce il luogo di nascita del respiro, della parola, del Logos" (1955: 170). Ricordiamo altresì che nella tradizione esoterica, la vulva, bocca della verità, è anche il passaggio che conduce alla conoscenza nascosta.

Non è affatto casuale se il nostro personaggio ha un viso da upupa. Questo bell'uccello, il cui maschio non si differenzia esteriormente dalla femmina, ha un caldo colorito fulvo-rosso. Il suo lungo ciuffo crestato ed erigibile è stato assimilato, nella letteratura islamica, alla corona della verità. Nel classico *Mantigut-taîr* (Il colloquio degli uccelli), è l'upupa che guiderà tutti gli uccelli del mondo alla ricerca del re. L'upupa simboleggia anche l'ispirazione interiore.

Non credo sia necessario esplicitare quanto da me ribadito in altre occasioni, e cioè non penso che Hamlet abbia coscientemente attinto alla "stanza dei tesori dei simboli" (Jung 1955-56: XIII). Il saggio Zurigo confrema che "si possono dipingere quadri molto complicati senza avere la minima idea del loro significato reale" (Jung 1950: 352). È l'intuizione poetica, fonte di ogni conoscenza, che guida Hamlet e gli fa riscoprire queste sorprendenti coincidenze tra i suoi motivi iconografici e le immagini che sorgono dall'inconscio collettivo.

L'ultima scultura che vorrei commentare è forse quella che meglio esprime il culto che Hamlet nutre per "lo splendido universo femminile" (Hamlet *dixit*). Ne *La confessione*⁴ lo scultore è in adorazione ai piedi di un personaggio femminile che si solleva le vesti per svelare il pube rivestito d'oro.

Svelare significa rivelare, far scoprire



A sculpture of the *Goddess of Fertility with a lotus head* (*Nagna Kabandha*), conserved in the British Museum, instead clarifies the origin of the vulva/knowledge association.

This work has numerous allegorical meanings, all of which are already implicit in the fact that the head of the goddess is substituted by a lotus flower.

Kabandha is also the name given to a wide, round water jug and makes direct reference to the woman/vase archetypal equivalence. However, and within this context, what is worth dwelling on is the two-fold meaning of the word 'padma' which means both 'lotus flower' and 'vulva'. The lotus flower is the symbol of awareness: it germinates in the muddy darkness at the pond's bottom and grows towards the light and air to then - immaculately - reach the surface of the water where it opens its petals to the sun. The poetic image recalls the fulfillment of uranian knowledge.

The vulva/awareness equivalence refers us back to that feminine/knowledge principle. In the Tantras this vulva-knowledge association is confirmed in these terms: "The lower lip is the phallus, the upper lip the vulva, from their copulation is born the word".

On his part Neumann points out that the "Positive feminine of the uterus appears like the mouth; thus the female genital organ is attributed with 'lips'. At the basis of this same symbolic equation the mouth, as 'uterus moved upwards', constitutes the birthplace of breathing, of the word and of the Logos" (1955:170). Let us remember in addition that in the esoteric tradition the vulva, the mouth of truth, is also the passageway which leads to hidden knowledge.

It is not at all casual if here our figure has a face of the hoopoe. This fine bird, the male of the species not being exteriorly different from the female, has a warm tawny-red colour. In Islamic literature its long crested and erectile tuft has been compared to the crown of truth. In the classical *Mantigut-taîr* (discourse of the birds) it is the hoo-



culée, la surface de l'eau où elle ouvrira ses pétales au soleil: l'image poétique évoque l'obtention de la connaissance divine. L'équivalence vulve-conscience renvoie à ce principe féminin/connaissance. Dans les Tantra, cette association vulve-connaissance est reprise en ces termes: "La lèvre inférieure est le phallus, la lèvre supérieure la vulve, et de leur copulation naît la parole".

Quant à Neumann, il observe que le "féminin positif de l'utérus apparaît comme une bouche; c'est pourquoi on attribue des 'lèvres' au sexe féminin. A la base de cette équation symbolique, la bouche, comme 'utérus déplacé vers le haut', constitue le lieu de naissance du souffle, de la parole, du Logos" (1955; 170). Rappelons encore que dans la tradition ésotérique, la vulve, bouche de la vérité, est aussi le passage qui porte à la connaissance cachée.

Ce n'est pas un hasard si notre personnage a une tête de huppe. Ce bel oiseau, dont le mâle ne se différencie pas extérieurement de la femelle, a une chaude couleur rouge fauve. Sa longue frange huppée et érectile a été assimilée, dans la littérature islamique, à la couronne de la vérité. Dans le classique *Mantigut-taîr* (la conférence des oiseaux), c'est la huppe qui va guider tous les oiseaux du monde à la recherche du roi. La huppe symbolise aussi l'inspiration intérieure.

Je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'expliquer ici ce que j'ai déjà dit, à savoir que, selon moi, Max Hamlet ne s'est pas consciemment inspiré de la "pièce des trésors des symboles" (Jung, 1955-56: XIII). L'homme sage de Zurich soutient que "l'on peut peindre des tableaux très compliqués sans avoir la moindre idée de leur sens réel" (Jung, 1950:352). C'est l'intuition poétique, source de toutes les connaissances, qui guide Max Hamlet et lui fait redécouvrir ces surprenantes coïncidences entre ses propres motifs iconographiques et les images qui naissent de l'inconscient collectif.

La dernière sculpture que je voudrais commenter est celle qui, peut-être, exprime le mieux le culte de Max Hamlet pour "le splendide univers féminin" (*sic* Hamlet). Dans *L'aveu*, le sculpteur est en adoration aux pieds d'un personnage féminin



merksam zu machen, die bestätigen, wie sehr der weibliche Körper für Hamlet eine mythische Dimension besitzt. Die Haltung der Figur erinnert eindeutig an die delphische Pythia, die mit weit geöffneten Schenkeln auf dem *holmos* sass, so dass man ihre Vulva sehen konnte, und dabei das Orakel aussprach. Dieselbe Haltung trifft man auch oft bei vorgriechischen Idolen an. Von der Standhaftigkeit dieses ikonographischen Themas, das während Jahrtausenden so gut wie unverändert existiert hat, zeugen zahlreiche Darstellungen der Mutter der Götter, die bis ins Paläolithikum zurückgehen. Ein typisches Beispiel aus jüngerer Zeit ist die *Mutter der Götter von Jhansi* (2200 v.Chr. -200 n.Chr.), eine im Museum von Allahabad aufbewahrte Terrakotta aus Zentralindien. In dieser Gestalt mit hervorstehender Brust und weitgespreizten Beinen, die eine nackte und stark betonte Vulva zur Schau stellt, finden wir den ritualen Charakter einiger vorgeschichtlichen Darstellungen wieder.

Eine im British Museum aufbewahrte Plastik der *Göttin der Fruchtbarkeit mit dem Lotoskopf* (*Padma Kabandha*) kann dagegen als Erklärung für den Ursprung der Verbindung Vulva/Kennntnis dienen.

Dieses Werk hat viele allegorische Bedeutungen, die schon in der Tatsache zu finden sind, dass der Kopf der Göttin aus einer Lotosblume besteht.

Kabandha heisst auch ein breiter rundlicher Wasserkrug und verweist direkt auf die archetypische Entsprechung Frau/Vase; doch wollen wir uns hier vor allem mit der Doppelbedeutung des Wortes "padma" befassen, das sowohl "Lotosblume" als auch "Vulva" bedeutet.

Die Lotosblume ist das Symbol des Bewusstseins: Sie spriesst in der schlammigen Dunkelheit des Sumpfgrundes und wächst dem Licht und der Luft entgegen, bis sie, noch rein und unberührt, die Wasseroberfläche erreicht, wo sie ihre Blütenblätter zur Sonne hin öffnen wird: Das poetische Bild erinnert an das Streben nach der Kenntniss des Himmels.



l'essenza dell'essere. L'aureo velo di Iside è il mondo manifestato e corrisponde al *Peplos*, il Velo dell'universo nella letteratura ermetica. Plutarco annota: "A Saïs la statua di Atena, che essi identificano con Iside, reca incisa questa epigrafe: 'Io sono tutto ciò che è stato, che è e che sarà, e nessun mortale sollevò mai il mio peplo'" (*Iside e Osiride*, 354 9c). Novalis immagina che "Qualcuno riuscì a sollevare il velo della dea, a Saïs. E che cosa vide? Vide - meraviglia delle meraviglie - se stesso" (1798: 67).

Questo dialogo avvenuto a distanza di secoli, chiarisce la natura ambivalente della nudità rituale: letale per il profano, rigeneratrice per l'adepto. Riuscire a vedere il proprio riflesso in ciò che costituisce l'anima più intima del femminile significa identificarsi con esso e sanare la frattura tra i due versanti della propria personalità. In altre parole, raggiungere lo stato dell'*homo totus* della tradizione alchemica, dell'Adam Kadmon ermafrodito della Kabbalah. Questo spiega perché la rinascita era il premio di chi avesse l'audacia di misurarsi con l'ignoto (il proprio inconscio): sollevando il velo, l'adepto conquistava la consapevolezza, s'identificava con Iside e diventava partecipe della sua natura immortale.

Si è visto poc'anzi le ragioni che giustificano l'associazione dell'organo femminile con i processi della conoscenza. Il culto della vulva (denominato *yonī puja* in India) ha anch'esso origini antichissime del quale ritroviamo le prime testimonianze iconografiche oltre che nelle statue della Grande dea già ricordate, anche in incisioni rupestri che risalgono almeno al -5000 a.C.

Nel 1982, durante uno dei miei soggiorni di studio in India, scoprii un antecedente ideale dell'opera hamletiana. Nel tempio del X° secolo Chaunsat Yogini, perso nella giungla dell'Orissa, rinvenni uno degli esempi più compiuti della statuaria culturale tantrica: due oranti accovacciati, con le mani unite in segno di devozione stanno ai lati della vulva nuda della Yogini Kamada seduta.

Allorché nell'opera pittorica i personaggi di Hamlet hanno, al posto della testa



poe which will lead all the world's birds in search of the king. The hoopoe also symbolizes interior inspiration.

I do not think it is necessary to clarify what I have said on other occasions: that is, I do not think that Hamlet has consciously drawn from "the treasure room of symbols" (Jung 1955-56:XIII). The Zurich essay confirms that "it is possible to paint very complicated pictures without having the slightest idea of their real meaning" (Jung 1950:352). It is the poetic intuition, source of every form of knowledge, which guides Hamlet and makes him rediscover these remarkable coincidences between his iconographic motifs and the images which rise up from the collective unconscious.

The last sculpture I wish to comment on is perhaps the one which best expresses the cult that Hamlet nurses for "the splendid feminine universe" (Hamlet *dixit*). In *La Confessione*⁴ (The Confession) the sculptor is in adoration at the feet of a female character who lifts her dress to show her gold-covered pubes.

To show means to reveal, to disclose the essence of being. The golden veil of Isis is the manifested world and corresponds to the *Peplos*, the Veil of the universe in hermetic literature. Plutarch noted: "At Saïs the statue of Athena, which they identify with Isis, bears this engraved epigraph: 'I am everything which has been, which is and which will be, and no mortal will ever lift my peplo'" (*Isis and Osiris*, 354 9c). Novalis imagined that "Someone managed to lift the veil of the goddess at Saïs. And what did he see? He saw - wonder of wonders - himself" (1798:67).

This dialogue held after centuries clarifies the ambivalent nature of ritual nudity: deadly for the layman, regenerative for the disciple. To be able to see one's own reflection in what constitutes the most intimate soul of the feminine means identifying oneself with it and healing the fracture between the two sides of one's personality. In other words, to reach the state of the *homo totus* of the alchemical tradition, of the hermaphrodite Adam Kadmon of the



qui soulève sa robe pour montrer son pubis revêtu d'or.

Dévoiler signifie révéler, faire découvrir l'essence de l'être. Le voile d'or d'Isis est le monde manifesté et correspond au *Peplos*, le Voile de l'univers dans la littérature hermétique. Plutarque écrit qu'à Saïs, la statue d'Athéna, qu'on identifie à Isis, porte cette inscription: 'Je suis tout ce qui a été, ce qui est et sera, et aucun mortel ne souleva jamais mon péplum'" (*Isis et Osiris*, 354 9c). Novalis imagine que quelqu'un réussit à soulever le voile de la déesse, à Saïs, et que vit-il? Merveille des merveilles, il se vit lui-même (1798:67).

Ce dialogue, qui a lieu à des siècles de distance, explique la nature ambivalente de la nudité rituelle: mortelle pour le profane, régénératrice pour l'adepte. Réussir à voir sa propre image sur ce qui constitue l'âme la plus intime de la femme signifie s'identifier avec lui et guérir la fracture entre les deux pôles de sa propre personnalité. En d'autres mots, atteindre l'état de l'*homo totus* de la tradition alchimique, de l'Adam Kadmon, l'hermaphrodite de la Kabbalah. Voilà pourquoi la renaissance était le prix que recevait celui qui avait l'audace de se mesurer avec l'inconnu (son propre inconscient): en soulevant le voile, l'adepte trouvait la conscience, il s'identifiait avec Isis et faisait partie de sa nature immortelle.

Nous avons vu les motifs qui justifient l'association du sexe féminin avec les processus de la conscience. Le culte de la vulve (appelé *yonī puja* en Inde) a aussi des origines très anciennes dont nous retrouvons les premiers témoignages iconographiques, non seulement avec les statues de la Grande Déesse, dont nous avons parlé, mais aussi dans des peintures rupestres qui remontent au moins à 5 000 ans avant Jésus-Christ.

En 1982, lors d'un séjour d'étude en Inde, j'ai découvert un antécédent idéal de l'œuvre de Max Hamlet. Dans le temple du X° siècle *Chaunsat Yogini*, perdu dans la jungle de l'Orissa, j'ai trouvé un des exemples les plus parfaits de la sculpture culturelle tantrique: deux orants accroupis, les mains jointes en signe de dévotion, à côté de la vulve nue de la Yogini Kamada assise.

Alors que, dans l'œuvre picturale de Max



Die Äquivalenz Vulva/Bewusstsein verweist auf das Prinzip der Weiblichkeit/Kenntnis hin. In den Tantras wird diese Beziehung zwischen Vulva und Kenntnis folgendermassen erklärt: "Die untere Lippe stellt den Phallus, die obere die Vulva dar, aus ihrer Paarung entsteht das Wort".

Neumann weist seinerseits darauf hin, dass "das positive Weibliche der Gebärmutter wie ein Mund erscheint, weshalb dem weiblichen Geschlechtsorgan 'Lippen' zugeschrieben werden. In dieser symbolischen Gleichung stellt der Mund als die 'nach oben verschobene' Gebärmutter den Ursprung des Atems, des Wortes, des Logos" dar. In der esoterischen Überlieferung ist die Vulva, der Mund der Wahrheit, ferner auch eine Verbindung zur verborgenen Kenntnis.

Es ist bestimmt kein Zufall, dass unsere Gestalt das Gesicht eines Wiedehopfs hat. Dieser schöne Vogel, dessen Männchen sich äusserlich nicht vom Weibchen unterscheidet, trägt ein Federkleid in warmem Fuchsröt. Sein langer, kammartiger Federbusch wird in der islamischen Literatur mit dem Wahrheitskranz verglichen. Im klassischen Werk *Mantiq-uttair* (Das Gespräch der Vögel) begleitet der Wiedehopf alle Vögel der Welt auf der Suche nach dem König. Der Wiederhof symbolisiert auch die innere Inspiration.

Ich muss wohl kaum weiter erläutern, was ich schon bei anderer Gelegenheit bekräftigt habe, nämlich dass Hamlet meiner Meinung nach nicht bewusst aus der "Schatzkammer der Symbole" (Jung, 1955-56, XIII) schöpft. Der Zürcher Essayist bestätigt, dass "man sehr komplizierte Bilder malen kann, ohne die geringste Ahnung von ihrer echten Bedeutung zu haben" (-Jung 1950, 352). Es ist die poetische Intuition, Ursprung jeder Kenntnis, die Hamlet führt und ihm diese erstaunlichen Koinzidenzen zwischen seinen ikonographischen Themen und den aus dem gemeinsamen Unterbewusstsein entstandenen Bildern entdecken lässt.

Die letzte Plastik, die ich erwähnen



elementi tratti dal regno vegetale e animale, nella scultura predomina, non a caso, il mondo dei volatili. Infatti, i dipinti di Hamlet hanno un carattere prevalentemente satirico, mentre la scultura, al contrario, è dominata da una pulsione laudativa.

Il simbolismo dell'uccello è ricchissimo di connotati salvifici e sacrali. Dato che questi vivono tra terra e cielo essi diventano classici simboli per i rapporti tra la terra (principio ctonio femminile) e il cielo (principio uranico maschile). Essi rappresentano spesso gli stati superiori dell'essere, oppure lo stadio di transizione tra l'umano e il divino. Così Garuda, l'uomo uccello della mitologia indù, non è più umano, senza per questo assumere ancora la condizione della divinità.

Per tornare agli uccelli, motivo frequente nelle composizioni di Hamlet, segnaliamo che i pennuti notturni rappresentano i valori femminili - e più specificatamente, dell'intelligenza, delle doti intuitive e della saggezza (la civetta è consacrata ad Atena) - per la loro facoltà di vedere al buio e per la loro associazione con la luna. L'amore sessuale è invece incarnato dal piccione, dall'anatra o dalla colomba, l'uccello di Afrodite.

Per concludere dirò che il teriomorfismo di questi personaggi rivela il desiderio dell'artista di evocare lo statuto dell'iniziato che ha completato il processo di individuazione. Se è vero che ogni protagonista di un'opera artistica o letteraria è un po' l'autoritratto dell'autore, allora creare degli attori dalle fattezze ferine, significa dar loro la consapevolezza della loro natura più intima.

Jung ricorda che l'animale nella psiche dell'individuo sta per il suo lato istintuale e avverte che "l'accettazione dell'anima animale è la condizione dell'unificazione dell'individuo e della pienezza del suo sviluppo" (1964: 238-239). Ringraziamo allora Max Hamlet Sauvage per rivelarci, con la sua arte, un mondo dal valore terapeutico proprio di ogni mito vissuto integralmente.

Arturo Schwarz



Kabbalah. This explains why rebirth was the reward for who had the audacity to contend with the unknown (one's own unconscious): in lifting the veil the disciple gained awareness, he identified with Isis and shared her immortal nature.

A little before we saw the reasons which justify the association of the female organ with the processes of knowledge. The cult of the vulva (called *yonī puja* in India) also has very ancient origins of which we find the first iconographic testimonies not only in the statues of the Great goddess, as we already mentioned, but also in rock-engravings which date back to at least 5000 B.C.

In 1982, during one of my study sojourns in India, I discovered an ideal antecedent of Hamlet's work. In the Chaunsat Yogini Temple of the X century, lost in the Orissa Jungle, I found one of the most perfect examples of Tantric cultural statuary: two crouching worshippers, their hands joined in sign of devotion, are found on the two sides of the naked vulva of the seated Yogini Kamada.

Given that in the pictorial work Hamlet's characters have elements taken from the vegetal and animal world in place of their heads, it is not fortuitous that the world of birds predominates in his sculpture. In fact, Hamlet's paintings possess a prevalently satirical character while his sculpture, on the contrary, is dominated by a eulogistic pulsion.

The symbol of the bird is extremely rich in redeeming and sacred connotations. Given that they live between the earth and sky they become classical symbols for the relationships between the earth (female chthonic principle) and the sky (male uranian principle). They often represent the superior states of being, or else the stage of transition between the human and the divine. In this way Garuda, the man-bird of Hindu mythology, is no longer human without, nevertheless, taking on the condition of the divinity.

In going back to the birds, a frequent motif in Hamlet's compositions, we



Hamlet, les personnages ont, à la place de la tête, des éléments empruntés au règne végétal et animal, c'est surtout le monde des oiseaux qui domine dans ses sculptures, et ce n'est pas un hasard. Les tableaux de Max Hamlet en effet ont un caractère essentiellement satirique, alors que la sculpture, au contraire, est dominée par une pulsion laudative.

Le symbolisme de l'oiseau est très riche en allusions salvatrices et sacrales. C'est parce que ces animaux vivent entre la terre et le ciel, qu'ils deviennent les symboles classiques des relations entre la terre (principe chtonien féminin) et le ciel (principe divin masculin). Ils représentent souvent les états supérieurs de l'être, ou encore le stade de transition entre l'humain et le divin. Ainsi Garuda, l'homme oiseau de la mythologie hindoue, n'est plus un humain mais il n'a pas encore atteint la condition de divinité.

Pour en revenir aux oiseaux, leitmotiv des compositions de Max Hamlet, signalons que les oiseaux nocturnes représentent les valeurs féminines -et en particulier l'intelligence, l'intuition et la sagesse (la chouette était consacrée à Athéna)- pour leur faculté de voir dans l'obscurité et pour leur association avec la lune. L'amour sexuel est au contraire incarné par le pigeon, le canard et la colombe, l'oiseau d'Aphrodite.

Je dirais donc, pour conclure, que le teriomorphisme de ces personnages révèle l'intention de l'artiste d'évoquer le statut de l'initié qui est arrivé au terme de son processus d'identification. S'il est vrai que tous les personnages d'une œuvre artistique ou littéraire sont un peu l'autoritract de leur auteur, alors créer des acteurs aux traits sauvages signifie leur donner la conscience de leur nature la plus intime.

Jung nous rappelle que, dans la psyché de l'individu, l'animal représente son côté instinctif et il découvre que "l'acceptation de l'âme animale est la condition pour l'unification de l'individu et de la plénitude de son développement" (1964: 238-239). Remercions alors Max Hamlet Sauvage de nous révéler, avec son art, un monde à valeur thérapeutique propre à tous les mythes vécus intégralement.

Arturo Schwarz

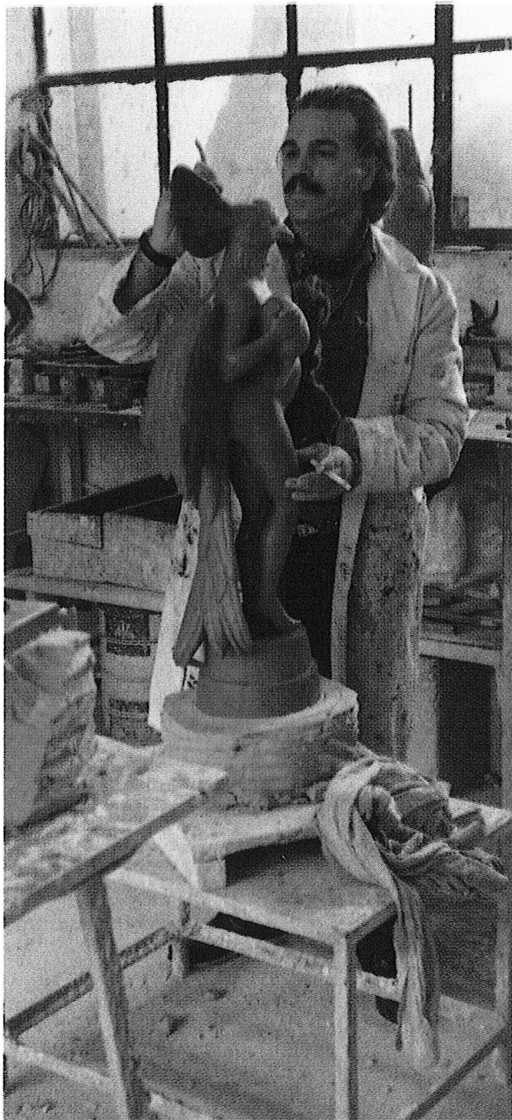


möchte, gibt Hamlets Verehrung der "wundervollen weiblichen Welt" (Hamlet *dixit*) wohl am besten wieder. Im Werk *Das Bekenntnis* (Abb. 4) kniet der Bildhauer in verehrender Haltung einer weiblichen Gestalt zu Füßen, die ihr Gewand hochzieht, um ihre vergoldete Scham zu enthüllen.

Enthüllen bedeutet hier, das Wesen des Seins offenbaren, aufdecken. Der goldene Schleier der Isis stellt die offenbarte Welt dar und entspricht dem *Peplos*, dem Weltschleier in der hermetischen Literatur. Plutarch schreibt: "In Sais trägt die mit Isis identifizierte Statue Athenas folgendes Epigraph: "Ich bin alles das, was gewesen ist, ist und sein wird, und kein Mensch hat je meinen Peplos hochgezogen" (*Isis und Osiris*, 354 9c). Novalis stellt sich vor, jemandem sei gelungen, in Sais den Schleier der Göttin hochzuheben. "Und was sah er? Er sah - was Wunder - sich selbst" (1798,67).

Diese Jahrhunderte später ausgesprochenen Worte erklären die Ambivalenz der rituellen Nacktheit: Sie ist tödlich für den Laien, regenerierend für den Eingeweihten. Sein eigenes Spiegelbild sehen zu können, das, was die innerste Seele des Weiblichen darstellt, bedeutet, sich damit zu identifizieren und den Bruch zwischen den zwei Aspekten der eigenen Persönlichkeit zu heilen. Mit anderen Worten, den Zustand des *homo totus* der alchimistischen Überlieferung, des hermaphroditischen Adam Kadmon der Kabbalah zu erreichen. Dies erklärt, warum die Wiedergeburt der Lohn war für denjenigen, der den Mut hatte, sich mit dem Unbekannten (dem eigenen Unterbewusstsein) zu messen: Indem er den Schleier hochhob, erlangte der Eingeweihte das Bewusstsein, identifizierte er sich mit Isis und wurde Teil ihrer unsterblichen Natur.

Weiter oben wurden die Gründe dargelegt, die die Assoziation des weiblichen Geschlechtsorgans mit dem Erkenntnisprozess rechtfertigen. Der (in Indien *yonī puja* genannte) Kult der Vulva hat ebenfalls einen uralten Ursprung, wovon die ersten ikonographischen Zeugnisse nicht nur bei den schon erwähnten Statuen der Grossen Göttin zu finden sind sondern



A) Max Hamlet, retouching a wax for casting.



want to point out that the night species represent female values - and, more specifically, those of intelligence, intuitive gifts and wisdom (the little owl is consecrated to Athena) - due to their faculty of seeing in the dark and their association with the moon. Sexual love, instead, is incarnated by the pigeon, the duck and by the dove, the bird of Aphrodite.

By way of conclusion, I shall say that the theriomorphism of these characters reveals the artist's desire to evoke the statute of the person initiated, who has completed the process of individuation. If it is true that every protagonist of an artistic or literary work is to a certain degree the self-portrait of the author, to create actors with feral characteristics and features means giving them the awareness of their most intimate nature.

Jung recalls that the animal in the psyche of the individual stands for his or her instinctual side and warns that "the acceptance of the animal soul is the condition of the unification of the individual and of the fullness of his or her development" (1964:238-239). So we thank Max Hamlet Sauvage for revealing to us - through his art - a world embodying precisely that therapeutic value of every myth which is integrally lived.

Arturo Schwarz



auch bei mindestens um 5000 v.Chr. entstandenen Felsengravierungen.

Auf einer meiner Forschungsreisen in Indien stiess ich 1982 auf eine ideale Vorgeschichte zu Hamlets Werk. Im Tempel Chaunsat Yogini aus dem zehnten Jahrhundert, irgendwo im Dschungel von Orissa, entdeckte ich eines der vollkommensten Beispiele der tantrischen Kultskulptur: Zwei Betende kauern mit in Andacht gefalteten Händen neben der nackten Vulva der sitzenden Yogini Kamada.

Während die Figuren in Hamlets malemischem Werk anstelle des Kopfes Elemente aus dem Pflanzen- und Tierreich tragen, herrscht in der Plastik nicht zufällig die Vogelwelt vor. Seine Bilder sind nämlich überwiegend satirischer Art, während sich die Bildhauerei eher einem Trieb zur Vergötterung hingibt. Die Symbolik des Vogels ist sehr reich an rettenden und sakralen Merkmalen. Da die Vögel zwischen Himmel und Erde leben, werden sie zum klassischen Symbol der Beziehung zwischen Erde (weibliches Prinzip der Unterwelt) und Himmel (männliches Prinzip des Himmels). Sie stellen oft erhabene Zustände des Seins oder den Übergang von Mensch zu Gott dar. So ist Garuda, der Vogelmann der hinduistischen Mythologie, zwar nicht mehr menschlich, hat aber auch noch nicht den göttlichen Zustand erreicht.

Doch zurück zu den Vögeln, ein immer wiederkehrendes Thema in Hamlets Werken. Wir stellen fest, dass die Nachtvögel - dank ihres Sehvermögens im Dunkeln und ihrer Verbindung zum Mond - die weiblichen Werte darstellen, und zwar insbesondere die des Verstandes, der Intuition und der Weisheit (Der Kauz ist Athena gewidmet). Die sexuelle Liebe hingegen wird von der Ente oder der Taube, die Vögel Aphrodites, verkörpert.

Zum Schluss möchte ich noch sagen, dass die Tiergestalt dieser Personen den Wunsch des Künstlers ausdrücken, das Grundprinzip des Eingeweihten, der den Erkennungsprozess abgeschlossen hat, ins Gedächtnis zurückzurufen. Wenn es stimmt, dass jede Hauptfigur eines Kunst- oder Literaturwerks

ein wenig das Selbstporträt des Künstlers ist, dann liegt in der Erschaffung von Gestalten mit tierischen Zügen die Absicht, sie dem Bewusstsein ihrer innersten Natur zuzuführen.

Jung erinnert daran, dass das Tier in der Psyche des Individuums für seine instinktive Seite steht und macht darauf aufmerksam, dass "die Annahme der tierischen Seele die Bedingung der Vereinigung des Individuums und der Vollkommenheit seiner Entwicklung bedeutet" (1964, 238-239). Wir danken Max Hamlet Sauvage und seiner Kunst für die Enthüllung einer Welt, die für jeden vollständig erlebten Mythos einen eigenen therapeutischen Wert beinhaltet.

Arturo Schwarz

