

1995

HO

BB

IE

NA

LE

MEDNARODNI GRAFIČNI BIENALE

INTERNATIONAL BIENNIAL OF GRAPHIC ART

16.6.-30.9.95

SI

LJUBLJANA

---

Moderna galerija  
Cankarjev dom  
Galerija TIVOLI  
Ljubljana

21

16. junij – June  
30. september – September  
1995

**MEDNARODNI  
GRAFIČNI BIENALE**

**INTERNATIONAL  
BIENNIAL  
OF GRAPHIC ART**

ORGANIZATOR  
MEDNARODNI GRAFIČNI LIKOVNI CENTER

ORGANISER  
INTERNATIONAL CENTRE OF GRAPHIC ARTS

LJUBLJANA

---

Il grande impatto sociale della grafica è contemporaneo di Gutenberg e dello sviluppo della stampa. Fino all'avvento della fotografia l'incisione è stata il mezzo monopolistico dell'informazione visiva. Gli incisori furono i primi reporter del giornalismo visivo.

Quando, nel 1978, andai in Amazonia alla scoperta dell'ecosistema della foresta vergine, la nostra spedizione utilizzò come guida l'itinerario seguito nel 1560 da un rappresentante della corte di Lisbona che aveva il compito di verificare sul posto la linea di frontiera fra l'America spagnola e l'America portoghese. Questo «viaggio filosofico» era illustrato da una serie di incisioni realizzate da tre disegnatori che facevano parte della comitiva. Quattro secoli dopo, grazie a questi documenti, abbiamo potuto facilmente identificare le soste del percorso: la natura, i paesaggi, i centri abitati sono rimasti identici.

Con lo sviluppo della fotografia la grafica stampata ha perso il suo monopolio informativo. Honoré Daumier è stato l'ultimo maestro incisore della critica sociale. Nella seconda metà dell'Ottocento la dimensione sociale della grafica è totalmente cambiata. L'incisione è diventata un'arte autonoma, talvolta ingiustamente considerata come minore.

Con i primissimi anni del ventesimo secolo, infatti, la grafica ha raggiunto il suo periodo d'oro in Germania, nell'Europa centrale, nei paesi anglosassoni ed in quelli latini. Sono nati circuiti specializzati, differenti a seconda dei paesi e delle tecniche. La Germania ed alcuni altri paesi dell'Europa centrale hanno, ad esempio, una grande tradizione della xilografia, mentre l'Italia ha mantenuto sempre vive le classiche tecniche dell'incisione, la punta secca e la maniera nera. La moda delle stampe giapponesi rappresenta un grande momento della scena artistica francese alla fine dell'Ottocento: è nota l'influenza di Okusai su Gauguin ed i Nabis. È anche l'epoca, in tutta l'Europa, dei grandi illustratori della letteratura mondiale, dalla Bibbia ai Vangeli, dai racconti delle Crociate alle opere dei grandi nomi delle diverse letterature nazionali Dante, Shakespeare, Cervantes e tanti altri. L'esponente più significativo di questa categoria di incisori potrebbe forse essere il francese Gustave Doré.

Le litografie di grande formato o addirittura gigantografie hanno dato origine ad una delle tecniche più efficienti della pubblicità moderna. I manifesti di Toulouse-Lautrec sono famosi e prefigurano l'abbondante produzione grafica che caratterizza la Belle Époque. Infatti, da Gauguin a Picasso, senza dimenticare Matisse, i grandi artisti moderni hanno avuto un'abbondante produzione grafica. Degas è stato l'inventore dei «monotipi», una tecnica usata poi da Picasso, ripresa da Max Ernst ed assai utilizzata dagli artisti contemporanei.

---

Per i grandi nomi dell'arte moderna la grafica rappresenta molto spesso il settore riservato della libertà immaginativa. Come il disegno, ma con una motivazione di più forte impegno, l'incisione diviene l'archivio dell'artista, il luogo prediletto dell'espressione dei suoi fantasmi e di sogni molto spesso più audaci. La grafica, a tutt'oggi, è il grande regno dell'eroticismo; le incisioni erotiche costituiscono lo stadio superiore ed estetico della stampa pornografica. Le superstar del genere, Picasso in testa, ritrovano le posizioni perversamente acrobatiche del Kamasutra o dei maestri incisori cinesi e giapponesi. Se oggi l'incisione erotica costituisce una parte non indifferente del mercato della grafica, la dimensione sociale del mezzo è assai più larga.

Il fenomeno pop americano è all'origine di una vera e propria rivoluzione della grafica. I protagonisti della Pop Art provengono dalla pittura industriale e dalle arti applicate ed hanno trasferito nel campo dell'arte le tecniche del grafismo commerciale e pubblicitario. Lichtenstein nella sua pittura ha adoperato il retino largo dei fumetti e Warhol, da parte sua, ha impiegato la tecnica del trasferimento serigrafico dell'immagine fotografica sulla carta e sulla tela. Nel 1961 Warhol sistematizza il processo. Poco più di un anno dopo Rauschenberg adotta a sua volta la tecnica del «photographic report» per recuperare a livello della seconda dimensione tutta la ricchezza eterogenea delle sue «combine paintings». Queste scelte storiche daranno un impulso nuovo alla serigrafia e questo mezzo grafico avrà una diffusione mondiale. La Pop Art si presenta come la forma d'arte ideale e la più naturalmente affine all'espressione grafica. La tecnica grafica pop di Warhol illustra bene il carattere acutamente oggettivo, «a sangue freddo», della sensibilità urbana newyorchese; una sensibilità metropolitana che, nella metà degli anni sessanta, è divenuta il modello esistenziale di tutta la gioventù del pianeta da Londra a Buenos Aires, da Mosca a Tokyo. Il matrimonio fra l'arte commerciale e l'estetica di una visione sociale trova la sua conclusione sintetica nella grafica pop di Warhol. L'America degli anni Sessanta è molto cosciente delle possibilità socioeconomiche di una grafica moderna. E così nascono studi di arte grafica come quelli di Tatanya Grossman a Long Island o i Gemini in California che sono

delle vere case di produzione nella tradizione dei grandi studi grafici parigini e di tutta la vecchia Europa.

Oggi la tendenza all'autonomia del mezzo grafico si è largamente generalizzata; accanto ai grafisti specializzati, molti artisti gestiscono la loro attività grafica in un modo quasi indipendente, o perfino parallelo, alla loro attività di pittori o di scultori. Un pittore come Jasper Johns non realizza più di una decina di quadri all'anno; in vece la sua produzione grafica è molto abbondante. Rauschenberg ha avuto periodi di intensa creazione grafica, come Claes Oldenburg, Larry Fivers e tanti altri.

Ancora oggi Parigi è famosa per i suoi celebri atelier di litografia e fotoincisione, come quelli di Mourlot e Lahumiere. Upiglio, a Milano, può essere considerato come esempio di altissima qualità nell'elaborazione grafica. La produzione litografica è in piena espansione in tutto l'Occidente industriale, mentre nella Cina di oggi si verifica un grande recupero delle diverse tecniche di incisione su legno. La grafica gode di buona salute e la sua prospettiva di mercato potrebbe essere quasi illimitata se se ne creasse uno autonomo, parallelo al cosiddetto «grande mercato» dell'arte. Dal punto di vista economico, data la modestia dei prezzi, esiste un grande pubblico virtuale. Una passione per la grafica può essere l'anticamera di una vocazione di collezionista a tempo pieno. L'autonomia della produzione non corrisponde all'autonomia del mercato e questa è la «conditio sine qua non» di una ristrutturazione ed un ampliamento dell'organizzazione del settore. Certi sintomi di questa consapevolezza sono ormai vivi e presenti. Questo convegno internazionale ce ne dà una prova tangibile. Esistono anche vari istituti scientifici specializzati nella normalizzazione e promozione dell'arte grafica contemporanea. L'esempio del Centro Internazionale di Arte Grafica di Lubiana mi sembra uno dei segnali più positivi in questa direzione.

L'arte grafica oggi si trova ad un bivio: lasciarsi andare alla routine di comodo dell'anarchia del mercato, oppure operare allo scopo di normalizzare e promuovere tutte le attività del settore. Anche a noi spetta la stessa decisione: la rassegna sul presente, o l'entusiasmo per una nuova dimensione sociale della grafica.

**Prof. Pierre Restany**

## OPUS RETICULATUM

New Italian engraving: thought and texture

New Italian engraving seems to correspond, in its varied body of impulses and analytical hesitations, to a more extensive process in the specific field of languages which characterizes it, as if a contiguous expressive flow were driving it towards the unity of a single project.

And it is not a question – as in former experiences – of trends made absolute in formal patterns and in the uniform vehicle of a constant theory of visual perception, but of a way of considering modernity and, at the same time, of feeling it through the network of that capillary sensitivity pertaining to the reception of the form and the sign chosen by the artist to transfer this sensitivity into a figure.

Away from that endemic search for sign languages which follow an uneven course favouring unconscious routes, the engravings presented here have in common an awareness of the meta-virtuoso role they play today. Having assimilated many of the techniques that have established engraving within the tradition of an elevated European craft, ready to welcome those developments of language which express new technological trends – but without ever entrusting the outcome of the prints entirely to the choice of a technique –, the new graphic art has also defined its role. It is thus located in that area of profound mirroring which lies between writing as the vehicle of thought and manifest sign of the soul, and the capturing of a dominant figure, the outcome both of dreaming and of waking visual experience. The works of the artists chosen here are located in this area, and they have in common the conviction that graphic art occupies a separate place from that of painting and sculpture, a place of elaboration and private and universal verification.

Belonging to different generations, and grouped according to remote but palpable affinities – (Chia, Paladino, Ducrot), (Frare, Ceccobelli Vangi), (Mannino, Fioroni, Vigna), (Romanello, Delhove, De Pirro), (Palmieri, Di Robilant, Napoleone) – these artists are brought together precisely by the meaning that engraving research has for them, this research is unbroken, and tends, on the contrary, towards a recomposition of the fabric that links the present to history in the appearance of a constant attempt to always redefine its own modernity.

Federica Di Castro

ITALIJA/ITALY

**Frare Giancarla**

17. IX. 1950, Benevento

Via Principe Amedeo 307, 00185 Roma



Slikarka, grafičarka. S – Likovna akademija Neapelj, grafiko na Akademiji v Urbino in Benetkah. V letih 1979–87 sodelovala na razstavah, ki jih je v evropskih in ameriških muzejih organizirala fundacija Bevilacqua La Masa iz Benetk in na drugih skupinskih razstavah. Več OR. N – 3 nacionalne.

KAMNITA FIGURA, 1993, suha igla

- KAMNITA FIGURA, 1994, suha igla
- KAMNITA FIGURA, 1994, suha igla

Painter, printmaker. S – Academy of Fine Arts, Naples; printmaking at Academy Urbino and Venice. During 1979–87 has participated in exhibitions organised by Venetian foundation Bevilacqua La Masa throughout museums in Europe and States and other group exhibitions. Several SE. A – 3 national.

STONE FIGURE, 1993, dry point

- STONE FIGURE, 1994, dry point
- STONE FIGURE, 1994, dry point