

ISTITUTO NAZIONALE PER LA GRAFICA

la radice del segno the roots of signs

HANS HARTUNG

graphik works

l'opera grafica

FONDATION HARTUNG-BERGMAN



Direzione generale per il paesaggio, le belle arti,
l'architettura e l'arte contemporanea

Direttore generale / *General director*
Maddalena Ragni

Servizio V
Dirigente / *Director*
Maria Grazia Bellisario



Dirigente / *Director*
Maria Antonella Fusco

Progetto e curatela / *Project by and curatorship*
Antonella Renzitti

Ufficio della Dirigente / *Director Secretary*
Marco Onofri, Maria Arcangela Parrulli, Gianfranco Zurzolo

Dipartimento del Contemporaneo / *Contemporary Art Department*
Antonella Renzitti
Ilaria Savino

Registrar
Orsola Bonifati

Collezioni stampe e disegni della Calcografia / *Print and drawing collections of Calcografia*
Alida Moltedo
Marinella Monarca
Antonio Zarriello

Laboratorio diagnostico per le matrici / *Matrix Diagnostic Laboratory*
Giuseppe Trassari Fiipetto
Lucia Ghedin
Luigi Zuccarello

Laboratorio di restauro opere su carta, legatoria e cartonaggio / *Works on paper Conservation Department*
Fabio Fiorani
Gabriella Pace
con / with the assistance of **Miriam Pitocco**

Servizio educativo / *Educational Service*
Rita Bernini
Gabriella Bocconi

Ufficio tecnico / *Logistics*
Agostino Tropea

Laboratorio informatico / *IT Laboratory*
Giuseppe Renzitti

Supporto tecnico / *Technical Support*
Luca Somma

Ufficio stampa e comunicazione / *Press and Communications Office*
Angelina Travaglini
Roberta Ricci

Tutta la struttura dell'Istituto Nazionale per la Grafica, articolato in settori di conservazione e servizi, partecipa alle mostre istituzionali con l'attenta organizzazione delle proprie risorse professionali e umane. Un ringraziamento particolare a tutto il servizio di vigilanza ed accoglienza.

The entire Istituto Nazionale per la Grafica, organized as conservation and services sectors, participates in institutional exhibitions with attentive commitment of its professional and human resources. A special thanks to the Reception and Security Service



Presidente / *President*
Daniel Malingre

Direttore / *Director*
François Hers

Segretario generale / *General secretary*
Christine Sémédard

Accesso all'opera di Hans Hartung / *Access to Hans Hartung's works*
Bernard Derderian
Jean-Luc Uro

Responsabile tecnico degli atelier / *Technical management of workspaces*
Roland Massenhove

la radice del segno the roots of signs
HANS HARTUNG
graphik works l'opera grafica

A cura di / *Curated by*
Achille Bonito Oliva

Realizzazione editoriale / *Publishing realization*
Gaia Riposati
con la collaborazione di / with the assistance of
Massimo Di Leo

Traduzioni / *Translation*
Patrick Boylan

Video

Crediti fotografici / *Photo credits*
Mjirka Boensch Bees
Fondation Hartung-Bergman

Per le opere / *For the works*
© **Fondation Hartung-Bergman**
© **Istituto Nazionale per la Grafica**

Per i testi / *For the texts*
© **Fondation Hartung-Bergman**
© **Istituto Nazionale per la Grafica**
© **Autori / Authors**

Tutti i diritti riservati / *All rights reserved*

In ricordo di Massimo Riposati,
che ha immaginato e posto le basi per questo incontro dell'opera
di Hans Hartung con l'Istituto Nazionale per la Grafica.

*In memory of Massimo Riposati,
who conceived and laid the foundations for this encounter between
the work of Hans Hartung and the Istituto Nazionale per la Grafica.*

Un ringraziamento speciale / *Very special thanks to*
Cecilia Riposati, Elils De Vita, Aika Sapone, Giuseppe Fiengo
e ancora / *and also to*
Gabriella Battaglia, Francesco e Alessandra D'Errico, Stefano De
Crescenzo, Maura De Cristofaro, Lucrezia De Domizio Durini,
Paola Di Leo, Cristiano Riposati, Paola Sapone, Romeo Sopranzi,
Silvia Viscuso.



Le missioni di una fondazione d'artista come la nostra sono la conservazione e la promozione delle opere e degli archivi che gli sono stati conferiti dai suoi fondatori Hans Hartung e Anna-Eva Bergman. Altra missione d'utilità pubblica è quella di essere un attore sulla scena culturale e, a questo scopo, intessere collaborazioni, in scala internazionale, con gli storici dell'arte e con tutte le istituzioni che contribuiscono a dare vita alla nostra grande eredità artistica.

Per questo abbiamo voluto fare un dono all'Istituto Nazionale per la Grafica che questa prestigiosa istituzione ci ha fatto l'onore di accettare. I ricercatori residenti in Italia potranno così avere un accesso più agevole a una selezione rappresentativa dell'opera incisoria di Hans Hartung e un più ampio pubblico potrà avere la possibilità di apprezzare le opere originali. Costoro potranno anche conoscere tutta l'ampiezza di questo aspetto dell'opera, al quale Hartung attribuiva una grande importanza, consultando il catalogo ragionato delle stampe su Internet : estampeshartung.com. Questo catalogo che offre una quantità d'informazioni eccezionale è stato anch'esso il frutto di una collaborazione con un museo: il Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

Infine, se esiste un paese dove questo dono trovi a pieno il suo senso, poiché l'opera di Hans Hartung vi è da sempre particolarmente apprezzata, quello è l'Italia.

The preservation and diffusion of the artworks and archives entrusted to us by the founders Hans Hartung and Anna-Eva Bergman feature highly amongst the tasks of a foundation such as this one. Being a key player within the cultural scene is also crucial, constantly weaving new collaborations on an international scale, with art historians and all the institutions that contribute to keeping our artistic heritage alive.

Hence we decided to propose a donation to the Istituto Nazionale per la Grafica. And the prestigious institution has done us the honour to accept. Researchers in Italy will therefore have improved access to a representative selection of Hans Hartung's print work and a wider audience will be able to enjoy original work. It is now also possible to discover the full breadth of this aspect of Hartung's work, which he himself considered to be of great importance, by consulting the catalogue raisonné of the prints on Internet: www.estampeshartung.com. This catalogue provides an exceptional wealth of information and is also the result of a collaboration with a museum: the Print Department of the Museum of Art and History in Geneva.

If there is one country where this donation is particularly relevant since Hans Hartung's work has always been greatly appreciated there, that is undoubtedly Italy.

François Hers
Direttore Director
Fondation Hartung-Berman

Accettare la donazione di stampe di Hans Hartung ha rivestito per l'Istituto Nazionale per la Grafica un duplice significato.

Da una parte, ancora una volta, abbiamo svolto una funzione di servizio per la cultura della grafica, mettendo a disposizione della Fondazione Hartung/Bergman le nostre competenze scientifiche e tecniche: ne è testimonianza il lavoro di Giuseppe Trassari Filippetto e della sua équipe del Laboratorio di diagnostica delle matrici (Lucia Ghedin e Luigi Zuccarello), teso ad integrare il catalogo generale delle stampe con specifici, inediti approfondimenti sulle tecniche usate sia per le matrici che per le stampe. Altrettanto valida e importante è stata l'azione storico critica di Antonella Renzitti, che ha ricostruito le diverse fasi di Hartung 'grafico', anche attraverso una attenta selezione della fortuna critica, con l'attenta collaborazione di Ilaria Savino. Un'operazione che sottolinea l'importanza della competenza tecnica, sorretta da salda conoscenza storica.

È testimonianza di un 'work in progress', per il quale la Fondazione potrà continuare a contare su di noi anche in futuro, intraprendendo ad esempio una congiunta lettura storica dell'opera di fotografo di Hartung, per la quale l'artista espresse, come è noto, una precocissima vocazione, seguita dalla produzione di migliaia di immagini, lungo tutto l'arco della vita.

Dall'altra parte, abbiamo ritenuto doveroso inserire anche l'Italia in quel circuito virtuoso di collezionisti pubblici della grafica di Hartung, accanto alla Bibliothèque Nationale de France, che detiene anche il deposito legale delle stampe stesse, al Kupferstichkabinett degli Staatlichen Museen di Berlino, al Cabinet des Estampes del Musée d'art et d'histoire di Ginevra, dai cui ranghi proviene lo studioso Rainer Michael Mason, che lo ha diretto dal 1975 al 2005, ed ha redatto il prezioso catalogo delle stampe che è in rete, e ci ha fornito

Accepting the donation of Hans Hartung prints has been doubly significant for the National Institute of Graphic Art.

On the one hand, it has permitted us to render service to the cultural patrimony of graphic art, putting our expertise at the disposition of the Hartung-Berman Foundation. One example is the work of diagnosing the plates that was conducted by Giuseppe Trassari Filippetto and his team (Lucia Ghedin and Luigi Zuccarello) in our Diagnostic Laboratory. Their efforts have permitted us to include, in our General Catalog of Prints, descriptive indicators giving detailed and often unpublished insights into the techniques that Hartung used in engraving and in printing his works. Of equal importance has been the historical and critical research conducted by Antonella Renzitti, aided by Ilaria Savino. They have reconstructed the various phases of Hartung the graphic artist, including a careful selection of the appraisals of critics. These contributions show the importance of combining technical expertise and historical methodology.

All this, however, is but "work in progress" – for the Foundation can continue to count on us in the future. One example could be a collaborative effort to catalog historically the Hartung photographic patrimony. As is well known, the artist, who expressed an early vocation as a photographer, shot thousands of pictures during his lifetime which are now in the Foundation archives.

On the other hand, the donation of the Hartung prints has had an even wider institutional repercussion. It has permitted Italy, through our Institute, to join the virtuous circle of public collections of Hartung's graphic work, alongside the Bibliothèque Nationale de France, which also holds the legal deposit of the prints, the Kupferstichkabinett of the Staatlichen Museen in Berlin, and the Cabinet des Estampes of the Musée d'art et d'histoire in Geneva, of which Rainer Michael Mason was the Director from 1975 to 2005. Mason

la base di ricerca per gli approfondimenti che qui si pubblicano. Un circuito, che finora aveva toccato le tre patrie di Hartung: la natia Germania, l'adottiva Francia, la Svizzera dove trascorse anni significativi della sua vita. Si può ben dire che oggi, con l'Italia, si sottolinea il forte radicamento di Hartung nel Novecento europeo. Si pone forte, al livello istituzionale, quello della creazione di una 'rete' di collezioni pubbliche di grafica contemporanea, attente a tutelare il patrimonio grafico del Novecento e del nuovo millennio come linguaggio specifico. Si inserisce in questo novero anche il British Museum di Londra: chi entri, oggi, nel suo Dipartimento di Grafica, può esaminare ben 400 stampe di un altro protagonista della grafica europea del Novecento, Stanley William Hayter, acquisite dall'artista poco tempo prima della sua morte nel 1988, e ordinate cronologicamente, rappresentative della sua lunga carriera e dell'originale metodo dell'Atelier 17, da lui fondato a Parigi. Dunque, ancora una curatela specifica per la grafica contemporanea, a seguito di competenze specialistiche. Sarà per noi doveroso proporre il tema della formazione di specialisti della grafica contemporanea nell'ambito degli itinerari di co-formazione con le Università e gli istituti di ricerca, ma anche all'interno dell'International Advisory of curators of graphic arts, di cui il nostro Istituto è partner. Bisogna infatti riconoscere che le istituzioni della grafica formano direttamente i loro studiosi: se infatti per la grafica antica è più consueto trovare giovani ricercatori cresciuti esclusivamente all'interno delle Università, per la contemporaneità è essenziale, inevitabile, entrare in stamperia, in atelier, a contatto con stampatori e incisori, conoscitori delle infinite varianti linguistiche che l'arte contemporanea comporta.

Ed anche quando, come nel caso di Hartung, l'artista sia scomparso, resta l'importanza di 'vivere' la ricerca nei suoi luoghi di azione. Una sorta di ricerca ambientata, che non può che dare frutti originali: chi ha avuto, come noi, la fortuna di entrare nell'atelier di Hartung ad Antibes, e di esaminare direttamente le sue opere, può coltivare la nozione di una biografia artistica, immerso tra opere, strumenti, paragoni monografici e multitematici. Un luogo dove è possibile studiare e risiedere, grazie all'opera del direttore François Hers, ma soprattutto degli eccezionali Bernard Derdérian e Jean-Luc Uro, che hanno avuto la fortuna di essere assistenti di Hartung e di vivere gli stessi luoghi con continuità. A noi, storici e curatori di collezioni tradizionali, si propone in tal modo una museologia del contemporaneo viva, attiva, eppure di seria conservazione, tutela, catalogazione.

Dunque, dalla ricerca a molteplici livelli, si passa al catalogo delle opere.

Ed esse narrano, con attenzione, una biografia artistica speciale, unica. Se è nostra consuetudine fare storia del Novecento europeo attraverso le istituzioni grafiche, è

compiled the precious online catalog of Hartung's prints and furnished us with the necessary information to undertake the research that has produced the present Catalog.

This circle of public Hartung collections had therefore included, up to today, only Hartung's three homelands: his native Germany, his adopted country France, and Switzerland, where he spent many significant years of his life. Now, the addition of Italy to the circle affirms Hartung's strong roots in the entire European Twentieth Century. And it emphasizes the importance of creating and maintaining a network of *public* collections, able to protect and augment, as a specific language, the graphic art patrimony of the Twentieth and Twenty-first centuries. We should add that the British Museum of London belongs to this circle as well, for its Graphics Department now contains 400 prints by another protagonist of European graphic art in the 1900's, Stanley William Hayter. The works were purchased from the artist just before his death in 1988 and archived in chronological order; they are representative of his long career and of the methodological originality of the print workshop that Hayter founded in Paris, the *Atelier 17*.

Thus contemporary graphic art now has one more curatorship, assigned on the basis of specific expertise. This theme, expertise, raises the issue of the formation of specialists in contemporary graphics, which is assured by Institutes like ours together with the university system, the other institutes of research, and also the International Advisory of Curators of Graphic Arts, of which our Institute is a partner. It must be emphasized, in any case, that scholars of contemporary graphics are formed primarily by the Institutes, in contact with the workshops of printmakers and engravers, for it is only there that the infinite linguistic varieties of contemporary art can be learned. This differs markedly from the formation, usually conducted entirely by universities, of young researchers of ancient graphic art.

Even when, as in the case of Hartung, an artist is no longer with us, it is still necessary to conduct research on him by living in and frequenting the places where he was active. Environmental research, one might call it, and it is research sure to produce highly original fruits. This is evident to anyone who, as in our case, has had the fortune to sojourn in the atelier of Hartung in Antibes and to examine directly his works and his instruments: the premise for an authoritative artistic biography is rooted in Hartung's works, his tools, his documents, in the monographical and multi-thematic comparisons available in the atelier. Residence and study there has been made possible thanks to the efforts of the Foundation president, François Hers, and in particular of two exceptional individuals, Bernard Derderian and Jean-Luc Uro, lucky enough to have been Hartung's assistants and to have lived alongside him, in the same places, over time. Those of us who have been trained as traditional curators of archived collections, welcome this new,

altrettanto evidente che valorizzare le collezioni del Novecento significa fare storia del Novecento

E Hartung ha attraversato le contraddizioni del Novecento dall'interno, pagando di persona la propria coerenza ideale e artistica, con una biografia tanto sintomatica da assurgere quasi a metafora del Novecento europeo. Credo che vadano approfondite, in tal senso, alcune tappe, coincidenze, dissonanze, attraversamenti di Hartung con altre storie della cultura del secolo scorso.

Il piccolo Hans: a Basilea, tra il 1912 e il 1914, c'è un bimbo tedesco men che decenne, affascinato dalla fotografia, dall'astronomia, dalla luce dei lampi. A Basilea, tra il 1881 e il 1886 c'era stato un altro bimbo tedesco, anch'egli non ancora decenne, il piccolo Hermann Hesse. A sua volta precocissimo, ricorda nelle sue memorie di essere stato un buon frequentatore del Museo Storico, di cui più tardi cita "gli affreschi nel soffitto della scalinata di Arnold Böcklin, il *Ritratto di famiglia* e il *Cristo morto* di Holbein, l'*Aretino* di Feuerbach, l'*Idillio di bambini* e il quadro di (Robert) Zund con il campo di grano, che da ragazzo amavo particolarmente".

È peregrino pensare che il piccolo Hans, accanto al cannocchiale e agli schizzi dei lampi, abbia visitato con il nonno medico e musicista, anche il museo tanto amato dal piccolo Hermann? Quest'ultimo, nello stesso 1914 che segna il ritorno a Lipsia di Hartung, si trasferisce a Montagnola, e scrive *L'ultima estate di Klingsor*, ritornando sulle tracce di un pittore emozionato, e proto gestuale, tanto affine al nostro. Siamo alle radici del Novecento europeo, come si vede, dove narrazione, pittura, fotografia, si incontrano e si intrecciano. Proviamo a rovesciare la cronologia, e spostiamoci sulla carta d'Europa.

Il giovane Hans si costruisce casa a Minorca, nel 1932, presso il villaggio di Formells, una casa austera e semplice, dove va a vivere, dopo la morte del padre, con la moglie Anna Eva Bergman.

Molti anni dopo, nelle stesse Baleari, Bill Hayter compie una scelta analoga: ad Ibiza, presso un pueblo nel cuore dell'isola, lontano dalla movida e dalle mode. Una stessa luce per due incisori che si sono sfiorati in tante circostanze, declinando lo stesso linguaggio in maniere sempre diverse.

Ed entriamo nei linguaggi del Novecento: della fotografia, abbiamo già detto. Ci piacerebbe partire, in una prossima occasione, dagli *Equivalentes* creati da un grande fotografo tedesco\americano, Alfred Stieglitz, che dal 1925 al 1931 riprese nuvole e brandelli di paesaggio, come equivalenti di stati d'animo. Ebbene, non può essere soltanto casuale la somiglianza a queste immagini delle riprese compiute nel 1926 da Hartung al cratere dell'Etna. Così come lo squarcio di luce che illumina la parete di una stanza a Minorca (1933) appare come un omaggio agli anni giovanili del maestro Stieglitz, a Berlino dal 1882 al 1890, ed in particolare al famoso

vital, active way of conceiving the museology of contemporary art, that is, at the same time, seriously dedicated to the work of conservation, preservation, cataloging.

In fact, research on various levels has lead us to cataloging minutely the works examined. These works narrate, in detail, a special, unique artistic biography. And not only a biography. We are fully aware that by documenting the history of Twentieth Century graphic art production, we are documenting the history of the Twentieth Century.

Hartung traversed the contradictions of the Twentieth Century from the inside, personally paying for his ideals and artistic coherence. His biography is so laden with significant events that it can almost be taken as a metaphor of the European Twentieth Century. Certain phases, coincidences, dissonances and trials in the life of Hartung fit together with other cultural histories of the last century. Let us look at some of them.

Little Hans. In the city of Basel there lived, between 1912 and 1914, a German lad not even ten years old, who was fascinated by photography, by astronomy, and by thunder bolts. Also in Basel, but in the years between 1881 and 1886, there lived another German lad, not even ten years old, called Hermann Hesse. Although very young, Hermann recalls in his Memoirs that he frequented the Historical Museum of Basel and was impressed with "the frescoes on the ceiling of the stairwell, done by Arnold Bocklin, Holbein's *Dead Christ*, Feuerbach's *Death of Aretino*, (Robert) Zünd's *Childrens' Idyl*" and wheat field pictures, that he loved particularly as a child.

Is it too much to imagine that Little Hans, leaving his telescope and sketches of thunder bolts, might have visited, together with his grandfather (a doctor and a musician), the museum that the little Hermann loved so much? In 1914, the year Hartung returned to Leipzig, Hess moved to Montagnola to write *Klingsor's Last Summer*, which follows a proto-gestural painter, caught up in his emotions and so similar to Hartung. In other words, we are at the roots of the European Twentieth Century, where narration, painting, photography meet and mingle.

Let us move the chronology forward and onto the map of Europe.

Little Hans built a home at Minorca in 1932, near the village of Formells. It was a simple and austere home where we went to live, after the death of his father, with his wife, Anna Eva Bergman.

Many years later, in the same Baleari islands, Bill Hayter made a similar choice: he moved to Ibiza, in a pueblo in the heart of the island, far from the night life and the latest fashions. The same light illuminated two engravers who rubbed elbows on so many occasions, and who used the same language for continually different effects.

We thus enter into the realm of Twentieth Century languages. Let us take photography, of we have already said something. We

ritratto di *Paula. Effetti di luce a Berlino* (1889). Sono gli anni della suggestione pittorialista.

Più tardi, nel 1964, Hartung e Anna Eva Bergman viaggiano in barca nei mari del Nord, ritornando con un migliaio di negativi, testimoni del perdurante ascendente della luce sull'artista, e della sua complessità di visione del mondo.

Entra poi in campo compiutamente l'arte del Novecento, il film.

Ed entra con Hartung, già maturo, protagonista unico di un documentario del venticinquenne Alain Resnais, che nel 1947 realizzò una serie di cortometraggi dal titolo *Visite à...*

Oltre ad Hartung, l'unico ad essere ripreso in un atelier fuori Parigi, Resnais intervistò artisti eterogenei, dal poliedrico César Doméla, noto anche per la sua attività di tipografo, al peintre-graveur Lucien Coutaud, ai surrealisti Oscar Dominguez e Felix Labisse, fondatore nello stesso anno del Surrealisme révolutionnaire, subito sconfessato da Bréton; fino al documentario a colori *Visite à Max Ernst*.

Come si vede, un parterre d'eccezione, sicuramente ai margini della vita artistica francese del dopoguerra, all'interno del quale, a giudicare dalle immagini in possesso della Fondazione Hartung/Bergman, il nostro artista aveva giocato un ruolo importante. “*Ce film me paraît spécialement réussi tellement le silence et l'intensité du travail sont visibles et audibles, si l'on peut dire cela d'un film muet. Muet, il devait le rester.*” (Hartung, *Autoportrait*)

Intanto Resnais aveva messo a frutto l'esperienza di queste interviste, entrando con grande qualità nel mondo del documentario d'arte. A giudicare dalle due versioni del *Van Gogh*, e soprattutto dalla strepitosa *Guernica*, con testo di Paul Eluard, si tratta anzi di un inizio di genere, costruiti come sono esclusivamente con le immagini dei dipinti, e, nel caso di *Guernica*, con sovrapposizioni emozionanti di scene dei luoghi bombardati.

Se il catalogo generale della donazione Hartung all'ING ha costituito il centro della nostra iniziativa, organizzare una mostra da una prospettiva istituzionale ha determinato un'esperienza veramente eccezionale: quando, nella primavera del 2012, l'editore e gallerista Massimo Riposati venne ad offrirci con il suo consueto, competente entusiasmo, l'occasione di collaborare con la Fondazione, che è sostenuta dalla curatela di Achille Bonito Oliva, comprendemmo subito che la molteplicità di soggetti attiva, affiancando al nostro Istituto e alla Fondazione Hartung/Bergman una originale, storica Galleria-editrice romana, costituiva decisamente un'operazione innovativa e importante per noi. Così partimmo per Antibes, guidate nella scelta delle opere per Palazzo Poli dalla parola chiave, coniata da Rainer Michael Mason: *Hartung, graveur peintre*. Una definizione che ribalta, come ricorda Antonella Renzitti nel suo saggio, la tradizionale connessione tra pittura e incisione, e che costituisce la linea

might, for example, start with the *Equivalents* created by a great German-American photographer, Alfred Stieglitz: from 1925 to 1931, he shot pictures of clouds and fragments of countryside to represent equivalent emotional states. Are we to consider purely accidental the similarity, to Stieglitz's work, of the photographs shot in 1926 by Hartung on the crater of Etna? Or the ray of light that illuminates a wall of a room in Minorca (1933) and that seems like a homage to Stieglitz in his youth – to be precise, to his 1889 photo portrait *Sun Rays, Paula, Berlin?* Stieglitz's sojourn in Berlin, from 1882 to 1890, were, in fact, the years of Pictorialism. Later on, in 1964, Hartung and Anna Eva Bergman return from a boat trip in the North Sea with a thousand negatives that demonstrate the fascination of the artist with light, in a complex vision of the world.

Then, upon the stage of Twentieth Century, appears the seventh art, cinema.

And here is Hartung, in 1947 at the age of 43, the sole protagonist of a documentary film made by the twenty-five year old director Alain Resnais and entitled *A Visit to...*

Other than Hartung, who was the only person to be filmed in a workshop outside of Paris, Resnais interviewed a clutch of artists, from the multifaceted César Doméla, also known for his typesetting, to the painter-engraver Lucien Coutaud, to the surrealists Oscar Dominguez and Felix Labisse (the latter founded Revolutionary Surrealism that year, which was disavowed by Bréton), and finishing with the color documentary *A Visit to Max Ernst*.

This was indeed an exceptional cast, although surely on the fringes of postwar French artistic life – which, however, if we are to rely on the photos collected by the Hartung-Bergman Foundation, reserved an important role for Hartung. “*Ce film me paraît spécialement réussi tellement le silence et l'intensité du travail sont visibles et audibles, si l'on peut dire cela d'un film muet. Muet, il devait le rester.*” (Hartung, *Autoportrait*)

In any case Resnais learned considerably from these interviews; they enabled him to plunge into the world of high quality documentary films on art – witness the two versions of *Van Gogh* and, above all, the stupendous *Guernica* with a commentary by Paul Eluard. They gave rise to a new genre: films constructed entirely with shots of paintings, alternating, in the case of *Guernica*, with shots of the moving scenes of the bombarded city.

Preparing the general catalog of the Hartung donation to the National Institute of Graphic Art has been the focus of our contribution. But organizing this exhibition has also been, institutionally speaking, an exceptional experience. In the Spring of 2012, the publisher and gallery owner Massimo Riposati, with his typical enthusiasm and competence, came to offer us the occasion to collaborate with the Hartung-Bergman Foundation, supported by the curatorship of Achille Bonito Oliva. We immediately realized the important novelty of joining

guida dell'esposizione romana, che durerà fino ad entrare nel centodecimo anniversario della nascita di Hartung.

Ho conosciuto Massimo Riposati in questa occasione, una gioiosa macchina d'arte, che entusiasticamente ci propose donazione e mostra, in seguito alla bella esposizione, da lui realizzata con Antonio Sapone, presso l'Avvocatura Distrettuale dello Stato di Napoli.

E, quasi incredulo di fronte alle difficoltà economiche che attraversiamo, è tornato da noi poco prima di morire, per esultare di fronte all'avvenuta accettazione da parte della nostra Direzione Generale della donazione e della mostra.

Aveva concluso, poco più di un anno fa, il suo testo per quel catalogo, citando una frase di Hartung.

Oggi vorrei ricordarlo con la stessa frase

L'Arte mi sembra un modo di vincere la morte

our forces, as an Institute, with those of the Foundation and of a historical Roman gallery-publisher. So we left for Antibes, guided in our choice of works for Palazzo Poli by the term coined by Rainer Michael Mason to describe Hartung: engraver-painter. The term was a synthesis of Hartung that overturned the traditional connection between painting and engraving, as Antonella Renzitti reminds us in her contribution to the present catalog. And it guided the organization of the present exhibition at Palazzo Poli, which will continue into the 110th anniversary of the birth of Hans Hartung.

This occasion permitted me to get to know Massimo Riposati, whom I should like to define with the term: joyful art-machine. He enthusiastically proposed his donation and help with the exhibition, on the strength of the excellent exhibition that he had organized with Antonio Sapone at the Avvocatura Distrettuale dello Stato in Naples.

And, almost in disbelief, given the difficult economic times that we are experiencing, he returned to the Institute to tell us with joy, shortly before his death, that his proposal of the donation and the exhibition had been accepted by our Directorate General. A little over a year ago, Massimo Riposati wrote his contribution to the future catalog; in it he cites one of Hans Hartung's dictums. I would like to remember him today with the same words:

Art appears to me to be a way of defeating death.

Maria Antonella Fusco

Dirigente Director
Istituto Nazionale per la Grafica

Mentre scrivo queste righe ricordo Massimo Riposati, Editore e Gallerista a Roma, sincero amico e compagno d'avventura nel tumultuoso mondo dell'arte moderna e contemporanea.

La donazione della Fondazione Hans Hartung e Anna Eva Bergman di Antibes di 138 stampe originali di Hans Hartung all'Istituto per la Grafica di Roma, progetto da tutti e da lungo tempo auspicato, è stata resa possibile grazie alla direttrice dottoressa Maria Antonella Fusco e a te Massimo; grazie alla Fondazione Hartung-Bergman, al Presidente Daniel Malingre, al Direttore François Hers, ai fedelissimi assistenti e collaboratori di Hartung Bernard Derderian, Jean-Luc Uro e Hervé Coste de Champeron.

Le 138 stampe sono incluse nel catalogo generale dell'opera grafica pubblicato in occasione delle esposizioni presentate nel 2010 a Parigi alla Biblioteca Nazionale di Francia e al Museo Nazionale di Berlino Gabinetto delle stampe; nel 2011 al Museo di Arte e Storia della città di Ginevra.

Numerosi sono gli omaggi che le istituzioni culturali italiane hanno reso all'artista tra cui la Biennale di Venezia nel 1960 gli attribuisce con consenso unanime il Gran Premio per la pittura; il Museo Civico di Torino presenta nel 1966 una retrospettiva di circa 200 opere; A Milano il 22 novembre 2006 Il Presidente della Triennale prof. Davide Rampello presenta per l'inaugurazione della Triennale Bovisa una retrospettiva di Hans Hartung "In principio era un fulmine"; nel 2009 il Comune di Gaeta "Associazione culturale '900" espone "Hans Hartung L'opera ultima".

L'esposizione al Palazzo Poli presenta una parte della donazione fatta all'Istituto per la Grafica di Roma e in prospettiva pitture e opere su carta che mostrano quanto le tecniche e gli utensili dell'incisione hanno ispirato il lavoro di pittore di Hartung e mette in valore l'andirivieni tra la grafica da una parte e la pittura dall'altra. Egli stesso ha scritto: "In fondo, mi sento più a mio agio con gli strumenti della stampa che con un pennello. Il processo è talmente radicale e la resistenza del materiale mi piace molto."

As I write these lines, I think of Massimo Riposati, publisher and gallery owner in Rome. He was a sincere friend and a fellow adventurer in the tumultuous world of modern and contemporary art.

The donation of 138 original Hartung prints by the Hans Hartung and Anna Eva Bergman Foundation in Antibes to the National Institute for Graphic Art in Rome, is, for all of us, a long awaited event. It has been made possible thanks to the Director of the Institute, Maria Antonella Fusco, and to you, dear Massimo. Thanks also go to the Foundation and its president, Daniel Malingre, its Director, François Hers, and the faithful assistants and collaborators of Hartung, Bernard Derderian, Jean-Luc Uro, and Hervé Coste de Champeron.

The 138 prints are included in the general catalog of the graphic works of Hartung published on the occasion of the exhibitions presented in 2010 at the Bibliothèque Nationale de France in Paris and at the Kupferstichkabinett of the Staatlichen Museen in Berlin; the catalog also appeared at a 2011 exhibition in the city of Geneva, at the Musée d'art et d'histoire.

Various Italian cultural institutions have rendered homage to the Franco-German artist, starting with the Venice Biennale in 1960, where Hartung won the Gran Prix for painting, awarded unanimously. The Turin Civic Museum presented a retrospective of approximately 200 works in 1966. On November 22, 2006, the new exhibition hall in Milan, the Triennale Bovisa, was inaugurated by the Triennale President, professor Davide Rampello, with a retrospective of Hans Hartung entitled: "In the beginning was a thunder bolt." In 2009 the "Cultural Association '900" in the city of Gaeta exhibited "Hans Hartung's last works".

The Palazzo Poli exhibition presents only a part of the donation offered to the National Institute for Graphic Art in Rome. It places painted works and graphic works side by side to show how the techniques and the tools that Hartung used in engraving inspired his paintings. Indeed, the exhibition is a chance to study the reciprocal influences between graphic and pictorial art. As Hartung himself said: "All in all I feel more at my ease with graphic instruments than with a paint brush. The graphic process is so radical – and I love, enormously, the resistance of the material."

Antonio Sapone

Rendo omaggio a nome di tutta l'equipe della Fondation Hartung-Bergman a Massimo Riposati.

È all'origine dell'idea di questa esposizione e della donazione.

Ci ha dato l'occasione di incontrare Antonella Fusco, Antonella Renzitti e Achille Bonito Oliva e Gaia Riposati al fine di realizzare questo bel progetto.

Conservo nella memoria, come un dono, il ricordo della sua energia meravigliosa, del suo amore per l'arte e del suo rapporto poetico con la vita.

In the name of the entire staff of the Fondation Hartung-Bergman, I should like to render homage to the memory of Massimo Riposati.

His was the original idea for this exhibition, as well as for the donation.

And in order to organize it, he gave us the chance, for which we are grateful, to meet Antonella Fusco, Antonella Renzitti, Achille Bonito Oliva and Gaia Riposati.

His personal donation was the marvelous example of tireless energy, of love for art, of a poetic relationship with life. I shall conserve it fondly in my memory.

Bernard Derderian
Fondation Hartung-Berman

Ho inseguito Hartung con amore e lo raggiungo in un punto della grande circonferenza che ha descritto dagli anni della sua adolescenza, dai primi disegni del 1922 fino alla sua straordinaria opera ultima del 1989.

Lo raggiungo con le opere dei primissimi anni settanta, del periodo in cui realizza, dal progetto alla costruzione, la sua casa/studio di Antibes. Ora sede della Fondation Hartung-Bergman questo luogo rappresenta il suo pensiero quanto la sua opera.

La casa è bianca, con due patii, uno chiuso e l'altro aperto verso sud, immersa o piuttosto insinuata in un uliveto, per rispetto di ogni albero ne è divenuto progettista esso stesso, dalle mura con tagli ortogonali a volte messi in discussione da diagonali rispettose di un superiore sentimento dell'equilibrio, con aperture, finestre o porte, dal profilo nitido e severo, muri/schermi per un incontro tra la natura e la sua proiezione bidimensionale.

Scrive Hartung: "I giochi del sole e delle ombre, la luce riflessa sui muri e i soffitti dal biancore delle lame sapientemente inclinate delle persiane valgono per un pittore più dei quadri stessi. E poi le finestre sono come quadri"

Avevo in questa casa incontrato Hartung nel 1984, cinque anni prima della sua morte e tornarci ora per la preparazione della mostra ha rinnovato la stessa emozione: grazie ai responsabili della Fondazione sono rientrato nel suo studio, dove le tracce della sua presenza sono talmente evidenti da annullare in parte il vuoto della sua assenza: ordinati in una pressoché sacrale sequenza gli strumenti del lavoro di Hartung evocano più che descrivere le sue complesse tecniche pittoriche, spazzole, pennelli, raschietti, rulli, compressori e pistole per la polverizzazione o per ottenere quei getti di colore che utilizzò quando la sua ridotta mobilità glielo impose.

Le pareti dello studio conservano le tracce del suo ultimo

I pursued Hartung with love and finally reached him along the enormous arc that he described with his life, beginning with the years of his adolescence and his first drawings in 1922, up to his extraordinary last work completed in 1989.

I reached him at the point at which, in the first years of the 1970's, he was engaged in designing and constructing his home and studio in Antibes – the edifice that was to become the Fondation Hartung-Bergman and that represents his conceptions just as much as his art work.

The house is white, with two patios, one enclosed and the other open, facing South. The building runs into the olive garden, or rather tiptoes its way through it because, out of respect for each tree, it has become the architect of itself, with right-angle walls that are occasionally called into question by diagonal ones, evoking a superior conception of equilibrium; with clean-cut, even austere, doors, windows and other openings; with walls like screens for encounters between nature and its bidimensional projection.

Hartung wrote: "The interplay of sun and shadows, the light reflected on the walls and ceilings through the slits in the shutters adroitly inclined, are, for a painter, worth more than a painting. And, in any case, the windows are like paintings!"

I encountered Hartung in this house in 1984, five years before his death. To return here in order to prepare for the exhibition brings back the same intense emotions. Thanks to the authorities at the Fondation I was able to visit once again his studio, where the traces of his presence are evident to such an extent that they alleviate, in part, the void of his absence. Hartung's tools are aligned in an almost sacred order and evoke, rather than describe, his complex pictorial techniques: brushes, pens, scrapers, rollers, compressors, pistols used for air brushing or for obtaining the spurts of color that he could not produce himself because of his lessened mobility.

The walls of the studio conserve the traces of his last work and

lavoro e due cavalletti quasi scompaiono alla vista percettivamente annullandosi sul fondo, testimoni muti di un operare lucido e intenso, documentato in una esemplare ripresa video, che lo vede come sacerdote di una liturgia laica compiere il sacrificio della creazione: allora lo studio diviene cattedrale e la consacrazione il processo magico per condurre alla comunione ideale tra la volontà dell'immaginazione della sua Realtà ed il risultato misterioso del miracolo dell'opera.

Perché la pittura di Hartung, artista sciamano, abbandona l'immagine ma non la realtà e scrive: "Una realtà per me "altra", ma pur sempre realtà. Quanto alla mia pittura, credo appunto che intrattenga un rapporto, anzi dei rapporti costanti seppur molto complessi, con quello che si è convenuto di chiamare la realtà esteriore" e ancora: "Dipingere ha dunque sempre presupposto per me l'esistenza della realtà: questa realtà che è resistenza, slancio, ritmo, spinta, ma che non capisco totalmente che quando la afferro, la circoscrivo, la immobilizzo per un momento che vorrei veder durare per sempre".

Se l'opera di Hartung non abbandona la realtà, certamente rifugge dall'immagine e dai significati, capace com'è di organizzare forme e colori che acquistano e perdono in permanenza quel significato che in un certo momento siamo propensi ad affidargli, in una oscillazione di sensazioni che l'assenza di immagine trasforma in linguaggio.

Un linguaggio silenzioso, più di silenzioso, perché come asseriva Leonardo, "la Pittura è una Poesia muta", un linguaggio interno alla sua pittura fatta di pittura e come per la poesia, di qualche altra cosa.

Creare armonia dalla disarmonia è la grande sfida di Hartung, e tutta la sua vita sarà improntata nella ricerca di quella regola che gli consentirà di ricondurre gli indispensabili accenti disarmonici in un equilibrio duraturo.

La sezione aurea è stata la sua guida, per la sua capacità, come afferma, "di creare il sentimento della bellezza, della perfezione, della tranquillità", e sarà la sezione aurea a suggerirgli spesso il formato delle sue tele e addirittura i tagli delle finestre della sua casa di Antibes,

Ma Hartung non si è mai posto al servizio delle regole, piuttosto ha educato la sua sensibilità al rispetto pressoché ineludibile di quelle relazioni che evocavano per lui il corretto rapporto tra il rigore e l'effrazione, tra la certezza e il culto del dubbio, di un dubbio sistematico all'origine della sua irrequietezza creativa.

Rigore e metodo potrebbero apparire in contraddizione con la apparente spontaneità nella velocità di esecuzione del suo segno/gesto, ma Bernard Derderian mi ha mostrato degli album di appunti dove Hartung annotava i progetti per la realizzazione delle sue opere e in molti casi dei disegni su carta che venivano poi fedelmente riportati sulla tela.

Esemplare il caso di un'opera su carta disegnata nel 1939 e

the two easels almost disappear before the eyes, losing themselves in the background: mute witnesses of Hartung's lucid and intense work habits, documented in an exemplary video showing him like the high priest of some lay liturgy, performing the sacrifice of the creation. In that video the studio seemed like a cathedral and the ritual a magic process creating an ideal communion between willed action and its result, between the imagination of a Reality and the miracle of the finished work.

For the paintings of Hartung, artist and shaman, abandon images but not reality. As he wrote: his is "a reality that is 'other', but nonetheless still reality. As for my painting, I do believe that it establishes a relationship – indeed, constant albeit highly complex relationships – with what is conventionally called exterior reality". And again: "Painting has always meant for me that reality exists: the reality that consists of resistance, drives, rhythms, urges, that I can understand totally only when I grab it, circumscribe it, immobilize it for an instant that I would like to see last forever."

So Hartung's works do not abandon reality. They take refuge from images and meanings. More precisely, they organize form and color in a way that acquires and loses in continuation the fleeting significations that we are tempted for a moment to give them, in a continuous oscillation of sensations that the lack of imagery transforms into a language.

It is a silent language – indeed, it is even more than silent. Because painting, as Leonardo da Vinci said, "is mute poetry." Thus there is a language that resides inside Hartung's paintings, made up of the painting itself and – just like verbal poetry – a certain something else.

To create harmony out of disharmony is Hartung's immense, life-long challenge: a constant search for that principle which will permit him to conduct life's necessarily disharmonic accents into a lasting equilibrium.

The Golden Ratio was, for Hartung, just one such principle. It permits, as he noted, "the creation of a feeling of beauty, perfection, tranquility." The Golden Ratio frequently furnished Hartung with the key to the format of his canvases and even the shape of the windows in his house in Antibes.

Of course, Hartung was never a follower of rules; instead, he educated his sensibility to respect, compellingly, those relationships that strike a balance between rigor and infraction, between certainty and the cult of doubting. At the origin of his creative disquiet is the placid systematic doubt of science.

Rigor and method may appear to be in contradiction with the apparent spontaneity of the Hartung's rapid execution of a sign, of a gesture. But Bernard Derderian (one of Hartung's assistants) showed me albums of notes where the artist worked out projects and in many cases accompanied them with sketches that became the spontaneous splotch on a canvas.

A striking case is the 1939 paper drawing which was then

poi ripresa in un dipinto del 1946, dopo la guerra, in un diverso formato ma nelle stesse proporzioni: i due lavori conservati alla Fondazione sono la testimonianza assoluta di come Hartung coniugasse progettazione e spontaneità in modo mirabile, avendo assunto in se la capacità eccezionale di obbedire alla sua assoluta libertà.

Una libertà insopprimibile che doveva abitare in qualche luogo nascosto della sua mente, inaccessibile ai richiami rigidi della ragione e che lo ha condotto, anche alla fine della sua vita, a realizzare opere contemporaneamente ispirate da una trance pittorica emozionale e dalla conferma di quei valori di totale rispetto nella ricerca di un assoluto superiore equilibrio.

Giunge così a formulare una sua, forse teoricamente inconsapevole ma vitalmente cosciente, Idea della Bellezza che oggi ci penetra mentre osserviamo le sue opere, e che ci guida, accompagnandoci in una laica processione di immagini, mentre percorriamo i dati della sua biografia e vedremo come Hartung, maestro indiscusso dell'astrazione lirica, abbia influenzato molte delle esperienze informali internazionali, in Europa e negli Stati Uniti, già dagli anni trenta e poi indiscutibilmente nell'immediato dopoguerra.

Hartung può essere considerato un esemplare artista europeo: tedesco di nascita e naturalizzato francese perse una gamba combattendo nella Legione Straniera contro il nazismo e dolorosamente contro il suo paese; ha viaggiato in Italia, attraversandola da ragazzo in bicicletta, ha sposato nel 1929 Anna-Eva Bergman, artista norvegese, nel '39 sposa la spagnola Roberta Gonzales e di nuovo, dopo un secondo divorzio, nel 1953 Anna-Eva Bergman, tornata a Parigi dalla Norvegia.

Una figura che si iscrive a pieno titolo tra i più grandi artisti del secolo scorso, in nome di quell'Arte che, come affermava "mi sembra un modo di vincere la morte".

redone as a painting on canvas in 1946, after the war, in a diverse format but with the same proportions. These two works, conserved at the Foundation, testify beyond the shadow of a doubt that Hartung knew admirably how to combine planning and extemporizing. For he had imposed upon himself the strict, rigorous discipline of obeying his absolute liberty.

An irrepressible liberty that surely inhabited some hidden corner of his mind where the rigid injunctions of his reason went unheard, and that permitted him, even at the end of his life, to produce works that were doubly inspired: by an emotively-charged pictorial trance, and by the unqualified respect of his values, in absolute, superior equilibrium.

Hartung thus manages to formulate – in a vitally conscious albeit conceptually unaware manner – an Idea of Beauty. We are penetrated by it today as we observe his works; it guides us, together with a lay procession of images of Hartung, as we peruse his biography; it explains how this undisputed master of lyrical abstraction could have influenced so many experiences of Informalism in Europe, in the United States, and throughout the world, beginning in the 1930's and then unquestionably in the aftermath of the Second World War.

Hans Hartung may be considered an exemplary artist with roots in most of Europe: born German; naturalized French (he lost a leg in the Foreign Legion combating his fatherland which, alas, had espoused Nazism); a sojourner in Switzerland; a traveler through Italy on bicycle as a lad; a Spanish resident and husband of a Spaniard whom he married in 1939, Roberta Gonzales; husband, too, of a Norwegian artist, Anna-Eva Bergman, whom he had married previously in 1929 and then divorced and whom he remarried again in 1953, after a second divorce, when she returned to Paris from Norway.

This was a man who has every right to be considered one of the great artists of the last century. A man who dedicated himself to Art because, as he himself said, "it seems to me to be a way to defeat death."

Massimo Riposati



il gesto fermo di hartung hartung's firm gestures

Achille Bonito Oliva

La pittura è il campo delle apparizioni, il luogo in cui deflagrano forze ed energie necessariamente in collisione tra loro. Se nell'arte del passato il pittore usava la propria manualità al servizio di una visione unitaria del mondo, nell'arte contemporanea, in particolare in quella del secondo dopoguerra, egli ha operato ed opera per affermare la centralità del frammento. Una costellazione di dati interiori abita stabilmente nel dominio della pittura, introducendo nel discorso dell'arte la forza erompende e discontinua del particolare.

La gestualità della pittura informale era mossa da un impero romantico, in quanto cercava di rifondare attraverso la pratica problematica del frammento una visione totale del mondo. Se il mondo si sottraeva allo sguardo totale, il pittore d'azione cercava tuttavia di ristabilire, con il vitalismo della propria gestualità, una connessione rassicurante e esaltante dei frantumi nei quali la realtà rovinava. La pittura diventava il campo d'approdo di una pratica solitaria e rituale attraverso cui l'arte celebrava la possibilità di un riscatto dalla negatività della storia.

Il flusso dell'esistenza trovava una depurazione nell'attimo verticale della creazione artistica, nello stesso tempo era il riconoscimento dell'impraticabilità della vita in termini diretti e frontali. Soltanto l'arte poteva riscattare l'inerzia del quotidiano mediante l'esemplarità di un gesto non certo quotidiano. Così arte e vita si ponevano in una posizione di conflittualità permanente e irriducibile senza possibilità di trovare una conciliazione. Da una parte la vita, con le sue irreparabili sconnessioni, dall'altra l'arte, con le sue accorte lacerazioni.

Perché l'arte, anche quella informale, passa sempre attraverso il vaglio della forma, nelle maglie di un linguaggio che non lascia nulla all'estemporaneità o all'improvvisazione. Il destino della forma è irreversibile e tocca ogni prodotto artistico. Il gesto della pittura non può sottrarsi a tale destino, anzi può accelerarne il corso proprio attraverso la precipitazione

Painting is the locus of appearances, the place in which energies – necessarily in collision with each other – explode. If in the past artists used their manual ability to render a unitary vision of the world, in contemporary art, particularly after the Second World War, they have worked to affirm the centrality of the fragment. The dominion of paintings is inhabited, enduringly, by constellations of internalized data, and this means that in any discourse on art, the particular will erupt in all its discontinuity.

The gestural art of informal painting derived from a Romantic urge: it sought to refound a total vision of the world through a problematic handling of fragments. Although the world eludes being viewed in its totality, action painters attempted nonetheless to reestablish, through the vitality of their gestural art, a reassuring and even exhilarating connection with the fragments into which reality had seemingly disintegrated. Thus painting became the arrival point of a solitary rite through which art celebrated the possibility of redemption from the negativity of history.

The flux of human existence found purification in the vertical instant that produced a work of art, although, at the same time, it was an admission that life had become impracticable, when faced squarely on. Only art could redeem the inertia of commonplace life, through exemplary (and anything but commonplace) gestures. As a result, art and life entered into permanent and irreducible conflict, with no hope of conciliation. On one side, life, with its irreparable disconnections; on the other side, art, with its insightful lacerations.

For the insights afforded by art – even if informal – derive from the discipline given to form, by linguistic constraints which make no concession to improvisation or extemporaneousness. The destiny of form is irreversible, and it invests every artistic production. Gestural art cannot escape that destiny; if anything, it augments that bond precisely through the emotions deposited on canvas surfaces

emotiva della manualità che si accanisce sulla superficie del quadro. Soltanto nel linguaggio il gesto trova una sua esemplarità, una misura adeguata alla propria tensione espressiva.

Scarabocchiare, grattare, agire sulla tela, dipingere infine - ha affermato Hans Hartung - mi sembrano delle attività umane così immediate, spontanee e semplici come lo possono essere il canto, la danza o il gioco di un animale che corre, scalpita o si scrolla. Una pianta che cresce, la pulsazione del sangue, tutto quello che è germinazione, crescita, slancio vitale, forza viva, resistenza, dolore o gioia possono trovare la propria incarnazione particolare, il proprio segno, in una linea morbida o flessibile, curva o fiera, rigida o possente, in una macchia di colore stridente, gioioso o sinistro.

Dal 1922 Hartung ha attraversato con il suo lavoro molte stazioni della ricerca contemporanea. Ha dato luogo a una produzione espansiva e inarrestabile, in cui l'approdo non è mai il risultato, la bella forma congelata nel quadro, ma il processo continuo di scavalco dell'opera precedente. Egli si è mosso secondo un'idea di erranza della pittura, secondo un movimento aperto e circolante sempre nel territorio del segno e del colore. La costante dei suoi spostamenti è stata sempre quella di incrociare la pittura nei punti della sua pelle, evitando il vitalismo del gesto.

La pelle della pittura è il suo punto di distensione, il luogo in cui l'immagine diventa irreversibile apparenza. Fuori dall'immagine non esiste nulla, se non le profondità irraggiungibili dell'inconscio che possono lievitare sulla superficie del quadro soltanto come segno e colore. La pittura non permette interdetti o censure, non ammette rimandi fuori dal proprio dominio. Hartung lavora su questo erotismo, sulla polluzione splendente di forme e colori che planano sulla tela o emergono dal suo fondo.

Essere espliciti significa dare alla pittura la possibilità di non essere reticente, di esprimere la propria potenza senza alcuna economia del risparmio. Infatti Hartung non ha mai badato a spese, quanto a continua produzione e continuo sbilanciamento. I quadri si sono succeduti ai quadri, materiali pittorici si sono incrociati con materiali extrapittorici senza sosta. Perché nell'arte non esiste sosta e nella pittura non è possibile assestarsi nella maniera. Questo è il dato esistenziale della pittura di Hartung che ha investito il suo ruolo di una totale applicazione.

Il quadro è il frutto di un arrovellamento sempre nei modi di una pittura che trova nella tradizione cromatica nordica i suoi antenati linguistici. Il senso del colore è rigorosamente bilanciato da una misura percettiva che non si abbandona mai al puro piacere dell'immagine. L'erotismo scatta proprio nella capacità di Hartung di tenere l'opera dentro le due polarità del colore e della sua impaginazione nello spazio del quadro. L'immagine è sempre rilassata ma non si lascia mai andare

assailato da una mano implacabile. Solo che i vincoli della lingua fanno trovare al gesto la sua forza esemplare e la misura adeguata della sua tensione espressiva.

As Hans Hartung stated: "Scribbling, scratching, acting upon the canvas are human activities which, to me, seem as immediate, spontaneous and simple as dancing, or the gambols of an animal that prances, runs, frisks. A plant that sprouts, blood that pulsates, everything that germinates, grows, explodes with vitality, with the force of life, with suffering or joy, all these things can find their peculiar incarnation - their own sign - in a drawn line which can be soft or flexible, curved or erect, rigid or muscular, and in blotches of color, strident, joyous or sinister."

Beginning in 1922, Hartung's work took him through many of the relay points of contemporary research. This resulted in an ever expanding and inexorable production, for the point of arrival was never a single beautiful form, frozen on canvas, but rather the surmounting of the previous forms - a continuous process.

His starting point was the idea that painting was a meandering, an unshackled movement, but a wandering always within the territory of signs and colors. There was a constant in these meanderings: the forces in the painting were to crisscross on its skin in a way far from gestural vitalism.

The *skin of the painting* is where all this unfurls, where image becomes, irreversibly, appearance. Outside of the image there is nothing, except the unfathomable depths of the unconscious - which can take shape on the surface of the painting only as signs and colors. Paintings do not admit interdictions or censorship, but neither do they admit references outside their own dominion. There is a kind of eroticism in all this and Hartung works on it, splendidly polluting the forms and colors that plane on the surface of his canvases or emerge from underneath.

He does so explicitly: he gives painting the possibility of not being reticent, of expressing its potential without measuring its means. Indeed, Hartung never tried to save on expenses, he produced continually and leveraged the future to do so. Picture after picture, the pictorial material blended with extrapictorial materials, unceasingly. For art does not admit standing still nor, in painting, settling down within a manner. This is the essence of Hartung's painting: his investment in his role was one of total application.

His painting is a struggle conducted within the modes offered by the Nordic chromatic tradition in painting - his linguistic forefathers. His sense of color is matched rigorously by his perceptive sense of measure (he never abandons himself to the pure pleasure of imagery). The eroticism, just mentioned, derives from the capacity of Hartung to bring together (and hold together) the two polarities of his work: the color and the spatial layout of his

fuori dalla calibrata tensione che la sostiene, da un disegno che contiene la pittura.

L'artista è consapevole che la pittura è una casa di vetro esposta continuamente all'intemperie del gesto, allora è necessario operare con la delicatezza nomade di una mano che non violenti la pelle che la sostiene. La pittura nasce dalla storia della pittura e dal sentimento individuale dell'artista che riesce a promuovere un'azione interiore adeguata alla delicata fattura per realizzarla. Dipingere non è un'azione esplicita e spettacolare, non richiede soltanto movimento e assalto ma specialmente uno stato di grazia e una perizia interiore.

L'interiorità dell'azione pittorica nasce dalla squilibrata disciplina dell'artista che possiede dentro di sé la nozione dello spazio e del tempo. Queste due non esistono semplicemente all'esterno, oppure esistono in tale misura come supporti e argini per l'azione quotidiana. Fuori dal quotidiano, dentro il luogo esemplare dell'arte, il tempo e lo spazio sono dimensioni introiettate, sono deposito e struttura portante dell'immaginario. Esse vivono incarnate nella sostanza fantastica in una maniera inestricabile e interna.

Nella pittura di Hartung spazio e tempo celebrano il rito di una diversa apparizione, si dispongono al di fuori di ogni funzionamento tradizionale. Il logocentrismo occidentale ha sempre sistemato le due dimensioni come sfondo e scansione dell'azione umana, come supporti arginanti e arginati degli arbitri dell'intelligenza. Lo spazio, nella storia della pittura, ha assunto via via forme simboliche differenziate che ne hanno prodotto un aggiornamento secondo i principi dell'ideologia politica e della scienza.

La dimensione temporale nella storia dell'arte ha anche essa ubbidito allo sviluppo progressivo della storia delle idee, sempre nella scia di una mentalità logocentrica. Con l'avvento delle avanguardie storiche e delle nuove metodologie, il tempo e lo spazio, hanno trovato una coniugazione diversa, meno anchilosata negli impacci della razionalità. Hanno trovato uno svolgimento più adeguato alla nuova sensibilità, portata a trovare una misura di tutte le cose in rapporto ai parametri dell'interiorità e comunque della soggettività.

L'interiorità significa mozione dell'incertezza, dello squilibrio, della dinamica e della discontinuità. Significa rimando a una realtà posta al di fuori di ogni argine di sicurezza o di certezza anticipata, messa invece sul piano inclinato della precarietà e del caso. Così le coordinate spaziotemporali attraversano l'immagine non più come supporti rigidi ma si impastano nel tessuto dell'evento visivo partecipando all'epifania, dandosi anche esse epifanicamente, all'immagine stessa.

Hartung ha sempre interiorizzato dette dimensioni, portandosi così fuori dalla retorica della pittura d'azione, fuori dal luogo comune che ha voluto vedere nella gestualità

paintings. The uninhibited image never steps beyond the calibrated tension holding it together; the design contains the painting.

The artist is aware that paintings are glass houses, continually exposed to the ravages of a the hand's movements; they require a nomad's restraint and delicacy, lest the hand defile the skin holding the work together.

Painting is born out of its history which means out of the sentiments of individual artists who manage to mobilize their inner forces delicately enough to create paintings. For painting is not a spectacular, explicit action; it requires movement and even assaults, but mostly a state of grace and introspection.

The inner being of pictorial action is born out of the disciplined imbalance of the artist who possesses within himself the notions of space and of time. These two do not exist simply on the outside; or rather, if they exist as such, it is as the support and the bulwark of daily activity. But outside of daily activity, within the exemplary domain of art, time and space are introjected dimensions. They are the deposit and the structure of the imaginary. They live incarnated in the substance of fantasy, intimately and inextricably.

In Hartung's painting, space and time celebrate the rite of a diverse appearing; they are arrayed outside of any traditional functioning. Western logocentrism has always considered these two dimensions as the backdrop and scansion of human activity, as the support – both holding up and holding in – of the whims of intelligence. Space, in the history of painting, has slowly but surely assumed differentiated symbolic forms producing a renewed conception, according to the principles of political ideology and science.

The temporal dimension, in the history of art, has likewise obeyed the dictates of the progressive development of the history of ideas, according to logocentric thought. With the advent of the historical avant-gardes and new methodologies, time and space began to be conceived differently, less rigidly bound by rationality. They found a more adequate correspondence in the new sensibility, in which our inner being (or, in any case, subjectivity) sets the parameters. "Inner being" means uncertainties, imbalances, changing dynamics and discontinuity. It means referring to a reality that lies beyond the safe bulwarks of certainty known in advance. It means constructing on the slippery slope of precariousness and chance. The spatial-temporal coordinates thus penetrate the image, not as a rigid support, but as an ingredient that mixes with the visual event that participates in the epiphany. They yield themselves, fantastically, to the image itself.

Hartung always internalized those two dimensions and this placed him beyond the rhetoric of "action painting", beyond

esagitata del secondo dopoguerra una strategia di occupazione della realtà esterna. Invece Hartung ha sempre perseguito rigorosamente la via dell'interiorizzazione del gesto, ha sempre legato la propria creatività a una disciplina per niente estemporanea, eppure messa sotto il segno in un impeto calibrato.

Spazio e tempo diventano in tal modo delle estensioni interne, di cui non esiste alcuna definizione prima dell'immagine. Anzi esse coesistono contemporaneamente all'immagine, sono consustanziali e intrecciate alla sostanza visiva. Per Hartung è come se lo spazio esistesse allo stato gassoso, in una smaterializzazione mobile che solo l'arte riesce a tramutare in sostanza concreta e densa. Soltanto che lo spazio non si configura una volta per tutte, non si lascia cogliere in un'immagine definitivamente formalizzata. Al contrario richiede una dislocazione mobile, un senso della veduta precario e instabile. Soltanto l'artista, che ha lo stato di grazia di vivere tale precarietà senza drammi ma come unica rotta percorribile, riesce ad affrontare felicemente tale dimensione.

Hartung ha questo stato di grazia, riesce ad avere l'illuminazione, il senso epifanico dello spazio. Così l'immagine è distribuita sulla superficie del quadro senza gradazioni spaziali. Una simultaneità governa l'immagine, una compresenza di tutti i punti di vista assiste la visione. D'altronde anche il tempo si intreccia allo spazio, si situa in una relazione totalmente risolta. Espansione e concentrazione dell'immagine trovano un unico tempo percettivo, il respiro biologico delle forme trova un ritmo sincronico con il piacere organico del guardare.

Non a caso nei quadri di Hartung non esiste profondità ma sempre un lavoro di pelle sulla pittura. La profondità significa gradazioni spaziali e temporali, soltanto l'uniformità bidimensionale permette una percezione simultanea e istantanea. La bidimensionalità è dunque il campo in cui Hartung risolve le sue epifanie spaziotemporali, dove meglio è possibile dare continuità e fluidità a un'idea cosmica di tali dimensioni. Prima dell'opera è come se spazio e tempo non esistessero, come se l'artista operasse nel vuoto assoluto, nel luogo della non dimensione.

Il quadro è il territorio dove avviene l'esplosione, dove si riversano simultaneamente frammenti di tempo e di spazio ma nella loro dimensione filosofica, come sostanze impalpabili e imprevedibili ma accostabili mediante un abordaggio leggero e sfiorante. Infatti lo spazio conclusivo resta nel quadro come una forma aperta di nebulosa, nell'incertezza di uno stato che segna sempre il punto di un erotismo intermedio senza confine ma anche senza mai un culmine.

Un cinismo filosofico governa l'opera di Hartung, l'indifferenza per il tema e per l'immagine. Tutto è occasione di pittura, perché tutto è sottoposto alla legge del tempo e dello spazio.

the commonplace according to which the agitated gesturalità of post WWII art represented a strategy of occupying external reality. Instead, Hartung pursued relentlessly the internalization of gesturalità; he tied his creativity to a discipline that was anything but extemporaneous, although marked by (calibrated) impetus.

Thus, space and time have become extensions of our inner self, undefinable before images define them. Indeed, they – and images – can be said to exist contemporaneously; they are consubstantial and intertwined with visual substance. For Hartung it is as if space existed as a gaseous state, as a mobile dematerialization of reality that only art can transform into a concrete, dense substance. Except that giving form to space is not a one time operation, that can be captured definitively in a formalized image. On the contrary, since space is mobile, it calls for a mobile dislocation, a way of seeing it that is precarious and unstable. Only artists, who have the state of grace that permits them to live that precariousness without qualms (indeed, live it as the only path worth following), manage to cope fruitfully with this dimension.

Hartung has precisely this state of grace. This permits him to have the illuminations that confer on space their epiphanic sense. Thus his images are distributed on the surface of his paintings without spatial gradation. They are governed by simultaneity: the copresence of every possible viewpoint creates the view. Meanwhile, time, too, intertwines with space and is entirely resolved. Images expand and contract in a single, perceived time frame; they breathe biologically, rhythmically, synchronically with our organic pleasure in viewing them. This explains why, in Hartung's paintings, there is no depth to speak of, but rather a skin-deep reworking of the surface. Depth would mean spatial and temporal gradations: but only a bidimensional uniformity gives us the perception of simultaneity and instantaneousness.

Bidimensionality is therefore the means through which Hartung resolves his spatial-temporal epiphanies; it permits him to give continuity and fluidity to a cosmic idea of these dimensions.

Before a work exists, it is as if neither time nor space exist; it is as if the artist was moving in an absolute void – a non-dimension.

The painting is the terrain on which an explosion takes place, where fragments of time and of space shower down simultaneously (albeit philosophically) as impalpable and untouchable substances that can be perceived by brushing with them only slightly, ever so lightly.

Indeed, space in Hartung's paintings is, rather than closed, an expanding nebula, a state of uncertainty that marks an intermediate kind of eroticism that is beyond confines just as it is beyond any climax.

A philosophical cynicism governs Hartung's work: perfect

La forma è consustanziale alla superficie del quadro ma non ne è mai schiacciata. Essa aderisce e nello stesso tempo si sottrae a una fissione definitiva. Accenna alla sosta e contemporaneamente si dispone come sintomo di movimento. La sua apparizione non ha un verso per essere guardata, perché non esiste dritto o rovescio. L'apparizione non rispetta la convenzione dello sguardo ma si insinua tra i due versanti della tela.

In questo contatto, e proprio attraverso di esso, l'immagine acquista movimento ed erotismo. Infatti si espande e si contraria fuori di segni rigidi della geometria. Accenna a un suo prolungamento oltre il confine istituzionalizzato del quadro. Tale accenno, seppure resta mentale, non nasce mai da un progetto, da un programma di intelligenza, ma sempre dall'evento flagrante della pittura, dal gesto calibrato che vibra e sfiora la tela nella misura esemplare dell'arte. L'arte resta il parametro ultimo dell'opera di Hartung, che si muove sotto l'impulso necessario e biologico di una creatività che trova dentro di sé le proprie leggi.

La legge fondamentale è quella della sfasatura tra segno e colore, anche quando il quadro tende teneramente al bianco. Il bianco non è il colore della neutralità e della assenza di emozione ma quello della rarefazione e dell'assottigliamento che toglie drammaticità al gesto, riportandolo nell'alveo naturale della sua interiorità. La pittura è il luogo del suo splendente riverbero.

Il riverbero è anche un segno di memoria e la memoria un segno di cultura. L'artista è sempre assistito da una perizia, che nasce da un'attitudine e nello stesso tempo della storia della pittura. Ma per Hartung non esistono modelli. Il riverbero è distanziamento dalla precisione dei modelli e degli antenati linguistici. Esso funziona come una sorta di memoria sublimale che permette all'artista di assorbire nella sua opera scaglie di lavori precedenti ma allo stato di atmosfere.

Dipingere è sempre una maniera, una disposizione corretta e sorretta da una memoria soggettiva e oggettiva. La soggettività rimanda alla posizione storica dell'artista, l'oggettività alle stratificazioni di linguaggio e di stile che si ritrovano naturalmente in ogni opera d'arte. Nella pittura di Hartung le due memorie si condensano inestricabilmente nell'immagine che diventa il campo folgorante di una memoria irripetibile, che non può essere dichiarata differentemente.

L'immagine non rinuncia a nessun elemento, tradotto in termini di pittura mediante lo stile del riverbero. In tal modo il rimando viene attenuato e riportato dentro l'immagine assorbente. L'assorbimento è totale ed indolore, reso naturale da un'idea biologica della pittura. Hartung tramuta i segni della memoria culturale nei segni di una creatività immanente che conserva anche la tentazione di una ulteriore immanenza. Questa nasce da una idea di non finito che abita la sua pittura, un'urgenza che fa precipitare l'immagine e la condensa in una

indifferenza toward themes and images. Anything is an occasion for painting, since everything is subject to the law of time and space. Forms, and the surfaces on which they appear, are consubstantial – yet forms are never crushed. They participate in – while at the same time escape from – a definitiveness. They seem to rest motionless but, at the same time, exhibit symptoms of movement. There is no proper angle from which to view them, since they have no front or back. Their appearance does not obey the conventions of sight but rather insinuates itself between the two sides of the canvas.

By means of this contact, and more precisely through it, an image acquires movement and eroticism. It expands and contracts outside of the rigid parameters of geometry. It hints at extending itself outside the institutionalized confines of a painting. That hint, while purely mental, is not the result of a project intellectually conceived; rather, it is a flagrant artistic event, a calibrated, vibrating gesture that perforates the canvas; it is an exemplary measure. Thus art remains the ultimate parameter of Hartung's work, born out of a necessary and biological creative impulse which contains, within itself, its own laws.

The fundamental law is that dictating the disparity between sign and color, even when paintings verge tenderly towards white. For white does not mean neutrality, absence of emotion, but instead depletion, reduction: this lessens the purely dramatic force of gestures, keeping them within the confines of the artist's inner being. Within a painting, white reverberates splendidly.

That reverberation is also a sign indicating memory, and thus culture. Artists are always assisted by expertise – and that expertise arises from both an inclination and a knowledge of the history of art. Except that, for Hartung, there are no models. And so that reverberation is a way of distancing himself from the precision of the models furnished by his linguistic ancestors. It is a sort of subliminal memory, permitting the artist to absorb, in his work, hints of preceding works (reduced to mere atmosphere).

Painting is always a manner, a correct disposition; it is sustained by subjective and objective memory. Subjective memory furnishes the historical collocation of the artist; objective memory furnishes the stratification of language and style found in every work of art. In Hartung's paintings both memories condense inextricably into images that become the blinding field of unrepeatability (for it cannot be stated in any other way).

These images forgo nothing pictorially in their reverberation, although references are attenuated and encapsulated within the all absorbing image. Absorption is total, painless – the biological nature of painting makes it seem natural. Hartung transforms the signs stored in cultural memory into the signs

forma capace di ulteriori sviluppi: lo consente la biologia dell'arte.

Perché l'arte ha una sua biologia, fatta di accelerazioni e arresti, di rimandi culturali e improvvisazioni, di depositi di energia e derive esterne. L'arte pesca sempre nel torbido, in un immaginario che tende a conservare le proprie pulsazioni, anche quando viene formalizzato nello spazio del quadro. Hartung sa bene che le forme dell'arte sono attimi di arresto visivo di un movimento vitale inarrestabile. Il tempo e lo spazio del quadro sono governati da una mentalità bergsoniana che tende a cogliere tali dimensioni nella loro dinamica.

Alla dinamica cosmica è sincronica quella dell'artista, fatta di spostamenti progressivi dello stile, di intenzionale volubilità espressiva, di scarti laterali e veloci rispetto alle esperienze precedenti. Hartung opera su una poetica mobile e flessibile, su un progetto continuamente aggirato e sovvertito. L'idea di poetica non è quella tradizionale di fedeltà di stile e materiale pittorico, bensì quella di un'aderenza continua dell'immagine all'impulso creativo.

L'arte diventa un flusso vitale di pittura che scorre in superficie, sulla pelle appunto, per meglio fluire e scorrere. La forma, in cui coincidono segno e colore, transita senza intoppi sulla tela, come di passaggio, per orientarsi verso direzioni plurime.

L'espansione è il portato di questa immagine, che corre nello spazio senza l'ebbrezza futurista della velocità, eppure nel conforto di un vuoto che si tramuta in spazio, via via che l'immagine si condensa e si forma. Il tempo è scandito da una velocità rallentata attuata mediante forme schiacciate e mai aguzze ma sinuose e tondeggianti.

La transizione sembra essere il movimento di fondo dell'opera di Hartung che passa da un quadro all'altro, da un materiale all'altro, da un linguaggio e da una forma all'altra. Anche quando sembra stazionare nello stesso punto, portare a termine un quadro, egli si serve di un atteggiamento slittante che lo porta fuori da qualsiasi fissità espressiva e stereotipo formale. Ma questo non nasce da una semplice inquietudine esistenziale, tipica della sua generazione, quanto invece da una vitalità che non potrebbe adottare altra soluzione che non sia quella di una soave cleptomania linguistica, ribaltata subito in controllo stilisticamente originale.

Perché Hartung non pensa all'arte come a un territorio di conquista ma come un luogo di transito e di mobilità che crea a sua volta altra mobilità. Nella sua pittura non è mai affermata l'idea di proprietà, scaturente dal bisogno della novità a tutti i costi. Dove c'è mobilità non può esserci conquista; proprietà e fissità dunque. Nell'opera di Hartung esiste una nozione molto più moderna che è quella di un mobile possesso, di un uso non violento della pittura, che tanto lo avvicina ai giovani pittori dell'ultima generazione.

of his immanent creativity, tending towards ulterior immanence. This arises from an idea of the "unfinished", which inhabits his paintings, an urgency which precipitates and condenses the image into a form capable of further reworking. This is exactly what the biology of art permits.

For art has its own biology, composed of accelerations and stoppages, of cultural references and improvisations, of deposits of energy and external drifts. Art always fishes in troubled waters, in a repertory of the imagination that tends to conserve its own pulsations, even when formalized within the confines of a painting. Hartung knows full well that artistic forms are only the momentary halts of an unstoppable living movement. Time and space in his paintings are governed by a Bergsonian mentality that tends to interpret those dimensions dynamically.

The artist's cosmic dynamism is synchronic, made up of progressive stylistic mutations, of intentional expressive volubility, of sudden breaks from preceding experiences. Hartung's poetics are mobile and flexible, he works on a project that he continually subverts and eludes. His poetics, in any case, are not those of traditional faithfulness in style and pictorial material, but instead of faithfulness of the image to the creative impulse.

Thus art becomes a living flux of paint freely flowing along a surface (along the *skin*). Forms, composed of signs and colors, also flow unhindered along the canvas, a meandering that will take them in various directions.

Expansion is the reach of these images, which run through space without the heady velocity of the futurists, yet comforted by a void that slowly becomes a space, as the image condenses and is formed. Time is slowed down through the flattened forms – never jagged but sinuous and roundish.

The basic movement in Hartung's work seems to be transitions – he passes from one painting to another, one kind of material to another, one language or one form to another... Even when he seems to be stationary, completing a painting in the same place, his attitude is on the move, and this keeps him away from static expressions or formal stereotypes.

All this is not due, however, simply to the existential unrest typical of his generation, but instead to a vitality that necessarily resorts to linguistic kleptomania, immediately transformed into stylistic originality.

This is because Hartung does not consider art to be a territory to conquer; it is a terrain of transit and mobility that creates other forms of mobility. His paintings do not affirm proprietary rights, due to some impelling need for novelty. For proprietary rights call for fixity, while mobility makes conquest and dominion impossible. Hartung's idea of ownership is much more modern, and is based on the notion of mobile, non-violent possession – not far from the young

Così, se tra l'arte e la vita c'è una giusta differenza, non c'è comunque soluzione di continuità. Lo stesso flusso inarrestabile governa i due territori separati, spingendo la pittura nel luogo della transizione. Non è possibile altro destino per l'artista contemporaneo, portato ad una mobilità irrefrenabile, vissuta senza angoscia, in quanto condizione naturale e sana per ogni pratica artistica. Hartung smaterializza la materia della pittura, per meglio poter adempiere a tale movimento. Un movimento che rimanda anche a quello della musica, fatto di slittamenti sensibili e di emergenze improvvise, segni di un linguaggio che vola via veloce nella pienezza di uno stato interno e per questo senza peso.

A conferma di Leonardo da Vinci che diceva che la pittura è cosa mentale, Hartung diceva che la raggiunge con il disegno ed un segno fermo.

painters of the last generation.

Therefore, while there is a well-founded difference between art and life, the two are never separate. The same unstoppable flux governs each individual territory, pushing painting into an area of transition. Contemporary artists have no other destiny but that. They necessarily adopt an irresistible mobility, since it is the natural (and healthy) condition of any artistic activity. Hartung lends them a hand, dematerializing the matter of painting, thus helping them accomplish this movement. It is a movement with ties to music, which is also made of perceptible shifts and sudden emergencies – the sign of a language that skits away effortlessly because its inner state is replete.

Leonardo da Vinci said that “painting is mental”; Hartung agreed, adding that it is attained through “design and a resolute sign.”



l'origine del segno the origin of signs

Antonella Renzitti

L'oggetto della sua ricerca è infatti l'origine del segno, ma non il senso originario del segno, bensì l'atto che lo produce.

Giulio Carlo Argan, 1969

The object of his research is, in fact, the origin of signs: not the sense originating signs, but rather the act producing them.

Giulio Carlo Argan, 1969

L'arte di Hans Hartung è stata amata dal pubblico e seguita con attenzione dalla critica italiana nel corso degli anni. A partire dal 1948, anno in cui Giulio Carlo Argan, per primo, lo presentò alla XXIV Biennale di Venezia, nella collezione Peggy Guggenheim, fino alle ultime retrospettive¹, l'interesse per il lavoro di Hartung è stato costante. Dopo il Gran Premio internazionale di pittura, alla Biennale di Venezia del 1960, che sancì definitivamente il suo ruolo di protagonista a livello internazionale, Argan lo seguirà a Roma nelle mostre alla Libreria Einaudi nel 1961 e alla Galleria Il Collezionista nel 1969. Sarà Umbro Apollonio a curare la prima monografia italiana, nel 1966.² Ma il critico che lo sostenne costantemente in Italia fu Giuseppe Marchiori che mise subito in risalto la sua "vocazione grafica" ponendo la ricerca artistica di Hartung esplicitamente lontano dalle dinamiche del surrealismo e dagli ideogrammi orientali: "...intrigo d'inconscio e di consapevolezza, di spontaneità e di autocontrollo.³Segno e macchia sono già indipendenti dalla rappresentazione visiva e costituiscono dei nuclei espressivi di una verità interiore...Hartung carica ogni segno e ogni macchia di un significato, che alla fine deve imporsi per la forza e la qualità dello stile... Da quel nucleo originario, si sviluppa nel tempo un tessuto più ricco, che costituisce il sostegno grafico della stessa pittura..."⁴

La critica italiana, soprattutto negli anni Sessanta, cercò di individuare quale posizione occupasse il maestro franco tedesco rispetto alle correnti artistiche non figurative che tenevano vivo il dibattito in quegli anni, mettendo anche in risalto l'aspetto grafico della sua opera pittorica. Ma a mio avviso non fu adeguatamente sottolineata la considerazione che lo stesso Hartung aveva della ricerca condotta sulle matrici calcografiche e litografiche. L'esplicita impostazione metodologica è dichiarata nel bellissimo *Autoritratto* del 1976, tradotto in italiano solo nel 2000, nel quale Hartung, all'età di settant'anni, si racconta, collocando eventi artistici e biografici nel contesto storico artistico dell'Europa di quegli anni: "... questo lavoro di grattare il rame o lo zinco mi si addice veramente, e questa passione mi ha

Over the years in Italy, the art of Hans Hartung has been loved by the general public and followed with attention by the critics. From 1948, the year in which Giulio Carlo Argan presented Hartung for the first time at the XXIV Venice Biennale (Peggy Guggenheim collection), up to the last retrospectives¹, interest in Hartung's work has been constant. After the artist won the International Grand Prix for painting at Venice in 1960, consecrating him as an international protagonist, Argan continued to follow his exhibitions in Rome, both at the Einaudi Bookstore in 1961 and at the gallery "Il Collezionista" in 1969. In 1966 Umbro Apollonio edited the first monograph on Hartung in Italian². But his most constant supporter among the critics was Giuseppe Marchiori, who immediately identified the artist's "graphic vocation" as explicitly distancing him from the dynamics of surrealism and oriental ideograms: "an unconscious and, at the same time, conscious intrigue of spontaneity and self-control³." "Sign and tache are already independent of visual representations; they constitute the expressive nuclei of an inner truth... Hartung charges every sign and every tache with meaning, which in the end, thanks to the force and quality of his style, necessarily asserts itself... From the original nucleus, an ever richer texture develops; it constitutes the graphic support of painting itself..."⁴

Italian critics, especially in the 1960's, sought to collocate the Franco-German artist with respect to the non figurative artistic currents that were so hotly debated during those years; they highlighted in particular the graphic aspect of his pictorial works. But too little attention, in my opinion, was paid to the high consideration that Hartung himself placed on his research into intaglio and lithography. He explicitly recognized this methodological background in his marvelous Self Portrait of 1976, which was translated into Italian only in the year 2000. In it, Hartung, who was then 70, tells his life story against the background of European art history during that period: "...I was attracted to the work of scratching copper or zinc, it was a passion that followed me throughout my life.

*accompagnato fino ad esercitare di nuovo, venti o trenta anni dopo, una influenza profonda sulla mia pittura, specialmente negli anni dal '61 al '65, quando ho preso l'abitudine di grattare, con diversi strumenti, nella pasta morbida dei colori, sovente scuri... La pratica della litografia ha parallelamente apportato un rinnovamento nella mia pittura che è, in un certo senso, il frutto delle mie lunghe ricerche in campo litografico..."*⁵

Tale consapevolezza fu costantemente ribadita nelle numerose interviste⁶ nelle quali il maestro confessò l'esigenza di realizzare molte lastre, molte pietre, prima di trovare quella che meglio potesse rappresentare la sintesi di spontaneità e forma che costantemente ricercava. Lo stesso motivo che lo portava a produrre un numero elevato di disegni, prima di trovare quello da realizzare sulla tela.⁷

Uno degli interpreti più attenti dell'opera grafica di Hartung è Rainer Michael Mason, direttore del Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire di Ginevra, dal 1979 al 2005. A lui si deve il catalogo generale dell'opera grafica on line che propone per il maestro il termine *graveur-peintre*, per quanto sono presenti gli elementi dell'arte della stampa nella sua pittura.⁸

Il presente catalogo, relativo alla donazione delle stampe di Hartung all'Istituto Nazionale per la Grafica, prende l'avvio dall'analisi dei fogli, condotta con la collaborazione del Laboratorio diagnostico per le matrici dell'Istituto. Questa è stata una importante occasione di ricerca e approfondimento che ha consentito di mettere a disposizione del pubblico uno strumento di lettura delle complesse tecniche adottate dal maestro, anche sulla base delle ricerche condotte da Mason nell'archivio della Fondazione.

Le opere, gli stampatori, le tecniche

Hartung si dedicava ad una tecnica grafica alla volta. Cercava di sperimentare il più possibile in un ambito, per sfruttare tutte le potenzialità espressive del mezzo specifico. Non realizzò mai una singola acquaforte o una sola litografia ma produsse sempre una serie di opere, con infinite varianti di segni aggiunti successivamente, prove di colore e tirature su carte o su supporti scelti accuratamente.

Riuscì a portare avanti questo modo particolare di operare grazie alla fertile collaborazione che trovò presso alcuni stampatori francesi, svizzeri e spagnoli, i quali gli misero periodicamente a disposizione i loro atelier. In alcuni casi, e vedremo quali, furono proprio loro ad insegnare la tecnica e a suggerire procedure alla sua ricerca.⁹

Per l'Istituto Nazionale per la Grafica, che vanta al suo interno una secolare stamperia è stato importante mettere in risalto questo aspetto e focalizzare l'attenzione anche sulla figura del calcografo e del litografo la cui specifica competenza professionale è considerata parte integrante del processo creativo dell'artista incisore.

Il primo laboratorio di stampa al quale si rivolse Hartung,

*Twenty or thirty years later, it exercised a profound influence over my painting, especially in the years from 1961 to 1965, when I got into the habit of using various instruments to scratch through the soft strata of the oils... Practicing lithography has, at the same time, renewed my painting which, in a certain sense, is the fruit of my lengthy research in the field of lithography."*⁵

This awareness was repeated in numerous interviews⁶ in which the artist confessed that he had to produce numerous stone and metal plates before he found the way to represent a synthesis of spontaneity and form that was his constant goal. Likewise he produced numerous sketches before he found the right one to produce on canvas.⁷

One of the better interpreters of Hartung's graphic works is Rainer Michael Mason, the head of the Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire in Geneva from 1979 to 2005. He produced the online general catalog of Hartung's graphic works and called the artist an "engraver-painter" (*graveur-peintre*), recognizing with that term the presence of printed art in his painting.⁸

The present catalog, which covers the donation of Hartung's prints to the National Institute for Graphic Art, begins with an analysis of the sheets, conducted with the collaboration of the Institute's Diagnostic Laboratory. This was an important occasion to research and examine more closely the complex techniques used by the artist, and put the findings at the disposition of the public. The research conducted by Mason in the Foundation archives was also instrumental.

The works, the printmakers, the techniques

Hartung dedicated himself to one particular kind of graphic technique at a time, trying out and experimenting with all its expressive possibilities. He never produced a single etching or a single lithograph; instead, he always produced a series of works, with an infinite variety of signs added each time, or with color variations, or different kinds of carefully chosen supports for his proofs.

He managed to undertake these experiments thanks to the fertile collaboration offered by a few French, Swiss and Spanish printmakers, who periodically put their workshops at his disposition.

In a few cases – which we shall see – the printmakers themselves taught Hartung a certain technique or suggested certain procedures for his research.⁹

The National Institute for Graphic Art, which is proud to house a centuries old printing press, wishes to emphasize Hartung's graphic background as an engraver and lithographer; for this particular professional competence is an integral part of the creative processes of this engraver-painter.

The first workshop that Hartung turned to, upon establishing himself in Paris in 1935, was the *Atelier* of Edmond and Jacques

stabilitosi a Parigi nel 1935, fu l'*Atelier Desjobert*, di Edmond e Jacques. In questo atelier, che ospitò tra gli altri anche Picasso per le sue prime litografie, Hartung, nel 1946, realizzò quattro litografie per le quali, molto probabilmente, fornì solo i disegni, già realizzati nel 1938 a inchiostro di Cina e pastello su carta. Le litografie del 1946 quindi non possono ancora essere considerate una "fase esplorativa"¹⁰ del mezzo grafico.

Testimoniano però l'importanza che l'artista attribuiva all'intrinseco valore comunicativo dell'incisione,¹¹ infatti fin da giovane, studente con poche risorse, si riteneva fortunato se poteva acquistare delle litografie dei maestri, per i prezzi più accessibili rispetto alle tele.

Cominciò a conoscere veramente la litografia e a sperimentarne le potenzialità nello studio di *Jean Pons* a Parigi a partire dal 1952. L'atelier era stato creato nel 1938 a Montparnasse, dal giovane Jean Pons che utilizzò i guadagni della sua produzione di locandine e manifesti per finanziare l'attività di stampatore d'arte, nella quale si distinse subito per la qualità delle opere e l'autenticità dei metodi di stampa contribuendo all'esplosione dell'arte astratta. Ciò che fece dell'atelier Pons una realtà particolare fu il tipo di collaborazione che regnava nel laboratorio, in un clima di confidenza tra l'artista e il litografo. Qui Hartung, pur desiderando il contatto diretto con la matrice di stampa, all'inizio preferì elaborare le sue composizioni su carta per autografie e trasferirle successivamente sulle pietre litografiche o sulle lastre di zinco. La carta per il trasporto autografico è un consueto supporto che consente di eseguire la composizione, anche a più colori, in modo più agevole e su questa Hartung poté sviluppare una gestualità più libera testimoniata dalla bellissima serie di opere del 1957.¹²

Esposta anche al Metropolitan di New York nel 1975, tale serie costituisce il primo nucleo di lavori litografici nei quali Hartung introduce, in modo molto equilibrato, i colori. Il loro inserimento esalta il vigore e la velocità del segno nero.¹³ La successione di diversi piani di visione, tipica di questi lavori, con velature e, più in superficie, il segno energico, produce ritmi e interruzioni che si ritrovano anche nelle tele degli anni Cinquanta.

Sempre nel 1952 sperimentò anche le tecniche calcografiche alle quali si avvicinò grazie a Terry Haas, un'artista che diresse per un breve periodo l'*Atelier 17* di Stanley William Hayter a New York e che incoraggiò Hartung a rivolgersi alla storica stamperia *Lacourière*¹⁴ a Parigi, dove lei stessa stava lavorando in quegli anni.

Durante i sei mesi che trascorse in questo atelier Hartung passò da un'iniziale produzione di incisioni solo con inchiostro nero, ad una fertile esplorazione cromatica con numerose incisioni a più battute di colore, combinando tecniche dirette, come il bulino e la puntasecca, con lastre incise all'acquaforte o all'acquatinta.

Particolare è il caso della (RMM 61 r) realizzata con tre lastre

Desjobert, which also offered hospitality to Picasso for his first lithographs. In it Hartung produced, in 1946, four lithographs, for which, however, he most likely furnished only the ink-pastel drawings he had made eight years earlier. These lithographs cannot, therefore, be considered an "exploratory phase"¹⁰ of his graphic technique.

Nonetheless this attempt is an indication of the importance that the artist attributed to the communicative force of engraving;¹¹ indeed, as a young student with few economic resources, he considered himself fortunate if, spending less than for a painting, he was able to purchase the lithographs of the masters.

It was in the Parisian studio of Jean Pons, beginning in 1952, that Hartung really began to delve into lithography and experiment with its potential. As youth in 1938, Pons had opened a workshop on Montparnasse; with the money earned printing playbills and posters, he financed an artistic printing activity. The quality of his work and the authenticity of his printing techniques set him apart and helped contribute to the explosion of abstract art. What really made the Pons workshop something special was the particular climate of collaboration and confidence between artists and the lithographer.

Here Hartung, although desirous of a direct contact with the printing die, started off by elaborating his compositions on autographic paper and then transferring them later onto lithographic stones or zinc plates. Autographic paper is a support permitting an artist to transfer his compositions to stone after creating them much more easily – even using colors – on a cellulose surface. This gives the artist greater freedom in developing his gestuality. All this can be seen in the beautiful series of works that Hartung realized in 1957.¹² Exhibited at the Metropolitan of New York in 1975, they constitute the first nucleus of his lithographic works and already show a finely balanced array of colors. The addition of these colors actually exalts the vigor and the velocity of the black signs.¹³ Typical of these works are the various, partially opaque visual planes which accumulate under an energetic sign; this produces rhythms and interruptions. Hartung's oil paintings in the 1950's reemploy precisely these techniques.

In 1952 Hartung also experimented with engraving techniques. It was Terry Haas who introduced them to him. Haas was an artist who managed, for a short time, Stanley William Hayter's gallery *Atelier 17* in New York. She encouraged Hartung to seek help from the well-established printers *Lacourière*¹⁴ in Paris, where Terry herself was working at that time.

During the six months spent *chez Lacourière*, Hartung went from an initial production of black-ink-only engravings to a fertile chromatic exploration through a great number of multiple-printing color engravings. He experimented with various contact techniques, such as burin etching and drypoint, and various substances, like nitric acid (aqua-fortis

di rame sulle quali usa oltre all'acquaforte e all'acquatinta anche punte per l'incisione diretta, in una progressiva aggiunta di elementi grafici testimoniata dalle numerose prove di stato.

Anche per la (RMM 70 i), nonostante fosse in bianco e nero, stampò un elevato numero di prove di stato. In questa opera, della quale esponiamo anche la matrice in rame, usa uno strumento che lascia segni incisi paralleli o a fasci, una sorta di bulino a pettine, personalizzato. Hartung userà questo strumento anche in numerose tele.

I contatti con l'*Atelier 17* furono molti, anche per merito di amici comuni come Henri Goetz e Jean Hélion. Di fatto Hartung non adottò il metodo rivoluzionario, messo a punto da Hayter, dei colori simultanei.¹⁵ Ma certamente accolse suggerimenti per l'uso del bulino e per l'incisione indiretta su rame.

Nel 1958 si rivolse all'atelier di *Gérard Patris*, sempre a Parigi, che lavorava con i maggiori artisti del dopoguerra. Qui Hartung realizzò alcune litografie su zinco adottando processi di lavorazione inconsueti come nell'opera (RMM 130 f), realizzata con tre matrici lavorate in modo molto diverso l'una dall'altra, per un risultato ancora più suggestivo.

Sono questi gli anni nei quali produce poche opere pittoriche dedicandosi maggiormente a opere grafiche e alla fotografia in bianco e nero. Quest'ultima è stata un'altra sua grande passione, coltivata costantemente e considerata una "seconda memoria".

Dal 1960 comincia ad usare la pittura a spruzzo e l'aerografo. Definisce le opere di quegli anni superfici "soffiate" sulle quali gratta via lo strato superficiale del colore utilizzando anche in questo caso strumenti della grafica. "... *L'assenza di qualsiasi segno grafico sulla tela stupiva e sconcertava tutti... Con queste grandi forme che evaporano, si perdono... io cercavo di fissare il dinamismo e la forza dell'energia che crea la materia, la luce, lo spirito. Soggetti, questi, che mi hanno sempre appassionato.*"

Anche nella serie di litografie a più battute prodotte con la *Erker-Press* di St. Gallen¹⁶ lavora con l'aerografo e il pomicino, con esiti così particolari che le avvicinano alle forme evanescenti delle grandi tele.¹⁷

La collaborazione con la *Erker-Press*, iniziata nel 1963, si protrarrà a lungo negli anni.

Situata vicino al Lago di Costanza, in uno dei centri più importanti dell'arte astratta, la *Erker-Press* si sviluppò rapidamente diventando un luogo di incontro frequentato da artisti come Max Bill, Eduardo Chillida, Robert Motherwell e Serge Poliakoff, da scrittori come Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco, Ernst Junger, Ezra Pound e da filosofi come Martin Heidegger. Qui Hartung e la moglie soggiornarono periodicamente lavorando assiduamente. In questo particolare atelier nel quale si realizzavano rare edizioni, anche con testi scritti a mano direttamente su pietre litografiche, videro la luce splendidi lavori di Hartung, per lo più in bianco e nero. Il foglio (RMM180 f), che si distingue per l'estrema eleganza della

etching) and rosin (aquatint).

Aqua-fortis etching and aquatint were also used, together with burins for direct etching, to produce the three copper plates of which (RMM 61 r); the progressive addition of graphic elements is proof of numerous state trials.

Although (RMM 70 i) was in black and white, Hartung also printed numerous state trials for it (the copper plate is also on exhibit). In this work the artist uses a particular instrument which creates parallel incisions on the plate – a comb shaped burin, so to speak, which he seems to have made for himself and which he then used for numerous paintings.

The *Atelier 17* period was quite stimulating, thanks to common friends like Henri Goetz and Jean Hélion (although Hartung only observed and did not use the revolutionary "simultaneous color" method created by Hayter in that period).¹⁵ But he most surely learned to use their techniques with the burin and for indirect engraving on copper.

In 1958 Hartung worked with the Parisian printer *Gérard Patris*, who collaborated with the principal post-WWII artists. There he produced several lithographs on zinc using unusual methods, for example in the work (RMM 130 f), created using three dies, each one made with a different procedure – the result is highly suggestive.

These were the years of little painting a many graphic works, including black and white photography, another one of his great passions and constantly cultivated as a "second memory".

Beginning with 1960, Hartung started using spray painting and the air brush. He called his works from this period "breaths". He reworked the blown paint, scratching away at the surface using instruments for engraving: "... *the absence of any graphic sign on these canvases amazed and disoriented everyone... Through these huge forms that evaporate into nothing... I tried to fix the dynamism and the force of the energy that creates matter, light, spirit. These are the subjects that have always enthused me.*"

The artist also worked with the air brush and "pomicino" (a pumice rock used for correction) to produce the series of multiple-printing lithographs at a printers in Saint-Gallen, the *Erker-Press*.¹⁶ The results were extremely original and resembled the evanescent themes of his huge canvases.¹⁷

Hartung's collaboration with *Erker-Press*, which began in 1963, was to continue over the years. The *Erker* workshop was situated close to Lake Constance, in one of the most important centers for abstract art at the time. *Erker-Press* developed quickly, becoming a meeting place for artists like Max Bill, Eduardo Chillida, Robert Motherwell and Serge Poliakoff, for writers like Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco, Ernst Junger, Ezra Pound and for philosophers like Martin Heidegger. Here Hartung and his wife sojourned periodically, experimenting relentlessly in the workshop. This particular *atelier* was specialized in producing rare books, such as

composizione, presenta un fascio di segni bianchi su fondo scuro. Può essere messo in relazione con la serie, mai esposta in precedenza, di disegni su cartone nero, del 1961, sui quali crea dei suggestivi segni a pastello colorato, con la mina di piombo, e segni graffiati.¹⁸ Ottiene risultati simili anche nelle tele T1962-U8, T1963-E25, T1967-E45. Tutti questi lavori, realizzati a qualche anno di distanza l'uno dall'altro dimostrano quanto tempo Hartung riflettesse sullo stesso tema, insistendo su di esso con varianti, aggiunte e con molteplici tecniche.

Abituamente Hartung disegnava sulla pietra, posizionata verticalmente grazie a un cavalletto, come se lavorasse sulla carta, senza tener conto del fatto che la composizione sarebbe apparsa in senso inverso sul foglio dopo l'impressione. L'esecuzione sulla pietra litografica restituiva tutta la vitalità della sua espressione ed gli consentiva di ottenere “una meravigliosa trasparenza” cromatica, inoltre la possibilità di eseguire delle controstampe,¹⁹ gli offriva ulteriori possibilità di riflessione.

Sempre presso il laboratorio Erker-Press, nel corso del 1966, Hartung sperimentò nuovi effetti grafici adattando procedure di incisione e stampa alle esigenze espressive di quel momento. Riproponeva così sulla pietra, il suo consueto modo di operare sulla tela: adottava oggetti d'uso comune modificati all'occorrenza al posto del pennello o delle punte da incisione. Escono dai torchi di questi anni lavori molto particolari caratterizzati dai segni bianchi su fondo scuro, ottenuti con una riserva a gomma lacca, molto diversi però dalle litografie realizzate l'anno precedente, sempre su fondo scuro, nell'atelier di Michel Cassé, sulle quali aveva agito con il più tradizionale raschietto. Qui il risultato è forse meno pittorico, ma sempre estremamente raffinato.²⁰ In entrambi i casi si può parlare di maniera nera litografica.

Tornerà a lavorare alla Erker-Press anche nel 1973, l'anno più fertile del decennio e forse di tutta la sua carriera, durante il quale l'influenza delle procedure tipiche della litografia sarà ancora più evidente. Inizialmente faceva rotolare una grande matita litografica sfaccettata sulla pietra, poi passò ad una varietà di curve e parallele applicate con un rullo da inchiostrazione²¹ che sarà usato subito dopo anche direttamente sulle tele al posto del pennello²².

L'indipendenza artistica di Hartung è fuori discussione, ma mi si permetta una piccola digressione: pochi anni prima e con altri presupposti estetici, un altro artista aveva usato rulli sui quadri. Si tratta dell'artista italiano Renato Mabor che in realtà, nei suoi *Itinerari* del 1968,²³ aveva adottato, al posto del pennello, il rullo da decoratore, per lasciare una traccia impersonale, non solo sulla tela, anche sui muri della città e sul suo corpo. Ma siamo negli anni del superamento dei confini della tela e, soprattutto, dell'inizio delle azioni artistiche o *performances*, lontane dal mondo hartungiano.

Hartung realizzerà ancora litografie presso la Erker-Press nel

lithographed handwritten works, and Hartung was able to produce a number of truly splendid works, mostly in black and white, using the facilities – for example, sheet (*RMM180 f*), notable for the extreme elegance of its composition, with a sheaf of white signs on a dark background. This work is related to the series, never before shown in public, of drawings on black cardboard, dated 1961: Hartung used a graphite pencil and scratching to produce suggestive pastel-colored signs.¹⁸ He obtained similar results with his canvases *T1962-U8, T1963-E25, T1967-E45*. These various works, produced over a period of years, demonstrate how deeply Hartung pondered over the themes he treated, coming back to them time and time again with variations added using multiple techniques.

Usually Hartung drew on stones positioned vertically, thanks to an easel, as though he were working on paper (although he knew that the composition on stone would be printed as its mirror image). Working on stone restored all his expressive vitality; it also permitted him to obtain “a marvelous transparency” in his colors; finally, it gave him the possibility of producing counterprints,¹⁹ a further occasion for reflection on art.

During the year 1966, still at the Erker-Press workshop, Hartung experimented with new graphic effects, adapting procedures created for engraving and printing to his expressive needs at that time. He used rock slabs as though they were canvases; he improvised with common household instruments, modified if necessary, using them in place of brushes and engraving tools. The presses he used during that period produced many highly particular works, characterized by white signs on a dark background, obtained using shellac and quite different from the white-on-dark lithographs he had created the previous year, using his traditional scraper, in Michel Cassé's workshop. In this case the result is less pictorial, perhaps, but extremely refined nonetheless.²⁰ In both cases we can speak of “black manner” lithography.

Hartung returned to the Erker-Press workshop once again in 1973 – his most fertile year of the decade and perhaps of his entire career. And, once again, the influence of his lithographic background emerged strikingly. He began by rolling a large, faceted lithographic pencil along the stone slab; then he moved on to using an inking roller to produce a variety of curves and parallels;²¹ after which he began using the roller, instead of a brush, directly on canvases.²²

Hartung's absolute independence of action is beyond any doubt; but if a small digression is permitted, I should like to point out that a few years earlier another artist had begun using a roller to produce paintings, albeit with a different artistic intent. That artist was an Italian, Renato Mabor. To be honest, in his *Itinerari* of 1968,²³ Mabor used a decorator's roller in place of a brush; moreover, he sought to leave an impersonal trait not only on canvases, but also on the walls

1974 e nel 1976. La produzione di quest'ultimo anno è molto particolare. Ancora una volta, come nelle superfici "soffiate" del 1966, sorprendentemente scompare il segno a favore della sovrapposizione di piani cromatici espressi nella gamma del grigio²⁴. Si tratta di pietre litografiche "disegnate" esclusivamente con il rullo da inchiostrazione, che propongono le gradazioni del grigio grazie al progressivo scaricamento del rullo. La (RMM 502 g), in strettissima relazione con la tela T1975-E20²⁵, sembra dimostrare che Hartung, abbia voluto riflettere, in quegli anni, sullo spazio della rappresentazione e su gli strumenti dell'artista. A Saint-Gallen Hartung, per la prima volta, provò l'incisione su legno realizzando grandi xilografie, definite monumentali da Mason. Incise direttamente nella sezione di un tronco d'albero, sono state stampate a mano, senza pressa, dalla stamperia Rudiger Erben, un atelier di stampa a rilievo vicino alla Erker-Press. Tali lavori si distinguono soprattutto per il carattere ritmico dello stile grafico e per le punzonature, che sono un modo espressivo del tutto nuovo per Hartung, rappresentato, nella donazione all'Istituto, dai tre grandi fogli di più di due metri di lunghezza ciascuno.²⁶

Nell'antico *Atelier Mourlot*, fondato nel 1852 a Parigi da Fernand Mourlot, Hartung nel 1964 realizzò alcune litografie delle quali non fece la tiratura se non nel 1973 con l'editore Gualtieri di San Lazzaro. Quest'ultimo personaggio, critico, editore d'arte, gallerista e giornalista, è stato una figura chiave negli scambi letterari ed artistici tra l'Italia e la Francia del Novecento.²⁷ Fu direttore della rivista "XXe siècle", che dedicava ogni numero ad un tema di arte contemporanea, illustrato con splendide riproduzioni. Una tiratura a parte, di sole 25 copie, faceva di ciascun numero un oggetto da collezionare. Il numero della rivista dedicato a Hartung fu quello del mese di dicembre 1973 e in quell'occasione stampò la *L difféérée-I* (RMM 209h), una bellissima litografia a 3 colori.

All'inizio del decennio riprese anche l'incisione calcografica grazie all'abilità dello stampatore Gustavo Gili di Barcelona presso il quale realizzò, oltre alla serie *Las estampas de la cometa*,²⁸ anche le grandi acqueforti e acquetinte smarginate. In questi casi Hartung incise su tutta la superficie del rame, lasciando che i segni uscissero dal margine della lastra e lo stesso foglio stampato fosse ritagliato lungo l'impronta dello schiaccio.²⁹ In tali lavori Hartung usò "...un colore diverso dal nero...sono arrivato ad un blu, ad un blu nerastro, ad un nero violaceo che dà una trasparenza al fondo e crea l'illusione di una molteplicità di colori. Tuttavia amo il nero. È senza dubbio il mio colore preferito. Un nero assoluto, freddo, profondo, intenso."

Anche con la tecnica calcografica volle ottenere segni bianchi su fondo scuro, per questo stampò alcune matrici in negativo, attraverso la procedura di stampa che prevede l'inchiostrazione della superficie della matrice con un rullo, senza far entrare l'inchiostro nei solchi in cavo.

L'artista franco tedesco continuò a dedicarsi alla calcografia

of his town as well as on his body. Those were the years of attempts at breaking out of the confines of the picture frame and, most of all, the years of artistic actions or performances. It was, of course, a world far from Hartung's.

Again in 1974 and in 1976, Hartung produced other lithographs in the Erker-Press workshop. His production in the latter year was particular, indeed, just like the "breaths" he captured on canvas in 1966. Suddenly the sign disappears, giving way to strata of chromatic planes all expressed in tonalities of gray.²⁴ The lithographic stones were drawn with an ink roller which created various shades of gray due to the progressive consumption of the ink on the roller. (RMM 502 g), closely linked to the canvas T1975-E20,²⁵ shows how Hartung was meditating, during those years, on representational space and on the artist's instruments.

While at Saint-Gallen, Hartung attempted, for the first time, incisions on wood, creating huge xylographs which Mason defines as monumental. He made the incisions directly in a section of the trunk of a tree, then hand printed the woodcut (without a press) at a nearby printers, Rudiger Erben, not far from Erker-Press. These realizations are notable for their rhythmic character and for the use of punching to perforate the surface, an entirely new expressive style for Hartung. These works are represented, in the donation to the Institute, by three large sheets, measuring over two meters (almost seven feet) long, each of them.²⁶

In the old *Atelier Mourlot*, founded in 1852 in Paris by Fernand Mourlot, Hartung had produced, back in 1964, a few lithographs which, in 1973, he finally printed, thanks to the publisher Gualtieri of San Lazzaro. Gualtieri was a critic, art editor, gallery owner and journalist – a key figure in literary and artistic exchanges between Italy and France during the twentieth century.²⁷ He also directed the review *XXe siècle*, which dedicated each issue to a theme dealing with contemporary art and illustrated it with splendid reproductions. A tiny printing (25 copies of each issue) made the review a collector's item. The December 1973 issue was dedicated to Hartung and, for it, the review printed (RMM 209h), a beautiful 3-color lithograph. The beginning of the decade also marked a return to engraving, thanks to the help of the printer Gustavo Gili of Barcelona. In Gili's workshop, Hartung produced, besides the series *Las estampas de la cometa*,²⁸ also the large, full bleed etchings and aquatint works. Full bleed means that Hartung's composition covered the entire surface of the plate with no margins; the print was then cut to reproduce just that marginless effect.²⁹ In these works, Hartung used "...colors other than black... I arrived at a blue, at a blackish blue, and at a purplish black, which give transparency to the background and create the illusion of multiple colors. That said, I still love black. It is, without a doubt, my favorite color. An absolute black: cold, profound, intense."

He attempted to obtain white signs on a dark background

nella stamperia dei fratelli Crommelynck, ritornati a Parigi, dopo la morte di Picasso, col quale avevano avviato, nel 1963, una stretta collaborazione. Qui Hartung realizzò (RMM 370f), ma fu stampata solo nel 1978, per il volume *Elegie des Alizes* con versi di Léopold Sédar Senghor e (RMM 372b) per il libro *Requiem pour la fin des tempes*, un testo inedito di Eddy Batache accompagnato, oltre che da 2 fogli di Hartung, anche da sei acqueforti di Francis Bacon, Sebastian Matta e Henry Moore. Nel 1977 Hartung si rivolse all'incisore ed editore Pierre Chave, dove iniziò a disegnare su acetato flessibile e trasparente. I disegni venivano poi trasferiti, per esposizione alla luce, su lastre di zinco preparate con gelatina fotosensibile. Molto probabilmente Hartung usava l'acetato, oltre che per il trasferimento fotomeccanico, anche perché, mentre disegnava, poteva controllare meglio il grado di trasparenza e la diversa successione di piani, che stava cercando di ottenere.³⁰

Aver individuato le stamperie alle quali si è rivolto Hartung ci ha aiutato ricostruire le dinamiche di produzione dell'arte astratta di quegli anni. La capacità della grafica di interpretare al meglio quella tendenza non figurativa e la sua intrinseca vocazione alla diffusione hanno agevolato l'affermarsi dell'espressione artistica che ha avuto, in Hartung, uno degli esponenti più grandi, con una produzione di altissima qualità, dalle ampie tirature³¹. Ci ha rivelato infine l'atmosfera collaborativa che si era creata tra Hartung, i calcografi e i litografi che, coscienti del loro ruolo, sono stati il supporto discreto della creatività dell'artista.

Nella realtà italiana di quegli anni è difficile trovare un artista capace di utilizzare l'ampio ventaglio di tecniche grafiche come Hartung, che ha saputo cogliere, al di là dei virtuosismi tecnici, elementi innovativi in ogni procedura. Innovazioni che non ha esitato a trasferire anche in pittura. La produzione delle stamperie italiane della II metà del Novecento, documentata nelle collezioni dell'Istituto, si distingue per la qualità, ma difficilmente può vantare la presenza di un artista come Hartung che si sia espresso sia con le tecniche litografiche che calcografiche e pittoriche, con la stessa intensità e freschezza. Il debito della pittura di Hartung nei confronti dell'incisione non si limita solo alle procedure di esecuzione dei segni. Mi riferisco soprattutto all'impostazione mentale che sottende all'esecuzione dell'intera produzione. Le infinite varianti che l'artista otteneva attraverso le prove di stampa, gli hanno consentito di sperimentare le molteplici possibilità di una composizione: la stampa della singola matrice, in pietra o in rame e, successivamente la sovrapposizione di due o più matrici, per i colori; l'utilizzo di alcune matrici per il fondo, in comune con altre opere, sono tutte prassi che per Hartung hanno avuto valore di sperimentazione, di ricerca, di verifica delle scelte di colore, di equilibrio della composizione, di orientamento.

using etching and to this end printed the negatives of a few plates, by means of a printing procedure by which ink is applied to the surface of the plate without entering into the cavities of the incisions.

Back in Paris after the death of Picasso (with whom he had begun, in 1963, a close collaboration), the Franco-German artist continued to dedicate himself to engraving in the workshop of the Crommelynck brothers, printers. He produced (RMM 370f), although it was printed only in 1978 for the volume *Elegie des Alizes*, with verses by Léopold Sédar Senghor, and (RMM 372b) for the book *Requiem pour la fin des tempes*, an unpublished text by Eddy Batache; the *Requiem* was accompanied by two of Hartung's prints as well as six etchings by Francis Bacon, Sebastian Matta and Henry Moore. In 1977 Hartung worked with the engraver and publisher Pierre Chave; with him, he began to draw on flexible, transparent acetate. The drawings were then transferred, by being exposed to light, onto zinc plates covered with a light sensitive gelatine. Hartung probably chose to use acetate, other than for its transfer properties, because, while he was drawing, he could better control the degree of transparency and the series of visual planes that he was trying to obtain.³⁰

By identifying the printers with whom Hartung worked, the above historical notes have permitted us to reconstruct the dynamics of his abstract art production in its various phases. Graphic techniques lend themselves nicely to the expression of non figurative art and that fact, together with the intrinsic vocation of graphics to enable works to circulate widely, facilitated the rise of the kind of abstract art that found in Hartung one of its greatest representatives: he furnished an extremely high quality production in very large print runs.³¹ The above historical notes have also enabled us to glimpse the collaborative atmosphere that reigned among Hartung and the various engravers and lithographers he worked with. Conscious of their role, they offered discreet support to the artist's creativity.

It would have been difficult in Italy, during the years just described, to find an artist capable of availing himself of the wide array of graphic techniques that Hartung mastered. The Franco-German painter not only was capable of great technical virtuosity, but he was also able to innovate in each domain. What is more, he was able to transfer his graphic innovations to the field of oil painting. So while the production of Italian printmakers, during the second half of the twentieth century, distinguished itself by its quality (as the Institute's collections demonstrate), that production lacked artists like Hartung, able to express themselves through lithography, etching, painting, with the same intensity and freshness. Hartung's painting is indebted to the art of engraving, and not only with respect to the processes of executing a sign.

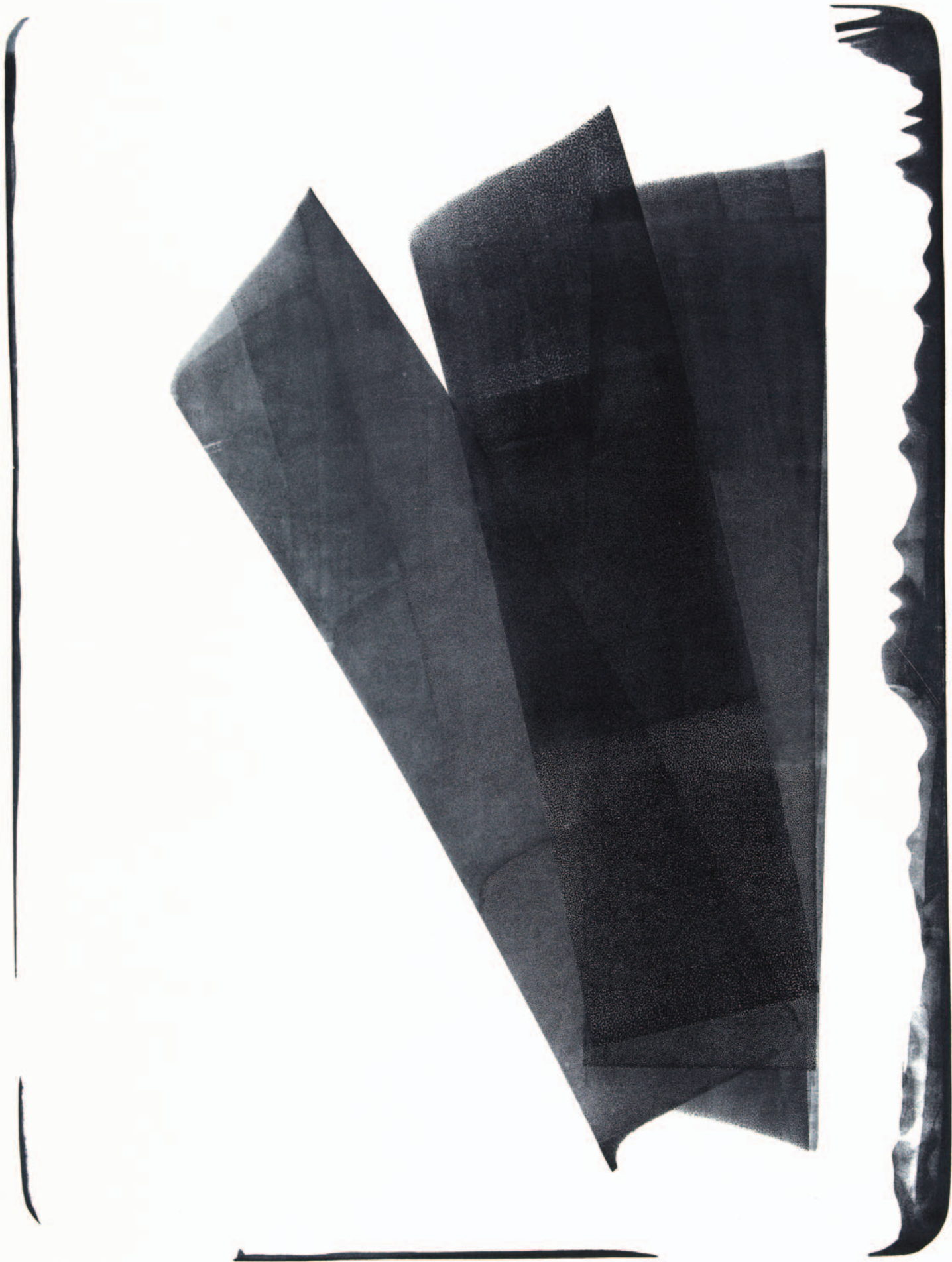
La sintesi degli elementi della sua grafica, qui proposta, vuole rendere il significato complessivo della sua ricerca, attraverso il confronto tra le caratteristiche individuali e il contesto storico tecnico in cui ha operato. Importante è stato vedere il filmato di Alain Resnais del 1947 e altri filmati successivi, che riprendono Hartung al lavoro. Sulla tela, sulla carta o sulla pietra traccia segni energici e studiati allo stesso tempo, molto spesso dal basso verso l'alto. Questi segni appaiono evidenti solo quando l'artista stende su di essi uno strato di colore, facendo risultare, in chiaro, tutti i segni apposti in precedenza. Tale fase di "revelazione", successiva all'elaborazione vera e propria, rimanda alla dinamica specifica dell'arte incisoria, che fondamentalmente ha bisogno della inchiostrazione e del passaggio sotto al torchio perchè tutta l'elaborazione sulla matrice si "riveli" sul foglio.

Erroneamente considerato il precursore dell'informale, dell'espressionismo astratto, del gesto spontaneo, il maestro franco tedesco, che visitò l'Italia nel 1926 e visse in Norvegia, in Spagna e a Parigi, sfugge a tutte le classificazioni. Indipendente da qualsiasi corrente artistica e filosofia estetica, "*artista in antitesi col suo tempo, rivolto al futuro, senza pensare minimamente di essere un precursore e, soprattutto, senza volerlo*,"³² fu guidato dal desiderio di controllare la spontaneità espressiva con l'eleganza della sezione aurea.³³ L'ampia produzione grafica offre un ventaglio di soluzioni stilistiche e di processi esecutivi molto studiati, che solo apparentemente contraddicono il suo modo di operare spontaneo e veloce. Le stampe dimostrano la costante vitalità della sua ricerca, di pura astrazione che, a partire dai *Blitzbücher* o "libri dei lampi", non ha mai smesso di trarre spunto dalla realtà nel tentativo di "*fissare il dinamismo e la forza dell'energia*".

Engraving gave Hartung an approach to creating works of art that marked his entire production. The repeated print trials, with their infinite variations, enabled Hartung to experiment with the various possibilities of a composition. First the stone or copper die produced a print which then was subjected to other printings, one for each color plate, or for the background, which could even be in common with other works. This flexibility gave Hartung ample leeway to conduct his research, to experiment, to verify his choice of colors, to test the harmony and the orientation of his composition. The preceding description of the elements making up Hartung's graphic work is an attempt to illustrate the overall meaning of his research, caught up between his idiosyncrasies and the historical context in which he operated. This description is has a visual counterpart: the Alain Resnais film of 1947, and the films that followed, showing Hartung at work. He draws signs, energetic and yet studied, on canvas, on paper, on stone – often from down to up. These signs appear evident only when the artist spreads a stratum of color over them which brings out, with clarity, all the signs deposited on the surface previously. This moment of "revelation", which follows the moment of initial elaboration, is typical of the specific process of engraving, which requires inking and compression before the rich elaboration on the engraved plate "reveals itself" on a sheet of paper.

The Franco-German artist, who visited Italy in 1926 and lived in Norway, in Spain and in the capital of France, escapes any attempt at classification. It is wrong to call him the precursor of informal art, of abstract expressionism, of spontaneous gestures. He is independent of any artistic current or esthetic philosophy, because the artist, "*in antithesis with his time, is turned toward the future and has no thought – and, most of all, no desire – of being a precursor of anything*."³² At most, Hartung was guided by a desire to control his expressive spontaneity with the elegance of the Golden Ratio.³³ His enormous graphic production offers a wide range of highly studied stylistic solutions and means of execution. Their reflexive character is only apparently in contradiction with Hartung's spontaneous and rapid way of working. His graphic works demonstrate the constant vitality of his research into pure abstraction – a research effort, starting with the *Blitzbücher* (the lightning bolt books), in which he unrelentingly studied reality in the hope of fixing on a surface "*the dynamism and the force of energy*."

1. G. Appella, *Hartung e l'Italia*, in G. Appella, F. D'Amico, A. Passoni, Hans Hartung, catalogo della mostra, GCAM, Torino 2000; L. Mallè (a cura di), Hans Hartung, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1966; M. Calvesi, Hans Hartung, Genevieve-Milano, 2005; A. Barzel, Hans Hartung. In principio era il fulmine, Milano 2006.
2. U. Apollonio, *Hans Hartung*, Milano 1966.
3. G. Marchiori, *Percorso di Hartung*, in L. Mallè (a cura di), *op. cit.*, Torino 1966, pp. 9-19; G. Marchiori, *Hans Hartung pastelli – acqueforti – litografie*, catalogo della mostra, Galleria Stendhal, Milano 1966, s.p.
4. G. Marchiori, *Opera grafica di Hartung*, in *Hans Hartung*, catalogo della mostra, Galleria Il Segno, Roma 1958, s.p.
5. Hans Hartung, *Autoritratto*. Narrazione raccolta da Monique Lefebvre; traduzione di Virginia Semproni con un'introduzione di Fabrizio D'Amico, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 2000. (edizione originale, Parigi 1976). Ove non diversamente indicato le citazioni di Hartung sono tratte da questo testo.
6. H. Bürklin, *Gespräch mit Hans Hartung*, Saint-Gallen, 1974, pp. 1-7 (intervista pubblicata in inglese e francese nel numero speciale della rivista "Cimaise" in occasione del settantesimo compleanno dell'artista. (21° annee – N° 119-120-121. sept.-oct.-déc. 1974, pp.16-25).
7. G. Marchiori, *op. cit.*, Roma 1958, s.p.
8. R. M. Mason, *Hartung and Printmaking*, in A. Pontégnie, (a cura di) Hartung 10 Perspectives, Milano 2006, pp. 96- 121; www.fondationhartungbergman.fr; www.hhestampes.com.
9. D. Abadie, *Hans Hartung: sur la gravure et la lithographie* entretien avec Daniel Abadie, 28 aprile 1977, in *Hartung*, catalogo della mostra, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1977.
10. R. M. Mason, *op.cit.*, Milano 2006, p.107. Cfr. da (RMM 29e) a (RMM 33e)
11. D. Abadie, *op.cit.*, Paris 1977.
12. Nella presente pubblicazione abbiamo preferito usare il termine più ampio di litografia con trasporto autografico anziché autografia perché l'utilizzo della carta autografica è considerato uno strumento della litografia e non una tecnica
13. Cfr. RMM 87 e), (RMM 96 b), (RMM 108 g)
14. Roger Lacourière (1892-1966) aprì l'atelier nel 1929.
15. Il metodo dei colori simultanei non prevede la realizzazione di tante matrici quanti sono i colori della composizione grafica, come vuole la norma. Gli inchiostri, variamente viscosi, vengono stesi su un'unica lastra calcografica incisa, con rulli di diversa morbidezza, per un effetto cromatico molto particolare. Il risultato non può essere mantenuto costante nell'intera tiratura, anche se di pochi esemplari.
16. R. M. Mason, *op.cit.*, Milano 2006, p.48-49, 150
17. C. Chicha-Castex, C. Rümelin, A. Schlharn, *Hans Hartung Estampes Druckgraphik*, BNF, Milano 2010, pag.34; Cfr. (RMM 250f), (RMM 251p), (RMM 252c) e (RMM 253g).
18. Cfr.:P 1961-31-32-33-34-35-80-82-84-85-86 .
19. Il procedimento della controstampa consente di ottenere un altro esemplare su carta utilizzando, come matrice, il foglio, ancora fresco d'inchiostro, appena impresso. Cfr. Da (RMM 171e) a (RMM 198k).
20. Cfr. (265c), (RMM 273m), (RMM 274g), (RMM 276f), (RMM 277g); nella (RMM 220i), (RMM 238e)
21. Cfr. (RMM 402b) e (RMM 403b); (RMM 422b), (RMM 423b), (RMM 440b), (RMM 444c); R. M. Mason, *op.cit.*, Milano 2006, p.153 fig. 13
22. Cfr. T1973 E33-35-36-37 e ancora nelle T1974-R24 e T1975-R35
23. L. Ficacci, (a cura di), *Mambor opera di segni*, catalogo della mostra, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1998
24. Cfr. RMM 500c), (RMM 508d), (RMM 517d) e (RMM 502 g)
25. R. M. Mason, *op.cit.*, Milano 2006, p. 152, fig. 12
26. Cfr. (RMM397c), (RMM398c) e (RMM399d).
27. Cfr. L. P. Nicoletti, L. Sansone (a cura di), *XXeme Siècle di Gualtieri di San Lazzaro*, catalogo della mostra, Palazzo Sormani, Milano 2012.
28. Cfr. da (RMM 283c) a (RMM 290a)
29. Cfr. da (RMM300a) a (RMM 303b)
30. Cfr. da (RMM 521c) a (RMM 529k).
31. Per la cronologia delle edizioni della produzione grafica si rimanda al sito della Fondazione Hartung Bergaman.
32. G. Marchiori, *op.cit.*, 1966, pp. 9-19.
33. A. Barzel, *La Sezione Aurea. La ricerca dell'ordine*, in A. Barzel, C. Isnardi, Hans Hartung. In principio era il fulmine, catalogo della mostra, Triennale Bovisa, Segrate, Milano 2006, p. 101.

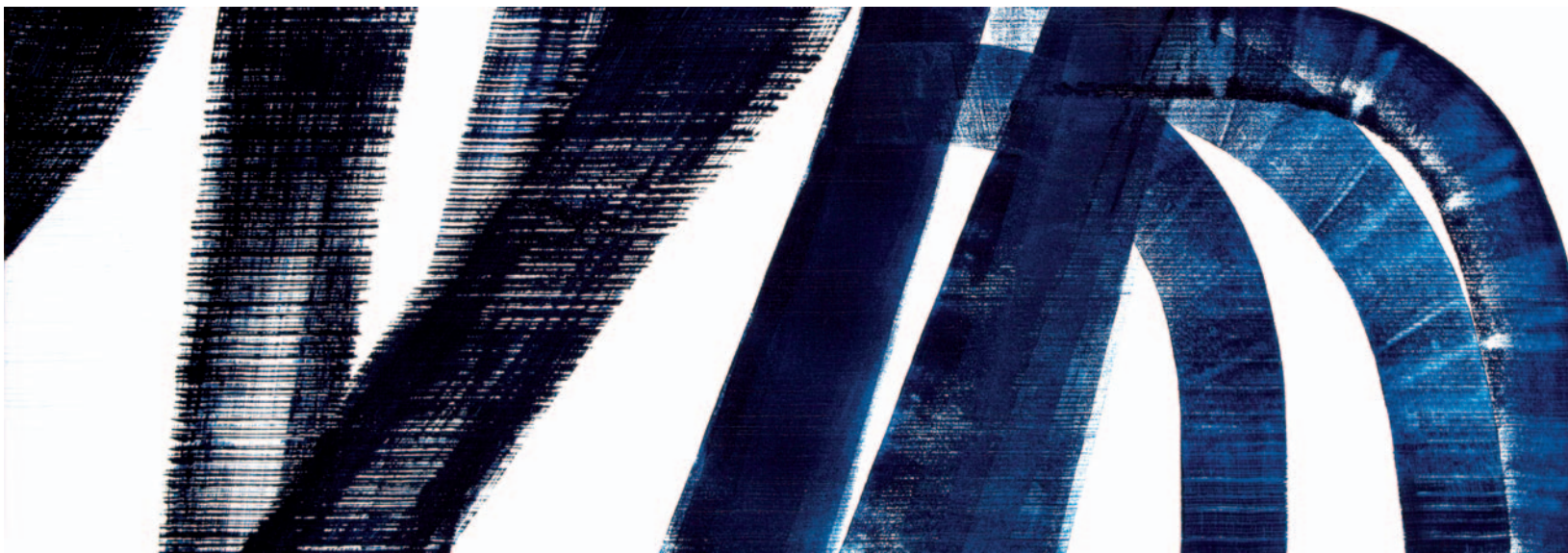


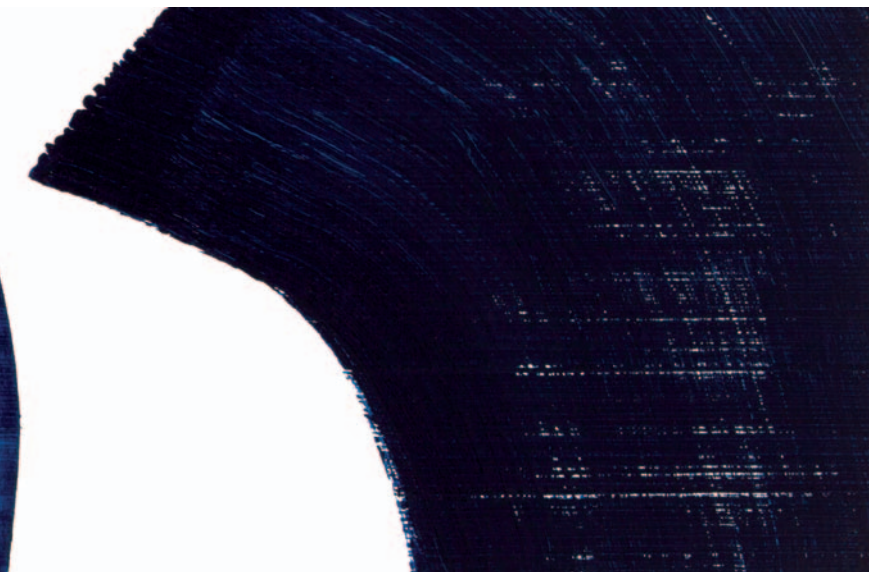
2. 9 V/K

4-1



esposizione
exposition





a pagina at page 36 :

L 1973-45, 1973

litografia a inchiostro ink lithograph,
mm 811x604 (1050x760)

T1974-R14, 1974

acrilico su tela acrylic on canvas, cm 71x300

