

DAVID DE BIASIO

No Logo

a cura di ALBERTO AGAZZANI

La nostra storia

La Galleria Gagliardi è nata nel 1991, in un grande spazio di 400 m2 che molti anni fa era adibito a garage e rimessa per attrezzi agricoli, uno spazio del quale non è rimasto niente che ricordi l'antica struttura, tranne una sezione di pavimento composta da assi di legno di quercia che ricoprono una buca. In assenza di ponte elevatore, le macchine venivano posizionate su questa apertura e sotto di esse, a braccia alzate, si riparavano i motori.

Questa composizione artigianale è una piccola opera d'arte eseguita a mano dal vecchio proprietario il Signor Dino Conforti, ed è una traccia volutamente rimasta in Sua memoria, alla quale siamo fortemente legati ed affezionati.

Dal 1991, anno dopo anno, la galleria ha subito molte trasformazioni; è stata ampliata e migliorata a livello espositivo, ci sono stati importanti cambiamenti volti alla ricerca di una sempre migliore qualità delle opere esposte. In tutti questi anni, la galleria ha ospitato nei propri spazi decine di artisti e organizzato oltre un centinaio di eventi rimanendo sempre fedeli alla filosofia di un corretto rapporto tra qualità e valore dell'opera.

Oggi possiamo dire che la galleria è divenuta un riferimento culturale importantissimo, tra i più completi per la promozione permanente e la vendita di arte contemporanea.

Da sempre facciamo una selezione molto attenta ed ogni opera viene scelta direttamente negli studi degli artisti con i quali interagiamo stimolandoli costantemente nella loro ricerca.

Solo così possiamo offrire ad i nostri collezionisti italiani ed internazionali o ai semplici amatori, una importante e selezionata collezione di arte.

Our story

The Galleria Gagliardi was born in 1991, in a 400 sq large space which many years ago was used as a garage and consignment for agricultural tools, a space of which nothing remains to remind the antique structure, except a section of the pavement composed by oak wood floorboards covering a hollow.

In absence of a draw-bridge, cars were positioned on this opening and underneath, with raised arms, engines were repaired.

This original composition is a little work of art, hand made by the old owner, Mr. Dino Conforti, it is a trace deliberately left in his memory, to whom we are strongly close and devoted.

Since 1991, year after year, the Gallery has undergone many transformations; the exhibition area has been enlarged and refined, many changes have been brought towards the research of an increasing quality of the shown art works. In all of these years the gallery has hosted dozens of artists and organized more than a hundred of events, always clinging to a philosophy of a correct ratio between the quality and the value of the art work.

Today we can state that the gallery has become a very important cultural benchmark, among the most complete for the permanent promotion and the contemporary art sale.

Since ever we make a very careful selection and each work of art is chosen directly in the studios of the Artists, constantly stimulated in their research.

This represent the only way to offer an important and selected art collection to our italian and international collectors or amateurs.

No LogoNo LogoNo LogoNo Logo

oNoNoNoNoNoNoNoNoNoNo

No LogoNo LogoNo LogoNo Logo

oNoNoNoNoNoNoNoNoNoNo

No LogoNo LogoNo LogoNo Logo

oNoNoNoNoNoNoNoNoNoNo

No LogoNo LogoNo LogoNo Logo

COSE MENTALI

David De Biasio è un pittore-pittore. L'affermazione, così posta ad incipit del catalogo della sua prima mostra italiana, potrà sembrare retorica, ma non è così.

La Pittura, ci insegna Leonardo, è soprattutto "cosa" mentale. Picasso la definiva "qualcosa che sta fra la tela ed il colore". La Pittura, dunque, non può essere ridotta ed intesa come un linguaggio espressivo e basta, ma bensì come il risultato, l'espressione, il fine di una comunicazione/astrazione che si realizza tradizionalmente con tela, pennelli e colori. Eppure la nostra modernità ci ha abituato che possono essere espressioni di Pittura anche opere d'arte realizzate attraverso altre tecniche e linguaggi. Sarebbe ottuso non riconoscere che i video di Bill Viola o certe installazioni di Damien Hirst o Jeff Koons, per citare tre esempi estremi, non contengono una forte componente "pittorica", ancorché perseguita con mezzi non tradizionali. Differente, e qui centrale, è il punto che riguarda la fotografia che, nascendo come imitazione e semplificazione della Pittura (Daguerre era un pittore e Niépce un incisore), ha sempre mantenuto una sorta di sudanzanza con essa, ponendosi solo nella modernità più estrema l'obiettivo di affrancarsene. Ma il legame strettissimo di sostanziale dipendenza fra fotografia e pittura è una verità solo parziale e facilmente controvertibile in quanto l'utilizzo di strumenti ottici, gli antesignani della moderna fotografia per l'appunto, erano già utilizzati ed anzi ritenuti fondamentali nella pittura sin dalla prima metà del XV secolo. Esempi straordinari di ciò si hanno da van Eyck, Leonardo e Caravaggio fino ad Ingres via via fino a noi, agli Iperrealisti americani per l'appunto. E' con questi ultimi, infatti, che alla fine degli anni '60 del secolo scorso s'inverte il rapporto fra fotografia e pittura. Nella scena artistica statunitense di quegli anni l'Arte non rappresenta più sé stessa e si spoglia di ogni riferimento estetico o addirittura visivo, trasformandosi in una sorta di antiarte. La nuova Arte americana deve interrogare ed interrogarsi, provocare una riflessione, ad ogni costo, non esibirsi, stupire né tanto meno narrare o illustrare. Il soggetto dell'opera d'arte si sposta così dall'immagine all'evento, con tutto ciò facendo decadere il secolare primato dell'icona e la centralità dell'oggetto/oggetto. In questo scenario dominato da un astrattismo variamente coniugato (dal violento espressionismo di Pollock e De Kooning alla serafica spiritualità di Rothko) s'inserisce la nascita del Fotorealismo, derivazione altra (e alta) della Pop Art, con la quale condivide il ritorno all'oggetto/oggetto, il fondamento ipervisuale e, soprattutto, "l'estetica radicata negli artefatti visuali della cultura di strada". Senza troppo dilungarsi sulle modalità espressive dei pittori fotorealisti originari, ai fini di questa introduzione risultano importanti due aspetti della tradizione fotorealista americana: il riferimento costante alla "cultura di strada" del cosiddetto "mito americano" e l'utilizzo della fotografia, anche come base per la realizzazione dei propri dipinti. La prima caratteristica è facilmente riscontrabile nella scelta dei soggetti: scorci urbani, oggetti di quotidiano uso, simboli della cultura popolare americana (automobili, motociclette, insegne luminose, marchi, loghi, icone pubblicitarie, ecc.). La seconda, più insidiosa nella parte che fonde tecnicamente pittura e fotografia, è riscontrabile in molti storici protagonisti di quella stagione che anzi facevano (e fanno) dichiaratamente ampio uso di basi fotografiche impresse sulla tela, identificando in ciò una profonda carica concettuale rivoluzionaria (da Paul Staiger, Stephen Posen, Franz Gertsch e Chuck Close fino a Peter Maier).

In pittura, si sa, il fine giustifica sempre i mezzi e da secoli i suoi strumenti espressivi si sono evoluti insieme alle nuove scoperte scientifiche e tecnologiche. E da altrettanto tempo si creano e si ergono schiere di puristi pronti a

¹Per questo ed altri riferimenti ci si può riferire a: Mercurio, Gianni, Iperrealismo e Fotorealismo, in "Iperrealisti", Roma 2003.

mettere in discussione la liceità o meno dei nuovi strumenti o tecniche adottate. Quando all'inizio del '400 Jan van Eyck perfezionò la pittura ad olio, introducendone l'utilizzo preferendola alla tradizionale tempera grassa, vi fu chi urlò allo scandalo e si parlò addirittura di "tecnica impura". Lo stesso scandalo si realizzò con la coeva introduzione della camera ottica, progenitrice della fotografia e del cinema, e che oggi parimenti si rinnova per l'utilizzo di proiettori, aerografi o basi fotografiche.

L'utilizzo della tecnologia in arte ed in pittura, dunque, non rappresenta nulla di inedito né di realmente inaccettabile. Nel caso delle basi fotografiche, però, il discorso necessita di un doveroso approfondimento. Grazie oggi all'utilizzo semplificato ed accessibilissimo di plotter e stampanti d'ultima generazione, supportate da apparecchi fotografici digitali e da sofisticati programmi di elaborazione delle immagini, si è rapidamente (e misteriosamente) creata una tanto folta quanto sospetta schiera di "pittori iperrealisti", chiamiamoli così, dalle sorprendenti capacità tecniche. Il sospetto e la sorpresa non nascono tanto dalla straordinaria e davvero seducente bellezza dei quadri realizzati, ma piuttosto dall'improbabile quantità delle opere prodotte, oltre che dall'altissima definizione calligrafica, in certi casi evidentemente impossibile da raggiungere con gli strumenti tradizionali della pittura. Il sospetto, dunque, che si tratti di immagini elaborate al computer, fotograficamente impresse su tela e ridipinte (o ritoccate) è qualcosa più di una supposizione e, di per sé, se apertamente dichiarata come nel caso dei maestri americani, non rappresenterebbe né un minus né tanto meno possibile oggetto di riprovazione. Ciò che dovrebbe realmente far urlare allo scandalo, soprattutto a fronte di ostentati orgogli puristi e sbandierate ipocrisie etiche, è l'azione di chi trasforma il sospetto in realtà, nascondendo la vera natura delle proprie opere d'arte, ossia l'utilizzo di basi fotografiche prestampate, trasformando così un qualcosa di assolutamente lecito in una colossale e grottesca farsa.

Quando all'inizio di questa presentazione ho definito David De Biasio un pittore-pittore intendevo da subito ed in maniera definitiva liberare il campo da qualunque dubbio in merito alla sua ricerca espressiva ed al suo sorprendente dominio tecnico; due caratteristiche che, come spesso accade in chi custodisce un talento autenticamente tale, intrecciandosi e fondendosi fra di loro creano la vera originalità, ossia quell'invenzione, quella conquista visiva del tutto inedita dalla quale difficilmente è possibile fare ritorno.

L'educazione retinica di De Biasio si è formata in Italia, a stretto contatto con la Bellezza e la nostra grande tradizione artistica ed architettonica. E ciò pare evidente anche e soprattutto dalle sue scelte estetiche ed espressive, nell'adozione, almeno fino ad oggi, della "Natura morta" come genere privilegiato nonché per l'orgoglioso, ma mai ostentato né integralista, senso d'appartenenza a quella nobile genia di pittori profondamente legati alla dimensione artigianale del loro "fare arte", all'irrinunciabile e voluttuosa "sensualità del contatto con la tela", sono parole di De Biasio, attraverso pennelli e colori ad olio. De Biasio in questo senso è un pittore profondamente ancorato alla tradizione italiana, anche e non solo nel modo di guardare e rappresentare la sua realtà. Attento alla tradizione, sì, ma anche al suo rinnovamento: quella "tradizione del nuovo" per l'appunto che caratterizza la nostra arte da Giotto ad oggi. Se infatti rimangono puri e tradizionali gli strumenti del suo lavoro (tele bianche, telai, pennelli, colori ad olio e vernici), lo studio e l'elaborazione dell'immagine/soggetto si arricchiscono di nuovi stimoli e di nuovi mezzi: dalla fotografia digitale alla sua elaborazione computerizzata fino alla proiezione sulla tela, quest'ultima esattamente, ma in modo molto più evoluto, come avveniva con la tanto scandalosa camera ottica di un van Eyck, di un Leonardo o di un Caravaggio.

A proposito dei dipinti di David De Biasio si è spesso parlato, lo ha fatto anche il sottoscritto, di "iperrealismo", semplificando lucidamente e coscientemente i termini della questione e soffermandosi all'evidente superficie della loro manifesta espressività. Ma un pittore può essere definito iperrealista o fotorealista semplicemente in base all'altissima definizione del suo realismo? In una parola: può la forma prevalere sul concetto, sull'ideologia che sottende una maniera?

Il Fotorealismo (americano) e il derivato Iperrealismo (Europeo) si basavano e tuttora poggiano, come visto, su concetti e finalità espressive ben precise e di diretta derivazione Pop, anche e non solo attraverso un uso del tutto inedito della fotografia. Tutto ciò, di contro, non è in alcun modo assimilabile alla ricerca espressiva, ed alle conseguenti creazioni, di tanti realisti "estremi" italiani. Nel Bel Paese, come in buona parte del Vecchio Continente, la tendenza ad un realismo assoluto ha origini ben precise e ben radicate nel tempo. Ancora e nuovamente si ritorna alla metà del '400 ed ancora a quel van Eyck rivoluzionario inventore di modi e tecniche. In Italia quell'esasperata ricerca di verità mimetica trova esempi straordinari e continuità attraverso la lezione di Leonardo, Caravaggio e Cagnacci, per citarne i primi, che tutto possono essere definiti, anche "pop" ante litteram forse, tranne che ideologicamente iperrealisti!

De Biasio stesso ha mosso i suoi primi passi nel mondo della pittura perseguendo un realismo classico tutt'altro che estremo. La sua rivoluzione visiva avviene negli Stati Uniti, dove ha vissuto dal 2003 al 2008, arricchendo le proprie capacità retiniche grazie al contatto col variegato e vivido ambiente artistico newyorkese e, soprattutto, con l'incontro diretto col Fotorealismo originale. Questa esperienza ha portato il pittore italiano non tanto ad un'adesione ideologica al concettualismo iperrealistico, ma piuttosto ad un apprendimento tecnico, ad approfondimenti puramente pittorici finalizzati al raggiungimento di un realismo estremo ed intriso di italico senso del Bello. Le sue nature morte, inoltre, risentono di un'altrettanto forte pulsione verso la luce e le meraviglie della Natura (non di rado rappresentata anche nella sua dimensione "minerale", con marmi, conchiglie e pietre quasi da Wunderkammer), senza gli effetti speciali, le deformazioni specchiate e specchianti o le grandiosità americane, ma piuttosto indulgendo sulla forza ed il calore del colore, sull'armonia delle composizioni, su un assoluto, quasi matematico sebbene mai sidereo, controllo degli equilibri tutti.

I soggetti, poi, sono quanto di meno "pop", e quindi iperrealista in senso stretto, si possano immaginare ed anzi rientrano a pieno titolo in quel genere, la "natura morta", che da Caravaggio in poi è stato proprio assunto e assurto come autonomo e tipicamente italiano.

In questo caso si dovrebbe, dunque, parlare di "realismo estremo", forse di "realismo cinico" in quelle circostanze nelle quali la freddezza della rappresentazione esclude qualunque implicazione emotiva che non sia lo stupore per la meraviglia calligrafica (ma non è il caso di De Biasio). Di certo non è concettualmente corretto, qui come altrove, riferirsi a concetti come "Iperrealismo" né tanto meno "Fotorealismo".

Anche nell'ultima ricerca pittorica di De Biasio, il ciclo "No logo" che qui viene presentato, la potenziale tendenza "pop" data dall'utilizzo di bottiglie immediatamente riconoscibili si trasforma in una sorta di neomarandismo al contrario, estremo, qui implacabile, inesorabile, talmente arrogante nella sua perfezione e nel gioco stupefacente della luce, delle ombre e dei riflessi da fugare qualunque tentativo di lettura qualunque iperrealista. L'intento altro, poi, è chiaramente perseguito attraverso l'eliminazione sistematica e totale di qualunque logo o marchio, "No logo" appunto, elementi, questi ultimi, essenziali, primigeni e ineludibili della natura Pop.

Un ritorno alle origini, dunque? I dipinti di De Biasio ci confermano l'assunto martiniano secondo il quale l'unica modernità possibile è quella della sensibilità. De Biasio è l'evidente prova di come cinque secoli di storia possano ritrovarsi e rinnovarsi nel semplice e limitato spazio di una tela dipinta. Ma quello sguardo, quell'occhio e quella mente che ne sottendono la creazione sono i portatori di un'eredità e di una dignità che nessuna tecnologia, nessuna invenzione, nessuna scorciatoia potranno cancellare. Così come nulla potrà sostituirsi all'uomo nella realizzazione di quella "cosa tutta mentale" chiamata Pittura.

THINGS OF THE MIND

David De Biasio is a painter-painter. This statement, coming right at the opening of the catalogue of his first Italian show, might sound rhetorical, but it is not.

Painting, Leonardo teaches us, is, above all, a "thing" of the mind. Picasso defined it as "something suspended between canvas and paint."

Painting, therefore, cannot be merely reduced to and understood as a language of expression; it is also the result, the expression, the end of a communication/abstraction that traditionally takes shape through canvas, brushes, and colours.

Yet, in our modernity, we have accepted that works of art created through other techniques and languages can also be forms of Painting. It would be wrong-headed not to recognise that Bill Viola's videos or some of Damien Hirst's or Jeff Koons' installations, to cite but three extreme examples, contain a strong "painting" component, although pursued by unconventional means. A different point, and a central one here, can be made about photography: born as imitation and simplification of Painting (Daguerre was a painter and Niépce an engraver), photography has always been subordinate to Painting, seeking to break free of it only in the most extreme modernity. But the very tight bond of substantial dependence between photography and painting is only partially real; it is easy to argue against it because optical instruments, the very forerunners of modern photography, were already used, and even deemed to be essential to painting, as early as the first half of the 15th century. Extraordinary examples of this are found from Jan van Eyck, Leonardo, and Caravaggio to Ingres and all the way to our days, to the American Hyperrealists. In fact, the relationship between photography and painting was reversed by their rise in the late 1960s. In the American arts scene of those years, Art stops representing itself and sheds all aesthetic, even visual reference, to evolve into a kind of anti-art. The new American Art must pose questions and question itself, bring about a reflection, whatever the cost; it shall not exhibit itself, or awe, let alone narrate or illustrate. The event replaces the image as the subject of the work of art, thus undermining the centuries-old primacy of the icon and the central place of the object/subject. Photorealism's birth fits in this landscape dominated by abstractionism in its many forms (from Pollock's and De Kooning's violent expressionism to Rothko's seraphic spirituality); it is another (and higher) outgrowth of Pop Art, sharing with it a return to the object/subject, the hyper-visual foundation, and, especially, "the aesthetics rooted in the visual artefacts of street culture."¹ Without dwelling too much on the modes of expression of the original photorealist painters, two aspects of the American photorealist tradition seem pertinent to this introduction: the ongoing reference to the "street culture" of the so-called "American myth" and the use of photography, also as a base to make one's own paintings. The first characteristic is easily identified in the choice of subjects: glimpses of city views, daily objects, symbols of American pop culture (cars, motorcycles, neon signs, trademarks, logos, advertising images, etc.) The second, and more treacherous one in the aspect that fuses painting's and photography's techniques, is found in many of that season's historical main players who made (and make) broad use of photographic bases printed on canvas, identifying in this a deeply revolutionary conceptual impulse (from Paul Staiger, Stephen Posen, Franz Gertsch, and Chuck Close to Peter Maier.)

We all know that, in painting, the end always justifies the means and that its tools of expression have evolved for centuries along with the new scientific and technological advances. And for just as long throngs of purist have

¹ For this and other references, see: Mercurio, Gianni, *Iperrealismo e Fotorealismo*, in "Iperrealisti", Rome 2003.

formed and risen, ready to question the legitimacy of the newly adopted tools or techniques. In the early 15th century, Jan van Eyck perfected oil painting and introduced its use in preference to the traditional tempera grassa; some, at the time, called it a scandal and even talked of an "unclean technique." The same scandal was denounced when, during the same period, the camera ottica, ancestor of photography and cinema, was introduced; and the scandal is renewed today by the use of projectors, aerographs, or photographic bases. The utilisation of technology in art and painting is therefore not new, nor is it really unacceptable. However, the case of photographic bases demands a deeper discussion. The current very simple and accessible use of latest generation plotters and printers, supported by digital cameras and highly sophisticated image processing software, fostered the rapid (and mysterious) rise of a crowd (as large as it is suspect) of "hyperrealist painters," for lack of a better term, having surprising technical skills. The suspicion and surprise are not generated by the extraordinary and truly seductive beauty of the paintings created, but rather by the improbable number of works produced, and by the very high graphic definition, in some cases impossible to match with painting's traditional tools. The suspicion that these images are processed in the computer, printed photographically on canvas and re-painted (or touched up) is something more than a guess and, in itself, if openly admitted as the American masters do, would not be a minus, or even less the object of blame. What should really cause a scandal, especially in the face of ostentatious purist pride and loud ethical hypocrisies, is the behaviour of those who translate suspicion into reality, hiding the true nature of their works of art: the use of pre-printed photographic bases, somehow transforming an absolutely legitimate practice into a colossal and grotesque farce.

When, at the start of this presentation, I defined David De Biasio a painter-painter, I intended to sweep away, once and for all, any doubts about his expression research and his amazing technical mastery. As it often happens when someone possesses true talent, these two qualities, interweaving and melting into each other, create true originality, that inventiveness, that unprecedented visual conquest from which it is difficult to come back.

De Biasio's visual education took place in Italy, in close contact with Beauty and with our great artistic and architectural tradition. And this is evident, also and above all, in his aesthetic and expressive choices, in the adoption, at least up to now, of the "Still Life" as his preferred genre, as well as in the proud, but never ostentatious or extremist, sense of belonging to that noble progeny of painters deeply rooted in the artisanal dimension of their "doing art", in the inalienable and voluptuous "sensuality of contact with the canvas" (De Biasio's words) through brushes, colours, and oil.

In this sense, De Biasio is a painter firmly anchored in the Italian tradition, also, but not only, because of how he looks at and represents his reality. Attention to tradition, then, but also to its renewal: that "tradition of the new," indeed, which has characterised our art from Giotto to our days. In fact, while the tools of his work remain pure and traditional (white canvas, frames, brushes, oil paints, and varnishes), the study and elaboration of the image/subject are enriched by new stimuli and tools: from digital photography and its computer processing to projection on the canvas; exactly, but in a much evolved form, what Jan van Eyck, Leonardo, and Caravaggio did, oh so scandalously, with the camera ottica.

"Hyperrealism" is often mentioned when speaking of David De Biasio's paintings (I have done it myself); this lucidly and consciously simplifies the terms of the question and focuses on the evident surface of the paintings' manifest expressivity. But can a painter be defined hyperrealist or photorealism simply on the basis of the very high definition of his realism? In a nutshell: can the form overwhelm the concept, the ideology that underlies a style? As we have seen, (American) Photorealism and the derived (European) Hyperrealism were grounded and still rest on well defined concepts and expressive finalities directly derived from Pop Art, also, but not only, through a totally unprecedented use of photography. On the other hand, all this cannot be in any way compared to the expressive research, and subsequent creations, of so many Italian "extreme" realists.

In Italy, as in a good portion of the Old Continent, the trend towards absolute realism has origins that are well defined and deeply rooted in time. We come back, again, to the mid-15th century and again to that revolutionary Jan van Eyck, inventor of methods and techniques. In Italy, that exasperated search for mimetic truth finds outstanding examples and continuity through Leonardo's, Caravaggio's, and Cagnacci's lessons, to mention but the early ones, who can be defined as anything, even "pop" forerunners, perhaps, but not ideologically hyperrealists!

De Biasio himself took his first steps in the world of painting pursuing a classic, far from extreme, realism. His visual revolution took place in the United States, where he lived from 2003 to 2008, enriching his visual perception capacity thanks to his contact with the variegated and lively New York arts scene and, above all, through his direct interaction with the original Photorealism. This experience led the Italian painter not so much to an ideological embrace of hyperrealistic concepts, but rather to technical learning, to strictly in-depth pictorial explorations aimed at achieving an extreme realism steeped in the Italian sense of Beauty.

Moreover, his Still Lives reflect a just as strong drive towards light and Nature's wonders (often represented also in its "mineral" dimension, with marbles, shells, and rocks, almost as in a Wunderkammer), without the American special effects, mirrored and mirroring deformations, or grandiosities; rather, they dwell on the strength and warmth of colour, on the harmony of compositions, on an almost mathematical, although never sidereal, absolute control of all balances.

The subjects then are the least "Pop", and therefore the least hyperrealist in a narrow sense, that one can imagine; on the contrary, they fully belong to the "Still Life" genre that, since Caravaggio, has been assumed and rose as autonomous and typically Italian.

In this case, therefore, one should speak of "extreme realism", perhaps of "cynical realism", when the coldness of the representation excludes all emotional involvement other than the awe before a graphic marvel (but this is not De Biasio's case.) Certainly, it is not conceptually correct, here or elsewhere, to refer to concepts such as "Hyperrealism", or even less "Photorealism."

Even in De Biasio's latest pictorial research, the "No logo" cycle presented here, the potential "Pop" tendency given by the use of immediately recognisable bottles is transformed into a sort of extreme reversed neo-Morandi-style, that here is implacable, inexorable, and so totally arrogant in its perfection and in the stupefying play of light, shadows, and reflections, that it defies any attempt at a reading in any way hyperrealist. The other intent is clearly pursued through the systematic and complete elimination of all logos and trademarks, hence "No logo," the latter ones being the essential, primigenial, and inescapable elements of Pop nature.

A return to the origins then? De Biasio's paintings confirm Martini's postulate that the only possible modernity is that of sensitivity. De Biasio is the living proof that five centuries of history can converge and renew themselves in the simple and limited space of a painted canvas. But the glance, the eye, and the mind that underlie its creation are the beneficiaries of a heritage and a dignity that no technology, no invention, no shortcut can erase. Just as nothing can replace man in the creation of that "thing wholly of the mind" called Painting.

Alberto Agazzani

No Logo

26 Marzo - 26 Aprile 2011

a cura di Alberto Agazzani









Work in progress..

































Work in progress..











DAVID DE BIASIO

Jesolo [VE], 1973

All'età di 19 anni, compiuti gli studi magistrali, si trasferisce a Roma dove frequenta l'Accademia di Belle Arti; nel 1998 si diploma con il massimo punteggio presentando una tesi sull'opera di Gustave Moreau.

Affascinato dalle opere dei grandi Maestri del passato, inizia a studiarne la tecnica eseguendo numerose copie: da Leonardo da Vinci a Raffaello Sanzio, da Michelangelo Merisi a Jean Auguste Dominique Ingres, da Gustave Moreau a Gustav Klimt.

Nel 2003 si trasferisce a New York dove inizia a lavorare come assistente per Mark Kostabi presso il "Kostabi World", dedicandosi al tempo stesso alla realizzazione di opere proprie.

Nel 2006 ottiene a New York la sua prima mostra personale.

Nel 2007 partecipa ai corsi della rinomata scuola d'arte newyorkese "Art Student League".

Nella seconda metà del 2008 ritorna in Italia.

Apprezzato dal noto critico d'arte Prof. Alberto Agazzani, nel 2009 partecipa all'importante rassegna "Contemplazioni - Bellezza e tradizione del nuovo nella pittura italiana contemporanea" presso il Castel Sisondo - Rimini, con catalogo.

Sempre nello stesso anno viene selezionato per la mostra collettiva "Dentro" organizzata dalla Galleria Gagliardi e curata dal Prof. Agazzani, con catalogo.

Presente in permanenza presso la Galleria Gagliardi dal 2009.

Esposne in diverse gallerie in Canada, Inghilterra, Italia, Stati Uniti.

After finishing school at 19 years old, De Biasio moves to Rome, where he attends the Accademia di Belle Arti. He graduates with honours in 1998, specialising his dissertation on Gustave Moreau.

Being fascinated by the historically significant masterpieces of the past, he begins studying the techniques used by Leonardo da Vinci to Raffaello Sanzio, Michelangelo Merisi to Jean Auguste Dominique Ingres, Gustave Moreau to Gustav Klimt, of which he makes a vast range of copies.

De Biasio moves to New York in 2003 where he starts work as the assistant of Mark Kostabi in "Kostabi World", at the same time dedicating himself to the realisation of his own works of art.

In 2006, he exhibits his own work for the first time, in New York.

A year later, he attends courses at the well-known art school "Art Student League" of New York. After which, in the second half of 2008, he comes back in Italy.

Due to the recognition of the famous art critic Prof. Alberto Agazzani, De Biasio then participates in an important exhibition, "Contemplazioni - Bellezza e tradizione del nuovo nella pittura italiana contemporanea", in Castel Sisondo, Rimini, 2009 with catalogue.

In the same year, he is chosen to exhibit in a collective exhibition, entitled "DENTRO" organised by Galleria Gagliardi and curated by Prof. Alberto Agazzani, with catalogue.

He has been exhibiting in Galleria Gagliardi since 2009.

He has been exhibiting also in other art galleries, Canada, England, Italy, USA.

ESIBIZIONI

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 2010 | - Winter exhibition, Plusone Gallery, Londra, UK.
- Arte Pordenone 2010, Italia
- "Altre Contemplazioni", Galleria Libra, Catania, Italia
- Coda Gallery, Palm Desert, California, USA | 2009 | - "Dentro", Galleria Gagliardi, San Gimignano, Italia
- "Contemplazioni", Castel Sismondo e Palazzo del Podesta', Rimini, Italia
- PlusOne Gallery, Londra, UK
- Coda Gallery California, USA
- 2of2 Gallery Toronto, Canada
- Art Student Showcase, New York |
| 2008 | - ArtLondon, UK
- PlusOne Gallery, Londra, UK
- Galerie Sainte Claire, Francia
- Coda Gallery, New York
- Coda Gallery, Palm desert, California
- Art Student Showcase, New York
- Galerie de l'Alpage, Megeve, France
- 2of2 Gallery, Toronto, Canada | 2007 | - Coda Gallery – Palm Desert, California
- Art Student Showcase – New York
- Niagara Street Gallery – Toronto, Canada
- Galerie Sainte Claire- France |
| 2006 | - Coda Gallery, New York
- Art Student Showcase, New York
- Niagara Street Gallery, Toronto, Canada | 2005 | - Art Student Showcase – New York
- Puccio Gallery – New York |
| 2004 | - Art Student Showcase, New York
- Puccio Gallery, New York | 2003 | - Art Student Showcase – New York |

PUBBLICAZIONI

- "Art&Dossier", L'inganno del visibile, Alberto Agazzani, settembre 2010, Giunti editore, Italy.
- "Dentro", A cura di Alberto Agazzani. Organizzazione Galleria Gagliardi. Carlo Cambi editore. 2009.
- "Artelibre - arte y libertad IV "- Editorial comuniter, S.L. Autor: José Enrique González, 2009, Spain.
- "Contemplazioni. Bellezza e tradizione del nuovo nella pittura italiana contemporanea". A cura di Alberto Agazzani. Christian Maretti editore, 2009.
- "Coda Gallery twentieth anniversary", 2008. Text by Karen Oppenheim. California, USA.
- "Artelibre – El Arte y la Palabra", Editorial Comuniter, S.L. Autores: Jose' Enrique Gonzales y Teresa Rubira. 2006 – Spain.
- Premio Celeste, 2005, II Edizione – Italy.

Mostra a cura di / Exhibition edited by:
Alberto Agazzani

GALLERIA GAGLIARDI
Arte Contemporanea

Organizzazione / Organization by:
Stefano Gagliardi, Isabella Del Guerra



SAN GIMIGNANO

Allestimento / Layout:
Galleria Gagliardi

Progetto grafico e impaginazione / Graphic design and layout:
Giulia Gagliardi

In copertina / Cover :
David De Biasio: work in progress dell'opera "#87 No Logo"

Crediti fotografici / Photo credits:
Archivio David De Biasio

Traduzione / Translation:
AN.SE. Traduzioni, Galleria Gagliardi

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Rights of reproduction, electronic storage and total or partial adaptation by any means, including microfilm and photostat copies, are not allowed without a written permission from rights owners or from the publisher.

© 2011 Galleria Gagliardi
www.galleriagagliardi.com

Finito di stampare nel mese di Marzo 2011 da / Printing completed in March 2011 at:
Agenzia NFC - Rimini

GALLERIA GAGLIARDI
Arte Contemporanea



SAN GIMIGNANO

Via San Giovanni, 57 53037 San Gimignano (SI)

tel. +39 0577 942196 fax +39 0577 907175

galleria@galleriagagliardi.com

www.galleriagagliardi.com