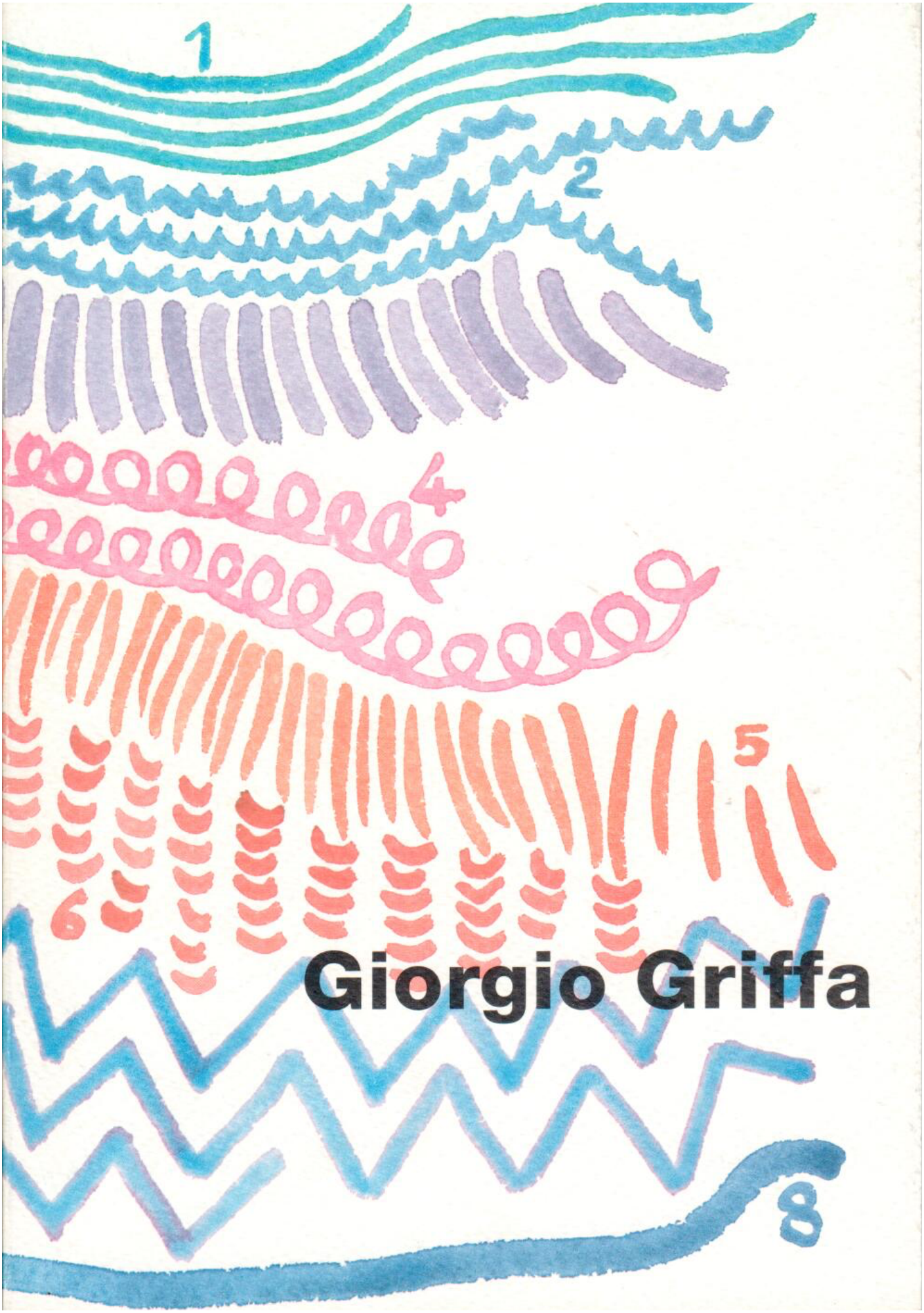


Giorgio Griffa

Lorenzelli Arte Milano

Giorgio Griffa

come un dialogo

Giorgio Griffa
come un dialogo

Milano, Lorenzelli Arte
10 aprile 1997 - 14 maggio 1997

Fotografie:
Nanda Lanfranco
Pino Dell'Aquila
Paolo Carossini
Vincenzo Gastini e Mario Pegoraro

© 1997 Lorenzelli Arte sas
Tutti i diritti riservati

Sommario

7 come un dialogo
Giorgio Griffa

15 as in a dialogue
Giorgio Griffa

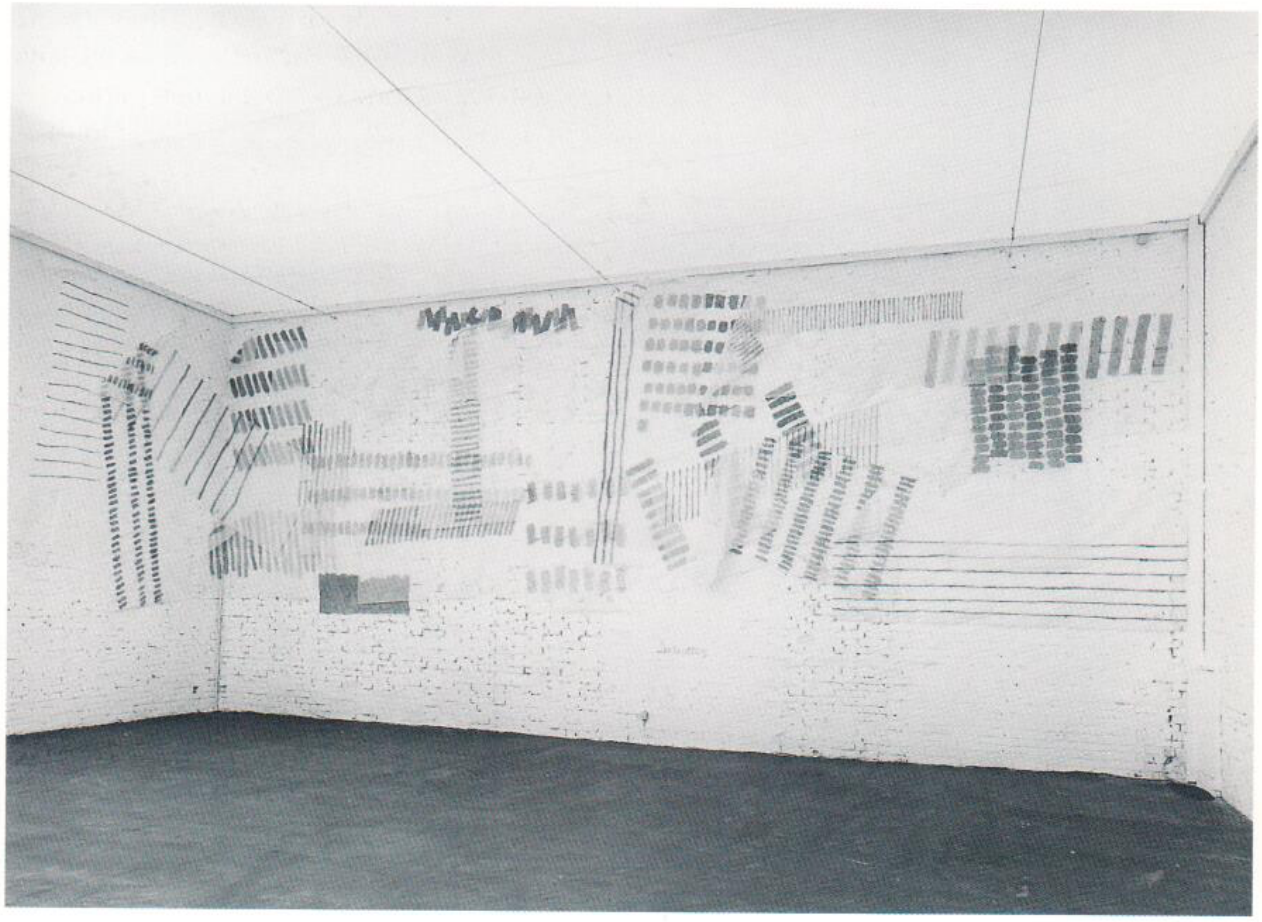
31 Elenco delle opere

35 Nota biografica

37 Mostre personali

39 Mostre collettive

Dionisio (1980) - allestimento XXXIX Biennale di Venezia, 1980.



come un dialogo

Giorgio Griffa

Nello stato di frammentazione che segna i nostri anni mi chiedo se sia possibile fare un discorso su di una tematica allargata, una riflessione sulle ragioni generali e sulle convinzioni che stanno dietro alla mia pittura.
Qualsiasi evento, il battito d'ali di una farfalla, è un anello della immensa catena di causalità dinamica. Ed è tale che la mente umana riconosce la impossibilità di coglierla in modo compiuto. Di qui appunto nasce quella frammentazione, che rende tanto difficile il calarsi dentro ai fenomeni per analizzarli dall'interno.

Poi leggi o senti parlare qualcuno e ti accorgi che dall'interno dei fenomeni è possibile ritrarre relazioni che non sono affatto frammentarie.
Sicché quello stato di frammentazione si appalesa come artificio retorico per iniziare il discorso.

Sta di fatto che la posizione analitica convive con l'altro aspetto che è la catena di causalità e che così fissata determina un'altra conseguenza. noto e ignoto piuttosto che contrapporsi si compenetrano, similmente ai quadri di Balla, la loro differenza diviene un problema di quantità anziché di qualità.
Allora, tentare un discorso generale su questo piano significa cercare una semplificazione che consenta il dialogo senza essere troppo mortificante, direi simbolica piuttosto che analitica.

In qualche parte del mondo, là ad occidente, Atlante sostiene sulle sue spalle la volta del cielo.
Se a questa immagine diamo una lettura realistica, e di realismo siamo maestri, dovremmo dire che si tratta di una vecchia sciocchezza che l'uomo ha da tempo archiviato.
Se invece poniamo attenzione al suo valore mitico, al carattere poetico, metafora di una condizione umana, mi pare si possa riconoscere che Atlante non è andato in pensione.
Nelle immagini mitiche vi è una confluenza straordinaria di significati e memorie, tuttora ben presenti nel contrasto drammatico fra la tendenziale unità del sapere e la pluralità del conoscere. Su ciò tornerò in seguito.
Atlante è una semplice e fulminante immagine della lunghissima vicenda del rapporto fra l'uomo e il mondo, la conoscenza sta soltanto sulle spalle dell'uomo, Atlante regge l'Atlante.

E coloro che scalano il monte della sapienza seguono i Titani nella sca-

lata all'Olimpo e nello scacco finale. Narciso, che non alza lo sguardo, si perde nella propria immagine.
Dioniso col suo fiasco di vino diluisce la tragedia e lascia passare un fulmine di felicità improvvisa e smisurata.
Tutto ciò è presente qui e ora.
E la mia domanda va qui fuor di metafora.
Si può dunque continuare un discorso generale e per farlo occorre guardare indietro.

Malevich, che delle Avanguardie fu uno degli artisti più radicali, risponde che la parola d'ordine dei tecnici è avanti nel futuro mentre in arte vige il principio opposto, indietro nel passato.
Mi pare si possa dichiarare che in ogni arte ed in ogni epoca la riflessione sul passato può essere e spesso è una componente portante del lavoro dell'artista.
Ma quale passato?

Se ben ricordo, David sosteneva che, essendo Raffaello il pittore più grande, all'artista non restava nient'altro che l'imitazione di Raffaello.
Io non concordo, perché la grandezza di Raffaello non è affatto sminuita dalla circostanza che ad epoche diverse corrispondono coordinate mentali ed emotive differenti.
E pur non concordando riconosco la grandezza della pittura di David.
Tutto questo mi permette di scrivere e di riflettere a cuor leggero perché il valore della pittura è cosa alquanto diversa, lì dove i valori della poesia hanno appunto la capacità di staccarsi al di là delle contingenze del loro tempo.
Dunque, quale passato.
In questo nostro tempo lo sguardo si allunga volgendosi all'indietro scevro da ogni citazione o imitazione, quale occhio bifronte di Giano, che cerca di guardare ben al di là del nostro ciclo storico.
Affondare in quella memoria profonda da cui nascono i linguaggi.

Questo passato inizia in quel periodo mitico che raggruma millenni di esperienza e arriva sino ad oggi.
Ma mi rendo conto che è necessario fissare qualche punto di riferimento.
Ecco, quando parlo di una traccia costante, che si ritrova con modalità diverse nelle varie culture, dell'esperienza millenaria sedimentata nel periodo mitico, io faccio riferimento alla drammatica memoria, così mi pare, del contrastato rapporto fra l'una e l'altra costituiscono un feno-

meno grandioso e perenne e tuttora presente, che raccoglie una memoria immensa e lunghissima (in una mostra a Roma nel 1984, Galleria L'Isola, parlai di 30.000 anni di memoria collettiva) e si snoda attraverso immagini che ne attestano la grandezza.

Memoria di vicende complesse. Le divinità si moltiplicano in oriente e occidente. La nostra sintesi cristiana, Dio uno e trino. Gli intermediari. Orfeo ispirato da Apollo. Mosè che riceve le tavole della legge. E immagini di un rapporto drammatico. Cronos divoratore dei figli. Gli idoli degli Ebrei. Dioniso frantumato nello specchio spezzato. Mentre altrove la pluralità viene riportata all'unità attraverso il sacrificio umano.
In oriente il fluire continuo dell'acqua si moltiplica in mille frammenti, le goccioline nei capelli del Dio, perdendo così identità; per ritrovarla quando ricomporrà le infinite gocce dell'acqua frantumata nel fluire del fiume sacro.

Il linguaggio oscuro dell'oracolo nell'ambiguità sfugge all'analisi critica rendendola impossibile, e tuttavia illumina, confluendo nella poesia dei testi sacri.
E la poesia, unità nella pluralità e viceversa, si nutre anche della scienza e della conoscenza costituendo così una sorta di ritorno e di reciproco appagamento.

Il nostro secolo presenta forti testimonianze della persistenza di questa vicenda, fra la moltiplicazione dei linguaggi piuttosto che ad una bussola impazzita fa pensare allo specchio di Dioniso dove ogni frammento è un'immagine diversa ma ognuna riflette e ridipinge il viso del dio.
Se gli argomenti sono questi, la riflessione sul passato remoto, mitico diviene uno strumento per non perdere il senso delle cose ma anche per evitare deviazioni in favore di qualsiasi ipotesi di restaurazione del passato prossimo.
Venendo al concreto, cosa significa tutto ciò nelle scelte operative della pittura?

La risposta può ovviamente riguardare soltanto la mia pittura, la quale ha bisogno di coesistere con gli altri linguaggi, sia pur contrastanti, in quanto non pretende di essere l'assoluto ma uno dei tanti frammenti di esso, ed è già gran presunzione, un frammento dello specchio che esiste soltanto se esistono gli altri frammenti.
Vi sono alcune coordinate costanti nelle scelte operative della mia pittura.

La scelta di segni elementari, che appartengono alla mano di chiunque, mira a privilegiare il sedimento di memoria collettiva rispetto ad un guizzo personale più o meno espressivo.
La sequenza ritmica dei segni mira a raccogliere la memoria dei ritmi attraverso cui si forma la conoscenza, spezzando la continuità con le osservazioni del mondo, dal ritmo delle semine e dei raccolti a quello degli acceleratori di particelle, e dei ritmi che appartengono al fluire continuo della vita, i passi della madre nella vita prenatale, il fiore buca la neve e poi un altro e un altro ancora.
Confluiscono nel ritmo conoscenza, sorpresa, emozione, illuminazione, flash di assoluto.

Altra costante è l'opera mai finita, i segni non sono mai stati così compiuti da riempire tutta la tela, sia perché la vita nel frattempo scorre, sia per lasciare traccia che racconta del tempo interno dell'opera, del presente che nella sua incompiutezza non diviene passato, della memoria di un tempo sempre sospeso, costituito appunto soltanto dal tempo interno del lavoro. Il presente è sempre incompiuto sennò diverrebbe passato. La memoria di quegli eventi grandiosi portata in questo contesto non può che essere sospesa.
Negli ultimi anni ho sottolineato il tempo interno dell'opera con semplici procedimenti di numerazione, che possono riguardare sia la sequenza dei lavori di un certo ciclo, sia la sequenza dei segni o dei colori su una certa tela, sia altro.

In ogni caso si svolgono sulla tela eventi molto semplici, sequenze elementari di segni e di intervalli fissate nel loro ritmo e lasciate sospese.

Questa scelta guarda a quella straordinaria semplicità con la quale fenomeni complessi e millenari furono fissati in una immagine esemplare, Atlante che regge il mondo, il filo d'Arianna o il volto di Icaro.
Ogni segno, ogni traccia di colore, è esemplare di se stesso, non ha bisogno di essere enfatizzato, porta in sé la memoria e le suggestioni che l'uomo ha affidato nei secoli alla pittura, in qualche modo è la pittura stessa che diviene soggetto mentre la mia mano è quella di un semplice servitore, mi auguro di un buon servitore.
Ancora: il dialogo fra linea e colore è lasciato aperto, in qualche caso il segno definisce un confine del colore ma più spesso essi si mescolano e sovrappongono attraverso la forma delle pennellate.

Il conflitto fra linea e colore diviene apparente in grazia di una memoria antica e precedente.
Aggiungo la attenzione alla decorazione, guardata ai suoi aspetti costitutivi, fissazione di un ritmo che sin dall'origine apparenta la pittura a poesia e musica, metafora del rapporto dell'uomo col mondo che percorre insieme il ritmo discontinuo del conoscere e quello continuo della sapienza. Alla fine sulla tela rimane la traccia di un rito che sovrasta la identità dei segni e li trasforma in lineamenti e pelle di quella immagine globale costituita dalla tela dipinta.

Rimane in qualche modo indeterminata la soglia di accesso alla memoria, e questo è un problema non da poco.

Sì, ma è una questione generale.
Possiamo dire che alla fine del periodo mitico con Orfeo, con il Vecchio Testamento, con i Veda la sapienza oscura e misteriosa diviene strumento di conoscenza.
Questo procedimento si realizza con una invenzione linguistica che pone il fondamento della poesia, che è già poesia, ed intreccia il legame fra sapienza e conoscenza, un andirivieni in qua e in là fra unità e pluralità.
E' un servizio pubblico. Racconta la vita divina, l'origine del mondo, il banchetto degli dei, la vita dei santi, la storia, le battaglie e gli eroi. Similmente in pittura la soglia di accesso alla memoria può essere di volta in volta un racconto, un rito, una celebrazione, un ricordo storico o mitico.

Il fenomeno nel tempo si attenua, diviene generico perdendo il riferimento ad un ricordo specifico, e così la pittura di genere, il paesaggio, il nudo, la natura morta.
Per altro verso il trascorrere del tempo attenua i legami originari e le opere antiche o di un'altra civiltà continuano a vivere presenti mentre sono smarriti i significati dell'epoca che solo uno studio filologico può individuare.
Consideriamo inoltre che nel tempo attuale, nel quale le funzioni di comunicazione e celebrazione sono espropriate alla pittura dai moderni mezzi di comunicazione di massa, la pittura spogliata di quelle necessità ritrova nuda la condizione mitica del linguaggio dell'oracolo che riporta al tempo antico della sapienza.

Ma questo non basta.
Probabilmente si deve porre attenzione al fatto che già nell'antico il pittore che seguiva la semplice struttura decorativa di un ritmo, per esempio appoggiando su un vaso i segni ritmici del pennello, eseguiva una operazione in cui la soglia di accesso alla memoria era costituita soltanto dal ripetersi di quei segni.
Eppure quei segni, senza altri significati specifici, erano così ripieni anch'essi della memoria del rapporto col mondo che appunto in grazia di questa memoria venivano ordinati.

Ed in grazia di questa stessa memoria sono ordinabili oggi dallo studioso in stili ed epoche.
Dunque le vie della identità dell'opera passano anche per la mano del vasaio.
Oggi la rivoluzione cibernetica è appena iniziata, e incombe l'arrivo sulla scena di culture sinora subalterne o dimenticate, è probabile lo sviluppo in filosofia, e quindi in un progetto di civiltà, del pensiero femminista.
Indizi concorrenti dell'inizio di un forte mutamento.
A fronte di questi sintomi la riflessione sul passato, che non voglia ridursi ad una malinconica restaurazione ovvero ad un primitivismo che mi parrebbe fuori luogo, può accogliere con gioia e riconoscenza quel seme della soglia indeterminata che lo stesso passato ci offre quale testimonianza di una condizione presente e quale strumento ad impedire una ipotesi sul futuro.

Ma ancora non basta.
A ben guardare, pare che la apparente indeterminatezza nasconda un fenomeno diverso, lo spostamento della soglia di accesso della memoria.
Questo spostamento ci trasporta dalla tradizionale vicenda esterna rappresentata, specifica o generica che fosse, di un episodio della Bibbia o di un vaso di fiori, alla vicenda interna della pittura, al procedimento realizzato su quella tela dipinta e direttamente alla sequenza dei segni in modo non troppo dissimile all'antico pittore di vasi.

Direi direttamente alla memoria profonda.

Ed anche questo non basta ancora.
Il vasaio che dipinge compie una opera di addizione in qualche modo

vicina ai ritmi naturali, aggiunge qualcosa al vaso finito, così come il contadino aggiunge un seme o un solco alla terra. Qui invece non si aggiunge nulla, l'azione si pone astrattamente con i suoi soli atti, e pur non perde la memoria del mondo.

Dunque è corretto che questa pittura rappresenti se stessa, il suo farsi piuttosto che le sue capacità di evocazione, che pur rimangono, felicemente inevitabili.
E lo spettatore inciampa nelle tracce, si scontra con l'evento. Se c'é una vertigine, direi che questa è il risultato di un'opera riuscita.
Non mi pare così importante che il pittore, nascondendosi dietro alla pittura, richieda al visitatore una maggiore partecipazione; in ogni tempo il gioco fra intelletto ed emozione è complesso e tutto sommato si può parlare di piccoli spostamenti piuttosto che di grandi cambiamenti.

Ecco, forse si può dire che questo itinerario della memoria privilegia in qualche modo il fatto che la pittura, o la poesia, è in ogni caso uno scontro con noi stessi.
Lo spettatore non è mai soggetto passivo, non è un vaso né un imbuto, senza di lui l'opera non esiste o tutt'al più sopravvive, giace, in attesa che arrivi qualcuno.

Torino, 22 novembre 1996

as in a dialogue

Giorgio Griffa

In the fragmented state of our times I wonder whether it is at all possible to write at length o a broad theme or offer my reflections on the general reasons and on the convictions that lie behind my painting.
Whatever the event - even the beating of a butterfly's wings - it is a link in an immense chain of accidental dynamic occurences. And it is such that the human mind admits the impossibility of capturing it completely. It is this that creates the fragmentation that makes it so difficult to immerse oneself fully in a phenomenon in order to analyse it from within.

Then you read or hear someone talking and you realize that from inside these phenomena one can grasp relations that are not at all fragmentary. So that this state of fragmentation appears to be a rhetorical artifice used to begin a discourse.

The fact is that the analytical position cohabits with the other aspect which is a chain of causality, so that fixed in this way it has another consequence; known and unknown, rather than oppose each other, interpenetrate each other, not unlike the paintings of Balla, and their differences become a matter of quantity rather than quality.
Consequently, to attempt a general treatment on this level means to seek a simplification which makes dialogue possible without it being too mortifying, a dialogue which I would call symbolic rather than analytic.

In some part of the world, to the west, Atlas is supporting the vault of heaven on his shoulders.
If we interpret this image realistically, and we are masters of realism, we have to admit that this is only a lot of antiquated nonsense that man shelved ages ago.
If, however, we consider it for its mythical value, its poetic character as a metaphoric expression of a human condition, I think we can say that Atlas is still very much with us.
In such mythical images there is an extraordinary confluence of meanings and memories, which are still to be seen in the dramatic contrast between the tendential unity of knowledge and the plurality of knowing. But I shall come back to this subject later.
Atlas is a simple and striking image of the age-old relationship between man and the world; only knowledge rests on man's shoulders, while Atlas supports the atlas.
And those that scale the mountain of knowledge follow the Titans in the scaling of Olympus and in their final defeat.

Narcissus, who never raised his eyes, was lost in his own image. Dionysus with his flask of wine dilutes the tragedy and lets through a flash of sudden and immeasurable happiness.

But all this is part of the here and now. And here my question is no longer metaphorical. One can, then, carry on a general discourse, but to do so one has to look back.

Malevich, who was one of the most radical of the avant-garde artists replies that the watchword of technicians is forward into the future, while in art quite the opposite principle holds: back into the past.
I think we can say that in every art and in every age reflection on the past can be and often is a fundamental component of the artist's work.
But what past?

If I remember rightly, David held that since Raphael was the greatest painter, artists could do nothing more than imitate Raphael.
I cannot agree, because the greatness of Raphael is by no means diminished by the fact that different ages have different mental and emotional coordinates. But although I do not agree with David, I must acknowledge the greatness of his painting. All this makes it easier for me to write and to reflect, because the value of painting is something quite different when the values of poetry can be detached from the contingent circumstances of its time.
Well, then, what past?
In our own time one's gaze turns backwards shorn of all quotations or imitations, like Janus's two-faced eye, which seeks to see well beyond our historical cycle.
To sik into that profound memory from which spring all idioms.

This past begins in the mythical period that contains the germ of thousands of years of experience and comes down to our own day. But I realize thate some point of reference will have to be fixed.
Well, then, when I talk about a constant trace, which can be rediscovered in dirrerent modes in various cultures, and about the age-old experience that lay dormant in the mythical period, I am referring to the dramatic memory, as I see it, of the contrasting relationship between unity and plurality, in which unity is wisdom, an absolute value, while pluratlity is knowledge, which is of a relative kind; but unity is the origin, the priciple towards which one tends.

The passage from one to the other and the exchange constitute a splendid and everlasting phenomenon still present, which gathers an immense and age-old memory (in an exhibit in Rome at the Galleria L'Isola in 1984, I spoke of 30,000 years of collective memory) and winds its way through images that testify to its greatness.

A memory of complex happenings. The divinities multiply in the East and the West. In our Christian version, God is Three in One. The intermediaries. Orpheus inspired by Apollo. Moses, receiving the tables of the law. And images of a dramatic relationship. Cronus devouring his own children. The idols of the Israelites. Dionysus shattered in a broken mirror. While elsewhere plurality returns to unity through human sacrifice.
In the East the continuous flow of water scatters into thousands of particles, drops in the hair of God, thereby losing their identity; only to rediscover it when it recomposes the infinite number of drops sprinkled in the flow of the sacred river.

The obscure language of the oracle uttering his ambiguities eludes critical analysis and makes it impossible, and yet it illuminates, flowing into the poetry of the sacred books. And poetry, a unity in plurality and vice versa, is also nourished by science and knowledge, thereby constituting a sort of return and mutual satisfaction.

Our own century provides strong evidence of the persistence of this matter, what between the multiplication of idioms and the strenuous reassertion of universal values. So that the fragmentation of idioms makes one think not so much of a compass gone haywire as of Dionysus' mirror, in which every fragment is a different image but each one reflects and repaints the face of the god.
If these are the subjects, reflection on the mythical remote past becomes an instrument for retaining one's sense of things, but also for avoiding deviations in favour of any restoration of the recent past. But to get down to the facts, what does all this mean in making operational choices in painting?
The answer, of course, can only refer to my own painting, which has to coexist with other idioms, however much they may be in contrast, since it does not expect to be considered the absolute but only one of its many fragments (and this is already presumptuous), a fragment of a mirror which exists only if the other fragments exist.
There are a number of constant coordinates involved in making opera-

tional choices in my painting.
The choice of elementary signs, which everyone can decide for himself, aims to favour the deeper layers of the collective memory with respect to more or less expressive personal flasches of inspiration.
The rhythmical sequence of signs aims to collect the memory of rhythms through which knowledge is formed, breaking the continuity with observations of the world, from the rhythm of sowing and of harvesting to that of particle accelerators, and of the rhythms that belong to the continuous flow of life, the steps of the mother during one's prenatal life, the rhythms of night and day; *natura non facit saltus*, but suddenly a flower breaks out of the snow and then another and again another.
Converging in this rhythm are knowledge, surprise, emotion, illumination, and flashes of the absolute.

Another constant is the never finished work: the signs are never so complete as to fill up the whole canvas, both because in the meantime life flows on, and because one seeks to leave some trace of the interior time of the work; of the present, which in its incompleteness never becomes the past; and of the memory of an eternally suspended time, consisting only of the internal time of the work. The present can never be complete, otherwise, it would become the past. Put in this context the memory of those grandiose events can only be suspended.
In the last few years I have been emphasizing the internal time of the work with simple numerical procedures, which may refer to either the sequence of the works in a certain cycle or the sequence of signs or colours on a certain canvas, or again other matters.

In any case the events taking place on the canvas are quite simple, elementary sequences of signs and intervals set in their rhythms and left suspended.

This choice looks back to the extraordinary simplicity with which complex age-old phenomena were fixed in an exemplary image of Atlas supporting the world, or of Ariadne's thread, or of Icarus' flight.
Every sign, every trace of colour, is exemplary in itself and needs no emphasis; it carries in itself the memory and the suggestions that for centuries man has entrusted to painting. In some way it is painting itself that becomes the subject, while my hand is only that of a simple servant, hopefully, a good servant.
Again, the dialogue between line and colour is left open. In some cases

the sing sets the limits of colour, but more often than not line and colour are mixed and overlap through the form of the brush strokes.

The conflict between lines and color becomes apparent thanks to a previous ancient memory.
I would add attention to decoration, considered from its constituent aspects, with the setting of a rhythm which from the very beginning relates painting to poetry and music, a metaphor of the relationship of man with the world he is moving through along with the discontinuous rhythm of knowledge and the continuous one of wisdom. In the end there remains on the canvas the trace of a rite which dominates the identity of the signs and transforms them into the features and skin of that global image which is the painted canvas.

What remains somehow indeterminate is the threshold of access to memory, and this is by no means a simple problem.

Quite true, but this is a general question.
We can say that at the end of the mythical period with Orpheus, with the Olt Testament, and with the Veda, obscure and mysterious wisdom becomes and instrument of knowledge.
This procedure is brought about by means of a linguistic invention which lays the foundation of poetry, and which is already poetry, and weaves the bond between wisdom and knowledge, a sort of back and forth between unity and plurality.
It is a public service. It tells us about divine life, the orign of the world, the banquet of the gods, the life of the saints, history, battles and heroes. In painting, in the same way, the threshold of access to memory may be from time to time a story, a rite, a celebration, an historical or mythical remembrance.

With time this phenomenon weakens and becomes general, losing its reference to a specific memory, and so we have genre painting, landscapes, nudes, and still lifes.
On the other hand, the passing of time slackens the original bonds and the ancient works, or those of another civilization, continue living in the present, while the meanings of their age are lost and can only be retrieved by a philological study. We also think that in our day, when the functions of communication and celebration have been expropriated from painting by the modern means of mass communication, this art,

stripped of these necessities, is rediscovering the pristine mythical condition of the oracle's language, and this is leading it back to an ancient age of wisdom.

But there is more to it than this.
One should perhaps take into account the fact that even in acient times, the painter following the simple decorative structure of a rhythm, for example applying to a vase the rhythmical sings of his brush, was carrying out an operation in which the threshold of access to memory consisted only in the repetition of those signs.
And yet those signs, without any other specific meanings, were themselves so full of the memory of their relationship with the world that, thanks to this memory, they were put in order.

And it is owing to this same memory that today the specialist can arrange them in order of styles and ages.
Therefore, the ways leading to the identity of a work also pass through the potter's hands.
Today the cyber revolution has just begun and soon to arrive on the scene are cultures till now subordinate or forgotten: there will probably be a development in philosophy, and therefore in a cultural plan, of femminist thought.
There are concurrent signs of the beginning of important changes. In the face of such symptoms reflection on the past, if it is non to be reduced to a melancholy restoration or to a primitivism that would clearly be out of place, can welcome with pleasure and gratitude the seed of that indeterminate threshold which the past itself offers us as a witness of a present condition and as an instrument for blocking speculation on the future.

But this is still not enough.
On closer examination, it seems that this apparent indeterminacy conceals a quite different phenomenon, the shifting of the threshold of access to memory.
This shift takes us from the traditional external account represented, whether specifically or generally, by some episode in the Bible or by a pot of flowers, to the internal matter of painting, to the procedure followed on that painted canvas and directly to the sequence of signs, in a way not much different from the procedure followed by the ancient painter of vases. I would say a procedure that goes directly to the dee-

pest recesses of memory.

And even this is not enough.
The potter who paints his work makes additions which are in some way close to natural rhythms. He adds something to the finished vase, just as a farmer adds a seed or a furrow to the earth. Here however, nothing is added, the action is performed abstractly merely by its own acts, without, however, losing sight of the world.

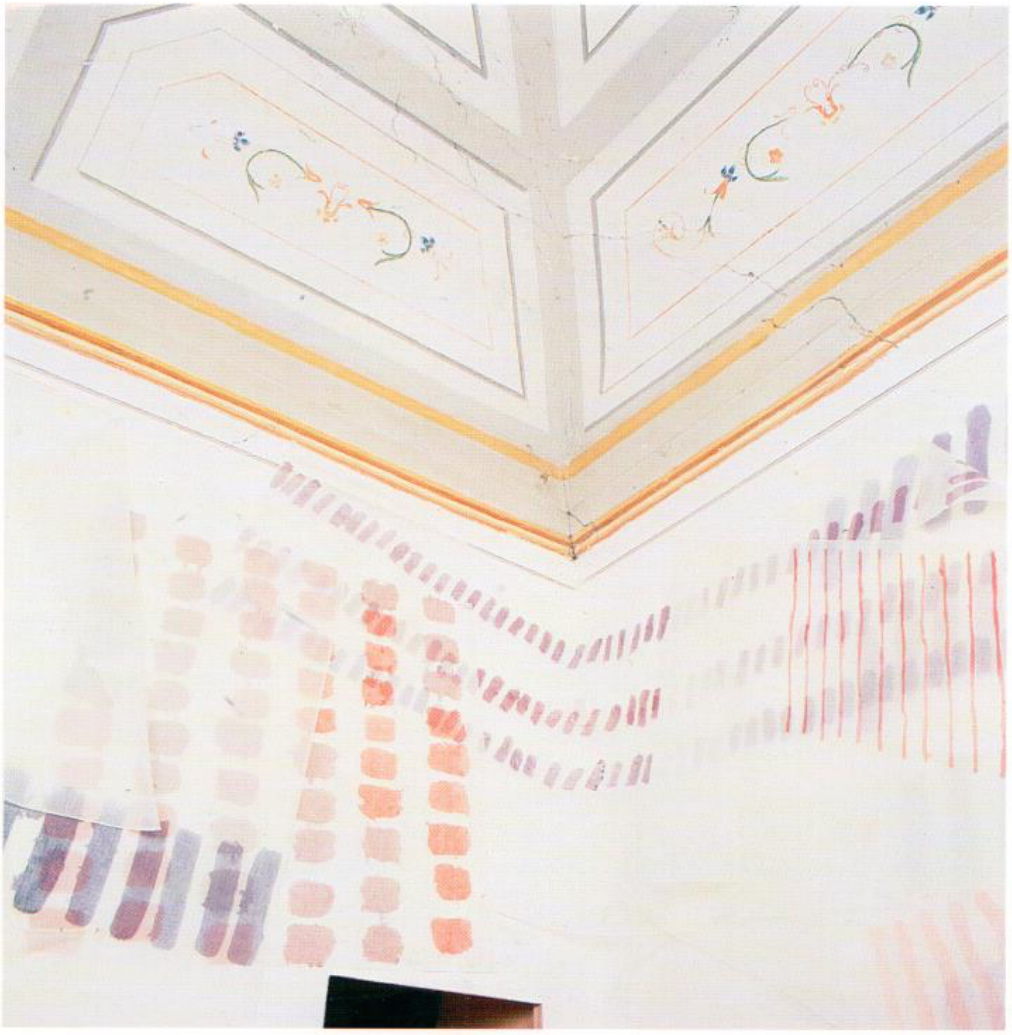
So it is correct to say that this painting represents itself, its creation rather than its capacity of evocation, which remains in any case, since, fortunately, it is inevitable. And the viewer trips up in its trances and clashes with the event. If he feels dizzy, I would say that this is the result of a successful work.
I do not think that it is so important for the painter to hide behind his painting and expect greater participation from the visitor; in every age the play between intellect and emotion is complex and, all in all, I rather think we should speak of small shifts rather than of big changes.

Well, then, perhaps one could say that this tour of the memory somehow corroborates the fact that painting, or poetry, is in all cases a clash with ourselves.
The viewer is never a passive subject: he is neither a vase nor a funnel, and without him the work does not exist or, at most, it survives, and lies in wait for someone to come.

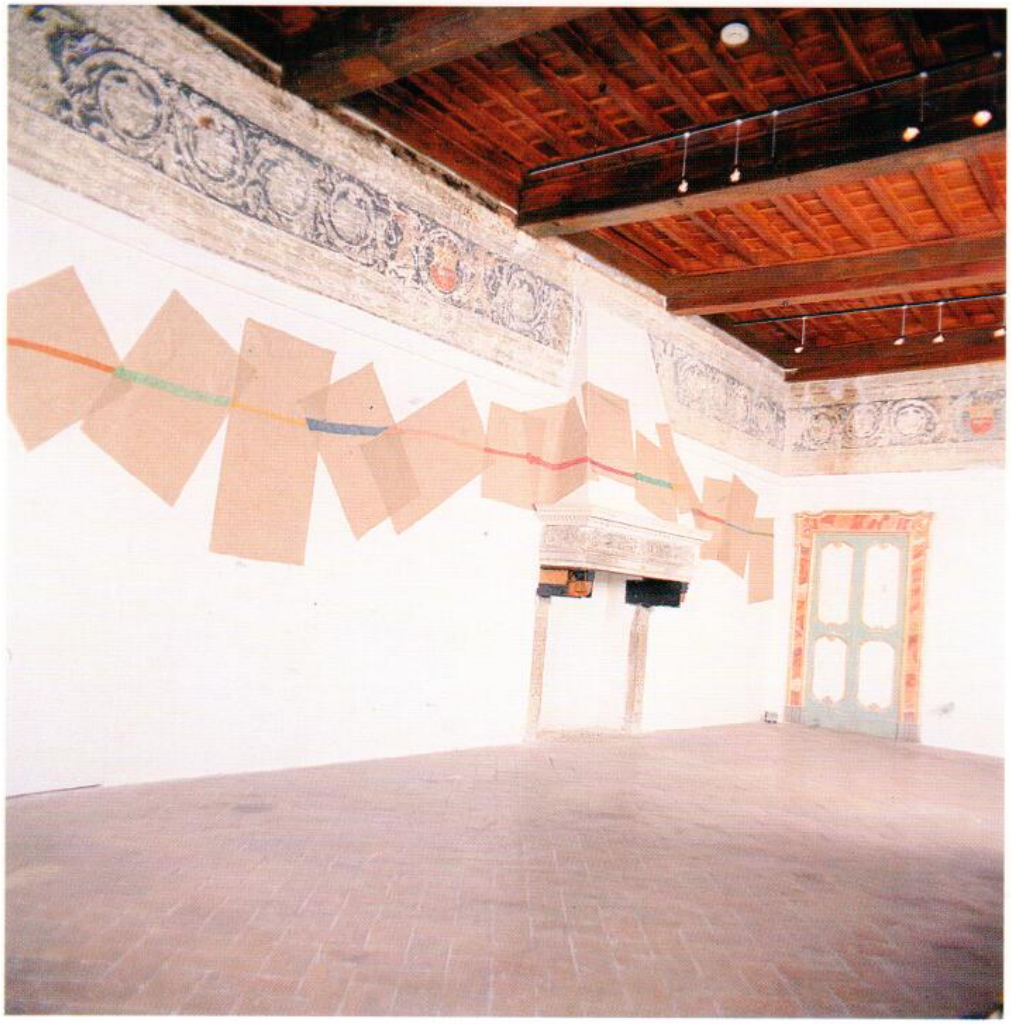
Turin, 22 November 1966

Opere

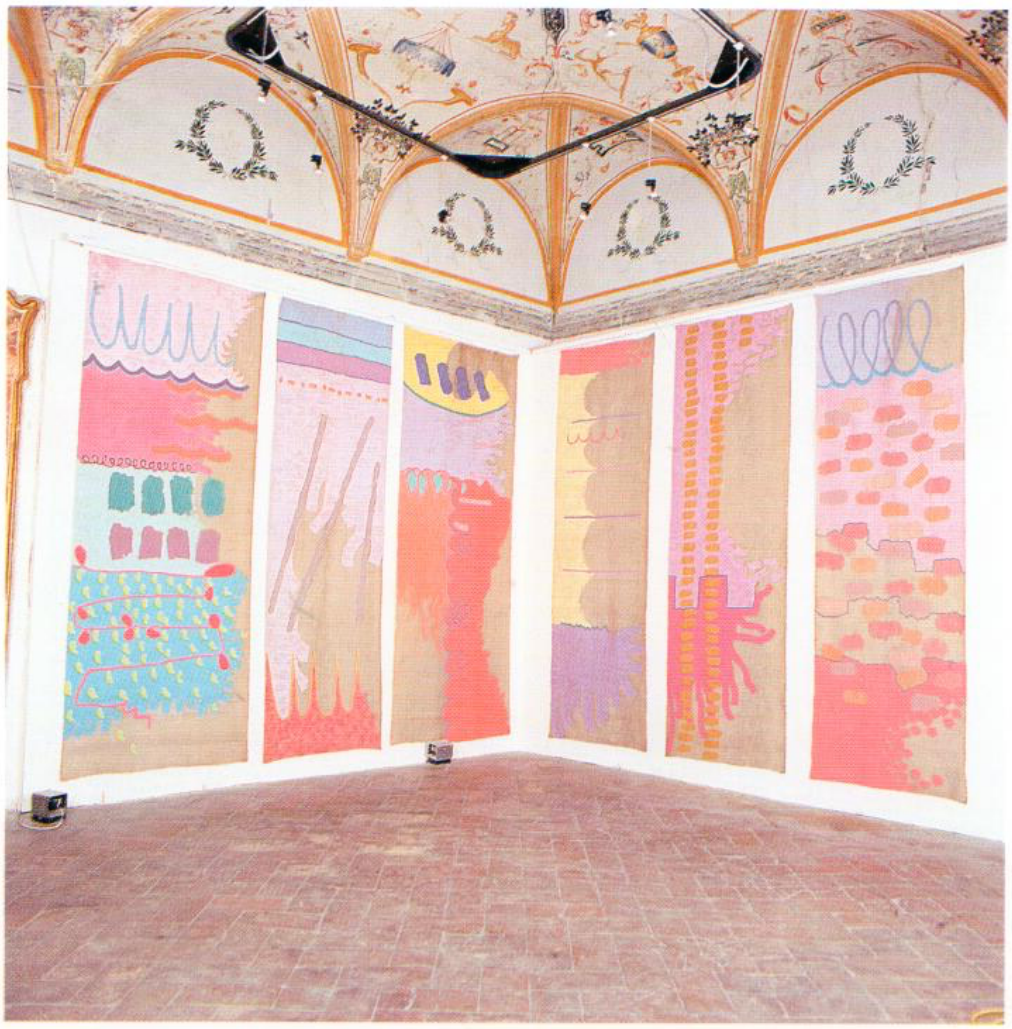
Dionisio (1980) - allestimento Palazzo Racani-Arroni, Spoleto 1995 (particolare).



U.N.A.L.I.N.E.A. (1981) - allestimento Palazzo Racani-Arroni, Spoleto 1995.



Sei palii (1989) - sei tele cm 300x105 e 300x85
allestimento Palazzo Racani-Arroni, Spoleto 1995.



Tre linee con arabesco n. 27 (1991) - cm. 300x200.

Trittico orizzontale (1996) - 3 tele cm. 80x335.

Elenco delle opere

Riflessione - 1979
tre tele ciascuna di cm. 300x200
esposto: Galleria Martano,
Torino 1980

Dionisio - 1980
ventitre tele ciascuna di cm. 120x300
esposto: XXXIX Biennale
di Venezia 1980
L'informale in Italia, Galleria Civica
d'Arte Moderna, Bologna 1983
Palazzo Racani-Arroni, Spoleto 1995

U-N-A-L-I-N-E-A - 1981
ventuno tele di vario formato
esposto: Galleria Lorenzelli,
Milano 1981
Palazzo Racani-Arroni, Spoleto 1995

Tre linee con arabesco N. 27 - 1991
cm. 300x200
esposto: Dioce, Elogio del decoro,
Torino 1991

Doppia numerazione N. XII - 1996
cm. 300x200

Dittico orizzontale - 1996
due tele ciascuna di cm. 90x485

Trittico orizzontale - 1996
tre tele ciascuna di cm. 80x335

Grande arabesco - 1996
tre tele cm. 240x230 - 240x160 -
240x95

Nota biografica

Giorgio Griffa è nato a Torino
nel 1936.
Negli anni 1954-58 compie gli studi di
giurisprudenza.
Dal 1960 al 1963 è allievo
di Filippo Scroppo.
Vive e lavora a Torino.

Mostre personali

1968
Galleria Martano, Torino
1969
Galleria Sperone, Torino
1970
Sonnabend Gallery, New York
Galerie Jleana Sonnabend, Paris
1971
Galerie Ricke, Koln
Galleria Multipli, Torino
Galleria Toselli, Milano
1972
Galleria Flori, Firenze
(con M. Gastini)
Galleria Sperone, Torino
Galleria Godel, Roma
Galleria Annemaria Verna, Zurich
1973
Galleria dell'Ariete, Milano
Galerie Daniel Templon, Milano
Studio 3/Bi, Bolzano
1974
Galerie Daniel Templon, Paris
Galleria La Bertesca, Genova
Galleria Banco, Brescia
Galerie Mikro, Berlin
Studio Lia Rumma, Napoli
Galleria Daniel Templon, Milano
1975
Galerie D, Bruxelles
Galleria Sperone, Roma
Galleria Primo Piano, Roma
Galleria Claudio Bottello, Torino
Galleria Nova, Prato
Galerie Annemarie Verna, Zurich
Kunstraum, Munchen
1976
Galleria Banco, Brescia
Galerie Art in Progress, Munchen
Galerie Daniel Templon, Milano
Galerie Art in Progress, Dusseldorf
Galleria Il Sole, Bolzano
1977
Galleria del Milione, Milano
Samangallery, Genova
Galleria Marlborough, Roma
Galleria La Piramide, Firenze
1978
Galerie Annemarie Verna, Zurich
Galleria Lorenzelli, Milano
Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf
Galleria E. Tre, Roma
1979
Galerie Mantra-NRA, Paris
Expo Arte, Bari
Galleria Incontri, Taranto
Galerie Artline, Den Haag
1980
Galleria Martano, Torino
Samangallery, Genova
XXXIX Biennale, Venezia
Kunstverein, Braunschweig
Galerie W. Storms, Villingen
Galleria E. Tre, Roma
1981
Galleria Il Centro, Napoli
Galleria Il Sole, Bolzano
Lorenzelli Arte, Milano
Studio G 7, Bologna
Galerie Luise Krohn, Badenweiler
Galleria Saggittario, Perugia
Galleria Taide, Salerno
Galerie Annemarie Verna, Zurich
Galerie Walter Storms, Munchen
Galleria Primo Piano, Roma
1982
Galerie Artline, Den Haag
Galleria Martano, Torino
1983
Galleria La Polena, Genova
Galleria Plurima, Udine
Galerie Walter Storms, Munchen
1984
Galleria L'Isola, Roma
Galleia Nuova 2000, Bologna
1985
Lorenzelli Arte, Milano
Studio Bonifacio, Genova
Stadtische Galerie im Cordonhaus, Cham
Galleria Martano, Torino
Istituto Italiano di Cultura, Koln
1986
Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt

1987
Galleria dei Banchi Nuovi, Roma
Il triangolo Nero, Alessandria
Galleria Il Sole, Bolzano
1988
Galleria Nuova 2000, Bologna
1989
Studio Noacco, Chieri
Galerie Luise Krohn, Badenweiler
1990
Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt
Galleria Mara Coccia, Roma
Galleria Oddi Baglioni, Roma
Galleria Turchetto, Milano
Galleria Martano, Torino
1991
Il Triangolo Nero, Alessandria
S. Maria delle Croci, Pinacoteca
comunale, Ravenna
1992
Qualche numero per Martina,
mostra domestica in casa
di Martina Corgnati, Milano
Galerie Luise Krohn, Badenweiler
1993
Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt
1994
Galleria Maestri Incisori, Milano
Galleria Extra Moenia, Todi
1995
Galleria Fumagalli, Bergamo
Galleria Soave, Alessandria
Il Salto del Salmone, Torino,
"A 4 mani" con Andrea Massaioli
Palazzo Racani-Arroni, Spoleto
1997
Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt
Lorenzelli Arte, Milano

Mostre collettive

1966
Premio San Fedele 1966, Milano.
1969
Galleria Sperone, Torino
Prospect 69, Stadtiche Kunsthalle, Dusseldorf.
1970
Processi di pensiero visualizzati Junge italianische Avantgarde, Kunstmuseum, Luzern.
Acireale 70, Palazzo Comunale, Acireale.
3éme Salon International des Galeries Pilotes, Musée Cantonal, Lausanne; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
1971
L'azione concreta, Fossati, Gastini, Griffa, Nannucci, Parmigiani, Villa Olmo, Como.
1972
Critica in atto, Incontri, Palazzo Taverna, Roma.
1973
Une exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question, 16 Place Vendome, Paris; Stadtische Museum, Monchengladbach; Internationaal Culturell Centrum, Antwerpen.
Ionon rappresentonullaiodipingo Aricò, Battaglia, Griffa, Verna, Studio La Città, Verona.
Glossario, Galleria Qui Arte Contemporanea, Roma.
Fare Pittura, Museo Civico, Bassano del Grappa.
Prospect 73, Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf.
La riflessione sulla pittura, Palazzo Comunale, Acireale.
Contemporanea, Parcheggio Villa Borghese, Roma.
Italy two / art around '70, Museum of the Philadelphia Civic Center.
1974
Dal Progetto all'opera, Museo di Castelvecchio, Verona.
Geplante Malerei, Westfalischer Kunstverein, Munster.
L'art au présent, Palais Galliéra, Paris.
1975
Sempre cose nuove pensando, Internationaal Culturell Centrum, Antwerpen.
La peinture italienne aujourd'hui / italian painting today, Galerie Daniel Templon, Paris; Galérie Espace 5, Montreal.
Empirica, Museo di Castelvecchio, Rimini.
Concerning Painting, Museum Venlo; Stedelijk Museum Schiedam; Hadendaagse Kunst Utrecht.
Concetto di individualità, Galleria Lorenzelli, Milano.
Tendenzen Moderne Kunst, Nordyllands Kunstmuseum, Aalborg.
1976
Cronaca, Galleria Civica, Modena.
I colori della pittura, Istituto Italo-Latino Americano, Roma.
Colore - XII Premio Silvestro Lega, Modigliana, Forlì.
Tendenzen Moderne Kunst, Galerie Arnesen, Kopenaghen.
1977
Maestri e amici cercando, Galleria Lorenzelli, Milano.
Arte in Italia 1960/1977, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino.
XIV Biennale, San Paolo, Brasil.
Apparent contrast - 16 italian artists, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.
Bilder ohne Bilder, Rheinisches Landesmuseum, Bonn.
1978
Radovi na papiru, Salon Muzeja Savremene Umetnosti, Beograd.
Sei stazioni per artenatura la natura dell'arte, XXXVIII Biennale di Venezia.

1979
Nouvelles tendences italiennes, Centre Action Culturelle, Macon.
Sistina società per arte, Arte Fiera Bologna.
Liberi vettori di cultura, Teatro del Falcone, Genova.
Artist's Books, Galerie Lydia Megert, Bern.
1980
Ut pictura poesis, Loggetta Lombardesca, Ravenna.
Filosofia della composizione, Unione Culturale, Torino.
1981
Linee della ricerca artistica in Italia 1960 - 1980, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
La critica dell'arte, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Ancona.
Dorazio, Griffa, Matino, Olivieri, Museo di Castelvecchio, Verona.
30 Anni d'Arte Italiana 1950-1980 - Il segno sensibile, Villa Manzoni, Lecco.
Mostra d'Arte, Palazzo di Città, Acireale.
1982
Segno - tra coerenza e trasgressione, Museo d'Arte Contemporanea, Livorno.
Generazioni a confronto, Istituto di Storia dell'Arte Contemporanea, Livorno.
11 Italianische Kunster in Munchen, Kunstlerwerkstaten, Munchen.
Registrazioni di frequenze, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.
Peter Stuyvesant Collectie, Provinciaal Museum, Hasselt.
Kunst uber Kunst, Museum Padagogisches Zentrum, Munchen.
Angelico, Geometrico, Centro d'Arte Contemporanea, Ardesio.
Arte Italiana 1960-1962, Hayward Gallery, London.
1983
Morbide & Trame, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Ascoli Piceno.
When Art becomes books, when books become art, Galerie Verna, Zurich.
Informazione '60-'80 - Nuova pittura, Piacenza, Cento, Pieve di Cento.
L'informale in Italia, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Bologna.
1984
La fabbrica del museo: cantiere, C.I.M.A.C., Palazzo Reale, Milano.
Recenti acquisizioni, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.
1985
Sapere/sapore - Arte in Italia. 1958-85, Castello Aragonese di Baia, Bacoli.
L'Italie aujourd'hui, C.N.A.C., Nice.
Persistenze della pittura, Galleria Ennedue, Bologna.
On language and ecstasy - A generation in Italian Art, Alvar Aalto Museum, Jyaskyla, Taidemuseo, Pori.
Textile zones, Musée de l'impression sur Etofes, Mulhouse.
Premio del Golfo, Lerici.
Il museo sperimentale di Torino, Castello di Rivoli, Torino.
1986
1960-1985: Aspetti dell'arte italiana, Kunstverein, Frankfurt; Hans am Waldsee, Berlin; Kunstverein, Hannover.
Sixth Triennale India, Nwe Delhi.
XI Quadriennale - Roma.
For those trees are Elysium, Galleria Martano, Torino.
1987
La Struttura del Gesto, Sala Uno, Roma.
Confronto per opera, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.
Emotion und Methode, Galerie der Kunstler, Munchen; Kunstverein, Ingolstadt.
La Costellazione del Segno, Galleria Civica, Termoli.
Disegno italiano del dopoguerra, Galleria Civica, Modena; Kunstverein,

Frankfurt.
Il passo dell'acrobata, Auditorium S. Giovanni di Dio, Salerno.

1988

Astratta, Palazzo Forti, Verona; Permanente, Milano.
Mediterranea, Palazzo di Città, Erice.
Premio Guglielmo Marconi, 6° SIOA, Bologna.
Acquisizioni per la raccolta civica, Galleria Civica, Modena.
Memorie d'avanguardia, XXII Premio, Vasto.
Ragione e trasgressione, ex convento di San Rocco, Carpi.
Textilia, Basilica Palladiana, Vicenza.

1989

Aspetti della pittura italiana del secondo dopoguerra ad oggi; Museo di Belas Artes, Rio de J.; M.A.S.P., Sao Paolo.
Le differenze somigliano, Turchetto/Plurima, Milano.
Hic sunt leones, arte contemporanea allo zoo di Torino.

1990

Segni, strutture, immagini, Salamon Arte Moderna, Torino.
La pelle dell'arte, Comune di Morterone; Istituto Dosso Dossi, Ferrara.
Musica da camera, 33 mosaici di piccolo formato, Pinacoteca Comunale, Ravenna.
Le porte dell'Oriente, Museo di Pittura e Scultura, Istanbul;
Museo d'Arte Moderna, Ankara;
Fondazione Pierides, Atene;
Pinacoteca Comunale, Ravenna.
Artefax, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna.
Entretien, Centre Albert Borchette, Bruxelles.
Ruckblick und Vorschau, Galerie Loehr, Frankfurt.

1991

Gastini, Griffa, Ruggeri - Incisioni, Saletta Rossa, Torino.
Architettura Torino 1945-1990, Lingotto, Torino.
Antinomia, Facoltà di Architettura, Torino.
Intersezioni - Arte Italiana negli anni 70-80, Galleria Mucsarnok, Budapest.
Carte incise - segni nella storia, Palazzo Besta, Teglio; Casa Pellanda, Biasca.
Il Miraggio delle liricità, Liljevalchs Konstahall, Stockholm.
Paintings of the 1970s/1990s, Galerie Conrads, Neuss.
Elogio del decoro, Galleria Martano, Torino.

1992

Avanguardia in Piemonte 1960 - 1990, Palazzo Cuttica, Alessandria.
Il Fardello della libertà Galleria Contemporanea, Padova.
Impegno e poetica della Pittura, Associazione Amici di Morterone, Moconesi.

1993

Un'avventura internazionale, Torino a le arti 1950-1970, Castello di Rivoli.
Ecbatana, Chiesa di S.Filippo, Torino.

1994

Giotto, Galleria Extra Moemia, Todi.
Il corpo e l'anima della pittura, Centro di studi Italiani, Zurich.

1995 L'immagine disegnata, Nicosia (Cipro), Il Cairo, Tunisi.
L'arte resiste alla mafia - Omaggio a Falcone e Borsellino - Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.
XVIII Premio Nazionale Città di Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate
STIGMA, Museo Casabianca, Malo (Vicenza).

1997

Atelier di scienza, Studi di Gastini e Zorio, Torino

Andolfatto
Aricò
Azuma
Barbanti
Bartolini
Berrocal
Bill
Bonfanti
Caponnetto
Cardenas
Casagrande
Castellani
Charchoune
Ciussi
Cutrone
Della Torre
Dewasne
Dorazio
Ferber
Ferrari
Festa
Fruhtrunk
Goodwin
Gorin
Griffa
Grignani
Groom
Hossiason
Indiana
Jenkins
Kacere
Kemeny
Lee Ufan
Legnaghi
Licini
Magnelli
Mansouroff
Matino
Music
Nangeroni
Nigro
Noël
Pasmore
Pedersen
Peire
Pierluca
Poliakoff
Pulga
Radice
Savelli
Schneider
Soldati
Tavernari
Viani
Wyckaert

Lorenzelli Arte
corso Buenos Aires 2
20124 Milano
telefono 02/201914
fax 02/29401316

3
7
griffin 97