

Paolo Fossati

Nuove pitture: Gastini e Griffa

Probabilmente lo schema è frettoloso e ipotetico, ma ha il merito di impostare la questione su una qualche base ragionevole. Lo schema è quello tracciato a suo tempo da Foucault: « la soglia dal classicismo alla modernità (ma poco importano le parole in quanto tali: diciamo la soglia della nostra preistoria a ciò che ancora ci è contemporaneo) venne definitivamente varcata quando le parole cessarono di intrecciarsi alle rappresentazioni e di quadrettare spontaneamente la conoscenza delle cose ». Tradotto in termini di arte figurativa, diremo che la pittura si allontana da un orizzonte rappresentativo e fa scomparire con quell'orizzonte ogni traccia dell'autore. Il vuoto che attornia una simile impostazione del problema, viene colmato con un progetto che sottolinea una volontà (o non volontà) d'azione: l'ideologia prende il posto della conoscenza e riduce l'azione a progetto. L'ideologia cioè è una specie di senso supplementare sviluppato alla superficie dell'operazione pittorica, giovevole a reintrodurre la sicurezza in quella che è arbitrarietà di segni, di mezzi, di modi.

Non restava che una via, e nel dopoguerra fu battuta con larghezza: dar spettacolo della propria attività, drammatizzare l'azione del progetto in teatralità, ritrovando nell'esibizione una perduta unità di fatto. Ogni sbornia reca con sé il suo opposto, l'astinenza, ed è stato fin troppo automatico che, a quel punto, i più giovani interpretassero l'arte non come esaltazione, ma come una delle tante operazioni conoscitive o pratiche possibili, come un mezzo operativo, anche se, fra necessità e cattiva coscienza, mezzo operativo che pone domande. E se le domande non sono più quelle di un certo simbolismo ottocentesco (chi siamo donde veniamo dove andiamo) sono pur sempre questioni di come queste azioni si leghino ad altre (o non si leghino) e qual peso assuma il compierle. Che, da un lato, sia arte il pensare strutture operative (e siamo al caso del concettuale) come esigenza logico fantastica o, dall'altro, sia arte agire lasciando come traccia il proprio comportamento come una denuncia del modo di gestire e quindi denuncia dell'esigenza di gestire (e siamo a un'arte comportamento), che sia l'una o l'altra cosa poco muta: implicitamente la domanda di fondo resta quella, oscilla nel regno della produzione pratica o in altra che al pratico si rifiuta. In ambedue i casi la questione è di sfuggire a una sorta di pronto soccorso ideologico che spiega, giustifica, ripara i guasti ma non coinvolge i suoi autori né ne fissa la presenza; anzi la cancella.

Il disagio delle stagioni più recenti gira attorno a questa cancellazione della presenza. C'è stata frustrazione maggiore che nella stagione informale, a questo riguardo? Premendo con tutto il proprio peso sulla materia si mirava a lasciare un segno, un'impronta, una figura di sé che sigillasse o firmasse la propria presenza: ne è uscita un'allegoria del linguaggio, una metafora dell'esistenza, cioè un'altra cifratura.

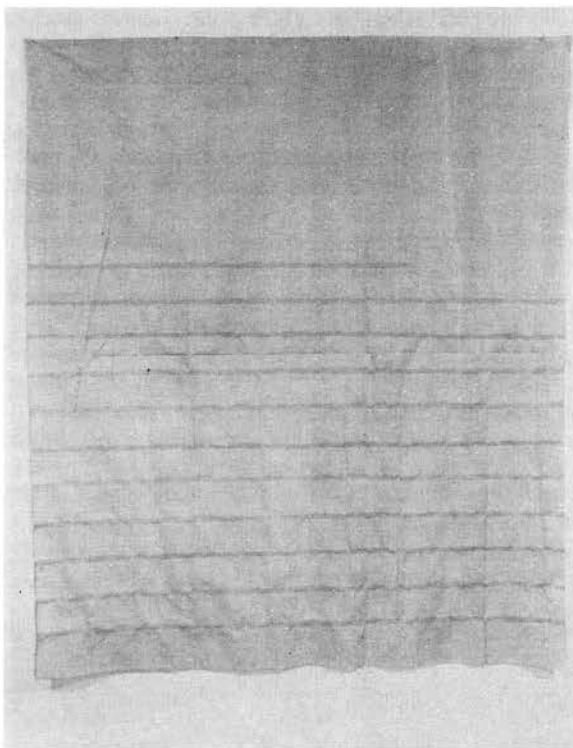
Ma ogni disagio vuol solo indicare un limite e deve decidere se stare dentro quel limite o andare oltre. Il disagio è ora la giustificazione delle operazioni pittoriche rispetto alle altre attività oggi in scena, e il limite

Probably the scheme is hasty and hypothetical, but it has the merit of formulating the question on some reasonable basis. The scheme is that traced at one time by Foucault: « the threshold of classicism into modern times (but words, as such, are of little importance: let us say the threshold of our prehistory to that which is still contemporary to us) was definitively crossed when words ceased to intertwine themselves with representations and to spontaneously checker the knowledge of things ». Translated into figurative art, we could say that painting moves away from a representative horizon and with that horizon makes every trace of the author disappear. The vacuum that encompasses such a formulation of the problem, is filled with a project that underlines a will (or non-will) for action: the ideology replaces the knowledge and reduces the action to a project. The ideology, that is, is a kind of supplementary sense developed on the surface of pictorial operation helpful to reintroduce the assurance in what is arbitrariness of signs, means and modes.

One way remained, and after World War II it won by a large margin: to make a performance of one's activity, dramatize the act of the project into theatricality, finding in the performance a lost unity of fact. Each drunken state carries with it its opposite, abstinence, and it has been even too automatic that at that point, the youngest interpreted art not as exaltation but as one of the many cognitive operations or possible practices as an operative means that poses questions. And if the questions are no longer those of a certain eighteenth century symbolism (who are we where do we come from where are we going) they still are questions on how these actions can (or cannot) be tied to others and what burden is involved to achieve them. Whether, on the one hand, it is art to think of operative structures (and this is the case of conceptual art) as a logical fantastic exigence, or, on the other hand, it is art by leaving as a trace one's own behavior as a denunciation of the manner of acting and therefore, a denunciation of the exigence of acting (and we arrive at behavioral art), whether it is one thing or the other, little changes: implicitly, the fundamental question remains the same, to oscillate in the realm of practical production or in another one which rejects practicality. In both cases the problem is to escape a kind of ideological first aid which explains, justifies, makes repairs but does not involve its authors nor fix a presence; on the contrary, it obliterates it.

The uneasiness of recent seasons revolves around this obliteration of the presence. In this respect, was there a greater frustration in the time of abstract expressionism? By pressing against the matter with all one's might, one aimed at leaving a mark, an impression, an image of one's own that sealed or signed one's own presence: the result was an allegory of the language, a metaphor of the existence, that is, another kind of cipher.

But each uneasiness wants only to indicate a limit



Giorgio Griffa, *Linee orizzontali*, 1973, cm. 120x150. Courtesy Galleria Sperone, Torino.

che questa differenziazione pone è sentito come un modo di precisare la propria area di lavoro, la propria dimensione. Sappiamo i nomi delle stagioni passate: concettuale, povera, antiforma, e sappiamo quale è stato il fulcro delle loro ipotesi, delle loro mitologie: concentrarsi sul comportamento, cioè, detto alla brava, rivelarlo come terzo fra segni e cose, fra contegno in quanto arte e contegni generali, astratto dall'uno come dagli altri, anzi alienato da ambedue.

Se non che la tentazione di dichiarare la distanza del comportamento dai destini generali è stata tale da ridurre il tutto a estetistico documento, nel migliore dei casi a bel documento. E l'agire non è affatto azione, è semplicemente un'iperbole.

Dunque i giovani, anzi i giovanissimi, che oggi vengono dopo queste ricerche e proteste, anche se all'anagrafe non sono propriamente novissimi, si son volti dall'effetto alla causa e hanno giocato di simmetria. Se per i comportamentisti, cioè, oggetto primo era il corpo, e il corpo era il « mondo » da affrontare e da cui muovere, questi che vengono ora si volgono alla pittura come corpo storico, come figura e atto presente, e come possibilità di figura e atto, infine come tecnica: ancora una tecnica del corpo, non più quello dell'operatore, ma, ora, quello del mondo che si son scelti, della pittura, cioè.

Converrà però fare un'osservazione: che (specie negli artisti più banali che oggi van sotto il nome di « pittura pittura » di « fare la pittura » in funzione lirico- astratta) che tutto ciò sia piaciuto, e molto, a mercanti e a critici, neanche i più dozzinali, non è difficile capire. Non si tratta di un compromesso e di un ritorno all'ordine? Compromesso perché si salvan così i riferimenti con comportamentali, concettuali e poveri, ma senza gli estremismi di costoro, e ritorno all'ordine perché è pur sempre la pittura, fin qui obliterata scardinata taciuta distrutta, a tornare e con lei regole, mestiere, abitudini.

Il che è vero, anzi patente: e il voler rasciugare tutte le allusioni presenti nel mondo nell'impeccabile mestiere di stendere colori e di creare zone di astratta sensorietà in cui ritrovar tutto ciò che si vuole perché

and must decide whether to remain within that limit or go beyond it. This uneasiness is now the justification of the pictorial operations as regards other activities on the scene today, and the limit set by this differentiation is felt as a way to specify one's working area, one's dimension. We know the names of the past seasons: conceptual, « povera », antiform, and we know what the fulcrum was of their hypotheses, of their mythologies: to concentrate on behavior, to put it well that is, to reveal it as tertium among signs and things, between demeanor as art and general demeanors, taken from one as from the others, more than that, alienated from both.

Except that the temptation to declare the distance of behavior from the general destinies was such that it reduced everything to an aesthetic document, in the best of cases, to a fine document. And to act is not action at all, it is simply a hyperbole.

Thus the young, or rather the very young, who today follow this research and these protests, even if officially they are not really new, turned from the effect to the cause and played with symmetry. If for behavioral artists that is, the body was the prime object, and the body was the « world » to face and from which to move, those who come now look at painting as historical body, as present figure and action, as possibility of figure and action and finally, as technique: still a technique of the body no longer that of the artist, but now, that of the world they have chosen for themselves, that is, of painting.

It would be helpful though, to make an observation: it is not difficult to understand (especially as regards the most banal of artists, who today fall under the heading of « painting painting », « to make painting » with a lyric-abstract function) that dealers and critics alike — and not just second rate ones — liked all this a great deal. Is it not a compromise and return to order? A compromise because in this way the references to behavioral, conceptual, « arte povera » artists, but without their extremisms, are saved, and there is a return to order since it is always painting, until now obliterated, unhinged, kept silent, destroyed, now coming back and with it, the rules, the trade, the habits. It is true, and more than that, evident: and to want to absorb all the allusions present in the world of the impeccable profession of spreading colors and of creating zones of abstract sensorialness where it is possible to find anything one wants because there is nothing but an evident academicism, to want to do what is an intolerable sublimation and general conciliation, an empty ecumenicism.

Besides this, however, there is something else: there is, for instance, an analytical will which catalogues the operations, the techniques of the painting-body by reducing to a unique level, that is, avoiding the references and the allusions that techniques create as a fatal but not essential margin which is impossible to annul but which is possible to keep at a distance and measure within its limits, without throwing oneself headlong into it.

To begin with, an elementary cataloguing: color, canvas, space, sign, gesture, each put in contact with the other in the measure needed, and therefore, at a minimum, so that each is analyzable as on a dissecting table. It is as if one conceived the possibility to actually see how it is beyond the elements reported in the catalogue, that the density of another reality begins to deposit itself and that between « without » and « within » the attempt to single out the area of action which carries the catalogued objects, can be accomplished, the decision and the expectation of a possible.

non vi è altro che un evidente accademismo, il voler far ciò è insopportabile sublimazione e conciliazione generale, vuoto ecumenismo.

Accanto a costoro però c'è altro: c'è ad esempio una volontà analitica che cataloga le operazioni, le tecniche del corpo-pittura riducendo a un piano unico, cioè aggregando, i riferimenti e le allusioni che le tecniche creano come un margine fatale, ma non indispensabile, che non è possibile annullare, ma con cui è possibile tener delle distanze e che è possibile misurare nei suoi limiti senza buttarsi entro a perpendicolo.

Catalogo, intanto, elementare: colore, tela, spazio, segno, gesto, ciascuno messo in contatto con l'altro quanto basta, e quindi al minimo, per lasciare che ognuno sia analizzabile come su un tavolo anatomico. E come se si concepisse la possibilità di vedere materialmente come è al di fuori degli elementi riportati in catalogo che comincia a depositarsi la densità di un'altra realtà, e fra entro e fuori sia attuabile il tentativo di individuare l'area dell'azione che porta gli oggetti catalogati, la decisione e l'attesa di un possibile.

Azzeramento e catalogo non vuol dire che i segni, i mezzi, i modi, il colore, la tela ecc., siano privi di una seconda memoria che si prolunga nel loro nuovo risultato. Se non che questa seconda memoria non cancella una durata dei segni, dei mezzi e dei modi, che li porta al nuovo risultato, e non cancella l'azione che li continua, sicché è significativo il loro movimento, non lo sono loro stessi. Tela, colore, segno sono, prima di tutto, ciò che ognuno ritrova nella propria più immediata vicinanza, modo di riportarsi nel luogo in cui si lavora definendone spazio e tempo. Tra l'azione del dipingere e l'esser dipinto corre un rapporto così complesso e automatico che giunge al limite del casuale.

Stiamo ovviamente parlando in termini generali ma il discorso non vuol essere generico, perché ha un suo preciso oggetto nel lavoro di Giorgio Griffa (classe 1936) e Marco Gastini (classe 1938): e dunque ad essi va ricondotto, come vedremo subito. Ma su un punto converrà intendersi. Oggi è invalso l'uso di considerare quanto si va dicendo su autori e situazioni come dotato di una implicita oggettività, sicché il succo del nostro discorso sarà che Griffa e Gastini sono addetti non alle arti plastiche, ma a qualche disciplina analitica o alle scienze del linguaggio. In realtà si descrive sempre una mitologia, e mitologie sono queste di cui si parla: mitologie, cioè sistemi di prese di posizione e di attività, e non mi pare si tolga niente ad essi ricorrendo a questa terminologia, a questa constatazione.

Lo stesso disagio per ciò che si è qui chiamata ideologia (un senso supplementare sviluppato alla superficie dell'operazione pittorica, senso che reintroduce la sicurezza in quella che è l'arbitrarietà dei mezzi e dei modi) è prima di tutto l'avvertimento e il rifiuto generazionale di un limite, di un carattere costruito, di una realtà già connotata. Senza far proprio un termine come esistenziale, questa mitologia tende a inglobare quel disagio senza drammatizzarlo, raffreddandolo invece, per porsi in un'altra area tattica rispetto a quella utilizzata da altri in questi anni. Per questo le domande, le interrogazioni si accavallano ugualmente in questi lavori di Griffa e Gastini: se una novità, per altro variamente collegata con posizioni altrui non sempre similari, si vuol rintracciare, è se mai il non votarsi alla epifania di un linguaggio impossibile; di proporre un'azione che abbia una concretezza non solo interna, strutturale: il che non ha granché da spartire con la scienza e la scientificità, ma rientra di diritto in una mitologia contemporanea, né può essere diversamente. Del resto non a caso si è sottolineata la continuità della metafora corporea (le tecniche del corpo / le tecniche del corpo della pittura) che è metafora che denuncia il modo

The bringing to zero and cataloguing does not mean that signs, means, modes, color, canvas, etc. are deprived of a second memory which extends into their new results. But this second memory does not erase a duration of the signs, means and modes, which brings them to the new result, nor does it erase the action that prolongs them, so that their motion is significant but they are not. Canvas, color, sign are, above all, what everyone finds in his immediate surroundings, a way to bring oneself back to the place where one works defining its space and time. Between the action of painting and of being painted, there is such a complex and automatic relationship that it borders on being fortuitous.

Obviously, we are speaking in general terms but this survey is not to be generic because it has a precise object in the work of Giorgio Griffa (born in 1936) and Marco Gastini (born in 1938): and therefore, it has to be brought back to them as we will soon see. But on one point we will have to be quite clear. Today it is the habit to consider what is said about authors and situations as endowed with implicit objectivity so that the gist of our survey will be that Griffa and Gastini are devoted not to plastic arts but to some analytical discipline or to the science of language. Actually, one of them always describes a mythology and those which we mention are mythologies, that is, systems of taking a position and of activities. Nor do I think we are belittling them by resorting to this terminology, to this statement.

Thus, the same uneasiness which was here called ideology (a supplementary sense developed at the surface of the pictorial operation, a sense which re-inserts assurance in what is arbitrariness of means and modes) is first of all the generational warning and rejection of a limit, of a constructed character, of an already connoted reality. Without appropriating a term like « existential », this mythology tends to encompass that uneasiness without dramatizing it, by cooling it off instead, to place itself in another tactical area as regards that which is utilized by others during these past years. For this reason, questions and interrogations overlap equally in these works by Griffa and Gastini: if one wants to trace a novelty, although variously connected with not always similar positions of others, one should not devote oneself to the epiphany of an impossible language; rather propose an action which has not just an internal, structural concreteness, which has very little to share with science and scientialness, but falls rightly into a contemporary mythology. Besides, the fact that we stressed the continuity of the corporal metaphor is not casual (techniques of the body / techniques of the body of painting); a metaphor that denounces the particular way to understand the survey we are making. With one more connotation as it seems to me: that if it is a metaphor, it refers to a concrete entity and implies an action from and toward a reality which is not supposed but defined.

And we can go back to the two cases that interest us. Beginning perhaps with the conclusive formulas, with Griffa's phrase « I don't represent anything, I paint », or Gastini's « the question is that of painting; of painting and of the act of painting ». Even by starting from this point the cataloguing and the bringing to zero comes to light right away: Gastini writes « to say painting, to say to paint means to place oneself in a discontinuity ». Space (« to place oneself in ») is the discontinuity: no matter how one acts one falls back into « another » space, to act is to discover, word by word, as we will see, another dimension or better, to discover that every dimension has its double.

particolare di intendere il discorso che si va facendo. Con un connotato in più, mi pare: che se è metafora si riporta a un ente concreto e implica un'azione da e verso una realtà che è concreta perché non è supposta ma definita.

Sicché possiamo venire ai due casi che ci interessano. Cominciando, magari, dalle formule conclusive, dalla fase di Griffa « io non rappresento nulla, io dipingo », o da quella di Gastini « la questione è quella della pittura, della pittura e del dipingere ». Anche a muovere di qui subito si fa luce il catalogo e l'azzeramento: Gastini annota « dire pittura, dire dipingere significa porsi in una discontinuità ». Lo spazio (« porsi in ») è la discontinuità: comunque si agisca si ricade in un « altro » spazio, agire è scoprire, in modo testuale, come vedremo, un'altra dimensione, o meglio che ogni dimensione ha il suo doppio. Proviamo a leggere per intero lo scritto di Gastini, come surrogato di una sua opera, e il discorso sarà chiaro. « Dire pittura, dire dipingere significa porsi in una discontinuità, concentrare l'attenzione, concentrarsi: l'attenzione stacca i gesti, l'azione distanzia lo spazio indifferenziato, lo spazio oppone un altro spazio, a sua volta discontinuo. Il gesto di dipingere la pittura, lo spazio che porta la pittura, la concentrazione nel dipingere, lo spazio che dipinge è dipinto: la massima concentrazione nel minimo di intervento: il massimo di evidenza di quel senso sottile, intricato, anonimo che è il dipingere, quel senso che è la pittura ».

Simili testi, è noto, nascondono più che non affermino: basterà sottolineare quasi a caso qualche termine per rendersene conto: attenzione, senso, anonimato. La descrizione di questo teatro a spazi multipli, a settori moltiplicati mira a qualcosa di più interno: una parola come senso, cioè sensibilità ma anche direzione e anche significato, è una spia preziosa. « On n'a jamais vu le monde si l'on n'a pas revé ce que l'on voyait », è una frase di Bachelard, utile indicazione nel nostro discorso su Gastini. Già visto e visto in sogno sdoppiano il mondo, non si vede che il sognato e non si sogna che il già visto: ma qual'è la pertinenza di ognuno dei due? Estremi che si fondono non sono tra loro commisurabili: appena li si mette a fronte svanisce una percezione sensibile e vi si sostituisce una sensualità pungente e senza spessore, un prolungamento di qualcosa di svanito, la permanenza di una perdita.

Qualcosa si perde in questo gioco, la percezione sensibile, la sensibilità emotiva al mondo ed alle cose si turba e si centrifuga, e altro si acquista, che è una presenza che sopraggiunge allo svanire di una presenza: la sensazione crea un vuoto, una sensazione ci si installa, pendolarmente. Tra l'una e l'altra c'è una pulsazione che degrada il senso e recupera sensibilità se il primo è personalizzato, l'altra è anonima. La pulsazione è questo svuotare di volto, questo togliere, cioè mutare senso in un che di inconcreto e anche di solido.

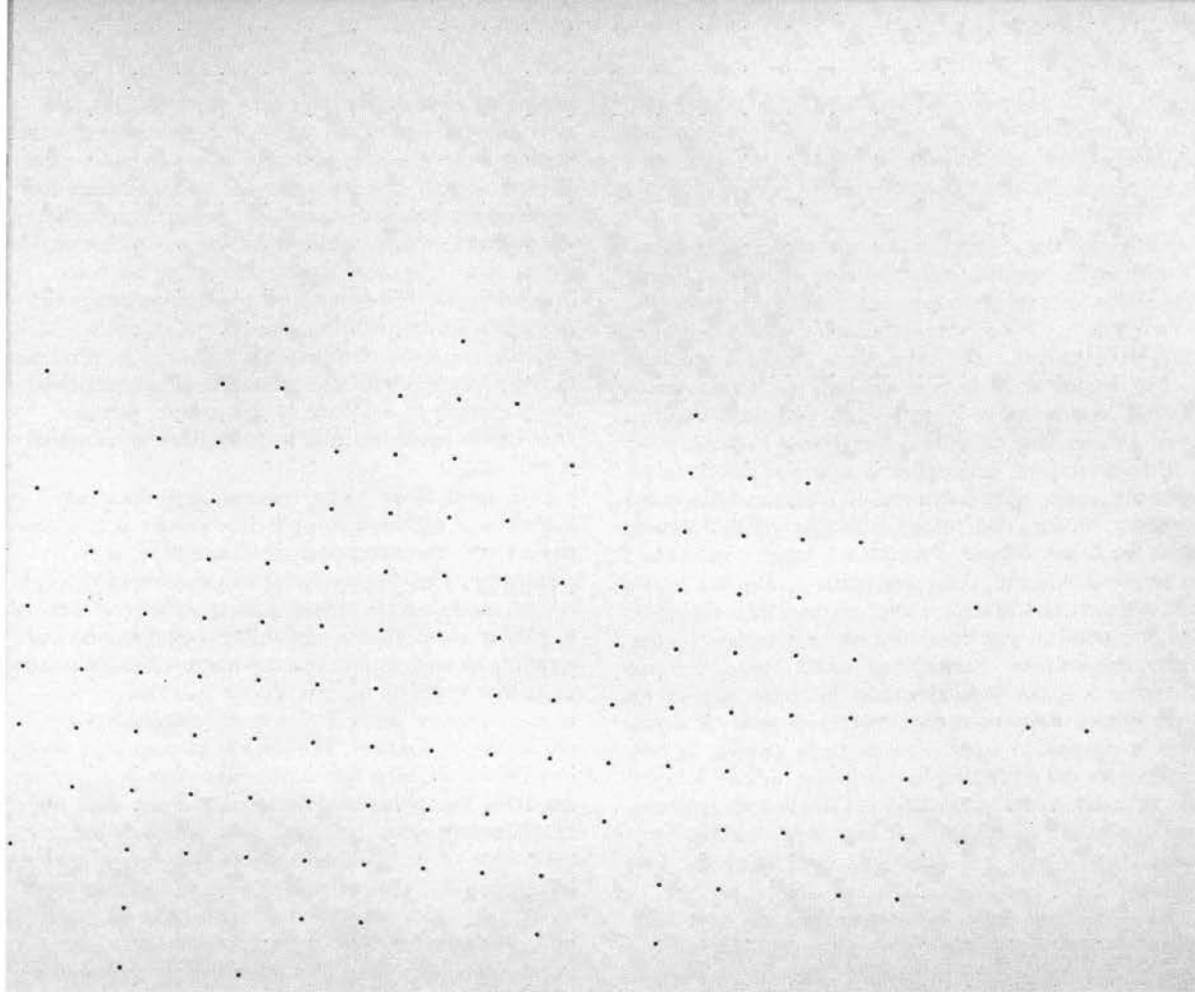
Basti guardare gli oggetti di Gastini: plexiglas, tele al limite di vastità della percezione totale che un colpo d'occhio abbraccia, vetri, plexiglas graffiati, muri segnati per punti o allineamenti o macchie. Il graffio dentro il plexiglas può essere davvero letto come una pennellata in togliere e non in aggiunta: togliere, cioè contrarre, azzerare. Pennellata, ma sola e sospesa nella propria contraddizione: materiale, spessa e insieme trasparente, incongruente, grama. Plexiglas, vetro, perspex sono contrazioni del tempo e dello spazio dalla dimensione in astratto all'esser qui e ora, e solo qui e ora: ma sono anche un'astrazione, una sensibilità sospesa come un ghiacciolo, e non vi è chi non veda il senso di freddo di queste superfici vitree. E vale per ciascuno, nello spazio che si riduce, un gioco di occultamento: « bidimensionale, annulla e tace lo spazio che contiene; tridi-

Let us try to read Gastini's text in its entirety as a surrogate for one of his works and the context will become clear. « To say painting, to say to paint means to place oneself in a discontinuity, to concentrate the attention, to concentrate oneself: attention detaches the gestures, action outdistances the non-differentiated space, space opposes another space, in its turn discontinuous. The gesture of painting painting, the space that brings painting, the concentration in painting, the space that paints is painted: the maximum of concentration with the minimum of intervention: the maximum of evidence of that subtle, intricate, anonymous sense which is to paint, that sense which is painting ».

Similar texts as we know, conceal more than they assert: it is sufficient to underline almost at random some terms to understand this: attention, sense, anonymity. The description of this theater of multiple spaces, of multiplied sectors aims at something internal: a word as sense, that is, sensibility, but direction and meaning as well, is precious evidence. « On n'a jamais vu le monde si l'on n'a pas revé ce que l'on voyait », is a sentence by Bachelard, a useful suggestion for our survey on Gastini. The already seen and the seen in a dream splitting the world, since one does not see other than what was dreamed and one does not dream except what was seen: but which is the pertinence of each? The extremes that merge cannot be compared to themselves: as soon as they face each other a sensitive perception disappears to be replaced by a repugnant sensuality without substance, an extension of something that vanished, the permanence of a loss.

Something is lost in this game, the sensitive perception, the emotional sensibility as to the world and things, is upset and centrifuged, and something else is acquired, that is, a presence which occurs with the vanishing as a presence: a sensation creates a vacuum, a sensation settles in its place, pendulously. Between one thing and the other, there is pulsation which degrades the senses and recovers sensibility: if the former is personalized, the latter is anonymous. The pulsation is the emptying of appearance, the removing that is, changing the meaning into something non-concrete and solid at the same time. It is sufficient to look at Gastini's objects: plexiglass, canvases at the limit of vastness of total perception the eye can encompass; glass, scratched plexiglass, walls marked by dots, alignments, or spots. The scratch inside the plexiglass can actually be read not as an added, but as a removed brush-stroke: to remove, that is; to contract, to bring zero. Brush-stroke, but isolated and suspended within its own contradiction: material, both thick and transparent, incongruous, wretched. Plexiglass, glass, perspex are contradictions of time and space from the dimension in an abstract sense of being here and now and only here and now: but they are also an abstraction, a sensibility suspended like an icicle and one cannot but see the feeling of coldness in these vitreous surfaces. And a game of concealment within the space which reduces itself, counts for everyone: « the bi-dimensional annuls and silences the space that contains it; the tri-dimensional projects itself within a space of its own, which is only partially its own ». And the game is turned sadistically, into violence; the quick awareness through action (the taking away of the surface from the wall) is violence: « a violence, perhaps, since to paint is a physical fact, the gesture in painting a picture picks up a physicality which compels the space to reveal itself, to declare its own space, to compare itself, with itself ».

The question which is contained in this deciphering

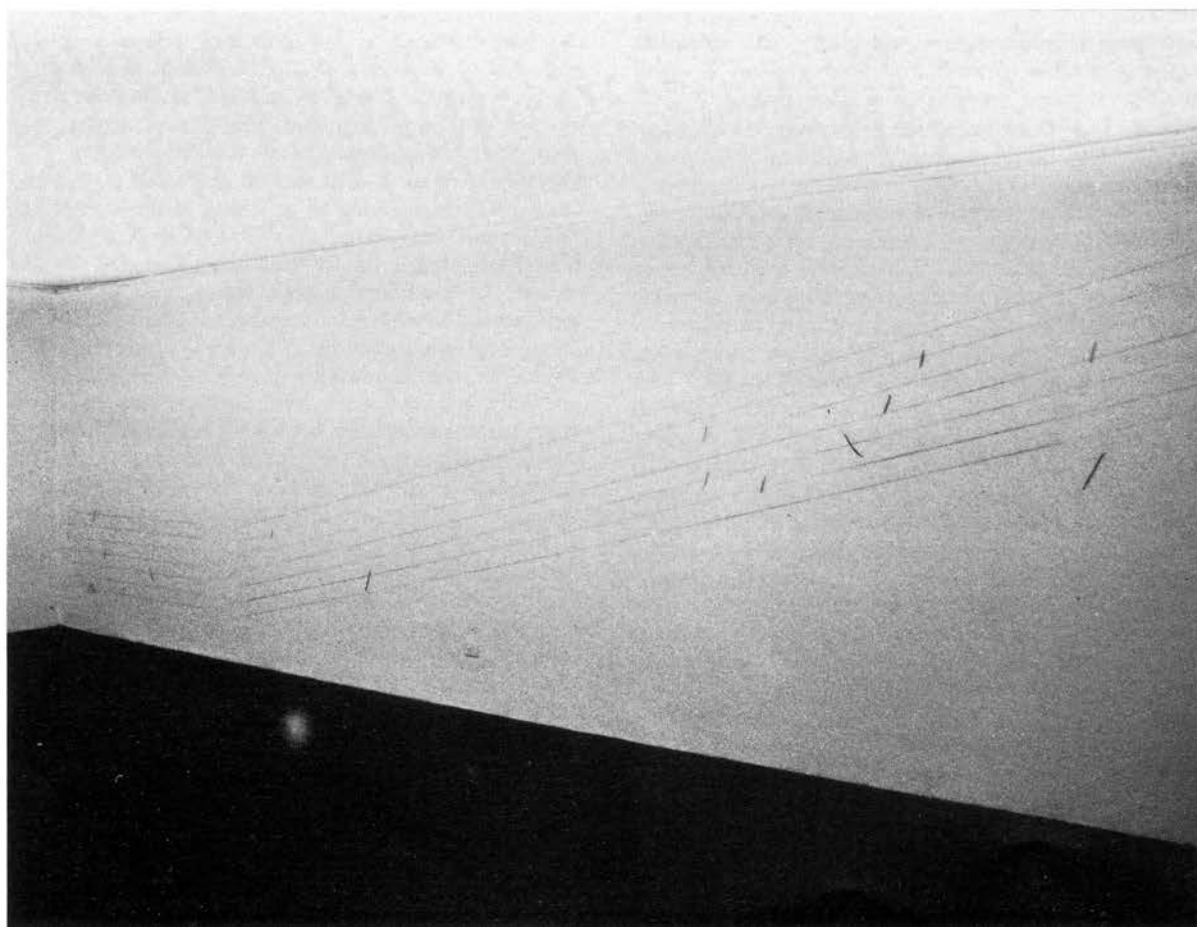


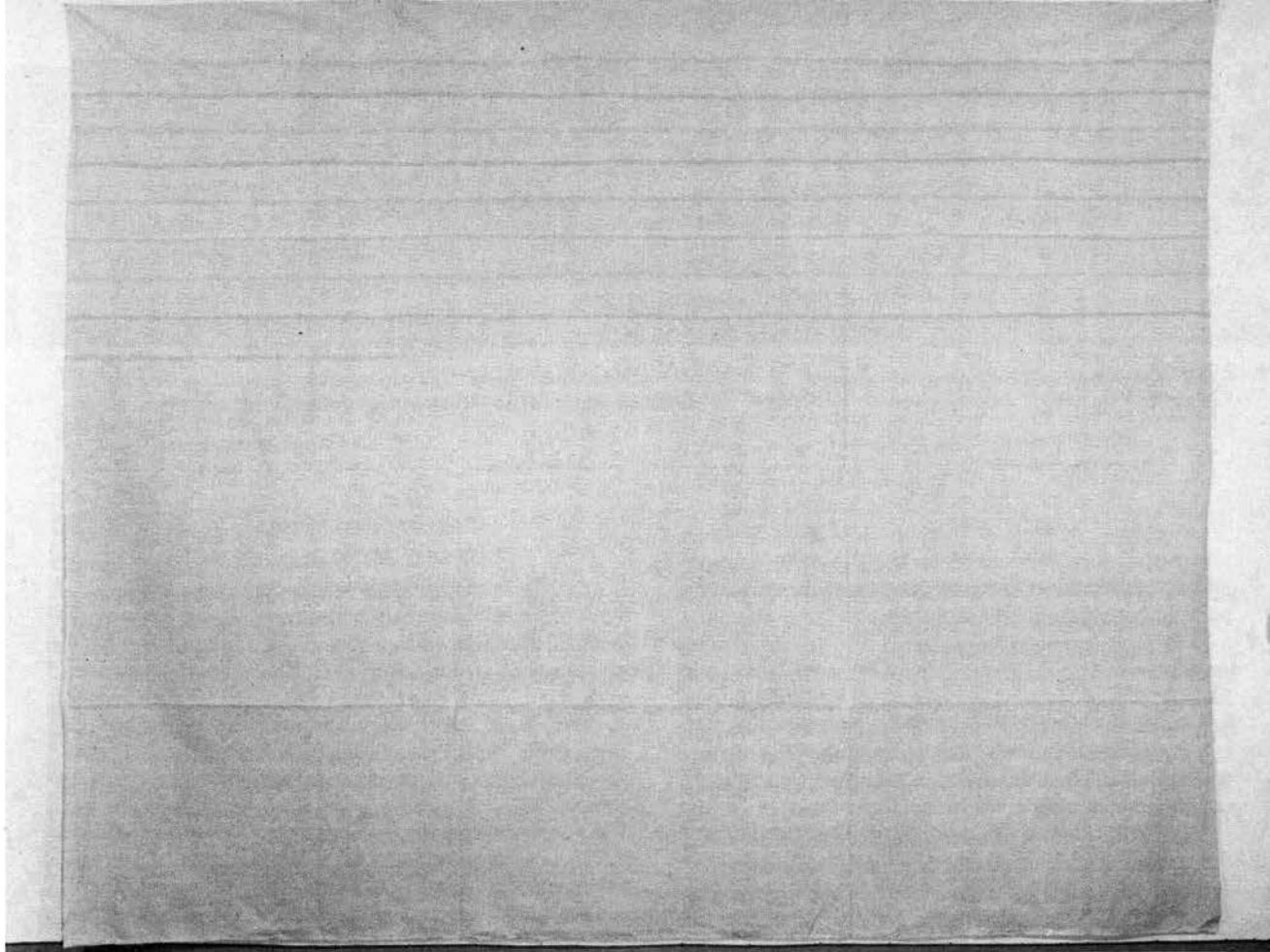
Marco Gastini, *Acrilico n. 6*, 1973. Acrilici su tela, cm. 296x192x5. Courtesy Salone Annunciata, Milano.

« ... La massima concentrazione in un minimo d'intervento; il massimo di evidenza di quel senso sottile, intricato, anonimo, di presenza che è il dipingere, quel senso che è la pittura... ».

Marco Gastini, *Disegno 7+7-72*, polvere di cemento e carboncino su parete. Galleria Flori, Firenze.

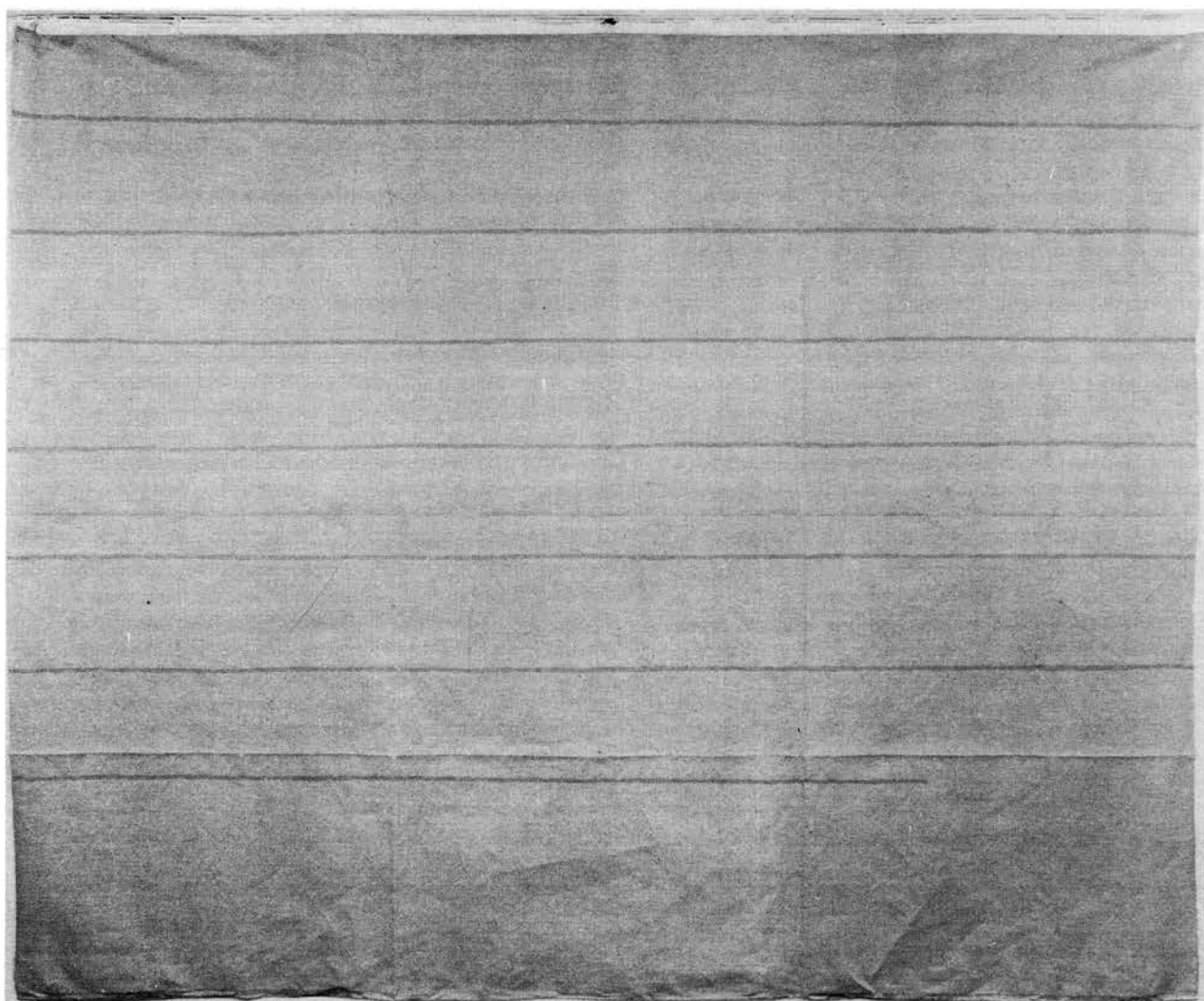
« Il gesto di dipingere la pittura, lo spazio che porta la pittura, la concentrazione del dipingere, lo spazio che dipinge è dipinto... La questione è d'obbligare l'altro spazio, la pittura a rivelarsi... ».

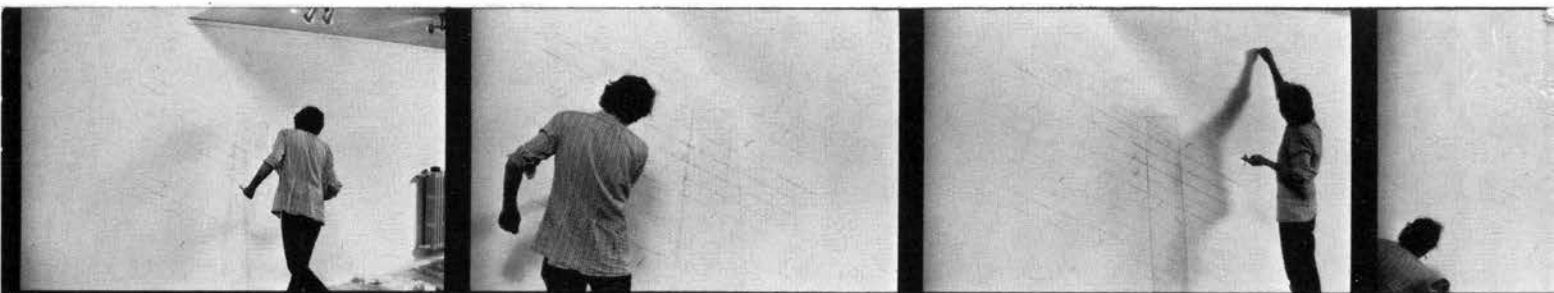




Giorgio Griffa, *Linee orizzontali*, 1973, cm. 300x240. Courtesy Galleria Sperone, Torino.

Giorgio Griffa, *Linee orizzontali*, 1973, cm. 120x150. Courtesy Galleria Sperone, Torino.





Marco Gastini, *9 neri + 2*, 1973. Polvere di cemento, carboncino, creta rossa su parete, plexiglass dipinto appoggiato. Circa cm. 300x300x15. Lavoro eseguito il 29 giugno 1973 su una parete della Galleria Annemarie Verna a Zurigo.

mensionale si sporge entro un proprio spazio che è solo parzialmente suo ».

E il gioco si rovescia, sadicamente, in violenza, la rapida presa di coscienza attraverso l'azione (il togliere la superficie al muro) è violenza: « una violenza, magari, perché dipingere è fatto fisico, il gesto raccoglie nel dipingere la pittura, una fisicità che costringe lo spazio a rivelarsi, a dichiarare il proprio spazio, a misurarsi con se stesso ».

La domanda che è interna a questa decifrazione è di ordine psicologico e sta ancora fra sensazione evanescente e sensibilità che si accalca in scena a sostituirla: è una sorta di sorpresa, di discontinuità ancora una volta, che possiamo riassumere nel bisticcio: il muro contiene già il disegno e fa concorrenza all'azione del disegnare, sì che questa resta come un gesto sospeso?

Ed ecco, altro passo, una ulteriore, più sostanziale approssimazione: « lavorando sul muro non ci dipingo sopra: il muro contiene la pittura, che è nel muro, che comprende un lavoro, una dimensione dello spazio, un consumo del tempo, che è dentro, che toglie via la superficie che chiude il muro ».

La massima concentrazione è centro di dispersione: gli avvenimenti ulteriori non troveranno mai coronamento o conclusione, di nuovo muteranno senso facendo saltare la superficie immobile, lo spazio che chiude il muro, che orna immacolato il plexiglass, che rende trasparente il vetro: o più semplicemente contravvenendo l'immaterialità della conoscenza che si appanna in sensibilità, che si materializza in un altro spazio, metamorfosi continua. La tensione sensibile, la fisicità di questa condizione che si vien trasferendo non si lascia consumare come tale, si trasforma consumando la superficie e segnandola. La fluidità del sensibile è disturbata da un residuo fisso che si condensa altrove, che fa spessore per negarsi come possesso, per ridursi a occhio, per negarsi al possesso senza disporre di mezzi per eluderlo. L'insistenza sul doppio spazio, bi- e tridimensionale, sullo spazio che raddoppia ha questa radice in cui uno spazio reale e fisico sottrae evidenza, e muta segno e senso, ai movimenti e alle tensioni.

Gastini lavora su una superficie minima di spessore, al limite fra contenente e contenuto, su una buccia che è terra di nessuno, garantendosi lì una possibilità analitica, un'apertura al catalogo, la possibilità di ri-enumerare i vari pezzi della composizione come elementi di una tautologia.

Ma questa tautologia, che può anche esser rappresentata dal numero minimo di presenze, da microstrutture appena accennate nei lavori di Gastini, è uno stimolo continuo di iteratività, di piccole percezioni che si dilatano a onda sullo spazio lasciato non toccato e che viene invaso e impregnato da una massa anonima. Tautologia e anonimato rifluiscono l'una nell'altro.

is of a psychological order and stands again between vanishing sensation and sensibility which presses against it in order to replace it: it is a kind of surprise of discontinuity once again, which we can resume with this play on words: does the wall already contain the drawing and compete with the action of drawing so that the latter remains a suspended gesture?

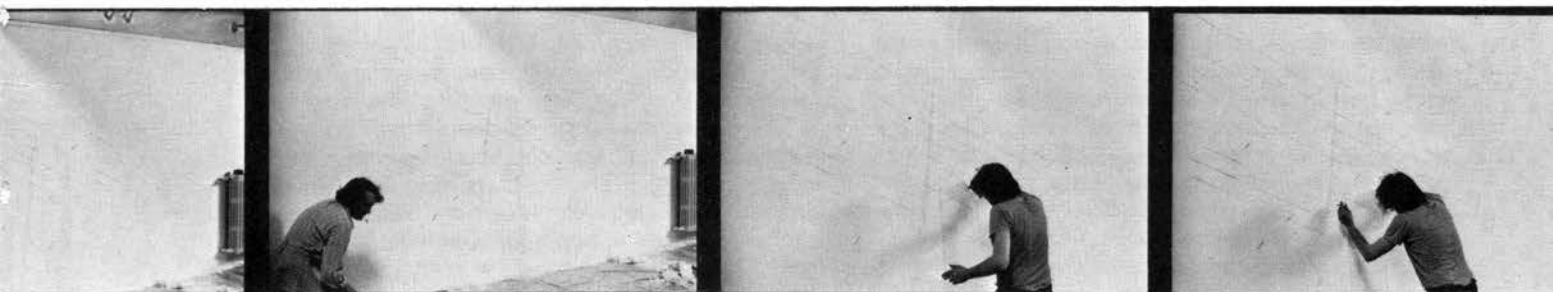
And here is another passage, a further, more substantial approximation: « working on the wall, I do not paint on it: the wall contains the painting which is in the wall, which comprehends a work, a dimension of space, a consumption of time which is within, which takes away the surface that closes the wall ».

The maximum of concentration is a center of dispersion: further events will never find completion or conclusion, they will again change direction by breaking the immobile surface, the space that closes the wall, that adorns in a spotless way the plexiglass, that makes the glass transparent: or more simply, by infringing on the immateriality of knowledge which fuzzes into sensibility, which materializes itself in another space, a continuous metamorphosis.

The sensitive tension, the physicality of this condition which keeps transferring itself, does not allow itself to be consumed as such, it transforms itself by consuming and marking the surface. The fluidity of what is sensitive is disturbed by a fixed residue which condenses elsewhere, which becomes thickness to deny itself as possession, to reduce itself, to deny itself to be possessed without having the means to evade it. The insistence on double space, bi- and tri-dimensional, on the space that doubles has this root in which a real and physical space subtracts evidence and changes sign and sense from motions and tensions.

Gastini works on a surface of minimum thickness, on the border between contained and content, on a skin which is no man's land, guaranteeing for himself an analytical possibility to re-enumerate the different pieces of the composition as elements of a tautology. But this tautology, which can also be represented by the minimum number of presences, by microstructures hardly hinted at in Gastini's works, is a continuous stimulus of repetition of small perceptions which expand wave-like over the space left untouched and which is invaded and impregnated by an anonymous mass. Tautology and anonymity flow again into the other. Anonymity is a sort of synthetic property, a global image that gathers within itself the changing of the sense of analytical grasp: the more the plane of sensibility widens in quality, the more the deposit which it causes condenses synthetically.

If analysis means to squeeze in a few strokes in microstructures sometimes geometrically proportioned,



« ... Il muro contiene la pittura, che è nel muro, che contiene un lavoro, un consumo del tempo, una dimensione di spazio che è dentro, che toglie via la superficie che chiude il muro... ».

L'anonimato è una sorta di proprietà sintetica, una immagine globale che raccoglie in sé il mutare di senso della presa analitica: più il piano della sensibilità si allarga in quantità più il deposito cui dà luogo si condensa sinteticamente.

Se l'analisi è stringersi in pochi tratti, in microstrutture talora geometricamente proporzionali, l'invasione è dilatarsi, estendersi, moltiplicare i punti di raccordo su una superficie vastissima. Non più da un lato un tratto di superficie scritta e il vuoto attorno, nessun punto della superficie vuota resta tale, vuoto: l'invasione da tensione, fa corpo su tutta la tela percepita, in tutto l'ordito trasparente del vetro, del plexiglas. E si ha la dialettica più sofisticata, la pulsione fra due estremi senza commisurazioni fra loro: dal tutto alla parte, quando fra tutto e parte non corre alcuna istanza matematica nessun rapporto geometrico, nessun sistema di misura componibile.

Anche per Griffa si può parlare di catalogo, di ricognizione addizionale: ma con segno diverso dal precedente. Prima caratteristica è l'ossessione. Griffa ha catalogato solo gli elementi che ricadono sulle sue tele con ripetizione ossessiva, al limite meccanica, tanto più ossessiva che invece di enfatizzare il segno nel quadro, lo spoglia di ogni costanza di rapporto. Sono segni colore, fettucce a varia tensione, in cui l'esser praticamente di egual valore introduce un senso di arbitrarità, di trasponibilità, come semplici momenti di tracciatura e non altro. Neppure il tempo di stesura, l'apertura più o meno sensibile di ampiezza di braccio nel tracciare conta molto: c'è un gusto, se mai, di natura morta in cui i particolari non si sommano tra loro ma si isolano in cose differenti. Processo inverso a quello di Gastini, che è piuttosto sintetico, e pittura, questa, fredda e affermativa, dove la sensibilità di Gastini è invece di sorpresa e tensione.

Potremo ricorrere a un vecchio schema interpretativo: le impronte sulla neve sono di fronte al detective, le linee tracciate e abbandonate da Griffa sono di fronte allo spettatore. E certo l'impronta è l'assenza del piede, bisticcio tra azione compiuta e traccia di chi ha agito e che s'è perduto alla conoscenza: il racconto di una azione sta nelle sue tracce. Così come tracce sono i quadri di Griffa, iniziate per una decisione che precede il quadro e che sono cadute dunque fuori, tralasciate per una uguale logica.

« Se si parla di "pittura come pittura" — scrive Griffa — si può pensare ad un tipo di operazione che indaga e analizza, raffreddandoli di ogni connotazione soggettiva e proponendoli nelle loro connotazioni oggettive, sui mezzi che sono propri di quella categoria (sia l'arte in senso generico che la pittura in senso specifico) o anche più semplicemente di quel modo di lavorare. Ebbene io — che pure ho scelto un mezzo tradizional-

invasion is dilating, extending, multiplying the linking points on a very vast surface. No longer a part of written surface and emptiness around it, no point of the empty surface remains as such, empty: the invasion creates tension, gives body to all the perceived canvas on all the transparent texture of the glass, of the plexiglass. And there is the most sophisticated dialectic, the pulsation between two extremes without mutual measurements: from the whole to the part, when between the whole and the part there is no mathematical instance, no geometric relation, no system of measure that can be composed.

Also as far as Griffa is concerned, we can speak of cataloguing, of additional reconnaissance: but with a sign different from the preceding one. The first characteristic is obsession. Griffa has catalogued only the elements that fall on his canvases with obsessive repetition, almost mechanical, all the more obsessive that instead of emphasizing the sign on the picture, he denudes it of any constancy of relation. They are color signs, strips of various tensions in which the fact of having practically the same value introduces a sense of arbitrariness, of transferability, like simple moments of tracing and nothing else. Not even the time of application, the more or less felt amplitude of the motion of the arm tracing, is very important: if nothing else, there is a feeling of a still life in which the details do not all add up but isolate themselves into different things. A reversed process to Gastini's, which is rather synthetic, while this is a cool affirmative painting, where instead, Gastini's sensibility is one of surprise and tension.

We recur to an old interpretative scheme: the footprints in the snow are facing the detective, the lines traced and abandoned by Griffa are facing the onlooker. And for sure, the footprint is the absence of the foot, a play on words between finished action and tracing of the one who acted and was lost to knowledge: the story of an action rests on its tracings. Just as Griffa's paintings are tracings started because of a decision which precedes the painting and which then was abandoned for an equal logic.

« If one speaks of painting as painting » — Griffa writes — « it is possible to think of a type of operation which investigates and analyzes by stripping them of every subjective connotation and by proposing them with their objective connotations, the means that are proper for that category (both art in a general sense and painting in a specific one) or also more simply, of that mode of working. Well, I realize — in spite of the fact that I have chosen a traditionally specific means (the means of painting) in a moment when we are perfectly aware that specific means of artistic making don't exist and a specific connotation of the

mente specifico (il mezzo della pittura) in un momento in cui siamo perfettamente coscienti che non esistono mezzi specifici del fare artistico e che non esiste neppure una connotazione specifica della categoria « arte » se non come fatto conoscitivo — mi rendo conto che nell'ambito di quel mezzo della pittura non svolgo nessuna indagine sulla pittura, non indago sulle connotazioni oggettive del colore o degli altri mezzi della pittura, non compio insomma nessuna operazione attiva sia pur raffreddata e oggettiva ».

Perduta la possibilità di inventare un frammento di romanzo, di fare un giallo, non resta che ergere a supremo emblema l'anonimato del segno, il fatto che l'impronta non dice nulla di sé, è chiaro, l'impronta non tace affatto la propria presenza ma parla solo di quella, parla della propria presenza ed è parlata dalla presenza stessa. Più in là non si va. Ogni spazializzazione della realtà oltre i limiti di segno (l'impronta segna il campo di neve) e di forma (l'impronta è forma solo in quanto presente), ogni ideologia, si smarrisce di fronte a questa realtà anonima, non spazializzata, stretta come un osso alla propria solitudine. E qui si può copiare pari pari quanto ne ha scritto un presentatore, almeno nelle poche righe iniziali: « proposizioni per il silenzio. Si può stare in silenzio spiegando su quali principii questa scelta è fondata?... Si può dipingere il tracciato di un pensiero?... Griffa prende una tela, prende il colore e poi traccia il "quadro" della situazione ». A legger queste note ci pare di star di fronte a un pittore zen o a qualche orientalismo del genere.

Possiamo giocare su un'altra tastiera, forse: Griffa si chiede che cos'è il significato del dipingere, è un moralista non un contemplativo, è del genere di moralità del « diventa chi sei ». Se scrive dei suoi quadri e se li dipinge è perché si sente minacciato da un progetto del domani che non fa in tempo ad accorgersi della consistenza concreta dell'oggi, di un *diventa chi sarai* che non ha alcuna coscienza del *chi sei*. In questo i casi di Gastini e Griffa non divergono, perché non contengono alcuna lezione di saggezza, e non la contengono perché il loro lavoro è un'attività conoscitiva e non un'arte del vivere. Non stanno in silenzio, fanno silenzio ai bordi del quadro della situazione. Non basta ritrovare fuori di quest'area qualche categoria esistenziale o politica che è analoga alla nostra passione esistenziale o politica perché la nostra attività acquisti un senso: non si hanno sensi o passioni per analogia, neppure per analogia di pensiero. « Io non rappresento nulla, io dipingo » è il motivo sigla di Griffa. Ed è, appunto, una sigla, non un'analogia. Una volta stesa una traccia, questa vive per sé, è una figura che vive da sé ed è affidata allo spettatore. Fare silenzio vuol dire questo: azzerare vuol dire non lasciare perdere attualità a un lavoro che si dispone oltre, dietro l'autore e prima, davanti allo spettatore, cioè non romperne la concretezza. Perciò resta un racconto, di cosa fatta che si racconta, non fatta per esser raccontata. Ripetiamolo, senza che Griffa tracci alcun circuito di saggezza.

Il racconto di Griffa si rovescia e si fissa in ripetizione ossessiva per la propria insopprimibilità di presenza. Il che comincia molto presto, dalle scelte: « ho scelto certi mezzi solo perché mi sono connaturali », scrive Griffa: e la misura accorciata fra ciò che offre l'immediato dintorno è significativa. Leggiamo la frase: « Mi servo di quei mezzi (che ho scelto solo perché mi sono connaturali) per una indagine che non è su di essi ma che è esterna ad essi. Non indago sulla pittura per indagare in senso molto più generico sul modo che l'uomo ha di usare la propria disponibilità come mezzo conoscitivo ». Che, insomma, qualcuno sia entrato e uscito dal campo di neve, non interessa: appunto se è

category « art » does not even exist if not as cognitive fact — that within the ambit of that means of painting, I do not carry out any investigation on painting nor do I investigate the objective connotations of color and of the other painting means, in short, I do not make any active operation, cool and objective as it may seem ». Having lost the possibility to invent a fragment of a novel, to write a detective story, nothing is left but to erect as a supreme emblem, the anonymity of the sign, the fact that the imprint does not tell anything about itself: it is clear that the imprint does not pass over its presence in silence but speaks only of that, speaks of its own presence and is spoken by the presence itself. One does not go further. Every spatialization of reality beyond the limits of marking (the imprint marks the field of snow) and of form (the imprint is form only inasmuch as it is present), every ideology goes astray in front of this anonymous non spatialized reality clung like a bone to its own loneliness. And at this point we can quote at least the few beginning lines which were written about it: « proportions for silence. Can one keep silent while explaining on which principles this choice is based?... Can one paint the tracing of a thought?... Griffa takes a canvas, takes the color and then traces the 'picture' of the situation ». While reading these notes we might think we are dealing with a Zen painter or with some sort of orientalism.

We can play on another keyboard perhaps: Griffa questions himself about the meaning of painting, he is a moralist and not contemplative, he is of that kind of « become who you are » morality. If he writes about his pictures and if he paints them, it is because he feels that he is so threatened by a tomorrow's project that he does not have the time to notice the concrete consistency of today, of a « become who you will be » being who has no awareness whatsoever of the « who you are ». On this point the instances of Gastini and Griffa do not diverge because they do not contain any lesson on wisdom, and they do not contain it because their work is a cognitive activity and not an art of living. They do not remain silent, they make silence on the rims of the « picture », of the situation. It is not sufficient to find outside this area some existential or political category which is analogous to our existential or political passion in order to give a meaning to our activity: one does not have meanings or passions by analogy, not even by analogy of thought. « I do not represent anything. I paint » is Griffa's leitmotif. Precisely, it is a leitmotif, not an analogy. Once a tracing is applied it lives for itself, it is an image that lives by itself and is entrusted to the onlooker. To make silence means this; bringing to zero means not to let a work lose actuality, a work that places itself beyond and behind its author and, before, in front of the onlooker, that is, not break its concreteness. Therefore, it remains a story that one tells of a made thing, not of a thing made to be told. We repeat: without Griffa tracing any circuit of wisdom. Griffa's story reverses and fixes itself in an obsessive repetition because of his own unsuppressable presence. It starts very early with his choices: « I have chosen certain means only because they are connatural to me », Griffa writes: and the shortened measure of what the immediate surroundings offer is significant. Further: « I use those means (which I have chosen only because they are connatural to me) as an investigation which is not on them, but is external to them. I do not investigate painting so that I can investigate in a much more generic sense on the way man has to use his own availability as a cognitive means ». To sum up, to fact that someone has gone

entrato ne è uscito, non è la sua presenza il fatto saliente: non è una presenza, è solo un mezzo per verificare l'agibilità, la disponibilità della presenza.

Griffa pone una questione di oggettività, se parla della disponibilità come un fine e della presenza come un mezzo, se la prima la obbiettiva in scena ne fa l'oggetto, e l'altra la cancella lasciandola cadere fuori scena. « Penso che anche di qui derivi il mio atteggiamento sul lavoro che chiamo di passività... il mio lavoro dopo la scelta iniziale è semplicemente eseguito. Non c'è indagine mentre opero. Il lavoro è soltanto eseguito. Dal pennello, dalla mia mano, dal colore, dalla tela, dal tempo, dalla mia stanchezza, eccetera: questi sono gli elementi che lo seguono, io ne sono un mezzo come gli altri. Il mio intervento attivo si è fermato prima, al momento della scelta ». Questa è l'oggettività: il segno, il gruppo di segni, cioè l'agibilità, la disponibilità, sono trattenute al punto in cui la loro integrità minaccia di diventare integrazione con qualcosa d'altro in cui cessano di essere il limite iniziale di una iniziativa del fare che è il possibile. Nel punto in cui il possibile viene spiegato come coincidenza con un avvenimento o come una figura, cessa di esser possibile, diventa necessario, cessa anche l'agibilità e la disponibilità.

Cessa qualcosa, definitivamente. « Lo spazio virtuale è una misura di libertà della pittura... lo spazio è semplicemente la dimensione fisica di quella tela su cui faccio il lavoro ». Azzeramento: che non vuol dire grado zero. Dipingere non è il fare la pittura, che è bella formula: dipingere, se mai, è il prurito di fare la pittura. Che è altra cosa. Perché non contiene, il fare la pittura, alcun delirio e alcuna fantasia d'azione, si nega ogni 'possibile' pittorico. Che è poi, questo possibile della pittura, una combinazione a parti diseguali di pragmatismo e di delirio, di filologia e di mitologia, di calcolo e di insofferenza al calcolo. E' bisogno di identificare la differenza e di insistere sulla ripetizione. Pitture concettuali, pitture a controllo mentale codeste di Gastini e Griffa? La domanda è legittima: il lavoro nel e sul corpo implica anche il disagio e il limite della paura di perdita del corpo, è anche un'opzione mentale, e questo induce cautela, invita a parlare di mitologia, di pragmatismo, di delirio e di calcolo. Ma questa di Gastini e Griffa non è concettualità dei risultati, non sono forme mentali. La loro distanza dalle arti e dagli artisti propriamente definiti concettuali è alta. Nel caso di chi va sotto il capitolo dei concettuali, s'indossa una maschera di scienza, di oggettività che non sa coprire una propria natura idealistica, sicché manca nella combinazione pittorica quanto di calcolo e di pragmatismo è indispensabile. Mentale non è il controllo dei risultati, e neppure la conquista ottenuta: è il fiuto che quel prurito del fare la pittura si manifesta dentro l'operazione nelle difficoltà, nelle tensioni, nei metodi della pittura, che ne sono il durante, la durata, non il poi, la cosa conclusa. Mentale è cogliere tra ciò che vien prima e muta in dopo uno spazio, un corpo, un limite iniziale del possibile?

Sebbene queste pitture siano mentali il punto focale è un altro: e lo trascriveremo, infine, da Griffa. « Considerare la pittura come un semplice mezzo operativo fra i tanti, come tale né privilegiato né riduttivo rispetto agli altri. In fondo mi pare che il rischio sia proprio qui: di farne un mezzo privilegiato ».

Paolo Fossati

in and out of a field of snow does not interest us: precisely, if he went in, he also went out of it since his presence is not the salient fact: it is not a presence it is only a means to verify the practicability, the availability of the presence.

Griffa poses a question of objectivity if he speaks of availability as an end and of presence as a means, if he objectivates the former and makes it the object of the scene and erases the latter by dropping it from the scene. « I think that my attitude toward what I call the work of passivity is derived from this as well... my work after the initial choice is simply executed. There is no investigation while I am working. The work is only executed. By the brush, by my hand, by the color, by the canvas, by time, by my fatigue, etc.: these are the elements that follow it, I am just a means like the others. My active intervention stopped before, at the moment of choice ». This is the objectivity: the sign, the group of signs that is, the practicability, the availability are kept at the point in which their integrity threatens to become an integration with something else in which they stop being the starting limit of an initiative of the making, that is, the possible. At the point in which the possible is explained as a coincidence with an event or as form, it stops being possible, it becomes necessary, and practicability and availability also stop.

Something stops, definitively. « Virtual space is a measure of freedom of painting... space is simply the physical dimension of that canvas on which I make my works ». Bringing to zero: which does not mean to zero grade. To paint is not to make painting which is a fine formula: to paint, if anything, is the itch to make painting. Which is something else. Because to make painting does not contain any delirium nor any fantasy of action, but it denies itself every pictorial « possible ». Which is, after all, this possible of the painting, an uneven combination of pragmatism and delirium, of philology and mythology, of calculus and intolerance toward calculus. It is a need to identify the difference and to insist on repetition. Are the paintings by Gastini and Griffa conceptual, paintings with a mental control? The question is legitimate: the work within and on the body implies also the uneasiness as well as the limit of the fear of losing the body: it is also a mental option and this suggests caution, invites conversation on mythology, pragmatism, delirium and calculus. But the work of Gastini and Griffa is not conceptualism of results, these are not mental forms. There distance from the arts and the artists actually defined as conceptual, is great.

In the instance that falls under the chapter of conceptual artists, one wears a mask of science, of objectivity which is unable to conceal one's own idealistic nature so that the essential amount of calculus and pragmatism is missing in the pictorial combination. Mental is not the control of the results and not even the obtained conquest: it is the flair which that itching to making painting manifests within the operation by the hardships, the tensions, the methods of painting which is its « during », its duration, and not the « after », the concluded thing. Does mental mean to choose among what comes before and changes into after, a space, a body, an initial limit of the possible? Although these paintings are mental, the focal point is another: we will transcribe it from Griffa.

« Consider painting as a simple operative means among many, as such, neither privileged no reductive as regards the others. After all, it seems to me that the risk is precisely this: to make of it a privileged means ».

Paolo Fossati

Translation: Eve Rockert