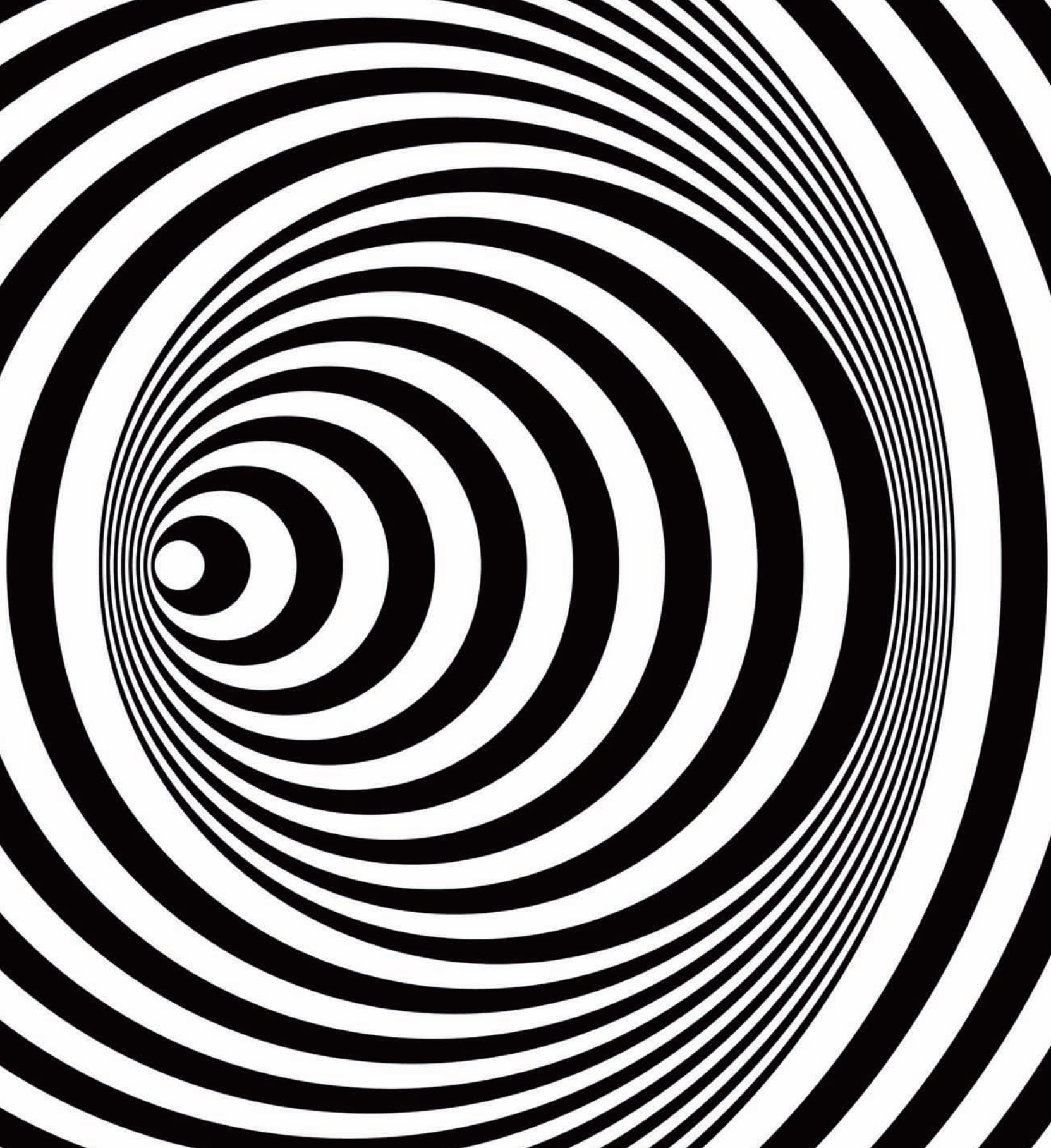


LE NUOVE TENDENZE

RIVELAZIONI DI UN'ARTE
PERCETTIVA E SENSORIALE,
COSTRUTTIVA E INTERATTIVA

LE NUOVE **TENDENZE**



LE NUOVE TENDENZE

RIVELAZIONI DI UN'ARTE
PERCETTIVA E SENSORIALE,
COSTRUTTIVA E INTERATTIVA



Questo catalogo è stato pubblicato
in occasione della mostra
“LE NUOVE **TENDENZE**”

10 A.M. ART, Milano
18 gennaio – 15 marzo 2014

Si ringraziano tutti coloro che
hanno reso possibile la
realizzazione di questa mostra

PROGETTO GRAFICO

Sara Salvi

REDAZIONE

Giovanna Rocchi

Anna Albano

TRADUZIONI

Manuela Errico

FOTOLITO

Graphic & Digital Project - Milano

CREDITI FOTOGRAFICI

Bruno Bani

Marianne Boutrit

Matteo Zarbo

© 2013 10 A.M. ART, Milano

© 2013 gli autori per i loro testi

Gli scritti degli artisti, a eccezione di quello
di Getulio Alviani, sono inediti, realizzati
appositamente per questa mostra.

Finito di stampare nel mese
di dicembre 2013
a cura di Graphic & Digital Project

10 A.M. ART Via Anton Giulio Barrili, 31 Milano
tel. +39 0292889164 – cell. +39 3393724296
e.mail: info@10amart.it – www.10amart.it

SOMMARIO

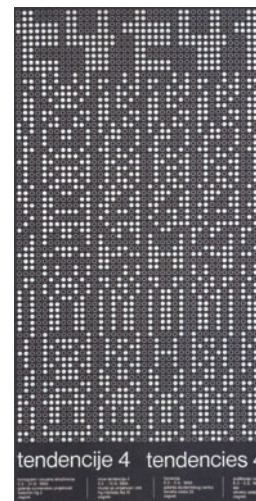
- 7 Le Nuove Tendenze.
Rivelazioni di un'arte percettiva
e sensoriale, costruttiva e interattiva
Giovanni Anceschi

13 **OPERE**

- 100 English Texts

nove tendencije

otvoreno: 10 - 13 + 18 - 20 sati



*L'arte di ogni epoca non va considerata
come un piano uniforme, consistendo
essa invece in una molteplicità di mobili
globi incandescenti
Ferdinand Lion, Il segreto dell'arte*

**Le Nuove Tendenze.
Rivelazioni di un'arte percettiva
e sensoriale, costruttiva
e interattiva**

Giovanni Anceschi

"a parigi, al pavillon de marsan del louvre, ha aperto una mostra che fino ad oggi è la più grande manifestazione del gruppo di persone che lavorano nel campo della ricerca plastica e che sono conosciute sotto il nome di *nuove tendenze*"¹.

Così cominciava un piccolo saggio che ho scritto nel 1964 su "Output", la rivista *supercool* degli studenti della Scuola di Ulm, dove mi ero iscritto malgrado proprio allora fervessero al massimo le attività del mio Gruppo T, di arte cinetica e programmata. L'avevamo fondato nel settembre del 1959 con Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi e poi Grazia Varisco.

"questo gruppo [le Nuove Tendenze] – proseguiva il mio testo – riunisce personalità di diverse provenienze e obiettivi. tuttavia, tutti i membri possono essere ricondotti ad un comune denominatore nel senso di una medesima finalità complessiva: una ricerca e una riflessione più approfondite intorno ai valori di una realtà autenticamente percepibile"².

Quelle pagine hanno il vantaggio di essere state scritte a caldo e di rispecchiare quindi l'atteggiamento e – direi quasi – il sentimento di orgoglio e perfino di stupore che pervadeva una certa ala della neo-avanguardia europea. Ci ritrovavamo uniti, ci riconoscevamo concretamente dentro a una nuova tendenza, dentro a una nuova tensione.

Il riferimento andava certamente verso le correnti razionalistiche precedenti come de Stijl e il Bauhaus o più da vicino all'arte concreta. Di queste pratiche artistiche si tendeva ad adottare o a emulare l'interesse per la fase di controllo della configurazione (*Gestaltung*) dell'opera: "vogliamo sapere il più accuratamente possibile ciò che facciamo e il fulcro dell'interesse si colloca nel rapporto tra opera e spettatore. vogliamo mostrare l'ambiguità dentro a un contesto rigoroso. essa va utilizzata come mezzo per costringere lo spettatore a partecipare. noi lo vogliamo spingere ad abitare mentalmente l'opera più che a dedicarsi ad una sua contemplazione devozionale"³.

Può dispiegarsi così il ventaglio delle genealogie e delle immediate provenienze (soprattutto l'*informale*, ma subito anche il cosiddetto *azzeramento*: Zero, Klein, Manzoni, Motus). Insomma, per combattere la forma ossificata da una parte si abbraccia l'informe e dall'altra si propone il *reset* della forma.

E si esplicita così anche la gamma delle stimolazioni che provengono dagli orizzonti della scienza: "gli scienziati si sforzano di spiegare il mondo impiegando complessi concettuali, come il continuum spazio-temporale, o la relatività, o il principio di indeterminazione. le persone stesse, a cui ci rivolgiamo, sono un pubblico di contemporanei, la cui sensibilità si è sviluppata nel frattempo nel senso della capacità di cogliere le strutture del reale come il dispiegarsi contemporaneo di una molteplicità di strati"⁴.

E su questo mondo intriso di dinamismo e temporalità agisce anche il profilo variegato delle influenze filosofiche: dalla durata/variazione ontologica del vitalismo ber-

gsoniano (che aveva già agito sui futuristi e i cubisti), alla fenomenologia (che con Husserl e Merleau-Ponty scopre una temporalità non più ontologica ma propria del soggetto e del corpo), alla filosofia analitica, al neopositivismo, alla riscoperta del marxismo. E si manifesta altresì l'affacciarsi di intenzionalità politiche e di finalità sociali. Democratiche, progressiste, dichiaratamente di sinistra. Non è un caso che le Nuove Tendenze siano prima di tutto le Nove Tendencije, siano cioè nate e si sviluppino a Zagabria, che era allora un importante capoluogo della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia. Un socialismo non ortodosso però. Complessivamente lo scisma operato da Tito nei confronti del comunismo sovietico aveva trasformato la Jugoslavia in un ambiente sociale e culturale sul quale si concentravano i riflettori del clima internazionale. Dunque un ambiente pronto alle ibridazioni e comunque proprio per questo vivacissimo. L'impresa delle Nuove Tendenze fu avviata da intellettuali del calibro di Božo Bek, Radoslav Putar e Matko Meštrović e da artisti come Vlado Kristl, Ivan Piceli, Alexandar Srnec, e architetti come Zvonimir Radić, Vjenceslav Richter, tutti provenienti dall'Experimental Atelier (Exat 51).

In questo senso sembra farsi strada nel *milieu* dei membri delle Nuove Tendenze una grande svolta, che prefigura in parte, dentro ai confini dell'arte, un progetto che si compirà col trasformarsi nel movimento di contestazione del '68 e oltre. Giulio Carlo Argan dirà esplicitamente in proposito che “[...] ogni attività estetica che non si risolva in produzione di merce artistica ha un carattere contestativo”⁵.

Il percorso delle Nuove Tendenze veniva promuovendo insomma nei fatti una serie di nuove opportunità e di inediti comportamenti conoscitivi e ideologici. In altre parole nelle Nuove Tendenze si fanno avanti delle figure operative potenziali di nuovo tipo. La tipologia degli “operatori” che vengono espressi dal movimento poteva spaziare:

a) dalla figura del *nuovo artista*, che pur adattandosi a operare nel sistema dell'arte proponeva un radicale rinnovamento dei modi in cui le opere manifestano le proprie qualità estetiche, estetiche e percettive;

b) a quella del *designer dell'arte*. Una figura, cioè, di progettista il quale, partendo da una radicale critica del mercato dell'arte e sviluppando le indicazioni dell'arte moltiplicata⁶, voleva puntare su un'idea di arte democratica. Sull'idea cioè di un'arte per tutti, progettata intervenendo sui metodi e sui processi di fabbricazione e distribuzione e prodotta in serie;

c) infine, a quella dello *scienziato dell'arte*. Una figura quest'ultima che, a partire dalla famosa profezia di Hegel di una “morte dell'arte”, prefigurava, per l'operatore, una nuova forma di attività (di esplorazione sistematica, di ricerca metodologica, di indagine sperimentale). Il ricercatore, muovendosi sul crinale fra percettologia gestaltica e nuova estetica della constatazione (Max Benesse, Abraham A. Moles, Kurd Alsheben), avrebbe saputo generare un corpus articolato di specifici saperi. L'arte prendeva insomma posto accanto alle altre scienze, diventava una fra le discipline che hanno come fine quello di produrre conoscenza. Si trattava comunque di una ricerca fuori dal mercato dell'arte, e ipotizzata utopicamente come lavoro di indagine collettiva e finanziata pubblicamente⁷.

Nell'ambito delle Nuove Tendenze si è fatto peraltro un gran parlare di “ricerca”, a volte facendo un po' di entusiastica confusione, da parte dei curatori, fra ricerca scientifica e sperimentalismo di punta. Fra esperimenti costruiti per generare conoscenza e sperimentazioni pragmatiche che producono semplicemente risultati artistici nuovi⁸. Vi sono stati però alcuni operatori che si sono sforzati di conformare compiutamente il proprio operare ai paradigmi del discorso scientifico: fra le ricerche caratterizzate da un'autentica scientificità rigorosa vanno menzionati i casi di Molnar, di Massironi e di Anceschi/Boriani. François Molnar (a partire dalla dichiarazione teorica sottoscritta anche da Morellet, *Pour une art abstrait progressif*⁹) e Manfredo Massironi (a partire dall'avviarsi di un sodalizio con Paolo Bonaiuti (*Lineamenti di indagine fenomenologica sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale*¹⁰)) metteranno in atto dei passi decisivi. Entrambi rappresentano infatti il caso del trasformarsi di operatori della ricerca artistica in studiosi perfettamente inseriti nel sistema della ricerca scientifica in psicologia della percezione. Diverso è il caso di Anceschi/Boriani, *Ambiente per un test di estetica sperimentale* presso “Nove tendencije 3”¹¹. Diverso in quanto l'ambito scientifico di questo test, che considera il tempo di permanenza dello spettatore dentro all'ambiente come indice del gradimento estetico e lo misura, è quello delle ricerche di pragmatica estetica e più precisamente di proairetica, e cioè di “teoria della preferenza” come la definirà Gillo Dorfles¹².

Alt, stop, stop! Mi sto accorgendo che il flusso di questo mio discorso va messo per un po' in stand-by. È opportuno dare voce a un intermezzo di metodo. Se non si esplicita chiaramente la situazione, il rischio di quello che potrebbe essere indicato come un caso di interesse privato in atti d'ufficio si fa molto forte. A proposito di queste cose dell'arte, infatti, io sono contemporaneamente almeno due cose: scrivendo, qui, svolgo il ruolo di curatore/critico ma sono allo stesso tempo anche un autore dell'arte cinetica e programmata, uno fra gli ultimi dei Mo-

hicani. È bene che i lettori lo sappiano. Qui dovrei essere un analista, uno storico, che descrive in modo neutro il contesto di fenomeni che costituiscono le Nuove Tendenze, e che dovrebbe comportarsi come un giudice distaccato, ma sono anche e insieme davvero compromesso, essendo stato un protagonista di quella scena. Sul piano della comprensione – in quanto critico – dovrei essere totalmente aperto ed inclusivo mentre sul piano delle scelte ho tutto il diritto di essere partigiano ed esclusivo, di tirare, insomma, l'acqua al mio mulino.

L'unica via d'uscita che non consista in una imbarazzata richiesta di farmi fiducia, è quella di ricorrere a Baudelaire che, nel Salon del 1848, scriveva: “La critica, perché sia giusta e cioè perché possa avere la sua ragion d'essere, dev'essere partigiana, appassionata, politica, vale a dire fatta da un punto di vista esclusivo ma che apra il massimo di orizzonte”¹³. In altre parole potrei assumere una posizione che – si parva licet componere magnis – in letteratura assomiglia a quella dell'autore di *Biographia Literaria*, il poeta-critico-filosofo Samuel Taylor Coleridge, mentre in arte si potrebbe avvicinare a quella che nella cultura della modernità è stata varata da una figura di teorico-critico-curatore e contemporaneamente di autore poetico futurista: Filippo Tommaso Marinetti.

Il lettore è avvisato.

Nell'intento di aderire alla fluidità del mondo che ci circonda, la produzione degli artisti delle Nuove Tendenze è stata tutta intrisa di un attributo fenomenico che non è presente nell'arte figurativa precedente: il movimento. E anche qui siamo di fronte a una gamma estremamente sfaccettata e sfumata di modi in cui il cinetismo viene adottato come mezzo espressivo e la metamorfosi viene scelta come motivo figurale¹⁴.

a) Si può cominciare dal movimento del tutto illusorio, puro-percettivo, generato da una realtà fattuale in sé ferma ma che produce nello spettatore la sensazione di una vibrazione, di un'alternanza, di un'instabilità ecc. Si pensi alle ricerche che operano ad esempio con le inversioni spaziali del cubo di Nake (ad esempio Dieter Hacker), o che giocano con i limiti delle varie leggi che governano il campo gestaltico come la similarità, la prossimità, la continuazione ecc. (da Marina Apollonio a Vasarely).

b) Successivamente si può passare a un effetto di movimento generato dallo spostamento dello spettatore (Jesús-Rafael Soto). A dire il vero tutta la scultura, anche la *Venere di Milo*, cambia il suo aspetto purché lo spettatore le possa girare intorno, ma un lavoro come *Visione dinamica* (Gruppo N/Toni Costa) costruisce con arguzia il quadrato di nastrini con la torsione al centro appositamente per generare una modificazione inattesa.

c) E poi c'è un movimento prodotto per animazione-motorizzazione (“quelli dei motorini”, eravamo apostrofati con scherno dagli scultori in bronzo).

d) Infine si può parlare di un movimento e di una metamorfosi, generata dall'interazione messa in atto dallo spettatore. E questa può assumere la forma di un'interazione che può essere fisica oppure automatica. Quella fisica (ma sarebbe meglio dire somatica) si manifesta cioè toccando e manipolando l'opera stessa (vedi l'autentico capolavoro *Rilievo ottico-dinamico* del Gruppo N). A proposito del quale si può però osservare che il suo funzionamento, che è effettivamente somatico (cioè manipolatorio), è ingabbiato in un'estetica debitrice delle morfologie dell'arte optical e delle sue progressioni e omeometrie geometriche. Quando l'interazione è automatica interpone invece fra il corpo dello spettatore e l'oggetto (o le componenti dell'ambiente) dei sensori e degli effettori, scatenando cioè degli effetti luministici ecc., che potranno essere anche estremamente enfatizzati e spettacolari, rispetto al gesto di avvio (Boriani, *Spazio+linee di luce+spettatore*).

Per quanto riguarda le modalità con le quali va affrontato il processo del ‘dar forma’ ai risultati artistici, cioè il processo del ‘conformarli’ o meglio del ‘configurarli’ [in tedesco *gestalten*], nel contesto delle Nuove Tendenze trovano posto due pronunzie in opposizione. La prima linea tendenziale è quella – prediletta da Argan – che si può definire come approccio neocostruttivista e geometrico; a essa si contrappone un'idea che proviene dall'universo “elettronico”, come si diceva allora (mentre oggi diremmo informatico o digitale) e che Munari ha battezzato con il termine ‘programmato’. L'idea di modulare il tempo si sostituisce e si contrappone a quella di definire lo spazio. Un'idea di una conduzione e di una regia che determina successioni e sequenze temporali prende il posto della concezione che vede la forma come prodotta da interventi spaziali, cioè compositivi. “È per questo che ora mi affaccio ad affrontare problemi di scelta, di quantità, di durata, e perfino di ritmo”¹⁵.

Del resto se li interpretate come sistemi notazionali, anche i lavori di Pizzo e di Di Luciano (in teoria esponenti della linea costruttiva) si manifestano come fenomeni di interferenza fra bande di segnali che si svolgono nel tempo, e hanno infatti molte parentele con quella che si è chiamata Grafica programmata¹⁶.

A proposito di programmazione: quando Marco Meneguzzo chiede a Munari: “Come è nato il titolo e la definizione di Arte Programmata?”¹⁷, Munari risponde: “L’ho trovato io” e poi, a dire il vero, diventa evasivo, parla del futurismo e della crescita dell’albero come processo programmato, e sforna la definizione: “Per programmazione si intende un tipo di progettazione che permette infinite o molte varianti dello stesso tema”. Ma, in proposito, va segnalato invece che c’è la prova provata che l’espressione Arte Programmata viene usata per la prima volta sulle pagine dell’*Almanacco Bompiani 1962* (ma stampato nel ’61)¹⁸, curato da Umberto Eco con l’aiuto di Bruno Munari, che ne è anche il grafico. Nella pagina dell’indice, al di sopra dell’elenco degli artisti pubblicati, compare già l’espressione “Arte programmata”¹⁹. E anche Eco, al quale ho chiesto esplicitamente da dove venisse “arte programmata”, mi ha detto di non saperne niente. La mia impressione è però che Munari, sempre informatissimo su tutte le cose che stavano succedendo all’estero, sapesse della pubblicazione nel 1960, da parte di Max Bense, fondatore dell’estetica informazionale e grande amico di Max Bill, di un libro intitolato *Programmierung des Schönen [Programmazione del bello]*²⁰.

E poi c’è un’ala delle NT che mette in scena l’illusione come motivo iconografico: nel caso di un’opera optical la “legge gestaltica del destino comune” viene esibita in un ruolo analogo a quello che un “paesaggio rupestre” assume in un affresco di Giotto. La linea che le si contrappone impiega invece i meccanismi della percezione come dispositivi strumentali per enfatizzare l’emergere della variazione (della metamorfosi, dell’instabilità) rispetto alla quiete del contesto. Io peraltro tenderei addirittura ad accettare il suggerimento di Josef Albers che soppianta il binomio “illusione/realtà” con la coppia “realtà attuale/realtà fattuale”²¹. La realtà percepita non sarebbe, insomma, meno reale della realtà fisica.

E poi c’è ancora una dicotomia: c’è un’ala delle NT che usa la ripetizione come motivo e come fascinazione (Castellani), e c’è una contro-tendenza che usa la disposizione regolare, isometrica, degli elementi come mezzo per mostrare al meglio il movimento. Per evitare insomma che nell’opera la presenza di elementi morfologici marcati faccia concorrenza al protagonista che dev’essere il motivo cinetico e metamorfico (gruppo T, GRAV, MID). Una pratica di “azzeramento”, insomma, non fine a se stessa ma “al servizio di”.

E ancora in NT c’è una tendenza che considera protagonista l’occhio dello spettatore (ed è quell’ala che sarà fagocitata dalla Op art) e un’altra linea che prende invece in parola l’affermazione dei futuristi “noi porremo lo spettatore al centro del quadro”²². E che quindi si rivolge alla multisensorialità del corpo di quello che da spettatore è ormai diventato un inter-attore. E qui il pensiero corre alle proposte estreme di Gabriele Devecchi: il *quadro a linee d’aria* (che agisce sulle sensazioni tattili del viso), il *rotolineare* (che sfrutta vista e udito) e soprattutto quella che io considero il capolavoro assoluto dell’arte somatico/interattiva: la straordinaria *Sculptura da prendere a calci*. L’installazione coinvolge infatti vista, tatto, cinestesia e propriocettività. Del resto la frase “noi porremo lo spettatore al centro del quadro” rappresenta poi la profezia di tutta l’arte immersiva o arte d’ambiente, da Fontana a Colombo e ai “nipotini” della grande scena internazionale di oggi²³.

Gli artisti delle NT hanno operato per esplorare le nuove prospettive di un’arte che viveva il presente, si apriva al futuro e si orientava a una radicale visione scientifica del mondo, dimostrando le connessioni fra arte e design e valorizzando l’influenza che ciascuna disciplina esercita sull’altra. Essi seppero fondere insieme la tecnologia e gli studi percettivi dando un nuovo impulso all’intero campo dell’arte. Il grande gruppo europeo lavorò con la luce, il movimento, gli effetti materici, producendo oggetti sculturali e ambienti immersivi e multisensoriali con una forte enfasi sull’interattività somatica²⁴.

Dal Muzej za umjetnost i obrt di Zagabria al Pavillon de Marsan del Louvre di Parigi, dal Moderna Museet di Stoccolma allo Stedelijk di Amsterdam, dalla Biennale di Venezia al MoMA di New York le loro installazioni hanno catturato l’immaginazione di una società avviata verso cambiamenti radicali e hanno incarnato la vitalità della storia culturale dell’Europa in quella fase quasi trionfante della nostra storia.

Attualmente, a partire dal 2000, un’operazione culturale di respiro internazionale (con grandi mostre che si sono svolte negli Stati Uniti, in Germania, in Francia, Austria ecc.) sta rivalutando l’intero movimento delle Nuove Tendenze. Il numero di maggio 2007 di “Artforum”, la più prestigiosa rivista americana del mercato dell’arte, è dedicato all’Op art. Facendo riferimento alla sconfitta allora subita da quel movimento europeo da parte dell’autentica campagna bellica messa in campo dalla Pop art, il movimento viene definito *beautiful loser*. Merita però una radicale rivalutazione e gli artisti delle Nuove Tendenze vi sono presentati come protagonisti di primo piano, e non solo gli *evergreen* come Vasarely e Bridget Riley.

In altre parole, anche se sono passati più di quarant’anni, il lavoro di quegli artisti ha mantenuto un ruolo di rilievo nella cultura attuale dell’innovazione creativa.

Ho cominciato questo scritto dicendo che le NT erano un movimento che stava spalancando gli occhi sul futuro e che si stupiva di scoprirsi comunità transnazionale coesa. Potrei concludere constatando che le NT sono state un movimento estremamente anticipatore. Io dico sempre che questo mondo dell'informatica diffusa *wearable* e avvolgente, questa *scenery* delle tecnologie immersive, interattive e automatiche ci ha messo cinquant'anni per raggiungerci.

Finirò invece ricordando che quella è stata un'arte fresca e piena di stupore per il mondo.

Un'arte della sorpresa e dello stupore giocoso. Ricordo di averlo pensato nel 2000 entrando nella mostra "Arte programmata e cinetica in Italia 1958/68" a Parma²⁵, che in fondo ha dato l'avvio a tutta la riscoperta. Nella luce e nel buio dell'allestimento occhieggiava e sprizzava e talvolta esplodeva un'arte scintillante, baluginante, scattante, guizzante, fremente...

Ricordiamoci: è stata un'arte fatta da ventenni, poco più che adolescenti.

¹ Giovanni Aneschi, *neuen tendenzen*, in "output", n. 23, maggio 1964, pp. 7-8. La *Kleinschreibung*, cioè il tutto minuscolo, rispetta la regola di provenienza bauhausiana che vigeva nella comunicazione scritta della Scuola di Ulm, Hochschule für Gestaltung.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Giulio Carlo Argan, *Contestazione estetica azione politica*, in "Senzamargine", n. 1, anno I, 1969, pp. 6-8.

⁶ Seguendo la via degli "originali moltiplicati" indicata dall'Edition "MAT" di Daniel Spoerri, Galleria Edoard Loeb, Parigi 1959. Con Jacov Agam, Josef Albers, Pol Bury, Marcel Duchamp, Heinz Mack, Bruno Munari, Dieter Roth, Jesús-Rafael Soto, Jean Tinguely, Victor Vasarely.

⁷ Giovanni Aneschi, *Tentativo di definizione* (intervento di G. Aneschi al convegno artisti e critici d'arte, San Marino 1964), poi in "Il Verri", n. 22, ottobre 1966 (sottoscritto anche da Davide Boriani).

⁸ Il massimo esponente di questa prospettiva (sperimentalista e non scientifica), Enzo Mari, riassumerà la sua posizione in *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano 1970.

⁹ François Morellet, François Molnar, *Pour une art abstrait progressif*, allegato al catalogo *Nove tendenze 2*, 1963.

¹⁰ Paolo Bonaiuto, *Lineamenti di indagine fenomenologica sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale*, in "Il Verri", n. 22, ottobre 1966.

¹¹ L'ambiente è stato costruito tre volte: a Zagabria, Galerija suvremene umnijetnost, *Nova tendencija 3*, 13 agosto - 19 settembre 1965; a Strasburgo, Musée de l'art moderne et contemporain, *L'œil moteur Art optique et cinétique / 1950-1975*, 13 maggio - 25 settembre 2005; a Roma, Galleria Nazionale d'Arte

Moderna, *Gli Ambienti del Gruppo T: le origini dell'arte interattiva*, 15 dicembre 2005 - 1° maggio 2006, ed è finalmente debitamente documentato in Margit Rosen, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computers Arrival in Art. New Tendencies and Bit International 1961-1973*, MIT Press, Cambridge (Ma) 2011.

¹² Gillo Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino 1974.

¹³ Charles Baudelaire, "[...] pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons", *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1975, II, p. 418.

¹⁴ Vedi anche George Rickey, *La morfologia del movimento. Uno studio sull'arte cinetica*, in "Il Verri", n. 22, ottobre 1966.

¹⁵ Giovanni Aneschi, *Miriorama 5*, auto-presentazione, 15 marzo 1960.

¹⁶ E penso proprio al mio *Interferenza fra due sequenze di segnali*, del 1962, in Sergio Morando (a cura di), *Almanacco Letterario 1962. Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, Bompiani, Milano 1961.

¹⁷ Questa intervista uscì sul catalogo della perfetta mostra-remake dell'originale "Arte Programmata" (Negozio Olivetti, Galleria Vittorio Emanuele, Milano 1962). Marco Meneguzzo (a cura di), *Arte programmata 1962*, Stefano Fumagalli Ed., Bergamo 1996. Catalogo della mostra, Galleria Fumagalli, Bergamo 1996. Perfetta la riproposizione del 1996, pieno invece di forzature filologiche il remake del remake: Marco Meneguzzo, Enrico Morteo, Alberto Saibene (a cura di), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Johan & Levi, Milano 2012.

¹⁸ Sergio Morando (a cura di), *Almanacco...*, cit.

¹⁹ La lista comprendeva Giovanni Aneschi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Karl Gerstner, Enzo Mari, Bruno Munari, Dieter Rot, Jesús-Rafael Soto, Grazia Varisco. I membri del gruppo T erano stati sollecitati da Eco e Munari a realizzare delle opere costruite "secondo criteri cibernetici". A testimoniare l'effettivo carattere programmato di questi lavori si segnala che, disponendo noi oggi delle tecnologie adeguate, si è potuta realizzare una App per iPhone intitolata *Innovementi*, di Giovanni Aneschi, che rende effettiva e interattiva una delle grafiche programmate apparse sull'*Almanacco*, che erano state concepite prima di Silicon Valley.

²⁰ Max Bense, *Aesthetica (IV). Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*, Agis, Krefeld/Baden-Baden 1960.

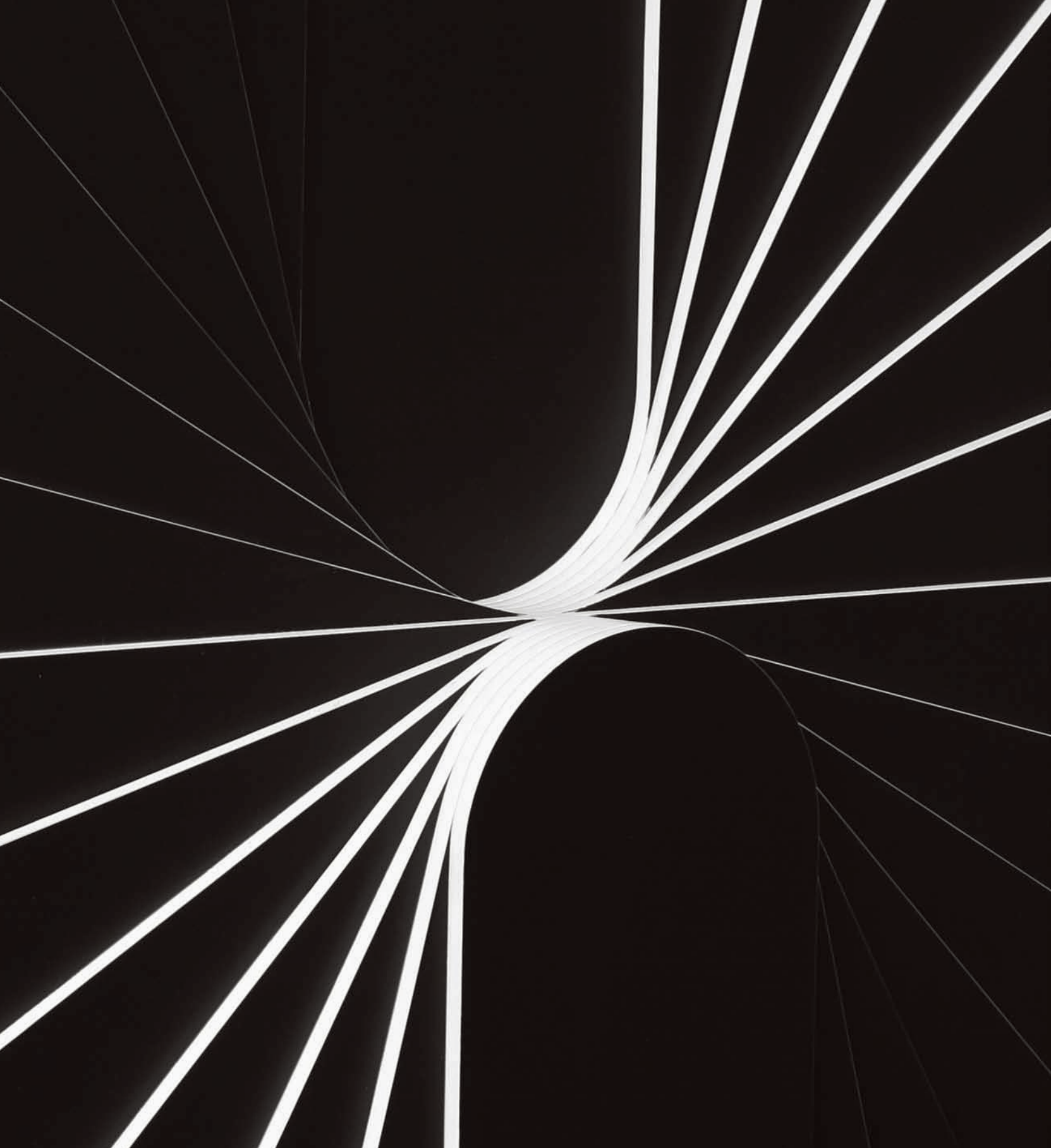
²¹ Josef Albers, *Interaction of color*, Yale University Press, New Haven/London 1963.

²² U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, A. Bonzagni, R. Romani, *Manifesto dei Pittori Futuristi*, Milano 1912.

²³ Come Alberto Albasino chiamava i Novissimi "i nipotini dell'ingegnere (Gadda)", con la stessa irrivenza io mi permetto di chiamare "nipotini" Olafur Eliasson (ambiente luminoso), Monika Sosnowska (ambiente distorto), Carsten Nicolai (ambiente luminoso), Anish Kapoor (opera di fumo), Tomás Saraceno (gonfiabili).

²⁴ Per la questione dell'interazione in arte cinetica vedi Alice Devecchi, *Il gesto dell'inter-attore*, in "Senza cornice, rivista on line di arte contemporanea e critica", n. 8, ottobre-dicembre 2013. Per una originalissima esplorazione della somaestetica vedi Richard Shusterman, *Coscienza del corpo*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013.

²⁵ Marco Meneguzzo (a cura di), *Arte programmata e cinetica in Italia 1958/68*, Galleria d'arte Niccoli, Parma 2000.



14	GETULIO ALVIANI
20	GIOVANNI ANCESCHI
24	MARINA APOLLONIO
28	ANTONIO BARRESE
34	ALBERTO BIASI
38	DAVIDE BORIANI
42	ENNIO L. CHIGGIO
48	GIANNI COLOMBO
54	TONI COSTA
58	DADAMAINO
62	GABRIELE DEVECCHI
66	LUCIA DI LUCIANO
70	EDOARDO LANDI
76	ENZO MARI
80	MANFREDO MASSIRONI
84	MARCELLO MORANDINI
88	BRUNO MUNARI
92	GIOVANNI PIZZO
96	GRAZIA VARISCO

Getulio Alviani

Getulio Alviani, nato a Udine nel 1939, è ideatore plastico e progettista.

Da ragazzo apprende i primi rudimenti del fare frequentando uno scultore, lavora poi in uno studio di ingegneri e architetti e, successivamente, in una grande industria di apparecchiature elettriche come grafico e progettista.

Qui approfondisce i problemi della comunicazione visiva e studia dai piccoli dispositivi di comando alle strutture parietali trasformabili.

Alla fine degli anni cinquanta realizza le prime “linee luce”, superfici metalliche fresate che, poi, diverranno “superfici a texture vibratile”, piani metallici con incisioni modulari che creano l’illusione di distanze che cambiano in continuazione, in base all’angolo da cui si guarda e al modo in cui la luce li colpisce.

Nel 1961 gli viene dedicata una personale alla Mala Galerija di Lubiana seguita nel 1962 da un’altra personale ben più vasta nello spazio della Galerija Suvremene Umjetnosti di Zagabria. Sempre nel 1962 partecipa alla mostra “Arte programmata” organizzata dalla Olivetti a Venezia, Roma e Düsseldorf. Nello stesso anno entra a far parte del movimento internazionale Nove Tendencije fondato da Almir Mavignier.

In questi anni conosce lega amicizie che dureranno per sempre con Piero Dorazio, Lucio Fontana, Josef Albers, Max Bill, Konrad Wachsmann, Hans Richter, Sonia Delaunay, Henryk Berlewi, Michel Seuphor.

Nel 1963 partecipa alla mostra “ZERO - Der Neue Idealismus” nella Galerie Diogenes di Berlino. Nello stesso anno espone nella celebre galleria parigina di Denise René dove tornerà più volte negli anni successivi.

Nel 1964 espone al Musée des Arts Décoratifs del Louvre di Parigi alla mostra “Nouvelle Tendance Recherches Continuelles”.

Nel 1965 partecipa all’esposizione “The Responsive Eye” al Museum of Modern Art di New York ed esegue i primi progetti di ambienti con pareti speculari.

Nello stesso anno partecipa alla VIII Biennale di San Paolo del Brasile.

Nel 1966 espone alla Kunsthalle di Berna e al Museum of Contemporary Art di Nagaoka.

Nel 1967 partecipa alla Biennale internazionale di arti grafiche a Tokyo, espone all’Institute of Contemporary Art di Boston, al Kunstneres Hus di Oslo, al Musée d’Art et Industrie di Saint-Etienne, al Musée de Beaux-Arts di Bruxelles, nella Städtische Kunsthalle di Düsseldorf, al Gemeentemuseum dell’Aia, al Carnegie Institute di Pittsburgh e al Musée d’Art Contemporain di Montreal.

Nel 1968 espone alla Kunsthalle di Colonia e partecipa a Documenta 4 a Kassel e nel 1969 al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles.

Nel 1973 partecipa alla X Quadriennale di Roma ed espone al Museum of Art di San Francisco.

Durante gli anni settanta approfondisce e sviluppa con una coerenza sempre più estrema i temi che gli sono congeniali allargando il suo interesse dalle strutture ai problemi cromatici, sino alla visualizzazione di processi chimici e fisici.

Nel 1976 ottiene la cattedra all’Accademia di Belle Arti di Carrara che lascerà nel 1981 per andare a dirigere il Museo de Arte Moderno Jesús Soto di Ciudad Bolívar in Venezuela, da lui consacrato all’Arte Percettiva.

Nel 1964, nel 1986 e nel 1993 espone alla Biennale di Venezia.

Negli anni novanta tiene mostre personali al Muzeum Okregowe di Chelm (1994) e al Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria (1997).

Nel 2000 è presente alla mostra collettiva “Open Ends” tenutasi presso il MoMA di New York e realizzata per evidenziare quanto accaduto nel mondo dell’arte dal 1960 fino all’inizio del nuovo millennio, attraverso l’esposizione di opere di artisti che in quell’arco temporale si erano resi protagonisti sullo scenario internazionale.

Nel 2001 gli viene dedicata una mostra monografica di superfici metalliche allo Städtisches Museum Gelsenkirchen e una rassegna al Mondriaanhuis di Amersfoort.

Tra il 2001 e il 2003 è inoltre presente a “Luce movimento & programmazione”, mostra itinerante nei musei di Ulm, Mannheim, Gelsenkirchen, Kiel, Schwerin e Klagenfurt.

Nel 2007 espone al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid nella mostra “Lo[s] Cinético[s]” e nello stesso anno partecipa all’esposizione “Optic Nerve” presso il Columbus Museum of Art in Ohio.

Le mostre più recenti lo vedono partecipare nel 2012 alla collettiva “Ghosts in The Machine” presso il New Museum of Contemporary Art di New York e “Arte Cinetica e Programmata” alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma.

Nel 2013 viene invitato alla mostra “Dynamo” al Grand Palais di Parigi, a “Percezione – Arte Programmata y Cinética” presso il MACBA di Buenos Aires ed è presente alla rassegna “The Art of Light and Movement in the Marli Hoppe-Ritter Collection” al Museum Ritter di Waldenbuch in Germania.

Prima di terminare del tutto la sua attività produttiva, circa dieci anni fa, si è dedicato con impegno all’Architettura ed ancor oggi, ma quasi non più, cura testi ed esposizioni riguardanti i protagonisti delle ricerche strutturali e visive a livello internazionale.



Getulio Alviani, *Superficie a Testura Vibratile*, 1963, alluminio, 84 x 84 cm.

NUOVE TENDENZE

APPUNTI E RICORDI SULL'ARTE CINETICA DA PARTE DI UN TESTIMONE E PROTAGONISTA

Durante gli anni Cinquanta nel mondo dell'arte contemporanea, sotto l'impulso americano, imperversava l'arte facile.

Venne chiamata arte informale, ed era tale che tutti la potevano fare, quasi tutti l'hanno fatta e l'esercizio pareva così divertente che anche le galline e scimmiette vennero messe ad imbrattare carte e tele, con risultati non dissimili dagli "artisti".

Ma proprio in quegli anni, qualcuno in giro per il mondo si sottraeva a questa tendenza generale. Si trattava di alcuni giovani che, sorprendentemente, operavano in luoghi tra loro lontani, sia in piccole città di provincia come Ulm o Cholet, Padova o Udine, sia in metropoli come Parigi o Vienna, Milano o Düsseldorf.

In Europa ma anche in America Latina e nel cosiddetto blocco sovietico.

Alcuni di essi provenivano oltre che da luoghi diversissimi, da condizioni e da esperienze culturali e formative differenti.

Un ulteriore fatto singolare che li distingueva era che non conoscevano l'esistenza l'uno dell'altro, perché essendo il loro lavoro sul nascere, nessuno storico o critico lo aveva mai teorizzato.

Ma quando le più varie circostanze li portavano a incontrarsi, immediatamente si riconoscevano come soggetti di uno stesso modo di sentire, più orientati verso il design e l'architettura, la sociologia o la psicologia, piuttosto che alle poetiche artistiche individuali.

Si è trattato di una sorta di germinazione spontanea che ha visto dei giovani, tutti con studi più disparati e le occupazioni più diverse, mettersi a operare insieme non appena si conoscevano, talora formando appena si conoscevano, gruppi di lavoro collettivo, senza che precedentemente li avesse uniti la scuola o il lavoro. Anzi, molti erano assolutamente digiuni di arte e solo una esigua minoranza proveniva dalle accademie.

Lavoravamo con impegno e privi di ogni volontà di clamore su problemi ottici e di percezione, sulle immagini virtuali, sul dinamismo intrinseco dell'opera, sull'intervento del fruitore, sulla luce e sullo spazio, sulla serialità, su nuovi materiali e su inediti aspetti "presentazionali" del conosciuto, con alla base la matematica e le forme esatte.

Il tutto condotto con uno spirito nuovo, con razionalità e logica, in un arco illimitato di ricerche, per promuovere nuove modalità operative, diverse possibilità espressive, e tutti quegli approfondimenti fenomenici, ideologici e psicologici relativi alle problematiche visive e ottiche.

Esigenze coinvolgenti la coscienza dell'uomo, con un approccio senz'altro più vicino, per metodo di ricerca, alla scienza.

Si voleva dare all'arte un altro senso, quello scientifico e conseguentemente sociale, proprio perché basato sulla oggettività scevra di ogni interpretazione letteraria, arte come enunciato e risoluzione di problemi plastici, sempre verificabili, per ampliare il campo della conoscenza e quindi con una forte componente didattica.

Bisogna pensare che in quel tempo, l'informazione interpersonale era scarsissima: le telefonate erano difficili, non certo rapide e non alla portata di tutti, la carta stampata si occupava ben poco d'arte e quelle pochissime riviste specializzate erano dedicate per lo più all'arte antica e a quanto già storicizzato.

A documentare l'attualità, tanto meno le nostre ricerche di gestazione, nulla!

Questo non favoriva la conoscenza, ma neppure facili emulazioni e plagi, per questo quanto veniva fatto era sempre originale.

La televisione poi era solo un fenomeno tecnologico.

Quindi lavoravamo al buio (naturalmente un buio metaforico) perché, guarda caso, molte delle nostre ricerche vertevano proprio sulla luce e la sua fenomenologia: la luce come materiale, mai, come era sempre accaduto, metafora della luce.

Spero di aver fatto capire come il mondo e le possibilità intorno a noi erano, poco meno di cin-

quant'anni fa, assai diverse da oggi dove tutti nel momento stesso del suo farsi, permettendo a tutti, da un continente all'altro, di essere informati, di assimilare, di emulare, di allinearsi con gli altri e, nel migliore dei casi, di poter dare un piccolo apporto a una corrente generale.

Un ragazzo brasiliano, Almir da Silva Mavignier, che nella sua terra aveva sentito parlare (come altri del Sud America) di Georges Vantongerloo, Josef Albers, Max Bill, Alexander Calder (i quali erano andati in quei paesi, Argentina o Venezuela, Cile o Brasile, come nuovi mondi da scoprire o per seminare idee nuove) vince una borsa di studio per l'appena fondata (da Max Bill) Scuola di Ulm, erede della Bauhaus, e si mette a girare l'Europa dove, casualmente o meno, trova e poi cerca chi lavora con le sue stesse idee, ma sempre con intendimenti e risultati plastici diversi, diversissimi, perché l'inedito era una delle prerogative base nel nostro operare.

Mavignier trova giovani come lui, che si chiamano Marc Adrian in Austria, Paul Talman, Karl Gerstner, Andreas Christen, Marcel Wyss in Svizzera; Rudolf Kammer, Uli Pohl, Herbert Oehm, Gotthart Muller, Gerard von Graevenitz, Dieter Rot, Walter Zehring in Germania dove a Düsseldorf Heinz Mack, Otto Piene, e Gunther Uecker avrebbero fondato il Gruppo Zero; Piero Dorazio a Roma; Enrico Castellani e Piero Manzoni a Milano; a Padova il già noto Gruppo N con Manfredo Massironi, Toni Costa, Edoardo Landi, Alberto Biasi, Ennio Chiggio, la cui ideologia era basata sull'anonimato del lavoro; Julio Le Parc, François Morellet, Joel Stein in Francia; Ivan Picelj e Julije Knifer a Zagabria.

Proprio a Zagabria dove c'era stato il gruppo Exact 51, nella Jugoslavia di allora (paese non facile da raggiungere ma con idee e istanze vicine alle nostre; più precisamente le nostre erano assai prossime a quelle dell'Europa dell'Est, della Mitteleuropa), per un insieme di fattori concomitanti Almir Mavignier, oltre a Ivan Picelj, trova Bozo Beck direttore della Galerija Suvremene Umjetnosti, Kelemen, Putar, Mestrovic e qualche altro, con i quali programma e organizzerà in quella galleria una mostra di tutti quelli che aveva conosciuto e che avevano idee affini ma risultati estetici differenti, anche

se sempre accomunati dal rigore costruttivo. Dal 1961 è la prima mostra con il nome "Nove Tendencije" (ne seguiranno altre quattro).

Proprio mentre inaugurava, io tenevo la mia prima personale a Lubiana a pochi chilometri da Zagabria, perché Zoran Krinsnik, direttore della Moderna Galerija, aveva visto quanto facevo, un paio di lastre di alluminio o acciaio fresate, e aveva pensato che sarebbe stato interessante esporle.

Allora lavoravo in uno studio di architetti e ingegneri e facevo il grafico e il designer per un'industria di materiale elettrico vicino a Milano.

Vivevo a Udine, a poca distanza da Padova, dove c'era il Gruppo N, ma non conoscevo la loro esistenza e tanto meno le loro ricerche; vidi che avevano in comune molti principi quando andai a visitare la mostra a Zagabria, entrai a far parte subito del gruppo della nuova tendenza e partecipai a quasi tutte le mostre successive in tal senso perché, altra cosa importantissima, c'era una totale autogestione e le mostre venivano organizzate da chi faceva le cose, dagli autori, senza critici o altri mediatori e il nostro modo di operare era severo e rigoroso, facendo entrare a far parte del gruppo solamente quelle ricerche che avessero caratteristiche tali da identificarsi in esso e interessanti per questo scopo.

Proprio a Zagabria nel marzo 1962 alla Galerija Suvremene Umjetnosti avrei fatto la seconda ma ben più grande personale.

Quello delle Nuove tendenze era un sistema assai innovativo in tutto:

non culto della personalità (alle volte anche l'anonimato)

non protagonismo

non commercializzazione

non gallerie private (ma solo istituzioni culturali)

non arte elitaria

non feticismo

non opera unica (ma inizio del multiplo per uno scopo sociale)

non interpretazione

non metafora

non mistificazione

non strategia

non...

tutte cose che sentivamo sbagliate e non volevamo fare quegli errori, tutto ciò lo dicevamo per noi, quello delle Nuove Tendenze era un sistema assai innovativo in tutto; anche per questo azzeramento di tanti vecchi valori dell'arte ci furono mostre chiamate "Nul" o "Zero" specie in Nord Europa dove le cose erano più radicali.

I primi anni furono pionieristici, pieni di ideali e proiezioni verso un futuro vicinissimo che sembrava di toccare, un futuro fatto di scoperte che davano energie per ricercarne altre, un futuro che potesse trasformare il mondo, o meglio, farci pensare che il mondo potesse vedere in noi qualche cosa di indicativo da prendere come esempio; e noi vedevamo il mondo in una prospettiva dinamica per una totale evoluzione culturale e sociale, e lo vivevamo così attraverso i principi e i parametri del fare di quest'arte innovatrice.

Nacquero le mostre di arte programmata ideate da un artista come Bruno Munari e da un semiologo come Umberto Eco che in quell'occasione parlò di "opera aperta" ed era il 1962.

Ci furono altre esposizioni di Nuove Tendenze alla biblioteca Querini Stampalia di Venezia, al Musée d'Arts Décoratifs Palais du Louvre di Parigi, allo Städtische Museum Schloss Morbroich di Leverkusen, (e nel mondo) altri titoli di mostre erano: "Arte Cinetica", "Movimento", "Visualità", "Lo spazio dell'immagine", "Environnements", "Luce", "Monocromo", "Nuove tecniche nuovi materiali", "Ricerche continue" sino alla mostra al Museum of Modern Art di New York, "The Responsive Eye" del 1965, studiata qualche anno prima da William Seitz unendo artisti suggeriti da altri artisti, ma già con criteri lontani da quelli che avevano caratterizzato le Nuove Tendenze.

Questa mostra decreterà il grandissimo successo della Op Art, come avevano chiamato quest'arte i media americani.

Nelle vetrine di moda della 5 Strada c'erano le gigantografie delle nostre opere.

I grandi settimanali o i giornali pubblicavano copertine o ampi servizi sulle opere più spettacolari e sugli artisti più famosi! Successo, successo, successo, di questo fenomeno sul puro

piano estetico, di superficie, per pura curiosità, ma il tutto era addirittura contrario alle nostre prerogative, alle premesse della maggior parte dei veri protagonisti, i ricercatori che l'avrebbero voluta arte diversa; questa è stata la sua tragedia, consumata in brevissimo tempo, e la sua fine: la equivocazione di quanto noi volevamo, del nostro pensiero, della nostra ideologia per far prendere alle nostre cose sempre le solite vecchie strade, i nostri *copyright* sono stati scippati, saccheggianti.

Tutti hanno copiato, adottato, impiegato le nostre immagini, le nostre ricerche per farne gli usi più disparati e astrusi, volgarizzando tutto e facendone svilire i significati, facendo perdere sia l'energia vitale che lo sprone che ciascuno di noi poteva avere in sé e nelle proprie ricerche, sia il senso innovativo in molte direzioni che queste ricerche potevano rappresentare per il pubblico.

E così a quel pubblico, a cui interessa l'arte, continua a piacere il pescare nel torbido, il non chiaro, e ancora oggi, più che mai, il pittorresco.

Così anche quell'arte entrò nel sistema dell'arte con scelte, convenienze, con sollecitazioni economiche per i più commercializzabili, con scale di interesse dei direttori di museo o galleristi attraverso alcuni artisti e altri no, interessi assai lontani dal valore delle ricerche.

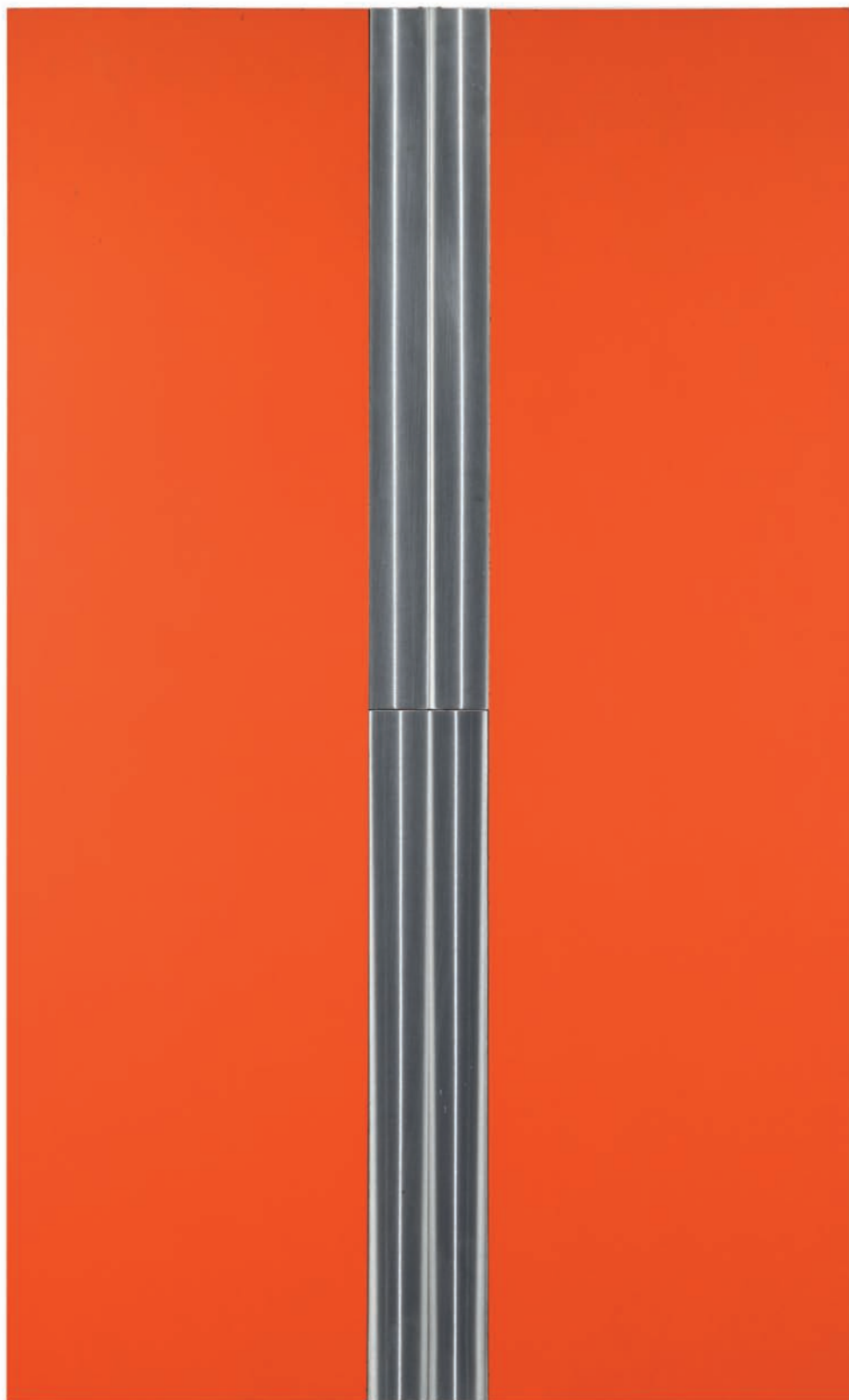
Sino alle lotte fratricide tra gli autori, gli artisti, perché in molti casi meritano ancora questo nome, dichiarate o subdole, dovute a tutto questo, alla normalità della vita, quella di sempre dagli inizi dell'umanità, fatta di invidie e rivalità, di sopraffazioni e vittime, di egoismi e occultamenti, di perfidie e malignità.

Un po' tutto quello che i migliori di noi hanno sempre negato (e continuano a non volere).

Per quanto mi riguarda, e riguarda non molti di noi, credo che queste ricerche non debbano mai essere né condizionate da mode né dal mercato, ma abbiano e certamente avranno vita autonoma, lunga quant'è quella del vedere e della visione.

Getulio Alviani

Getulio Alviani, *Superficie a Testura Vibratile*, 1971, alluminio e laminato plastico rosso, 70 x 42 cm.



Giovanni Anceschi

Giovanni Anceschi è nato nel 1939.

Fondatore del Gruppo T (Tempo), partecipa da protagonista alla stagione di mostre e di attività dell'Arte Cinetica e Programmata (con Bruno Munari) e al movimento internazionale delle Nouvelles Tendences (anni '60). A partire dal 2000, un'operazione culturale di respiro internazionale (con grandi mostre negli Stati Uniti, in Germania, in Francia, Austria ecc.) sta riconoscendo il grande valore di anticipazione dell'intero movimento e in particolare del Gruppo T. In Italia la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ha inaugurato nel 2005 la grande mostra "Gli ambienti del Gruppo T: le origini dell'arte interattiva". Un'intera sezione del Museo del '900 di Milano è dedicata agli ambienti e alle opere del Gruppo T.

Anche come designer i temi praticati da Anceschi sono legati ai processi che si svolgono nel tempo (dalla corporate identity all'exhibition design, dall'eidomatica al design dell'interazione).

È attivo in Italia e all'estero come critico, storico e teorico e come organizzatore di cultura della configurazione e della multimodalità.

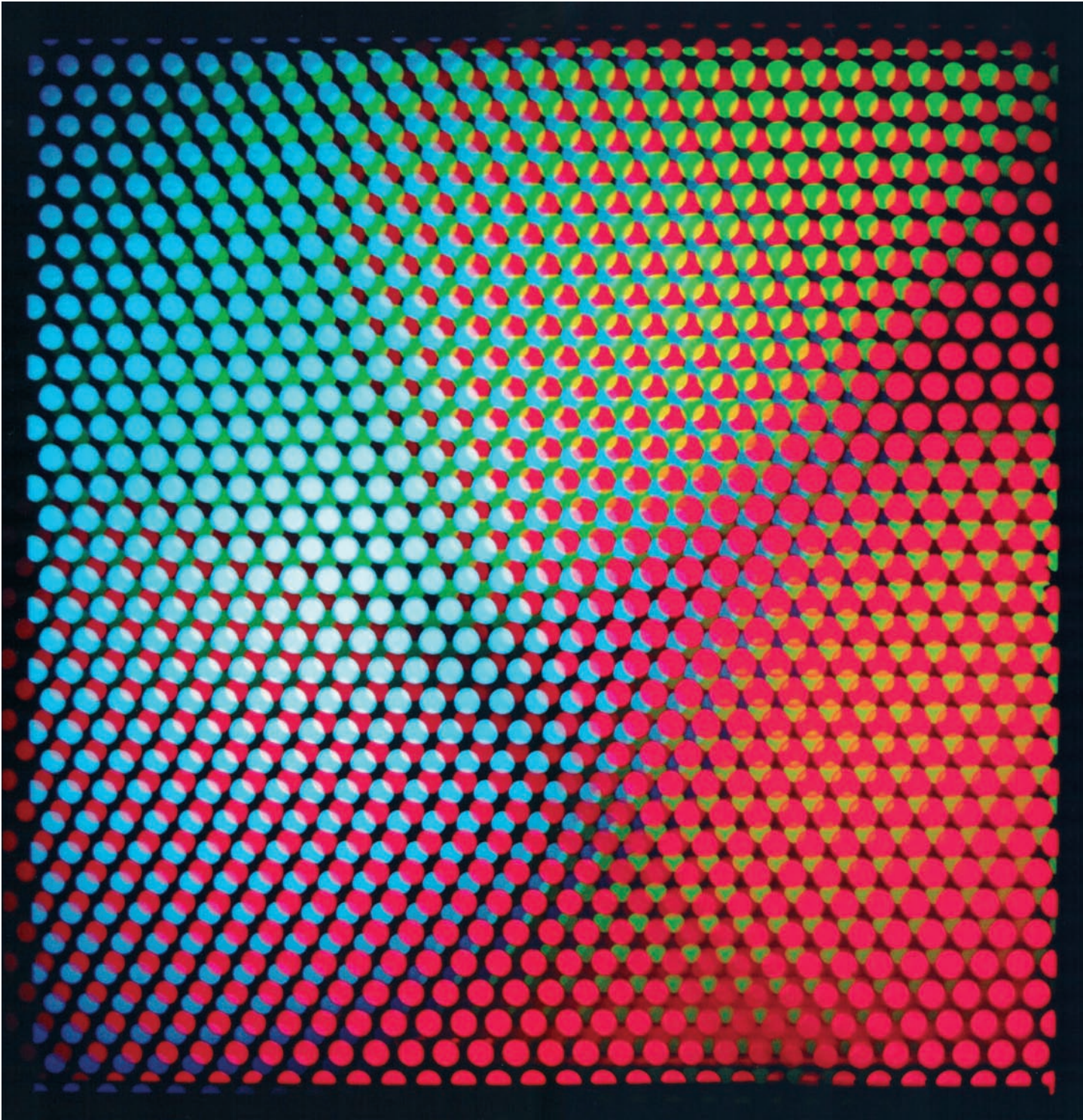
Professore emerito dello IUAV – Facoltà di Design e Arti di Venezia, vi ha insegnato Teoria del design e Basic design. È stato coordinatore del dottorato in Scienze del design.

Più di recente: Lecture "Combinatoire et somatique" presso il Colloque "Œuvres ouvertes / Vertige de la liste" curato da Umberto Eco (presso il Louvre Contemporain, 14 febbraio 2009) e Lecture "Grafica programmata of the Gruppo T: how to counter entropy" (presso l'Architectural Association, School of Architecture, Londra, 1° febbraio 2010).

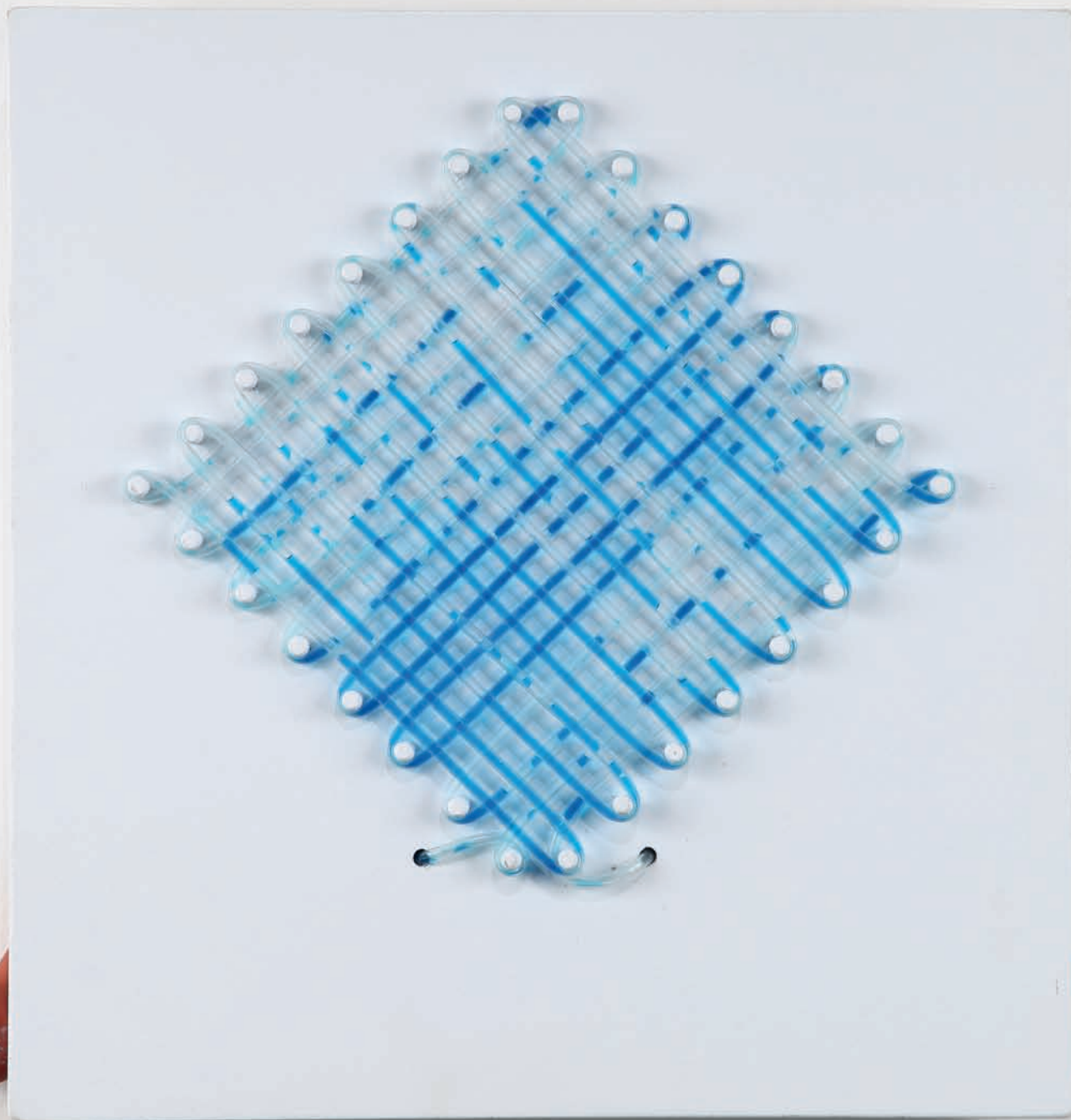
Nel 2011 ha realizzato un'applicazione per iPhone (*innovetempi*, App Store), che trasferisce sul dispositivo Apple una vera e propria "opera d'arte" interattiva, che realizza un preciso progetto di Grafica programmata ideato negli anni '60.

In quanto critico d'arte gli è stata recentemente affidata la stesura del saggio *Franco Grignani, il rigore dell'ambiguità: alterazioni ottico-mentali, 1939-1999*, in occasione della mostra prevista al Palazzo delle Stelline, Milano.

Giovanni Anceschi, *Struttura Tricroma*, 1963, legno, luci, motore elettrico, 70 x 70 x 70 cm.



Giovanni Anceschi, *Percorsi Fluidi Turchese*, 1963, materiali vari e liquido, 44 x 42 x 5 cm.



Marina Apollonio

Marina Apollonio è nata a Trieste nel 1940.

Figlia del teorico e critico d'arte Umbro e di Fabiola Zannini, cresce in un ambiente artistico stimolante. Dopo aver concluso gli studi superiori, frequenta i corsi di pittura del professor Giuseppe Santomaso all'Accademia di Belle Arti di Venezia e si dedica alla progettazione di Industrial graphic design e a soluzioni di architettura per interni. Nel 1962 inizia la sua ricerca sulla percezione e la comunicazione visiva.

Dopo aver lavorato a Parigi come progettista presso un importante studio di architettura, nel 1964 torna in Italia e realizza i suoi primi *Rilievi metallici a sequenze cromatiche alternate* e le prime *Dinamiche Circolari*.

Condivide con altri esponenti dell'Optical Art il desiderio di un'arte depersonalizzata, in opposizione al concetto di astrazione espressiva.

Utilizza materiali industriali moderni, per creare strutture calcolate che nella visione dello spettatore si trasformano in spazi dinamici e fluttuanti.

È in questo periodo che conosce Getulio Alviani.

Esordisce alla collettiva organizzata presso il Centro d'Arte il Chiodo a Palermo, vincendo il primo premio.

Dal 1965 è parte integrante dei movimenti storici dell'Arte ottico-cinetica; gravita intorno al Gruppo N di Padova e al Gruppo T di Milano condividendone sia gli intenti delle ricerche che la scelta dei materiali.

Scambia le sue idee con Getulio Alviani, Dadamaino e gli altri esponenti di Azimuth, conosce molto bene il GRAV, il Gruppo Zero e Nova Tendencija tanto da partecipare a Nova Tendencija 3, mostra internazionale svoltasi nello stesso anno alla Galerija Suvremene Umjetnosti, Galleria d'Arte Contemporanea, Museo dell'Arte di Zagabria.

È tra i protagonisti dell'importante mostra "Aktuel '65" alla Galerie Aktuel di Berna e, insieme a Getulio Alviani e Paolo Scheggi, dell'esposizione "Œuvres Plastiques et Appliquées" alla Galerie Smith di Bruxelles.

Nel 1969 una sua opera entra a far parte della collezione Peggy Guggenheim di Venezia.

Dal 1975 realizza opere basate sul rapporto ortogonale di linee parallele colorate, verticali e orizzontali su fondo nero.

Nel 1977 le viene commissionata un'opera in miniatura per il Museum of Drawers di Herbert Distel, una raccolta di cinquecento opere realizzate da artisti come Picasso.

Nel 1981 inizia a dedicarsi alla tessitura, esponendo i suoi lavori al Laboratorio Artivisive di Foggia e successivamente, nel 1983, alle mostre "Morbide & Trame", presso la Civica Galleria d'Arte Contemporanea di Foggia e "Testi Tessili", presso la libreria Il Monte Analogo di Roma.

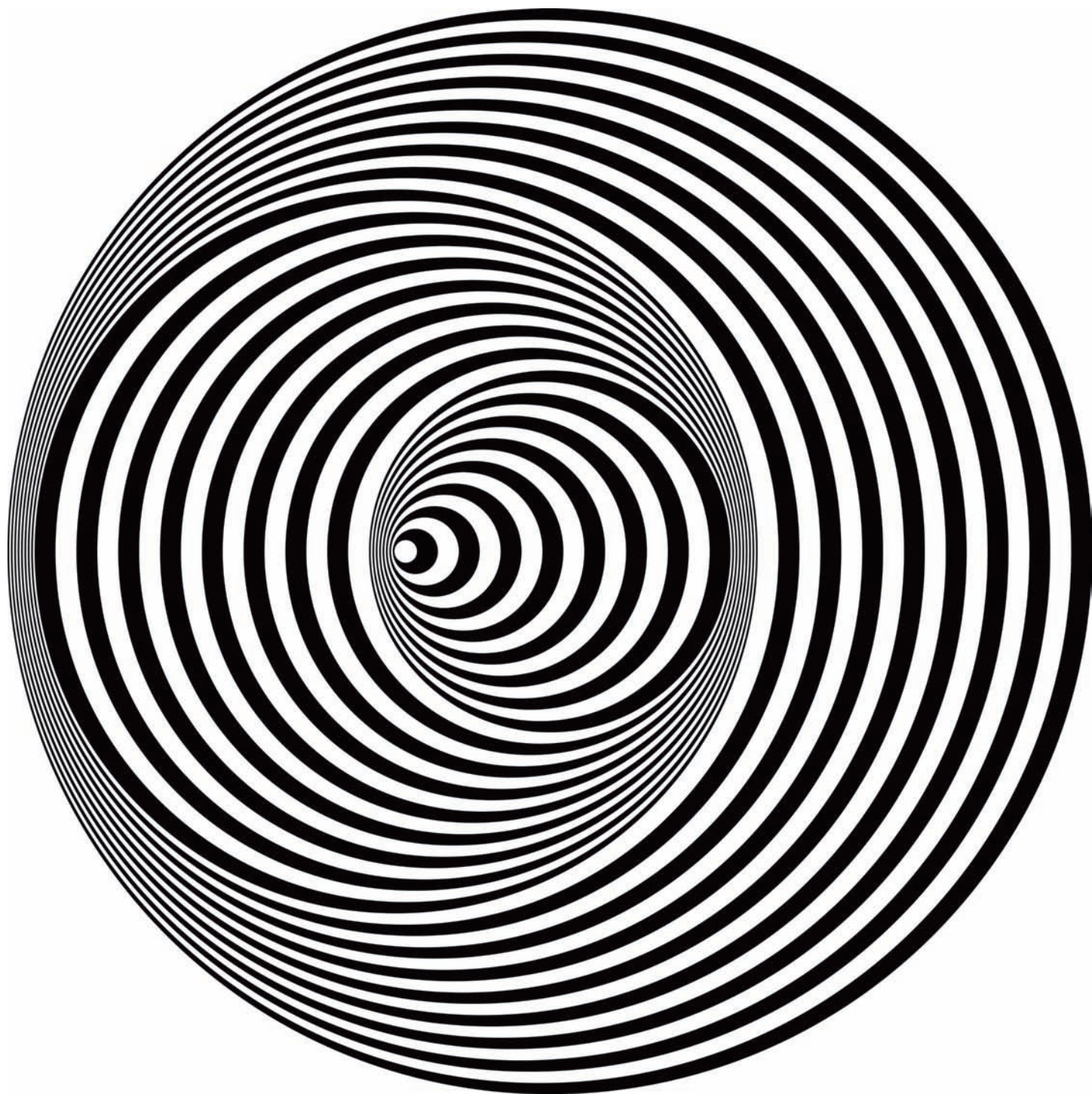
Nel 2007 la Schirn Kunsthalle Frankfurt le commissiona l'opera *Spazio ad Attivazione Cinetica 1967-1971/2007*, un disco rotante di dieci metri, collocato nella rotonda del museo per la mostra internazionale "Op Art", dove è al fianco dei maggiori esponenti dell'Optical Art tra cui Victor Vasarely, Bridget Riley, François Morellet, Julio Le Parc, Gianni Colombo ecc.

Partecipa ai maggiori eventi internazionali di arte Optical: la mostra "Optic Nerve. Perceptual Art of the 1960s" al Columbus Museum of Art e "Bit International [Nove] tendencije - Computer und visuelle Forschung, Zagreb 1961-1973", alla Neue Galerie di Graz.

Le mostre più recenti la vedono presente, nel 2012, alla collettiva "Ghosts in The Machine" presso il New Museum of Contemporary Art di New York e "Arte Cinetica e Programmata" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Nel 2013 viene invitata alla mostra "Dynamo" al Gran Palais di Parigi, a "Percezione – Arte Programmata y Cinética" presso il Museo MACBA di Buenos Aires.

Marina Apollonio, *Dinamica Circolare 6B*, 1967, smalto su legno, meccanismo rotante, ø 100 cm.



"NOVE TENDENCIJE"
NUOVE TENDENZE ZAGABRIA 1961-1973

Definirei le Nuove Tendenze un movimento internazionale con mostre e convegni, un ritrovo che diede la possibilità ad artisti di tutto il mondo di incontri e discussioni su un nuovo modo di vedere l'arte, di fare arte, di condividere le proprie idee e la necessità di comunicarle.

Un'apertura culturale, un linguaggio nuovo.
L'interesse per la sperimentazione e la ricerca.

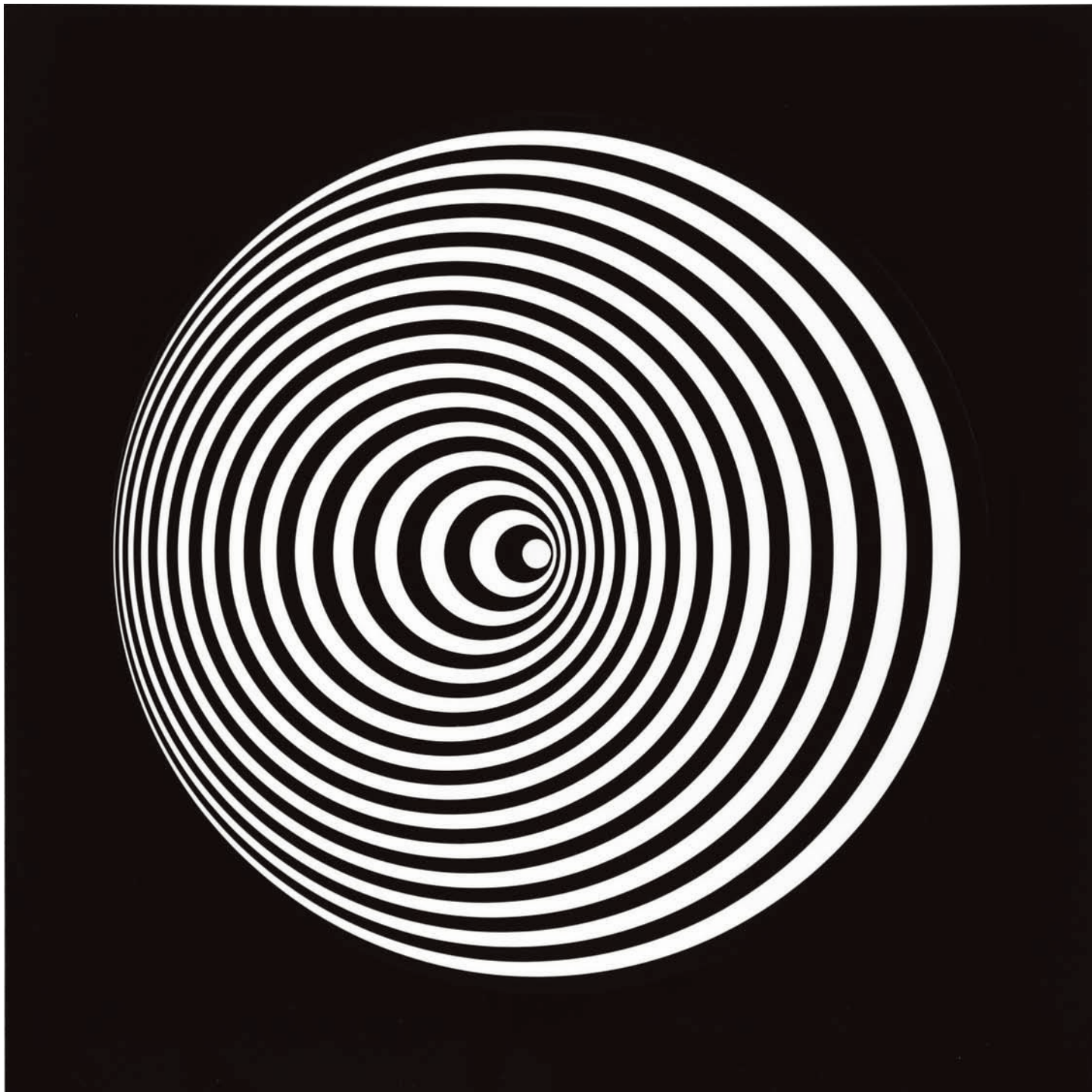
Un tempo pieno di entusiasmo a cui partecipavano oltre agli artisti anche critici, direttori di museo e galleristi illuminati.

Eravamo molto giovani e ricordo con piacere gli amici di allora: Marc Adrian, Getulio Alviani, Marcello Morandini, Paolo Scheggi, Dadamaino, Enzo Mari, Lea Vergine, Germano Celant, il Gruppo T, il Gruppo N, il Gruppo MID, Ivan Pichelj e molti altri.

Eravamo tanti e tanti.

Una vera rivoluzione!

Marina Apollonio



Marina Apollonio, *Dinamica Circolare 6S 15 Righe*, 1966, nitro su perspex,
meccanismo rotante, 50 x 50 cm, ø 40 cm.

Antonio Barrese

Antonio Barrese nasce a Milano nel 1945.

Esordisce giovanissimo. Nel 1964 fonda il Gruppo MID, nel quale realizza oggetti e strutture cinetiche, ambienti immersivi, ricerche di estetica sperimentale, fotografie e film sperimentali.

Nel 1972 ha inizio l'attività di design (riconosciuta da sette Compassi d'Oro, tra premi e segnalazioni d'onore). Si occupa, in particolare, di corporate image, collaborando con le maggiori aziende italiane.

La Narrativa Visuale, che prende le mosse dalla Poesia visiva e concreta, è una ricerca condotta quasi a margine della sua attività artistica ma ricuce e rivela il senso della sua poetica, tesa a sperimentare l'incontro tra linguaggi differenti.

La convocazione e *TrashZappingPixel* nascono dalla fusione di immagine e scrittura, approdando a risultati linguistici del tutto inediti.

Nel 2000 ritorna all'arte, portando alle estreme conseguenze le sperimentazioni avviate in seno all'Arte Cinetica e Programmata. La materia prediletta è la luce e l'uso diretto dell'energia elettrica.

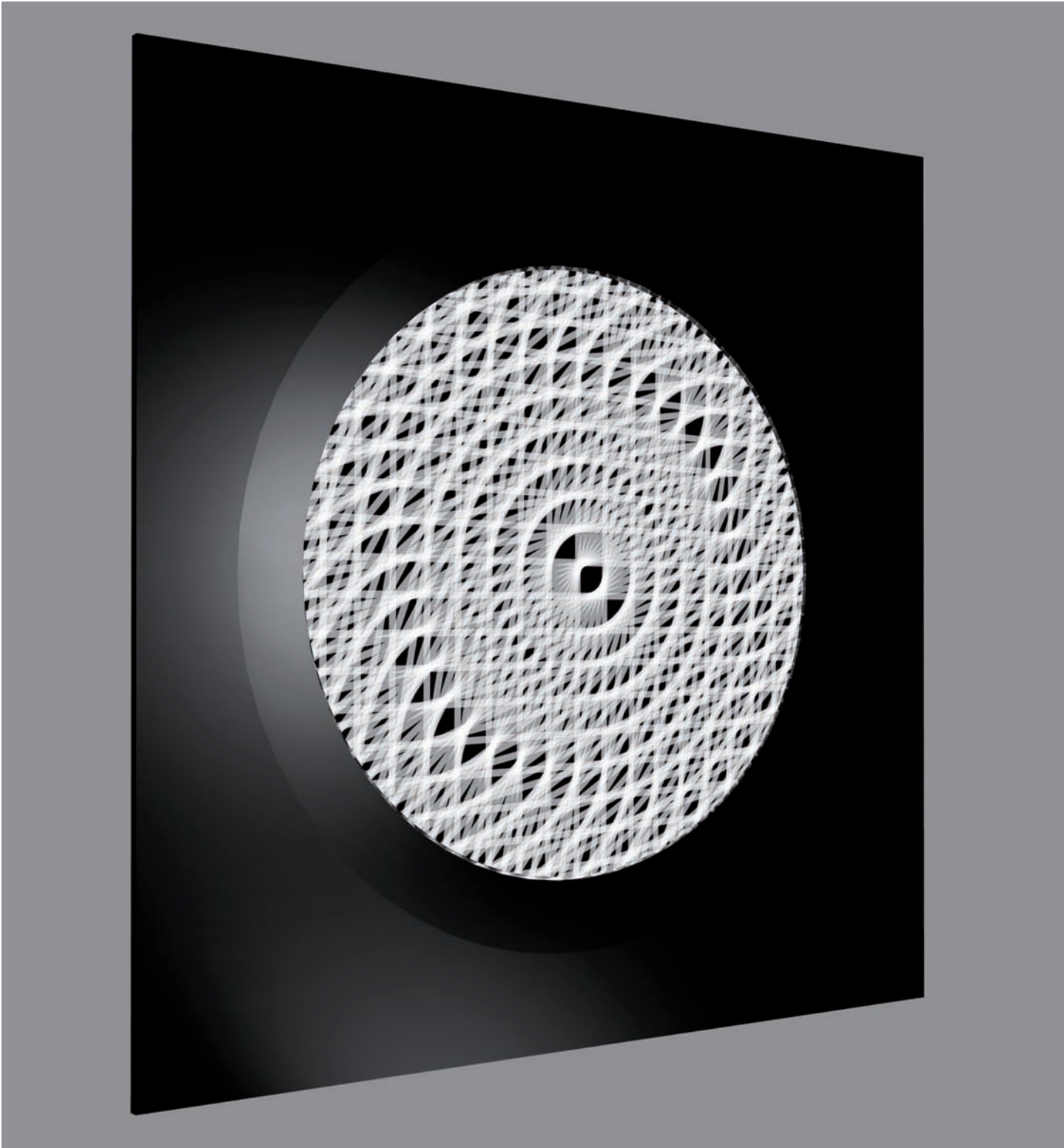
Di questi anni sono le serie di opere denominate *Lighting Objects Family* e *Sparkling Objects Family*.

Nel 2009 realizza a Milano l'*Albero di Luce*, installazione cinetica e luminosa a scala urbana, risultato di una sapiente alchimia tra arte, design e tecnologia.

Nel 2011 fonda, con Stefania Gaudiosi, OperaAperta Arte Pubblica, società di innovazione artistica e culturale, che in Brasile sta realizzando una colossale opera di Arte Geografica, *FlowingRiver_RioAmazonas*, e che in Italia sta dando vita a ScholaFelix, la scuola dell'intelligenza ideativa, dell'arte e della New Vision.

Nel tempo, si è dedicato all'insegnamento (Scuola di Direzione Aziendale di Torino, Istituto Europeo di Design, Istituto Marangoni, facoltà di Design del Politecnico di Milano) ed è autore di numerosi saggi sulla Teoria del design e del progetto.

Antonio Barrese - MID, *StroPic 2*, 1965, multistrato laccato, disco rotante in metacrilato, ruotismi in acciaio, Led, driver elettronico, motore elettrico, 90 x 90 x 25 cm.



**TROPPO BELLA, TROPPO
STUPEFACENTE, TROPPO DIFFICILE,
TROPPO PERICOLOSA**

**Il Gruppo MID e l'Arte Cinetica
e Programmata.**

(Antonio Barrese, novembre 2013)

Non credo sia mai capitato che un movimento artistico venisse proditoriamente e sistematicamente minimizzato a vantaggio delle correnti che gli sono state contemporanee, che vengono invece ingigantite.

Si accusa l'Arte Cinetica e Programmata (d'ora in avanti AC&P) di avere avuto troppo successo, di essersi trasformata in giochini da attrazione vetrinistica, di essere scaduta nella banalità. Come se questo non fosse il destino di qualsiasi espressione artistica della società consumistica di massa.

Si tacciono invece gli straordinari portati di innovazione e di esplorazione linguistica.

Si ignora la rivoluzione dell'unificare arte e scienza, il protagonismo dato alle tecniche e agli strumenti, l'anticipazione dell'interattività e la centralità dello spettatore, le ricerche di più vasti spazi, l'importanza data al corpo.

Si dimentica che tutta l'arte successiva le è largamente debitrice, a cominciare dalla Minimal, dalla Body... fino all'Arte Digitale che, per almeno due decenni, ha fatto finta di non avere radici, di essere nata per partenogenesi dal monitor del computer o dagli algoritmi dei software.

Io credo che la battaglia che rari musei, poche gallerie e, per riferirsi alle persone, Giovanni Anceschi ed io stiamo facendo, sia persa.

Per il sistema dell'arte è stato assai più facile avvalorare opere "tradizionali" – per quanto giudicate d'avanguardia – che non davano pro-

blemi di esposizione (nelle sale dei musei e nei salotti dei collezionisti) quadri da appendere, sculture e installazioni da collocare in un luogo e poi dimenticarsene.

Gli oggetti cinetici sono troppo delicati: si guastano e rimangono immobili se qualcuno non ne cura la manutenzione.

Gli oggetti cinetici:

- Si muovono, hanno bisogno della corrente elettrica.

- Sono rumorosi, appaiono sgangherati.

- Spesso necessitano del buio o della penombra: troppo faticoso oscurare le finestre.

- Specialmente ci pongono davanti – mostrandone il senso in modo rivoluzionario – ai veri problemi della contemporaneità: il senso della macchina, il valore della scienza, il protagonismo delle persone, la possibilità – lavorando intensamente – di avere una visione positiva di macchine, scienza, produzione.

È stato assai più facile ignorare tutto e trastullarsi con la ruggente pseudo-rivoluzione del Sessantotto, adagiarsi negli strepiti salottieri della Pop Art, appendere al muro un'opera concettuale.

Il sistema dell'arte ha voluto annullare l'idea di **arte come progetto** e della **centralità del progetto**, cose che avrebbero dato un ben diverso valore ai decenni successivi e che avrebbero orientato il corso degli eventi verso una condizione non catastrofica come quella che stiamo vivendo.

Non è un caso che oggi – senza citare l'origine ed evitando di attribuircene la paternità – si stanno sviluppando idee salvifiche radicate proprio nel pensiero dell'AC&P.

Non esisteva neppure la parola per definire il paradigma dell'AC&P.

Arte: vaga e da superare.

Design: fortemente connotato dall'*Italian Style* e univocamente appartenente al mondo industriale.

Progetto: difficile da spiegare e accettare.

Io stesso ho impiegato trent'anni per trovare parole e modello culturale che in qualche modo la spiegasse.

Secondo me la parola è **techne**: fare al meglio possibile dal punto di vista innovativo, esecutivo, tecnico, linguistico ed espressivo. Cioè la perfetta fusione di arte, scienza, tecnica, politica e progetto.

Il Gruppo MID nasce quando l'AC&P inizia il suo declino.

La sua prima mostra, infatti, è "Nova Tendencija 3" del 1965. Proprio per questo il MID è in qualche modo un gruppo Post Arte Cinetica e Programmata, per quanto sia storicamente considerato a pieno titolo parte del movimento.

Questa diversità non è solo teorica, ma analogica.

Vi sono molti elementi che avvalorano questa tesi costituendone anche il "*differenziale poetico*":

— Il completo anonimato

La poetica (l'ideologia?) dei gruppi sosteneva che l'arte avesse fondamenti razionali (scientifici) e che fosse fatta da "operatori" e non da artisti, che di conseguenza fosse centrale la procedura esecutiva e l'esito e non l'autore: a ciò si deve l'idea del "*gruppo*".

— Interattività

Gli oggetti dell'AC&P dichiaravano e proponevano l'interattività e l'intervento del "*fruito*".

Spesso però essa era passiva, data dal movimento dello spettatore e non dall'oggetto. Altrettanto frequentemente si trattava di variabilità percettiva o ciclica e ripetitiva data da un motorino.

Gli oggetti del MID, invece, sono sempre autenticamente e completamente interattivi; sono tutti dotati di un'interfaccia (interruttori, variatori di velocità, modificatori di frequenze luminose etc) che permette di modificare l'effetto visivo secondo la volontà del fruitore.

— Tecnica

Per il Gruppo MID la tecnica non è mai mero strumento, ma motivo di indagine e punto di partenza per realizzare le opere. Spesso si tratta di tecniche complesse e molto costose.

L'effetto stroboscopico, le interferenze luminose, la dissociazione cromatica delle lampade a luce fredda, le ricerche e le opere fotografiche e cinematografiche basate sulle possibilità del mezzo e degli strumenti etc.

— Esplorazione ironica del Futurismo

Il Futurismo, secondo gli storici dell'arte, è stato un riferimento forte dell'AC&P, mentre gli artisti manifestavano nei confronti di quella corrente un'evidente omertà.

Per il MID è un'occasione di divertita e ironica rivisitazione, come è evidente dalle fotografie della figura stroboscopica.

— Varietà di ricerche

Il Gruppo MID è stato senza dubbio il più fecondo dal punto di vista della varietà dei suoi interessi espressivi e della tipologia di produzione: oggetti, strutture, ambienti sinestetici, fotografia e cinematografia, estetica sperimentale

(ricerche sulla complessità/semplificazione, le modalità di lettura)

— Accuratezza esecutiva

Il MID guarda a Mari e a Munari e si sente completamente immerso nella cultura milanese del periodo, i cui principali protagonisti sono i Maestri del design.

Per questo gli oggetti sono "progettati" come se fossero prototipi industriali ed eseguiti da artigiani di eccellente qualità.

— Il progetto e il "come" fare

L'insieme del lavoro del MID, così come è stato descritto in questo testo, non può che avere al centro l'idea di progetto che si traduce in capacità e qualità del fare.

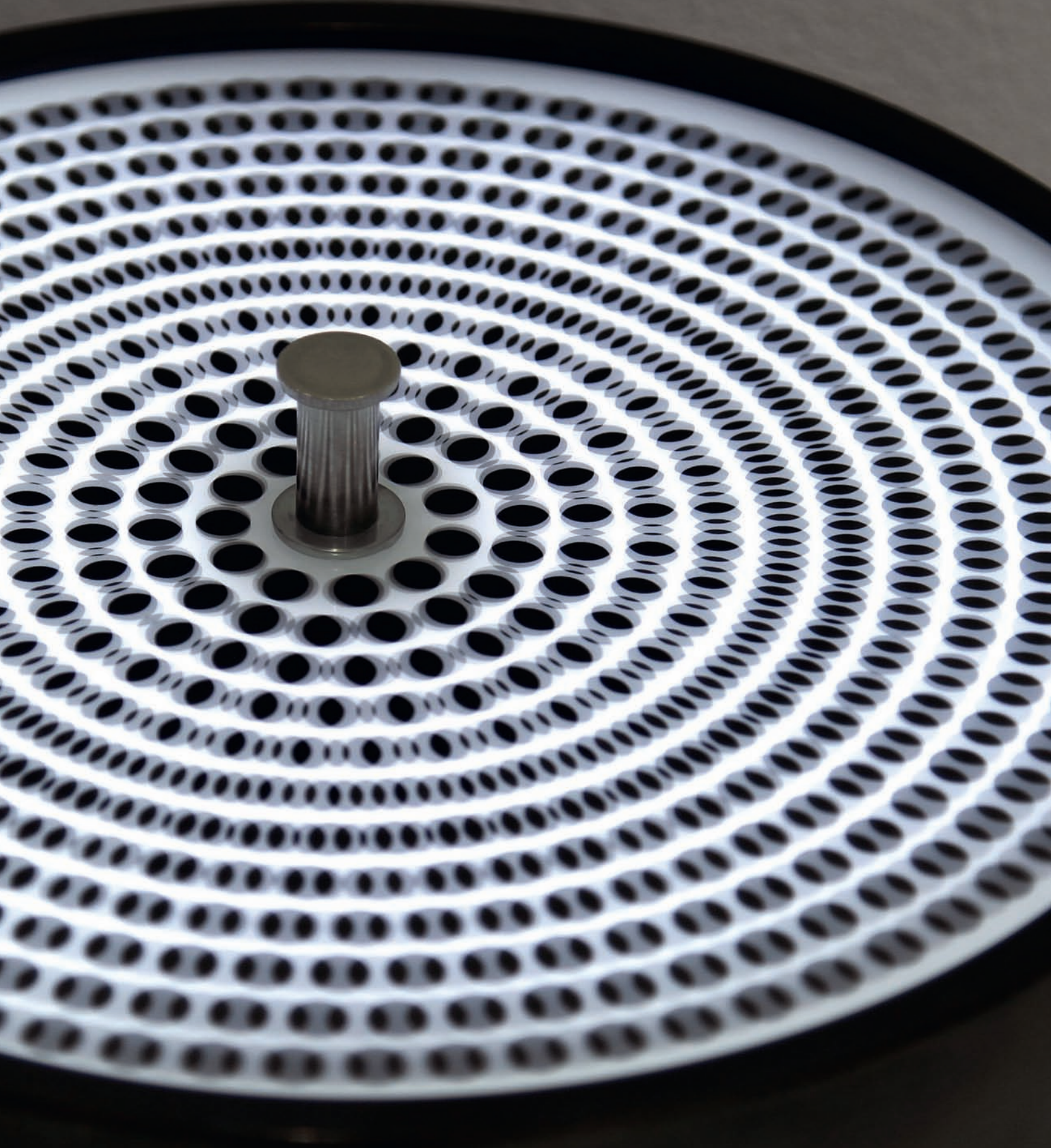
Non è un caso che il MID, alla metà degli anni Sessanta, modifica il nome firmando "MID Design e Comunicazioni Visive".

— Design

Il transito dall'AC&P diventa evidente nel 1968, quando il MID vince il concorso internazionale per il progetto del Padiglione Italiano alla 14a Triennale e gli viene assegnato anche il progetto del Padiglione d'Ingresso.

Questo passaggio al design per il MID è molto naturale, non ritenendo che tra le due pratiche vi sia differenza infatti affermano: "Il design è una delle possibili forme delle avanguardie artistiche".

Antonio Barrese





Antonio Barrese - MID, *StroBox*, 1965, cilindro in ottone cromato e satinato, disco rotante in metacrilato, ruotismi in acciaio, Led, driver elettronico, 28 x 28 x 11 cm.

Alberto Biasi Pittore e scultore, nasce a Padova il 2 giugno 1937. Frequenta dapprima gli studi classici, poi l'Istituto di Architettura e il Corso Superiore di Disegno Industriale a Venezia. Nel frattempo inizia l'attività artistica e nel 1959 forma il Gruppo N con cui lavora ininterrottamente fino al 1967. Nel 1960 espone con Castellani, Manzoni e con gli artisti europei della "nuova concezione artistica". Nel '61, come coautore del Gruppo N, è fra i promotori di Nuove Tendenze e nel '62 fra i fondatori di Arte Programmata.

In quel periodo firma collettivamente Gruppo N opere come le "trame", i "rilievi ottico-dinamici" ottenuti per sovrapposizioni di strutture lamellari, le "forme dinamiche" ottenute per torsioni, le fotoriflessioni in movimento reale, gli ambienti a percezione instabile.

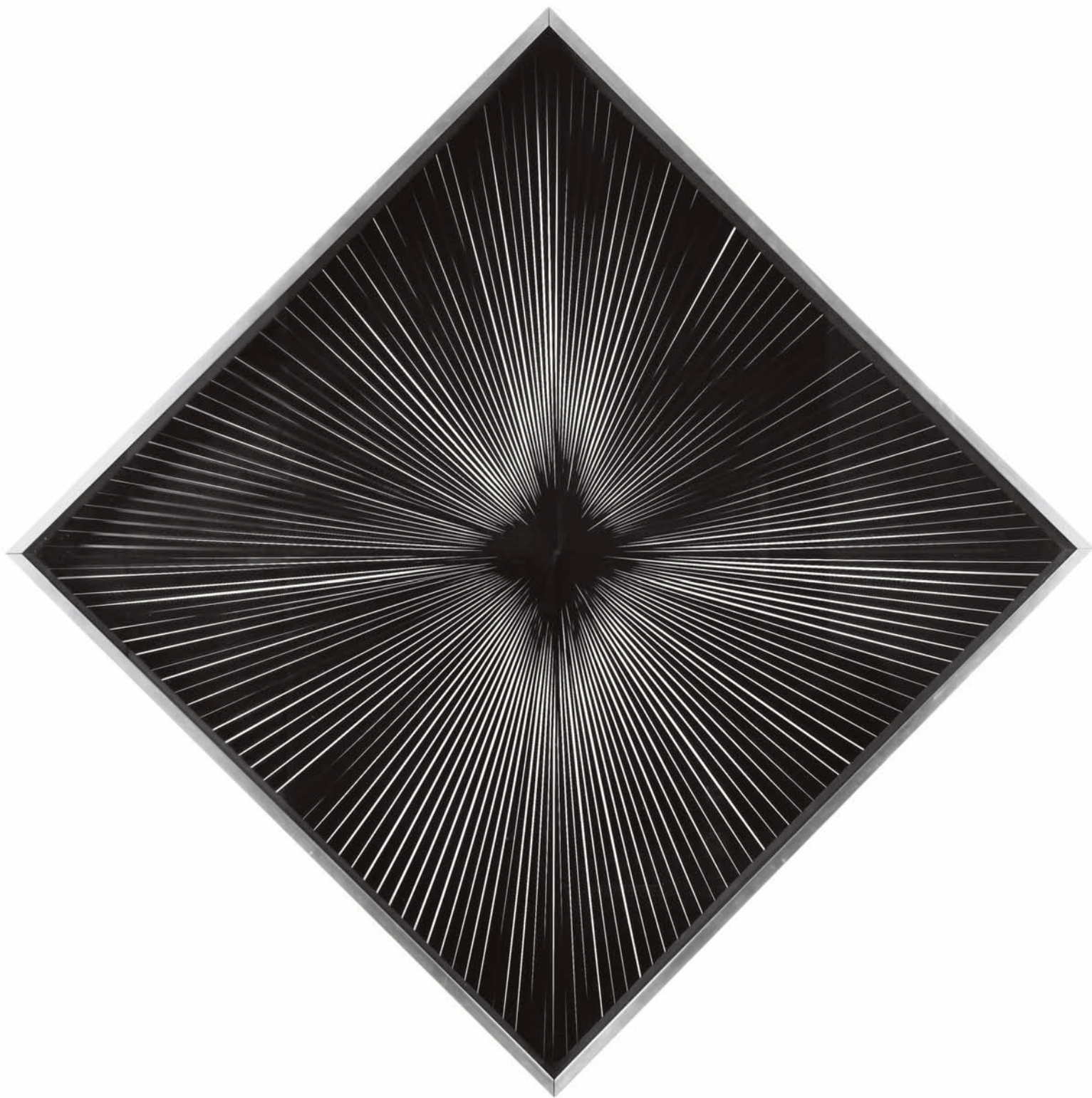
Dopo lo scioglimento del Gruppo N "si riscopre solista" e inizia a lavorare sulle forme e spazialità cangianti e sui movimenti armonici realizzando un ciclo consistente di opere dal titolo *politipo*. Successive sono le opere in cui abbina elementi lamellari in torsione e parti in movimento reale, oppure inserisce forme e cromatismi di forte suggestione figurale. In epoca recente Biasi ha sviluppato quest'ultima ricerca e per contrasto fra la plasticità del minirilievo e la bidimensionalità della pittura fa scaturire immagini che vivono con chi le guarda e che appaiono evocative di un mondo in continuo divenire.

Oltre a dodici esposizioni di gruppo ha allestito più di sessanta personali e partecipato a oltre trecentocinquanta collettive, fra cui la XXXII e la XLII Biennale di Venezia, la XI Biennale di San Paolo, la X e la XI Quadriennale di Roma e le più note Biennali della grafica, ottenendo numerosi e prestigiosi riconoscimenti.

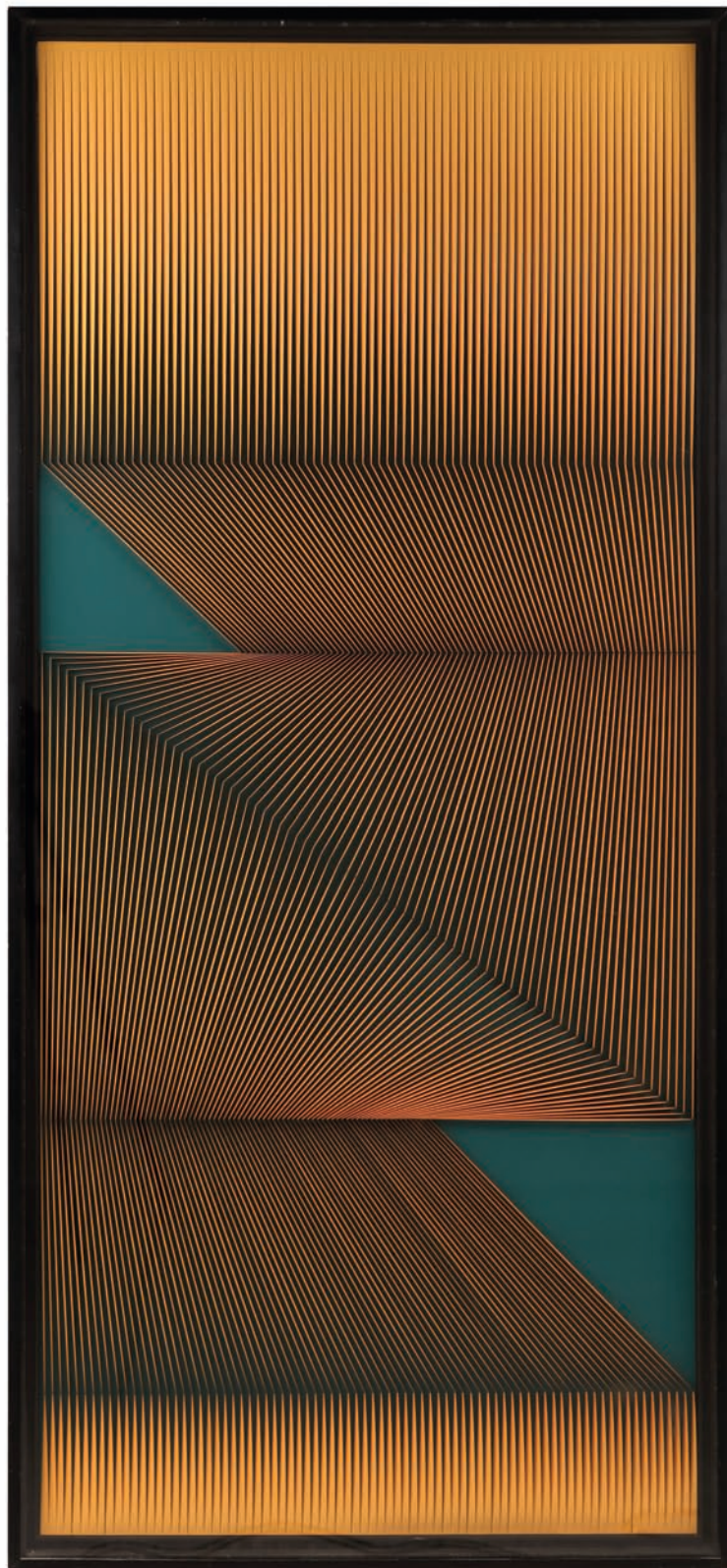
Nel 1988 una sua antologica al Museo Civico agli Eremitani di Padova ha raggiunto un'affluenza di 42.000 visitatori.

Sue opere si trovano al Modern Art Museum di New York, alla Galleria Nazionale di Roma e nei Musei di Belgrado, Bolzano, Bratislava, Buenos Aires, Ciudad Bolívar, Epinal, Gallarate, Guayaquil, Livorno, Lodz, Lubiana, Middletown, Praga, San Francisco, Saint Louis, Tokyo, Torino, Ulm, Venezia, Breslavia, Zagabria e in numerose collezioni italiane e straniere.

Alberto Biasi, *Rilievo Ottico-Dinamico*, 1963, lamelle in Pvc su tavola dipinta,
90 x 90 x 9 cm, diagonale 128 x 128 cm.



Alberto Biasi, *Politipo*, 1973, rilievo in Pvc su tavola dipinta, 180 x 87 x 5,5 cm.



Davide Boriani

Davide Boriani nasce a Milano nel 1936.

Interrompe il liceo classico per lavorare come apprendista scenografo al teatro alla Scala di Milano. Frequenta il liceo artistico e l'Accademia di Brera, dove si diploma nel 1960 con una tesi sul Dada. Con i compagni di studi Devecchi, Varisco, Colombo, Anceschi avvia una pratica di collaborazione, con mostre a Bellinzona, Lugano, Milano, che confluirà nel Gruppo T.

Dal 1956 espone opere realizzate con tecniche sperimentali; lavorando alla tesi inizia a interessarsi alla rappresentazione del tempo e all'intervento del caso nelle arti visive; dal 1958 realizza ed espone opere monocrome con una materia che si modifica in modo autonomo e imprevedibile.

Nel 1959 Boriani ipotizza la realizzazione di “opere in divenire”: opere a quattro dimensioni (spazio + tempo) dove il tempo sia reso percepibile dalla variazione dell'immagine (spazi, forme, colori) ottenuta con il movimento. Per costruire “opere in divenire” saranno necessari metodi, tecniche e materiali nuovi, compresi motori e meccanismi. Questa ipotesi di lavoro è proposta al gruppo, accettata e sviluppata nella fase di discussione collettiva.

S'identifica nell'intervento dello spettatore la componente casuale necessaria a rompere la ripetitività del movimento meccanico.

Il 15 ottobre 1959 Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi sottoscrivono la dichiarazione *Miriorama 1*, atto che segna la costituzione ufficiale del Gruppo T.

Il gruppo inizia la realizzazione di opere collettive e individuali basate sulla variazione, prive d'ogni segno personale “d'artista”, aperte all'intervento del fruitore, e che saranno poi definite Arte Cinetica.

Il 16 gennaio 1960, alla galleria Pater di Milano, il gruppo presenta la dichiarazione *Miriorama 1* e quattro opere in variazione, realizzate con tecniche sperimentali e firmate Gruppo T. Tra queste il *Grande oggetto Pneumatico, ambiente a volume variabile* che interagisce anche fisicamente con i visitatori.

Dal 1960 al 1964 il Gruppo T organizza 14 mostre, denominate “Miriorama” e numerate progressivamente; realizza un'edizione di opere moltiplicabili, un intervento nello spazio urbano (*Torre di piazza Duomo*, 1962).

Dal 1961 con Bruno Munari e Umberto Eco il Gruppo T inizia la ricerca nell'ambito dell'Arte Programmata (*Almanacco Letterario Bompiani* 1962). Nel 1962 il gruppo entra a far parte del movimento internazionale della Nuova Tendenza.

Il 19 gennaio 1960, nella personale “Miriorama 2”, Boriani espone le prime *Superfici magnetiche*, in cui è richiesto l'intervento del fruitore, che saranno sviluppate con numerose varianti negli anni successivi. Realizza con tecnologie sperimentali altre opere cinetiche, basate sul rapporto tra programma e caso: *Ipercubo* 1961/65; *PH.scope* 1963/66; *Cromosfera* 1965; *Immagine invisibile* 1975; *Pantachrome* 1967/76; *Dinamica Economica* 1985; *Gruppo T (in ricordo del)* 2005; *Dinamica cilindrica* 2008.

Nel 1964, nella mostra “Nouvelles Tendances” a Parigi, realizza il suo primo ambiente interattivo *Spazio + linee luce + spettatore*. A questo seguiranno altri ventiquattro ambienti e installazioni, realizzate individualmente, in collaborazione con membri del Gruppo T o con altri artisti, dal 1964 al 2013.

Nel 1968 Boriani sospende l'attività espositiva personale; nel 1970 rifiuta l'invito a esporre come artista alla 35ª Biennale di Venezia; cura invece come designer l'allestimento della mostra sperimentale “Ricerca e progettazione”.

Dal 1971 insegna all'Accademia di Brera Tecnologia dei materiali, Decorazione, Design; imposta i suoi corsi come laboratori per la progettazione di interventi d'immagine nello spazio dell'architettura e del sociale, realizzati dal 1971 al 1981 in diversi contesti del territorio. Come designer ha elaborato progetti e allestito spazi e strutture di comunicazione collettiva per diversi committenti, tra cui Rai, radiotelevisione italiana 1967, Derby Club Milano 1968, Cassina 1969, E.A. Biennale di Venezia 1970, ITT Autoparti 1973, Texas Instruments 1974, Montedison 1974, Fiera di Milano 1975, Hotel Galileo Milano 1982, Autostrada Milano Serravalle 1983, Alitalia 1985, ATM 1989, MM 1991.

Opere di Boriani sono state acquisite da raccolte pubbliche; tra queste Hirshhorn Foundation di Washington, 1964; MoMA di New York 1965; GNAM di Roma 1968, 2005; Civica Raccolta d'Arte Moderna di Cagliari 1974; MAGA di Gallarate 1976; Archivio Storico della Biennale di Venezia 1977; sedi Comit di New York e Francoforte 1984; MAMbo di Bologna 1990; Ritter Museum di Waldenbuch 2002; MART di Rovereto 2005; Moderna Museet di Stoccolma 2005; ZKM Museum di Karlsruhe 2006, 2007; Museo del Novecento di Milano 2010; Cantieri d'Arte di Milano 2013.

Dal 2006 vive e lavora a Curitiba, Brasile.

Davide Boriani, *Superficie Magnetica*, 1965, alluminio, limatura di ferro, poliuretano espanso, magneti permanenti, micromotore, 80 x 87 x 26 cm.



Nuove tendenze, e altre cose

C'era una volta l'arte cinetica, l'arte programmata, l'Op art, e tutto quello che per comodità chiameremo le Nuove Tendenze.

C'era anche Biancaneve e i sette nani. I nani lavoravano nella miniera, e probabilmente non guadagnavano un granché; poveri ma felici, alla sera tornavano a casa cantando canzoni tirolesi.

Quelli della nuova tendenza erano artisti, perciò lavoravano gratis. Volevano cambiare l'arte, e qualche altra cosa; le solite utopie dei futuristi, del Bauhaus, dei costruttivisti, che Mussolini, Hitler e Stalin avevano dovuto riportare all'ordine.

Quelli della nuova tendenza non si riconoscevano nella figura dell'artista ispirato, tormentato, alcoolizzato, tanto apprezzato dai benpensanti. Al posto dell'ispirazione mettevano il progetto, al di sopra dell'individuo il lavoro di gruppo.

Buttate via tele e pennelli si erano dati a costruire macchinette, che funzionavano male ma esaltavano il cambiamento invece che la conservazione; mostravano l'instabilità e l'ambiguità di ciò che appare e cercavano di spiegare razionalmente i misteriosi processi dell'arte. Convinti che tutti possono essere artisti, lasciavano che il pubblico mettesse le mani sulle loro opere,

lo mettevano addirittura al centro, in ambienti oscuri che davano sensazioni disorientanti (chiamate poi psichedeliche).

Sostenevano che l'arte - come l'economia - poteva essere programmata e non lasciata ai capricci del mercato; con le opere moltiplicabili, proponevano un'arte alla portata di tutti.

All'inizio tutte queste cose divertivano il pubblico ma lasciavano piuttosto fredda la critica; che iniziò ad occuparsene quando una nota fabbrica di macchine per scrivere sponsorizzò l'arte programmata, la portò in America, da dove ritornò con il nome di Op Art.

Ma il mercato, come si sa, ha bisogno di stabi-

lità; perciò preferì forme di arte popolare che invece di voler cambiare lo status quo lo dipingevano a colori vivaci.

Alcuni artisti della Nuova Tendenza furono scelti, e santificati; quel tanto sufficiente a mettere in crisi i gruppi e frantumare il movimento. L'Op Art finì sulle camicette delle vecchie signore.

La strega cattiva, venuta dall'Est, ingannò Biancaneve con le promesse di una vita migliore; e con una mela rossa avvelenata la fece cadere in un sonno profondo. Disperazione dei nani.

Ma dall'Ovest arrivò il Principe; con un bacio risvegliò Biancaneve, la sponsorizzò e se la portò via a cavallo della sua balena bianca.

Molti della nuova tendenza, visto che non si poteva cambiare il sistema dell'arte, decisero che tanto valeva farne parte, e ricavarne qualche profitto. Qualcuno buttò via gli abiti da cinese degli anni '60, e sfoggiò cravatte con l'emblema del dollaro.

Alcuni si ostinarono ancora a cambiare qualcosa, lavorando nella scuola, nel design, nel sociale; la loro fu definita "vocazione infermieristica" da chi teorizzava la fine dell'avanguardia e della storia.

I nani senza Biancaneve si ritrovarono sempre poveri e un po' meno felici; ora dovevano anche rifarsi i letti e lavare i piatti. Brontolo cominciò a lamentarsi del troppo lavoro e della paga scarsa; ma una serie di misteriose esplosioni, che misero fuori uso anche la scala mobile della miniera, convinsero i nani a stare tranquilli. Alcuni andarono a lavorare nel Cirque du soleil naissant, dove misero su un numero con delle ballerine che ebbe un certo successo. Ma quando si scoprì che andavano a tavola senza lavarsi le mani, furono licenziati, e il circo fallì.

C'era però un nano piuttosto furbo, che vendeva tappeti girando i mercati con un furgoncino, l'Api due; un giorno trovò da un rigattiere lo Specchio Magico della Regina, e per poche lire l'acquistò.

Con quello convinse i nani che solo lui poteva difenderli dalla strega cattiva (che nel frattempo era morta).

Divenne così il padrone della miniera, e il nano più ricco del mondo.

Con il Nuovo Millennio arrivò la Rivoluzione informatica, cambiando molte cose nel campo dell'informazione, del lavoro e dell'economia. Qualcuno si accorse che quelli della Nuova tendenza, quando parlavano di programmazione e d'interattività, qualcosa avevano anticipato.

Ma si sa che in arte arrivare troppo presto è peggio che arrivare un po' in ritardo. Ora gli effetti psichedelici si vedevano in tutti i concerti rock e alla televisione. I ragazzi giocavano con i pixel, ignorando tutto quello che era passato prima.

Le idee delle Nuove tendenze non erano più pericolose, e potevano essere recuperate come merce.

Gli artisti erano ormai dei vecchietti, e dato che un artista vale più da morto che da vivo, nell'attesa furono messi al sicuro in qualche museo.

Intanto le ambizioni del nano furbo erano cresciute; scrisse nel suo circo altri nani, e ballerine, si esibì in pericolose acrobazie costituzionali, volle essere chiamato Altezza e diventare re; per guadagnare una patente di nobiltà cercò d'impalmare la giovane nipote di un principe egizio.

Ma questo gli creò qualche noia.

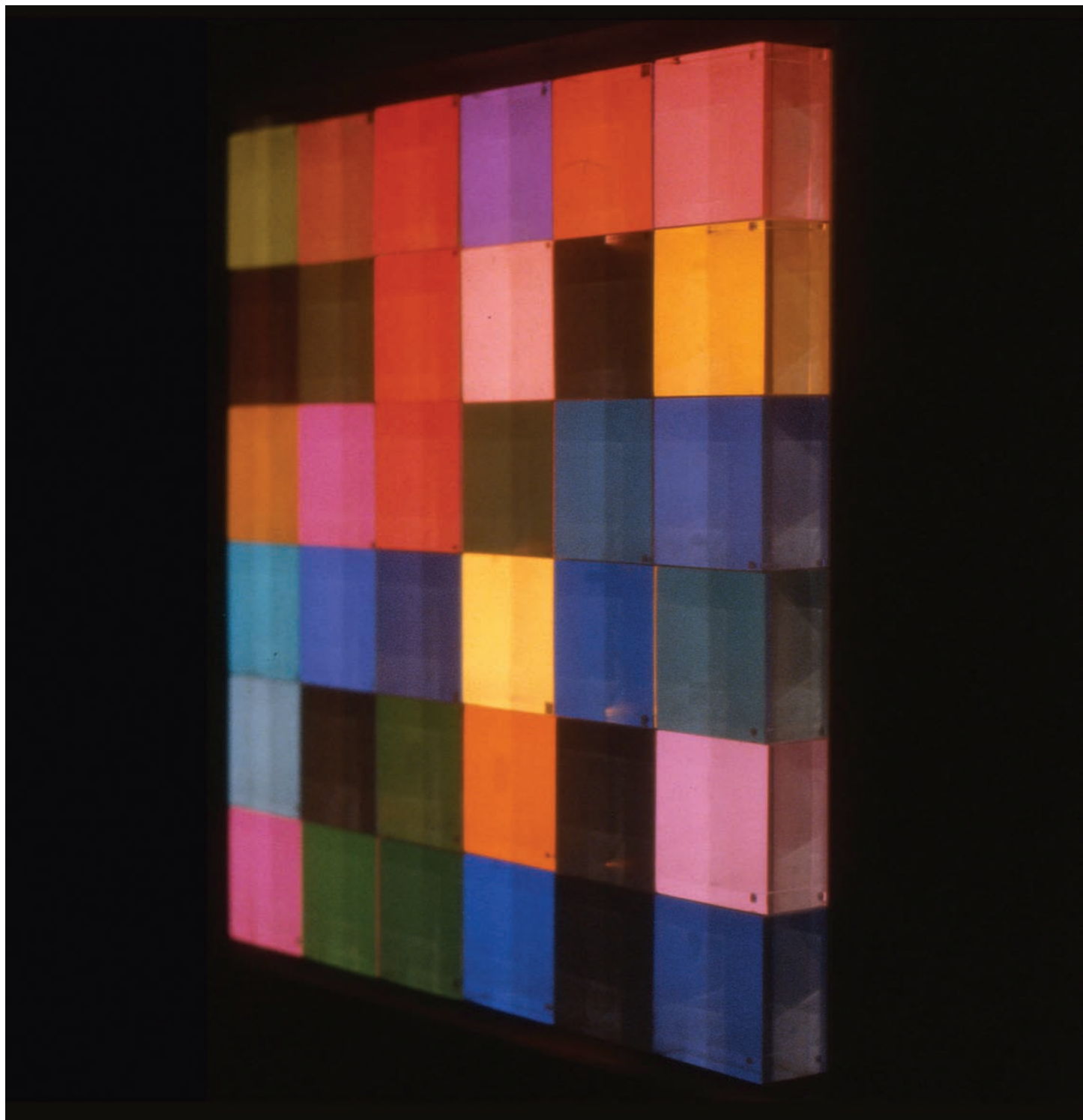
I padroni delle miniere, visto che non era riuscito, come aveva promesso, ad abolire del tutto le tasse ai ricchi, lo sostituirono con uno più affidabile, che fece a pezzi e bocconi lo statuto dei nani.

Le miniere furono chiuse e i nani messi in casa integrazione.

Non sappiamo come finisce la fiaba. I fratelli Grimm ora sono intenti a riscrivere la storia delle Nuove Tendenze, con qualche esagerazione e con qualche omissione; come si conviene a chi racconta una fiaba, e deve tener conto degli interessi dell'editore.

agosto 2013

Davide Boriani



Davide Boriani, *Pantachrome n. 5*, 1967-1976, materiali vari, elettromotore, 90 x 80 x 28,5 cm.

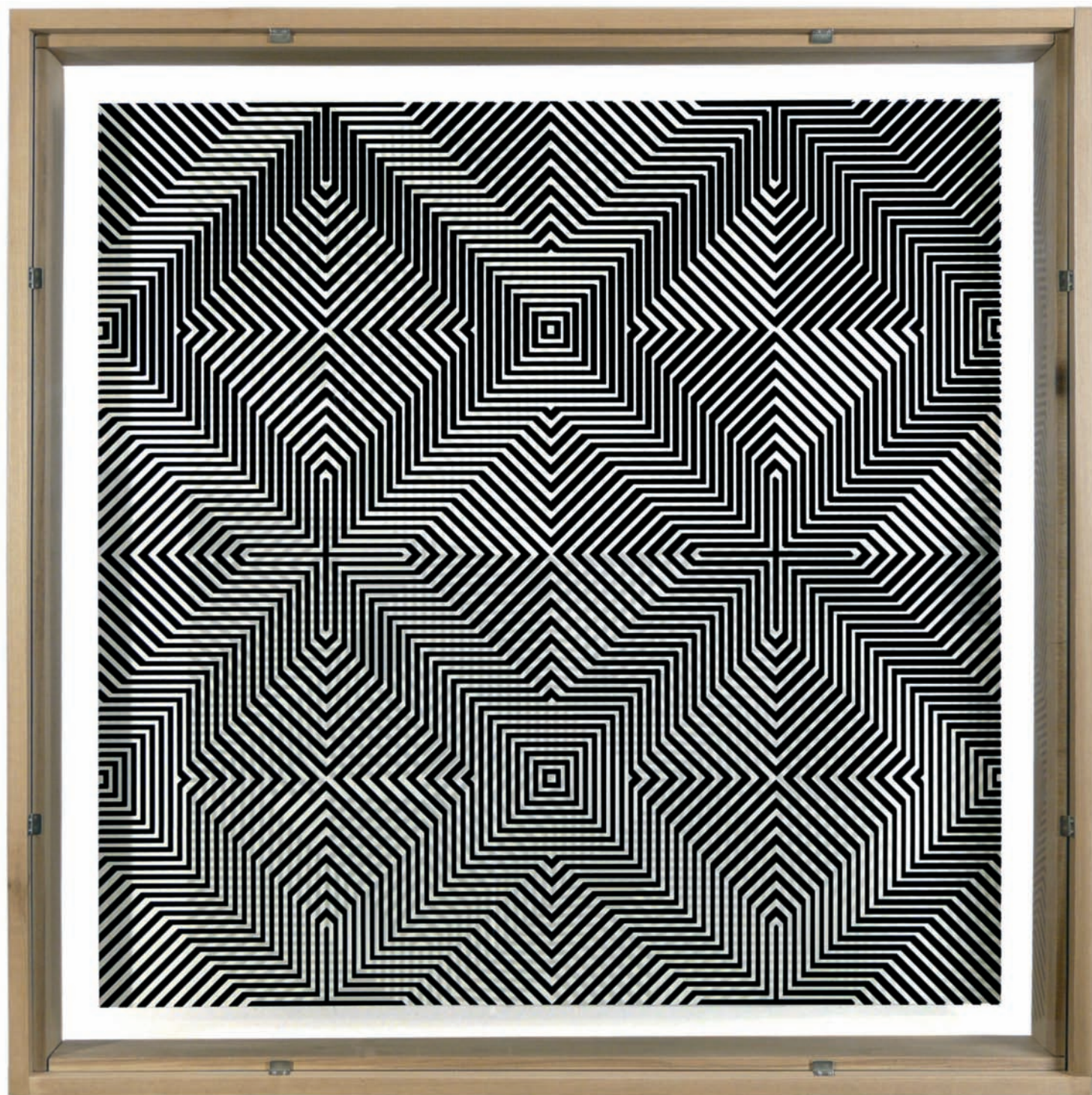
Ennio L. Chiggio

Nasce a Napoli nel 1938. Frequenta con discontinuità l'Accademia di Belle Arti e la facoltà di Architettura a Venezia. Nel 1957 inizia a dipingere, utilizzando la china su carta e la tempera su cartoncino per realizzare opere d'ispirazione informale. Nel 1958 entra in contatto con un gruppo di giovani artisti padovani, con i quali frequenta i corsi presso lo studio del professor Travaglia, e nel 1960 risulta tra i cinque appartenenti al Gruppo N. Il 1961 è l'anno delle esposizioni nello Studio N a Padova, ove si susseguono le mostre di tutti i componenti. Si dedica alla lettura dei saggi di John Dewey e affina la costruzione di oggetti di dimensioni ridotte in cartoncino nero, piegato e tagliato a formare strutture anti-pittoriche, che segnano l'allontanamento definitivo dalla sensibilità informale. Si interessa alla poesia visiva e al concretismo fotografico, che ispirano l'attività tematico-didattica dello Studio N, attraverso cui si intende trasformare l'informazione culturale in un momento di conoscenza collettiva e di consapevolezza sociale. Partecipa con il Gruppo N alla mostra "Arte Programmata", presentata da Umberto Eco a Milano, Venezia e Roma nel 1962 e a Trieste l'anno successivo, poi riproposta nel 1964 al Royal College of Arts di Londra e al Loeb Student Center di New York. Nel 1963 è presente con il Gruppo N alle mostre "Oltre la pittura oltre la scultura", ospitata dalle gallerie Cadario di Milano e La Bussola di Torino, alla cruciale "Gruppo N" presso lo Studio F di Ulm in Germania e alla IV Biennale Internazionale di San Marino, dove i Gruppi N e Zero vincono il primo premio. Nel 1963-1964 partecipa a "Nuove Tendenze 2" presso la Fondazione Querini Stampalia, realizzata a seguito della seconda edizione di "Nove Tendencije", evento a cui il Gruppo N partecipa nel 1961, 1963 e 1965 a Zagabria e che Chiggio considera un'esperienza formativa fondamentale per lo scambio di informazioni con artisti internazionali. Nel 1964, alla XXXII Biennale di Venezia, Chiggio presenta l'elaborato elettronico *Ambiente sonoro*, prodotto in collaborazione con Teresa Rampazzi. Nello stesso anno fonda con la Rampazzi e Serenella Marega il Gruppo di Fonologia sperimentale NPS (Nuove Proposte Sonore) per la produzione di *oggetti sonori* con musica elettronica e di sintesi. Nel 1966 partecipa al programma di audizioni di musica elettronica organizzato dalla Galleria La Chiocciola di Padova e nel 1967 presenta alcuni *oggetti sonori* all'antologica "Grupa N" al Museum Sztuki W Lodzi di Lodz. Entra in contatto con i componenti del S2FM a Firenze e dello SMET di Enore Zaffiri a Torino e prosegue con coerenza un'attività legata ai laboratori europei di musica d'avanguardia sino al 1977. Negli anni sessanta Chiggio si rivolge allo studio della cinesi corporea, alla progettazione di ambienti e al disegno industriale in sintonia con gli interessi di alcuni componenti del Gruppo N. Nel 1973 è membro del consiglio direttivo dell'Associazione Disegno Industriale di Milano e dal 1975 al 1991 cura la comunicazione d'immagine di imprese nazionali ed estere. Tra gli anni settanta e ottanta realizza opere in cui si alternano geometricamente campi rossi e bianchi, per indurre lo sguardo del fruitore a meditare sull'instabilità visiva dei solidi percepiti.

Dal 1978 al 1989 è docente di Progettazione ed Estetica industriale all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Apre nello stesso periodo a Padova con Giulia Laverda la Galleria TOT e si occupa delle installazioni e ricerche sul linguaggio ludico per il gruppo TATA, esperienza collettiva da lui fondata che coinvolge, tra gli altri, il critico Ernesto Luciano Francalanci.

Nel 1996 apre il laboratorio Embtool, dove esegue cortometraggi inerenti all'architettura e all'arte in collaborazione con Alberta Ziche e dove sviluppa progetti ispirati al rapporto tra i più recenti modelli matematici e l'espressione artistica. A sessant'anni frequenta la facoltà di Lettere e Filosofia a Padova per oltre un anno, periodo in cui prepara il saggio filosofico, non divulgato, *Quodlibet* e i quaderni *Lettera filosofica*, *Insight* ed *Exit*. Curatore di diverse mostre nazionali e internazionali, partecipa, tra il 2008 e il 2009, alla collettiva "Bit International - Nove Tendencije - Computer and Visual Research, Zagreb 1961-1973" al Zentrum für Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe. Nel 2009 è presente alla quarta edizione di "Prague Biennale" con il Gruppo Al.Chi.Mas+X, operatore che agisce con le geometrie eclettiche. Nel febbraio 2011 il Gruppo, allora composto da Alviani, Chiggio, Massironi, Landi e seguito computazionalmente da Alberta Ziche, inaugura la mostra "Confronti visivi" presso la Galleria Daniele a Padova. Nell'aprile 2011 presenta la personale "Alternanze dinamiche" alla Galleria Santo Ficara di Firenze e nello stesso periodo matura l'elaborazione degli *Intagli*, opera in serie grazie a cui organizza un'attività inedita, ma continua ed estesa a un arco temporale di circa cinquant'anni. È del 2011 la Mostra antologica "Dislocamenti Amodali" svoltasi presso il Centro Culturale San Gaetano di Padova e del 2012 la Mostra personale "Seitenblicke" presso la Galleria Komart di Berlino.

Ennio L. Chiggio, *Interferenza Lineare 14.5/B*, 1969, lastre di plexiglas serigrafate, cornice in legno, 83,5 x 83,5 x 15 cm.



L'arte programmata: il tallone d'Achille dell'utopia

Vorrei riprendere qui, riattualizzando, alcuni concetti che espressi già negli anni '80 intervenendo nel dibattito allora ancora vivo sull'arte programmata e apparsi in riviste del settore. Si tratta di una rivisitazione motivata dall'interesse che vede in questo ultimo periodo il fiorire di molte esposizioni ormai storicizzate di quei fatti e tali avvenimenti ci vedono ancora attenti e partecipati (critici) testimoni.

Che gli anni '50 abbiano rappresentato il contenitore nel quale si siano raccolte, dopo il collasso bellico, le esperienze delle avanguardie storiche e le innovazioni scientifiche del Novecento sembra osservazione scontata, ma la miscela contenuta possedeva una peculiarità che sul versante delle arti fu definita "arte programmata" o "cinetica" o "opera aperta". La specificità dell'atteggiamento stava nell'uso delle culture fino a quel momento ritenute del "progetto". Anzi possiamo dire oggi che furono la stessa cosa, ossia furono promosse dallo stesso assunto ideologico.

È stato detto: cultura del progetto e non del prodotto. È infatti il processo che catalizza l'attenzione degli operatori visuali, cinetici, estetici (come amavano definirsi); il metodo operativo, la fase progettuale furono il nodo di tutta l'arte programmata. La modellistica, ossia il sistema prefigurante complessivo dei primi anni quaranta del Novecento, aveva reso possibile l'utilizzo e l'acquisizione, nelle biblioteche e sui tavoli di lavoro, di portati scientifici o possibilità culturali percorribili come percezione, informazione, comunicazione, struttura, programma, fruizione da una parte, e serie storiche materiali con movimenti come il Werkbund, De

Stijl, Esprit Nouveau e scuole come Bauhaus e Vchutemas dall'altra.

I termini sopracitati formarono il glossario usato con precisione da molti operatori di quel momento, in un processo inclusivo pragmatico unito a una forte capacità abduktiva (Dewey e Peirce). Il processo aveva una interna predittività era cioè in grado di formulare il fine attraverso una deriva laplaciana! Analizzeremo ciò più dettagliatamente in conclusione, per il momento attardiamoci ancora sulla componente antropologica attinente a quei fatti.

L'operare si chiama "ricerca", il prodotto, se c'è, è "oggetto". Va sottolineato quel "se c'è" per due motivi. Primo: ogni ricerca dal punto di vista fenomenologico non porta sempre a una soluzione, anzi molto spesso può essere la negazione di quest'ultima. Secondo: il prodotto manca degli elementi necessari per essere inserito nell'arcaico scambio del mercato d'arte e oggettivamente se ne pone al di fuori.

Il risultato della ricerca doveva trovare applicazione così vasta che la serialità contenuta nel progetto prevedeva una sede altra in cui l'opera veniva moltiplicata industrialmente. L'oggetto costruito si dava come prototipo di una serie, ne possedeva tutte le imperfezioni che venivano accettate, demandando la perfezione alla ripetizione meccanica. La moltiplicazione dell'opera (ossia la sua non unicità) la fa appartenere irrimediabilmente all'epoca industriale tagliando fuori una volta per sempre l'evoluzionismo concettuale contenuto nell'ipotesi di una metamorfosi dell'artigianato che porta dalle arti minori al design senza soluzione di continuità. Assunto questo che ha caratterizzato molti, se non tutti, i piani storiografici dell'era della prima meccanizzazione.

Dietro questo operare stava la necessità di una

diffusione generalizzata del prodotto artistico dentro una pedagogia del percepire che doveva coinvolgere il processo stesso del vivere. Una didassi ad oltranza capace di espandere in forme "rivoluzionarie" l'assetto corrente delle cose. Quest'ultima equazione conteneva a mio parere l'utopia, l'immaginare che ci fosse un territorio altro di esperienzialità che bastava praticare per renderlo "reale". Risulta chiaro oggi, che tale semplificazione fenomenologica era il tallone d'Achille. Tale maniera di pensare, il suo radicalismo era purtroppo essenziale, ma del senno di poi...

L'unica emotività dell'operatore e del fruitore doveva avvenire nella vertigine, si direbbe oggi, di un apparato psicofisico freddo che misurava lo scostamento dal campione di riferimento. La scienza positiva ottocentesca aveva già depositato una serie di misure campione (come il metro di platino conservato a Sèvres), deposizioni di certezze positive che avevano percorso e attraversato le vertebre dell'uomo progressivo.

Le implicazioni che questi operatori ebbero con il neocapitalismo emergente sono state più volte taciute e gli ambiti di ricerca risentirono sia dei territori di provenienza degli stessi che delle spinte del mercato e dei critici affluiti intorno a quelle manifestazioni. Molto, a onor del vero, è ascrivibile anche alle cadute individuali. Alla ridondanza narcisistica, al riflusso reazionario a forme quiete di "pittoricità".

I divinatori del Movimento che si erano già presentati postfuturisticamente alla fine degli anni '50 sottolinearono la componente cinetica per una decisa presenza del movimento, la componente visiva definita riduttivamente gestaltica fu acquisizione manierata, infine quella costruttivista e neoconcretista si articolò fin-

gendo una prosecuzione senza interruzioni di tematiche in ambito di avanguardie che proprio in quegli anni assunsero la vulgata definizione di "storiche"; il tutto articolato sempre per cacciare questo *fare* dentro cose da ricollocare nei *musei* per farne oggetto di *parole*, poiché gli oggetti (cose) rispetto al processo (fare) sono più facilmente espropriabili. La tenace opposizione al parolaio metafisico che accompagnava gli oggetti ansiosi descritti da Rossemberg e che avevano caratterizzato la stagione dell'Informale gettati dalla porta rientravano dalla finestra! Non più ansietà... ma solo depressione ormai cronica.

Niente di più gradito per alcuni, ma niente di più nefando per altri che si spostarono con sempre più decisione dall'operare artistico all'area nascente in quegli anni del design italiano.

Alcuni osservarono o annotarono ciò come sconfitta per "morte dell'arte". Bene, per gli hegeliani convinti, diciamo di sì. È da molto che profeti di simili ovvie sventure girano per il mondo! Anche queste sono forme abbreviate del pensiero che sottendono orizzonti più ampi del dibattito filosofico intorno alla sparizione dei soggetti e delle catene di sintesi, ma purtroppo i pensieri brevi sono contagiosi specialmente tra i visuali!

L'operare in gruppo, il pensare e non titolare opere, renderle anonime alla *paternitas*, ma attribuire loro valore solo fattuale, il verificare comportamenti e gestualità espressive complessive attraverso sessioni di studio allargate ad un ambito sovranazionale chiamate Nove Tendencije (dal titolo del primo grande incontro-mostra a Zagabria del 1961, paese *super partes*) non può non rileggersi in quest'ottica e affascinare oggi, a decine d'anni di distanza, fino al punto da far titolare a Lea Vergine questi

avvenimenti "Ultima Avanguardia".

Ma occorre sottolineare gli altri esiti sortiti da queste Tendenze che trovarono maturità, negli anni successivi, proprio nel territorio delle culture progettuali. Tale componente venne confermata da personaggi ormai sintomatici dell'industrial design come Mari e Munari che avevano ben manifestato anche nella fondazione dell'arte programmata e di cui rimangono ancora sicuri referenti, o di Gianni Colombo nel sodalizio con il fratello. Ma che dire di operatori come Anceschi nella disciplina del visual design, di Massironi nella percettologia, di Molnar nelle teorie informative, di Mavignier nella grafica, di Alviani nel textile design e di tutti gli altri impegnati (Boriani, Chiggio, Barrese, ecc.) negli insegnamenti del progetto? E che dire poi degli incontri di molti operatori con la Hochschule für Gestaltung di Ulm o con le facoltà di Architettura, le Accademie o con le nascenti scuole di Design?

La componente radicale-comportamentale, Dada per usare un termine artistico, molto spesso taciuta dall'esegesi del momento intenta a valorizzare il visivo a scapito del politico, comparirà in maniera palese non appena si creerà quell'area di grande ripensamento attorno al sapere scientifico e alla prassi politica uscendo trasversalmente nelle poetiche nel Controdesign. Emergeranno gruppi aggregati attorno ai Global Tools, e sull'operatività nuovamente cooperativa gruppi e incontri allargati si fonderanno (Superstudio, Archizoom, Strum, Studio 65), in altra sede già abbiamo sottolineato tali storie parallele.

Va ricordato anche l'interesse sociale alla professione del progettista che vide l'impegno dei "programmati e C." in rapporto con l'ADI negli anni '70. Tutti questi operatori fecero un ulti-

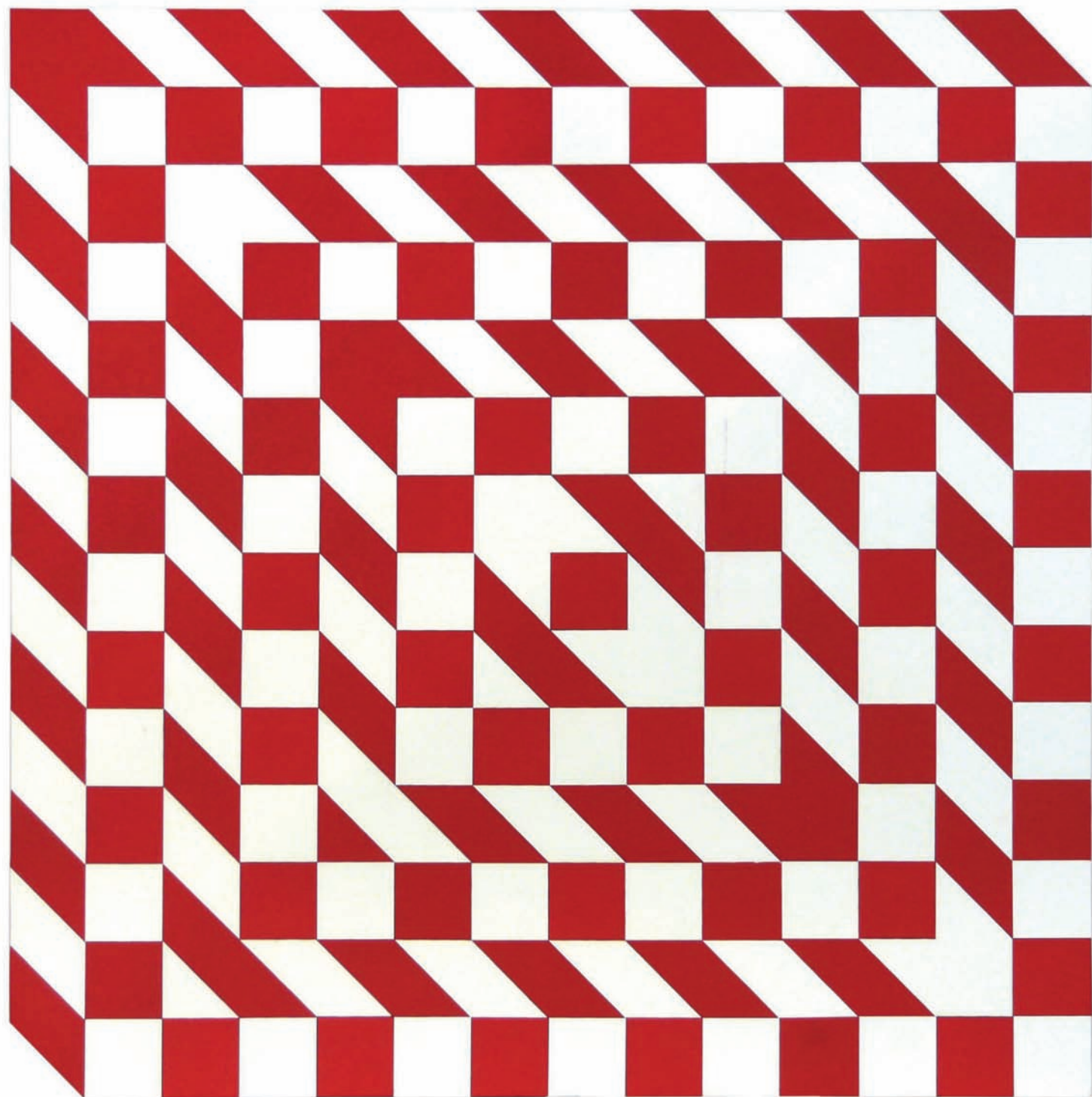
mo tentativo di cambiamento delle regole del gioco nel progetto, ma ahimé, anche l'entropia gioca il suo ruolo.

Riprenderei brevemente, come avevo promesso in apertura, un approfondimento del concetto di programma come "enfasi laplaciana", la capacità di determinare situazioni in divenire attraverso modi "predittivi", ossia attraverso l'evoluzione di un calcolo formalizzato numericamente o geometricamente che porti ad esiti "estetici" non banali e casuali, ma che mostri l'interno fascino della matrice dell'intrinseca volontà al compimento in un sé e altro da sé dovuto all'immaginario cooperante del fruitore! È la calcolabilità che assume significato epistemologico alla fine del Ottocento poiché si ritiene che qualsiasi soggetto di pensiero possa essere tradotto per analogia in una macchina capace di simulare, rappresentare la struttura. È su questo fondamento di positività progressiva che si fonderanno i successi tecnici della modernità stessa. È chiaro che di ciò siamo eredi, ma è anche vero che nell'assumere la *paternitas* si nascondono tutti i rifiuti filiali non determinati dalle chiusure paterne!

L'arte programma si mosse dall'oggetto ansioso all'oggetto contemplato e disinibito, sulla materia magma l'arte programma istituisce una materia struttura. Dal "fatus" passa all'"opus".

Ennio L. Chiggio

Ennio L. Chiggio, *BR Tassellato Anamorfico*, 1975, telaio di legno,
tessere di cartoncino dipinte ad acrilico, 70 x 70 x 4 cm.



Gianni Colombo

1937: Gianni Colombo nasce a Milano il 1° gennaio.

1955: Primi lavori di pittura, scultura e ceramica.

1956-1959: Studia all'Accademia di Belle Arti di Brera. Esordisce in questi anni con opere astratte, sperimentando materiali e linguaggi diversi e realizzando, per influenza della lezione di Lucio Fontana, opere polimateriche e rilievi monocromi in ovatta che nel 1959 espone alla Galleria Azimut di Milano. Sempre in quell'anno, a Milano, Gianni Colombo fonda con Giovanni Anceschi, Davide Boriani e Gabriele Devecchi il Gruppo T (nel quale entrerà, dall'anno successivo, anche Grazia Varisco), le cui manifestazioni collettive e personali prenderanno il titolo di "Miriorama" (mille immagini), numerate progressivamente per sottolineare la continuità di un programma comune che orienterà per diversi anni il lavoro del gruppo, recuperando temi delle avanguardie storiche (in particolare di futuristi, dadaisti e costruttivisti), rielaborati in funzione delle sperimentazioni e delle ricerche artistiche più recenti: lo Spazialismo di Lucio Fontana e i suoi *Ambienti*, le *Macchine inutili* di Munari e Tinguely, le *Linee* e gli *Achromes* di Manzoni. Il fine del gruppo è quello di abolire ogni frontiera statica tra pittura, scultura e architettura.

1960: Prima mostra collettiva, "Miriorama", che comprende lavori, volutamente non firmati dagli artisti, rivolti allo studio della tematica spazio-tempo nell'opera d'arte. In questa mostra si ritrovano già i tratti caratteristici su cui si basa tutta la ricerca di Gianni Colombo, cioè lo spazio con l'invasione dell'ambiente, il tempo inteso come movimento, divenire, e la provocazione di una reazione fisico-psichica nello spettatore, tramite lo stupore. L'opera non ha più un'immagine unica, fissa: la ripetitività del movimento viene evitata tramite l'introduzione di una componente casuale, che, nelle successive realizzazioni, sarà determinata dall'intervento diretto dello spettatore. Il 9 febbraio 1960, con "Miriorama 4", si ha la prima mostra personale di Gianni Colombo, in cui espone le prime opere cinetiche: le *Superfici in variazione* e i *Rilievi intermutabili*, la cui novità è rappresentata dall'intervento diretto dello spettatore per essere attivati, e le prime superfici a ripartizione omogenea con movimenti ritmici ad animazione elettromeccanica (*Strutturazione pulsante*), che sottolineano l'interesse per lo spazio architettonico e per i suoi elementi costruttivi primari. Facendosi erede dell'indicazione fontaniana di andare al di là della superficie, di attraversarla, Gianni Colombo non considera affatto la superficie dell'opera come luogo della mimesi astratto-contemplativa: quello che è importante per lui è il rapporto diretto con lo spettatore, che diventa parte attiva dell'opera, soggetto e non oggetto della rappresentazione artistica. Le esposizioni collettive del gruppo continuano con le successive edizioni di "Miriorama", in cui gli artisti sperimentano oggetti che funzionano meccanicamente, come *Rotoplastik*, esposto da Colombo in "Miriorama 8", nel dicembre del 1960. La volontà di superare la concezione tradizionale di opera d'arte porta Gianni Colombo a sperimentare nuove strutture percettive attraverso giochi di luce, realizzando opere mediante plexiglass (*Crono-cromo-strutture*), proiezioni di luce su specchi posti in vibrazione (*Sismostrutture*), forme e movimenti virtuali apparenti, con strutture a movimento rapido (*Strutturazione acentrica*, *Roto-optic*), immagini postume prodotte da flashes ritmici attraverso schermi perforati rotanti (*After-structures*, *After-points*).

1962: Svolge studi di relazioni successive tra forme geometriche (tavole di grafica programmata) e inizia la produzione in serie di *Rotoplastick* e di *Strutturazione fluida*, utilizzando tecniche industriali. L'oggetto multiplo è concepito per essere prodotto con tecniche industriali, in un numero di copie potenzialmente illimitato, a partire da un prototipo avente valore esclusivamente progettuale. Non esiste quindi un originale da riprodurre, ma una serie di oggetti identici aventi tutti indistintamente il medesimo valore, lo stesso carattere di autenticità e di originalità.

1963: I componenti del Gruppo T partecipano, ancora a titolo individuale, all'organizzazione del movimento internazionale Nouvelle Tendence e alle successive esposizioni del movimento. Gianni Colombo è invitato, con tutti gli artisti cinetico-programmati, alla IV Biennale di San Marino, "Oltre l'Informale".

1964: Da questo momento il campo d'azione estetica privilegiato di Gianni Colombo diventa lo spazio ambientale, progettato come luogo di attiva sollecitazione di eventi percettivi, sensoriali e comportamentali, che coinvolgono direttamente gli spettatori. Colombo crea degli ambienti abitabili e praticabili che, progressivamente, da spazi neutri e "astratti" (dove il pubblico è immerso in eventi cinetici di natura luminosa) diventano sempre più spazi legati a una progettazione architettonica, con l'intento di far ripensare allo spettatore il concetto di spazio, modificandone la percezione dell'ambiente, quasi a sottolineare la fragilità delle convinzioni dettate dall'abitudine. Nel 1964, a Parigi,

al Musée des Arts Décoratifs del Louvre, in occasione dell'esposizione "Nouvelle Tendance", Gianni Colombo realizza il suo primo ambiente abitabile, *Strutturazione cinevisuale abitabile*.

1965: A Zagabria prende parte alla terza edizione di "Nova tendencija". Per l'occasione realizza *Topoestesia – Ambiente sperimentale a zone contigue*, un ambiente coinvolgente il comportamento dello spettatore, i suoi riflessi di postura (sinestesia, bariestesia, topoestesia). Partecipa a "Nul '65", allo Stedelijk Museum di Amsterdam, e avvia i contatti con gli artisti del Gruppo Zero di Düsseldorf.

1967: È l'anno della consacrazione ufficiale in Italia e in Europa del tema "ambiente spaziale". A Graz ("Trigon '67") viene allestita una mostra di ambienti, mentre a Foligno si svolge un'esposizione che è forse tra le più celebri in questo periodo, Lo spazio dell'immagine, in cui insieme a Gabriele Devecchi progetta *Ambiente a strutturazione virtuale*. Sempre nel 1967, presenta per la prima volta l'ambiente *Spazio elastico*, progettato nel 1966 e realizzato per "Trigon '67" a Graz. Lo *Spazio elastico* è l'ambiente più noto tra quelli realizzati da Colombo, rappresentando l'esito più alto della fase cinevisuale: è un ambiente che palpita, coinvolgendo lo spettatore con tracciati immaginativi che vengono percepiti diversamente da persona a persona. Alla XXXVI Biennale di Venezia del 1968, l'ambiente Spazio elastico vince il Primo Premio per la pittura. Lo stesso lavoro è presentato a Documenta 4 a Kassel, insieme a *Topoestesia – Tre zone contigue* (1965).

1969: Gianni Colombo approfondisce gli studi sulla commutazione di patterns ottenuti con generatori elettronici, visualizzati su cinescopio televisivo e pilotati con vobulatori: *Segnali vobulati* (videotape).

1970: Collabora con Vincenzo Agnetti, con il quale realizza l'ambiente *Campo praticabile* allo Studio Marconi di Milano. Al Museo Civico di Bologna, in occasione della mostra "Comportamenti, progetti, mediazioni" curata da T. Trini e R. Barilli, espone il videotape *Segnali vobulati*, del 1969.

1971: Colombo tiene un'esposizione personale alla Neue Galerie am Landesmuseum di Graz. L'anno seguente, una nuova personale al Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

1975: Progetta e realizza l'ambiente *Bariestesia* basato su contrasti di luminosità intermittenti emanate da diffusori di forma e materiali diversi. Nelle *Bariestesie* e nelle *Topoestesie* Gianni Colombo stimola paradossali pratiche ambientali tramite percorsi di gradini e soglie deformati. Partendo da gesti quotidiani, quali il salire le scale, sperimenta nuovi equilibri per modificare le sensazioni dello spettatore.

1976: Espone a "Europa-America – L'astrazione determinata" (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna) e alle Biennali di Venezia e Sydney. Tiene inoltre delle mostre personali alla Kunsthalle di Baden-Baden e a quella di Kiel.

1978: Viene incaricato dalla città di Como della progettazione di un complesso monumentale dedicato al tema della Resistenza europea.

1979: Gianni Colombo è nominato docente di Strutturazione dello spazio alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, di cui dal 1985 assume anche la direzione.

1980: Inizia a lavorare a una serie di ambienti intitolati *Architetture cacogoniometriche – archi* che presenta nella personale ordinata allo Stedelijk Van Abbe Museum di Eindhoven (1981) e alla mostra "Arte italiana 1960-1982" alla Hayward Gallery di Londra (1982).

1981: Vince il concorso Kunst am Bau a Berlino per la realizzazione di una costruzione monumentale nella città (progetto che non verrà eseguito). Lo stesso anno mette a punto il lavoro ambientale *Luce/Ombra*, presentato allo Studio Grossetti di Milano.

1984: Tiene una personale al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano dove presenta l'ambiente *Architettura cacogoniometrica – colonne*. Lo stesso ambiente è riproposto alla Biennale di Venezia.

1987: Inizia a collaborare con la FIAM, per conto della quale realizza alcuni allestimenti presso la Galleria Schubert di Milano, la Internationale Mobelmesse di Colonia (1989) e lo showroom Gherardini di Milano (1992).

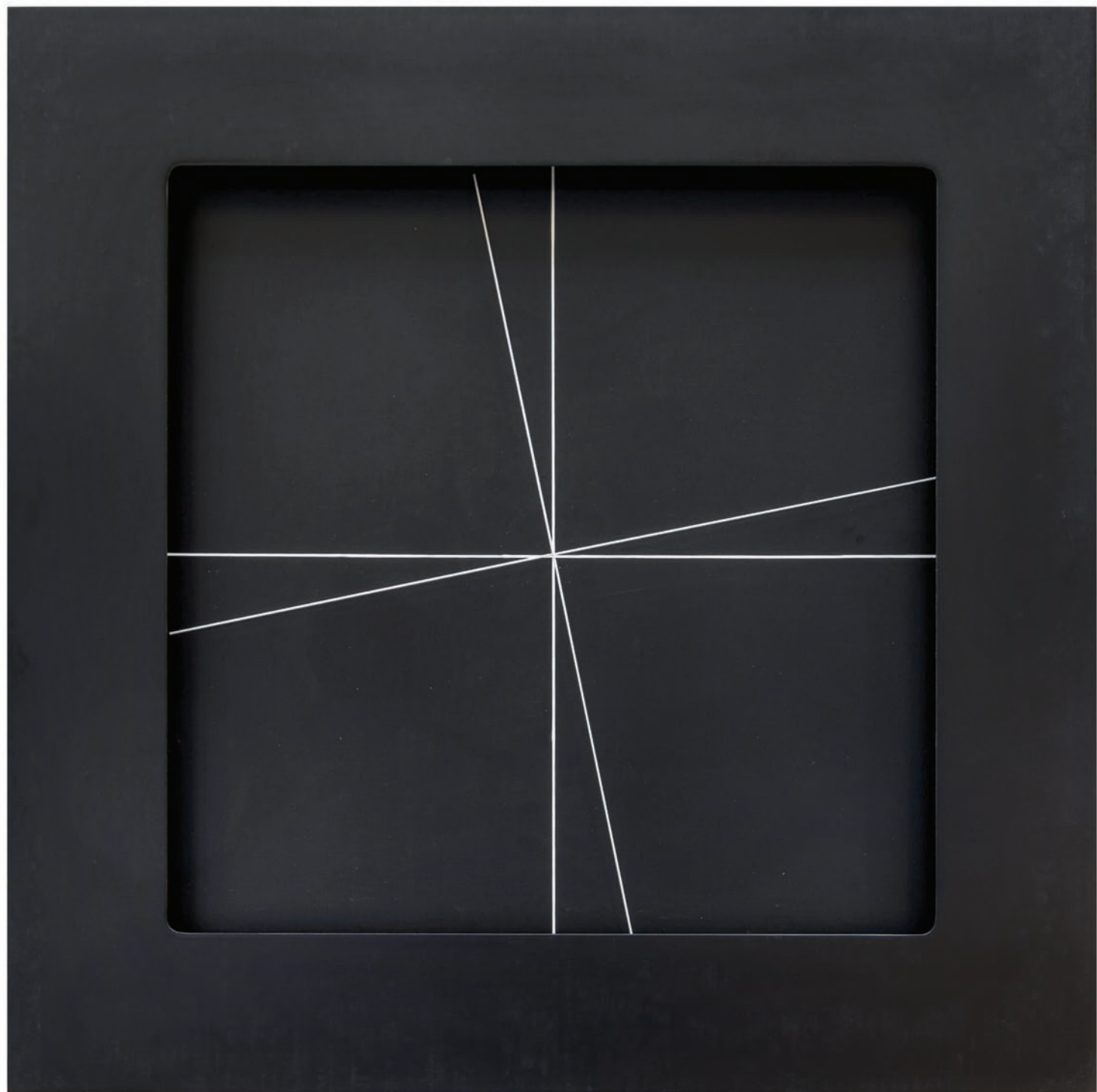
1988: Realizza l'ambiente *Spazio curvo*, costruito con tubi di plastica e motori elettrici.

1990: È invitato alla mostra itinerante "L'altra scultura" (curata da Renato Barilli) che si tiene a Madrid, Barcellona e Darmstadt.

1992: Nel suggestivo spazio della Galerie Hoffmann a Friedberg presenta il suo ultimo lavoro ambientale, *Spazio diagoniometrico*, realizzato con grandi coni di carta fotografica alti circa tre metri, mossi da motori elettrici.

1993: Il 3 febbraio Gianni Colombo muore improvvisamente all'ospedale di Melzo.

Gianni Colombo, *Spazio Elastico*, 1974,
legno, elastici, 64 x 64 x 4,5 cm. Courtesy Archivio Gianni Colombo.



Gianni Colombo, *Strutturazione Fluida*, 1960, acciaio, vetro, animazione elettromeccanica, 60 x 45 x 15 cm. Courtesy Archivio Gianni Colombo.



Toni Costa

Toni Costa (Padova, 1935-2013) è tra coloro che, nel 1959, hanno fondato il Gruppo N di Padova, nucleo dell'Arte Programmata e Cinetica italiana, di cui fanno parte anche Alberto Biasi, Manfredo Massironi, Ennio Chiggio ed Edoardo Landi.

In un testo programmatico del 1961, questi artisti si dichiarano “disegnatori sperimentali”, liberi da tendenze o programmi e accomunati nella ricerca di una nuova definizione dell'arte che inglobi pittura, scultura, architettura e prodotto industriale.

Le attività del gruppo e dei singoli sono strettamente correlate: molte sono, infatti, le opere realizzate collettivamente, nel rifiuto della personalità individuale.

Del 1960 è la prima mostra del Gruppo N allestita a Padova e intitolata “Nessuno è invitato a intervenire”, che, provocatoriamente, invitava gli spettatori a non partecipare alla manifestazione.

Dalle sperimentazioni collettive con il gruppo nascono opere cinetico-visive e una serie di attività presso la Galleria Enne di Padova, dove nello stesso anno si tiene la prima mostra personale dell'artista.

Nel 1961 partecipa alla mostra “Art Abstrait Constructif International” allestita nella Galleria Denise René di Parigi e alla Biennale di Zagabria.

L'anno seguente le sue opere sono esposte sia in Italia che all'estero: di rilievo “Arte Programmata”, una mostra allestita a Milano nelle sale della Olivetti.

Nel 1963 riceve il primo premio alla Biennale di San Remo e l'anno dopo è presente alla Biennale di Venezia e alla mostra “Nouvelles Tendances” al Louvre.

Nel 1966 partecipa alla mostra “Aspetti dell'arte italiana contemporanea” allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

È presente in diverse collettive e tiene alcune personali tra cui quella alla Galleria Waddel di New York e alla Galleria Barozzi di Venezia nel 1969.

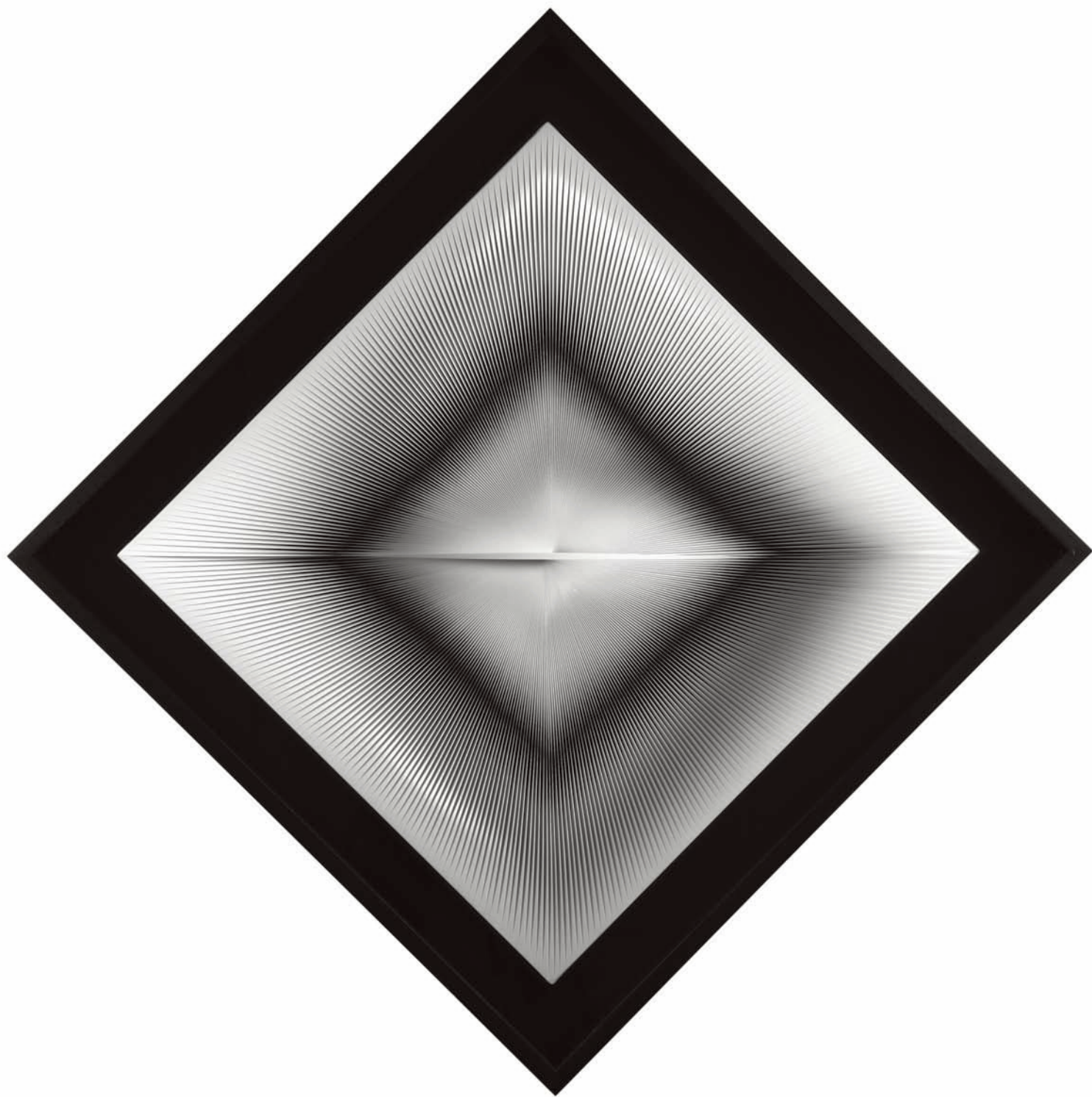
Nello stesso anno una sua opera entra a far parte della prestigiosa collezione Peggy Guggenheim di Venezia.

Nel 1973 espone alla Galleria Lorenzelli di Milano.

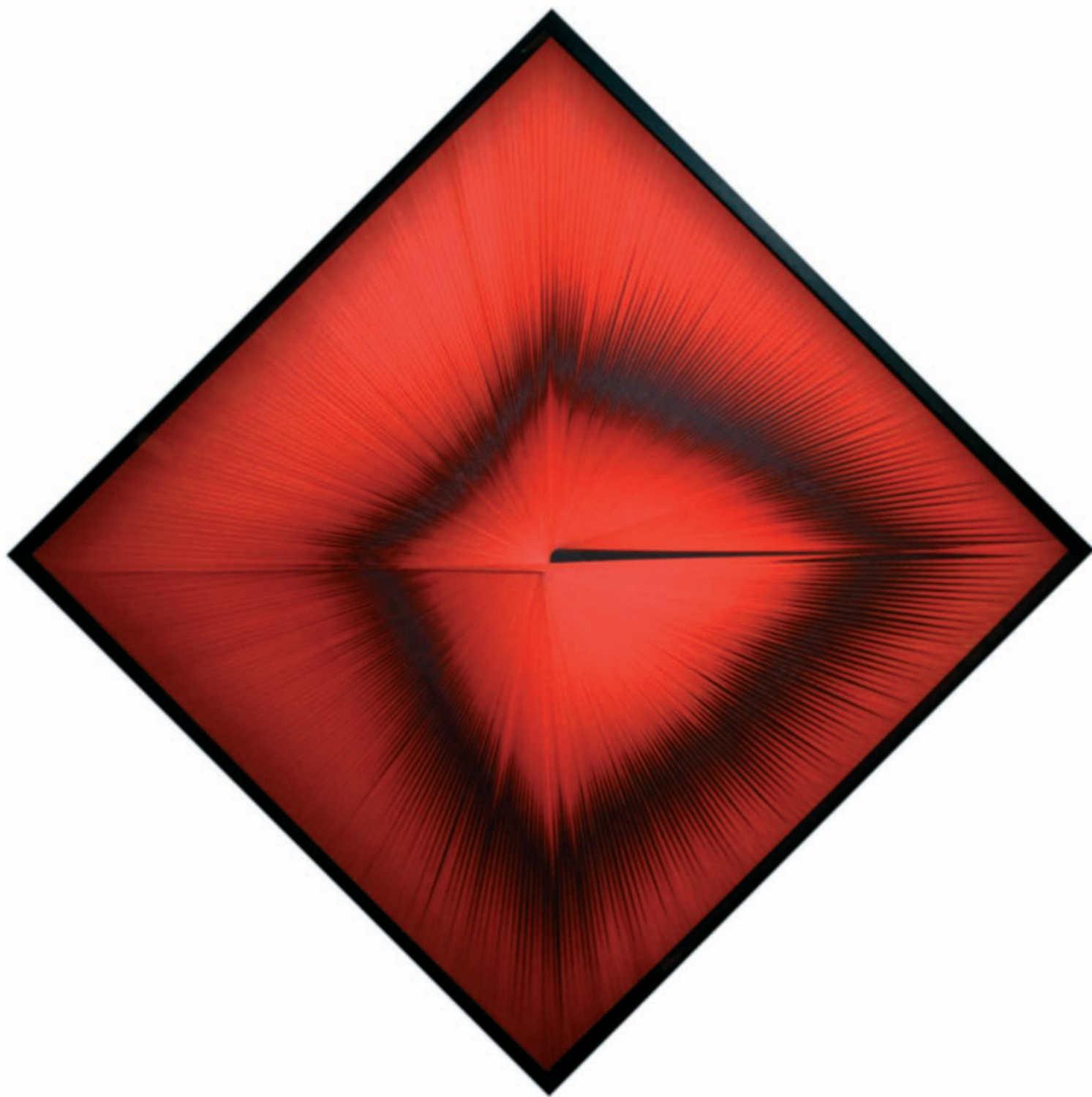
Le mostre più recenti sono nel 2012 “Ghosts in The Machine” presso il New Museum of Contemporary Art di New York e “Arte Cinetica e Programmata” alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Nel 2013 è in mostra a “Dynamo” al Grand Palais di Parigi e a “Percezione – Arte Programmata y Cinética” presso il MACBA di Buenos Aires.

Toni Costa, *Dinamica Visuale*, 1968, rilievo in Pvc su tavola,
70 x 70 cm, diagonale 100 x 100 cm.



Toni Costa, *Dinamica Visuale*, 1971, rilievo in tela su tavola, 74 x 74 cm,
diagonale 105 x 105 cm. Courtesy Sacchi Collection.



Dadamaino

Emilia Maino, figlia di Giovanni ed Erina Saporiti, nasce il 2 ottobre 1930.

Negli anni cinquanta muove i primi passi nel mondo dell'arte: risalgono al 1956 le sue prime partecipazioni a mostre collettive con il nome Dada Maino. Nel 1957 si lega d'amicizia con Piero Manzoni, che le fa conoscere Lucio Fontana. Al 1958, anno in cui tiene la prima personale alla Galleria dei Bossi a Milano esponendo opere astratto-informali, risalgono i primi *Volumi*, tele con fori ovoidali singoli o ripetuti che ne caratterizzeranno il debutto in seno all'avanguardia nuova.

Nel 1959 aderisce al gruppo d'avanguardia fondato da Manzoni ed Enrico Castellani, raccolto intorno alla galleria Azimut e alla rivista "Azimuth". Il gruppo organizza mostre in Europa grazie al legame instaurato con i coevi gruppi Zero (Germania), Nul (Olanda), Motus (Francia) che praticano sperimentazioni affini. È in questo clima fervido che Dadamaino – così prende a firmarsi – inizia a esporre in Europa stringendo amicizia con artisti come François Morelet, Henk Peeters, Jan Schoonhoven, e con i componenti degli italiani Gruppo N e Gruppo T. Nel 1961 è presente nella sezione "Informativo sperimentale" della XII edizione del Premio Lissone con Manzoni, Bonalumi e Castellani, in seno al Gruppo Milano 61.

La nascita del movimento Nouvelle Tendence indica a Dadamaino l'orizzonte di riferimento in cui evolvere. Il 1962 è l'anno della sua prima personale in Germania, alla Galerie Senatore di Stoccarda, e della partecipazione a "Nul" allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Nel frattempo la sua ricerca è passata dai *Volumi a moduli sfasati* agli *Oggetti ottico-dinamici* e alle numerose ricerche sui tempi e sui modi della percezione.

Nel 1966 avvia la *Ricerca del colore*, una ricerca sistematica condotta sui rapporti percettivi tra i toni cromatici. Questo lavoro la fa avvicinare a maestri come Antonio Calderara e ad autori, da Jorrit Tornquist ad Antonio Scaccabarozzi, che operano sulle quantità/qualità prime del colore. L'attività espositiva rallenta, anche in ragione di un impegno politico militante sempre più radicale ed esistenzialmente esclusivo.

Dal 1970 Dadamaino torna alle mostre con una personale al Diagramma, Milano, cui seguono tra le altre quelle alla Galleria del Cavallino di Venezia e alla Ubu di Karlsruhe nel 1973. Mentre evolve ulteriormente le ricerche cromatiche nella serie dei *Cromorilievi*, nel 1975, con la serie *Inconscio razionale* Dadamaino torna a riflettere sul senso e sulla qualità dell'atto fisico del segnare, che la conduce a elaborare il vero e proprio codice di segni che denomina *Alfabeto della mente*. I fogli e le tele riempiti dai segni dell'*Alfabeto della mente* si strutturano unitariamente, come accumulazioni ossessive sulle pareti, nei *Fatti della vita*, che presenta per la prima volta nel 1979 allo Studio Carlo Grossetti a Milano, e nel 1980 alla Biennale di Venezia.

Vengono i primi riconoscimenti pubblici, a cominciare dalla retrospettiva del 1983 al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, cui segue l'anno dopo la prima monografia sul suo lavoro, edita da Beatrix Wilhelm Verlag, Leonberg.

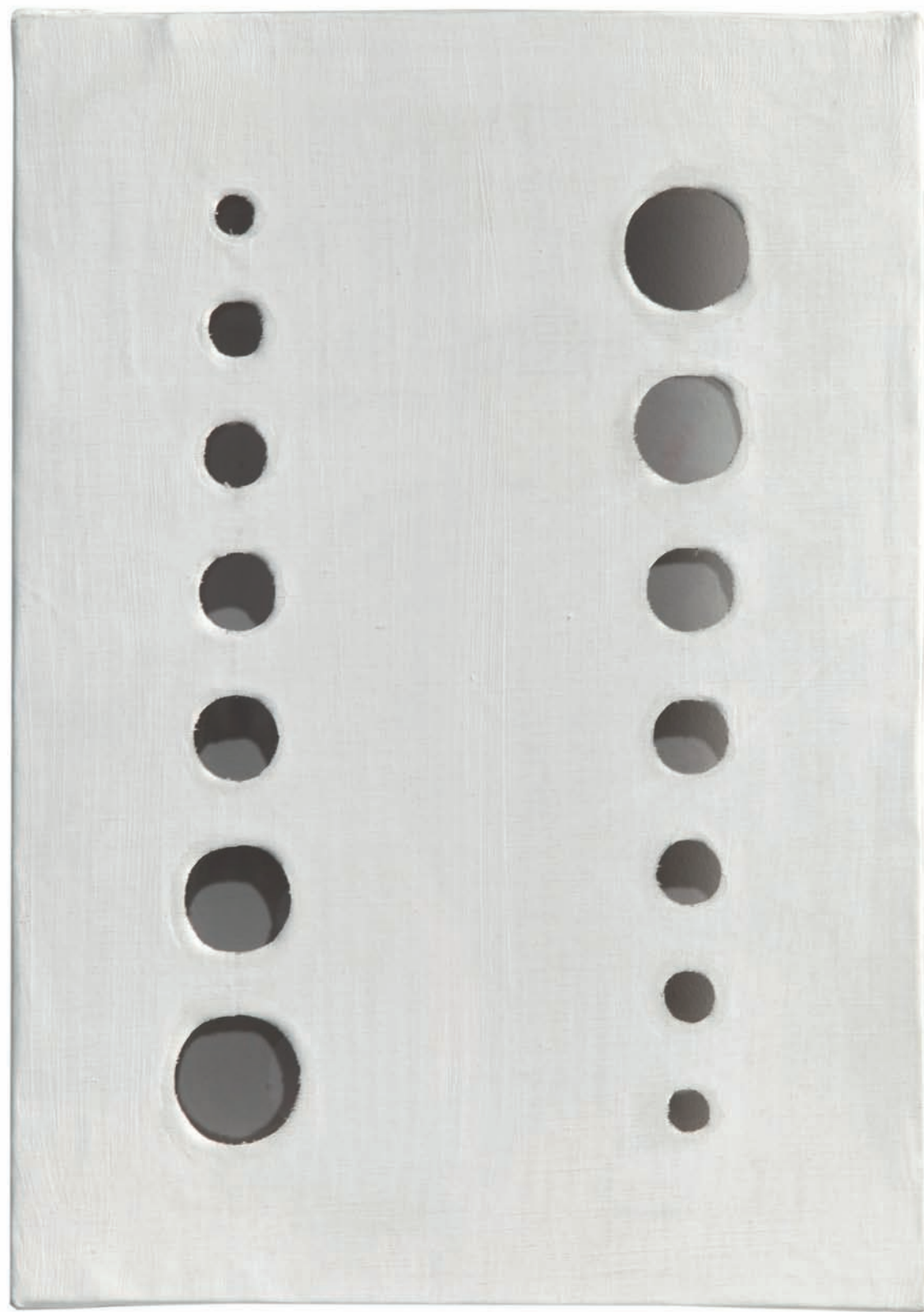
Il lavoro sul segno si articola in senso spazio/temporale nelle *Costellazioni*, e poi in modo più determinato nelle serie *Il movimento delle cose* e *Passo dopo passo*, realizzati su acetato traslucido: due grandi esempi de *Il movimento delle cose*, di diciotto metri di lunghezza ciascuno, sono esposti alla Biennale di Venezia del 1990.

Gli anni novanta sono caratterizzati dall'evoluzione in senso cosmico del lavoro sul segno nella serie *Sein und Zeit*, avviata nel 1996. L'antologica del 2000 al Museum Bochum le vale la consacrazione definitiva come figura primaria dell'avanguardia. Purtroppo proprio in quel tempo le sue condizioni di salute degenerano rapidamente, e la morte la coglie a Milano il 13 aprile 2004.

Dadamaino, *Volume a Moduli Sfasati*, 1960, plastica fustellata su telaio, 50 x 50 cm.



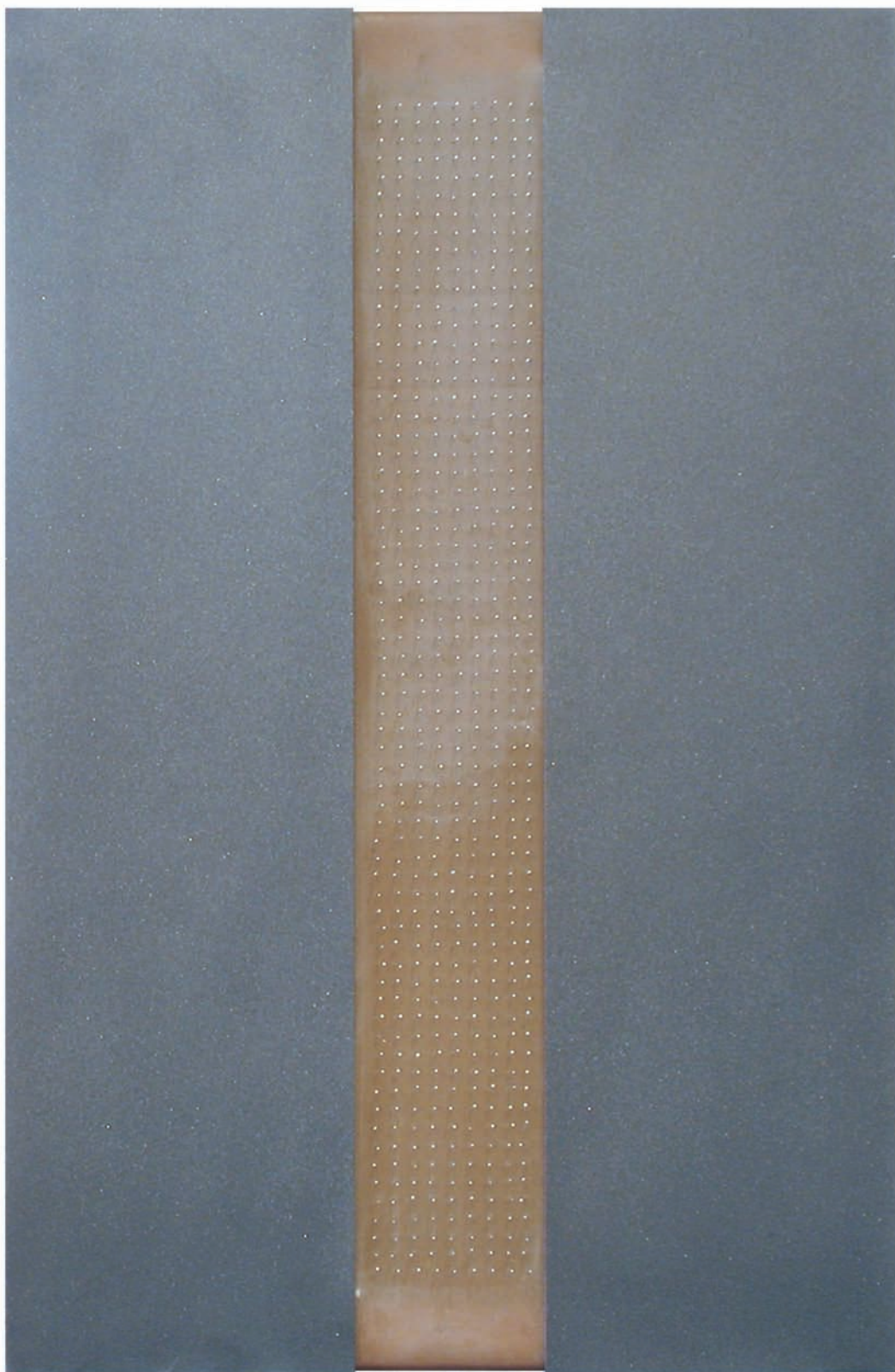
Dadamaino, *Volume*, 1959, idropittura su tela forata, 50 x 35 cm.



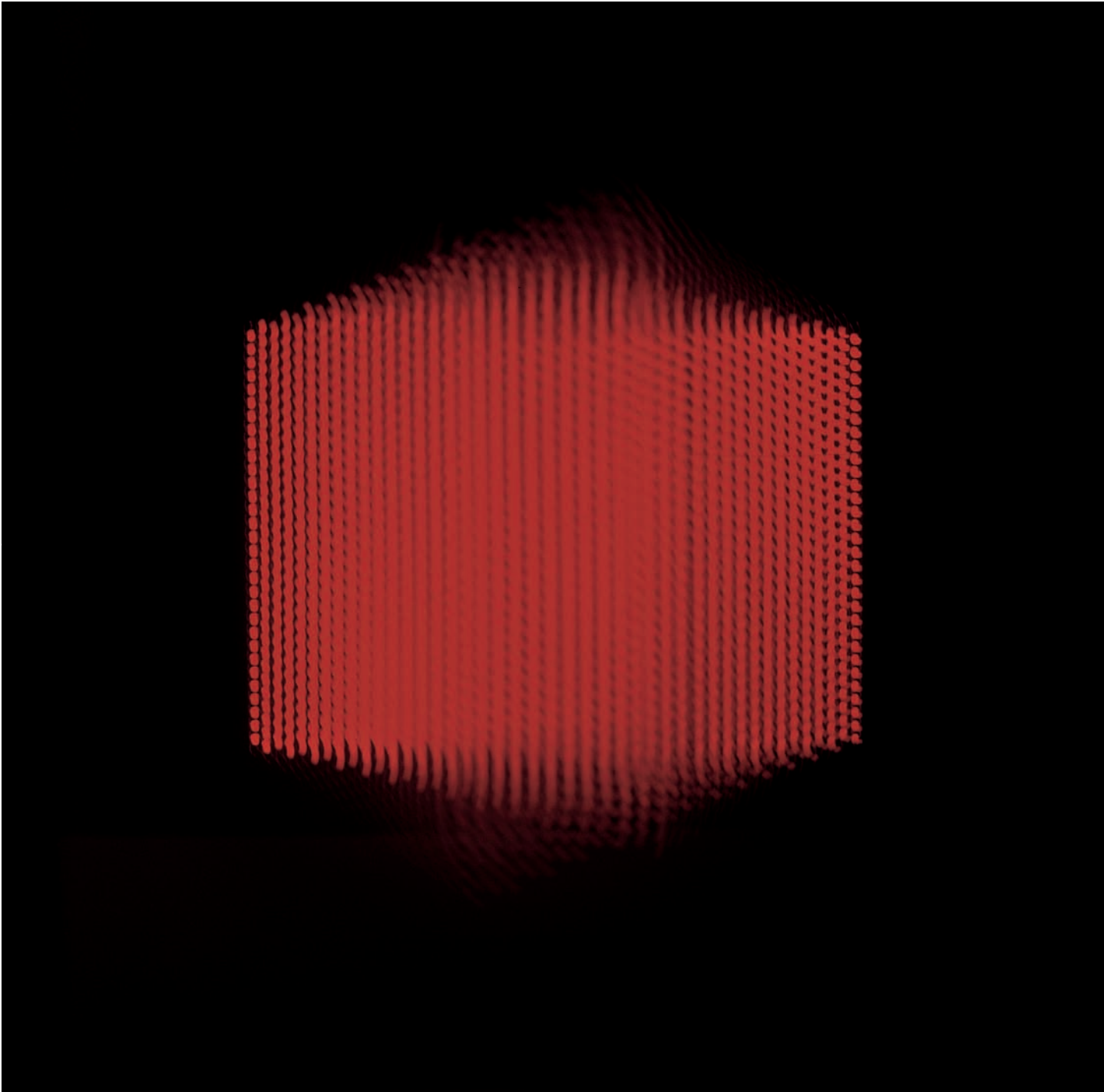
Gabriele Devecchi Nella formazione di Gabriele Devecchi (Milano 1938-2011), laureato in Architettura, sono fondamentali la provenienza da una famiglia artigiana e la frequentazione del liceo artistico a Brera. Nel 1959 costituisce con Giovanni Anceschi, Gianni Colombo e Davide Boriani il Gruppo T (cui si aggiunge poco dopo Grazia Varisco). Realizza opere cinetiche e programmate, ambienti interattivi, grafiche programmate, multipli, interventi integrati al contesto urbano. Dal 1962 partecipa attivamente alle manifestazioni dell'Arte programmata promosse da Olivetti, in Italia e negli Usa. Dal 1963 al 1969 è presente alle manifestazioni di Nouvelle Tendance di Zagabria, Venezia, Parigi. Dal 1962 gestisce il proprio laboratorio di argenteria per il quale mette a punto nuove metodologie progettuali. Negli stessi anni avvia collaborazioni con altri settori della progettazione: arredo, prodotto, allestimento e urban design. Ha collaborato tra gli altri con: Comune di Milano, Triennale di Milano, Olivetti, Cassina, Calderoni Gioielli, Richard-Ginori, Vaselli Marmi, Italia Nostra.

Negli anni settanta partecipa a molti degli eventi artistici che connotano un periodo di critica alla tradizionale organizzazione del sistema dell'arte e, nello stesso tempo, manifesta una forte attenzione alle implicazioni sociali dell'attività di ricerca estetica. Tra gli eventi a cui partecipa, "Volterra '73" e "Arte come sociale" alla XXXVIII Biennale di Venezia. Dal 1972 al 1975 partecipa attivamente alle lotte del quartiere Garibaldi mirate alla sua riqualificazione abitativa con il mantenimento dei residenti. Collabora inoltre con Enzo Mari al progetto espositivo "Design e Design" per il rilancio del Compasso d'oro e, nel 1981, alla mostra "Dov'è l'artigiano" (Firenze e Milano). In vari musei in Italia e all'estero sono presenti opere che testimoniano la sua attività sia nel campo della ricerca cinetico-visuale sia nell'ambito della progettazione di oggetti. Negli anni ottanta si occupa di artigianato artistico come segretario nazionale della sezione italiana del World Crafts Council e negli anni novanta come membro del Consiglio nazionale dell'Asnart-Cna. Nel 2001 riceve una segnalazione al XIX Compasso d'oro per la collezione di anelli in oro bianco e diamanti *Rings*. Ha insegnato Percezione visiva all'Accademia di Brera, Design dell'argento allo IED di Milano, Basic design alla facoltà di Design del Politecnico di Milano e alla facoltà di Design e Arti dello IUAV di Venezia.

Gabriele Devecchi, *Superficie in Vibrazione Verticale Black*, 1959, para naturale, legno, acciaio, spilli, motore elettrico, 75 x 47 x 9 cm.



Gabriele Devecchi, *Variazione Tipologica del Cubo*, 1968-1971,
materiali vari, motore, trasformatore, 38 x 38 x 25 cm.



Lucia Di Luciano

Lucia Di Luciano (Siracusa 1933) ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma; negli anni sessanta e settanta partecipa a numerose mostre.

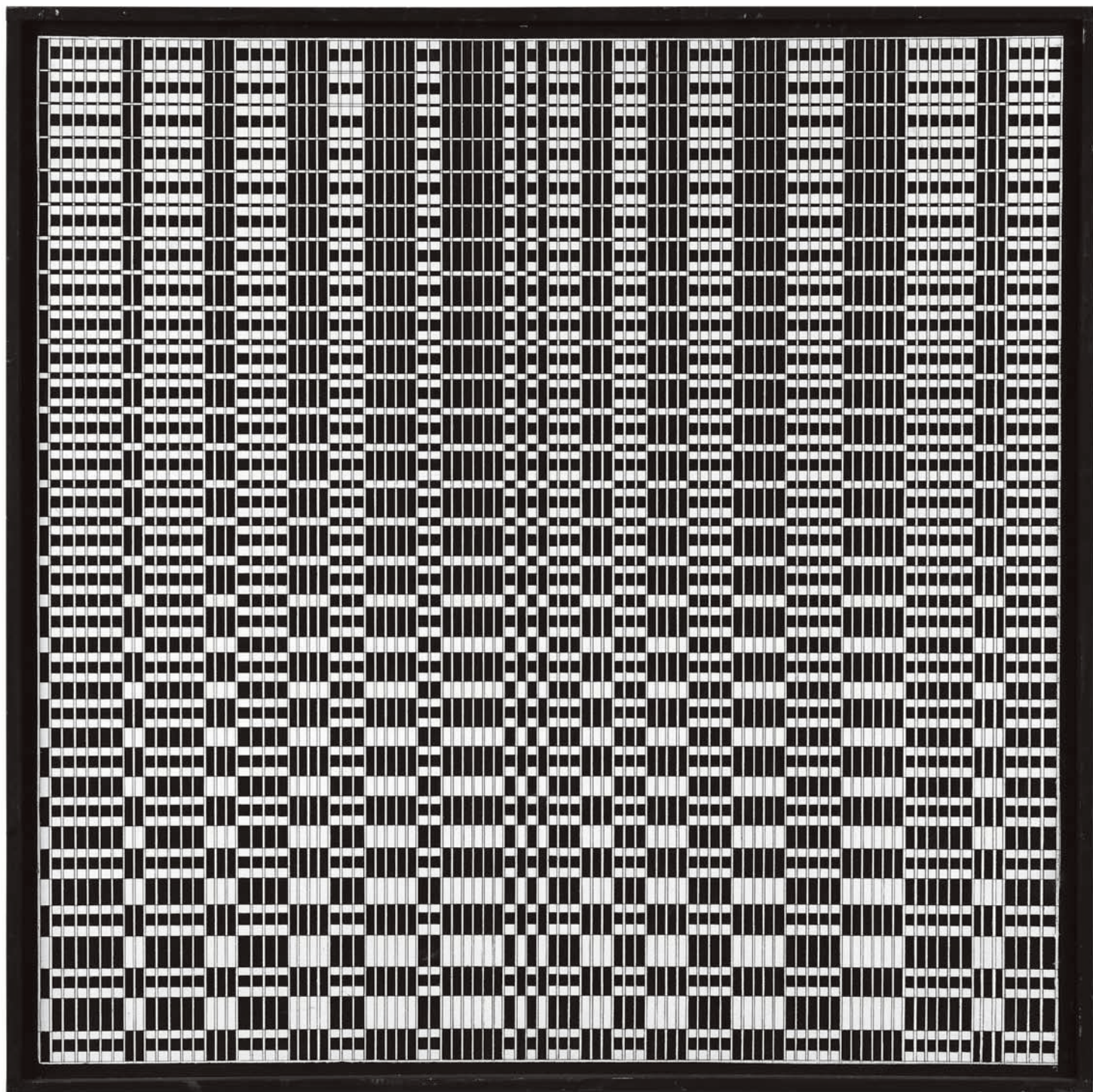
Nel 1963 costituisce il Gruppo 63 con Lia Drei, Francesco Guerrieri e Giovanni Pizzo.

Nel 1964 fonda l'Operativo R con Carlo Carchietti, Franco Di Vito e Giovanni Pizzo.

Fra le tante mostre quelle più significative sono: "Gruppo 63" alla galleria Numero di Firenze e Roma (1963), "Musica elettronica e concreta, arte visiva" a Palazzo Strozzi a Firenze (1964), mostra del Gruppo Operativo R Messaggerie musicali Roma a cui partecipano V. Gelmetti, A. Plebe Portoghesi con musiche di Xenakis e P. Grossi (1964), "Per un scelta operativa", galleria Numero a Roma (1965), "Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio", galleria Numero Roma con musica di P. Grossi e presentazione di G.C. Argan (1966), "Art centre", Johannesburg (1966), "Suono, movimento, colore. Ricerche sonore nell'arte cinetica", galleria l'Obelisco Roma (1966), Esposizione universale di Montreal (1968), personale alla Galleria Disque Rouge di Bruxelles (1976), "Le couleur au-delà de Mondrian", galleria Zografica di Katia Feijo, Bordeaux (1987), Mlac Università La Sapienza di Roma (2002), "Combinatorie", sala Dossier Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (2007), "Arte Programmata e Cinetica", Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma (2011), "Percezione e illusione – arte programmata e cinetica", MACBA di Buenos Aires (2013).

Le sue opere sono presenti nella collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, alla Peter Stuyvesant Art Foundation di Johannesburg, alla Foundation Disque Rouge di Bruxelles, alla Fondazione VAF Stiftung di Francoforte e al MACBA di Buenos Aires.

Lucia Di Luciano, *Vibrare Ritmico*, 1964, Morgan's paint su masonite, 73 x 73 cm.



Genesi della nostra pittura negli anni '60

Lo stato dell'arte in quegli anni lo immaginiamo come un anfiteatro dove sulle gradinate sono seduti dei personaggi alquanto estraniati per noi.

Essi Sono: la pittura materica, l'informale, il tachismo, l'action painting, la pittura del segno e del gesto e l'arte cinetica.

Noi due, smarriti, posti al centro della scena circolare, a guardarli con un grosso punto interrogativo stampato sulle facce.

L'interpunzione è dovuta al fatto che ambedue ci inoltriamo in quegli anni appesantiti da un ingombrante fardello figurativo sulle spalle.

Nonostante la presenza massiva dei personaggi, seduti sulle gradinate, la scorza figurativa che ci imboscava stenta a staccarsi da noi, poi...

Roma alla fine degli anni '50 è paludata di manifesti e locandine che annunciano la mostra di Piet Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna; per noi un meraviglioso regalo fattoci da Palma Bucarelli.

Le tensioni in noi contrapposte: quelle del figurativo e quelle dell'aniconico al cospetto dei quadri di Mondrian collidono ed alla fine vincono quest'ultime.

Nelle grandi sale della Galleria, la scoperta di quel mondo ci affascina unitamente a Mondrian, il pittore che ha buttato a mare un ingente ed unico patrimonio figurativo ed ha iniziato un percorso quantisticamente minimale fatto di stringhe verticali ed orizzontali, campite con i tre colori primari, che, puntigliosamente e progettualmente oggettiva equilibri mentali. Anche i personaggi sulla gradinata vengono guardati da noi con altri occhi:

Burri con una specifica e rigida legge progettuale e compositiva che tesse le sue trame solo apparentemente casuali.

Di Capogrossi si guarda il segno che definisce solo se stesso.

Di Licini si ammirano i racconti geometrici fatti di segni posti ai margini dei quadri.

L'arte Cinetica viene vista con la sua ossessione del tempo, sia come durata, che, come continuum spazio/temporale regolata da superfici in divenire, flussi guidati di sabbie e olii, forme e spazi in divenire. Tutto ciò indica la ribellione contro l'apparenza statica degli oggetti artistici tradizionali.

Per addentrarci in un nuovo percorso ci manca un vocabolario aniconico fatto di segni significanti solo se stessi e dei processi che li guidano. Si leggono testi di logica matematica, di psicologia della Gestalt ed altro ancora.

I lunghi discorsi fatti con Giulio Carlo Argan nel suo studio alla Sapienza hanno contribuito a spazzare via da noi le residuali brume figurative.

Con Amici pittori abbiamo fondato il Gruppo 63 e l'Operativo R discutendo animatamente dei problemi legati alla ricerca operativa, anche le mostre di "Nova Tendencija" a Zagabria a cui abbiamo partecipato ci hanno aiutato nel nostro percorso.

In tale immersione di problematiche astratte la nostra ricerca comincia a definirsi ed, agendo all'interno di un processo operativo, inizia ad organizzare l'opera ponendo il pubblico in una situazione di consapevolezza percettiva.

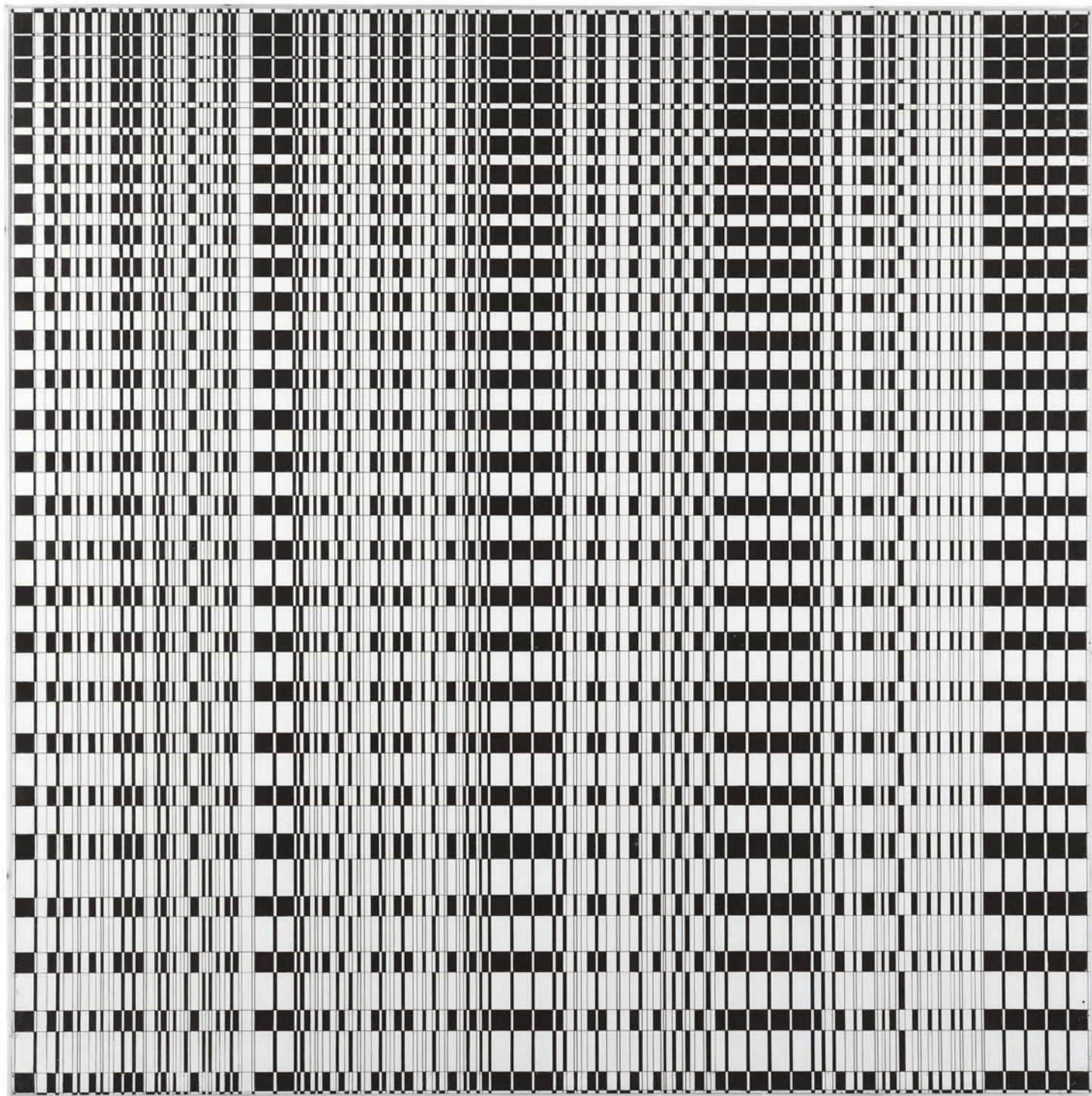
Anche le nostre immagini mutano e da organiche lentamente assumono la singolarità di primarietà geometrica.

C'è poi l'elaborazione metalinguistica dei prin-

cipi logico/matematici finalizzata alla razionalizzazione dei percorsi mentali oggettivati dalla interazione di figure geometriche elementari.

Per finire, negli anni '60 abbiamo affrontato una duplice lotta: la prima, per la conquista della roccaforte astratta e la seconda, a tracciare la strada per far entrare la gente nella fortezza del razionale.

Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo



Lucia Di Luciano, *Discontinuità Ritmica in Orizzontale e in Verticale Immagini in Progressione*, 1964, Morgan's paint su hammer 4G extra, 73 x 73 cm.

Edoardo Landi

Landi Edoardo è nato a San Felice sul Panaro (Modena) il 16 gennaio 1937.

Si è laureato in Architettura a Venezia, dove ha frequentato dal 1962 al 1964 il Corso superiore di Disegno industriale. Nel 1959 forma il Gruppo N a Padova con Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa e Manfredo Massironi. È stato tra i promotori del movimento internazionale Nuova Tendenza, Ricerca Continua ed è presente alle mostre: “Nuova Tendenza” I, II e IV organizzate a Zagabria nel 1961, 1963 e 1969.

Ha partecipato nel 1962-1964 alla mostra “Arte Programmata I” presso il negozio Olivetti a Milano, Venezia, Roma, Londra, Parigi. È stato invitato con il Gruppo N nel 1963 alla IV Biennale Internazionale d’Arte a San Marino (1 ° premio al Gruppo N e al Gruppo Zero-Germania). Nel 1963 è stata organizzata la prima mostra del Gruppo N allo Studio F di Ulm (Germania). Nel 1964 è stato invitato alla XXXII Biennale Internazionale d’Arte a Venezia con una sala dedicata al Gruppo N.

Nel 1964 sono state organizzate una serie di mostre itineranti: “Arte Programmata 2” in vari musei americani, e la mostra “The Responsive Eyes” al Museum of Modern Art a New York nel 1965.

Nel 1967 è stata organizzata una mostra antologica: “Grupa N” in Polonia, al Muzeum Sztuki W Lodzi a Lodz e al Muzeum Slaskiego a Breslavia.

Dal 1968 è stato invitato a mostre nazionali e internazionali a Roma, Oslo, Tokyo, Budapest, Bologna, Milano, Parigi, Lubiana ecc.

Nel 1973 partecipa alla X Quadriennale Nazionale D’Arte a Roma, “La Ricerca estetica dal 1960 al 1970”.

Nel 1996 è stata organizzata la mostra “Enne & Zero, Motus Etc.” al Museion di Bolzano, a Padova e alla Galleria d’Arte Contemporanea di San Marino con opere del periodo 1959-1969.

Dal 1984 è invitato alle seguenti mostre principali:

1984: "Arte Programmata e Cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia", Palazzo Reale, Milano.
 1993: "Trent'anni dopo - L'avanguardia Gestaltica degli anni '60", showroom Baleri, Milano.
 1996: "Lumière et Mouvements", Galerie Denis René, Parigi.
 "Opere cinevisuali", Galleria Nazionale d'Arte Nazionale, Roma.
 "Gli anni sessanta, le immagini al potere", Fondazione Mazzotta, Milano.
 "Arte Programmata 1962", Galleria Fumagalli, Bergamo.
 1997: "Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo + Nuova Visualità Internazionale", Palazzo Ormond, San Remo.
 1999: Personale alla Galeria Stara Bva Lublin, Polonia.
 XIII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma – Proiezioni 2000
 2000: "Color in Grafica", Torun, Polonia.
 2001: "Annale 41", Porec, Croazia.
 2001-2003: "Luce movimento e programmazione – Kinetiske Kunst aus Italian 1958-1968", musei di Ulm, Mannheim, Gelsenkirchen, Kiel, Schwerin, Klagensfurt.
 2002: "22 del futuro per il futuro di Vukovar", Zagabria.
 "Wtochy Wczoraj i Dzis", Muzeum Chelm, Polonia.
 2002-2003: "Nabytki 2002-2003", Muzeum Chelm, Polonia.
 2003: "Il Mito Della Velocità – L'arte del Movimento dal Futurismo alla Video-Arte", Casa del Mantegna, Mantova.
 2004: "arte costruita per il territorio", Galleria Dina Carola, Napoli; Galleria Rigo, Novigrad, Croazia; Arte Struktura, Milano.
 2005: "22 of the future of Yukovar", Muzeum Sztuki W Lodzi, Lodz, Polonia.
 "Symposion", Gorinchem, Olanda.
 2006: "Arte cinetica", liceo artistico "U. Boccioni", Milano.
 "European neoconstructivism of 1930-1970", Museum of Modern Art, Mosca.
 "Sztuka Optyczna Ikinetyczna", Chelm, Polonia.
 Studio Galleria Daniele, Padova.
 2007: "Die Newen Dendenzen", Leopold Hoesh Museum, Duren.
 "Op Art", Schlml Kunsthalle, Frankfurt.
 "Optic Nerve – Perceptual art of the 1960", Columbus Museum of Modern Art, New York.
 "Il Cinetismo dale Origini ad Oggi", Umjetnicki Pavillon, Zagabria.
 2008: "Movimento come messaggio", National Gallery, Praga.
 "Certezze e Interrogativi", Salone Vanvitelliano, Palazzo della Loggia, Brescia.
 2009-2011: "Lo Spazio dell'Immagine e il suo Tempo", Centro Italiano Arte Contemporanea, Foligno (dal novembre 2009 al gennaio 2011).
 2011: "1961-2011 Cinquant'anni di Arte Italiana", Reggia di Caserta, Caserta.
 2012: "Arte Programmata e Cinetica", Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
 "Programmare l'Arte – Olivetti e le Avanguardie Cinetiche", negozio Olivetti, Venezia.
 2012-2013: "Programmare l'Arte – Olivetti e le Avanguardie Cinetiche", Museo del '900, Milano.
 2013: XLVII Premio Vasto – Oltre l'Immagine, Vasto

Opere di Edoardo Landi sono in vari musei di arte contemporanea in Italia, Francia, Polonia, Croazia, Norvegia, Stati Uniti ecc.

Docente del corso Comunicazione Visiva alla III^a facoltà di Architettura al Politecnico di Milano, corso di laurea in Disegno industriale. Ha insegnato all'Istituto Europeo del Design di Torino dove ha anche tenuto un master sulla Comunicazione visiva.

Dal 1970 collabora alla progettazione industriale di mobili per alcune aziende italiane tra cui Arflex, Consonni International, Simon Gavina, Triangolo, Parentesi Quadra.

Le ricerche di Arte Programmata e Cinetica sono state propositive sino dagli anni 1959-60.

Il mio ricordo è riferito ai frequenti incontri tra gruppi di operatori in Europa per confrontare temi di ricerca o discutere le implicazioni sociali di tali proposte.

In particolare dal Gruppo Enne si progettarono opere stimolatrici di processi di percezione visiva sui temi che si possono riferire alla psicologia della percezione come scienza che analizza metodologicamente tali fenomeni.

Non un'arte che abbia come oggetto la realtà fuori di noi, ma un'arte che sia il progetto di un fenomeno, di un divenire, all'interno di noi.

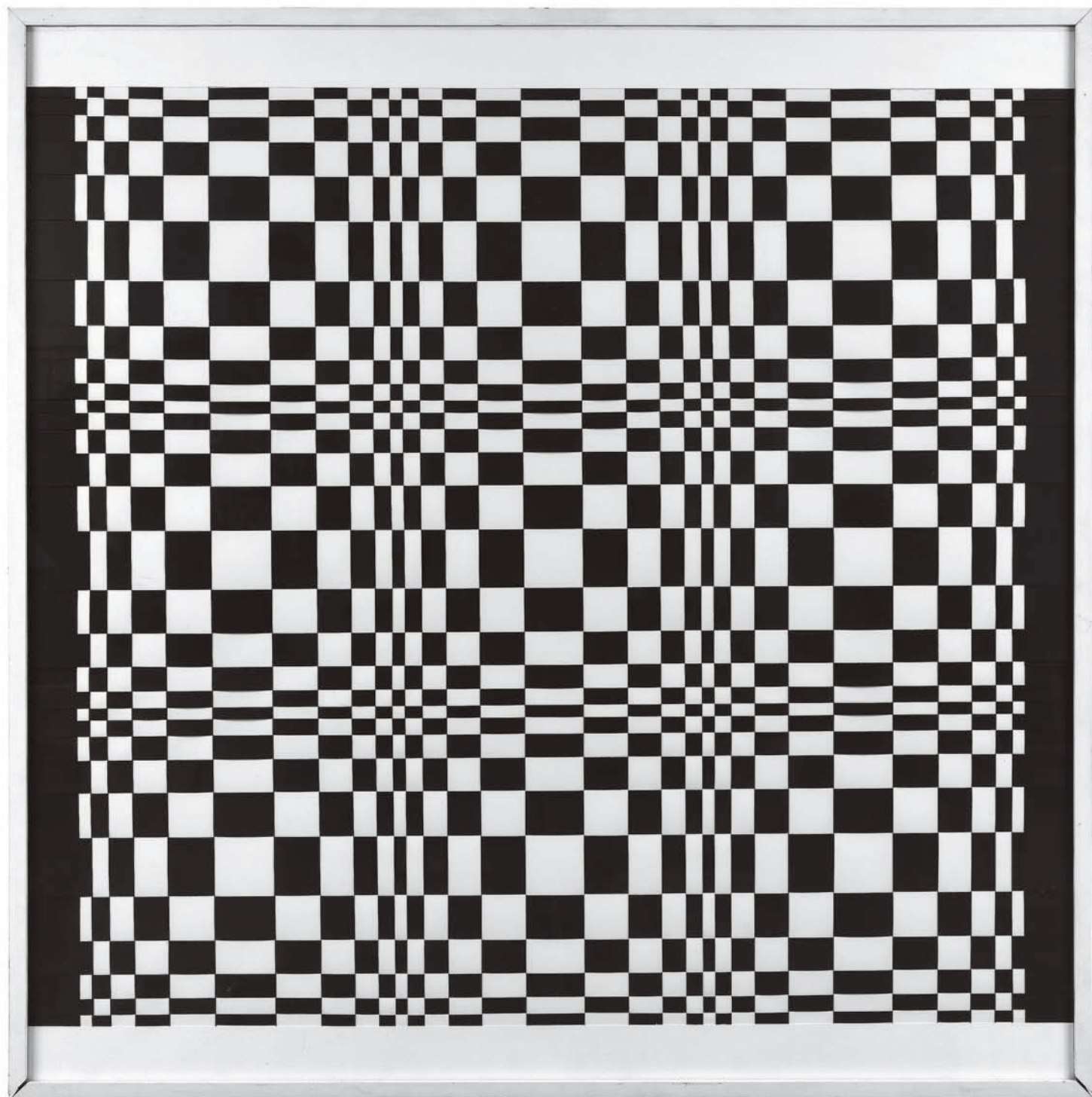
L'opera come esemplificazione formale di un insieme di segni o figure elementari che si configurano in una possibilità di struttura percettiva al momento del porsi del rapporto tra l'opera ed il fruitore.

L'opera s'identifica quindi con il campo di comportamento interattivo, con un fenomeno, con un accadimento che è un processo di conoscenza.

Essendo l'opera una struttura correlata ai processi di comportamento, si può parlare di "opera aperta" in un continuo divenire, identificata nel suo "farsi" sia dall'autore che dal fruitore, attraverso una relazione strutturale tra il progetto dell'autore ed il processo percettivo del fruitore.

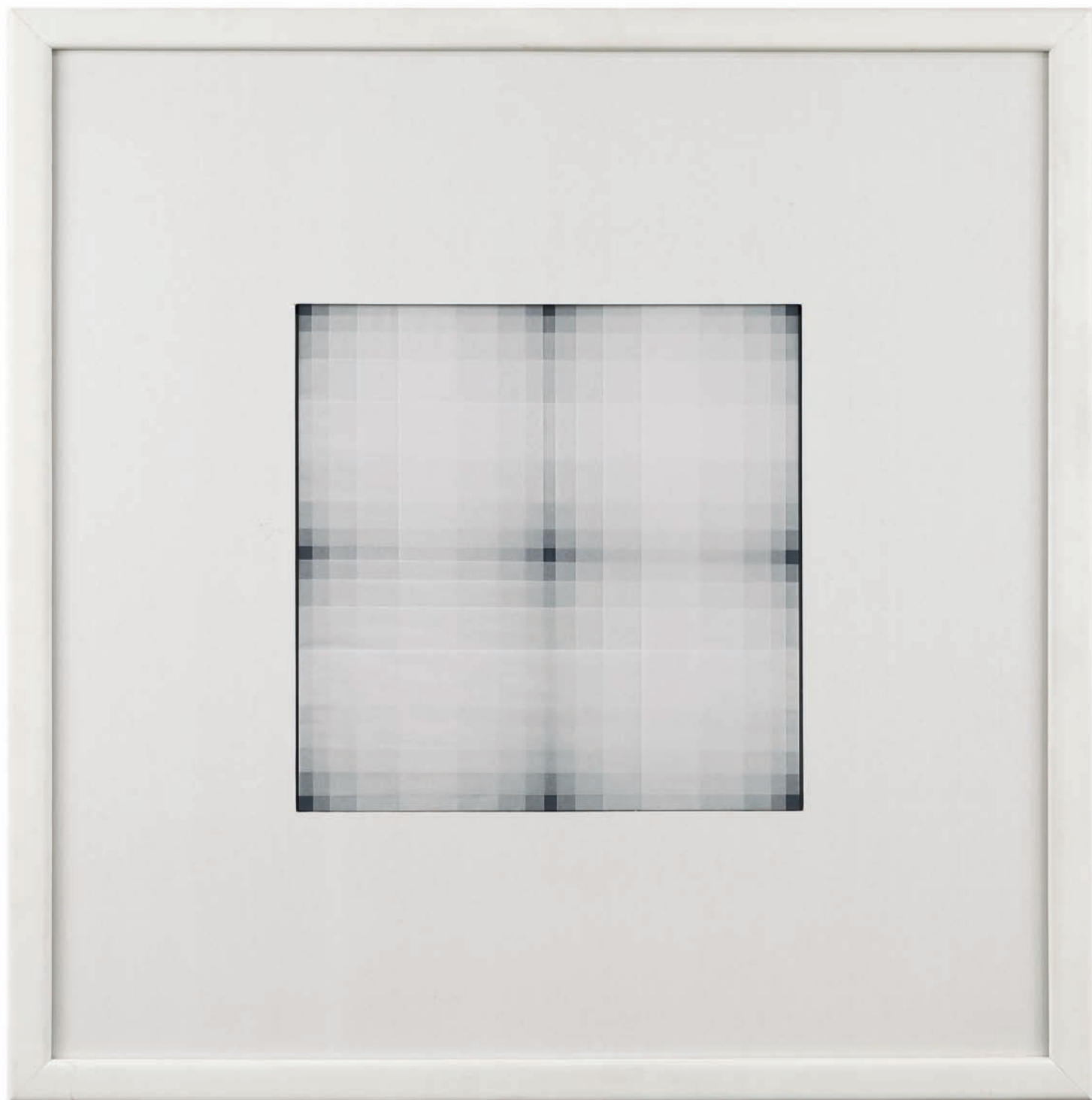
In particolare a me sono interessati temi di ricerca su strutture visive a valenza percettiva multipla o virtuale: immagini che non sono fisicamente esistenti, ma caratterizzate da una percezione fenomenologica.

Edoardo Landi



Edoardo Landi, *Strutturazione Ortogonale*, 1962-1963,
cartoncino intrecciato su tavola, 90 x 90 x 4,5 cm.

Edoardo Landi, *B.S.G 61*, 1961, carta trasparente sovrapposta su tavola, 60 x 60 x 3,5 cm.



Enzo Mari Nasce a Novara nel 1932. Sviluppa la sua formazione con gli studi all'Accademia delle Belle Arti di Milano formandosi in Letteratura e Arte e approfondendo i temi della psicologia della percezione visuale a cui accompagna, già dagli anni cinquanta, un'intensa attività artistica con mostre personali e collettive in gallerie e musei di arte contemporanea. Finiti gli studi, si dedica subito al nascente mondo del Disegno industriale, presentando, nel 1957, il suo primo progetto al produttore di arredi milanese Danese. Nel 1963 coordina il gruppo italiano "Nuove Tendenze" e nel 1965 ne cura la mostra di Arte Optical, Cinetica e Programmata alla Biennale di Zagabria. Dal 1963 al 1966 insegna presso la Scuola Umanitaria di Milano: fu la prima delle sue esperienze da docente, continuate sino agli anni 2000 in numerosi istituti prestigiosi tra cui il Politecnico di Milano, dove tenne diversi corsi nelle facoltà di Disegno industriale e Architettura, o a Parma, dove fu docente di Storia dell'Arte.

Partecipa individualmente a diverse edizioni della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano. Parallelamente inizia l'attività vera e propria di designer, prima nell'ambito della ricerca formale personale, e quindi in collaborazione con numerose industrie, nei settori della grafica, dell'editoria, del prodotto industriale e dell'allestimento mostre. Mari applicò alla sua produzione i suoi studi personali sui temi della percezione e dell'aspetto sociale del design, che non si sarebbe dovuto limitare alla creazione di oggetti belli e forme piacevoli: l'aspetto funzionale era imprescindibile, così come lo era l'efficienza delle scelte progettuali in campo di materiali e lavorazioni perché, a suo parere, non può esservi poesia senza metodo.

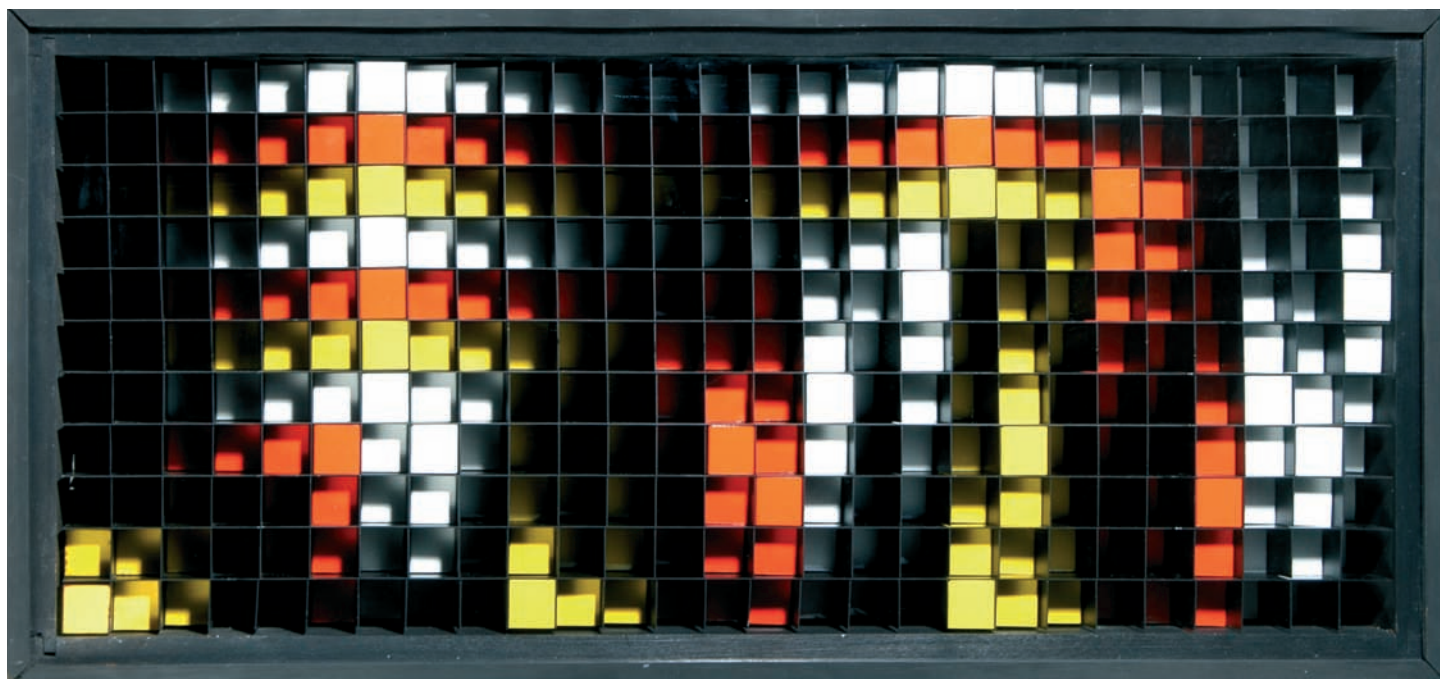
Caratteristica della sua opera, internazionalmente affermata tra le più rappresentative del design italiano, è la continua ricerca e sperimentazione di nuove forme e significati del prodotto, anche in contrapposizione con gli schemi tradizionali del disegno industriale.

Nel 1971 partecipa con un intervento critico a "Italy: the New Domestic Landscape" al MoMA di New York, la mostra importantissima che segnò la nascita della fama del "Made in Italy" nel mondo, dove vennero esposti gli oggetti dei più grandi designer dell'epoca, quali Vico Magistretti, Ettore Sottsass e Paolo Lomazzi. La sua singolare posizione di artista-designer è documentata nelle molte pubblicazioni dedicate al suo lavoro, come pure negli interventi in importanti istituzioni; tra queste l'Associazione per il Disegno Industriale, di cui è presidente dal 1976 al 1979.

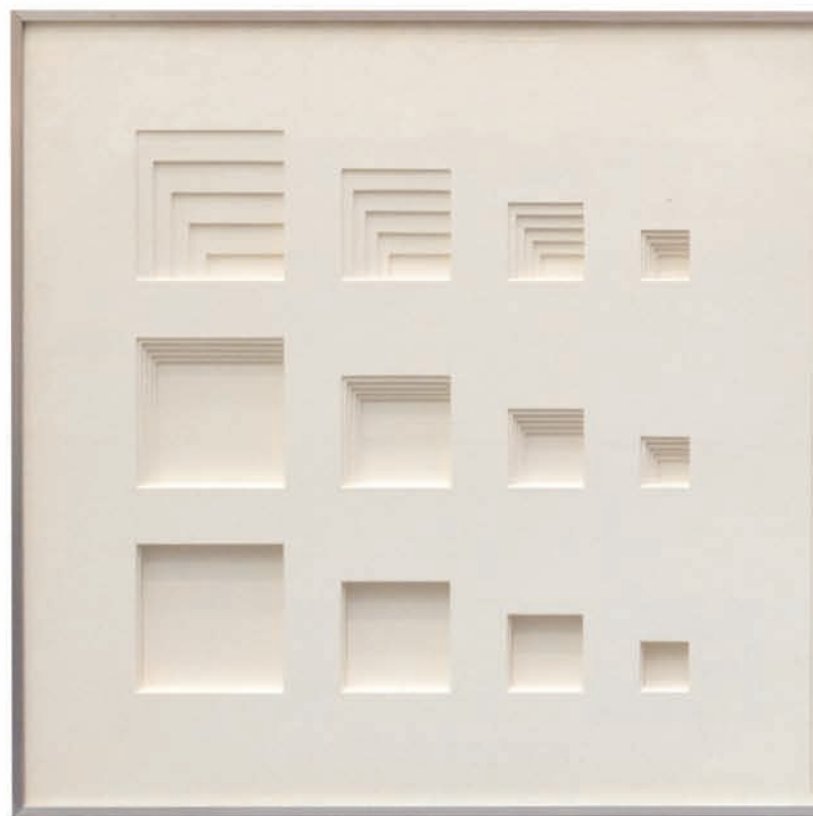
Gli è stato assegnato tre volte il Compasso d'oro. Le sue opere e oggetti sono nelle collezioni di diversi musei di arte contemporanea: la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, il Moderna Museet di Stoccolma, lo Stedelijk Museum di Amsterdam, il Musée des Arts Décoratifs di Parigi, il Kunstmuseum a Düsseldorf, il Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld, il Museum of Modern Art di New York.

Una grande mostra personale gli viene dedicata nel 1983 dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, dove sono conservati gli 8500 disegni ed elaborati del suo archivio, da lui donati al CSAC.

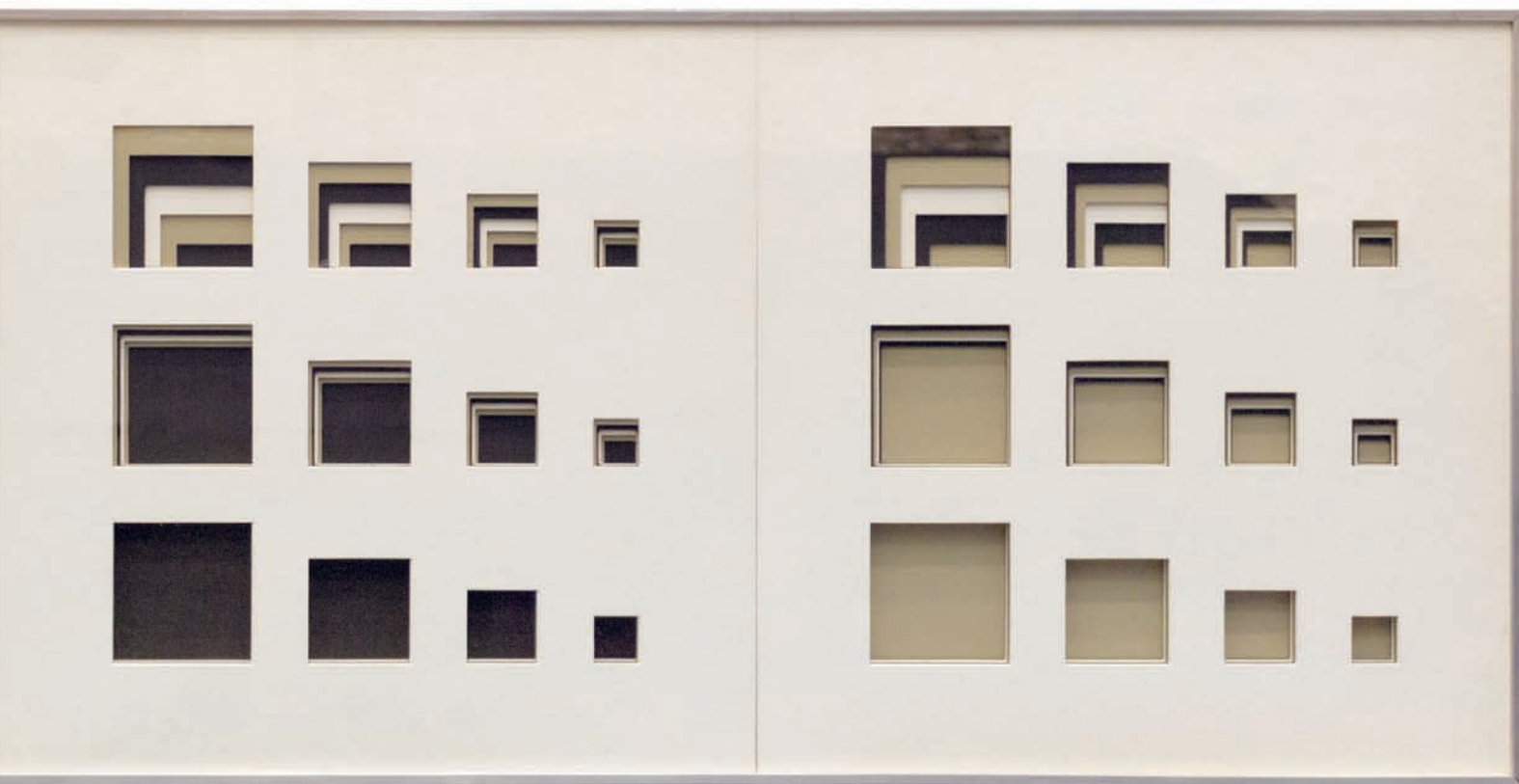
Più recentemente la sua attività si estende alla ricerca e progettazione per l'arredamento urbano (Comune di Milano, sistemazione della piazza del Duomo) e alla didattica, svolta con conferenze e cicli di lezioni in Italia e all'estero.



Enzo Mari, *Struttura 864*, 1967, alluminio anodizzato nero
e lamiera litografata bianca, gialla e arancio, 40 x 87 x 12 cm.



Enzo Mari, *Struttura 1218/E*, 1976, cartoncino bianco,
nero e beige, 98,4 x 32,8 x 1 cm.



Manfredo Massironi (Padova, 1937-2011), completati gli studi a Venezia, dove si laurea in Architettura, nel 1959 entra a far parte del Gruppo N di Padova. Le sue prime *Strutture Dinamiche* vengono realizzate tra il 1960 e il 1961: una composizione di specchi che possono essere mossi in modo da combinare e riflettere le luci.

Nel 1962 partecipa alla mostra “Arte Programmata”, organizzata nello showroom milanese della Olivetti da Bruno Munari e presentata in seguito in Europa e negli Stati Uniti.

Il Gruppo N partecipa alla Biennale di Venezia del 1964 e a grandi esposizioni collettive quali “Nova Tendencija” a Zagabria, San Marino, Parigi e New York.

Alla fine dello stesso anno l’esperienza del gruppo termina poiché gli artisti prendono atto della fine dell’utopia legata al lavoro creativo collettivo.

Massironi, dal declinare degli anni sessanta, si dedica al lato scientifico della sua ricerca, sempre più indirizzata agli studi sugli aspetti psicologici della percezione visiva, e inizia l’attività di docente di Psicologia generale presso le università di Bologna, Roma e infine Verona.

Nelle opere della maturità si evidenzia una componente più ludica, ma sempre ugualmente improntata agli studi sulla possibilità di lettura in termini gestaltici, che spiazza le consuetudini del fruitore nei confronti dell’oggetto artistico, esaminato, ma anche negato in quelli che sono, per convenzione, i suoi elementi strutturali o di contenuto, quali la superficie, la cornice, la possibilità della rappresentazione.

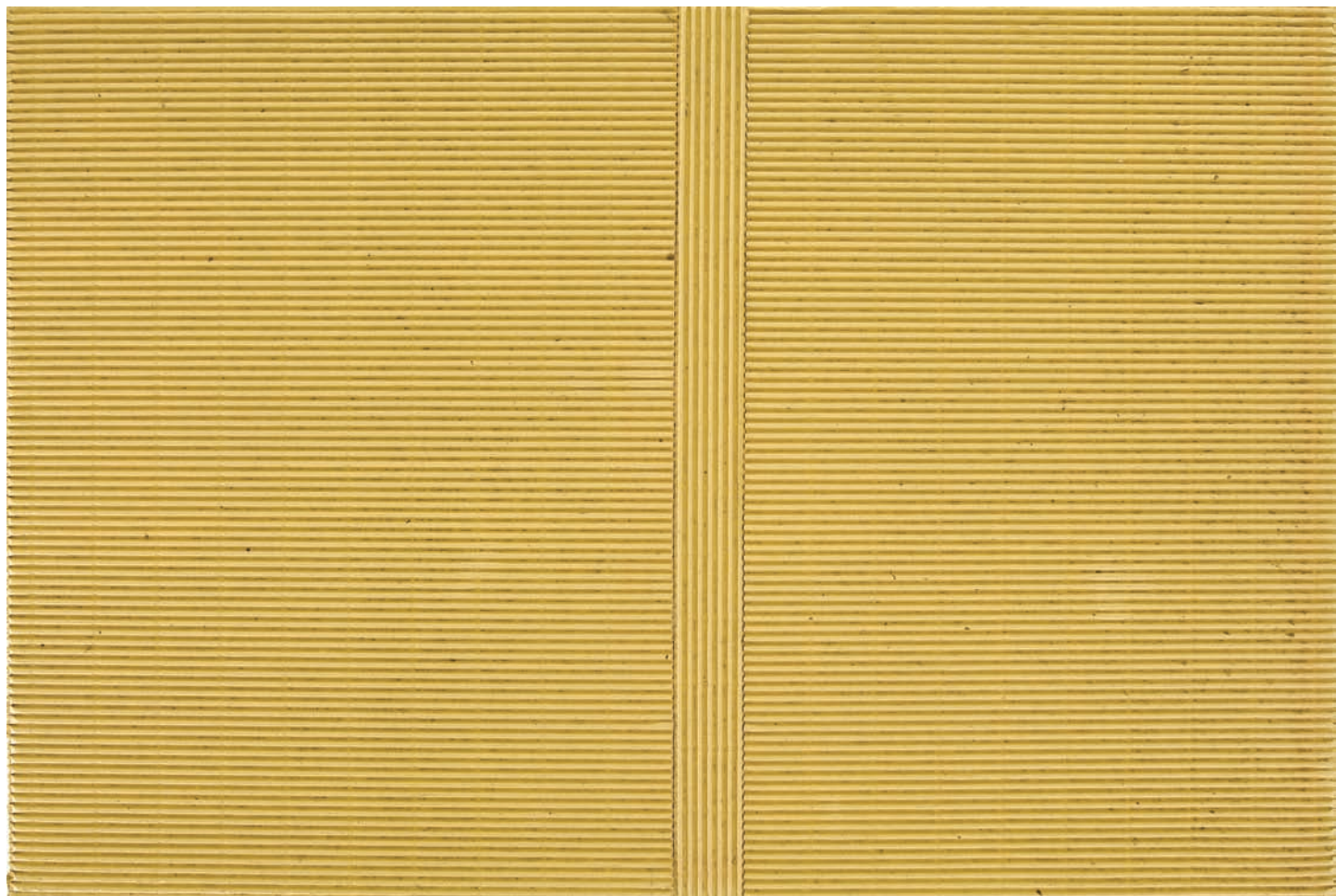
Massironi lavora su materie quali il vuoto e la trasparenza, facendo guadagnare progressivamente alle sue opere leggerezza e possibilità di fascinazione estetica, anche in virtù della nuova attenzione dedicata al colore.

Massironi affermava che il suo ambito di studi è da considerarsi infinito come ogni campo di ricerca; lo stesso Getulio Alviani così descrive il lavoro dell’amico: “Manfredo Massironi ha sempre amato esplorare, investigare, scoprire e fuggire. Non si è mai soffermato a ripetere e quando raramente ha voluto fare delle varianti è stato perché intuiva che avrebbero portato al dischiudersi di nuove strade”.

Tra il 2008 e il 2009 Padova dedica al maestro presso la Galleria Cavour la mostra “Manfredo Massironi. La dinamica dell’oggetto visivo. Antologica”. L’esposizione di circa sessanta opere e l’apparato storico-critico del catalogo pubblicato da Allemandi tendono a esplicitare proprio lo stretto rapporto fra arte e scienza che Massironi ha sempre perseguito come vero e proprio elemento strutturante il suo percorso creativo.

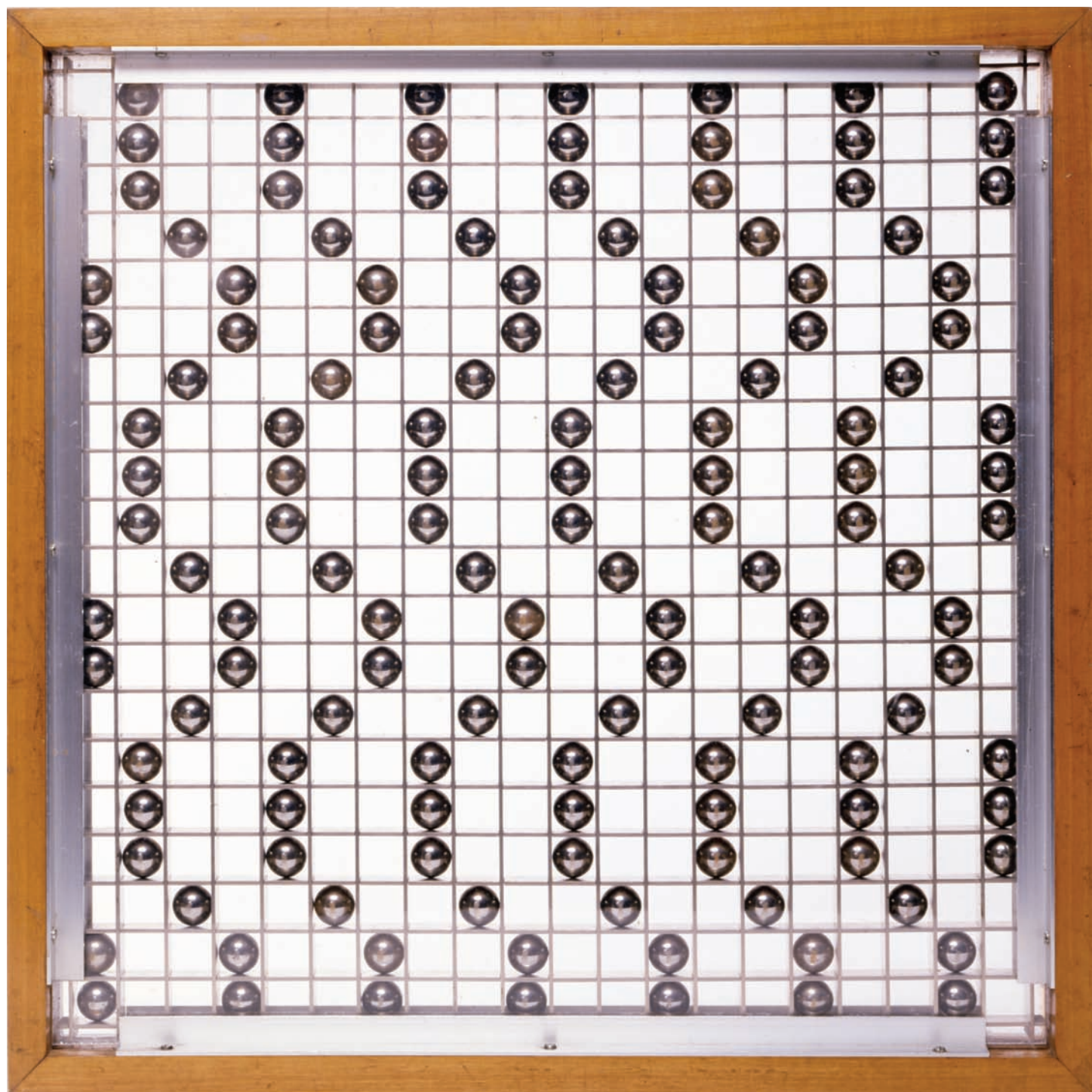
Le mostre più recenti sono nel 2012 “Ghosts in The Machine” presso il New Museum of Contemporary Art di New York e “Arte Cinetica e Programmata” alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma.

Nel 2013 è in mostra a “Percezione – Arte Programmata y Cinética” presso il MACBA di Buenos Aires.



Manfredi Massironi, *Cartone Ondulato*, 1959, cartone ondulato e collage, 70 x 105 cm.

Manfredo Massironi, *Cubi+Sfere*, 1964, rame, vetro, legno e acciaio, 48 x 48 x 3 cm.



Marcello Morandini

Marcello Morandini nasce a Mantova il 15 maggio 1940.

Si trasferisce a Varese nel 1947. Frequenta la Scuola d'Arte di Brera a Milano, città dove lavora anche come aiuto designer per un'industria e come grafico per uno studio professionale. Sono del 1962 i primi disegni legati alla sua ricerca artistica. Nel 1964 inizia le prime opere tridimensionali, esposte nella sua prima mostra personale a Genova del 1965, curata da Germano Celant. Nel 1967 inizia le esposizioni più impegnative a Milano, Francoforte e Colonia. Nello stesso anno è invitato alla IX Biennale di San Paolo in Brasile. Nel 1968 è invitato con una sala personale nel padiglione italiano alla XXXIV Biennale Internazionale di Venezia.

Nel 1969 è invitato a rappresentare l'arte italiana a Bruxelles, nell'ambito delle manifestazioni di "Europalia". Nel 1970 inizia una collaborazione con il gallerista Carl Lazlo di Basilea; con lui nasce l'importante esposizione del 1972 alla Kestnergesellschaft di Hannover. Nel 1974 realizza il progetto di una piazza del diametro di 30 metri per il centro commerciale INA di Varese. Nel 1977 è invitato a Documenta 6 di Kassel. Organizza presso i Musei Civici di Varese il secondo "Simposio Internazionale di studi di arte costruttiva" con Hans Heinz Holz.

Nel 1978 allestisce altre sei personali in musei in Italia, Austria, Svezia e Germania.

Nel 1979 ha la prima delle tre esposizioni personali a lui dedicate dal Wilhelm-Hack-Museum di Ludwigshafen, le altre due seguiranno nel 1994 e nel 2005. Nei primi anni ottanta inizia una lunga collaborazione con gli studi di architettura Mario Miraglia di Varese e Ong & Ong di Singapore, dove rimane lunghi periodi, per alcuni importanti progetti di architettura, come il Goldhill Center, di 38 piani.

Nel 1982 è invitato con Attilio Marcolli a "Documenta Urbana" a Kassel e nello stesso anno riceve una borsa di studio dal DAAD, per un soggiorno di tre mesi a Berlino.

Nel 1984 realizza la sua prima esposizione di arte e design al Museo della Ceramica a Cerro di Laveno, Varese. Nello stesso anno è invitato in Giappone; iniziano in questo periodo contatti personali con studi di architettura, visite in alcune università ed esposizioni in diversi musei, curate dall'editore e gallerista Masaomi Unagami di Tokyo. Sempre nel 1984 progetta in Germania la facciata di 220 metri della fabbrica di porcellane Thomas a Speichersdorf.

Nel 1985 organizza tre importanti esposizioni, la prima alla Axis di Tokyo, poi una retrospettiva al Museo di Bochum e una a Verona, al Museo di Castelvecchio.

Nel 1986-1987 continua l'attività espositiva a Darmstadt, Düsseldorf, Mannheim, Helsinki. Il 1987 è anche un periodo di stretta collaborazione con la società Rosenthal di Selb per la quale studia la facciata di 64 metri del nuovo edificio amministrativo.

Nel 1988 Peter Volkwein, direttore del museo di Ingolstadt, gli commissiona il progetto di una scultura di 40 metri, come simbolo esterno del museo. Nel 1991 trascorre un lungo periodo a Kuala Lumpur, in Malesia, per progettare l'architettura di un edificio commerciale di 34 piani. Nel 1993 ha la prima importante mostra antologica abbinata di arte e design al museo Die Neue Sammlung di Monaco, che esporrà l'anno successivo al Palacio Galveias per "Lisbona capitale europea della cultura".

Dal 1994 è membro della giuria del Design Center di Essen. Nello stesso anno assume l'incarico di presidente del Museo Internazionale di Design Ceramico a Cerro di Laveno, Varese, incarico che manterrà per tre anni.

Dal 1995 al 1997 è docente di Arte e design all'Accademia estiva di Salisburgo.

Dal 1997 al 2001 è *visiting professor* all'Ecal di Losanna.

Nel 1998 nasce sua figlia Maria Enza: da allora concentra maggiormente il suo lavoro a Varese, città che nel 2000 gli dedica un'importante retrospettiva nel suo museo e un catalogo edito da Charta, Milano.

Nel 2000 inizia una collaborazione con Abitare Baleri di Bergamo, studiando una collezione di mobili per la casa. Nel 2003 è docente all'Accademia di Brera a Milano. In Svizzera tiene lezioni alla scuola superiore orologiera HEAA di La Chaux-de-Fonds. Dirige la Sommer Akademie a Plauen per il risanamento del parco Martin Lutero. A partire dallo stesso anno è presidente dell'Associazione Liberi Artisti della Provincia di Varese.

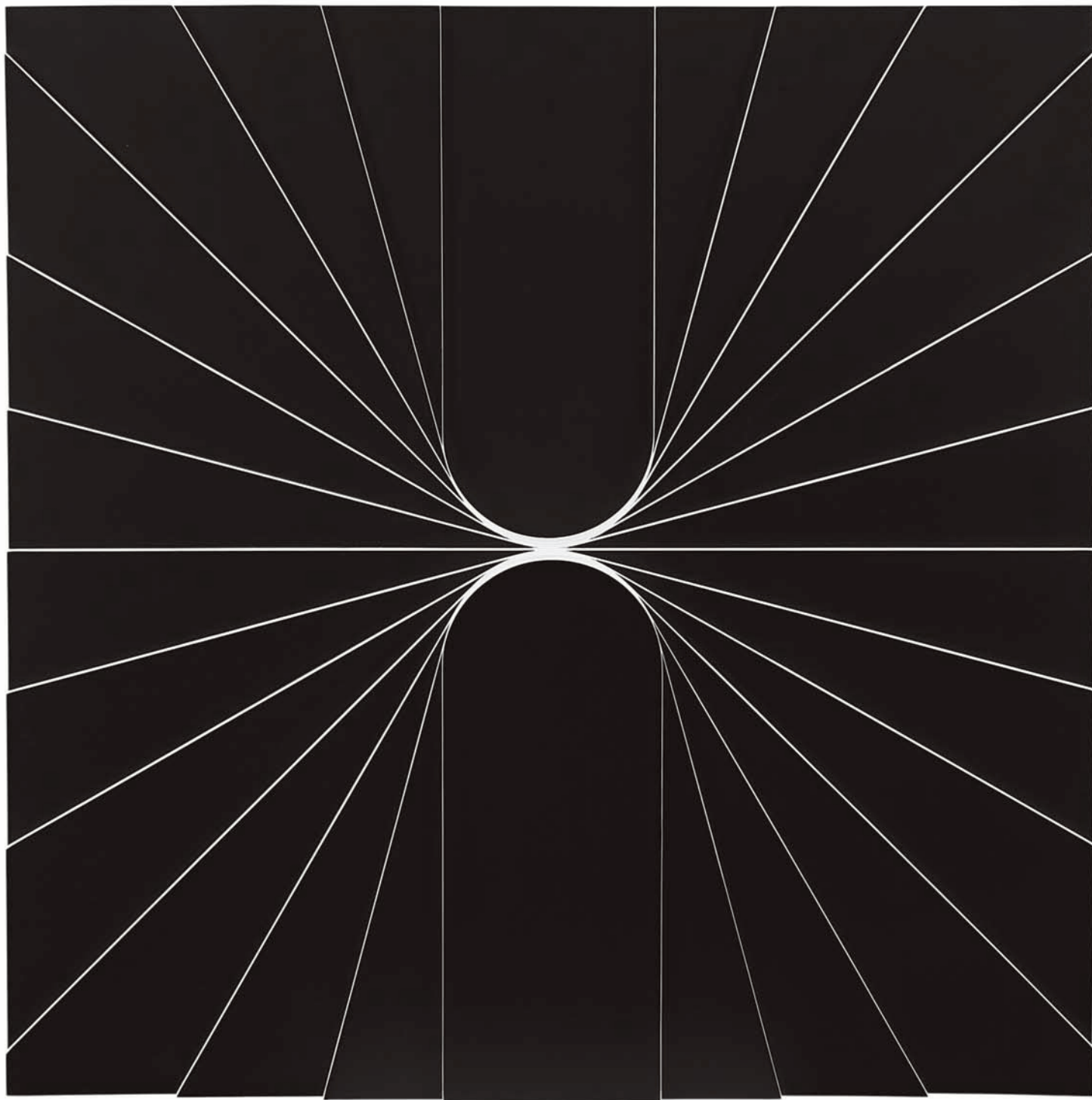
Nel 2004 è coordinatore del progetto "Vivere Venezia 3" all'Università IUAV di Venezia. Su commissione del Wilhelm-Hack-Museum, progetta una grande scultura di 10 metri per la piazza adiacente il museo. Viene eletto membro onorario del Royal Designers for Industry di Londra.

Nel 2005 allestisce in Germania un'importante esposizione antologica di arte e design, all'Europäisches Industriemuseum di Selb-Plößberg e al Fürstenberg Museum. Inaugura con una sua personale il nuovo Ritter Museum a Waldenbuch. Nello stesso periodo inaugura il suo progetto per piazza Montegrappa a Varese.

Nel 2007 progetta l'architettura del centro culturale "Das kleine Museum" a Weissenstadt in Germania. Nel 2008, concomitante alla Biennale di Architettura, il Museo Ca' Pesaro di Venezia allestisce una sua importante esposizione, che sarà poi integrata ed esposta l'anno successivo al Neues Museum di Norimberga.

Nel 2010 si inaugura una sua scultura di 11 metri, come simbolo dell'Europäisches Industriemuseum di Plößberg. Fonda a Varese "Artparty" per la cultura sul territorio. La Provincia di Mantova gli dedica un'importante retrospettiva alla Casa del Mantegna a Mantova.

Nel 2013 partecipa alla Biennale di Scultura Internazionale di Racconigi.



Marcello Morandini, 247-A, 1978, legno laccato, 100 x 100 x 14 cm, esemplare unico.

Ho iniziato la mia avventura artistica nel 1963, occupandomi di grafica e arte grafica, ufficializzando la mia presenza in un'esposizione d'arte al centro San Fedele di Milano nel 1964. Nel 1965 conobbi Scheggi e Alviani e alcuni lavori del Gruppo T alla Rinascente di Milano; nello stesso anno ebbi la mia prima esposizione personale alla Galleria del Deposito a Genova, presentata da Germano Celant.

Nel 1966 visitai per la prima volta, con molta emozione, la Biennale di Venezia con Marina Apollonio e Alviani; preparai nuove opere che esposi in mostre personali nel 1967 alla Galleria del Naviglio di Milano, a Colonia, a Dortmund, a Basilea e soprattutto alla Biennale di San Paolo in Brasile, invitato da Gillo Dorfles, e con altri artisti italiani al Museo di Caracas. Subito nel 1968 avevo una sala personale, fieramente adiacente a quella di Fontana, nel padiglione italiano alla Biennale di Venezia. Nello stesso anno ero alla Kunsthalle di Colonia per "Ars Multiplicata", alla Kunsthalle di Amburgo per "Public Eye", alla Pollock Gallery di Dallas per la seconda "Italian Fortnight" e a Ginevra per una mostra personale con Bonalumi e Colombo. Fino a questo punto la mia ricerca artistica, la mia operatività, i miei incontri si erano sempre svolti con pochi confronti culturali operativi con miei colleghi; più che altro avvenivano unicamente alla Galleria del Naviglio a Milano, per le inaugurazioni o ancor meno guardando le presenze sui nostri "storici" cataloghi.

Un cambiamento sostanziale o almeno la prima possibilità concreta al confronto avvenne nel 1969, con la mia partecipazione a Zagabria all'edizione di "Tendenze 4", dove mi trovai in un clima di confronto fra molti altri artisti che non conoscevo. Ricordo l'amicizia stretta con molti, le discussioni infinite, i cibi non proprio nostrani, bellissime ragazze e molta curiosità per questo nostro nuovo mondo in ebollizione di nuove certezze d'arte e, in parte, di nuove fragili utopie politiche striscianti. Un confronto reale, ma isolato, il mio, che non ha poi distolto o condizionato il mio lavoro, se non accentuandone le certezze di ricerca all'interno del mondo della geometria e dello sviluppo delle sue forme primarie, attraverso l'analisi e il movimento, per la continua conoscenza di infinite nuove realtà plastiche. Seguì la volontà e il destino di operare sempre di più in Germania, lontano da un clima politico italiano sessantottino masochistico (dove anche il merito era una colpa), che non dividevo e non sopportavo. Il mio ideale di vita era infatti quello contrario a ogni contestazione o contrapposizione violenta, sempre disponibile a ogni idea costruttiva di dialogo e di rispetto.



Marcello Morandini, *Struttura 39*, 1968, acciaio, 120 x 195 x 210 cm, esemplare unico.

Bruno Munari Bruno Munari (Milano, 1907-1998) è stato uno dei massimi protagonisti dell'arte, del design e della grafica del XX secolo.

Fondamentali sono stati i suoi contributi in diversi campi dell'espressione visiva (pittura, scultura, cinematografia, disegno industriale, grafica) e non visiva (scrittura, poesia, didattica) con una ricerca poliedrica sul tema del movimento, della luce e dello sviluppo della creatività e della fantasia nell'infanzia attraverso il gioco.

Prende parte giovanissimo al futurismo, dal quale si distacca con senso di levità e umorismo, inventando la *Macchina Aerea* (1930) e le *Macchine Inutili* (1933).

Nel 1948, insieme a Gillo Dorflès, Gianni Monnet, Galliano Mazzon e Atanasio Soldati, fonda il Movimento Arte Concreta, il MAC.

Nel 1947 realizza *Concavo-Convesso*, una delle prime installazioni nella storia dell'arte, quasi coeva, benché precedente, all'ambiente nero che Lucio Fontana presenta nel 1949 alla Galleria Naviglio di Milano.

Negli anni cinquanta le sue ricerche visive lo portano a creare i *Negativi-Positivi*, quadri astratti con i quali l'autore lascia libero lo spettatore di scegliere la forma in primo piano da quella di sfondo.

È il segno evidente che è ormai matura la problematica di un'arte che si fa ambiente e in cui il fruitore è sollecitato, non solo mentalmente, ma in modo ormai multi-sensoriale. Assieme a Lucio Fontana domina la scena milanese degli anni cinquanta-sessanta.

Nel 1950 realizza la *Pittura Proiettata* attraverso composizioni astratte racchiuse tra i vetrini delle diapositive e scompone la luce grazie all'uso del filtro Polaroid realizzando nel 1952 la *Pittura Polarizzata*, che presenta al MoMA nel 1954 con la mostra "Munari's Slides".

Nel 1951 presenta le *Macchine Aritmiche* nelle quali il movimento ripetitivo della macchina viene spezzato dalla casualità mediante interventi umoristici. Sempre degli anni cinquanta sono i *Libri Illeggibili* in cui il racconto è puramente visivo.

Nel 1953 presenta la ricerca "il Mare come Artigiano" recuperando oggetti lavorati dal mare, mentre nel 1955 crea il Museo Immaginario delle isole Eolie dove nascono le *Ricostruzioni Teoriche di Oggetti Immaginari*, composizioni astratte al limite tra antropologia, humour e fantasia.

Nel 1958, modellando i rebbi delle forchette, crea un linguaggio di segni per mezzo di *Forchette Parlanti*.

Nel 1958 presenta le *Sculture da Viaggio* che sono una rivisitazione rivoluzionaria del concetto di scultura, non più monumentale ma da viaggio, a disposizione dei nuovi nomadi del mondo globalizzato di oggi.

Nel 1959 crea i *Fossili del 2000* che con vena umoristica fanno riflettere sull'obsolescenza della tecnologia moderna.

Negli anni sessanta diventano sempre più frequenti i viaggi in Giappone, verso la cui cultura Munari sente un'affinità crescente, trovandovi precisi riscontri al suo interesse per lo spirito zen, l'asimmetria, il design e l'imballaggio della tradizione giapponese.

Nel 1965 a Tokyo progetta una *Fontana a 5 Gocce* che cadono in modo casuale in punti prefissati, generando una intersezione di onde, i cui suoni, raccolti da microfoni posti sott'acqua, vengono riproposti amplificati nella piazza che ospita l'installazione.

In questi anni si dedica alle opere seriali con realizzazioni come *Aconà Biconbì*, *Sfere Doppie*, *Nove Sfere in Colonna*, *Tetracono* (1961-1965) o *Flexy* (1968); alle sperimentazioni cinematografiche, alle sperimentazioni visive con la macchina fotocopiatrice e alle performance con l'azione *Far Vedere l'Aria* (Como, 1968).

A Cardina, conosciuta anche come "La Collina del Cinema", Bruno Munari ha vissuto e lavorato a lungo tutte le estati, fino agli ultimi anni della sua vita.

Nel libro *La Collina del Cinema* di Marcello Piccardo (NodoLibri, Como 1992) è riassunta l'esperienza di quegli anni.

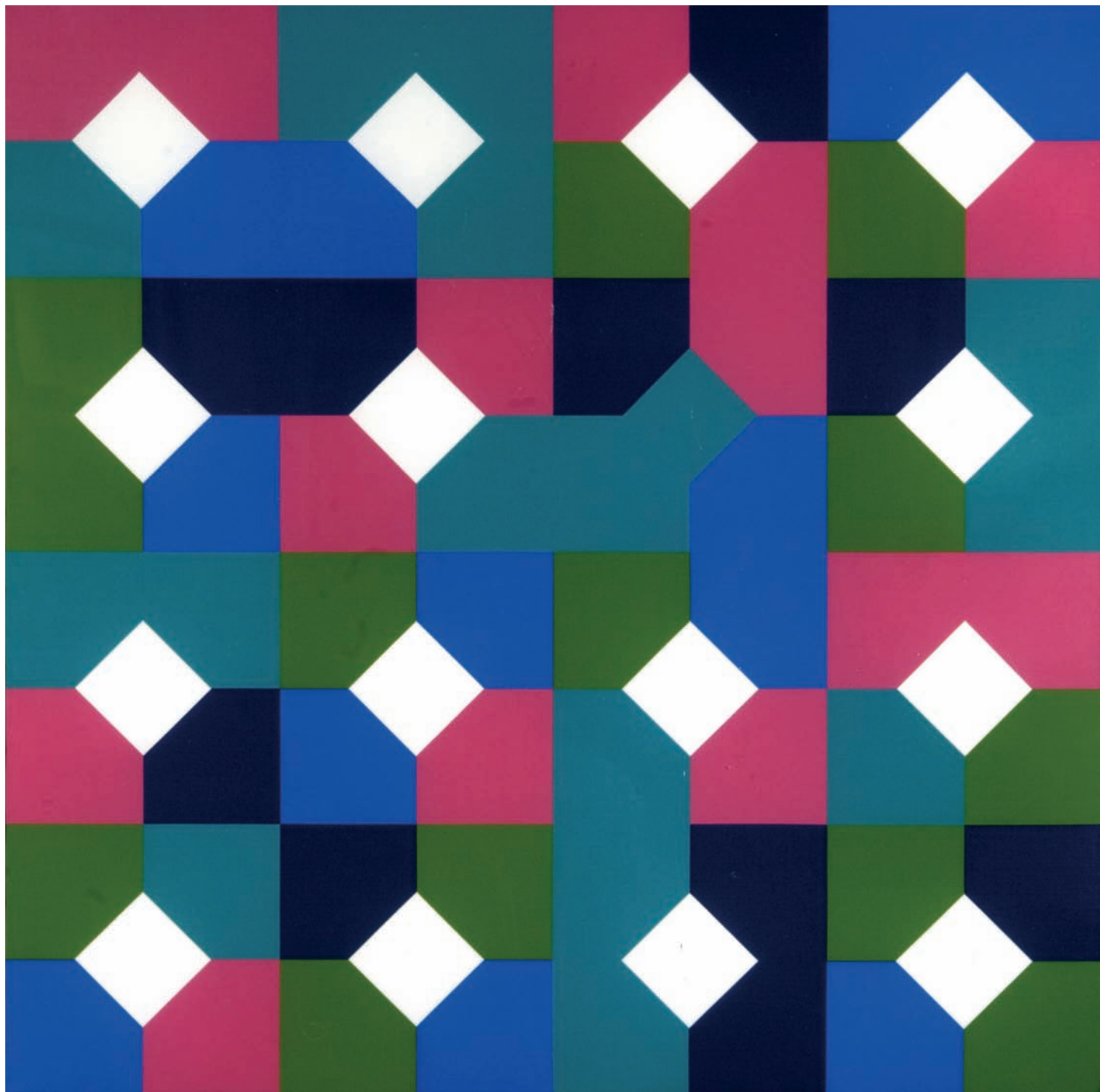
Nel 1974 esplora le possibilità frattali della curva che prende il nome del matematico italiano Giuseppe Peano, curva che Munari riempie di colori a scopi puramente estetici.

Nel 1977, a coronamento dell'interesse costante verso il mondo dell'infanzia, crea il primo laboratorio per bambini in un museo, presso la Pinacoteca di Brera a Milano.

Negli anni ottanta e novanta la sua creatività non si esaurisce e realizza diversi cicli di opere: le sculture *Filipesi* (1981), le costruzioni grafiche dei nomi di amici e collezionisti (dal 1982), i *Rotori* (1989), le strutture *Alta Tensione* (1990), le grandi sculture in acciaio corten esposte sul lungomare di Napoli, Cesenatico, Riva del Garda, Cantù, gli *Xeroritratti* (1991), gli *Ideogrammi materici alberi* (1993).

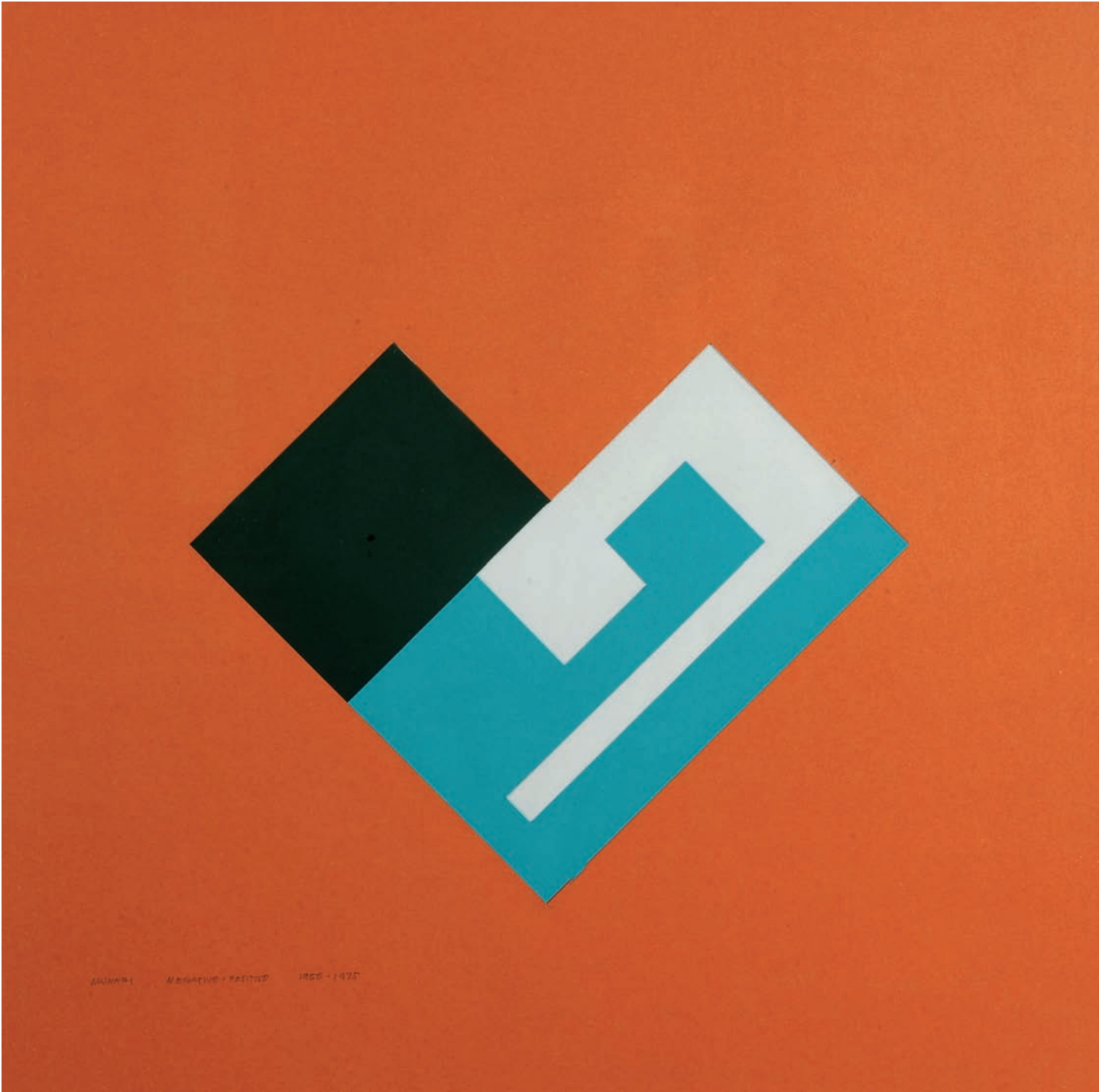
Dopo vari e importanti riconoscimenti in onore della sua attività vastissima, Munari realizza l'ultima opera pochi mesi prima di morire, a 91 anni, nella sua città natale.

È oggi considerato uno dei protagonisti dell'Arte Programmata e Cinetica, ma sfugge per la molteplicità delle sue attività e per la sua grande e intensa creatività a ogni definizione e a ogni catalogazione.



Bruno Munari, *Curva di Peano*, P 16 10, 1975, acrilico su tela, 101 x 101 cm.

Bruno Munari, *Negativo-Positivo*, 1950-1975, collage su cartoncino, 50 x 50 cm.



MALEVICH, KAZIMIR. 'BLACK SQUARE'. 1915.

Giovanni Pizzo

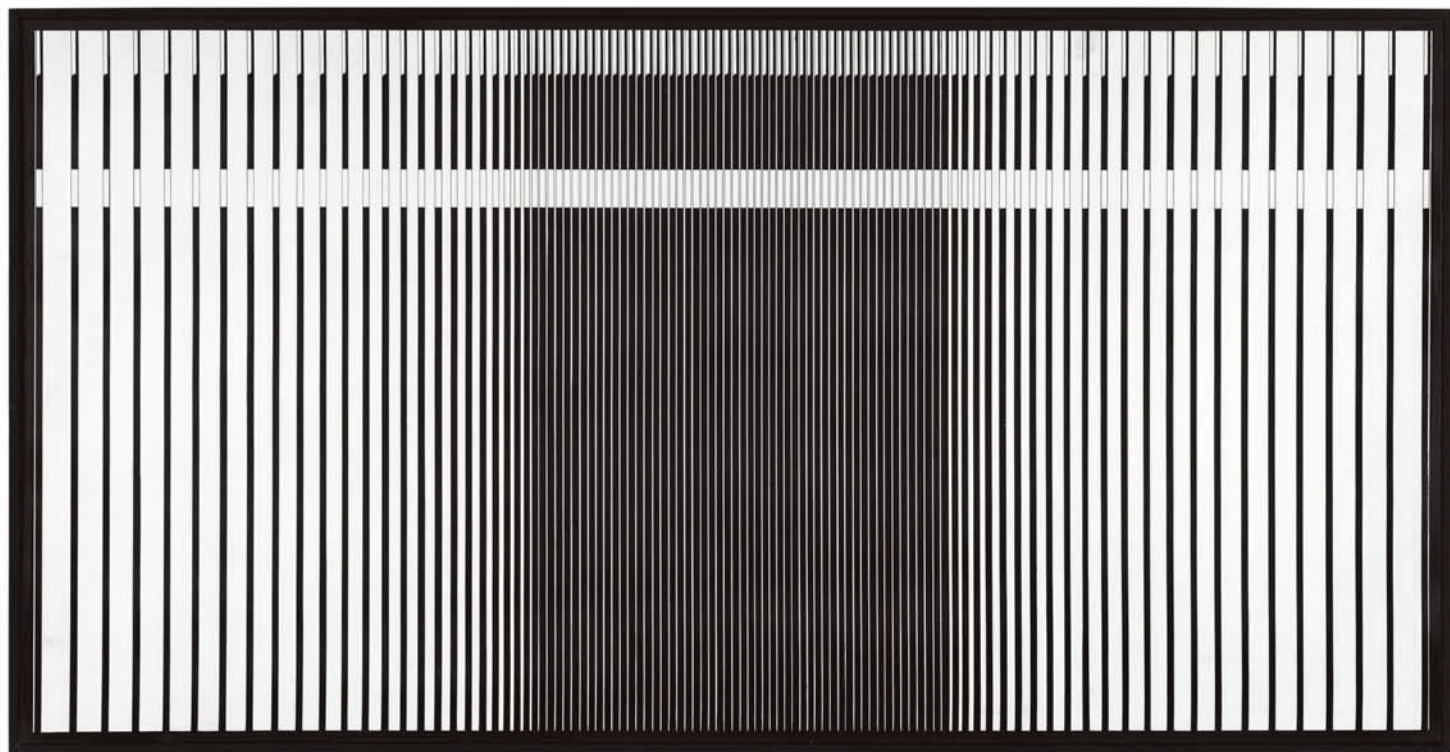
Giovanni Pizzo (Veroli 1934) ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma; negli anni sessanta e settanta partecipa a numerose mostre.

Nel 1963 costituisce il Gruppo 63 con Lia Drei, Francesco Guerrieri e Lucia Di Luciano.

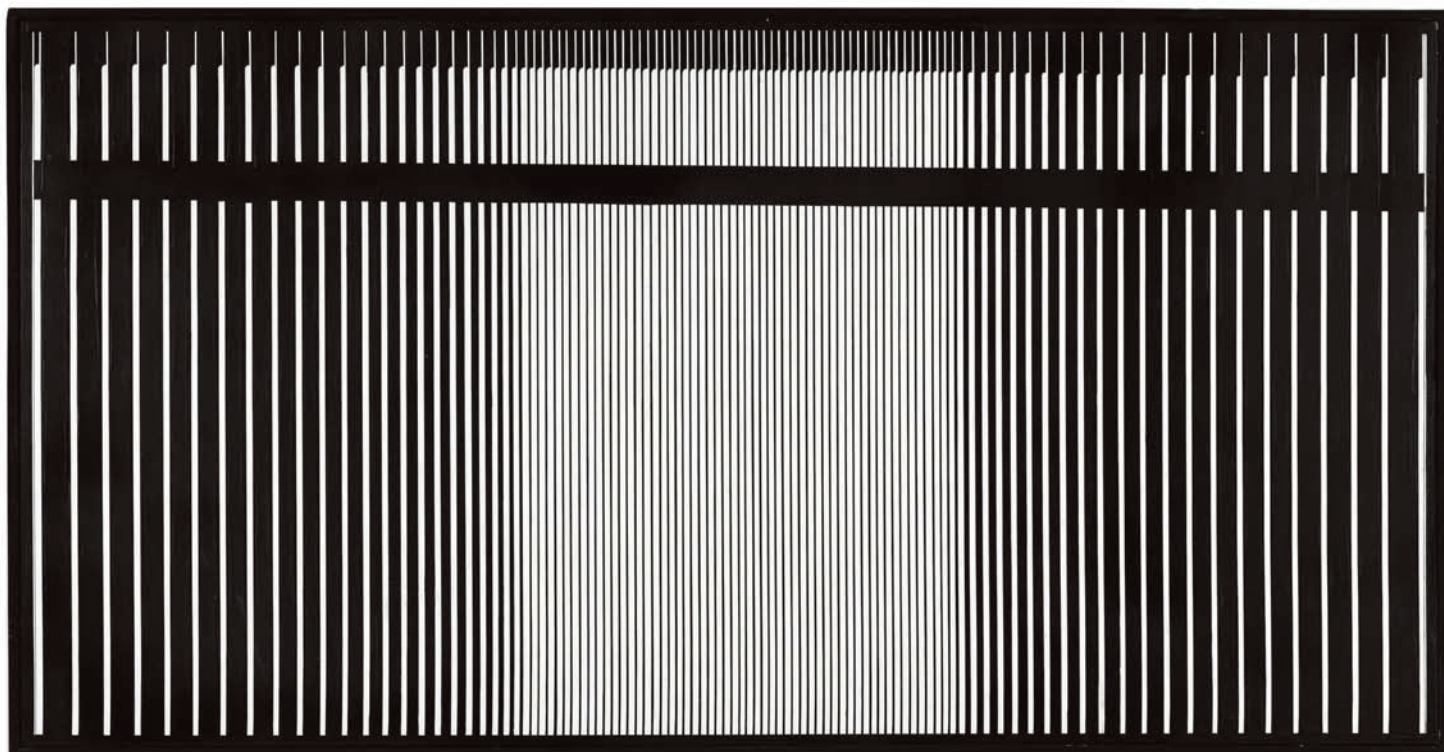
Nel 1964 fonda l'Operativo R con Carlo Carchietti, Franco Di Vito e Lucia Di Luciano.

Fra le tante mostre quelle più significative sono: "Gruppo 63" alla galleria Numero di Firenze e Roma (1963), "Musica elettronica e concreta, arte visiva" a Palazzo Strozzi a Firenze (1964), mostra del Gruppo Operativo R Messaggerie musicali Roma a cui partecipano V. Gelmetti, A. Plebe Portoghesi con musiche di Xenakis e P. Grossi (1964), "Per un scelta operativa", galleria Numero a Roma (1965), "Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio", galleria Numero Roma con musica di P. Grossi e presentazione di G.C. Argan (1966), "Art centre", Johannesburg (1966), "Suono, movimento, colore. Ricerche sonore nell'arte cinetica", galleria l'Obelisco Roma (1966), Esposizione universale di Montreal (1968), personale alla Galleria Disque Rouge di Bruxelles (1976), "Le couleur au-delà de Mondrian", galleria Zografica di Katia Feijo, Bordeaux (1987), Mlac Università La Sapienza di Roma (2002), "Combinatorie", sala Dossier Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (2007), "Arte Programmata e Cinetica", Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma (2011), "Percezione e illusione – arte programmata e cinetica", MACBA di Buenos Aires (2013).

Le sue opere sono presenti nella collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, alla Peter Stuyvesant Art Foundation di Johannesburg, alla Foundation Disque Rouge di Bruxelles, alla Fondazione VAF Stiftung di Francoforte e al MACBA di Buenos Aires.



Giovanni Pizzo, *Sign Gestalt n. 74*, 1962, Morgan's paint su masonite, 65 x 130 cm.



Giovanni Pizzo, *Sign Gestalt n. 75*, 1962, Morgan's paint su masonite, 65 x 130 cm.

Grazia Varisco

Grazia Varisco è nata a Milano il 5 ottobre 1937.

Dal 1956 al 1960 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Brera, allieva di Achille Funi.

Dal 1960, attiva nella ricerca artistica come esponente del Gruppo T con Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele Devecchi, partecipa alla manifestazione "Miriorama", alle mostre di Arte Programmata e a quelle del movimento internazionale Nouvelle Tendence, con occasioni di incontro e di scambio con artisti dei gruppi italiani e stranieri animati da interessi nel campo della percezione e della sperimentazione.

Conclusasi l'esperienza di gruppo, dalla metà degli anni sessanta Grazia Varisco continua la sperimentazione e l'attività espositiva in modo autonomo.

Dal 1961 al 1967 svolge attività di grafica per l'Ufficio Sviluppo della Rinascente, per la rivista "Abitare", per la Kartell e per il Piano intercomunale milanese (1962-1963).

Nel 1969 e nel 1973, in occasione di prolungati soggiorni negli Stati Uniti, incontra e frequenta artisti e docenti dei Departments of fine Arts intrattenendo rapporti che contribuiscono alla sua formazione.

Dal 1979-1980 si impegna nell'attività didattica e dal 1981 al 2007 è titolare della cattedra di Teoria della percezione all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.

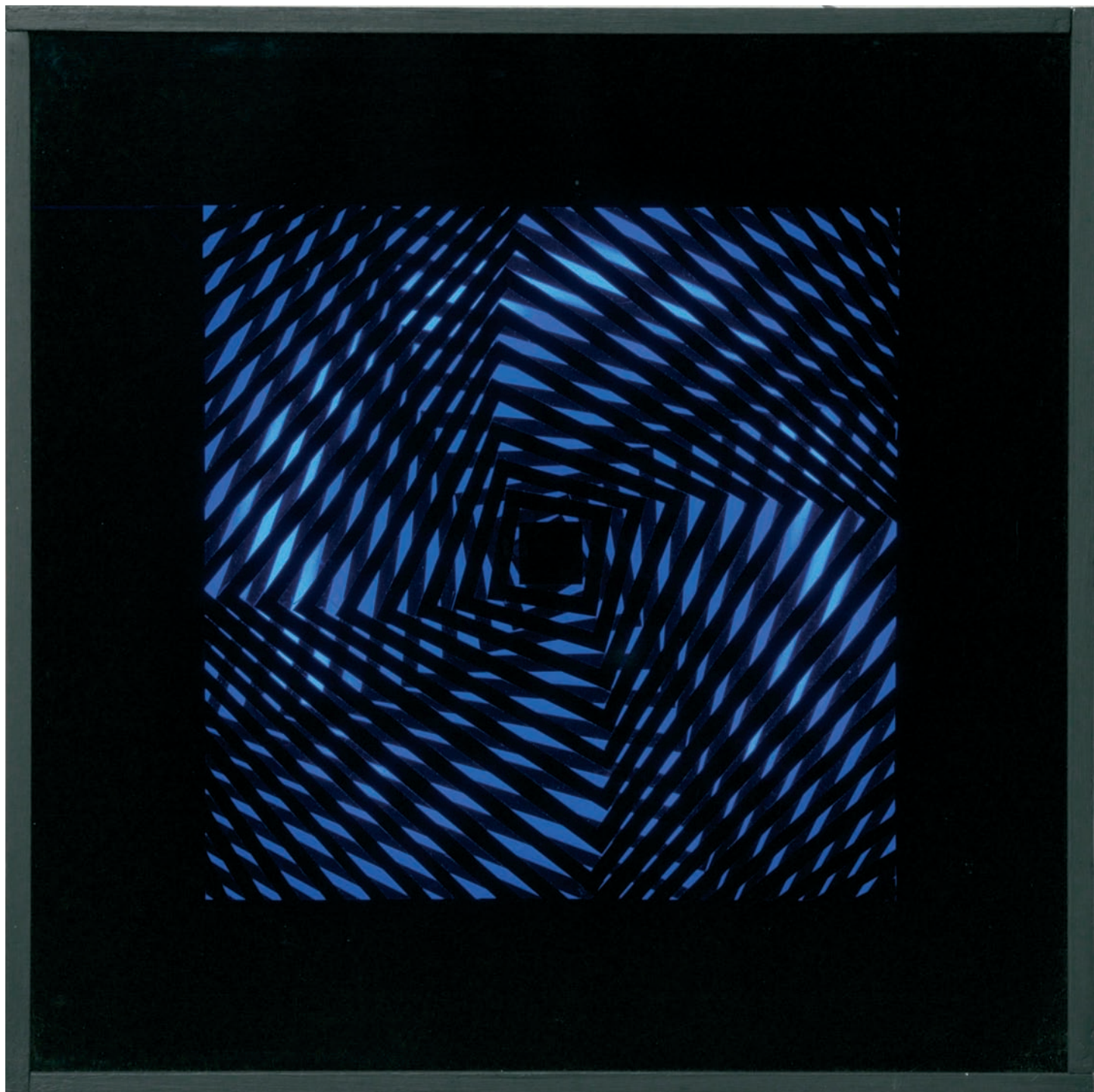
Partecipa a importanti rassegne nazionali e internazionali tra cui: Biennale di Venezia, 1964 e 1986; Quadriennale di Roma, 1965, 1973, 1999; "Trigon" di Graz, 1977; "Arte italiana 60/82" alla Hayward Gallery di Londra, 1982; "Electra" al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983; Triennale "Toyama Now" al Museum of Modern Art di Toyama, 1990; "Force Fields. Phases of the Kinetic" al Museu d'Art Contemporani di Barcellona e alla Hayward Gallery di Londra, 2000; "Beyond Geometry" al Los Angeles County Museum of Art e al Miami Art Museum, 2004; "Gli ambienti del Gruppo T" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 2005; "Lo sguardo del collezionista. Opere della Fondazione VAF" al MART di Rovereto, 2005; "Op Art" alla Schirn Kunsthalle di Francoforte, 2007; "Arte Cinetica e Programmata" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 2012; "Dynamo" al Grand Palais di Parigi, 2013; "Percezione – Arte Programmata y Cinética" presso il MACBA di Buenos Aires, 2013; "The Art of Light and Movement in the Marli Hoppe-Ritter Collection" al Museum Ritter di Waldenbuch in Germania, 2013, e "Grazia Varisco – With a Restless Gaze", mostra personale al Museum Ritter.

Nel 2007, su segnalazione dell'Accademia di San Luca, riceve dal presidente Giorgio Napolitano il Premio nazionale Presidente della Repubblica per la scultura.

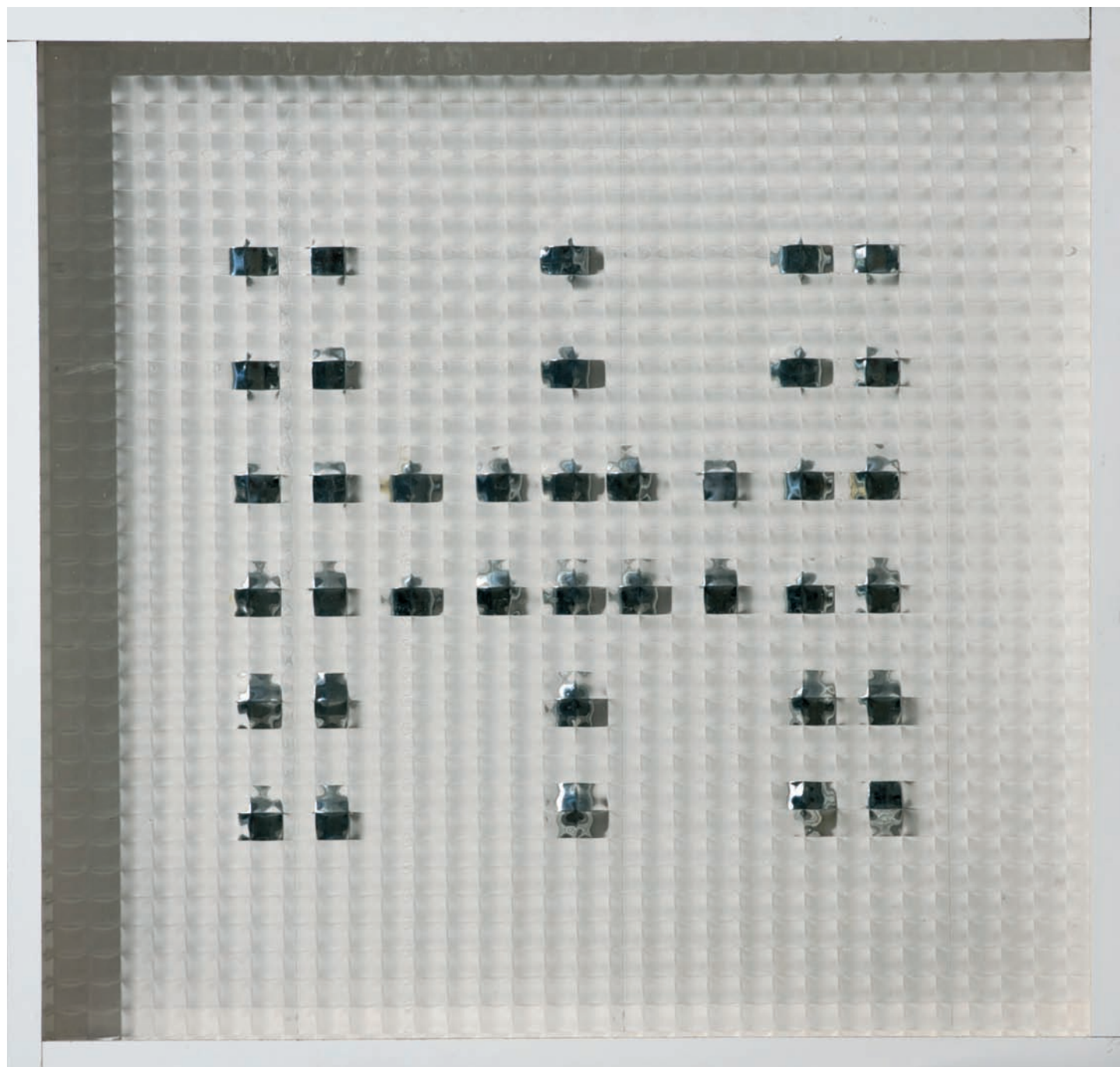
Sue opere figurano in musei e collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero, fra cui la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il Museum of Modern Art di New York, il MAMbo di Bologna, il Museo di Ciudad Bolívar, il Museo di Würzburg, la Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, il Museo di Villa Croce di Genova, il Museo del '900 di Milano.

Vive e lavora a Milano.

Grazia Varisco, *Schema Luminoso Variabile Rotosquare*, 1965-1966, perspex, legno, circolina al neon, motore elettrico, 70 x 70 x 9 cm.



Grazia Varisco, *Mercuriale H Schema*, 1967, vetro industriale, legno, 50,8 x 48,5 x 3,5 cm.



English Texts

The New Tendencies.

Revelations of a sensory, perceptual, constructive and interactive art

Giovanni Anceschi

The art of every age should not be considered as a uniform flat surface but it consists instead of a multiplicity of moving incandescent globes.
Ferdinand Lion, *The Secret of Art*

"an exhibition has opened in paris, at the pavillon de marsan of the louvre; it is the most important event of a group of people working in the field of plastic research, and known under the name of *new tendencies*"¹.

This is the beginning of a short essay that I wrote in 1964 for *Output*, the super-cool magazine that the students of the School of Ulm, in which I enrolled in spite of the fact that, just then, most of the activities of my Gruppo T, of kinetic and programmed art, were in full swing. I had founded it in September 1959 with Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, and then with Grazia Varisco.

"this group [the New Tendencies]", my text continued, "brings together personalities with different backgrounds and objectives. however, all its representatives share a common denominator in the sense of a single overall purpose: more in-depth research and reflection about the values of a truly perceptible reality"².

Those pages have the advantage of having been written in that time period and thus of reflecting the attitude and — I would almost say — that feeling of pride and wonder that was pervading a wing of the European neo-avant-garde art. We found ourselves tight, we really recognized ourselves in a new tendency, in a new tension.

The reference was certainly to the previous rationalistic trends, such as De Stijl and the Bauhaus movement or, more closely, to concrete art. Of those artistic practices, we tended to adopt or emulate the interest for the control phase of the work configuration (*Gestaltung*):

"we want to know what we are doing as accurately as possible. the focus of our interest lies in the relationship between the work and the viewer. we want to show the ambiguity within a rigorous framework. it should be used as a means of forcing the viewer to participate. we want to push the viewer to mentally live the work rather than to dedicate him-

self to its devotional contemplation"³.

The range of genealogies and immediate origins could consist of that (especially *informal art* but also, right away, the so-called "zeroing": Zero, Klein, Manzoni, Motus). So, to combat the ossified shape, on the one hand the unformed was embraced, and on the other one shape reset was proposed.

Also the range of stimuli coming from the horizons of science was explicated:

"scientists are striving to explain the world using complex concepts, such as the space-time continuum, or the theory of relativity, or the uncertainty principle. people, to whom we turn, are an audience of contemporary viewers whose sensitivity has been developed in the meantime, in the sense of their ability to grasp the structures of reality as the contemporary unfolding of a multiplicity of layers."⁴ On this world steeped in dynamism and temporality it also acted the varied profile of philosophical influences: from the length/ontological variation of Bergsonian vitalism (which had already influenced Futurists and Cubists), to phenomenology (which, with Husserl and Merleau-Ponty, discovered a temporality which was no longer ontological but typical of the subject and the body), to analytic philosophy, to neo-positivism, to the rediscovery of Marxism. Also political intentionality and social purposes were shown. Democratic, progressive, avowedly left winger. It is no coincidence that the New Tendencies were first of all the Nove Tendencije, born and developed in Zagreb, at that time an important capital of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. An unorthodox socialism though. Overall, the schism operated by Titus against the Soviet communism had turned Yugoslavia into a social and cultural environment in which the spotlight of the international climate was focused. Thus, an environment ready to hybridizations and, precisely for this reason, lively. The challenge of the New Tendencies was started by intellectuals of the calibre of Božo Bek, Radoslav Putar e Matko Meštrović, by artists such as Vlado Kristl, Ivan Piceli, Alexandar Srnec, and architects like Zvonimir Radić Vjceslav Richter, all from the Experimental Atelier (Exat 51). In this sense, in the *milieu* of representatives of the New Tendencies, a great turning point made its way, in part foreshadowing, within the boundaries of art, a project that would be accomplished in the 1968 protest movement and beyond. In this regard, Giulio Carlo Argan explicitly said that "... any aes-

thetic activity that does not result in the production of artistic goods has a contesting nature"⁵.

In short, the route of the New Tendencies was in fact promoting a host of new opportunities and unprecedented ideological and cognitive behaviours. In other words, in the New Tendencies a new kind of potential operational figures came forward. The type of "operators" that expressed themselves in the movement could range:

a. from *new artists* who, while adapting to work in the art system, proposed a radical renewal of the ways in which works showed their aesthetic and perceptual qualities;

b. to *art designers*. They were designers who, starting from a radical disapproval of the art market and developing the indications of multiplied art⁶, wanted to focus on the idea of democratic art. That is, on the idea of art for everyone, designed by intervening on the methods and processes of manufacture and distribution, and produced in series;

c. and, finally, to *art scientists* who, starting from Hegel's famous prophecy of "the death of art", foreshadowed a new form of activity for the operator (systematic exploration, research methodology, experimental investigation). Moving on the ridge between Gestalt perceptology and the new aesthetics of observation (Max Bense, Abraham A. Moles, Kurd Alsleben), the researcher would have been able to generate a corpus of specific structured knowledge. In short, art would take place next to the other sciences, becoming one of the disciplines whose purpose is to produce knowledge. However, this research was out of the art market, and was utopianly assumed as a collective and publicly funded survey.⁷

In the framework of the New Tendencies, "research" was much discussed, sometimes with some enthusiastic confusion from curators between scientific research and core experimentalism. Between experiments designed to generate knowledge and pragmatic trials simply producing new artistic results.⁸ However, some operators struggled to fully comply their working with the paradigms of the scientific discourse: among the research studies characterized by rigorous scientific genuineness, the cases of Molnar, Massironi and Anceschi/Boriani should be mentioned. François Molnar (starting from the theoretical statement *Pour un art abstrait progressif* also signed by Morellet⁹) and Manfredo Massironi (starting from a partnership with Paolo Bonaiuto (*Lineamenti di indagine fenomenologica*

*sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale*¹⁰), took decisive steps. Both represented, in fact, the transformation from operators of the artistic research to scholars perfectly integrated into the system of the scientific research on perception psychology. Different was the case of Anceschi and Boriani with *Ambiente per un test di estetica sperimentale* at Nove Tendenze 3¹¹. It was different because the scientific scope of this test, which considered the time of permanence of the viewer in the environment as an index of aesthetic appreciation and measured it, was that of pragmatic and aesthetic, and more precisely proairetic research, namely that of the “theory of preference”, as Dorfles defined it¹².

Stop, stop, stop! I am realizing that the flow of my speech has to be put on stand-by for a while. An interlude on method is necessary. If the situation is not clearly explained, the risk of what might be referred to as a case of private interest in official acts becomes much higher. About these matters of art, in fact, I am simultaneously at least two things: writing here, I carry out the role of curator/critic but at the same time I am also an author of kinetic and programmed art, one of the last of the Mohicans. It is right that readers know that. I should be an analyst here, a historian who describes the context of phenomena that make up the New Tendencies in a neutral way, and who should act as a detached judge, but I am also and really compromised, since I was a protagonist of the scene. On the level of understanding — as a critic — I should be totally open and inclusive, while as regards the choices I have all rights to be partisan and exclusive, in short to draw water to my mill.

The only way out that does not consist in an embarrassed request to make me confidence, is to quote Baudelaire, who in his 1848 Salon wrote: “To be just, that is to say, to justify its existence, criticism should be partial, passionate and political, that is to say, written from an exclusive point of view, but a point of view that opens up the widest horizons”¹³. In other words, I could take a position that — si parva licet componere magnis — in literature resembles that of the author of Biographia Literaria — the poet, critic and philosopher Samuel Taylor Coleridge — while in the art it could be close to the one that, in the culture of modernity, was launched by a theorist, critic, curator and, at the same time,

futurist poetic author: Filippo Tommaso Marinetti. The reader is warned.

In an effort to adhere to the fluidity of the world around us, the production of the New Tendencies artists was completely soaked in a phenomenal attribute that was not present in the previous figurative art: that is to say, motion. And here we are faced with an extremely multifaceted and nuanced range of ways in which kinetics was adopted as a means of expression and metamorphosis chosen as a figural motif¹⁴.

a. We can start from a completely illusory motion of pure perception, generated by a factual reality, which is stationary but produces in the viewer the feeling of vibration, alternation, instability, etc. Think of the research involved with the spatial inversions of the Snake Cube (e.g. Dieter Hacker), or playing with the limits of the various laws that govern the Gestalt field such as similarity, proximity, continuation, etc. (from Marina Apollonio to Vasarely);

b. Then we could go to the motion effect generated by the movement of the viewer (Jesus Raphael Soto). To tell the truth, the whole sculpture, even the Venus de Milo, changes its appearance as long as the viewer turns around it, but a work such as *Visione dinamica* (Gruppo N/Toni Costa), sharply builds the square of ribbons with a twist at the centre, specifically to generate an unexpected change.

c. Then there is a kind of motion produced by animation motors (we were indignantly addressed to as “those of the motors” by bronze sculptors).

d. Finally, we could speak of a kind of motion and metamorphosis generated by the interaction established by the viewer. And this could take the form of an interaction that may be physical or automatic. The physical one (though it would be better to say somatic), shows itself when touching and manipulating the work (see the masterpiece *Rilievo ottico-dinamico* of Gruppo N). Speaking of which, however, we can observe that its operation, which is actually somatic (i.e. manipulative), is trapped in an aesthetics indebted with morphologies of optical art, and its progressions and geometric isometries. On the other hand, when the interaction is automatic, it interposes sensors and effectors between the body of the viewer and the object (or the components of the environment), triggering lighting effects, etc., which can also be more emphasized and spectacular than the initial

gesture (Boriani, *Spazio+linee di luce+spettatore*). With regard to the manner in which the process of “giving shape” to the artistic results needs to be addressed, namely the process of “conforming” or, better said, of “configuring” [*gestalten* in German], in the context of the New Tendencies there were two opposed rulings. The first trend — loved by Argan — can be defined as a neo-constructivist and geometric approach, and was opposed to an idea coming from the “electronic” universe, as it was then referred to (today we would say IT or digital) and that Munari named with the term “programmed”. The idea of modulating time replaced and was opposed to that of defining space. An idea of management and direction determining time sequences and inheritance took the place of the conception seeing shape as produced by spatial, that is compositional, interventions. “This is the reason why I am facing problems of choice, quantity, duration, and even rhythm¹⁵”.

Besides, if interpreted as notational systems, also the works of Pizzo and Di Luciano (in theory representatives of the constructive line) are interference phenomena between bands of signals that are produced over time, and in fact they are quite similar to what was defined as “programmed graphics”.¹⁶ About programming, when Marco Meneguzzo asked Munari: “How were the title and definition of ‘Programmed Art’ created?”¹⁷

Munari answered: “I found them” and then, to tell the truth, he became evasive, spoke of futurism and of the growth of a tree as a programmed process, and cranked out the definition. “Programming is a type of design that allows infinite or many variations of the same theme”. But, in this regard, it should be noted instead that there is proof that the expression Programmed Art was used for the first time in the pages of the *Almanacco Bompiani* 1962 (printed in 1961)¹⁸, edited by Umberto Eco, with the help of Bruno Munari, who was also the graphic designer. In the index page, above the list of published artists, the expression “Programmed Art” already appeared¹⁹. And Eco, whom I explicitly asked where the expression “programmed art” came from, said he did not know anything about that. My impression though is that Munari, always well informed about all the things that were happening abroad, knew of the 1960 publication by Max Bense, founder of the informational aesthetic movement and great

friend of Max Bill, of a book entitled *Programmierung des Schönen* [Programming beauty]²⁰. And then there is a wing of the New Tendencies that presented the illusion as an iconographic motif: in the case of an optical work, the “Gestalt law of common fate” was performed with a role similar to the one that a “rock landscape” plays in a fresco by Giotto. The opposed trend instead employed the mechanisms of perception as instrumental devices, to emphasize the emergence of variation (of metamorphosis, instability) as compared to the stillness of the context. Furthermore, I would even tend to accept the suggestion of Josef Albers, who replaced the couple “illusion/reality” with the one “current reality/factual reality”²¹. The perceived reality would be not, in short, less real than physical reality.

And then, there is still a dichotomy: there was a wing of the New Tendencies that used repetition as a motif and as fascination (Castellani), and there was a counter-trend that used the regular, isometric arrangement of elements as a means to best show the motion. To avoid, in short, that the presence of marked morphological elements in the work could compete with the protagonist, which had to be represented by the kinetic and metamorphic motif (Gruppo T, GRAV, MID). A “zeroing” practice in short, which was not an end to itself but “at the service of”. And yet, in the New Tendencies there was a trend that considered the viewer’s eye as a protagonist (a wing that would be swallowed up by Op Art) and another one that believed to the Futurists’ statement “we will put the viewer at the centre of the painting”²². And that addressed to the multi-sen-

sory body of the viewer, who had been transformed from spectator to inter-actor. And here the thoughts turn to the extreme proposals by Gabriele Devecchi: to *quadro a linee d’aria* (which acts on face tactile sensations), to *rotolineare* (which uses sight and hearing) and especially to what I consider the absolute masterpiece of somatic/interactive art: the extraordinary *Scultura da prendere a calci*. The installation in fact involves sight, touch, kinaesthetics and proprioception. Moreover, the phrase “we will put the viewer at the centre of the painting” was the prophecy of all immersive or environment art, from Fontana to Colombo and the “grandchildren” of today’s international stage²³.

The artists of the New Tendencies worked to explore the new prospects of an art that lived the present, opened to the future and was directed to a radical scientific view of the world, showing the connections between art and design, and enhancing the influence that each discipline carries on the other one. They were able to fuse technology and perception studies together, giving a new impetus to the whole field of art. The great European group worked with light, motion, material effects, producing sculptural objects and immersive and multi-sensory environments with a strong emphasis on somatic interactivity²⁴.

From the Muzej za umjetnost i obrt in Zagreb to the Pavillon de Marsan du Palais du Louvre in Paris, from the Moderna Museet in Stockholm to the Stedelijk in Amsterdam, from the Venice Biennale to the MoMA in New York, their installations captured the imagination of a society headed toward radical changes and incarnated the vitality of the

cultural history of Europe at that almost triumphant stage of our history.

Since 2000, an international cultural operation (with major exhibitions that have taken place in the United States, Germany, France, Austria, etc.) has been re-evaluating the whole New Tendencies movement. The May 2007 issue of *Artforum*, the most prestigious magazine of the American art market, was dedicated to Op Art. Referring to the defeat suffered by the European movement because of the warlike campaign started by Pop Art, the movement was defined a *beautiful loser* worth of a radical revaluation; artists of the New Tendencies were presented as prominent protagonists, and not just the evergreens such as Vasarely and Bridget Riley. In other words, even if more than forty years have passed, the work of those artists has maintained a prominent role in the current culture of creative innovation.

I have begun this paper by saying that the New Tendencies movement was widening its eyes on the future and that it was surprised to discover itself as a cohesive transnational community. I could conclude noting that the New Tendencies were a highly anticipating movement. I always say that this world of widespread *wearable* and captivating information technology, this *scenery* of immersive, interactive and automated technologies have taken fifty years to reach us.

Instead, I will simply point out that it was a lively art, full of wonder about the world.

An art of surprise and playful wonder. I remind I thought that in the year 2000, while I was going to visit the *Arte programmata e cinetica in Italia 1958/68* exhibition in Parma²⁵, that basically started the whole discovery. In the light and in the darkness of the exhibition, a glittering, glimmering, snappy, flickering, quivering art peeped out, bubbled over and sometimes blew up.

Let’s remind that it was an art made by twenty-something people, little more than teenagers.

Notes

¹ giovanni aneschi, “neuen tendenzen”, in *output*, no. 23, may, 1964, pp. 7–8. The *Kleinschreibung*, that is to say the *lower-case writing*, complies with the Bauhaus rule of written communication that was in force at the School of Ulm, Hochschule für Gestaltung.

² giovanni aneschi, *neuen...*, cit., *Ibidem*.

³ giovanni aneschi, *neuen...*, cit., *Ibidem*.

⁴ giovanni aneschi, *neuen...*, cit., *Ibidem*.

⁵ Giulio Carlo Argan, “Contestazione estetica azione politica”, in *Senzamargine*, no. 1, I, 1969, pp. 6–8.

⁶ Following the path of the “multiplied originals” indicated in Edition “MAT” by Daniel Spoerri, Edouard Loeb Gallery, Paris, 1959. With Jacov Agam, Josef Albers, Pol Bury, Marcel Duchamp, Heinz Mack, Bruno Munari, Dieter Roth, J.R. Soto, Jean Tinguely, Victor Vasarely.



Giovanni Aneschi e Gianni Colombo a Zagabria.

⁷ Giovanni Anceschi, "Tentativo di definizione" (intervention by G. Anceschi, at the conference of artists and art critics held in San Marino, in 1964), and in *Il Verri*, no. 22, October, 1966 (also signed by Davide Boriani).

⁸ The greatest representative of this experimentalist — and not scientific — view, Enzo Mari, summarized his point in *Funzione della ricerca estetica*, Milan, Edizioni di Comunità, 1970.

⁹ François Morellet, François Molnar, *Pour un art abstrait progressif*, annexed to the catalogue *Nove tendencije 2*, 1963.

¹⁰ Paolo Bonaiuto, "Lineamenti di indagine fenomenologica sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale", in *Il Verri*, no. 22, October, 1966.

¹¹ The environment was exhibited three times: in Zagreb, at the Galerija suvremene umjetnost, for *Nova tendencija 3*, from 13 August to 19 September 1965; in Strasbourg, at the Musée de l'art moderne et contemporain, for *L'œil moteur Art optique et cinétique, 1950–1975*, from 13 May to 25 September 2005 and in Rome, at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna, for *Gli Ambienti del Gruppo T: le origini dell'arte interattiva*, from 15 December 2005 to 1 May 2006, and it was finally and duly documented in Margit Rosen, *A Little-Known Story about a Movement a Magazine, and the Computers Arrival in Art New Tendencijes and Bit International 1961–1973*, MIT Press, Cambridge, MA, 2011.

¹² Gillo Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Turin, Einaudi, 1974.

¹³ Charles Baudelaire, "[...] pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons". *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, II, p. 418.

¹⁴ See also: George Rickey, "La morfologia del movimento - Uno studio sull'arte cinetica", in *Il Verri*, no. 22, October 1966.

¹⁵ Giovanni Anceschi, *Miriorama 5*, self-introduction, 15 March 1960.

¹⁶ And I think to my own "Interferenza fra due sequenze di segnali", of 1962 in: Sergio Morando (edited by), *Almanacco Letterario 1962 Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, Milan, Bompiani, 1961.

¹⁷ This interview was published in the catalogue of the perfect remake exhibition of the original *Arte Programmata* (Negozio Olivetti, Galleria Vittorio Emanuele, Milano, 1962). Marco Meneguzzo (edited by), *Arte programmata 1962*, Bergamo, Stefano Fumagalli Ed., 1996: catalogue of the exhibition held at the Galleria Fumagalli, in Bergamo (1996). The 1996 revival was perfect, while the remake of the remake was full of philological stretchings: Marco Meneguzzo, Enrico Morteo, Alberto Saibene (edited by), *Programmare l'arte Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Monza, Johan & Levi, 2012.

¹⁸ Sergio Morando (a cura di), *Almanacco...*, cit.

¹⁹ The list included: Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Karl Gerstner, Enzo Mari, Bruno Munari, Dieter Rot, Soto, Grazia Varisco. The representatives of Gruppo T were asked by Eco and Munari to create constructed works "according to cybernetics criteria". To witness the actual programmed nature of those works it should be noted that, thanks to today's advanced technology, an iPhone APP named *Innovetempi* has been created by Giovanni Anceschi; it makes effective and interactive one of the "Gratiche programmate" published in the *Almanacco*, which were conceived before Silicon Valley.

²⁰ Max Bense, *Aesthetica (IV). Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*, Krefeld/Baden-Baden, Agis, 1960.

²¹ Josef Albers, *Interaction of color*, New Haven, CT, Yale University Press, 1963

²² U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, A. Bonzagni, R. Romani, *Manifesto dei Pittori Futuristi*, Milan, 1912.

²³ Alberto Albasino defined the New Tendencijes representatives as "the engineer's (Gadda) grandchildren", and with the same irreverence I take the liberty to call "grandchildren": Olafur Eliasson (luminous environment), Monika Sosnowska (distorted environment), Carsten Nicolai, (luminous environment), Anish Kapoor (smoke work), Tomás Saraceno (inflatables).

²⁴ For interaction in kinetic art, see Alice Devecchi, "Il gesto dell'inter-attore", in *Senza cornice, rivista on line di arte contemporanea e critica*, no. 8, October–December, 2013. For an original exploration of somaesthetics see Richard Shusterman, *Coscienza del corpo*, Milan, Christian Marinotti Edizioni, 2013.

²⁵ Marco Meneguzzo (a cura di), *Arte programmata e cinetica in Italia 1958 / 68*, Parma, Galleria d'arte Niccoli, 2000.

THE ARTISTS

Getulio Alviani

The plastic creator and designer Getulio Alviani was born in Udine in 1939. As a boy he learned the rudiments of art-making attending a sculptor's studio; afterwards he worked in a studio of architects and engineers and then in a large industry of electrical equipment as a graphic artist and designer. In that period, he elaborated the problems of visual communication and studied small control devices as well as convertible wall structures. At the end of the fifties, he produced his first "linee luce", milled metal surfaces, which then became "superfici a tessitura vibratile", metal plates with modular engravings that create the illusion of always changing distances, according to the angle from which you look at them and to the way in which light strikes them.

In 1961, a solo exhibition was dedicated to him at the Mala Galerija of Ljubljana, followed by another — and much larger — solo show at the Galerija Suvremene Umjetnosti of Zagreb in 1962. Also in 1962, he participated in the *Arte programmata* exhibition, organized by Olivetti in Venice, Rome and Düsseldorf. In the same year he joined the international Nouvelle Tendance movement founded by Almir Mavignier. In those years he met Josef Albers, Max Bill, Konrad Wachsmann, Hans Richter, Sonia Delaunay, Henryk Berlewsky, Michel Seuphor and Lucio Fontana. In 1963, he participated in the *ZERO — Der Neue Idealismus* exhibition at the Galerie Diogenes in Berlin. In the same year, he exhibited in the famous Parisian Galerie Denise René, where he returned several times in the following years. In 1964, he exhibited at the Musée des Arts Décoratifs of the Musée du Louvre in Paris, for the *Nouvelle Tendance Recherches Continuelles* exhibition. In 1965, he took part in *The Responsive Eye* exhibition at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York and designed his first environment projects with specular walls. In the same year, he participated in the 8th Sao Paulo Biennale, in Brazil. In 1966, he exhibited at the Kunsthalle in Bern and at the Museum of Contemporary Art in Nagaoka. In 1967, he took part in the International Biennale of Graphic Art in Tokyo, he exhibited at the Institute of Contemporary Art in Boston, at the Kunsternes Hus in Oslo, at the Musée d'Art et Industrie of Saint-Etienne, at the Musée de Beaux-Arts in Brussels, at the Stadtsche Kunsthalle in Düsseldorf, at the Gemeentemuseum of Den Haag, at the Carnegie Institute of Pittsburgh and at the Musée d'Art Contemporain of Montreal. In 1968, he exhibited at the Kunsthalle in Cologne and in Documenta 4 (Kassel); in 1969, he was on display at the Palais des Beaux-Arts in Brussels. In 1973, he took part in the 10th Rome Quadriennale and exhibited at the San Francisco Museum of Art. During the seventies, he explored and developed, with more extreme consistency, the themes that were congenial to him, expanding his interests from structures to chromatic problems, up to the visualization of chemical and physical processes. In 1976, he was appointed Professor at the Accademia di Belle Arti of Carrara, which he would leave in 1981 to direct the Museo de Arte Moderno Jesús Soto of Ciudad Bolívar in Venezuela, which he dedicated to Perceptual Art. In 1964, 1986 and 1993 he exhibited at the Venice Biennale. In the nineties, he held solo exhibitions at the Muzeum Okregove of Chelm (1994) and at the Muzej Suvremene Umjetnosti of Zagreb (1997). In 2000, he was on display in the *Open Ends* exhibition held at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York with the aim of highlighting what happened in the art world from 1960 to the beginning of the new millennium, through an exhibition of works created by artists who, during that period of time, had been leaders on the inter-

national stage. In 2001, a monograph exhibition of metal surfaces at the Städtisches Museum Gelsenkirchen was dedicated to him, as well as an exposition at the Mondriaanhuys of Amersfoort. Between 2001 and 2003, he also took part in *Luce movimento & programmazione*, a travelling exhibition held at the Museums of Ulm, Mannheim, Gelsenkirchen, Kiel, Schwerin and Klagenfurt. In 2007, he exhibited at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid with the *Lo[s] Cinético[s]* exhibition and in the same year he participated in *Optic Nerve* at the Columbus Museum of Art (Ohio). The most recent exhibitions were held in 2012 for the group shows entitled *Ghosts in the Machine*, held at the New Museum of Contemporary Art in New York, and *Arte Cinetica e Programmata*, on display at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome. In 2013, he has been invited to *Dynamo* at the Grand Palais in Paris and to *Percezione e Illusione: Arte Programmata e Cinetica Italiana* at the MACBA Museum of Buenos Aires; he is also on display in *The Art of Light and Movement in the Marli Hoppe-Ritter Collection*, which is held at the Museum Ritter Waldenbuch (Germany).

New Tendencies. Notes and memories on kinetic art by a witness and protagonist

Getulio Alviani

During the fifties, in the contemporary art world and under the American impulse, easy art raged. It was called informal art, and everyone could make it; almost everyone made it and the exercise seemed so funny that even chickens and monkeys were put to stain papers and canvases, with results that were not dissimilar from those of the "artists".

But in those years, someone around the world escaped from this general trend.

They were young people who, surprisingly, worked far from one another, both in small province towns such as Ulm or Cholet, Padua or Udine, and in big cities such as Paris or Vienna, Milan or Düsseldorf.

In Europe but also in Latin America and the so-called Soviet bloc.

Some of them came from very different places, as well as from different conditions and from different cultural and educational experiences.

Another strange thing that distinguished them was that they did not know of the existence of the others, because since their work was in bud, no historians nor critics had ever theorized it.

But when various circumstances led them to meet, they immediately recognized themselves as subjects of a common way of feeling, more oriented towards design and architecture, sociology or psychology, rather than towards the individual artistic poetics.

It was a kind of spontaneous germination that

led some youngsters, all with disparate studies and diverse occupations, to work together as soon as they met, sometimes forming groups of collective work, when they barely knew one another and without having previously met up at school or work.

Indeed, many of them were absolutely ignorant of art, and only a small minority came from art academies.

They worked hard, and without any desire of clamour, on optical and perceptual issues, on virtual images, on the intrinsic dynamism of works, on the intervention of the viewer, on light and space, on seriality, on new materials and unusual "presentational" aspects of the known things, with mathematics and exact forms as a base.

All these activities were realized with a new spirit, rationality and logic, in an unlimited span of research, to promote new operating ways, different possibilities of expression, and all types of phenomenal, ideological and psychological in-depth analysis related to visual and optical issues.

Requirements involving the conscience of man, with a certainly closer approach to the method of research, to science.

They wanted to provide art with another meaning, a scientific and consequently social one, just because it was based on an objectivity devoid of any literary interpretation, on art as a statement and resolution of plastic issues, that could be always verified, to broaden the scope of knowledge and therefore with a strong educational component.

We have to think that at that time, interpersonal communication was very poor: phone calls were difficult, and certainly not fast and not within everyone's reach, new media dealt very little with art and the few specialised magazines were mostly devoted to ancient art and to what was already part of an historical context.

Neither our gestational research documented modernity, nothing at all!

This did not fostered knowledge, nor easy emulation and plagiarism; that is why works were always original.

Television was just a technological phenomenon.

So we were working in the dark (a metaphorical darkness of course) since, strangely enough, much of our research concerned light and its phenomenology: light as a material, and never, as it had always happened, as a metaphor of light.

I hope I could explain that the world and the possibilities we had were, little less than fifty years ago, very different from today. In the very moment of making, we now allow everyone, from one continent to another, to be informed, to assimilate, to emulate, to align with others and, in the best case, to give a small contribution to a general trend.

A Brazilian fellow, Almir da Silva Mavignier, who

in his country had heard (like others in South America) of Georges Vantongerloo, Josef Albers, Max Bill, Alexander Calder (who had gone to those countries, Argentina or Venezuela, Chile or Brazil, thinking that they were new worlds to be discovered or where to seed new ideas) won a scholarship for the newly founded (by Max Bill) School of Ulm — heir of the Bauhaus academy — and began to tour Europe where, coincidentally or not, he looked for and found people working with his own ideas, but always with different intentions and plastic outcomes, very different because novelty was one of the essential prerogatives of our work.

Mavignier found young men like him, among which Marc Adrian in Austria, Paul Talman, Karl Gerstner, Andreas Christen, Marcel Wyss in Switzerland; Rudolf Kammer, Uli Pohl, Herbert Oehm, Gotthart Muller, Gerard von Graevenitz, Dieter Rot, Walter Zehring in Germany, where Einz Mack, Otto Piene and Gunther Uecker would found (in Düsseldorf) the Zero group; Piero Dorazio in Rome; Enrico Castellani and Piero Manzoni in Milan; in Padua, Gruppo N was already best known and included Manfredo Masironi, Toni Costa, Edoardo Landi, Alberto Biasi, Ennio Chiggio, whose ideology was based on work anonymity; Julio Le Parc, François Morellet, Joel Stein in France; Ivan Picelj and Julije Knifer in Zagreb.

Also in Zagreb, town of the Exact 51 group, in the then Yugoslavia (a country not easy to go to, but with ideas and requests that were close to ours; or, more specifically, ours were very close to those of Eastern Europe, of Central Europe), for a series of factors, Almir Mavignier met Ivan Picelj and Bozo Beck — the Director of Galerija Suvremene Umjetnosti — as well as Kelemen, Putar, Mestrovic and some others, with whom he planned and organized an exhibition to be held at the gallery with all those who had met and had similar ideas but different aesthetic results, although joined by the constructive accuracy.

In 1961, the first exhibition was held and entitled *Nove Tendencije* (it will be followed by other four).

When it was inaugurated, I was holding my first solo exhibition in Ljubljana, a few kilometres far from Zagreb, because Zoran Krinsnik, the Director of Moderna Galerija, had seen my works, a couple of milled aluminium or steel sheets, and had thought it would be interesting to exhibit them.

In that period, I was working in a studio of architects and engineers, as a graphic artist and designer for a firm producing electrical equipment near Milan.

I lived in Udine, not far from Padua, where Group N had been founded, but I did not know about its existence, much less about its research; I saw

we shared many principles when I visited the exhibition in Zagreb, I immediately joined the group of the new tendencies and I participated in almost all their subsequent exhibitions because — and this is another important thing — there was a total self-management and exhibitions were organized by those who created works, by the authors, without critics or other mediators, and our way of working was stern and strict, and only those studies whose characteristics could be identified with the group and were interesting for that purpose, could join it.

Also in Zagreb, in March 1962, at the Galerija Suvremene Umjetnosti, I held my second and much larger solo exhibition.

The system of the New Tendencies was very innovative in every aspect:

- no cult of personality (sometimes even anonymity)
- no protagonism
- no marketing
- no private galleries (but only cultural institutions)
- no elitist art
- no feticism
- no single works (but beginning of the multiple for a social purpose)
- no interpretation
- no metaphors
- no mystification
- no strategy
- no...

things that we felt were wrong and for what we did not want to make any mistake; we said all that for us, since the system of the New Tendencies was very innovative in everything; also in honor of this resetting of many old values, some exhibitions were entitled *Nul* or *Zero*, especially in Northern Europe, where things were more radical.

The first years were pioneering, full of ideals and projections towards a near future that seemed to be touched, a future made of discoveries that gave energy to investigate more, a future that could transform the world, or better said, that let us think that the world could see in us an indication of what to take as an example; we could see the world from a dynamic perspective, towards a total cultural and social evolution, and we experienced it with the principles and parameters of this innovative art making.

Programmed art exhibitions were designed by an artist like Bruno Munari and a semiotician like Umberto Eco, who on that occasion spoke of “open work”, and it was 1962.

Other exhibitions of the New Tendencies were held at the Querini Stampalia library in Venice, at the Musée des Arts Décoratifs in the Palais du Louvre (Paris), at the Städtische Museum Schloss Morsbroich Leverkusen (and around the world). Among the exhibitions were: *Arte Cinetica*, *Movimento*, *Visualità*, *Lo spazio dell'immagine*,

Environnements, *Luce*, *Monocromo*, *Nuove tecniche nuovi materiali*, *Ricerche continue*, until the exhibition at the Museum of Modern Art in New York — *The Responsive Eye*, held in 1965 — which was studied some years before by William Seitz and that included artists suggested by other artists, but whose criteria were already far from those who had distinguished the New Tendencies.

This exhibition decided the great success of Op Art, as it had been called by the American media. In the fashion shop windows of the 5th Avenue blow-ups of our works were displayed.

Major weekly magazines and newspapers published extensive reports on the most spectacular works and the most famous artists! Success, success, success of this phenomenon on a purely aesthetic and surface level, for pure curiosity, but the whole thing was even contrary to our prerogatives, to the premises of most of the protagonists and researchers, who wanted that kind of art to be something different; this was its tragedy, consumed in a very short time, and its end: the equivocation of what we wanted, of our thought, our ideology, that made our things take the same old ways; our *copyright* was mugged, robbed.

Everyone copied, adopted, used our images, our research to make all sorts of abstruse use, popularizing everything and making all meanings debase, wasting both the vital energy and the spur that each of us could have in himself and put in his research, both the innovative way towards many directions and what this research could pose to the public.

It is still alive, for the public who is interested in art, the pleasure to fish in troubled waters, as well as the unclear, and even today, more than ever, the picturesque.

So that kind of art also entered the art system with choices, conveniences, with economic stresses for the more marketable items, with levels of interest of the directors of museums or galleries, through some artists and not through others, with interests that were very far from the value of research.

Until the fratricidal conflicts between authors and artists, because in many cases they still deserve that name, declared or subtle, due to all this; until the normality of life, the usual one since the beginning of mankind, made of envy and rivalry, oppression and victims, selfishness and suppression, treacheries and malice. All that the best of us have always denied (and still do not want).

As for me, and this is for many of us, I think that this research should never be neither influenced by fashion nor by the market, but it certainly had and will have an autonomous life, as long as that of view and vision.

Giovanni Anceschi

Born in 1939, Anceschi is a founder of Gruppo T (Time) and a protagonist of the period of exhibitions and activities of programmed and kinetic art (with Bruno Munari), and of the Nouvelle Tendance international movement (in the sixties). Since 2000, an international cultural procedure (with major exhibitions in the United States, Germany, France, Austria, etc.) has been recognizing the great anticipating value of the entire movement, and in particular of Gruppo T. In Italy, the Galleria Nazionale d'Arte Moderna of Rome inaugurated the major exhibition *Gli ambienti del Gruppo T: le origini dell'arte interattiva* in 2005. An entire section of the Museo del Novecento (Milan) is dedicated to environments and works of Gruppo T. Also as a designer, the themes practiced by Anceschi are related to processes that take place over time (from body identity to exhibition design, from eidomatics to interaction design). He is active, both in Italy and abroad, as a critic, historian and theorist and as an organizer of configuration and multi-modal culture. He was appointed Professor Emeritus at the IUAV/Faculty of Design and Arts in Venice, where he taught Design Theory and Basic Design. He was the co-ordinator of the Doctorate Degree in Science of Design. More recently: lecture “Combinatoire et somatique” at the Colloque: “Œuvres ouvertes/Vertige de la liste”, curated by Umberto Eco (at the Louvre Contemporain, 14 February 2009) and lecture “Grafica programmata of Gruppo T: how to counter entropy”, at the AA (Architectural Association, School of Architecture, London, 1 February 2010). In 2011, he developed an iPhone application (“innovetempi”, App Store), which is able to transfer a real interactive “artwork” on an Apple device, creating a precise design of Grafica Programmata conceived in the sixties. As an art critic, he has been recently entrusted with the drafting of an essay entitled *Franco Grignani, il rigore dell'ambiguità: alterazioni ottico-mentali, 1939–1999*, on the occasion of the exhibition that will be held shortly at the Palazzo delle Stelline, in Milan.

Marina Apollonio

Born in Trieste in 1940, daughter of the theorist and art critic Umbro Apollonio and of Fabiola Zannini, Marina Apollonio has grown up in a stimulating artistic environment.

After finishing high school, she attended the painting courses of Professor Giuseppe Santomaso at the Accademia di Belle Arti of Venice and focused on industrial graphic design and interior architecture. In 1962, she began her research on perception and visual communication.

After working in Paris as a designer for a prominent architectural studio, in 1964 she returned to Italy and produced her first *Rilievi metallici*, alternating



Marina Apollonio con Ennio Chiggio, 1966.

colour sequences, and her first *Dinamiche Circolari*. With other members of Optical Art, she shared the desire for a de-personalized art, in opposition to the concept of expressive abstraction.

She used modern industrial materials to create calculated structures that, in the vision of the spectator, would be transformed into dynamic and billowing spaces.

It was during this period that she met Getulio Alviani. She made her début in a group exhibition held at the Centro d'Arte Il Chiodo in Palermo, winning the first prize.

Since 1965, she has been an integral part of the historical movements of Optical-Kinetic Art; she gravitated around Gruppo N of Padua and Gruppo T of Milan, sharing both their intent of the research and their choice of materials.

She shared ideas with Getulio Alviani, Dadamaino and other members of Azimuth; moreover she got to know very well GRAV, the Zero group and Nouvelle Tendance and participated in *Nova Tendencija 3*, an international exhibition held in the same year at the Galerija Suvremene Umjetnosti, as well as at the Museum of Contemporary Art and at the Museum of Art in Zagreb.

She was one of the protagonists of the important exhibition *Aktuel '65* at the Galerie Aktuel of Bern and, along with Getulio Alviani and Paolo Scheggi, she participated in the exhibition *Œuvres plastiques et appliqués* at the Galerie Smith in Brussels.

In 1969, one of her works was included in the Peggy Guggenheim Collection of Venice.

From 1975, she created works based on the or-

thogonal ratio of parallel coloured lines, placed vertically and horizontally on a black background.

In 1977 she was commissioned a miniature work for the Museum of Drawers of Herbert Distel, a collection of five hundred works by well-known artists, such as Picasso and others.

In 1981, she began to devote herself to weaving, exhibiting her works at the Laboratorio Artivisive of Foggia and then, in 1983, in the *Morbide & Trame* exhibition at the Civica Galleria d'Arte Contemporanea in Foggia and in *Testi Tessili*, held at the bookshop Il Monte Analogo in Rome.

In 2007, the Schirn Kunsthalle Frankfurt commissioned her the work *Spazio ad attivazione cinetica* (1967-1971/2007), a 10-meter large rotating disc, located in the rotunda of the museum for the international Op Art exhibition, where she exhibited alongside the greatest members of Optical Art, among which Victor Vasarely, Bridget Riley, François Morellet, Julio Le Parc, Gianni Colombo.

She took part in major international events of Optical Art, such as the *Optic Nerve* exhibition, *Perceptual Art of the 1960s* at the Columbus Museum of Arts and *Bit International [Nove] tendencije - Computer und visuelle Forschung*, Zagreb 1961-1973, at the Neue Galerie of Graz.

Her most recent exhibitions, held in 2012, were the group shows entitled *Ghosts in The Machine*, held at the New Museum of Contemporary Art of New York, and *Arte Cinetica e Programmata*, on display at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome. In 2013, she has been invited to *Dynamo* at the Grand Palais in Paris and to *Percezione e Illusione*:

Arte Programmata e Cinetica Italiana at the MAC-BA Museum of Buenos Aires.

Nove Tendencije. New Tendencies

Zagreb 1961-1973

Marina Apollonio

I would define the New Tendencies as an international movement of exhibitions and conferences, a meeting point that provided artists from all over the world with the opportunity to meet and discuss a new way of seeing and making art, as well as to share their ideas and their need to communicate them.

A cultural openness, a new language.

The interest in experimentation and research.

A time full of enthusiasm in which, in addition to artists, also critics, museum directors and learned gallery owners participated.

We were very young and I remember with pleasure my friends at the time: Marc Adrian, Getulio Alviani, Paolo Scheggi, Dadamaino, Enzo Mari, Lea Vergine, Germano Celant, Gruppo T, Gruppo N, Gruppo MID, Ivan Picelj and many others.

We were so many.

A true revolution!

Antonio Barrese

Antonio Barrese was born in Milan in 1945. He made his début when he was very young. In 1964, he founded Gruppo MID, in which he created kinetic objects and structures, immersive environments, experimental aesthetics research studies, photographs and experimental films. In 1972, he started his design activity (recognized by seven Compasso d'Oro awards, other than other prizes and honor awards). In particular, he focused on Corporate Image, collaborating with some major Italian companies. The research study entitled *Narrativa Visuale*, which originates from visual and concrete poetry, is almost at the edge of his artistic activity but it sews and reveals the meaning of his poetry, which aims to experience the encounter between different languages.

La convocazione and *TrashZappingPixel* were created from the fusion of image and writing, providing entirely new linguistic results. In 2000, he returned to art, bringing to the extreme consequences the experiments undertaken within the Arte Cinetica e Programmata [Kinetic and Programmed Art]. The favorite subject is light and the direct use of electricity. The series of works entitled *Lighting Objects Family* and *Sparkling Family Objects* date back to these years. In 2009, he created the *Tree of Light* in Milan, a urban-scale kinetic light installation which is the result of a clever alchemy between art, design and technology. Together with Stefania Gaudiosi, in 2011 he founded OperaAperta Arte Pubblica, an artistic and

cultural innovation company that is building a colossal work of geographical art in Brazil named *Flowing River, Rio Amazonas* and that in Italy is giving birth to ScholaFelix, the school of creative intelligence, art and New Vision.

Over time, he has dedicated himself to teaching (Scuola di Direzione Aziendale of Turin, Faculty of Design of the Politecnico di Milano) and he has written numerous essays on the theory of project and design.

**Too beautiful, too amazing, too hard,
too dangerous. Gruppo MID
and Programmed and Kinetic art**

Antonio Barrese

I do not think it ever happened that an artistic movement was treacherously and systematically underplayed in favor of its contemporaneous trends, which, on the contrary, were overstated. Programmed and Kinetic Art (hereinafter PA and KA) have been accused to be too successful, to have turned into little tricks for window dressing attraction, to have fallen into banality. As if this was not the fate of any artistic expression of the mass consumer society. On the contrary, the extraordinary results in terms of innovation and linguistic explorations are omitted. The revolution of joining art and science, the prominence given to techniques and tools, the anticipation of interactivity and the centrality of the viewer, the research for broader spaces, the importance given to the body are ignored. It is forgotten that all successive art is deeply indebted to it, starting from Minimal Art and Body Art... until Digital Art that, for at least two decades, has pretended not to have roots, being born by parthenogenesis from computer monitors or software algorithms. I believe that the battle that rare museums, a few galleries, and to refer to people, that Giovanni Anceschi and I, are fighting, is lost. For the art system it has been much easier to validate "traditional" works — although they were judged as avant-garde products — that did not give exposure problems (in the halls of museums and collectors' salons), paintings to be hung, sculptures and installations to be placed somewhere before forgetting about them. Kinetic objects are too delicate: they fail and remain motionless if nobody cares about their maintenance.

Kinetic objects:

- Move and need electricity.
- Are noisy and appear rickety.
- Often require darkness or dim light: it's too hard to overshadow windows.
- Especially get us in front of the real problems of the contemporary world (showing their meaning in a revolutionary way): the sense of machinery, the value of science, the leadership of people, the possibility — working hard — to have a positive vi-

sion of machinery, science and manufacturing. It has been much easier to ignore all this and play around with the roaring pseudo-revolution of sixty-eight, reclining in the clamor mundane halls of Pop Art, hanging on the wall conceptual works. The art system wanted to cancel the idea of art as a project and of the centrality of design, elements that would give a very different value to the following decades and that would direct the course of events towards a condition not as catastrophic as the one we are experiencing. It is no coincidence that today — without citing the source and avoiding to claim its authorship — redeeming ideas, rooted in the thinking of PA and KA, are being developed.

There was not even a word to define the paradigm of PA and KA.

Art: vague and to overcome.

Design: strongly characterized by the *Italian Style* and uniquely belonging to the industrial world.

Project: difficult to explain and accept.

I myself have taken thirty years to find words and a cultural model that somehow could explain it. I think the right word is *téchne*: doing the best possible from an innovative, executive, technical, linguistic and expressive point of view. That is, the perfect fusion of art, science, technology, politics and project. Gruppo MID was founded when PA and KA were beginning to decline.

Its first exhibition, in fact, was *Nova Tendencija 3*, in 1965. Precisely for this reason, Gruppo MID is in some way a Post Kinetic and Programmed Art group, although it is historically considered a fully-fledged part of the movement. This diversity is not only a question of theory but also of age. There are many elements that validate this thesis, also constituting its poetic differential:

— Complete anonymity

The poetics (ideology?) of the groups maintained that art had rational (scientific) foundations and was made by "operators" and not by artists; consequently, the operating procedure and the outcome were central and the author was not: this is due to the idea of "group".

— Interactivity

PA and KA objects declared and proposed interactivity and the intervention of the viewer. Often, however, this interactivity was passive and linked to the movement of the visitor and not of the object. Equally often it was a perceptual or cyclic and repetitive variability, provided by a little motor.

MID objects, instead, were always authentically and fully interactive; they were all equipped with an interface (switches, speed modifiers, light frequency adjusters, etc.) that allowed the viewer to change the visual effect according to his will.

— Technique

For Gruppo MID, technique was never a merely instrument, but a reason for investigating and a start-

ing point to create works. They were often complex and very expensive techniques.

The strobe effect, the interference of light, the chromatic dissociation of cold light lamps, research and the photographic and cinematographic works based on the possibilities of means and tools etc.

— Ironical exploration of Futurism

According to art historians, Futurism was a strong reference for PA and KA, while artists were demonstrating a clear code of silence against that movement.

For MID it was an opportunity of fun and ironic reinterpretation, as it is evident from the photographs of the strobe figure.

— Variety of research

MID was undoubtedly the most fruitful group from the point of view of the range of expressive interests and type of production: objects, structures, synaesthetic environments, photography and cinematography, experimental aesthetics (research on the complexity/simplicity, methods of reading)

— Operating accuracy

Gruppo MID looked at Mari and Munari and felt completely immersed in the Milan culture of that period, whose main protagonists were the Masters of design.

For this reason, objects were "designed" as if they were industrial prototypes made by artisans of excellent talent.

— The project and "how to make it"

The whole work of MID, as it has been described in this text, cannot have but the idea of design in its center, which results in the ability and quality of "making".

It is no coincidence that in the mid-sixties MID changed its name in "MID Design and Visual Communications."

— Design

The transit from PA and KA became evident in 1968, when MID won the international competition for the design of the Italian Pavilion at the 14th Triennale and was also assigned the drawing of the Pavilion.

This step towards design was very natural for MID; since the group believed that there was no difference between the two practices, it was said: "Design is one of the possible forms of the artistic avant-garde."

November 2013)

Alberto Biasi

The painter and sculptor Alberto Biasi was born in Padua on 2 June 1937. After his classical studies, he attended the Istituto di Architettura and the Corso Superiore di Disegno Industriale in Venice. In the meanwhile, he began his artistic activity and in 1959

he founded Gruppo N, with which he worked uninterruptedly until 1967. In 1960, he exhibited with Enrico Castellani, Piero Manzoni and with the European artists of the "New Artistic Conception". In 1961, as co-founder of Gruppo N, he was among the promoters of Nouvelle Tendance and in 1962 he was among the founders of the Arte Programmata movement.

At that time, he collectively signed various works of Gruppo N, such as *Trame*; *Rilievi ottico-dinamici*, obtained by superposition of thin sheets; *Forme dinamiche*, obtained by twisting; real moving *Fotoflessioni* and unstable perception *Ambienti*.

After the dissolution of Gruppo N he "rediscovered himself as a solo artist" and began working on the ever-changing shapes and spatialities, as well as on harmonic movement, creating an extensive series of works entitled *Politipo*. In the following years, he created works by combining twisting thin sheets and real moving parts, or inserting shapes and strong figure-suggesting chromatisms. In recent times, Biasi has developed his latest research and based on the contrast between mini-relief and painting bi-dimensionality, he has produced images that live with those who watch them and are evocative of a continually changing world.

In addition to twelve group exhibitions, he has held more than sixty solo exhibitions and participated in over three hundred and fifty group exhibitions, including the 32nd and 42nd Venice Biennale, the 11th Sao Paulo Biennale, the 10th and 11th Rome Quadriennale and the most famous Graphics Biennale, receiving numerous and prestigious awards. In 1988, his anthological exhibition at the Museo Civico agli Eremitani of Padua was visited by 42,000 people.

His works are displayed at the Modern Art Museum of New York, at the Galleria Nazionale in Rome and at various museums in Belgrade, Bolzano, Bratislava, Buenos Aires, Ciudad Bolivar, Epinal, Gallarate, Guayaquil, Livorno, Lodz, Ljubljana, Middletown, Prague, San Francisco, St. Louis, Tokyo, Turin, Ulm, Venice, Wroclaw, Zagreb, and are included in numerous Italian and foreign collections.

Davide Boriani

Davide Boriani was born in Milan in 1936.

He stopped attending the high school to work as a set designer apprentice at the Teatro alla Scala in Milan.

He attended the artistic high school and the Accademia di Brera, where he graduated in 1960 with a thesis on Dada.

With his fellow students Devecchi, Varisco, Colombo and Anceschi, he began a collaborative practice which would flow into Gruppo T, and they held exhibitions in Bellinzona, Lugano and Milan.

From 1956, he exhibited various works created with experimental techniques; working on the thesis, he began to take an interest in the representation of time and in the intervention of chance in the visual arts; from 1958, he created and exhibited monochromatic works made of an autonomously and unpredictably changing material.

In 1959, Boriani suggested the creation of *Opere in divenire*: four-dimensional (space + time) works, in which time was made perceptible by the variation of the images (space, shape, color) obtained with motion. To build *Opere in divenire*, methods, techniques and new materials were needed, including motors and mechanisms.

This working hypothesis was proposed to the group, that accepted and developed it in a collective discussion phase.

The chance component is identified in the viewer's intervention needed to break the repetitiveness of the mechanical motion.

On 15 October 1959, Anceschi, Boriani, Colombo and Devecchi subscribed the *Miriorama 1* manifesto, which represented the official constitution of Gruppo T.

The group began the creation of solo and group works based on variation, free from any individual "artist" sign, open at the intervention of the viewer and that would then be referred to as kinetic art. On 16 January 1960, at the Galleria Pater of Milan, the group exhibited the *Miriorama 1* manifesto and four variation works, created with experimental techniques and signed as Gruppo T.

They included *Grande Oggetto Pneumatico*, a variable volume environment which also physically interacted with viewers.

From 1960 to 1964, Gruppo T organized fourteen consecutively numbered exhibitions, which were entitled *Miriorama*; the group also created an edition of multipliable works and an installation for the urban space (*Tower of Piazza Duomo*, 1962).

From 1961, with Bruno Munari and Umberto Eco, Gruppo T began its research in the field of Arte Programmata [programmed art] (*Almanacco Letterario Bompiani*, 1962). In 1962, the group became part of the Nouvelle Tendance international movement.

On 19 January 1960, in the *Miriorama 2* solo exhibition, Boriani exhibited his first *Superficie magnetica*, where the intervention of the viewer was required and which would then be developed in numerous variants in the following years.

He also created kinetic works with experimental technologies based on the relationship between planning and chance: *Ipercubo*, 1961–65; *PH.scope*, 1963–66; *Cromosfera*, 1965; *Immagine invisibile*, 1975; *Pantachrome*, 1967–76; *Dinamica economica*, 1985; *Gruppo T (in ricordo del)*, 2005; *Dinamica cilindrica*, 2008.

In 1964, for the *Nouvelles Tendances Paris* exhibition, he created his first interactive environment

Spazio + linee luce + spettatore; this work was followed by twenty-four environments and other installations, designed individually or in collaboration with members of Gruppo T or other artists, from 1964 to 2013.

In 1968, Boriani interrupted the exhibition of solo shows; in 1970 he refused the invitation to exhibit as an artist at the 35th Venice Biennale but he curated as a designer the outfitting of the *Ricerca e progettazione* experimental show.

From 1971, he taught Technology of materials, Decoration and Design at the Accademia di Brera; his courses were held from 1971 to 1981 in various contexts of the territory, in the form of workshops for the design of image interventions in the architectural and social space.

As a designer, he created several projects and set up spaces and structures of collective communication for various clients, including: Rai, Radiotelevisione Italiana, 1967, Derby Club, Milano, 1968, Cassina, 1969, E.A. Biennale di Venezia, 1970, ITT Autoparti, 1973, Texas Instruments, 1974, Montedison, 1974, Fiera di Milano, 1975, Hotel Galileo, Milano, 1982, Autostrada Milano Serravalle, 1983, Alitalia, 1985, ATM, 1989, MM, 1991.

Boriani's works have been acquired by public collections, among which Hirshhorn Foundation, Washington, 1964; MoMA, New York, 1965; GNAM, Rome, 1968 and 2005; Civica Raccolta d'Arte Moderna, Cagliari, 1974; MAGA, Gallarate, 1976; Archivio Storico della Biennale di Venezia, 1977; Sedi Comit, New York and Frankfurt, 1984; MAMbo, Bologna, 1990; Ritter Museum, Waldenbuch, 2002; MART, Rovereto, 2005; Moderna Museet, Stockholm, 2005; ZKM Museum, Karlsruhe, 2006 and 2007; Museo del Novecento, Milan 2010; Cantieri d'Arte, Milan, 2013.

Since 2006 he has been living and working in Curitiba, Brazil.

New tendencies and other things

Davide Boriani

Once upon a time there were kinetic art, programmed art, Op art and all those movements that, for convenience, we will call the New Tendencies.

There were also Snow White and the seven dwarfs. The dwarfs worked in the mine and probably did not earn a much; poor but happy, in the evening they came home singing Tyrol songs.

The members of the New Tendencies were artists, so they worked for free. They wanted to change art, and something else: usual utopias of Futurism, Bauhaus and Constructivism representatives that Mussolini, Hitler and Stalin had to call back to order.

The members of the New Tendencies did not recognize themselves in the figure of the inspired, tormented, alcoholic artist, much appre-

ciated by the orthodoxes. Instead of inspiration, they considered design, and over and above individuals, they put group work.

After getting rid of canvases and brushes, they began to build malfunctioning machines and enhanced change rather than preservation; they showed instability and ambiguity of what appears and tried to rationally explain the mysterious processes of art.

Convinced that everyone can be an artist, they let the viewers put their hands over their works, even putting them at the center, in dark environments which provided confusing — subsequently named psychedelic — feelings.

They believed that art — like economics — could be planned and should not be left to the whims of the market; with their multipliable works, they proposed an art within everyone's reach.

At first all these things amused the audience but left critics almost impassive; they began to deal with it when a best known typewriter factory sponsored programmed art, took it to America, from where it returned with the name of Op Art. But as we know, the market needs stability; that is why some forms of folk art were preferred; instead of willing to change the *status quo*, they painted it in bright colors.

Some of the artists of the New Tendencies were chosen and sanctified, just enough to undermine the groups and destroy the movement. Op Art ended up on old ladies blouses.

The evil witch coming from the East deceived Snow White with promises of a better life, and with a poisoned red apple made her fall into a deep sleep. Despair of the dwarfs.

But the prince came from the West; with a kiss, he awakened Snow White, sponsored her and carried her off riding his white whale.

Since they could not change the system of art, many members of the New Tendencies decided that they might as well be part of it, and draw some profit. Someone got rid of the Chinese clothes of the sixties and showed off ties with the emblem of the dollar.

Some others persisted in changing things, working in the schools, in the design and social fields; theirs was called a “nursing vocation” by those who theorized the end of history and avant-garde.

Without Snow White, the dwarfs found themselves increasingly poor and slightly less happy; now they also had to make up their beds and wash their dishes. Grumpy began to complain of too much work and little pay, but a series of mysterious explosions, which also put the mine escalator out of order, convinced the dwarfs to stay calm.

Some of them went to work at the Cirque du soleil naissant, where they set up a number with some dancers and had some success. But when

it was discovered that they went to eat without washing hands, they were fired and the circus went bankrupt.

There was, however, a rather cunning dwarf, who sold carpets going around markets with a van, the Api Due; one day he found the Magic Mirror of the Queen in a junk shop, and bought it for a few coins.

With that, he convinced the dwarfs that only him could protect them from the evil witch (who had died in the meanwhile).

He thus became the owner of the mine, and the world's richest dwarf.

With the new millennium, the Information Revolution broke out, changing many things in the field of information, labor and economics. Someone noticed that the members of the New Tendencies had anticipated something when they talked about programming and interactivity.

But we know that coming too soon is worse than being a little bit late, in the art. Psychedelic effects were then used in all rock concerts and displayed on television. Boys were playing with pixels, ignoring all that had happened before.

The ideas of the New Tendencies were no longer dangerous, and could be recovered as a commodity.

Artists were old men at that moment, and since an artist is worth more dead than alive, while waiting they were safely put in a museum.

Meanwhile, the ambitions of the cunning dwarf had grown; he engaged other dwarfs and

dancers in his circus, he performed in dangerous constitutional stunts, he wanted to be called Highness and to become a king; to get a license of nobility, he tried to wed the young granddaughter of an Egyptian prince.

But this caused him some annoyance.

The owners of the mines, since he could not abolish all the taxes for the richest as he had promised, replaced him with a more reliable fellow, who made the Statutes of the dwarfs in bits and pieces.

Mines were closed and the dwarfs made redundant.

We do not know how the story ends. The Brothers Grimm are now intent on rewriting the story of the New Tendencies, with some exaggeration and some omissions, as befits those who tell a story and have to take into account the interests of the publisher.

August 2013

Ennio L. Chiggio

Ennio L. Chiggio was born in Naples in 1938. He irregularly attended the Accademia di Belle Arti and the Faculty of Architecture in Venice. In 1957 he began painting, using ink on paper and tempera on cardboard to create informal inspired works. In 1958 he came into contact with a group of young artists from Padua, with whom he attended courses at the



Munari (di spalle), Varisco, Colombo, Boriani, Gregotti (di spalle), trasmissione dedicata al gruppo T, della rubrica “Lavori in corso” condotta da Vittorio Gregotti, Lugano, 1966 circa

studio of Professor Travaglia; in 1960, he was one of the five members of Gruppo N. 1961 was the year of the exhibitions at the Studio N, in Via San Pietro in Padua, where "serial" exhibitions of all the members were held. He dedicated himself to reading John Dewey's essays and improved the construction of small objects with black cardboard, cut and folded to form anti-pictorial structures, which marked the definitive separation from informal sensitivity. He was interested in visual poetry and photo-concretism, areas that inspired the thematic and didactic activities of Studio N, through which its members intended to transform cultural information in a moment of collective knowledge and social awareness. With Gruppo N, he took part in the *Arte Programmata* exhibition, presented by Umberto Eco in Milan, Venice and Rome in 1962, as well as in Trieste the following year. In 1964, the exhibition was also held at the Royal College of Arts in London and at the Loeb Student Center in New York. In 1963, he was on display with Gruppo N in the exhibitions entitled *Oltre la pittura oltre la scultura*, held at the Galleria Cadario of Milan and Galleria La Bussola of Turin; he also exhibited in the Gruppo N crucial event at Studio F of Ulm (Germany) and at the 4th International Biennale of San Marino, where Gruppo N and the Zero group won the first prize. In 1963–64, he participated in *Nuove Tendenze 2* at the Fondazione Querini Stampalia, which was held after the second edition of *Nove Tendencije* — an event held in Zagreb in which Gruppo N participated in 1961, 1963, and 1965 — and that Chiggio considered a fundamental training experience in terms of information exchange with international artists. In 1964, at the 32nd Venice Biennale, Chiggio exhibited the electronic work *Ambiente sonoro*, created in collaboration with Teresa Rampazzi. In the same year, with Teresa Rampazzi and Serenella Marega, he founded the experimental group of phonology NPS (Nuove Proposte Sonore) for the production of *sound objects* with electronic and synthesis music. In 1966 he took part in the program of electronic music hearings organized at the Galleria La Chiocciola of Padua, and in 1967 he exhibited some *sound objects* in the Grupa N anthological exhibition at the Muzeum Sztuki of Lodz. He came into contact with members of S2FM in Florence and of Enore Zaffiri's SMET in Turin and coherently continued an activity related to the European workshops of avant-garde music until 1977. In the sixties, Chiggio focused on the study of body motion, as well as on environmental and industrial design, in line with the interests of some members of Gruppo N. In 1973 he was a member of the Board of Directors of the Associazione Disegno Industriale of Milan, and from 1975 to 1991 he managed brand communication for national and foreign companies. During the seventies and eighties, he created works in which red and white fields geometrically alternated

to induce the gaze of the viewer to meditate on the visual instability of perceived solids. From 1978 to 1989, he taught Design and Industrial Aesthetics at the Accademia di Belle Arti of Venice. In the same period, in Padua, he opened Galleria TOT with Giulia Laverda and curated the installations and research studies on playful language for TATA group, a collective experience that he founded involving, among others, the critic Ernesto Luciano Francalanci. In 1996, he opened the Embtool workshop, where he created short films relating to architecture and art in collaboration with Alberta Ziche and where he developed some projects inspired by the relationship between the latest mathematical models and artistic expression. At the age of sixty, he attended the Faculty of Letters and Philosophy in Padua for over a year, during which he wrote the philosophical essay *Quodlibet*, which was never published, and the notebooks entitled *Lettera filosofica*, *Insight* and *Exit*. Curator of several national and international exhibitions, between 2008 and 2009 he participated in the group show entitled *Bit International – Nove Tendencije – Computer and Visual Research*, Zagreb 1961–1973 at the Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. In 2009, he took part in the fourth edition of the Prague Biennale with Gruppo Al.Chi.Mas+X, a player acting with eclectic geometries. In February 2011, the group, then composed by Alviani, Chiggio, Massironi and Landi, was computationally followed by Alberta Ziche and inaugurated the *Confronti visivi* exhibition at the Galleria Daniele in Padua. In April 2011, Chiggio exhibited the *Alternanze dinamiche* solo show at the Galleria Santo Ficara of Florence and in the same period he improved the processing of *Intagli*, serial work thanks to which he organized a new but continued activity which covered a period of about fifty years. In 2011 the *Dislocamenti Amodali* anthological exhibition was held at the Centro Culturale San Gaetano in Padua and in 2012 the *Seitenblicke* solo exhibition was on display at the Komart Gallery in Berlin.

Programmed art: the Achilles's heel of utopia Ennio Chiggio

I would like to repeat and update here some concepts that I already expressed in the eighties, intervening in the then profound debate on programmed art, that were also published on specialized magazines. This revival is inspired by the interest that, in this last period, is leading to the bloom of many exhibitions, by now historicized, of those facts; these events still see us as attentive and participatory (critical) witnesses. It seems obvious that, after the war collapse, the fifties were the container of the historical avant-garde experiences and scientific innovations of the twentieth century, but their mixture was characterized by a

feature that, on the side of art, was defined as "programmed art" or "kinetic art" or "open work". The specificity of that attitude was the use of cultures until then only considered in relation to "design". We can say today that they were the same thing, since they were promoted by the same ideological assumption. It has been said: culture of design and not of the product. The process is in fact what attracted the attention of visual, kinetic, aesthetic (as they liked to define themselves) operators; the operating method, the design phase were the crux of the whole programmed art. Modelling, i.e. the overall prefiguring system of the early forties of the twentieth century, allowed the use and acquisition, in libraries and on working tables, of scientific results or viable cultural possibilities such as perception, information, communication, structure, program and use on the one hand, and of historical series with movements like Werkbund, De Stijl, Esprit Nouveau and schools like Bauhaus and Vchutemas on the other. The above-mentioned terms were included in the glossary specifically used by many operators of that time, in a pragmatic inclusive process combined with a strong abductive ability (Dewey and Peirce). The process had an internal predictive value and it was able to express the end result through a Laplacian standard deviation! We will analyze that in more detail in the conclusion, by now let's pause on the anthropological component relating to those facts. The work making is called "research", the product, if it does exist, is an "object". The expression "if it does exist" should be emphasized for two reasons. First: from a phenomenological point of view, not all research leads to a solution; on the contrary, very often it can result in its denial. Second: the product lacks of the elements needed to be inserted in the ancient exchange of the market of art and it objectively falls outside it. The result of research had to find such a wide application that the seriality of the design would provide a different venue in which the work had to be industrially multiplied. The object manufactured was considered as the prototype of a series, with all its imperfections, that were accepted, leaving perfection to the mechanical repetition. The multiplication of the work (i.e. its non-uniqueness) attributes it hopelessly to the industrial era, cutting out once and for all the conceptual evolutionism contained in the event of a craft metamorphosis that seamlessly goes from minor arts to design. This assumption characterized many, if not all, historiographical plans of the era before mechanization. Behind this method of working was the need for a widespread dissemination of the artistic product, within the pedagogy of perception that had to involve the process of living. An art of teaching to the end, capable of expanding the current structure of

things towards “revolutionary” shapes. In my opinion, this equation contained the utopia, the imagination of another field of experientiality that was enough to practice in order to make it “real”. It is clear now that this phenomenological simplification was the Achilles’ heel. This way of thinking, its radicalism was unfortunately essential, but hindsight...The only sensitivity of operators and users had to be in the vertigo, as we would say today, of a cold psychophysical apparatus which measured the deviation from the reference sample. The positive science of the nineteenth century had already set down a series of sample measurements (such as the platinum meter bar stored in Sèvres), depositions of positive certainties that had gone through and crossed the vertebrae of progressive human beings. The implications that these operators had with the emerging neo-capitalism have often been omitted and the research fields felt the effects of both their areas of origin and of the pressures of the market and critics who flocked around those events. To be honest, much is attributable to the individual falls. To the narcissistic redundancy, to the reactionary flow, to the quiet forms of “pictoriality”. The diviners of the movement, who had already post-futuristically appeared at the end of the fifties, emphasized the kinetic component for the strong presence of motion, the visual component reductively defined in Gestalt terms was a mannered acquisition, and finally the constructivist neo-concretist component was articulated by pretending an uninterrupted continuation of issues in the field of avant-garde arts, that in those years took the definition of “historical”, all articulated to push this *making* into *things* to be relocated in *museums*, in order to make them the subject of *words*, since objects (things) can be more easily expropriated than process (making). The strong opposition to the metaphysical windbag that accompanied the anxious objects described by Rosenberg and characterizing the season of Informality were thrown out of the door but re-entered through the window! Without anxiety... but only with a chronic depression. Nothing could be more pleasing to some, but nefarious to others who moved in an increasingly decisive way from the artistic working to the then rising area of Italian design. Some observed and took note of that as a defeat for “death of art”. Well, for committed Hegelians we could say this is true. Prophets of similar misfortunes have been around the world since a long time! Again, these are abbreviated forms of thought that underpin wider horizons of the philosophical debate on the disappearance of subjects and synthesis chains, but unfortunately brief thoughts are contagious especially among visual artists! Working in a group, thinking and not giving works a title, making them anonymous in terms of authorship, but giving

them only a factual value, verifying the behavior and overall expressive gestures through study sessions extended to a supranational field called Nove Tendenze (from the title of the first great meeting and exhibition held in 1961 in Zagreb, an impartial place) cannot but be re-read from this perspective and today, decades later, attract to the point that Lea Vergine defines these events as “The Last Avant-Garde”. But other outcomes of those New Tendencies must be emphasized, since they found maturity in later years, right in the area of design cultures. This component was confirmed by symptomatic characters of industrial design such as Mari and Munari, who had also participated in the foundation of programmed art, of which they are still experienced representatives, or as Gianni Colombo, in association with his brother. But what about operators like Anceschi in the discipline of visual design, of Massironi in perceptology, of Molnar as regards information theories, of Mavignier in graphics, of Alviani in textile design and of all the others artists (Boriani, Chiggio, Barrese, etc.) involved in design teaching? And what about the interventions of so many operators at the Hochschule fur Gestaltung in Ulm or at the faculties of Architecture, academies or emerging design schools? The radical and behavioral component, Dada to use an artistic term, often set aside by the exegesis of the moment, intent on enhancing the visual aspect at the expense of the political one, appeared in a clear way, as soon as that area of great rethinking of scientific knowledge and political practice was created, transversally moving away from Counterdesign poetics. Aggregated groups emerged around the Global Tools, and groups and extended meetings (Superstudio, Archizoom, Strum, Studio 65) were founded on a new cooperative operation; we have already pointed out these parallel stories elsewhere. Also the social interest in the designer profession should be remembered, since it saw the commitment of “programmatori e C.” in relation to the ADI in the seventies. All these operators made a last attempt to change the rules of the game as regards design, but alas, entropy played a role. As I promised at the beginning, I would briefly deepen the concept of program as “Laplacian emphasis”, as the ability to determine becoming situations through “predictive” ways, i.e. through the evolution of a numerically or geometrically formalized calculation that leads to “aesthetic” outcomes, not trivial nor random, but that shows the interior charm of the intrinsic will matrix to fulfill a self or other self due to the cooperating imagination of the viewer! Computability assumed an epistemological meaning at the end of the nineteenth century, because it was believed that any subject of thought could be translated by analogy in a machine able to simulate and rep-

resent the structure. On this progressive positivity, the technical achievements of modernity would be founded. It is clear that we have inherited all this, but it is also true that in taking the authorship of this, all filial rejections that were not determined by the paternal closures are hidden! Programmed art moved from the anxious object to the contemplated and uninhibited object; on the magma material, programmed art established a structural material. It goes from “fatus” to “opus”.

Gianni Colombo

1937: Gianni Colombo was born in Milan on 1 January.

1955: This is the year of the first painting, sculpture and ceramic works.

From 1956 to 1959: He studied at the Accademia di Belle Arti di Brera. He made his début with some abstract works, experimenting different materials and languages and creating, with the influence of Lucio Fontana’s lessons, polymaterial works and cotton wool monochrome reliefs, that in 1959 he exhibited at the Galleria Azimut in Milan. That same year, in Milan, together with Giovanni Anceschi, Davide Boriani and Gabriele Devecchi, Gianni Colombo founded Gruppo T (to which Grazia Varisco joined the following year), and whose collective and solo shows were entitled *Miriorama* (one thousand images) and numbered progressively, in order to underline the continuity of a common programme that would guide the work of the group for several years, recovering historical avant-garde themes (in particular of Futurism, Dada and Constructivism) to be reworked according to the latest experiments and artistic research: Lucio Fontana’s Spatialism and his *Ambienti*, *Macchine inutili* by Munari and Tinguely, *Linee* and *Achromes* by Manzoni. The purpose of the group was to eliminate any static barrier between painting, sculpture and architecture.

1960: This is the year of the first collective exhibition, *Miriorama*, which included various works, deliberately unsigned by the artists and aimed at the study of space and time in the artwork. This exhibition already integrated the characteristic features on which the whole research of Gianni Colombo was based, i.e. space with the invasion of environment, time intended as motion, becoming and provoking of a psycho-physical reaction in the viewer, throughout surprise. The work no longer had a single, fixed image: the repetitiveness of movements was avoided by introducing a random component that, in subsequent productions, would be determined by the direct intervention of the viewer. On 9 February 1960, with *Miriorama 4*, the first solo exhibition of Gianni Colombo was held, where he exhibited his first kinetic works: *Superfici in variazione*

and *Rilievi intermutabili*, whose novelty was represented by the need of a direct intervention from the viewer to activate them, and by the first homogeneous surfaces with electromechanical powered rhythmic motions (*Strutturazione pulsante*), that stressed the interest for architectural space and its primary components. Being the heir of Fontana's indication to go beyond the surface, and pass through it, Gianni Colombo did not consider at all the work surface as a place of abstract-contemplative mimesis: what was important to him was the direct relationship with the viewer, who would become an active part of the work, the subject rather than the object, of the artistic representation. The collective exhibitions of the group continued with later editions of *Miriorama*, where artists experimented mechanically powered objects, such as *Rotoplastik*, that was exhibited by Colombo in *Miriorama 8*, in December 1960. The will to overcome the traditional conception of artwork led Gianni Colombo to experiment new perceptual structures with light effects, creating works of Plexiglass (*Crono-cromo-struttura*), light projections onto vibrating mirrors (*Sismostruttura*), apparent virtual forms and movements, with swift motion structures (*Strutturazione acentrica*, *Roto-optic*), posthumous images produced by rhythmical flashes through perforated rotating screens (*After-structures*, *After-points*).

1962: In this year he started studying the successive relationships of geometrical shapes (boards of *grafica programmata*) and the mass production of *Rotoplastik* and *Strutturazione fluida*, by means of industrial techniques. The multiple object was con-

ceived to be produced using industrial techniques, in a potentially unlimited number of copies, starting from a prototype whose value was only that of a design. Therefore, there was not an original copy to reproduce, but a series of identical objects, all and sundry with the same value, the same nature of authenticity and originality.

1963: The members of Gruppo T participated, again individually, to the organization of the Nouvelle Tendance international movement and to its subsequent exhibitions. In 1963, Gianni Colombo was invited, together with all kinetic-programmed artists, to the 4th Biennale of San Marino, entitled *Oltre l'Informale*.

1964: From this moment on, the aesthetic field of action privileged by Gianni Colombo became the environmental space, designed as a place of active solicitation of perceptual events, both in terms of sense and behaviour, which directly involve viewers. Colombo created a number of habitable and practicable environments that would progressively transform from neutral and "abstract" spaces (where the audience was immersed in natural luminous kinetic events) to spaces more and more tied to an architectural design, in order to make the viewer rethink the concept of space, changing the environment perception, almost to underline the fragility of the beliefs dictated by habit. In 1964, at the Musée des Arts Décoratifs of the Louvre, in Paris, on the occasion of the Nouvelle Tendance exhibition, Gianni Colombo created his first habitable environment, *Strutturazione cinevisuale abitabile*.

1965: In Zagreb, Gianni Colombo took part in the

third edition of *Nova tendencija*. For the occasion he created *Topoestesia-Ambiente sperimentale a zone contigue*, an environment involving the viewer's behavior, his posture reflexes (*Sinestesia, Bariestesia, Topoestesia*). Also in 1965, Gianni Colombo participated in *Nul '65*, at the Stedelijk Museum of Amsterdam and got in contact with artists of the Zero group in Düsseldorf.

1967: This is the year of the official consecration in Italy and Europe of the "spatial environment" theme. In Graz (*Trigon '67*) an environment exhibition was set up, and a show that was perhaps the most famous one of this period, *Lo spazio dell'immagine*, was held in Foligno, where together with Gabriele Devecchi, Colombo designed *Ambiente a strutturazione virtuale*. Also in 1967, he exhibited for the first time the *Spazio elastico* environment, designed in 1966 and created for *Trigon '67* in Graz. *Spazio elastico* is the best known environment among those created by Colombo, and it represents the highest outcome of the cine-visual phase: it is a pulsating environment, which engages the viewer with imaginative tracks that are perceived differently by each one. In 1968, at the 36th Venice Biennale, the *Spazio elastico* environment won the first prize for painting. The same work was exhibited in Documenta 4 (Kassel), along with *Topoestesia - Tre zone contigue* (1965).

1969: From this period, Gianni Colombo deepened his studies on pattern switching obtained with electronic generators, displayed on a cathode-ray tube and driven by vibulators: *Segnali vibulati* (video-tape).

1970: Gianni Colombo collaborated with Vincenzo Agnetti, with whom he produced *Campo praticabile* at the Studio Marconi of Milan. At the Museo Civico di Bologna, on the occasion of the *Comportamenti, progetti, mediazioni* exhibition, curated by Tommaso Trini and Renato Barilli, he exhibited the *Segnali vibulati* videotape, which dates back to 1969.

1971: Colombo held a solo exhibition at the Neue Galerie am Landesmuseum in Graz. The following year he held a new solo exhibition at Palazzo dei Diamanti in Ferrara.

1975: He designed and created *Bariestesia*, an environment based on intermittent brightness contrasts emanated by amplifiers of different shape and material. In *Bariestesia* and *Topoestesia* environments, Gianni Colombo stimulated paradoxical environmental practices through deformed steps and threshold paths. Starting from daily gestures, such as climbing the stairs, he experimented new balances to change the feelings of the viewer.

1976: Gianni Colombo exhibited in *Europa America - L'astrazione determinata 1960/1976* (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna) and in Venice and Sydney Biennales. He also held solo exhibitions at the Kunsthalle of Baden-Baden and Kiel. Baden-Baden and Kiel.



Da sinistra in piedi: Devecchi, Boriani, Colombo, Massironi, Morelet e Mari; seduti: Sobrino, Danielle Morellet, Leparc, Maison de la Culture Grenoble, 1968

1978: Colombo was commissioned the design of a monumental complex dedicated to European Resistance by the city of Como.

1979: Gianni Colombo was appointed Professor of Space Structuring at the Nuova Accademia di Belle Arti of Milan, of which he also became the President in 1985.

1980: In the early eighties, he began working to a variety of environments, such as *Architetture cagoniometriche-archi*, that he exhibited in the solo show held at the Stedelijk Van Abbe Museum of Eindhoven (1981) and in the *Arte italiana 1960-1982* exhibition, on display at the Hayward Gallery of London in 1982.

1981: He won the Kunst am Bau competition in Berlin for the construction of a monumental building in the city (a project that would not be realized). That same year, he created *Luce/Ombra*, that was exhibited at the Grossetti Studio of Milan.

1984: He held a solo exhibition at the Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan, where he exhibited *Architettura cagoniometrica-colonne*. The same environment was also on display at the Venice Biennale.

1987: He began working with FIAM, on whose behalf he created some installations for the Galleria Schubert of Milan, as well as with the Internationale Möbelmesse Köln of Cologne (1989) and the Gherardini Showroom in Milan (1992).

1988: Gianni Colombo created *Spazio curvo*, an environment built with plastic pipes and electric motors.

1990: Gianni Colombo was invited to the travelling exhibition entitled *L'altra scultura* (curated by Renato Barilli), that was held in Madrid, Barcelona and Darmstadt.

1992: In the striking space of the Galerie Hoffmann in Friedberg, he exhibited his last environmental work, *Spazio diagoniometrico*, realized with large photo paper cones of about three meters of height driven by electric motors.

1993: On 3 February, Gianni Colombo suddenly died at Melzo hospital.

Toni Costa

Born in Padua in 1935, Toni Costa was among the founders in 1959 of Gruppo N, a nucleus of programmed and kinetic art which also included Alberto Biasi, Manfredo Massironi, Ennio L. Chiggio, and Edoardo Landi.

In their 1961 manifesto, these artists defined themselves as "experimental designers", free from any trends and programs and joined in the search for a new definition of art that would integrate painting, sculpture, architecture and industrial production.

The activities of the group as a whole and of its individual members were closely related: many works

were in fact produced collectively, in refusal of individuality.

The first exhibition of Gruppo N was set up in Padua in 1960, and it was entitled *Nessuno è invitato a intervenire* [Nobody is invited to intervene], provocatively inviting viewers not to attend the event.

The group's collective experimentation resulted in the creation of many kinetic visual works and in a series of activities organized at the Galleria Enne of Padua, where in the same year the artist also held his first solo exhibition.

In 1961, he participated in the *Art Abstrait Constructif International* exhibition at the Galerie Denise René in Paris and at the Zagreb Biennale.

The following year his works were exhibited both in Italy and abroad, especially at *Arte Programmata*, an exhibition held in Milan at the Olivetti Showroom.

In 1963, the artist was awarded the first prize at the San Remo Biennale and the following year he exhibited at the Venice Biennale and in the *Nouvelle Tendance* exhibition, which was held at the Louvre Palace in Paris.

In 1966, he participated in *Aspetti dell'arte italiana contemporanea*, at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome.

He also exhibited in many group exhibitions and held some solo shows, among which one at the Waddell Gallery of New York and another one at the Galleria Barozzi of Venice in 1969.

That same year, one of his works was included in the prestigious Peggy Guggenheim Collection of Venice.

In 1973 he exhibited at the Galleria Lorenzelli in Milan.

The most recent exhibitions were held in 2012: *Ghosts in The Machine* at the New Museum of Contemporary Art of New York and *Arte Cinetica e Programmata* at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome.

In 2013, he is on display in *Dynamo*, an exhibition held at the Grand Palais in Paris, and in *Percezione e Illusione: Arte Programmata e Cinetica italiana*, at the MACBA Museum of Buenos Aires.

The artist died in 2013.

Dadamaino

Emilia Maino, daughter of Giovanni Maino and Eri-na Saporiti, was born on 2 October 1930.

In the fifties, she moved her first steps in the world of art: her first participations in group exhibitions, with the name of Dada Maino, date back to 1956. In 1957, she made friends with Piero Manzoni, who introduced her to Lucio Fontana. In 1958, year in which she held her first solo exhibition at the Galleria dei Bossi in Milan, displaying abstract informal works, she created her first *Volumi*, canvases

with ovoid, individual or repeated holes that would characterize her début within the new avant-garde movement.

In 1959 she joined the avant-garde art group founded by Manzoni and Enrico Castellani, which was created around the Galleria Azimut and the *Azimuth* magazine. The group organized various exhibitions in Europe thanks to the relationships established with the coeval groups named Zero (Germany), Nul (Netherlands) and Motus (France), which worked on similar experiments. It was in that fervid climate that Dadamaino — she began to sign her works with this name — started to exhibit in Europe by making friends with artists like François Morellet, Henk Peeters, Jan Schoonhoven, and with members of the Italian Gruppo N and Gruppo T. In 1961, she participated in the *Informativo sperimentale* section of the 12th edition of Premio Lis-sone with Manzoni, Bonalumi and Castellani, with-in the Gruppo Milano 61.

The birth of the Nouvelle Tendance movement indicated to Dadamaino a reference evolving horizon to follow. 1962 was the year of her first solo exhibition in Germany, at the Galerie Senatore in Stuttgart, and of her participation in *Nul*, at the Stedelijk Museum in Amsterdam. In the meanwhile, her research passed from *Volumi a moduli sfasati* to *Oggetti ottico-dinamici* and she focused on extensive studies on perception times and ways.

In 1966, she started the *Ricerca del colore*, a systematic research study based on the perceptual relationship among color tones. This work made the artist get close to masters like Antonio Calderara and to different authors, from Jorrit Tornquist to Antonio Scaccabarozzi, who operated on the raw quantities and qualities of colors. The exhibition activity slowed down, also because of an increasingly radical and existentially exclusive militant political commitment.

From 1970, Dadamaino came back with a solo exhibition at the Diagramma, in Milan, and with other shows held at the Galleria del Cavallino in Venice and at the Ubu of Karlsruhe in 1973. While expanding colour research in the *Cromorilievi* series, in 1975, with the series of works entitled *Inconscio razionale*, Dadamaino reflected on the meaning and quality of the physical act of making signs, that led her to develop the code of signs which she called *Alfabeto della mente*. Papers and canvas filled with signs of the *Alfabeto della mente* were structured together, as obsessive accumulations on the walls, in *Fatti della vita*, which was exhibited for the first time in 1979 at the Studio Carlo Grossetti in Milan, and in 1980 at the Venice Biennale. Starting from the 1983 retrospective at the Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan, the first rewards were given to Dadamaino; the following year, the first monograph on her work was published by Beatrix Wilhelm Verlag, in Leonberg. The work on signs was articulated in terms of space

and time in *Costellazioni* and then, in a more determined way, in the series of works entitled *Il movimento delle cose* and *Passo dopo passo*, created on translucent acetate: two great examples of *Il movimento delle cose*, 18-meter long each, were exhibited at the Venice Biennale in 1990.

The nineties were characterized by a cosmic evolution of the work on signs in the *Sein und Zeit* series, begun in 1996. The 2000 anthological exhibition held at the Museum Bochum implied Dadamaino's definitive consecration as a primary figure of avant-garde art. Unfortunately, at that time her health rapidly degenerated and she died in Milan on 13 April 2004.

Gabriele Devecchi

Born in Milan in 1938 and graduated in Architecture, the provenance from a family of craftsmen and the attendance of the High School of Art and Design in Brera were fundamental for his education. In 1959, together with Giovanni Anceschi, Gianni Colombo and Davide Boriani, he founded Gruppo T (to which Grazia Varisco joined shortly afterwards). He created kinetic and programmed works, interactive environments, programmed graphics, multiples, installations to be integrated in the urban context. From 1962, he actively participated in the *Arte programmata* events promoted by Olivetti, in Italy and USA. From 1963 to 1969, he took part in the *Nouvelle Tendance* exhibitions in Zagreb, Venice and Paris. From 1962, he managed his own silver workshop for which he developed new design methodologies. During the same years, he started collaborating with other sectors of design: furniture, product, outfitting and urban design. Among others, he collaborated with Comune di Milano, Triennale di Milano, Olivetti, Cassina, Calderoni Gioielli, Richard Ginori, Vaselli Marmi, Italia Nostra. In the seventies, he participated in many artistic events that connoted a period of critics to the traditional organization of the art system and, at the same time, he showed a strong attention to the social implications of the aesthetic research activity. Among the events in which he participated are *Volterra 73* and *Arte come sociale* at the 38th Venice Biennale. From 1972 to 1975, he actively participated to the struggles of the Garibaldi district, aimed at its requalification and preservation of its residents. He also collaborated with Enzo Mari in the exhibition project *Design e Design* for the relaunch of Compasso d'Oro and, in 1981, for the exhibition *Dov'è l'artigiano* (Florence and Milan). His works are displayed in various museums, in Italy and abroad, testifying his activities both in the field of kinetic-visual research and in the design of objects. In the eighties, he focused on artistic craft as the National Secretary of the Italian section of the World Crafts Council, and in the nineties as a member of the National Council of Asnart-Cna. In 2001, he re-

ceived a notification of award for the 19th Compasso d'Oro, for a collection of rings in white gold and diamonds entitled *Rings*. He taught Visual Perception at the Accademia di Belle Arti di Brera, as well as Silver Design at the IED of Milan, Basic Design at the Faculty of Design of the Politecnico di Milano and at the Faculty of Design and Arts of the IUAV of Venice.

He died in Milan in 2011.

Luciana Di Luciano

Lucia Di Luciano (Siracusa, 1933) attended the Accademia di Belle Arti in Rome and, in the sixties and seventies, participated in numerous exhibitions.

In 1963 he co-founded Gruppo 63 with Lia Drei and Francesco Guerrieri and in 1964 Operativo R with Carlo Carchietti and Franco Di Vito.

Among the many exhibitions, the most significant ones are *Gruppo 63* at the Galleria Numero of Florence and Rome (1963), *Musica elettronica e concreta, arte visiva* at Palazzo Strozzi in Florence (1964), exhibition of the Gruppo Operativo R, at Messaggerie musicali in Rome, in which V. Gelmetti, A. Plebe Portoghesi participated, with musics of Xenakis and P. Grossi (1964), *Per un scelta operativa* at the Galleria Numero in Rome (1965), *Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio* at the Galleria Numero in Rome, with music of P. Grossi and introduction of G.C. Argan (1966), *Art centre*, in Johannesburg (1966), *Suono, movimento, colore. Ricerche sonore nell'arte cinetica* at the Galleria L'Obelisco in Rome (1966), Universal Exhibition of Montreal (1968), solo exhibition at the Galerie Disque Rouge of Brussels (1976), *La couleur au-delà de Mondrian* at the Zoographic Gallery of Katia Feijo in Bordeaux (1987), MLAC at the University "La Sapienza" in Rome (2002), *Combinatorie* at the Dossier Hall of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome (2007), *Arte Programmata e Cinetica* at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome (2011), *Percezione e illusione – arte programmata e cinetica italiana* at the MACBA Museum in Buenos Aires (2013).

His works are included in the collections exhibited at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, the Peter Stuyvesant Art Foundation of Johannesburg, the Foundation Disque Rouge of Brussels, the VAF Stiftung Foundation in Frankfurt and the MACBA Museum of Buenos Aires.

Genesis of our painting in the sixties

Giovanni Pizzo, Lucia Di Luciano

We imagine the state of the art in those years as an amphitheater where characters, somewhat alienating for us, were sitting on the stands.

They were: material painting, informal art, tachism,

action painting, painting of signs and gestures and kinetic art.

The two of us, lost and standing at the centre of the circular stage, looked at them with a big question mark on our faces.

The punctuation was due to the fact that both of us went through those years overloaded with a bulky figurative burden on our shoulders.

Despite the massive presence of characters, sitting on the stands, the figurative crust in which we were wrapped up was hard to break away from us, but then...

Rome at the end of the fifties was swamped with posters and flyers announcing the exhibition of Piet Mondrian at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna; it was a wonderful gift by Palma Bucarelli. Our opposing tensions of figurative and aniconic art collided in the presence of Mondrian's paintings and the latter eventually won.

In the large rooms of the gallery, the discovery of that world fascinated us as well as Mondrian, the painter who jettisoned a large and unique figurative heritage and began a quantitative minimal path made of vertical and horizontal strings, painted in the three primary colors, that meticulously and projectively objectified mental balances.

Even the characters on the stands were watched over with other eyes.

Burri with a specific and rigid design and composition law that weaved its only apparently random plots.

Of Capogrossi we looked at the sign that only defined itself.

Of Licini we could admire the geometrical stories made of signs placed at the edge of the paintings. Kinetic art was known for its obsession with time, both as a period, and as a space/time continuum set by becoming surfaces, driven flows of sands and oils, becoming shapes and spaces. All this indicated the rebellion against the static appearance of traditional art objects.

To delve into a new path, we lacked of an aniconic vocabulary of signs that only signified themselves and the processes they were driven by.

Texts of mathematical logic, Gestalt psychology and other issues were available for reading.

The long speeches with Giulio Carlo Argan in his study at La Sapienza University helped to make us move away from the residual figurative mists.

With painter friends, we founded Gruppo 63 and Operativo R, animatedly discussing the problems related to operational research; also the *Nova Tendencija* exhibitions in Zagreb, in which we participated, helped us in our path.

In this immersion into abstract issues, our research began to take shape and, acting within an operational process, it began to organize the work, putting the audience in a situation of perceptual awareness.

Even our images changed, and from organic elements they slowly assumed the singularity of geometric primacy.

Then, there was the metalinguistic elaboration of logical and mathematical principles, aimed at the rationalization of mental paths objectified by the interaction of elementary geometric figures.

Finally, in the sixties we faced a twofold struggle: firstly for the conquer of the abstract stronghold and secondly to trace the way that would let people enter the fortress of rationality.

Edoardo Landi

Edoardo Landi was born in San Felice sul Panaro (Modena) on 16 January 1937.

He graduated in Architecture in Venice, where he attended the Corso Superiore di Disegno Industriale from 1962 to 1964. In 1959, he founded Gruppo N in Padua with Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa and Manfredo Massironi. He was one of the promoters of the international New Tendencies, Continuous Research movement and his works were on display in the exhibitions *New Tendencies I-II-IV* held in Zagreb in 1961, 1963 and 1969.

In 1962–64 he participated in the *Arte Programmata* exhibition, at the Olivetti Showrooms in Venice, Rome, London and Paris. In 1963, he was invited with Gruppo N to the 4th Biennale Internazionale d'arte in San Marino (first prize awarded to Gruppo N and to the German Zero group). In 1963, the first exhibition of Gruppo N was held at the F Studio of Ulm (Germany). In 1964, he was invited to the 32nd Venice Biennale Internazionale d'arte, with a room dedicated to Gruppo N.

In 1964, a series of travelling exhibitions were set up: *Arte Programmata 2* in various American museums and *The Responsive Eye* at the Museum of Modern Art in New York, in 1965.

In 1967, "Grupa N" was held, an anthological exhibition in Poland, at the Muzeum Sztuki of Lodz and at the Muzeum Slaskiego of Wrocław.

Since 1968, he has been invited to national and international exhibitions in Rome, Oslo, Tokyo, Budapest, Bologna, Milan, Paris, Ljubljana.

In 1973, he took part in the 10th Rome Quadriennale Nazionale D'Arte with *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*.

In 1996, the *Enne & Zero, Motus Etc.* exhibition was held in Bolzano, Museion, in Padua and at the Galleria d'Arte Contemporanea of San Marino with works of the 1959–69 decade.

Since 1984, he has been invited to the following main exhibitions:

1984: *Arte Programmata e Cinetica 1953–1963. L'ultima avanguardia*, Palazzo Reale, Milan.

1993: *Trent'anni dopo - L'avanguardia Gestaltica degli anni '60*, Baleri Showroom, Milan.

1996: *Lumière et Mouvements*, Galerie Denis René, Paris.

Opere cinevisuali, Galleria Nazionale d'Arte, Rome. *Gli anni sessanta, le immagini al potere*, Fondazione Mazzotta, Milan.

Arte Programmata 1962, Galleria Fumagalli, Bergamo.

1997: *Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo + Nuova Visualità Internazionale*, Palazzo Ormond, San Remo.

1999: solo exhibition, Stara Bva, Lublin.

Proiezioni 2000, Rome, 13th Quadriennale Nazionale d'Arte.

2000: *Color in Grafica*, Torun, Poland.

2001: *Annale 41*, Porec, Croatia.

2001–2003: *Luce movimento e programmazione – Kinetische Kunst aus Italien 1958–1968*;

Museums of Ulm, Mannheim, Gelsenkirchen, Kiel, Schwerin, Klagenfurt.

2002: *22 del futuro per il futuro di Vukovar*, Zagreb.

Wtochy Wczoraj i Dzis, Museum of Chelm, Poland.

2002–2003: *Nabytki 2002–2003*, Museum of Chelm, Poland.

2003: *Il Mito Della Velocità - L'arte del Movimento dal Futurismo alla Video-Arte*, Casa del Mantegna, Mantua.

2004: *Arte costruita per il territorio*, Galleria Dina Carola, Naples.

Galerija Rigo, Novigrad, Croatia.

Arte Struktura, Milan.

2005: *22 of the future for the future of Vukovar*, Muzeum Sztuki, Łódź, Poland.

Symposium Gorinchem, Holland.

2006: *Arte cinetica*, "U. Boccioni" High School of Art and Design, Milan.

European Neoconstructivism of 1930–1970, Museum of Modern Art, Moscow.

Sztuka Optyczna i kinetyczna, Chelm-Ingolstadt.

Studio Galleria Daniele, Padua.

2007: *Die neuen Tendenzen*, Leopold-Hoesch-Museum, Düren.

Op Art, Schirn Kunsthalle, Frankfurt.

Optic Nerve – Perceptual art of the 1960, Columbus Museum of Modern Art, New York.

Il cinetismo dalle origini ad oggi, Umjetnicki Paviljon, Zagreb.

2008: *Movimento come messaggio*, National Gallery, Prague.

Certezze e interrogativi, Salone Vanvitelliano, Palazzo della Loggia, Brescia.

2009–2011: *Lo Spazio dell'Immagine e il suo Tempo*, Centro Italiano Arte Contemporanea, Foligno (from November 2009 to January 2011).

2011: *1961–2011 Cinquant'anni di arte in Itali*, Reggia, Caserta.

2012: *Arte Programmata e Cinetica*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.

Programmare l'Arte – Olivetti e le Avanguardie Cinetiche, Olivetti Showroom, Venice.

2012–2013: *Programmare l'Arte – Olivetti e le Avan-*

guardie Cinetiche, Museo del Novecento, Milan.

2013: XLVII Premio Vasto, *Oltre l'Immagine*, Vasto

Edoardo Landi's works are on display in various museums of contemporary art in Italy, France, Poland, Croatia, Norway, United States.

Professor of Visual Communication at the 3rd Faculty of Architecture at the Politecnico di Milano: Degree Course in Industrial Design. He taught at the Istituto Europeo del Design in Turin where he also held a Master's Degree Course in Visual Communication.

Since 1970, he has been cooperating in the industrial furniture design for some Italian companies, such as Arflex, Consonni International, Simon Gavina, Triangolo, Parentesi Quadra.

The research of Programmed and Kinetic Art has been constructive since 1959–1960.

My memory is referred to the frequent meetings between groups of operators in Europe, with the aim to compare research topics or to discuss the social implications of those proposals.

In particular, Gruppo N created stimulatory works of visual perception processes on issues that may relate to the psychology of perception as a science that methodologically analyzes these phenomena.

Not an art whose object is the reality outside of us, but an art that is the project of a phenomenon, of a becoming, within us.

The work is a formal example of a series of signs or simple figures that are configured in a possibility of perceptual structure, when the relationship between the work and the viewer is established.

The work is then identified with the field of interactive behavior, with a phenomenon, with an event that is a process of knowledge.

Since the work is a structure related to the processes of behaviour, one can speak of an ever-changing "open work", identified in its "being made", both by the author and the user, through a structural relationship between the author's project and the user's process of perception.

In particular, I was interested in research studies related with visual structures characterized by multiple or virtual perception: images that are not physically present, but characterized by a phenomenological perception.

Enzo Mari

Enzo Mari was born in Novara in 1932. He developed his education at the Accademia delle Belle Arti of Milan, studying Literature and Art and deepening the topic of visual perception psychology, to which he has been accompanying an intense artis-

tic activity since the fifties, holding solo and group exhibitions at various galleries and museums of contemporary art. After his studies, he immediately devoted himself to the emerging world of industrial design, presenting his first project to the Milan furniture manufacturer Danese in 1957. In 1963, he coordinated the Nuove Tendenze Italian group and in 1965 he curated the optical, kinetic and programmed art exhibition at the Zagreb Biennale. From 1963 to 1966, he taught at the Scuola Umanitaria of Milan, the first of his experiences as a professor, which continued until 2000 in many prestigious schools, among which the Politecnico di Milano, where he held several courses within the Faculty of Industrial Design and Architecture, or in Parma, where he was appointed Professor of Art History.

He took part in several editions of the Venice Biennale and the Milan Triennale. At the same time, he began his design activity, at first in the context of an individual formal research and then in collaboration with a number of industries working in the fields of graphic design, publishing, industrial production and exhibition set up. Mari applied to his production his personal studies on perception and on the social aspect of design, that did not have to be limited to the creation of beautiful objects and pleasant forms: the functional aspect was essential, as well as the efficiency of design choices in the field of materials and processes since, in his opinion, there can be no poetry without a method. A characteristic of his works, which are internationally renowned as some of the most representative of Italian design, is the continuous research and experimentation of new forms and meanings of the product, also in contrast with the traditional patterns of industrial design.

In 1971, he participated with a critical intervention in the exhibition Italy: The New Domestic Landscape at the MoMA in New York; this was a very important exhibition that marked the birth of the "Made in Italy" fame in the world, where objects of the then-greatest designers, such as Vico Magistretti, Ettore Sottsass and Paolo Lomazzi, were exposed. Mari's unique position as a design artist is documented by many publications dedicated to his work, as well as by his interventions in important institutions, among which the Associazione per il Disegno Industriale, of which he was the president from 1976 to 1979.

He was given the Compasso d'Oro award three times. His works and objects are part of the collections of different museums of contemporary art, such as: the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, the Moderna Museet of Stockholm, the Stedelijk Museum in Amsterdam, the Musée des Arts Décoratifs, the Kunstmuseum in Düsseldorf, the Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld and the Museum of Modern Art in New York.

A major solo exhibition was dedicated to him in

1983 by the Centro Studi e Archivio della Comunicazione of the University of Parma, where 8,500 drawings and works, which he donated to the CSAC, are stored.

Recently, his work has extended to street furniture research and design (Comune di Milano, for the arrangement of Piazza del Duomo) and to teaching, with cycles of lectures in Italy and abroad.

Manfredo Massironi

Born in Padua in 1937, after completing his studies in Venice, where he graduated in Architecture, in 1959 he joined Gruppo N of Padua.

His early work, *Struttura Dinamica*, was created between 1960 and 1961 and it was a mirror composition that could be moved to reflect and combine light in various ways.

In 1962, he took part in *Arte Programmata*, an exhibition organized by Bruno Munari at the Milan Olivetti Showroom that then travelled to Europe and the United States.

In 1964, Gruppo N participated in the Venice Biennale and in various group exhibitions in major centers, such as in the Nova Tendencija in Zagreb, San Marino, Paris and New York.

At the end of the same year the group's experience ended as the artists took note of the end of the utopia linked to the collective creative work.

From the latest sixties, Massironi devoted himself to the scientific side of his research, more and more directed towards studies on the psychological aspects of visual perception, and began working as a Professor of General Psychology at the universities of Bologna, Rome and finally Verona.

The works of his maturity are characterized by a more playful component, always equally guided by the studies on the reading possibility in Gestalt terms, which floors the habits of the user towards the object of art, that is examined but also denied, by convention, in its structural elements or content, such as the surface, the frame, the possibility of being represented.

Massironi worked on matters such as the vacuum and transparency, gradually providing his works with lightness and with the possibility of an aesthetic fascination, even with a new attention to color.

Massironi thought that his field of study was to be considered as infinite as any field of research, and Getulio Alviani described the work of his friend as follows: "Manfredo Massironi always loved to explore, investigate, discover and escape. He never stopped to repeat and when he rarely wanted to create variants, it was because he felt that they would lead to the unfolding of new ways".

Between 2008 and 2009, Padua dedicated to the Master an exhibition at the Galleria Cavour, which was entitled *Manfredo Massironi. La dinamica dell'oggetto vivo. Antologica*. The exhibition in-

cluded approximately sixty works and together with the historical-critical apparatus of the catalogue published by Allemandi, it tended to explain the close relationship between art and science that Massironi always pursued as a real structural element of his creative career.

The most recent exhibitions were held in 2012: *Ghosts in the Machine* at the New Museum of Contemporary Art in New York and *Arte Cinetica e Programmata* at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome.

In 2013, he was on display at the MACBA Museum of Buenos Aires, for *Percezione e Illusione: Arte Programmata e Cinetica italiana*.

Massironi died in Padua in 2011.

Marcello Morandini

Marcello Morandini was born in Mantua on 15 May 1940.

He moved to Varese in 1947. He attended the Scuola d'Arte di Brera in Milan, where he also worked as an assistant designer for an industry and as a graphic artist for a professional studio.

The first drawings with direct reference to his artistic research date back to 1962. In 1964, he started his first three-dimensional works, which were exhibited in his first solo show, held in Genoa in 1965 and curated by Germano Celant. 1967 saw his first more challenging exhibitions in Milan, Frankfurt and Cologne. In the same year he was invited to the 9th Biennale of Sao Paulo, Brazil. In 1968, he was invited to exhibit in a personal room within the Italian pavilion at the 34th Venice Biennale.

In 1969, he was invited to represent Italian art in Brussels, as part of the *Europalia* exhibitions. In 1970, he began a collaboration with the gallery owner Carl Lazlo in Basel, thanks to which in 1972 the artist held his important exhibition at the Kestnergesellschaft in Hanover. In 1974, he planned a city square with a diameter of 30 metres for the INA commercial center in Varese. In 1977, he was invited to Documenta 6 in Kassel. At the Civic Museums of Varese he organized with H. Heinz Holz the second *Simposio Internazionale di studi di arte costruttiva*.

In 1978, he held other six solo exhibitions in museums throughout Italy, Austria, Sweden and Germany.

In 1979, he held the first of his three solo exhibitions dedicated to his work by the Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen (the other two followed in 1994 and 2005).

In the early eighties, he began a long collaboration with the architectural studios of Mario Miraglia in Varese and Ong & Ong in Singapore, where he worked for long periods on some important architectural projects such as the 38-floor Goldhill Center.

In 1982, together with Attilio Marcolli, he was invited to *Documenta Urbana* in Kassel, and in the same year he was awarded a scholarship by DAAD for a three-month stay in Berlin.

In 1984, he held his first exhibition of "art and design" at the Museo della Ceramica in Cerro di Laveno (Varese). During the same year he was invited to Japan. This period saw the beginning of personal contacts with architectural studios, visits to a number of universities and exhibitions in several museums, supervised by the publisher and gallery owner Masaomi Unagami (Tokyo). Also in 1984, he created the project for the 220-meter high façade of the Thomas porcelain factory in Speichersdorf (Germany). In 1985, he organized three important exhibitions: the first was held at the Axis in Tokyo, followed by a retrospective exhibition at the Bochum Museum and by one in Verona, at the Museo di Castelvecchio.

In 1986–87 he continued his exhibition activity in Darmstadt, Düsseldorf, Mannheim and Helsinki. 1987 was also a period of fecund collaboration with the Rosenthal Company in Selb, for which he studied the 64-meter high façade of the company's new administrative building.

In 1988 Peter Volkwein, the director of the Ingolstadt Museum, commissioned him the design of a 40-meter high sculpture, to be used as the external symbol of the museum.

In 1991, he spent a long time in Kuala Lumpur, Malaysia, to create the architectural project of a commercial building of 34 floors.

In 1993, he held his first important anthological exhibition of art and design at the Die Neue Sammlung Museum in Munich. The following year it was also exhibited at the Palácio Galveias for the "Lisbon: European Capital of Culture" period.

Since 1994 he has been a member of the jury of the Essen Design Center. In the same year he was appointed president of the Museo Internazionale di Design Ceramico in Cerro di Laveno (Varese).

From 1995 to 1997 he held the position of Professor of Art and Design at the Summer Academy in Salzburg.

From 1997 to 2001 he was Visiting Professor at the Écal School in Lausanne.

In 1998 his daughter Maria Enza was born and since then he has mainly concentrated his work in Varese; in 2000 the city museum dedicated an important retrospective exhibition to the artist, accompanied by a catalogue published by Charta (Milan).

In 2000, he began a collaboration with Abitare Baleri in Bergamo, studying a collection of home furnishings. In 2003, he was professor at the Accademia di Brera in Milan. In Switzerland he held lessons at the HEAA Watch School in La Chaux-de-Fonds. He was the director of the Sommer Akademie in Plauen for the restoration of the park dedicated to Martin Luther. In the same year he was appointed president of the Associazione Liberi Artisti of the Province of Varese.

In 2004, he coordinated the "Vivere Venezia 3" project at the IUAV University. He was commissioned by the Wilhelm-Hack-Museum to create the project for a 10-meter high sculpture to be placed in the square adjacent to the museum. He was elected Honorary Member of the Royal Designer for Industry in London.

In 2005, he held an important anthological exhibition of art and design at the Europäisches Industriemuseum in Plößberg and at the Fürstenberg Museum. He inaugurated the new Ritter Museum in Waldenbuch with a solo exhibition. During the same period he inaugurated his project for Piazza Montegrappa in Varese.

In 2007, he planned the architecture of the Das kleine Museum cultural center in Weissenstadt (Germany). In 2008, on the occasion of the Architecture Biennale, the Museo Ca' Pesaro in Venice housed an important show which the following year was exhibited and amplified at the Neues Museum in Nuremberg.

In 2010, he inaugurated his 11-meter high sculpture as the symbol of the Europäisches Industriemuseum in Plößberg. In Varese he founded "Artparty" to promote the culture of the region. The Province of Mantua dedicated to the artist a major exhibition at

the Casa del Mantegna in Mantua.

In 2013, he participated in the International Biennale of Sculpture in Racconigi.

I started my artistic adventure in 1963, dealing with graphics and graphic art, and formalizing my presence in an art exhibition at the Centro San Fedele of Milan in 1964. In 1965, I met Scheggi and Alviani and I got acquainted with some works of Gruppo T at La Rinascente, in Milan; in the same year, I held my first solo exhibition at the Galleria del Deposito in Genoa, that was introduced by Germano Celant.

In 1966, I visited with much emotion the Venice Biennale for the first time, with Marina Apollonio and Alviani; I prepared new works that I exhibited in solo shows in 1967 at the Galleria del Naviglio in Milan, in Cologne, Dortmund, Basel and especially at the Sao Paulo Biennale, in Brazil — where I had been invited by Gillo Dorfles — and at the Museum of Caracas, with other Italian artists. In 1968, I had a personal room, proudly adjacent to that of Fontana, in the Italian pavilion at the Venice Biennale. In the same year, I exhibited at the Kunsthalle off Cologne for *Ars Multiplicata*, at the Kunstahalle of Hamburg for *Public Eye*, at the Pollock Gallery in Dallas for the *Il Italian Fortnight*, and in Geneva for a solo exhibition with Bonalumi and Colombo. Up to that point my artistic research, my operation, my meetings had always been conducted with few cultural operational comparisons with my colleagues — more than others, they only occurred at the Galleria del Naviglio in Milan, on the occasion of inaugurations — and even less they implied the watching over of presences on our "historical" catalogues.

A substantial change, or at least the first real chance of a comparison, occurred in 1969, with my participation in Zagreb *Tendencije 4* exhibition, where I found myself in an atmosphere of confrontation among many other artists that I did not know. I remember the friendship es-



Toni Costa, Gianni Colombo, Davide Boriani, Gerhard von Graevenitz, Alberto Biasi, Enzo Mari, François Morellet, Matko Meštrović, Ennio Chiggio a Zagabria, 1964.

tablished with many of them, the endless discussions, the food — not just my own —, the beautiful girls and a lot of curiosity about our ebullient world of new artistic certainties and, in part, of new creeping and fragile political utopias. Mine was a real but isolated comparison, which did not distract nor influence my work, but accentuated the certainties of research within the world of geometry and of development of its primary shapes, through analysis and movement, for the continued acquaintance with endless new plastic realities. I followed my will and destiny of operating more and more in Germany, far from the Italian political masochistic climate of 1968 (where also merit was considered a fault), which I did not share and could not stand. My ideal of life was in fact opposed to any dispute or violent opposition, always available to constructive ideas of dialogue and respect.

Bruno Munari

Born in Milan in 1907, Bruno Munari was one of the greatest protagonists of twentieth-century art, design and graphics.

His contribution was fundamental to various fields of visual art (painting, sculpture, cinematography, industrial design, graphics) and non visual art (writing, poetry, teaching), thanks to his multifaceted research on motion, light and the development of creativity and childhood imagination through the game.

When he was very young, he joined the Futurist movement, from which he separated with a sense of lightness and humor, creating *Macchina aerea* (1930) and *Macchine inutili* (1933).

In 1948, along with Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Galliano Mazzon and Atanasio Soldati, he founded MAC (Movimento Arte Concreta).

In 1947, he produced *Concavo-Convesso*, one of the first installations in the history of art, a work which is almost coeval — although previous — of the black environment that Lucio Fontana exhibited in 1949 at the Galleria Naviglio of Milan.

In the fifties, his visual research led him to create *Negativi-Positivi*, abstract paintings with which the author would leave the viewer free to choose the shape in the foreground from that in the background.

This was a clear sign of the need for an art that would become environment, in which the viewer was stimulated, not only mentally, but in a multi-sensory way.

Together with Lucio Fontana, he dominated the Milan scene of the fifties and sixties.

In 1950, he created *Pittura proiettata*, by means of abstract compositions enclosed among slides, and broke light up through the use of Polaroid filters,

creating *Pittura polarizzata* in 1952, which he exhibited at the MoMA in 1954, in the exhibition *Munari's Slides*.

In 1951, he exhibited *Macchine aritmiche*, in which the repetitive motion of the machine was broken by randomness, through humorous interventions.

Also *Libri illeggibili*, in which the story is purely visual, dates back to the fifties.

In 1953, he presented the research study entitled *Il mare come artigiano*, created collecting objects carved by the sea, while in 1955 he created *Museo immaginario delle isole Eolie*, which included *Ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari*, abstract compositions at the boundary between anthropology, humour and fantasy.

In 1958, by shaping fork prongs, he created a sign language with *Forchette parlanti*.

In 1958, he exhibited *Sculture da viaggio*, a revolutionary reinterpretation of the concept of sculpture, which is no longer monumental but travelling, available to the new nomads of today's globalized world.

In 1959, he created *Fossili del 2000*, a work that, with a humorous vein, made people reflect on the obsolescence of modern technology.

In the sixties, Munari's trips to Japan became more and more frequent, since he was feeling a growing affinity with Japanese culture and found precise feedbacks to his interest in the Zen spirit, asymmetry, design and packaging of the Japanese tradition.

In 1965, in Tokyo, he designed *Fontana a 5 gocce*, a fountain with five drops falling randomly on fixed points and generating an intersection of waves whose sounds, collected by underwater microphones, were amplified in the square where the installation was located.

In those years, he devoted himself to serial works with creations like *Aconà Biconbi*, *Sfere doppie*, *Nove sfere in colonna*, *Tetracono* (1961–65) or *Flexy* (1968); he also focused on cinematographic experiments and visual trials with the photocopier, and on action performances such as *Far vedere l'aria* (Como, 1968).

Bruno Munari lived and worked in Cardina, also known as "La collina del cinema" (The Hill of Cinema), all summers until the last years of his life.

The book *La collina del cinema* by Marcello Picard (NodoLibri, Como, 1992) summarizes the experience of those years.

In 1974, he explored the possibilities of the fractal curve, which takes its name from the Italian mathematician Giuseppe Peano, a curve that Munari filled with colors for purely aesthetic purpose.

In 1977, pursuing his constant interest towards the world of childhood, he created the first workshop for children in a museum, at the Pinacoteca di Brera, in Milan.

In the eighties and nineties, his creativity was not

over and he created several cycles of works: the *Filippesi* sculptures (1981), the graphic building of some friends and collectors' names (from 1982), *Rotori* (1989), the *Alta tensione* structures (1990), the large corten steel sculptures exhibited on the promenades of Naples, Cesenatico, Riva del Garda, Cantù, *Xerotratti* (1991), and *Ideogrammi materici alberi* (1993).

After several important awards in honor of his vast production, Munari created his last work a few months before dying in 1998 in his hometown, at the age of 91.

Today he is considered one of the protagonists of kinetic and programmed art, but he is far away from any definition and cataloguing, for the diversity of his activities and his large and intense creativity.

Giovanni Pizzo

Giovanni Pizzo (Veroli, 1934) attended the Accademia di Belle Arti in Rome and, in the sixties and seventies, participated in numerous exhibitions.

In 1963 he co-founded Gruppo 63 with Lia Drei and Francesco Guerrieri and in 1964 Operativo R with Carlo Carchietti and Franco Di Vito.

Among the many exhibitions, the most significant ones are *Gruppo 63* at the Galleria Numero of Florence and Rome (1963), *Musica elettronica e concreta, arte visiva* at Palazzo Strozzi in Florence (1964), exhibition of the Gruppo Operativo R, at Messaggerie musicali in Rome, in which V. Gelmetti, A. Plebe Portoghesi participated, with musics of Xenakis and P. Grossi (1964), *Per un scelta operativa* at the Galleria Numero in Rome (1965), *Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio* at the Galleria Numero in Rome, with music of P. Grossi and introduction of G.C. Argan (1966), *Art centre*, in Johannesburg (1966), *Suono, movimento, colore. Ricerche sonore nell'arte cinetica* at the Galleria L'Obelisco in Rome (1966), Universal Exhibition of Montreal (1968), solo exhibition at the Galerie Disque Rouge of Brussels (1976), *La couleur au-delà de Mondrian* at the Zoographic Gallery of Katia Feijo in Bordeaux (1987), MLAC at the University "La Sapienza" in Rome (2002), *Combinatorie* at the Dossier Hall of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome (2007), *Arte Programmata e Cinetica* at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome (2011), *Percezione e illusione – arte programmata e cinetica italiana* at the MACBA Museum in Buenos Aires (2013).

His works are included in the collections exhibited at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, the Peter Stuyvesant Art Foundation of Johannesburg, the Foundation Disque Rouge of Brussels, the VAF Stiftung Foundation in Frankfurt and the MACBA Museum of Buenos Aires.

Grazia Varisco

Grazia Varisco was born in Milan on 5 October 1937. From 1956 to 1960 she attended the Accademia di Belle Arti di Brera and was a student of Achille Funi.

From 1960, she was active in the artistic research as a member of Gruppo T, together with Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo and Gabriele Devecchi; she participated in the *Miriorama* event, in various programmed art exhibitions, including those of the Nouvelle Tendence international movement, having opportunities to meet and exchange ideas with artists of Italian and foreign groups stimulated by interests in the field of perception and experimentation.

After the end of the group experience, since the mid-sixties Grazia Varisco's experimental and exhibition activities have continued in an autonomous way.

From 1961 to 1967, she carried out graphic activities for the Development Department of Rinascente, as well as for the magazine *Abitare*, Kartell and the Intermunicipal Plan of Milan (1962–63).

In 1969 and 1973, on the occasion of some long-term stays in the United States, she met and spent time with artists and teachers of the Departments of Fine Arts, maintaining with them relationships that contributed to her education.

From 1979–80, she dedicated to teaching and between 1981 and 2007 she was Professor of Theory of Perception at the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan.

She participated in important national and international events, among which: Venice Biennale, 1964 and 1986; Rome Quadriennale, 1965, 1973, 1999; *Trigon of Graz*, 1977; *Arte italiana 60/82* at the Hayward Gallery in London, 1982; *Electra* at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983; *Toyama Now Triennale* of the Museum of Modern Art of Toyama, 1990; *Force Fields. Phases of the Kinetic* at the Museu d'Art Contemporani of Barcelona and at the Hayward Gallery of London, 2000; *Beyond Geometry* at the Los Angeles Country Museum and at the Miami Art Museum, 2004; *Gli ambienti del Gruppo T* at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, 2005; *Lo sguardo del collezionista. Opere della Fondazione VAF* at the Mart of Rovereto, 2005; *Op Art* at the Schirn Kunsthalle of Frankfurt, 2007; *Arte Cinetica e Programmata* at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna of Rome, 2012; *Dynamo* at the Grand Palais of Paris, 2013; *Percezione e Illusione: Arte Programmata e Cinetica italiana* at the MACBA Museum in Buenos Aires, 2013; *The Art of Light and Movement in the Marli Hoppe-Ritter Collection* at the Ritter Museum of Waldenbuch in Germany, 2013, and *Grazia Varisco – With a Restless Gaze* solo exhibition at the Ritter Museum of Waldenbuch in Germany.

In 2007, on the recommendation of the Accademia

di San Luca, she was given the National Award for sculpture by Giorgio Napolitano, the President of the Italian Republic.

Her works are exhibited in museums and public or private collections in Italy and abroad; among them are: the Galleria Nazionale d'Arte moderna in Rome, the Museum of Modern Art of New York, the MAMbo of Bologna, the Museo de Ciudad Bolívar, the Wurzburg Museum, the Galleria d'Arte Moderna of Gallarate, the Museo of Villa Croce of Genoa, the Museo del Novecento of Milan.

Grazia Varisco lives and works in Milan.

