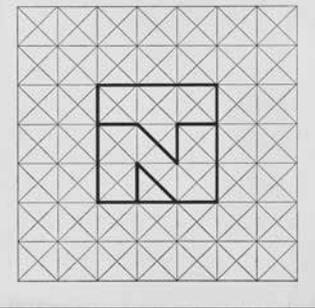


ITALIAN ZERO & avantgarde 60s



première exposition
hessendule anvers
décembre-janvier 1961

nee

nieuwe europese school
nouvelle école européenne
neue europäische schule
nuova scuola europea
nueva escuela europea
new european school

ZERO

avantgarde

616' Mostra del Cavallino
dal 4 al 14 maggio 1965

GALLERIA DEL CAVALLINO - S. MARCO 1725 - VENEZIA

monochrome malerei

BB

einladung zur eröffnng am freitag, 18-3-60 um 20 uhr

städtisches museum lewerrücken schloss wernschroich • 18-3-60 bis 8-5-60 - täglich 10-17 uhr

dritte informelle

zero

Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. Zero ist der Mond. Die Sonne ist Zero. Zero ist weiss. Die Wüste Zero. Der Himmel über Zero. Die Nacht - , Zero fließt. Das Auge Zero. Nabel. Mund. Kuss. Die Milch ist rund. Die Blume Zero der Vogel. Schweigend. Schwebend. Ich esse Zero. ich trinke Zero. ich schlafe Zero. ich wache Zero. ich liebe Zero. Zero ist schon. dynamo dynamo dynamo. Die Bäume im Frühling. der Schnee. Feuer. Wasser. Meer. Rot orange gelb grün indigo blau violett. Zero Zero Regenbogen. 4 3 2 1 Zero. Gold und Silber. Schall und Rauch. Wanderzirkus Zero. Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero ist Zero

Zéro der neue Idealismus

Massironi - Biasi Castellani Mack Manzoni

CIRCOLO DEL POZZETTO VIA EMANUELE FILIBERTO 1 PADOVA

DALLE 18 DEL 9 APRILE 1960

Massironi - Biasi Castellani Mack Manzoni

CIRCOLO DEL POZZETTO VIA EMANUELE FILIBERTO 1 PADOVA

DALLE 18 DEL 9 APRILE 1960

Massironi - Biasi Castellani Mack Manzoni

2

a cura di Enrico Castellani - Piero Manzoni

AziMUTH

THE NEW ARTISTIC CONCEPTION

LA NUOVA CONCEZIONE ARTISTICA

DIE NEUE KÜNSTLERISCHE KONZEPTION

LA NOUVELLE CONCEPTION ARTISTIQUE

biasi
bonalum
boriani
castella
colombo
dadama
devecch
fontana
lo savio
manzon
massiro
munari
scheggi
vigo

SilvanaEdito

ITALIAN ZERO & avantgarde '60s



Silvana Editoriale

Catalogo a cura di
Allegra Ravizza

Realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Redazione
Gloria Franchi

Progetto grafico e impaginazione
Massimo Dalla Pola

Traduzioni
Tatiana Martyanova

Ricerche storiche
Nanda Vigo, Allegra Ravizza

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Emma Altomare

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Michela Pittaluga

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.
L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2011 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano

ITALIAN ZERO & AVANTGARDE '60s

biasi - bonalumi - boriani - castellani - colombo - dadamaino - devecchi - fontana - lo savio -
manzoni - massironi - munari - scheggi - vigo

MAMM

MULTIMEDIA ART MUSEUM MOSCOW, RUSSIA

13 settembre - 30 ottobre 2011

una mostra ideata da Nanda Vigo a cura di Alberto Podio

organizzata da



FONDAZIONE ORSI

in occasione dell'anno per i rapporti culturali Italia-Russia



supportata da



Галерея
галерея

inserita nel programma speciale della Biennale d'Arte Contemporanea di Mosca 2011

Organizzazione generale
Allegra Ravizza

Organizzazione tecnica
Renata Knes

Coordinamento sul territorio russo
Alberto Podio
Proun Foundation, Moscow

Comitato scientifico
Nanda Vigo
Ekaterina Inozemtseva
Marco Meneguzzo
Alberto Podio

Ricerche storiche
Allegra Ravizza
Nanda Vigo

Ringraziamenti

Archivio Alberto Biasi, Archivio Bonalumi, Davide Boriani, Archivio Enrico Castellani, Corraini Editore, Archivio Gianni Colombo, Archivio Dadamaino, Gabriele Devecchi, Fondazione Lucio Fontana, Archivio Opera Piero Manzoni, Manfredo Massironi, Archivio Paolo Scheggi, Zero Foundation e in modo particolare Dana Tincoca.

Si ringraziano Archivio Ugo Mulas e Renata Knes, che hanno ideato la parte di documentazione fotografica.

Si ringrazia Massimo Ganzerla per la consulenza storica e il materiale fornito.

Si ringraziano tutti i prestatori che hanno reso possibile la realizzazione della mostra Studio Gariboldi, Milano, Galleria Niccoli, Parma, che hanno partecipato attivamente alla realizzazione della mostra; Collezione A & M, Bologna, Galleria Allegra Ravizza, Milano, Francesco Bonato, Gabriele Devecchi, Collezione Insom/Bosio, Collezione Luigi Koelliker, Collezione Giobatta Meneguzzo e Museo CasaBianca, Malo, Collezione Marco Meneguzzo, Milano, Melina Mulas, Nilufar Gallery, Milano, Galleria Roberta Lietti, Como, Franca e Cosima Scheggi.

Si ringrazia inoltre

Monica Bottani, Tiziana Caianiello, Nina Colantoni, Rossana Crotti, Matteo e Giacomo De Vecchi, Cecilia Dealessi, Gloria Franchi, Stefano Malinverno, Eva Orsi, Ruben Pizzolitto, Renato Ravizza, Olmo Rebecchini, Camera di Commercio Italo-Russa, Paola Tomasi.

Main Sponsor



Sponsored by



G.L.O.W. Platform nasce a Milano nel 2008 con l'obiettivo di promuovere la ricerca dell'arte contemporanea e di creare un network internazionale atto a sostenere il lavoro degli artisti più innovativi come di quelli più storicizzati sia in Italia che all'estero.

Il lavoro di G.L.O.W. Platform si basa sulla consapevolezza dell'importanza, ma anche della problematicità, di un processo di apprendimento e di aggiornamento costante sulla realtà con la quale si interagisce. Un processo che tuttavia è necessario per garantire una conoscenza adeguata e, soprattutto, indispensabile nell'intento di operare nell'arte con innovazione, promuovendo programmi coraggiosi e di ricerca.

G.L.O.W. Platform si propone quindi come un progetto di promozione e monitoraggio dell'arte contemporanea, con una programmazione espositiva fortemente improntata alla didattica.

*Allegra Ravizza
Presidente G.L.O.W. Platform*

* * *

La Fondazione Orsi è un'organizzazione senza scopo di lucro, con una struttura flessibile, che si sviluppa nell'ambito di diversi soggetti di indagine, aprendosi a tematiche inerenti a settori diversi di ricerca dall'arte in tutte le sue forme all'architettura, dalla filosofia alla scienza, dal design al cinema.

La Fondazione Orsi gestisce varie collezioni private di grande importanza, sia nazionale che internazionale.

La sede della Fondazione si trova a Segrate, cittadina situata a una decina di chilometri dal centro di Milano. Il capoluogo lombardo è il centro principale per l'arte contemporanea in Italia e la Fondazione si inserisce così a pieno titolo tra le iniziative che vi si svolgono.

Nelle collezioni sono presenti tutti i generi artistici (tele, sculture, video, fotografie, installazioni e opere di grandi dimensioni) e trovano spazio sia gli artisti internazionali più affermati, sia i giovani emergenti.

Negli spazi della Fondazione si svolgeranno le numerose iniziative che essa intende organizzare per la promozione e la valorizzazione dell'arte contemporanea, nonché per l'accrescimento e la diffusione dell'interesse per l'arte presso un pubblico sempre più ampio e diversificato. Questi obiettivi verranno perseguiti attraverso esposizioni temporanee, conferenze, convegni, sostegno ad artisti o a progetti di particolare valore culturale.

Le attività prevedono inoltre la curatela e la partecipazione a mostre di importanza nazionale e internazionale con prestiti di opere e rapporti di collaborazione con altre istituzioni nazionali e internazionali, oltre a partnership per mostre temporanee.

Nel 2010, assieme al Musée Maillol di Parigi, la Fondazione Orsi ha collaborato a un'importante mostra intitolata *C'est la vie! Vanitas*, incentrata sul tema della vanità e della raffigurazione dei teschi nell'arte contemporanea; il nucleo principale e più consistente delle opere in mostra proveniva dalle collezioni della Fondazione Orsi.

La Fondazione Orsi è stata costituita, su iniziativa del figlio di Guido Orsi che, pur avendo sempre vissuto all'estero, ha voluto creare questa fondazione con lo scopo principale di offrire un contributo alla memoria di suo padre, appassionato collezionista.

Guido Orsi ha trasmesso questa passione al figlio, che ha continuato e ampliato la collezione apportandovi il contributo derivato dal proprio gusto personale, molto più interessato all'arte internazionale contemporanea.

Questa profonda passione l'ha spinto a non avere preclusioni e ad andare sempre alla ricerca di qualsiasi cosa potesse colpire lo spirito, stimolare la curiosità o suscitare delle emozioni.

La Fondazione Orsi ha lo scopo di dare luce ad almeno una parte di queste esperienze, di questo «giocare» con quanto l'arte intercettata nel corso di una vita possa offrire e di trasformare la profonda passione per l'arte in una realtà attiva nel mondo della cultura. Con l'intento di poter condividere e diffondere l'opportunità – attraverso l'interesse, l'intelligenza e la curiosità – di vivere in vario modo quell'avventura che tante soddisfazioni l'arte può dare alla propria anima. E anche al proprio Ego.

Quando sono stata chiamata a dirigere questa Fondazione, ho accettato con molto entusiasmo, visto il rapporto di fiducia e collaborazione che perdura da molto tempo e vista la comunanza di interessi e obiettivi, pur nella consapevolezza dell'impegno necessario per portare avanti un progetto di tale importanza e prestigio internazionale.

*Renata Knes
Direttore Fondazione Orsi*

protagonisti

ЗЕРО ИТАЛИИ И АВАНГАРД 60х гг.

Выставка и подготовленное издание представляют собой физические свидетельства той художественной ситуации, которая была характерна для многих европейских стран во второй половине 1950-х – нач. 1960 –х гг.

Решение не предварять каталог выставки серьезным искусствоведческим текстом – часть более чем осознанной позиции: мы полагаем, что и зритель, и читатель может самостоятельно уловить и восстановить связи между отдельными художниками и их произведениями, формируя таким образом новый тип независимого восприятия и прочтения, не зафиксированного в уже устоявшейся, канонической искусствоведческой традиции. Анализ произведений, фактов и документов для одного делает возможным своеобразный «возврат к корням», то есть к первоначальному смыслу и контекстам, для других – открывает объективную картину впервые. В этом смысле выставка Итальянская группа ZERO и авангард 60-х гг. не только предлагает новый «неангажированный» взгляд на историю послевоенного европейского искусства, но и в известной степени создает прецедент для русской и мировой публики. Собственно произведения искусства на выставке не снабжены никаким другим комментарием кроме текстов самих художников, созданных около пятидесяти лет назад. И в этой связи естественный шаг – перевод документов – становится еще и очевидным достоинством и «академическим» достижением выставочного проекта – так важнейшие тексты эпохи впервые переведены на русский язык и среди них: «Технический манифест спациализма» Лучо Фонтана (1951), «Непрерывность и новое» Энрико Кастеллани, «Свободное измерение» Пьеро Мандзони (оба опубликованы в 1960 г. в журнале «Азимут»), манифест, написанный Группой Т, *Mirrorama 1* и т.д.

В то же время 14 художников, собранных на выставке, не принадлежат к одной единственной группе, наоборот – они участники различных объединений, возникших в эти годы. Но экспозиция устроена так, что творчество каждого из них представлено не в локальном контексте той или иной группировки, а как полноценное, автономное и весомое художественное высказывание на европейской арт-сцене тех лет.

Выставка «Итальянская группа ZERO и авангард 60-х гг.» пытается воссоздать атмосферу общего творческого поиска европейских художников, развивавших «неоавангардистскую» линию в искусстве и здесь сложно переоценить роль итальянцев. Опыт «ZERO» – изначально немецкого феномена 1957-1966 гг., который невозможно представить без Отто Пине, Хайнца Мака и Гюнтера Юкера – распространился по всей Европе, формируя по-настоящему международное объединение художников особенно в странах, традиционно более чутких к появлению новых художественных языков – Германии, Франции, Голландии, Бельгии, Швейцарии и собственно Италии. Объединяющей многих авторов позицией, которая уже в шестидесятые годы приведет к настоящей революции в современном искусстве, стал сознательный отказ от экспрессивного, «психологического» типа творчества – подчеркнутого индивидуализма арт-информель, неоэкспрессионизма, абстракции и даже Баухауза. Потивопоставляя сугубо личному, индивидуальному труду художника деятельность *группы* (как, например, в случае групп кинетистов Т и N), они уверовали в силу и эффективность коллективной работы, которая способна выявить общие для всех принципы визуального восприятия и более того – синхронизировать эмоциональные, чувственные и рациональные реакции автора и зрителя.

Поиск художественного языка, доступного всем, основывался в большей степени на общих законах человеческого восприятия, нежели чем на искусственных культурных или исторических конструкциях, то есть он предполагал обращение к собственно «человеческому», понятому как сложная система первичных физиологических реакций, освобожденных от любого исторического, географического или культурного контекста. Художники, осуществлявшие этот поиск, не имели национальности, не хотели с ней соотноситься. Речь шла о сверхнациональных и сверхкультурных идеях и главным образом о возможности общего эстетического поиска и эксперимента в странах, изначально различных в историческом и культурном отношении. И в этой связи идея «международной группы художников», которая делает выставки в разных странах, кажется вполне естественной.

ITALIAN ZERO & AVANTGARDE '60S

Questa mostra e questo volume intendono testimoniare fisicamente – cioè attraverso l'esposizione materiale di opere e di documenti – un'atmosfera artistica comune a molti paesi europei tra la metà degli anni 50 e gli anni 60.

La decisione di non premettere alcun testo critico alla mostra fa parte di una scelta ben precisa: riteniamo che lo spettatore, così come il lettore, possano costruire relazioni critiche tra gli autori e le loro opere partendo da un punto di vista assolutamente autonomo, fornendo così una lettura nuova, rispetto a quelle ormai codificate dalla storia dell'arte occidentale. Analizzando le opere, i fatti e i documenti, sarà quindi possibile una sorta di «ritorno alle origini» per alcuni, e di scoperta di un terreno vergine, per altri. In questo senso, la mostra che qui si propone è la prima a essere concepita in questo modo, e pensiamo possa costituire un coraggio precedente sia per il pubblico russo che per quello genericamente europeo. Le opere in mostra hanno il solo supporto dei documenti che furono elaborati dagli artisti, e solo da loro, circa cinquant'anni fa.

Uno dei vanti particolari di questo progetto è proprio quello di aver tradotto, per la prima volta in lingua russa, molti dei documenti fondamentali di quegli anni. Dal *Manifesto tecnico dello spazialismo* del 1951 di Lucio Fontana, a *Continuità e Nuovo* di Enrico Castellani e *Libera Dimensione* di Piero Manzoni, entrambi pubblicati su «Azimuth 2» nel 1960, fino ad arrivare al manifesto *Mirrorama 1*, scritto dal Gruppo T nello stesso anno e a molti altri ancora.

Allo stesso modo, i quattordici artisti qui presentati non appartengono a un gruppo, ma ai molti gruppi nati in quegli anni, e d'altronde non sono esposti come semplici esponenti di gruppi, ma come singoli e autonomi autori che, come artisti individuali hanno creato il loro percorso, e ora sono tra i più acclamati protagonisti della scena europea.

Italian Zero & Avantgarde '60s è dunque una mostra che intende riproporre un'atmosfera comune ai più avanzati ambienti artistici delle neovanguardie europee, in cui l'apporto italiano è stato decisivo. Il richiamo all'esperienza di Zero – neoavanguardia tedesca, nata nel 1957 e sciolta nel 1966, i cui componenti sono Otto Piene, Heinz Mack e Günther Uecker – è appunto il rimando a una vera e propria comunità internazionale di artisti e di idee, che si veniva formando su basi comuni in alcuni dei paesi più sensibili ai nuovi linguaggi, come Germania, Francia, Olanda, Belgio, Svizzera e, appunto, Italia. Il terreno comune su cui si stava edificando il linguaggio dell'arte che avrebbe portato in pochissimo tempo alla rivoluzione linguistica degli anni sessanta, contemplava l'abbandono di certi eccessi individualistici e psicologistici tipici dell'arte appena precedente: all'individualismo dell'informale, delle neoavanguardie, del neoespressionismo, dell'astrattismo e persino del Bauhaus, tutti sorti significativamente tra il 1957 e il 1961. Spesso gli artisti opponevano l'immagine del gruppo a quella del singolo, come nel caso specifico dei gruppi cinetici T e N, un collettivo che potesse discutere di problemi comuni della visione, e diventava prioritaria una ricerca volta a stabilire nell'autore e nello spettatore reazioni visive, emotive, sentimentali e razionali simili.

La ricerca di un linguaggio condivisibile da tutti, basato più sulla percezione umana che sulle sovrastrutture culturali e storiche, portava necessariamente alla condivisione delle esperienze che, sostanzialmente, avevano come campo di ricerca «l'umano», inteso come sistema di reazioni fisiologiche originarie, e quindi slegato da ogni aspetto storico, individuale, geografico-culturale. Gli artisti impegnati in queste ricerche non avevano nazionalità, non volevano averla, e anche per questo era facile e interessante per loro relazionarsi allo scopo di confrontarsi nelle mostre. Si trattava, di concetti sovranazionali e addirittura sovraculturali, e la prova è nella nascita pressoché contemporanea di gruppi, dediti agli stessi tipi di ricerca estetica, in paesi storicamente e culturalmente diversi: non dovrà dunque stupire l'immediata accettazio-

В Италии деятельность Лучо Фонтаны и исследования спациализма, начатые в 1947 году, Бруно Мунари и его кинетизм вдохновили и спровоцировали интерес среди более молодого поколения художников, родившихся между 1930 и 1940 гг., которые собственно и пришли им на смену. Появление сначала группы Азимут - Пьеро Мандзони, Энрико Кастеллани, Агостино Боналуми, Нанда Виго, Франческо Ло Савио – затем группы Т – на выставке представлены работы ее участников Джанни Коломбо, Давиде Бориани и Габриеле Девекки, группы N – Альберто Бьязи, Манфредо Массирони сделали Италию неотъемлемой частью общеевропейской художественной панорамы. Молодые художники вроде Дадамаино или Паоло Скеджи, живо восприняв эстетический поиск этих групп и Азимута, создали ряд мощных произведений, который поставил под сомнение предшествующий художественный опыт. Начало десятилетия было отмечено очевидным подъемом этой «новой художественной концепции» (по определению Пьеро Мандзони в знаменитом тексте 1959 года), которая мгновенно получила широкий международный отклик благодаря заметному участию художников в крупнейших смотрах: Венецианской биеннале, серии выставок «Новая тенденция» в Загребе.

Это было время интенсивного обмена среди европейских художников, фактически общего эксперимента, но осуществляемого под разными аббревиатурами. Любопытно наблюдать за развитием каждого из участников от одной выставки к другой – достаточно упомянуть, что многие из них выставлялись и с группой ZERO, и с кинетистами, и т.н. гештальтистами, и арте программата вплоть до выставки 1963 года в Загребе, когда ZERO осталась ZERO, а представители других творческих объединений окончательно разделились и определились с их формированием.

G.L.O.W. Platform

* * *

ПИОНЕРЫ ИЛИ АВАНТЮРИСТЫ ОТ ИСКУССТВА

Между 1958 и 1965 годом медиа практически не существовали. Коммуникация происходила в письмах, телефон стоил слишком дорого, проще всего было «вслух», тем более что художники постоянно перемещались по Европе и информация о выставках распространялась в «реальном времени». В Милане встречались в баре **Jamaica** в Брере, в Риме в баре Rosati на Пьяцца дель Пополо, в Париже в **Deux Magots**, а в Германии и Голландии прямо в мастерских художников и так вплоть до того момента, пока Даниэль Споэрри не открыл в Дюссельдорфе бар-ресторан «**Eating Art**», но это было уже в 1968 году. Мы участвовали в выставках, сами возили свои произведения в машинах и поездах, естественно без страховки, спонсоров не было, вернее были, но они давали деньги на футбол, даже не на моду.

Так делались выставки в Голландии и Германии, так делал Мандзони в своей галерее Азимут, в Париже не было галерей, которые бы проявляли интерес до тех пор пока Дэнис Рэне не открыл свое пространство, в котором правда показывал только формальное искусство и оп-артистов. Помимо участия в деятельности группы ZERO во мне жил такой интерес к художникам, которые так или иначе соотносились с ZERO, что мне казалось правильным, если их узнают и в Италии. Поэтому в один прекрасный день я взяла машину, это был **Austin Wagon**, и начала мое долгое европейское путешествие, буквально на собственных плечах от города к городу перетаскивая выставки и работы художников, до этого момента неизвестных в Италии: Д.Р. Сото, Яна Шуновена, Джорджа Рики, Германа де Вриса и даже Яёи Кусамы, которая никогда прежде в Италии не выставлялась. Я её встретила в Амстердаме и она доехала со мной до Милана, жила несколько месяцев в моей мастерской, где сделала чудесные произведения.

Сегодня же, встречая «молодых» художников, у которых есть все необходимые медиа и средства связи, спонсоры, страховки, пространства, но которым нечего сказать, которые еще и жалуются на стоимость собственных работ из расчета на один кубический сантиметр, я вижу только абсурд сверхблагополучия.

Сказочные шестидесятые вовсе не были бы сказочными, если бы не вера возможность движения «параллельно». Я с полной уверенностью могу подтвердить, что никто из нас не работал ради «бизнеса», но только ради веры и любви и прежде всего – Лучо Фонтана

ne dell'idea di «gruppo» sovranazionale di artisti e la presenza di questi operatori in mostre realizzate in più paesi, o itineranti attraverso di essi.

In Italia, la presenza di Lucio Fontana, con la sua ricerca sullo spazialismo cominciata nel 1947, e di Bruno Munari per la ricerca cinetica e programmata, aveva ispirato e catalizzato l'interesse delle generazioni più giovani, nate tra il 1930 e il 1940. La nascita di Azimut – con Piero Manzoni, Enrico Castellani e altri amici come Agostino Bonalumi, Nanda Vigo e il romano Francesco Lo Savio –, del Gruppo T – di cui in mostra sono presenti le opere di Gianni Colombo, Davide Boriani e Gabriele Devecchi – e del Gruppo N – le cui presenze in mostra sono quelle di Alberto Biasi e di Manfredo Massironi – aveva fatto dell'Italia un referente imprescindibile nel panorama artistico europeo, per questo molti artisti come Dadamaino, il giovane Paolo Scheggi e molti altri, si erano avvicinati alle poetiche di questi gruppi e di Azimut, sino a formare una «massa» consapevole, che aveva definitivamente messo in crisi tutte le esperienze maturate sino ad allora. L'apertura del nuovo decennio aveva infatti visto l'irresistibile ascesa di questa «nuova concezione artistica» (come l'aveva definita Piero Manzoni in un famoso scritto del 1959), che aveva immediatamente mostrato la sua vocazione internazionale, conquistando tra l'altro presenze massicce in grandi manifestazioni come la Biennale di Venezia o le rassegne di *Nuove Tendenze* a Zagabria.

Fu un periodo di intensi scambi europei, che al di fuori dei media, allora praticamente inesistenti, si svilupparono quasi in contemporanea sotto sigle diverse; è interessante notare lo scambio di artisti da una manifestazione all'altra, vale a dire che fin dagli inizi di questa fenomenologia, molti esposero con il Gruppo ZERO, con l'arte programmata o con i gestaltici fino alla famosa, perché determinante, mostra di Zagabria del 1963 dove si produsse la definitiva scissione tra i gruppi. Da quel momento, ZERO fu ZERO e i cinetici, i programmati e i visuali si ordinarono definitivamente.

G.L.O.W. Platform

* * *

ПИОНЕРИ О АВАНТЮРИЕРИ ДЕЛЛА АРТЕ

Tra il 1958 e il 1965, i media erano praticamente inesistenti. Le comunicazioni avvenivano per lettera, il telefono costava troppo, o meglio a «viva voce», vale a dire che gli artisti dell'avanguardia si spostavano molto in Europa per cui le informazioni sulle mostre erano in «tempo reale».

A Milano ci si incontrava al bar Jamaica in Brera, a Roma al bar Rosati in piazza del Popolo, a Parigi al Deux Magots, mentre in Germania e Olanda direttamente negli studi degli artisti fino a quando a Düsseldorf Daniel Spoerri aprì il suo bar-ristorante Eating Art ma era già il 1968.

Partecipavamo alle mostre trasportando noi stessi i nostri pezzi in macchina o in treno, ovviamente senza assicurazione, gli sponsor per l'arte non esistevano, o meglio sovvenzionavano solo il calcio e allora neppure la moda.

Così si fecero le mostre in Olanda e in Germania, così fece il Manzoni alla sua galleria Azimut, a Parigi non c'erano gallerie interessate fino a quando Denise René aprì il suo spazio, ma dedicato solo ai visuels o all'optical art.

Oltre a far parte del Gruppo ZERO ero così interessata a molti artisti che ne facevano parte da decidere che era giusto fossero conosciuti anche in Italia. Così un giorno presi la mia macchina, era una Austin Wagon, e iniziai il mio lungo giro europeo, caricando praticamente a spalla la mostra città per città e portando artisti mai conosciuti in Italia come: J.R. Soto, Jan Schoonhoven, George Rickey, Herman de Vries, e persino Yayoi Kusama, mai esposta prima

Italian Zero & Avantgarde 60's

Важным моментом в эволюции современного искусства на рубеже второй половины 1950-х и первой половины 1960-х гг. можно считать образование исследовательских групп, парадоксальным образом полностью автономных, в том числе и от самих художников. И первым среди всех было движение Спациализма, основанное Лучо Фонтана в 1946 году в Буэнос Айресе, с первым теоретическим текстом «Белый манифест».

Вернувшись в 1947 году в Милан, Фонтана объединил художников, литераторов в архитектурной мастерской Роджерса, Пероссути и Бельджойозо, а затем в галерее Карло Кардацци **Il Naviglio** и в 1948 году был издан Первый манифест спациализма, в котором помимо прочего заявлялось следующее:

С этой целью при помощи ресурсов современной техники мы заставим появиться в небе:

ИСКУССТВЕННЫЕ ФОРМЫ
РАДУГИ ИЗУМЛЕНИЯ
СВЕТЯЩИЕСЯ НАДПИСИ

(...)

ДУХ РАЗЛИВАЕТ СВОЙ СВЕТ В ДАННУЮ НАМ СВОБОДУ

Мне выпала честь собрать и сохранить последнюю декларацию Лучо Фонтана, написанную в 1961 году (публикуется в настоящем издании): «Punto Uno» практически духовный итог художественной эволюции.

В Германии, а точнее в Дюссельдорфе, под аббревиатурой ZERO объединились разные художники, которые точно так же как в Италии не были приняты традиционными галереями и устраивали однодневные выставки в собственных мастерских. В апреле 1958 года Отто Пьене, Хайнц Мак, издают первую книгу/каталог **ZERO**, естественно с обличительным пафосом, направленным против искусства информель, неоэкспрессионизма и баухауза, превратившегося к тому времени в чистую графику.

СВЕТ И ЗВУК В РАСШИРЕНИИ ПРОСТРАНСТВА

Общий знаменатель под манифестами Фонтаны, которые мы знали с 1959 года, подвел Пьеро Мандзони. В июле 1961 года выходит третий номер книги-каталога ZERO, omaggio Лучо Фонтана, который навсегда останется почетным гостем на всех выставках и духовным отцом. Любопытное обстоятельство связано с тем, что все подписавшиеся под манифестами спациализма, за исключением Бурри, Танкреди и, конечно, Де Луиджи, никогда не работали в направлении, предложенным Фонтана, но многие важные художники такие как Ив Кляйн, Мандзони обрели и узнали себя в его словах, не будучи спациалистами.

Nanda Vigo, август 2011

in Italia che incontrai ad Amsterdam e che mi seguì poi a Milano, vivendo per parecchi mesi nel mio studio dove realizzò splendidi pezzi.

Incontrare oggi gli artisti «giovani» mediati, sponsorizzati, stra-assicurati, con molti spazi a disposizione e poco da dire, che si lamentano pure del loro prezzo al centimetro cubo, lo trovo solo un'assurdità da stra-benessere.

I favolosi anni sessanta non erano affatto favolosi se non per la fede di andare «oltre».

Posso affermare con assoluta sicurezza che nessuno di noi ha mai lavorato per «business» ma solo per fede e amore, Lucio Fontana per primo.

Italian Zero & Avantgarde '60s

Un momento importante nell'evoluzione dell'arte contemporanea, è quello che riguarda il costituirsi di gruppi di ricerca, a cavallo della seconda metà degli anni cinquanta e la prima metà degli anni sessanta, in totale autonomia, dagli artisti stessi.

E, primo fra tutti, il movimento detto Spazialismo fondato da Lucio Fontana, nel 1946 a Buenos Aires, il cui primo testo teorico fu detto *Manifesto Blanco*.

Rientrando a Milano, nel 1947, Fontana riunisce artisti, poeti e letterati nello studio degli architetti Rogers, Peressutti e Belgioioso quindi alla Galleria Il Naviglio di Carlo Cardazzo e viene editato il *Primo Manifesto dello Spazialismo* nel 1948 che dichiarava tra l'altro:

a tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo:

FORME ARTIFICIALI
ARCOBALENI DI MERAVIGLIA
SCRITTE LUMINOSE

[...]

LO SPIRITO DIFFONDA LA SUA LUCE, NELLA LIBERTÀ CHE CI È STATA DATA

Ho avuto il privilegio di raccogliere e conservare l'ultima dichiarazione sull'arte, scritta da Lucio Fontana di suo pugno (1961) e che volle definire *Punto Uno*, quasi un bilancio spirituale sul senso dell'evoluzione dell'arte, pubblicato in questo volume.

In Germania, più precisamente a Düsseldorf, sotto la sigla ZERO, si riuniscono diversi artisti che come in Italia non erano accettati dalle gallerie tradizionali, esponendo nei loro studi *One Night Show*. Nell'aprile del 1958, Otto Piene e Heinz Mack, editano il primo numero del libro/catalogo **ZERO**, ovviamente contro l'informale, il neoimpressionismo e la Bauhaus divenuta nel frattempo solo mera grafica.

LUCI E SUONO IN ESPANSIONE DELLO SPAZIO

Comuni denominatori nei manifesti di Fontana che conosceranno nel 1959, a Milano, presentati da Piero Manzoni. Nel luglio 1961, uscirà il terzo numero del libro catalogo ZERO, omaggio a Lucio Fontana, che sarà sempre ospite d'onore in tutte le mostre e considerato il padre spirituale.

La nota curiosa è che tutti i firmatari dei *Manifesti dello Spazialismo* esclusi Burri e Tancredi, certo De Luigi, non hanno mai lavorato nella direzione proposta da Fontana, ma molti artisti importanti come Yves Klein e Manzoni si sono riconosciuti nelle sue parole senza peraltro essere spazialisti.

Nanda Vigo, agosto 2011

esposizioni collettive

1960

B	B	C	D	D	F	L	M	M	S	V
B	B	C	D	D	F	L	M	M	S	V
I	A	S	L	A	L	L	A	L	L	I
I	A	S	L	A	L	L	A	L	L	I
I	A	S	L	A	L	L	A	L	L	I

DATA	EVENTO - LUOGO - CITTÀ
------	------------------------

1	9	6	0
4 gen - 1 feb	La nuova concezione artistica Galleria Azimut, Milano		
15 - 17 gen	Miriorama 1 Galleria Pater, Milano		
dal 23 gen	Collettiva Galleria Numero, Firenze		
23 feb - 10 mar	Massironi Moldow Oehm Uecker Galleria Azimut, Milano		
25 feb - 7 mar	Neue Malerei Galerie des Kleintheater, Berna		
29 feb - 19 mar	Castellani Manzoni - A new artistic conception New Vision Centre, Londra		
3 - 6 mar	Miriorama 6 Galleria Pater, Milano		
18 mar - 8 mag	Monochrome Malerei Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen		
9 - 20 apr	La nuova concezione artistica Circolo del Pozzetto, Padova		
dal 23 apr	Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini Galleria il Cancellò, Bologna		
9 - 20 mag	Contemporary Italian Art Illinois Institute of Design e Frumkin Gallery, Chicago		
23 - 27 mag			
dal 25 mag	Collettiva Galleria Azimut, Milano		
dal 24 giu	Collettiva Galleria Azimut, Milano		
dal 1 lug	Internationale Ausstellung von Nichts Galerie Grundweg 24, Amburgo		
30 lug - 5 ago	Castellani Maino Manzoni Pisani Santini Circolo degli Artisti, Albisola Mare (Sv)		
3 ago - 6 set	46 artisti astratti Galleria Numero, Firenze		
dall'8 ott	Sculture da Viaggio Galleria Trastevere, Roma		
11 - 14 nov	International abstract painting exhibition The Shen Sheng Pao Press Building - Taipei		

esposizioni collettive

1960 - 1961

B	B	C	D	D	F	L	M	M	S	V
B	B	C	D	D	F	L	M	M	S	V
I	A	S	L	A	L	L	A	L	L	I
I	A	S	L	A	L	L	A	L	L	I
I	A	S	L	A	L	L	A	L	L	I

DATA	EVENTO - LUOGO - CITTÀ
------	------------------------

1	9	6	0
dal 18 nov	Roma 60 Cinque pittori Galleria La Salita, Roma		
23 - 30 nov	Collettiva Studio Enne, Padova		
11 - 13 dic	Mostra chiusa - Nessuno è invitato a intervenire Studio Enne, Padova		
18 dic - 12 gen	Nieuwe europese school Hessenhuis, Anversa		
1	9	6	1
27 gen - 19 mar	Ad Reinhardt Francesco Lo Savio Jef Verheyen Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen		
10 mar - 17 apr	Bewogen Beweging - Le Mouvement dans l'art Stedelijk Museum, Amsterdam		
dal 18 mar	Forme commestibili o Mostra del pane Studio Enne, Padova		
18 mar - 4 apr	Neue italienische Kunst Galerie 59, Aschaffenburg		
1 - 30 apr	Niets - Manifest tegen niets Galerie 207, Amsterdam		
dal 14 apr	Miriorama 10 Galleria La Salita, Roma		
dal 22 apr	Castellani & Manzoni Galleria La Tartaruga, Roma		
17 mag - 3 set	Rörelse i Konsten Moderna Museet, Stoccolma		
mag - giu	Nouvelle école européenne Galerie Kasper, Losanna		
dal 15 giu	Mack + Klein + Piene + Uecker + Lo Savio = 0 Galleria La Salita, Roma		
dal 5 lug	ZERO édition, exposition, démonstration Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf		
15 lug - 24 set	Internationale Malerei 1960-61 Castello di Wolframs-Eschenbach, Wolframs Eschenbach		
3 ago - 14 set	Nove tendencije Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagabria		
22 set - 22 ott	Bevaegelse i Konsten Louisiana Museum, Humlebaek - Copenhagen		

esposizioni collettive 1963 - 1964

B	B	C	D	D	F	L	M	M	S	V
I	A	A	A	A	A	A	A	A	A	I
L	R	S	A	A	A	A	A	A	A	G
U	I	T	L	M	A	S	A	S	C	O
M	A	C	D	D	F	L	M	M	S	V
I	R	O	A	A	A	A	A	A	A	I

DATA	EVENTO - LUOGO - CITTÀ
------	------------------------

1	9	6	3
dal 6 giu	<i>Oltre la pittura, oltre la scultura - Ricerche di arte visiva</i> - Galleria La Bussola, Torino		
15 giu - 14 lug	<i>Arte programmata (1) - Kinetische Kunst</i> Galerie Göppinger, Düsseldorf (manifestazione itinerante)		
7 lug - 7 ott	<i>IV Biennale internazionale d'arte San Marino Oltre l'Informale</i> Palazzo del Kursal, San Marino		
9 lug - 11 ago	<i>Europäische Avantgarde - Monochromie, Acromie, Kinetik</i> - Galerie d, Schwanenhalle des Römers, Francoforte		
28 lug - 6 ago	<i>Punto International Art Movement Exhibition</i> National Taiwan Arts Hall, Taipei (Taiwan)		
1 ago - 15 set	<i>Nove tendencije 2</i> Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagabria		
dal 23 nov	<i>Sedici quadri blu</i> Galleria del Deposito, Genova		
14 dic - 15 gen	<i>Nuova tendenza 2</i> Palazzo Fondazione Querini Stampalia, Venezia		

1	9	6	4
----------	----------	----------	----------

9 gen - 1 feb	<i>On the Move Kinetic Sculptures</i> Howard Wise Gallery, New York		
13 mar - 3 mag	<i>Neue tendenzen</i> Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen		
apr - mag	<i>44 protagonisti della visualità strutturata</i> Galleria Lorenzelli, Milano		
17 apr - 1 giu	<i>Propositions visuelles du mouvement international Nouvelle tendance</i> Musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, Parigi		
27 mag - 17 giu	<i>Arte programmata (1) - Art in motion</i> Royal College of Art, Londra (manifestazione itinerante)		
15 giu - 4 lug	<i>Zero</i> New Vision Centre, Londra		
20 giu - 18 ott	<i>XXXII Biennale internazionale d'arte</i> Venezia		
22 lug - 29 ago	<i>Arte programmata (2) - Kinetik Art</i> Loeb Student Center, New York (manifestazione itinerante)		
agosto	<i>Strutture di Visione - XV Premio Avezzano</i> Palazzo Torlonia, Avezzano (Aq)		
7 - 20 agosto	<i>Mikro - Nul / Zero</i> Galerie Delta, Rotterdam (manifestazione itinerante)		

esposizioni collettive 1964 - 1965

B	B	C	D	D	F	L	M	M	S	V
I	A	A	A	A	A	A	A	A	A	I
L	R	S	A	A	A	A	A	A	A	G
U	I	T	L	M	A	S	A	S	C	O
M	A	C	D	D	F	L	M	M	S	V
I	R	O	A	A	A	A	A	A	A	I

DATA	EVENTO - LUOGO - CITTÀ
------	------------------------

1	9	6	4
24 - 29 ago	<i>Mikro - Nul / Zero</i> Jeugdfestival Rhedens Lyceum, Velp (manifestazione itinerante)		
31 ago - 19 set	<i>Mikro - Nul / Zero</i> Galerie Amstel 47, Amsterdam (manifestazione itinerante)		
1 - 30 set	<i>Vigo Mack Piene Uecker</i> Galerie Wulfengasse, Klagenfurt		
ott - 2 nov	<i>Integratie 64 - Kunstzentrum Deurne - Arena Klei</i> Mungebberg, Anversa		
17 ott - 15 nov	<i>Arte programmata (2) - Kinetik Art</i> State University Tallahassee, Florida (manifestazione itinerante)		
30 ott - 11 dic	<i>Group Zero</i> Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, Philadelphia		
dal 17 nov	<i>Kine-chromatische objekte - Gruppo T Milano</i> Galerie Beckmann, Amburgo		
5 dic - 5 gen	<i>Proposte strutturali plastiche e sonore</i> Galleria Proposte, Firenze (mostra itinerante)		

1	9	6	5
----------	----------	----------	----------

9 gen - 14 feb	<i>Zero: an exhibition of european experimental art</i> Gallery of Modern Art, Washington		
16 gen - 27 feb	<i>Aktuell 65</i> Galerie Aktuell, Berna		
23 gen - 21 feb	<i>Arte programmata (2) - Kinetik Art</i> Columbia Museum of Art, Columbia (manifestazione itinerante)		
23 feb - 25 apr	<i>The responsive eye</i> MoMA, New York (mostra itinerante)		
13 mar - 11 apr	<i>Arte programmata (2) - Kinetik Art - Andrew Dickson White Museum of Art - Cornell University, Ithaca - N.Y. State</i> (manifestazione itinerante)		
dal 27 mar	<i>Zero Avantgarde 1965</i> Atelier Lucio Fontana, Milano (mostra itinerante)		
5 - 30 aprile	<i>Perpetuum Mobile</i> Galleria L'Obelisco, Roma		
dall'8 apr	<i>De nieuwe stijl werk van de internationale avantgarde - NUL=0 - De Bezige Bij, Amsterdam</i>		
15 apr - 8 giu	<i>Nul 65</i> Stedelijk Museum, Amsterdam		
1 - 30 mag	<i>Arte programmata (2) - Kinetik Art</i> Allentown Art Museum, Allentown, Pennsylvania (manifestazione itinerante)		

esposizioni collettive 1965 - 1966

B	B	C	D	D	F	L	M	M	S	V
I	A	A	A	A	A	A	A	A	A	I
L	L	L	L	L	L	L	L	L	L	L
U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U
M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M
A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N
A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
L	L	L	L	L	L	L	L	L	L	L
I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I

DATA	EVENTO - LUOGO - CITTÀ
------	------------------------

1	9	6	5
4 - 14 mag	Zero Avantgarde Galleria del Cavallino, Venezia		
4 giu - 9 lug	Fontana Vigo Castellani Bonalumi Galerie Aktuell, Berna		
8 - 28 giu	Zero Avantgarde 1965 Galleria Il Punto, Torino		
lug - ago	Arte Cinetica Palazzo Costanzi, Trieste		
3 lug - 5 set	Licht und Bewegung - Kinetische Kunst Kunsthalle, Berna		
13 ago - 15 set	Nova tendencija 3 - Galerija Suvremene Umjetnosti - Muzej za umjetnost i obrt, Zagabria		
7 - 29 set	Arte Programmata Galleria Il Punto, Torino		
8 set - 3 ott	Forme programmate - mostra del linguaggio grafico nella comunicazione visiva Castello del Valentino, Torino		
dal 14 set	Weiss/Weiss Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf		
10 ott - 21 nov	White on White DeCordova Museum, Lincoln - Massachusetts		
19 dic - 2 gen	L'Art Actuelle en Italie Casino Municipal, Cannes (mostra itinerante)		
26 dic - 13 feb	Den inre och den yttre rymden Moderna Museet, Stoccolma		

1	9	6	6
----------	----------	----------	----------

22 gen - 18 feb	Tendenze confrontate Galleria d'arte il Centro, Napoli		
29 gen - 18 feb	Licht en Bewegung Galerie t' Venster, Rotterdam (mostra itinerante)		
29 gen - 28 feb	Mack Piene Uecker Vigo Galleria il Salotto, Como		
dal 7 feb	Bianco + Bianco Galleria l'Obelisco, Roma		
18 mar - 1 mag	Directions in Kinetic Sculpture Berkeley Art Museum - University of California, Berkeley, CA		
25 mar - 10 giu	Pop Op Galerie d, Francoforte		

esposizioni collettive 1966

B	B	C	D	D	F	L	M	M	S	V
I	A	A	A	A	A	A	A	A	A	I
L	L	L	L	L	L	L	L	L	L	L
U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U
M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M
A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N
A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
L	L	L	L	L	L	L	L	L	L	L
I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I

DATA	EVENTO - LUOGO - CITTÀ
------	------------------------

1	9	6	6
27 mar - 3 apr	Aspetti dell'arte italiana contemporanea Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (mostra itinerante)		
15 apr - 7 mag	Zero op Zee Galerie Orez, L'Aia		
13 mag - 2 giu	Pittura-oggetto a Milano Galleria Arco d'Alibert, Roma		
20 mag - 1 giu	Sommerausstellung 1966 Galerie Aktuell, Berna		
25 mag - 3 lug	Weiss auf Weiss Kunsthalle, Berna		
dal 1 giu	Avant-garde Zero 1966 Galleria il Segno, Roma		
6 - 30 giugno	Nuove ricerche visive in Italia Galleria Milano, Milano		
6 - 30 giugno	Nuove tendenze in Italia Galleria del Naviglio, Milano		
15 giu - 10 lug	Salone Internazionale dei Giovani, Venezia 1966 Scuola grande di San Teodoro, Venezia		
18 giu - 16 ott	XXXIII Biennale Internazionale d'Arte Venezia		
14 - 20 ago	Omaggio alla nuova tendenza Galleria dell'Arco, Albisola Mare (Sv)		
25 set - 4 dic	Kunst Licht Kunst Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven		
11 ott - 5 nov	Italy. New Tendencies Galleria Bonino, New York		
15 ott - 4 nov	Zero Avantgarde 1966 Galleria Associazione Zen, Brescia		
novembre	Incontro Italia-Giappone The Nagaoka Museum of Contemporary Art, Nagaoka		
26 nov - 15 dic	Pittura Oggettuale Galleria Associazione Zen, Brescia		
10 dic - 6 gen	Il gioco degli artisti Galleria del Naviglio, Milano		
dal 20 dic	Situazioni '66 Galleria del Deposito, Genova		



alberto biasi

09.04.1960 - *La nuova concezione artistica* - Circolo del Pozzetto, Padova

09.04.1960 - *Новая художественная концепция* - Circolo del Pozzetto, Падуя



03.08.1961 - *Nouvelles tendances* - Suvremene Umjetnosti, Zagabria

03.08.1961 - *Новые Тенденции* - Suvremene Umjetnosti, Загреб



25.05.1960 - *Collettiva* - Galleria Azimut, Milano

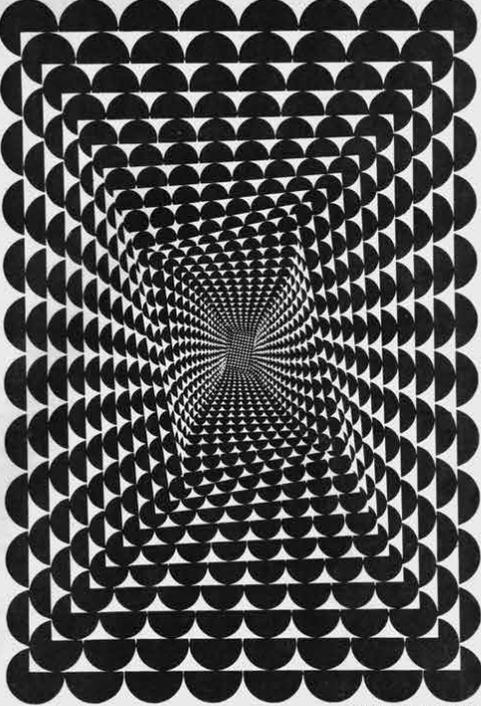
25.05.1960 - *Коллективная выставка* - Галерея Azimut, Милан

23.02.1965 - *The responsive eye* - MoMA, New York

23.02.1965 - *The responsive eye* - MoMA, Нью Йорк

1964 - La prima volta della dizione OP ART su «Time» di ottobre.
 Opera riprodotta: gruppo N, esecuzione Alberto Biasi, *Geometria cinetica*, 1960

ART



JEFFREY STEELE
Harlequinade

SRABOWSKI GALLERY, LONDON

OP ART: PICTURES THAT ATTACK THE EYE

MAN'S eyes are not windows, although he has long regarded them as such. They can be baffled, boggled and balked. They often see things that are not there and fail to see things that are. In the eyes resides man's first sense, and it is fallible.

Preying and playing on the fallibility in vision is the new movement of "optical art" that has sprung up across the Western world. No less a break from abstract expressionism than pop art, op art is made tantalizing, eye-teasing, even eye-smarting by visual researchers using all the ingredients of an optometrist's nightmare. Manhattan's commercial galleries are beginning to find space on their walls for it, and the Museum of Modern Art is planning an op show titled "The Responsive Eye" early next year. Says the show's organizer, Curator William Seitz: "These works exist less as objects than as generators of perceptual responses."

Pleasure in Precision. "Optical art is this year's dress length," says Carl J. Weinhardt Jr., director of Manhattan's Gallery of Modern Art, which will not show any. Some critics already are throwing their weight behind op in dubious battle with pop. Actually, they both share an everyman's land. If anything, they are opposite sides of the same coin, gambled on what art can become.

Scornful of the emotionalism and accident in abstract expressionism, op artists know where they stand. Precision is their pleasure. Their art instantly engages the beholder, yet does not demand his involvement or insist that he relate it to the world of objects, emotions or experiences. Op fascinates the way a kaleidoscope does a child. Its pitfall is that fascination often turns, by repetition, to boredom.

Op art has a legitimate ancestry. Cézanne, Seurat and Monet seized upon newly proposed theories of optics when they painted. In this century, such constructivists as Mondrian and Malevich were the forebears of op art's dry, highly controlled use of color, which sometimes—as in the work of Britain's labyrinth-making Jeffrey Steele, 33 (above)—amounts to rejecting color. When they do use color, however, it is to stimulate the first sense directly rather than to enhance forms.

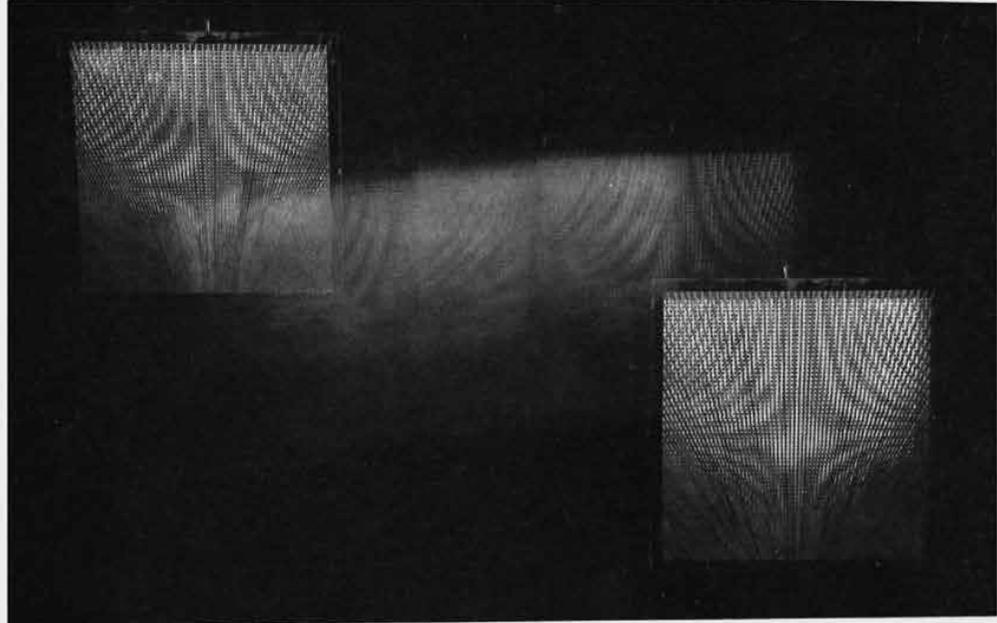
Sleights of Art. The immediate father figures of op art are Josef Albers, 76, that pioneer in the perception of color, and Victor Vasarely, 56 (see opposite page), a Hungarian who lives in Paris. Albers paints only colored squares. Vasarely dons the craftsman's lab coat instead of the smock and refers to his work as visual research. Their influence has given birth to optical artists in a dozen countries, from Israel's Yaacov Agam to remote Iceland's poet-painter Diter Rot. Last summer the pavilions at the Venice Biennale and the attics of Germany's *Dokumenta III* dickered and chattered with electrically driven, and even electronically musical, kinetic op.

At the square root of op art are the essentially static visual phenomena that enslave and enthrall the eye. The op artist's job is to turn those illusions into sleights of art. Some examine the way a single color looks darker than it

42

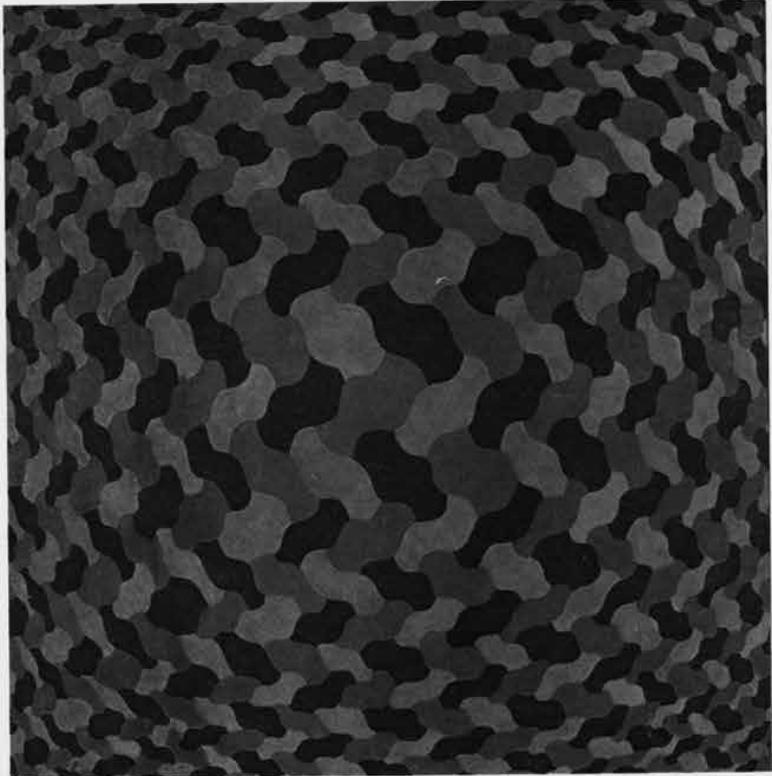
TIME, OCTOBER 23, 1964

1964 - Первое упоминание Оп-Арт в октябрьском номере «Тайм».
 Приведенное произведение искусства: Группа «Н», исполнение Альберто Бьязи, *Кинетическая геометрия*, 1960



GRUPPO N's *Geometric Transformation*, 1960 was photographed in three-exposure swinging shot.

EQUIPO 57's *Development C12* is a cooperative effort, involving five artists.



GALLERY SUSAN BOLLAS

1961 - Alberto Biasi, Edoardo Landi e Manfredo Massironi nello studio di quest'ultimo in via Dante a Padova



1961 - Альберто Бьязи, Эдоардо Ланди и Манфредо Массирони в мастерской Массирони ул. Данте, Падуя

1962 - Alberto Biasi del Gruppo N *Cinoreticolo spettrale n. 1*
1962 - Альберто Бьязи Группы «Н» *Cinoreticolo spettrale n. 1*



1963 - Premiazione di gruppo Zero e gruppo N, vincitori ex aequo della Biennale di San Marino

1963 - Награждение Группы Zero и Группы «Н» как равных победителей на Биеннале в Сан Марино

1964 - Alberto Biasi e Manfredo Massironi alla Biennale di Venezia ripresi dietro l'opera del gruppo N *Strutturazione dinamica*, eseguita da Biasi nel 1964



1964 - Альберто Бьязи и Манфредо Массирони на венецианской Биеннале за работой Группы «Н», исполнение Альберто Бьязи в 1964 году, *Динамическое структурирование*

1964 - Prima ripresa televisiva a colori in Italia, effettuata con telecamera Magneti Marelli, con l'opera del gruppo N *Strutturazione dinamica*



1964 - Первая цветная телевизионная съемка в Италии, сделанная телекамерой Magneti Marelli, запечатлевшая произведение Группы «Н» *Динамическое структурирование*

АЛЬБЕРТО БЬЯЗИ (ALBERTO BIASI)

Родился в 1937 в Падуе, живет и работает в Падуе.

Альберто Бьязи начинает карьеру художника и скульптора в 1959 году.

В 1960 году Бьязи формирует Группу «Н» (Gruppo N) и уже в 1961 мастер в числе организаторов европейского движения «Новая Тенденция» (Nuova Tendenza), а в 1962 — направления «Программированное искусство» (*Arte Programmata*). В этот период художник работает коллективно и подписывает «Группа Н» такие свои произведения как «Плетенки» (*trame*, букв. «канва»), «Оптико-динамические рельефы» (*Rilievi ottico-dinamici*), полученные путем переплетения слоистых структур; реализованные через *скручивания (torsioni)* «динамические формы» (*forme dinamiche*), «световые отражения» (*fotoriflessioni*) в физическом движении, а также визуально-изменчивые «окружения» или «пространства» (*ambienti*).

После распада Группы «Н» художник-солист начинает экспериментировать с различного рода и цвета формами и пространствами, с гармоничными движениями, реализуя серию работ под названием «Политип» (*Politipo*). В 60е г. Бьязи объединяет скрученные линейные элементы, насыщая их физическим движением, а в 80е и 90е г. обогащает свои «Политипы» добавлением акцентированно фигуративных хроматических элементов и форм, в которых, на контрасте между пластикой мини-выпуклостей (мини-рельефов) и двухмерностью холста, новые изображения живут вместе со зрителем и для него, находясь в состоянии постоянного изменения и становления.

В 1988 году выставка-антология Альберто Бьязи в музее Падуи Museo Civico agli Eremitani достигла уровня 42000 посетителей.

Особо важной является эволюция творчества художника в последние годы: за 2000 год Бьязи синтезирует свои художественные исследования предшествующих лет, создав «Ассамбляжи» (*Assemblaggi*), монохромные диптихи и триптихи, дающие особо впечатляющий пластический и колористический эффект.

С большим успехом прошла выставка 30 исторических работ художника в 2006 году в Эрмитаже Санкт-Петербурга.

Помимо двенадцати экспозиций с Группой «Н», у Бьязи было более ста персональных выставок; художник участвовал в почти пятистах коллективных выставках, в числе которых XXXII и XLII венецианские Биеннале, XI Биеннале Сан Паоло, X, XI и XIV римские Quadriennale и наиболее важные графические Биеннале; художник выиграл множество премий и признаний.

ALBERTO BIASI

Nato a Padova nel 1937, vive e lavora a Padova.

Alberto Biasi inizia l'attività di pittore e scultore nel 1959.

Nel 1960 Biasi forma il Gruppo N e nel 1961 è fra i promotori del movimento europeo Nuova Tendenza, nel '62 fra i fondatori di Arte Programmata. In quel periodo lavora collettivamente e firma 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.

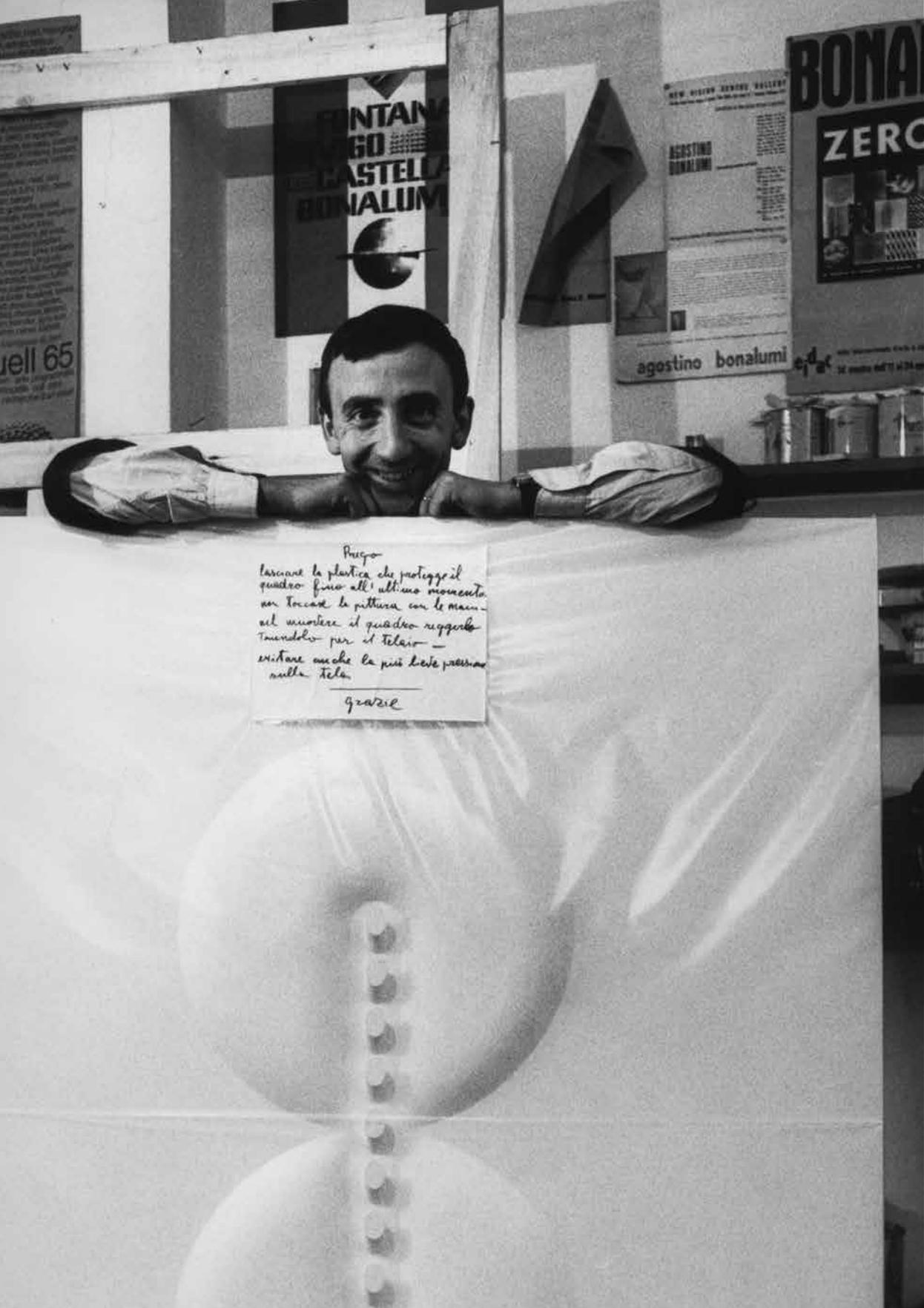
Dopo lo scioglimento del Gruppo N «si riscopre solista» e inizia a lavorare sulle forme e spazialità cangianti e sui movimenti armonici realizzando un numero consistente di opere dal titolo *Politipo*. Negli anni settanta abbina elementi lamellari in torsione e parti in movimento reale, mentre intorno agli ottanta e novanta arricchisce ulteriormente i *Politipi* con inserimenti di forme e cromatismi di forte suggestione figurale. In questi ultimi, per contrasto tra la plasticità cangiante del minirilievo e la bidimensionalità della pittura, le nuove immagini vivono con e per chi le guarda e appaiono evocative di un continuo divenire.

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

Importante l'ultima evoluzione del suo lavoro: nel passaggio del 2000 Biasi elabora una sintesi delle ricerche precedenti e crea gli *Assemblaggi*, soprattutto dittici e trittici prevalentemente monocromatici, d'impressionante effetto plastico e coloristico.

Grande successo ha riscosso nel 2006 l'esposizione di trenta sue opere storiche nelle Sale dell'Ermitage di San Pietroburgo.

Oltre a dodici esposizioni con il Gruppo N, Biasi ha allestito più di cento esposizioni personali; ha inoltre partecipato a quasi cinquecento collettive, fra cui la XXXII e la XLII Biennale di Venezia, la XI Biennale di San Paolo, la X, XI e XIV Quadriennale di Roma e le più note Biennali della grafica, ottenendo numerosi e importanti riconoscimenti.



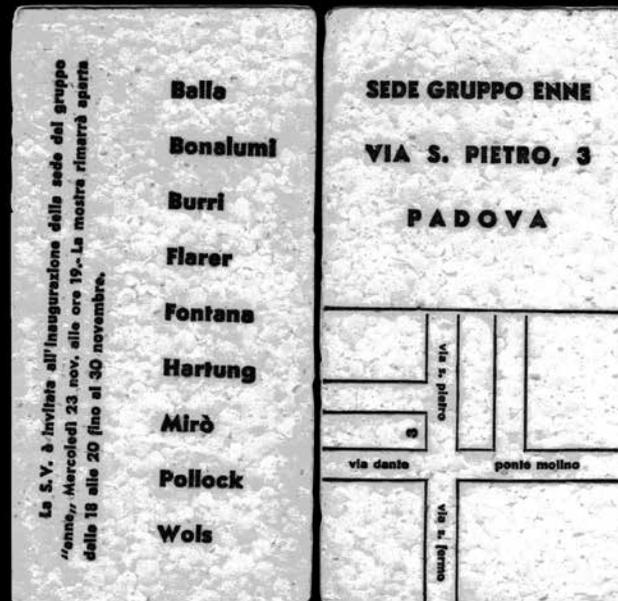
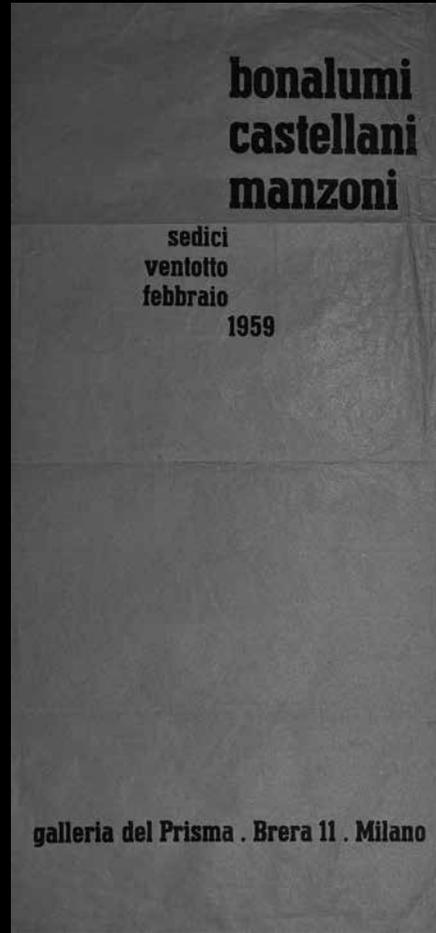
Prego
lasciare la plastica che protegge il
quadro fino all'ultimo momento.
non toccare la pittura con le mani -
al muovere il quadro reggerlo
tenendolo per il telaio -
evitare anche la più lieve pressione
sulla tela.

grazie

agostino bonalumi

16.02.1959 - Bonalumi Castellani Manzoni - Galleria del Prisma, Milano

16.02.1959 - Боналуми Кастеллани Мандзони - Galleria del Prisma, Милан

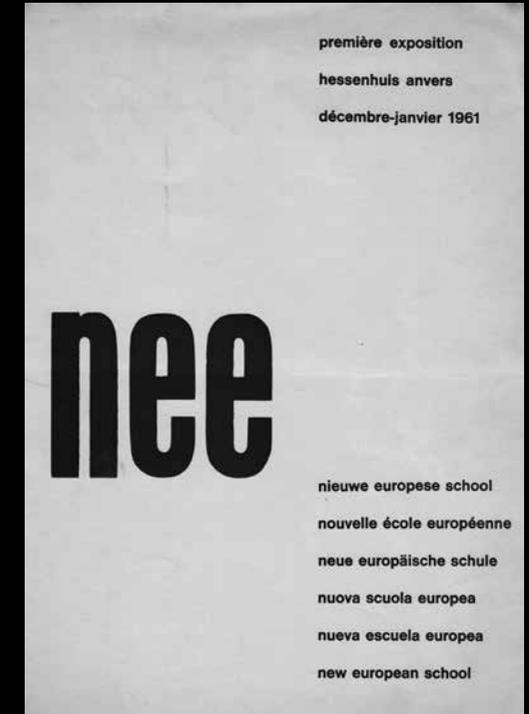


23.11.1960 - Collettiva - Studio N, Padova (invito stampato su polistirolo)

23.11.1960 - Коллективная выставка - Мастерская Studio «Н», Падуя (приглашение, напечатанное на полистироле)

18.12.1960 - Nieuwe europese school - Hessenhuis, Anversa

18.12.1960 - Новая европейская школа - Hessenhuis, Антверпен



15.06.1964 - Zero - New Vision Centre, Londra

15.06.1964 - Zero - New Vision Centre, Лондон

Если я остановлюсь на рассмотрении моей работы, насколько может развитие в терминах исследования от первых испытаний с «эстрофлессионе» (от ит. *estroflessione* внешний изгиб,) то наблюдаю спиральное движение диалектического процесса.

Исследование, вместе с органическими проявлениями, которые развивают конкретику, приходит к отдалению для дальнейшего развития от начальной точки отсчета, чтобы вернуться к тому же самому моменту с круговым движением, которое, однако, уже на более высоком уровне; где «более высокое», это будет очевидно, не является количественным значением.

Если сравнить последние мои работы с моими произведениями 60х гг., можно найти много схожего, близкого, однако, кем-то были отмечены с неким неодобрением и несомненные различия, некое отдаление. В действительности речь идет о близости, которая имеет совсем другую природу, чем простое повторение изобразительных элементов или схем, или стилем от первой ко второй рассмотренных художественных ситуаций, до того, что не может быть ограничено одним лишь термином «близость», пытающимся быть определением. Это не то, что мы видим, но что-то, что ощущается; речь идет не об изображении, но о значении.

В продолжительности эстрофлессионе (и в сосуществовании с энтрофлессионе (от ит. *entroflessione* внутренний изгиб), меняется техника, средства, инструменты, посредством которых поверхность вытолкнута наружу, или направлена во внутрь произведения, к тому же порождает пространственное ощущение внутри произведения.

В произведениях 60х гг. их формальная организация прибегает к некоему роду двусмысленного геометризма, в котором геометрические фигуры поддерживают несовершенство, которое будет заметно только в зависимости от того, как точка равновесия, от толчка к эстрофлессионе и тому сопротивлению (прочности), которое предлагает этот толчок противопоставляет поверхности (холст остается на подрамнике), стабилизируется в некоем конкретном пункте запутанной (сложной) фигуры.

Справедливо, что произведение искусства сохраняет в результате то, что было необходимым для его становления (достижения) таковым, такое недостаток не оказывается чем-то мешающим, но, наоборот, понятный из описания, характеризуется в логике и соответственно в натуральной формальной организации, даже демонстрируя двойственность во внешности (внешней стороне, видимости, иллюзии, подобию).

Квадраты и прямоугольники, которыми они не являются, стремятся к трехмерности основательных соответственных, только достигнув первые наклоны поверхности,

от сдерживаемого напора внутреннего пространства. Даже если сферичность (шаровидность), которая не заканчивается в фигуре, к которой предполагается предпочтение, заканчивается провисанием ко внутреннему углу (точке, стороне).

В тех произведениях преобладала кривая линия, чей округлый характер визуально присваивали себе несовершенные стороны квадрата, прямоугольника.

Постепенно в напряжении исследований начала 70х гг., когда новые материалы заменяли те, которые до сих пор использовались, из-за смещения исследования к другим темам, ускоряя также приравнение и инновацию техники, во взаимной (обоюдной) игре, с того момента, когда во внимании исследования, понять беспокойство, а не противоречит ему (опровергать его), в решиться в формальной организации произведения, и, для видимости, качества, признаки, внешний вид пре-формы материалов и запутанных (сложных) процессов. До почти исчезновения кривой линии, для конструкции, характеризуемой ритмическими развертками (сканированиями) параллельных прямых линий; оставаясь во всем относящимся и это тоже к производству, как наблюдается, особого дефекта (недостатка, незавершенности, несовершенства).

Сейчас, с начала 90х гг., вновь имеет ценность кривая линия, в то время как некий геометризм

Se mi soffermo a considerare la mia opera, per quanto possa essere stato sin qui di sviluppo in termini di ricerca dai primi saggi di estroflessione, osservo un movimento che trovo descriva il moto elicoidale del processo dialettico.

L'indagine, nell'insieme delle manifestazioni organiche che ne danno il concreto svolgersi, risulta un allontanamento per sviluppi successivi da un punto iniziale, per tornare a questo medesimo punto con movimento circolare, e però ad un livello superiore; dove superiore, sarà ovvio, non ha significato di valutazione qualitativa.

Se si confrontano le opere più recenti con quelle degli anni sessanta si troverà una vicinanza notevole, come da altri è stato rimarcato con accento di disapprovazione, risultando peraltro indubbia la diversità, la lontananza. E infatti si tratta di una vicinanza che ha natura affatto altra dal ripetersi di elementi figurali o schemi o stilemi dalla prima alla seconda delle situazioni raffrontate, tanto da non essere riducibile alla descrizione: una vicinanza, o se si vuole un ritorno che si mostra, e tuttavia si rivela inafferrabile alla parola che ne tenterebbe la descrizione. Non è ciò che vediamo ma qualcosa che si fa sentire; non si tratta di figurazione ma di significazione.

Nella persistenza della estroflessione (e ora di una più marcata compresenza di entroflessione), cambiano la tecnica, i mezzi, gli strumenti mediante i quali la superficie è spinta verso l'esterno, o ritratta verso l'interno dell'opera, inoltre facendo sorgere il pensiero di una spazialità dietro l'opera.

Nelle opere degli anni sessanta l'organizzazione formale fa ricorso a una sorta di geometrismo ambiguo nel quale le figure della geometria sopportano una imperfezione che sarà all'occhio più o meno rilevabile a seconda che il punto di equilibrio, tra la spinta verso l'estroflessione e la resistenza che tale spinta oppone la superficie (la tela trattenuta dal telaio), sia a stabilirsi più o meno prossimamente al punto di esattezza della figura implicata. E giusto perché l'opera d'arte conserva nel risultato ciò che è stato necessità per il suo pervenire, tale imperfezione non si rileva estraneità disturbata ma, al contrario, pur afferrabile dalla descrizione caratterizza nella logica e dunque nella naturalità l'organizzazione formale, anche segnando di ambiguità l'apparenza.

Quadrati e rettangoli che tali non sono, tendono alla tridimensionalità dei solidi corrispondenti, soltanto raggiungendo l'appena incurvarsi della superficie, per le pressioni dello spazio interno trattenuto. Anche una sfericità che non si compie nella figura cui allude di preferenza, finisce per cedere verso un punto interno.

Prevaleva in quelle opere la linea curva, un carattere di rotondità cui anche i lati del quadrato, del rettangolo appunto imperfetti percettivamente cedevano.

Gradatamente, nella tensione della ricerca nei primi anni settanta, nuovi materiali venivano sostituendo quelli sino allora impiegati, per lo spostamento dell'indagine verso altre tematiche, sollecitando altresì l'adeguamento e allora il rinnovarsi della tecnica, in un gioco di reciprocità, dal momento che nell'attenzione della ricerca, sovrintende la preoccupazione a non contraddirla, nel risolversi in organizzazione formale dell'opera, e per l'apparenza, le qualità, le tracce, le apparenze pre-forma dei materiali e dei procedimenti implicati. Fino alla quasi scomparsa della linea curva, per una costruzione caratterizzata per scansioni ritmiche di linee rette parallele; permanendo in tutto riferibile anche a questa produzione quanto osservato di speciale imperfezione.

прямых линий только-только проявляется, чтобы вновь уступить предупреждению (знаку, намеку); эстрофлессione и энтрофлессione следуют знаку, который обнаруживается (выделяется, выступает, выясняется) при нажимании, или углубляется почти до исчезновения, чтобы вновь появиться в другом месте подсказывая осуществление (проведение, развитие), которое будет внутренним; возможно, касающееся (сзади) произведения. Это маршруты (пути), которые пересекаются, противопоставляются и сопутствует один другому. Даже своего рода письмо курсивом.

Все это означает, что недавние мои произведения совершают возвращение? Я бы не отказывался от этого; более того, я согласен и подчеркиваю этот факт. Незапрограммированное и тем не менее встречающийся (обнаруживаемый, наблюдающийся), это явный знак того, что термин «исследование» не является простой концепцией, призванной для мотивации продолжения деятельности или, наоборот, ее завершения для изменения, которое чистое деяние воли; описывая же действительное натяжение к другому, между идентичностью и разнообразностью, будучи, что другой достигает для меня процесса, который в свое время не сможет быть заранее подготовлен, но только констатирован после.

Идентичность и разнообразие. Идентичность, которая сохраняется в повторении, в то время как разнообразие это не что иное как цезура (перерыв в звучании), так, что другое было бы чем угодно, но опыт, который приобретается от смотрения одного произведения искусств аза другим, сущностно меняет (в сущности) многочисленность (повторение): та же многочисленность (повторение) не является тем же.

Ora, dal principiare degli anni novanta, torna a prevalere la linea curva, mentre un certo geometrismo per linee rette affiora appena per subito cedenti accenni; estroflessione ed entroflessione seguono un segno che emerge premendo, o sprofonda fino anche a scomparire per riapparire altrove suggerendo uno svolgimento che sarà stato interno; forse per un riguardante dietro l'opera. Sono percorsi, ritmi che si intersecano, si contrastano o si accompagnano. Anche una sorta di scrittura in corsivo.

Le opere recenti fanno dire dunque di un ritorno? Non mi sento di negarlo; anzi, concordo e sottolineo. Non programmato e tuttavia riscontrabile esso è chiaro segno che il termine «ricerca» non è concetto semplicemente richiamato a motivare il protrarsi dell'attività, o viceversa l'arresto di essa per un cambiamento che è puro atto di volontà; designando invece una reale tensione verso l'ulteriore, tra identità e diversità, essendo che l'altro giunge per me un processo che a sua volta non potrà essere prefissato, ma soltanto constatato a posteriori.

Identità e diversità. L'identità che si mantiene nella ripetizione, mentre la diversità non vuole essere un altro oltre una cesura, talché l'altro sarebbe qualsiasi, ma esperienza che fissandosi di opera in opera modifica nella sostanza il ripetuto: lo stesso ripetuto che non è lo stesso.

1966 - Paolo Scheggi e Agostino Bonalumi, Basilea - foto Onorio Mansutti



1966 - Паоло Скеджи и Агостино Боналуми, Базель - фото Онорио Манзутти

1967 - Agostino Bonalumi, «Uomo Vogue» - foto Ugo Mulas



1967 - Агостино Боналуми, «Uomo Vogue» - фото Уго Мулас

АГОСТИНО БОНАЛУМИ (AGOSTINO BONALUMI)

Родился в 1935 г. в Вимеркате, рядом с Миланом. Живет и работает в Милане.

Получив образование по классу инженерной графики, художник-самоучка Агостино Боналуми начинает экспонировать свои работы с раннего возраста. В 1958 году с выставкой в галерее Pater в Милане рождается группа Боналуми/ Кастеллани/ Мандзони (Bonalumi/ Castellani/ Manzoni), у которой будет много экспозиций в Риме, Милане и Лозанне. В 1961 году в лозаннской галерее Kasper Боналуми – в числе основателей группы *Новая Европейская Школа (Nuova Scuola Europea)*. Артур Шварц (Arturo Schwarz) приобретает работы художника и в 1965 году представляет персональную выставку Боналуми в своей галерее в Милане, издав каталог со вступительной статьей итальянского критика искусства Джилло Долфреса (Gillo Dorfles). В 1966 году начинается период долгого сотрудничества с миланской галереей *Galleria del Naviglio*, которая будет его официальным представителем и в 1973 году публикует полную монографию художника под кураторством Джилло Долфреса.

В 1966 году Боналуми приглашен на венецианскую Биеннале с несколькими своими произведениями, в 1970 на этой международной выставке у художника персональный зал. Вскоре Агостино Боналуми уезжает на учебу и работу в страны Африки, а также в США, где в нью-йоркской галерее *Bonino* представит свою персональную выставку. В 1967 году художник приглашен для участия в Биеннале Сан Паоло, в 1968 – в парижской Биеннале Молодого Искусства.

Агостино Боналуми создает так называемые «картины-пространства» или «картины-атмосферы», «картины-окружения» (*pittura-ambientale*): в 1967 году работу «Обитаемое синее» (*Blu Abitabile*), которая выставляется в Фолиньо на выставке «Пространство картины» (*Lo spazio dell'Immagine*); в 1968 году картину «Большое черное» (*Grande Nero*) для своей персональной выставки в музее Museum am Ostwall в Дортмунде; в 1979 году в рамках экспозиции «Живопись-Атмосфера» (*Pittura Ambiente*), курированной Франческой Алинови (Francesca Alinovi) и Ренато Барилли (Renato Barilli) в миланском Палаццо Реале (Palazzo Reale), Боналуми создает произведение «От желтого к белому и от белого к желтому» (*Dal giallo al bianco e dal bianco al giallo*), в котором атмосфера, окружение понимается как человеческая деятельность и анализируется художником как первичная человеческая активность, то есть, его психологическая составляющая, также как и в работе «Белое окружение – занятое пространство и захваченное пространство» (*Ambiente Bianco - Spazio trattenuto e spazio invaso*), созданное в 2002 году для венецианского филиала Фонда Гуггенхайм.

В 2002 году Римская Национальная Академия *Accademia Nazionale di San Luca di Roma* организовала персональную выставку Агостино Боналуми, отпраздновав таким образом присуждение ему Премии Президента Республики 2001 г. за достижения в карьере. В 2003 году дармштадский институт *l'Institut Mathildenhöhe* представил выставку «Агостино Боналуми – живопись в третьем измерении» (*Agostino Bonalumi- malerei in der dritten dimension*), курированную Стефано Фумагалли (Stefano Fumagalli) с текстами Клауса Вольберта (Klaus Wolbert), Джилло Долфреса (Gillo Dorfless) и Марко Менегуццо (Marco Meneguzzo).

AGOSTINO BONALUMI

Nato nel 1935 a Vimercate, Milano. Vive e lavora a Milano.

Compie studi di disegno tecnico e meccanico. Pittore autodidatta, inizia a esporre giovanissimo. Nel 1958 nasce il «gruppo» Bonalumi Castellani e Manzoni con una mostra alla Galleria Pater di Milano, alla quale seguiranno altre mostre a Roma, Milano e Losanna. Nel 1961 alla Galleria Kasper di Losanna è tra i fondatori del gruppo Nuova Scuola Europea. Arturo Schwarz acquista sue opere e nel 1965 presenta una mostra personale di Bonalumi nella sua galleria di Milano, con presentazione in catalogo di Gillo Dorfles. Nel 1966 inizia un lungo periodo di collaborazione con la Galleria del Naviglio di Milano che lo rappresenterà in esclusiva, pubblicando nel 1973, un'ampia monografia a cura di Gillo Dorfles.

Nel 1966 è invitato alla Biennale di Venezia con un gruppo di opere e nel 1970 con una sala personale. Segue un periodo di studi e di lavoro nei paesi dell'Africa mediterranea e negli Stati Uniti, dove si presenterà con una personale alla galleria Bonino di New York. Nel 1967 è invitato alla Biennale di San Paolo e nel 1968 alla Biennale dei Giovani di Parigi.

Agostino Bonalumi ha realizzato opere di pittura-ambientale, tra cui, nel 1967, *Blu Abitabile*, per la mostra *Lo spazio dell'Immagine*, a Foligno; nel 1968, *Grande Nero*, per una mostra personale al Museum Ostwall di Dortmund; nel 1979, nell'ambito della mostra, curata da Francesca Alinovi e Renato Barilli, *Pittura Ambiente* a Palazzo Reale di Milano, espone l'opera *Dal giallo al bianco e dal bianco al giallo*, dove l'ambiente considerato attività dell'uomo, è analizzato come attività primaria e cioè psicologica, come anche in *Ambiente Bianco - Spazio trattenuto e spazio invaso*, realizzato nel 2002 per la Fondazione Guggenheim di Venezia.

Nel 2002 l'Accademia Nazionale di San Luca di Roma celebra con una personale il conferimento ad Agostino Bonalumi del Premio Presidente della Repubblica 2001 alla carriera. Nel 2003 l'Institut Mathildenhöhe di Darmstadt presenta *Agostino Bonalumi - Malerei in der dritten Dimension*, a cura di Stefano Fumagalli con testi in catalogo di Klaus Wolbert, Gillo Dorfles e Marco Meneguzzo.



daide boriani

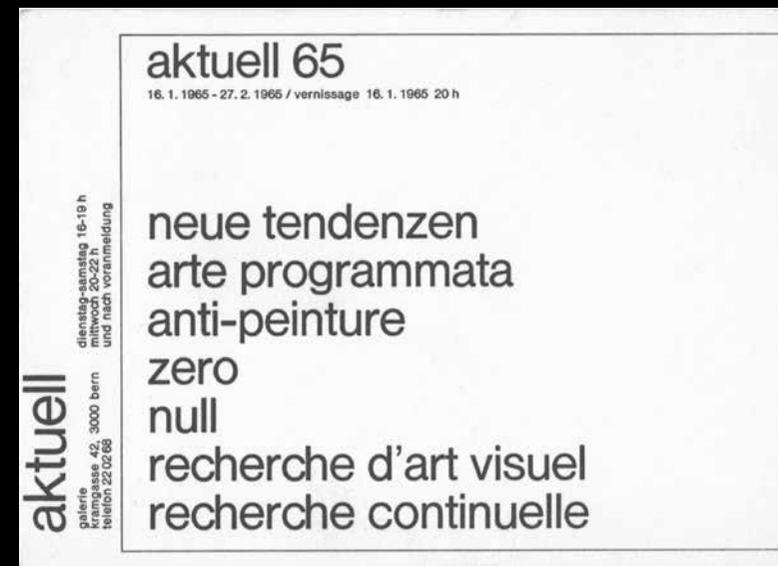
30.03.1963 - *Zéro der neue Idealismus* - Galerie Diogenes, Berlino

30.03.1963 - *Zéro der neue Idealismus* - Galerie Diogenes, Берлин



16.01.1965 - *Aktuell 65* - Galerie Aktuell, Berna

16.01.1965 - *Aktuell 65* - Galerie Aktuell, Берн



08.1964 - *Strutture di Visione* - Palazzo Torlonia, Avezzano

08.1964 - *Структуры видения* - Palazzo Torlonia, Авеццано

25.09.1966 - *Kunst Licht Kunst* - Stedelijk van Akhemuseum, Eindhoven

25.09.1966 - *Kunst Licht Kunst* - Stedelijk Abbemuseum, Эйндохвен

Miriorama 2

attività del Gruppo T

mostra personale di DAVIDE BORIANI

Milano - Galleria Pater / 19-27 gennaio 1960

L'intuizione della realtà nei suoi termini di divenire è stata per me determinante e al tempo stesso determinata dalla necessità di dare alle opere un oggettivo valore temporale.

Lo stesso bisogno di concretezza che mi fa apparire insufficiente per la sua immutabilità la rappresentazione simbolica del fluire del tempo nello spazio ottenibile colla composizione spaziale, determina la necessità di considerare ai fini dell'opera fenomeni spazio temporali nel loro individuarsi elementare.

Quindi, nel cercare di esprimermi coerentemente secondo un modulo nuovo, presento in queste mie opere solo quelle situazioni in divenire delle quali abbia una conoscenza precisa, per questo esse hanno il carattere di superfici, forme, punti individuati nello spazio secondo i loro valori di estensione, colore e allineamento più semplici e immediati.

Questi valori sono soggetti ad una variazione continua o discontinua, non per mostrare l'immagine in un movimento che si ripete in definitivamente, ma per dare la sequenza delle immagini che si trasformano continuamente. Attraverso la sua reale durata l'opera rivela costantemente quella che, attraverso l'impronta iniziale data da me, sarà la sua concreta, inquietante o dolorosa presenza.

Davide Boriani

Мириорама 2

Деятельность Группы «Т»

Персональная выставка ДАВИДЕ БОРИАНИ (DAVIDE BORIANI)

Милан - Галерея Pater / 19-27 января 1960

Ощущение реальности как процесса становления стала для меня определяющей и в то же время определенной необходимостью внедрить в мои произведения объективную ценность времени.

Та же необходимость конкретики, которая представляет мне недостаточной (из-за своей неизменности) символическое изображение движения времени в пространстве, достижимом пространственным же конструированием, обуславливает необходимость расценивать пространственно-временные явления в их постоянном развитии как смысл произведения искусства.

Поэтому в поисках творческой экспрессии, согласно новым принципам, я представляю в моих произведениях искусства только те ситуации развития и становления, в которых я уверен, именно поэтому мои работы – это поверхности, формы, точки, расположенные в пространстве согласно их простому и непосредственному распространению в оном, по их цветовому насыщению и выравниваю.

Эти принципы – основа постоянного или прерывающегося многообразия, но необходимые не для демонстрации изображения в его повторяющемся движении, а для представления серии изображений в их непрерывном изменении. Посредством этого постоянного изменения, первоначально полученного путем моего художественного жеста, произведение искусства определяет свое конкретное, тревожное и страдательное существование.

Давиде Бориани

1959 - Gianni Colombo, Enrico Bordoni e Davide Boriani, Milano



1959 - Джанни Коломбо, Энрико Бордони и Давиде Бориани, Милан

1968 - Davide Boriani alla sua personale alla Galleria del Naviglio, Milano
foto Johnny Ricci



1968 - Давиде Бориани на своей персональной выставке в галерее Galleria del Naviglio, Милан - фото Джонни Риччи

1970 - Davide Boriani, Gabriele Devecchi
Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma - foto Ugo Mulas



1970 - Давиде Бориани, Габриэле Дэвекки
Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Рим - фото Уго Мулас

ДАВИДЕ БОРИАНИ (DAVIDE BORIANI)

Родился в 1936 году. Живет и работает между Италией и Бразилией.

Период обучения в миланской академии искусств *Accademia di Belle Arti di Brera*, в которой Давиде Бориани посещает декорационный курс под ректорством Акиле Фуни (Achille Funi), является неотъемлемой частью творчества художника. Уже в лицее и затем в академии художник начнет работать с некоторыми из своих коллег, что повлияет в последующие годы на опыт художественного сотрудничества в Группе «Т».

В первые годы творчества Бориани изучает различные техники живописи, как традиционные, так и экспериментальные, от масла до темперы, от фрески до керамики, от «поли-материальных работ» до кино-экспериментов.

В сентябре 1959 года Бориани экспонирует в миланской галерее *Pater* вместе с Анчески (Anceschi), Коломбо (Colombo) и Дэвекки (Devecchi) произведения, которые можно было бы определить находящимися «в развитии»: монохромные картины, созданные путем наложения густым слоем красок, которые трескаются и изменяются в процессе высыхания.

В октябре 1959 года формируется Группа «Т», которая через свои произведения предлагает новое искусство, желающее преодолеть тенденции того исторического периода к само-аннулированию в искусстве, и ищущее прямой контакт с внешним миром посредством интеракции и вовлечения в искусство зрителя.

В той же миланской галерее *Pater* 15 января 1960 года проходит первая выставка группы «Т», «Мириорама 1» (*Miriorama 1*), сопровождаемая опубликованным каталогом-манифестом под тем же названием.

«Мириорама 2» (*Miriorama 2*) - название первой персональной выставки Давиде Бориани. В данном случае миланский художник представляет «Магнитные поверхности 59» и «Электромагнитные пластины 59» (*Superfici magnetiche '59* и *Tavole elettromagnetiche '59*): горизонтальные или вертикальные поверхности 90x90 см, на которых изображение, состоящее из гомогенных участков, модулярных поверхностей или случайных слияний железных материалов, меняется под действием магнитов и электромагнитов, приводимых в движение зрителем.

В 1960 году Бориани начинает разрабатывать серию своих вертикальных «Магнитных поверхностей» (*Superfici magnetiche*), на которых на разных уровнях по изогнутым линиям происходит распределение частичек железной пыли, изменяющейся в зависимости от силы воздействия магнитного микромоторчика; движение частичек запрограммировано и функционирует по принципу действия гипоциклоидального механизма. Ключевым элементом в развитии цикла произведений такого типа, развиваемых художником с 1960 года по сегодняшний день, является необратимая вариация объектов в их материальном множестве.

В 1964 году рождается первое интерактивное пространство Бориани под названием «Пространство+Линии – Свет+Зритель» (*Spazio+Linee – Luce+Spettatore*), которое представляет парижская выставка *Nouvelles Tendances*. В ходе 60х гг. художник реализует кинетические и светящиеся скульптуры, создающие меняющиеся изображения (*Ipercubo*, *PH.Scope*, *Pantachrome*) и разнообразные интерактивные пространства (среди которых *Ambiente Stroboscopico numero 3*, экспонированное в 1967 году в парижском музее Museo d'Arte Moderna).

В эти годы Бориани участвует в различных экспозиционных проектах, таких как венецианская Биеннале 1964 года или крупные выставки в Европе и США.

DAVIDE BORIANI

Nato a Milano nel 1936. Vive e lavora tra Italia e Brasile.

Gli anni della formazione, avvenuta presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, dove Davide Boriani frequenta il corso di decorazione tenuto da Achille Funi, sono per Boriani molto importanti. Infatti, al liceo prima e all'Accademia poi, conosce alcuni coetanei (Giovanni Anceschi, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Grazia Varisco) con i quali inizia una collaborazione che confluirà, negli anni successivi, nell'esperienza del Gruppo T.

Durante i primi anni di attività, Boriani indaga tecniche diverse, sia tradizionali sia sperimentali, dall'olio alla tempera, dall'affresco alla ceramica, dalle opere polimateriche ai film sperimentali.

Nel settembre del 1959 Boriani espone presso i locali della galleria *Pater* di Milano, insieme a Giovanni Anceschi, Gianni Colombo e Gabriele Devecchi, una serie di opere che potremmo definire «in divenire»: quadri monocromi, realizzati con un impasto materico che asciugando col tempo si screpola e cambia.

Nell'ottobre 1959 si costituisce il Gruppo T, che propone attraverso le opere un'arte nuova, che vuole superare la tendenza all'azzeramento propria delle arti visive di quegli anni, cercando quindi un contatto con il mondo esterno attraverso l'interattività e il coinvolgimento degli spettatori.

Sarà ancora all'interno della galleria *Pater*, il 15 gennaio 1960, che verrà allestita la prima mostra del Gruppo T, intitolata *Miriorama 1*, e pubblicato il manifesto omonimo.

Le opere presentate sono frutto di una progettazione collettiva e sono state realizzate utilizzando metalli, materie plastiche, elettricità, vapori d'anidride carbonica, fonti di calore, aria compressa.

Miriorama 2 è il titolo della prima personale di Boriani. In questa occasione l'artista milanese presenta le *Superfici magnetiche* e le *tavole elettromagnetiche*: superfici orizzontali o verticali di cm 90 x 90, dove l'immagine, formata da campi omogenei, superfici modulari o aggregazioni casuali di materiali ferrosi, è variata dall'azione di magneti ed elettromagneti mossi dal fruitore.

Nel 1960 Boriani inizia la realizzazione delle *Superfici magnetiche* verticali, in cui la disposizione della polvere di ferro, trattenuta a diversi livelli da separatori curvilinei, è variata da campi magnetici mossi da un micromotore, con percorsi programmati ad andamento ipocicloide. L'elemento cardine su cui si sviluppa tale ciclo di opere, sviluppato dal 1960 a oggi, è dunque la variazione irreversibile in aggregati materici.

Del 1964 è il suo primo ambiente interattivo intitolato *Spazio + Linee-Luce + Spettatore*, che viene presentato alla mostra *Nouvelles Tendances* a Parigi. Nel corso degli anni '60 realizza strutture cinetiche e luminose che creano immagini mutevoli (*Ipercubo*, *PH.Scope*, *Pantachrome*) e diversi ambienti interattivi, (tra cui *l'Ambiente Stroboscopico numero 3*, esposto nel 1967 al Musée d'art moderne di Parigi).

In questi anni partecipa a diverse rassegne, come ad esempio la Biennale di Venezia nel 1964, e a grandi mostre in Europa e negli Stati Uniti.

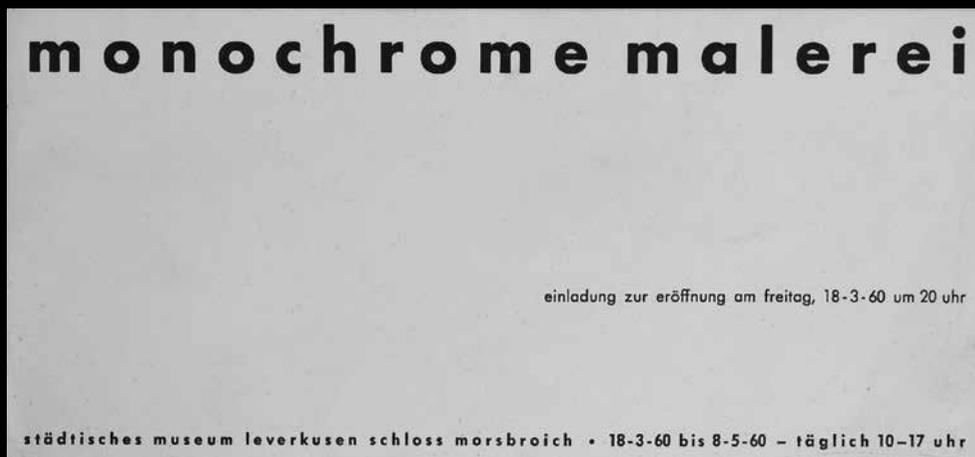


enrico castellani

03.04.1959 - *Bonalumi Castellani Manzoni* - Galleria Appia Antica, Roma
03.04.1959 - *Боналуми Кастеллани Мандзони* - Galleria Appia Antica, Рим

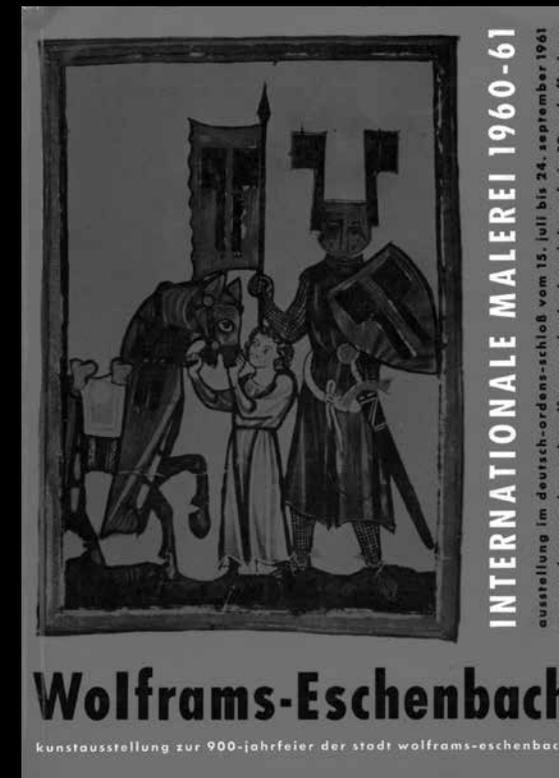


05.07.1961 - *Zero* - Galerie Schmela, Düsseldorf
05.07.1961 - *Zero* - Galerie Schmela, Дюссельдорф



18.03.1960 - *Monochrome Malerei* - Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen

18.03.1960 - *Monochrome Malerei* - Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusен



15.07.1961 - *Internationale Malerei 1960-61*, Kunstausstellung, Wolframs-Eschenbach

15.07.1961 - *Internationale malerei 1960-61*, Kunstausstellung, Вольфрамс-Эшенбах

НЕПРЕРЫВНОСТЬ И НОВОЕ

Художественная тенденция, не имеющая точного определения в рамках терминологии – является, безусловно, немаловажным фактом, хотя и не определяющим, но художественная тенденция, которую кто угодно определяет согласно своим меркам, является еще более редкой.

То, что происходит в «новой художественной концепции», может быть и не справедливо: Неопластицизм, Конструктивизм, Дадаизм и Сюрреализм или те, кто заинтересован в этих капеллах, присваивают себе отцовство, но безусловно еще более несправедливо хотеть понять ее лишь частично.

Поскольку полу-правда хуже лжи, необходимо пояснение чтобы предупредить путаницу, которая всегда экстремально губительна в области искусства. Когда, отталкиваясь от форм реальных объектов (дерево, собор), в процессе наивного, как нам кажется, анализа, Мондриан приходит к своему абстрактному структурализму, через Дадаизм и Сюрреализм, и возможно еще некие особенности этих школ, он достигает полной свободы от любого обязательства в искусстве; являясь декорацией, напоминающей, изображения.

Начав понимать, что произведение искусства это независимый самостоятельный объект, он абсолютно отрицает его функцию представления, отражения реальности, определяя ее как конкретный недействительный объект и препятствует даже попыткам и предположениям тех, кто, несмотря на приверженность ему, все же предполагают, что видят в картине или скульптуре зоны, давшие толчок для формирования идей.

Он отрицает фундаментализм старой концепции «художественной фикции» и отрицает даже законы этой фикции, предпочитая открытую игру по одним правилам.

Мондриан за эту свою позицию был очень не заслуженно обвинен в формализме, хотя обосновать это обвинение было не возможно, а тот факт, что он создал свою эстетику было бы очень просто уточнить. Обвинение в формализме это плод ошибочного сознания того, кто, пользуясь действенными методами направленными на то, чтобы достичь поставленных целей, испытывает удовлетворение от этого, в случае с Мондрианом, когда способ совпадает с самой целью, играть в открытую подтвердится также и в распаде пост-неопластиков, которые, не уловив смысла этой позиции продолжают игру, лишённую любой остроты, или, интуитивно чувствуя пустоту этой игры из-за невозможности ее сохранения после неповторимого высказывания Мондриана, они начнут изобретать «проблемы новой волны» узаконить использование способов «исследований», которые в лучшем случае решат проблему, не имеющую ничего общего с искусством. Но чаще они обнаружат себя неадекватными и для этой цели (насколько могут быть интересными, проблемы топологии не дающие нам информацию о завоевания духа, и взамен не действующим правилам, будет необходимо что-то другое, а не картина маслом на холсте, чтобы их решить. Теория Гештальт не сможет создать ничего другого, кроме эстетических монстров, поскольку вырвана из контекста. они достигнут, в этой интеллектуальной битве, грустное пустословие певцов, беспокоящихся о не реальных событиях.

Поэтому, Мондриан дал начало динамической диалектике, развитие которой сделало возможным вклад даже противоположных опытов, сегодня приводит к возникновению возможностей формы искусства сведенного к простоте собственного выразительного языка, выражая передовую позицию возможного направления в искусстве.

Есть сомнения в пользе повторений, пересмотры, даже если они полезны, могут быть ограниченными в концептуальном плане, творческий факт возвращения к пройденному, ведущий к застою заработанных позиций – это без сомнений бесплодно. Так, в то время, когда художественная группа Де Стил (De Stijl) опускается до момента претендования плавно применять математические формулы, Дадаизм (Dada) позиционирует себя как принудительная реакция на любого типа формального «академизма», устанавливая законное право интеллектуального восстания в

CONTINUITÀ E NUOVO

Una tendenza artistica che per la sua essenza renda impossibile ogni definizione in termini di scuola già esistenti è certo un fatto non trascurabile (la cosa è però sempre ambigua), ma una tendenza artistica che chiunque si senta autorizzato a definire secondo l'etichetta che più gli aggrada e collocare nella corrente di pensiero che gli è più consona, è ancora più rara.

Ciò succede per la «nuova concezione artistica» e forse non completamente a torto Neoplastici, Costruttivisti, Dadaisti e Surrealisti, o chi comunque a queste cappelle è interessato, se ne arrogano la paternità, ma certo con il più grande torto di volerla capire solo parzialmente.

Or siccome le mezze verità sono peggio delle menzogne una chiarificazione si impone al fine di avviare le confusioni che sempre sono estremamente deleterie nel campo dell'arte.

Quando partendo da forme di oggetti reali (albero, cattedrale), con un processo di analisi che a noi pare ingenuo, Mondrian arriva alle sue strutturazioni astratte, inizia un discorso che per grandi tappe, attraverso Dada e Surrealismo, e malgrado alcune peculiarità di queste scuole, giunge alla liberazione totale dell'arte da ogni ipoteca passata; quella dell'essere decorativa, evocativa, del rappresentare.

Iniziando a considerare l'opera d'arte come oggetto autonomo a sé stante le nega implicitamente la funzione del rappresentare, e dichiarandola oggetto concreto invalida e rende ovvie anche le tesi di coloro che pur a lui rifacendosi tendono a considerare il quadro o la scultura zone di concretizzazione di idee preformulate.

Egli nega validità al vecchio concetto di «finzione artistica», e denuncia anzi le leggi di questa finzione, dopo di che gioca a carte scoperte ed il gioco è fine a se stesso.

Mondrian per questa sua posizione fu molto gratuitamente accusato di formalismo, ma anche qualora non bastasse a rendere infondata questa accusa il fatto che egli ha creato un'estetica sarebbe molto facile precisare che il Formalismo è il frutto della mentalità aberrante di chi servendosi di mezzi atti a raggiungere fini proposti o latenti morbosamente si compiace del mezzo come tale; condizione che non si verifica nel caso di Mondrian per il quale il mezzo coincide con il fine stesso, il giocare a carte scoperte con la affermazione della possibilità di giocare a carte scoperte; ma si verificherà invece nello sbandamento dei post-neoplastici, i quali non avendo afferrato il significato di questa posizione continueranno in un gioco sprovvisto ormai di ogni mordente, o, intuendo la vacuità di questo gioco per l'impossibilità di mantenerlo fine a se stesso dopo l'irripetibile affermazione di Mondrian, si adopereranno ad inventare o chiedere in prestito ad altre discipline dello spirito problematiche nuove onde legittimare l'uso di mezzi di «ricerca» che nella migliore delle ipotesi risolveranno problemi che nulla hanno a che vedere con l'arte, o più spesso si verificheranno inadeguati anche a questo scopo (per quanto interessanti, i problemi della topologia non ci daranno mai che un'informazione molto parziale delle conquiste dello spirito, e, una volta posti, ci vuol altro che un quadro ad olio per risolverli; e la Gestalt Theorie in fase creativa altro non potrà creare che mostruosità estetizzanti perché avulsa da ogni nozione di tempo); essi raggiungeranno, in questa masturbazione intellettuale, il triste vaniloquio dei cantori di angosciose pseudo-realtà: solo la tematica cambia.

Mondrian dà perciò l'avvio ad una dinamica dialettica il cui sviluppo, reso possibile dall'apporto di esperienze anche contraddittorie, porta oggi all'affermazione delle possibilità di una forma d'arte ridotta alla semplicità del suo linguaggio, e siccome in arte quelle che contano sono le posizioni più avanzate, alla sola possibile forma d'arte.

искусстве. рассмотрим создание обычных объектов или их изображений в пространстве с необычными сочетаниями: если с одной стороны это преобразование традиционных эстетических канонов, когда создаются новые пластические ценности, с другой стороны, открываются новые горизонты исследования и ставятся новые проблемы; действие (поступок, жест) разрушения кристалла предшествует и опережает жест Поллока.

Движения мысли даже кажущиеся ограниченными во времени могут быть плодородными в смысле содержания. В них-источник развития, с тенденцией их пост-признанности и окончательной ценности.

Сюрреализм развивается прежде всего от Дадаизма, пропитываясь этим духом свободы, извлекает пользу от своей духовной открытости, от исследований психики и, несмотря на то, что не создавалась новая эстетическая теория, которая уже была бы ценной как приход эпохи Возрождения, что в сюрреалистическом и даже в так называемом абстрактном искусстве само пространство остается трехмерным. Что имеет право на существование психического автоматизма, и возвращается к дадаизму или, по крайней мере, подтверждения автоматическую имеющую вид законченного действия.

Как только решается эта проблема, идущая из истории развития искусств, но вновь встреченная с углубленным интересом, остается сюрреалистический опыт в живописи, огражденный идеологическими и литературными надстройками, позитивное признание человеческого состояния изначально. Однако, при этом, все же «материя» искусства часто оппозиционирует против абстрактного и чистого догматизма последователей Неопластицизма:

Вольс не делает ничего другого, кроме как открывает дорогу множеству имитаторов, к тому же не менее талантливых, чем он, если можно говорить о законности рождения ужасного вкуса всего паталогического и материально разлагающегося, определенного как человеческие условия (у Фотрие по крайней мере была более мягкая формулировка), в то время как Поллок исходя из своего опыта парапсихологии утверждает как последний довод - физический автоматический жест.

Таким образом, приходя к жестокому заключению тревожного романтизма, освобождаясь от комплексов метафизики, возвращается обратно к искусству репрезентативному выделяется интерпретация субъективных феноменов, достигая идеала в живописи конкретики. У Поллока, действительно, произведение это уже не зона исследований, но объект собственного порыва. Конкретное искусство «самовыражения» представляет аргумент связывания диалектики Мондриана и Дадаизма, прерванного Сюрреализмом, который, однако, был его необходимым предисловием.

Мондриан открыл возможность, но ее развитием было суждено заняться Дадаизму, Сюрреализму и Поллоку: возможность это то искусство, в котором семантическая ценность выразительного языка является гарантией прямолинейного развития в самом искусстве чтобы избежать возвращения; и противоречивые исследования, более последовательные составляющие культурной действительности нашего времени. Искусство, находящееся в постоянном развитии, требующее быстрой реализации, способно создавать близкую связь в искусстве, основателя ценностей вне границ близорукого субъективизма; искусство, в котором произведение точное и сущностное является источником духовного завоевания и не снисходит, исчерпав свою функцию информирования, до робкой попытки существования в качестве вечной декорации.

Питающая нас необходимость в идеале, выражающаяся в предложениях новых тематик, запрещает нам так называемые «средства художественного языка»; не интересуясь в выражении субъективных реакций фактов или чувств, но при желании наш разговор может быть непрерывным и всеобъемлющим, исключим те выразительные средства (композицию и цвет), которые достаточны только в ограниченном смысле, метафорой, и которые открываются незаслуженно, когда думаешь, что они содействуют из-за их многообразия некоему выбору, ставя рад ложных и не существенных проблем в развитии искусства. Единственно возможным композиционным критерием в наших произведениях будет не содержащий в себе выбора разнородных элементов,

Se è dubbia l'utilità di certi ritorni d'interesse (le revisioni se pur utili possono essere limitate al piano concettuale, il fatto creativo non avendo bisogno di alibi o di dimostrazioni) la stasi prolungata su posizioni acquisite è senza dubbio sterile. Così mentre De Stijl scade nella grafica fino a pretendere di estetizzare plasticamente formule matematiche, Dada si pone come reazione violenta ad ogni accademismo formale affermando la legittimità in arte del gesto di rivolta intellettuale.

L'atto di proporre oggetti usuali o loro immagini in uno spazio o con accostamenti inusuali se da un lato è tale da rivoluzionare i canoni delle estetiche tradizionali, creando nuovi valori plastici, dall'altro apre nuovi orizzonti di indagine e fonda problematiche nuove; e l'atto di rompere un cristallo prelude e precorre il gesto di Pollock.

Movimenti di pensiero anche apparentemente limitati nel tempo possono essere fecondi al punto da contenere nel loro messaggio il germe di sviluppi tendenti al loro postumo riconoscimento e definitiva valorizzazione.

Il Surrealismo prende le mosse da Dada nutrendosi della sua sete di libertà, si avvale della sua apertura metafisica, della sua scoperta di zone d'indagine psichica, e pur non creando un'estetica che già non fosse (i valori plastici nella pittura surrealista sono gli stessi del rinascimento anche qualora si voglia considerare quella cosiddetta astratta, lo spazio rimane tridimensionale) afferma per una necessità tecnica la validità dell'automatismo psichico, e torna a Dada o per lo meno ne avvalora il lato automatico del gesto finito.

Esaurita la sua problematica peculiare, del resto latente in tutto lo sviluppo della storia dell'arte, ma ripresa con spirito di particolare approfondimento, rimane nell'esperienza surrealista in pittura decantata dalle sovrastrutture ideologiche e letterarie, la positiva accettazione di una condizione umana aprioristicamente definibile ma pur sempre materia d'arte, e dei frutti e delle conseguenze spesso inaccettabili di questa posizione, contro l'astratto e sterile dogmatismo degli epigoni neoplastici: Wols non fa altro che aprire la strada ad una pleora di imitatori peraltro non meno validi di lui, se pur si può parlare di validità a proposito di una moda sorta dal gusto macabro per ciò che di patologico e materialmente fatiscante vi può essere proprio nell'umana condizione (riconosciamo almeno a Fautrier una più raffinata eleganza) mentre Pollock nel furore lucido del suo dramma trae la giusta sintesi dallo sviluppo di quest'esperienza ed uscendo dalle pastoie di metapsichiche elucubrazioni afferma come ultima ratio il gesto fisico automatico.

Arriva così alla parossistica, quasi truculenta conclusione di un'esagitato romanticismo, e giocando lo ultimo atto di un rituale di liberazione da complessi metafisici, chiude verso ritorni ad un'arte di rappresentazione o d'interpretazione di fenomeni soggettivi raggiungendo l'ideale di una pittura concreta. In Pollock infatti l'opera non è più la zona d'indagine ma l'oggetto stesso del suo rovello. Il concretismo gestuale rappresenta l'argomento di concatenazione del discorso dialettico con Mondrian e Dada interrotto dal Surrealismo che però ne fu la preparazione, la premessa necessaria.

Mondrian fa balenare una possibilità, occorreranno Dada, Surrealismo, Pollock per poterla sviluppare: la possibilità è quella di un'arte in cui il valore semantico del linguaggio sia garanzia di uno sviluppo rettilineo dell'arte stessa ad avviare i ritorni; e le ricerche contraddittorie, e di una più coerente adesione alla realtà culturale del nostro tempo; un'arte continuamente in atto ma potenziale al punto che il suo consumo sia rapido e costante ed immediato ed in grado di creare dialoghi al di fuori del monologo intimista, di fondare valori oltre i limiti del miope soggettivismo; un'arte in cui l'opera precisa ed essenziale sia il germe della conquista spirituale e non indulga esaurita la sua funzione di informare, a velleità di perenne decorativa esistenza.

и ясность, которая определяет конечное пространство, получают внимание, неоправданно лишая возможности какого-либо дальнейшего развития, не графического, а только метафорического изменения форм в одном и том же ограниченном пространстве, выбор, который к тому же не говорит ни о чем другом, как о тщеславии и удовлетворении тех, кто его сделал. но только понимание элементарной сущности, линии, ритма, повторяющегося бесконечно, монохромной поверхности, - необходимо для того, чтобы дать произведениям искусства те же значения бесконечности, и изменение времени, единственного постижимого измерения и оправдания нашей духовной необходимости.

Il bisogno di assoluto che ci anima, nel proporci nuove tematiche, ci vieta i mezzi considerati propri al linguaggio pittorico; non avendo interesse ad esprimere soggettive reazioni a fatti o sentimenti ma volendo il nostro discorso essere continuo e totale escludiamo quei mezzi del linguaggio (composizione e colore) che sono sufficienti solo al discorso limitato, alla metafora e alla parabola, e che si rivelano gratuiti allorché si consideri che sollecitando per la loro multiformità una scelta, pongono una problematica spuria e non essenziale allo sviluppo dell'arte.

Il solo criterio compositivo possibile nelle nostre opere sarà quello non implicante una scelta di elementi eterogenei, e finiti che posti in uno spazio finito istantaneamente determinano l'elaborato al punto da togliergli irrimediabilmente la possibilità di qualsiasi ulteriore sviluppo che non sia sul piano prettamente grafico o solo metaforicamente spirituale dell'evoluzione delle forme nello stesso limitato spazio, scelta che di altro non testimonia se non della vanità di chi per averla fatta se ne compiace; ma il solo che attraverso il possesso di un'entità elementare, linea, ritmo, indefinitamente ripetibile, superficie monocroma sia necessario per dare alle opere stesse concretezza di infinito, e possa subire la coniugazione del tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra esigenza spirituale.

1968 - Nanda Vigo ed Enrico Castellani all'inaugurazione della casa di Gio Ponti e Nanda Vigo per Giobatta Meneguzzo, Malo - foto Enrico Cattaneo



1968 - Нанда Виго и Энрико Кастеллани на вернисаже дома Джо Понти и Нанды Виго для Джобатта Менегуццо, Мало - фото Энрико Каттанео

1970 - Enrico Castellani
Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma - foto Ugo Mulas



1970 - Энрико Кастеллани
Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma - Рим - фото Уго Мулас

ЭНИРИКО КАСТЕЛЛАНИ (ENRICO CASTELLANI)

Родился в 1930 г. в Кастельмасса/Ровиго, живет и работает в Милане и Челлено/Витербо.

Энрико Кастеллани заканчивает среднюю школу в Новаре и Милане, а в 1952 году переезжает в Брюссель для учебы в Королевской Академии Искусств (Académie Royale des Beaux-Arts), в 1956 году защищает диплом по архитектуре в l'École Nationale Supérieure de la Cambre. В том же году возвращается в Милан и в 1959 вместе с Пьеро Мандзони (Piero Manzoni) открывает галерею *Azimut* и журнал *Azimuth*, входя в художественную среду Ломбардии как с теоретическими, так и организаторскими нововведениями. В 1959 году Кастеллани создает свою первую «Рельефную поверхность» (*Superficie a rilievo*), начиная поэтический цикл работ, приобретающих особый стиль, определенный критикой искусства как «разнящееся повторение» (ripetizione differente). С этого момента творческие поиски художника концентрируются на развитии «выпукло-вогнутой» живописи (estroflessione), он стремится разрушить традиционную двухмерность картины и превратить ее в пространственный объект, используя игру выпуклых и вогнутых поверхностей. Однако в последовательном творчестве художника встречаются и такие произведения искусства, которые отдаляются от рельефных поверхностей, сосредотачиваясь на близких художнику темах времени, ритма и пространства.

Живопись Энрико Кастеллани, основой которой является светотень как таковая, не нуждается ни в цвете, ни в линии как ключевых инструментах творческой экспрессии, которая, в свою очередь, рождается путем экспериментирования физической природы используемого художником материала. В данном случае центральным моментом произведения искусства становится взаимодействие между модифицированным материалом пространства картины и зрителем.

В 1967 году Кастеллани создает «Белую среду» или «Белую атмосферу» (*Ambiente bianco*) для выставки «Пространство картины» (*Lo spazio dell'immagine*) в Palazzo Trinci в Фолиньо; в 1968 году по случаю «театра экспозиций» в римской галерее «La Tartaruga» он представляет публике «Стену времени» (*Il muro del tempo*); в 1969 году мастер создает «Партитуру» (*Spartito*) и в 1970 – «Обелиск» (*Obelisco*).

Художник участвует в венецианской Биеннале в 1964, 1966 (в персональном зале), 1984 и в 2003 гг. В 1965 он входит в состав в коллективной выставке «The Resonsive Eye» в нью-йоркском MoMA и в VIII Биеннале Сан Паоло; в 1970 году – в коллективной экспозиции «Vitalità del negativo nell'arte italiana» под кураторством Акилле Бонито Олива (Achille Bonito Oliva) в римском Palazzo delle Esposizioni. В 1981 году Кастэллани участвует в выставке «Identité Italien. L'art en Italie depuis 1959» под кураторством Джермана Челанта (Germano Celant,) в парижском Центре Жоржа Помпиду. В 1983 году художник в миланском Palazzo Reale на выставке «Программированное и кинетическое искусство 1953/1963» (*Arte Programmata e cinetica 1953-63*); в 1964 мастер приглашен на экспозицию «The italian metamorphosis» в нью-йоркском Salomon R. Guggenheim Museum.

Из выставок последних лет важными являются персональная экспозиция в миланской галерее Lia Rumma в 1999 и в галерее Fumagalli в Бергамо в 1997 в 2001 гг. В 2001 году художника приглашают на коллективную экспозицию «Materia/Niente» под кураторством Луки Массимо Барберо (Luca Massimo Barbero) в венецианском Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia и «Belvedere italiano – Linee di tendenza nell'arte contemporanea 1945/2001» под кураторством Акилле Бонито Олива в варшавском Centre for Contemporary Art. Важная антологическая выставка под кураторством Джермано Челанта прошла в миланском Fondazione Prada в 2001 году и в кембриджском Kettle's Yard в 2002 году. В 2004 художник экспонируется в парижской Galerie di Meo, а в 2005 году в московском Музее Изобразительных Искусств им. А.С. Пушкина проходит выставка под кураторством Бруно Кора (Bruno Corà). В 2009 году в лондонской галерее Haunch of Venison произведения Кастэллани экспонируются в диалоге с работами Дэна Флавина (Dan Flavin), Дональда Джадда (Donald Judd) и Гюнтера Юккера (Gunter Uecker).

13 октября 2010 года Энрико Кастеллани получает самое высокое международное вознаграждение в искусстве – Императорскую Премию за живопись Принца Хитачи, почетного члена Japan Art Association.

ENRICO CASTELLANI

Nato nel 1930 a Castelmassa (Rovigo), vive e lavora tra Milano a Celleno (Viterbo).

Enrico Castellani compie gli studi medi a Novara e a Milano e nel 1952 si trasferisce a Bruxelles, dove studia pittura all'Académie Royale des Beaux-Arts e dove nel 1956 consegue la laurea in architettura presso l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre. Nello stesso anno torna a Milano e nel 1959 con Piero Manzoni fonda la rivista «Azimuth» e la Galleria Azimut, esordendo nell'ambiente artistico lombardo con un impegno non solo teorico ma anche organizzativo. È nel 1959 che Castellani realizza la sua prima *Superficie a rilievo*, dando vita a una poetica che sarà la sua cifra stilistica costante e rigorosa e definendo ciò che la critica ha chiamato «ripetizione differente». Da allora il suo procedere continua a svilupparsi nell'ambito dell'estroflessione, ma nella sua compatta e coerente produzione troviamo alcune opere che si discostano nettamente dalle superfici a rilievo, rivelando molto su temi cari a Castellani quali il tempo, il ritmo e lo spazio.

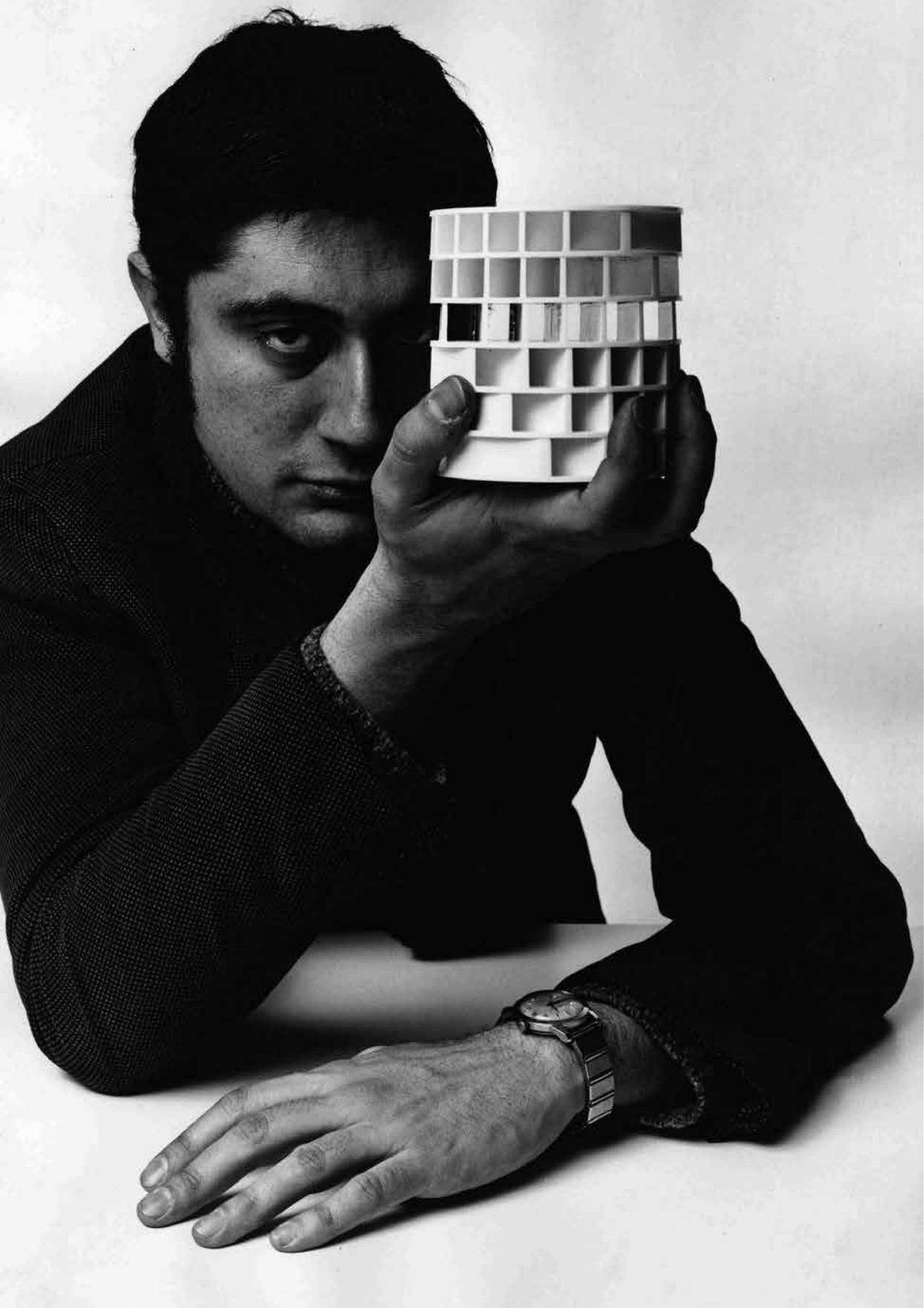
La pittura di Enrico Castellani, che ha come suo tema principale quello della luce e dell'ombra, non ha bisogno né del colore, né delle linee come gli strumenti chiave dell'espressione, ma il medium formale della sua arte diventa la natura fisica del materiale. L'interazione tra il materiale trasformato e lo spettatore è di cruciale importanza.

Nel 1967 realizza *Ambiente bianco* per la mostra *Lo spazio dell'immagine*, a Palazzo Trinci, a Foligno; nel 1968, in occasione de *Il teatro delle mostre*, alla galleria La Tartaruga di Roma, viene presentato *Il muro del tempo*; nel 1969 realizza *Spartito* e nel 1970 *Obelisco*. Dal suo esordio sino a oggi si susseguono una serie di importanti esposizioni in spazi pubblici e privati.

Partecipa alla Biennale di Venezia nel 1964, nel 1966 (con una sala personale), nel 1984 e nel 2003. Nel 1965 partecipa alla collettiva *The Responsive Eye* al MoMA di New York e alla VIII Biennale di San Paolo in Brasile. Nel 1970 prende parte alla collettiva *Vitalità del Negativo nell'arte italiana*, a cura di Achille Bonito Oliva, al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Nel 1981 partecipa a *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, a cura di Germano Celant, al Centre Pompidou di Parigi. Nel 1983 è a Palazzo Reale di Milano per la mostra *Arte Programmata e cinetica 1953-63*; nel 1994 è invitato alla mostra *The Italian Metamorphosis* al Solomon R. Guggenheim Museum di New York.

Tra le mostre più recenti ricordiamo la personale alla Galleria Lia Rumma di Milano nel 1999 e quelle alla Galleria Fumagalli di Bergamo nel 1997 e nel 2001. Nel 2001 è invitato alla collettiva *Materia/Niente*, curata da Luca Massimo Barbero, alla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, e a *Belvedere italiano – Linee di tendenza nell'arte contemporanea 1945/2001*, curata da Achille Bonito Oliva, al Centre for Contemporary Art di Varsavia. Un'importante mostra antologica curata da Germano Celant è stata allestita alla Fondazione Prada di Milano nel 2001 e a Kettle's Yard a Cambridge nel 2002. Nel 2004 espone a Parigi alla Galerie Di Meo e nel 2005 al Museo Puškin delle Belle Arti, a Mosca, viene allestita una sua mostra curata da Bruno Corà. Nel 2009 nella sede di Londra della galleria Haunch of Venison le opere di Castellani vengono esposte in dialogo con quelle di Dan Flavin, Donald Judd e Günther Uecker.

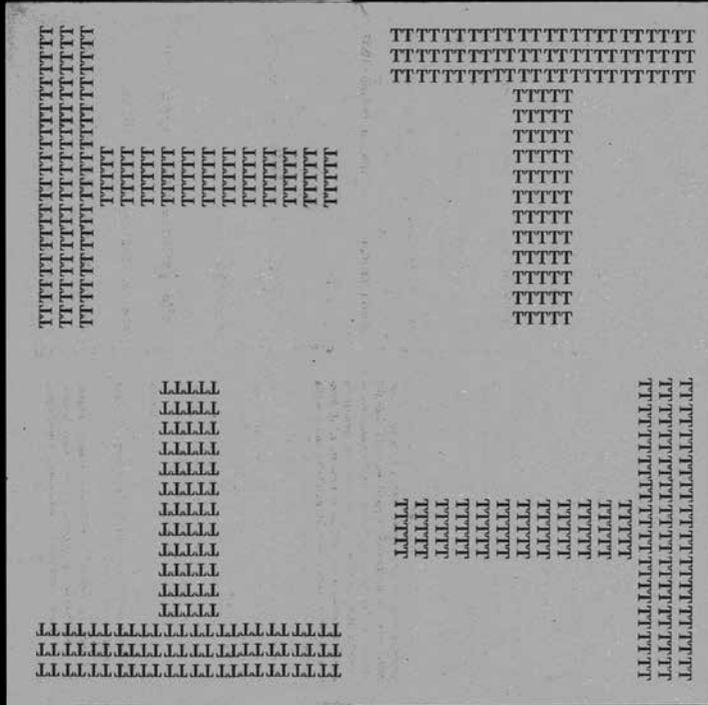
Il 13 ottobre 2010 Enrico Castellani riceve dal principe Hitachi, Patrono Onorario della Japan Art Association, il Praemium Imperiale per la pittura, il più alto riconoscimento artistico a livello internazionale.



gianni colombo

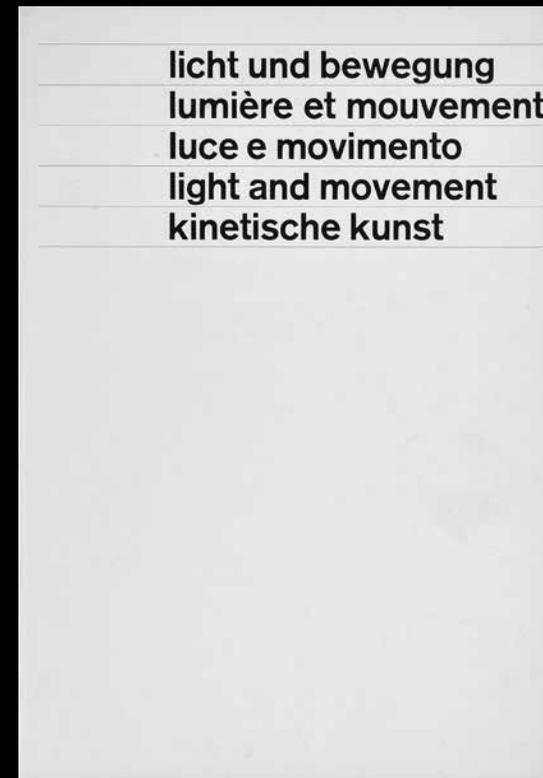
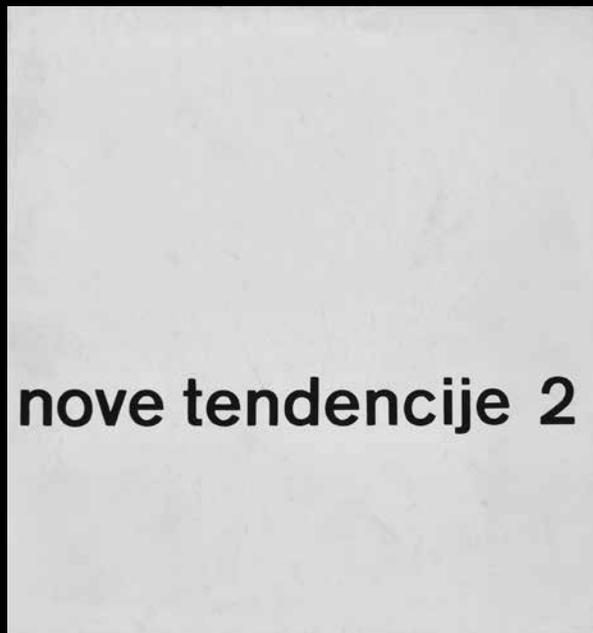
17.02.1962 - Gruppo T - oggetti miriorama - Studio N, Padova

17.02.1962 - Группа «Т» - объекты Мириорама - Студия Н, Падуа



07.08.1964 - Mikro - Nul=Zero - Galerie Delta, Rotterdam

07.08.1964 - Mikro - Nul=Zero - Galerie Delta, Роттердам



01.08.1963 - Nove tendencije 2 - Galerie Suvremene Umjetnosti, Zagabria

01.08.1963 - Новые Тенденции 2 - Galerie Suvremene Umjetnosti, Загреб

03.07.1965 - Licht und Bewegung - Kunsthalle, Berna

03.07.1965 - Licht und Bewegung - Künsthalle, Берн

Miriorama 4

attività del Gruppo T
mostra personale di GIANNI COLOMBO
Milano - Galleria Pater / 9 febbraio 1960

Penso che solo nella variazione un oggetto mostri il suo aspetto e ponga in evidenza il suo carattere uscendo dall'uniformità dello spazio da cui è circondato, infatti attraverso la componente temporale noi facciamo esperienza della realtà; la stessa inafferrabilità del susseguirsi delle fasi di un fenomeno è parte costitutiva della realtà che non è possibile esprimere nella sua pienezza in simboli formali statici.

Sintomatico di ciò è che spontaneamente le facoltà ricettive dell'occhio sono attratte verso ciò che è in movimento.

Per pigrizia mentale molti chiedono all'artista la fabbricazione di oggetti fermi: così per anni gli ambienti si sono riempiti di tavole e manichini la cui opacità e inerzia ci precludono ormai di sentire i valori di divenire che in essi sono solidificati sotto forma di simboli.

Da tempo ho cominciato a stabilire sul piano del «quadro-oggetto» dei dislivelli, in modo che l'occhio dello spettatore, scorrendo sulla superficie, fosse costretto a salire e scendere da spessori, ad entrare e uscire da cavità indagando gli aspetti che la luce in naturale variazione determinava nel quadro.

Solo nei quadri che ora espongo un autentico variare si attua contemporaneamente a quello dell'occhio (e dell'umore) dell'osservatore. Do oggi ai miei quadri delle possibilità che si attueranno solo nella velocità in un ordine di successione imprevedibile così il tubarsi dell'uniformità di queste superfici potrà rappresentare un vero e proprio sorprendente dramma.

Gianni Colombo

Мириорама 4

Деятельность Группы «Т»
Персональная выставка ДЖАННИ КОЛОМБО (GIANNI COLOMBO)
Милан - Галерея Pater / 6 февраля 1960

Думаю, только в своем многообразии объект демонстрирует собственный характер, выходя за рамки окружающего его пространства, как и мы ощущаем реальность посредством временной компоненты, та же неуловимость следования одна за другой частиц явления – это конструктивная часть реальности, которую невозможно передать в полноте своей путем формальных статичных символов.

Отсюда показательным является то, что перцептивные свойства глаза направлены на что-то находящееся в движении.

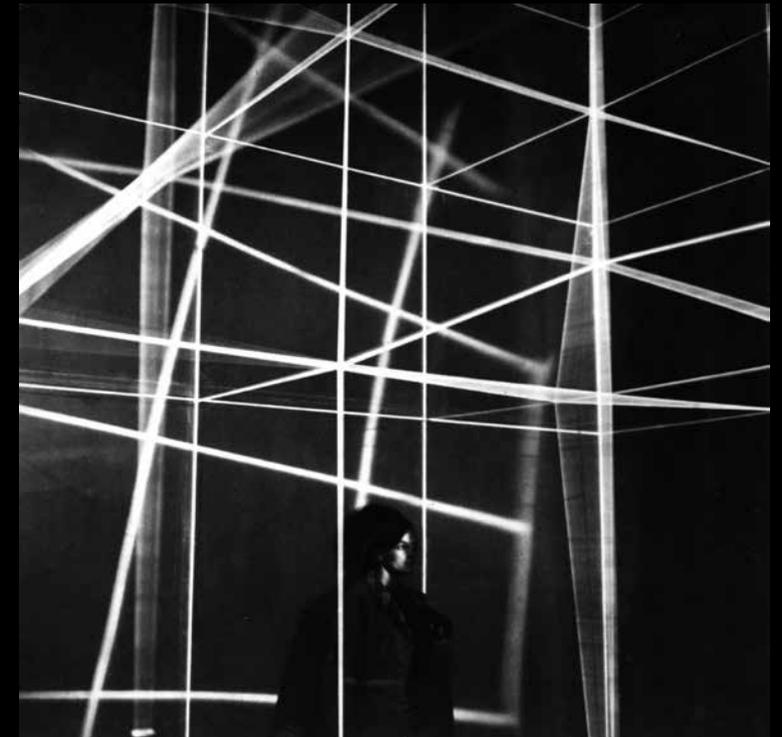
Из-за ментальной лени многие хотят от художника производства недвижимых объектов: именно таким образом годы и годы пространства заполнялись светонепроницаемым и инертными картинами, не позволяющими ощущать ценность собственного движения, застывшими под завесой символов.

Вот уже некоторое время я занимаюсь стабилизацией новых уровней коммуникации «картина-объект» в том смысле, что глаз зрителя, пробегая по поверхности картины, вынужден был бы подниматься и спускаться по этой поверхности, входить внутрь пространства и выходить за его пределы, исследуя таким образом, как свет в его натуральном многообразии обуславливает саму картину.

Только в тех картинах, которые я выставляю на этой экспозиции, такое аутентичное многообразие происходит одновременно и в зрительском глазу (и в его настроении). С сегодняшнего дня я даю моим картинам такие свойства, которые актуализируются только в движении непредвиденного порядка, таким образом, что протекание в равномерности этих поверхностей сможет представить подлинную исключительную драму.

Джанны Коломбо

1967 - Spazio Elastico, elastici fluorescenti, motori elettrici, lampada di wood, 4x4x4 m,
esposto alla Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
(courtesy Archivio Gianni Colombo)



SPAZIO ELASTICO
PROGETTI 1964/67

Contenitore cubico praticabile all'interno ripartito in volumi di spazio virtualmente circoscritti da fili tesi di materiale elastico, trattati con colore fluorescente ed illuminati da lampade a luce ultra-violetta, in questa struttura avvengono, per azione di quattro elettro-motori, delle tensioni a sviluppo orizzontale e verticale e a carattere ritmico che la deformano discontinuamente secondo una combinatoria progressiva.

I volumi di spazio hanno forma cubica e sono fra loro uguali per una coerente iscrizione nella forma dell'ambiente che li contiene, il visitatore può depassare dall'uno all'altro ed all'interno di ognuno è possibile osservare quelli adiacenti.

ELASTIC SPACE
DESIGN 1964/67

A walk-in cube divided into spacial volumes by elastic cords under tension that have been treated with fluorescent paint, the cords are lit with ultra-violet light and subjected to rhythmic horizontal and vertical tensions by four electric motors that deform and change the configuration of the spaces according to predetermined rhythmic variations in the motors themselves.

The spacial volumes are initially cubic and equal in form, thus harmonizing with the shape of the total space. The visitor can move from one cube to another, and from within each cube, the other cubes can be observed.

1967 - Spazio Elastico, флуоресцентный эластик, электро-моторы, лампочка wood, 4x4x4 м, на выставке в Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Грац (с разрешения Архива Джанны Коломбо)

1966 - Paolo Scheggi, Giancarlo Calza, Grazia Varisco e Gianni Colombo
Nuove Tendenze, Galleria del Naviglio, Milano



1966 - Паоло Скеджи, Джанкарло Кальца, Грация Ваписко Джанни Коломбо
Новые Тенденции, Galleria del Naviglio, Милан

1970 - Gianni Colombo
Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma - foto Ugo Mulas



1970 - Джанни Коломбо
Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma - фото Уго Мулас

ДЖАННИ КОЛОМБО (GIANNI COLOMBO)

Родился в 1937 году в Милане. Умер в 1993 году в Мельцо.

Джанни Коломбо с раннего возраста интересуется искусством. Первые опыты работы с живописью, скульптурой и керамикой были сделаны художником уже в середине 50х гг.

Сформировавшись в эпоху экономического роста Италии в творческой миланской среде, в то время очень активной, место встречи с международной художественной ареной, Джанни Коломбо интересуется и изучает сюрреализм Макса Эрнста и поэтический мир Пола Клее. С 1956 по 1959 гг. Коломбо учится в миланской академии искусств (Accademia di Belle Arti di Brera), в которой среди прочих посещает курсы Акиле Фуни (Achille Funi) и Помпео Борра (Pompeo Borra). Демонстрирует интерес к художественному экспериментированию как материалов, так и способов творческой экспрессии, от керамики до графики, от произведений-материальных объектов до создания «пространств» / «окружений» с прямым участием зрителя.

В 1959 году в миланской галерее Azimut Коломбо экспонирует серию произведений из полиматериалов и монохромные рельефы, из чего очевиден интерес художника к творческой практике Лучо Фонтана (Lucio Fontana). В годы обучения Коломбо сближается с Давиде Бориани (Davide Boriani) и Габриэле Дзевекки (Gabriele Deveschi), работая в миланской мастерской и организуя с ними в 1959 году, вместе с Джованни Анчески (Giovanni Anceschi) и Грацией Вариско (Grazia Varisco), Группу «Т».

В основе творчества Джанни Коломбо – пространство, заполненное атмосферой; время понимаемое как движение, прогресс; зрительское изумление – все эти элементы отчетливо видны уже на первой выставке Группы «Т» в стенах миланской галереи Pater в 1960 году. Для Джанни Коломбо произведение искусства не ограничивается исключительно собственным миром, но входит в зрительское пространство, взаимодействует со зрителем, который перестает быть пассивным участником творческого процесса, но главным действующим лицом этой новой грани искусства.

Для выставки *Miriorama 4* – персональной для Джанни Коломбо и происходящей в той же галерее Pater – впервые зрителю представлены «Неизменяемые рельефы» (*Rilievi immutabili*) и «Изменяющиеся поверхности» (*Superfici in variazione*), первые произведения кинетического искусства Коломбо, новаторство которых заключалось в непосредственном участии зрителя в их «активации».

С другими участниками Группы «Т», но индивидуально, Джанни Коломбо участвует в передвижной выставке «Программированное искусство» (*Arte Programmata*), организованная по идее Бруно Мунари в магазинах *Olivetti* Милана, Рима, Венеции и в будущем также и в нескольких европейских центрах, среди которых Лондон, с 1962 по 1965, и в 1963 году художник участвует в формировании международного движения «Новая тенденция» (*Nouvelle Tendance*).

После последней выставки Группы «Т» 1964 года, *Miriorama 14*, Коломбо направляет свои творческие исследования на окружающее пространство, в его взаимодействию со зрителем. Его первое «обитаемое пространство» под названием «Обитаемая кино-визуальная структура» (*Strutturazione cinevisuale abitabile*) представлено зрителю в 1965 году на парижской экспозиции *Nouvelle Tendance* в Musée des Arts Arts décoratifs. 1967 – год всеобщего признания, в рамках национального итальянского и европейского мира искусства, «пространств»/«окружений». В этот год проходят важные выставки в Граз и Фолиньо.

В течение 70х гг. Коломбо продолжает исследовать и изучать пространство. В 1975 году создает произведение *Bariestese*, в котором главную роль играют ступени и деформированные пороги, – таким образом художник вызывает кардинальные изменения пространства с целью нарушения пассивной перцепции любой местности, будь то дом, музей или галерея.

В течение своей творческой карьеры Джанни Коломбо получил множество премий, среди которых 1964 года, ему и его брату Джо, Золотая Медаль за дизайн на миланской за проект Акриловой лампы (1962). В 1968 Джанни Коломбо выигрывает XXXVI венецианскую Биеннале, представив «Эластичное пространство» (*Spazio Elastico*), возможно самая известное произведение маэстро, заново характеризуемая привлечением зрителя, его сотворчеством.

GIANNI COLOMBO

Nato a Milano nel 1937, morto nel 1993 a Melzo.

Gianni Colombo si avvicina presto all'arte. Alla metà degli anni '50 risalgono infatti i primi lavori di pittura, scultura e ceramica.

Formatosi negli anni della rinascita economica italiana e in un ambiente artistico, quello milanese, all'epoca estremamente vivace, ricco di confronti con gli esempi internazionali, si interessa al Surrealismo di Max Ernst e al mondo poetico di Paul Klee. Dal 1956 al 1959, Colombo studia all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove frequenta, tra gli altri, i corsi di Achille Funi e Pompeo Borra. Da subito Gianni Colombo mostra grande attenzione per la sperimentazione di materiali e linguaggi, dalla ceramica alla grafica, dalle opere materiche alla creazione di multipli e, soprattutto, di «ambienti» praticabili dagli spettatori.

Nel 1959, nei locali della galleria Azimut di Milano, espone una serie di opere polimateriche e rilievi monocromi in cui è evidente il suo interesse per l'esempio di Lucio Fontana. Negli anni di Brera si avvicina anche a Davide Boriani e Gabriele Deveschi, lavorando assieme a loro in uno studio a Milano e con i quali nel 1959 fonderà, insieme a Giovanni Anceschi e Grazia Varisco, il Gruppo T.

Lo spazio invaso dall'ambiente, il tempo inteso come movimento, progresso, e lo stupore dello spettatore sono gli elementi caratteristici dell'opera di Colombo, elementi che si possono individuare già in occasione della prima mostra del Gruppo T, allestita presso la Galleria Pater di Milano nel 1960. Per Gianni Colombo l'opera non costituisce più un mondo a sé, ma entra nello spazio dello spettatore, interagendo con lui, non più osservatore passivo ma attore protagonista di questa nuova frontiera dell'arte.

In occasione della mostra *Miriorama 4*, personale di Gianni Colombo, allestita sempre presso la Galleria Pater, vengono presentati per la prima volta al pubblico i *Rilievi immutabili* e le *Superfici in variazione*, le prime opere cinetiche, la cui novità è rappresentata dall'intervento diretto dello spettatore per essere attivate.

Con gli altri componenti del Gruppo T partecipa, a titolo individuale, all'organizzazione dell'esposizione itinerante *Arte Programmata*, ideata da Bruno Munari e presentata nei negozi dell'Olivetti di Milano, Roma, Venezia e, successivamente, anche in alcune località europee tra cui Londra, dal 1962 al 1965 e, nel 1963, all'organizzazione del movimento internazionale *Nouvelle Tendance*.

Dopo l'ultima mostra, nel 1964, del Gruppo T, *Miriorama 14*, Colombo rivolge la sua ricerca allo spazio ambientale, inteso come luogo di attiva sollecitazione di eventi percettivi, sensoriali e comportamentali, in cui lo spettatore viene direttamente coinvolto. Il suo primo ambiente abitabile, *Strutturazione cinevisuale abitabile*, viene presentato al pubblico nel 1965 in occasione dell'esposizione *Nouvelle Tendance* al Musée des Arts décoratifs di Parigi. Il 1967 rappresenta l'anno della grande affermazione, nazionale ed europea, degli ambienti spaziali. In quell'anno vengono allestite importanti mostre a Graz e a Foligno.

Durante tutti gli anni '70 Colombo prosegue la sua ricerca spaziale. Nel 1975 realizza *Bariestese* in cui, facendo ricorso a gradini e soglie deformate, stimola paradossali pratiche ambientali al fine di turbare la percezione passiva dei luoghi, siano essi case, musei e gallerie.

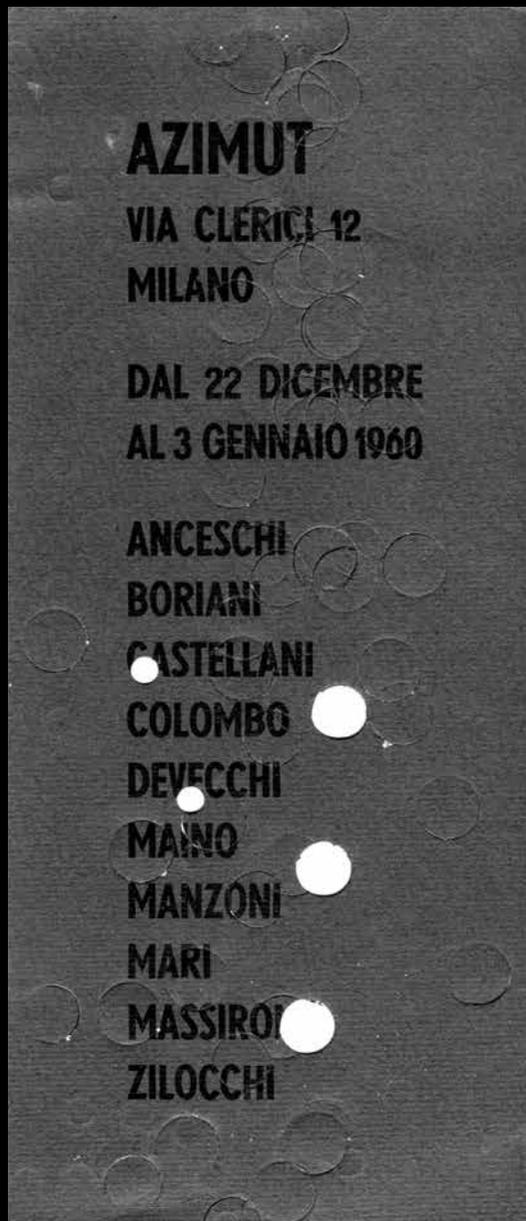
Nel corso della sua attività artistica i riconoscimenti non mancano. Riceve infatti diversi premi, tra i quali nel 1964, insieme al fratello Joe, la Medaglia d'oro per il design alla XIII Triennale di Milano per il progetto della lampada Acrilica (1962). Nel 1968 vince la XXXVI Biennale di Venezia con *Spazio Elastico*, forse la sua opera più famosa, caratterizzata, ancora una volta, dal coinvolgimento dello spettatore.



dadamaino

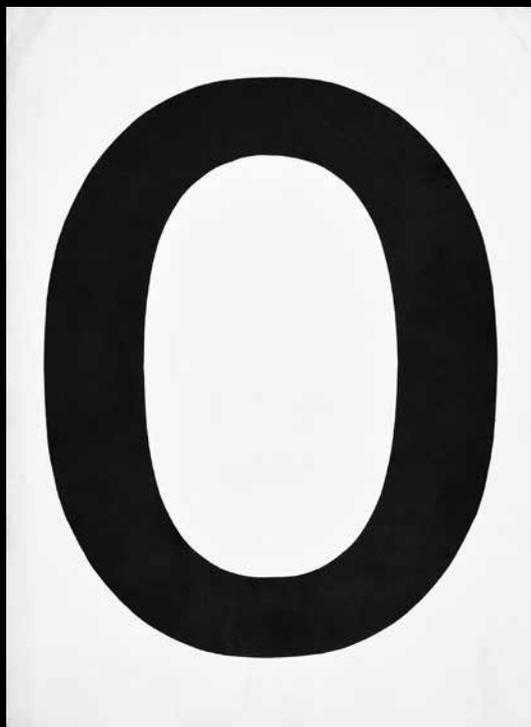
22.12.1959 - *Collettiva* - Galleria Azimut, Milano

22.12.1959 - Коллективная выставка - Галерея Azimut, Милан



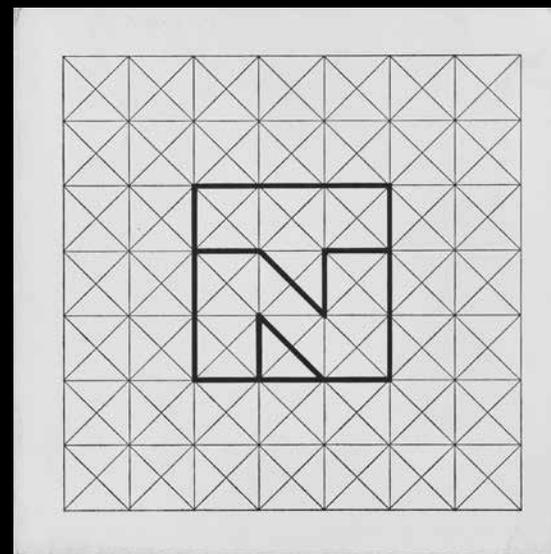
09.03.1962 - *Nul* - Stedelijk Museum, Amsterdam

09.03.1962 - *Nul* - Stedelijk Museum, Амстердам



11.08.1962 - *Punto 2* - Palacio de la Virreina, Barcellona

11.08.1962 - *Punto 2* - Palacio Virreina, Барселона



17.04.1964 - *Nouvelle tendance* - Musée des Arts Décoratifs, Louvre, Parigi

17.04.1964 - Новая Тенденция - Musée Arts Décoratifs, Лувр, Париж

1. 1958-1959 после периода монохромного (серого или белого) абстрактного Арт-Информеля (informale) я начала разрезать всегда монохромные (белые или черные) холсты до того момента, когда оставался почти только один подрамник.
2. Конец 1959 Оставляю холст для экспериментирования с новыми материалами. Использую пластику. После процесса разрушения – необходимость упорядочить почти готовую работу. Несмотря на отказ от разрезов чувствую необходимость создания динамических форм. Отсюда рождается накладывание друг на друга различного рода листов пластики, последовательно пронумерованных и немного сдвинутых один по отношению к другому так, что отверстия кажутся закрытыми лишь частично или в их глубине. К тому же, наложение полупрозрачного материала подобного рода позволяет различать бесконечное многообразие самой структуры поверхности.
3. 1960-1962 Использую родоид и плексиглас, оставляя округлые формы в пользу треугольных или квадратных.
- Мне интересны аспекты вырезанных и приподнятых на разных уровнях в зависимости от их размеров поверхностей, создающих объемное измерение. Структура материала, жесткая, прозрачная и являющаяся проводником света, создает аспекты теней и неустойчивого света, несмотря на соблюдение строгости композиции и достаточно сильные вариации монохрома.
4. 1960 Прогрессивная модулярная динамика (Dinamica modulare progressiva).
- Одновременно с указанными выше экспериментами, создаю модулярные элементы, квадраты, разрезы, каждый следующий по диагонали: отсюда принятие пирамидальных форм с возможностью (отправляясь от минимума, чтобы прогрессивно прийти до максимума открытия) присвоения разной формы каждого из модулей. Если можно употребить выражение информеля: уменьшенный шаг прогрессивной динамики. Цветовое вмешательство на фоновом плане, по сравнению к рельефным поверхностям, порождающим дополнительные сочетания (красный+синий – желтый+синий, и т. п.).

Helvetica chiaro ~~corpo 8~~ = corpo 6 (1)

1958-1959
1958 inizio 1959
FINE 1959 fine

1

Dopo un periodo informale monocromo (grigi o bianchi) cominciai a ritagliare le tele, sempre monocrome (bianche o nere) sino a lasciare pressochè solo il telaio.

2

Abbandono della tela per esperienze con nuovi materiali. Uso della plastica. Dopo avere operato la distruzione la necessità di organizzare il lavoro che si stava maturando. Pur non lasciando i buchi intravedo la necessità di costituire forme dinamiche. Da qui la sovrapposizione di fogli di plastica, minutamente e regolarmente fustellati, ma in ordine leggermente sfasato l'uno rispetto all'altro, così che i fori appaiono ora coperti, o solo in parte o nella loro profondità. Inoltre la sovrapposizione di detto materiale semitrasparente fa intravedere in superficie continue varianti di struttura.

3

1960-1962

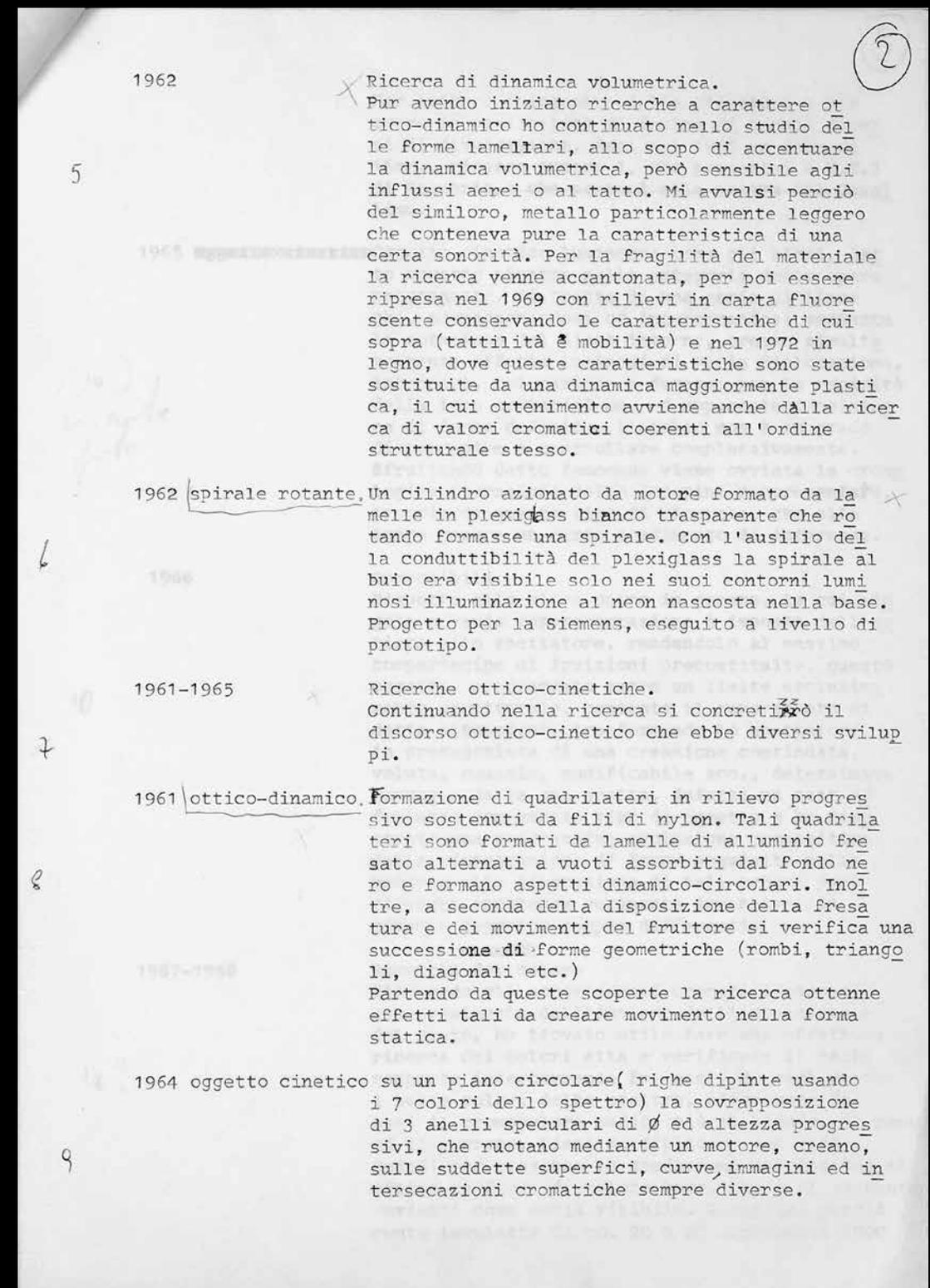
Impiego del rodhoid e plexiglass, abbandono delle forme circolari per altre triangolari o quadrangolari. Sono interessata dagli aspetti di superfici ritagliate e sollevate in varie gradazione a seconda della misura, tendenti a creare una dimensione volumetrica. La struttura del materiale, rigida, trasparente e conduttrice di luce, crea aspetti di ombre e luci instabili, pur rispettando il rigore compositivo e una variante più o meno intensa del valore monocromatico.

4

1960

Dinamica modulare progressiva. Contemporaneamente alle esperienze di cui sopra, la costituzione di elementi modulari, quadrati, tagliati ciascuno seguendo le diagonali: da qui l'assunzione di forme piramidali con la possibilità (partendo da un minimo per arrivare progressivamente ad un massimo di apertura) di conferire a ciascun modulo una diversa forma. Se si può usare una espressione informale: il passo ridotto di una progressione dinamica. Intervento del colore con la variante del fondo, rispetto alle superfici in rilievo, creanti il complementare (rosso+blu - giallo+blu, ect.)

5. 1962 Поиск динамической объемности (Ricerca di dinamica volumetrica).
Несмотря на начатые исследования оптико-динамического характера, я продолжила эксперименты со слоистыми формами, с целью акцентуации динамизма объема, чувствительного к порывам воздуха или тактильным движениям. Поэтому я использую сплав симилора, очень легкого металла, характеризующегося к тому же звонкостью. Из-за хрупкости материала мои исследования откладываются, чтобы возобновиться вновь в 1969 году с рельефами на светящейся бумаге, которая также обладает перечисленными выше характеристиками (осознание и изменчивость), а в 1972 году и с деревом, в котором эти характеристики заменены пластической динамикой, достижение которой было возможным посредством исследований цветовых значений, связанных с самим его структурным характером.
6. 1962 Цилиндр, управляемый мотором, состоящим из тонких пластинок вращающаяся спираль (spirale rotante)
белого прозрачного плексигласа, которые, вращаясь, образуют спираль. С помощью проводимости плексигласа спираль в темноте виднелась лишь в своих очертаниях, освещенных неоновой иллюминацией, спрятанной в базе. Проект для Сименс (Siemens), реализованный на уровне прототипа.
7. 1961-1965 Оптико-кинетические поиски (Ricerche ottico-cinetiche).
В продолжении исследования определилось также и оптико-кинетическое его направление, имеющее различные разработки.
8. 1961 Формирование четырехугольников на прогрессивном рельефе, оптико-динамическое (ottico-dinamico)
состоящем из неоновых проводов. Полученные четырехугольники образованы из пластинок фрезерованного алюминия, чередующихся с пустотами, черными снизу, формирующими таким образом динамически-циркуляционные аспекты. К тому же, в зависимости от позиции фрезерования и движений зрителя-участника обнаруживается последовательность геометрических форм (ромбов, треугольников, диагоналей и т.д.)
Отталкиваясь от этих открытий, исследования приводят к возможности создания движения в статической форме.
9. 1964 На круговой плоскости (линии, нарисованные с использованием кинетический объект (oggetto cinetico)
7 цветов спектра) наложение 3 зеркальных колец возрастающих высоты и объема, которые двигаются вокруг мотора, создают на вышеуказанных поверхностях кривые линии, изображения и всегда разные цветовые пересечения.



Во избежание загруженности структуры и для возможности использования различных каналов популяризации, в 1965 году я сняла 16мм фильм, поиск номера 1 (ricerca numero 1), который я представила на выставке Н.Т. 3 в Загребе.

10. 1965

Светящийся кинетический объект (Oggetto cinetico luminoso): как и другие, данный объект входит в категорию произведений программированного искусства (arte programmata). Речь идет о серии линий, которые, находя одна на другую или пересекаясь между собой через вращательные движения всего диска, создают одновременно световые эффекты различного типа размещения, интенсивности, цветовой насыщенности и длительности; для скорости их появления и кажущегося отсутствия определенных форм, глаз не в состоянии уловить и проконтролировать в их совокупности (целиком).

Эксплуатируя данный феномен, предупреждается хронологическое взаимодействие представленных изображений именно этого типа исследований, которые со временем перестают меня интересовать.

11. 1966

Сборные объекты (Componibili)

По сравнению с другими произведениями данного типа искусства, единственное или множественное изображение которого направлено от художника к зрителю, максимально вовлекая его в процесс, делая его соучастником определенного использования, данный объект «программированный» до определенного исключительно структурного предела, определяет возможность преодоления данной ситуации, превращая зрителя в главное действующее лицо процесса постоянного творения, желаемого, случайного, меняющегося, и т.п., в любом случае обусловленного его (зрителя) выбором. Действительно, тестирование данного объекта показало прогрессивную «составную» эволюцию: от реконструкции приобретенных в памяти форм до освобождения неких схем для спонтанных изобретательных исследований, всегда разных в каждом из субъектов.

12. 1967-1968

Поиски цветового решения

Помня сочетания цветов, полученных в сущности от сочетания интуиции и вкуса, я нашла полезным совершить истинно эффективные поиски цветовых решений с целью установки действительного нейтрального отношения между цветами. Для этого я использовала семь цветов спектра, ища в них среднюю цветовую ценность, больше белого, черного и коричневого. Десять помноженное а десять.

Соответственно, для каждой градации от максимума к минимуму был фон базового цвета, у которого наблюдалось сорок вариантов средней видимости. Результатом явились сто пластинок 20см x 20см, содержащих 4000

3
Per evitare l'ingombro della struttura e per avere la possibilità di fruire di canali diversi di divulgazione, feci nel 1965 un film di 16mm., ricerca numero 1, che presentai a N.T.3 di Zagabria, e che porterò alla mostra del Cavalino.

1965 ~~Oggetto cinetico luminoso~~ Oggetto cinetico luminoso: come gli altri, detto oggetto rientra nella categoria delle opere programmate. Si tratta di una serie di linee che, sovrapponendosi od intersecandosi mediante la rotazione del disco interno, creano simultaneamente effetti luminosi di varia dislocazione, intensità, colorazione e durata; per la rapidità della loro comparizione ed apparente inesistenza di forme definite, l'occhio non è in grado di percepire e controllare complessivamente. Sfruttando detto fenomeno viene ovviata la cronologica iterazione delle immagini rappresentate, propria di questo tipo di ricerche, che alla lunga genera un certo scadimento di interesse.

1966

Componibili

10
Rispetto alle altre opere in genere, la cui singola o varia rappresentazione è imposta dall'artista allo spettatore, rendendolo al massimo partecipante di fruizioni precostituite, questo oggetto, programmato entro un limite esclusivamente strutturale, consente il superamento di detta situazione, trasformando lo spettatore in protagonista di una creazione continuata, voluta, causale, modificabile ecc., determinata comunque dalla sua scelta. Infatti un test effettuato con questo tipo di oggetto ha dimostrato una progressiva evoluzione compositiva: dalla ricostruzione di forme acquisite nella memoria alla liberazione di tali schemi per ricerche spontanee puramente inventive, in ciascun soggetto sempre differenti.

1967-1968

Ricerche del colore

12?
Ritenendo gli accostamenti cromatici causati essenzialmente dall'insieme dell'intuizione e del gusto, ho trovato utile fare una effettiva ricerca dei colori atta a verificare il reale rapporto intercorrente fra essi. Ho così usato i sette colori dello spettro, ricercando fra essi il cromovalore medio, più il bianco, il nero ed il marrone. Dieci moltiplicato per dieci. Quindi per ciascuno la gradazione dal massimo al minimo su fondo di colore base, che è di quaranta varianti come media visibile. Risultano perciò cento tavolette di cm. 20 x 20 contenenti 4000

“Allora non udremo più miseri discorsi su Magellano e su Drake. Udremo il racconto di viaggiatori che hanno circumnavigato l’Eclittica e doppiato la Stella Polare, come il Capo Horn”.

Melville

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano con la necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo e saltando: occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev’ essere integrale. Per questo noi non riusciamo a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono tutt’oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colore e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo gli occhi, poi balzano di nuovo in avanti aggiungendo un’altro segno, un’altro colore della tavolozza finché non hanno riempito il quadro e coperta la tela: il quadro è finito, una superficie d’illimitate possibilità è ora ridotta a una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali.

Perché invece non liberare questa superficie? Perché non cercare di capire che la storia dell’arte non è storia di “pittori”, ma bensì di scoperte e di innovatori?

Alludere, esprimere, rappresentare, astrarre, sono oggi problemi inesistenti. Forma, colore, dimensioni, non hanno senso: vi è solo per l’artista il problema di conquistare la più integrale libertà: le barriere sono una sfida, le fisiche per lo scienziato come le mentali per l’artista.

Dada Maino ha superato la “problematica pittorica”: altre misure informano la sua opera: i suoi quadri sono bandiere di un nuovo mondo, sono un nuovo significato: non si accontentano di “dire diversamente”: dicono nuove cose.

Piero Manzoni

GRUPPO N via s. pietro 3, padova

DADA MAINO

dal 20 maggio '61; inaugurazione alle 18

«В таком случае мы больше не внимаем ничкемным разговорам о Магеллане или Дрейке. Мы внимаем рассказу очевидцев и путешественников, которые обогнули Эклиптику и Полярную Звезду, как Мыс Горн».

Мелвилл

Находить себя в новых условиях, ставить перед собой новые задачи и проблемы для разрешения – все это приводит к новым решениям, к новым методам, к новым измерениям: невозможно оторваться от земли с помощью исключительно бега и прыжков – необходимо иметь крылья; недостаточно провести некоторые изменения – необходима тотальная трансформация.

Поэтому я не могу понять тех художников, которые, несмотря на уверенность в своей заинтересованности в современных проблемах, и сегодня продолжают видеть в картине только некую поверхность для заполнения красками и формами, согласно своему более и менее совершенному вкусу. Они наносят на поверхность некие знаки, затем стирают их, смотрят на содеянное, склонив голову и прищурившись, затем вновь рывками идут вперед, чертя очередной знак, нанося другой цвет палитры, и продолжают это гимнастическое упражнение до тех пор, пока не заполнят всю картину, и как только весь холст заполнен, картина окончена: поверхность с бесконечным потенциалом ныне сведена к некому подобию контейнера, куда силой закинули неестественные цвета и искусственные значения. Почему бы не освободить поверхность?

Почему бы не попытаться понять, что история искусства – это не история «художников», но история открытий и новаторов?

Намекать, создавать, выражать – сегодня этих проблем больше не существует. Форма, цвет, размеры бессмысленны: перед художником стоит единственная задача завоевания полной свободы: препятствия – это вызов для борьбы, физической для ученого и ментальной для художника.

Дада Майно преодолела эту «художественную задачу»: другие измерения придают форму ее произведению искусства: ее картины – это границы нового мира, они сами – новое значение: не останавливаясь на «высказывании другим способом», они вырабатывают новые высказывания.

Пьеро Мандзони

1962 - Dadamaino, Barcellona - foto Giuseppe Bellone

1962 - Дадамайно, Барселона - фото Джузеппе Беллоне



1969 - Dadamaino, *Illuminazione fosforescente automotoria sull'acqua*, Campo Urbano, Como - foto Ugo Mulas

1969 - Дадамайно, *Illuminazione fosforescente automotoria sull'acqua*, Campo Urbano, Комо - фото Уго Мулас

ДАДАМАЙНО (DADAMAINO)

Родилась в 1930 году в Милане, умерла в 2004 году в Милане.

Дадамайно – псевдоним художницы Эдуарды Майно (Eduarda Maino). В 1956 году она экспонирует свои первые произведения на коллективных выставках и в следующем году уже входит в круг миланского художественного авангарда, деятели которого собираются в баре Giamaica в квартале Брера. В 1959 году художница примыкает к миланской группе Азимут (*Azimut*). В последующие годы она участвует во множественных национальных и международных выставках и начинает работать с поверхностями из синтетических материалов, на которых проделывает множество маленьких отверстий; таким образом рождается работа *Volumi a moduli sfasati*. между 1961 и 1963 Дадамайно создает «Оптико-динамические объекты» (*Oggetti ottico-dinamici*), состоящие из алюминиевых пластинок, каждая из которых разделена на девять четырехугольных сегментов – работы, находящиеся в постоянном движении, давая ощущение текущего потока, несмотря на физическую статику. В 1962 года художница участвует в выставке «Nul» в амстердамском музее Stedelijk; в тот же год формируется международное движение «Новая тенденция» (Nuova Tendenza), к которому Дадамайно незамедлительно примыкает. В 1964 году художницу приглашают на миланскую XIII Triennale и на выставку «Nouvelle Tendence» в парижский Musée des Arts Décoratifs. На следующий год художница на выставке «Nove Tendencije 3» в Загребе. В 1966 году Дадамайно создает серию *Componibili*, в 1969 участвует в выставке «Environnement lumino-cinétique» в Париже.

В 1970 году Дадамайно посвящает себя знаку: повторяющиеся скрупулёзно выполненные штрихи и линии обозначают новый этап в развитии творчества художницы. В 1973 году она начинает серию «Поверхность на поверхности» (*Superficie su superficie*) или «Фальшивые перспективы» (*False prospettive*), а в 1975 приступает к циклу работ «Рациональное бессознательное» (*L'inconscio razionale*) и начинает серию «Хромо-рельефы» *Cromorilievi*. В 1980 году цикл художественных работ «Факты жизни» (*I fatti della vita*) экспонируется на венецианской Биеннале в персональном зале: он состоит из 461 бумажного или картонного листа, каждый из которых исписан 12 придуманными художницей знаками. В 1981 году у Дадамайно персональная выставка в *Institut für Moderne Kunst* в Нюрнберге. В 1983 году миланский выставочный зал ПАК (Padiglione di Arte Contemporanea PAC) посвящает ей выставку-антологию; художница также среди участников выставки «Программированное и кинетическое искусство 1953/1963, последний авангард» (*Arte Programmata e Cinetica 1953/1963, l'Ultima avanguardia*) в миланском Palazzo Reale. В 1984 году по случаю персональной выставки в галерее Galerie Beatrix Wilhelm в Леонберге публикуется первая монография художницы под редакцией Фламинию Гуальдони (Flaminio Gualdoni).

В 1987 году Дадамайно начинает цикл работ «Движение вещей» (*Il movimento delle cose*), в 1990 она вновь приглашена на венецианскую Биеннале. В 90е гг. Дадамайно участвует во множестве коллективных экспозиций, среди которых выставка 1997 года «Милан 1950-59. Обновление живописи в Италии» (*Il rinnovamento della pittura in Italia*) в Palazzo dei Diamanti в Ферраре. В 2000 году представлена большая антологическая выставка в Museo di Bochm и в 2003 в Museo Virgiliano в Вирджильо.

DADAMAINO

Nata nel 1930 a Milano, morta nel 2004 a Milano.

Dadamaino è il nome d'arte di Eduarda Maino. Nel 1956 espone i suoi primi lavori in mostre collettive e, nell'anno successivo, aderisce all'avanguardia milanese che ha come punto d'incontro il bar Jamaica, situato nel quartiere di Brera. Nel 1959 aderisce al gruppo milanese della galleria Azimut. Negli anni che seguono partecipa a numerose mostre nazionali e internazionali e inizia a lavorare con superfici di materiale sintetico su cui pratica dei fori sempre più piccoli e numerosi; nascono così i *Volumi a moduli sfasati*. Tra il 1961 e il 1963 realizza gli *Oggetti ottico-dinamici*, costituiti da placchette in alluminio fresato ognuna delle quali è suddivisa in nove segmenti quadrangolari, opere che appaiono in continuo movimento, suscitando l'impressione di un flusso dinamico, nonostante la staticità fisica. Nel 1962 partecipa alla mostra *Nul* presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam; nel medesimo anno nasce il movimento internazionale Nuova Tendenza alla quale Dadamaino aderisce immediatamente. Nel 1964 viene invitata alla XIII Triennale di Milano e a *Nouvelle Tendence* al Musée des Arts décoratifs di Parigi. L'anno successivo è in *Nove Tendencije 3* a Zagabria. Nel 1966 realizza la serie dei *Componibili*, nel 1969 partecipa alla mostra *Environnement lumino-cinétique* a Parigi.

Nel 1970 Dadamaino inizia a dedicarsi al segno: sono tratti ripetuti con meticolosa precisione che annunciano gli sviluppi successivi. Nel 1973 inizia la serie *Superficie su superficie*, ossia *False prospettive*, e nel 1975 avvia il ciclo *L'inconscio razionale* e inizia la serie dei *Cromorilievi*. Nel 1980 il ciclo *I fatti della vita* viene esposto alla Biennale di Venezia in una sala personale; è costituito da 461 lavori su carta o tela, scritti con 12 segni ideati dall'artista. Nel 1981 tiene una personale all'Institut für Moderne Kunst di Norimberga. Nel 1983 il Padiglione di Arte Contemporanea (PAC) di Milano le dedica un'ampia antologica ed è presente nella mostra *Arte Programmata e Cinetica 1953/1963, l'ultima avanguardia* a Palazzo Reale, Milano. Nel 1984, in occasione di una personale presso la Galerie Beatrix Wilhelm di Leonberg, viene pubblicata la sua prima monografia a opera di Flaminio Gualdoni.

Nel 1987 Dadamaino inizia il ciclo *Il movimento delle cose*, nel 1990 viene invitata alla Biennale di Venezia. Negli anni '90 partecipa a diverse collettive tra cui, nel 1997, *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, presso Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Nel 2000 viene presentata un'ampia antologia al Museo di Bochum e nel 2003 al Museo Virgiliano a Virgilio.



gabriele devecchi

24.03.1962 - *Anti-Peinture* - Hessenhuis, Anversa

24.03.1962 - *Anti-Peinture* - Hessenhuis, Антверпен

G 58 - hessenhuis

ANTI-PEINTURE

falconrui 51 antwerpen

van 24 maart tot 30 april

vernissage 24 maart 1962 te 17 h.

week open van 14 - 18 h.
zondag open van 10 - 18 h.

dinsdag - vrijdag gesloten

**OLTRE LA PITTURA
OLTRE LA SCULTURA
MOSTRA DI RICERCHE
DI ARTE VISIVA GALLE
RIA CADARIO - VIA DEL
LA SPIGA 7 - MILANO
DAL 26 APRILE AL 17
MAGGIO 1963 - INAU
GURAZIONE - ORE 18**

ADRIAN MARCK • GIOVANNI ANCESCHI •
DAVIDE BORIANI • MARTHA BOTO • GIANNI
COLOMBO • TONI COSTA • CARLOS CRUZ-
DIAZ • DADAMAINO • NARCISO DEBOURG
• GABRIELE DEVECCHI • EQUIPO 57 (HO-
RATIO GARCIA ROSSI) • KARL GERTSNER
• GETULIO • KAMMER • VLADO KRISTL •
JULIO LE PARC • HEINZ MACK • ENZO MARI
• ALMIR MAVIGNIER • FRANCOIS MOREL-
LET • BRUNO MUNARI • GRUPPO N (BIASI,
CHIGGIO, LANDI, MASSIRONI) • HENK PEE-
TERS • JVAN PICELJ • OTTO PIENE • ULI
POHL • REINHART • FRANCISCO SOBRINO
• KLAUS STAUDT • JOEL STEIN • PAUL
TALMAN • LUIS TOMASELLO • GREGO-
RIO VARDANEGA • GRAZIA VARISCO •
GERHARD VON GRAEVENITZ • YVARAL •
ZERINGER

26.04.1963 - *Oltre la pittura oltre la scultura* - Galleria Cadario, Milano

26.04.1963 - *Вне живописи вне скульптуры* - Galleria Cadario, Милан

29.01.1966 - *Anno '66 - Licht en Beweging - t'Veenster*, Rotterdam

29.01.1966 - *Год 1966 - Licht en Beweging - t'Veenster*, Роттердам

mack piene

FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA VENEZIA

nuova tendenza 2

14.12.1963 - *Nuova tendenza 2* - Fondazione Querini Stampalia, Venezia

14.12.1963 - *Новая Тенденция 2* - Fondazione Querini Stampalia, Венеция

Miriorama 3

attività del Gruppo T
mostra personale di GABRIELE DE VECCHI
Milano - Galleria Pater / 29 gennaio 1960

Sculture da prendere a calci e quadri mobili.

Non considero la curiosità indagatrice, peraltro naturale e legittima di un atto istintivo qual è un calcio dato ad un oggetto qualsiasi, ma desidero precisare che mi servo di questo casuale mezzo per trasformare l'immagine di un momento di stasi in un'espressione libera di costruirsi nei termini dello spazio-tempo.

Così nei miei quadri il susseguirsi degli avvenimenti, che in ogni attimo si determinano nei punti diversi dell'opera, cambia nel tempo il valore dei rapporti spaziali dell'opera.

Da questo deriva che queste mie opere quando non sono in movimento hanno solo interesse, in quanto contengono infinite possibilità di successive variazioni.

Gabriele Devecchi

Мириорама 3

Деятельность Группы «Т»
Персональная выставка ГАБРИЭЛЕ ДЭВЕККИ (GABRIELE DE VECCHI)
Милан - Галерея Pater / 29 января 1960

Скульптуры для пинания и мобильные картины.

Я не думаю, что любопытство это исследовательский инструмент, - скорее природное и законное инстинктивное действие, каким является, например, толкание какого-либо объекта, и хочу подчеркнуть, что для меня этот случайный метод служит для **трансформации** изображения из его статического состояния в свободную экспрессию, создающуюся в пространственно-временных отношениях.

Таким образом, наполнение моих картин различного рода событиями, которые в каждый отдельный момент времени происходят в разных частях произведения, определяют ценность пространственных отношений самого произведения.

Из этого следует, что мои произведения, когда они не в движении, могут заинтересовать только лишь частью своего потенциала, в движении же они обладают бесконечными вариациями и многообразием.

Габриэле Дэвекки

1959 - Gabriele Devecchi, *Scultura da prendere a calci*,
immagini della mostra *Ultima avanguardia*, Milano, 1983



1959 - Габриэле Дэвекки, *Скульптура для пинания*,
изображения с выставки *Последний авангард*, Милан, 1983

1970 - Gabriele Devecchi
Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma - foto Ugo Mulas



1970 - Габриэле Дэвекки
Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Рим - фото Уго Мулас

Gabriele Devecchi - foto Massimo Prizzon



Габриэле Дэвекки - фото Массимо Призон

ГАБРИЭЛЕ ДЭВЭККИ (GABRIELE DEVECCHI)

Родился в Милане в 1938 году, живет и работает в Милане.

Фундаментальными элементами становления художника являются его происхождение из семьи ремесленников и учеба в художественном лицее Бреры. Благодаря отцу, скульптору и гравирующему, носителю творческих футуристических взглядов в довоенный период и дизайнерских – в послевоенный, Дэвекки с раннего возраста приближается к искусству. После окончания школы он начинает работать в мастерской отца, создавая некоторые ремесленные изделия.

В те годы продолжает общение с Бориани (Davide Boriani) и Коломбо (Gianni Colombo), с которыми разделяет мастерскую в Милане на via Monte Grappa 12, где художники экспериментируют, создавая различного рода проекты.

К концу 50х гг. международный авангард начинает обращаться к исследованию непредметного искусства, от немецких ахромов (achromes) до работ Кляйна (Klein), группы Gutay Giapponese и пространственных исследований Лучо Фонтана (Lucio Fontana), создавая работы путем экспериментирования различных материалов.

В 1960 году в миланской галерее Pater проходит первая выставка Группы «Т» под названием Мириорама 1 (*Miriorama 1*). Отправной точкой для молодых художников были, что угадывалось из присутствия этих произведений на выставке, «Ненужная машина» (*Macchina inutile*) Бруно Мунари (Bruno Munari), «Разрез» (*Taglio*) Лучо Фонтана, «Произведение кинетического искусства» (*Opera cinetica*) Жана Тэнгли (Jean Tinguely), «Сломанное зеркало» (*Specchio rotto*) Энрико Баж (Enrico Baj), «Линия» Пьеро Мадзони (Piero Manzoni).

На своей первой персональной выставке как одного из участников Группы «Т», Мириорама 3 (*Miriorama 3*) в галерее Pater, Дэвекки представляет публике знаменательные произведения, среди которых некоторые из серии *URMNT* (закончившейся в 1962), и «Скульптура для пинания» (*Scultura da prendere a calci*), скульптура из синтетической губки, которая после серии толчков изменяет свою форму, это произведение многими считается одним из наиболее важных в рамках кинетического искусства.

С самого начала творчества Дэвекки ясно, что его художественные поиски сконцентрированы вокруг темы восприятия, движения и зрительской реакции.

Другое произведение, в котором Дэвекки подразумевает привлечение зрителя, – «Пространство переносимых теней – виртуальные параметры» (*Ambiente a ombre portate - parametri virtuali*), работа 1966 года, в которой алюминиевые части проецируют их тени на белые стены кубического пространства с помощью двух иллюминационных приспособлений, вращающихся с разной скоростью. Зритель находится внутри пространства, в котором различные тени обращают нестабильными и двусмысленными ощущения глубины и восприятия этого пространства.

В 1962 году Группа «Т» активно участвует в разработках «Программированного искусства» (*Arte programmata*). Первая такого рода выставка, курированная Бруно Мунари и представленная Умберто Эко (Umberto Eco), представляет публике произведения самого Мунари, Энцо Мари (Enzo Mari), Группы «Т» и Группы «Н» в шоу-руме Оливетти в Милане, выставка в будущем прошедшая и в других экспозиционных пространствах, в том числе и в MoMA Нью-Йорка.

В первой половине 60х гг. Дэвекки вместе с другими членами Группы «Т» участвует в различных выставочных проектах: в 1962 создает фонтан (fontana della libreria il Cavallino) в рамках XXXI венецианской Биеннале; художник представлен также на выставке *Oltre l'informale* на IV Международной Биеннале Сан Марино и в 1963 году на выставке *Nove Tendencije 2* в загребской галерее Suvremene Umjetnosti.

В 1967 году Дэвекки получает Национальную Премию Живописи Silvestro Lega, Fondazione C. Castelli, Modigliana за объект кинетического искусства *Strutturazione Q1*.

Дэвекки был доцентом Визуального Восприятия Академии Искусств Брера с 1972 по 1975 гг., Серебряного Проектирования в университете IED с 1986 по 1995, Дизайна на факультете Архитектуры в миланском Политехникуме, в котором защитился после учебы с 1997 до 2003 на «Культуре проектирования» на факультете Наук и технологий миланского университета Bicocca.

Сейчас у Габриэле Дэвекки две мастерские-лаборатории: первая, «Художественное проектирование для предприятий», при Академии Искусств Брера, вторая – «Основы двухмерного дизайна» при Университете Венеции.

GABRIELE DEVECCHI

Nato a Milano nel 1938, vive e lavora a Milano.

Elementi fondamentali per la sua formazione sono la provenienza da una famiglia artigiana e la frequentazione del liceo artistico a Brera. Grazie al padre, scultore e incisore portatore di esperienze artistiche futuriste nell'anteguerra e di design nel primo dopoguerra, Devecchi ha modo di avvicinarsi presto al mondo dell'arte. Dopo il conseguimento della maturità artistica, infatti, inizia a lavorare presso il laboratorio di argenteria paterno, dove progetta alcuni manufatti.

In questi anni continua la sua frequentazione con Davide Boriani e Gianni Colombo, con i quali condivide uno studio in via Monte Grappa 12 a Milano, in cui i giovani artisti portano avanti progetti di sperimentazione.

Sul finire degli anni '50 inizia la riflessione sull'avanguardia internazionale inoggettiva, dagli acromi tedeschi ai lavori di Klein a quello del gruppo Gutay giapponese e alle proposte spaziali di Lucio Fontana e realizza opere aniconiche, facendo ricorso a materiali diversi.

Nel 1960 si tiene, presso la galleria Pater di Milano, la prima mostra del Gruppo T intitolata *Miriorama 1*. I punti di riferimento dei giovani artisti sono facilmente individuabili, grazie alla presenza stessa delle opere, *Macchina inutile* di Bruno Munari, *Taglio* di Lucio Fontana, *Opera cinetica* di Jean Tinguely, *Specchio rotto* di Enrico Baj, *Linea* di Piero Manzoni.

Alla sua prima personale quale membro del gruppo T, *Miriorama 3* presso la galleria Pater, Devecchi presenta opere significative tra cui i primi esemplari della serie *URMNT*, serie che terminerà nel 1962, e la *Scultura da prendere a calci*, scultura in spugna sintetica che tramite uno o più calci cambia casualmente la sua forma, ed è reputata da molti una delle più importanti opere cinetiche in assoluto.

È da subito chiaro che l'intera ricerca di Devecchi è legata al tema della percezione, del movimento e della relazione con l'osservatore.

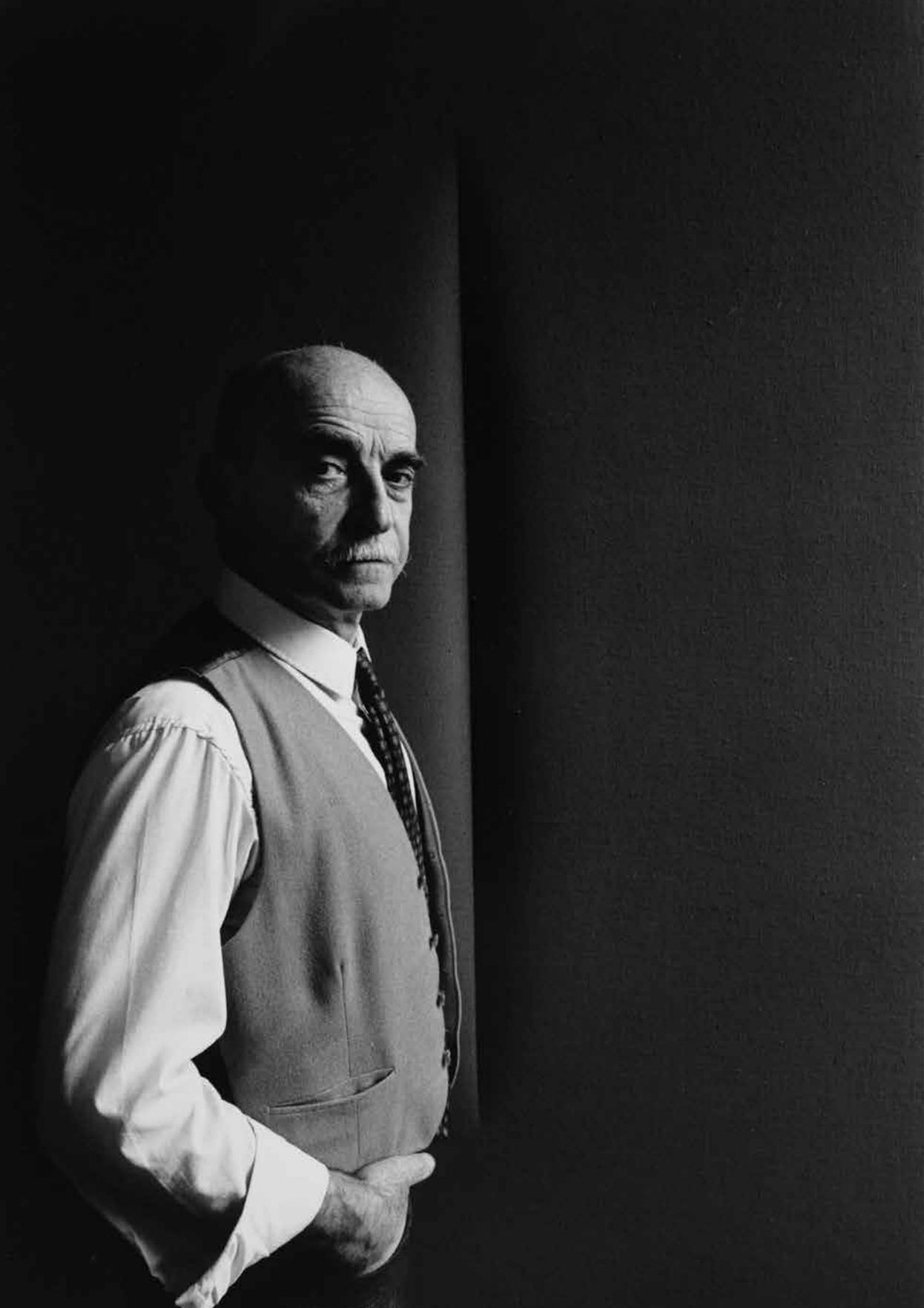
Un altro lavoro in cui Devecchi ricerca l'intervento dello spettatore è, ad esempio, *Ambiente a ombre portate - parametri virtuali*, opera del 1966, in cui segmenti in alluminio proiettano la loro ombra sulle pareti di uno spazio cubico color bianco per mezzo di due apparecchi illuminanti che ruotano a diversa velocità tra loro. Lo spettatore si trova così all'interno di uno spazio in cui il variare delle ombre rende instabili e ambigui gli indizi di profondità e della percezione bariestesica dello spazio.

Nel 1962 il lavoro del Gruppo T s'intensifica con la partecipazione attiva all'arte programmata. La mostra inaugurale, curata da Bruno Munari e presentata da Umberto Eco, propone i lavori dello stesso Munari, di Enzo Mari, dei Gruppi T e N nello show room Olivetti a Milano, mostra che toccherà altre sedi espositive tra cui il MoMA di New York.

Nei primi anni '60 Devecchi insieme agli altri membri del gruppo T partecipa a importanti manifestazioni: nel 1962 realizza la fontana della libreria Il Cavallino nell'ambito della XXXI Biennale di Venezia; è presente anche a *Oltre l'informale IV Biennale Internazionale di San Marino* e alla manifestazione internazionale *Nove Tendencije 2* galleria Suvremene Umjetnosti di Zagabria, entrambe nel 1963.

Nel 1967 vince il Premio Nazionale di Pittura Silvestro Lega, Fondazione C. Castelli, Modigliana, con l'oggetto cinetico *Strutturazione Q1*.

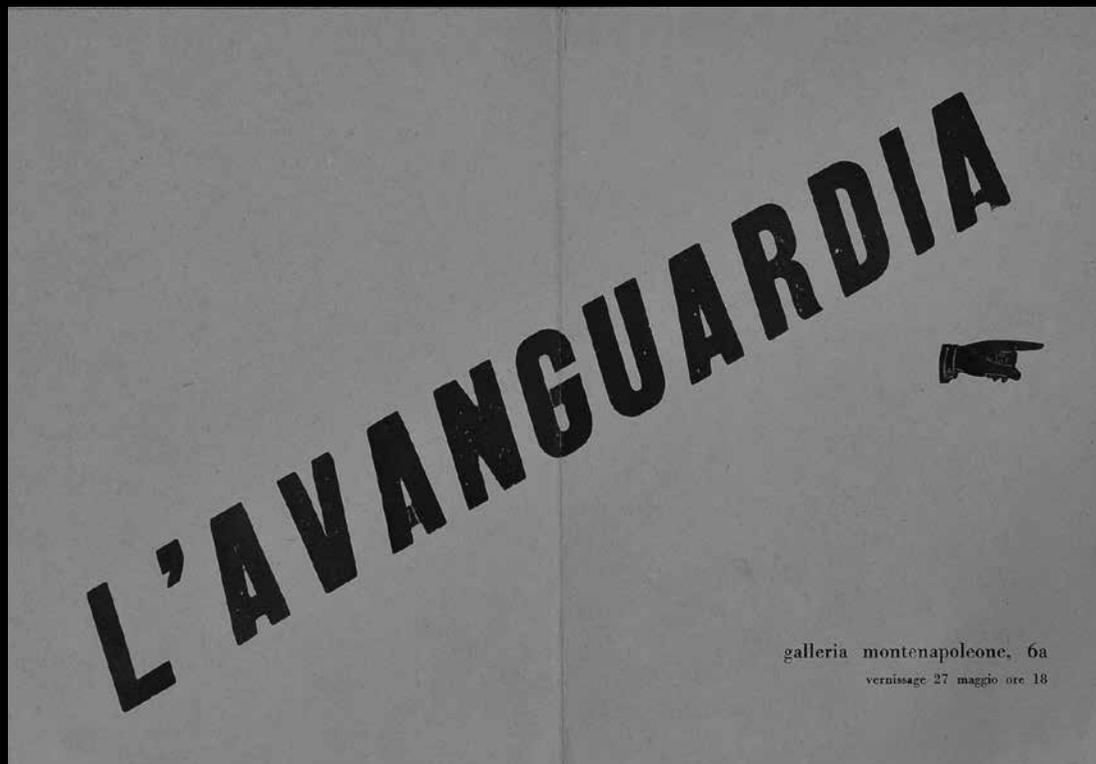
Devecchi è stato docente di Percezione visiva all'Accademia di Belle Arti di Brera dal 1972 al 1975, di Progettazione d'argenti allo IED dal 1986 al 1995, di Basic design presso la facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dove ha compiuto gli studi di laurea, dal 1997 al 2003, di Cultura del progetto attivato presso il corso di laurea in Scienze e tecnologia all'Università degli studi di Milano – Bicocca. Attualmente tiene due laboratori: il primo, di Progettazione artistica per l'impresa, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, e il secondo, di Fondamenti del design bidimensionale allo IUAV di Venezia.



Lucio fontana

27.05.1958 - L'avanguardia - Galleria Montenapoleone, Milano

27.05.1958 - Авангард - Galleria Montenapoleone, Милан



09.06.1962 - Zero - Galerie Schindler, Berna

09.06.1962 - Zero - Galerie Schindler, Берн



01.12.1961 - Dato 1961 - Galerie Dato, Francoforte

01.12.1961 - Dato 1961 - Galerie Dato, Франкфурт

In het Stedelijk Museum te Amsterdam
zal van 15 april t/m 7 juni 1965
een tentoonstelling worden gehouden
onder de titel

nul 1965

De directie der Gemeentemusea heeft het genoegen
u uit te nodigen
tot bijwoning van de opening van deze expositie
op donderdag 15 april a.s. te 17 uur

Geldig voor twee personen

15.04.1965 - Nul 1965 - Stedelijk Museum, Amsterdam

15.04.1965 - Nul 1965 - Stedelijk Museum, Амстердам

Мы продолжаем эволюцию художественного метода. Технический манифест спациализма (spazialismo, spazio - пространство), 1951 Лучо Фонтана, Пространственные концепции, 1969

Все происходит из-за необходимости и запросов времени. Трансформации материальных способов жизни определяют настроение человека сквозь историю. Трансформируется система, которая управляет цивилизацией с самого своего зарождения. Прогрессируя, система, противопоставляемая признанной системе, заменяется ею в своей сущности и во всех своих формах. Трансформируются условия жизни общества и каждого индивидуума. В такого рода прогрессировании человек пытается прожить на базе единой организации работы. Открытия науки оставляют отпечаток на каждом моменте организации жизни. Открытия новых физических сил, доминирование материи и пространства определяют человеческие условия, не имеющие аналога в истории. Приложение этих открытий на каждую область жизни создает существенное изменение мышления. Рисунок на картоне, построения из камня не имеют больше смысла; скульптура состояла из идеального воспроизведения известных форм, изображение которых присваивала реальность. Материализм установил во всех актуальных сознаниях искусство далекое от изображения, которое сегодня было бы фарсом. Представители этого века, сформированные этим материализмом, стали нечувствительными к изображению известных и постоянно повторяющихся форм. Таким образом ролдилась абстракция, к которой все мы пришли путем неких изменений. Однако этот новый период не соответствовал нуждам современного человека. Соответственно, необходимо было вновь изменить сущность и форму. Необходимо уйти за пределы живописи, скульптуры, поэзии. Сейчас необходимо искусство, основанное на новом видении. Барокко направило нас в это новое направление, представляя его как еще непреодоленное величие, в котором пластично объединяются скульптура и чувство времени, парные фигуры оставляют плоскость и уходят в пространство движения. Эта концепция – следствие экзистенциальных идей человека; физика той эпохи впервые открыла природу динамики, определяя движение как имманентное свойство материи как принцип понимания вселенной. Дойдя до этого момента эволюции необходимость движения стала настолько важной, вплоть до недостижимости ее изобразительными искусствами, что эволюция продолжилась в музыке, а искусство вошло в эпоху неопластицизма, опасную интригу истории искусства. Завоевывая время, необходимость движения выказывает себя в полном смысле. Импрессионисты жертвовали рисунком композиции для достижения цвета и света. В футуризме были удалены некоторые элементы, другие потеряли важность в пользу ощущений. Футуризм усыновил принцип движения как принцип и конечный, единственный результат всего. Развитие и размещение некоего сосуда в пространстве, уникальные формы бесконечности, - начинают настоящую большую эволюцию современного искусства (пластический динамизм); спациалисты идут дальше: ни живопись, ни скульптура, а «формы, цвет, звук сквозь пространство». Сознательно и бессознательно движимые такими исследованиями художники не смогли бы достигнуть законченности без обладания необходимыми новыми техническими средствами и новыми материалами. Это объясняет эволюцию художественного метода. Триумф фотограммы, например, - это отчетливое свидетельство динамического духа. Восхваляя эту трансформацию человеческой природы, оставим практику форм известного искусства и переживем трансформацию и эволюцию искусства, основанного на объединении пространства и времени. Существование, природа, материя – прекрасное единство, развивающееся в пространстве и времени. Движение, собственность эволюции и базового развития материи, которая уже существует только в этой форме движения; ее развитие внешне, цвет и звук являются феноменами, через которые одновременное развитие вникает в новое искусство. Подсознание, в котором таятся все изображения, воспринимаемые пониманием, перенимают сущность и формы этих изображений, принимает знания, которые формируют человеческую природу. Подсознание формирует и воспитывает человека, дополняет и трансформирует его, давая ему полученное от мира направление, который человек плавно перенимает. Общество старается пресекать разрозненность этих двух сил, чтобы вновь объединить их в одной большей форме, современная наука базируется на прогрессивном объединении всех этих элементов. От этого нового состояния сознания зарождается интегральное искусство, в котором существование функционирует и проявляется в своей целостности.

Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte. Manifesto tecnico dello spazialismo, 1951, da Lucio Fontana, *Concetti Spaziali*, Einaudi, Torino 1969

Tutte le cose sorgono per necessità e valorizzano le esigenze del proprio tempo. Le trasformazioni dei mezzi materiali della vita determinano gli stati d'animo dell'uomo attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civilizzazione dalle sue origini. Progressivamente quel sistema che si oppone ad altro sistema già accettato, si sostituisce ad esso nella sua essenza ed in tutte le sue forme. Si trasformano le condizioni della vita e della società e di ogni individuo. In tale progressione l'uomo tende a vivere sulla base di una organizzazione integrale del lavoro. Le scoperte della scienza gravitano su ogni organizzazione della vita. La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite nella sua precedente storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita crea una trasformazione sostanziale del pensiero. Il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso; le plastiche consistevano in rappresentazioni ideali di forme conosciute ed immagini alle quali idealmente si attribuivano realtà. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte lontana dalla rappresentazione che oggi costituirebbe una farsa. Gli uomini di questo secolo, forgiati a questo materialismo, sono rimasti insensibili alla rappresentazione delle forme conosciute ed alle narrazioni di esperienze costantemente ripetute. Si concepì l'astrazione alla quale siamo arrivati progressivamente attraverso le deformazioni. Però questo nuovo periodo non risponde alle esigenze dell'uomo attuale. È necessario quindi un cambio nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. Il barocco ci ha diretti in questo senso, lo rappresenta come grandiosità ancora non superata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati. Questa concezione fu la conseguenza dell'idea dell'esistenza che si formava nell'uomo, la fisica di quell'epoca rivela per la prima volta la natura della dinamica, si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo. Arrivati a questo punto dell'evoluzione, la necessità del movimento è tanto importante da non essere più raggiungibile dalle arti plastiche ed allora quella evoluzione è continuata dalla musica e le arti entrano nel neoclassicismo, pericoloso pantano della storia dell'arte. Conquistato il tempo, la necessità del movimento si manifesta pienamente. Gli impressionisti sacrificano il disegno della composizione al colore-luce. Nel futurismo sono eliminati alcuni elementi, altri perdono la loro importanza restando subordinati alla sensazione. Il futurismo adotta il movimento come principio ed unico fine. Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità dello spazio iniziano la sola e vera grande evoluzione dell'arte contemporanea (dinamismo plastico); gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura, né scultura «forme, colore, suono attraverso gli spazi». Coscienti ed incoscienti in questa ricerca, gli artisti non avrebbero potuto raggiungere la finalità senza poter disporre di nuovi mezzi tecnici necessari e di nuove materie. Ciò giustifica l'evoluzione del mezzo nell'arte. Il trionfo del fotogramma, ad esempio, è una testimonianza definitiva per l'indirizzo preso dallo spirito verso il dinamico. Plaudendo a questa trasformazione nella natura dell'uomo, abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciuta ed affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata nell'unità di tempo e dello spazio. L'esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il movimento, la proprietà di evoluzione e di sviluppo è la condizione base della materia; questa esiste ormai in movimento e non in altra forma, il suo sviluppo è eterno, il colore ed il suono sono i fenomeni attraverso il cui sviluppo simultaneo s'integra la nuova arte. Il subcosciente, dove si annidano tutte le immagini, che percepisce l'intendimento, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, accetta le nozioni che informano la natura dell'uomo. Il subcosciente plasma l'individuo, lo completa

По прошествии тысячелетий аналитического развития, наступает момент синтеза. До этого разделение было необходимостью, сегодня составляет распад единства. Мы понимаем синтез как сумму физических элементов: цвет, звук, движение, пространство, внедренные в идеальное и материальное единство. *Цвет, элемент пространства, звук, элемент времени и движение, которое развивается во времени и пространстве.* Это и есть фундаментальные формы нового искусства, которое содержит четыре измерения существования. Именно это и есть теоретические концепции пространственного искусства; опишу вкратце теоретическую часть и возможности ее развития, содержащего все четыре измерения.

Архитектура. Это объем, база, высота, глубина, содержащиеся в пространстве; идеальное четвертое измерение архитектуры это искусство.

Живопись это описание.

Железобетон (средство) изменяет стили и статику модернистской архитектуры. В декоративный стиль входит ритмика и объем. В статику – свобода создания независимо от законов гравитации (я видел проект дома яйцеобразной формы или другого дома посреди луга без особых переживаний по поводу божественной пропорциональности). В эту новую архитектуру входит искусство, базирующееся на новых техниках и средствах; Пространственное искусство сейчас, неон, свет Wood, телевидение, идеальное четвертое измерение архитектуры. Позвольте мне пофантазировать по поводу города будущего, как остались фантазиями город Солнца, Света: завоевание пространств и атомная бомба подталкивают человека к умению защищаться. Уже создаются подземные фабрики; будут созданы и центры, которые могли бы быть клеточным единством, человек наконец закончит свое бесконечное вмешательство в природу. Речь идет о четвертом измерении, о пространстве, о пространственном искусстве; обо всем этом существуют концепции слишком обширные или ошибочные. Дырявый камень, элемент неба, спираль, являются иллюзорными завоеваниями пространства, это формы содержащиеся в пространстве в их измерениях, кроме одного. (Пример: 1, 2, 3, 4). Вавилонская Башня это древнейший пример человеческого желания доминировать пространство. Истинное же завоевание пространства человеком это *отрыв от Земли, от линии горизонта*, которая тысячелетиями была основой эстетики и пропорциональности. Таким образом рождается четвертое измерение, объем теперь действительно существует в пространстве во всех измерениях. Первая пространственная форма, сооруженная человеком, это аэростат. С завоеванием пространства человек создает первое архитектурное сооружение Пространственной Эры: аэроплан. Этим пространственным архитектурам в движении соответствовали новые фантазии в искусстве.

Путь продолжается с новой эстетикой, со световыми формами сквозь пространство. Движение, цвет, время и пространство – концепции нового искусства. В подсознании человека улицы – новое восприятие жизни; творческие люди начинают медленно но неумолимо завоевывать человека улицы. Произведение искусства не вечно, во времени существует человек и его создание, нет человека – продолжается бесконечность.

e lo trasforma gli dà l'indirizzo che riceve dal mondo e che l'individuo di volta in volta adotta. La società tende a sopprimere la separazione fra le due forze per riunirle in una sola forma maggiore, la scienza moderna si basa sull'unificazione progressiva fra i suoi elementi. Da questo nuovo stato della coscienza sorge un'arte integrale nella quale l'essere funziona e si manifesta nella sua totalità.

Passati vari millenni del suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi con una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. *Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio.* Sono le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Questi sarebbero i concetti teorici dell'arte spaziale; brevemente esporrò la parte tecnica e la sua possibilità di sviluppo, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza.

L'architettura è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio, la IV dimensione ideale dell'architettura è l'arte.

La scultura è volume, base, altezza, profondità.

La pittura è descrizione.

Il cemento armato (il mezzo) rivoluziona gli stili e la statica dell'architettura moderna. Allo stile decorativo subentrano ritmi e volumi. Alla statica, la libertà di costruire indipendentemente dalle leggi di gravità (ho visto un progetto di casa in forma d'uovo, di un'altra buttata su un prato infischiosene della divina proporzione). A questa nuova architettura un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi; Arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione, la IV dimensione ideale dell'architettura. Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro, come sono rimaste fantasie le città sole, luce: la conquista degli spazi o l'atomica, suggeriscono all'uomo di proteggersi. Già si costruiscono fabbriche sotterranee; nasceranno centri che potrebbero essere un insieme di cellule, l'uomo finalmente finirà l'intromissione alle bellezze della natura. Si parla in arte di IV dimensione, di spazio, di arte spaziale; di tutto questo si hanno concetti vaghi o errati. Un sasso bucato, un elemento verso il cielo, una spirale, sono la conquista illusoria dello spazio, sono forme contenute nello spazio nelle loro dimensioni, meno una. (Esempio: 1, 2, 3, 4). La Torre di Babele è un esempio antichissimo della pretesa dell'uomo per il dominio dello spazio. La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo, è *il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte*, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la IV dimensione, il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni. La prima forma spaziale costruita dall'uomo è l'aerostato. Col dominio dello spazio l'uomo costruisce la prima architettura dell'*Era Spaziale*: l'aeroplano. A queste architetture spaziali in movimento trasmetteranno le nuove fantasie dell'arte.

Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore, tempo, e spazio i concetti della nuova arte. Nel subcosciente dell'uomo della strada una nuova concezione della vita; i creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell'uomo della strada.

L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito.

1959 - Lucio Fontana e il gruppo T (Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi), Milano



1959 - Лучо Фонтана и Группа «Т» (Джованни Анчески, Давиде Бориани, Джанни Коломбо, Габриэле Дэвекки), Милан

1964 - Lucio Fontana, Milano - foto Ugo Mulas (sequenza di 5 scatti)



1964 - Лучо Фонтана, Милан - фото Уго Мулас (последовательность из 5 кадров)





Однажды теплым вечером в этом сентябре, когда озеро было неподвижным, луга и деревья словно застыли, камни мостовой сияли белизной, а дом был совершенен в своем белом архитектурном облике, и даже собаки не нарушали покоя своим лаем, мы провожали на кладбище Лучо Фонтана; на одной из сторон бетонной прямоугольной стелы было прикреплено одно из тех керамических изделий, в котором угадывались мелкие нервные движения пальцев, множество движений, которые он совершал в альбизоле во время летних каникул.

Позже читая газеты, рассказывающие, что Фонтана родился в Санта-Фе, но учился в Милане, что он работал в Аргентине во время войны и что впоследствии окончательно вернулся в Милан, где выиграл городскую премию, а затем и награду прошлогодней биеннале, и рассказывали о значительности «отверстий» и «разрезов», я поняла насколько это не важно. Все это я прочла в газетах, и дело не в том, что раньше я не знала предоставленных фактов, а в том, что я никогда не хотела знать... Казалось, что думать о деталях и о данных того, что он создал, было неким похищением всего содержания, поэтому я никогда и не вспомню, в каком году он родился – это я знаю приблизительно, и этого достаточно.

Еще маленькой девочкой, в средней школе, я была очарована «лунными поверхностями» – кратерами, отбрасывающими тени, находящимися вне реальности и вне времени; я мечтала пересечь межпланетные пространства и узнать новые цивилизации, и использовала как некий код красивые изображения из «Gordon e Ming». Кратеры, которые были воспроизведены даже на обоях обыкновенным ремесленником, стали конкретным символом того, как я воспринимала жизнь. Однако в знаке Фонтана придуманная реальность комиксов становилась, наоборот, осознанной правдой прогресса и человеческого желания. (все знания жизни миров и веков таятся в нашем подсознании, и по желанию индивидуума, проявляются или нет в настоящем состоянии, под настоящим состоянием я понимаю картину жизни около восьмидесяти лет).

Я оценила свои знания, когда через работу Фонтана у меня появилась уверенность в том, что я ушла из сновидений подсознания, чтобы войти в рабочую реальность. И я не хотела никогда говорить с ним до тех пор, пока не закончила лицей и не систематизировала весь свой наработанный опыт, затем я смотрела как он творил и слушала его пояснения, после мы работали вместе. Мы дискутировали и ссорились даже из-за одного гвоздя, который нужно было вбить, но затем тот гвоздь становился прекрасным.

Фонтана очень много работал, уходил в свою мастерскую рано утром и возвращался из нее вечером, уходил возбужденный, второпях, чтобы скорее вернуться, поскольку все, что его интересовало, являлось частью его мастерской, от друзей и критиков искусства, до прекрасных девушек, холстов, и палитр цветов; ему очень нравилась материя и цвет, с пылкостью страсти он творил руками, смешивая, ударяя, разрушая и воссоздавая все с рафинированной деликатностью и элегантностью, что почти не понимал как наступал тот момент, между путаницей и фанфарами, между ним и тем, что он хотел создать, он сливался со своими творениями, каким-то образом вдруг они становились им и керамикой, или холстом, или металлической пластиной. Это радость рождения.

Многие пытались рассмотреть женские или мужские начала в его разрезах или его boules.

Это абсолютно ошибочное мнение. Именно потому, что через акт любви и физического страдания объятий со своими знаниями, «извержение» произведения искусства было результатом чистой логики и интеллекта.

Поэтому «разрезы» и «отверстия» не представляют собой и физическую силу человека, в то время как некое абстрактное сообщение является восприятием или интуицией той жизни, которая продолжается вне пространства и времени, как сам он определил в своем «белом манифесте».

In un dolce pomeriggio di questo settembre, il lago immobile, i prati e gli alberi fermi, i ciottoli del lastricato bianchissimi, la casa perfetta del suo volume bianco geometrico, i cani non abbaiavano nemmeno, accompagnammo al cimitero Lucio Fontana; una stele parallelepipedica di cemento aveva su un lato una di quelle ceramiche impastate di piccoli colpi di dita nervosi, tantissimi, che aveva fatto ad Albissola durante una vacanza estiva.

Poi leggo i giornali, e raccontano che Fontana è nato a Santa Fé ma che ha studiato a Milano, che ha lavorato in Argentina durante la guerra e che poi è ritornato a Milano definitivamente dove ha preso un premio della città e poi quello della biennale dell'anno scorso, e poi l'importanza dei buchi e dei tagli rispetto a questo e quell'altro. L'ho letto sui giornali, non è che prima non lo sapessi, è che non l'ho mai voluto sapere. Sembrava che per essere ai dettagli e alle date di quello che aveva fatto, di togliergli un po' il contenuto di tutto, così non mi ricorderò mai in che anno è nato, so più o meno quanti ne ha e basta.

Da ragazzina, alle medie, avevo incominciato ad essere affascinata dalle "superfici lunari" quei crateri che proiettano le ombre così surreali e fuori dal tempo; sognavo di attraversare gli spazi interplanetari e di conoscere altre civiltà e usavo come codice i bei disegni di "Gordon e Ming". I crateri che erano persino stati riprodotti sulle tappezzerie dal solito artigiano illuminato, divennero un simbolo concreto di come intendeva la vita. Era chiaro insomma che la verità immaginata del fumetto, era invece nel segno di Fontana una verità consapevole di progresso e volere umano. (tutte le conoscenze di vita dei mondi e dei secoli che sono sopite nel nostro subconscio, per scelta dell'individuo, si identificano o no nella condizione reale, intendendo come condizione reale un quadro di vita fisica di circa ottanta anni solari)

Ho identificato le mie conoscenze quando ho avuto la certezza, attraverso l'operare di Fontana di essere uscita dal sogno del subconscio per entrare nel reale operativo. E non volli mai parlare con lui fino a quando col termine del liceo, non ebbi riordinato tutti i dati che avevo identificato, poi lo ascoltai lavorare e parlare, poi lavorammo insieme. Si discuteva e si litigava anche per un solo chiodo che si doveva piantare, ma poi quel chiodo diventava bellissimo.

Fontana lavorava molto, andava in studio di mattino presto e ne usciva tardi la sera, usciva nervoso, in fretta, per tornare prima, perché tutte le cose che lo interessavano facevano parte del suo studio, dagli amici ai critici, alle belle fanciulle, alle tele ai colori; amava molto la materia e i colori, ci entrava con il sesso e con le mani nervose che impastavano, colpivano veloci distruggevano e facevano rinascere tutto con raffinata delicatezza ed eleganza che quasi non si capiva come, un momento prima la confusione il clangore tra lui e quello che voleva fare, erano praticamente inscindibili, poi di colpo le cose ridiventavano lui e una ceramica o una tela o una lamiera. Un piacere di donare.

Molti identificano dei sessi nei suoi tagli o nelle sue boules.

Absolutamente sbagliato. Proprio perché attraverso il suo atto d'amore e la sofferenza fisica dell'amplesso con le sue conoscenze, l'eiaculazione dell'opera era un risultato puro di logica intellettuale.

Per ciò i tagli e i buchi non sono che la rappresentazione della forza fisica diretta dall'uomo, mentre il messaggio astratto è intelligenza o intuizione di una vita che continua al di là del tempo e dello spazio come lui stesso aveva indicato nel suo "manifesto bianco".

ЛУЧО ФОНТАНА (LUCIO FONTANA)

Родился в 1899 г. в Розарио Ди Санта Фе в Аргентине, умер в 1968 в Комаббьо, недалеко от Варезе.

В 1905 году Лучо Фонтана вместе со своим отцом эмигрирует из Аргентины в Милан, где поступает на четвертый курс отделения Скульптуры в Академии Изящных Искусств Брера (Accademia di Belle Arti di Brera). В 1935 году Фонтана подписывает вместе с Атанасио Солдати (Atanasio Soldati), Луиджи Веронези (Luigi Veronesi) и другими художниками, первый манифест абстрактного искусства Италии, после чего перебирается в Альбизолу (Albissola Marina), чтобы работать с керамикой.

В 1946 году Лучо Фонтана – со-основатель частной академии искусств Альтамира (Accademia d'arte Altamira) в Буэнос-Айресе, где в постоянном культурном взаимодействии с другими художниками и со студентами, Фонтана развивает новые творчески идеи, которые в будущем полностью изменят фигуративный характер его скульптур, и благодаря которым художник будет участвовать (хотя и не подпишет) в известном *Manifesto Bianco* («Белый манифест») – первом теоретическом основании Специализма (ит. *Spazialismo*, от *spazio* - пространство). В 1947 г. Фонтана возвращается в Милан, где подписывает свой первый «Пространственный манифест» (*Manifesto dello Spazialismo*), в котором обосновывает эволюцию художественных методов в поисках исследования и экспериментирования с пространством путем синтеза различных дисциплин.

Два года спустя последовала первая из серии скульптур «Пространственная среда» (*Ambiente Spaziale*), выполненные флуоресцирующей краской и освещенной и неоновым светом скульптуры, представленные миланской галереей *Galleria del Naviglio*. В то же время появляются металлические скульптуры – *Concetti spaziali* (Пространственные концепции), затем Фонтана обращается к поиску новых пластических форм, экспериментируя с эссенциальной живописью (*pittura essenziale*) путем разрезания картона и бумаги (*Buchi*). В 1951 году художник начинает работать со световыми инсталляциями, созданными из неоновых труб, именно эти произведения, в числе прочих, обеспечили маэстро вход в холл *Palazzo dell'Arte* как участника 9й миланской Триеннале.

В последующие годы Фонтана развивает свои первые *объекты*, используя как камни (*Pietre*), так и пастель на холсте с отверстиями и коллажем (*Gessi*), до 1958 года, когда художник представит «Ожидания» (*Attese*), произведение, созданное путем разрезов холста. В 60е гг. в багаже его творчества находится множество работ с разрезами, также как и так называемых *Teatrini*, созданных между 1964 и 1966: заключенные в лакированные деревянные рамки монохромные холсты с сделанными в них отверстиями. Однако художник не прекращает создавать свои известные «разрезы», оставаясь им верным до конца, и в 1966 году за его Белый зал с белыми холстами, на каждом из которых был только один вертикальный разрез, международное жюри XXXIII венецианской Биеннале присудило художнику главный приз за живопись.

Лучо Фонтана участвовал во всех основных выставках Группы ZERO (Gruppo ZERO) до 1965 года и, несмотря на свою принадлежность к предыдущему поколению художников по сравнению с большинством участников Группы ZERO, он стал центральной фигурой движения ZERO благодаря своим творческим экспериментам и жизнеспособному характеру.

LUCIO FONTANA

Nato nel 1899 a Rosario (Santa Fe) in Argentina, morto nel 1968 a Comabbio, vicino a Varese.

Nel 1905 Lucio Fontana, con suo padre, è emigrato dall'Argentina a Milano, dove nel 1928 si è iscritto al Biennio in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera. Nel 1935 l'artista ha firmato, insieme ad Atanasio Soldati, Luigi Veronesi e gli altri, il primo manifesto dell'arte astratta italiana e si è trasferito ad Albissola Marina per cominciare l'attività di ceramista.

Nel 1946 Fontana è diventato il cofondatore della Privata Accademia d'arte Altamira a Buenos Aires, dove nello scambio con gli altri artisti e con gli studenti ha sviluppato delle nuove idee artistiche, le quali cambieranno completamente il carattere figurativo del suo lavoro scultoreo, e grazie alle quali, l'artista, parteciperà alla stesura del *Manifesto Bianco*, il primo testo teorico dello Spazialismo. Nel 1947 Fontana ritorna a Milano, dove firma il suo primo *Manifesto dello Spazialismo*, il quale richiedeva l'evoluzione dei metodi artistici in ricerca delle nuove esperienze dello spazio attraverso la sintesi delle discipline diverse.

Due anni dopo arrivò il primo dei suoi *Ambienti spaziali*, sculture galleggianti dalla luce ultravioletta, presentate dalla Galleria del Naviglio di Milano. Allo stesso tempo arrivano le sculture di fili e lastre di metallo – *Concetti spaziali*, e poi Lucio Fontana comincia a sperimentare con pittura essenziale – tramite la perforazione del cartone e della carta (*Buchi*). Nel 1951 l'artista comincia a lavorare con le installazioni della luce fatte dai tubi al neon, e queste opere, tra le altre, hanno assicurato l'ingresso dell'artista nella Hall del Palazzo dell'Arte come partecipante della IX Triennale di Milano.

Negli anni successivi Fontana sviluppa i suoi primi oggetti usando sia pietra (*Pietre*), sia pastello su tela con i buchi e i collage (*Gessi*), fino al 1958 quando l'artista presenta *Attese*, opera creata facendo dei grandi tagli su tela. Negli anni sessanta si trovano molte delle tele tagliate nella sua opera, così come i lavori detti *Teatrini*, prodotti tra il 1964 e il 1966: cornici in legno sagomato e laccato che racchiudono tele monocrome forate. Non abbandona però i «tagli», cui rimane fedele sino all'ultimo, e nel 1966, per la sua sala bianca, con tele bianche segnate da un solo taglio verticale, la giuria internazionale della XXXIII Biennale di Venezia gli assegna il primo premio per la pittura.

Fontana ha partecipato a tutte le esposizioni importanti del Gruppo ZERO fino al 1965 e, nonostante lui appartenesse alle generazioni precedenti rispetto alla maggior parte degli altri membri-artisti del Gruppo ZERO, Lucio Fontana divenne la figura centrale del movimento ZERO grazie alla sua sperimentazione artistica e al suo carattere vitale.



francesco lo savio

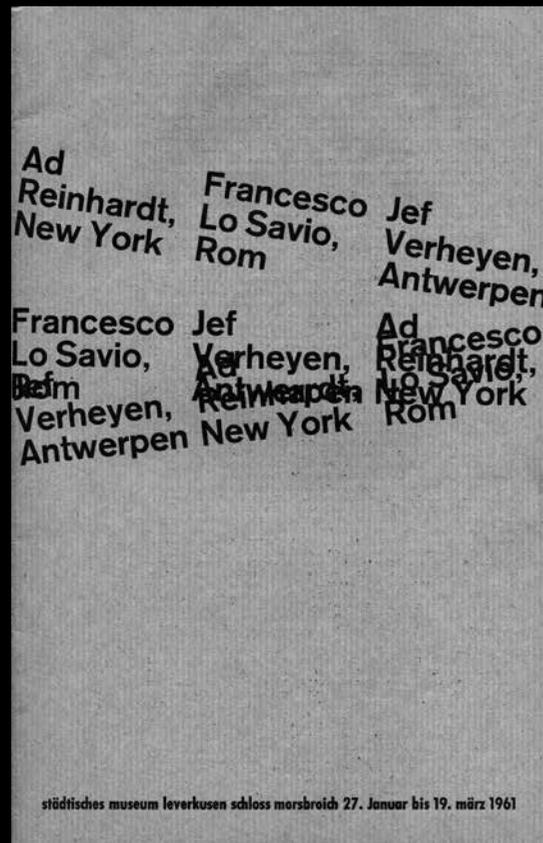
18.11.1960 - Roma 60, 5 Pittori - Galleria La Salita, Roma

18.11.1960 - Рим 60, 5 Художников - Galleria La Salita, Рим



15.06.1961 - Gruppo 0+0 - Galleria La Salita, Roma

15.06.1961 - Gruppo 0+0 - Galleria La Salita, Рим



27.01.1961 - Reinhardt, Lo Savio, Verheyen - Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen

27.01.1961 - Рейнхардт, Ло Савио, Верхеен - Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Лверкузен



16.06.1962 - Premio Apollinaire 1962 - Ca' Giustinian, Venezia

16.06.1962 - Премия Premio Apollinaire 1962 - Ca' Giustinian, Венеция

картины

попытка контакта между эстетической поверхностью и внешним реальным пространством
вибрация поверхности поли-направленного характера определяет
ОПТИЧЕСКИЙ ПОТОК в отношении пространства окружения:
точно определяя динамическую непрерывность внутреннего и внешнего расширения

внутренний = эстетическая поверхность
внешний = пространство окружения

этот оптический поток обладает ЭНЕРГЕТИЧЕСКИМ характером, поскольку развивается
через цветовую вибрацию поверхности, то есть

относительное динамическое энергетическое состояние света

эта постоянная вибрация, созданная посредством разно-уровневой цветовой интенсивности
поверхности, которая тяготеет к этому соотношению связи с окружением,
представляет ситуацию особого интереса для состояния абсолютной динамики

цвет = относительное динамическое средство света

в этом отношении должна бы присутствовать постоянная вибрация,
однако структура поверхности, которая и определяет постоянную вибрацию,
это мысленный факт, где идея, первый элемент ситуации, преодолевает
факт физического окружения и создает **эстетическо-концептуальное пространство**,
в котором цвет это не только внешнее динамическое средство света,
но цвет-идея
соответственно, попытка создания пространства связи **мысленной динамики**

**важного для начинания действия пространственной сейсмографии с возможностью
пространства-идеи**

**для того, чтобы в последствии удалось обдумать пространство с явным присутствием
энергетического пространства и непрерывного пространства
соответственно, относительного объединения поли-объемного решения окружения в
связи
с различными состояниями энергетического пространства
результатом этого первого теоретически-пространственного контакта является
возможность
происхождения пространства окружения идейно-энергетической последовательности**

dipinti

tentativo di contatto tra superficie estetica e spazio reale esterno
la vibrazione di superficie a carattere polidirezionale determina un
FLUSSO OTTICO verso lo spazio ambientale:

precisando una continuità dinamica d'espansione interno-esterno

interno = superficie estetica

esterno = spazio ambientale

questo flusso ottico ha un carattere ENERGETICO perché si esplica
attraverso una vibrazione cromatica di superficie cioè

stato dinamico energetico relativo della luce

questa vibrazione continua realizzata mediante una differente intensità
cromatica di superficie, che tende a questo rapporto di relazione ambientale,
presenta una situazione di particolare interesse per lo stato dinamico assoluto,
cioè una vibrazione continua di superficie in contrasto con la situazione

colore = modo dinamico relativo della luce

in relazione dovremmo avere una vibrazione non continua
ma la strutturazione di superficie, che determina la vibrazione continua,
è un fatto mentale dove l'idea, elemento primo di situazione, supera il
fatto fisico-ambientale e realizza uno **spazio estetico-concettuale**
dove il colore non è solo **modo dinamico apparente** della luce
ma **colore-idea**

tentativo quindi di realizzare uno spazio a relazione **dinamico-mentale**

**importante per iniziare un'azione di sismografia spaziale con la
possibilità di uno spazio-idea**

per riuscire di conseguenza a pensare a uno spazio con la presenza chiara
di spazio-energia e spazio-continuo

quindi relativa integrazione di polivolumetria ambientale in relazione
con vari stati di **spazio-energia**

risultato di questo primo contatto teorico-spaziale è la possibilità di
una partenza ab-origine di uno spazio ambientale di coerenza
ideo-energetica

фильтры

перед непосредственным объединением с реальным пространством необходимо прояснить динамическую ситуацию взаимосвязей между **теоретическим пространством** и **пространством реальным**,

то есть **пространственно-теоретически-реальной** ситуации, имеющей характер уже не **динамики мышления**, но **динамики окружения**

когда действие точно определяет ситуацию **цвето-энергетического** поглощения, стирая **оптический поток**, точно определяя рулевую поверхность как связующий элемент между ситуацией **прямой динамики** и ситуацией **динамики косвенной**,

ситуация цвето-энергетического поглощения развивается через сложение поверхностей со слабой возможностью поглощения, определяя динамику цветовой интенсивности, обратно пропорциональной добавочному действию фильтров

синхронные связующие элементы являются цвето-энергетическим сокращением и динамикой поглощения

отметить динамический момент цветовой вибрации поверхности, очевидно находящегося под воздействием добавочного действия ФИЛЬТРОВ

таким образом, имеются **пространственно-энергетические моменты** в **эстетическо-реальной** регистрации характера отражающего окружения

следовательно, имеем теоретически-реальный опыт, где **теоретически** = динамический процесс действия **реальный** = связующая рулевая поверхность

filtri

prima di un'integrazione diretta con lo spazio reale è necessario chiarire la situazione dinamica relazionale tra **spazio-teorico e spazio-reale**

cioè situazione **spazio-teorico-reale**

non più di carattere **dinamico-mentale** ma **dinamico-ambientale**

dove l'azione precisi una situazione d'assorbimento **cromatico-energetico** eliminando il **flusso ottico**

specificando una superficie di controllo come elemento relazionale tra situazione **dinamica diretta** e situazione **dinamica indiretta**

la situazione d'assorbimento cromatico-energetico

si esplica in un'addizione di superfici a basso potere d'assorbimento determinando una dinamica d'intensità cromatica

inversamente proporzionale all'azione addizionale dei filtri

elementi relazionali simultanei sono

depotenziamento cromatico energetico e dinamica d'assorbimento

notare il momento dinamico di vibrazione cromatica di superficie sensibilizzato in evidenza dalla situazione addizionale dei FILTRI

abbiamo così **momenti-spazio-energetici**

in una registrazione **estetico-reale** a carattere riflessivo-ambientale

quindi esperienza teorico-reale

dove **teorico** = processo dinamico d'azione

reale = superficie di controllo relazionale

металлы

цвет: **черный, матовый, однородный**

поверхность: **соединенная** (пересекающиеся плоскости с наклонами поверхности различного уровня)

цветовое качество как власть поглощения света окружения

соединение поверхности как рефлексивные ситуации **динамики окружения**

прямое объединение с реальным пространством

внешний динамизм эстетической поверхности

относительные возможности определяются

коэффициентом светового окружения, который устанавливает отражающую возможность

светового окружения объекта

коэффициент направленной динамики освещенности окружения, которая определяет

отражающую возможность окружения объекта

относительные элементы объект-окружение:

коэффициент пространственно-световой **интенсивности**

коэффициент пространственно-световой **направленной динамики**

соответственно, объект как максимальная возможность **пространственно-светового** контакта

ситуация равенства отражающего окружения между

металлом-объектом и **пространством-архитектурой**

равенство выражает те же относительные возможности

регистрации окружения

где динамизм окружения объекта подсказывает:

сейсмографический динамизм пространственного **объемного решения**

динамическое сходство структур **пустого пространства** и **структурного пространства** в попытке

объединения **пространства-энергии / структуры**

биоднозначный **коэффициент энергетического окружения**

metalli

colore: **nero, opaco, uniforme**

superficie: **articolata** (piani trasversali con varia incidenza di superficie)

qualità cromatica come potere d'assorbimento di luce ambientale

articolazioni di superficie come situazioni riflesse **dinamico-ambientali**

integrazione diretta con lo spazio reale

dinamismo esterno alla superficie estetica

le possibilità relazionali sono determinate da

un **coefficiente luminoso-ambientale** che stabilisce la possibilità riflessiva ambientale-luce dell'oggetto

una **coefficiente dinamica direzionale** di luminosità ambientale che determina la possibilità riflessiva ambientale dell'oggetto

elementi relazionali **oggetto-ambiente** sono

coefficiente d'intensità spazio-luce

coefficiente dinamico-direzionale spazio-luce

quindi l'oggetto come massima possibilità di contatto **spazio-luce**

situazione d'equivalenza riflessivo-ambientale tra

metallo-oggetto e spazio-architettura

l'equivalenza esprime le stesse possibilità relazionali di

registrazione ambientale

dove il dinamismo ambientale dell'oggetto suggerisce:

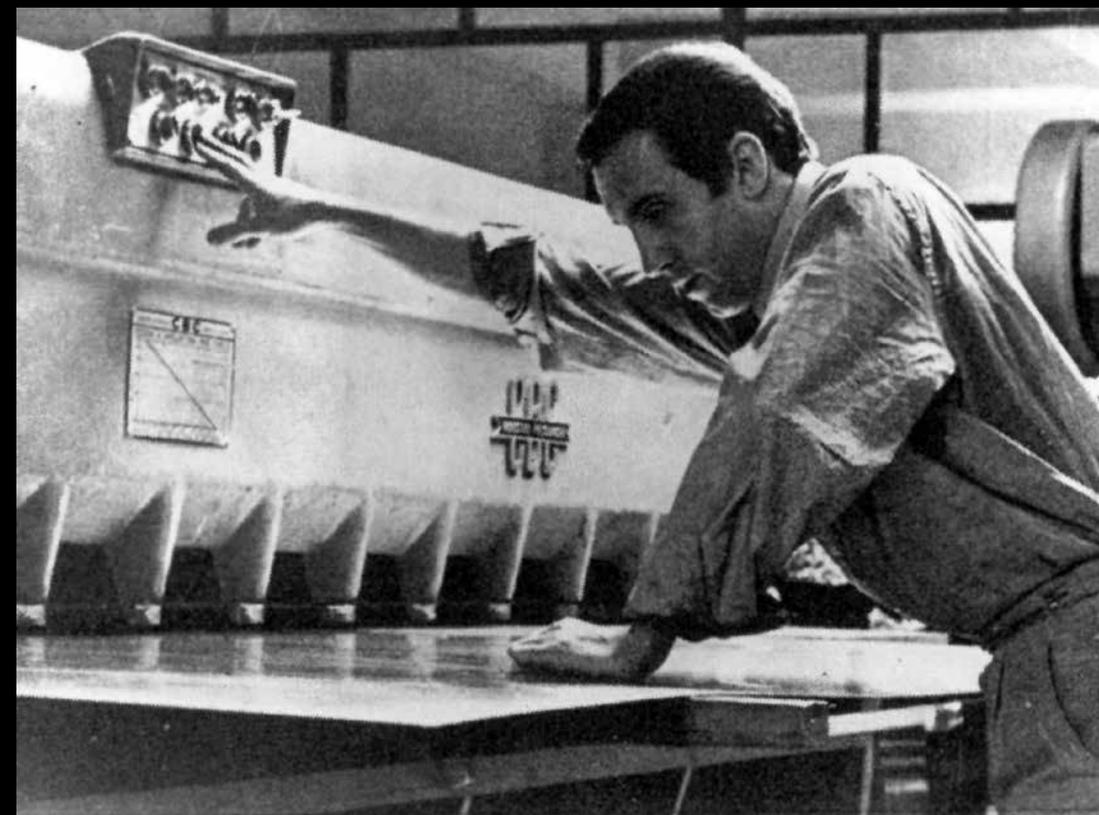
un dinamismo **sismografico di volumetria** spaziale

un'assimilazione dinamica di strutturazione tra **spazio vuoto** e **spazio strutturato** nel tentativo d'integrazione **spazio-energia/struttura**

coefficiente biunivoca d'ambientazione energetica



Франческо Ло Савио



Франческо Ло Савио за работой, Рим

ФРАНЧЕСКО ЛО САВИО (FRANCESCO LO SAVIO)

Родился в 1935 году в Риме, умер в 1963 году в Марсилье.

В 1954 я начал свое обучение современной европейской и американской архитектуре, интересуясь определенным творческим опытом Гропиуса, Баухауса, их отношений с движением Де Стиль (de stijl) и в особенности творчеством Пита Мондриана.

Интерес именно к этим направлениям был в основном политическим и социальным. Мои творческие поиски экспрессии сводились к работе Клее, Малевича, Гауди, Ле Корбузье, Майларта; и когда я начал работать, (не считая нескольких академических стажировок), я был свободен от формальных предрассудков, придерживаясь исключительно идеологически-социальной концепции, идущей от моего прямого участия в эволюции, как концептуальной, так и формальной, архитектуры и индустриального дизайна.

Идея занять трехмерное пространство для реализации особого биоднозначного опыта, понимаемого изнутри как проблема формальной экспрессии, а извне как проблема социальных отношений, определила развитие моего творчества с точки зрения дискретности (визуальной непоследовательности), как в выборе материалов и методов, так и в полученном результате – форме.

В картинах на холсте, созданных в основном для развития чистой концепции пространства, в котором свет – единственный элемент, определяющий структурированность поверхности холста и предполагающий прямой контакт с окружающим пространством, образованным посредством создания разных уровней хроматической интенсивности – трехмерный элемент выражает себя через стереоскопическое изображение, которое и выступает выражением теоретико-концептуальной части этой трехмерности. Фильтры, добавочное действие к различным полупрозрачным плоскостям, вступают в непосредственный контакт с окружающим пространством.

Но только в металле действие разворачивается с возможным ученым сопоставлением трехмерности, реализуя в то же время явное социальное участие с объектами, оставшимися в лимбе полезных, но в непоколебимом качестве их гражданской гордости. Затем идея большей свободы в формальном структурировании этих объектов привела меня к необходимости определить пространство действия, внесенного внутрь самого объекта, что является результатом использования окружающего пространства более ясного в его формальном прочтении, ограничивая в то же время вмешательство во внешнее пространство, которое уменьшало выход (отдачу) самого объекта. Таким образом в этих последних экспериментах, металлах и общих соединениях, думаю, реализовались мои настояния в непосредственном участии в проблемах эволюции индустриального дизайна и архитектуры, расшифровав возможное социальное поведение работы, которая, оставшись произведением искусства, конкретизирует, однако, тот необходимый контакт, особенно в актуальной ситуации, между художником и обществом.

из: Франческо Ло Савио, *Пространство-Свет: Эволюция идеи*, editore De Luca, Рим, 1962

FRANCESCO LO SAVIO

Nato nel 1935 a Roma, morto nel 1963 a Marsiglia.

Nel '54 cominciai i miei studi sull'architettura contemporanea, europea ed americana, sentendo precisi interessi per l'esperienza di Gropius relativa alla bauhaus, nei suoi rapporti col movimento de stijl e in particolare con l'opera di Mondrian.

L'interesse di questa esperienza era soprattutto ideologico e sociale. Le mie ricerche sui problemi dell'espressione formale si rivolsero invece al lavoro di Klee, Malevič, Gaudí, Le Corbusier, Maillart; e quando iniziai a lavorare (escluse alcune esperienze accademiche d'informazione) ero libero da ogni preconconcetto formale, coerente esclusivamente a una concezione ideologica e sociale, derivata dalla mia partecipazione ai problemi d'evoluzione, sia concettuale che formale, dell'architettura e dell'industrial design.

L'idea d'impegnare uno spazio tridimensionale per realizzare un'esperienza biunivoca, interna come problema dell'espressione formale, esterna come problema del rapporto sociale, condiziona lo sviluppo del mio lavoro sotto un aspetto di discontinuità visiva, sia nella scelta dei mezzi che nel risultato di forma.

Nei dipinti su tela, diretti principalmente allo sviluppo di una concezione spaziale pura, dove la luce è l'unico elemento che definisce la strutturazione di superficie, tentando un contatto con lo spazio ambientale – realizzato mediante una situazione di differenti intensità cromatiche – l'elemento tridimensionale si configura attraverso un'immagine stereoscopica che puntualizza la situazione teorico-concettuale del rapporto tridimensionale. I filtri, un'azione addizionale di varie superfici semitrasparenti, iniziano un reale contatto con lo spazio ambientale.

Ma solo nei metalli l'azione si esplica con un possibile riscontro specifico del fatto tridimensionale, realizzando allo stesso tempo una partecipazione sociale chiara con oggetti che rimangono in un limbo dell'utile ma di cui la qualità nella loro dignità civile è inequivocabile. Poi l'idea di avere una maggiore libertà nella strutturazione formale di questi oggetti, mi ha condotto alla necessità di definire uno spazio d'azione integrato all'oggetto stesso, che viene ad usufruire di una situazione ambientale più limpida nella lettura formale, limitando nel contempo l'interferenza dell'ambiente esterno che diminuiva la resa totale dell'oggetto.

In queste ultime esperienze, metalli e articolazioni totali, credo si siano realizzate le mie istanze di partecipazione diretta ai problemi di evoluzione dell'industrial design e dell'architettura, decifrando un possibile atteggiamento sociale dell'opera, che rimane prodotto d'arte, ma concretizza quel contatto necessario, soprattutto attualmente, fra artista e società.

da: Francesco Lo Savio, *Spazio-Luce: Evoluzione di un'idea*, Editore De Luca, Roma 1962



piero manzoni

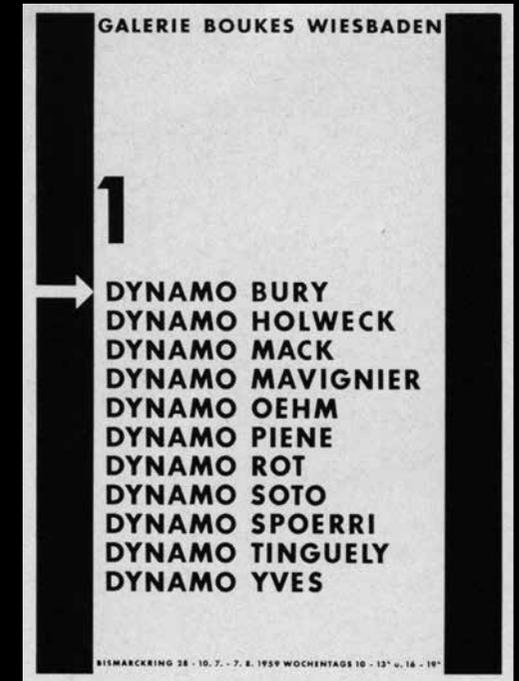
12.10.1957 - *Arte nucleare* - Galleria San Fedele, Milano
12.10.1957 - *Arte nucleare* - Galleria San Fedele, Милан



01.07.1959 - *Zero* - Rotterdamsche Kunstkring, Rotterdam
01.07.1959 - *Zero* - Rotterdamsche Kunstkring, Роттердам



10.07.1959 - *Dynamo 1* - Galleria Boukes, Wiesbaden
10.07.1959 - *Dynamo 1* - Galleria Boukes, Висбаден



04.01.1960 - *La nuova concezione artistica* - Galleria Azimut, Milano
04.01.1960 - *Новая художественная концепция* - Galleria Azimut, Милан



СВОБОДНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ (LIBERA DIMENSIONE)

Находить себя в новых условиях, ставить перед собой новые задачи и проблемы для разрешения, ведут к новым решениям, к новым методам, к новым измерениям: невозможно оторваться от земли с только помощью бега и прыжков – необходимо иметь крылья; недостаточно провести некоторые изменения – необходима тотальная трансформация.

Поэтому я не могу понять тех художников, которые, несмотря на уверенность в своей заинтересованности в современных проблемах, и сегодня продолжают видеть в картине только некую поверхность для заполнения красками и формами, согласно своему более и менее совершенному вкусу. Они наносят на поверхность некие знаки, затем стирают их, смотрят на содеянное, склонив голову и прищурившись, затем вновь рывками идут вперед, чертя очередной знак, нанося другой цвет палитры, и продолжают это гимнастическое упражнение до тех пор, пока не заполнят всю картину, ка только весь холст заполнен: картина окончена: поверхность с бесконечным потенциалом ныне сведена к некому подобию контейнера, куда силой закинули неестественные цвета и искусственные значения. Почему бы не опустошить этот бак? Не освободить поверхность? Почему бы не попробовать раскрыть бесконечный смысл абсолютного пространства, чистого и совершенного света?

Намекать, создавать, выражать – сегодня этих проблем больше не существует (и об этом я уже писал несколько лет назад) ни с точки зрения изображения некоего объекта, факта, идеи, динамического явления, ни с любой другой: картина имеет ценность только в том случае, если она самодостаточна и не нуждается ни в чем, кроме бытия. Тональные сочетания цветов или цветовые градации вступают в чуждые отношения со значением поверхности, единой, безграничной, абсолютно динамичной, монохромной, а еще лучше живущей вообще без всяких цветов (и на самом деле монохромия безо всякого отношения с цветом становится бесцветной, разве не так?).

Художественные поиски, имеющие в своей основе композицию и форму, обесцениваются: в совершенном пространстве форма, цвет и размер лишаются смысла; художник достиг полной свободы выражения: чистая материя становится чистой энергией; пространственные препятствия, рабы субъективного восприятия, сломлены и преодолены: все художественные проблемы решены.

Именно поэтому сегодня мне непонятен художник, устанавливающий границы поверхности, на которой он собирается устанавливать равное соотношение цветов и форм: зачем задаваться вопросом, каким образом поместить линию в пространстве? зачем устанавливать это пространство, зачем нужны эти границы? Композиция формы, формы в пространстве, глубина пространства, все эти проблемы чужды: линия может быть проведена единственным образом, длинная, уходящая в бесконечность, вне всякого рода композиционных проблем или вопросов измерения: в совершенном пространстве не существует измерений.

Несущественны и напрасны и все цветовые проблемы, также как и каждый их вопросов взаимоотношений цветов (даже если речь идет только о тональных изменениях). мы можем нанести только один цвет, или вообще протянуть бесконечную поверхность (из которой исключено любое излишнее вмешательство, любого рода интерпретация): речь не идет о «рисовании» синего на синем или белого на белом (как в составном, так и в выразительном понимании): а в точности наоборот: главной задачей для меня является создать абсолютно белую поверхность (более того, абсолютно бесцветную, нейтральную) вне какого-либо художественного феномена, какого-либо вмешательства в совершенство поверхности: белый это не полярный пейзаж, не материя и не просто красивый цвет, прекрасное ощущение или что-либо еще: белая поверхность это просто белая поверхность (бесцветная поверхность это просто бесцветная поверхность), более того, не «просто», но «есть», «является» и все (совершенное «есть» это идеальное чистое «становиться»).

подобна бесконечности, без решений ее непрерывности; и это видно в более ясном ключе в «Линиях»: здесь уже не существует даже возможного пространства картины: линия развивается только в длину, направляясь к бесконечности – единственному измерению времени. Подразумевается, что «Линия» это не горизонт и не символ, ее ценность не меняется в зависимости от ее красоты, но в зависимости от того, насколько она в самом деле линия: насколько она «существует» (так же как и пятно является ценным именно как пятно, а не в зависимости от его красоты или притяжения, но в этом случае поверхность выступает в роли посредника). То же самое можно сказать и о «Воздушных телах» (пневмические скульптуры), уменьшаемых и увеличиваемых от минимума к максимуму (от нуля до бесконечности), неопределенных сфероидах, поскольку каждое вмешательство для определения их формы (даже и бесформенности) – незаконно и нелогично.

Речь не идет о формулировании, ни о выражении неких сообщений (также не о всякого рода внешних вмешательствах, будь то сложные параллельные науке явления или проблемы психоанализа, этнографические фантазии или графические соображения... у каждой дисциплины есть свои способы ответов на поставленные вопросы и задачи); разве выражение, фантазия, абстракция – не простые выдумки? Нет ничего, что можно было бы сказать и выразить: есть только то, что можно жить, существует только бытие.

ПЬЕРО МАНДЗОНИ

Libera dimensione, da «Azimuth 2», 1960: La nuova concezione artistica, a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni

LIBERA DIMENSIONE

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale.

Per questo io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo un occhio, poi balzano di nuovo in avanti, aggiungono un'altro segno, un'altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela: il quadro è finito: una superficie d'illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?

Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (e di questo ho già scritto alcuni anni fa), sia che si tratti di rappresentazione di un oggetto, di un fatto, di una idea, di un fenomeno dinamico o no: un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori in-

tonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinitività è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?).

La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma perde qui ogni valore: nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia pura diventa pure energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitù del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata.

E' per me quindi oggi incomprensibile l'artista che stabilisce rigorosamente i limiti di una superficie su cui collocare in rapporto esatto, in rigoroso equilibrio forme e colori: perchè preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio? perchè stabilire uno spazio, perchè queste limitazioni? Composizione di forma, forme nello spazio, profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei: una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione: nello spazio totale non esistono dimensioni. Inutili sono anche qui tutti i problemi di colore, ogni questione di rapporto cromatico (anche se si tratta solo di modulazioni di tono). possiamo solo stendere un'unico colore, o piuttosto ancora tendere un'unica

superficie ininterrotta e continua (da cui sia escluso ogni intervento del superfluo, ogni possibilità interpretativa): non si tratta di «dipingere» blu nel blu o bianco su bianco (sia nel senso di comporre, sia nel senso di esprimersi): esattamente il contrario: la questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie: un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta (una superficie incolore che è una superficie incolore) anzi, meglio ancora, che è e basta: essere (e essere totale è puro divenire).

Questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell'opera non può essere infinita, è però senz'altro infinitibile, ripetibile all'infinito, senza soluzione di continuità; e ciò appare ancora più chiaramente nelle «linee»: qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del qua-

dro: la linea si sviluppa solo in lunghezza, corre all'infinito: l'unica dimensione è il tempo. Va da sé che una «linea» non è un orizzonte né un simbolo, e non vale in quanto più o meno bella, ma in quanto più o meno linea: in quanto è (come del resto una macchia vale quanto più o meno macchia, e non in quanto più o meno bella o evocatrice; ma in questo caso la superficie ha ancora solo valore di medium). Lo stesse si può ripetere per i «corpi d'aria» (sculture pneumatiche) riducibili ed estensibili, da un minimo ad un massimo (da niente all'infinito), sferoidi assolutamente indeterminati, perchè ogni intervento inteso a dare una forma (anche informè) è illegittimo e illogico.

Non si tratta di formare, non si tratta di articolare messaggi (né si può ricorrere a interventi estranei, quali macchinosità parascientifiche, intimismi da psicanalisi, composizioni da grafica, fantasie etnografiche ecc: . . . ogni disciplina ha in sé i suoi elementi di soluzione); non sono forse espressione, fantasismo, astrazione, vuote finzioni? Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere.

PIERO MANZONI

Свободное измерение, из «Azimuth», 2, 1960: Новая художественная концепция, Энрико Каstellани и Пьеро Манзони

1961 - *Placentarium, teatro pneumatico per balletti di luce, di gas, ecc.* выставка: Пьеро Мандзони, Милан и Мифология, Sala delle Cariatidi, Palazzo Reale, Милан, 1997 - фото Санти Калека



1961 - *Placentarium, teatro pneumatico per balletti di luce, di gas, ecc.* alla mostra Piero Manzoni, Milano et Mitologia, Sala delle Cariatidi, Palazzo Reale, Milano, 1997 foto Santi Caleca



Clara Siviero, Handy Stoppioni, Hans Jost, Piero Manzoni, Tonino Caputo, UlianoLucas, Dada Mairo, Domenico Ceccacci, Bruno Galvani, Cesare Mauri, Gigina Baj, Raffaele Menster, Leonardo Franceschini, Marco Santini, EmanuelaGiussani, Roberto Galassi, Dartel, Giancarlo Piscione, RogerPardini, Emilio Villa, Carla Pivetta, Franco Angeli, Mario Schifano, Achille Perilli, Mario Diacono, Valeria Alberti, Fulvia Faretra, Anna Nosi, Maria Grazia Francia, Sergio Cossa, Angelo Traverso, Hanne Nørgård Sørensen, Andrea Cardile, Toyofuku Jomonori, Luisa Trieri, Grazia Swin, Jeannine De Goldschmidt, Nelly Romijn, Gust Romijn, Renate Wichmann, Henk Peeters, Gianni Novak, Aiko Miyavaki, Stella Amphitheatro, Lucia Andrijaenson, Inge List, Pargl Pedersen, Asta Pedersen, Helge Larsen, Hans Harimann Poulsen, Annette Qwist, Tut Kopcke, Bodil Andersen, Charlotte Kräuse, Carl Lind, Addi Kopcke, Bent Stubbe Teglbjaerg, Albert Meri, Dan Borg Sibberusvej Vally, Hanne Heine, Finn L. Falkersby, Conny Walther, Myrhoj Ivar, Suzann Engelsen, Jens Jørgen Thorsen, Bente Jellg, Hanne Poulsen, Hanne Nytoft, Lino De Palma, Karen Kande, Marcel Broodthaers, Avanden Feltz, Umberto Eco



Clara Siviero, Handy Stoppioni, Hans Jost, Piero Manzoni, Tonino Caputo, UlianoLucas, Dada Mairo, Domenico Ceccacci, Bruno Galvani, Cesare Mauri, Gigina Baj, Raffaele Menster, Leonardo Franceschini, Marco Santini, EmanuelaGiussani, Roberto Galassi, Dartel, Giancarlo Piscione, RogerPardini, Emilio Villa, Carla Pivetta, Franco Angeli, Mario Schifano, Achille Perilli, Mario Diacono, Valeria Alberti, Fulvia Faretra, Anna Nosi, Maria Grazia Francia, Sergio Cossa, Angelo Traverso, Hanne Nørgård Sørensen, Andrea Cardile, Toyofuku Jomonori, Luisa Trieri, Grazia Swin, Jeannine De Goldschmidt, Nelly Romijn, Gust Romijn, Renate Wichmann, Henk Peeters, Gianni Novak, Aiko Miyavaki, Stella Amphitheatro, Lucia Andrijaenson, Inge List, Pargl Pedersen, Asta Pedersen, Helge Larsen, Hans Harimann Poulsen, Annette Qwist, Tut Kopcke, Bodil Andersen, Charlotte Kräuse, Carl Lind, Addi Kopcke, Bent Stubbe Teglbjaerg, Albert Meri, Dan Borg Sibberusvej Vally, Hanne Heine, Finn L. Falkersby, Conny Walther, Myrhoj Ivar, Suzann Engelsen, Jens Jørgen Thorsen, Bente Jellg, Hanne Poulsen, Hanne Nytoft, Lino De Palma, Karen Kande, Marcel Broodthaers, Avanden Feltz, Umberto Eco

1961 - *Base Magica*. выставка: Пьеро Мандзони, Милан и Мифология, Милан, 1997 - фото Санти Калека

1961 - *Base Magica* alla mostra Piero Manzoni, Milano et Mitologia Milano, 1997 - foto Santi Caleca

1961 - Piero Manzoni firma una modella trasformandola in *Scultura vivente*, Milano
(courtesy Fondazione Piero Manzoni)



1961 - Пьеро Манзони «подписывает» модель, превращая ее в Живую Скульптуру, Милан, (с разрешения Фонда Пьеро Манзони)

1962 - Piero Manzoni e Nanda Vigo a Milano con un amico - foto Uliano Lucas



1962 - Пьеро Манзони и Нанда Виго в Милане с другом - фото Ульяно Лукас

ПЬЕРО МАНДЗОНИ (PIERO MANZONI)

Родился в 1933 г. в Сончино, умер в 1963 г. в Милане.

После окончания лицея Пьеро Мандзони становится слушателем факультетов Права и Философии, которые, однако, вскоре оставит.

В 1956 году мастер дебютирует на художественной ярмарке *IV Fiera mercato* в Замке Сончино (Castello Sforzesco di Soncino) и вскоре участвует в конкурсе *Premio S. Fedele*; в эти годы пишет серию неформальных полотен (Арт *Информель*) с черными человекоподобными силуэтами, а также картины с отпечатками различных объектов. Так художник начинает свою интенсивную творческую деятельность, участвуя во множестве коллективных выставках и подписывая различного рода манифесты вместе с другими художниками, среди которых Этторе Сордини (Ettore Sordini), Антонио Верга (Antonio Verga), Лучо Фонтана (Lucio Fontana), Энрико Баж (Enrico Baj), и присоединяется к движению «Арте Нуклеаре» (arte nucleare), которое, однако, оставит уже в начале 1958 года.

В 1958 году Мандзони реализует свои первые «Ахромы» (*Achromes*) из гипса, каолина, холста в складки или в клетку. Выставляется вместе с Агостино Боналуми (Agostino Bonalumi) и Энрико Кастеллани (Enrico Castellani), таким образом начинается сотрудничество художников, которое продолжится и в последующие годы с художниками группы ZERO (ZERO). В 1959 году выставкой «Линии» (*Linee*) Мандзони и Кастеллани открывают галерею Азимут (*Azimut*) в Милане, а также журнал Азимут (*Azimuth*), с двумя вышедшими в свет изданиями (в 1959 и в 1960 гг.); в галерее Азимут экспонируются, помимо прочего, Джованни Анчески (Giovanni Anceschi), Агостино Боналуми (Agostino Bonalumi), Давиде Бориани (Davide Boriani), Джанни Коломбо (Gianni Colombo), Габриэле Девэчки (Gabriele Devecchi), Дадамайно (Dadamaino), Энцо Мари (Enzo Mari) и Манфредо Массирони (Manfredo Massironi).

Летом 1960 года Мандзони живет в Хернинге в Дании, где, благодаря меценатству Ааж Дамгаард (Aage Damgaard), может реализовывать многообразные работы, экспериментируя с различного рода материалами, среди которых Линия 7200 м. (*Linea di 7200 m*). Не оставляя производства Ахромов из гигроскопической ваты, фосфоресцирующего полистирола и хлорида кобальта, Мандзони проектирует Плацентариум (*Placentarium*) «пневматический театр для световых, газовых и т.п. балетов» и в июле 1960 года представляет в Милане «Потребление динамического искусства масс пожирает искусство» (*Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*) – перформанс, в ходе которого художник предлагает публике отведать приготовленную им экспозицию из сваренных вкрутую яиц со своими отпечатками пальцев. Параллельно новые циклы ахромов (из стекловолокна и синтетики, плюша, хлеба, соломы и оберточной бумаги), в 1961 году Мандзони начинает оставлять автографы на обнаженных телах людей, создавая таким образом «ходячие произведения искусства» или «живые скульптуры» (*sculture viventi*), оставляя оным *сертификаты подлинности*, в то же время реализует *basi magiche* и 90 баночек, содержащих «Дерьмо художника» (*Merda d'artista*), «30 грамм, законсервировано натуральным путем», экспонированных первый раз в Альбизоле. По случаю своего второго пребывания в Херинге Мандзони устанавливает и представляет как произведение искусства «Основу мира» (*Base del Mondo*), перевернутый пьедестал, абстрактно содержащий в себе глобус земного шара.

В 1962 году Мандзони вместе с издателем Йенем Петерсоном (Jen Petersen) проектирует книгу белых страниц «*Piero Manzoni. The life and the works*», в то же время Вани Швейвилерем (Vanni Scheiwiller) были опубликованы восемь *Tavole di accertamento* (буквы алфавита, географические карты, отпечатки пальцев), сопровождаемые текстом Винченцо Аньетти (Vincenzo Agnetti). Мастер продолжает создавать Ахромы из кусков ваты, камней, шариков из полистирола.

6 февраля 1963 Пьеро Мандзони неожиданно умирает от инфаркта в своей миланской мастерской.

PIERO MANZONI

Nato nel 1933 a Soncino (CR), morto nel 1963 a Milano.

Dopo gli studi liceali classici presso i Gesuiti, Piero Manzoni frequenta senza continuità le facoltà di Legge e Filosofia.

Nel 1956 debutta come artista alla *IV Fiera mercato* al Castello Sforzesco di Soncino e da lì a poco partecipa al Premio San Fedele; in questi anni dipinge sagome antropomorfe e quadri con impronte di oggetti. Inizia così un'intensa attività, partecipando a collettive e firmando diversi manifesti con altri artisti, tra i quali Ettore Sordini, Antonio Verga, Lucio Fontana, Enrico Baj e aderendo al Movimento Arte Nucleare che però lascia all'inizio del 1958.

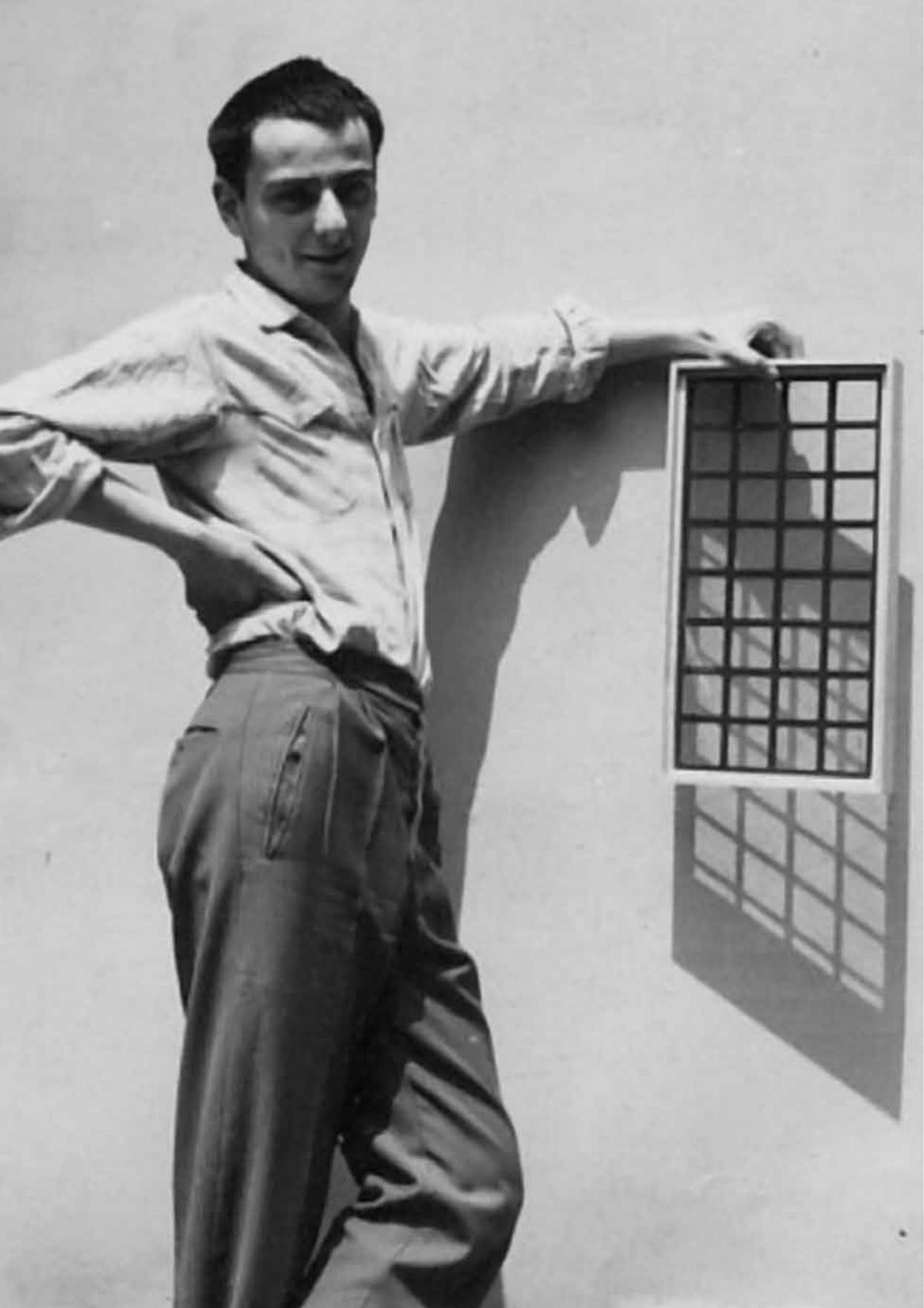
Nel 1958 realizza i primi *achrome* in gesso, caolino e tela grinzata o a quadrati. Espone con Agostino Bonalumi ed Enrico Castellani in diverse occasioni e inizia la sua collaborazione, che continuerà negli anni successivi, con gli artisti del Gruppo ZERO. Nel 1959, con una mostra di *linee*, inaugura la Galleria Azimut a Milano, che, insieme alla rivista «Azimuth», di cui usciranno solo due numeri, è da lui voluta e promossa insieme ad Enrico Castellani; alla galleria *Azimut* espongono tra gli altri Giovanni Anceschi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Dadamaino, Enzo Mari e Manfredo Massironi.

Nell'estate del 1960 soggiorna a Hering, in Danimarca, dove – grazie al mecenatismo di Aage Damgaard – può realizzare diverse opere sperimentando materiali inconsueti, tra cui la *Linea di 7200 m*. Mentre continua la produzione degli *achrome*, in cotone idrofilo, polistirolo fosforescente e cloruro di cobalto, Manzoni progetta il *Placentarium*, «teatro pneumatico per balletti di luce, di gas, ecc.» e nel luglio 1960 presenta a Milano la *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, performance nel corso della quale offre da mangiare al pubblico uova sode con la sua impronta digitale.

In parallelo a nuovi cicli di *achrome* (in fibra di vetro e sintetica, peluche, pane, paglia, carta da pacco), nel 1961 Manzoni inizia a firmare le persone, rendendole *sculture viventi* e rilasciando loro un *certificato d'autenticità*, mentre realizza le *basi magiche* e 90 scatolette di *Merda d'Artista*, «30 grammi, conservata al naturale», esposte per la prima volta ad Albissola. In occasione di un suo secondo soggiorno a Hering, colloca la *Base del Mondo*, piedistallo capovolto che idealmente sostiene l'intero globo terrestre rendendolo opera d'arte.

Nel 1962 Manzoni progetta con l'editore Jen Petersen un libro dalle pagine bianche *Piero Manzoni. The Life and the Works*, mentre vengono pubblicate da Vanni Scheiwiller le *8 Tavole d'accertamento*, accompagnate da un testo di Vincenzo Agnetti. Continua a produrre *achrome*, con batuffoli di ovatta, sassi, pallini di polistirolo.

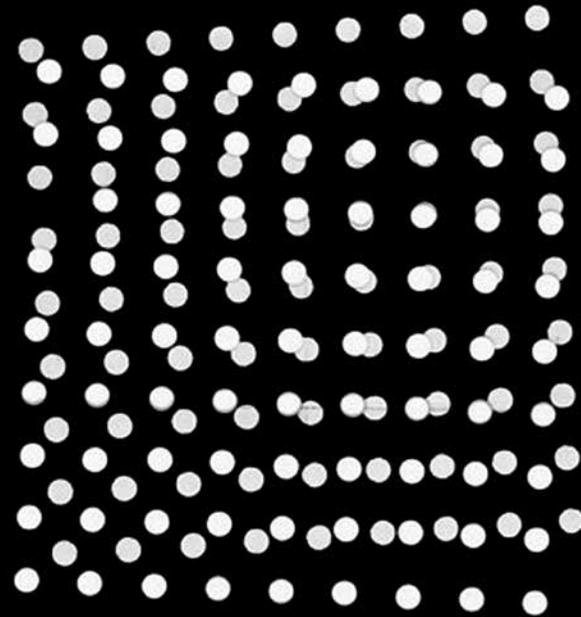
Il 6 febbraio 1963, improvvisamente, nel suo studio a Milano, Manzoni muore di infarto.



manfredo massironi

08.10.1960 - *Sculture da Viaggio* - Galleria Trastevere, Roma

08.10.1960 - *Скульптуры для путешествий* - Galleria Trastevere, Рим



**BEWOGEN BEWEGING
STEDELIJK AMSTERDAM
10 maart – 17 april 1961**

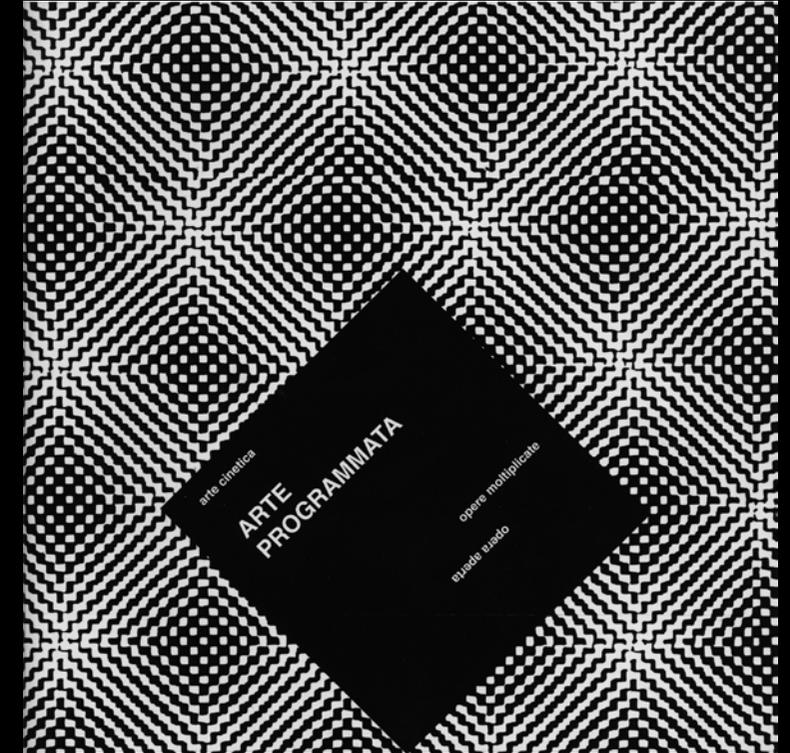
in samenwerking met moderna museet stockholm

10.03.1961 - *Bewogen Beweging* - Stedelijk, Amsterdam

10.03.1961 - *Bewogen Beweging* - Stedelijk, Амстердам

05.1962 - *Arte programmata* - negozio Olivetti, Milano

05.1962 - *Программированное искусство* - магазин Olivetti, Милан



07.07.1963 - *Oltre l'informale* - IV Biennale internazionale d'arte, San Marino

07.07.1963 - *Oltre l'informale* - IV международная Биеннале искусства, Сан Марино



La dicitura «enne» distingue un gruppo di «disegnatori sperimentali» uniti dall'esigenza di ricercare collettivamente.

Essi sanno (forse) da dove derivano; ignorano dove stanno andando.

I loro oggetti studi e quadri nascono da esperienze difficilmente catalogabili, perché al di fuori di ogni «tendenza artistica».

Sono certi (?): che il razionalismo e il tachismo sono finiti, ma che sono stati necessari; che l'informale e ogni espressionismo sono inutili soggettivismi.

Riconoscono nelle nuove materie e nella macchina i mezzi espressivi della «nuova arte» in cui non possono esistere separazioni fra architettura, pittura, scultura e prodotto industriale.

Negano le dimensioni spaziali e temporali in cui l'uomo è vissuto fino ad oggi deterministicamente.

Ricercano nell'indeterminazione degli interferenomeni l'oggettività necessaria a concretizzare l'ucspaziotempo.

Rifiutano l'individuo come elemento determinante della storia dell'esperienza della fattività e ogni perfezione che non nasca da un innocuo bisogno di «regolarità». Rifiutano ogni feticismo religioso-morale-politico.

Difendono un'etica di vita collettiva.

Dichiarazione del Gruppo N in occasione del XII Premio Lissone, 1961

1959 - Premio San Fedele, Milano. Fu un caso nazionale: uno dei giurati si dimise perché non reputava il Cartone di Massironi un'opera d'arte

SCANDALO A MILANO PER UN PEZZO DI CARTONE

Al Premio di pittura San Fedele sono state ammesse «opere» talmente assurde e inconcepibili che il presidente della giuria ha rassegnato le dimissioni

Milano, novembre. Un frammento di cartone ondulato, diligentemente incollato su una tavoletta di legno compensato, è in questi giorni uno dei problemi artistici sottoposti all'attenzione dei milanesi. Ridotto al nocciolo, il tema principale delle accese discussioni in corso si presenta in termini abbastanza semplici: si tratta di decidere se il suddetto cartone, sia pure facendo violenza al gusto e al giudizio corrente, possa essere legittimamente considerato un'opera d'arte.

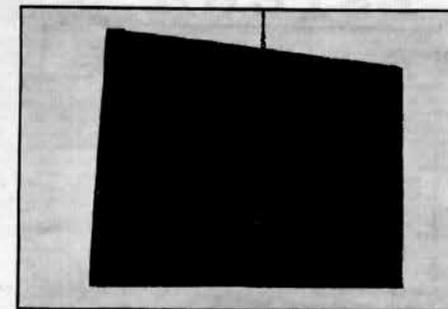
La questione, come si vede, non è affatto nuova giacché rientra nella polemica che fu iniziata dai futuristi e che si protrasse da decenni intorno alla validità di quei generi di pittura i quali, per dirla alla buona, non fanno alcuna concessione alla rappresentazione o alla interpretazione della realtà. E' invece fuori dell'ordinario che quel pezzo di cartone ondulato abbia avuto il riconoscimento della giuria di un premio di pittura che gode di risonanza nazionale.

Il «Premio San Fedele», unico in Italia per le sue finalità, è aperto soltanto ai giovani pittori e di volta in volta si controlla con rigore l'età dei partecipanti, che non deve superare i trent'anni. Scopo essenziale del premio è perciò quello di scoprire e incoraggiare i giovani promettenti, i quali forse non sono ancora autentici pittori, ma fanno sperare che lo diventeranno. Oltre la celebrità, il «San Fedele» offre ai concorrenti un primo premio di mezzo milione di lire e altre borse di minor valore. Stando così le cose, la questione risolta dall'episodio milanese può essere riassunta in una sola domanda: conviene incoraggiare e premiare i giovani che applicano pezzi di cartone su tavolette di compensato?

Primi ad affrontare l'interessante quesito furono gli otto membri della giuria del «San Fedele». Intorno al tavolo della commissione si trovarono riuniti padre Arcangelo Favaro, l'assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Milano dottor Montagna, i mercanti d'arte Carozzo e Cairoli, lo scultore Fantana, i pittori Morlotti e Scanavino, e il critico d'arte dottor Kaiserlian. Alcuni di questi personaggi sono qualificati dall'indicazione delle rispettive professioni. Restano da chiarire le posizioni di padre Favaro e del dottor Montagna. Il primo è direttore del Centro culturale San Fedele che, fra le altre sue iniziative, promuove l'annuale e omonimo concorso di pittura. Alto, massiccio e dall'aspetto severo di studioso, padre Favaro svolge con zelo l'incarico di mantenere una «apertura» cattolica nella Milano artistica d'avanguardia. Quanto al dottor Montagna, appena sedutosi al tavolo della giuria egli dichiarò che si sentiva onorato per l'incarico, ma doveva precisare che di pittura, figurativa o astratta che fosse, non ne capiva assolutamente nulla. La sua presenza era d'altra parte perfettamente giustificata, essendo egli assessore alla Pubblica Istruzione, poiché il comune di Milano contribuisce con duecentomila lire alla dotazione dei premi del «San Fedele».



«Sacro e oro» è il titolo di questo «quadro» di Filiberto Burri che nel maggio scorso ha vinto il milione di lire del «Premio dell'Ariete». E' una comune tela di sacco, costellata di buchi e macchie di estrasse. Un quadretto dorato incollato in un angolo giustifica il titolo.



«Momento n. 2»: un pezzo di cartone ondulato «opera» di Massironi.

Nominato presidente nella persona di Stefano Cairoli, noto e appassionato mercante di pittura, la giuria iniziò l'esame delle novecento opere affluite da tutta Italia. Nella commissione giudicante si rivelò fin dalle prime battute una netta prevalenza dei sostenitori dell'astrattismo. Solamente due membri della giuria erano tendenzialmente favorevoli, pur rispettando il parere altrui, alle opere figurative: Stefano Cairoli e il dottor Montagna. Poiché ognuno restava della propria opinione e le discussioni si rievolarono inconcludenti, l'accettazione delle opere presentate fu fatta per alzata di mano. E così in un paio d'ore furono esaminati 346 dipinti.

Il conflitto esplose allorché davanti al tavolo della giuria apparvero tre opere inviate dal ventiduenne pittore patavino Manfredo Massironi. Tutte e tre avevano per così dire, uguale soggetto: una striscia di cartone ondulato fissata su una tavoletta di legno. Variavano invece i tre titoli: «Momento n. 1», «Momento n. 2» e «Momento n. 3». Passata la giuria alla valutazione per alzata di mano, l'opera chiamata «Momento n. 2» fu ammessa alla mostra con sei voti favorevoli contro due contrari, quelli di Stefano Cairoli e del dottor Montagna. (La fotografia che pubblichiamo probabilmente non presenta in maniera sufficientemente nitida il pomo della discordia. E' bene perciò precisare che si tratta di un normale cartone ondulato di colore paglierino, lasciato dall'artista assolutamente pulito e intatto, così come è uscito dalla fabbrica di imballaggi che lo ha prodotto).

A questo punto dei lavori della giuria, Stefano Cairoli si alzò in piedi, rosso in volto, e dichiarò che si dimetteva dalla carica di presidente, abbandonando per protesta la commissione. Motivando la sua decisione, disse fra l'altro: «Moltissimi giovani partecipanti hanno sperato ogni precedente come orrido e come basato di linguaggio artistico». Accennando poi al «Momento n. 2», Stefano Cairoli, che è toscano, lo chiamò «quel ceco». E concluse: «Io vi lascio perché mi rifiuto di ammettere che quel così esprima un qualsiasi messaggio artistico». Mentre Cairoli se ne andava,

qualcuno cercò d'ammazzarlo osservando: «Sono cose nuove, ma anche i materiali contano come pittura».

Privata del suo presidente, la giuria non si smarrì e, procedendo sempre per alzata di mano, portò a termine l'esame di tutti gli altri lavori inviati dai concorrenti. Fra le opere accettate e additate all'attenzione degli intenditori milanesi, oltre al «ceco», è il lavoro del pittore Gianni Colombo chiamato «O. 2 Grigio 2» e formato da uno strato di quel particolare cotone grigiastro che i sarti usano per fare le imbottiture. Quest'anno il premio «San Fedele» si è concluso dunque con una buona affermazione dei giovani «informali».

Nella più recente cronaca artistica milanese esiste un notevole precedente in tema di composizioni astratte. Nel maggio scorso il milione di lire messo in palio dal «Premio dell'Ariete» (selezione biennale di pittura internazionale) fu assegnato all'opera «Sacro e oro» di Filiberto Burri. «Sacro e oro» è una composizione eseguita con ritagli di tela juta; buchi e slabbature, tocchi di catrame, macchie e rappezzati sono i segni dell'intervento dell'artista. Un angolino dipinto d'oro giustifica il titolo. Questo è un buon precedente perché figuravano allora nella giuria internazionale sir Herbert Read, Michel Tapié ed Enrico Morlotti, nomi ben noti fra tutti gli appassionati di cose d'arte.

Quando viene citato il precedente di maggio a proposito dell'attuale episodio del «San Fedele», gli avversari del cartone ondulato, in un estremo tentativo di difesa, osservano che per lo meno Filiberto Burri aveva messo nei ritagli di tela qualcosa di precetto: i buchi, gli strappi e le macchie. Quel che maggiormente spaventa i nemici dei giovani «informali» sono i possibili sviluppi della situazione. Quest'anno sono stati mandati a concorsi di pittura dei pezzi di cartone senza buchi e senza macchie, ma incollati su una tavoletta. Incoraggiando questi gesti — essi temono — potrebbe accadere che il prossimo anno i pittori mandino soltanto il cartone, lasciando alla giuria il compito di ritagliarlo e di incollarlo.

Franco Serra

1959 - Премия San Fedele, Милан. Случай национального значения: один из членов жюри ушел с конкурса, поскольку не мог принять за произведение искусства Картон Массирони

... поскольку в индустриальном методе доминируют проблемы и конкуренция, очень легко бывает поддаться искушению среднего человека, что может привести к созданию таких исследований, которые, будучи уже общеизвестными и само собой разумеющимися, не имеют никакой культурной необходимости быть обнародованными, тем самым нанося вред новым и стоящим исследованиям.

Другой крайностью является невозможность создания какого-либо примера исследований, поскольку должны были бы быть отсеяны все ответы не отвечающие обычным запросам: низкая стоимость производства и материалов, легкость монтажа, доступность необходимых материалов, прочность в использовании, возможности транспортировки и т.п.

Однако, помимо ограниченности есть еще и опасность, в том смысле, что исследователь может быть настроен на те виды исследований, которые, несмотря на то, что являются необходимыми для решения некоей проблемы, в этом случае не имеют возможности быть самофинансируемыми.

В этом смысле разговор корректен хотя бы с точки зрения марксизма, поскольку подразумевает то, что каждый «продукт» мысли, так же как и товар, точно также может быть систематизирован, использован, оценен с точки зрения его фактической способности соответствовать запросам. Проанализировав представленные объекты, получается, что и «Новая Тенденция» находится в похожей культурной ситуации, то есть не произошло ни уточнения исторических границ, ни социальных отличительных особенностей поставленных для решения вопросов, поэтому пришлось перерабатывать предложения и предлагать «просроченные» ответы по сравнению с ситуацией реальной окружающей действительности.

Мы не увидели должного контакта с действительностью и поэтому все сформулированные нами теоретические принципы, характеризующие наши действия, ослабели. Мы больше не можем диктовать моральные принципы и предлагать некие законы, или производить чудотворные средства для такой сложной ситуации, которая не может быть преодолена такими простыми способами. И также мы не можем думать, что наш маленький *линимент* (мазь) может быть также скромным вкладом в выздоровление. Если бы мы делали это, был бы вновь поднят вопрос конструктивистов и всех авангардистов, которые предсказывали цепные всеобщие обновления после предложенного ими обновления в области искусства.

Теперь мы замечаем, что можем добиться очень мало нашей работой. Все культурные дисциплины, если таковые используются на основе их соотношений с некоторыми фундаментальными ценностями, в идеале могут предложить иллюзию всеобщего универсального обновления, а на самом деле остаются связанными с реформистской практикой. Таким образом, обнаруживается внешне парадоксальный феномен, хотя, на самом деле каждый пытается найти новую ценность в окружающей действительности, если эта операция имеет смысл и не является простой утопией, обнаруживаем, что мы и не можем просить ничего, кроме обычной реформы.

Поэтому, возможно, необходимо сорвать с культурных дисциплин их ценностный багаж, сократить их до простых технических и использовать с максимальной беспристрастностью, в зависимости от постепенно предоставляемых возможностей. Первым возможным результатом могло бы быть освобождение пространства от возможных мистификаций и превращения таким образом всю проблему в простой вопрос результатов.

Осознание данной ситуации – это та отправная точка, от которой нельзя абстрагироваться для продолжения работы и постановки новых задач. Только прояснение того факта, что, освободившись от любого недоразумения наших идеологических амбиций, можно стать свободными для наших будущих предложений, и не только в области искусства.

... dato che il modo industriale è dominato dai problemi e della concorrenza, è estremamente facile che l'acquiescenza ai gusti medi del pubblico porti alla produzione di quelle esemplificazioni di ricerche che essendo già note e scontate o comunque edulcorate, non hanno culturalmente alcuna necessità di essere divulgate, a discapito di quelle veramente nuove e reali.

Un altro limite è rappresentato dall'impossibilità di mettere in produzione qualsiasi tipo di esemplificazione in quanto dovranno essere scartate tutte quelle che non risponderanno ai normali requisiti: basso costo di fabbricazione e dei materiali, semplicità di montaggio, possibilità di reperire i materiali richiesti, resistenza all'usura, possibilità di spedizione eccetera.

Questo fatto oltre ad essere un limite diventa facilmente un pericolo in quanto il ricercatore può essere invogliato a scartare quei tipi di ricerca che pur essendo necessari per l'approfondimento di un certo problema non hanno così la possibilità di autofinanziarsi.

In questi termini il discorso è corretto almeno da un punto di vista marxiano perché sottintende ogni prodotto del pensiero come merce, quindi come tale viene sistematizzato, utilizzato, valorizzato in rapporto alla sua effettiva capacità di aderire e di corrispondere alla autocoscienza del capitale. Dall'analisi dei brani riportati si vede che anche nella Nuova Tendenza si è verificata una situazione molto comune nei discorsi culturali, vale a dire ci si è dimenticati di precisare i limiti storici e connotati sociologici dei problemi posti in discussione per cui si è accaduto di elaborare proposte e fornire risposte completamente arretrate rispetto al livello reale della situazione.

Abbiamo visto scontarsi con la realtà e di conseguenza svirilizzarsi tutti i principi teorici che avevamo formulato e che caratterizzavano la nostra azione. Non possiamo più metterci a dettare principi morali e leggi da seguire, o produrre rimedi taumaturgici per una situazione complessa che non può venir sonata con mezzi così semplici. E nemmeno possiamo pensare che il nostro piccolo linimento possa essere anche un modesto contributo per una grande guarigione. Se facessimo questo si rifarebbe il discorso dei costruttivisti e di tutte le avanguardie che profetizzavano rinnovamenti a catena una volta adottato il rinnovamento da essi proposto nel campo dell'arte.

Ora ci accorgiamo di poter ottenere assai poco col nostro lavoro. Tutte le discipline culturali se vengono utilizzate in base alle relazioni che hanno con alcuni valori fondamentali possono dar luogo, sul piano ideale, ad una illusione di rinnovamento universale e sul piano reale, restano legate ad una pratica riformista. Si verifica così un fenomeno apparentemente paradossale, infatti ogni volta che si cerca di portare un valore nuovo nella realtà, se questa operazione ha un senso e non è semplice utopia, ci si accorge di non poter chiedere niente più di una riforma.

Allora forse bisogna strappare alle discipline culturali la loro testa di valori, ridurle a delle semplici tecniche da usare con la massima spregiudicatezza, secondo le opportunità che man mano si presentano. Il primo risultato che si può così ottenere è quello di sgombrare il terreno delle mistificazioni possibili e di ridurre così la questione ad un più semplice problema di risultati.

Essere diventati coscienti di questa situazione è un punto base dal quale non si può prescindere per continuare a lavorare e per impostare nuove scelte. Solo una chiarificazione che liberi da ogni fraintendimento le nostre ambizioni ideologiche ci può rendere liberi per le nostre scelte future non solo nel campo dell'arte.

1967 - **Manfredo Massironi, Dino Gavina, Gianni Colombo, Davide Boriani e Alberto Biasi**, inaugurazione della mostra *La Luce*, negozio Gavina, Milano



1967 - **Манфредо Массирони, Дино Гавина, Джанни Коломбо, Давиде Борини и Альберто Бьязи**, вернисаж выставки *Свет*, магазин Gavina, Милан

1970 - **Manfredo Massironi** *Vitalità del Negativo*, Palazzo delle Esposizioni, Roma - foto Ugo Mulas



1970 - **Манфредо Массирони** *Vitalità del Negativo*, Palazzo delle Esposizioni, Рим, фото - Уго Мулас

МАНФРЕДО МАССИРОНИ (MANFREDO MASSIRONI)

Родился в 1937 году в Падуе.

Манфредо Массирони получил архитектурное образование в Венеции. В 1960 году в Падуе вместе с Альберто Бьязи (Alberto Biasi), Тони Коста (Toni Costa), Энрико Киджо (Ennio Chiggio) и Эдоардо Ланди (Edoardo Landi) формирует Группу «Н». Являясь, вместе с Бьязи, одним из теоретиков Группы «Н», Массирони подготавливает программу группы и развивает ее деятельность. В 1959 году происходит интересный факт: Массирони отсылает на миланский конкурс Premio San Fedele одно из своих произведений – квадрат, сделанный из гофрированного картона, «каннелюры» которого вызывают оптические иллюзии. В итоге один из членов жюри оставил свой пост, протестуя таким образом, что картон не может быть произведением искусства. Дело развивается до национального порядка.

В конце 1960 года организуется первая выставка Группы «Н» в собственных пространствах в Падуе под названием-вызовом «Никого не приглашали участвовать» (*Nessuno è invitato a intervenire*). Эта выставка за закрытыми дверями, с изданным каталогом, содержала художественные высказывания группы и в то же время предупреждение не вмешиваться в данную манифестацию.

В 1961 года Мастерская Группы «Н» посвящает персональную выставку Массирони и Коста, на которой экспонируются такие произведения как «Динамическая структура» (*Struttura dinamica*) и «Структуры» (*Strutture*). Первое – структура из зеркал, которые приводит в движение зритель, так, по словам самого Массирони, «... что свет, пробирающийся из четырех углов предмета отражается и соединится, и в то же время части внешнего мира включены в объект».

В 1962 году художник создает «Fotoriflessione variabile», состоящее из полу-прозрачных зеркал, и «Ipercubo», гипотетическая попытка визуализировать концепцию геометризма. В последующем 1963 году художник концентрируется на анализе геометрических структур, направленного больше на оптические эксперименты, чем на кинетические.

Затем появляется «Нестабильное восприятие» (*Percezione instabile*). Серия работ «Круги+квадраты» (*Cerchi+quadrati*) посвящена исследованию соотношений круга и квадрата. В 1965 художник создает «Структуру из округленных квадратов» (*Struttura a quadrati ruotati*), развивающуюся в трехмерные фигуры, когда наложение квадратов друг на друга способствует реализации произведения в большем движении и глубине.

Также создает «Sfera negativa», а одной из последних работ является «Цилиндры+сферы» (*Cilindri+sfere*) 1966 года.

В 1960-1967 гг. в рамках деятельности Группы «Н» Массирони представлен на самых главных выставках кинетического (arte cinetica) и программированного искусств (arte programmata). В 1962 году выставляет свои произведения на миланской выставке «Arte Programmata», организованной Бруно Мунари (Bruno Munari) в миланском магазине «Olivetti», позже эта выставка стала передвижной в Европе и Соединенных Штатах Америки, и в 1964 году была участницей венецианской Биеннале.

Имена Массирони и Бьязи были всегда первыми в «продвижении» дидактической деятельности группы, идеи которой распространяются как на искусство, так и на технику. Фундаментальным является подход творческого объединения к традиционной живописи: Экспрессионизм интерпретируется как экспрессия хаоса, политического и общественного, а геометрическая живопись видится участникам группы как сближение с архитектурным Рационализмом (Razionalismo) и Функционализмом (Funzionalismo). Для Группы «Н» фундаментальным являлось творческое участие зрителя в произведении искусства.

В 1965 году в растущем идеологическом несогласии совместной работы Группа «Н» распалась под давлением противоречий его участников. Одним из мотивов было неприятие ни коллекционерами, ни системой искусства коллективной работы.

В том же году Бьязи, Ланди и Массирони основали Новую Группу «Nuovo Gruppo ENNE 65». Заинтересованные прежде всего в Оп-Арте (Op Art) и искусстве окружения (arte ambientale), художники путем работы с мощными электрическими двигателями и искусственным освещением стремились создать пространственные «ситуации», направленные на развитие в зрителе его визуальных, моторных, чувствительных и пространственных способностей. Это сильно рациональное и программированное искусство, очень последовательные в их реализации.

В 1967 году Массирони решает не выходить более в свет и уходит с художественной сцены. Несмотря на это продолжает создавать некоторые работы, но не для выставок в галереях или на аукционах искусства. Так художник создает серию работ «Разрыв постоянства» (*Rottura di costanza*) – ряд коллажей, в которых он останется верным своим творческим принципам.

Сегодня Манфредо Массирони занимается проектированием и экспериментальной психологией. Преполагает в Веронском Университете.

MANFREDO MASSIRONI

Nasce nel 1937 a Padova. Studia a Venezia, dove si laurea in architettura.

Nel 1960, a Padova, Alberto Biasi e Manfredo Massironi fondarono il Gruppo N, assieme a Toni Costa, Ennio Chiggio ed Edoardo Landi. Massironi, assieme a Biasi, è uno dei teorici del Gruppo N, preparandone il programma e portando avanti le attività. Nel 1959 succede un fatto significativo: Massironi manda una delle sue «opere» al Premio San Fedele a Milano, un quadrato di cartone ondulato le cui scanalature stimolano effetti ottici. Uno dei giurati si dimette, protestando che il cartone non costituisce un'opera d'arte. Ne risulta un caso nazionale.

Alla fine del 1960, si tiene la prima mostra a Padova in spazi propri con il nome Gruppo N, con il titolo-sfida *Nessuno è invitato a intervenire*. Questa mostra dietro porte chiuse, accompagnata da un catalogo, contiene le dichiarazioni artistiche del gruppo e al tempo stesso un'esortazione a non intervenire alla manifestazione.

Nel 1961, lo Studio N dedica una mostra personale a Massironi, assieme a Costa, dove espongono le opere *Struttura dinamica* e *Strutture*. La prima è una composizione di specchi che lo spettatore stesso gira, dice Massironi, «... di modo che le luci che arrivano dai quattro angoli dell'oggetto siano riflesse e combinate e che al tempo stesso parti del circondario siano inglobate nell'oggetto».

Nel 1962, realizza *Fotoriflessione variabile* che consiste in specchi semitrasparenti, e *Ipercubo*, un tentativo ipotetico di rendere visibile un concetto geometrico. Nell'anno seguente, 1963, si impegna in un'analisi delle strutture geometriche che vanno verso la sperimentazione più ottica che cinetica. Segue poi *Percezione instabile*. La serie *Cerchi+quadrati* si dedica al rapporto tra il cerchio e il quadrato. Nel 1965 nasce la *Struttura a quadrati ruotati*, che si sviluppa in figure tridimensionali in cui la sovrapposizione dei quadrati contribuisce alla realizzazione nell'opera di maggiore movimentazione e profondità.

Realizza inoltre *Sfera negativa*. Una delle sue ultime opere è *Cilindri+sfere*, un lavoro del 1966.

Negli anni 1960-67 è rappresentato, nel quadro delle attività del gruppo N, con opere (che preferisce chiamare «ricerche») nelle mostre più importanti dell'arte cinetica e programmata. Nel 1962, esibisce le sue opere nella mostra milanese *Arte Programmata*, organizzata da Bruno Munari nello showroom milanese della Olivetti, che poi diventa itinerante in Europa e negli Stati Uniti, e il 1964 lo vede presente alla Biennale di Venezia.

I nomi di Massironi e Biasi sono sempre in prima linea nella promozione delle attività didattiche del gruppo, le cui idee vanno sia verso l'arte che in direzione della tecnica. Fondamentale è l'approccio del gruppo alla pittura tradizionale: l'Espressionismo viene interpretato come espressione del caos politico e sociale, mentre la pittura geometrica è vista come avvicinamento al Razionalismo e Funzionalismo architettonico. Di particolare importanza per il gruppo è la partecipazione creativa dello spettatore all'opera d'arte.

Nel 1965, con la riduzione dei presupposti ideologici per il lavoro in comune, il Gruppo N si scioglie sotto la pressione delle contraddizioni fra i membri. Uno dei motivi dello scioglimento è il fatto che le opere collettive non vengono mai accettate, né dai collezionisti, né dal mercato dell'arte.

Nello stesso anno, Biasi, Landi e Massironi fondano il Nuovo Gruppo ENNE 65. Interessati principalmente all'Op Art e all'arte ambientale, gli artisti si impegnano con forti motrici elettriche e luce artificiale per creare intere situazioni spaziali intese a fare vivere allo spettatore esperienze visive, motorie, sensoriali e spaziali. Questa è un'arte fortemente razionale e programmata, totalmente coerente nella pianificazione e realizzazione.

Dal 1967, Massironi mette la parola fine alle sue apparizioni pubbliche e si ritira dalla scena artistica. Ciononostante continua a creare qualche opera, che però non è intesa per le mostre o il mercato dell'arte. Così crea la serie *Rottura di costanza* e un ciclo di collage in cui rimane fedele ai suoi principi artistici.

Oggi si occupa di progettazione ed è attivo nel campo della psicologia sperimentale. Attualmente insegna all'Università di Verona.



bruno munari

21.03.1959 - *Vision in motion motion in vision* - Hesselhuis, Anversa
 21.03.1959 - *Vision in motion motion in vision* - Hesselhuis, Антверпен

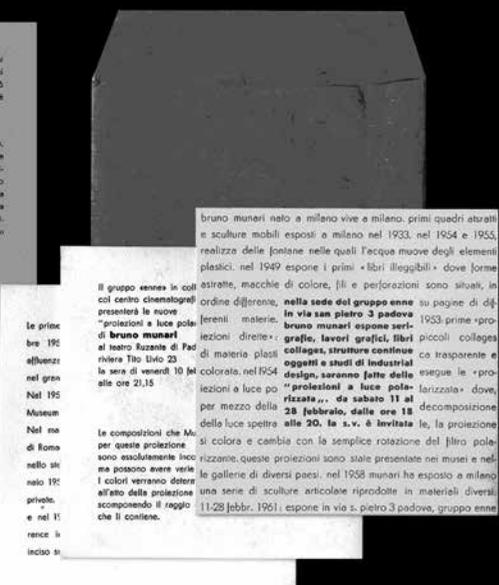


11.02.1961 - invito alla mostra di Munari presso lo studio del gruppo N
 11.02.1961 - приглашение Мунари в мастерской Группы «Н»

07.1962 - *Arte programmata* - negozio Olivetti, Venezia
 07.1962 - *Программированное Искусство* - магазин Olivetti, Венеция



Nella tradizione di ricerca di nuovi mezzi e nuove forme di comunicazione visiva e nell'intento di promuovere la conoscenza delle più recenti esperienze svolte in questo campo da gruppi di giovani artisti in ogni parte del mondo, la Direzione Pubblicità della Società Olivetti è lieta di presentare questa mostra organizzata da Bruno Munari e Giorgio Soavi, allestita nei negozi Olivetti di: Milano, Galleria Vittorio Emanuele, Maggio 1962; Venezia, Piazza S. Marco, Luglio-Agosto 1962; Roma, Piazza Barberini, Ottobre 1962.



30.03.1963 - *Zéro der neue Idealismus*, Galerie Diogenes, Berlino
 30.03.1963 - *Zéro der neue Idealismus*, Galerie Diogenes, Берлин

MANIFESTO DEL MACCHINISMO

Il mondo, oggi, è delle macchine.

Noi viviamo in mezzo alle macchine, esse ci aiutano a fare ogni cosa, a lavorare e a svagarsi. Ma cosa sappiamo noi dei loro umori, della loro natura, dei loro difetti animali, se non attraverso cognizioni tecniche, aride e pedanti?

Le macchine si moltiplicano più rapidamente degli uomini, quasi come gli insetti più prolifici; già ci costringono ad occuparci di loro, a perdere molto tempo per le loro cure, ci hanno viziati, dobbiamo tenerle pulite, dar loro da mangiare e da riposare, visitarle continuamente, non far loro mai mancar nulla.

Fra pochi anni saremo i loro piccoli schiavi.

Gli artisti sono i soli che possono salvare l'umanità da questo pericolo. Gli artisti devono interessarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio; devono cominciare a conoscere l'anatomia meccanica, il linguaggio meccanico, capire la natura delle macchine, distrarle facendole funzionare in modo irregolare, creare opere d'arte con le stesse macchine, con i loro stessi mezzi.

Non più colori a olio ma fiamma ossidrica, reagenti chimici, cromature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni termiche.

Non più tela e telaio ma metalli, materie plastiche, gomme e resine sintetiche.

Forme, colori, movimenti, rumori del mondo meccanico non più visti dal di fuori e rifatti a freddo, ma composti armonicamente.

La macchina di oggi è un mostro!

La macchina deve diventare un'opera d'arte!

Noi scopriremo l'arte delle macchine!

Bruno Munari, 1952

МАШИННЫЙ МАНИФЕСТ (ит. macchinismo, от macchina машина)

Сегодняшний мир принадлежит машинам.

Мы живем посредством машин, они нам помогают делать абсолютно все, на работе и отдыхе. Но что мы знаем об их настроениях, природе, об их природных изъянах, если не через их техническое познание, бесчувственное и педантичное?

Машины увеличиваются в количестве гораздо быстрее людей, почти как самые быстроразмножающиеся насекомые; они уже заставляют нас следить за ними, и мы теряем достаточно много времени на заботу о них, они нас избаловали и испортили, мы должны держать их в чистоте, кормить их и оставлять отдыхать, постоянно навещать и не давать им чувствовать недостаток в чем-либо.

В ближайшем будущем мы станем их маленькими рабами.

Художники — единственные люди, могущие спасти человечество от этой опасности. Художники должны всерьез заинтересоваться машинами, оставив романтические кисти, запылившуюся палитру, холст и мольберт; они должны начать изучение анатомии механики, язык механики, природы машин; заставить их работать в новом ключе, создавая произведения искусства посредством этих машин.

Больше никаких масляных красок — вместо них кислородно-водородное пламя, химические реагенты, хромирование, ржавчина, анодное окрашивание, термические изменения.

Больше никакого холста и мольберта — вместо них металлы, пластика, резина и синтетическая резина.

Формы, цвета, движения, шумы механического мира, не выходящие за его рамки и воссозданные гармонично.

Машина сегодня это монстр!

Машина должна стать произведением искусства!

Мы откроем искусство машин!

Бруно Мунари, 1952

1973 - Bruno Munari, 15^a Triennale di Milano, performance nell'atrio progettato da Nanda Vigo - foto Laura Salvati



1973 - Бруно Мунари, 15я миланская Триеннале, перформанс в вестибюле, спроектированным Нандой Вигой - фото Лаура Сальвати

БРУНО МУНАРИ (BRUNO MUNARI)

Тот самый родившийся в Милане в 1907

Тот самый изобретший «бесплезные машины» в 1930

Тот самый написавший в 1945 новые книги для детей, переиздающиеся и сегодня на разных языках

Тот самый изобретший «Час X» (тот самый изобретший многосложные скульптуры) в 1945

Тот самый изобретший нечитаемые письма неизвестных народов, 1947

Тот самый написавший нечитаемые книги в 1949

Тот самый создавший позитивно-негативную живопись в 1950

Тот самый создавший механическую ритмичность в 1951

Тот самый создавший фонтаны и игры воды в 1954

Тот самый реконструировавший теории воображаемых объектов на базе остаточных элементов неопределенного происхождения и сомнительного использования, 1956

Тот самый изобретший разговаривающие вилки в 1958

Тот самый дизайнер

Тот самый создавший скульптуры для путешествий в 1958

Тот самый создавший ископаемые 2000 в 1959

Тот самый изобретший нескончаемые структуры, 1961

Тот самый создавший оригинальные ксилографии в 1964

Тот самый создавший предков, 1966

Тот самый создавший флекси в 1968

Тот самый графический дизайнер редакции Эйнауди

Тот самый изобретший жилища в 1971

Тот самый изобретший дидактические датские игры

Тот самый изобретший тактильные сообщения для незрячих в 1976

Тот самый создавший бонсай

Тот самый изобретший детские мастерские при музее в 1977 и все остальные лаборатории в других странах

Тот самый создавший салат из роз

Тот самый изобретший маечные люстры и лампы

Тот самый написавший маслом на холсте в 1980

Тот самый создавший Высокое Напряжение

Тот самый изобретший вращающиеся цвета

Тот самый преподающий на курсе дизайна в Гарвардском университете США в 1967

Тот самый получивший золотой компас с почетным дипломом Академии Наук Нью Йорка и премию японского Фонда Дизайна «за огромный человеческий вклад в дизайн»

Тот самый почетный член Гарвардского университета Кэмбриджа – США

Тот самый получивший премию Андерсена за лучшее авторство детской литературы и почетную премию Лего Лауреа в архитектуре Генуэзского Университета

Почетный член Академии Изобразительных искусств Брера – Премии Маркони 1992

Каждый знает разного Мунари.

BRUNO MUNARI

Quello nato a Milano nel 1907

Quello delle macchine inutili del 1930

Quello dei nuovi libri per bambini del 1945 ristampati ancora oggi in varie lingue

Quello dell’Ora X (quello dei multipli) del 1945

Quello delle scritture illeggibili di popoli sconosciuti, 1947

Quello dei libri illeggibili del 1949

Quello delle pitture negative-positive del 1950

Quello delle aritmie meccaniche del 1951

Quello delle fontane e giochi d’acqua del 1954

Quello delle ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari in base a frammenti di residui di origine incerta e di uso dubbio, 1956

Quello delle forchette parlanti del 1958

Quello del design

Quello delle sculture da viaggio del 1958

Quello dei fossili del duemila, 1959

Quello delle strutture continue, 1961

Quello delle xerografie originali del 1964

Quello degli antenati, 1966

Quello della flexy del 1968

Quello della grafica editoriale Einaudi

Quello dell’abitacolo del 1971

Quello dei giochi didattici di Danesi

Quello dei messaggi tattili per non vedenti nel 1976

Quello dei bonsai

Quello dei laboratori per bambini al museo del 1977 e di tutti gli altri laboratori in altri paesi

Quello delle rose nell’insalata

Quello della lampada di maglia

Quello dell’olio su tela del 1980

Quello dell’Alta Tensione

Quello dei colori rotanti

Quello del corso di design alla Harvard University USA del 1967

Quello premiato col compasso d’oro, con una menzione onorevole dall’Accademia delle Scienze di New York e quello premiato dalla Japan Design Foundation «per l’intenso valore umano del suo design»

Honorary Member della Harvard University di Cambridge – USA

Quello del premio Andersen per il miglior autore per l’infanzia e quello del premio Lego

Laurea *ad honorem* in architettura dall’Università di Genova

Socio onorario dell’Accademia di Belle Arti di Brera - Premio Marconi 1992

Ognuno conosce un Munari diverso.



paolo scheggi

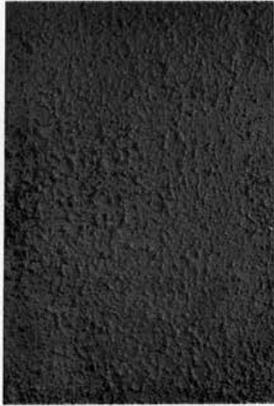
16.01.1963 - *Mostra Monocroma* - Galleria Il Fiore, Firenze

16.01.1963 - *Монохромная Выставка* - Galleria Il Fiore, Флоренция

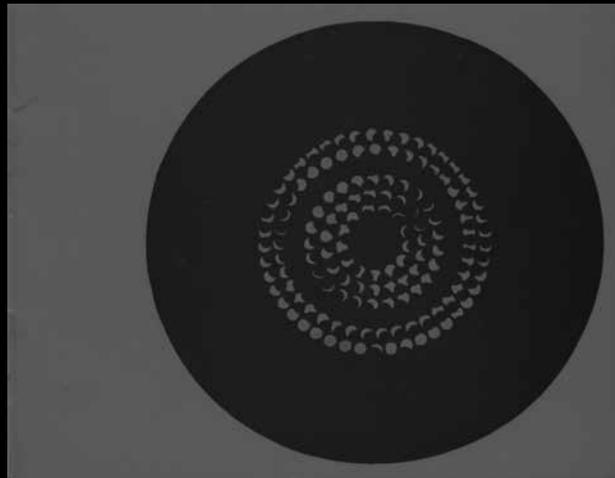
GALLERIA "IL FIORE,,
Via della Pergola 5 r. dal 16 al 29 Gennaio 1963

MOSTRA MONOCROMA

BAJ
A. BUENO
DANGELO
DORAZIO
FONTANA
HARTUNG
Y. KLEIN
LOFFREDO
MANZONI
POMODORO
SCATIZZI
SCHEGGI
TURCATO



lunedì 28 gennaio alle ore 21,30 verranno eseguite nel locale della mostra musiche sperimentali di SYLVANO BUSSOTTI, GIUSEPPE CHIARI, VITTORIO GELMETTI, GIULIANA ZACCAGNINI - ITALO GOMEZ e lette poesie di EUGENIO MICCINI, LAMBERTO PIGNOTTI, SILVIO RAMAT e SERGIO SALVI.

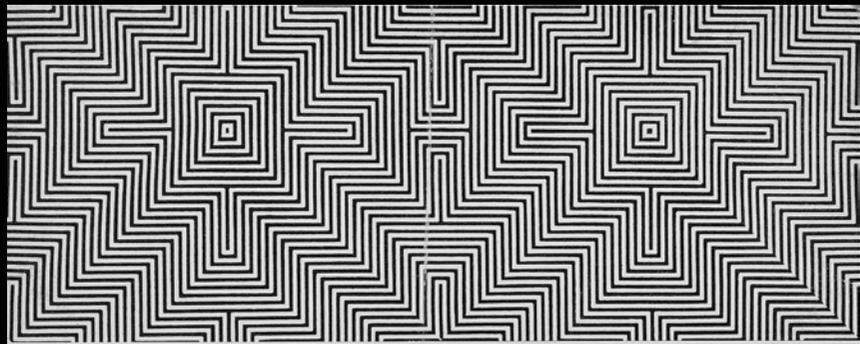


08.04.1965 - *De Nieuwe Stijl, werk van de internationale avantgarde* - Nul=0 De Bezige Bij, Amsterdam

08.04.1965 - *De Nieuwe Stijl, werk van de internationale avantgarde* - Nul=0 De Bezige Bij, Амстердам

05.04.1965 - *Perpetuum Mobile* - Galleria Dell'Obelisco, Roma

05.04.1965 - *Perpetuum Mobile* - Galleria Dell'Obelisco, Рим



IRENE BRIN E GASPERO DEL CORSO
La pregano di intervenire alla preview della mostra

REGINALD NEAL - SQUARE OF THREE-BLACK AND YELLOW, OIL AND LITHOGRAPH, 1964, PARTICOLARE

Perpetuum Mobile:
Op Art,
Arte Cinetica,
Anamorfoosi del sec. XVIII,
Automi antichi e moderni

Galleria dell'Obelisco
146 via Sistina, Roma.
Lunedì 5 Aprile 1965 - ore 18.

QUADRI - SCULTURE - PICCOLO FORMATO - DISEGNI - GRAFICA - RIVISTE - LIBRI D'ARTE



"Pittura-oggetto" a Milano

QUADRI - SCULTURE - PICCOLO FORMATO - DISEGNI - GRAFICA - RIVISTE - LIBRI D'ARTE

13.05.1966 - *Pittura-oggetto a Milano* - Galleria Arco d'Alibert, Roma

13.05.1966 - *Живопись объект в Милане* - Галерея Arco d'Alibert, Рим

«Настоящее слово, имеющее значение, которое сводит во едино все части и смысл, заключенный в слове, в том, что касается ощущений, может быть только тишина, потому что доходит до каждого».

Мерло-Понти

Я не знаю в истории искусства картины более жестокой, но в то же время более наполненной любовью, чем «Герника».

Итак, художник из Малаги нас предал: и мы благодарны ему за это.

Это можно было предвидеть.

С того момента, как жизнь определилась как «бытие к смерти» Хайдеггера и жестокость стала лишь человеческим жестом, любого рода оправдание нашей сущности называется абстрактностью.

Я вывел необходимость продолжительного и систематизированного разрушения и восстановления апологетической окружающей действительности.

То, что в начале века называлось эстетической революцией, исторически трансформировалось в этическую реакцию, в покорение «данной» и «официальной» действительности и не включенной в практику искусства.

У кровавого человека, затаенного в Вольсе, огласившего нам свой приговор, и крик Поллока, разбившегося перед деревом, имел необходимые последствия: вместить в себя одну единственную возможность реализации тревоги существования.

В итоге «бунтующий человек» Камю завершил последний акт европейской культуры Бодлера.

Соответственно, годами человек был вынужден возвышать свой символ разрушителя вещей, или наслаждаться отчужденностью, ставить под сомнение значение Абсолюта. И ожесточенный, униженный и отчужденный, он видел в смерти единственную возможность спасения, а ради жестокости он должен был отказаться от всего самого красивого и подлинного.

Он открыл в себе абсурдное и непростительное начало, и в само-обвинениях он нашел свою свободу.

Если больше нечего не остается, если единственно возможная правда это отрицание, я предлагаю отрицать, отрицать хотя бы нас самих.

«Счастье – по утверждению Маркса – новая идея для Европы..... и для мира».

Милан, 1962

Paolo Scheggi : appunti teorici

"Parola vera, quella che significa, che rende finalmente presente l'assente di tutti i mezzi e libera il senso prigioniero nella cosa, per quanto riguarda l'uso empirico è solo silenzio, perchè non arriva al nome comune"

Merleau-Ponty

Io non conosco nella storia dell'arte un quadro più violento e nello stesso tempo più amorevole di "Guernica".

Il pittore di Malaga ci ha tradito: gliene siamo riconoscenti.

Era prevedibile.

Da quando la vita si è identificata con "l'essere per la morte" di Heidegger e la violenza è diventato il solo gesto umano, ogni giustificazione alla nostra entità si è chiamata estrazione.

Ha implicato in sostanza, il dover continuare sistematicamente a distruggere ed a instaurare una realtà apologetica.

E quello che all'inizio del secolo è stata una rivoluzione estetica si è trasformata storicamente in reazione etica, in assoggettamento ad una realtà "data" e "ufficiale" e non inseribile nella prassi dell'arte.

L'uomo di sangue nascosto dietro Wols che ci ha urlato la sua condanna e il grido di Pollock schiantato contro un albero ha avuto la sua necessaria conseguenza: l'essere accolto quale sola possibilità di realizzare l'angoscia dell'esistenza.

Infine l'uomo in rivolta di Camus ha chiuso l'ultimo atto che la cultura europea trascina da Baudelaire.

Per anni dunque l'uomo è stato costretto ad alzare il suo simbolo di cose cadenti, a gustare la sua alienazione, a dare al dubbio il significato di assoluto. E violentato, stuprato e assente ha visto nella morte la sola possibilità di salvezza e alla violenza ha dovuto rinunciare a tutte le cose più belle e autentiche.

Si è scoperto un caso assurdo e ingiustificabile e nella sua condanna ha voluto riconoscersi libero.

Se non c'è altro da fare, se la sola verità è la negazione, io propongo di negare, almeno la negazione di noi stessi.

"La felicità - ha detto Marx - è un'idea nuova in Europa..... e nel mondo!"

Milano 1962

1962 - Письмо Лучо Фонтана к Паоло Скеджи, как ответ на его текст
Теоретические заметки

Твое письмо так искусно, как сама логика, между нами могут быть и несогласия, что, полагаю я, в твою пользу, ты человек своего времени.

Хотел бы только добавить, что искусство это не что иное как одно из проявлений разума, сам смысл быть «человеком»; не может быть социальной эволюции без всепоглощающей эволюции человека.

Мне нравится твое беспокойство, твои творческие поиски, твои картины, настолько глубоко черные, красные, белые, - они выражают все твое мышление, весь твой страх.

Мне ничего не остается, как пожелать тебе «счастливой» карьеры, и помни оставаться всегда скромным, очень скромным — [во власти] времени мы «ничто».

Лучо Фонтана

1962 - Lettera di Lucio Fontana a Paolo Scheggi in riferimento al testo *Appunti Teorici*

Il tuo scritto è molto intelligente, come lo
fica, fra noi vi possono essere delle divergenze
che ritengo a tuo favore, sei uomo del tuo tempo.

Vorrei solo aggiungere che le arti, non so
no, che „ una delle manifestazioni dell' in-
telligenza, la ragione di essere „ uomo „
non vi può essere evoluzione sociale,
senza un'evoluzione totale dell' uomo -

Mi piacciono le tue inquietudini,
le tue ricerche, i tuoi quadri così profon-
damente neri, rossi, bianchi, mi dica-
no del tuo pensiero, della tua paura -

Non posso che augurarti una car-
riera „ felice „ e ricordarti di essere
umile, molto umile, nel „ tempo „
siamo „ nulla „

Lucio Fontana

1966 - Bruno Munari e Paolo Scheggi, XXXIII Biennale, Venezia



1966 - Бруно Мунари и Паоло Скеджи, XXXIII Биеннале, Венеция

1966 - Paolo Scheggi, Dadamaino e Agostino Bonalumi
Nuove Tendenze, Galleria del Naviglio, Milano - foto Ada Ardessi



1966 - Паоло Скеджи, Дадамайно и Агостино Боналуми
Новые Тенденции, Galleria del Naviglio, Милан - фото Ада Ардесси

proposte sul cerchio

10 intersuperfici curve bianche

processo teorico:

gli oggetti sono quadrati o derivati da operazioni sul quadrato.

lo spazio è suddiviso mediante rotazioni di spirali logaritmiche, parabole logaritmiche, rapporti modulari e continui. le forme inscritte hanno strutture elementari.

situazione:

questa ricerca sistematicamente sperimentale trae le sue origini spirituali ma non metodologiche nell'elementarismo e nel concretismo non si propone di essere rottura o alternativa, bensì il proseguimento storico e quindi dinamico delle esperienze visuali, non come mero e semplicistico esercizio di fenomenologia ottico-fisica, ma come struttura tesa ad ampliare la percezione.

pertanto l'instabilità della stessa visualità degli oggetti, e il divenire della ricerca, costituiscono il metodo operativo, che rifiutando ogni intendimento e attributo di artisticità, tende senza astrazioni naturalistiche a istanze anemiche, ad una maggiore dialettica conoscitiva.

*Paolo Scheggi
Milano, giugno 1964*

Предложения для круга

10 внутренне-изгибающихся белых поверхностей

Теоретический процесс:

Объекты являются квадратными или производными от квадрата.

Пространство разделено путем разворота логарифмических спиралей, логарифмических парабол, непрерывных модулярных отношений. Вписанные в пространство формы обладают элементарной структурой.

Ситуация:

Это систематически-экспериментальное исследование имеет духовные, но не методологические основания элементаризма и не желает быть альтернативой конкретизму, а скорее историческим и, соответственно, динамическим продолжением визуального опыта, но не как подлинного и простого упражнения оптико-физической феноменологии, а как структура, направленная на обогащение визуальной перцепции. Следовательно, непостоянство самой визуальной основы объектов и становления исследования выступает активным методом, который, отрицая смысловые атрибуты творчества, настойчиво склоняется без натуралистических абстракций к более глубокой когнитивной диалектике.

*Паоло Скеджи
Милан, июнь 1964*

1967 - Paolo Scheggi, Uomo Vogue - foto Ugo Mulas



1967 - Паоло Скеджи, Uomo Vogue - фото Уго Мулас

ПАОЛО СКЕДЖИ (PAOLO SCHEGGI)

Родился в 1940 году во Флоренции, умер в 1971 году в Риме.

Паоло Скеджи промчался по жизни 60х гг. словно молния. Начал свою творческую деятельность во Флоренции, чтобы потом перебраться в Милан в 1961 году, где с самого начала художник входит в контакт с главными действующими лицами творческого центра Ломбардии. Скеджи пересматривает эксперименты Программированного искусства (*Arte Programmata*), перерабатывает пространственные поиски творчества Лучо Фонтана (*Lucio Fontana*), за которым художник внимательно и с уважением наблюдает, принимая на себя посредническую роль между Италией и международным сообществом искусства благодаря творческому обмену, участию и сотрудничеству с интернациональными творческими группами, от Группы «Н» (*Gruppo N*) до Группы ZERO (*Gruppo ZERO*), движения «Новая Тенденция» (*Nuova Tendenza*), работающему между Загребом, Парижем и Венецией с 1961 по 1973гг.

Вскоре творческие исследования Паоло Скеджи сосредотачиваются на анализе живописи как объекта-структуры, состоящей из модулируемых элементов, способных вступить в прямой контакт со зрителем, вызывая у последнего критическое визуальное восприятие, как, например, в вогнутых «Внутренних поверхностях» (*Intersuperfici*) или в отражаемых частях чарующих «живописных сиренах», когда монохромный холст способен вызвать неподдельный интерес взгляда и духа. Творческий поиск художника акцентируется также и на физическом расширении картины в пространстве через диалог с миром моды, кино и театра, начиная с пионерской работы «Внутреннее пластическое помещение» (*Intercamera Plastica*), посвященной нефункциональным зонам архитектуры.

Театральные и перформативные эксперименты, участие в урбанистических проектах, творческие сотрудничества и публичные выступления, концептуальные поиски – все это занимало последние два года творчества Паоло Скеджи – составные элементы его художественной работы сводились к символическим посланиям будущим поколениям. Участвующий, начиная с начала 60х гг., в основных экспозиционных проектах своего времени (от выставки *Weiss auf Weiss*, курированной Гаральдом Зеemannом (*Harald Szeemann*) в бернской Кунстхалле), в 1966 году художник был приглашен для участия в венецианской Биеннале, на которой выставил четыре «Внутренние поверхности» (*Intersuperfici*), изогнутые белым, желтым, красным и синим, а двадцать лет спустя на Биеннале 1986 года творческие хроматические исследования Паоло Скеджи были внесены в художественный маршрут, стартующий от авангарда, от Джакомо Балла (*Giacomo Balla*) до Александра Кальдера (*Alexander Calder*), и прибывающий к Лучо Фонтана (*Lucio Fontana*), Ив Кляйну (*Yves Klein*), Пьеро Манзонни (*Piero Manzoni*), Энрико Каstellани (*Enrico Castellani*) и Агостино Боналуми (*Agostino Bonalumi*).

PAOLO SCHEGGI

Nato nel 1940 a Firenze, morto nel 1971 a Roma.

Paolo Scheggi ha attraversato gli anni sessanta come una meteora. Inizia la sua attività a Firenze per poi trasferirsi a Milano nel 1961, dove fin dai primi tempi entra in contatto con i protagonisti della ricerca artistica del capoluogo lombardo. Riflette sulle sperimentazioni dei linguaggi programmati, rielabora le esperienze spazialiste di Lucio Fontana che dal 1962 ne segue l'opera con attenzione, rivestendo un ruolo di «racordo» tra l'Italia e il contesto internazionale, grazie agli scambi e alle collaborazioni con gruppi internazionali, dal Gruppo N al Gruppo ZERO, al movimento di Nuova Tendenza, attivo tra Zagabria, Parigi e Venezia dal 1961 al 1973.

Rapidamente la sua ricerca passa dall'analisi della pittura come oggetto-struttura, costituita da elementi modulari capaci di entrare in relazione con il fruitore e di stimolarne una percezione critica, alle *Intersuperfici curve* o a *Zone riflesse*, ammalianti «sirene pittoriche» dove il monocromo diventa richiamo carismatico dell'occhio e dello spirito. La sua ricerca si rivolge poi all'estensione del quadro nello spazio, dialogando con il mondo della moda, con il cinema e con il teatro, a partire dalla pionieristica *Intercamera Plastica* dedicata alle zone a-funzionali dell'architettura.

Le esperienze in ambito teatrale e performativo, gli interventi urbani, le collaborazioni a manifestazioni pubbliche, le ricerche concettuali lo occuparono negli ultimi due anni: gli elementi costitutivi dell'opera si riducono a simbolici messaggi consegnati a una umanità futura. Presente, fin dai primi anni '60, alle principali manifestazioni dell'epoca (*da Weiss auf Weiss* a cura di Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna), nel 1966 viene invitato a partecipare alla Biennale di Venezia, dove espone quattro *Intersuperfici curve* dal bianco, dal giallo, dal rosso e dal blu, e ancora, vent'anni dopo, a quella del 1986 nella quale la sua ricerca cromatica viene inserita nel percorso che parte dalle avanguardie storiche, da Giacomo Balla ad Alexander Calder, arriva a Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Enrico Castellani e Agostino Bonalumi.



nanda vigo

30.10.1964 - Group Zero - University of Pennsylvania, Filadelfia

30.10.1964 - Группа Зеро - University of Pennsylvania, Филадельфия



04.05.1965 - Zero Avantgarde - Galleria del Cavallino, Venezia

04.05.1965 - Зеро Авангард - Galleria del Cavallino, Венеция

ZERO

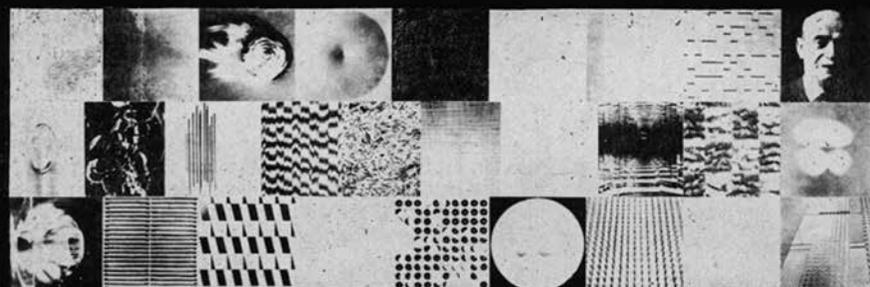
avantgarde

616^a Mostra del Cavallino
dal 4 al 14 maggio 1965

GALLERIA DEL CAVALLINO - S. MARCO 1725 - VENEZIA

ZERO

avantgarde 1965



la mostra si inaugura nell'atelier di fontana il 27 marzo e al "cavallino" di venezia il 4 maggio 1965

27.03.1965 - ZERO avantgarde - Atelier Fontana, Milano

27.03.1965 - ЗЕРО Авангард - Мастерская Фонтана, Милано

nova tendencija 3

galerija suvremene umjetnosti, zagreb, kazanka broj 2
izdanje za umjetnost i obrt zagreb, broj izdanja 104
12. 8. - 15. 8. 1965.



13.08.1965 - Nova tendencija 3 - Suvremene Umjetnosti, Zagabria

13.08.1965 - Новая тенденция 3 - Suvremene Umjetnosti, Загреб

Nanda Vigo accanto ad una scultura-lamiera di Lucio Fontana progettata per la Zero house di Nanda Vigo a Milano, tra il 1959 e il 1963 - foto Carlo Cisventi



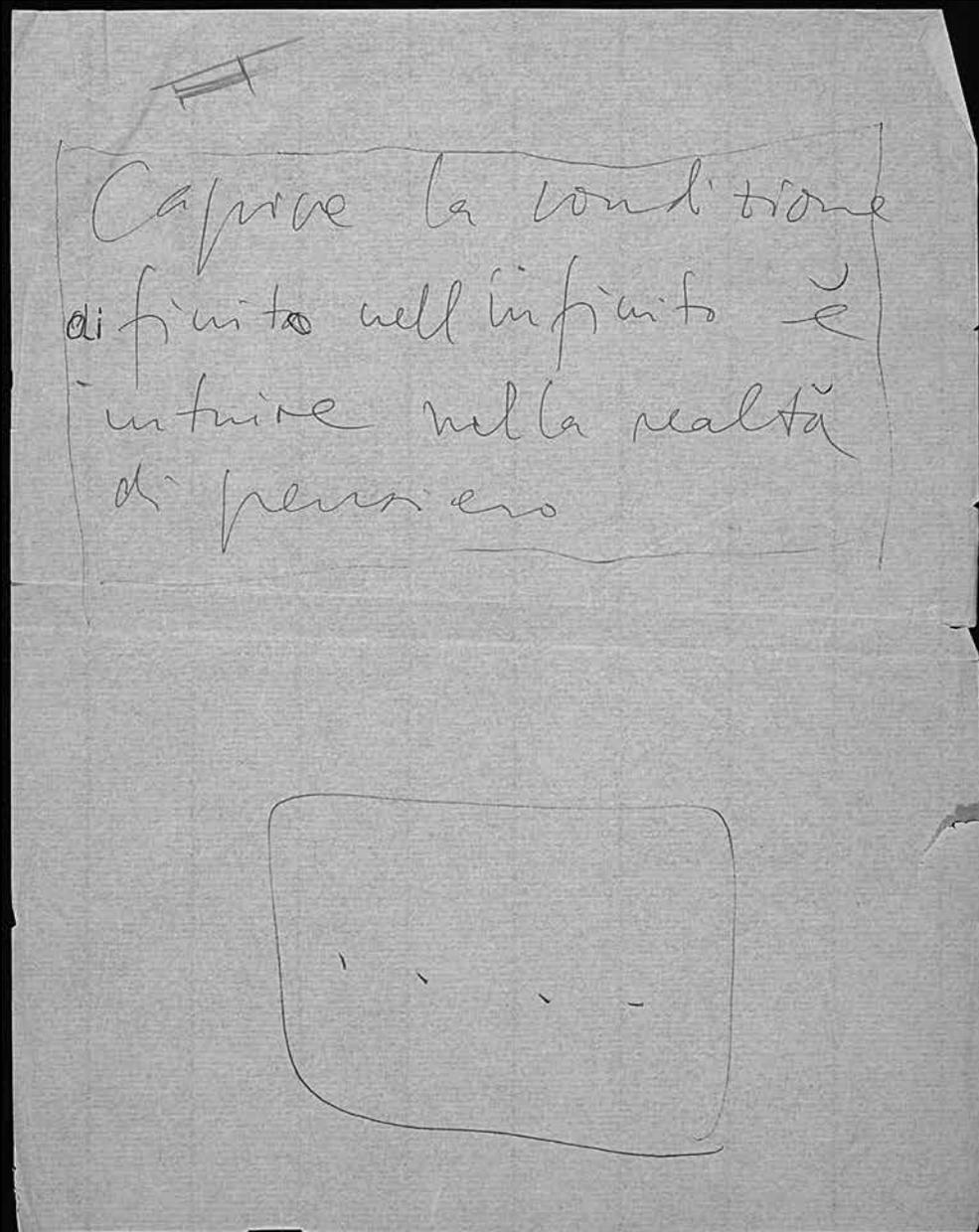
Нанда Виго рядом со скульптурой-металлической пластиной Лучо Фонтана, спроектированной специально для Zero house Нанды Виго в Милане, между 1959 и 1963 гг - фото Карло Чизвенти

1964 - Nanda Vigo e Lucio Fontana all'inaugurazione della mostra *Cronotopi*, Galleria Vinciana, Milano - foto Fabrizio Garghetti



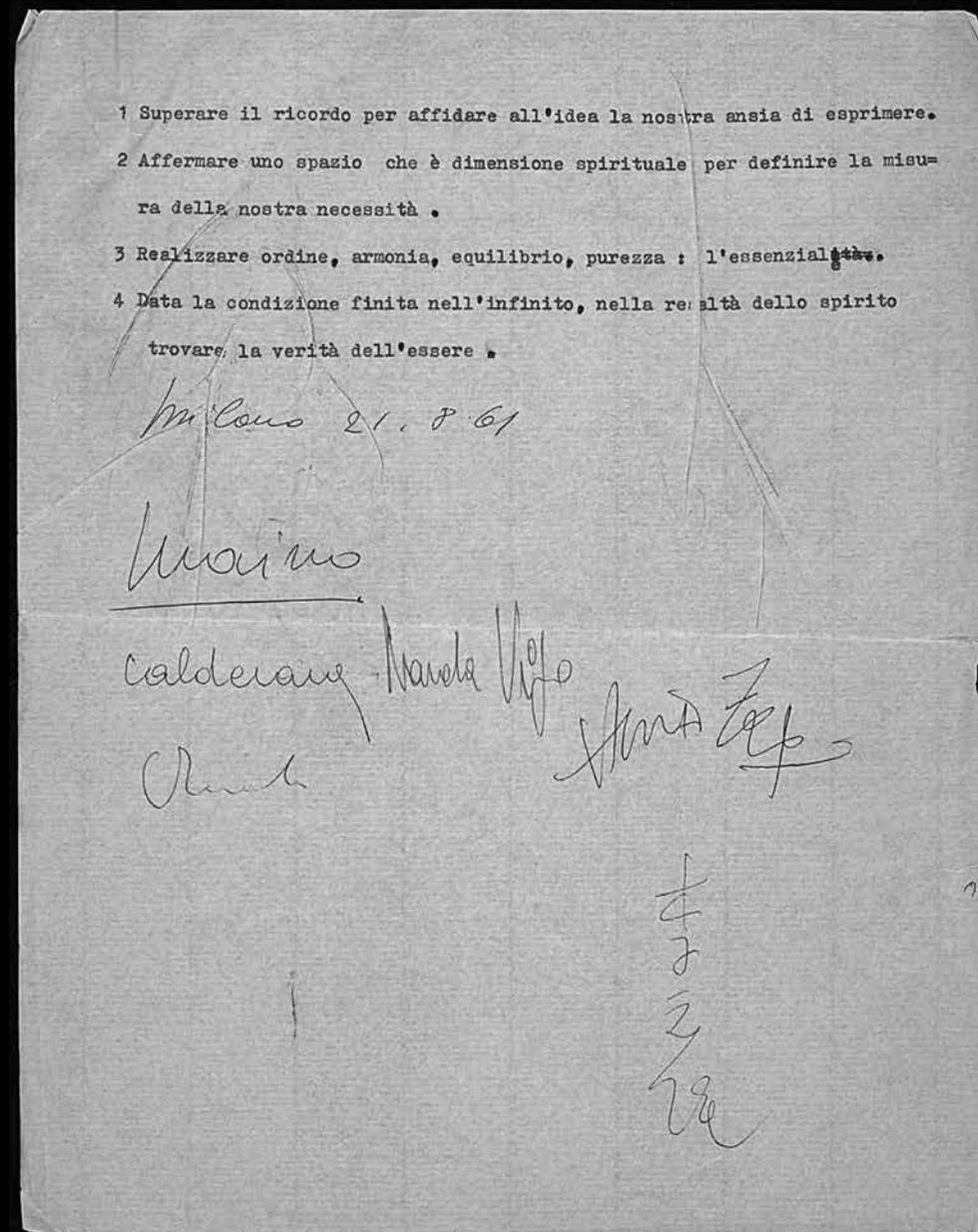
1964 - Нанда Виго и Лучо Фонтана на вернисаже выставки *Хронотопы*, Galleria Vinciana, Милан - фото Фабрицио Гаргетти

1961 - Lucio Fontana, *Punto Uno*, dichiarazione raccolta e conservata da Nanda Vigo; questo breve testo è quasi un bilancio spirituale sul «senso dell'evoluzione dell'arte» (Courtesy Nanda Vigo)



Понять основания предельности (конечности) в бесконечности значит уметь предчувствовать в реальности мышления.

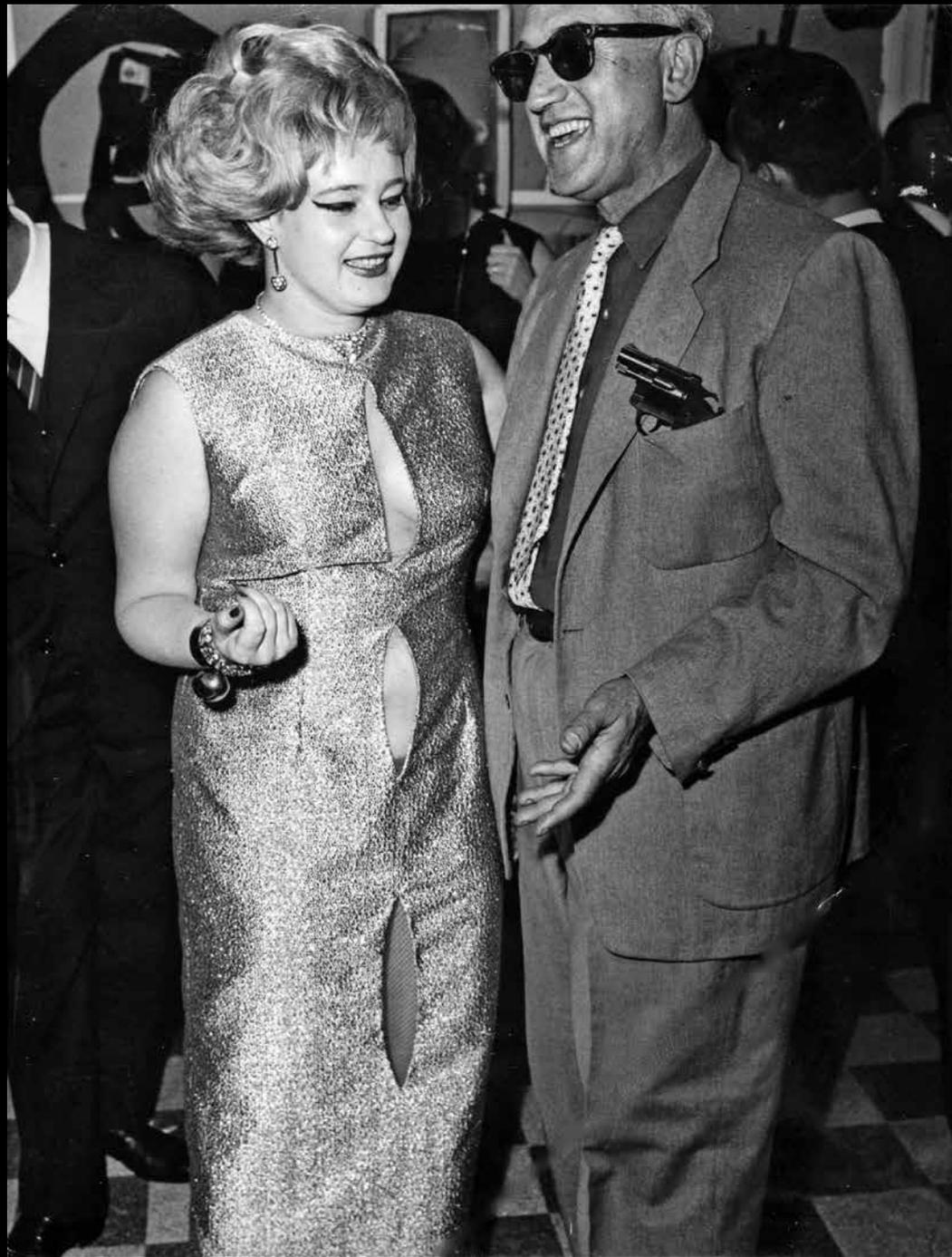
1961 - Лучо Фонтана, *Punto Uno*, пояснения, собранные и сохраненные Нандой Виго; этот небольшой текст - практически «духовный отчет» о «чувстве эволюции искусства» (С разрешения Нанды Виго)



1. Преодолеть воспоминание для того, чтобы вверить идее ожидания творческой экспрессии.
2. Определить пространство, являющееся духовным измерением для определения наших потребностей.
3. Создать порядок, гармонию, равновесие, чистоту и существенность.
4. Положение затерялось в бесконечности, в действительности духа найти правду человеческого существования.

Милан 21.8.61

1964 - Nanda Vigo con l'abito disegnato da Lucio Fontana ad una festa a Roma



1964 - Нанда Виго в платье по эскизу Лучо Фонтана на празднике в Риме

1966 - Nanda Vigo
XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia - foto Ugo Mulas



1966 - Нанда Виго
XXXIII Биеннале современного искусства, Венеция - фото Уго Мулас

Al di là di un'estetica dell'arte
Fine dell'arte

Parlare di Nanda Vigo e presentare la sua mostra può sembrare oggi una moda, però quello che veramente trovo una realizzazione completa e sorprendente è l'Ambiente cronotopico, realizzato a Milano come unità di abitazione. Né pittura né scultura né architettura, ma il risultato di un complesso di ricerche in stato di evoluzione progressiva che da anni erano in fase di proposta. L'Ambiente cronotopico propone la fine dell'architettura estetico-formale. Per Nanda Vigo la filosofia e la scienza sono alla base delle ricerche per il pensiero umano attuale per un'evoluzione antidimensionale e che modifica ora la funzione plastica dell'informazione. Non mi interessa cosa possa sostituire l'arte, ma di importanza fondamentale ritengo sia l'evoluzione del pensiero dell'uomo nel tempo.

Lucio Fontana,
Milano, Galleria La Salita, il 21 febbraio 1964

Вне эстетики искусства
Конец искусства

Размышления о Нанде Виго и презентация ее выставки могут показаться модной тенденцией в наши дни, однако то, что я нахожу действительно ее полноценной и интересной реализацией, - это Хронотопическая Атмосфера / Хронотопическая Среда (Ambiente cronotopico), созданная в Милане как некая жилищная единица. Это ни живопись, ни скульптура, ни архитектура, но комплексный результат исследований в процессе прогрессивной эволюции, которая годами находилась в стадии идей и предложений. Хронотопическая Атмосфера предлагает закат эстетическо-формальной архитектуры. Для Нанды Виго философия и наука находятся в основе исследований актуального для эволюции вне пространства измерений человеческого мышления, модифицирующего пластическую функцию информации. Меня не интересует, что может заменить искусство, - фундаментальной важностью обладает эволюция человеческого мышления во времени.

Лучо Фонтана,
Милан, Галерея La Salita, 21 февраля 1964 г.

informazione

*concetto filosofico - cronotopia o postulato
cinquedimensionale introducente all'adimensione*

*concetto geometrico - il rettangolo e il quadrato
inscrivono ogni altra forma geometrica
ritengo quindi che dovendo tradurre esteticamente
un codice di comando atto a triggerare un'informazione
con una scelta precisa
queste forme siano le più atte a concretizzarlo
in armonia con il postulato cronotopico*

*estetica direzionata all'informazione
attraverso "i gates" aperti
dal codice di comando dell'estetica direzionata,
lo spettatore ha la rivelazione
cronotopico-adimensionale*

nanda vigo milano gennaio 1964

информация

философская концепция – хронотопия или пятимерный постулат внедренный в пространство вне измерений

геометрическая концепция – прямоугольник и квадрат вписывают каждую другую геометрическую форму следовательно я полагаю, что, будучи должной перевести в эстетическую форму код действия, я запускаю определенно выбранную информацию эти формы являются наиболее приспособленными для его гармоничной конкретизации с хронотопическим постулатом

эстетика, направленная на информацию путем открытых «gates» кода действия направленной эстетики зритель открывает хронотопическое пространство вне измерений

нанда виго милане январь 1964

1965-1968 - La Casa sotto la foglia, realizzata da Gio Ponti e Nanda Vigo a Malo (esterno) - foto Uliano Lucas

1965-1968 - Дом под листвой, создан Джо Понти и Нандой Виго в Мало (снаружи) - фото Ульяно Лукас



1965-1968 - La Casa sotto la foglia, realizzata da Gio Ponti e Nanda Vigo a Malo (interno) - foto Casali/Domus

1965-1968 - Дом под листвой, создан Джо Понти и Нандой Виго в Мало (внутри) - фото Казали/Domus

1971 - Nanda Vigo e Gio Ponti in occasione dell'80° compleanno di quest'ultimo a Milano



1971 - Нанда Виго и Джо Понти по случаю восьмидесятилетия Джо Понти в Милане

LIGHT TREES
++++++
++++++

La poetica di progetto di questi *Light Trees*, è un racconto di deviazioni sonore, musicali, insistiti su schemi formali di riferimento alla prima evoluzione dei segni cosmogonici, e cioè alla simbologia dell'albero, considerato dalle antiche scritture come produttore di vita: radici nella terra, rami verso il cielo, figurazione logica, soprattutto se il ramo apporta la luce, la cui propagazione nello spazio ci dà la formulazione matematica, l'unica, non relativa.

Light Track
Light è il sentiero delle stelle
Light è l'alfabeto cosmogonico
per leggere le galassie
Light sono gli spazi infiniti
dei chakra, della mente e del cuore
Light sono le rifrazioni degli specchi
che rimandano labirintivi sistemi
di luce, per perdersi e per trovarsi
Light è la terra, madre, nel quadrato
Light perfetto, del centro di Cheope
Light è la svastica dei raggi di Ra
costruttore di vita e di morte
nella ruota luce cronotipica
di un divenire luce

nanda vigo
13/9/83/

Поэтика проекта этих *Light Trees* заключается в рассказе сонорных, музыкальных девиаций, перенесенных на формальные схемы, ссылающиеся на первую эволюцию космологических знаков, то есть на символическую основу дерева, считающегося в античных писаниях производителем жизни: корни земли, ветви направлены к небу, логическое изображение, особенно если ветвь привносит свет, распространение которого в пространство образует математическую формулу, единственную, не относительную.

Light Track
Light это путь звезд

Light это космологический алфавит
для чтения галактики

Light это бесконечные пространства
чакр, мыслей и сердца

Light это преломление зеркал,
освобождающих системы лабиринтов
света, чтобы заблудиться и найти себя вновь

Light это земля, родина мать, в апогее,

Light совершенен, в центре Хеопса

Light это свастика лучей Ра
строитель жизни и смерти
в кругу хронотопического света
становления света



Нанда Виго (NANDA VIGO)

Родилась в Милане в 1936 году, живет и работает в Милане и Восточной Африке

Начала интересоваться искусством с самого раннего возраста благодаря Филиппо де Пизису, другу семьи, с которым провела некоторое время, а также архитектуре Джузеппе Террани, чьи произведения научили ее внимательному отношению к свету. После окончания Политехнического института в Лозанне и важной стажировки в Сан-Франциско в 1959 году Нанда Виго открыла собственную студию в Милане. С этого момента основной темой ее искусства становится конфликт/гармония света и пространства, над которой она работает в качестве архитектора и дизайнера. С 1959 года посещает мастерскую Лучо Фонтана и впоследствии сближается с художниками Пьеро Мандзони и Энрико Кастеллани, основателями галереи Азимут в Милане. В этот период, путешествуя с выставками по всей Европе (более 500 групповых и персональных выставок), Нанда Виго знакомится с участниками движения ZERO в Германии, Голландии и Франции

В 1959 году начинается работа над проектом Дома ZERO (*ZERO house*), законченная только в 1962 году. Между 1964 и 1966 гг. приняла участие в по крайней мере в 13 выставках группы ZERO, в том числе в *NUL 65* в музее Стейделик в Амстердаме и в *ZERO: An Exhibition of European Experimental Art* в Галерее современного искусства в Вашингтоне. В 1965 выступила в качестве куратора легендарной выставки *ZERO avantgarde* в мастерской Лучо Фонтана в Милане, в которой приняли участие 28 художников.

Между 1965 и 1968 гг. спроектировала и реализовала совместно с Джо Понти т.н. *Casa sotto la foglia* (Дом под листвой, г. Мало, Италия). В 1964 году на Триеннале в Милане представила вместе с Лучо Фонтана черный энвайромент *Utopie* (Утопии); туда же в 1973 году пригласила многих художников и архитекторов для участия в перформансе, который происходил прямо в атриуме здания; этот опыт был признан первым выставочным экспериментом подобного типа.

В 1971 году Нанда Виго получила премию *New York Award for Industrial Design* за дизайн ламп (*Lampada Golden Gate*) и в том же году реализовала один из своих наиболее эффективных проектов для Дома-музея Ремо Бриндизи в Лидо-ди-Спина.

В 1976 году выиграла 1-ую премию *St. Gobain* за дизайн стекла. Преподавала в Политехническом институте в Лозанне и в Европейском институте дизайна в Милане и в 1999 году в *Master Lightin Design* при миланской Академии Брера. С 2006 года ее работы представлены в постоянной экспозиции музея дизайна Триеннале в Милане.

В 1982 году Виго принимает участие в 40-й Венецианской биеннале

В 2007 году придумала архитектурное и дизайнерское решение для выставки «Пьеро Мандзони – Милан и мифология» в Палаццо Реале в Милане. В этот же период была художественным руководителем трех фильмов (реж. Марко Пома), посвященных мастерам итальянского искусства: Джо Понти, Лучо Фонтана и Пьеро Мандзони

Сегодня, как и на протяжении всей карьеры, Нанда Виго занимается междисциплинарной деятельностью на границе между искусством, дизайном, архитектурой, участвует во многих проектах в качестве архитектора, дизайнера и художника. Главное обстоятельство, которое способствует многолетней успешной карьере, это ее неослабевающий интерес и изучение искусства: именно это побуждает ее сотрудничать с наиболее значительными персонажами нашего времени и всегда заниматься проектами, которые повышают статус Искусства, как и последний по хронологии, но не по значению *ITALIAN ZERO & avantgarde '60s* в Мультимедиа Арт Музее в Москве.

NANDA VIGO

Nata a Milano nel 1936, vive e lavora tra Milano e l'Africa orientale.

Dimostra interesse per l'arte fin dalla tenera età, quando ha occasione di trascorrere del tempo in compagnia di Filippo de Pisis, amico di famiglia, e di osservare le architetture di Giuseppe Terragni da cui – si può azzardare a dire – ha imparato l'attenzione alla luce. Dopo essersi laureata all'Institut Polytechnique di Losanna e un importante stage a San Francisco, nel 1959 Nanda Vigo apre il proprio studio a Milano. Da quel momento il tema essenziale della sua arte diventa il conflitto/armonia tra luce e spazio, che l'artista utilizza nel proprio lavoro, anche come architetto o designer. Dal 1959, frequenta lo studio di Lucio Fontana prima, e poi si avvicina agli artisti che avevano fondato la galleria Azimut a Milano, Piero Manzoni ed Enrico Castellani. In quel periodo tra i diversi viaggi per le mostre in tutta l'Europa (più di 400 mostre collettive e personali), Nanda Vigo conosce gli artisti e i luoghi del movimento ZERO in Germania, Olanda e Francia.

Nel 1959 inizia la progettazione della *ZERO house* a Milano, terminata solo nel 1962. Tra il 1964 e il 1966 ha partecipato ad almeno tredici mostre ZERO, compresa *NUL 65* allo Stedelijk Museum di Amsterdam e *ZERO: An Exhibition of European Experimental Art* alla Gallery of Modern Art di Washington D.C. Nel 1965 l'artista ha curato la leggendaria mostra *ZERO avantgarde* nello studio di Lucio Fontana a Milano, con la partecipazione di ben 28 artisti.

Tra il 1965 e il 1968 ha progettato e creato con Gio Ponti la *Casa sotto la foglia*, a Malo (Vi). Nel 1964, alla Triennale di Milano, realizzò *Utopie* in collaborazione con Lucio Fontana, e nella stessa sede, nel 1973, invitò molti artisti e architetti a realizzare performance proprio nell'atrio dell'edificio; questo è considerato il primo «esperimento» espositivo di questo tipo.

Nel 1971 Nanda Vigo viene premiata con il New York Award for Industrial Design per il suo sviluppo delle lampade (*Lampada Golden Gate*) e nello stesso anno progetta e realizza uno dei suoi progetti più spettacolari per la Casa-Museo già di Remo Brindisi a Lido di Spina (Fe).

Nel 1976 vince il 1° Premio *St. Gobain* per il design del vetro. Ha insegnato all'Institut Polytechnique di Losanna, all'Accademia di Macerata e all'Istituto Europeo del Design a Milano oltre che nel 1999 al *Master Lighting Design* all'Accademia di Brera di Milano. Dal 2006, in permanenza al Museo del Design della Triennale, sono presenti i lavori di Nanda Vigo.

Nel 1982 l'artista partecipa alla XL Biennale di Venezia.

Nel 2007 ha curato l'allestimento della mostra *Piero Manzoni, Milano et Mitologia* a Palazzo Reale a Milano. Fece, in quel periodo, il coordinamento artistico di tre film dedicati a tre maestri dell'arte italiana: Gio Ponti, Lucio Fontana, Piero Manzoni, realizzati con la regia di Marco Poma.

Oggi, come in tutto l'arco della sua carriera, Nanda Vigo opera con un rapporto interdisciplinare tra arte, design, architettura, ambiente, è impegnata in molteplici progetti sia nella sua veste di architetto che di designer che di artista. Quello che contraddistingue la sua vivace carriera è l'attenzione e la ricerca dell'arte, che la spinge ad aprire collaborazioni con i personaggi più significativi del nostro tempo e a intraprendere sempre progetti volti alla valorizzazione dell'arte come, ultimo in ordine cronologico, questa mostra *ITALIAN ZERO & avantgarde '60s* al Multimedia Complex of Actual Arts di Mosca.



gruppo ZERO

Развитие Группы «ZERO»

Группа «Zero» это не творческая группа в строгом смысле этого слова. Когда в середине 50х гг. деятельность молодых художников из Дюссельдорфа стала развиваться в более живом направлении, ни одна из галерей не обратила внимания на их работу и их воображение. В результате этого неприятия некоторые из этих художников начали организовывать так называемые «вечерние выставки», которые представляли собой только вечерний вернисаж, в то время как сама выставка не имела продолжения.

Первая экспозиция, у которой была определенная тематика, была седьмая из «вечерних выставок», под названием «Красная Живопись» (La Pittura Rossa) (были представлены картины, в которых доминировал красный цвет). Набравшись смелости вследствие удачной рекламной кампании, созданной благодаря их предыдущим творческим встречам, мы (Мак и я) опубликовали каталог-газету под названием ZERO 1 (апрель 1958). Каталог содержал искусствоведческие тексты и утверждения художников, участвующих в выставке.

Основной тенденцией была попытка очищения цвета, противоположного исследованиям Арт-Информеля и Нео-Экспрессионизма; гармоничное завоевание души благодаря спокойной и безмятежной сенсублизации. Ив Кляйн, Хайнц Мак и я подписали основные статьи каталога. Ив Кляйн написал текст о своей монохромной живописи, Мак о вибрации, а мое заявление касалось значения цвета как связи света.

Потребовались месяцы для того, чтобы найти, почти случайно, название для группы - «ZERO» (от ит. zero ноль). Изначально термин не обладал нигилистическими коннотациями и не был лингвистической игрой в стиле дадаистов. Это название являлось определением зоны тишины и чистой возможности нового начала почти переворачивания запуска ракеты по направлению к неизмеримой зоне, в которой старое уступает шаг новому.

Более важным, возможно, была не ZERO 1, а ZERO 2 (октябрь 1958). Было опубликовано по случаю восьмой встречи «вечерних выставок» под названием «Вибрации» (Vibrazioni). Выставка состояла из представления произведений пяти художников, интересующихся визуальным движением: (Holweck), Мак (Mack), (Mavignier), Пине (Piene), и (Zillmann). В ZERO 2 заявление Мака и мое обладают характером манифеста, Мак рассуждал о «спокойном и бесполойном» (Il quieto e l'inquieto), а я «светелу» (luceluce). Статья теоретика Fritz Sitz была глубоким предисловием к нашим вопросам.

Первой причина нашего объединения в своего рода группу было соединение художественного воображения отдельных художников из разных районов Германии (и в последствии со всего мира), которые, встретившись, становились друзьями. Другой причиной была моя личная дружба с Маком и наши с ним общие личные и художественные интересы, которые становились потом очевидными в его vibrations и в моих light- pattern paintings.

После выставки «вибрации» мы встретили многих художников, желающих каким-то образом соотноситься с нашей работой. Самой прочной и важной связью была с Лучо Фонтана, на которого мы смотрели, с самой первой нашей встречи, как на духовного отца, несмотря на то, что он не влиял прямо на наше творчество.

Я встретил Фонтана первый раз в 1961 году, но Мак знал и встречал его ранее благодаря Пьеро Мандзони, который с 1959 года устанавливал контакты с художниками разной национальной принадлежности, особенно между Миланом и Дюссельдорфом.

В то время как одобрение и поощрение Фонтана было в основном в человеческом плане, «новым искушением» для нас был Макс Билл (Max Bill), который в 1960 году включил в свою выставку под названием Konkrete Kunst (Конкретное Искусство). Но многие из нас (за исключением Мавинье, который был учеником Билла) сумели быть достаточно цельными в наших исследованиях без излишнего интеллектуального влияния, визуального или художественного. Одним из наших самых значительных замыслов (целей) была попытка вновь примерить Человека и Природу – природа предлагает необыкновенные стимулы через свои элементы: небо, море, Арктика, пустыни, воздух, свет, вода, огонь, которые сами по себе являются средствами выражения и формы – давая художнику возможность применить собственные инструменты, наравне с природными, и без реакции беглецов от «современного мира».

Отношения природа/человек/технология был одним из несущих (основных) тем ZERO 3, опубликованного в июле 1961 года. Посвященный двадцати художникам, он содержал, помимо оказанной дани уважения Фонтана, утверждения Кляйна, Тэнгли, Арман, Споэрри, Мака и меня.

Ив Кляйн был, возможно, истинным «мотором», давшим жизнь движению ZERO. Его личное влияние на друзей, и его художественная сила, укрепляли наш порыв, в 1957 году, даже если наши индивидуальные устремления смотреть на свет и на визуальное движение, также как и на «вибрации» и на борьбу света и темноты, имели очень далекую связь с его стремлениями. Его влияние исходило из его личной гениальности и из его универсальной способности очищения.

La nascita del Gruppo Zero

Il Gruppo Zero non è un gruppo organizzato in maniera rigida. Quando a metà degli anni cinquanta l'attività di noi giovani artisti di Düsseldorf si fece progressivamente più vivace, nessuna galleria dimostrò attenzione verso il nostro lavoro e la nostra immaginazione. Noi reagimmo a questo disinteresse con l'organizzazione di eventi chiamati «mostre serali» che consistevano solo nell'inaugurazione serale senza che la mostra proseguisse in seguito.

La prima mostra che aveva un tema definito fu la settima mostra serale, intitolata *Il dipinto rosso* (comprendente opere pittoriche con dominante di colore rosso). Incoraggiati dal vasto eco pubblicitario sollevato dagli appuntamenti precedenti, noi (Mack ed io) pubblicammo una rivista-catalogo chiamata ZERO (n. 1, aprile 1958) che comprendeva scritti critici e le dichiarazioni degli artisti che parteciparono alla mostra.

La tendenza principale consisteva in un tentativo di purificazione del colore contrapposto alla ricerca informale e neo-espressionista; la conquista pacifica dell'animo grazie ad una calma e serena sensibilizzazione. Yves Klein, Heinz Mack ed io firmammo gli articoli principali del catalogo. Yves scrisse della sua pittura monocroma, Mack sulla vibrazione e la mia dichiarazione concerneva il valore del colore come articolazione della luce.

Il titolo ZERO fu il risultato di mesi di ricerca conclusi in un ritrovamento quasi casuale. Sin dall'inizio noi considerammo il termine non in senso nichilistico o come gioco linguistico pseudo DaDa, ma come definizione di una zona di silenzio e di nuove possibilità: come il conto alla rovescia prima del lancio di un missile, Zero è la zona incommensurabile in cui il vecchio cede il passo al nuovo.

Più importante di ZERO 1 è forse stato ZERO 2 (ottobre 1958). Era stato pubblicato in occasione dell'ottava mostra serale con il titolo *Vibrazione*. La mostra consisteva nella presentazione dell'opera di cinque artisti interessati al movimento visuale: Holweck, Mack, Mavignier, Piene, e Zillmann. In ZERO 2 la dichiarazione di Mack e la mia hanno il carattere serio di un vero manifesto, quello di Mack riguardava «La quiete dell'inquietudine» e il mio «La purezza della luce». L'articolo del teorico Fritz Seitz fu una profonda introduzione alle nostre problematiche.

Il primo motivo per cui si costituì una sorta di gruppo fu l'integrazione dell'immaginazione artistica di singoli artisti provenienti da diverse zone della Germania (e - tempo dopo - da tutto il mondo) che, incontrandosi, diventarono amici. Un altro motivo fu la mia amicizia con Mack e i nostri interessi comuni a livello personale e artistico che diventarono evidenti dal confronto delle sue strutture dinamiche con i miei dipinti che strutturano la luce.

Dopo la mostra Vibrazione incontrammo molti artisti che si occupavano di problemi simili ai nostri. Il legame più importante si stabilì con Lucio Fontana a cui guardavamo, sin dal nostro primo incontro, come un padre spirituale benché non ci influenzasse direttamente.

Incontrai Fontana per la prima volta nel 1961 ma Mack lo aveva già incontrato in precedenza più volte grazie a Piero Manzoni, che dal 1959 aveva stabilito contatti con artisti di varie nazionalità, specialmente tra Milano e Düsseldorf.

Mentre l'incoraggiamento di Fontana era soprattutto di carattere umano, una nuova «tentazione» arrivava da Max Bill, che nel 1960 ci incluse in una sua mostra dal titolo *Konkrete Kunst* (Arte Concreta). Ma la maggior parte di noi (eccettuato Mavignier che era stato studente di Bill) riuscì a restare ben salda nella propria posizione di artisti che non vogliono che il loro spirito (e le loro sensazioni) siano sopraffatti dalla mente o da una ricerca visuale intellettualistica. Uno dei nostri fini più rilevanti fu il tentativo di riarmonizzare uomo e natura - la natura offre impulsi straordinari attraverso i suoi elementi: il cielo, il mare, l'Artico, i deserti, aria, luce, acqua, fuoco, che sono mezzi di espressione e forma. Noi non consideriamo l'artista come un fuggitivo dal «mondo moderno», ma gli diamo la possibilità di impiegare sia gli strumenti della tecnica moderna che quelli della natura.

La relazione natura/uomo/tecnologia fu uno dei temi portanti di ZERO 3, pubblicato nel luglio del 1961. Il numero era dedicato a una ventina di artisti: l'omaggio a Fontana, ed i contributi di Yves Klein, Jean Tinguely, Arman, Daniel Spoerri, Heinz Mack, e il mio sono stati quelli che hanno avuto maggiore risonanza.

Yves Klein fu probabilmente il vero motore che diede l'impulso per la nascita del movimento Zero. La sua influenza personale come amico e il suo potere artistico nel 1957 innescarono la nostra attività in direzione di Zero, sebbene la nostra propensione a guardare alla luce e al movimento visuale come vibrazione e come lotta tra luce e oscurità avessero scarsa connessione con le sue ambizioni. La sua influenza ci arrivava dal suo genio personale e dal suo atteggiamento universale verso la purificazione.

Возможно, самая значительная выставка ZERO имела место в Hesselhuis Антверпене, в , в марте 1959 года. Организованная Полом Бури, Полом ван Хендоком и Жаном Тэнгли, с помощью также Даниэла Споэрри, эта выставка была без названия, но темой каталога была концепция Мохой-Надь () *Vision in motion - motion in vision*; среди участников были: Бури, ван Хендонк, Кляйн, Мак, Пине, Юккер, Сото, Тэнгли.

В июле 1959 года вместе с Маком организовал новую похожую выставку в Висбадене, под названием Дупато 1. Выставка открылась на кануне Документы II и была первой из наших выставок в Германии, которая выразила наше общее поведение по отношению к ташизму и потенциалу гармонии между чувствительностью (восприимчивостью) и умственным контролем (если не их идентичностей).

С самого начала 1959 года мы постоянно встречались с Жаном Тэнгли, который подбадривал нас своими яркими разговорами о нашей деятельности и дал нам необходимый импульс для механизации наших световых объектов.

Начиная с 1959 года мы работали над составлением и публикацией ZERO 3. После его опубликования (в галерее Galerie Schmela, Дюссельдорф, июль 1961), было организовано, особенно Маком и мною, а иногда Мандзони и Кастеллани все более растущее число «хепенингов»; иногда в Голландии (с 1961 года одна из неформальных голландских объединений поменяло свое направление, приближаясь к ZERO) Пеетерсом и Армандо (которые в 1962 году объединились в группу под названием : Nul (Zero) (ничего) и духовно считали себя в нашей группе. Пеетерс организовал выставку в амстердамском Stedelijk Museum в марте 1962 года.

Около 1960 года художники, которые участвовали или проявляли интерес к ZERO, определились со своими стремлениями: идеалистическое направление (романтический), направленное на изменение объектов и человека из темноты на свет (позже преувеличенно ZERO- THE NEW IDEALISM), вместе с манифестом Мака, Пине, Юккера из Берлина и Брюсселя: Новый Реализм (Nouveau Realism) позднего Кляйна, Арман, Споэрри параллельно американским Оп-Артом.

Тогда (около 1961-1962) было образовано множество групп, особенно в Европе, которые попробовали как прелести любви, так и ненависти к Zero, как например, югославское объединение в Загребе, Группа «Т» и группа «Н» в Милане и Падуе, il groupe des recherches d'art visuel в Париже (отходит прямоком от линии Vasarely), academic kineticists Мюнхена (с их амбициозным руководителем von Graevenitz), Nouvelles tendances, il kinetic center di Medalla и Salvadori в Лондоне.

С конца 1961 года Юккер начал работать в близком контакте с Маком и со мной, и в 1962 году было наше первое сотрудничество: salon de lumière в музее Stedelijk. С того момента, помимо выставок Zero в разных местах, у нас было много совместных экспозиций: в Брюсселе (Palais des Beaux Arts), Крефельде (Museum Haus Lange), в Берлине, Гааге (Gemeentemuseum), в Лондоне (McRoberts e Tunnard), на Документе III. Работа Мака и Юккера сегодня сконцентрирована вокруг света как такового, в то время как я ищу темноту как средство дыма и огня с одной стороны и прожекторов с другой. В то время как Мак страстно стремится изменить пейзажи, я стараюсь повлиять на «human landscape» с Light Ballet и моими играми.

Мак, Юккер и я в настоящее время представляем собой то, что можно определить как «inner circle» Zero (которая, повторюсь, не является группой в строгом смысле этого слова). У нас нет президента, начальника, секретаря; нет «членов» группы, есть только человеческие Отношения между разными художниками и арктические Отношения разных индивидуумов. Участники выставок Zero всегда меняются. Нет никаких обязательств участия, никаких «должно бы» или «должен» (которые, на мой взгляд, являются одной из тех причин, по которым Zero находится в постоянном развитии).

Иногда мы работаем в команде (Мак, Пине, Юккер: Light Mills), но в то же время мы уверены, что работа в команде не имеет смысла, если стемится быть альтернативой индивидуальным ролям и субъективной чувствительности. Для меня сущность работы в команде заключается в синтезе различных персональных идей. Этот синтез мог бы быть безусловно более насыщенным теми же малыми идеями, которые только каждый отдельный художник в состоянии проанализировать.

Мы стараемся остаться верными нашему намерению дать больше красоты «миру» без убивания нашего духа, говоря в терминах заранее подготовленной программы и веря, что мы могли бы быть альфа и омега. Мы стараемся работать над нашей «Zero zone» и в то же время остаться открытыми для «Zero zone», которую «мир», люди и природа постоянно нам предлагают.

Отто Пине.

(Опубликовано впервые под названием The Development of the Group «ZERO», в «The Times Literary Supplement», Лондон, 3 сентября 1964)

Probabilmente la mostra Zero più importante ebbe luogo all'Hesselhuis di Anversa nel marzo 1959. Organizzata da Pol Bury, Paul van Hoeydonck e Jean Tinguely, assistiti da Daniel Spoerri, essa non aveva alcun titolo ma il tema del catalogo era il concetto di Moholy Nagy *Vision in motion - motion in vision*. Tra i partecipanti ci furono: Bury, van Hoeydonck, Klein, Mack, Munari, Piene, Uecker, Soto, Tinguely.

Nel Luglio del 1959 organizzai con Mack una nuova mostra simile a Wiesbaden, intitolata *Dynamo 1*. La mostra aprì alla vigilia di *documenta II* e fu la prima delle nostre mostre in Germania ad irritare le opinioni allora comunemente diffuse sul tachisme e su analoghe tendenze e a dare un'idea della possibile armonia tra sensibilità e controllo mentale (e persino della loro identità).

Sin dall'inizio del 1959, Mack ed io incontrammo ripetutamente Jean Tinguely, che ci incoraggiava con accesi discorsi sulle nostre attività e ci diede impulso a motorizzare i nostri oggetti di luce.

Dal 1959 in poi lavorammo alla compilazione e pubblicazione di ZERO 3. Dopo la sua pubblicazione (presso Galerie Schmela, Düsseldorf, luglio 1961) un numero sempre crescente di 'happenings' ZERO furono organizzati soprattutto da Mack e da me; talvolta in Italia da Manzoni e Castellani, oppure in Olanda (dal 1961 il gruppo informale olandese cambiò direzione avvicinandosi spiritualmente a ZERO) da Peeters ed Armando, che nel 1962 chiamarono il loro gruppo «nul» (Zero). Peeters fu tra gli organizzatori di una mostra *Nul* allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel marzo 1962.

Attorno al 1960 si svilupparono chiaramente due tendenze tra gli artisti che parteciparono o dimostrarono interesse per le attività di ZERO: il filone idealistico (occasionalmente romantico) finalizzato a provocare un'alterazione degli oggetti e dell'uomo dal buio alla luce (che più tardi trovò espressione in *ZERO - Il nuovo Idealismo*, il manifesto di Mack, Piene e Uecker distribuito a Berlino e Brussels; e *Il Nuovo Realismo* (Nouveau Realism) del tardo Klein, Tinguely, Arman, Spoerri, una sorta di parallelo della PoArt americana.

A quel tempo (circa 1961-1962), sono stati fondati molti altri gruppi, in particolare in Europa, che hanno provato sia attrazione che amore-odio per Zero, come il gruppo jugoslavo a Zagabria, Gruppo T e Gruppo N a Milano e Padova, il groupe des recherches d'art visuel a Parigi (che deriva anche dalla linea di Vasarely), i cinetici accademici di Monaco di Baviera (con il loro ambizioso caposquadra von Graevenitz), Nouvelles tendances, il centro cinetico di Medalla e Salvadori a Londra.

Dalla fine del 1961, Uecker ha iniziato a lavorare a stretto contatto con Mack e me, e nel 1962 abbiamo fatto la nostra prima opera in collaborazione: il *salon de lumière* allo Stedelijk Museum. Da quel momento, oltre alle mostre Zero in vari luoghi, abbiamo avuto diverse mostre insieme: a Bruxelles (Palais des Beaux Arts), a Krefeld (Museum Haus Lange), a Berlino, a L'Aia (Gemeentemuseum), a Londra (McRoberts e Tunnard), a Documenta III. Il lavoro di Mack e Uecker oggi è più interessato alla luce stessa, mentre io, cerco di penetrare l'oscurità per mezzo di fumo e fuoco da un lato, e proiettori dall'altro. Mentre Mack anela ad alterare vasti paesaggi, io cerco di influenzare «human landscape» con il *Balletto di Luce* ed i miei testi teatrali.

Mack, Uecker, ed io attualmente formiamo quello che possiamo definire l'«inner circle» di Zero (che, lo ripeto, non è un gruppo inteso in senso stretto). Non c'è un presidente, un capo, un segretario; non ci sono «membri», ci sono solo Relazioni umane tra diversi artisti e relazioni artistiche attraverso diversi individui. I partecipanti alle mostre Zero cambiano sempre. Non c'è nessun obbligo di partecipazione, nulla che si «dovrebbe» o si «deve» (che credo sia una delle ragioni del perché Zero è ancora in crescita).

Ci ritroviamo a volte a collaborare, persino a fare lavoro di squadra (Mack, Piene, Uecker: *Light Mills*), ma allo stesso tempo siamo convinti che il lavoro di squadra non abbia senso se cerca di essere un'alternativa ai ruoli individuali o alla sensibilità soggettiva. Per me, l'essenza del lavoro di squadra è la possibilità di sintesi di diverse idee personali. Questa sintesi può essere più ricca delle poche idee che ogni singolo artista solitamente è in grado di rielaborare.

Noi cerchiamo di rimanere fedeli al nostro intento di dare più bellezza al mondo senza uccidere il nostro spirito nei termini prefissati di un programma o nella convinzione di poter essere l'alpha e l'omega. Noi proviamo a lavorare nella nostra «Zona Zero» e allo stesso tempo di rimanere aperti alle «Zona Zero» che «il mondo», gli uomini e la natura ci offrono costantemente.

Otto Piene

(Pubblicato per la prima volta con il titolo *The Development of the Group «ZERO»*, in: «The Times Literary Supplement», London, 3 settembre 1964)

1965 - Jiro Yoshihara, Oskar Holweck, Henk Peeters, Rotraut Klein, Jan Schoonhoven, Lucio Fontana, Pol Bury, Gianni Colombo, Teresita Fontana, E.L.L. De Wilde e la moglie, Yayoi Kusama, Adolf Luther, Jesus Rafael Soto, Otto Piene, Nanda Vigo, Alfred Schmela, Heinz Mack, Günther Uecker e la moglie, Stedelijk Museum, Amsterdam, mostra NUL 65
foto Harry Shunk (courtesy Zero Foundation)



1966 - Heinz Mack, Nanda Vigo, Max Bill - Kassel



1966 - Хайнц Мак, Нанда Виго, Макс Билл - Кассель

1966 - Enrico Castellani, Heinz Mack, Piero Manzoni, Carl Laszlo
Galleria Azimut, Milano (courtesy Zero Foundation)



1966 - Энрико Кастеллани, Хайнц Мак, Пьеро Манзони, Карл Лазло
Галерея Azimut, Милан (С разрешения Zero Foundation)

LA SALITA



gruppo T

Заявление

Каждая частица реальности, цвет, форма, свет, геометрические пространства и астрономическое время, являются отличными по отношению к **ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ** данности, или лучше: по отношению к различным способам восприятия **ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ** отношений.

Поэтому реальностью мы считаем бесконечный процесс смены **явлений**, постигаемых нами в **многообразии**.

С того момента как реальность, понимаемая в этом контексте, заняла место несменяемой и постоянной реальности в сознании человека (или только в его ощущениях), мы выражаем в искусстве тенденцию экспрессии реальности в ее становлении.

Поэтому мы, понимая **произведение искусства как реальность**, создаем ее с помощью тех же элементов **окружающей нас реальности**; необходимо чтобы и само произведение искусства находилось бы в вечном становлении и изменении. С этим мы не отказываемся от экспрессивных методов, таких как цвет, форма, свет, и т.п., но мы их оцениваем по-новому, ставя произведение искусства в ситуацию реальности, то есть в ее бесконечном многообразии, которое и является результатом взаимоотношений произведения искусства с самой реальностью.

Джованни Анчески (Giovanni Anceschi)

Давиде Бориани (Davide Boriani)

Джанни Коломбо (Gianni Colombo)

Габриэле Дэвекки (Gabriele Devecchi)

В некоторых из наиболее представительных персонажей авангарда последних 50 лет мы распознаем ту же внутреннюю необходимость такого понимания реальности, которую в этом пространстве мы документально подтверждаем в наших произведениях искусства.

К тому же мы предлагаем вниманию зрителя художественные эксперименты, в которых цвета, формы, многообразные поверхности могут служить материалами творческой экспрессии.

Данный манифест будет представлен 15-1-60 в 18:00 в галерее Pater, via borgo nuovo 10 в Милане и будет открыт для посещения 16 /17-1-60.

Группа «Т» благодарит за предоставление произведений искусства художников.

бaj - фонтана - мандзони - мунари - тэнгли (**baj - fontana - manzoni - munari - tinguely**)



boriani, colombo
anceschi devecchi
a bellinzona

miriorama 1

manifestazione del gruppo T

dichiarazione

ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l'aspetto diverso del darsi dello **SPAZIO-TEMPO** o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi fra **SPAZIO** e **TEMPO**.

consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di **fenomeni** che noi percepiamo nella **variazione**.

da quando una realtà intesa in questi termini ha preso il posto, nella coscienza dell'uomo (o solamente nella sua intuizione) di una realtà fissa e immutabile, noi ravvisiamo nelle arti una tendenza ad esprimere la realtà nei suoi termini di divenire.

quindi considerando l'**opera** come una **realtà** fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella **realtà che ci circonda** è necessario che l'**opera** stessa sia in continua variazione.

con questo noi non rifiutiamo la validità di mezzi quale colore, forma, luce, ecc., ma li ridimensioniamo immettendoli nell'**opera** nella situazione vera in cui li riconosciamo nella realtà, cioè in continua variazione che è l'effetto del loro relazionarsi reciproco.

giovanni anceschi
davide boriani
gianni colombo
gabriele devecchi

in alcune tra le personalità più rappresentative nel panorama d'avanguardia degli ultimi 50 anni noi ravvisiamo queste stesse esigenze delle quali in questa sede diamo una documentazione attraverso alcune opere.

inoltre noi proponiamo all'attenzione del pubblico degli esperimenti in cui colori, forme, superfici in variazione possono costituire i mezzi coi quali ci esprimeremo.

la manifestazione sarà inaugurata il giorno 15-1-60 alle ore 18 alla galleria pater, via borgonuovo 10, milano e resterà aperta i giorni 16-17.

il gruppo T ringrazia per la concessione delle opere

baj - fontana - manzoni - munari - tinguely

ГРУППА «Т» (GRUPPO T)

Формируется в 1959 году в Милане.

В 60е гг. Группа «Т» (первая буква итальянского «слова» «Темпо», обозначающего «время»), сформированная Джованни Анчески (Giovanni Anceschi), Давиде Борьяни (Davide Boriani), Джанни Коломбо (Gianni Colombo), Габриэле Дэвекки (Gabriele Devecchi) и Грацией Вариско (Grazia Varisco), направляет свою творческую деятельность на открытие новых возможностей в искусстве, определяет центром своих интересов процесс становления, отрываясь настоящему и будущему и открывая ученый взгляд на мир, осуществляя связи между искусством и дизайном и оценивая влияние каждого из них друг на друга.

Общими интересами участников Группы «Т» были новые коммуникативные формы, технологии, перформанс и изучение зрительного восприятия, которые, слившись в единое целое, дали импульс к развитию *кинетического искусства (arte cinetica)*.

Новая творческая группа экспериментировала с новыми технологиями и материалами, со светом, создавая «четырёхмерные» объекты, пространства, погружающие в поли-сенсориальный мир, с сильным акцентом на интерактивность.

От Загреба до Токио и от стокгольмского *Moderna Museet* до амстердамского *Stedelijk Museum*, от венецианской *Биеннале* до нью-йоркского музея Современного Искусства *MoMA* – инсталляции Группы «Т» захватили воображение социума, направленного к радикальным изменениям, и воплотили жизненную силу культурной истории Италии, оставляющей за плечами послевоенный период.

Начиная с 2000 гг. наблюдается международная особая культурная ситуация (с организацией важных выставок в США, Германии, Франции, Австрии), в которой происходит полное переосмысление творческого движения «Новая Тенденция» (*Nuove Tendenze*), и в особенности Группы «Т».

В Италии римская галерея Galleria nazionale d'Arte Moderna представила в 2005 году объемную выставку «*Пространства Группы «Т» - начала интерактивного искусства*» («*Gli ambienti del gruppo T - le origini dell'arte interattiva*»). Майский номер 2007 года *Артфорума (Artforum)*, самого престижного американского журнала, посвященного современному искусству, был посвящен Оп-Арту (Op Art), при этом Группа «Т» была представлена первым планом как главное действующее лицо Оп-Арта, наряду с Вазарели (Victor Vasarely) и Бриджит Райли (Bridget Riley).

Даже по прошествии пятидесяти лет работа Группы «Т» сохраняет значимую роль в культуре творческих инноваций. Фактически Группа «Т» выполнила главную задачу искусства, то есть предопределила и предварила будущее. Как будто бы творчество Группы «Т», получившее сегодня должное признание у зрителя, находилось в ожидании технологических и мультимедиальных развитий нашей культуры и постмодернистской цивилизации.

GRUPPO T

Formato nel 1959 a Milano.

Negli anni '60, il gruppo T (iniziale della parola Tempo), formato da Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi e Grazia Varisco, ha operato per esplorare le nuove prospettive di un'arte che mette al centro dei suoi interessi il divenire, apre cioè al presente e al futuro, apre a una visione scientifica del mondo, attuando connessioni fra arte e design e valorizzando l'influenza che ciascuna disciplina esercita sull'altra.

Interessi comuni ai membri del gruppo T erano le nuove forme di comunicazione, la tecnologia, la performance e gli studi percettivi, che fusero insieme dando un nuovo impulso alla disciplina dell'«arte cinetica».

Il gruppo sperimentò nuove tecniche e nuovi materiali, il movimento e la luce, producendo oggetti «a quattro dimensioni» e ambienti immersivi e multisensoriali con una forte enfasi sull'interattività.

Da Zagabria a Tokyo e 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 un cambio radicale e hanno incarnato la vitalità della storia culturale dell'Italia che si lasciava alle spalle il dopoguerra.

Attualmente, a partire dal 2000, è in corso un'operazione culturale di respiro internazionale (con grandi mostre che si sono svolte negli Stati Uniti, in Germania, in Francia, Austria, ecc.), che sta rivalutando l'intero movimento delle Nuove Tendenze e in particolare il gruppo T.

In Italia la Galleria nazionale d'Arte Moderna, Roma, ha inaugurato nel 2005 la grande mostra *Gli ambienti del gruppo T – le origini dell'arte interattiva*. Il numero di maggio 2007 di «Artforum», la più prestigiosa rivista americana del mercato dell'arte, è dedicato all'Op Art e il gruppo T vi è presentato come protagonista di primo piano, al pari di Vasarely e Bridget Riley.

Anche se sono passati cinquant'anni il lavoro del gruppo T mantiene un ruolo di rilievo nella cultura attuale dell'innovazione creativa. I fatti dimostrano che il gruppo T ha assolto il compito principale dell'arte e cioè quello di prefigurare e anticipare il futuro. È come se il lavoro del gruppo T, che gode oggi un notevole successo di pubblico, fosse in attesa degli sviluppi tecnologici e massmediali della nostra cultura e civilizzazione surmoderna.



gruppo N

по пути к новому человеческому измерению: сверхчеловек, независимый, центр вселенной, — он принадлежит к прошлому; человек это только бесконечно малая часть неопределенного объекта познания. эра человека, скуки, безумства, изображения закончилась. начнется новая эра, в которой человек станет ничем и сможет, наконец, выразить себя в неопределенной сущности. — в направлении новой пространственной концепции. концентрация изобразительного пространства рационального и неопластического искусства переместилась от центральной зоны пространства холста к периферии. принятие двухмерности поверхности разрешило проблему временной протяженности в пространстве. однако все более объективное изучение пространственных фигур в природе продемонстрировало, что они формируются путем двойного натяжения, идущего от центра и в него же возвращающегося. традиционный художественный способ показал себя неадекватным в подобного рода изображении. абстрактно-экспрессионистская война затуманила эти исследования. одновременно сюрреалистическая тенденция, а позже и ташистская, привели к экспрессии подсознания путем автоматического опыта, стирающего персонализированные сверхструктуры индивидуума и демонстрирующие коллективную и ритмичную часть внутри традиционного экспрессивного метода — художественный процесс показал себя революционным. в создании двухмерного пространства отправная точка является и целью без какого-либо значения. свет вернулся в картину не как личная интерпретация, но как физический факт, разрушивший ограниченное двухмерное пространство поверхности. сегодня существуют предпосылки для новой пластики, в которой пространство будет вне индивидуального измерения, безличное и лишенное любой отправной точки, также как и цели. новые материалы, произведенные современным миром — это адаптированные способы жизни в этом новом пространстве. — человеческая индивидуальная тенденция все рационализировать будет развита в сущностной, ученой, неопределенной манере. художник будет действовать в той же манере, аналогичной той технической, которую создает машина. конечно, его будут обвинять в предпочтении технической концепции, а не художественной, но на самом деле у искусства и науки одни и те же законы. — «ударяя одной рукой о другую мы получаем звук. а какой звук может произвести одна рука?»

когда художник выражает или защищает этику коллективной жизни, «искусство для искусства», «искусство через искусство», любая эстетика умирает. — к концу живописи: живописи суждено закончиться; то, что могло бы быть адаптированным способом изображения мира, воспринимаемого детерминизмом, больше недостаточно для выражения неопределенности наших дней. многообразие и сложность нашей актуальной жизни не позволяет останавливаться для созерцания и интерпретаций природы, чтобы найти ответы на экзистенциальные вопросы, и мы не можем абстрагироваться для выражения нашего внутреннего мира, такого интимного и непередаваемого; картина как уникальный объект для подвешивания на стене ни для чего не нужна в нашем обществе, — объект, который может быть воспроизведен во многих копиях, который объединяет в себе и архитектуру, — гораздо более эффективно выражает потребности нашей жизни.

все еще жив / родился в 1937 / альберто бьязи / с группой эн / экспонирует / в. с. pietro n. 3 / в галерее эн / падуя / март 1961 / среда 29 / 21:15

21:15 / среда 29 / март 1961 / падуя / в галерее эн / в. с. pietro n. 3 / экспонирует / с группой эн / альберто бьязи / родился в 1937 / все еще жив

1960 - gruppo N, studio N, Padova
(courtesy Archivio Alberto Biasi)

verso una nuova dimensione dell'uomo: l'uomo superiore, indipendente, centro dell'universo appartiene a
le: la concretizzazione dello spazio figurativo dell'arte neoplasticista e razionale si determinò p
er queste si formano per una doppia tensione che parte dal centro e vi ritorna, dell'ind
esperienze automatiche che hanno eliminato le sovrastrutture personalistiche dell'ind
ello d'arrivo perse ogni significato, la luce tornò nel quadro non più, come in
personale e privo di ogni punto di origine come di fine. le nuove ma
enterà in maniera analoga al tecnico che crea la macchina, sarà accusa
to in molte copie che si unisca all'architettura esprime
e presentare il nostro mondo interiore così
delto vita attuale non ci permette di fer
di un mondo concepito detemi
matrici e contemperati e interpretare
rimanente non è più sufficiente
pillura è destinata a finire qu
nno, «l'arte per l'arte»
zito adotto alla rappresentazione
e ogni estetica muore, — ve
nostri giorni, la complessità molteplice
nostrò esistere, e nemmeno possiamo astrarci
to di avere una concezione della scienza e non dell'arte, ma la sci
enza e l'arte hanno le stesse leggi. — «bottendo le mani l'una con l
in questo nuovo spazio. — la tendenza razionale degli individui si svi
ne bidimensionale della superficie, oggi esistono i presupposti per una n
so di espressione tradizionale e il procedimento pittorico risultò rivoluzio
formale hanno offuscato queste ricerche, contemporaneamente, la tendenza surreali
esistenzialità della superficie risolve il problema della continuità temporale nello svolgersi de
o, della nota, della pezzata, della figurazione e finita, iniziò una nuova era in cui l'uomo, sarà nient
ore 21.15
mercoledì 29
marzo 1961
padova
v. s. pietro n. 3
galleria enne
espone
con gruppo enne
alberto biasi
nato nel 1937
vive ancora

vive ancora
nato nel 1937
alberto biasi
con gruppo enne
espone
galleria enne
v. s. pietro n. 3
padova
marzo 1961
mercoledì 29
ore 21.15

1960 - Gruppo «N», Мастерская «Н», Падуя
(с разрешения Архива Альберто Бьязи)

GRUPPA «Н» (GRUPPO N)

Формируется в 1959 году в Падуе.

Группа «ЭННЕ», известная как Группа «Н», формируется в 1959 году и распадается в 1966 году. Состав группы, созданной Альберто Бьязи (Alberto Biasi) и Манфредо Массирони (Manfredo Massironi), не был постоянным. В Падуе тринадцать художников объединялись в различные группы: enneA, enne, N, Enne65.

Самым гомогенным в творческом плане (программированное искусство, проектирование) был коллектив, объединенный с декабря 1960 по октябрь 1964 г., состоящий из Альберто Бьязи, Эннио Киджо (Ennio Chiggio), Тони Коста (Toni Costa), Эдоардо Ланди (Edoardo Landi) и Манфредо Массирони. Эти художники, в противоположность культу личности и мифу творческой индивидуальности, мыслили, проектировали и создавали произведения искусства коллективно.

Творческое объединение Падуи занималось не только исследовательским процессом и созданием «визуальных объектов», но и интенсивной дидактической деятельностью. Произведения искусства таких художников, как Балла (Balla), Бурри (Burri), Фонтана (Fontana), Поллок (Pollock), Вольс (Wols), Морелле (Morellet), Ле Парк (Le Parc), Каstellани (Castellani), Мандзони (Manzoni), Мак (Mack), Кальдерара (Calderara), Мунари (Munari), Группа «Т» (Gruppo T) и GRAV, Дадамайно (Dadamaino), Мари (Mari), экспонировались и комментировались в студии Группы «Н» (*studio enne*) на via S. Pietro, где до 1963 года проводились выставки в промежутках между архитектурными обсуждениями, поэтическими выступлениями и концертами экспериментальной музыки.

В связи с творческой деятельностью Группы «Н» следует особо отметить ее присутствие на всех экспозициях «Программированного искусства» (*Arte programmata*) и «Новой Тенденции» (*Nove tendencije*), персональный зал и первый приз на IV Биеннале Сан Марино, выставка в Studio F di Ulm, собственный зал на XXXII венецианской Биеннале и ретроспективная выставка 1967 года в Muzeum Sztuki польского города Лодзь.

Gruppo N

Formato nel 1959 a Padova.

Il «gruppo enne», comunemente noto come Gruppo N, si forma nel 1959 e si scioglie intorno al 1966. La composizione del gruppo, fondato da Alberto Biasi e Manfredo Massironi, non fu sempre la stessa. Furono tredici, infatti, i giovani artisti che a Padova si alternarono in vari raggruppamenti sotto le diciture: enneA, enne, N ed Enne65.

Il collettivo più omogeneo sotto il profilo programmatico, progettuale e creativo fu quello composto da Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi che durò dal dicembre 1960 all'ottobre 1964. Fu questo il gruppo che, in antitesi con il culto della personalità e con il mito della creazione individuale, ideò, progettò e realizzò opere in équipe.

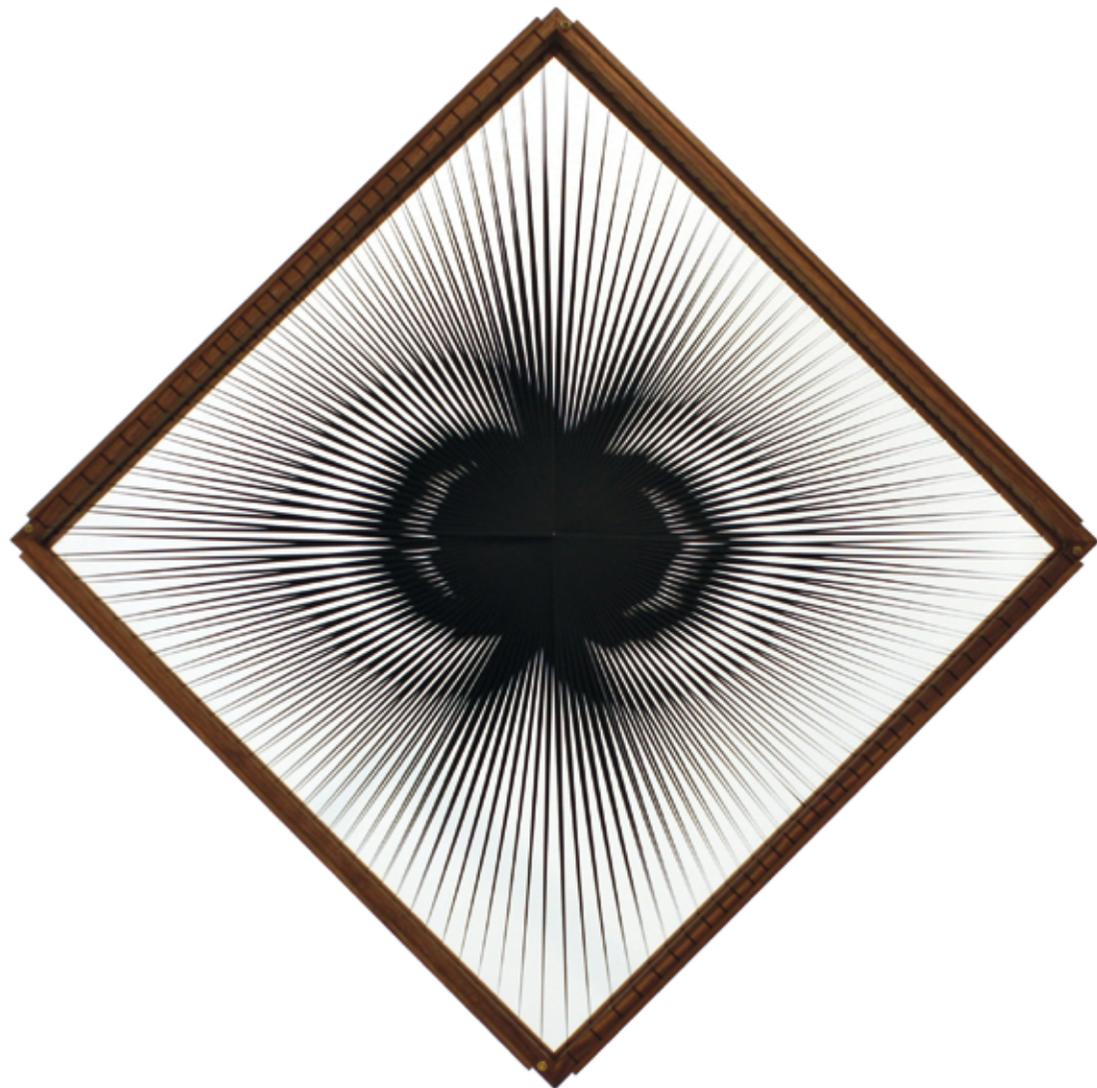
Il gruppo padovano gestì non solo la ricerca e la produzione di «oggetti visivi» ma anche una intensa attività didattica. Opere di Balla, Burri, Fontana, Pollock, Wols, Morellet, Le Parc, Castellani, Manzoni, Mack, Calderara, Munari, Gruppo T e GRAV, Dadamaino, Mari e altri furono esposte e commentate nello «studio enne» di via San Pietro, dove fino al 1963 si susseguirono mostre intervallate a dibattiti sull'architettura, manifestazioni di poesia concreta e concerti di musica sperimentale.

In riferimento all'attività artistica del gruppo sono particolarmente significative le presenze in tutte le manifestazioni di *Arte programmata* e di *Nove tendencije*, la sala ed il primo premio alla IV Biennale di San Marino, la mostra allo Studio F di Ulm, la sala alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e la retrospettiva del 1967 al Muzeum Sztuki di Lodz.



opere

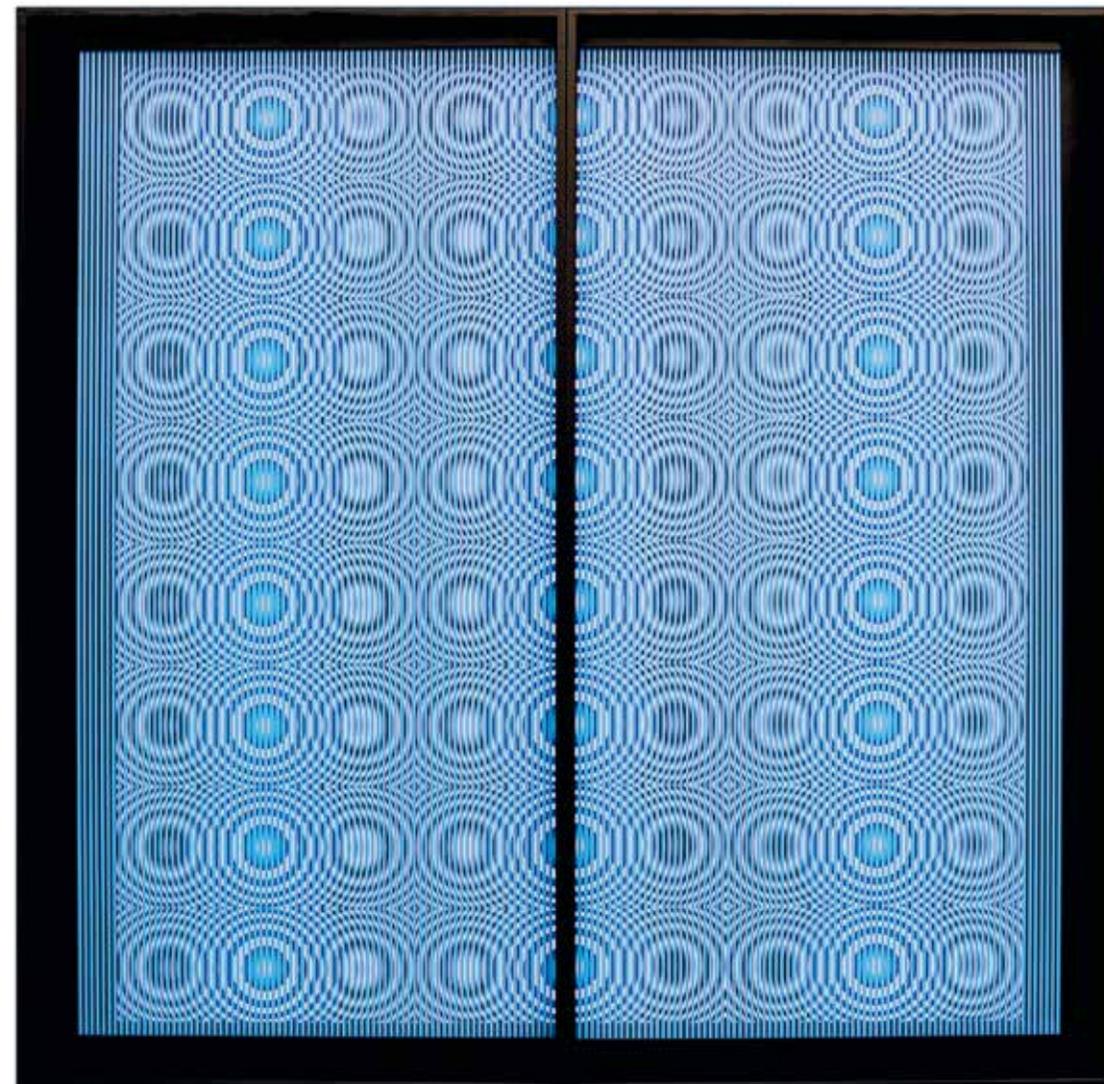
alberto biasi
альберто бьязи



Dinamica visiva, 1961, legno e doppio strato di PVC morbido, 61x61x8 cm
(Collezione privata, Parma, courtesy Galleria d'Arte Niccoli)

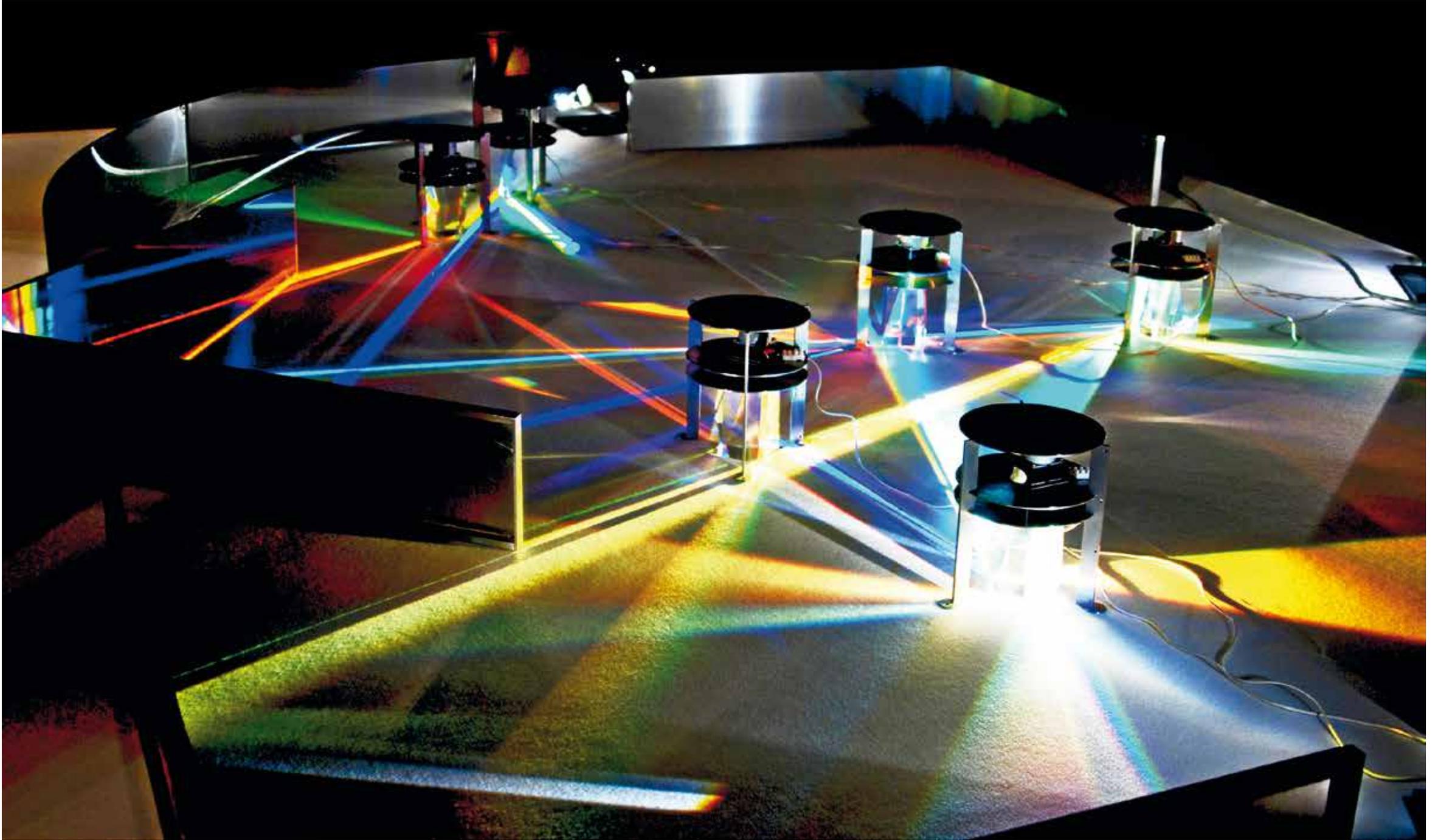
Dinamica visiva, 1961, дерево, двойной слой мягкого ПВХ, 61x61x8 см
(Частная коллекция, Парма, С разрешения Galleria d'Arte Niccoli)

Rilievo ottico-dinamico, 1968, rilievo in PVC su tavola, 121x122x5 cm
(Archivio Alberto Biasi - Galleria Allegra Ravizza, Milano)



Rilievo ottico-dinamico, 1968, Рельеф ПВХ, 121x122x5 см
(Архив Альберто Бьязи - Galleria Allegra Ravizza, Милан)

Light Prism, 1961, tecnica mista, 4x4 m (Archivio Alberto Biasi e Gruppo N)



Light Prism, 1961, смешанная техника, 4x4 м (Архив Аальберто Бьязи и Группы «Н»)

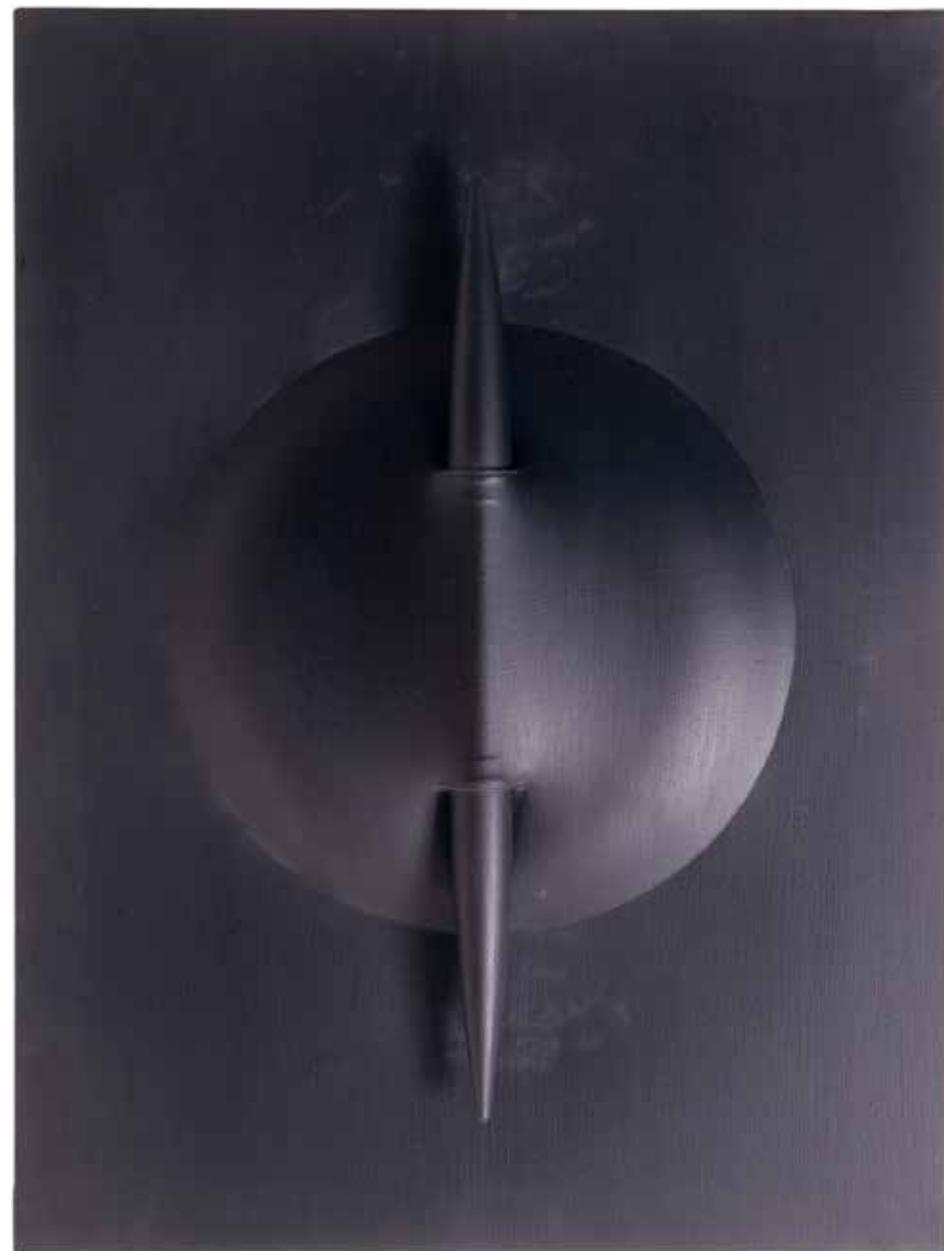
agostino bonalumi
агостино боналуми



Rosso, 1965, tela estroflessa e olio, 120x90 cm (Collezione Luigi Koelliker)

Rosso, 1965, холст и масло, см 120x90 см (Коллекция Luigi Koelliker)

Nero, 1965, tela estroflessa e tempera vinilica, 81x61 cm (Collezione privata, Milano)



Nero, 1965, холст, виниловая темпера, 81x61 см (Collezione privata, Milano)

Bianco, 1966, tela estroflessa e acrilico, 150x120x10 cm
(Collezione privata, Parma, courtesy Galleria d'Arte Niccoli)



Bianco, 1966, холст, акрил, 150x120x10 см
(Частная коллекция, Парма, С разрешения Galleria d'Arte Niccoli)

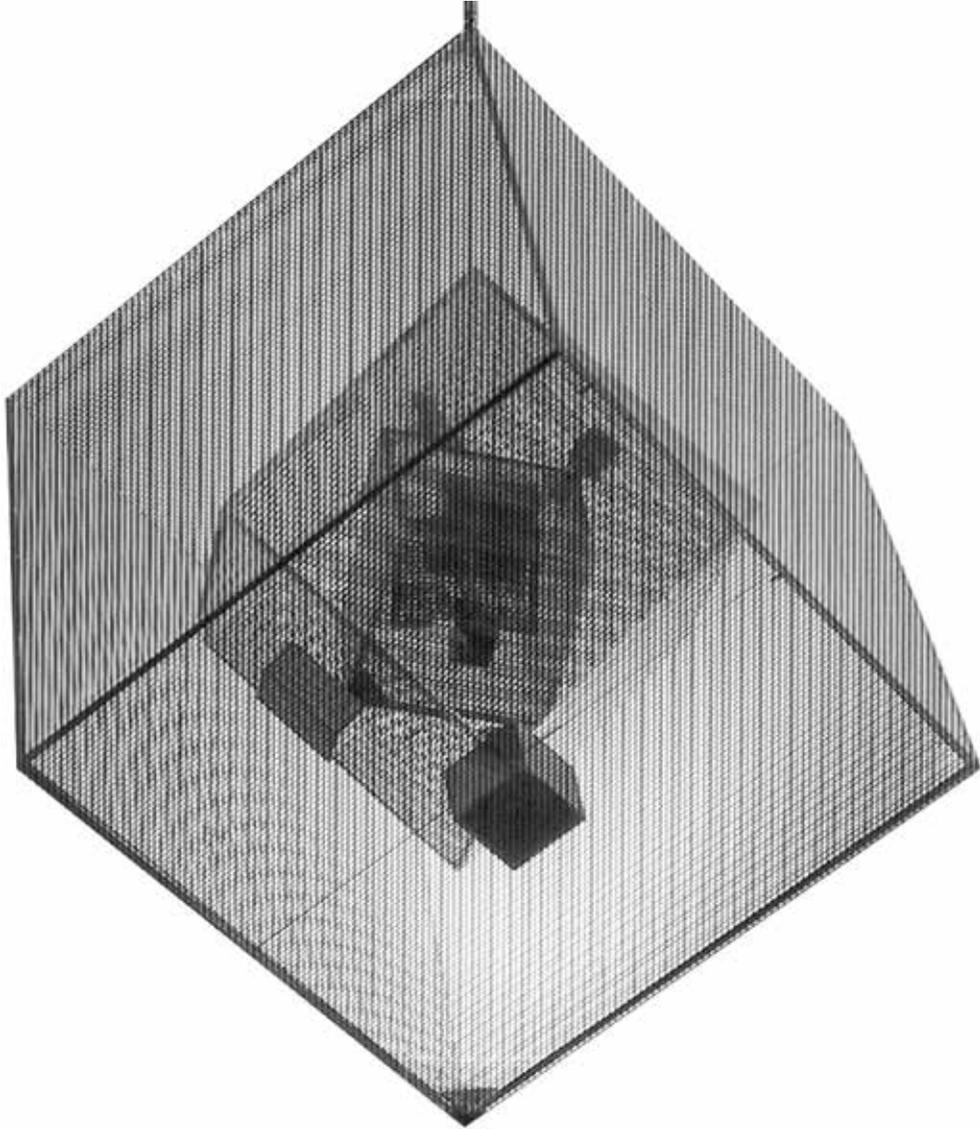
Blu, 1966, tela estroflessa e tempera acrilica, 78x80x48 cm (Collezione Luigi Koelliker)



Blu, 1966, холст и акриловая темпера, 78x80x48 см (Коллекция Luigi Koelliker)

davide boriani
давиде бориани

Superficie magnetica, 1965, limatura di ferro, magneti, animazione elettromagnetica,
60x60x18,5 cm (Collezione Luigi Koelliker)



Ipercubo, 1961, plexiglass serigrafato, 4 motori, 50x50x50 cm
(Collezione privata, Parma, courtesy Galleria d'Arte Niccoli)

Ipercubo, 1961, плексиглас, 4 мотора, 50x50x50 см
(Частная коллекция, Парма, с разрешения Galleria d'Arte Niccoli)



Superficie magnetica, 1965, железные опилки, магниты, электромагнитная анимация,
60x60x18,5 см (Коллекция Luigi Koelliker)

Superficie magnetica, 1965, limatura di ferro, magneti, animazione elettromagnetica, 34x30 cm
(Collezione privata)



Superficie magnetica, 1965, железные опилки, магниты, электромагнитная анимация, 34x30 см (Частная коллекция)

Dinamica cilindrica, 2008, materiali vari, 30watt -220volt, 40x40x20 cm
(Galleria Allegra Ravizza, Milano)



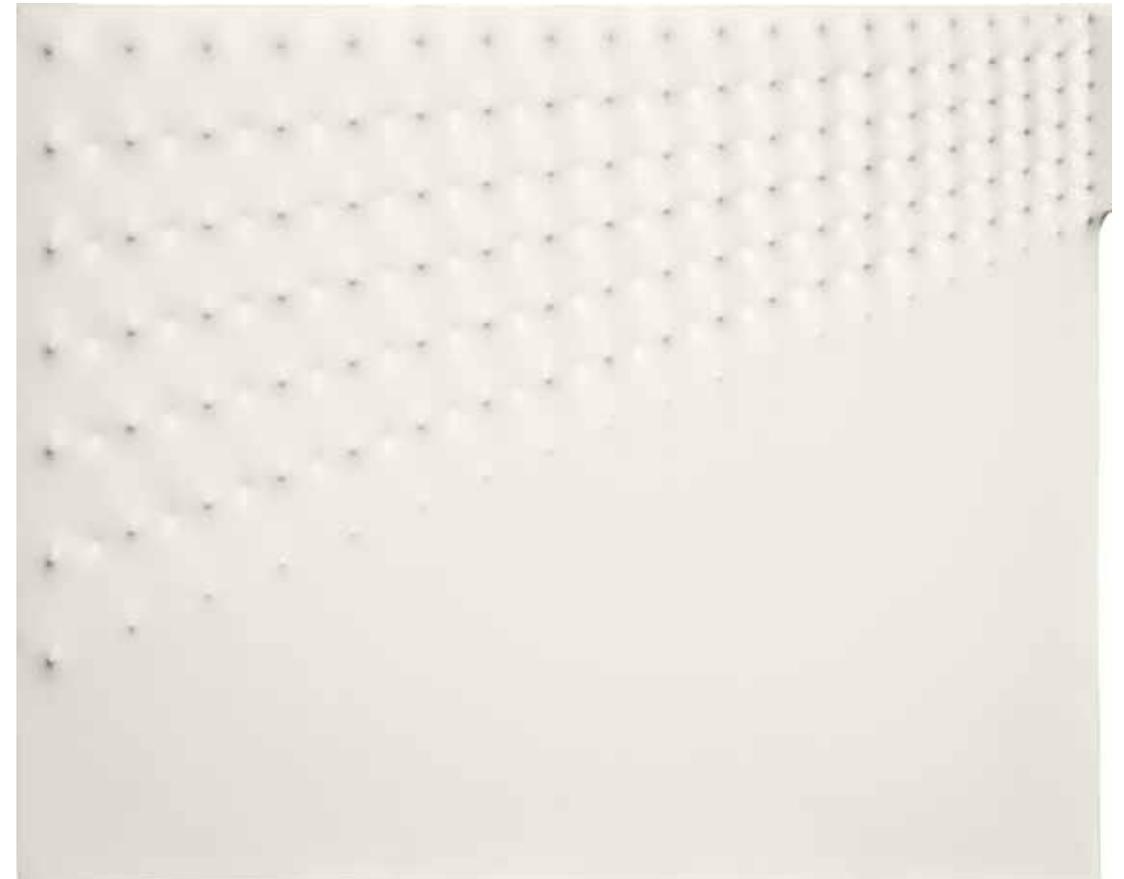
Dinamica cilindrica, 2008, 40 25 C-n. 1, разные материалы, 30watt -220V, 40x40x20 см (Галерея Allegra Ravizza, Милан)

enrico castellani
энрико кастэллани

Superficie bianca 1, 1967, acrilico su tela, 80x100x4 cm
(Collezione privata, Milano)



Superficie bianca, 1961, acrilico su tela, 60x80x10 cm (Collezione privata, Milano)
Superficie bianca, 1961, холст, акриловые краски, 60x80x10 см (Частная коллекция, Милан)



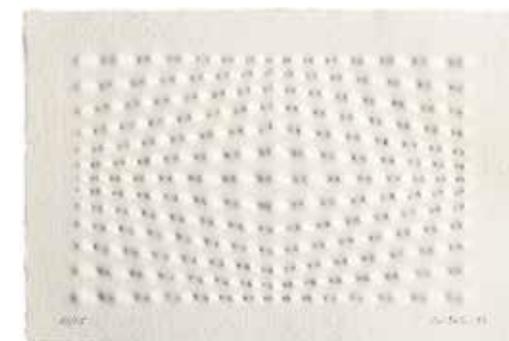
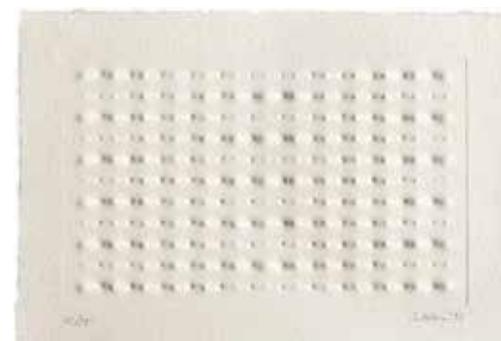
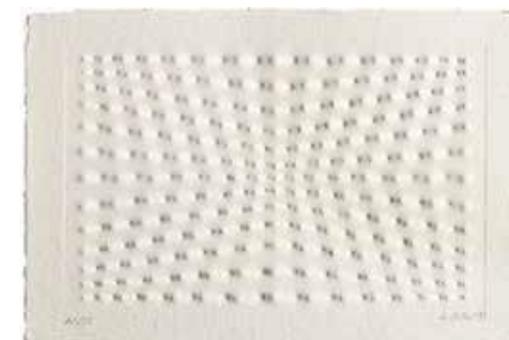
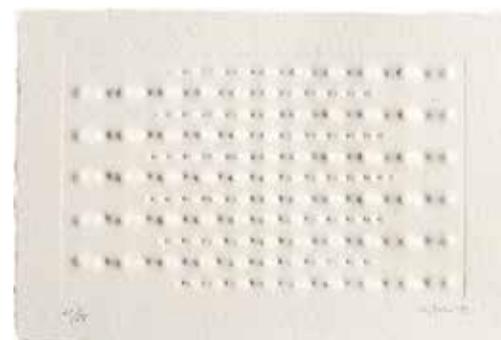
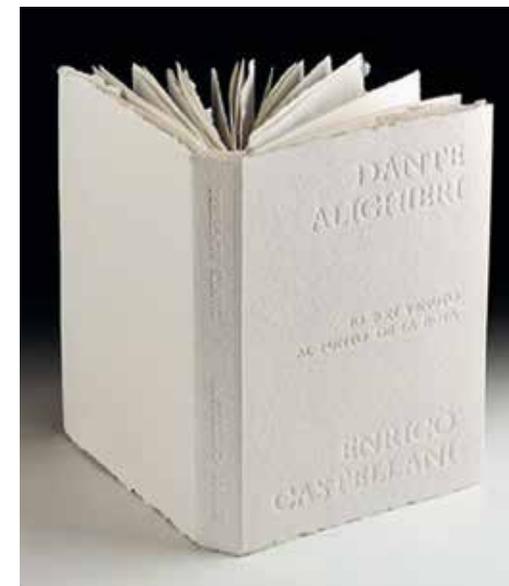
Superficie bianca 1, 1967, холст, акриловые краски, 80x100x4 см
(Частная коллекция, Милан)

Superficie bianca 1, 1979, acrilico su tela, 120x80 cm (Collezione privata, Milano)



Superficie bianca 1, 1979, холст, акриловые краски, 120x80 см (Частная коллекция, Милан)

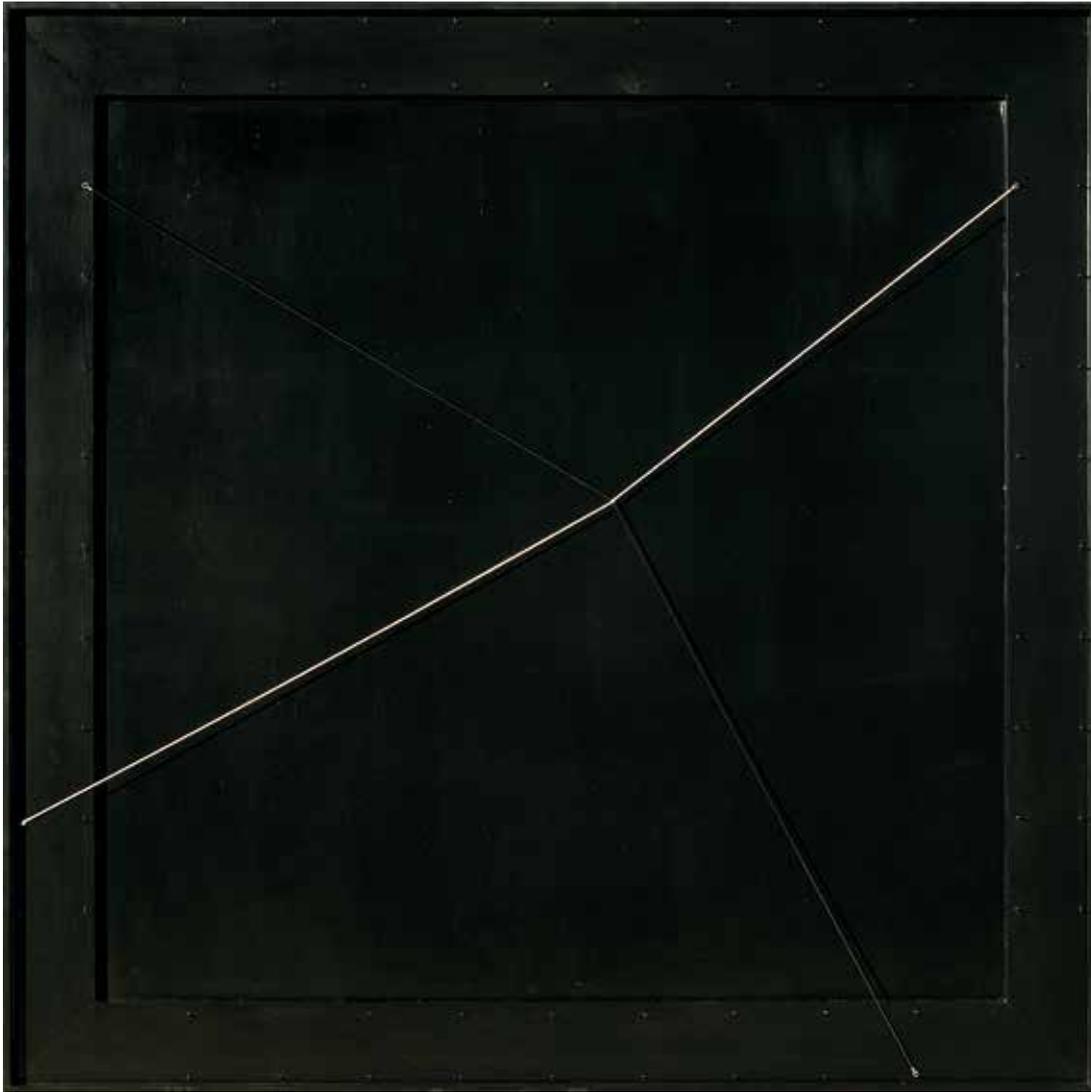
Io son venuto al punto de la rota, 1993, carta a mano sbalzata, 22x34x0,5 cm (Collezione Meneguzzo, Milano)



Io son venuto al punto de la rota, 1993, Бумага, 22x34x0,5 см (Коллекция Менегуццо, Милан)

gianni colombo
джанни коломбо

Spazio elastico, doppia l rossa, 1979, tavola con legno sagomato, chiodi, olio e filo estensibile in metallo, 97x97 cm (Collezione Luigi Koelliker)



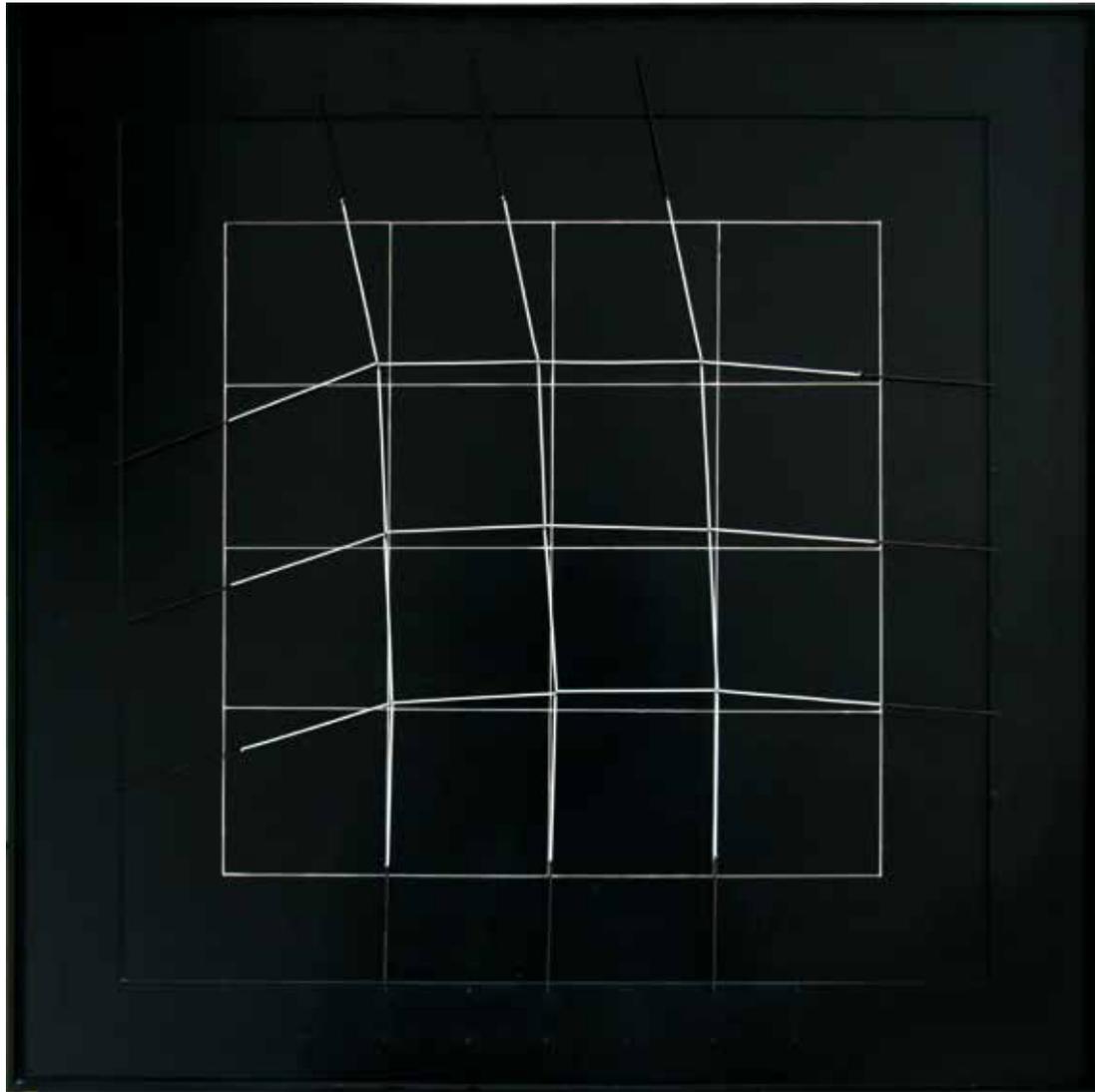
Spazio elastico, Intermutabile, 1972, tavola in legno laccata e sagomata, chiodi e filo estensibile, 120x120 cm (Studio Gariboldi, Milano)

Spazio elastico, Intermutabile, 1972, tavola, фигурное дерево, гвозди, растянутая, 120x120 cm (Studio Gariboldi, Милан)



Spazio elastico, doppia l rossa, 1979, tavola, фигурное дерево, гвозди, масло, растянутая металлическая проволока, 97x97 cm (Collezione Luigi Koelliker)

Spazio elastico, doppi quadrati - intermutabili, 1977, tavola laccata e sagomata, chiodi, acrilico e filo estensibile 100x100 cm (Collezione Luigi Koelliker)



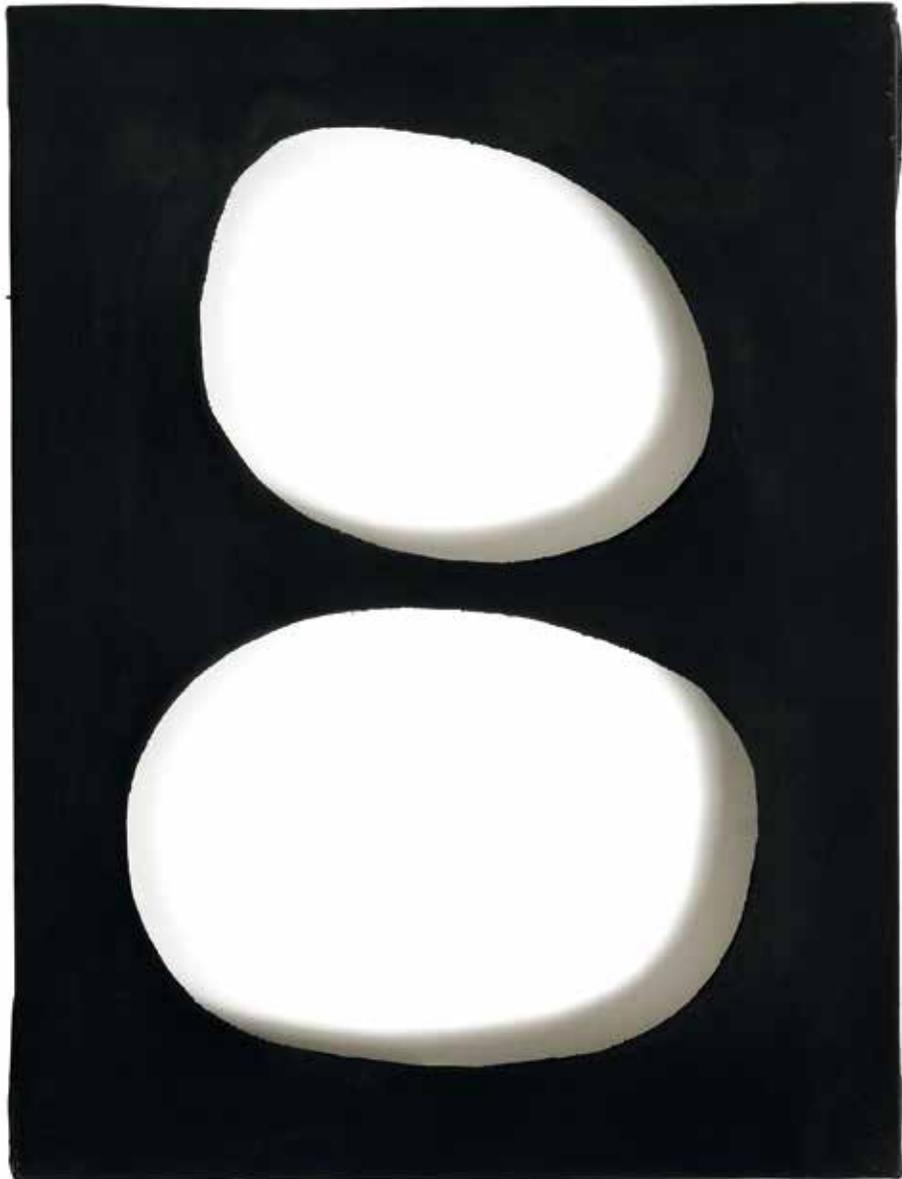
Spazio elastico, doppi quadrati, intermutabili, 1977, лакированная деревянная фигурная доска, гвозди, акрил, растянутая металлическая проволока, 100x100 см (Коллекция Luigi Koelliker)

Spazio elastico, doppio quadrato bianco, 1979-81, tavola con legno sagomato, chiodi, olio e filo estensibile in metallo, 101x101 cm (Collezione Luigi Koelliker)



Spazio elastico, doppio quadrato bianco, 1979-81, плита, фигурное дерево, гвозди, масло, растянутая металлическая проволока, 101x101 см (Коллекция Luigi Koelliker)

dadamaino
дадамайно



Volume, 1958, tempera su tela, 40x30x1,8 cm (Collezione privata, Milano)

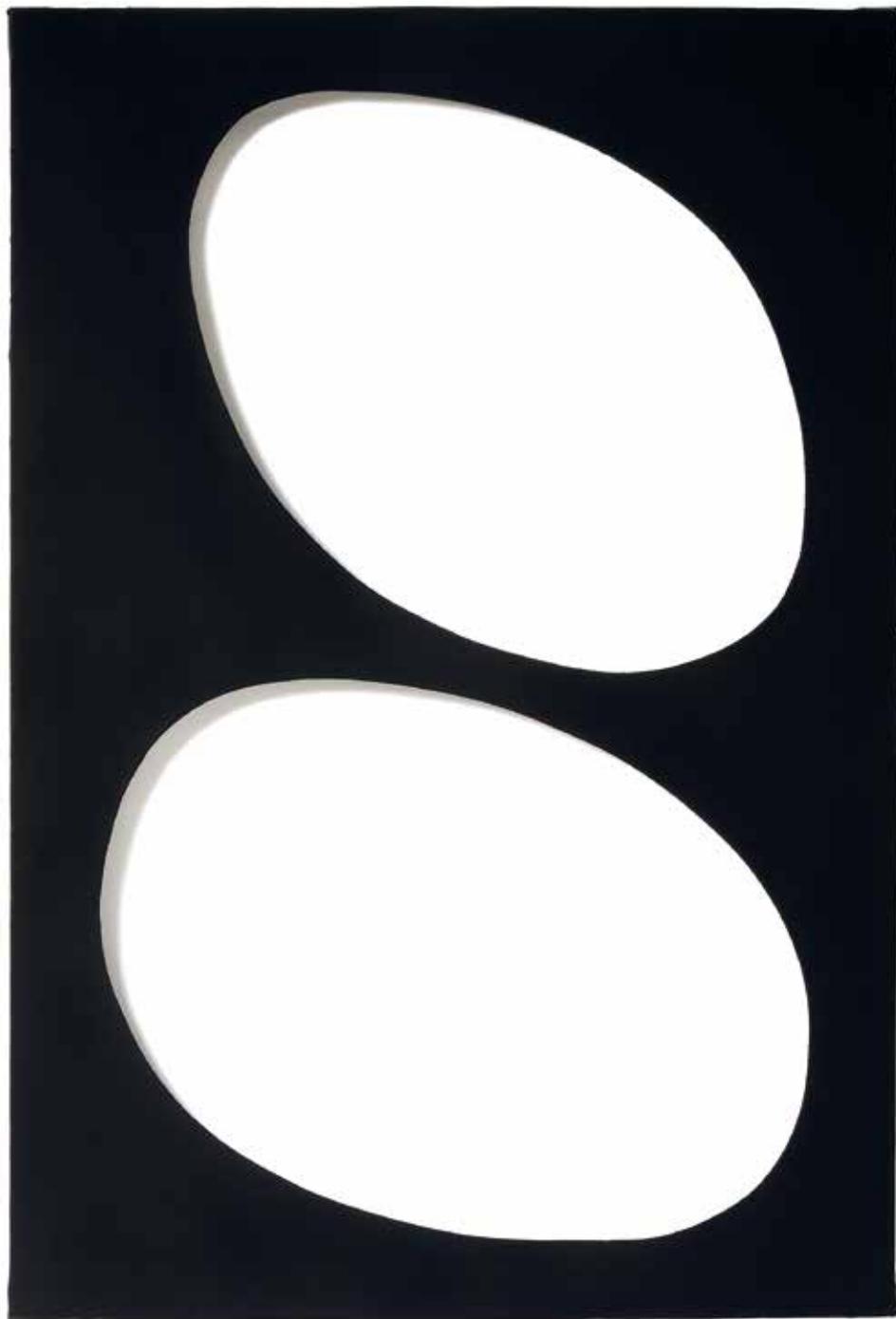
Volume, 1958, холст, темпера, 40x30x1,8 см (Частная коллекция, Милан)

Volume, 1959, tempera su tela, 40x30x1,8 cm (Collezione privata, Milano)



Volume, 1959, холст, темпера, 40x30x1,8 см (Частная коллекция, Милан)

Volume, 1958, tempera su tela, 120x80x1,8 cm (Collezione privata, Milano)



Volume, 1958, холст, темпера, 120x80x1,8 см (Частная коллекция, Милан)

Volume, 1958, tempera su tela, 30x40x1,8 cm (Studio Gariboldi, Milano)



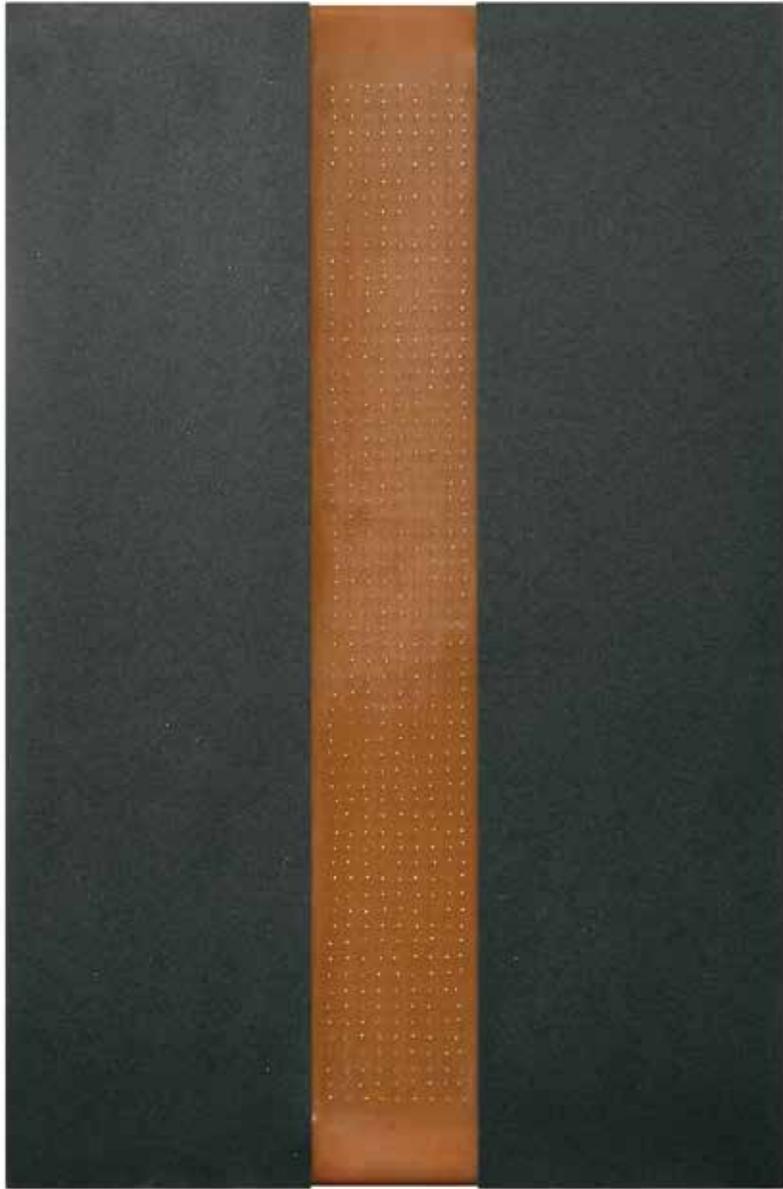
Volume, 1958, холст, темпера, 30x40x1,8 см (Studio Gariboldi, Милан)



La ricerca del colore, 1966-68, pittura su carta su masonite, 20x20 cm cad. (Studio Gariboldi, Milano)

La ricerca del colore, 1966-68, живопись, бумага, мазанит, 20x20 см cad. (Studio Gariboldi, Милан)

gabriele devecchi
габриэлэ дэвэчки



Superficie in vibrazione verticale black, 1959-2009, 2 motori 220V - 2,5 giri/m, para, spilli, alluminio, 75x47x9 cm (Gabriele Devecchi - Galleria Allegra Ravizza, Milano)

Superficie in vibrazione verticale black, 1959-2009, 2 мотора 220 - 2,5 оборота /мин, булавки, алюминий, 75x47x9 см (Габриэле Дэвекки - Galleria Allegra Ravizza, Милан)

Strutturazione triangolare twin, 1963-2008, acciaio, alluminio, 2 motori 220V 2 Tm (Gabriele Devecchi - Galleria Allegra Ravizza, Milano)



Strutturazione triangolare twin, 1963-2008, Сталь + алюминий + мотор 220V 2 Tm (Габриэле Дэвекки - Galleria Allegra Ravizza, Милан)

Oggetto a linee d'aria, 1961-2002, lamiera e legno dipinto di nero, pompe d'aria, 53x54x18 cm
(Gabriele Devecchi - Galleria Allegra Ravizza, Milano)

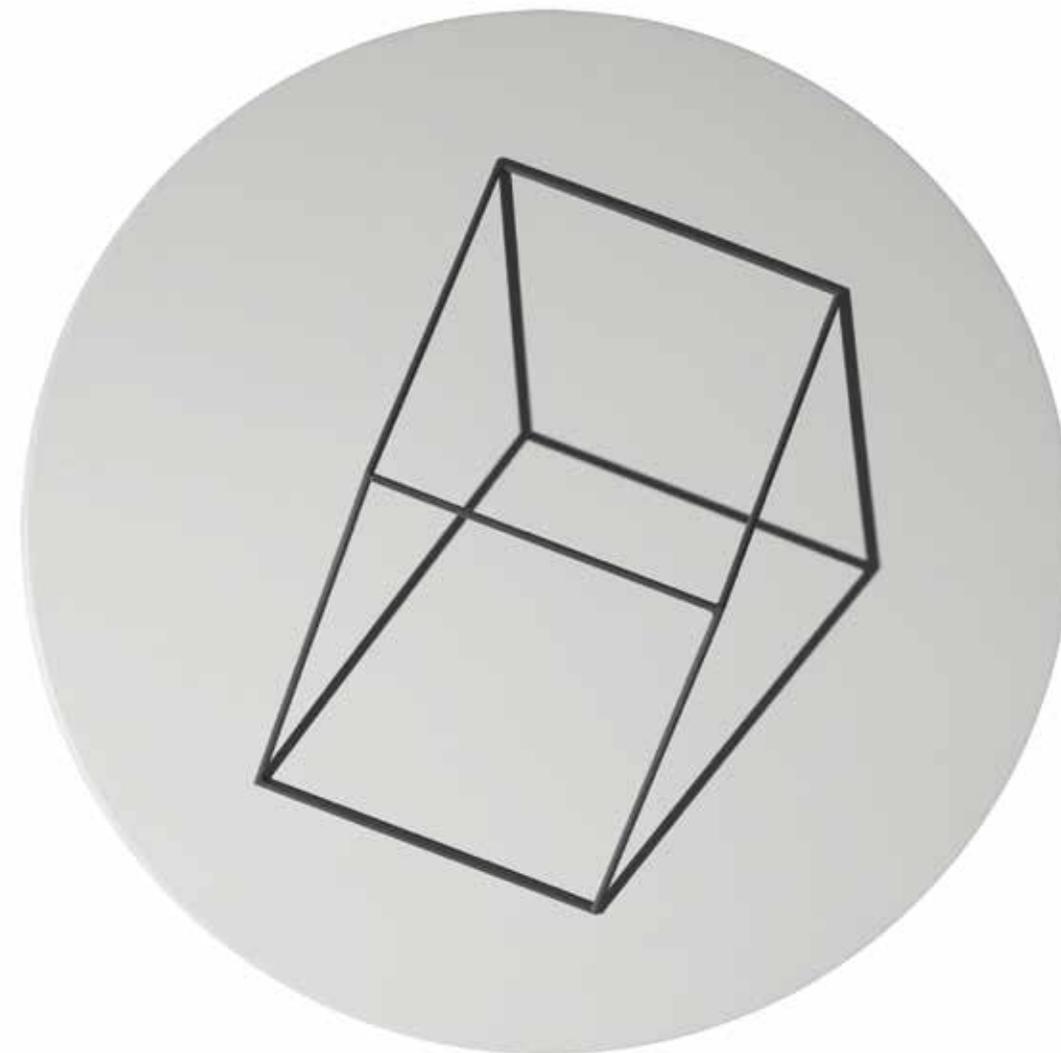
Oggetto a linee d'aria, 1961-2002, пластина и окрашенное дерево, маленький воздушный насос, 53x54x18 см (Габриэле Дэвекки - Galleria Allegra Ravizza, Милан)



URMNT, 1961, tecnica elettromagnetica e lamiera forata, 40x40x10 cm
(Gabriele Devecchi - Galleria Allegra Ravizza, Milano)

URMNT, 1961, tecnica elettromagnetica e lamiera forata, 40x40x10 cm
(Габриэле Дэвекки - Galleria Allegra Ravizza, Милан)

Deformazione assonometrica bianca 600 Cubo, 1965-2007, motore 200V - 2 giri/m, alluminio,
Ø 60x24 cm (Gabriele Devecchi - Galleria Allegra Ravizza, Milano)



Deformazione assonometrica bianca 600 Cubo, 1965-2007, мотор 220V - 2 оборота /мин +
алюминий, Ø 60x24 см (Габриэле Дэвекки - Galleria Allegra Ravizza, Милан)

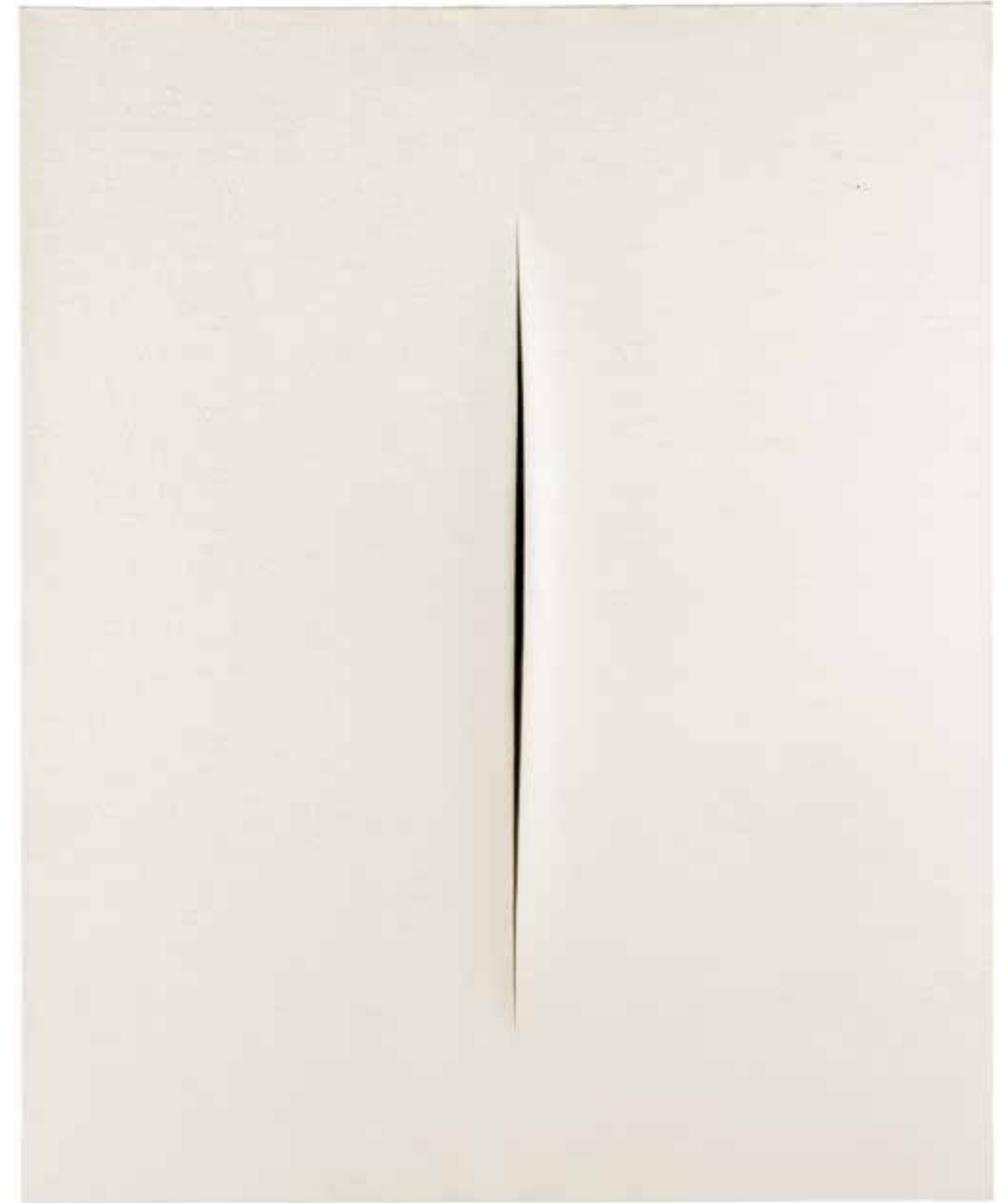
Lucio Fontana
лучо фонтана

Concetto spaziale, Attesa, 1966, idropittura su tela, 100x81 cm
(Collezione privata)



Concetto spaziale, Attese, 1965, idropittura su tela, 81,5x65,5 cm
(Collezione Insom/Bosio, Milano)

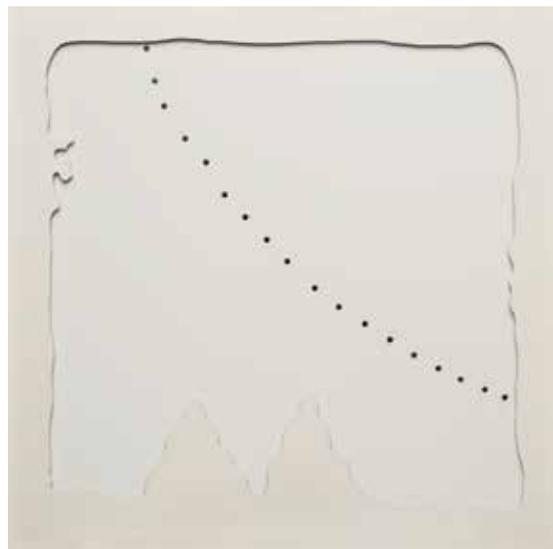
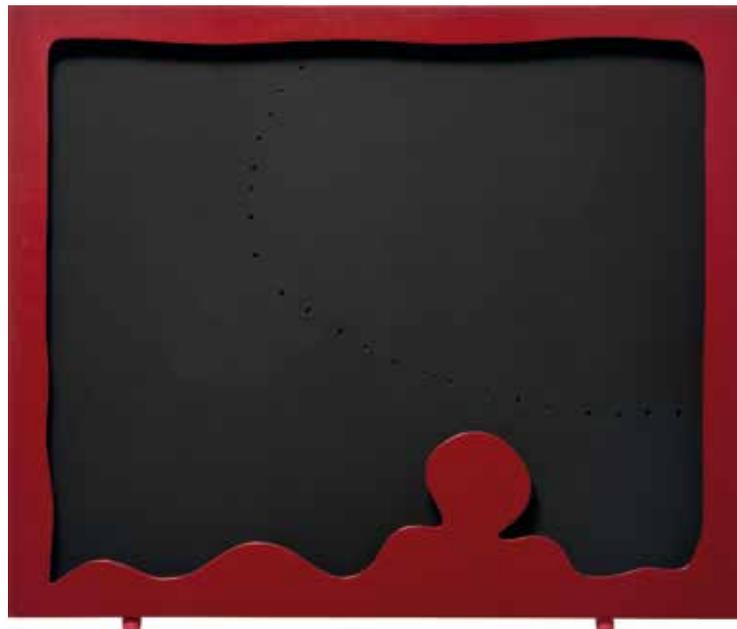
Concetto spaziale, Attese, 1965, холст, водоземulsionная краска, 81,5x65,5 см
(Коллекция Insom/Bosio, Милан)



Concetto spaziale, Attesa, 1966, холст, водоземulsionная краска, 100x81 см
(Частная коллекция)

Concetto spaziale, 1966, idropittura su tela e legno laccato, 67,5x80x10 cm (Studio Gariboldi, Milano)

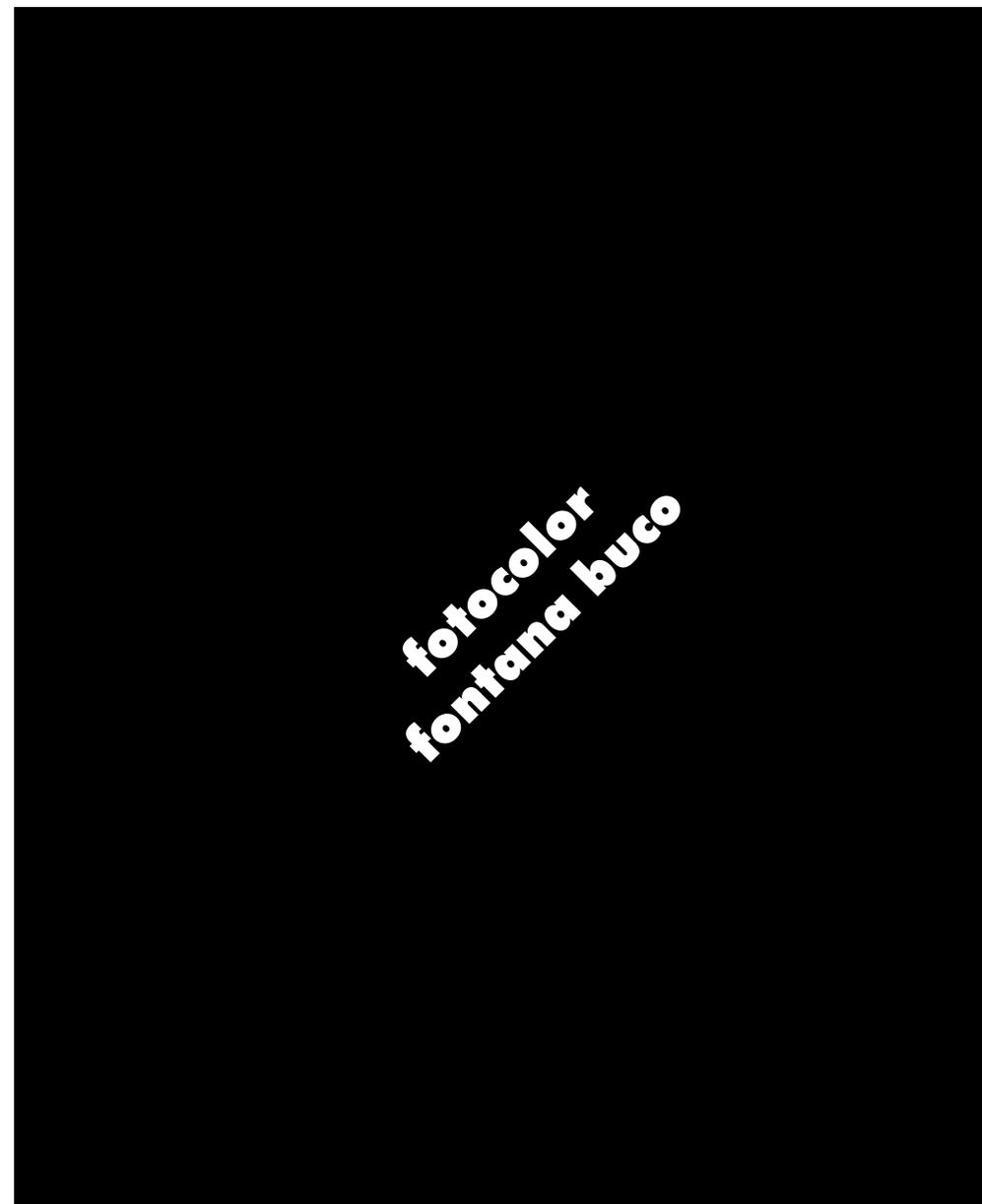
Concetto spaziale, 1966, холст, обработанное дерево водоземulsionная краска, 67,5x80x10 cm (Studio Gariboldi, Милан)



Concetto spaziale, Teatrino, 1968, cartone pressato, 70x70 cm (Collezione privata, Milano)

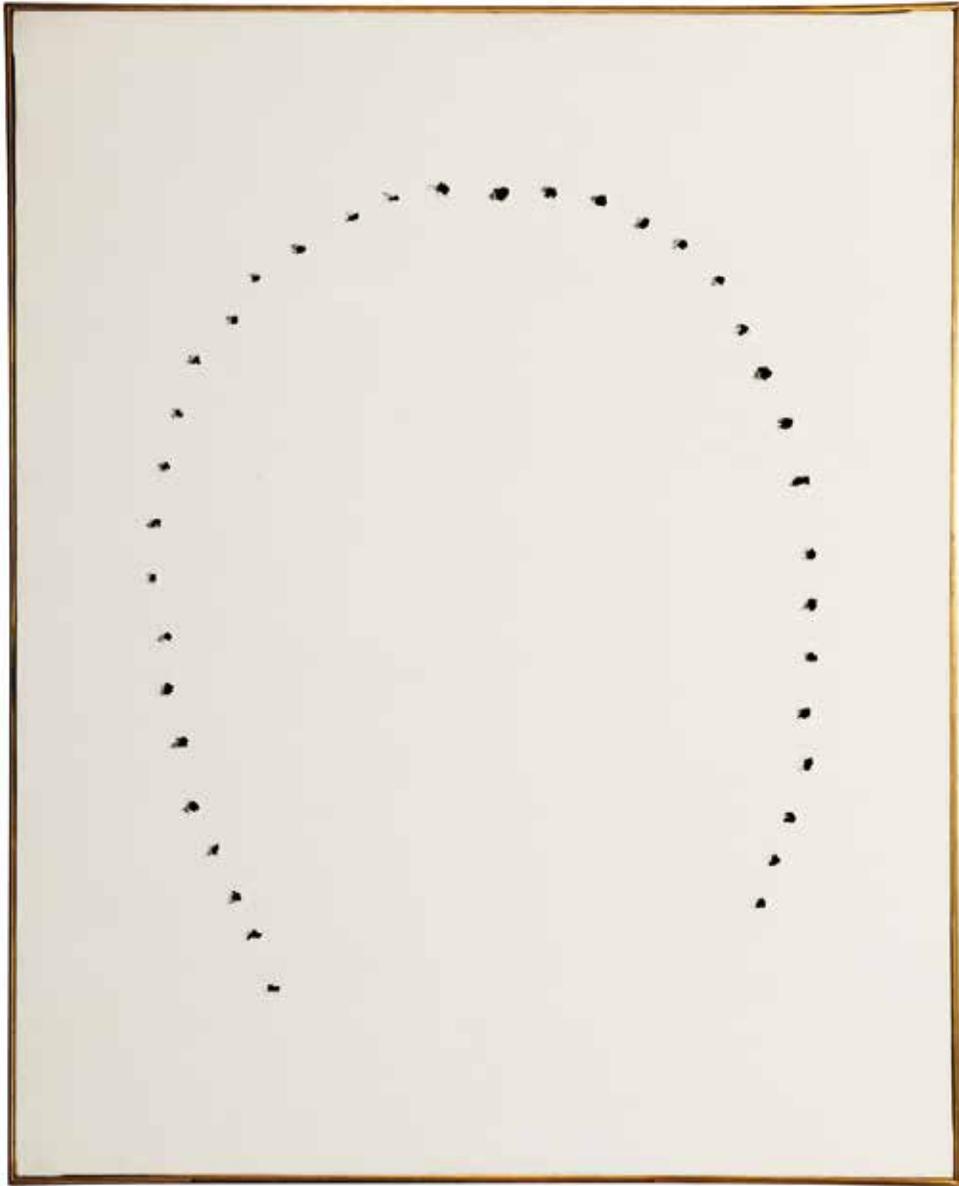
Concetto spaziale, Teatrino, 1968, спрессованный картон, 70x70 cm (Частная коллекция, Милан)

Concetto spaziale, 1961, olio buco e graffiti su tela, 81x65x2 cm (Collezione privata, Novara)



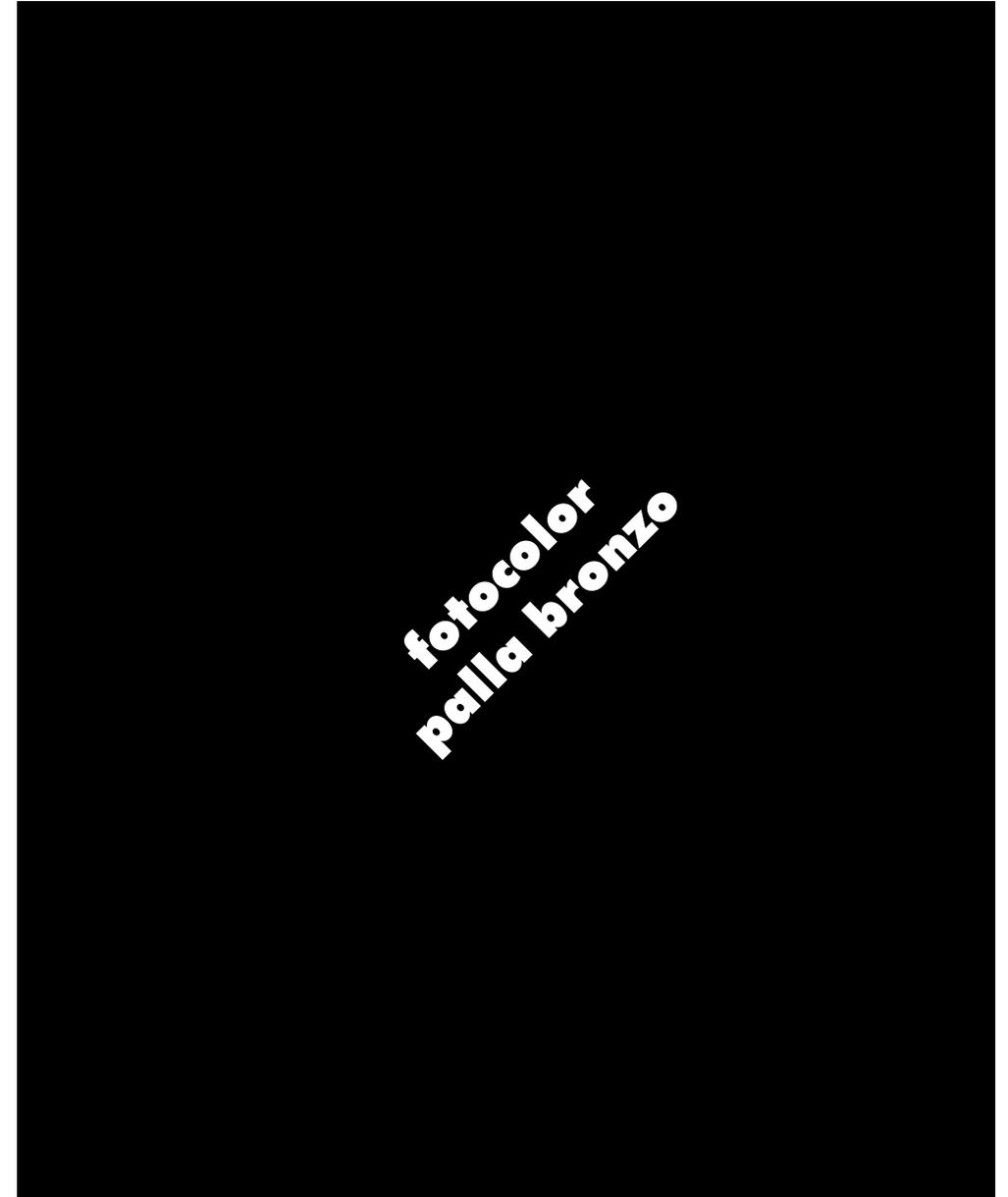
Concetto spaziale, 1961, холст, жженое масло и граффити, 81x65x2 cm (Частная коллекция, Новара)

Concetto spaziale, 1968, olio su tela, 81,5x65 cm



Concetto spaziale, 1968, холст, масло, 81,5x65 см

Concetto spaziale, Natura, 1965, bronzo, 56x50,5x57 cm, ed.1/3
(Collezione privata, Biella)



Concetto spaziale, Natura, 1965, бронза, 56x50,5x57 см, ed.1/3
(Частная коллекция, Биелла)

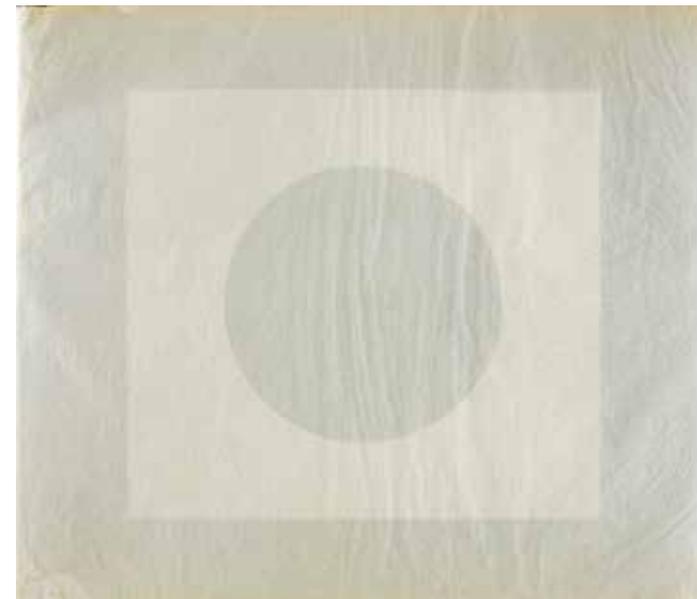
francesco lo savio
франческо ло савио



Spazio luce, 1959, cementite e olio su tela, 100x120 cm (Collezione privata)
Spazio luce, 1959, холст, масло, цементит, 100x120 см (Частная коллекция)

Filtro, depotenziamento cromatico e dinamica di assorbimento, 1959, carta trasparente applicata su collage di cartoncini, 43x48x2 cm (Studio Gariboldi, Milano)

Filtro, depotenziamento cromatico e dinamica di assorbimento, 1959, прозрачная бумага, коллаж из тонкого картона, 43x48x2 см (Studio Gariboldi, Милан)

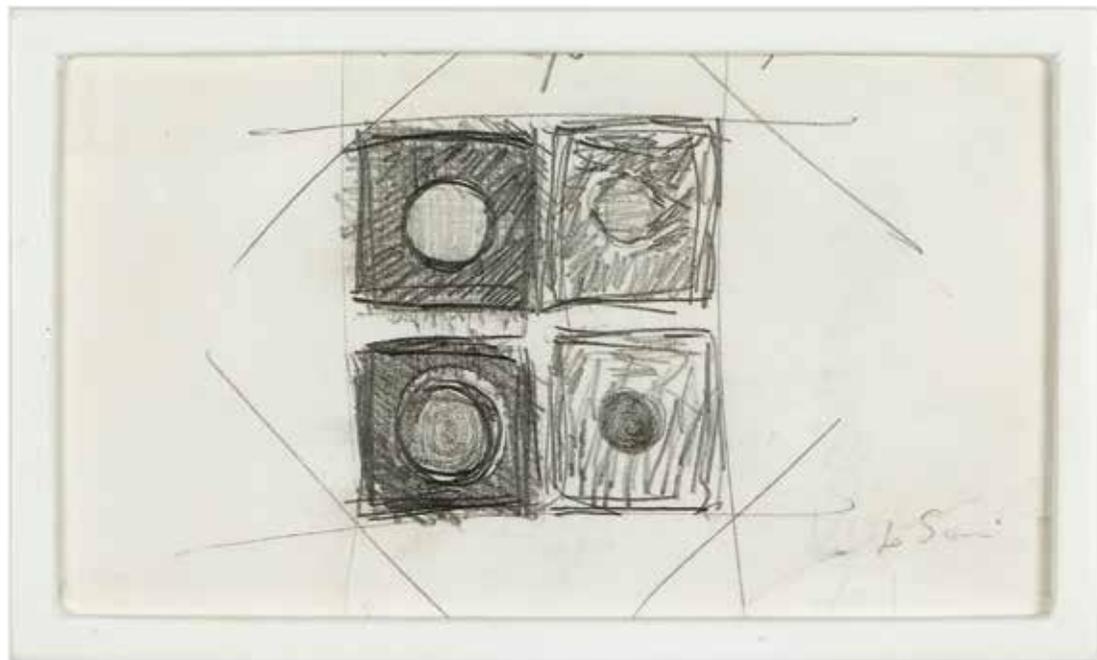


Spazio Luce, 1960, celluloid e carta trasparente applicata su collage di cartoncini, 51,5x60,3x2 cm (Studio Gariboldi, Milano)

Spazio Luce, 1960, целлулоид и прозрачная бумага, коллаж из тонкого картона, 51,5x60,3x2 см (Studio Gariboldi, Милан)

Depotenziamento cromatico e dinamica d'assorbimento (variazione d'intensità spazio luce), 1959, matita su carta, 9x16,4 cm (Collezione A&M, Bologna)

Depotenziamento cromatico e dinamica d'assorbimento (variazione d'intensità spazio luce), 1959, карандаш, бумага, 9x16,4 cm (Коллекция А&М, Болонья)

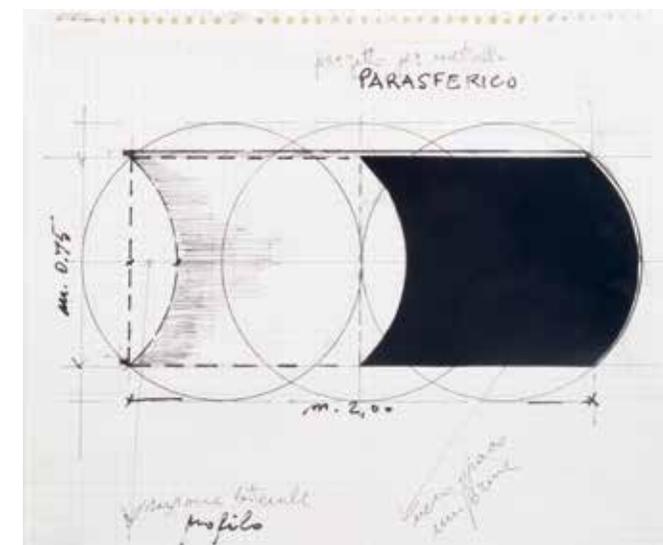
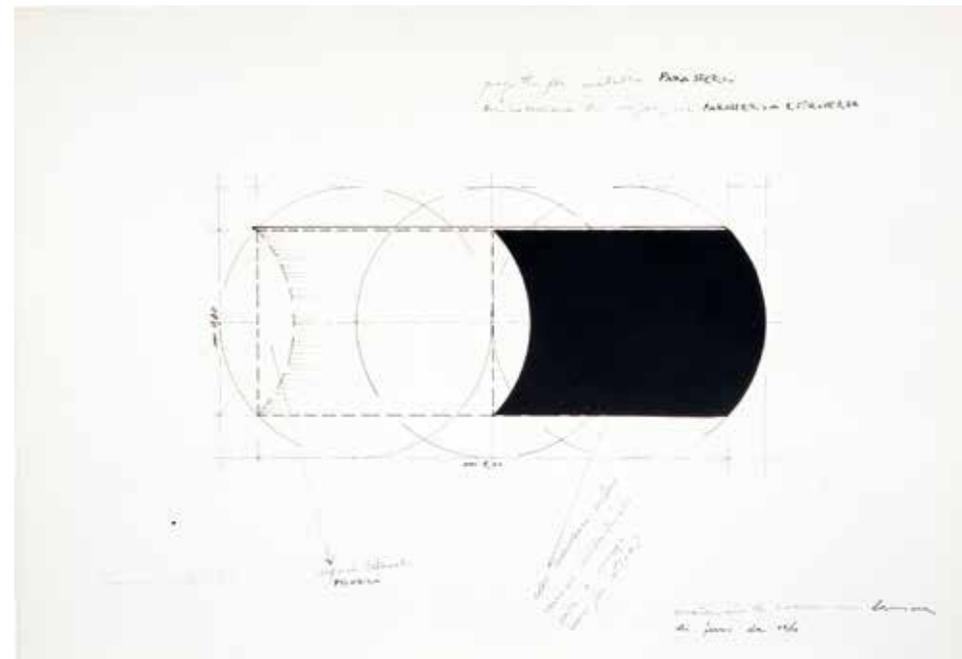


Metallo nero opaco uniforme, 1960, lamiera e vernice nera, 50x100x20 cm

Metallo nero opaco uniforme, 1960, металлическая пластина и черная краска, 50x100x20 cm

Progetto per metallo parasferico G, 1962, china e collage su carta, 52,5x75 cm (Studio Gariboldi, Milano)

Progetto per metallo parasferico G, 1962, тушь и коллаж, бумага, 52,5x75 cm (Studio Gariboldi, Милан)



Progetto per metallo parasferico H, 1962, china e collage su carta, 18,3x22 cm (Studio Gariboldi, Milano)

Progetto per metallo parasferico H, 1962, тушь, коллаж, бумага, 18,3x22 cm (Studio Gariboldi, Милан)

piero manzoni
пьеро мандзони



Achrome, 1961-62, fibra artificiale, 75x55 cm (Collezione privata, Milano)

Achrome, 1961-62, искусственное волокно, 75x55 см (Частная коллекция, Милан)

Achrome, 1960 circa, cotone idrofilo a quadri, 34x28 cm (Collezione A&M, Bologna)



Achrome, 1960 c., гигроскопическая вата, 34x28 см (Коллекция А&М, Болонья)

Merda d'artista n. 01, maggio 1961, scatolaletta di latta, carta stampata, 4,8xØ6 cm
(Collezione privata, Milano)

Merda d'artista n. 01, maggio 1961, консервная баночка, печатная бумага, 4,8xØ6 cm
(Частная коллекция, Милан)



Merda d'artista alla mostra *Piero Manzoni, Milano et Mitologia*, Palazzo Reale, Milano, 1997
foto Santi Caleca

Merda d'artista выставка: *Пьеро Мандзони, Милан и Мифология*, Palazzo Reale, Милан, 1997
фото Санти Калека

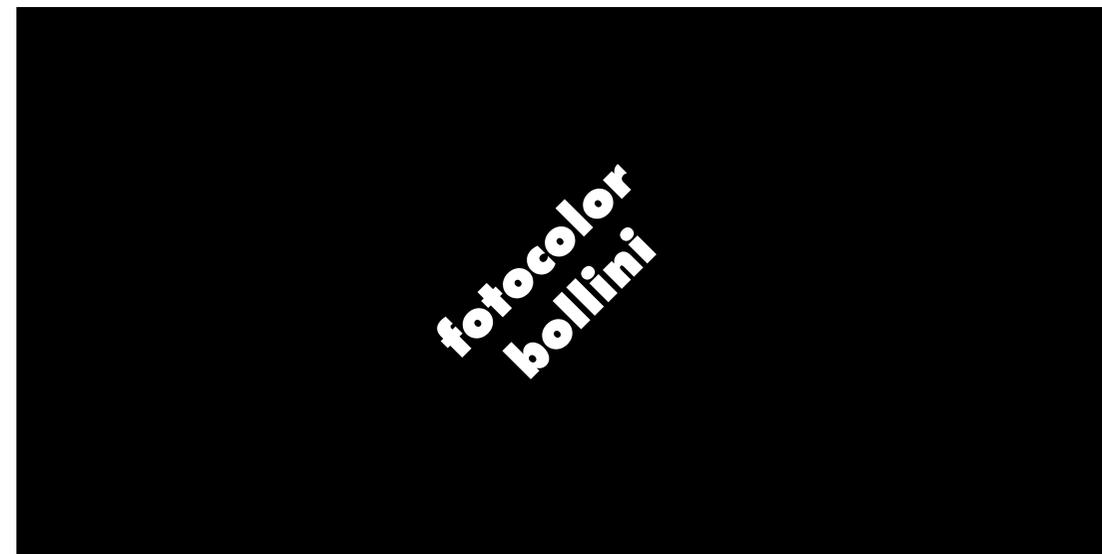
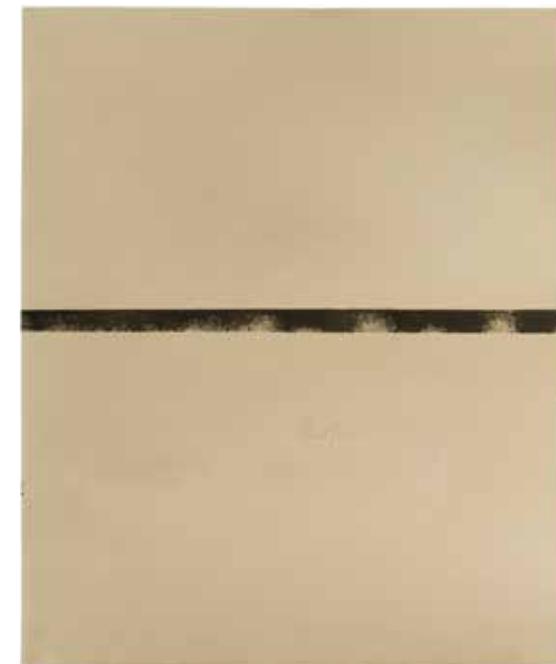
Linea m 10,75, novembre 1959, inchiostro su carta, tubo di cartone, 20,5xØ5,8 cm
(Collezione privata, Milano)

Linea m 10,75, novembre 1959, бумага, чернила, картонный тубус, 20,5xØ5,8 cm
(Частная коллекция, МиланMilano)



Linea, 1960 circa, inchiostro su carta 61x50 cm (Collezione A&M, Bologna)

Linea, 1960 c., бумага, чернила 61x50 cm (Коллекция А&М, Болонья)



Libretto di Certificati d'autenticità utilizzato parzialmente e foglio con 20 bollini, 1961-62, libretto 7,1x17,2 cm, foglio di 20 bollini 17,5x6 cm (Collezione privata, Milano)

Libretto di Certificati d'autenticità utilizzato parzialmente e foglio con 20 bollini, 1961-62, libretto 7,1x17,2 cm, foglio di 20 bollini 17,5x6 cm (Частная коллекция, Милан)

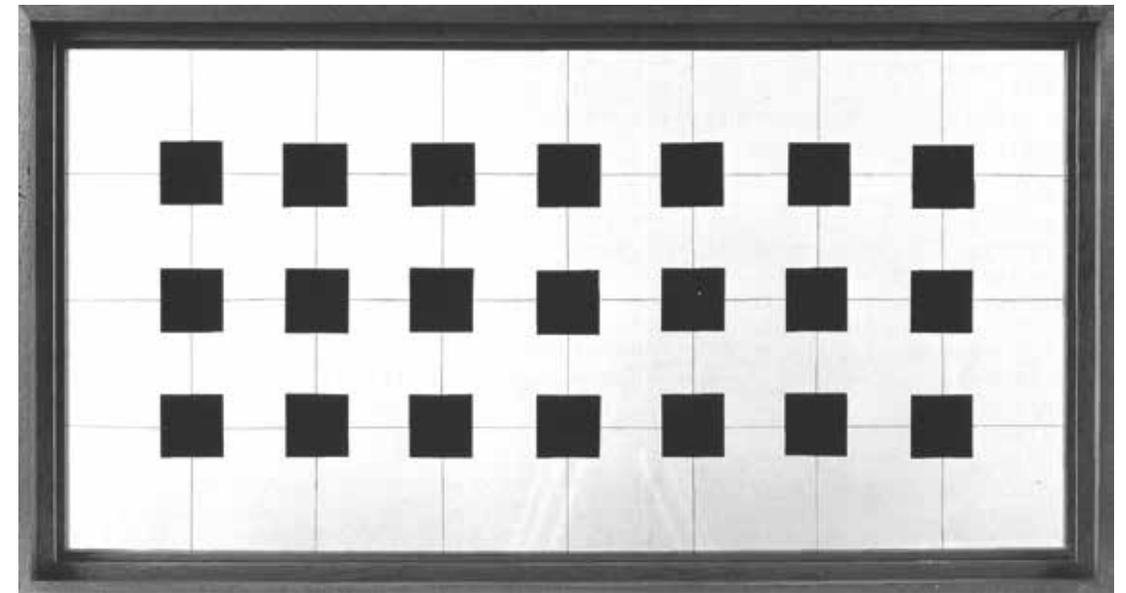
manfredo massironi
манфредо массирони

Struttura trasparente, 1960, cartone vetro e legno, 35x60x5 cm
(Archivio Alberto Biasi e Gruppo N)



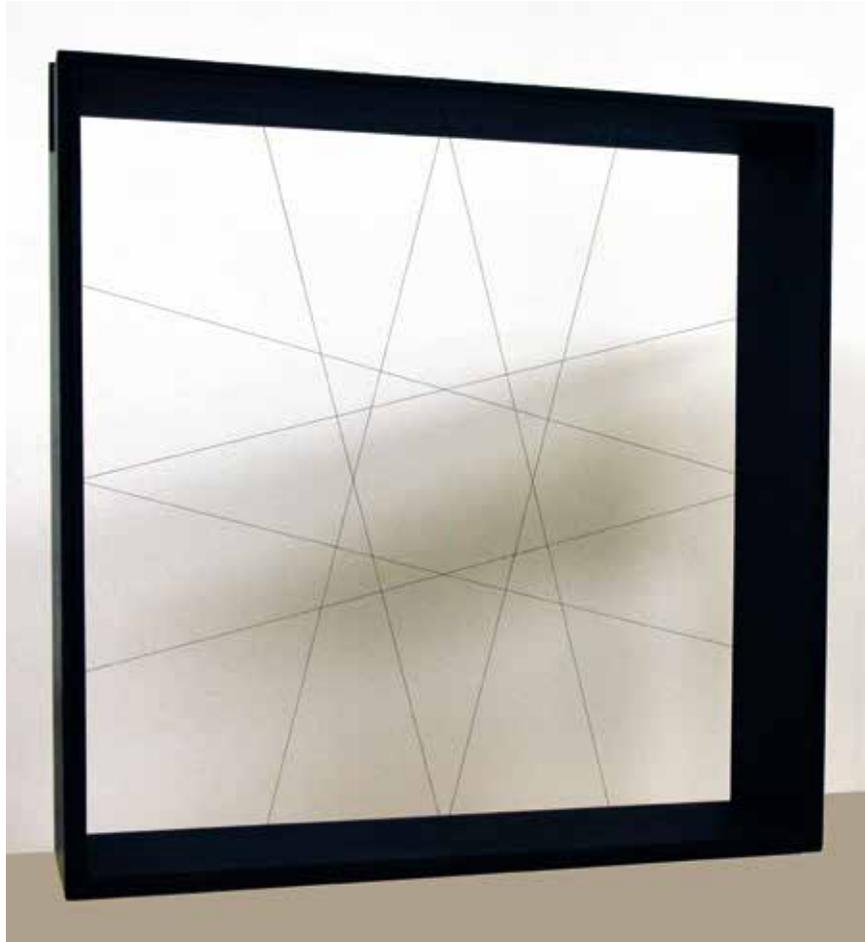
Senza Titolo (Momento), 1959-65, cartone ondulato, 62x83 cm
(Archivio Alberto Biasi e Gruppo N)

Senza Titolo (Momento), 1959-65, гофрокартон, 62x83 см
(Архив Аальберто Бьязи и Группы «Н»)



Struttura trasparente, 1960, картон, стекло и дерево, 35x60x5 см
(Архив Аальберто Бьязи и Группы «Н»)

Struttura con filo, 1960, legno e filo, 84x84x20 cm
(Archivio Alberto Biasi e Gruppo N)



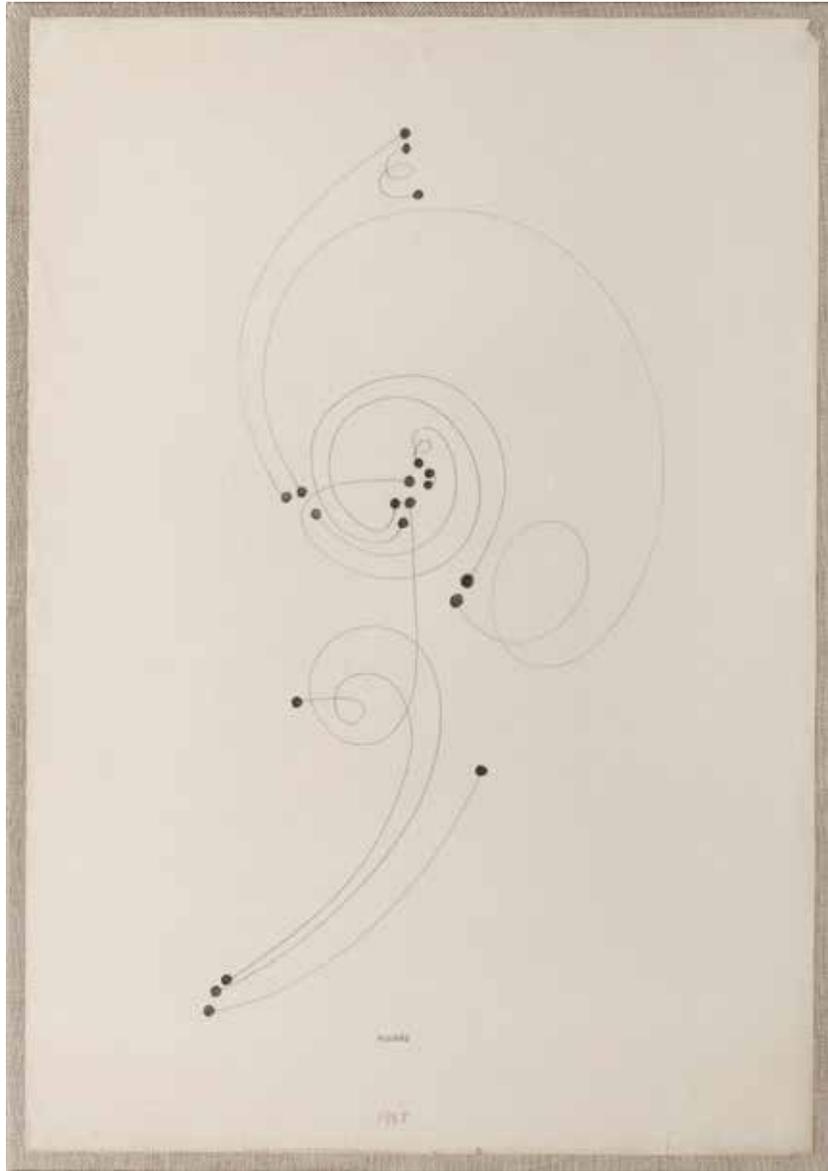
Struttura con filo, 1960, Дерево и проволока, 84x84x20 cm
(Архив Аальберто Бьязи и Группы «Н»)

Struttura poliriflessa, 1962, legno, vetro, specchio e luce, 42x51x51cm
(Archivio Alberto Biasi e Gruppo N)



Struttura poliriflessa, 1962, legno, vetro, specchio e luce, 42x51x51cm
(Архив Аальберто Бьязи и Группы "Н")

bruno munari
бруно мунари



Senza titolo, 1947, china su carta intelata, 47x33 cm (Collezione privata, Como)
Senza titolo, 1947, тушь, холстовая бумага, 47x33 см (Частная коллекция, Como)

Scultura da viaggio, 1958, legno di pero e nastro adesivo telato, 91x22x22 cm, ed. 3/10
(Collezione Meneguzzo, Milano)



Scultura da viaggio, 1958, грушевое дерево и черный липкий холст, 91x22x22 см, ed. 3/10
(Коллекция Менегуццо, Милан)

Scultura da viaggio, 1959, cartoncino, 12,5x30x14 cm (Studio Gariboldi, Milano)

Scultura da viaggio, 1959, тонкий картон, 12,5x30x14 cm (Studio Gariboldi, Милан)

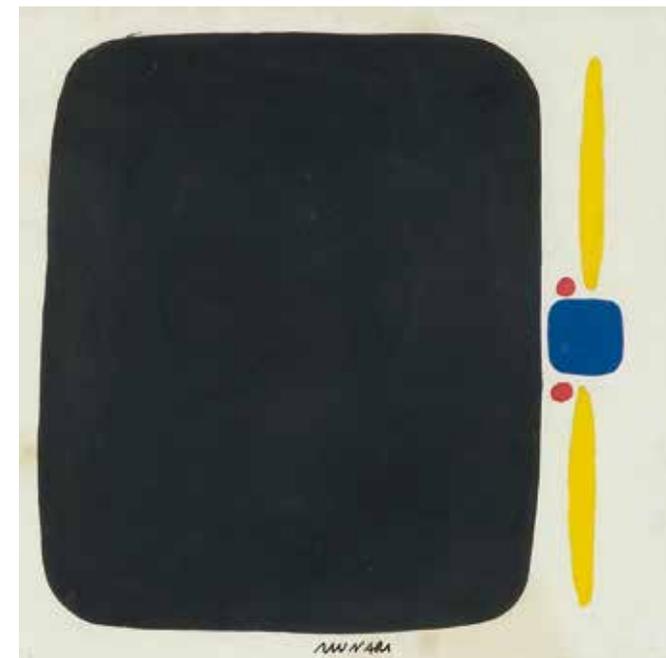
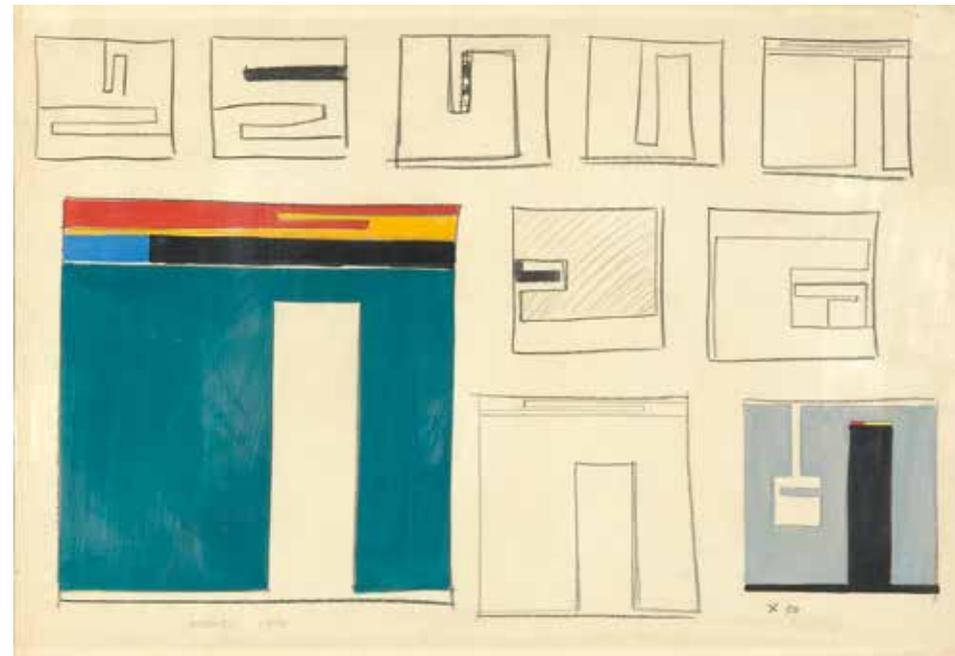


Scultura da viaggio, 1959, cartoncino, 25x40x27 cm (Collezione privata, Milano)

Scultura da viaggio, 1959, тонкий картон, 25x40x27 cm (Частная коллекция, Милан)

Studio negativo-positivo, 1950, tecnica mista su carta, 37x53 cm (Collezione privata, Como)

Studio negativo-positivo, 1950, смешанная техника, 37x53 cm (Частная коллекция, Como)



Senza Titolo, 1950, matita e tempera su carta, 30x31 cm (Collezione privata, Como)

Senza Titolo, 1950, карандаш, темпера, бумага, 30x31 cm (Частная коллекция, Como)

paolo scheggi
паоло скеджи

Intersuperficie curva dall'ocra, 1962, acrilico su tele sovrapposte, 80,4x121x5,5 cm
(Collezione privata, Parma, courtesy Galleria d'Arte Niccoli)



Intersuperficie curva bianca, 1964, acrilico su tele sovrapposte, 120x120 cm
(Collezione Franca e Cosima Scheggi)

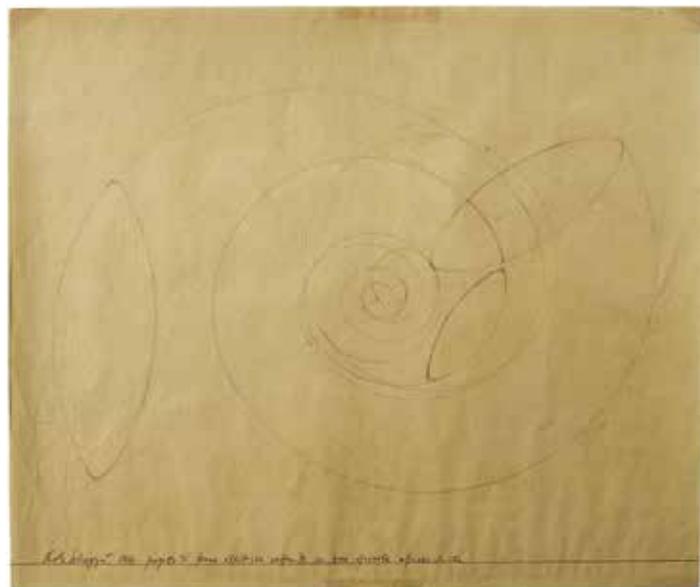
Intersuperficie curva bianca, 1964, холст, акрил, 120x120 см
(Коллекция Франка и Козима Скеджи)



Intersuperficie curva dall'ocra, 1962, холст, акрил, 80,4x121x5,5 см
(Частная коллекция, Парма, С разрешения Galleria d'Arte Niccoli)

Zone riflesse, 1962, acrilico su tele sovrapposte, 60x80x5,5 cm
(Collezione privata, Parma, courtesy Galleria d'Arte Niccoli)

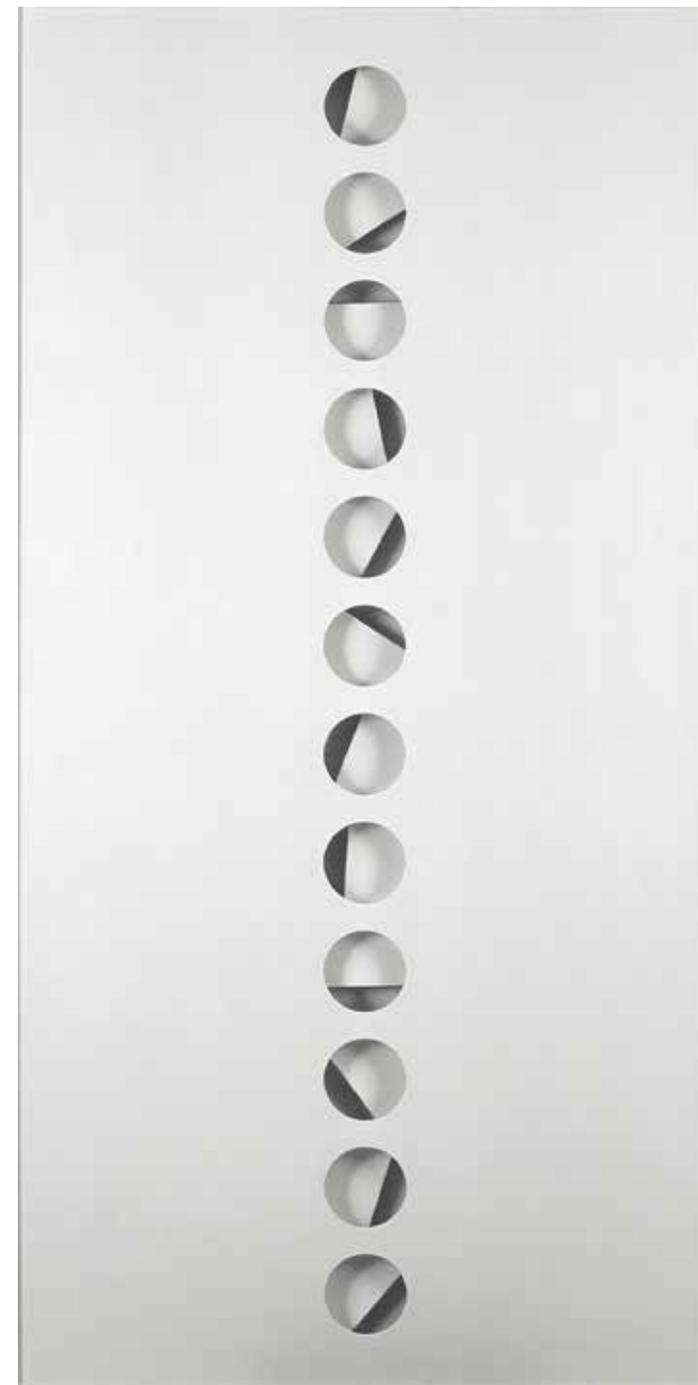
Zone riflesse, 1962, холст, акрил, 60x80x5,5 см
(Частная коллекция, Парма, С разрешения Galleria d'Arte Niccoli)



Progetto di forme ellittiche costruite su due spirali epicentriche, 1964, matita su carta, 43x51,3 cm (Collezione privata, Parma, courtesy Galleria d'Arte Niccoli)

Progetto di forme ellittiche costruite su due spirali epicentriche, 1964, бумага, карандаш, 43x51,3 см (Частная коллекция, Парма, С разрешения Galleria d'Arte Niccoli)

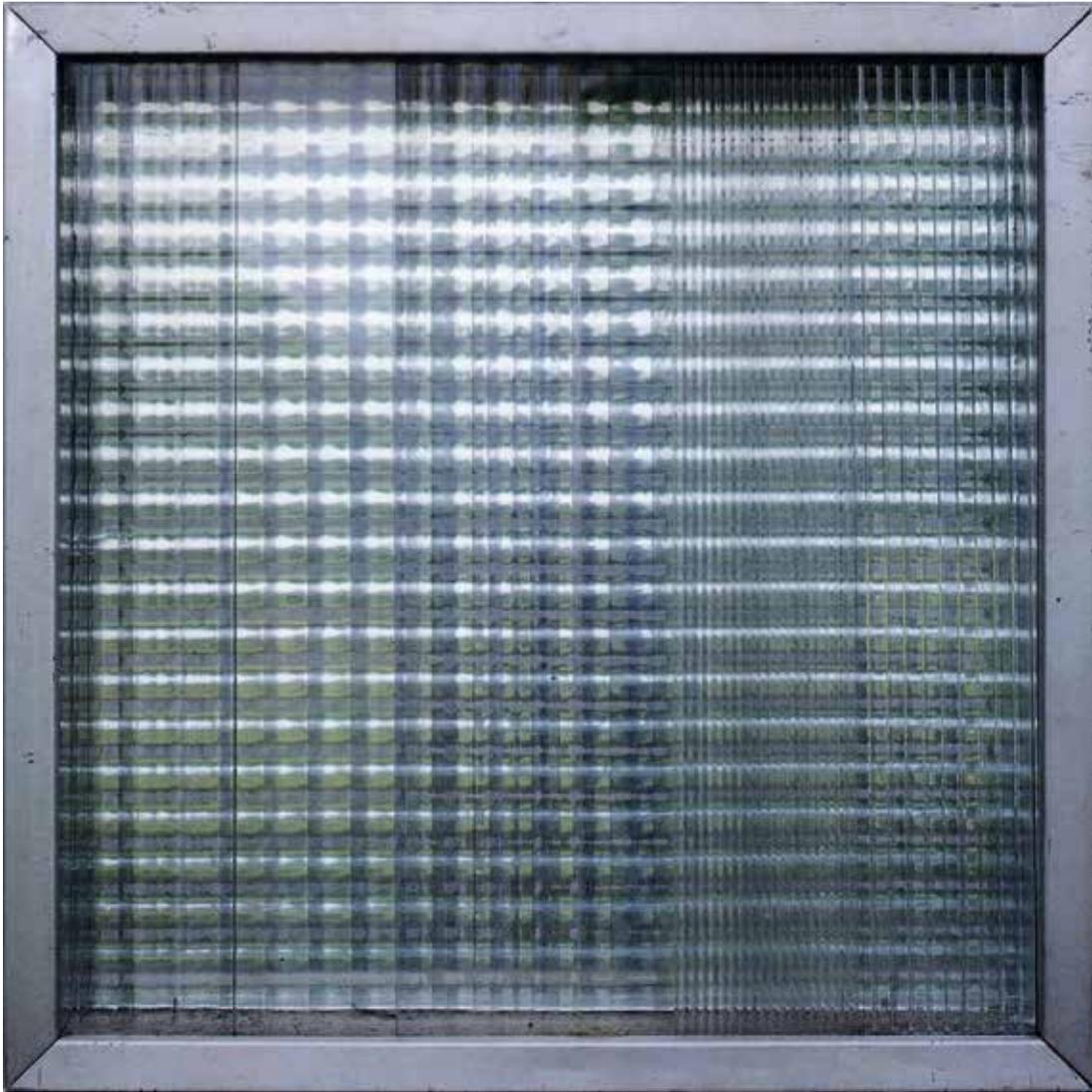
Intersuperficie curva bianca, 1966, legno laccato, formica (3 strati), 180x90x6 cm
(Collezione privata, Parma, courtesy Galleria d'Arte Niccoli)



Intersuperficie curva bianca, 1966, Лакированное дерево, облицовочный пластик, 180x90x6 см (Частная коллекция, Парма, С разрешения Galleria d'Arte Niccoli)

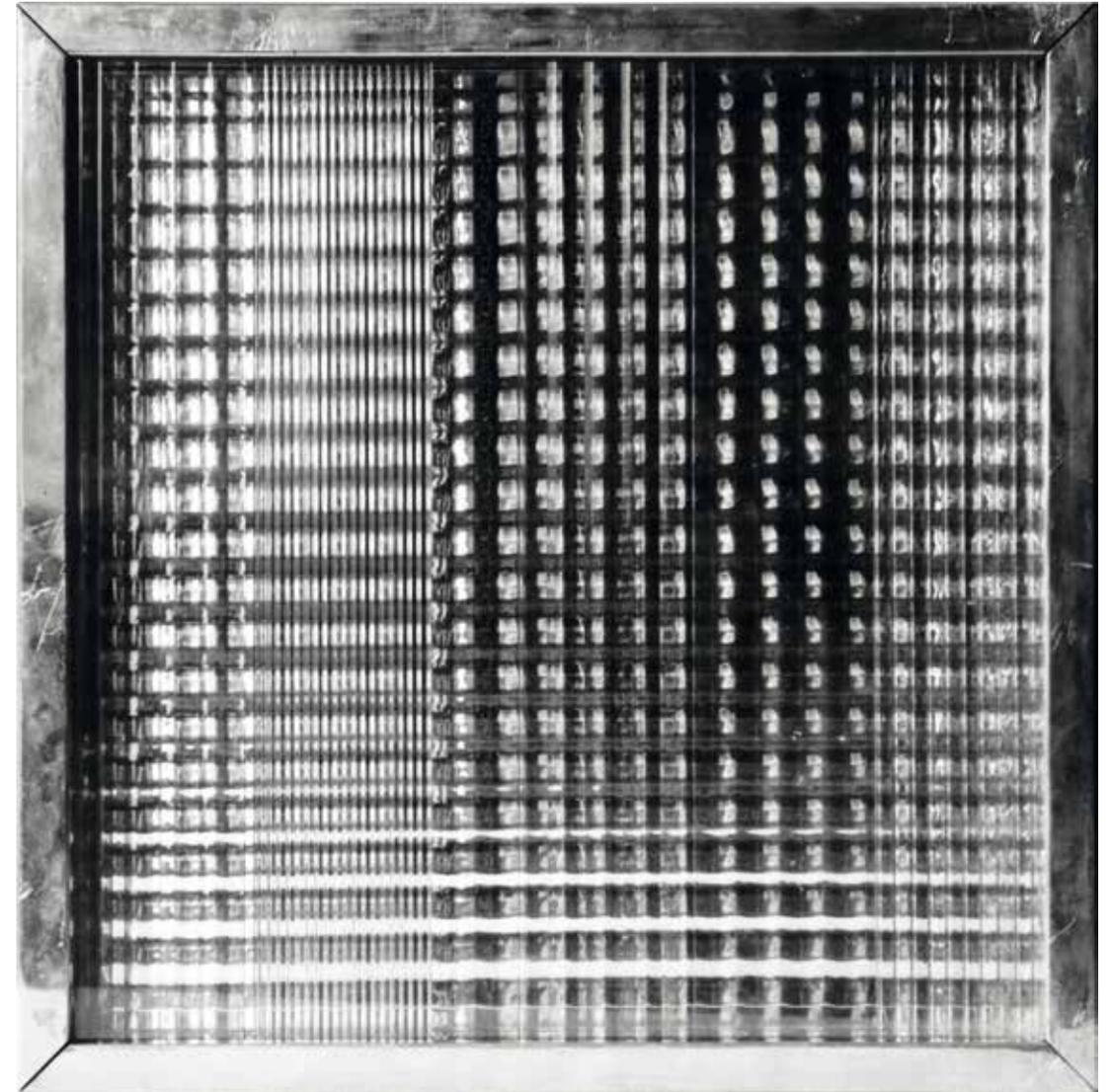
nanda vigo
надна виго

Cronotopo, 1968, ferro cromato, vetri stampati e specchio, 60x60x10 cm



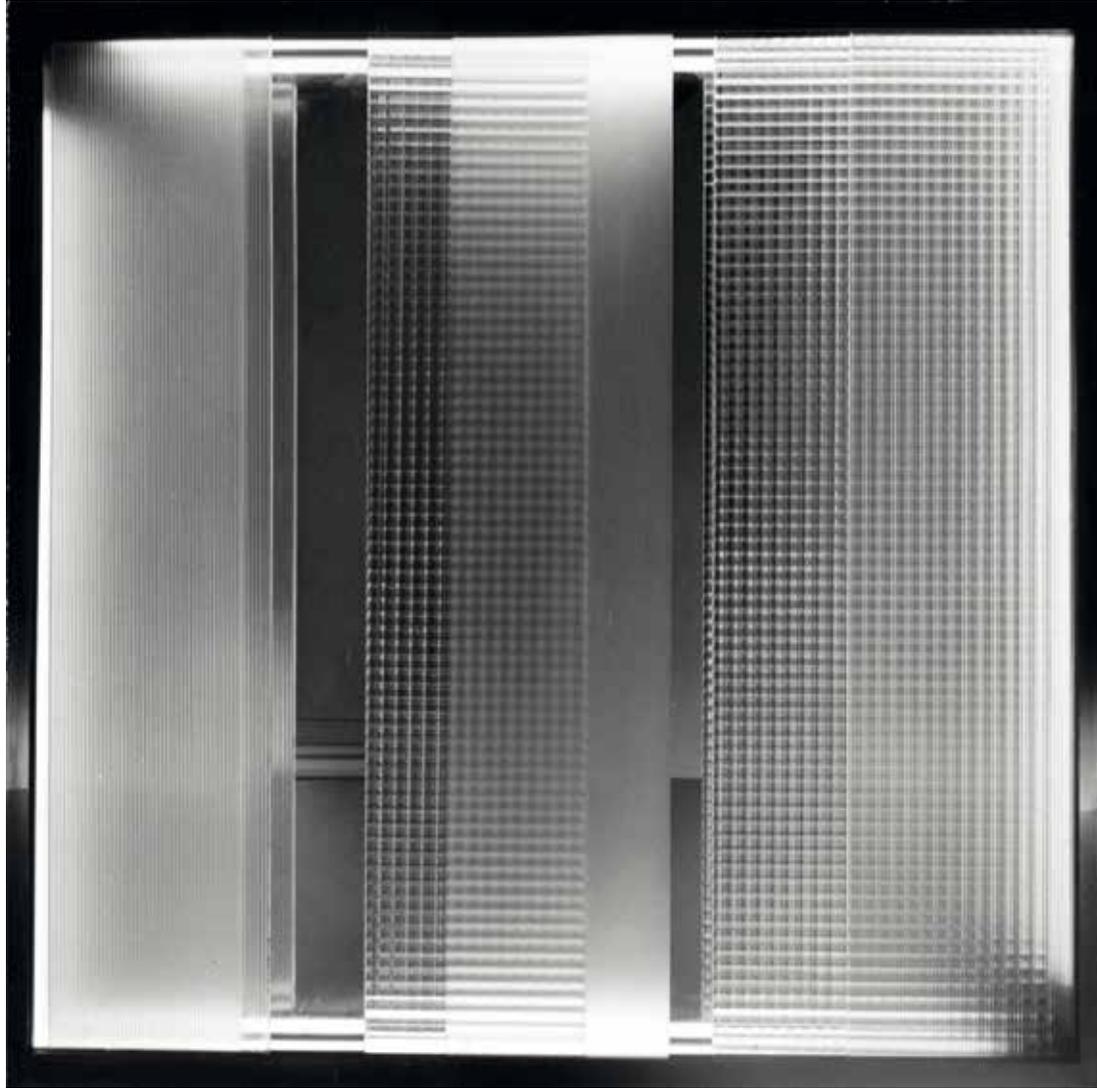
Cronotopo, 1966, alluminio, vetro e specchio, 60x60x8 cm
(Collezione Giobatta Meneguzzo in comodato al Museo Casabianca)

Cronotopo, 1966, алюминий, зеркало и стекло, 60x60x8 см
(Коллекция Джобатта Менегуццо в безвозмездном пользовании музея Casabianca)



Cronotopo, 1968, хромированное железо, прессованное стекло и зеркало, 60x60x10 см

Cronotopo, 1968, telaio in acciaio cromato, vetri stampati, specchio e neon, 100x99x10 cm
(Collezione privata, Milano)



Сроноторо, 1968, хромированная стальная рама, прессованное стекло, зеркало и неон, 100x99x10 см (Частная коллекция, Милан)

Exoteric Gate, 1987, ferro, vetro stampato e neon, 3x3x2,20 m



Exoteric Gate, 1987, железо, прессованное стекло и неон, 3x3x2,20 м

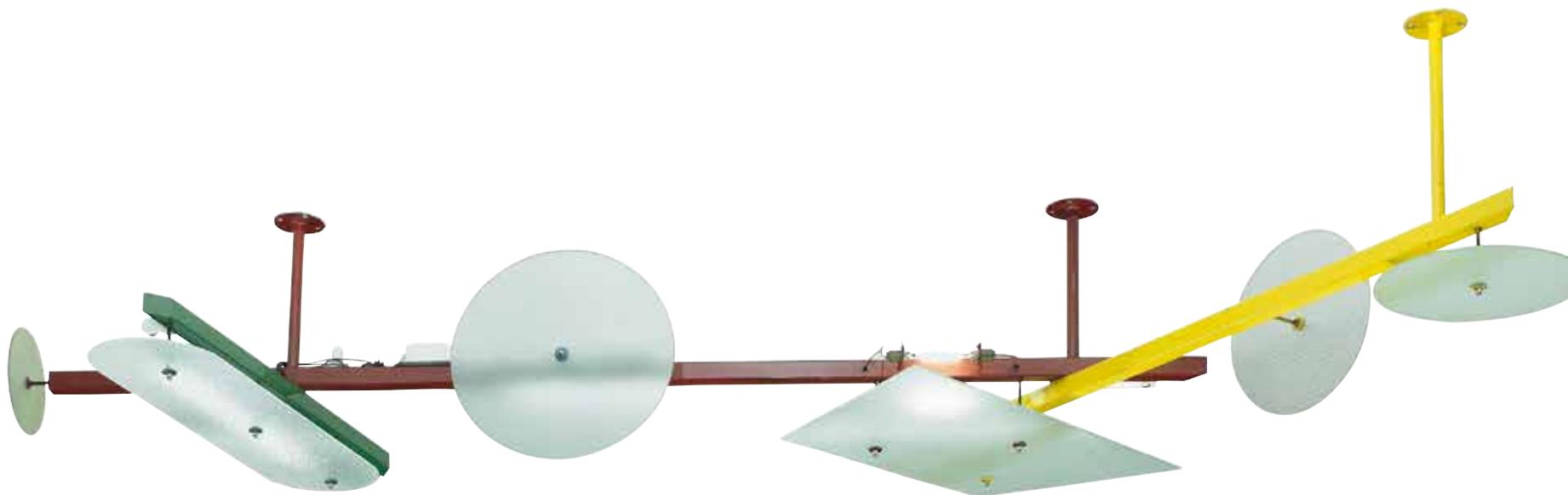
Geometral, 1971, quadro in acciaio con neon interno, 50x50x11 cm
(Collezione Giobatta Meneguzzo in comodato al Museo Casabianca)

Geometral, 1971, Стальной квадратик, неон, 50x50x11 см
(Коллекция Джобатта Менегуццо в безвозмездном пользовании музея Casabianca)



Fontana-Mack-Uecker-Vigo, di La quercia Adreani editore, 1966, 21 elementi + contenitore, 52x37x11,6 cm (Collezione Giobatta Meneguzzo in comodato al Museo Casabianca)

Fontana-Mack-Uecker-Vigo, di La quercia Adreani editore, 1966, 21 элемент + контейнер, 52x37x11,6 см (Коллекция Джобатта Менегуццо в безвозмездном пользовании музея Casabianca)



Wall or ceiling lighting structure, 1986, metallo laccato, vetro, 140x250 cm
(Nilufar Gallery, Milano)

Wall or ceiling lighting structure, 1986, обработанный металл и стекло, 140x250 см
(Nilufar Gallery, Милан)

Referenze fotografiche

- p. 24.....Alberto Biasi (courtesy Archivio Alberto Biasi)
- p. 36.....Agostino Bonalumi (courtesy Archivio Bonalumi, Milano)
Агостино Боналуми, с разрешения Архива Агостино Боналуми, Милан
- p. 48.....Davide Boriani (courtesy Davide Boriani)
Давиде Бориани (с разрешения Давиде Бориани)
- p. 58..... Enrico Castellani negli anni sessanta (courtesy Archivio Enrico Castellani)
Энрико Кастеллани в 60е гг. (с разрешения Архива Энрико Кастеллани)
- p. 72..... Gianni Colombo (courtesy Archivio Gianni Colombo)
Джанни Коломбо (с разрешения Архива Джанни Коломбо)
- p. 82..... Dadamaino (courtesy Archivio Dadamaino)
Дадамайно (с разрешения Дадамайно)
- p. 96.....Gabriele Devecchi (courtesy Gabriele Devecchi)
Габриэле Дэвекки (с разрешения Габриэле Дэвекки)
- p. 106..... 1964 - Lucio Fontana, Milano - foto Ugo Mulas
1964 - Лучо Фонтана, Милан - фото Уго Мулас
- p. 124.....Francesco Lo Savio
Франческо Ло Савио
- p. 138..... 1958/59 - Piero Manzoni - foto Ugo Mulas
1958/59 - Пьеро Мандзони - фото Уго Мулас
- p. 150.....Manfredo Massironi (courtesy Archivio Alberto Biasi)
Манфредо Массирони (с разрешения Альберто Бьязи)
- p. 162..... 1967 - Bruno Munari - foto Ugo Mulas
1967 - Бруно Мунари - фото Уго Мулас
- p. 170.....Paolo Scheggi negli anni sessanta
Паоло Скеджи в 60е гг.
- p. 184.....Nanda Vigo - foto Ugo Mulas
Нанда Виго – фото Уго Мулас
- p. 202..... 2008 - Heinz Mack, Nanda Vigo e Otto Piene al 50° anniversario del gruppo ZERO,
Kunst Palast Ehrenhof, Düsseldorf - foto Nanda Vigo scattata attraverso uno specchio
2008 - Хайнц Мак, Нанда Виго и Отто Пине на пятидесятилетии Группы «ZERO»,
Kunst Palast Ehrenhof, Дюссельдорф - фотография Нанды Виго, через зеркало
- p. 212..... 1960 - gruppo T, galleria La Salita, Roma
1960 - Группа «Т», галерея La Salita, Рим
- p. 218..... 1960 - gruppo N, studio N, Padova (courtesy Archivio Alberto Biasi)
1960 - Группа «Н», Мастерская, Падуя (с разрешения Архива Альберто Бьязи)

Si ringraziano inoltre per le immagini delle opere

Luigi Acerra, Giacomo De Vecchi, Ninni Mulas, Francesca Sancassani, Gabriele Tocchio



via Gorani 8 Milano
tel. +39 02 80504973
contact@glowplatform.org
www.glowplatform.org



Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare
nel mese di agosto 2011

Questa mostra e questo volume intendono testimoniare fisicamente – cioè attraverso l'esposizione materiale di opere e di documenti – un'atmosfera artistica comune a molti paesi europei tra la metà degli anni 50 e gli anni 60.

La decisione di non premettere alcun testo critico alla mostra fa parte di una scelta ben precisa: riteniamo che lo spettatore, così come il lettore, possano costruire relazioni critiche tra gli autori e le loro opere partendo da un punto di vista assolutamente autonomo, fornendo così una lettura nuova, rispetto a quelle ormai codificate dalla storia dell'arte occidentale. Analizzando le opere, i fatti e i documenti, sarà quindi possibile una sorta di "ritorno alle origini" per alcuni, e di scoperta di un terreno vergine, per altri. In questo senso, la mostra che qui si propone è la prima a essere concepita in questo modo, e pensiamo possa costituire un coraggio precedente sia per il pubblico russo che per quello genericamente europeo. Le opere in mostra hanno il solo supporto dei documenti che furono elaborati dagli artisti, e solo da loro, circa cinquant'anni fa.

Выставка и подготовленное издание представляют собой физические свидетельства той художественной ситуации, которая была характерна для многих европейских стран во второй половине 1950-х – нач. 1960 –х гг.

Решение не предварять каталог выставки серьезным искусствоведческим текстом – часть более чем осознанной позиции: мы полагаем, что и зритель, и читатель может самостоятельно уловить и восстановить связи между отдельными художниками и их произведениями, формируя таким образом новый тип независимого восприятия и прочтения, не зафиксированного в уже устоявшейся, канонической искусствоведческой традиции. Анализ произведений, фактов и документов для одних делает возможным своеобразный "возврат к корням", то есть к первоначальным смыслам и контекстам, для других – открывает объективную картину впервые. В этом смысле выставка Итальянская группа ZERO и авангард 60-х гг. не только предлагает новый "неангажированный" взгляд на историю послевоенного европейского искусства, но и в известной степени создает прецедент для русской и мировой публики. Собственно произведения искусства на выставке не снабжены никаким другим комментарием кроме текстов самих художников, созданных около пятидесяти лет назад.