



CHRISTIAN MEGERT • NANDA VIGO

ZERO IN THE MIRROR



ZERO IN THE MIRROR

Christian Megert e Nanda Vigo

Museo d'Arte Contemporanea di Lissone
26 settembre – 29 novembre 2015



Città di Lissone

Sindaco
Concettina Monguzzi

Vicesindaco e Assessore alla Cultura
Elio Talarico

Dirigente Settore Servizi Culturali
Mariagrazia Ronzoni



Museo d'Arte
Contemporanea

Direttore artistico
Alberto Zanchetta

Funzionario Settore Servizi Culturali
Massimo Pirola

Segreteria organizzativa
Susanna Milioto

Staff
Chiara Del Miglio
Carla Sapuppo

Servizio di custodia
Cooperativa Sociale EOS

Progetto grafico
Nanda Vigo

Realizzazione grafica
Massimo Dalla Pola

Museo d'Arte Contemporanea di Lissone · dal 26.09 al 29.11.2015

NANDA VIGO

"Cronotopia", spaziotempo e "Maya" o dell'illusione prospettica, sono i concetti filosofici che filtrano le riflessioni luminose che inducono lo spettatore a triggerare immagini personalizzate per appropriarsi della propria libertà di intuito.

"Chronotope", space-time and "Maya" or perspectival illusion are the philosophical concepts that filter the luminous reflections which induce viewers to trigger personalized images in order to gain intuitive freedom.



Cronotopia, 1966, telaio in alluminio, vetri stampati e neon bianco, 100x100 cm



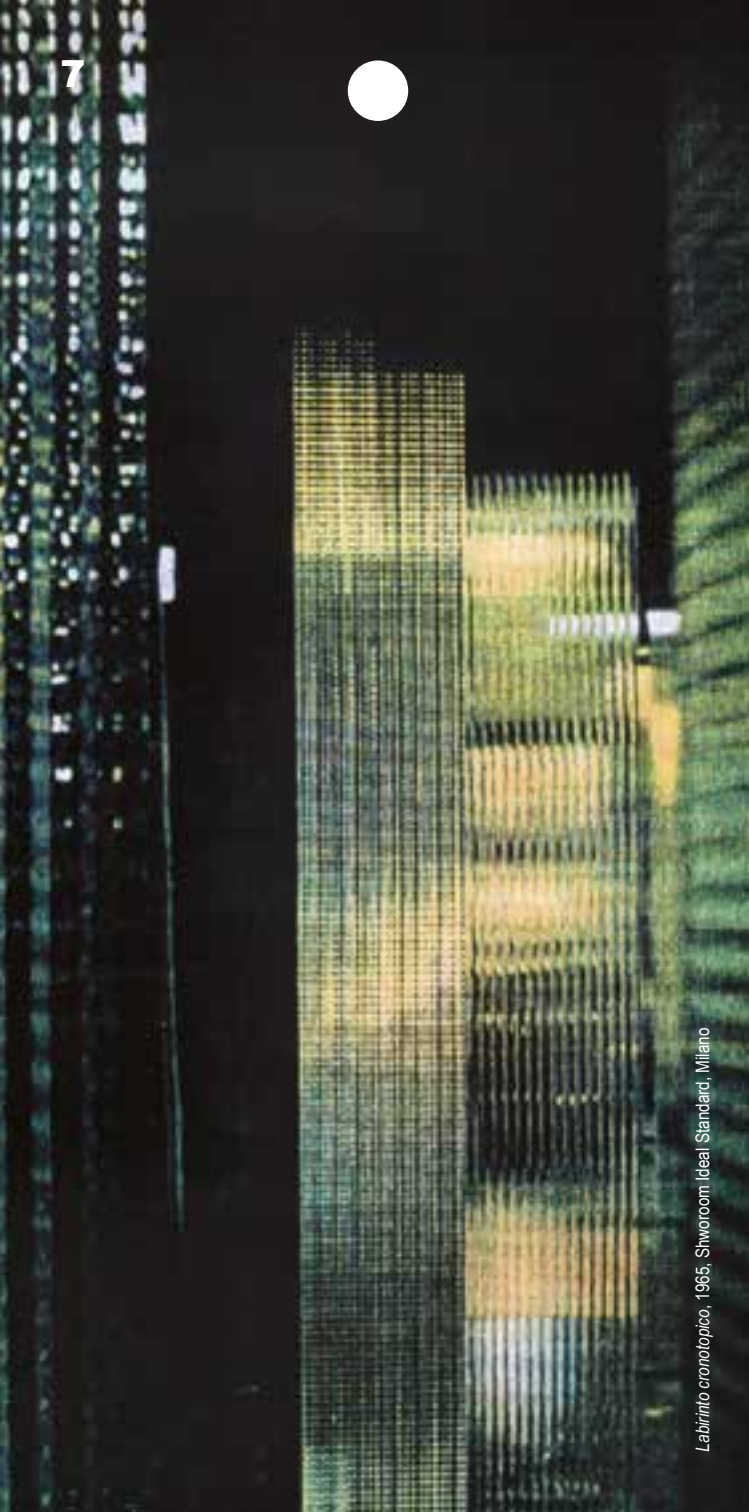
Cronotopi, 1963, telaio in alluminio e vetri stampati, 40x40x10 cm, Spazio Fly, Milano



Cronotopi, 1963, telaio in alluminio e vetri stampati, 40x40x10 cm, Spazio Fly, Milano



Cronotopo, 1964, telaio in alluminio e vetri stampati, 60x60x20 cm



Labirinto cronotopico, 1965, Shworoom Ideal Standard, Milano



Labirinto cronotopico, 1965, Shworoom Ideal Standard, Milano



Trigger of the space, 1971



Trigger of the space, 1974



Venezia è un'illusione cosmica, 1978, "Venerezia", Palazzo Grassi, Venezia



Venezia è un'illusione cosmica, 1978, "Venerezia", Palazzo Grassi, Venezia



Spazio, suono, immagine, "Tautologia di immagine", 1979, Villa Olmo, Como



Spazio, suono, immagine, "Tautologia di immagine", 1979, Villa Olmo, Como

15

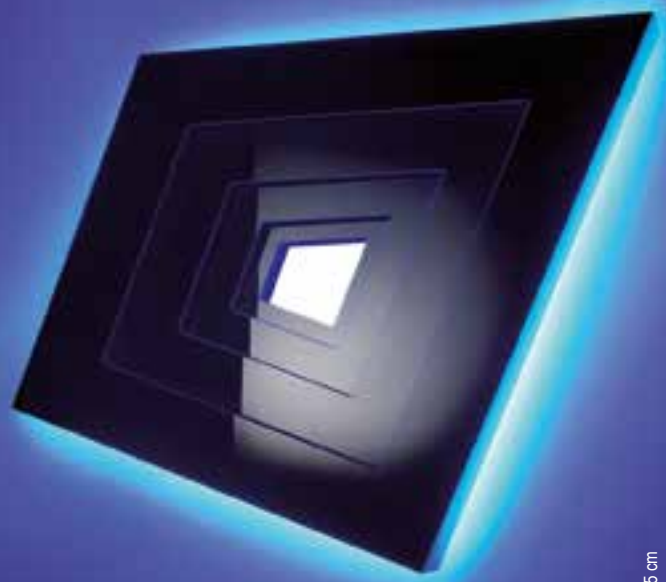


Genesis, 2007, Palazzo Civelli, Galleria CalviVolpi, Milano

16



Genesis, 2007, Palazzo Civelli, Galleria CalviVolpi, Milano



Deep space, 2014, vetro nero laccato, specchio e neon blu, 120x150x25 cm



Deep space, 2014, vetro nero laccato, specchio e neon blu, 120x150x25 cm



Wonder box, 1970-2015, struttura in legno, specchio fumé piombo, vetri stampati, specchio, alluminio e neon blu, 60x180 cm

Una nuova, grande mostra al MAC sulle avanguardie degli anni Sessanta. Dopo le importanti retrospettive dedicate a Franco Grignani nel 2013 e poi a Winfred Gaul nel 2014, Zero in the Mirror, il progetto di Christian Megert e Nanda Vigo, ci propone una nuova e affascinante riflessione sulla percezione visiva, questa volta attraverso l'utilizzo dello specchio con i suoi innumerevoli rimandi metaforici e simbolici.

La tappa italiana di questo progetto, di due artisti internazionali del calibro di Megert e Vigo, al MAC di Lissone, rende ancor più intensa e qualificata l'esperienza del nostro museo verso il mondo delle arti visuali dedicate alla sperimentazione e a quel continuo confronto tra realtà, materia e tutto ciò che è apparenza e illusione.

Il tema del reale e del virtuale, eternamente attuale, viene proposto dagli artisti attraverso il sapiente uso delle superfici specchianti e la capacità dei materiali di restituire e moltiplicare le immagini riflesse.

Il visitatore/spettatore diventa, quindi, parte attiva del sentimento dell'artista ed è spinto a scoprire l'opera attraverso i diversi punti di vista dai quali può essere osservata in un sorprendente gioco di riflessi, trasparenze e ricomposizioni di immagini. Un'esperienza visiva che restituirà al pubblico emozioni uniche.

Concettina Monguzzi
Sindaco di Lissone

Elio Talarico
Vicesindaco e Assessore alla cultura

ZERO, O DELLA CATTOTROMANZIA

Alberto Zanchetta

«Narciso, il riflesso scorrente, [...] non è stato forse il giovinetto a consegnare lo specchio a noi moderni? Non è dalle sue mani che l'abbiamo ricevuto in eredità?»¹. Un'origine mitica che si divide tra l'uso che se ne faceva nella tradizionale toeletta muliebre e il valore liturgico di alcune civiltà antiche; gli etruschi, ad esempio, incidevano storie mitologiche o simboliche sui bordi degli specchi, mentre in epoca moderna vengono finemente lavorati, con decorazioni e cornici, manici e sostegni, che li qualificano tra gli oggetti d'arte.

Le superfici riflettenti esercitano su di noi un'irresistibile curiosità, è come se ci attirassero per mezzo di una malla, non soltanto per soddisfare la nostra vanità, ma perché ci offrono lo stupore delle loro proprietà camaleontiche. Di più, ci affascinano per via di un'inevitabile paradosso: gli specchi non si rivelano mai ai nostri occhi giacché impegnati a riflettere tutto ciò che esiste intorno a loro. Per ovviare a tale contingenza, nel 1961 Christian Megert aveva esortato le persone a tenere uno specchio sollevato di fronte a un altro specchio per «trovare uno spazio di infinite possibilità»². Paralizzato da tutto ciò che gli si presenta innanzi, lo specchio subisce il mondo, le cose, le persone, finendo sempre per «essere abitato» da qualcuno o da qualcos'altro. Da qui il problema della sua [ir]riproducibilità: nel fotografare un'opera di specchi c'è sempre il rischio di mostrare l'operatore e il mezzo fotografico riflessi all'interno dell'opera stessa. Ma tale simbiosi è stato il leitmotiv di tutta una generazione di artisti, i quali vagheggiavano l'idea di far coesistere opera e spettatore sullo stesso piano.

Lo studio dei fenomeni luminosi è un aspetto che viene a precisarsi già alla fine degli anni Cinquanta, trovando una logica conseguenza nel decennio successivo³. Lo specchio, come concetto ancor più che come oggetto, viene messo in relazione

1. A. Boatto, *Narciso infranto*, Laterza, Bari 2005, p.15

2. La citazione è tratta dal manifesto *Ein neuer Raum* redatto dall'artista nel 1961.

3. Negli stessi anni, lo specchio verrà impiegato da molti artisti, come nel caso dei minimalisti americani e dei poveristi italiani, benché in modo episodico rispetto alla coerenza di Nanda Vigo e Christian Megert.

con qualsiasi superficie in grado di riflettere i raggi luminosi. Nel testo *Light trees* scritto nel 1983, Nanda Vigo parla di «rifrazioni degli specchi che rimandano labirintici sistemi di luci, per perdersi e per trovarsi»⁴, così dicasi dei suoi *Cronotopi* che utilizzano lo specchio, il vetro stampato (in grado di alterare la visione) e l'alluminio (materiale altrettanto riflettente). I *Glass books* di Megert arrivano invece al punto di impaginare i riflessi e i riverberi, inducendo il critico William E. Simmat a descriverli come «pagine di echi». Entrambi gli artisti, in modo autonomo ma affine, dispongono gli specchi con angolature differenti, a generare un movimento spaziale. La sovrapposizione e l'orientamento non uniforme deviano l'immagine, la moltiplicano, la frammentano. Le immagini vengono quindi ridistribuite sulla superficie, secondo distorsioni, sfasamenti, rovesciamenti che si spingono al di là di un'ottica convenzionale. La visuale mutevole, mai identica a se stessa, conferisce a queste opere il dono dell'ubiquità; in pratica si ha la sensazione di essere in un luogo e contemporaneamente altrove. Nelle note biografiche di Vigo si legge che, ancora giovanissima, l'artista ha l'opportunità di «osservare le architetture di Giuseppe Terragni da cui – si può azzardare a dire – ha imparato l'attenzione alla luce»⁵. A Lissone, in piazza Libertà, si erge il Palazzo Terragni i cui lavori iniziarono nel 1938 e si conclusero nel 1940. Il progetto, firmato da Giuseppe Terragni e Antonio Carminati, era stato concepito per una Casa del Fascio, poi riconvertito in Casa del Popolo a seguito della Liberazione, e dal 1975 adibito a centro congressi, sala teatrale e pinacoteca. Dal 16 ottobre 1977 fino alla fine degli anni Novanta, l'edificio ospitava la collezione d'arte derivante dalle edizioni dello storico Premio Lissone, a cui parteciparono anche Heinz Mack e Otto Piene, nel 1963, e Günther Uecker, nel 1965, triade che costituisce il nucleo centrale del Gruppo Zero.

A cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta, ZERO fu un movimento transnazionale che coinvolse molti artisti, cooptando nelle sue fila i Nouveaux réalistes, l'Azimut milanese, il Nul olandese e i cinetici europei. La struttura organizzativa di ZERO

4. *Italian ZERO & Avantgarde '60s*, catalogo della mostra al MAMM di Mosca, Silvana Editoriale, Milano 2011, p.198

5. *Italian ZERO & Avantgarde '60s*, op.cit., p.201

favoriva infatti un naturale scambio di idee e progetti, fomentava altresì la solidarietà e le collaborazioni. Erano anni in cui gli artisti viaggiavano di continuo, organizzando mostre e invitando gli amici a prendervi parte. Il susseguirsi di queste esposizioni, anche in anni recenti, è una lampante dimostrazione di quel clima culturale che intendeva infrangere i confini geografici e i conflitti ideologici, aspetti che non sono mai venuti meno e anzi si rivelano di stringente attualità. Fedele al proprio nome, ZERO sanciva un punto di non ritorno che indirizzava verso una nuova era e una nuova sensibilità (al reale, alla vita, alla percezione, alla luce) che potesse andare oltre la pittura informale. La stagione dell'*Informel* – che costituisce una parte rilevante delle collezioni storiche del MAC di Lissone – verrà contestata dalle nuove generazioni di artisti, i quali rigettavano l'emotività, lo psicologismo e l'individualismo dei loro predecessori per orientarsi verso un'utopia romantica e al contempo ottimistica basata sul rigore e la chiarezza di un *Nuovo idealismo*. Cercando da un lato di conciliare l'uomo alla natura e alla tecnica, e auspicando dall'altra un'integrazione tra arte-design-architettura, gli artisti dell'epoca ricorrevano a un linguaggio scientifico che inneggiava alla volontà di ricominciare da zero. Questo conto alla rovescia era stato associato all'immagine di un missile⁶ che si invola verso lo spazio siderale – sogno astronomico che coincide con l'idea d'infinito osannata dal Gruppo Zero. Le opere qui esposte avverano la rappresentazione di uno spazio energetico e vibrante, mediante l'utilizzo di superfici specchianti che non sono altro che "impressioni" avvolgenti, essenziali e allo stesso tempo illimitate. Nanda Vigo e Christian Megert hanno sempre concepito l'arte come un ambiente immersivo, tendente alla smaterializzazione, dove i fruitori hanno la facoltà di far parte dell'opera stessa, in lettura autonoma. Si considerino a questo proposito la ZERO House di Milano, che impegnerà Vigo dal '59 al '62, oppure il primo ambiente di Megert, realizzato per la mostra allo Stedelijk Museum nel 1962, environments in cui riecheggia la "purezza della luce" vaticinata da Otto Piene⁷.

6. Si tratta del foto collage *ZERO-Rakete* realizzato da Mack nel 1961.

7. A Otto Piene, fondatore e teorico del Gruppo Zero, è dedicata la mostra lissonese. Il piccolo omaggio che gli viene riservato al fianco di Bernard Aubertin, recentemente scomparso, è un'ulteriore prova dello spirito di fratellanza che contraddistingueva gli artisti degli Sessanta.

«Come sarebbe bello se potessimo passare attraverso lo specchio» ci dice Alice Liddell in *Through the Looking-Glass* di Lewis Carroll, «facciamo finta che lo specchio sia diventato tutto come un leggero velo di nebbia, e che lo possiamo attraversare»⁸. Prendiamo quindi esempio dalla frase favorita della piccola Alice: "facciamo finta!" e anche noi immaginiamo di riuscire a oltrepassarne la soglia per entrare in un universo-inverso. Proviamo cioè ad attraversare quello specchio che in origine aveva la forma di un disco, una forma geometrica perfetta che ci ricorda la circolarità del numero zero. Dopo tutto c'è sempre tempo (e spazio) per ricominciare da ZERO.

8. L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie – Attraverso lo specchio*, Garzanti, Milano 2000, p.155



ZERO IN THE MIRROR

Marco Meneguzzo

Christian Megert e Nanda Vigo appartengono a quella “galassia” di artisti che attorno al 1960 si sono attratti vicendevolmente sino a formare dei gruppi, dei sistemi, degli agglomerati: la forza universale di gravità che li attraeva l'uno verso l'altro era la volontà di scoprire e di vivere spazi nuovi.

Spazi di autodeterminazione, di sperimentazione, di vita che fossero diversi, che fossero in sintonia col senso di libertà che era diventato maturo per quella generazione allora non ancora trentenne.

Sono momenti, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà dei Sessanta, in cui tutto sembra accadere attraverso percorsi linguisticamente incomprensibili: un giorno si è pittori informali (Megert), o giovani architetti bellicosi (Vigo), il giorno successivo accade qualcosa per cui quei segni e quei gesti, che sino a poco prima appartengono in toto al linguaggio della pittura astratta di marca espressionista o esistenzialista, o alle attitudini di chi pensa all'architettura come un'utopia e non come prassi giornaliera, diventano una “base” concettuale su cui costruire non solo un linguaggio diverso, ma uno sguardo e un modo di essere per cui lo stesso linguaggio dell'arte non è più che una componente addirittura residuale della vita.

Basta leggere il *Manifest: Ein Neuer Raum* redatto da Megert nel 1961, in occasione della sua mostra alla Galleria Køpcke di Copenaghen, per ritrovare l'atmosfera che pochi mesi prima aveva fatto scrivere a Manzoni la citatissima conclusione del suo testo “Libera dimensione”, «...c'è solo da vivere, c'è solo da essere». Megert parla di uno spazio indefinito, che può essere tutto e il contrario di tutto, ma che certo non va preso come un esempio di logica matematica, quanto piuttosto di un inno e di un'esortazione a vivere in un “luogo” fisico e mentale senza restrizioni e senza categorie, neppure quella dell'artista perché – sempre secondo quel manifesto chi abita quello spazio «... non avrà bisogno di arte, perché è esso stesso arte e chi vive in questo spazio sarà tra i più grandi artisti del nostro tempo, e chiunque può abitare in questo spazio...». Essere uomini prima che artisti, o uomini dopo che artisti è il senso dell'ultimo superamento, della (neo)avanguardia definitiva, l'utopia delle utopie



– e non è un caso che in queste parole si sentano anche echi di Fluxus e della successiva “predicazione” di Joseph Beuys –, ma intanto Megert, da artista che ancora crede in uno spazio “ritagliato” dalla realtà, e non intende ancora sovrapporre del tutto questa a quello, realizza una metafora tangibile di questo spazio, e la realizza “attraverso lo specchio”, e grazie a quelle che ancora si chiamano “opere”, e cui Megert non intende rinunciare: non è ancora il tempo, infatti, di abbandonare l'opera per il “comportamento” o per l'azione (pochissimi artisti riusciranno a operare questa radicalità, e ancora meno riusciranno a farla ricordare). «Se tenete uno specchio sollevato di fronte a un altro specchio» – è sempre lui che scrive, in quello stesso scritto del 1961 – «potete trovare uno spazio di infinite possibilità, un nuovo spazio metafisico».

Qualcosa di simile si trova anche nel manifesto – poco conosciuto, per la verità – redatto da Lucio Fontana nel 1961 su suggerimento e richiesta di Nanda Vigo, e sottoscritto anche da Dada Maino, Kengiro Azuma, Tomonori Toyofuku, Hsiao Chin e Antonio Calderara, e che prende il nome di Punto Uno (cui sarebbe dovuto seguire un gruppo, secondo lo spirito del momento). Gli ultimi due punti – dei quattro che componevano il manifesto – recitano: 3 – *Realizzare ordine, armonia, equilibrio, purezza, l'essenziale*. 4 – *Data la condizione finita nell'infinito, nella realtà dello spirito trovare la verità dell'essere*. In entrambi i casi l'arte non è che uno strumento per raggiungere la pienezza della vita, qualcosa che è la dimostrazione visibile di giorni vissuti secondo questo ideale. Nanda Vigo ha obbedito e obbedisce tuttora a questo ideale, che permea tutte le sue opere. Anche lei usa i materiali e le opere per affermare qualcosa che vada oltre l'oggetto, che non sia soltanto opera, ma lo fa, al contrario di quanto avviene per Megert, secondo un concezione piuttosto classica che romantica del “dover essere” del mondo. Vigo sottoscrive per “ordine, armonia, equilibrio e purezza”, che definiscono “l'essenziale”, mentre le parole di Megert – e di quasi tutti gli artisti tedeschi o comunque mitteleuropei della sua generazione – sembrano più vicine a uno *Sturm und Drang* contemporaneo, ma probabilmente è proprio questa complementarietà culturale che rende attraenti gli uni verso gli altri, come i poli opposti dei magneti.

Sta di fatto che entrambi – Megert e Vigo – eleggono a loro materiali privilegiati vetro e specchio, indipendentemente l'uno



dall'altra, e negli stessi anni, che sono poi gli anni di quella "internazionale degli artisti", fatta di lunghissime trasferte su utilitarie improbabili, di mostre costruite girando porta a porta e trasportando piccole opere in giro per l'Europa, di lettere in cui traspare un intento comune, quello di vivere una vita nuova di cui essere i consapevoli pionieri, legati per questo motivo da vincoli che superano anche le motivazioni concettuali del lavoro: ZERO è il nome di quell'Internazionale artistica, di cui entrambi fanno parte, insieme a tanti altri artisti a vocazione sostanzialmente anarchica (non politica, ma comportamentale), ed è lì che si incontrano ma non si scontrano, perché l'uso dei materiali è "aperto", e la capacità di farne una sorta di "marchio di fabbrica" personale potrebbe essere una conseguenza del lavoro, ma non una premessa (non lo era stata neppure per Klein e il suo IKB, International Klein Blue). In effetti, l'uso di un materiale nuovo come il vetro – nella sua variante specchiante, quasi sempre – è nuovo ma non nuovissimo (il *Grande Vetro* di Duchamp è degli anni Venti...), per cui è inutile cercarne il primato in questa o in quello (o negli artisti posteriori, come Michelangelo Pistoletto o Luciano Fabro), mentre non è inutile analizzarne i modi e le eventuali differenze d'uso, che a nostro avviso non fanno che avvalorare quella differenza tra classicità e romanticismo di cui si è parlato sopra, e che in quegli anni ancora caratterizza e differenzia le due culture di provenienza di Megert e Vigo.

Riflessione, trasparenza, luminosità, frammentazione dell'immagine, simmetria, sono solo alcuni elementi fisici legati allo specchio, che possono trasformarsi in elementi metaforici e addirittura etici, se si considera l'invito vitalistico – l'unica esortazione costante nel tempo e della sua multiforme attività – del Gruppo ZERO a cambiare i modi della propria vita attraverso una nuova visione del mondo e viceversa. Megert e Vigo hanno accolto quell'esortazione e l'hanno portata avanti, diffondendola attraverso il loro lavoro da allora ad oggi, e in questa "mission" hanno utilizzato lo specchio sperimentandone le molteplici possibilità, e contribuendo a fare delle superfici specchianti una presenza consueta e accettata nell'arte contemporanea internazionale. Non sono stati soli, ovviamente, ma sono stati coloro che all'interno della "galassia ZERO" hanno scelto questa sorta di "virtualità" e di "moltiplicazione" che lo specchio consente, e che in questo modo si avvicina agli assunti libertari



del gruppo, sempre in bilico tra azione e percezione, tra opera e comportamento.

Tuttavia, lo specchio è uno strumento duttile e simbolicamente complesso, variabile nei significati sino a toccare polarità opposte, che sono quelle che, dolcemente, senza parere, toccano nelle loro opere Megert e Vigo. Megert, ad esempio, usa frammenti regolari di specchio che spezzano la visione unitaria di ogni oggetto o persona che vi si rifletta dentro, suggerendo dunque una visione appunto frammentata della realtà, che non faticerebbe a diventare un giudizio etico sulla frantumazione della società, o per lo meno un invito a considerare il reale nelle sue infinite sfaccettature; al contempo, però, nelle sue opere si riconosce anche un lavoro di "ricomposizione", di ricostruzione dal frammento, e di combinazioni con elementi geometrici – come il quadrato, o il cerchio ("Cercle et Carré" era il nome di un'avanguardia astratta degli anni Trenta) che portano con sé, sempre, la percezione e il significato di una purezza ideale lontana da ogni contingenza. Anche Vigo cerca la purezza – lo dichiara addirittura, nel manifesto del 1961 –, ma il suo uso dello specchio – e del vetro, che nel suo caso sono, insieme, infinitamente più vicini di quanto non lo siano per Megert – cerca da subito qualcosa che non sia frammentario. Per Vigo lo specchio è innanzitutto luce e "comprensione" (cioè "prendere dentro", oltre che "capire, afferrare"), cioè armonia ed equilibrio (si ricordi sempre il manifesto...) che non necessitano di frammentazione, anzi, semmai di risoluzione nell'unità della luce come elemento base della visione (fisica e ideale) del mondo. Una visione solare, architettonica, ridotta comunque all'unità, nonostante l'uso di vetri ondulati diversi: ogni differenza si risolve nell'unità, che supera ogni contingenza, perché la luce è un elemento talmente essenziale e forte da eliminare l'accidentalità, che benché presente nel mondo, inevitabile e ineliminabile, non necessita di essere provocata (come accade invece in Megert, più attento alla condizione "umana" della frammentarietà del reale).

Le due anime, criticamente così differenziate, convivono in ZERO, insieme a molte altre, perché le forme in cui si esprimono sono sentimentalmente molto più ampie dei concetti da cui vengono, o cui mirano: è questo che ne rinnova continuamente la libertà.



a Otto Plene



Otto Plene, *Senza titolo*, 1961, 68x98 cm, olio, fumo e fuoco su tela



to Otto Plene



Otto Plene, *Senza titolo*, 1961, 68x98 cm, olio, fumo e fuoco su tela



those that, sweetly and without seeming to do so, touch in the works by Megert and Vigo. Megert, for instance, uses regular fragments of mirrors that break up the unitary vision of each object or person that is reflected, thus suggesting, in fact, a fragmented vision of reality, which could quite easily become an ethical judgment of the fragmentation of society, or at least an invitation to consider reality in all its infinite facets. At the same time, however, in his works we can also recognise a work of 're-composition', of a reconstruction of fragments, of combinations with geometric elements – like the square or the circle ('Cercle et Carré' was the name of an abstract avant-garde movement in the 1930s) which always lead to a perception and meaning of an ideal purity far distant from any kind of contingency. Vigo also searches for purity – she even stated this in her 1961 manifesto – but her use of mirrors – and of glass which are both, in her case, infinitely in closer contact than they are for Megert – at once searched for something that is not fragmentary. For Vigo mirrors are, above all, light and 'comprehension' (that is, 'to bring within', as well as 'understand, grasp'), in other words, harmony and balance (always keep in mind her manifesto...) that do not need fragmentation but, rather, the resolution into unity of light as a basic element of a (physical and ideal) vision of the world. A radiant, architectonic vision resolved in any case into a unity, one that goes beyond any kind of contingency because light is too essential and strong an element to be accidentally eliminated; even though inevitably and ineradicably present in the world, it does not need to be provoked (as it does instead for Megert, more attentive to the 'human' condition of reality's fragmentariness).

These two spirits, highly differentiated critically, live together in ZERO together with many others, because the forms through which they express themselves are, at an emotive level, far broader than the concepts they derive from or at which they aim: it is this that continually renews freedom.



economy cars, of exhibitions organised by going from door to door and by transporting small works around Europe, and of letters in which can be seen a common aim, that of living a new life as knowing pioneers linked together by ties that even went beyond the conceptual motivations of the work: ZERO was the name of that international art movement in which both took part, together with other artists with a basically anarchic vocation (not in a political sense, but as regards behaviour), and it was there that they met, though without clashing, because the use of materials was 'open', and the ability to make of it a kind of personal 'trademark' might well be the consequence of the work but not its premise (nor was it even for Klein and his IKB, his International Klein Blue). In fact, the use of such a new material as glass – almost always in its mirroring form – was new but not extremely new (Duchamp's *Large Glass* of the 1920s...), and so it is useless to try to pinpoint who used it for the first time (or who used it later, such as Michelangelo Pistoletto or Luciano Fabro), while it is not useless to analyse the ways and eventual differences in which it was used; this, I think, would only confirm that difference between classicism and romanticism that at the time still characterised and differentiated the two background cultures of Megert and Vigo.

Reflections, transparency, luminosity, fragmentation of the image, and symmetries are only a few of the physical elements linked to mirrors, ones that can transform themselves into metaphorical or even ethical elements if we consider the vitalistic invitation – the only constant plea over time and throughout its multiform activity – by the Gruppo ZERO to change the manner of one's own life through a new vision of the world and vice versa. Megert and Vigo heeded that plea and carried it on, broadcasting it through their work both then and now. In this 'mission' they made use of mirrors, experimenting with their multiple possibilities, and contributing to making mirroring surfaces a constant and accepted part of international contemporary art. Of course, they were not alone in this, but they were the ones who, in the 'ZERO galaxy', chose this kind of 'virtuality' and 'multiplication' that mirrors allow, and in this way they came close to the group's libertarian premises, always balanced between action and perception, work and behaviour.

However, mirrors are a ductile and symbolically complex tool, variable in meaning to the point of touching opposite poles,

utopias – and it is not by chance that in these words we also hear an echo of Fluxus and of the later ‘sermon’ of Joseph Beuys. But meanwhile, Megert, an artist who still believed in a space ‘cut out’ of reality and who had no intention of any longer putting up with this or that, realised a tangible metaphor for this space, and he realised it ‘through the mirror’, and also thanks to what we still call ‘works’, and which Megert had no intention of giving up: in fact, it was not yet the time to abandon works for ‘behaviour’ or for actions (very few artists were to act in such a radical way, and even fewer were to be remembered). “If you hold up a mirror to a mirror you can find a space of infinite possibilities, a new metaphysical space”, he wrote in his 1961 manifesto.

Something similar is to be found in the manifesto – not very widely known, it must be said – written by Lucio Fontana in 1961 on the suggestion of Nanda Vigo, and also signed by Dada Maino, Kengiro Azuma, Tomonori Toyofuku, Hsiao Chin, and Antonio Calderara. Its title was *Punto Uno* and was to be followed by a group of the same name, according to the spirit of the times. The last two points – of the four that made up the manifesto – are: 3 – *Realise order, harmony, balance, purity, absence.* 4 – *Given the finite condition of the infinite, find the truth of Being in the reality of the spirit.* In both cases, art is only a tool for arriving at the fullness of life, something that is the visible demonstration of the days experienced according to this ideal. Nanda Vigo obeyed, and still obeys, this ideal which permeates all her work. She too uses materials and works in order to affirm something that goes beyond the object, and that is not only a work; but she does so, contrarily to what happens with Megert, by following a concept that is more classical than romantic: that of the world’s ‘having to be’. Vigo follows ‘order, harmony, balance, and purity’, which she defines as ‘essential’, while Megert’s words – and those of almost all the German or Middle-European artists of his generation – seem nearer to a contemporary *Sturm und Drang*, though probably it is this very cultural complementarity that made them attractive to each other, like the opposite poles of a magnet.

The fact is that both – Megert and Vigo – chose glass and mirrors as their preferred materials, independently of each other. They did so in the same years as that ‘international movement of artists’, a story of long journeys undertaken with improbable

ZERO IN THE MIRROR

Marco Meneguzzo

Christian Megert and Nanda Vigo are part of that ‘galaxy’ of artists who in about 1960 were mutually attracted, to the point of forming groups, systems, and agglomerates: the universal force of gravity that attracted one to the other was the will to discover and experience new spaces.

Spaces for self-determination, experimentation, and a life that might be different, that might be in syntony with the sense of freedom that had become ripe for that generation which was still under thirty years of age.

These moments, between the second half of the 1950s and the first half of the 1960s, were those in which everything seemed to come about by way of incomprehensible linguistic paths: one day you were Informale painters (Megert), or young, combative architects (Vigo), and the next day something happened and those signs and gestures, which until a short time before wholly belonged to the language of an expressionist or existentialist kind of abstraction, or to those who considered architecture a utopia and not an everyday undertaking, became a conceptual basis for constructing, not only a different language, but a view and a way of being for which the very language of art was not other than a residual component of life.

It is enough to read *Manifest: Ein Neuer Raum*, written by Megert in 1961 for his show at the K pcke gallery in Copenhagen, to recover the atmosphere that a few months earlier had led Manzoni to his much-quoted essay ‘Libera dimensione’, “... there is only living, there is only being”. Megert spoke of an indefinite space, one that can be everything and the opposite of everything, but that certainly should not be taken as a logical mathematical example but, rather, a eulogy or an exhortation to live in a physical and mental ‘place’ without any restrictions or categories: not even those of the artist, because, according to the manifesto, those who live in that space “... will not have any need of art because they themselves are art, and those who live in this space will be among the greatest artists of our times, and anyone can inhabit this space...”. To be persons before being artists, or persons after being artists, is the sense of this final passage, of the definitive (neo)avant-garde, the utopia of

“How nice it would be if we could only get through into Looking-glass House” says Alice Liddell in *Through the Looking-Glass* by Lewis Carroll. “Let’s pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through”⁸. So let’s take as an example the favourite phrase of little Alice: “Let’s pretend!” and ourselves imagine that we can cross the threshold and enter into an inverse-universe. In other words, let’s try to go through that mirror that originally had the shape of a disc, a perfect geometrical shape that reminds us of the circularity of the number zero. After all, there is always time (and space) to start again from ZERO.

8 L. Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland – Through the Looking-Glass*, Italian translation Alice nel Paese delle Meraviglie – Attraverso lo specchio, Garzanti, Milan 2000, p.155

ideas and projects, and also encouraged solidarity and collaboration. These were years in which the artists were continually travelling, organising shows, and inviting friends to take part. The succession of these exhibitions, even in recent years, is a striking demonstration of a cultural climate that aimed at breaking down geographical boundaries and ideological conflicts, aspects which have never fizzled out and that, in fact, reveal themselves to be of pressing topicality. Living up to its name, ZERO sanctioned a point of no return and aimed at a new era and a new sensibility (towards reality, life, perception, and light) that could go beyond *Informel* painting. The *Informel* period – which takes up a relevant section of the historic collections of Lissone’s museum of contemporary art – was to be challenged by new generations of artists who rejected the emotionality, psychologism, and individualism of their predecessors and were oriented towards a utopia that was romantic and, at the same time, optimistic and based on the rigour and clarity of a *new idealism*. Trying on the one hand to reconcile humanity with nature and technology, and, on the other hand, hoping for an integration of art-design-architecture, the artists of the time made use of a scientific language that was singing the praises of a wish to start again from zero. This countdown had been associated with the image of a missile⁶ that was flying towards a starry space – an astronomical dream that coincided with the idea of the infinite praised by the Gruppo Zero. The works now on show will represent an energetic and vibrant space by way of the use of mirroring surfaces that are nothing other than enveloping, minimal “impressions” which are, at the same time, unlimited. Nanda Vigo and Christian Megert have always considered art as an immersive ambience, one tending to dematerialisation, where the viewers have the faculty of becoming a part of the work itself by making an autonomous analysis of it. With regard to this, mention should be made of the ZERO House in Milan, which involved Vigo from 1959 until 1962, or the first environment by Megert, realised for the show in the Stedelijk Museum in 1962, an environment in which there is echoed the “purity of light” prophesied by Otto Piene⁷.

6 This was the photo-collage *ZERO-Rakete* created by Mack in 1961.

7 The Lissone exhibition was devoted to Otto Piene, the founder and theoretician of the Gruppo Zero. The small tribute to him, together with the recently deceased Bernard Aubertin, is a further proof of the brotherly spirit that distinguished the artists of the 1960s.



than as objects, were associated with any kind of surface that reflect luminous rays. In her essay *Light trees*, written in 1983, Nanda Vigo spoke of “refractions of mirrors that allude to labyrinthine light systems, in order to lose or find themselves”⁴; she said this in reference to her *Cronotipi* which made use of mirrors, printed glass (able to alter vision), and aluminium (an equally reflecting material). Megert’s *Glass books*, instead, arrived at the point of making a layout of reflections and reverberations, and induced the critic William E. Simmat to describe them as “pages of echoes”. Both artists, in a similar yet independent way, lay out the mirrors at different angles to generate a spatial movement. The non-uniform superimposition and orientation deviate, multiply, and fragment the image. The images are then redistributed over the surface, following distortions, displacements, and overturning that go far beyond a conventional viewpoint. This changeable view, never identical to itself, gives the work the semblance of being everywhere at once. In fact, we have the sensation of being both in one place and in another at the same time. In Vigo’s biographical notes, we read that while still very young the artist had the opportunity to “observe the architecture of Giuseppe Terragni from whom, we might guess, she leaned to pay attention to light”⁵. In Lissone, in Piazza Libertà, stands Palazzo Terragni, work on which began in 1938 and finished in 1940. The design, by Giuseppe Terragni and Antonio Carminati, was originally for the Fascist headquarters, and was then converted into a Citizens Centre and later named for the Liberation; since 1975 it has been used as a congress centre, a theatre, and an art gallery. Since 16 October 1977, and until the beginning of the 1990s, the building hosted the art collection resulting from the historic Premio Lissone award, in which Heinz Mack and Otto Piene, in 1963, and Günther Uecker, in 1965, took part, a trio that was the central nucleus of the Gruppo Zero. On the cusp of the 1950s and 1960s, ZERO was a transnational movement involving many artists, and included in its ranks the Nouveaux réalistes, the Milan-based Azimut, the Dutch Nul, and European kinetic artists. The organisational structure of ZERO, in fact, favoured a natural exchange of

4 *Italian ZERO & Avantgarde '60s*, exhibition catalogue at MAMM, Moscow, Silvana Editoriale, Milan 2011, p.198

5 *Italian ZERO & Avantgarde '60s*, op.cit., p.201



ZERO, OR ON CATOPTROMANCY

Alberto Zanchetta

“Narcissus, the flowing reflection, [...] isn’t he perhaps the young man who has consigned mirrors to modern people? Isn’t it from his hands that we have received this heredity?”¹ Mirrors had a mythical origin that was shared between the use made of them in traditional feminine toilette, and the liturgical value they had for some ancient civilisations. The Etruscans, for example, etched mythical or symbolic stories on the borders of mirrors, while in modern times they are delicately wrought, with decorations and frames, handles and holders, that make them works of art.

Reflecting surfaces arouse our irresistible curiosity; it is as though they attract us by magic, not only in order to satisfy our vanity, but because they offer us the wonder of their chameleon-like properties. Furthermore, they fascinate us because of an inevitable paradox: mirrors never reveal themselves to our eyes because they are involved with reflecting everything that exists around them. In order to deal with this contingency, in 1961 Christian Megert begged people to hold up a mirror to a mirror in order to “find a space of infinite possibilities”². Paralysed by everything that comes before them, mirrors reflect the world, things, and people, always pretending “to be inhabited” by someone or something else. This raises the problem of its [un]reproducibility: when photographing a work made from mirrors there is always the risk of showing the photographer and his apparatus reflected in the work itself. But this symbiosis has been the leitmotif of a whole generation of artists who yearned for the idea of making the work and the viewers coexist on the same plane.

The study of luminous phenomena was an aspect that became defined already at the end of the 1950s, and found its logical outcome in the following decade³. Mirrors, more as a concept

1 A. Boatto, *Narciso infranto*, Laterza, Bari 2005, p.15

2 The quotation is taken from the manifesto *Ein neuer Raum* written by the artist in 1961.

3 In the same period, mirrors were used by many artists, as in the case of the American Minimalists and the Italians of the Arte Povera movement, even if in an episodic way when compared to the coherence of Nanda Vigo and Christian Megert.

A new, large exhibition at the MAC dealing with the avant-gardes of the 1960s. After the important retrospective shows devoted to Franco Grignani in 2013, and then to Winfred Gaul in 2014, Zero in the Mirror, a project by Christian Megert and Nanda Vigo, proposes a new and fascinating contemplation of visual perception, this time through the use of mirrors and their innumerable metaphorical and symbolic allusions.

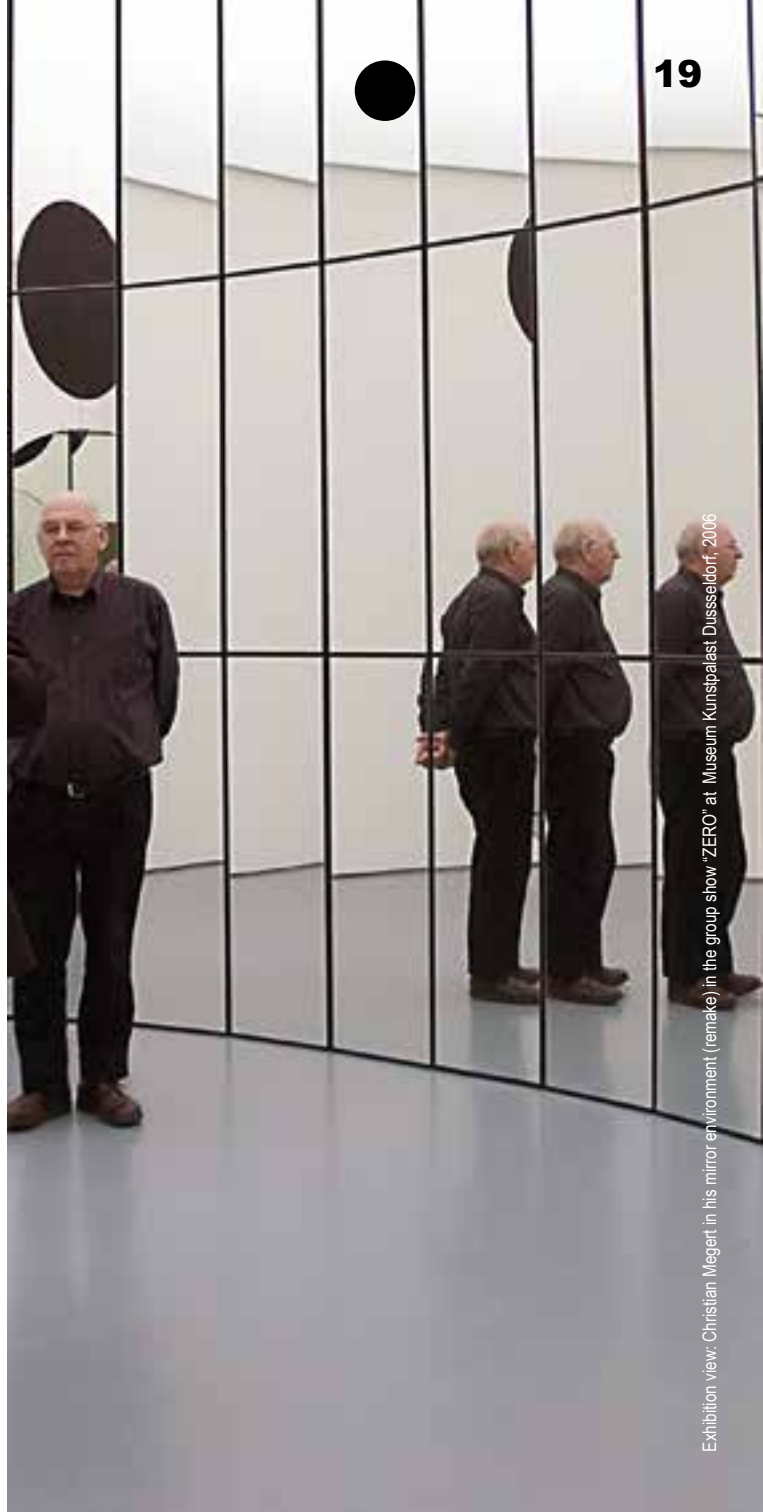
The Italian stage of this project at the Lissone MAC, which is centred on two international artists of the calibre of Megert and Vigo, increases the intense and qualified experience of our museum in the field of those visual arts devoted to experimentation and to that continuous debate between reality, material and everything that is appearance and illusion.

The eternally relevant theme of what is real and what is virtual, is proposed by the artists through a knowing use of mirroring surfaces and the capacity of the materials to return and multiply the reflected images.

The visitors/viewers will, then, become an active part of the artist's feelings and will be encouraged to discover the work through various viewpoints from which it can be observed in a surprising game of reflections, transparencies, and re-compositions of the images. A visual experience that will convey unique emotions to the public.

Concettina Monguzzi
Mayor of Lissone

Elio Talarico
Deputy mayor and councillor for culture



Exhibition view: Christian Megert in his mirror environment (remake) in the group show "ZERO" at Museum Kunstpalast Dusseldorf, 2006



Untitled, 2014, cartone, specchio e acrilico, 131x83x14 cm



Untitled, 2014, cartone, specchio e acrilico, 131x83x14 cm



Transparency, 1980, legno, specchio e acrilico, 95x64x8 cm



Diplych Transparency, 1995, legno, specchio e acrilico, 187x172x17 cm

14



Untitled, 1994, legno, specchio e acrilico, 180x60,5x11 cm

13



Untitled, 1994, legno, specchio e acrilico, 180x60,5x11 cm

12



Framework, 1984, legno, specchio e acrilico, 71 x 71 x 8 cm

11



Framework, 1984, legno, specchio e acrilico, 71 x 71 x 8 cm



Exhibition view of Christian Meger's installation in "Weg Und Experimente", Kunsthaus Zürich, 1968, 4 mirror-circles chains (3 mirror-circles per chain), 1968, diameter 100 cm



Exhibition view of Christian Meger's installation in "Cremer Luther Meger", Künstlersektion Halbmanshof, Gelsenkirchen, 05.-29.11.1965



Christian Mege working on his mirror environment at the Swiss National Exhibition in Lausanne 1964

Christian Mege working on his mirror environment at the Swiss National Exhibition in Lausanne 1964



Untitled, 1964, specchio e legno, 160x12x12 cm



Light Box, 1972, legno, specchio, specchio trasparente, luce fluorescente, 101x50x13 cm



Light Box, 1964, legno, specchio, specchio trasparente, luce fluorescente, 101x71x10,2 cm

CHRISTIAN MEGERT

I want to build a new space, a space without beginning and end, where everything lives and is invited to live, a space immovable and moving... Try to find a space without a beginning or end, without limits. If you hold up a mirror to a mirror, you will find a space without end, without limits, a space of endless possibilities, a new metaphysical space.

Voglio costruire un nuovo spazio, uno spazio senza inizio e senza fine, dove ogni cosa vive ed è invitata a vivere, uno spazio allo stesso tempo immobile e mobile... Cercate di trovare uno spazio senza un inizio e senza una fine e senza limiti. Se tenete uno specchio sollevato di fronte a un altro specchio, potete trovare uno spazio di infinite possibilità, un nuovo spazio metafisico.



Turning Squares, 1974, legno, specchio, vetro, tubo fluorescente e motore, 130x127x32 cm

Grazie a / Thanks to

**GALLERIA
ALLEGRA
RAVIZZA**

Galleria Allegra Ravizza, Lugano

DIEHL · BERLIN

Diehl, Berlin

maabgallery
michael biasi

Maab Gallery · Michael Biasi, Milano e Padova

THE MAYOR GALLERY

The Mayor Gallery, London



Archivio Nanda Vigo

Andrea Zacchetti
Alberto Zanchetta
Comune di Lissone

Photo credits / Christian Megert

- René Mächler
- Kurt Müller / sorce Institut für
Stadtgeschichte Gelsenkirchen
- Franziska Megert

Photo credits / Nanda Vigo

- Marco Caselli
- Emilio Tremolada
- Casali Domus
- Carla De Benedetti
- Aldo Ballo
- Gabriele Tocchio

CHRISTIAN MEGERT • NANDA VIGO

**ZERO
IN THE
MIRROR**

Museo d'Arte Contemporanea di Lissone · dal 26.09 al 29.11.2015