



**ITALIAN  
ZERO**  
/CROSS  
REFERENCE

ITALICA ARS AB OVO INCIPIIT

*"A me, tutte le riduzioni a zero mi interessano  
e mi rallegrano per vedere cosa ci sarà dopo lo zero,  
cioè come riprenderà il discorso."*

Italo Calvino

"Corrispondenza con Angelo Guglielmi  
a proposito della 'Sfida al labirinto', 1963



Introduction <i>(en/it/de)</i>	4
Italian Zero_Cross reference <i>italica ars ab ovo incipit_invicem spectantes</i> <i>(en/it/de)</i>	8
What paper can do: or How to read Azimut (Group) through Azimuth (magazine) <i>(en/it/de)</i>	28
The Meanings of Movement in the Work of Zero, Gruppo T, and Gruppo N <i>(en/it/de)</i>	58
Zero/Projected monochrome <i>(en/it/de)</i>	84
Works_Opere_Kunstwerke <i>(it)</i>	109
New Tendencies... New materials <i>(en/it/de)</i>	198
Interview with Anna Canali_Artestruktura <i>(en/it)</i>	216
Timeline <i>(it)</i>	236

— *With Italian Zero/Cross reference we have tried to frame and photograph a historic/artistic moment of great relevance in the history of contemporary art of the last century. We don't want to presume to be exhaustive in any case, since there there are too many artists who should be spoken about.*

Spanning from the end of the 50s to the beginning of the 60s, the new phenomenon of the group union (whose working procedure has as its basic goal critical control and verification during the course of an aesthetic operation, thus eliminating any margin of discretion from programmed methodological choices, while keeping the research and experimentation themselves individualized) involved many European countries from its inception (Zero Group in Germany, Motus then Grav in France, Nul in Holland, Equipo 65 in Spain...).

Alongside them, many artists share their sentiment, the founding impetus, the substrate, even while not being married to the programmatic declarations.

On the one hand, therefore, the programmed visual research projects which move from the hypothesis that the aesthetic fact does not exist in itself, as a value stably connected with specific objects, art objects, but starts to exist with the image which is formed in the subject which receives, through perception, certain visual and psychological stimuli.

On the other hand, and more generally, is an art of renewal, of resetting to zero with regard to a past which is too recent and humiliating for the being of man.

It is a clean slate which renounces communicating, recommending, imposing values from the start, a democratic and lay art which is immune from external pressures.

*ITALICA ARS AB OVO INCIPIT*

On display, therefore, on the one hand, are the players in 3 of those groups who, starting at the end of the fifties, have known how to translate the common feeling of a new thought into extreme innovation, an art breaking with the past, an abandonment of traditional artistic techniques, through the elimination of the

object of art as the seat of and vehicle for aesthetic value. Therefore Azimut (Manzoni, Castellani, Bonalumi), Gruppo T (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Varisco) and Gruppo N from Padua (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi) are included. It is an indisputable scenario of the intellectual reflections and artistic bouts in the old Brera, where there still lingers a whiff of a world made of encounters, escapes, research, sketches and projects, not less than of a clear ideological commitment.

*CROSS REFERENCE*

And here we find, alongside the research projects of the unions of groups active mostly in the area of Milan and surroundings, that we witness the unstoppable spread of a creativity which finds true expressive concreteness on multiple fronts. It is a phenomenon which would make Italy synonymous with the artistic excellence which today is internationally recognized.

Some of the characters who contributed actively to shape the greatness are thus on display.

Getulio Alviani, Marina Apollonio, Dadamaino, Francesco Lo Savio, Scaccabarozzi, Turi Simeti, Nanda Vigo.

Fontana and Munari also, as absolute points of reference for the development of one or another direction of research.

Accompanying the reading of the works are the historical/critical texts of Melania Gazzotti and Marina Isgrò, respectively associated with the Guggenheim in Venice and New York, the brilliant text of Riccardo Venturi (critic and art historian who works at the *Institut national d'histoire de l'art* in Paris) on the contrary effects created by a resetting to zero which perhaps was not so effective, and a very curious close examination on monochrome and cinema.

There is also another analysis of restoration techniques regarding the use of new materials.

At the end of the catalog, but not least in importance, "those magnificent sixties", notes by my aunt Anna Canali, historic founder and director of the Arte Struktura gallery focused on constructivist and cinevisualist trends.

Active in Milan beginning in the early '70s and a devoted constant presence in the Brera of artists starting in the '60s, we wanted

this catalog, which is such an intense synthesis of the work I carried out in the past few years, to be a homage to her immense work, especially to a great passion and love for art.

So close to most of the artists in the exhibit, she was a true witness to a moment of creativity which even today is unique, consisting of sensitive and rich relationships.

I have been fortunate to be able to be an attentive listener to unusual anecdotes which are able to enrich and make more personal, closer and tangible, a photograph which otherwise would only remain black and white.

— *Con Italian Zero/Cross reference si è cercato di inquadrare, fotografare un momento storico/artistico di assoluta rilevanza nella storia dell'arte contemporanea del secolo scorso. Non si vogliono tuttavia avanzare pretese di esaustività, troppi essendo gli artisti di cui si dovrebbe parlare.*

A cavallo tra la fine degli anni '50 e gli inizi dei '60 il fenomeno nuovo della compagine di gruppo (la cui prassi operativa ha lo scopo essenzialmente di controllo e verifica critica nel corso dell'operazione estetica così da eliminare, attraverso accordi collegiali, ogni margine di arbitrio da scelte metodologiche programmate, pur rimanendo la ricerca e la sperimentazione di per sé individuali), interesserà, sin dal suo nascere, gran parte dei Paesi europei (gruppo Zero tedesco, Motus poi Grav francese, Nul in Olanda, Equipo 65 in Spagna...).

Accanto ad essi molti artisti ne condividono il sentimento, la spinta fondativa, il substrato, pur non sposandone le dichiarazioni programmatiche.

Da un lato quindi le ricerche visive programmate che muovono dal postulato che il fatto estetico non esiste in sé come valore stabilmente connesso con determinati oggetti, gli oggetti d'arte, ma comincia ad esistere con l'immagine che si forma nel soggetto che riceve, attraverso la percezione, certi stimoli visivi e psicologici. Dall'altro e, più in generale, un'arte del rinnovamento, dell'azzeramento rispetto ad un passato troppo vicino e umiliante per l'essere uomo. Una tabula rasa, che rinuncia in partenza

a comunicare, raccomandare, imporre valori.

Un'arte democratica e laica immune da pressioni esterne.

*ARS AB OVO INCIPIIT*

In mostra quindi, da un lato, gli operatori di tre di quei gruppi che dalla fine degli anni '50 hanno saputo tradurre in estrema innovazione il sentire comune di un pensiero nuovo, di un'arte di rottura rispetto al passato, di un abbandono delle tecniche artistiche tradizionali, attraverso l'eliminazione dell'oggetto d'arte come sede e veicolo del valore estetico.

E quindi Azimut (Manzoni, Castellani, Bonalumi), Gruppo T (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Varisco) e il Gruppo N padovano (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi).

Scenario indiscusso delle riflessioni intellettuali e delle bevute artistiche, la vecchia Brera, in cui aleggia un mondo fatto di incontri, di scampi, di ricerca, di bozzetti e progetti, non meno che di chiaro impegno ideologico.

*CROSS REFERENCE*

Ed ecco quindi che accanto alle ricerche delle compagini di gruppo attive perlopiù nell'area milanese o poco lontano, si assiste al dilagare inarrestabile di una creatività che trova su più fronti reale concretezza espressiva. Fenomeno che farà dell'Italia sinonimo di eccellenze artistiche ad oggi riconosciute internazionalmente.

In mostra alcune quindi di quelle personalità che hanno contribuito attivamente a plasmarne la grandezza.

Getulio Alviani, Marina Apollonio, Dadamaino, Francesco Lo Savio, Scaccabarozzi, Turi Simeti, Nanda Vigo.

Fontana e Munari poi come riferimenti assoluti per lo svilupparsi dell'una o altra ricerca.

Ad accompagnare la lettura delle opere i testi storico/critici di Melania Gazzotti e Marina Isgrò, associate rispettivamente al Guggenheim di Venezia e di New York, il testo brillante di Riccardo Venturi (storico e critico dell'arte, attivo presso l'INHA *Institut National d'Histoire de l'Art* di Parigi) sugli effetti contrari creati da un azzeramento forse non così effettivo ed una disamina molto curiosa sul monocromo ed il cinema.

Ancora una analisi della tecnica del restauro rispetto all'utilizzo

di nuovi materiali. In chiusura di catalogo, ma non per importanza, "Quei magnifici anni 60", appunti di mia zia Anna Canali, storica fondatrice e direttrice della galleria di tendenza a stampo costruttivista e cinevisualista Arte Struktura.

Attiva a Milano sin dai primi anni '70, ma assidua frequentatrice della Brera degli artisti sin dal decennio precedente, abbiamo voluto che questo catalogo, tanto impegnativo ed al contempo sintesi del lavoro da me svolto negli ultimi anni, fosse innanzitutto un omaggio al suo immenso lavoro, ma soprattutto ad una grande passione ed amore per l'arte.

Lei, così vicina a gran parte degli artisti presenti in mostra, è reale testimone di un momento dalla creatività a tutt'oggi irripetibile, fatto di sensibili e ricche relazioni.

Ed ecco quindi la grande fortuna per me di poter essere un'attenta ascoltatrice di aneddoti curiosi che, tanto sanno arricchire e render personale, più vicina e tangibile una fotografia che altrimenti rimarrebbe solo in bianco e nero.

— *Italian Zero/Cross reference* haben versucht, einen historischen/künstlerischen Moment von großer Bedeutung in der Geschichte der zeitgenössischen Kunst des vergangenen Jahrhunderts zu erfassen und zu fotografieren. Allerdings wollen sie nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da man dafür über zu viele Künstler sprechen müsste.

Zwischen dem Ende der 50er- und dem Beginn der 60er-Jahre betraf die neue Erscheinung von Gruppenstrukturen (deren operative Vorgehensweise in erster Linie eine Überwachung und kritische Überprüfung im Laufe der ästhetischen Aktion zum Ziel hatte, um so durch gemeinschaftliche Absprachen jede willkürliche von methodologischen Entscheidungen geplante Begrenzung zu beseitigen, obgleich die Suche und das Experimentieren an sich individuelle Prozesse blieben) seit seiner Entstehung die meisten Länder Europas (die deutsche Gruppe Zero, die französische Gruppe Motus spätere Grav, Nul in Holland, Equipo 65 in Spanien usw.) Neben diesen teilen auch zahlreiche Künstler die Gesinnung, den zugrundeliegenden Impuls, das Substrat, obwohl sie sich die

programmatischen Erklärungen nicht zu Eigen machen.

Auf der einen Seite also die geplanten visuellen Suchen, die von der Prämisse ausgehen, dass das ästhetische Ereignis in sich nicht als permanent mit einem bestimmten Objekt - den Kunstobjekten - verbunden existiert, sondern mit dem Bild entstehen, das sich im Gegenstand herausbildet, der durch den Bezug bestimmte visuelle und psychologische Reize aufnimmt. Auf der anderen Seite und allgemeiner eine Kunst der Erneuerung, der Nullstellung in Bezug auf eine für das Menschsein zu nahe liegende und demütigende Vergangenheit.

Eine Tabula rasa, die vom Start weg darauf verzichtet, Werte zu verdeutlichen, naheulegen oder aufzudrängen. Eine demokratische und bekenntnislose Kunst, die immun gegen Druck von außen ist.

*ITALICA ARS AB OVO INCIPIIT*

Gezeigt werden folglich einerseits die Mitwirkenden von 3 dieser Gruppen, die zum Ende der 50er-Jahre in der Lage waren, die Verbundenheit im neuen Denken in eine extreme Erneuerung zu übertragen. Das gemeinsame Gefühl in einer Kunst, die mit der Vergangenheit bricht und die traditionellen künstlerischen Techniken hinter sich lässt, indem sie das Kunstobjekt als Träger des ästhetischen Werts beseitigt.

Diese Gruppen sind Azimuth (Manzoni, Castellani, Bonalumi), Gruppo T (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Varisco) und Gruppo N aus Padua (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi). Ein unbestrittenes Szenario intellektueller Reflexionen und künstlerischer Gelage ist die alte Brera, die eine Welt der Begegnungen, des Austauschs, der Suche, der Entwürfe und Projekte in sich birgt und nicht zuletzt auch ein deutliches ideologisches Engagement.

*CROSS REFERENCE*

Und so erleben wir neben der Suche der Künstlergruppen, die vor allem im Raum Mailand oder in der Nähe tätig sind, die unaufhaltsame Ausbreitung einer Kreativität, die auf mehr realen Gebieten ausdrucksvolle Sachlichkeit findet. Eine Erscheinung, die Italien zum Synonym der heute international anerkannten

künstlerischen Exzellenz macht.

Präsentiert werden daher einige dieser Persönlichkeiten, die aktiv zur Gestaltung dieser Größe beigetragen haben.

Marina Apollonio, Alviani, Nanda Vigo, Turi Simeti, Dadamaino, Scaccabarozzi, Francesco Lo Savio.

Außerdem Fontana und Munari als vollkommene Referenzen für die Entwicklung der einen bzw. anderen Suche.

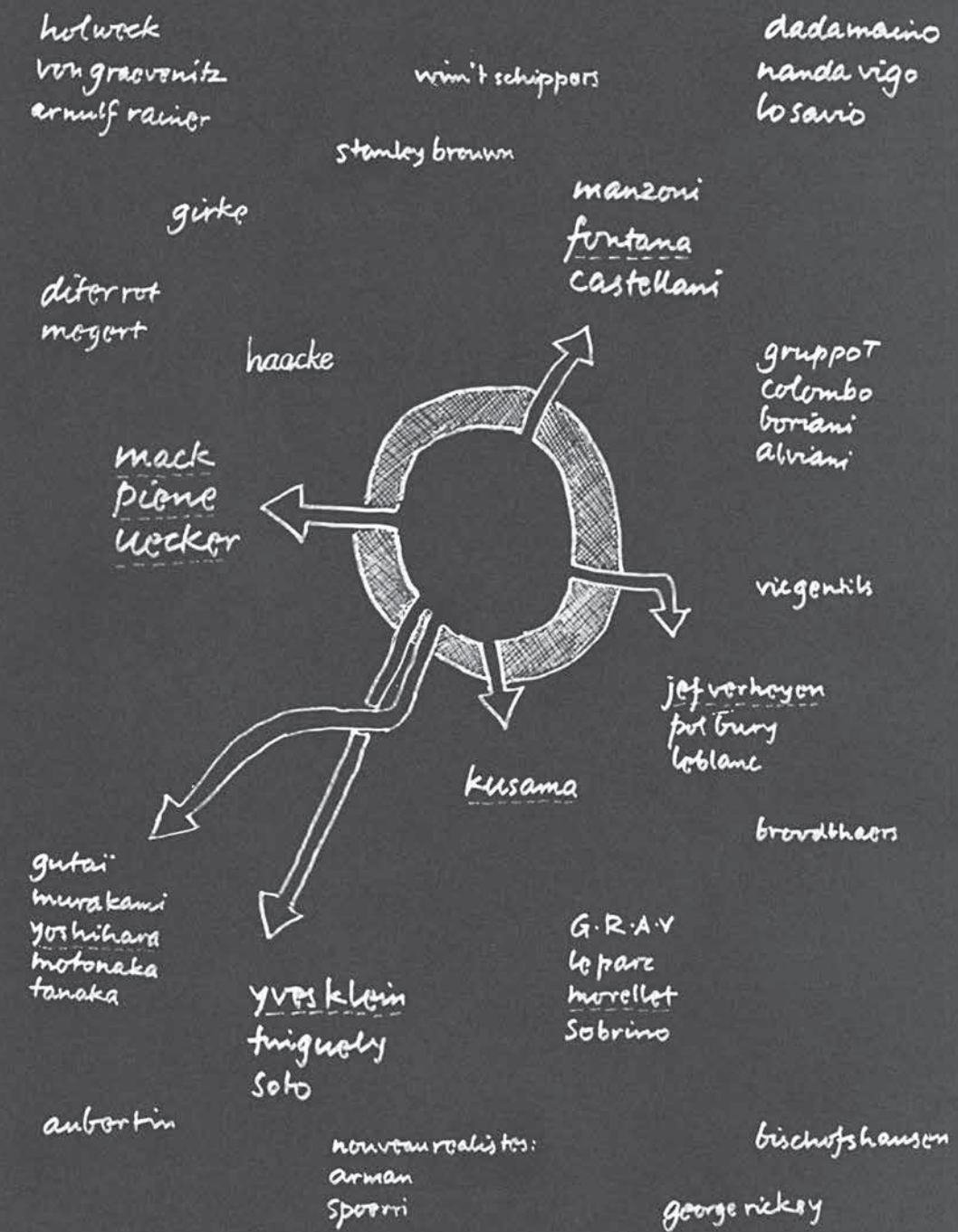
Zur Unterstützung der Interpretationen der Werke dienen historische/kritische Texte von Melania Gazzotti und Marina Isgrò, jeweils in Verbindung mit dem Guggenheim in Venedig bzw. in New York; der brillante Text von Riccardo Venturi (Kunstkritiker und -historiker am Institut national d'histoire de l'art in Paris) über die gegensätzlichen Auswirkungen, die durch eine vielleicht nicht ganz effektive Nullstellung erzeugt werden und eine sehr interessante Untersuchung zum Schwarzweiß und dem Kino. Zudem eine Analyse der Restaurierungstechnik gegenüber der Verwendung von neuen Materialien.

Am Ende des Katalogs - last but not least - finden sich Auszüge aus einem Interview, das ich mit meiner Tante, Anna Canali, geführt habe, jener historischen Gründerin und Leiterin der modernen Galerie mit konstruktivistischer und cinevisualistischer Prägung: Arte Struktura.

Sie war seit den frühen 70er-Jahren in Mailand aktiv. Für sie, als eifrige Besucherin der Brera und der Künstler ab den 60er-Jahren, wollten wir jedoch, dass dieser aufwendige Katalog, der gleichzeitig die Zusammenfassung meiner Arbeit der letzten Jahre darstellt, vor allem eine Hommage an ihre immense Arbeit und eine große Leidenschaft und Liebe für die Kunst sein soll. Sie, die vielen der in der Ausstellung vertretenen Künstler so nahe steht, ist eine reale Zeugin eines bis heute einzigartigen kreativen Moments, der aus wahrnehmbaren und wertvollen Beziehungen gemacht ist.

Und so habe ich das große Glück, eine aufmerksame Zuhörerin interessanter Anekdoten sein zu können, die eine Fotografie, die sonst nur schwarz-weiß geblieben wäre, so sehr bereichern und persönlich gestalten, sie näherbringen und greifbarer machen.

**AC**



**ITALIAN ZERO  
CROSS REFERENCE**

*ITALICA ARS  
AB OVO INCIPIT  
INVICEM SPECTANTES*

**Afra Canali**

The present exhibition is quite rightly placed among some extremely important museum events. The inauguration of *Azimuth: Continuity and the New* (20th September 2014) at Venice's Guggenheim museum; the collection Zero. *Countdown to Tomorrow*, the first major American exhibition dedicated to the famous Zero Group formed in Germany, set to open on the 10th of October at New York's Guggenheim and, at exactly the same time, at Marcon's Padiglione delle Arti, *Around Zero*, a thorough exhibition of all of the languages influenced by the German experiment. Next autumn, as well as throughout 2015, there will be a broad range of exhibitions dedicated to kinetic and programmed art, in the style of zero, analytical painting, the new geometry and the *optical*. A genuine rediscovery of a world, both critic- and market-led, having too long been overshadowed by pure conceptual art and partly by American Pop Art, which influenced the tastes of a decade and some of whose main players are still active today. In both Italy and Europe there was a cultural climate organised into various mobile groups keen

to interact with other forms of knowledge, like the written word, science and technology. Zero Group's role as a pioneer well established, Italy was no less of a trendsetter with N Group founded in Padova in 1960 and active up until 1964 with Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi and Manfredo Massironi. All attention was focused on Milan. In addition to Azimut (Bonalumi, Castellani and Manzoni), it hosted T Group made up of Gabriele Devecchi, Davide Boriani, Giovanni Anceschi, Gianni Colombo and, in its second phase, Grazia Varisco.

poster del gruppo n\_1963



Getulio Alviani's *Le Superfici a testura vibratile* instantly drew in the attention of all: the artist's treatment of steel surfaces gives life to structures that change in line with the refraction of life. Marina Apollonio shared the desire for a depersonalised form of art opposed to the concept of expressive abstraction with other exponents of programmed art. She used modern industrial materials to create carefully calculated structures, which, in the eyes of the viewer, transform into dynamic and fluctuant spaces. Sicilian artist Turi Simeti followed on from the learnings of Bonalumi and Castellani, creating his own predominantly ovoid extroflexion.

Paolo Scheggi takes us back to '61, making this movement coincide with the key phase of his expressive maturity. From '59 onwards, Nanda Vigo was already frequenting Lucio Fontana's studio. That same year, the planning of Milan's ZERO House began, which was not finished until 1962. Then, of course, came Fontana and Bruno Munari, the artist/designer Enzo Mari, Calderara, Luigi Veronesi and Franco Grignani, to remember just a few of the best known names.

Over the course of those crucial years for Italian and international art, their paths intertwined, animated by meetings, debates and joint exhibitions, demonstrating the extent to which the urgency of different methods and post-informal measures gave rise to a new life in their work.

At the intersection of the final years of the '50s and the first half of the following decade, incredibly vibrant interchanges took place. The artists shared the condition of wanderers, comrades on the adventure of defining a new artistic situation, and that of actual travellers throughout Europe in the seventies, in search of widespread artistic contacts and opportunities to exhibit internationally.

In Italy, it was certainly the Azimut Group, particularly through the unwavering figure of Manzoni, that fostered and promoted close relationships among the key players in the new language of art, both in Italy and with various European cousins. His relationship with German artists Heinz Mack and Otto Piene (whom he had met in 1957) were certainly very intense. They were the founders of Düsseldorf's Zero Group

and would, for him, become the key contacts in his poetic redefinition of what the second edition of Azimuth magazine would define as "the new artistic conception".

Ever more conspicuous, from 1959 onwards, is the documentation of constant proposals for collaboration on individual exhibitions in private galleries and institutional spaces. In Italy, too, the need for comparison and the urgent desire to broaden its field of action to clearly determine the scope of this new feeling was exceptional.

Thus a constant flow of exhibitions, studies, research, collaborations and dissolutions, awards, collections, comparisons, manifestos, missives, public demonstrations, conferences and on-screen declarations was seen.

Europe saw and participated in a radically new artistic geography! And so it was that even in Azimut's infancy, in 1959, the Prisma Gallery in Milano opened a personal exhibition dedicated to the artist Edoarda Maino (Dadamaino). For the young artist, the exhibition represented her entry into the Milan art scene, following on from her beginnings having won a few provincial art prizes. It clearly shows how all of the journalists were struck by the event, telling of its

# ZERO

tastes and voices, with barely a mention of the works exhibited. The artist's spirit invaded the gallery's room, almost overshadowing the canvasses.

Dadamaino's approach closely recalls that of Manzoni and his confreres for the reception of the opening of the *Bonalumi Castellani Manzoni* exhibition opened just a few months earlier in February 1959 at the same Prisma gallery. There, amongst bread and salami, fries and bottles of Barbera, Piero Manzoni presented the *Achromes*, unleashing the irony of certain critics who compared the Prisma event to a typical soirée amongst the Milan Scapigliature, where "sheets painted in white" were exhibited.

In 1959, the Milan Group Azimut was formed. It would establish close relations with the German Zero Group in Germania, Holland's Nul and the Motus Group (later Grav) in France.

From the 18th to the 24th of August 1959, Manzoni presented his first true exhibition of *Linee* at the Pozzetto Chiuso in Albisola Mare. One of the works was purchased by Lucio Fontana, who would then define the *Linee* as the Soncino

artist's most significant work. Line m. 11,40 was sent on the very day of the exhibition's closure to the artist's German friend Otto Piene. The letter sent along with the parcel even says: "*Uecker wrote to me to say that he will be in Italy. I have almost organised 2 group exhibitions: do you want to send me some of your paintings and those of other artists? Uecker can transport them. I suggest we do an exhibition of: Fontana, Castellani, Manzoni, Piene, Mack, Uecker, Mavigner, Yves Klein*".

Over the next few years the effervescent interchange of exhibitions among the various exponents of the new European art would continue.

In Leverkusen, 1960, with *Monochrome Malerei* at Stadtiche Museum (8 March - May the 8th), featuring a very long list of artists such as Fontana, Castellani, Dorazio, Manzoni, Lo Savio, Scarpitta, Yves Klein, Yayoi Kusama, Heinz Mack, Otto Piene, Gunther Uecker, Antoni Tapies, and Mark Rothko. Again in 1960, at Milan's Galleria Pater, *Mirrorama I* was opened (the first in a series of exhibitions run by the exponent's of Milan's new T group). The Group's exponents

thus appear, with Enrico Baj, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Bruno Munari and Jean Tinguely. Once again in 1960, at Rome's La Salita gallery, T Group's *Mirrorama 10* presented by Lucio Fontana. Spurred on by the experience in Milano, in December 1960, Alberto Biasi alongside Manfredo Massironi, Edoardo Landi, Toni Costa and Ennio Chiggio, N Group was founded in Padova. Compared with the various Italian groups and those from the other side of the Alps, the Padova group developed an autonomous programme and line of research, above all oriented towards investigating the psychological phenomena of visual perception, aiming to involve the observer rather than amazing him/her with technological/spectacular feats.

In March 1961, the important *Bewogen Bewegung* exhibition was held at Amsterdam's Stedelijk Museum where the T Group (now complete following the entry of Grazia Varisco) members were confronted with, amongst others, Alexander Calder, Marchel Duchamp, Frank Malina, Cruz Diez, Robert Rauschenberg, Man Ray, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Luis

Tomasello and Victor Vasarely. That same year, the international movement *Nouvelle Tendance* came into being, an essential point of dialogue for artists developing research in the programmed and visual arts fields, on the occasional of Zagabria's Nove Tendencije 1 exhibition.

In May the 20th 1961 Dadamaino chose to exhibit the *Volumi a moduli sfasati* for the first time at N Group's exhibition space, a laboratory-gallery, a site of experimentation and provocation, where the relationship with the public is placed ahead of simply selling works. The invitation to the exhibition featured a text by Piero Manzoni. From 1961 onwards the *XII Premio Lissone Internazionale per la pittura* was held, featuring Bonalumi, Castellani, Dadamaino alongside T and N.

In 1961, Klein and the Zero artists organised an exhibition at Rome's La Salita Gallery, with Francesco Lo Savio within the collective *Mack + Klein + Piene + Uecker + Lo Savio = 0*. In 1962, Paolo Scheggi exhibited his *Intersuperfici curve a zone riflesse* in a personal exhibition at Bologna's Galleria Il Cancellò, presented by Lucio Fontana.

# ZERO



dadamaino\_1977

The 1962 exhibition *Nul* at Amsterdam's Stedelijk Museum with Arman, Armando, Aubertin, Bury, Castellani, Dadamaino, Dorazio, Fontana, Goepfert, Haacke, Henderikse, Holweck, Kusama, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Peeters, Piene, Pohl, Schoonhoven, Uecker, Verheyen, de Vries.

It would be remiss not to mention the famous exhibition *Arte programmata* (a definition that appears in Umberto Eco's text), subtitled *Arte cinetica - Opere moltiplicate - Opera aperta*. Created under the impetus of Adriano Olivetti and curated by Bruno Munari, in 1962 it occupied the company's showrooms in Milan,

Venice, Rome, Trieste (and there was a second edition shown in several museums and university institutions in the United States).

In '63, at the 4th San Marino Biennial presided over by Giulio Carlo Argan and with a judges committee having suggested limiting participation to the "most renowned artists, painters and sculptors working outside the informal" (146 artists were accepted), the first prize was awarded *ex aequo* to N Group and Zero Group, triggering much debate. Another exhibition of great scope was held at Berlin's Galerie Diogenes: in March 1963, *Zero. Der neue idealismus* brought together Alviani, Boriani, Castellani, Colombo,

Dadamaino, Fontana, Manzoni and Munari on the Italian side, alongside Aubertin, Bury, Goepfert, Holweck, Klein, Mack, Mavignier, Morellet, Piene and Soto amongst others. From the 26th of April to the 7th of October 1963, an important exhibition was organised at Milan's Galleria Cadario, *Oltre la Pittura Oltre la Scultura (Beyond Painting, Beyond Sculpture)*. Bruno Munari created the exhibition's *affiche*, which reproduced all of the works shown. The artists involved were Adrian, Anceschi, Boriani, Boto, Colombo, Costa, Cruz-Diez, Debourg, Devecchi, Equipo 57, Gerstner, Garcia Rossi, Getulio, Kammer, Le Parc, Mack, Dada Maino, Mari, Mavignier, Morellet, Munari, N Group, Peeters, Picelj, Piene, Pohl, Reinhartz, Sobrino, Staudt, Talman, Tomasello, Varisco, Von Graevenitz, Yvaral and Zehringer.

At Venice's famous International Biennial of art, 1964, works by Alviani, Mari, Castellani, N and T appeared. The cinevisualist artists were swept away by American Pop Art! The following year, one of the emblematic exhibitions of the 60s was held, *The responsive eye*, at New York's Museum of Modern Art,

in addition to stints in Saint Louis (City Art Museum), Seattle (Art Museum), Baltimore (Museum of Art), Pasadena (Art Museum). Enzo Mari, given the task of choosing the works to represent T Group, decided on Davide Boriani's *Ipercubo*. Again in '65 – following on from sudden self-exclusions – N Group was renamed ENNE65: Biasi, Massironi and Landi remained and individual members began to put their signature to individual works.

On the 27th of March 1965, Nanda Vigo organised the opening of a Lucio Fontana studio, *Zero avantgarde 1965*,

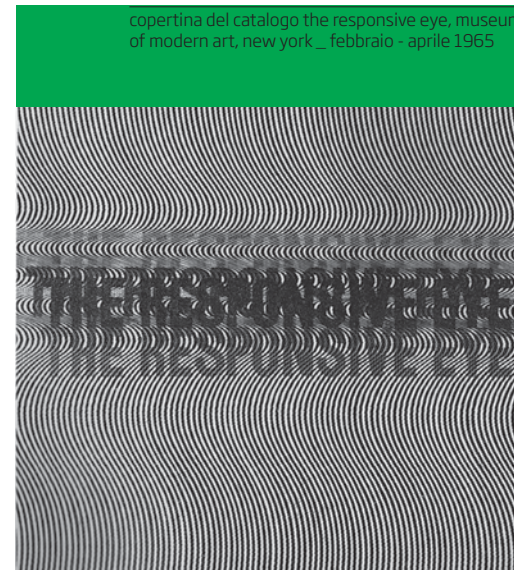
the first and only official Italian exhibition of ZERO, with Nobuya, Abe, Armando, Bernard Aubertin, Agostino Bonalumi, Pol Bury, Enrico Castellani, Lucio Fontana, Hermann Goepfert, Oskar Holweck, Yves Klein, Yayoi Kusama, Francesco Lo Savio, Adolf Luther, Heinz Mack, Piero Manzoni, Henk Peeters, Otto Piene, Jan Schoonhoven, Turi Simeti, Paul Talman, Erwin Thorn, Nanda Vigo and Hermann de Vries. Another important exhibition held that year was *Aktuel 65. neue tendenzen. arte programmata, anti-peinture, ZERO, null, recherche d'art visuelle, recherche continue* at Berna's Galerie Aktuell, featuring, amongst others, Alviani, Marina Apollonio, Dadamaino, Scheggi and Simeti, alongside Cruz Diez, Armando, Kusama, Leblanc and Schonhoven to mention just a few. But above all the collection *Nul 65*. at Amsterdam's Stedelijk Museum, in which we will remember the participation of Getulio Alviani, Anceschi, Arman, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Dorazio, Lucio Fontana and Nanda Vigo, alongside, amongst others, Klein, Yayoi Kusama, Saburo Murakami and Zero... And there was the incredibly famous *Licht und Bewegung* at Berna's

Kunsthalle, again in 1965, as well as *Weiss Auf Weiss* at Galerie Schmela in Düsseldorf. And again exhibition in London, Rotterdam, Philadelphia and Washington.

This little opportunity to convey, on the one hand, the meaning of an extraordinary time in history, in which the widespread desire to break with pre-existing structures was clear and tangible, accompanied by unconditional optimism in the infinite possibilities of technological advances and new materials. The artist takes a step back: over a large portion of mid-European territory, shared ideas would inspire works virtuously shrouded in anonymity or results of the spreading need for creative collisions, which thus had very little in common with the traditional art dominant up until that time.

Great Masters were interspersed with just as many 'minor' genius researchers in a Europe defined by works that were open, permeable and born out of a shared urgent desire for a total renovation, a rebirth, a new language of ZERO art.

**AC**





**ITALIAN ZERO  
CROSS REFERENCE**

*ITALICA ARS  
AB OVO INCIPIIT  
INVICEM SPECTANTES*

**Afra Canali**

La presente mostra si colloca a pieno titolo tra alcuni importantissimi appuntamenti a carattere museale. L'inaugurata *Azimuth: Continuity and the New* (20 settembre 2014) presso il Guggenheim di Venezia; la rassegna *Zero. Countdown to Tomorrow*, prima grande mostra americana dedicata al celebre Gruppo Zero formatosi in Germania, che il 10 ottobre prossimo inaugurerà al Guggenheim di New York ed, in assoluta contemporanea, al Padiglione delle Arti di Marcon, sulla terraferma veneziana, *Around Zero*, un'ampia rassegna su tutti i linguaggi influenzati dall'esperienza tedesca.

Il prossimo autunno, non meno che tutto l'arco del 2015, si annuncia con un ventaglio ampissimo di mostre dedicate all'arte cinetica e programmata, allo zero, alla pittura analitica, alla nuova geometria, all'*optical*.

Una vera e propria riscoperta di un mondo, in chiave sia critica, sia di mercato, rimasto troppo a lungo schiacciato dal concettuale puro e in parte dalla Pop Art americana, che pure influenzarono il gusto di un decennio e di cui alcuni dei protagonisti sono ancora attivi.

gruppo t (anceschi, boriani, devecchi, colombo)  
1960

In Italia, come in Europa, è una temperie culturale organizzata in diversi gruppi, peraltro mobili, attenti ad interagire con altre forme del sapere, come la parola scritta, la scienza e la tecnologia. Stabilito il ruolo di precursore del Gruppo Zero, l'Italia non è certamente da meno con il Gruppo N fondato a Padova nel 1960 e attivo fino al 1964 con Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi.

Su Milano tutta la grande attenzione: oltre ad Azimut (Bonalumi, Castellani e Manzoni) gravitano il Gruppo T di Gabriele Devecchi, Davide Boriani, Giovanni Anceschi, Gianni Colombo e, in un secondo momento, Grazia Varisco.

Le *Superfici a testura vibratile* di Getulio Alviani si impongono subito all'attenzione di tutti: il trattamento dei piani di acciaio dà vita a strutture cangianti a seconda della rifrazione della luce. Marina Apollonio condivide con altri esponenti dell'arte programmata il desiderio di un'arte depersonalizzata, in opposizione al concetto di astrazione espressiva. Utilizza materiali industriali moderni per creare strutture calcolate che nella visione dello spettatore si trasformano in spazi dinamici

e fluttuanti. Il siciliano Turi Simeti ha proseguito la lezione di Bonalumi e Castellani, creando una sua estroflessione prevalentemente ovoidale; Paolo Scheggi vi si trasferisce nel '61, facendo coincidere questo spostamento con il momento chiave dell'approdo alla sua maturità espressiva. Nanda Vigo frequenta già dal '59 lo studio di Lucio Fontana. Nello stesso anno inizia la progettazione della ZERO House a Milano, terminata solo nel 1962. Certo poi Fontana e Bruno Munari, Enzo Mari, Calderara, Luigi Veronesi e Franco Grignani, solo per ricordare alcuni dei nomi conosciuti ai più.

In questi anni cruciali per l'arte italiana e internazionale, i loro percorsi si intrecciano, si animano di incontri, di dibattiti e di occasioni espositive congiunte, dimostrando quanto l'urgenza di differenti metodi e misure post-informale, abbia dato vita ad un nuovo essere dell'opera. Nello snodo di passaggio tra gli ultimissimi anni '50 e la metà del decennio successivo gli scambi sono vivacissimi. Si condivide la comune condizione di viandanti, compagni di avventure nella definizione di una nuova situazione artistica, e viaggiatori effettivi nell'Europa degli

anni sessanta, alla ricerca di contatti artistici allargati e di possibilità espositive internazionali. Sarà in Italia certamente Azimut, in particolar modo nella persona dell'instancabile Manzoni, a curare e favorire gli stretti rapporti tra i protagonisti del nuovo linguaggio artistico, sia in Italia che con i cugini di diversi Paesi Europei. Certamente intensissimi i rapporti con gli artisti tedeschi Heinz Mack e Otto Piene (da lui conosciuti già nel 1957), fondatori del Gruppo Zero di Düsseldorf, che diventeranno per lui tra gli interlocutori privilegiati della ridefinizione poetica di quella che il secondo numero della rivista Azimuth definirà "la nuova concezione artistica". Sempre più cospicua, dal 1959 in avanti, la documentazione di continue proposte di partecipazione a singole mostre in gallerie private e spazi istituzionali. Anche in Italia il bisogno di confronto e l'urgenza di diffondere il raggio d'azione per determinare con fermezza la portata del nuovo sentire fu eccezionale. Si assiste, così, ad una rete ininterrotta di esposizioni, studi, ricerche, collaborazioni e scioglimenti, premi, rassegne, confronti, manifesti,

missive, pubbliche dimostrazioni, conferenze e dichiarazioni programmatiche. L'Europa assiste e partecipa ad una geografia artistica radicalmente nuova! È così quindi che Azimut ancora nel nascere, la galleria del Prisma di Milano inaugura, nella primavera del 1959, una mostra personale dedicata all'artista Edoarda Maino (Dadamaino). Per la giovane artista l'esposizione costituisce l'ingresso nel *milieu* artistico milanese, dopo gli esordi in alcuni premi d'arte provinciali. Appare chiaramente come tutti i giornalisti rimangono colpiti dall'evento, riportando sapori e voci, con minimi accenni alle opere esposte. Lo spirito dell'artista invade le sale della galleria quasi adombrando le tele. L'approccio di Dadamaino ricorda esattamente quello adottato da Manzoni e compagni per il ricevimento d'apertura della mostra *Bonalumi Castellani Manzoni* avvenuto pochi mesi prima, nel febbraio 1959, presso la stessa galleria del Prisma. Qui, tra pane e salame, patatine fritte e bottiglie di Barbera, Piero Manzoni presentava gli *Achromes*, scatenando l'ironia di alcuni cronisti che paragonavano

l'evento del Prisma a una tipica serata della Scapigliatura milanese, dove venivano però esposte delle "lenzuola dipinte di bianco". Nel 1959 si costituisce il gruppo milanese Azimut. Esso stabilirà stretti contatti con il Gruppo Zero in Germania, il Nul in Olanda e il gruppo Motus poi divenuto Grav in Francia. Dal 18 al 24 agosto 1959 Manzoni presenta la sua vera prima mostra di *Linee* al Pozzetto Chiuso di Albisola Mare; una di queste viene acquistata da Lucio Fontana, che in seguito definirà le *Linee* come l'opera più significativa dell'artista di Soncino. La *Linea m. 11,40* fu inviata, lo stesso giorno della chiusura della mostra, all'amico tedesco Otto Piene. Nella lettera che accompagna la spedizione si legge anche: "*Uecker mi ha scritto che sarà in Italia. Ho quasi organizzato 2 mostre di gruppo: vuoi mandarmi quadri tuoi e degli altri? Uecker li può trasportare. Propongo una mostra così: Fontana, Castellani, Manzoni, Piene, Mack, Uecker, Mavigner, Yves Klein*". Negli anni appena a seguire continuo è l'effervescente scambio di mostre tra i vari esponenti della nuova arte europea. A Leverkusen, 1960, con *Monochrome Malerei* presso lo Stadtliche Museum

(18 marzo - 8 maggio), l'elenco di artisti è lunghissimo. Con Fontana, Castellani, Dorazio, Manzoni, Lo Savio, Scarpitta figurano, tra gli altri, Yves Klein, Yayoi Kusama, Heinz Mack, Otto Piene, Gunther Uecker, Antoni Tapies, Mark Rothko. A Milano alla Galleria Pater, sempre nel 1960, si apre *Miriorama 1* (prima di una serie di esposizioni in cui primi protagonisti sono gli esponenti del nuovo Gruppo T milanese). Compiono quindi gli esponenti del gruppo con Enrico Baj, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Bruno Munari, Jean Tinguely. Ancora nel 1960, alla galleria La Salita di Roma, è *Miriorama 10* del Gruppo T ideata e presentata in catalogo da Lucio Fontana. Stimolato dall'esperienza milanese, nel dicembre del '60, insieme a Manfredo Massironi, Edoardo Landi, Toni Costa e Ennio Chiggio viene fondato il Gruppo N a Padova. Rispetto ai vari gruppi italiani e d'oltralpe, quello padovano elaborò un programma e una linea di ricerca autonomi, orientati soprattutto ad indagare i fenomeni psicologici della percezione visiva, puntando a coinvolgere l'osservatore, piuttosto che a stupirlo con esiti tecnologico-spettacolari.

Del marzo 1961 è l'importante rassegna *Bewogen Bewegung* allo Stedelijk Museum di Amsterdam in cui gli esponenti di T al completo dopo l'entrata di Grazia Varisco, si confrontano, tra gli altri, con Alexander Calder, Marchel Duchamp, Frank Malina, Cruz-Diez, Robert Rauschenberg, Man Ray, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Luis Tomasello, Victor Vasarely. Nasce nello stesso anno il movimento internazionale *Nouvelle Tendance*, fondamentale punto di dialogo per quegli artisti che portano avanti

ricerche in ambito programmato e visuale, in occasione dell'esposizione *Nove Tendenze 1* a Zagabria. Il 20 maggio 1961 Dadamaino sceglie di esibire per la prima volta i *Volumi a moduli sfasati* nello spazio espositivo dei colleghi del Gruppo N, una galleria-laboratorio, luogo di sperimentazione e di provocazione, dove il rapporto con il pubblico si antepone alla semplice vendita delle opere. L'invito alla mostra è con testo di Piero Manzoni. Del 1961 è il XII Premio Lissone Internazionale per la pittura: vediamo

gruppo n (massironi, chiggio, landi, biasi), padova \_ 1963



Bonalumi, Castellani, Dadamaino accanto a T ed N. È in questa occasione che N annuncia il proprio manifesto programmatico. Nel 1961 saranno Klein e gli artisti di Zero ad esporre, alla Galleria La Salita di Roma, con Francesco Lo Savio nella collettiva *Mack + Klein + Piene + Uecker + Lo Savio = O*.

Nel 1962 Paolo Scheggi espone le *Intersuperfici curve a zone riflesse* in una personale alla Galleria Il Cannello di Bologna presentata da Lucio Fontana.

Del 1962 la mostra Nul allo Stedelijk Museum di Amsterdam con Arman, Armando, Aubertin, Bury, Castellani, Dadamaino, Dorazio, Fontana, Goepfert, Haacke, Henderikse, Holweck, Kusama, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Peeters, Piene, Pohl, Schoonhoven, Uecker, Verheyen, de Vries.

Non si può non citare poi la celebre rassegna *Arte programmata* (definizione che compare in catalogo nel testo di Umberto Eco) con sottotitolo *Arte cinetica - Opere moltiplicate - Opera aperta*. Voluta da Adriano Olivetti e curata da Bruno Munari, occupò nel 1962, gli showroom dell'azienda a Milano, Venezia, Roma, Trieste (ed ebbe una

seconda edizione, portata in vari musei e istituti universitari degli Stati Uniti). Nel '63 alla IV Biennale di San Marino, presieduta da Giulio Carlo Argan e con una commissione giudicatrice che aveva proposto di limitare la partecipazione soltanto ai "più rinomati artisti, pittori e scultori che agiscono oltre l'informale" (furono accolti 146 artisti), il primo premio venne assegnato *ex aequo* al Gruppo N e al Gruppo Zero, scatenando aspre

gruppo n (massironi, chiggio, landi, biasi), padova \_ 1963

polemiche. Alla Galerie Diogenes di Berlino un'altra esposizione di grande portata: nel marzo 1963 vediamo uniti in *Zero. Der neue idealismus*, Alviani, Boriani, Castellani, Colombo, Dadamaino, Fontana, Manzoni, Munari, per gli italiani, e poi Aubertin, Bury, Goepfert, Holwek, Klein, Mack, Mavignier, Morellet, Piene, Soto ed altri ancora.

Dal 26 aprile al 7 ottobre del 1963 è l'importante mostra organizzata alla Galleria Cadario di Milano, *Oltre*

*la Pittura Oltre la Scultura*. Bruno Munari realizza l'*affiche* della mostra, dove vengono riprodotte tutte le opere esposte. I lavori sono di Adrian, Anceschi, Boriani, Boto, Colombo, Costa, Cruz-Diez, Debourg, Devecchi, Equipo 57, Gerstner, Garcia Rossi, Getulio, Kammer, Le Parc, Mack, Dada Maino, Mari, Mavignier, Morellet, Munari, Gruppo N, Peeters, Picelj, Piene, Pohl, Reinhartz, Sobrino, Staudt, Talman, Tomasello, Varisco, Von Graevenitz, Yvaral, Zehringier.

Nella famosa Biennale Internazionale d'arte di Venezia, 1964, figurano opere di Alviani, N e T. Gli artisti programmati vengono sbalzati via dalla Pop Art americana!

L'anno dopo fu la volta di una delle mostre simbolo degli anni '60, *The Responsive Eye*, allestita al Museum of Modern Art di New York e itinerante a Saint Louis (City Art Museum), Seattle (Art Museum), Baltimore (Museum of Art), Pasadena (Art Museum).

Enzo Mari, investito del compito di scegliere le opere a rappresentazione del gruppo T, decide per l'*Ipercubo* di Davide Boriani.

Sempre nel '65 – in seguito a improvvise autoesclusioni – il Gruppo N fu ribattezzato ENNE65: rimasero

Biasi, Massironi e Landi, e le opere cominciarono ad essere firmate anche con il nome dei singoli.

Il 27 marzo 1965, organizzata da Nanda Vigo, si apriva nell'atelier di Lucio Fontana, *Zero avantgarde 1965*, la prima e unica mostra ufficiale in Italia di ZERO, con Nobuya Abe, Armando, Bernard Aubertin, Agostino Bonalumi, Pol Bury, Enrico Castellani, Lucio Fontana, Hermann Goepfert, Oskar Holweck, Yves Klein, Yayoi Kusama, Francesco Lo Savio, Adolf Luther, Heinz Mack, Piero Manzoni, Henk Peeters, Otto Piene, Jan Schoonhoven, Turi Simeti, Paul Talman, Erwin Thorn, Nanda Vigo e Hermann de Vries.

Dello stesso anno è l'importante *Aktuel 65. neue tendenzen. arte programmata, anti-peinture, ZERO, null, recherche d'art visuelle, recherche continue* presso la Galerie Aktuell di Berna cui partecipano, tra gli altri, i nostri Alviani, Marina Apollonio, Dadamaino, Scheggi e Simeti insieme a Cruz Diez, Armando, Kusama, Leblanc, Schonhoven solo per citarne alcuni. Ma soprattutto la rassegna *Nul 65*. allo Stedelijk Museum di Amsterdam in cui ricordiamo la presenza di Getulio Alviani, Anceschi, Arman,

Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Dorazio, Lucio Fontana, Nanda Vigo accanto, tra gli altri, a Klein, Yayoi Kusama, Saburo Murakami, Zero. Ed ancora la famosissima *Licht und Bewegung* al Kunsthalle di Berna, sempre nel 1965, così come *Weiss Auf Weiss* presso la Galerie Schmela di Düsseldorf. E di nuovo esposizioni a Londra, Rotterdam, Philadelphia e Washington.

Questa piccola occasione per dare, in parte, il senso di un momento storico straordinario in cui evidente e tangibile è la volontà diffusa di rompere con strutture pre-esistenti, forti di un ottimismo incondizionato nelle infinite possibilità del progresso tecnologico e dei nuovi materiali.

L'artista fa un passo indietro: idee comuni ispirano, in gran parte dell'area mitteleuropea, lavori virtuosamente avvolti dall'anonimato o come risultati del dilagante bisogno del confronto creativo, che ben poco hanno in comune con l'arte tradizione fino ad allora dominante.

Grandi Maestri si alternano ad altrettanti 'piccoli' geniali ricercatori in una Europa dell'opera aperta, attraversata, assediata dall'urgenza comune di un rinnovamento totale, di una rinascita, di nuovo linguaggio dell'arte ZERO.

AC





**ITALIAN ZERO  
CROSS REFERENCE**

*ITALICA ARS  
ABOVO INCIPIT  
INVICEM SPECTANTES*

**Afra Canal**

Die aktuelle Ausstellung gehört im vollen Umfang zu einem der wichtigsten Ereignissen mit Museumscharakter.

Die *Azimuth* Einweihung: *Continuity and the New* (20. September 2014) im Guggenheim Museum Venedig; Die Ausstellung *Zero Countdown to Tomorrow*, die erste große amerikanische Ausstellung, die sich der berühmten, in Deutschland gegründeten Gruppe Zero widmet, die am kommenden 10. Oktober im New Yorker Guggenheim Museum im Pavillon der zeitgenössischen Kunst von Marcon auf dem Venezianischen Festland *Around Zero* eröffnet, eine umfassende Ausstellung über alle Sprachen, die durch die deutsche Erfahrung beeinflusst wurden.

Der nächste Herbst oder besser gesagt, das gesamte Jahr 2015, kündigt sich mit einer breiten Palette von Ausstellungen an, die der kinetischen und programmierten Kunst, dem Nichts, der analytischen Malerei, der neuen Geometrie, dem Optischen gewidmet sind. Die echte Wiederentdeckung einer Welt, die im Grunde kritisch und ein wichtiger Markt war, die jedoch zu lange von der rein konzeptionellen Kunst, teilweise

von der amerikanischen Pop Art, die den Geschmack eines ganzen Jahrzehnts beeinflusste und deren Protagonisten teilweise noch aktiv sind, unterdrückt wurde.

In Italien, wie in Europa herrschte ein in verschiedenen Gruppen organisiertes kulturelles Klima, das vorsichtig mit anderen Wissensformen, wie dem geschriebenen Wort, der Wissenschaft und der Technologie interagierte.

In seiner Vorreiterrolle der Gruppe Zero, lag Italien mit *Azimuth* (Bonalumi, Castellani e Manzoni), der N-Gruppe, der 1960 in Padua gegründeten und bis 1964 aktiven Gruppe N mit Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi und Manfredo Massironi sicherlich nicht weit dahinter.

In Mailand zog, neben *Azimuth*, die Gruppe T von Gabriele Devecchi, Davide Boriani, Giovanni Anceschi, Gianni Colombo und Grazia Varisco große Aufmerksamkeit auf sich. Künstler/Designer Enzo Mari, Bruno Munari Von *Le Superfici a testura vibratile* (Oberflächen mit schwingender Textur) von Getulio Alviani fühlten sich sofort alle angezogen: die Behandlung

von Stahlflächen schaffte Strukturen, die abhängig von der Lichtbrechung, unterschiedlich waren. Marina Apollonio teilte mit anderen Exponenten der programmierten Kunst den Wunsch nach einer entpersönlichten Kunst als Gegensatz zum Konzept der expressiven Abstraktion. Mit modernen industriellen Materialien, schaffte sie Strukturen, die in der Vision des Zuschauers in dynamische fluktuierende Räume transformiert wurden.

Der Sizilianer Turi Simeti hat die Lektion von Bonalumi und Castellani durch die Erschaffung seiner vorwiegend ovalen Extrovertiertheit weiterentwickelt; In diesen Bereich zog es 1961 Paolo Scheggi, indem er diese Verschiebung mit dem wichtigen Schlüsselmoment seiner ausdrucksstarken Reife zusammenfallen ließ. Nanda Vigo besuchte bereits 1959 das Atelier von Lucio Fontana. Im gleichen Jahr begann die Planung der ZERO House in Mailand, die erst 1962 abgeschlossen wurde. Natürlich kamen danach Fontana und Bruno Munari, Calderara, Luigi Veronesi und Franco Grignani, um nur ein paar der bekanntesten Namen zu nennen.

In diesen entscheidenden Jahren verflochten sich durch lebhaftige Tagungen, Diskussionen und gemeinsamen Ausstellungsmöglichkeiten, die Pfade der italienischen und internationalen Kunst und demonstrierten die Dringlichkeit der verschiedenen Methoden und Maßnahmen der post-informalen Kunst, indem sie ein neues Werk schufen.

In dem Zwischenraum der letzten Jahre der 50er Jahre und der ersten Hälfte des nachfolgenden Jahrzehnts folgte ein sehr lebhafter Austausch. Sie teilten den gemeinsamen Status des Reisenden, Abenteuer-Gefährten in der Definition einer neuen künstlerischen Situation und tatsächlichen Reisende im Europa der 60er Jahre, immer auf der Suche nach neuen künstlerischen Kontakten und internationalen Ausstellungsmöglichkeiten.

Natürlich war es die Azimuth-Gruppe, die in Italien, vor allem in der Person des unermüdlichen Manzoni, die engen Beziehungen zwischen den Protagonisten der neuen künstlerischen Sprache, sowohl in Italien, also auch bei den Vetterern der verschiedenen europäischen Länder

förderte. Die Beziehungen zu den deutschen Künstlern Heinz Mack und Otto Piene (die er bereits 1957 kannte), Gründer der Zero-Gruppe Düsseldorf, waren sicherlich sehr intensiv und für ihn privilegierte Gesprächspartner der poetischen Neudefinition, welche die zweite Ausgabe der Zeitschrift Azimuth als „die neue künstlerische Konzeption“ definierte.

Immer auffälliger ist ab 1959 die Dokumentation der dauernden Vorschläge für Einzelausstellungen in Privatgalerien und institutionellen Räumen. Auch in Italien war die Notwendigkeit und Dringlichkeit der Erweiterung des Betätigungsfelds zur eindeutigen Ermittlung des Geltungsbereichs außergewöhnlich.

Es gab daher ein kontinuierliches Netzwerk von Ausstellungen, Studien, Forschungen, Kooperationen und Entlassungen, Preise, Bewertungen, Vergleiche, Plakate, Briefe, öffentliche Demonstrationen, Konferenzen und Erklärungen.

Europa unterstützte und beteiligte sich an eine radikal-neuen künstlerischen Geografie! So war Azimuth noch in der Entstehung, als die Galleria del

Prisma in Mailand im Frühjahr 1959 eine persönliche, der Künstlerin Edoardo Maino (Dadamaino) gewidmete Ausstellung eröffnete. Für die junge Künstlerin bedeutete die Ausstellung nach einigen Provinz-Kunst-Auszeichnungen, den Eintritt in das Mailänder *Künstlermilieu*. Es war deutlich zu sehen, wie alle Journalisten von der Tatsache beeindruckt waren, dass bei den ausgestellten Werken Vielfalt und Nuancen durch minimale Akzente dargestellt wurden. Der künstlerische Geist nahm die Räume der Galerie quasi durch Überschatten der Leinwände ein.

Der Ansatz von Dadamaino erinnert genau an den von Manzoni und Begleiter für die Vernissage der Ausstellung *Bonalumi Castellani Manzoni*, die wenige Monate zuvor im Februar 1959 in der gleichen Galerie Del Prisma stattfand. Hier präsentierte Piero Manzoni, zwischen Brot und Salami, Pommes Frites und Flaschen Barbera, *Achromes*, und entfesselte damit die Ironie einiger Journalisten, die den Event in der Galerie Prisma mit einem typischen Abend der Mailänder Scapigliatura (Bezeichnung für eine Gruppe vorwiegend lombardischer Künstler und Schriftsteller)

verglichen, wo jedoch „weiß bemalte Laken“ ausgestellt wurden. 1959 wurde die Mailänder Gruppe Azimuth gegründet. Durch diese wurden enge Kontakte zur Gruppe Zero in Deutschland, der Gruppe Nul aus Holland und der Gruppe Motus, aus der später die Gruppe Grav in Frankreich wurde, hergestellt.

Vom 18 - 24. August präsentierte Manzoni seine wahre erste Ausstellung „Linee“ am Pozzetto Chiuso von Albisola Mare; Eines der Werke wird von Lucio Fontana gekauft, der daraufhin die Linee als das bedeutendste Werk des Künstlers Socino bezeichnet. La Linea m 11,40 wurde am gleichen Tag, an dem die Ausstellung geschlossen wurde, an den deutschen Freund Otto Piene geschickt. In dem Begleitschreiben der Spedition liest man auch: „*Uecker hat mir geschrieben, dass er nach Italien kommt. Ich habe quasi 2 Gruppenausstellungen organisiert: Würdest Du mir bitte Bilder von Dir und anderen schicken? Uecker kann sie transportieren. Ich schlage folgende Ausstellung vor: Fontana, Castellani, Manzoni, Piene, Mack, Uecker, Mavigner, Yves Klein*“. In den Folgejahren ging der

erfrischende Austausch von Ausstellungen zwischen den verschiedenen Exponenten der neuen europäischen Kunst weiter.

1960 war bei der Ausstellung Monochrome Malerei im Städtischen Museum von Leverkusen die Liste der Künstler lang. Neben Fontana, Castellani, Dorazio, Manzoni, gehörten unter anderem Yves Klein, Yayoi Kusama, Heinz Mack, Otto Piene, Gunther Uecker, Antoni Tapies und Mark Rothko dazu.

In der Galerie Pater in Mailand eröffnet, ebenfalls 1960 Miriorama1 (die erste einer Serie von Ausstellungen, in denen erste Protagonisten die Aussteller der neuen Mailänder Gruppe T sind). Dann erschienen die Exponenten der Gruppe mit Enrico Baj, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Bruno Munari, Jean Tinguely.

Noch im Jahr 1960, wurde in der Galleria La Salita in Rom Miriorama 10 der Gruppe T konzipiert und im Katalog von Lucio Fontana präsentiert. Angeregt durch die Mailänder Erfahrung, wurde im Dezember 1960, zusammen mit Manfredo Massironi, Edoardo Landi, Toni Costa und Ennio Chiggio in Padua die Gruppe N gegründet.

In Bezug auf die verschiedenen italienischen und ausländischen Gruppen, erarbeitete die Gruppe aus Padua ein Programm und eine Reihe von autonomen Forschungsarbeiten, die sich in erster Linie darauf konzentrierten, die psychologischen Phänomene der visuellen Wahrnehmung zu untersuchen, mit dem Ziel, den Beobachter mit technologisch spektakuläre Ergebnisse miteinzubeziehen, anstatt ihn zu überraschen.

Ab März 1961 war es die wichtige Ausstellung *Bewogen Bewegim* im Stedelijk Museum von Amsterdam, bei der die Exponenten von T, die nach dem Hinzukommen von Grazia Varisco vollständig waren, die Konfrontation mit unter anderem Alexander Calder, Marcel Duchamp, Frank Malina, Cruz Diez, Robert Rauschenberg, Man Ray, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Luis Tomasello, Victor Vasarely suchten. Im selben Jahr entstand die internationale Bewegung *Nouvelle Tendance*, Fundamentalpunkt des Dialogs für jene Künstler, die die Gelegenheit der Ausstellung *Nove Tendenze 1* in Zagreb nutzten, um Recherchen im programmierten und visuellen Bereich voranzutreiben.

Dadamaino entschied sich, zum ersten Mal in den Ausstellungsräumlichkeiten der Kollegen der Gruppe N, einer Forschungs-Galerie, die Ort von Experimenten und Provokation zugleich war, *Volumi a moduli sfasati* auszustellen, wobei die Beziehung zum Publikum einfach im Verkauf der Werke bestand. In der Einladung zur Ausstellung stand ein Text von Manzoni.

Ab 1961 gab es in der Malerei den Preis XII Premio International Award Lissone : Wir sehen Bonalumi, Castellani, Dadamaino neben T und N. 1961 waren es nur Klein und die Künstler von Zero, die in der Galleria La Salita in Rom mit Francesco Lo Savio in Mack, kollektive mit Klein + Pieno + Uecker + Lo Savio = 0 ausstellten.

1962 stellt Paolo Scheggi *Intersuperfici curve a zone riflesse* in einer von Lucio Fontana präsentierten Einzelausstellung in der Galleria Il Cancellò in Bologna aus. Ab 1962 die Ausstellung *Nul* im Stedelijk Museum von Amsterdam mit (siehe Liste aus der Chronologie). Es ist unmöglich, nicht die berühmte Ausstellung der programmierten Kunst zu erwähnen (Definition, die

im Katalog im Text von Umberto Eco erscheint) mit Untertitel *Arte cinetica - Opere moltiplicate - Opera aperta* (kinetische Kunst- multiplizierte Werke offene Arbeit). Von Adriano Olivetti gewünscht und von Bruno Munari kuratiert, fand sie 1962 in den Ausstellungsräumen der Firma in Mailand, Venedig, Rom und Triest statt (und hatte eine zweite Auflage, die in verschiedenen Museen und Hochschulen der Vereinigten Staaten stattfand).

1963, bei der IV Biennale in San Marino, unter dem Vorsitz von Giulio Carlo Argan und mit einem Preisgericht, das vorgeschlagen hatte, die Teilnahme nur auf „die renommiertesten Künstler, Maler und Bildhauer zu beschränken, die jenseits des Informellen handeln“ (146 Künstler wurden angenommen) erhielten die Gruppe N und die Gruppe Zero den ersten Preis *Ex Aequo*, was heftige Kontroversen auslöste.

In der Galerie Diogenes in Berlin fand eine weitere groß angelegte Ausstellung statt: Im März 1963 sehen wir in *Zero vereint Der Neue Idealismus, Alviani, Hess, Castellani, Colombo, Dadamaino, Fontana, Manzoni, Munari, für die Italiener,*

*und dann Aubertin, Bury, Goepfert, Holwek, Klein, Mack, Mavignier, Morellet, Piene, Soto und noch andere.*

Vom 26 April bis zum 7. Oktober 1963 wurde eine wichtige Ausstellung in der Galleria Milano Cadario mit dem Titel *Oltre la Pittura Oltre la Scultura* (neben Malerei und Bildhauerei) veranstaltet. Bruno Munari realisierte die Ausstellung, bei der alle ausgestellten Werke reproduziert wurden.

Die Arbeiten sind von Adrian, Anceschi Boriani, Boto, Colombo, Costa, Cruz-Diaz, Debourg, Devecchi, Equipo 57, Gerstner, Garcia Rossi, Getulio, Kammer, Le Parc, Mack, Dada Maino, Mari, Mavignier, Morellet, Munari, Gruppe N, Peeters, Picelj, Piene, Pohl, Reinhartz, Sobrino, Staudt, Talman, Tomasello, Varisco, Von Graevenitz, Yvaral und Zehringer.

Bei der berühmten internationale Kunst Biennale in Venedig wurden 1964, Werke von Alviani, N und T gezeigt. Die Künstler der programmierten Kunst waren hin und weg von der amerikanischen Pop Art! Ein Jahr später kam die Wende bei einer der Ausstellungen in den 60er Jahren, *The responsive eye* (das reagierende Auge), ausgerichtet im

Museum of Modern Art in New York und auf Tour in Saint Louis (City Art Museum), Seattle (Kunstmuseum), Baltimore (Kunstmuseum) und Pasadena (Kunstmuseum). Enzo Mari, der die Aufgabe hatte, die Werke zur Repräsentation der Gruppe T zu wählen, entschied sich für den Ipercubo (Hyperwürfel) von David Boriani. Auch 1956 - als Folge eines unvorhergesehenen Selbstausschlusses - wurde die Gruppe in Enne 65 umgetauft: Es blieben Biasi, Massironi und Landi und die Arbeiten wurden nun auch mit dem Namen der Einzelnen signiert.

Am 27. März 1965 eröffnete im Atelier von Lucio Fontana die von Nando Vigo organisierte Ausstellung *Zero Avantgarde* mit Nobuya, Abe, Armando, Bernard Aubertin, Agostino Bonalumi, Pol Bury, Enrico Goepfert, Oskar Holweck, Yves Klein, Yayoi Kusama, Francesco Lo Savio, Adolf Luther, Heinz Mack, Piero Manzoni, Henk Peeters, Otto Piene, Jan Schoonhoven, Turi Simeti, Paul Talman, Erwin Thorn, Nanda Vigo und Hermann de Vries, die 1965 die einzige offizielle Ausstellung von ZERO in Italien war.

Aus demselben Jahr stammen wichtige Ausstellungen, wie Aktuell 65, neue Tendenzen. arte programmata, anti-peinture, ZERO, null, recherche d'art visuelle, recherche continue in der Galerie Aktuell in Bern unter Mitwirkung u.a von unseren Alviani, Marina Apollonio, Dadamaino, Scheggi e Simeti insieme a Cruz-Diez, Armando, Kusama, Leblanc und Schonhoven, um nur einige zu nennen. Aber vor allem die Ausstellung Nul 65. Im Stedelijk Museum in Amsterdam, bei der wir uns an die Teilnahme von Gelulio Alviani, Aneschi, Arman, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Dorazio, Lucio Fontana, Nanda Vigo neben, unter anderem, Klein, Yayoi Kusama, Saburo Murakami, Zero erinnern ... Und auch noch die äußerst berühmte *Licht und Bewegung* in der Kunsthalle von Bern, ebenfalls 1965, mit Weiß auf Weiß, in der Galerie Schmela in Düsseldorf. Dies ist eine kleine Gelegenheit, teilweise das Gefühl eines

außergewöhnlichen historischen Moments zu vermitteln, in dem die weitverbreitete Bereitschaft mit bereits vorhandenen Strukturen zu brechen, deutlich und greifbar wird ebenso wie ein starker bedingungsloser Optimismus hinsichtlich unendlicher Möglichkeiten des technischen Fortschritts und der neuen Materialien. Der Künstler tritt einen Schritt zurück: Gemeinsame Ideen inspirieren große Teile Mitteleuropas, virtuose Arbeiten aus der Anonymität genommen oder Ergebnisse der grassierenden kreativen Auseinandersetzung, die mit der bis heute dominierenden traditionellen Kunst wenig gemein hat. Große Meister wechseln sich in einem Europa der offenen Arbeit mit ebenso „kleinen“, wie brillanten Forschern über die Dringlichkeit einer Rundumerneuerung, einer Wiedergeburt der neuen Sprache der ZERO-Kunst, ab.

AC



nul65, stedelijk museum, amsterdam \_ 1965

**What paper can do:  
or How to read Azimut  
(Group) through Azimuth  
(magazine)**

**Melania Gazzotti**



copertina del primo numero della rivista Azimut

Among the many different ways that one could choose to tell the complex and passionate story of *Gruppo Azimut*, certainly reading about it in one of the many key events that has marked its short but intense season: the publication of the eponymous journal. In September 1959, the first issue of *Azimuth* was released in Milan under the care of Enrico Castellani and Piero Manzoni. The two creators' idea was to create, on one hand, a space for dialogue and diffusion for new artistic expressions, and on the other hand, a tool for promoting their work group and connect them with contemporary international experiences. The initiative began in a city that precisely during those years was successfully turning itself around after the disastrous consequences of World War II, offering the entire country a model for a rapid and efficient economic rebirth. Furthermore, relentless industrial, commercial and demographic growth

made Milan an ideal place for the creation of ambitious architectural projects, like the *Torre Velasca* and the *Pirelli Tower*, as well as for dedicating a true identity for Italian design. On the artistic side, the city offered a lively scene, animated by figures like Enrico Baj, who founded the Nuclear Art movement in 1950, and Lucio Fontana, who upon returning to Italy from Argentina in 1947 brought with him the idea of Spatialism. Working and exhibiting in the city were also a numerous amount of young artists, most of whom were searching for alternatives to the dominant informal painting. Many of them saw in Fontana a true master, able to show them the path of experimentation; a generous guide who not only gave them moral support, but also helped them financially with the purchase of their artwork. The events that interested the Milanese art community took place for the most part on the streets of the Brera neighborhood, where one could find the majority of galleries, studios (including Manzoni's) and hangouts, like the legendary Bar Jamaica, where a great part of *Azimuth's* story would take place.



In fact, it is in this environment that Manzoni and Castellani's friendship grew during the first few months of 1958. The collaboration between the two artists initially led to some exhibitions<sup>1</sup>, in which Agostino Bonalumi also contributed. Along with him, Castellani and Manzoni had the idea to create the journal that supported their work, choosing the title, "Pragma" - that is, "fact,"

invito per la mostra in cui compaiono i futuri tre componenti di azimuth, galleria pater, milano \_ 13 settembre 1958

character: poet, critic, artist, and translator (of ancient languages), Villa was gifted with a great sensitivity and of a cosmopolitan vision of art that allowed him to identify some of the top talents on the both the Italian and international stage. Manzoni had a particular liking for him, shown by the gift of the artist's book entitled *PMP*<sup>3</sup>, i.e., *Piero Manzoni Pirla* ("Piero Manzoni Jerk"), most likely an ironic reference to his humble Milanese origin. The feeling was mutual, so much so that

Villa - who not much earlier dedicated a writing to Manzoni<sup>4</sup> - invited him along with Bonalumi to actively collaborate<sup>5</sup> on the journal that he was to soon publish; the journal would have the same name as the gallery. The first issue of *Appia Antica* was published in July 1959 and fully reflected Villa's international artistic vision<sup>7</sup>. Manzoni did not contribute at all to the Roman journal, probably preferring to save his own ideas in order to create the editorial

project: *Azimuth. Appia Antica* nevertheless remained an interesting example of an avant-garde journal for the Milanese group, just as its contemporaries like, *Esperienza moderna* ('Modern Experience') (1957-1959; 4 issues), founded by Achille Perilli and Gastone Novelli, and *Gesto* ('Gesture') (1955-1959; 4 issues), managed by Enrico Baj and Sergio Dangelo. The same Manzoni<sup>8</sup> in 1958 would actively contribute to the third issue of this latter, which was also noted for its cover full of

holes designed by Fontana, before his final departure from the Nuclear Group. Castellani and Manzoni had different viewpoints even outside of the country: the *Zero* journal, founded in *Düsseldorf* in April 1958 by Heinz Mack and Otto Piene was an important cue for the Milanese even if, as we will see, the two projects developed in different ways. The title of the newspaper corresponded with that chosen by the two German artists for their own

group in September 1957 at the end of the fourth evening of a series of events organized in the form of shows/happenings<sup>9</sup> (exhibitions that would last for the entire evening in during which performances and conferences took place) born in the Piene studio on *Gladbacher Straße* in *Düsseldorf*. The word was selected inasmuch as a universal expression able to respond to the transnational ambitions of the two artists' endeavor, as well as synthesize, in a few letters, their apprehension towards overcoming the predominantly tachiste and informal trends preferring a regeneration of art. *Zero*, therefore, did not want to be a nihilist denial, but, on the contrary, represent a "zone of silence" in which new and infinite possibilities could develop. These aspirations were fully reflected in the non-programmatic structure of the group, opened to contaminations, to collaborations and to exchanges with other European experiences.

Manzoni represented contact with Italy for the group, when in July 1959<sup>10</sup> he went to *Düsseldorf* to meet Mack and Piene, then also favoring contact between the Germans and some Dutch artists,

Guido Biasi Agostino Bonalumi Enrico Castellani  
Piero Manzoni Ralph Rumney Douglas Swan  
alla Galleria Pater Milano via Borgonuovo 10  
inaugurazione 13 settembre 1958 alle ore 18

"event" - wanting to underscore the concrete character of the initiative and of the group's work. The project crashed and burned, even before taking its final shape, when Bonalumi decided to follow his artistic path on his own. One of the final times that the group exhibited together was in April 1959 at the *Galleria Appia Antica*<sup>2</sup>. The space was supervised by Emilio Villa, a brilliant and erratic

copertina del primo numero della rivista appia antica, roma \_ 1959. opera di alberto burri



esempio di incontro tra alcuni esponenti di zero e alcuni italiani





heinz mack model cover per il numero 3 della rivista zero, düsseldorf \_ 1961

always united under the name *Zero*, with which he had already collaborated and exhibited<sup>11</sup>. Thanks to this first meeting, Manzoni was quickly included in the *Dynamo 1* exhibit that took place in Wiesbaden in July 1959, a crucial event that presented different protagonists in the rising European avant-garde

movement<sup>12</sup>. *Zero's* third issue would serve as a catalogue of the exhibition. In autumn of 1959, it was Mack who came to Milan to visit his Italian colleague. Manzoni introduced him to the city's artistic environment, organizing a full program of meetings. In just a few days, Mack

met, in addition to Castellani: Lucio Fontana, Nanda Vigo, Piero Dorazio, Dadamaino, Arnaldo Pomodoro e Francesco Lo Savio. From this point on began a full exchange between the German Group and the many Italian artists with which many exponents of Milan's *Gruppo T* and Padova's *Gruppo Enne* also participated. Despite this, Manzoni remained the primary Italian contact for Piene and Mack, later on Günther Uecker who arrived between 1961 and 1962, and was already ready to travel to from one part of Europe to the other in order to promote both his and his colleagues' works, make contacts, opportunities, partnerships or even just stoke moments of exchange and comparison, so much so that Piene nicknamed him "*Zero's Mercury*<sup>13</sup>". Instead, Lucio Fontana was a spiritual father for the two German artists. Mack first chanced upon the Argentine maestro's works at the *Biennale di Venezia* in 1956 and was left deeply moved to the point of considering that viewing as a true turning point in his own artistic career. The first issue of *Zero* journal was published in April 1958, on the occasion of seventh evening event organized by Mack and Piene. The

chosen theme for the exhibition, that collected the works of many artists, was red monochrome. The journal, a humble publication created with lowly means, also served as the exhibition's catalogue. In the few pages that made up *Zero's* first issue were collected critics' essays and artists' statements, without providing any images. This structure was repeated in the second release in October 1958, with the addition of some reproductions of artworks; on this occasion the journal was connected to the group's eighth evening, in which five artists exhibited (Holweck, Mack, Mavignier, Piene and Zillmann) on the theme of vibration.

However, *Zero's* most interesting issue is undoubtedly its third and last, not just for its content - there were many images and texts - but also for its graphic setting that indulged in particularly interesting experimentation from the beginning to the end of the publication. The volume, edited in July 1961, focused primarily on the theme nature/ man/technology and was divided into sections, each dedicated to an artist and collected photographs of works, texts, portraits and projects; the first regarding Lucio Fontana.

The choice was clearly in homage to the movement's moral guide and a statement of the enormous debt that many of the artists in the group felt towards him. Then Yves Klein, another iconic figure for the *Zero* group's development was presented. His section contained two handmade pieces: a page that was torn and one that was burned. Following were: Tinguely, Piene, Mack, Arman, Soto, Dorazio, Castellani, Manzoni,

When *Azimuth* came out in September 1959<sup>14</sup>, Castellani and Manzoni had the opportunity to only leaf through the first issue of *Zero*. In comparing the graphics and the contents of the two journals, it is immediately clear that the Milanese publication came about with many more ambitious propositions and with a greater awareness of the chosen medium right from the start. Right from the first issue,



serata di zero organizzata nell'atelier di mack e piene, gladbacher strasse 69, düsseldorf \_ 2 ottobre 1958. In quest'occasione uscirà anche il 2 numero della rivista zero

Spoerri, Uecker, Rot, Holweck, Bury, Adrian, Pomodoro, Lo Savio, Mavignier, Salentin, Van Hoeydonck, Moldow, Pohl, Kage, Aubertin, Peeters, Schoonhoven, Rainer, and Kleint. At the center of the journal, other artists' texts were included, among whom *Totalità nell'arte d'oggi* ("Totality in art today") by Castellani and *Progetti immediati* ("Instant Projects") by Manzoni, all of which totaling 216 pages.

in fact, *Azimuth* was more graphically refined. Castellani and Manzoni involved graphic designer Cecco Re in the project, who, at the time, worked at Max Huber's studio. Re - who also suggested the name "*Azimuth*," which immediately appealed to the two editors - authored the cover page, and the journal's logo - a complex design and compositionally elegant - as well as the clean and simple internal page layout.

Manzoni, who was fascinated by the press and also had the related technical skills - this is demonstrated by his works, like *Tavole di accertamento* ('Tables of Assessment') and the series *Linee* ('Lines'), and by his relation with Milanese typographer, Antonio Maschera - undoubtedly takes a lot to this aspect. From the point of view of content, the journal seemed to want to show the group's different points of reference: one could find

a homage to historical avant-garde, and particularly Dadaism, with the contribution of Francis Picabia and Kurt Schwitters; a tribute to Fontana with text by Guido Ballo entitled *Oltre la pittura* ('Beyond Painting'); an entire page in monochromatic blue was dedicated to Klein's contribution; and the reproduction of works by Neo-Dada artists Jasper Johns and Robert Rauschenberg. Texts by Gillo Dorfles *Comunicazione* ('Communication') and *Consumo*

*nell'arte d'oggi* ('Consumption in Art Today'), Vincenzo Agnetti's *1°: non commettere atti impuri* ('1st: Don't Commit Impure Acts'), and Bruno Alfieri's *Automatismo, sperimentaltà, circoequestre* ('Automatism, Experimentation and Equestrian Circus') are dedicated to contemporary debate. However, it is from the works published in the issue that one can have an idea of how vast the network of contacts Manzoni and

Castellani created and how at that stage, they were still open to different experiences. Besides works by German artists Mack and Piene and by different exponents of the Dutch group, works by Italian artists such as Franco Angeli, Sergio Dangelo, Piero Dorazio, Gillo Dorfles, Gastone Novelli, Giò e Arnaldo Pomodoro, Mario Rossello and Mimmo Rotella have been reproduced, obviously in addition to those by Castellani and Manzoni.

Among the foreign contributors are Charles Estienne, Zoltan Kemeny, Silvano Lora, Fernando Peña, Christian Megert and Carl Laszlo, the latter contributing the text, *Avanguardia?* ('Avant-garde?'). Also making the first issue particularly interesting are connections with some representatives of contemporary experimental poetry; that is, with the future exponents of that which would be called *Novissimi* and then *Gruppo 63*. Poems by Leo Paolazzi's (then known as Antonio Porta<sup>15</sup>), who had already written the introductory text for the *Galleria Appia Antica*'s exhibition catalogue, by Elio Pagliarani and by Nanni Balestrini are published in the magazine.

Leafing through *Azimuth*'s second and final issue (January 1960), it is extremely clear how the field of possibilities left open in the first issue was reduced here, in order to only give space, with great awareness, to those experiences that Castellani and Manzoni felt were truly close by. The two artists exposed themselves personally with two seminal writings - Castellani published *Continuità e nuovo* ('Continuity and New') and Manzoni's *Libera dimensione* ('Free Dimension') - that became a type

of manifesto for the group. Joining these are Udo Kultermann's<sup>16</sup> *Una nuova concezione di pittura* ('A New Concept of Painting') and Piene with *L'oscurità e la luce* ('Darkness and Light'). The presence of texts in Italian, French, English and German, in addition to the selection of published works, consecrated *Azimuth* not only as an international avant-garde journal, but also as the most authoritative voice in that moment to represent the various souls of *Zero Group*. The journal is closely tied to the exhibition *La nuova concezione artistica* ('The New Artistic Concept'), third exhibition organized by Castellani and Manzoni in their exhibition space. The gallery, found in the basement of a store in the Brera neighborhood, was called Azimut (like the journal but without the "h" at the end) and for the brief time in which it was open (from December 1959 to July 1960), operated a frenetic and forward-looking exhibition<sup>17</sup>. In fact, Castellani and Manzoni managed to anticipate many of the tendencies of the 1960s. Like the gallery, the journal published by the two Milanese artists also was forerunner in trends, not only from an artistic point of view, but also



Serata di zero organizzata nell'atelier di mack e piene, gladbacher strasse 69, düsseldorf \_ 2 ottobre 1958. In quest'occasione uscirà anche il 2 numero della rivista zero

from a more strictly editorial point of view.

In fact, *Azimuth*, along with a few other Italian magazines like the Genoan *Ana Eccetera* (1958-1971, 11 issues) and the Neapolitan *Documento sud* (1959-1961, 6 issues), opened the way for what would then in the 1960s and 1970s become a common practice in the art world, namely that of the avant-garde magazines: newspapers founded, managed, edited and often printed by the artists themselves.

MG

**1** The exhibitions feature the three artists, taking place in the following order: *Galleria Pater*, Milan; *Galleria del Prisma*, Milan; *Galleria Appia Antica*, Rome e *Galerie Kasper*, Lausanne.

**2** On 24 October, the gallery will host the Italian stop of the *Zero* exhibition that was also viewed in Rotterdam and Antwerp; artwork by Kees van Bohemen, Karl Dahmen, Piero Manzoni, Wim Motz, Ian Pieters, Jan Sanders, Jan Schoonhoven, Emil Schumacher, Shinkichi Tajiri and Jaap Wagemacher will be exhibited. It was Manzoni who favored contact between the Roman gallery and the Dutch artists.

**3** The book was made up of eight monochromatic pages and a cover with the title "PMP."

**4** The essay was added in *Attributi dell'arte odierna* ("Attributes to Present-day Art") published by Feltrinelli in the *Materiali* ("Materials") series in 1970 and recently reprinted by Le Lettere (Florence, 2008).

**5** The fact was witnessed in a letter from Emilio Villa to Piero Manzoni sent from Rome and dated 13 June 1959.

**6** The journal's second and final issue came out in June 1960.

**7** In the journal, there are contributions dedicated to Alberto Burri, Seymour Lipton, Robert Motherwell, Joan Mitchell, Kimber Smith, Shamaï Haber and Toti Scialoja, accompanied by images of works by Edgardo Mannucci, Enrico Cervelli, Joseph Sima, Lorri Whiting, Francesco Lo Savio, Cy Twombly and Arnaldo Pomodoro.

**8** During the same period, Manzoni also contributed to the journal *Direzioni* ("Directions") edited by Mondadori.

**9** The events developed in the course of one evening, except in the case of the fifth evening in which the exhibition was left on display for a week.

**10** Manzoni stopped at Düsseldorf while traveling to Rotterdam, where he was for the first exhibition at Kunstkring, in Kassel, when he was going to visit *Documentata II*.

**11** We remember the *Zero* exhibition inaugurated at Kunstkring in Rotterdam in July 1959.

**12** Contributing to the exhibition in addition to Manzoni: Pol Bury, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack, Almir Mavignier, Herbert Oehm, Otto Piene, Dieter Rot, Raphael Soto, Daniel Spoerri and Jean Tinguely.

**13** Lawrence Alloway, *Viva Zero*, in *Zero*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1973, p. ix

**14** Attached to the journal was a drawing by Tinguely, created with one of his automatic machines.

**15** Porta was perhaps one of those among the *Novissimi* who had the closest relationship with Manzoni. The poet, in fact, composed a visual poem the day after the artist's death entitled "Zero," which was presented at the *Galleria Blu* in Milan in October 1963 and was published the following month in linear form in the first issue of the journal, *Marcatré*.

**16** During this period, Kultermann was working on preparations for the exhibition "*Monochrome Malerei*," which opened in March 1960 and was entirely dedicated to monochrome painting.

**17** *Le Linee di Piero Manzoni*, 4-21 December 1959; *Mostra collettiva* (Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Dadamaino, Manzoni, Mari, Massironi, Zilocchi), 22 December 1959-3 January 1960; *La nuova concezione artistica*, 4 January-1 February 1960; *Enrico Castellani*, 5-22 February 1960; *Massironi, Moldaw, Oehm, Uecker*, 23 February-10 March 1960; *Heinz Mack*, 11-28 March 1960; *Almir Mavignier*, 5-15 April 1960; *Motus*, 15 April-2 May 1960; *Corpi d'aria di Piero Manzoni* 3-9 May 1960; *Alberti, Sardini, Verga*, 11-24 May 1960; *Mostra collettiva* (Biasi, Breier, Bonalumi, Castellani, Ganci[o], Landi, Mack, Dadamaino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Moldaw, Pisani, Santini), 25 May-18 July 1960; *Mostra collettiva* (Biasi, Breier, Castellani, Dadamaino, Landi, Mack, Manzoni, Massironi, Mavignier, Motus, Pisani, Santini) inauguration 24 June 1960; *Piero Manzoni, Nutrimenti d'arte*, 21 July 1960.

Gesse

Jet

Jess

Jesse

GEST

JEST

Jetteau

3T0

Est

West

Wet

Waste

Whist

жесть

жесть

жесто

кость

Zester

Zeste

Zest

## GESTO

**Quello che può  
la carta.  
Ovvero come  
leggere Azimut  
(gruppo) attraverso  
"Azimuth" (rivista)**

*Melania Gazzotti*

Gesse  
Jet  
Joss  
Jesse  
GEST  
JEST  
Jetteau  
3T0  
Est  
West  
Wet

Fra le molteplici vie che si possono scegliere per raccontare la complessa e appassionante vicenda del Gruppo Azimut c'è senz'altro quella di leggerla attraverso uno degli avvenimenti fondamentali che hanno segnato la sua breve ma intensa stagione: la pubblicazione dell'omonima rivista. Nel settembre del 1959 esce a Milano, a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni, il primo numero "Azimuth": l'idea dei due curatori è quella di creare da una parte uno spazio di dialogo e diffusione per le nuove espressioni artistiche e dall'altra uno strumento per promuovere il lavoro del gruppo e metterlo in relazione con le coeve esperienze internazionali. L'iniziativa prende vita in una città che si sta proprio in quegli anni risolvendo con successo

dalle conseguenze disastrose della Seconda Guerra Mondiale, proponendo all'intero Paese un modello per una rapida ed efficace rinascita economica. L'incalzante crescita industriale, commerciale e demografica rende inoltre Milano un luogo ideale per la realizzazione di progetti architettonici ambiziosi, come la Torre Velasca e il Pirellone, e per la consacrazione di una vera e propria identità del design italiano. Sul versante artistico la città offre una scena molto viva, animata da figure come Enrico Baj, fondatore nel 1950 del Movimento nucleare, e Lucio Fontana, che tornando in Italia dall'Argentina nel 1947 aveva portato con sé l'idea dello Spazialismo. Lavorano ed espongono in città anche numerosi giovani artisti, buona parte dei quali alla





bar jamaica negli anni sessanta, via brera, milano

ricerca di vie operative alternative alle dominanti istanze informali. Molti di questi vedono in Fontana un vero e proprio maestro, capace di indicare loro la strada della sperimentazione, e una guida generosa che non solo li sostiene moralmente, ma li aiuta anche economicamente con l'acquisto di opere. Gli avvenimenti che interessano la comunità artistica milanese si consumano per lo più tra



le strade del quartiere Brera dove si trovano la maggior parte delle gallerie, degli studi (tra i quali anche quello di Manzoni) e dei luoghi di ritrovo, primo fra tutti il mitico Bar Jamaica, e dove avrà anche luogo buona parte della vicenda di "Azimuth". E' proprio in questo ambiente infatti che si stringe nei primi mesi del 1958 il sodalizio tra Manzoni

e Castellani. La collaborazione tra i due artisti porta inizialmente ad alcune mostre<sup>1</sup>, alla quali partecipa anche Agostino Bonalumi. Insieme a lui, Castellani e Manzoni hanno l'idea di realizzare una rivista che supporti il loro lavoro: il titolo prescelto, "Pragma" - cioè "fatto", "avvenimento" - vuole sottolineare il carattere concreto dell'iniziativa e dell'operato del gruppo. Il progetto

naufraga ancora prima di prendere una forma definita quando Bonalumi decide di proseguire il proprio percorso artistico autonomamente. I tre espongono insieme una delle ultime volte nell'aprile del 1959 a Roma presso la Galleria Appia Antica<sup>2</sup>. Lo spazio è diretto da Emilio Villa, personaggio geniale e irregolare: poeta, critico, artista, traduttore (da lingue antiche), Villa è dotato di una grande sensibilità e di una visione cosmopolita dell'arte che gli permette di individuare alcuni tra i migliori talenti nel panorama italiano e internazionale. Manzoni ha per lui una particolare simpatia che è testimoniata dal dono di un libro d'artista dal titolo *PMP*<sup>3</sup>, cioè Piero Manzoni Pirla, probabilmente un ironico riferimento alle comuni origini milanesi. La stima è reciproca, tanto che Villa, che aveva poco prima

dedicato uno scritto a Manzoni<sup>4</sup>, lo invita insieme a Bonalumi a collaborare attivamente<sup>5</sup> alla rivista che da lì a breve pubblicherà: la testata avrà lo stesso nome della galleria. Il primo numero di "Appia Antica" esce nel luglio del 1959<sup>6</sup> e rispecchia appieno la visione internazionale dell'arte di Villa<sup>7</sup>. Manzoni non manda alcun contributo alla rivista romana, preferendo probabilmente conservare le proprie idee per la realizzazione di un progetto editoriale personale, cioè "Azimuth". "Appia Antica" rimane comunque per il gruppo milanese un esempio interessante di rivista d'avanguardia come lo sono anche le coeve "Esperienza moderna" (1957-1959; 4 numeri), fondata da Achille Perilli e Gastone Novelli, e "Gesto" (1955-1959; 4 numeri), diretta da Enrico Baj e Sergio Dangelo.



copertina del terzo numero della rivista il gesto diretta da enrico baj e sergio d'angelo, nota anche per la copertina a buchi disegnata da fontana \_ 1958

manifesto per la mostra bonalumi castellani manzoni, galleria del prisma, milano \_ 16 / 28 febbraio 1959



Lo stesso Manzoni<sup>8</sup> nel 1958 contribuirà attivamente al terzo numero di quest'ultima, noto anche per la copertina a buchi disegnata da Fontana, prima del suo definitivo allontanamento dal Gruppo nucleare. Castellani e Manzoni hanno punti di riferimento anche al fuori dal Paese: la rivista "Zero" nata a Düsseldorf nell'aprile del 1958 per opera di Heinz Mack e Otto Piene è per i milanesi un importante spunto anche se, come vedremo, i due progetti si svilupperanno con modalità differenti. Il nome della testata corrisponde a quello scelto dai due



galleria del Prisma . Brera 11 . Milano

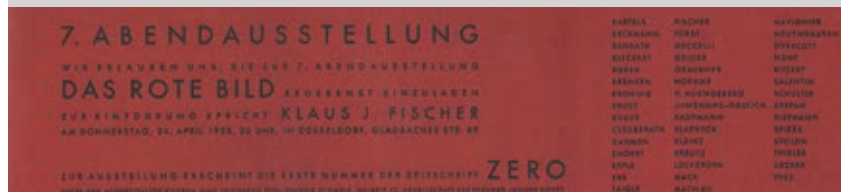
artisti tedeschi per il proprio gruppo nel settembre del 1957 al termine della quarta di una serie di serate organizzate sotto forma di mostra/happening<sup>9</sup> (esposizioni che durano il tempo di una serata nel corso delle quali si realizzano performance e conferenze) nate nello studio di Piene in Gladbacher Straße a Düsseldorf.

La parola viene scelta in quanto espressione universale capace di rispondere alle ambizioni transnazionali dell'impresa dei due artisti, nonché di sintetizzare in poche lettere la loro ansia di superamento delle predominanti tendenze tachiste e informali in favore di una rigenerazione dell'arte. Zero non vuole essere quindi una negazione nichilista, ma al contrario rappresentare una "zona di silenzio" nella quale si possono sviluppare nuove e infinite possibilità. Queste aspirazioni si riflettono appieno nella struttura non programmatica del gruppo, aperta alle contaminazioni, alle collaborazioni e agli scambi con

altre esperienze europee.

Il contatto con l'Italia per il gruppo è rappresentato proprio da Manzoni che nel luglio del 1959<sup>10</sup> si reca a Düsseldorf a conoscere Mack e Piene, favorendo poi anche i contatti fra i tedeschi e alcuni artisti olandesi, sempre riuniti sotto il nome di Zero, con i quali lui aveva già collaborato ed esposto<sup>11</sup>. Grazie a questo primo incontro, Manzoni viene tempestivamente incluso nella mostra *Dynamo 1* che si tiene a Wiesbaden nel luglio del 1959, evento cruciale che presenta diversi protagonisti delle nascenti avanguardie europee<sup>12</sup>. Il terzo numero della rivista "Zero" fungerà da catalogo della mostra. Nell'autunno del 1959 è Mack a recarsi a Milano per visitare il collega italiano. Manzoni lo introduce nell'ambiente artistico della città, organizzando un fitto programma di incontri: in pochi giorni Mack riesce a conoscere, oltre ovviamente a Castellani, Lucio Fontana, Nanda Vigo, Piero Dorazio, Dadamaino, Arnaldo Pomodoro e Francesco Lo Savio. Da questo momento in poi inizia un fittissimo scambio fra il Gruppo tedesco e numerosi artisti italiani al quale parteciperanno anche diversi esponenti del Gruppo

T di Milano e del Gruppo Enne di Padova. Nonostante ciò il principale contatto con l'Italia per Piene e Mack, ai quali si aggiunge tra il 1961 e il 1962 Günther Uecker, rimane Manzoni, sempre pronto a viaggiare da una parte all'altra dell'Europa per promuovere il proprio lavoro e quello dei colleghi, per creare contatti, occasioni, collaborazioni o anche solo per alimentare momenti di scambio e confronto, a tal punto che lo stesso Piene gli dà il soprannome di Mercurio di Zero<sup>13</sup>. Lucio Fontana è invece per i due artisti tedeschi un padre spirituale: Mack si imbatte per la prima volta nelle opere del maestro argentino alla Biennale di Venezia del 1956 e ne rimane profondamente colpito, al punto da considerare quella visione un vero punto di svolta nel proprio percorso artistico. Il primo numero della rivista "Zero" esce nell'aprile del 1958 e viene pubblicato in occasione della settima serata organizzata da Mack e Piene. Il tema prescelto per la mostra, che raccoglie le opere di numerosi artisti, è il monocromo rosso. La rivista, una pubblicazione esile e realizzata con mezzi poveri, serve anche da catalogo per l'esposizione. Nelle poche pagine che costituiscono il primo numero di "Zero" sono raccolti



Serata di zero organizzata nell'atelier di mack e piene, gladbacher strasse 69, düsseldorf \_ 24 aprile 1958

saggi di critici e dichiarazioni di artisti, senza alcuna immagine a corredo. La struttura si ripete nella seconda uscita dell'ottobre del 1958, con l'aggiunta di alcune riproduzioni di opere; in quest'occasione la rivista è legata all'ottava serata del gruppo nella quale viene proposta una mostra di cinque artisti (Holweck, Mack, Mavignier, Piene e Zillmann) sul tema della vibrazione. Il numero più interessante di "Zero"

è però senza dubbio il terzo e ultimo, non solo per i contenuti - vi sono presentate molte immagini e diversi testi - ma anche per l'impostazione grafica che si lascia andare a sperimentazioni particolarmente interessanti all'inizio e alla fine della pubblicazione. Il volume, edito nel luglio del 1961, verte principalmente sul tema natura/uomo/tecnologia ed è suddiviso in sezioni: ognuna è dedicata a un artista e raccoglie

fotografie di opere, testi, ritratti e progetti: la prima riguarda Lucio Fontana. La scelta vuole essere chiaramente un omaggio alla guida morale del movimento e una dichiarazione del grande debito che molti artisti del gruppo sentono nei confronti. Viene poi presentato Yves Klein altra figura emblematica per lo sviluppo del gruppo Zero. La sua sezione contiene due interventi a mano: una pagina strappata e una bruciata. Seguono Tinguely, Piene, Mack, Arman, Soto, Dorazio, Castellani, Manzoni, Spoerri, Uecker, Rot, Holweck, Bury, Adrian, Pomodoro, Lo Savio, Mavinger, Salentin, Van Hoeydonck, Moldow, Pohl, Kage, Aubertin, Peeters,

Schoonhoven, Rainer, Kleint. Al centro della rivista vengono raccolti altri testi, sempre di artisti, tra i quali *Totalità nell'arte d'oggi* di Castellani e *Progetti immediati* di Manzoni, il tutto per un totale di ben 216 pagine. Quando nel settembre del 1959 esce "Azimuth"<sup>14</sup> Castellani e Manzoni hanno avuto l'opportunità di sfogliare solo il primo numero di "Zero". Mettendo a confronto la veste grafica e i contenuti delle due riviste appare subito chiaro come la pubblicazione dei milanesi nasca fin da subito con propositi molto più ambizioni e con una maggiore consapevolezza del media prescelto. "Azimuth" è infatti dal primo numero graficamente molto curata. Castellani e Manzoni coinvolgono nel progetto il graphic designer Cecco Re, che all'epoca lavora nello studio di Max Huber. Re, che suggerisce anche il nome "Azimuth" che piace immediatamente ai due redattori, è l'autore sia della copertina, interamente occupata dal logo della testata, un disegno complesso e di grande eleganza compositiva, sia dell'impaginazione interna molto pulita e sobria. Manzoni, che subisce il fascino della stampa e ha anche delle conoscenze tecniche a riguardo - ne sono una dimostrazione lavori come le *Tavole*



*di accertamento* e la serie delle *Linee* e la frequentazione della tipografia milanese di Antonio Maschera - tiene senz'altro molto a questo aspetto. Dal punto di vista dei contenuti la rivista sembra voler mostrare i punti di riferimento del gruppo: vi si trova un omaggio alle avanguardie storiche e in particolare al Dadaismo con la presenza di Francis Picabia e Kurt Schwitters, un tributo a Fontana con il testo di Guido Ballo, intitolato *Oltre la pittura*, la presenza di Klein, al quale è dedicata un'intera pagina

monocroma blu, e la riproduzione di opere degli artisti Neo-Dada Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Al dibattito contemporaneo sono dedicati i testi di Gillo Dorfles *"Comunicazione"* e *"consumo"* nell'arte d'oggi, di Vincenzo Agnetti *1°: non commettere atti impuri* e di Bruno Alfieri *Automatismo, sperimentaltà, circo equestre*. E' tuttavia dalle opere riprodotte che si può avere un'idea dell'ampiezza della rete di contatti che Manzoni e Castellani sono riusciti a intessere e

piero manzoni mentre realizza una delle sue linee





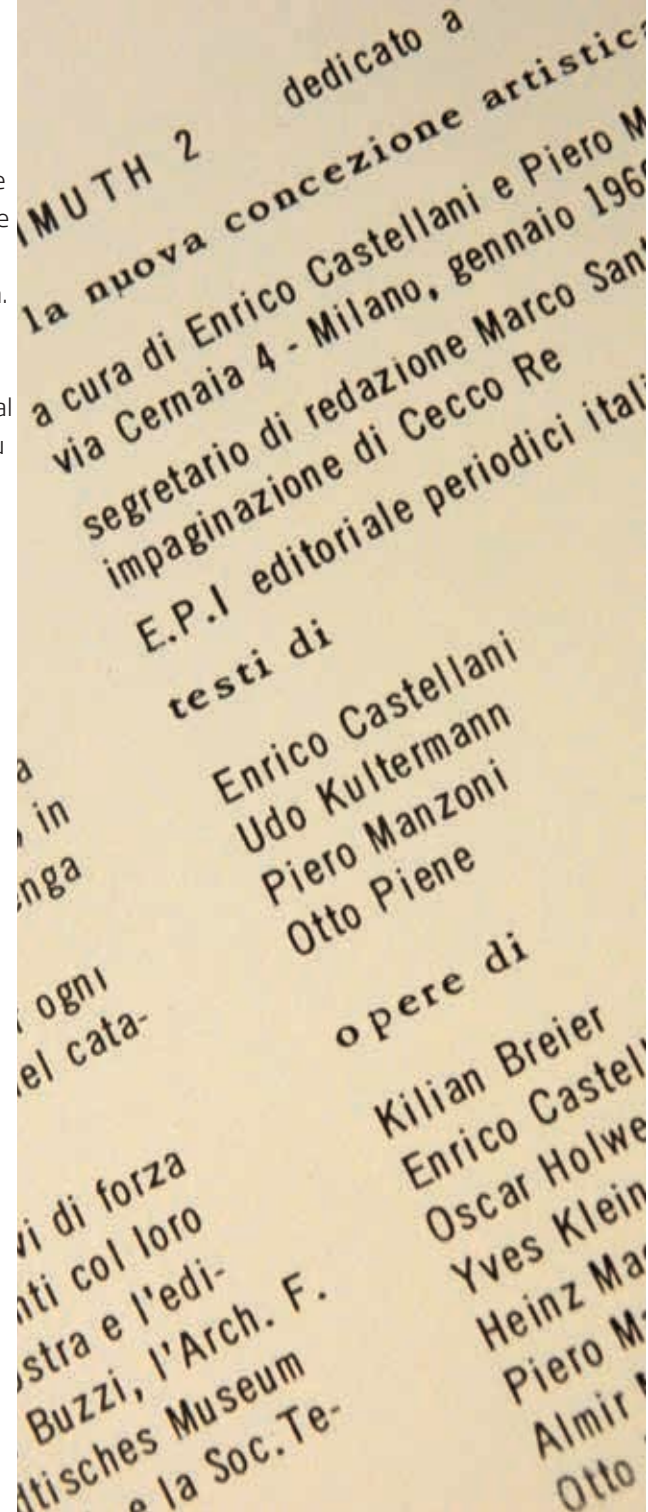
di come in questa fase siano ancora aperti a esperienze differenti. Oltre ai lavori dei tedeschi Mack e Piene e di diversi esponenti del gruppo olandese sono riprodotte opere degli italiani Franco Angeli, Sergio Dangelo, Piero Dorazio, Gillo Dorfles, Gastone Novelli, Giò e Arnaldo Pomodoro, Mario Rossello e Mimmo Rotella, oltre ovviamente a quelle di Castellani e Manzoni. Tra le presenze straniere vi sono anche Charles Estienne e Zoltan Kemeny, Silvano Lora e Fernando Peña, Christian Megert e Carl Laszlo, quest'ultimo partecipa con il testo "Avanguardia?".

A rendere particolarmente interessante l'esperienza del primo numero di "Azimuth" sono anche le sue connessioni con alcuni rappresentanti della poesia sperimentale coeva, cioè con i futuri esponenti di quello che sarà chiamato Gruppo dei Novissimi e poi ancora Gruppo 63. Sono pubblicate nella rivista poesie di Leo Paolazzi (poi conosciuto come Antonio Porta<sup>15</sup>), che aveva già scritto il testo introduttivo per il catalogo della mostra alla galleria Appia Antica, di Elio Pagliarani e di Nanni Balestrini. Sfolgiando il secondo e ultimo numero di "Azimuth" (gennaio 1960) appare con estrema chiarezza come

il campo delle possibilità lasciato aperto nella prima uscita qui si restringa, per dare unicamente spazio, con grande consapevolezza, a quelle esperienze che Castellani e Manzoni sentono realmente vicine. I due artisti si espongono personalmente con due scritti seminali - Castellani pubblica *Continuità e nuovo* e Manzoni *Libera dimensione* - che fanno diventare la pubblicazione una sorta di manifesto del gruppo. A questi si uniscono Udo Kultermann<sup>16</sup> con *Una nuova concezione di pittura* e Piene con *L'oscurità e la luce*. La presenza di testi in italiano, francese, inglese e tedesco, oltre alla scelta delle opere pubblicate, consacra "Azimuth" non solo come una rivista d'avanguardia internazionale ma anche come la voce in quel momento più autorevole per rappresentare le varie anime del Gruppo Zero. La rivista è legata strettamente alla mostra *La nuova concezione artistica*, terza esposizione organizzata da Castellani e Manzoni nel loro spazio espositivo. La galleria, che si trova nel seminterrato di un negozio in zona Brera, si chiama Azimut (come la rivista ma senza la h finale) e avrà nel breve periodo nel quale che sarà operativa (dal dicembre del 1959 al

luglio 1960) un'attività espositiva<sup>17</sup> frenetica e lungimirante: Castellani e Manzoni riusciranno infatti a cogliere molti di quelli che saranno poi gli indirizzi dei successivi anni Sessanta. Come la galleria anche la rivista edita dai due artisti milanesi è stata anticipatrice di tendenze non solo dal punto di vista artistico, ma anche più strettamente da quello editoriale. "Azimuth" infatti, insieme a poche altre testate italiane come la genovese "Ana Eccetera" (1958-1971, 11 numeri) e la napoletana "Documento sud" (1959-1961, 6 numeri), ha aperto la strada verso quella che poi negli anni Sessanta e Settanta sarebbe diventata una pratica molto diffusa nel mondo dell'arte: cioè quella delle riviste d'avanguardia: giornali fondati, diretti, redatti e spesso anche stampati dagli stessi artisti.

MG



**1** Le mostre che vedono protagonisti i tre artisti si svolgono in ordine presso: Galleria Pater, Milano; Galleria del Prisma, Milano; Galleria Appia Antica, Roma e Galerie Kasper, Losanna.

**2** Il 24 ottobre la galleria ospita la tappa italiana della mostra *Zero* che ha luogo anche a Rotterdam e ad Anversa; vengono esposte opere di Kees van Bohemen, Karl Dahmen, Piero Manzoni, Wim Motz, Ian Pieters, Jan Sanders, Jan Schoonhoven, Emil Schumacher, Shinkichi Tajiri e Jaap Wagemacher. E' Manzoni che favorisce i contatti fra la galleria romana e gli artisti olandesi.

**3** Il libro è costituito da otto fogli monocromi e da una copertina con l'intestazione PMP.

**4** Il saggio sarà poi inserito in *Attributi dell'arte odierna* pubblicato da Feltrinelli nella collana Materiali nel 1970 e recentemente ridato alla stampa dall'editore Le Lettere (Firenze, 2008).

**5** Il fatto è testimoniato da una lettera di Emilio Villa a Piero Manzoni inviata da Roma e datata 13 giugno 1959.

**6** Il secondo e ultimo numero della rivista esce nel giugno del 1960.

**7** Nella rivista sono raccolti interventi dedicati a Alberto Burri, Seymour Lipton, Robert Motherwell, Joan Mitchell, Kimber Smith, Shamaï Haber e Toti Scialoja, accompagnati da immagini di opere di Edgardo Mannoni, Enrico Cervelli, Joseph Sima, Lorri Whiting, Francesco Lo Savio, Cy Twombly e Arnaldo Pomodoro.

**8** Nello stesso periodo Manzoni partecipa anche alla rivista "Direzioni" edita da Mondadori.

**9** Gli eventi si sviluppavano nel corso di un'unica serata, tranne che nel caso della quinta serata in cui la mostra viene lasciata in esposizione per una settimana.

**10** Manzoni si ferma a Düsseldorf mentre sta viaggiando da Rotterdam, dove era stato per la mostra al Kunstkring, a Kassel, dove si sta recando per visitare Documenta II.

**11** Ricordiamo la mostra *Zero* inaugurata al Kunstkring di Rotterdam nel luglio del 1959.

**12** Partecipano alla mostra oltre a Manzoni: Pol Bury, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack, Almir Mavignier, Herbert Oehm, Otto Piene, Dieter Rot, Raphael Soto, Daniel Spoerri e Jean Tinguely.

**13** Lawrence Alloway, *Viva Zero*, in *Zero*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1973, p. ix

**14** Allegato alla rivista c'è un disegno di Tinguely eseguito con una delle sue macchine automatiche.

**15** Porta è forse quello fra i Novissimi che ha un legame più stretto con Manzoni. Il poeta compone infatti l'indomani della scomparsa dell'artista un poemetto visivo intitolato *Zero*, che viene presentato alla Galleria Blu di Milano nell'ottobre del 1963 e pubblicato il mese seguente, in forma lineare, sul primo numero della rivista "Marcatré".

**16** In questo periodo Kultermann, sta lavorando alla preparazione della mostra *Monochrome Malerei*, che aprirà nel marzo 1960 e sarà interamente dedicata alla pittura monocroma.

**17** *Le Linee di Piero Manzoni*, 4-21 dicembre 1959; *Mostra collettiva* (Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Dadamaino, Manzoni, Mari, Massironi, Zilocchi), 22 dicembre 1959-3 gennaio 1960; *La nuova concezione artistica*, 4 gennaio-1 febbraio 1960; Enrico Castellani, 5-22 febbraio 1960; *Massironi, Moldow, Oehm, Uecker*, 23 febbraio-10 marzo 1960; *Heinz Mack*, 11-28 marzo 1960; *Almir Mavignier*, 5-15 aprile 1960; *Motus*, 15 aprile-2 maggio 1960; *Corpi d'aria di Piero Manzoni* 3-9 maggio 1960; *Alberti, Sordini, Verga*, 11-24 maggio 1960; *Mostra collettiva* (Biasi, Breier, Bonalumi, Castellani, Ganci[o], Landi, Mack, Dadamaino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Moldow, Pisani, Santini), 25 maggio-18 luglio 1960; *Mostra collettiva* (Biasi, Breier, Castellani, Dadamaino, Landi, Mack, Manzoni, Massironi, Mavignier, Motus, Pisani, Santini) inaugurazione 24 giugno 1960; Piero Manzoni, *Nutrimenti d'arte*, 21 luglio 1960.

**Was Papier vermag  
Oder wie man  
Azimut (Gruppe)  
über „Azimuth“  
(Zeitschrift) liest.**

**Melania Gazzotti**



enrico baj, lucio fontana, piero manzoni con elio mainini, proprietario del bar jamaica, milano, 1960

Unter den vielen Möglichkeiten, die man wählen kann, um die komplexe und spannende Geschichte der Azimut-Gruppe zu erzählen, ist es sicherlich am besten, sie im Zusammenhang einer der wichtigsten Ereignisse zu lesen, die ihr kurzes, aber intensives Bestehen geprägt haben: die Veröffentlichung der gleichnamigen Zeitschrift. Im September 1959 erschien in Mailand die von Enrico Castellani und Piero Manzoni kuratierte Erstausgabe von „Azimuth“: Die Idee der beiden Kuratoren war, einerseits einen Raum des Dialogs und der Verbreitung für neue künstlerische Ausdrucksformen zu schaffen und andererseits ein Instrument zur Förderung der Arbeit der Gruppe und diese in Relation zu zeitgenössischen, internationalen Erfahrungen zu bringen. Die Initiative wurde in einer Stadt zum Leben erweckt, die genau in jenen Jahren erfolgreich die katastrophalen Folgen des Zweiten Weltkriegs überwunden hatte und für das gesamte Land zum Modell für einen schnellen und effizienten wirtschaftlichen Aufschwung wurde. Das expandierende industrielle, demografische und wirtschaftliche Wachstum machte Mailand zu einem

idealen Ort für die Verwirklichung anspruchsvoller Architekturprojekte, wie z. B. den Pirelli-Turm und den Torre Velasca und für die Weihe einer wirklichen und eigenen Identität des italienischen Designs. Künstlerisch gesehen, bot die Stadt eine lebhaftere Szene, die von Persönlichkeiten wie Enrico Baj, dem Gründer der Atomkraft-Bewegung im Jahre 1950 und Lucio Fontana, der 1947 aus Argentinien nach Italien zurückgekehrt die Idee des Spatialismus aufbrachte, inspiriert wurde. Auch zahlreiche junge Künstler, von denen die meisten auf der Suche nach alternativen Wegen zu den dominanten informellen Instanzen waren, arbeiteten in der Stadt und stellten ihre Werke aus.

Viele von ihnen sahen in Fontana einen wahren Meister, der in der Lage war, ihnen den Pfad des Experimentierens zu weisen und ihnen dank einer großzügigen Anleitung nicht nur moralisch, sondern auch wirtschaftlich Unterstützung bot und dabei half, ihre Werke zu verkaufen. Die Events, welche die Mailänder-Kunst-Gemeinschaft vor allem in den Straßen des Brera-Viertels veranstaltete, wo sich die meisten

AGOSTINO BONALUMI  
ENRICO CASTELLANI  
PIERO MANZONI

GALLERIA APPIA ANTICA  
VIA APPIA ANTICA 20  
ROMA 3-15 APRILE 1959

manifesto per la mostra bonalumi castellani manzoni, occasione in cui i tre artisti espongono insieme una delle ultime volte. galleria appia antica, roma \_ 3/15 aprile 1959

(für altertümliche Sprachen) war eine große Sensibilität und eine kosmopolitische Sichtweise der Kunst gegeben, die Villa ermöglichte, einige der größten italienischen und internationalen Talente zu entdecken. Manzoni hegte für ihn eine besondere Sympathie, die sich darin zeigt, dass er ihm ein Kunstbuch mit dem Titel PMP<sup>3</sup>, also Piero Manzoni Pirla, schenkte, wahrscheinlich sollte dies eine ironische Bezugnahme auf Kommunen mit Mailänder Ursprung sein. Die Wertschätzung war gegenseitige, da Villa Manzoni<sup>4</sup> kurz zuvor einen Aufsatz gewidmet hatte und ihn zusammen mit Bonalumi einlud, aktiv<sup>5</sup> an der

Zeitschrift mitzuarbeiten, die kurz darauf veröffentlicht wurde: Der Titel sollte den gleichen Namen wie die Galerie tragen. Die erste Ausgabe von „Appia Antica“ erschien im Juli 1959<sup>6</sup> und spiegelte die internationale Vision Villas<sup>7</sup> von der Kunst vollkommen wider. Manzoni steuerte dem römischen Magazin keinen einzigen Beitrag bei, da er es wahrscheinlich vorzog, seine eigenen Ideen für die Verwirklichung eines persönlichen redaktionellen Projekts, nämlich „Azimut“ zurückzuhalten. „Appia Antica“ blieb jedenfalls für die Mailänder Gruppe ein interessantes Beispiel einer avantgardistischen Zeitschrift, ebenso wie das zeitgenössische Magazin „Esperienza

rivista internazionale d'Arte nuova APPIA ANTICA  
bimestrale  
Direzione Roma, 20 via Appia Antica  
esce il 10 settembre 1959 e il 10 di ogni secondo mese successivo  
Direttore EMILIO VILLA  
Direttore per la Francia CHARLES FOX DE  
la Germania KURT ROH  
ENRICO DONATI

Galerien, Ateliers (einschließlich eines von Manzoni) befanden und Veranstaltungsorte, darunter vor allen anderen die mythischen Bar-Jamaika, in der sich auch ein großer Teil der „Azimut“ Geschichte abspielte.

Es ist genau dieses Ambiente, in dem sich in den ersten Monaten des Jahres 1958 die Bindung zwischen Manzoni und Castellani festigte. Die Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern führte zunächst zu einigen Ausstellungen<sup>1</sup>, an denen auch Agostino Bonalumi mitwirkte. Mit ihm zusammen hatten Castellani und Manzoni die Idee, eine Zeitschrift

zur Unterstützung ihrer Arbeit zu gründen: Der in den Vorab gewählten Titel Pragma - d.h. zielorientiert“, Event“ - sollte die Initiative und Arbeit der Gruppe unterstreichen. Das Projekt erlitt Schiffbruch, noch bevor es eine definitive Form annahm, sodass Bonalumi sich entschloss, seinen künstlerischen Werdegang individuell zu verfolgen. Im April 1959 stellen die Drei ein letztes Mal in der Galerie Appia Antica<sup>2</sup> in Rom aus. Die Räumlichkeiten wurden von Emilio Villa, einer ebenso genialen wie außergewöhnlichen Persönlichkeit verwaltet: Dem Poeten, Kritiker, Künstler, Übersetzer

ZERO

VOL. 1

primo numero della rivista zero, fondata da heinz mack e otto piene a düsseldorf \_ aprile 1958

moderna“ (1957-1959); 4 Zahlen), gegründet von Achille Perilli Gastone Novelli und „Gesto“ (1955-1959; 4 Zahlen), unter der Regie von Enrico Baj und Sergio Dangelo. Der gleiche Manzoni<sup>8</sup> arbeitete vor seiner endgültigen Abkehr von der Kerngruppe aktiv an der dritten Ausgabe von Letzterer mit, die auch wegen ihres gelöcherten Einbands bekannt war, einem Design Fontanas. Castellani und Manzoni hatten auch außerhalb des Landes Bezugspunkte: Die Zeitschrift „Zero“, von Heinz

Mack und Otto Piene im April 1958 in Düsseldorf gegründet und für die Mailänder ein wichtiger Anfang, auch wenn, wie wir sehen werden, die beiden Projekte sich unter verschiedenen Bedingungen entwickelten. Die Titelzeile entspricht dem, was die beiden deutschen Künstler im September 1957 am Ende des 4. Abends einer Serie von organisierten Abenden in Form eines Happening/ einer Ausstellung<sup>9</sup> (Ausstellungen, die einen Abend lang dauern und

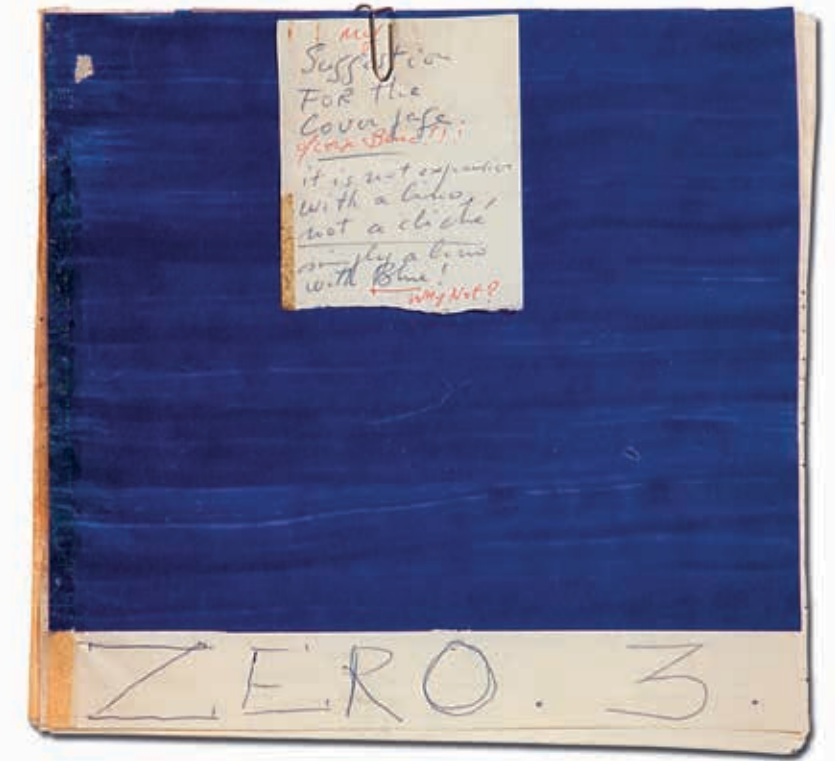
während derer Vorstellungen und Gespräche stattfinden) für ihre eigene Gruppe gewählt hatten. Das Wort wurde gewählt, da es ein universaler Ausdruck war, der den transnationalen Unternehmungen der beiden Künstler entsprach und mit wenigen Buchstaben ihre Angst ausdrückte, dass die vorherrschenden tachistischen und informellen Tendenzen zu Gunsten einer Regeneration der Kunst Überhand gewinnen könnten. Zero wollte demnach keine nihilistische Verneinung, sondern ganz im Gegenteil eine „Zone der Stille“, in der sich neue und unendliche Möglichkeiten entwickeln könnten. Diese Bestrebungen spiegelten sich vollständig in der nicht programmatischen Struktur der Gruppe wieder, die gegenüber Kontaminationen, Kooperationen

und anderen europäischen Erfahrungen aufgeschlossen war. Der Kontakt zur italienischen Gruppe wurde tatsächlich von Manzoni aufrechterhalten, der sich im Juli 1959<sup>10</sup> nach Düsseldorf begibt, wo er Mack und Piene kennenlernt und auch Kontakte zwischen den deutschen und einigen niederländischen Künstlern förderte, immer vereint unter dem Namen Zero, mit denen er bereits zusammengearbeitet und ausgestellt hatte<sup>11</sup>. Dank dieses ersten Treffens, wurde Manzoni umgehend in der Ausstellung *Dynamo 1* aufgenommen, die in Wiesbaden im Juli 1959 stattfand und ein entscheidendes Ereignis war, aus dem mehrere Protagonisten der entstehenden europäischen Avantgarde hervorgingen<sup>12</sup>. Die dritte Ausgabe der Zeitschrift „Zero“

fungierte als Ausstellungskatalog. Im Herbst 1959 war es Mack, der sich nach Mailand begab, um den italienischen Kollegen zu besuchen. Manzoni führte ihn in den Künstlerkreis der Stadt ein, indem er eine Vielzahl von Treffen organisierte: In wenigen Tagen lernte Mack neben Castellani auch Lucio Fontana, Nanda Vigo, Piero Dorazio, Dadamaino, Arnaldo Pomodoro und Francesco Lo Savio kennen. Von diesem Moment an begann ein reger Austausch zwischen der deutschen Gruppe und einer Vielzahl italienischer Künstler, an dem auch verschiedene Exponenten der Gruppe T aus Mailand und der Gruppe Enne aus Padua teilnahmen. Dennoch blieb für Piene und Mack der Hauptkontakt in Italien Manzoni, zu dem zwischen 1961 und 1962 Günther Uecker hinzukam, immer bereit, von einem Teil Europas zum anderen zu reisen, um seine eigenen Arbeiten und die Werke von Kollegen zu fördern, um Kontakte zu erstellen, Chancen zu ergreifen und Kollaborationen zu vereinbaren oder auch nur, um sich auszutauschen und zu vergleichen, in einem solchen Maße, dass Piene ihm den Spitznamen „Merkur von Zero“<sup>13</sup> verlieh. Lucio Fontana war stattdessen für die beiden deutschen

Künstler ein geistiger Vater: Bei der Biennale 1956 in Venedig stieß Mack zum ersten Mal auf die Werke des argentinischen Meisters und verblieb derart tief beeindruckt, dass er diese Vision als einen wahren Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung empfand. Die erste Ausgabe der Zeitschrift „Zero“ erschien im April 1958 und wurde anlässlich des siebten von Mack und Piene organisierten Abende publiziert. Das für die Ausstellung gewählte Thema, in der die Werke zahlreicher Künstler vereint waren, war das monochrome Rot. Die Zeitschrift, eine mit wenigen Mitteln verwirklichte, dünne Ausgabe, diente der Ausstellung auch als Katalog. Die wenigen Seiten der ersten Ausgabe der „Zero“ bestanden aus einer Sammlung kritischer Essays und Stellungnahmen der Künstler, ohne irgendwelche Bilder. Die zweite Ausgabe vom Oktober 1958 bedient sich der gleichen Struktur mit einigen hinzugefügten Reproduktionen von Werken. Die Zeitschrift widmet sich dieses Mal dem achten Abend der Gruppe, bei dem das Thema Vibration im Zusammenhang mit einer Ausstellung von fünf Künstlern (Holweck, Mack, Mavignier, Piene e Zillmann) behandelt wurde.

dynamo 1, galerie renate boukes, wiesbaden \_ 10 luglio / 7 agosto 1959



Ohne Zweifel ist jedoch die interessanteste Ausgabe der „Zero“ die dritte und letzte, nicht nur wegen der dort dargestellten Inhalte – es wurden viele Bilder und verschiedene Texte gezeigt – sondern auch wegen der experimentellen, grafischen Darstellungen, die besonders am Anfang und Ende der Ausgabe sehr interessant sind. Die im Juli 1961 veröffentlichte Ausgabe konzentrierte sich hauptsächlich auf das Thema Mensch/Natur/Technik und ist in Abschnitte unterteilt:

Jedem Künstler wurde ein Abschnitt gewidmet und beinhaltete Fotos von Werken, Texte, Porträts und Projekte: Im ersten Abschnitt geht es um Lucio Fontana. Die Wahl ist eindeutig eine Hommage an die moralische Führung der Bewegung und eine Feststellung des großen Defizits, das viele Künstler der Gruppe im Vergleich mit ihm fühlten. Danach wurde Yves Kleins anderes Sinnbild für die Entwicklung der Zero-Gruppe vorgestellt.



dynamo 1, galerie renate boukes, wiesbaden \_ 10 luglio / 7 agosto 1959

Sein Abschnitt enthält zwei manuelle Interventionen: Eine zerrissene und eine verbrannte Seite.

Es folgen Tinguely, Full, Mack, Arman, Soto, Dorazio, Manzoni, Castellani, Spoerri, Uecker, Rot, Holweck, Bury, Adrian, Tomate, Lo Savio, Mavinger, Salentin, Van Hoeydonck, Moldow, Pohl, Kage, Aubertin, Peeters, Schoonhoven, Rainer, Kleint.

In der Mitte der Zeitschrift gibt es eine Sammlung weiterer Texte, zu denen auf insgesamt 216 Seiten *Totalità nell'arte d'oggi (Ganzheit in der heutigen Kunst)* von Castellani und *Progetti immediati (Sofortige Projekte)* von Manzoni gehören. Als im September 1959 „Azimuth“<sup>14</sup> erschien, hatten Castellani und Manzoni nur die Gelegenheit gehabt, die erste „Zero“ Ausgabe durchzublättern. Durch den Vergleich der Grafiken und des Inhalts der beiden Magazine wurde schnell deutlich, dass die Mailänder Publikation von Anfang an mit weit ehrgeizigeren Absichten und einem größeren Bewusstsein für die ausgewählten Medien erstellt worden war.

„Azimuth“ wies in der Tat ab der ersten Ausgabe ein sehr präzises Design auf. Für das Projekt

beauftragten Castellani und Manzoni den Grafik-Designer Cecco Re, der damals im Atelier von Max Huber arbeitete. Re, von dem auch der Vorschlag für den Namen „Azimuth“ stammte, der den beiden Redakteuren sofort gefiel, ist der Autor der Titelseite, die gänzlich vom Logo eingenommen wird, ein komplexes Design mit eleganter Komposition, das auch in seiner internen Paginierung sauber und nüchtern wirkt. Manzoni, der der Faszination des Druckens erlag und in dieser Hinsicht über technische Kenntnisse verfügte - wie seine Arbeiten *Tavole di accertamento* und die Serie der *Linien* und die Besuche in der Mailänder Druckerei von Antonio Maschera deutlich machen - gefiel dieser Aspekt natürlich. Unter dem Gesichtspunkt des Inhalts schien das Magazin auf die Bezugspunkte der Gruppe zu verweisen:

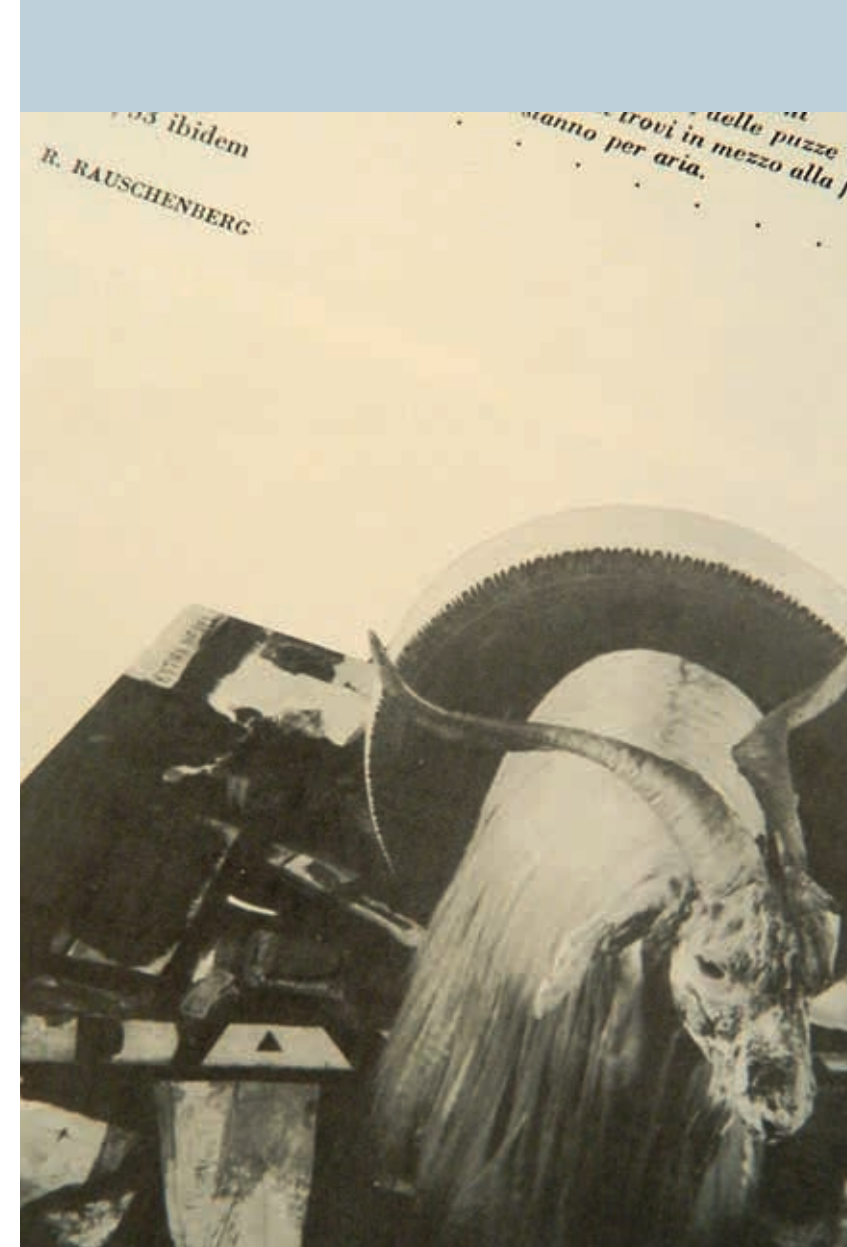
Es war eine Hommage an die historischen Avantgarde und besonders an den Dadaismus mit Francis Picabia und Kurt Schwitters, eine Hommage an Fontana mit Text von Guido Ballo, mit dem Titel *Oltre la pittura* (mehr als Malerei), die Präsenz von Klein, dem eine ganze Seite monochrom blau gewidmet ist,

und der Vervielfältigung von Werken der Neo-Dada-Künstler Jasper Johns und Robert Rauschenberg.

Der Debatte sind die Texte „Comunicazione“ (Kommunikation) von Gillo Dorfles und „Consumo nell'arte d'oggi“ (Konsum in der Kunst der Gegenwart) von Vincenzo Agnetti 1° gewidmet:

*Non commettere atti impuri* (Du sollst nicht ehebrechen) von Bruno Alfieri *Automatismo, sperimentaltà, circo equestre* (Automatismus, Experimente, Zirkus).

Über die gesamte Bandbreite des Kontakt-Netzwerks, das Manzoni und Castellani, die in dieser Phase verschiedenen Erfahrungen noch offen gegenüberstanden, aufbauen konnten, erhält man durch die reproduzierten Werke eine Vorstellung. Neben den Werken der Deutschen Mack und Piene und mehreren Mitgliedern der niederländischen Gruppe gab es reproduzierte Werke der Italiener Franco Angeli, Sergio Dangelo, Piero Dorazio, Gillo Dorfles, Gastone Novelli, Giò und Arnaldo Pomodoro, Mario Rossello und Mimmo Rotella, ebenso wie Werke von Castellani und Manzoni.



Unter den ausländischen Künstlern befanden sich auch Charles Estienne und Carl Laszlo, Zoltan Kemeny, Silvano Lora und Fernando Peña, Christian Megert, und Carl Laszlo, Letzterer beteiligte sich mit dem Text „Avanguardia?“ (Avantgarde?). Um die erste Ausgabe der „Azimut“ besonders interessant zu gestalten, gab es auch Verbindungen mit experimenteller zeitgenössischer Dichtung, d.h. mit den künftigen Mitgliedern der Gruppe, die später als Gruppo die Novissimi (Gruppe der Neuen) und dann noch als Gruppe 63 bezeichnet wurde. In der Zeitschrift wurden Dichtungen von Leo Paolazzi (später bekannt als Antonio Porta<sup>15</sup>) veröffentlicht, der zuvor bereits den einleitenden Text für den Katalog der Ausstellung in der Galerie Appia

Antica von Elio Pagliarani und Nanni Balestrini geschrieben hatte. Beim Durchblättern der zweiten und letzten Ausgabe von „Azimuth“ (Januar 1960) wird sehr deutlich, wie der Bereich der Möglichkeiten, der in der ersten Ausgabe offengelassen wurde, hier reduziert wurde, um mit großer Bewusstheit lediglich den Erfahrungen Raum zu geben, denen sich Castellani und Manzoni

tatsächlich nahe fühlten. Die beiden Künstler setzten sich persönlich mit zwei wegweisenden Schriften ein - Castellani veröffentlichte *Continuità e nuovo* (Kontinuität ist neu) und Manzoni *Libera dimensione* (freie Abmessung) - die aus der Publikation eine Art Manifest der Gruppe machten. Hinzugefügt wurde Udo Kultermann<sup>16</sup> mit *Una nuova concezione di pittura* (einem neuen Konzept der Malerei) und *Piene con L'oscurità e la luce* (Piene mit der Dunkelheit und dem Licht). Das Vorhandensein von Texten in Italienisch, Französisch, Englisch und Deutsch, zusätzlich zu der Auswahl der veröffentlichten Werke, macht „Azimuth“ nicht nur zu einer wegweisende internationale Zeitschrift, sondern auch zur autoritären Stimme, um zu diesem Zeitpunkt die verschiedenen Seelen der Zero-Gruppe zu vertreten. Die Zeitschrift ist eng mit der dritten Ausstellung *La nuova concezione artistica* (Das neue künstlerische Konzept) von Castellani und Manzoni in ihrem Ausstellungsraum verbunden. Die Galerie, die sich im Untergeschoss eines Geschäfts im Viertel Brera befand und die Azimut hieß, (wie die Zeitschrift, aber ohne

das h am Ende), konnte in der kurzen Zeit, die sie geöffnet war (von Dezember 1959 bis Juli 1960) eine rasante und zukunftsorientierte Ausstellungstätigkeit vorweisen<sup>17</sup>. Es gelang Castellani und Manzoni in der Tat viele der Adressen zu nutzen, die in den nachfolgenden sechziger Jahren wichtig waren. Wie die Galerie, so war auch die von den beiden Mailänder Künstlern veröffentlichte Zeitschrift nicht nur aus künstlerischer, sondern auch aus redaktioneller Sicht tendenziell einen Schritt voraus. „Azimuth“ hat in der Tat, zusammen mit wenigen anderen Zeitschriften, wie z. B. „Ana Eccetera“ aus Genua (1958 -1971, 11 Ausgaben) und das Magazin „Documento sud“ (159-1961, 6 Ausgaben) aus Neapel, den Weg für das geebnet, was später in den 60er und 70er Jahren eine weit verbreitete Praxis in der Kunstwelt werden sollte, nämlich die avantgardistische Zeitschrift: Direkt gegründete Zeitungen, oft direkt von den gleichen Künstlern bearbeitet und gedruckt.

MG

secondo numero della rivista azimuth pubblicata in occasione della mostra la nuova concezione artistica presso la galleria azimuth, milano \_ gennaio 1960



OTTO PIENE

**1** Die Ausstellung, bei denen die drei Künstler Protagonisten sind, finden an nachfolgenden Orten in dieser Reihenfolge statt: Galerie Pater, Mailand; Galerie del Prisma, Mailand; Galerie Appia Antica, Rom und Galerie Kasper, Lausanne.

**2** Am 24. Oktober fand in der Galerie den italienischen Teil der Ausstellung statt, die auch in Rotterdam und Antwerpen gezeigt wurde; Es wurden Werke von Kees van Bohemen, Karl Dahmen, Piero Manzoni, Wim Motz, Jan Pieters, Jan Sanders, Jan Schoonhoven, Emil Schumacher, Shinkichi Tajiri und Jaap Wagemaker gezeigt. Und es war Manzoni, der die Kontakte zwischen der römischen Galerie und den niederländischer Künstler förderte.

**3** Das Buch bestand aus acht einfarbigen Blättern und einem Deckblatt mit dem PMP-Header.

**4** Das Schriftstück wurde anschließend im Jahr 1970 von Feltrinelli in *Attributi dell'arte odierna* veröffentlicht und vor kurzem an den Verlag Le Lettere (Florenz, 2008) zum Drucken zurückgegeben.

**5** Die Tatsache wird durch einen Brief belegt, der von Emilio Villa am 13. Juni 1959 aus Rom an Piero Manzoni geschickt wurde.

**6** Die zweite und letzte Ausgabe der Zeitschrift erschien im Juni 1960.

**7** In der Zeitschrift sind Arbeitsprojekte zu sehen, die Alberto Burri, Seymour Lipton, Robert Motherwell, Joan Mitchell, Kimber Smith, Shamaï Haber und Toti Scialoja gewidmet sind, begleitet von Bildern von Edgardo Mangucci, Enrico Cervelli, Joseph Sima, Lorri Whiting, Francesco Lo Savio, Cy Twombly und Arnaldo Pomodoro.

**8** Gleichzeitig beteiligte sich Manzoni auch an der Zeitschrift "Direzioni" die von Mondadori herausgegeben wurde.

**9** Die Events fanden im Laufe eines einzigen Abends statt, außer im Falle des fünften Abends, ab dem die Ausstellung eine Woche lang gezeigt wurde.

**10** Manzoni verweilte in Düsseldorf nachdem er aus Rotterdam, wo er sich auf dem Weg zur Documenta II wegen der Ausstellung al Kunstkring in Kassel aufgehalten hatte.

**11** Wir erinnern uns an die Ausstellung *Zero*, die im Juli 1959 in „al Kunstkring“ in Rotterdam eröffnet wurde

**12** An der Ausstellung nahmen außer Manzoni folgende Künstler teil: Pol Bury, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack, Almir Mavignier, Herbert Oehm, Otto Piene, Dieter Rot, Raphael Soto, Daniel Spoerri und Jean Tinguely.

**13** Lawrence Alloway, *Viva Zero*, in *Zero*, The Massachusetts institute of Technology, Cambridge 1973, p. ix

**14** Anhängend an der Zeitschrift ist eine Zeichnung, die Tinguely mit einer seiner automatischen Maschinen angefertigt hat.

**15** Porta ist vielleicht einer unter den „Novissimi“, der eine engere Verbindung mit Manzoni hatte. Der Dichter schrieb in der Tat nach Verschwinden des Künstlers ein visuelles Gedicht mit dem Titel *Zero*, das im Oktober 1963 in der Mailänder Galerie Blu vorgestellt und einen Monat später in linearer Form in der Erstaussgabe der Zeitschrift „Marcatré“ veröffentlicht wurde.

**16** Während dieser Zeit arbeitete Kultermann an der Vorbereitung der Ausstellung *Monochrome Malerei*, die im März 1960 eröffnet wurde und vollständig der monochromen Malerei gewidmet war.

**17** *Le Linee von Piero Manzoni*, 4.-21. Dezember 1959; *Gruppenausstellung* (Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Dadamaino, Manzoni, Mari, Massironi, Zilocchi), 22. Dezember 1959-3. Januar 1960; *La nuova concezione artistica*, 4. Januar - 1. Februar 1960; *Enrico Castellani*, 5.- 22. Februar 1960; *Massironi, Moldow, Oehm, Uecker*, 23. Februar - 10. März 1960; *Heinz Mack*, 11.-28. März 1960 *Almir Mavignier*, 5.- 15. April 1960; *Motus*, 15. April - 2. Mai 1960; *Corpi d'aria von Piero Manzoni* 3.- 9. Mai 1960; *Alberti, Sordini, Verga*, 11.- 24. Mai 1960; *Gruppenausstellung* (Biasi, Breier, Bonalumi, Castellani, Ganci[o], Landi, Mack, Dadamaino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Moldow, Pisani, Santini), 25. Mai - 18. Juli 1960; *Gruppenausstellung* (Biasi, Breier Castellani, Dadamaino, Landi, Mack, Manzoni, Massironi, Mavignier, Motus, Pisani, Santini) Eröffnung 24. Juni 1960; *Piero Manzoni, Nutrimenti d'arte*, 21. Juli 1960.

## The Meanings of Movement in the Work of Zero, Gruppo T, and Gruppo N

Marina Isgrò

European artists beginning their careers in the late 1950s and early 1960s benefitted from a growing atmosphere of internationality. As Otto Piene wrote, in the decade after the end of WWII, “what had been banged apart and closed before was now opening up”: artists increasingly traveled across borders, exchanged ideas through journals, and participated in international exhibitions.<sup>1</sup> This essay examines the relations between the artists’ groups Zero, N, and T, providing a brief history of early contacts between the German and Italian groups before taking a closer look at the ways each approached the theme of movement.

### HISTORY

Piero Manzoni’s Azimut gallery and its associated publication provided the initial setting for interactions among the artists of the Zero Group, Gruppo T, and Gruppo N, even while the latter two groups were still in the process of forming. Manzoni, having met Heinz Mack and Otto Piene in July 1959, printed work by both artists in the first issue of *Azimuth* that September, exposing them to a broader Italian audience. Three months later, the future members of T and N showed their work at Azimut: the gallery’s second exhibition, opening on December 22, 1959, included the work of Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, and Gabriele Devecchi of Gruppo T, and Manfredo Massironi of Gruppo N.<sup>2</sup>

The Italian groups would have first encountered Zero’s art in person during the same period.

**AZIMUT**  
VIA CLERICI 12  
MILANO  
DAL 22 DICEMBRE  
AL 3 GENNAIO 1960

ANCESCHI  
BORIANI  
CASTELLANI  
COLOMBO  
DEVECCHI  
MAINO  
MANZONI  
MARI  
MASSIRONI  
ZILOCCHI

Invito per la seconda mostra della galleria azimut, milano \_ 22 dicembre 1959

Anceschi recalls first viewing Mack’s work that December in the group exhibition *Stringenz. Nuove tendenze tedesche*, held at the Galleria Pagani del Grattacielo.<sup>3</sup> Alberto Biasi of Gruppo N, meanwhile, remembers first encountering Zero in *La nuova concezione artistica*—held at Azimut from January to February 1960—in which Mack was also represented.<sup>4</sup> Mack would have a solo show at Azimut in March, and other exhibitions that year mixed members of the Italian and German groups: one included Massironi alongside Günther Uecker, while two group shows in the summer included Mack alongside Biasi, Massironi, and Edoardo Landi of Gruppo N.<sup>5</sup>



Invito per l'esposizione massironi moldow oehm uecker galleria azimut milano 23 febbraio - 10 marzo 1960

A second early site of interaction between Zero and the Italian groups was the left-wing Circolo del Pozzetto in Padua, the home city of Gruppo N.

In April of 1960, as a result of their close relationship with Azimut, the members of N participated in a Padua-based version of *La nuova concezione artistica* at the Circolo that included the work of Biasi, Mack, Massironi, and others. An installation photograph shows three works by Mack, apparently examples of his aluminum "light reliefs," hung alongside one of Biasi's punched-hole reliefs or *Trame*, making clear the artists' common interests in light and space.<sup>6</sup>

Despite these early intersections, Biasi does not recall a substantial in-person meeting with the German artists until the first edition of *Nove tendencije*, a pan-European exhibition of kinetic and perceptual art held in Zagreb in 1961, which included Zero and Gruppo N.<sup>7</sup>

The relationship between the two and Gruppo T deepened at the IV San Marino Biennial of 1963—titled *Beyond Informale*—in which all three collectives showed, and Zero and N jointly won first prize.<sup>8</sup>

Biasi recalls discussions and meetings during the exhibition, primarily with Mack, while Piene spoke in an interview of his friendship with Gruppo N and his gratitude for the hospitality of Boriani and Colombo of T during his time in Italy.<sup>9</sup> Although Zero was expelled from the *New Tendencies* group during its second exhibition, the Italians and the Germans went on to show at several more exhibitions together during the remainder of the 1960s. In a particularly fitting case, Zero's work returned to Italy for a 1965 exhibition at the Atelier Fontana in Milan, reuniting many figures who had felt the older artist's influence over the preceding decade.

### APPROACHES TO MOVEMENT

Given the groups' proximity in the international art scene, it is somewhat surprising to note just how different their conceptual approaches were. As Marco Meneguzzo has argued, although

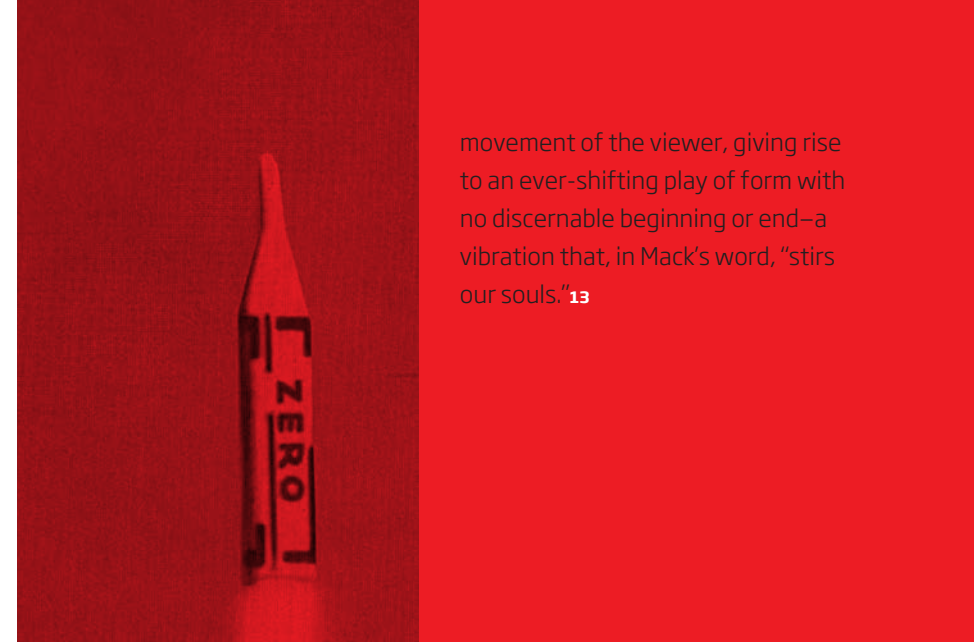
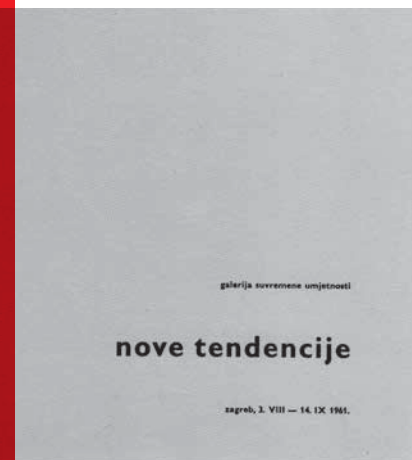
the artists' work is frequently similar in material and form, Zero's writings frequently reveal an idealism that is absent from the more rationalist, quasi-scientific philosophies of T and N. Light, for example, might stand for Zero as "the opposite of darkness," but for the Italian groups as "an electromagnetic frequency."<sup>10</sup> The remainder of this essay will examine the treatment of another central theme—movement—in the three groups' early writings, in order to elucidate the differences among their approaches in greater detail. In their initial statements in the *Zero* journal, Mack and Piene argue for the necessity of a particular kind of movement—which they call "vibration"—in contemporary art. In "The New Dynamic Structure," published in issue one in April 1958, Mack writes that the interactions among pictorial elements like line and color ideally create "virtual vibration, i.e., pure, perceptually creative movement." This vibration "cannot be found in nature," is "free of all suggestive illusion," and is "directionless and therefore never finalized." Because this abstract notion of movement is unmoored from natural space, it is also removed from our standard concepts of time;

in it, "time cannot be actualized."<sup>11</sup> Mack further theorizes his conception of aesthetic movement in the second issue of *Zero*, aptly titled "Vibration." Here, he defines vibration as "resting restlessness," or "the expression of continuous movement." This last point, stressing the sheer endlessness of vibratory motion, is particularly important. Why might one seek motion that has no beginning or end? Mack gives a poignant answer: endless movement allows one to avoid "die Trauer des Endlichen"—"the sadness of finality."<sup>12</sup>

Mack's two statements thus reflect an almost naive kind of optimism: the idea that one may stave off endings by simply moving forever. In "Resting Restlessness," Mack gives his reflective aluminum *Light Reliefs* as examples of artworks that produce vibration. The reliefs consist of metal foil stamped with repetitive—though hand-shaped and slightly irregular—patterns of curves and lines. (The artist specified that he did not want the patterns to be mechanically produced.) Light reflecting on the surface of the aluminum produces bright spots and shadows that change according to environmental conditions and the

movement of the viewer, giving rise to an ever-shifting play of form with no discernable beginning or end—a vibration that, in Mack's word, "stirs our souls."<sup>13</sup>

A very different conception of movement appears in the work and early writings of Gruppo T. For the members of Zero writing in 1958, vibration was in some sense detached from the world; it existed in an aesthetic realm where standard notions of space and time could not apply. For the members of T, however, the inclusion of movement in art was in the service of a kind of realism: kineticism was meant to mirror, and to take part in, the conditions of the outside world. Gruppo T's first statement on movement appeared on the occasion of their exhibition *Miriorama 1*, which opened on January 15, 1960, at Milan's Galleria Pater.







il gruppo t al completo dopo l'adesione al movimento di grazia varisco

Here the group named movement as a constitutive part of reality, which they define as “the continual becoming of phenomena which we perceive in variation.” Art should not be set apart from this world—it is itself “a reality made with the same elements that constitute that reality which surrounds us.”<sup>14</sup> Alongside this realist impulse, Gruppo T expressed an ethical one: they found it imperative to acknowledge the uncertainty of daily life, and thought that putting art in motion could be part of this project. As Anceschi wrote, humans naturally want to “set our

bourgeois feet on something solid, preestablished”; but this desire ignores the unstable, changing, fluid nature of the world and can only lead to disappointment.<sup>15</sup> Additional statements published in connection with the *Miriorama* exhibitions explicitly relate these ideas to the group’s artworks. In his *Miriorama 2* pamphlet, Boriani reiterates that his understanding of reality as “becoming” requires him to give his works “an objective temporal value.” (Indeed, Gruppo T primarily produced objects that truly moved—powered by hand manipulation or by motors—

while Zero produced a combination of works in real motion and in virtual or perceptual motion.) Existing in real time, the artworks even take on a life of their own. As Boriani writes, “In its real duration the work constantly reveals that which—through the initial input I have given it—will be its concrete, disquieting, or sorrowful presence.”<sup>16</sup> These works, that is, take part in the world, even to the point of seeming to lead their own lives and possess their own unique attitudes. Colombo, too, reflects something of this sentiment when he writes that the unpredictable succession of images in his work “can represent a true and proper surprising drama.”<sup>17</sup> Unsurprisingly, the group’s production during this early period expresses an organic, animate quality. In Boriani’s *Superfici magnetiche*, hidden magnets, powered by an electric motor, slowly lift and drop heaps of iron dust into changing configurations, recalling bacteria under a microscope or an underwater landscape. A critic would later write of Colombo’s kinetic sculptures that they “wink,” “babble,” and “palpitate,” and often “seem to be absurd, sly creatures from another world.”<sup>18</sup>



*miriorama 2*, mostra personale di davide boriani, opera esposta in mostra: *superficie magnetica* diametro 60 cm, galleria pater, milano 19 / 27 gennaio 1960

i componenti del gruppo n nello studio di piazza duomo, padova \_ 1964



In a text written on the occasion of *Miriorama 10*, Lucio Fontana aptly summarized the work of the young artists of T: they “propose an art that in its variation is continually immersed in the present,” he wrote, “an art [...] that abandons evocation for concreteness, that destroys form and finds it again in organic movement.”<sup>19</sup> Gruppo N’s ideas on movement

share elements with those of their colleagues in Düsseldorf and Milan. Like Gruppo T, the artists of N denied the separateness of the aesthetic realm and rarely spoke of “beauty” and “feeling” as Mack and Piene did in the *Zero* journal; they too considered motion a constitutive part of reality. Yet they were much less literal than Gruppo T in their conception of movement, sharing a strong interest in virtual or perceptual movement with the German artists. What stands out in the group’s early statements is their pronounced scientific tone. Although Gruppo T and Zero, too, made references to contemporary developments in science, Gruppo N took this rhetoric much further. Their first official statement, released on the occasion of the XII Premio Lissone in 1961, declared that the artists “deny the spatial and temporal dimensions in which man has lived deterministically until today,” instead choosing to explore the “indeterminacy of interphenomena,” a term that may be taken from quantum mechanics.<sup>20</sup> The first writings from the group to address movement explicitly appear in 1962. In a series of collected notes, they write, “The distinction between real movement and



manifesto del gruppo n\_ 1970

apparent movement is admissible as a hypothesis, but void of meaning.” From the standpoint of human perception, they argue, these types of movement are indistinguishable. Instead, it is more precise “to speak of changes in relation to the essential variables: position, luminous intensity, perception time.”<sup>21</sup> This argument is in clear conflict with the statements of Gruppo T, who had advocated for literal motion in art two years earlier. Although Gruppo N did produce some art objects that moved through spectator handling or

through motors, their best-known work operates through optical effect.<sup>22</sup> In their *Optical-Dynamic* reliefs, produced by Biasi, for example, twisted and superimposed strips of plastic create the uncanny impression of shifting colors and shapes as the spectator moves. The works are more complicated than simple embraces of standardized forms and modern materials—the artist made the works by hand through painstaking labor—but their embrace of indeterminacy takes clear

inspiration from the tenets of 20<sup>th</sup>-century science. In her book *Chronophobia*, Pamela Lee argues for the “obsession with time” in the art of the 1960s, a moment in which artists found themselves confronted with new technologies and social changes that upended conventional notions of time’s passage. Kinetic artists were part of this trend, turning to movement to advance their art beyond the spatial dimension. Yet, as we have seen, movement in kinetic art may have many different philosophical valences. In Zero’s early writings, movement via “vibration” serves to produce aesthetic feeling. For Gruppo T during their “Miriorama” phase, movement grounds art in lived reality; and Gruppo N complicates the terms of this reality through the insights of modern science. Of course, these statements represent only one moment in the development of the respective groups. The artists evolved and changed their perspectives as the years passed.<sup>23</sup> Still, viewing them together reveals the diversity of approaches within the context of their common goal: to create art that was never finished but rather, in Gruppo T’s words, in “continual

becoming.” MI

<sup>1</sup> “Otto Piene in Conversation with João Ribas,” in Otto Piene: *Lichtballett* (Cambridge: MIT, 2011), 51.

<sup>2</sup> Gruppo T’s formation began in 1959, and the group officially showed together for the first time in mid-January, 1960. Gruppo N’s founding is sometimes also dated to 1959. However, according to Alberto Biasi, Gruppo Enne—later called Gruppo N—was formally constituted between late December 1960 and January 1961. Previously, Biasi and Massironi had been involved in another group called Enne-a or Ennea. See “An Interview with Alberto Biasi” in Marco Meneguzzo, *Alberto Biasi: Opere scelte* (Milan: Silvana Editoriale, 2013), 49.

<sup>3</sup> Conversation with artist, April 16, 2014. Even before this time, Fontana owned a relief by Mack, which he purchased from the artist’s 1958 show at Iris Clert. See “ZERO e Azimuth. Un pozzo artesiano. Intervista di Stephan von Wiese a Heinz Mack,” in Meneguzzo, *Zero 1958-1968: Tra Germania e Italia* (Milan: Silvana Editoriale, 2004), 165.

<sup>4</sup> “Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi,” in Meneguzzo, *Zero*, 170.

<sup>5</sup> For a deeply researched history of Azimut’s exhibitions, see Francesca Pola, ed., *Manzoni: Azimut* (London: Gagosian Gallery; Milan: Fondazione Piero Manzoni, 2011). Uecker became a “core” member of Zero between 1960 and 1961. For a history of Zero, see Renate Wiehager, *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; New York: D.A.P., 2000).

<sup>6</sup> The image appears in Meneguzzo, *Biasi*, 11.

<sup>7</sup> “Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi,” in Meneguzzo, *Zero*, 170. For a comprehensive account of the *Nove Tendenze* shows, see Valerie Lynn Hillings, “Experimental artists’ groups in Europe, 1951-1968: Abstraction, interaction and internationalism,” PhD diss., Institute of Fine Arts, New York, 2002.

<sup>8</sup> Meneguzzo refers to this occasion as the “pinnacle” of relations between Zero and the Italian groups. Meneguzzo, *Zero*, 45.

<sup>9</sup> For Biasi’s comments, see “Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi” in Meneguzzo, *Zero*, 170. For Piene’s comments, see Otto Piene, “L’Italia di Fontana” in Meneguzzo, *Zero*, 163.

<sup>10</sup> Meneguzzo, *Zero*, 45.

<sup>11</sup> Heinz Mack, “The New Dynamic Structure,” translated and reprinted in Lawrence Alloway, *Zero* (Cambridge: MIT Press, 1973), 14-15.

<sup>12</sup> Mack, “Resting Restlessness,” translated and reprinted in *ibid.*, 40-41.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>14</sup> Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, and Gabriele Devecchi, “Miriorama 1: Manifestazione del Gruppo T,” Galleria Pater, Milan, January 1960. Reprinted in Italo Mussa, *Il Gruppo Enne: La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60* (Rome: Bulzoni, 1976), 58. Mussa’s volume contains facsimiles of all the major texts released by the N and T groups.

<sup>15</sup> Anceschi, “Miriorama 5,” Galleria Pater, Milan, February 1960. Reprinted in Mussa, 60.

<sup>16</sup> The italics are mine.

<sup>17</sup> Colombo, “Miriorama 4,” Galleria Pater, Milan, February 1960. Reprinted in Mussa, 60.

<sup>18</sup> “Mostra d’arte. Gianni Colombo,” *Corriere della sera*, Milan, October 16, 1968.

<sup>19</sup> Lucio Fontana, “Miriorama 10,” Galleria La Salita, Rome, April 1961. Reprinted in Mussa, 62.

<sup>20</sup> Statement of Gruppo N on the occasion of the XII Premio Lissone, Lissone, 1961. Reprinted in Mussa, 300.

<sup>21</sup> Collected writings of Biasi and Landi for Gruppo N, 1962. Reprinted in Mussa, 304.

<sup>22</sup> Unlike their fellow groups, for most of their existence Gruppo N signed their work collectively rather than attributing it to any individual member.

<sup>23</sup> For instance, the artists of Zero were not always unanimous about the correct path for the group. See Dieter Honisch and Heiner Stachelhaus, “Assertions: A discussion about ZERO: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker,” in Wiehager, 55-57.



## La concezione del movimento nelle opere di Zero, Gruppo T, e Gruppo N

Marina Isgrò

Gli artisti europei che iniziarono la loro carriera alla fine degli anni '50 e i primi anni '60 beneficiarono di un crescente clima di internazionalità. Come scrisse Otto Piene, nel decennio dopo la fine della seconda guerra mondiale, "ciò che era stato messo da parte e nascosto ora si stava ripresentando": gli artisti iniziavano a viaggiare sempre di più attraverso le frontiere, scambiandosi le idee attraverso riviste e partecipando a mostre internazionali.<sup>1</sup> Questo saggio esamina i rapporti tra gli artisti dei gruppi Zero, N e T, fornendo una breve storia dei primi incontri tra i gruppi tedeschi e italiani, concludendo con una disamina più specifica sui diversi approcci di ciascun gruppo al tema del movimento.

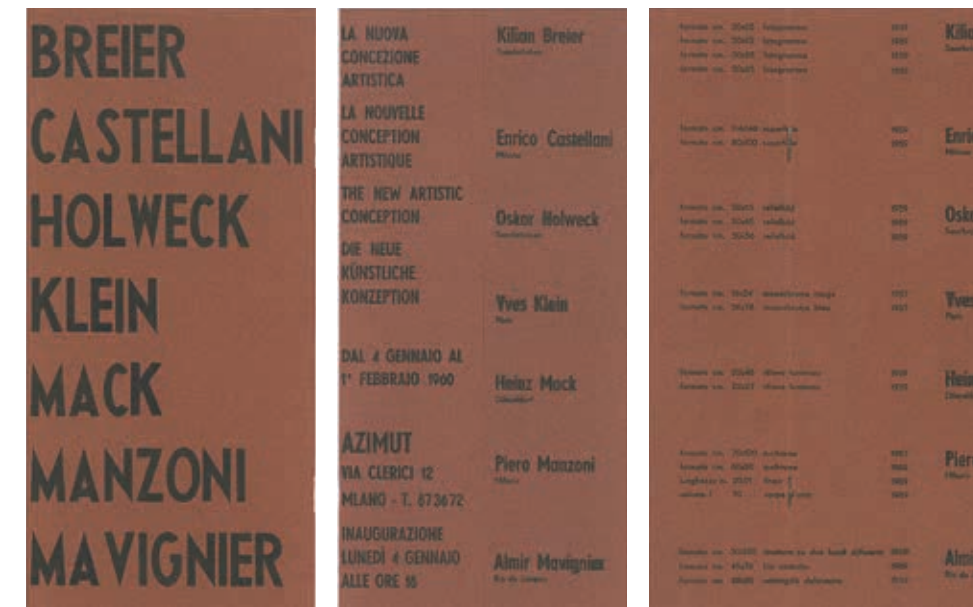
## STORIA

La galleria Azimut di Piero Manzoni e la sua pubblicazione associata fornirono le premesse per le interazioni tra gli artisti del Gruppo Zero, Gruppo T e Gruppo N, anche se

questi ultimi due gruppi erano ancora in fase di formazione. Manzoni, dopo aver incontrato Heinz Mack e Otto Piene nel luglio 1959, stampò delle opere di entrambi gli artisti nel primo numero di *Azimuth* del settembre di quell'anno, facendoli conoscere a un pubblico italiano più vasto. Tre mesi più tardi, i futuri membri del T e N mostrarono le loro opere presso la galleria Azimut; nella seconda mostra della galleria, che inaugurò il 22 dicembre 1959, furono esposte anche le opere di Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele Devecchi del Gruppo T, e Manfredo Massironi del Gruppo N.<sup>2</sup>

I gruppi italiani avrebbero conosciuto per la prima volta l'arte Zero, in maniera diretta, durante lo stesso periodo. Anceschi ricorda la prima volta che vide l'opera di Mack nel dicembre di quell'anno alla mostra collettiva *Stringenz. Nuove Tendenze Tedesche*, tenutasi presso la Galleria Pagani del Grattacielo.<sup>3</sup> Alberto Biasi del Gruppo N, nel frattempo, ricorda di aver scoperto Zero durante *La Nuova Concezione Artistica*, tenutasi alla galleria Azimut dal gennaio al febbraio del 1960, in cui, anche in questa occasione, furono esposte alcune opere di Mack.<sup>4</sup>

invito per la mostra la nuova concezione artistica  
galleria azimut milano \_ gennaio/febbraio 1960



Mack avrebbe poi tenuto una mostra personale presso Azimut a marzo e, sempre in quell'anno, altre mostre che esponevano congiuntamente opere sia del gruppo tedesco che di quello italiano: una presentava le opere di Massironi accanto a quelle di Günther Uecker, mentre altre



inviti a mostre presso la galleria azimut in cui esponenti del gruppo t e n figurano accanto ad alcuni artisti del gruppo zero \_ estate 1960

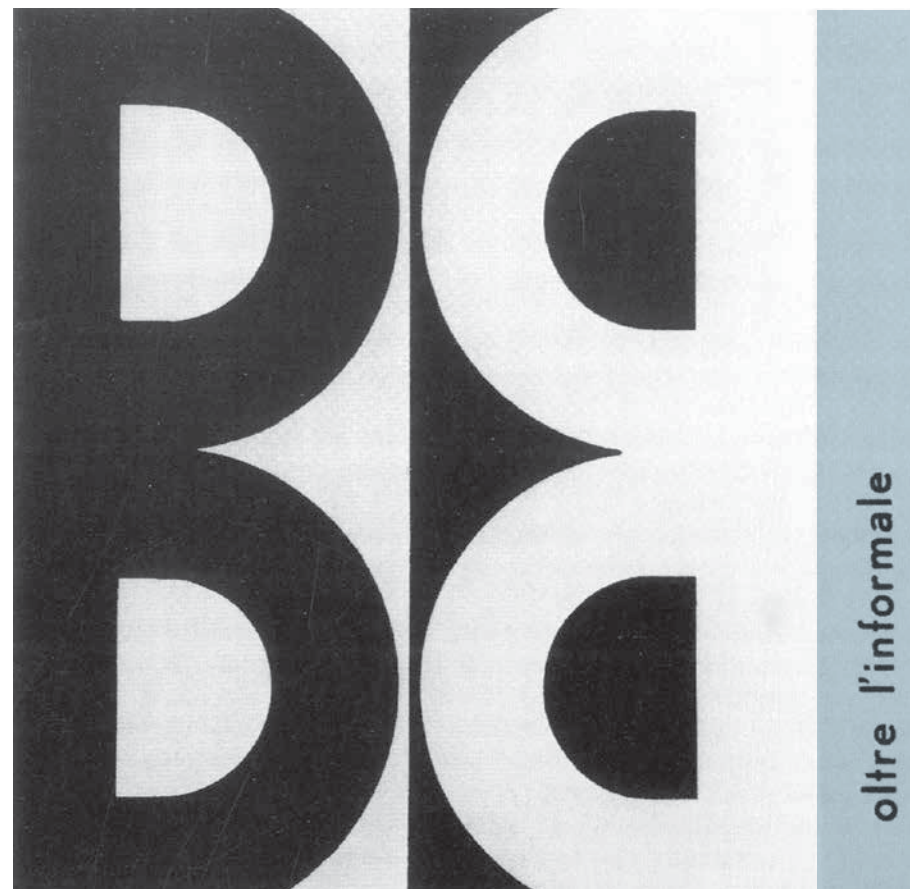
due mostre collettive nell'estate di quell'anno presentavano le opere di Mack insieme a quelle di Biasi, Massironi e Edoardo Landi del Gruppo N.<sup>5</sup>

Un secondo luogo in cui si svolsero i primi incontri tra Zero e i gruppi italiani fu il circolo di sinistra chiamato Circolo del Pozzetto a Padova, la città natale del Gruppo N. Nel mese di aprile del 1960, grazie alla loro stretta relazione con la galleria Azimut, i membri di N parteciparono alla versione padovana de *La Nuova Concezione Artistica* presso il Circolo, durante la quale vennero esposte le opere di Biasi, Mack, Massironi, e altri. Una fotografia mostra tre opere di Mack, apparentemente esempi dei suoi "rilievi di luce" in alluminio, appese accanto a uno dei rilievi perforati di Biasi o *Trame*, rendendo evidente l'interesse comune degli artisti per la luce e lo spazio.<sup>6</sup>

Nonostante questi primi incroci, Biasi non ricorda un incontro rilevante di persona con gli artisti tedeschi fino alla prima edizione della *Nove tendencije*, una mostra pan-europea di arte cinetica e percettiva tenutasi a Zagabria nel 1961, che esponeva le opere di Zero e Gruppo N.<sup>7</sup>

Il rapporto tra questi due gruppi e il Gruppo T divenne ancora più solido

copertina catalogo oltre l'informale, IV biennale internazionale d'arte di san marino \_ 1963



alla IV Biennale di San Marino del 1963, chiamata *Oltre l'informale*, in cui tutti e tre i gruppi esposero le proprie opere, e Zero e N vinsero insieme il primo premio.<sup>8</sup> Biasi ricorda le discussioni e gli incontri durante la mostra, in primo luogo con Mack, mentre Piene parlò in un'intervista della sua amicizia con

il Gruppo N e della sua gratitudine per l'ospitalità di Boriani e Colombo del gruppo T durante la sua permanenza in Italia.<sup>9</sup> Sebbene il gruppo Zero fu espulso dal gruppo *Nuove tendenze* durante la sua seconda mostra, gli italiani e i tedeschi continuarono a esibire insieme le proprie opere in diverse

altre mostre nel corso degli anni '60. In una situazione particolare, il lavoro di Zero venne ripresentato in Italia per una mostra del 1965 presso l'Atelier Fontana a Milano, riunendo molti appassionati che avevano sentito l'antica influenza di Fontana nel corso del decennio precedente.

### APPROCCI CONCETTUALI AL MOVIMENTO

Data la vicinanza dei gruppi nel panorama artistico internazionale, è piuttosto sorprendente notare quanto fossero diversi i loro approcci concettuali. Come ha sostenuto Marco Meneguzzo, anche se il lavoro degli artisti è spesso simile nei materiali e nelle forme, gli scritti di Zero spesso rivelano un idealismo che è assente dalle filosofie più razionaliste, quasi-scientifiche, di T e N. La luce, per esempio, potrebbe rappresentare per Zero "l'opposto dell'oscurità", mentre per i gruppi italiani "una frequenza elettromagnetica".<sup>10</sup> Il resto di questo saggio tratterà un altro tema centrale, il movimento, nei primi scritti dei tre gruppi, al fine di chiarire le differenze tra i loro approcci più nel dettaglio. Nelle loro prime dichiarazioni sulla rivista *Zero*, Mack e

Piene sostengono la necessità di un particolare tipo di movimento, da loro chiamato "vibrazione", nell'arte contemporanea. Nello scritto "La Nuova Struttura Dinamica", pubblicato nel numero uno del mese di aprile 1958, Mack scrive che le interazioni tra elementi pittorici come la linea e il colore creano idealmente "vibrazione virtuali, vale a dire, puro movimento, percettivamente creativo". Questa vibrazione "non può essere trovata in natura", è "libera da tutte le illusioni suggestive", ed è "senza direzione, e quindi mai finalizzata". Poiché questa nozione astratta di movimento è scollegata dallo spazio naturale, viene rimossa anche dalla nostra normale concezione del tempo; in essa, "il tempo non può essere attualizzato".<sup>11</sup>

Mack continua a teorizzare sulla sua concezione del movimento estetico nel secondo numero di *Zero*, giustamente intitolato "Vibrazione". In uno scritto presente all'interno di questo numero egli definisce la vibrazione come "irrequietezza a riposo", o "espressione di un movimento continuo". Quest'ultimo punto, che sottolinea l'infinità assoluta del moto vibratorio,




è particolarmente importante. Perché si dovrebbe cercare un movimento che non ha inizio, né fine? Mack dà una risposta pertinente: il movimento infinito permette di evitare il "Trauer des Endlichen" – "la tristezza della finalità".<sup>12</sup> Le due affermazioni di Mack riflettono quindi una sorta di ingenuo ottimismo: l'idea che si possa scongiurare la fine semplicemente muovendosi continuamente.

Nello scritto *Irrequietezza a riposo* Mack mostra i suoi "rilievi di luce" in alluminio riflettente come esempi di opere d'arte che producono vibrazioni. I rilievi sono costituiti da una lamina di metallo stampato con modelli ripetitivi, sebbene plasmati dalla mano e leggermente irregolari, di curve e linee (l'artista precisò di non volere dei modelli da produrre meccanicamente). La luce che si riflette sulla superficie dell'alluminio produce punti luminosi e ombre che cambiano secondo le condizioni ambientali e il movimento dello spettatore, dando luogo ad un gioco di forme mutevoli senza inizio né fine percepibili; una vibrazione che, nelle parole di Mack, "agita le nostre anime".<sup>13</sup>

Una diversa concezione del movimento appare nel lavoro e nei primi scritti del Gruppo T. Per i membri di Zero che scrivevano nel 1958, la vibrazione era in un certo senso distaccata dal mondo; esisteva in un regno estetico dove non si potevano applicare le concezioni standard di spazio e di tempo. Per i membri di T, tuttavia, l'inclusione del movimento nell'arte era al servizio di una sensazione di realismo: il cinetismo aveva lo scopo di copiare le condizioni del mondo esterno, prendendone parte.

La prima dichiarazione del Gruppo T sul movimento apparve in occasione della sua mostra *Miriorama 1*, inaugurata il 15 gennaio 1960, presso la Galleria Pater di Milano. Qui il gruppo definì il movimento come parte costitutiva della realtà; gli esponenti del gruppo concepiscono il movimento come un "continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione". L'arte non deve essere scollegata da questo mondo, essa stessa è "una realtà fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella realtà che ci circonda".<sup>14</sup>

Accanto a questo impulso realista, il Gruppo T ne espresse uno etico:



boriani, colombo  
anceschi, devecchi  
e 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 nella arti una tendenza ad esprimere la realtà nei suoi termini di divenire. quindi consideriamo 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 riteniamo immutabili mettendoli 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 occultare i mozi coi quali ci esprimemmo.

la manifestazione sarà inaugurata il giorno 15-1-60 alle ore 18 alla galleria pater, via borsoverovo 10, milano e resterà aperta i giorni 16-17.

il gruppo T ringrazia per la concessione delle opere

**baj - fontana - manzoni - munari - linguely**

per esso era imperativo riconoscere l'incertezza della vita quotidiana, e pensò che mettere l'arte in movimento potesse essere parte di questo progetto. Come scrisse Anceschi, gli esseri umani vogliono naturalmente "poggiare i nostri piedi borghesi su qualcosa di solido, di precostituito"; ma questo desiderio ignora la natura instabile, mutevole e fluida del mondo e non può che portare alla delusione.<sup>15</sup>

Altre dichiarazioni pubblicate in connessione con le mostre *Miriorama* collegano esplicitamente queste idee alle opere del gruppo. Nel suo pamphlet *Miriorama 2*, Boriani

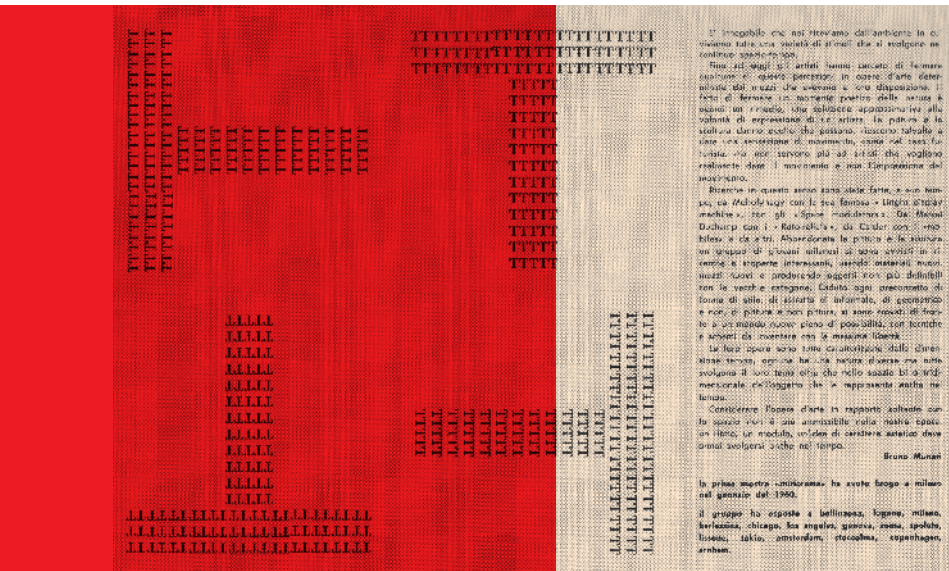
ribadisce che la sua comprensione della realtà come "divenire" gli richiede di dare alle sue opere "un *oggettivo* valore temporale" (infatti, il Gruppo T produsse principalmente oggetti che si muovevano veramente, mossi a mano o meccanicamente, mentre Zero produsse una combinazione di opere in movimento reale e in movimento virtuale o percettivo). Esistenti nel tempo reale, le opere d'arte hanno una vita propria. Come scrive Boriani, "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."<sup>16</sup>

Queste opere, cioè, diventano parte nel mondo, anche al punto da sembrare di condurre una vita propria e possedere degli atteggiamenti unici. Anche Colombo sembra essere in sintonia con questo sentimento quando scrive che la successione imprevedibile di immagini nella sua opera "potrà rappresentare un vero e proprio sorprendente dramma".<sup>17</sup> Naturalmente, la produzione del gruppo durante questo primo periodo esprimeva una qualità organica e animata. Nelle opere intitolate *Superfici Magnetiche* di Boriani, dei magneti nascosti, alimentati da un motore elettrico, sollevano e rilasciano lentamente mucchi di polvere di ferro dalle forme mutevoli, ricordando quelle dei batteri visti al microscopio o un paesaggio sottomarino. Successivamente, un critico scriverà che le sculture cinetiche di Colombo "ammiccano", "barbugliano" e "palpitano" e spesso "sembrano assurde sornione creature animali di un altro mondo."<sup>18</sup>

mostra del gruppo t di milano (giovanni anceschi, davide boriani, gianni colombo, gabriele devecchi, grazia varisco), presentazione di bruno munari. le opere: "oggetti miriorama", studio enne, padova 17 febbraio / 1 marzo 1962

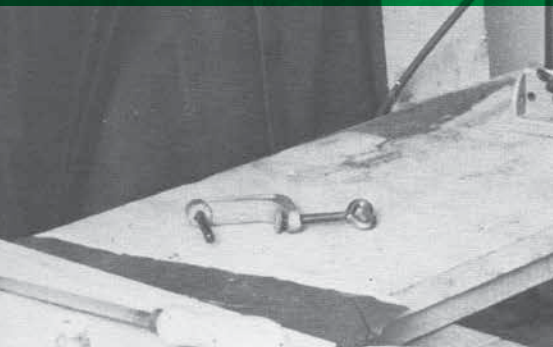
raramente parlarono di "bellezza" e "sentimento" come fecero Mack e Piene sulla rivista *Zero*; anche loro consideravano il movimento come una parte costitutiva della realtà. Eppure erano molto meno letterali del Gruppo T nella loro concezione di movimento, condividendo un forte interesse per il movimento virtuale o percettivo con gli artisti tedeschi. Ciò che risalta nelle prime dichiarazioni del gruppo è il tono scientifico prominente. Sebbene anche il Gruppo T e Zero avessero fatto riferimento a sviluppi contemporanei nel campo della scienza, il Gruppo N sviluppò ulteriormente questa idea. Nella sua prima dichiarazione ufficiale, rilasciata in occasione del XII Premio Lissone nel 1961, il gruppo dichiarò che gli artisti "negano le dimensioni spaziali e temporali in cui l'uomo è vissuto fino ad oggi deterministicamente", scegliendo invece di esplorare la "indeterminazione degli interferenomeni", un termine che deriva dalla meccanica quantistica.<sup>20</sup> I primi scritti del gruppo che affrontano il tema del movimento appaiono esplicitamente nel 1962. In una serie di appunti raccolti,

scrivono: "La distinzione tra movimento reale e movimento apparente è ammissibile per ipotesi, ma priva di significato". Dal punto di vista della percezione umana, sostiene il gruppo, questi tipi di movimento sono indistinguibili. Invece, è più preciso "parlare di mutamenti in relazione alle variabili essenziali: posizione, intensità luminosa, tempo di percezione". Questa posizione è in chiaro contrasto con le dichiarazioni del Gruppo T, che aveva sostenuto una concezione letterale del movimento nell'arte durante i due anni precedenti. Sebbene il Gruppo N abbia prodotto alcuni oggetti d'arte che si muovevano attraverso la manipolazione dello spettatore o meccanica, la sua opera più nota si basa sull'effetto ottico. Ad esempio, nei loro rilievi *Ottico-dinamici*, prodotti da Biasi, dei nastri di plastica intrecciati e sovrapposti creano l'impressione inquietante di colori e forme che cambiano quando lo spettatore si muove. Le opere sono più complicate di semplici adozioni di forme standardizzate e materiali moderni. Infatti, l'artista creò le opere a mano attraverso un lavoro scrupoloso, ma il loro accento



mostra miriorama 10 con interessante scritto di lucio fontana sul lavoro dei giovani artisti del gruppo t, galleria la salita, roma \_ aprile 1961

In un testo scritto in occasione del *Miriorama 10*, Lucio Fontana sintetizzò giustamente il lavoro dei giovani artisti di T, scrivendo: essi "propongono un'arte che nella variazione è continuamente immersa nel presente, un'arte [...] che abbandona l'evocazione per la concretezza, che distrugge la forma e la ritrova nel movimento organico".<sup>19</sup> Le idee del Gruppo N sul movimento hanno degli elementi in comune con quelle dei loro colleghi di Düsseldorf e Milano. Come quelli del Gruppo T, gli artisti di N negavano la separatezza del regno estetico e



**gruppo "enne"**

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, perchè 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 lucespaziotempo. 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, lissone \_ 1961

sull'indeterminatezza trae una chiara ispirazione dai principi della scienza del 20° secolo. Nel suo libro *Chronophobia*, Pamela Lee sostiene la "ossessione del tempo" nell'arte degli anni '60, un periodo in cui gli artisti iniziarono a confrontarsi con le nuove tecnologie e i cambiamenti sociali, provocando un cambiamento radicale nella nozione convenzionale del passaggio del tempo.

Artisti cinetici facevano parte di questa tendenza, rivolgendosi al movimento per creare una loro arte che andasse al di là della dimensione spaziale. Eppure, come abbiamo visto, il movimento nell'arte cinetica può avere tante valenze filosofiche differenti. Nei primi scritti di Zero, il movimento tramite "vibrazione" serve per produrre un senso estetico. Per il Gruppo T, durante la loro fase di "Miriorama", il movimento ancora l'arte nella realtà vissuta; infine, il Gruppo N complica i termini di questa realtà attraverso le intuizioni della scienza moderna.

Ovviamente, queste dichiarazioni rappresentano solo un determinato momento dello sviluppo dei rispettivi gruppi. Gli artisti si evolsero e cambiarono i loro punti di vista nel corso degli anni.

Nonostante ciò, la visione d'insieme

rivela la diversità di approcci nel contesto del loro obiettivo comune: creare un'arte che non fosse mai finita ma, piuttosto, nelle parole del Gruppo T, in "continuo divenire".

## MI

**1** "Otto Piene in Conversation with João Ribas," in Otto Piene: *Lichtballett* (Cambridge: MIT, 2011), 51.

**2** La formazione del Gruppo T iniziò nel 1959, ed il gruppo si presentò insieme per la prima volta nella metà di gennaio del 1960. Anche la fondazione del Gruppo N è, a volte, datata 1959. Tuttavia, secondo Alberto Biasi, il Gruppo Enne, più tardi chiamato Gruppo N, fu costituito formalmente fra la fine di dicembre del 1960 ed il gennaio del 1961. Precedentemente, Biasi e Massironi erano stati coinvolti in un altro gruppo chiamato Enne-a o Ennea. Vedere "Intervista con Alberto Biasi" in Marco Meneguzzo, *Alberto Biasi: Opere scelte* (Milano: Silvana Editoriale, 2013), 35.

**3** Conversazione con l'artista, 16 aprile 2014. Anche prima di questa data, Fontana possedeva un rilievo di Mack, che aveva acquistato nel 1958 presso una mostra dell'artista all'Iris Clert. Vedere "ZERO e Azimuth. Un pozzo artesiano. Intervista di Stephan von Wiese a Heinz Mack," in Meneguzzo, *Zero 1958-1968: Tra Germania e Italia* (Milano: Silvana Editoriale, 2004), 165.

**4** "Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi," in Meneguzzo, *Zero*, 170.

**5** Per una cronologia dettagliata delle mostre tenutesi presso Azimut, vedere Francesca Pola, *Manzoni: Azimut* (London: Gagosian Gallery; Milan: Fondazione Piero Manzoni, 2011). Uecker divenne un esponente "di punta" di Zero fra il 1960 e il 1961. Per conoscere la storia di Zero, vedere Renate Wiehager, *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; New York: D.A.P., 2000).

**6** L'immagine appare in Meneguzzo, *Biasi*, 11.

**7** "Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi," in Meneguzzo, *Zero*, 170. Per un resoconto dettagliato delle mostre *Nove Tendenze*, vedere Valerie Lynn Hillings, "Experimental artists' groups in Europe, 1951-1968: Abstraction, interaction and internationalism," PhD diss., Institute of Fine Arts, New York, 2002.

**8** Meneguzzo si riferisce a quest'occasione come al "culmine" delle relazioni fra Zero e i gruppi italiani. Meneguzzo, *Zero*, 45.

**9** Per i commenti di Biasi, vedere "Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi" in Meneguzzo, *Zero*, 170. Per i commenti di Piene, vedere Otto Piene, "L'Italia di Fontana" in Meneguzzo, *Zero*, 163.

**10** Meneguzzo, *Zero*, 37.

**11** Heinz Mack, "The New Dynamic Structure," tradotto e ristampato su Lawrence Alloway, *Zero* (Cambridge: MIT Press, 1973), 14-15.

**12** Mack, "Resting Restlessness," tradotto e ristampato su *ibid.*, 40-41.

**13** *Ibid.*, 40.

**14** Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, e Gabriele Devecchi, "Miriorama 1: Manifestazione del Gruppo T," Galleria Pater, Milano, gennaio 1960. Ristampato in Italo Mussa, *Il Gruppo Enne: La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60* (Roma: Bulzoni, 1976), 58. Il volume di Mussa contiene dei facsimile di tutti i testi principali prodotti dai gruppi N e T.

**15** Anceschi, "Miriorama 5," Galleria Pater, Milano, febbraio 1960. Ristampa in Mussa, 60.

**16** I caratteri in corsivo sono miei.

**17** Colombo, "Miriorama 4," Galleria Pater, Milano, febbraio 1960. Ristampa in Mussa, 60.

**18** "Mostra d'arte. Gianni Colombo," *Corriere della sera*, Milano, 16 ottobre 1968.

**19** Lucio Fontana, "Miriorama 10," Galleria La Salita, Roma, aprile 1961. Ristampa in Mussa, 62.

**20** Dichiarazione del Gruppo N in occasione del XII Premio Lissone, Lissone, 1961. Ristampa in Mussa, 300.



**Bedeutung der Bewegung im den Arbeiten von Zero, Gruppo T und Gruppo N**

Marina Isgrò

Europäische Künstler, die ihre Karriere in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren begannen, profitierten von einer zunehmend internationalen Atmosphäre. Wie Otto Piene in den zehn Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkrieg schrieb „was auseinander knallte und davor geschlossen wurde, öffnete sich jetzt“: Künstler überschritten zunehmend die Grenzen, tauschten Ideen in Fachzeitschriften aus und nahmen an internationalen Ausstellungen teil.<sup>1</sup> Dieser Aufsatz untersucht die Beziehungen zwischen den Künstlergruppen Zero, N und T und erzählt eine kurze Geschichte der frühen Kontakte zwischen den deutschen und italienischen Gruppen, bevor ein genauerer Blick auf die Art und Weise geworfen wird, wie sie sich jeweils dem Thema der Bewegung annäherten.

**GESCHICHTE**

Piero Manzoni's Azimut Galerie und die entsprechende Veröffentlichung schafften eine erste Basis für die Zusammenarbeit zwischen den Künstlern der Gruppe Zero, Gruppo T und Gruppo N, während die beiden letztgenannten Gruppen sich noch bildeten. Nachdem Manzoni Heinz Mack und Otto Piene im Juli 1959 getroffen hatte, wurde das Werk beider Künstler in der ersten Ausgabe des *Azimuth* in diesem September gedruckt, damit wurden sie einem breiteren italienischen Publikum bekannt gemacht. Drei Monate später präsentierten die zukünftigen Mitglieder der Gruppen T und N ihre Arbeiten in der Azimut Galerie: die zweite Ausstellung, die am 22. Dezember 1959 eröffnet wurde, enthielt Arbeiten von Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, und Gabriele Devecchi der Gruppo T und Manfredo Massironi der Gruppo N.<sup>2</sup> Die italienischen Gruppen hätten im gleichen Zeitraum Zeros Kunst persönlich hervorgebracht. Anceschi zeigt in diesem Dezember zuerst Macks Arbeit in der Gruppenausstellung *Stringenz. Nuove Tendenze tedesche*, in der

manifesto per la mostra personale di heinz mack galleria azimut milano \_ 11 marzo 1960

Galleria del Pagani Grattacielo.<sup>3</sup> Alberto Biasi von der Gruppo N erinnert in der Zwischenzeit an die erste Begegnung mit Zero in *La nuova Concezione artistica*, die in der Azimut-Galerie von Januar bis Februar 1960 gezeigt wurde, in der Mack ebenfalls vertreten war.<sup>4</sup> Mack würde im März in der Azimut-Galerie eine Einzelausstellung haben, andere Ausstellungen in diesem Jahr mischten Mitglieder der italienischen und deutschen Gruppen: bei einer Gruppe war Massironi und Günther Uecker dabei, während bei zwei Gruppenausstellungen im Sommer Mack, Biasi, Massironi und Edoardo Landi von der Gruppo N dabei waren.<sup>5</sup> Ein zweiter früher Interaktionsort zwischen Zero und den italienischen Gruppen war der linke Circolo del Pozzetto in Padua, der Heimatstadt der Gruppo N. Im April 1960 nahmen die Mitglieder der Gruppo N als Ergebnis ihrer engen Beziehung zu Azimut an einer Version des *La nuova concezione artistica* aus Padua am Circolo teil, sie enthielt Arbeiten von Biasi, Mack, Massironi und anderen. Eine Installationsfotographie zeigt drei Arbeiten von Mack, offensichtlich



manifesto per la mostra la nuova concezione artistica, circolo del pozzetto, padova \_ aprile 1960



Beispiele seiner „Lichtreliefs“ aus Aluminium, aufgehängt neben einer von Biasi gelochten Reliefs oder *Trame*. Diese zeigen klar das generelle Interesse an Licht und Raum.<sup>6</sup>

Trotz dieser frühen Begegnungen erinnert sich Biasi bis zur ersten Ausgabe des *Nove tendencije*, einer pan-europäischen Ausstellung von kinetischer und wahrnehmungsgeprägter Kunst, welche 1961 in Zagreb abgehalten wurde und die Gruppe Zero und Gruppo N umfasste nicht an wesentliche persönliche Beziehung zu den deutschen Künstlern.<sup>7</sup>

Die Beziehung zwischen den beiden und der Gruppo T vertiefte sich an der IV San Marino Biennale 1963 – mit dem Titel *Beyond Informale* – in der alle drei Kollektive ausstellten und Zero und die Gruppo N gemeinsam den ersten Preis gewannen.<sup>8</sup> Biasi, erinnert sich an Diskussionen und Treffen während der Ausstellung, vor allem mit Mack, während Piene sprach in einem Interview von seiner Freundschaft mit der Gruppo N und seiner Dankbarkeit für die Gastfreundschaft von Boriani und Colombo von T während seiner Zeit in Italien.<sup>9</sup> Obwohl Zero während der zweiten

Ausstellung aus der *New Tendencies* Gruppe ausgeschlossen wurde, stellten Italiener und Deutschen auf mehreren Ausstellungen im verbleibenden Teil der 1960er Jahre aus. In einem besonders passenden Fall kehrte Zeros Arbeit für eine Ausstellung 1965 in das Atelier Fontana in Mailand nach Italien zurück. Dabei wurden viele Persönlichkeiten, die den Einfluss des älteren Künstlers im vorangegangenen Jahrzehnt erlebt hatten, wieder zusammengeführt.

### ANSÄTZE DER BEWEGUNG

Angesichts der Nähe der Gruppen zur internationalen Kunstszene ist es etwas überraschend, wie unterschiedlich ihre konzeptionellen Ansätze waren. Wie Marco Meneguzzo argumentierte, obwohl die Arbeit der Künstler in Material und Form häufig ähnlich ist, zeigen die Arbeiten der Gruppe Zero häufig einen Idealismus, der nicht dem Rationalismus und den quasi-wissenschaftlichen Philosophien der Gruppe T und N entspricht.



mostra gruppo zero presso l'atelier di lucio fontana a milano poi alla galleria il cavallino di venezia \_ primavera 1965

Licht könnte zum Beispiel für die Gruppe Zero „das Gegenteil von Dunkelheit“ bedeuten, aber für die italienischen Gruppen eine „elektromagnetische Frequenz“.<sup>10</sup>

Der Rest dieses Essays untersucht die Behandlung eines anderen zentralen Themas - Bewegung - in frühen Schriften der drei Gruppen, um die Unterschiede zwischen den Ansätzen im Detail aufzuklären. In den ersten Aussagen in der *Zero* Zeitschrift sprechen Mack und Piene über die Notwendigkeit einer besonderen Art Bewegung, die sie - in der zeitgenössischen Kunst - „Vibration“ nennen. In „Die Neue Dynamische Struktur“, deren erste Ausgabe im April 1958 veröffentlicht wurde, schreibt Mack, dass die Wechselwirkungen zwischen Bildelementen, wie Linien und Farben idealerweise „virtuelle Vibrationen, d. h., reine, wahrgenommene, kreative Bewegung schafft.“ Diese Vibration „ist in der Natur nicht zu finden“, sie ist „frei von jeder suggestiven Illusion“, sie ist „richtungslos und deshalb nie fertig“, weil dieser abstrakte Begriff der Bewegung losgelöst vom Naturraum ist, ist er auch aus unserem Standard-Konzept der Zeit darin entfernt, „Zeit kann nicht aktualisiert werden.“<sup>11</sup> Mack theoretisiert weiter seine Konzeption der ästhetischen Bewegung in der zweiten Ausstellung von Zero, passenderweise mit dem



Titel „Vibration“. Hier definiert er Vibrationen als „ruhende Unruhe“ oder „den Ausdruck der kontinuierlichen Bewegung“. Dieser letzte Punkt, der die schiere Endlosigkeit der Vibrationsbewegung betont, ist besonders wichtig. Warum sollte man eine Bewegung suchen, die keinen Anfang und kein Ende hat? Mack gibt eine ergreifende Antwort: endlose Bewegung erlaubt es „die Trauer des Endlichen“ zu vermeiden – „die Traurigkeit der Endgültigkeit“.<sup>12</sup> Beide Aussagen von Mack spiegeln somit eine fast naive Art von

Optimismus: die Idee, dass man Enden abwehren kann, indem man sich einfach immer bewegt. In „ruhende Unruhe“ zeigt Mack seine reflektierenden *Lichtreliefs* aus Aluminium beispielhaft als Kunstwerke, die Vibrationen schaffen. Die Reliefs bestehen aus Metallfolie mit wiederkehrenden- von Hand geformten und etwas unregelmäßigen- Mustern aus Kurven und Linien. (Der Künstler hat festgelegt, dass er nicht wollte, dass die Muster mechanisch hergestellt werden.)

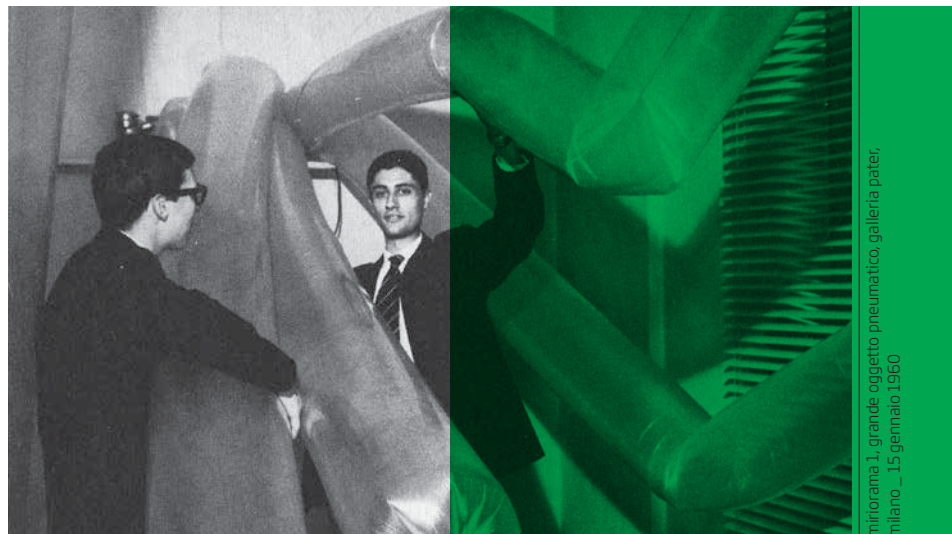
Licht, das auf der Oberfläche des Aluminium reflektiert, erzeugt helle Flecken und Schatten, die sich je nach äußeren Bedingungen und der Bewegung des Betrachters ändern, was zu einem ständigen Spiel der Form ohne erkennbaren Anfang oder Ende führt, einer Schwingung, die laut Mack „unsere Seelen aufrührt.“<sup>13</sup>

Eine ganz andere Auffassung von Bewegung erscheint in den frühen Arbeiten und Schriften der Gruppo T. Für die Mitglieder der Gruppe Zero waren laut Schriften aus dem Jahr 1958, Vibrationen in einem gewissen Sinne losgelöst von der Welt; sie existierten in einem ästhetischen Bereich, in dem Standard-Vorstellungen von Raum und Zeit nicht anwendbar sind. Für die Mitglieder der Gruppo T war die Einbeziehung der Bewegung in der Kunst jedoch im Dienst einer Art von Realismus: Kinetismus war zur Spiegelung vorgesehen und um an den Bedingungen der Außenwelt teilzunehmen.

Die erste Aussage der Gruppo T zum Thema Bewegung erschien anlässlich ihrer Ausstellung *Miriorama 1*, die am 15. Januar 1960 an der Mailänder Galleria Pater eröffnete.

Hier bezeichnete die Gruppe Bewegung als konstitutiven Teil der Wirklichkeit, den sie als „das ständige Entstehen von Phänomenen, die wir in Variation wahrnehmen“ bezeichnen. Kunst sollte nicht als getrennt von der Welt angesehen werden, sie ist die Welt selbst“, eine Realität, die aus den gleichen Elementen besteht, wie die Realität, die uns umgibt.“<sup>14</sup>

Neben diesem realistischen Impuls drückte die Gruppo T etwas Ethisches aus: sie fanden es zwingend



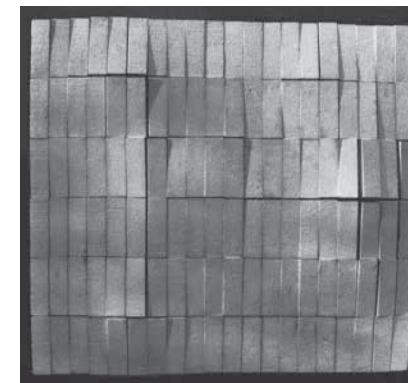
miriorama 1, grande oggetto pneumatico, galleria pater, milano, 15 gennaio 1960

notwendig, die Unsicherheit des täglichen Lebens zu erkennen und dachten, dass die Technik der beweglichen Kunst Teil dieses

Projekts sein könnte. Wie Anceschi schrieb, wir Menschen wollen natürlich „unsere bürgerlichen Füße auf etwas festes, vorher Festgelegtes setzen“; aber dieser Wunsch ignoriert die instabile, sich ändernde, fließende Natur der Welt und kann nur zu Enttäuschungen führen.<sup>15</sup> Weitere Stellungnahmen, die im Zusammenhang mit den *Miriorama* Ausstellungen veröffentlicht wurden, beziehen diese Ideen auf die Kunstwerke der Gruppe. In seinem

*Miriorama-2*-Pamphlet bekräftigt Boriani, dass sein Verständnis der Wirklichkeit des „Entstehens“ von ihm verlangt, dass seine Werke

„einen objektiven zeitlichen Wert“ haben, (in der Tat schaffte vor allem die Gruppo T Objekte, die sich wirklich bewegten - angetrieben durch Hand oder durch Motoren - während Zero eine Kombination von Arbeiten in echter und in virtueller oder wahrnehmender Bewegung schuf.) Die Kunstwerke, die in Echtzeit bestehen, haben selbst ein Eigenleben. Wie Boriani schreibt „in seiner realen Dauer zeigt die Arbeit ständig - durch die erste Eingabe, die ich ihr gegeben habe - ihre konkrete,



miriorama 4, mostra personale di gianni colombo, opera esposta in mostra: strutturazione pulsante, galleria pater, milano, 9 febbraio 1960

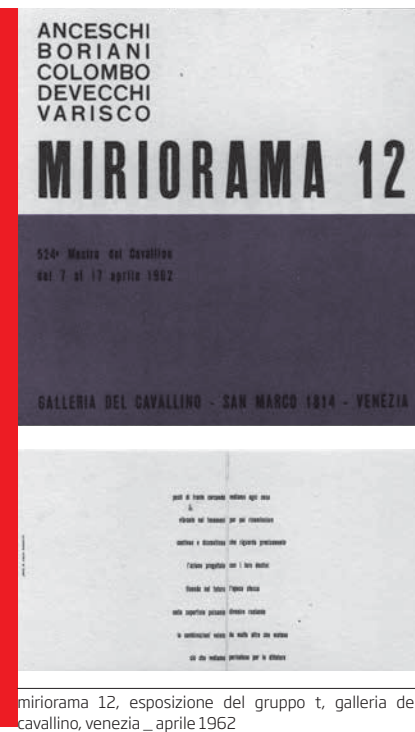
beunruhigende oder traurige Gegenwart.“<sup>16</sup> Diese Arbeiten nehmen an der Welt teil, auch bis zu dem Punkt, wo sie

ihr scheinbar eigenes Leben führen und ihre eigenen, einzigartigen Einstellungen besitzen. Colombo reflektiert auch etwas von dieser Stimmung, wenn er schreibt, dass die unvorhersehbare Abfolge von Bildern in seinem Werk „ein wahres und eigentliches Drama überraschend vertreten können.“<sup>17</sup> Es überrascht nicht, dass die Produktionen der Gruppe in dieser frühen Phase Ausdruck einer organischen, belebten Qualität ausdrücken. In Borianis *Superfici magnetiche* heben und senken versteckte Magnete, die von einem Elektromotor angetrieben sind, langsam Häufen von Eisenstaub in wechselnden Konfigurationen. Sie erinnern an Bakterien unter dem Mikroskop oder an eine Unterwasserlandschaft. Ein Kritiker schrieb später über Colombos kinetischen Skulpturen, dass sie „winken“, „plappern“ und „pochen“ und oft „absurde, schlaue Wesen aus einer anderen Welt zu sein scheinen.“<sup>18</sup> In einem Text anlässlich der *Miriorama 10* fasste Lucio Fontana die Arbeit der jungen Künstler der Gruppo T treffend zusammen: sie „schlagen eine Kunst vor, die in ihrer Variation ständig in die Gegenwart eintaucht“, schrieb er, „eine Kunst

... die Evokation für Konkretheit aufgibt, die Form zerstört und sie in organischer Bewegung wiederfindet.“<sup>19</sup> Die Ideen der Gruppo N in Bezug auf Bewegung entsprechen teilweise den Elementen ihrer Kollegen aus Düsseldorf und Mailand. Wie die Gruppo T verweigerten die Künstler der Gruppo N die Trennung des Ästhetischen und sprachen von „Schönheit“ und „Gefühl“, wie Mack und Piene es im Zero-Journal taten; auch sie sprachen von Bewegung als konstitutivem Teil der Wirklichkeit. Doch waren sie in ihrer Vorstellung von Bewegung nicht so wortgetreu wie die Gruppo T, sie teilten ein starkes Interesse an virtueller oder wahrnehmender Bewegung mit den deutschen Künstlern

Was in den ersten Aussagen der Gruppe auffällt, ist der ausgeprägte wissenschaftliche Ton. Obwohl auch die Gruppo T und die Gruppe Zero sich auf aktuelle Entwicklungen in der Wissenschaft bezog, nahm die Gruppo N diese Rhetorik viel weiter auf. In der ersten offiziellen Stellungnahme, welche anlässlich des XII Premio Lissone 1961 veröffentlicht wurde, wurde deutlich, dass die Künstler „die räumlichen

und zeitlichen Dimensionen, in denen der Mensch bis heute lebt, leugnet,“ anstatt die „Unbestimmtheit von Interphänomenen“ zu erforschen, ein Begriff aus der Quantenmechanik.<sup>20</sup> Die ersten Schriften der Gruppe in Bezug auf Bewegung erschienen im Jahr 1962. In einer Reihe von gesammelten Notizen schreiben sie: „Die Unterscheidung zwischen realer Bewegung und Scheinbewegung ist als Hypothese zulässig, hat aber keine Bedeutung. „Vom Standpunkt der menschlichen Wahrnehmung



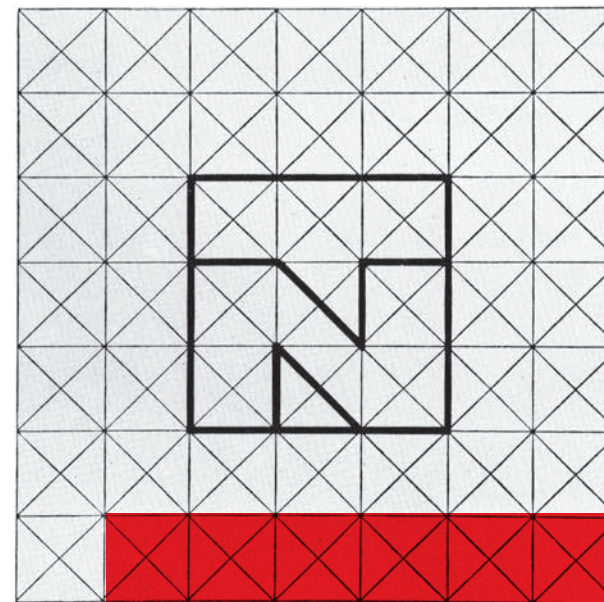
miriorama 12, esposizione del gruppo t, galleria del cavallino, venezia \_ aprile 1962

aus, so argumentieren sie, sind diese Arten von Bewegung nicht zu unterscheiden. Stattdessen ist es genauer „von Änderungen in Bezug auf die wesentlichen Variablen zu sprechen: Position, Lichtstärke, Wahrnehmungszeit.“<sup>21</sup> Dieses Argument steht in klarem Widerspruch zu den Aussagen der Gruppo T, die Bewegung in der Kunst 2 Jahre früher befürwortet hatte. Obwohl die Gruppo N einige Kunstobjekte produzierte, die sich durch Bedienung von Zuschauern oder Motoren bewegten, bewegt sich das bekannteste Werk über die optische Wirkung.<sup>22</sup> In seinen *Optisch-Dynamischen* Reliefs, produziert von Biasi, zum Beispiel verdrehte und überlagerte Streifen aus Kunststoff den unheimlichen Eindruck von wechselnden Farben und Formen, wenn der Zuschauer sich bewegt. Die Arbeiten sind komplizierter als einfache Umfassungen von standardisierten Formen und modernen Materialien-der Künstler erstellte die Werke in mühsamer Arbeit mit der Hand, aber ihre Umfassung der Unbestimmtheit nimmt klare Inspirationen aus den Lehren der Wissenschaft des 20. Jahrhunderts.

In ihrem Buch *Chronophobia* plädiert Pamela Lee für die „Obsession mit Zeit“ in der Kunst der 1960er Jahre, ein Moment, in dem Künstler sich mit neuen Technologien und gesellschaftlichen Veränderungen konfrontiert sahen, die herkömmliche Vorstellungen von der Zeit umwarfen. Kinetische Künstler waren Teil dieses Trends. Sie wandten sich der Bewegung zu, um ihre Kunst über die räumliche Dimension zu fördern. Doch wie wir gesehen haben, kann Bewegung in der kinetischen Kunst viele verschiedene philosophische Valenzen haben. In den frühen Schriften von Zero, dient die Bewegung per „Vibration“ dazu, ein ästhetisches Gefühl zu erzeugen. Für die Gruppo T, gründet Bewegung in der Kunst in der „Miriorama-Phase“ gelebte Wirklichkeit, während die Gruppo N die Bedingungen dieser Wirklichkeit durch die Erkenntnisse der modernen Wissenschaft erschwert. Natürlich stellen diese Aussagen nur einen Moment in der Entwicklung der jeweiligen Gruppen dar. Die beteiligten Künstler entwickelten sich weiter und veränderten ihre Perspektiven, als die Jahre vergingen.<sup>23</sup> Die gemeinsame Betrachtung offenbart die Vielfalt der Ansätze

im Rahmen ihres gemeinsamen Ziels: Kunst schaffen, die nie fertig wird, oder in den Worten der Gruppo T sich im „ständigen Werden“ befindet.

MI



copertina catalogo nouvelle tendance, con i simboli del gruppo t e n, musée des arts décoratifs, parigi \_ 1964

**1** „Otto Piene im Gespräch mit João Ribas,“ in *Otto Piene: Lichtballett* (Cambridge: MIT, 2011), 51.

**2** Die Bildung der Gruppo T begann 1959 und die Gruppe stellte erstmals gemeinsam Mitte Januar, 1960 aus. Die Gründung der Gruppo N wird manchmal auch auf 1959 datiert. Jedoch wurde gemäß Alberto Biasi, Gruppo Enne – später auch Gruppo N genannt – formell zwischen Ende Dezember 1960 und Januar 1961 konstituiert. Vorher waren Biasi und Massironi an einer anderen Gruppe mit dem Namen Enne-a oder Ennea beteiligt. Siehe „Ein Interview mit Alberto Biasi“ in Marco Meneguzzo, *Alberto Biasi: Opere scelte* (Milan: Silvana Editoriale, 2013), 49.

**3** Konversation mit dem Künstler, 16. April 2014. Schon vor dieser Zeit besaß Fontana ein Relief von Mack, welches er von der Ausstellung des Künstlers 1958 in Iris Clerf kaufte. Siehe „ZERO e Azimuth. Un pozzo artesiano. Intervista di Stephan von Wiese a Heinz Mack,“ in Meneguzzo, ed., *Zero 1958-1968: Tra Germania e Italia* (Milan: Silvana Editoriale, 2004), 165.

**4** „Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi,“ in Meneguzzo, *Zero*, 170.

**5** Für eine genau untersuchte Geschichte der Azimut Ausstellungen, siehe Francesca Pola, ed., *Manzoni: Azimut* (London: Gagolian Gallery; Milan: Fondazione Piero Manzoni, 2011). Uecker wurde zwischen 1960 und 1961 Kern-Mitglied von Zero. Die Geschichte von Zero, siehe Renate Wiehager, ed., *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; New York: D.A.P., 2000).

**6** Das Bild erscheint in Meneguzzo, *Biasi*, 11.

**7** „Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi,“ in Meneguzzo, *Zero*, 170. Ein umfassender Bericht der *Nove Tendenze* Ausstellungen siehe Valerie Lynn Hillings, „Experimentale Künstlergruppen in Europa, 1951-1968: Abstraktion, Interaktion und Internationalismus,“ PhD diss., Institut der Feinen Künste, New York, 2002.

**8** Meneguzzo bezieht sich auf diese Gelegenheit als „Gipfel“ der Beziehungen zwischen Zero und den italienischen Gruppen. Meneguzzo, *Zero*, 45.

**9** Intervista di Marco Meneguzzo ad Alberto Biasi,“ in Meneguzzo, *Zero*, 170. Ein umfassender Bericht der *Nove Tendenze* Ausstellungen

siehe Valerie Lynn Hillings, „Experimentale Künstlergruppen in Europa, 1951-1968: Abstraktion, Interaktion und Internationalismus,“ PhD diss., Institut der Feinen Künste, New York, 2002.

**10** Meneguzzo, *Zero*, 45.

**11** Heinz Mack, „Die Neue Dynamische Struktur, Übersetzung und Neudruck in Lawrence Alloway, *Zero* (Cambridge: MIT Press, 1973), 14-15.

**12** Mack, „ruhende Unruhe“ Übersetzung und Neudruck in *ibid.*, 40-41.

**13** *ibid.*, 40.

**14** Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, and Gabriele Devecchi, „Miriorama 1: Manifestazione del Gruppo T,“ Galleria Pater, Milan, Januar 1960. Neudruck in Italo Mussa, *Il Gruppo Enne: La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60* (Rome: Bulzoni, 1976), 58. Mussas Band umfasst Reproduktionen aller größeren Texte, welche von den Gruppen N und T freigegeben wurden.

**15** Anceschi, „Miriorama 5,“ Galleria Pater, Milan, Februar 1960. Neudruck in Mussa, 60.

**16** The italics are mine.

**17** Colombo, „Miriorama 4,“ Galleria Pater, Milan, Februar 1960. Neudruck in Mussa, 60.

**18** „Mostra d'arte. Gianni Colombo,“ *Corriere della sera*, Milan, 16. Oktober 1968.

**19** Lucio Fontana, „Miriorama 10,“ Galleria La Salita, Rom, April 1961. Neudruck in Mussa, 62.

**20** Aussage der Gruppo N zur XII Premio Lissone, Lissone, 1961. Neudruck in Mussa, 300.

**21** Gesammelte Schriften von Biasi und Landi für Gruppo N, 1962. Neudruck in Mussa, 304.

**22** Im Gegensatz zu vielen anderen Gruppen unterschrieb die Gruppo N ihre Arbeit gemeinsam und schrieb diese keinem einzelnen Mitglied zu.

**23** Die Künstler der Gruppe Zero waren sich in Bezug auf den richtigen Weg der Gruppe nicht immer einig. Siehe Dieter Honisch und Heiner Stachelhaus, „Erklärungen: Eine Diskussion über ZERO: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker,“ in Wiehager, 55-57.



**ZERO**

**Projected  
monochrome**

**Riccardo Venturi**

“Our white rectangle is not  
'nothing at all'. In fact, it is, in the end, all  
we have. That is one of the limits  
of the art of film”

Hollis Frampton, *A Lecture*, 1968

## ZERO

The zero of Fontana, the zero of Manzoni, the zero of Lo Savio, the zero of Castellani, the zero of Schifano, the zero of Fabio Mauri: how many zeroes has Italian postwar art known in such a short timespan! Our history of art, accustomed to thinking of works and artists within schools and movements, has often considered such resetting to zero of painting as a reaction to the Art Informel. We have therefore not questioned the manner in which this crazy desire for zeroes constituted a compositional strategy—more complex and articulated than one might believe—instead of a reaction to informal drunkenness. The zero is not a gesture that returns to the origin, but a placing into the cycle of history, the same circularity of the zero as a graphical sign. It is not a historically determined artistic style as much as a cultural dominant theme, as Fredric Jameson comments

regarding post-modernism. Resetting to zero is a work, *an action of the negative, the negative at work*. Not a carnival which momentarily suspends the governing laws in a space which is rigidly regulated, like that of the easel canvas; not a mystical state in which one is silent about that about which one cannot speak; not a *tabula rasa* which rose to become an artistic program; not a back to square one (let's get rid of the Art Informel and look to the future). Resetting to zero is, on the other hand, a point which has the strange ability to reproduce itself, to present itself once again in the same way: an eternal return of painting to the same problems. It is a repetition compulsion. *Zero and repetition, zero as repetition*. The zero manifests itself through repetition, it is the gesture of repetition itself, one of its most brilliant manifestations. The zero point doesn't only close with the Art Informel, which after all was an easy prey, with its existential falls and a language emptied of sense for a generation of artists who lived at the time of the making of the social and aesthetic sphere into a spectacle. Instead, the zero point definitively ends the relationship with the futurist model which illuded

itself it could reach this point once and for all, which believed in the regenerating power of destruction, on the artistic plane (raze cities, museums, monuments to the ground), anthropological (focus on the regeneration of man), not to mention political. Let us imagine pictorial abstraction as a gesture which draws the line on the last lines of the artistic tradition; it draws a line, line by line, and when it gets to the bottom turns the page. Instead of finding itself facing the zero degree, an immaculate page, it finds itself with the back of a sheet on which appear the erasures of the front, on which one can make out in negative the hard work of negation. Or, let us imagine the artists intent on passing an eraser over the history of painting and on the surface of the canvas. The blackboard never becomes black because the whiteness continues to accumulate on its surface, creating spots, illegible nebulae which are loaded with the past over which the eraser passed. In other words, the zeroing out as a repetition responds to a neo avant-garde logic which we will try to develop here by examining more closely the destiny of a privileged object such as the monochrome.

## MONOCHROME RELOADED

Monochrome holds no secrets for us. Reaching back to the most revolutionary trends of the first half of the 20th century, monochrome represents the backbone of abstract painting, no doubt the most emblematic format of the modernist movement. We know its origins, key works, exhibitions, reception, historical development, agenda and messages communicated, and the artists' written programmes of monochrome, as well as its decline and burn-out once the historical conditions having given rise to its emergence disappeared. Monochrome has starred in courageous exhibitions (showing nothing but monochromes is risky for a museum), such as Lyon's *La couleur seule. L'expérience du monochrome* (1988) and well-documented studies such as that of Denys Riout (*La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, 1996). Broadly speaking, one of the unique features of monochrome is the fact that it arose in line with two different historical movements: the avant-garde and the post-war movement (from Yves Klein to the abstract expressionists to minimal art and so on).

It is not easy to trace the extent of the relations between the two. Artists like Rodchenko used monochrome to declare the end of painting and its final reduction to pure colours with no further transcendental meaning nor psychological or spiritual associations. What more could the artists of the fifties and sixties offer? Neo-avant-garde was thus undervalued and largely understood, reduced to a mere reproduction of the original. This break with tradition was repeated for a second time leading to the consequence of institutionalising the original subversive movement that had essentially transformed avant-garde creativity into museum art. Criticizing this *parti pris*, among others, of Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde*) Benjamin Buchloh<sup>1</sup>, once again reflected on the meeting of painting with the cultural industry typical of the neo-avant-garde, placing the concept of authenticity in opposition with that of seriality and repetition, and that of the auratic experience of the work of art with that of ready-made models and a de-mystified aesthetic experience. There are further reasons to reconsider the second movement of

monochrome, for example the need to uproot the dominant conception within the history of art, that claims that monochrome is nothing more than a subgenre of painting, on a par with landscape or still life, portraits or nudes. Specifically, this reading has impeded the consideration of the relations between monochrome and cinema. Now, what affinity could possibly exist between the most iconoclastic surface ever designed in the history of painting and film's ability to showcase the most outlandish of stories, between the impetus to reduce, to take away and leave nothing but silence on the one hand and the desire to combine heterogeneous moving elements, such as sounds and moving images on the other? Nonetheless, the history of monochrome painting runs in parallel to that of the blank screen of cinematographic projection. And not just that; these two figures are encountered multiple times, giving rise to what I will call, for want of a better name, *projected monochrome*.

## ON ACTOR-FREE FILM. MALEVIČ

Whom else could we start with but Malevič? He is an essential case in so far as he lived at a time when the relationship between painting and film was still subject to the values of the fine arts, in a world yet to fully realise the revolution of the gaze held by cinema – that dynamite of the tenth of a second that blew the world to pieces, to borrow Walter Benjamin's expression. By then, for around twenty years, the supremacist painter had been engaged in an in-depth revision of his black and white squares. For most (and not only in textbooks), these remain the very first abstract paintings or – more subtly put and betraying the background and expectations of today's art historians – the abstract icons of the 20th century. But some Malevič experts such as Alexandra Shatskikh, Oksana Bulgakowa and Margarita Tupitsyn<sup>2</sup> now recognise the influence of the silver screen on these aniconic paintings. These are not, or, better, no longer function as painted surfaces, but as screens. Such is the case, for example, of the black square enlivened by rays of light in the scenography for the play *Victory over the sun*, 1913.

In parallel to this, attention has been paid to Malevič's four essays on film in the twenties, in which he does not hesitate to criticise the work of Ejzenštejn (who responded with animosity) for its residual pictorial quality and for the persistence of the actor's faces in close-up. A tendency far removed from that realm of "non-objective" film – the correlate of post-cubist painting – in which Malevič's productions can be placed, intent on pulverising the residual objects of reality. Neglected in the Soviet Union, this intuition was first realised by Hans Richter, who played a crucial role. Displayed in the same rooms of the retrospective on Mondrian in the Parisian Pompidou Centre in 2010, his films represent a prototype of projected monochrome. Malevič met Richter in Berlin in 1927 and was so struck by the encounter that shortly after he would draft the screenplay for a film whose protagonists were not actors but geometric shapes (indistinct squares, circles, crosses, rectangles). Its title was programmatic: *An artistic and scientific film: painting and the problems of the architectonic approach to the new classical-architectonic system*.

Though Malevič never completed the film and the project disappeared from circulation only to re-emerge in the fifties, it may lead us to reconsider the role played by moving images in the historic trajectory from impressionism to suprematism. Other works in the same vein include *Storia suprematista di due quadrati* (Suprematist history of two squares), an avant-garde masterpiece of graphic design created by El Lissitzky in 1920 (and published by Van Doesburg in 1922). Set within a red circle (Earth), it tells the symbolic story of a red and a black square fighting against chaos. Projected monochrome would be unthinkable without the full fruition of the non-objective and actor-free cinema that Malevič dreamt of. Curiously, this trend was combatted with an anti-modernist stance by T.W. Adorno who, in "Filmtransparente" (1966), would reproach film for its photographic realism and resistance to totally renouncing the remains of representation.

### ON THE CHROMATIC SCREEN. NAM JUNE PAIK

I will attempt an initial definition: projected monochrome occurs at the intersection of a form of monochrome having abandoned the exclusive realm of painting and a form of film having abandoned the exclusive realm of representation. With regard to the first phase of monochrome's history, the names Malevič and Richter are of key importance.

But it was in its second phase – which extended, broadly speaking, from the second post-war period onwards, peaking in the sixties and seventies, as a counter-trend to the mushrooming of information circulation and communication—that its multiple manifestations were seen. The work of Nam June Paik is pivotal, from *Zen for Film* (1964) to *TV-Buddha* (1974), to the cathode ray tubes of the television set which emanate light and produce a kind of de-materialized pictorialism. This is brilliantly described in a 1969 text entitled *Versatile Color TV Synthesizer*<sup>3</sup>.

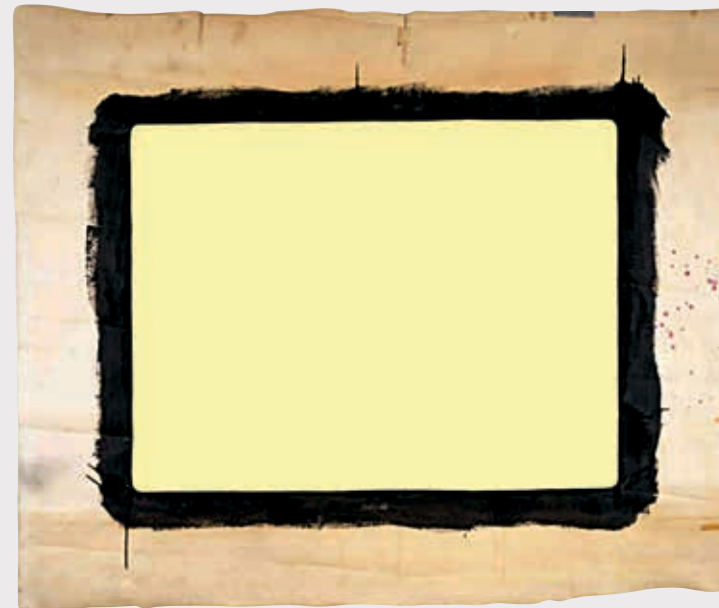
By transducing electrical impulses into optical signals, the television screen is modelled

as precisely as Leonardo  
as freely as Picasso  
as colourfully as Renoir  
as profoundly as Mondrian  
as violently as Pollock and  
as lyrically as Jasper Johns.

These few lines effectively demonstrate the need to refine our analytical tools, raising them to the level of those of the history of art allowing us to explain, for example, why a monochrome by Robert Ryman is not the same as a monochrome by Olivier Mosset. It will not be until art historians and film historians each work on their own side in line with an agenda appropriate to their discipline and no other, will this jump in quality be possible. In this regard, an anecdote on the American critic Annette Michelson springs to mind: in 1974, she had to choose an image emblematic of an independent contemporary director for the cover of a book. Somebody suggested that a blank screen would do the job, to which Michelson replied: "But which blank screen? That of Frampton, Sharits, Brakhage, Breer, Conrad or Kubelka?"<sup>4</sup>.

### ON THE SLOW INCEPTION OF YELLOW. TONY CONRAD

Ok, Tony Conrad. If only he had read Paik's text before creating his *Yellow Movies*. American experimental film-maker, pioneer in minimalist music and active member of the underground New York music scene alongside LaMonte Young and John Cale, in the realm of film he is primarily known for *The Flicker* (1965). The *Yellow Movies* were shown at the Millennium, a multi-functional alternative New York space, in March 1973 for just one day, or, as the artist elegantly writes, "the only time the *Yellow Movies* were shown in the twentieth century". With regard to the 21st century, ten were shown at the 2005 Lyon Biennial (*Expérience de la durée*), while others were shown in Cologne and New York in 2007 and, lastly, at the 2009 Venice biennial. These showings say a lot about the complexity of Conrad's work: the first time round, in 1973, they were shown as cinema screens before an audience largely made up of avant-guard directors. For them, the screening was a fun occasion, with the exception of Jonas Mekas, for whom the installation made up of painting-screens was less an



tony conrad\_ yellow movies

exhibition of twenty canvas and more the simultaneous projection of twenty films. Nonetheless, the *Yellow Movies* were later displayed in museums and to a contemporary art audience, that is, generally, as paintings.

The *Yellow Movies* are made up of one or more coloured squares held within a thick black frame, similar to the frames of a film. This likeness is also suggested by the fact that the support sometimes continues onto the ground, like a roll of film unrolling. The frames are covered in cheap varnish, creating a shiny whitish finish that slowly evolves over time. Conrad had the idea when he was lying in bed, staring at the ceiling painted the year before and noticed that it was already yellowing. Or when he noticed the ghostly imprint of a piece of furniture on a wall. Conrad finally found the property he was looking for in emulsion paint, an "environmental responsiveness over a very, very long scale of time". But how slowly did the painted image change colour? Very – more slowly than Conrad imagined – since when the *Yellow Movies* were exhibited in 2007 he deemed them "pretty white for movies that are supposed to turn yellow".

Not too slowly though, given his intentions, that is, producing a film able to last a lifetime – an extension precisely covering our existence where art and life exist in a 1:1 ratio. Referring to them as “movies” and not “paintings”, Conrad placed the emphasis on movement and duration, however imperceptible their sensitivity to light was. Reviewing the *Yellow Movies*, a journalist ironically pointed out that it was perfectly fitting to review a film just when its projection was still in progress. They are the antithesis of the American movie theatres photographed by Hiroshi Sugimoto, where the film’s unfolding is captured in a single shot, with the camera shutter left open throughout the film’s duration. Sugimoto was the first to be surprised by the result: all of the film’s images left nothing but a dazzling light – nothing but a projected monochrome. The *Yellow Movies* are films created with no recording equipment, no projector and no film, but not without a plot, though elementary: the story of a rectangle (and not of two squares as in El Lissitzky) turning yellow. Only that the process of yellowing – an unequivocal sign of the passage of time – is invisible.

Or at least occurs in more conceptual than chromatic fashion. It is not accessible to experience, not in a physical plane, nor during a single visit, nor during the average length of a temporary exhibition. Faced with the acceleration of time provided by technological devices, the *Yellow movies* challenge our desire to capture, control, measure, record and “customise” time. And they challenge rigid definitions of monochrome and cinema. Let us not forget Conrad’s rage when he realised that at the 1972 document 5 to which he was invited, the artists’ work was exhibited “in the palace” (the Friedericianum), while the film-makers were relegated to the local cinema.

### ON PROJECTION AS EXHIBITION

Conrad’s rage is understandable: as late as the seventies, people did not know that a projected monochrome is above all an exhibited monochrome. Set up within a museum space, it takes on a sculptural presence, that of the screen itself or the projector. Both types were recently experienced by Rosa Barba. The first, for example, in *Stating the Real Sublime* (2009), made up of a projector suspended from the ceiling by the 16mm film and a light projection on the wall. The second in *Is it a two-dimensional analogy of a metaphor?* (2010), an impressive work in need of specific reflection, where it is the museum itself with its oblong structure (the Centre internationale ‘art paysage’ on Ile Vassivière) that acts as the projector. In a paroxysmal development of the sculpture-film – the term generally used to describe Richard Serra’s videos from the seventies – the museum’s architecture becomes a vast viewing device. The result of a hybrid between painting and film, between frame and screen, of a surface acting within a specific device, projected monochrome directly questions the role of the spectator and his/

her *agency*, rather than the formal representation occurring at its surface. Thus the turn-around suggested by none better than Ad Reinhard in his 1946 vignette is completed: a visitor points at an abstract painting and exclaims “Ha Ha. What does this represent?”; suddenly the painted signs take on the features of a wicked face overlooking the space of the canvas, which turns against the spectator: “What do you represent?” (*How to Look At Modern Art*). It is not surprising that, in his last year of life, 1967, Reinhard confessed his intention to abandon painting in favour of making films made up of a sequence of monochrome and colour-effect frames to Lucy Lippard. Though he did not have time to attempt this project, I am sure it would form an integral part of a genealogy of projected monochrome yet to be written. It would include the works and writings of Fernand Léger and Moholy-Nagy; the American structural films of the seventies; the chromatic atmospheres invading architectonic spaces from James Turrell to Veronica Jenssens; films like *Blue* (1993) by Derek Jarman; the blinding white of the traumatic

screens of Alfredo Jaar (*Lament of the images*, 2002 or *The Sound of Silence*, 2006); what David Batchelor – author of *Cromophobia* – has called “found monochromes”, showing that even the urban space of today’s cities is brimming with monochromes. The list continues to be updated.

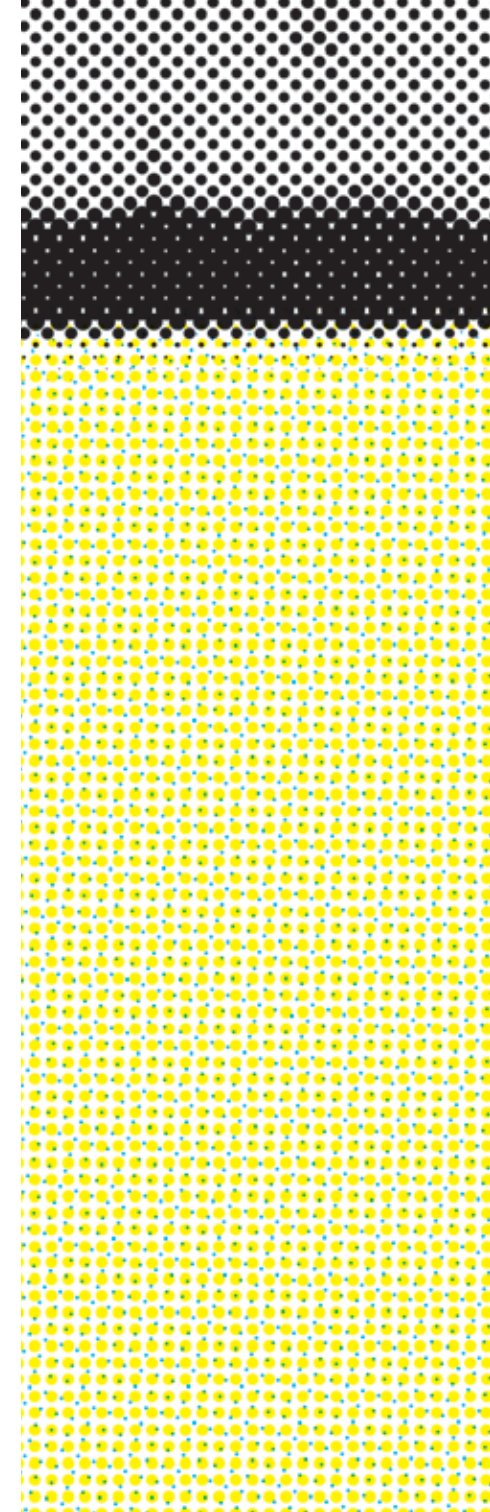
**RV**

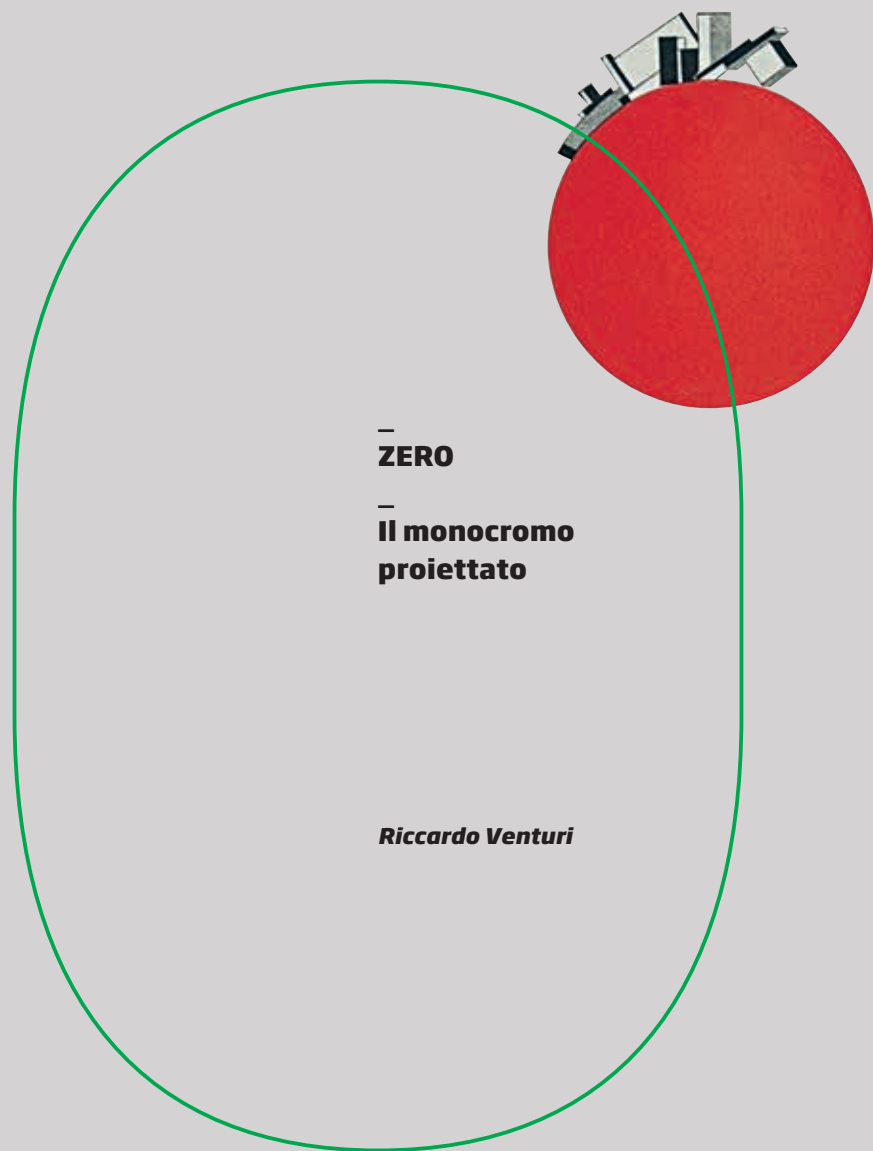
**1** Benjamin H.D. Buchloh, “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde”, in *October*, 37, Summer 1986, pp. 41-52.

**2** Alexandra Shatskikh, “Malevich and Film”, in *The Burlington Magazine*, 135/1084, July 1993, pp. 470-78; Kasimir Malevich, *The White Rectangle. Writings on Film*, care of Oksana Bulgakowa, Potemkin Press, Berlin-San Francisco 1997, 2002; Margarita Tupitsyn, *Malevich and Film*, Yale University Press, New Haven-London 2002.

**3** Nam June Paik, *Versatile Color TV Synthesizer* [1969], cit. in Judson Rosebush (edited by). *Video n’ Videology 1959-1973*, Everson Museum of Art, Syracuse 1973.

**4** Related in Annette Michelson, “Hollis Frampton: poïésis et mathésis”, in A. Michelson, Jean-Michel Bouhours (care of), *Hollis Frampton. L’Écliptique du savoir. Film, Photographie, Vidéo*, Centre Georges Pompidou, Paris 1999, pp. 11-23, cit. p. 23n14.





"Our white rectangle is not 'nothing at all'. In fact, it is, in the end, all we have. That is one of the limits of the art of film"

Hollis Frampton, *A Lecture*, 1968

### ZERO

Lo zero di Fontana, lo zero di Manzoni, lo zero di Lo Savio, lo zero di Castellani, lo zero di Schifano, lo zero di Fabio Mauri: quanti zeri ha conosciuto l'arte italiana del dopoguerra in un lasso temporale così circoscritto! La nostra storia dell'arte, abituata a pensare opere e artisti all'interno di scuole e movimenti, ha spesso considerato tale azzeramento della pittura come una reazione all'Informale. Non ci si è così interrogati sul modo in cui questa voglia pazzo di zero abbia costituito una strategia compositiva - più complessa e articolata di quanto si possa pensare - piuttosto che una reazione all'ubriacatura informale. Lo zero non è un gesto che torna all'origine, ma una messa in circolo della storia, la stessa circolarità dello zero in quanto segno grafico. Non uno stile artistico storicamente determinato quanto

una dominante culturale, come si esprime Fredric Jameson a proposito del postmodernismo.

L'azzeramento è un lavoro, *un'azione del negativo, il negativo all'opera*.

Non un carnevale che sospende momentaneamente le leggi vigenti in uno spazio rigidamente regolato come quello del quadro; non uno stato mistico in cui si tace su ciò di cui non si può parlare; non una tabula rasa assurda a programma artistico; non un punto e accapo (sbarazziamoci dell'Informale e guardiamo al futuro).

L'azzeramento è al contrario un punto che ha la strana capacità di riprodursi, di ripresentarsi tale e quale, un eterno ritorno della pittura agli stessi problemi. Una coazione a ripetere. *Zero e ripetizione, zero come ripetizione*. Lo zero si manifesta attraverso la ripetizione, è il gesto stesso della ripetizione, una delle sue manifestazioni più lampanti.

Il punto zero non chiude soltanto con l'Informale, che era una preda facile in fondo, con i suoi cascami esistenzialisti e un linguaggio svuotato di senso per una generazione di artisti che viveva ai tempi della spettacolarizzazione della sfera sociale ed estetica. Il punto zero chiude invece definitivamente

col modello futurista che s'illudeva di raggiungere una volta per tutte questo punto, che credeva nel potere rigenerante della distruzione, sul piano artistico (radere al suolo città, musei, monumenti), antropologico (puntare alla rigenerazione dell'uomo) se non politico.

Immaginiamo l'astrazione pittorica come un gesto che tira la linea sulle ultime righe della tradizione artistica; tira una linea rigo per rigo e quando arriva in fondo volta pagina. Anziché trovarsi davanti al grado zero, a una pagina immacolata, si ritrova con il verso di un foglio in cui traspaiono le cancellature del recto, in cui s'intravede in negativo il lavoro faticoso della negazione.

Oppure, immaginiamo gli artisti intenti a passare ogni tanto una mano di cancellino sulla storia della pittura e sulla superficie della tela. La lavagna non diventa mai nera perché il bianco continua ad addensarsi sulla sua superficie, a creare macchie, nebulose illeggibili ma cariche del passato su cui si è passato il cancellino. Insomma l'azzeramento come ripetizione risponde a una logica neo-avanguardista, che qui proveremo a sviluppare guardando più da vicino il destino di un oggetto privilegiato quale il monocromo.



## MONOCROMO RELOADED

Il monocromo non ha segreti per noi. Spingendo agli estremi le tendenze più rivoluzionarie della prima metà del XX secolo, il monocromo rappresenta la spina dorsale dell'astrazione pittorica, senza dubbio la forma più emblematica della vicenda modernista.

Del monocromo conosciamo le origini, le opere chiave, le occasioni espositive, la ricezione, lo sviluppo storico, l'agenda e i messaggi veicolati, gli scritti programmatici degli artisti, così come il declino e l'esaurimento una volta venute meno le condizioni storiche che ne hanno segnato l'emergenza. Il monocromo è stato protagonista di mostre coraggiose (esporre nient'altro che monocromi è un azzardo per un museo) come *La couleur seule*. *L'expérience du monochrome* di Liono (1988), così come di studi ben documentati come quello di Denys Riout (*La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, 1996).

In grande sintesi, una delle peculiarità del monocromo è di aver conosciuto due distinte occorrenze storiche: quella delle avanguardie e quella del dopoguerra (da Yves Klein agli espressionisti astratti alla minimal

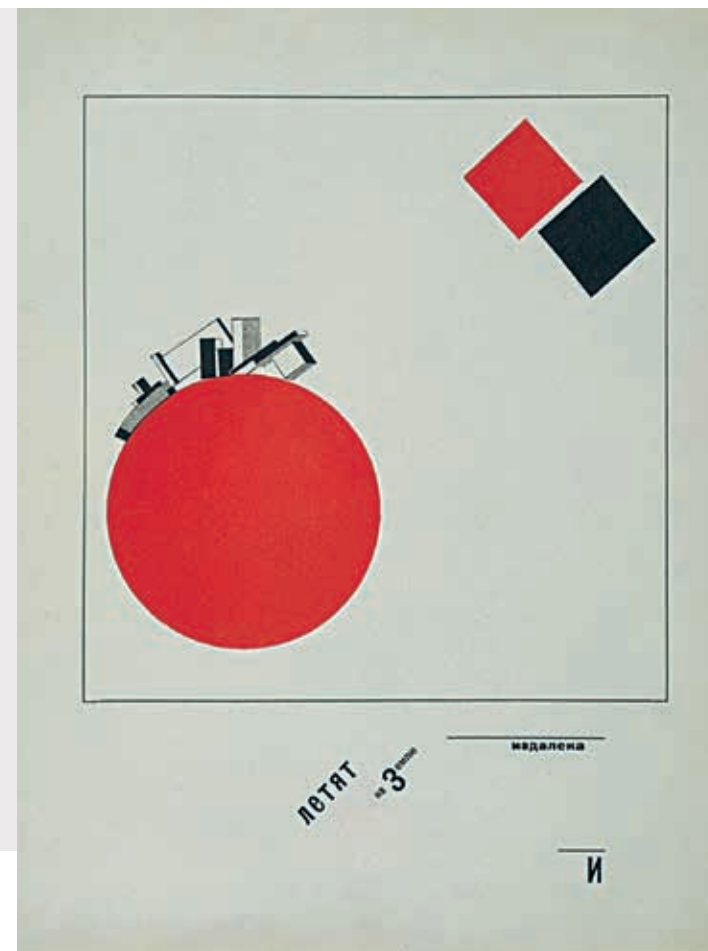
art e così via). Misurare le relazioni che intercorrono tra le due non è facile. Artisti come Rodchenko si erano serviti del monocromo per dichiarare la fine della pittura e la sua ultima riduzione ai colori puri, senza più significati trascendentali né associazioni psicologiche o spirituali. Cosa mai potevano aggiungere gli artisti degli anni cinquanta e sessanta? La neo-avanguardia fu quindi sottovalutata e sostanzialmente incompresa, ridotta a una mera riproduzione dell'originale. Una rottura con la tradizione ripetuta una seconda volta che aveva avuto, come conseguenza, quella d'istituzionalizzare quel gesto originale ed eversivo, di aver contribuito insomma a trasformare l'avanguardia in un'arte da museo. Criticando questo parti pris proprio tra gli altri di Peter Bürger (*Teoria dell'avanguardia*), Benjamin Buchloh<sup>1</sup> è tornato a riflettere sull'incontro della produzione pittorica con l'industria culturale tipico delle neo-avanguardie, opponendo al concetto di autenticità quello di serialità e di ripetizione, all'esperienza auratica dell'opera d'arte il modello del ready-made e la demistificazione dell'esperienza estetica.

Ci sono tuttavia altre ragioni per riconsiderare il secondo tempo del monocromo, ad esempio la necessità di sradicare l'idea dominante, propria della storia dell'arte, secondo cui il monocromo non è altro che un sottogenere della pittura, al pari del paesaggio o della natura morta, del ritratto o del nudo. Nello specifico, questa lettura ha impedito di considerare i rapporti tra il monocromo e il cinema. Ora, quale affinità vi sarà mai tra la superficie più iconoclasta che la storia della pittura abbia concepito e l'abilità del cinema a mettere in immagine le storie più stravaganti, tra la spinta alla sottrazione, al venir meno, al silenzio da una parte e la spinta a combinare elementi eterogenei quali suoni e immagini in movimento dall'altra? Nondimeno, la storia del monocromo pittorico corre parallela a quella dello schermo bianco della proiezione cinematografica. Non solo, queste due figure si sono incontrate diverse volte, dando vita a quello che, faute de mieux, chiamerò *monocromo proiettato*.

## DEL CINEMA SENZA ATTORI. MALEVIČ

Cominciamo – come potrebbe essere altrimenti? – da Malevič. Un caso cruciale in quanto vive in un periodo in cui i rapporti tra pittura e cinema sono ancora sottoposti al sistema delle belle arti, in un mondo che non ha ancora pienamente realizzato la rivoluzione dello sguardo di cui il cinema era portatore – quella dinamite dei decimi di secondo che manda a pezzi il mondo, secondo l'espressione di Walter Benjamin. Da una ventina d'anni è in corso una profonda revisione dei quadrati neri e bianchi del pittore suprematista. Per lo più sono ancora considerati, non solo nei manuali scolastici, come i primissimi dipinti astratti o – in modo più sottile che tradisce la formazione e l'orizzonte d'attese dei nostri storici dell'arte – come icone astratte del XX secolo. Ma alcune studiose di Malevič quali Alexandra Shatskikh, Oksana Bulgakowa e Margarita Tupitsyn<sup>2</sup> concordano ormai nel riconoscere l'influenza che lo schermo cinematografico ha esercitato su questi dipinti aniconici. Questi non sono, o meglio non funzionano più, come superfici pittoriche ma come schermi; è il caso, ad esempio, del quadrato nero animato dai raggi

el lisitzky, storia di due quadrati



95

di luce nella scenografia dello spettacolo teatrale *Vittoria sul sole* (1913). Parallelamente ci si è rivolti ai quattro scritti che Malevič ha consacrato al cinema negli anni venti e in cui non esita a criticare i film di Ejzenštejn (che gli rispose per le rime) per il loro residuo pittorialista,

per quell'insistenza sui primi piani dei volti degli attori. Un'inclinazione lontana da quel cinema "non-obiettivo" – corrispettivo della pittura post-cubista – nel cui solco Malevič iscriveva la sua produzione, tesa a polverizzare gli oggetti residui della realtà.

94

Ignorata in Unione Sovietica, quest'intuizione trovò una prima realizzazione con Hans Richter, il cui ruolo è cruciale. Installati nel 2010 nelle stesse sale della retrospettiva su Mondrian al Pompidou di Parigi, i suoi film sono uno dei prototipi del monocromo proiettato. Malevič incontrò Richter a Berlino nel 1927 e restò così colpito da abbozzare poco dopo la sceneggiatura per un film i cui protagonisti non erano attori ma forme geometriche (quadrati, cerchi, croci, rettangoli sfumati). Programmatico il titolo: *Un film artistico e scientifico: la pittura e i problemi dell'approccio architettonico al nuovo sistema classico architettonico*. Sebbene Malevič non lo realizzò mai e il progetto, scomparso dalla circolazione, riemerse solo negli anni cinquanta, ci spinge a riconsiderare il ruolo che le immagini in movimento hanno svolto in quella parabola storica che va dall'impressionismo al suprematismo. Nello stesso solco s'inscrivono altre opere come la *Storia suprematista di due quadrati*, un capolavoro avanguardista di graphic design realizzato da El Lissitzky nel 1920 (e pubblicato nel 1922 da Van Doesburg).

Ambientata in un cerchio rosso (la

terra), racconta la storia simbolica di un quadrato rosso e uno nero in lotta contro il caos. Il monocromo proiettato è impensabile senza il pieno raggiungimento di quel cinema non-oggettivo e senza attori vagheggiato da Malevič. Curiosamente, questa tendenza fu impugnata con intenti anti-modernisti da T.W. Adorno che, in "Filmtrasparente" (1966), rimproverava al cinema il suo realismo fotografico e la resistenza a sciogliere totalmente il suo residuo rappresentativo.

#### **DELLO SCHERMO CROMATICO.**

#### **NAM JUNE PAIK**

Azzardo una prima definizione: il monocromo proiettato si produce all'intersezione tra un monocromo che ha abbandonato il campo esclusivo della pittura e un cinema che ha abbandonato quello della figurazione. Riguardo al primo tempo della storia del monocromo, i nomi di Malevič e Richter s'impongono. Ma è nel secondo tempo - che va grosso modo dal secondo dopoguerra in poi con un'apice tra gli anni sessanta e settanta, in controtendenza rispetto all'accelerazione ipertrofica nella

circolazione dell'informazione e della comunicazione - che le sue manifestazioni si moltiplicano. Il lavoro di Nam June Paik s'impone, da *Zen for Film* (1964) a *TV-Buddha* (1974), fino ai tubi catodici della televisione che emanano luce e producono una sorta di pittorialismo smaterializzato. Questo trova una brillante descrizione in un testo del 1969, *Versatile Color TV Synthesizer*<sup>3</sup>. Traducendo impulsi elettrici in segnali ottici, lo schermo televisivo viene modellato

as precisely as Leonardo  
as freely as Picasso  
as colourfully as Renoir  
as profoundly as Mondrian  
as violently as Pollock and  
as lyrically as Jasper Johns.

Poche righe che mostrano bene la necessità di affinare i nostri strumenti d'analisi, all'altezza di quelli della storia dell'arte che permettono di spiegare, ad esempio, perché un monocromo di Robert Ryman non è un monocromo di Olivier Mosset. Finché storici dell'arte e storici del cinema lavoreranno ognuno per conto proprio, secondo un'agenda propria alla loro disciplina e solo a quella, questo salto qualitativo

non sarà possibile. Al proposito mi viene in mente un aneddoto sulla critica americana Annette Michelson: nel 1974, doveva scegliere un'immagine emblematica di un regista indipendente contemporaneo per la copertina di un libro. Qualcuno le suggerì che uno schermo vuoto avrebbe fatto l'affare, al ché Michelson rispose: "Ma quale schermo vuoto? Quello di Frampton, di Sharits, di Brakhage, di Breer, di Conrad o di Kubelka?"<sup>4</sup>.

#### **DEL LENTO DIVENIRE**

#### **DEL GIALLO. TONY CONRAD**

Già, Tony Conrad. Chissà se aveva letto il testo di Paik prima di realizzare i suoi *Yellow Movies*. Filmmaker sperimentale americano, pioniere della musica minimalista, membro attivo della scena musicale underground newyorkese assieme a LaMonte Young e John Cale, in campo cinematografico è conosciuto soprattutto per *The Flicker* (1965). I *Yellow Movies* furono esposti al Millennium, uno spazio alternativo multi-funzionale di New York, nel marzo 1973 per una sola giornata o, come scrive elegantemente l'artista, "the only time the *Yellow Movies* were shown in the twentieth

century". Riguardo al XXI secolo, dieci sono stati installati alla Biennale di Lyon nel 2005 (*Expérience de la durée*), altri a Colonia e New York nel 2007 e infine alla biennale veneziana del 2009. Queste occasioni espositive rivelano bene la complessità del lavoro di Conrad: la prima volta, nel 1973 sono esposti come schermi cinematografici, davanti a un pubblico composto in gran parte di registi d'avanguardia. Presero lo screening per un divertissement, a eccezione di Jonas Mekas, per cui l'installazione dei dipinti-schermi era meno una mostra di venti quadri che la proiezione simultanea di venti film. Tuttavia in seguito i *Yellow Movies* sono stati esposti in istituzioni museali e davanti al pubblico dell'arte contemporanea, ovvero, sostanzialmente, come quadri. I *Yellow Movies* sono costituiti da uno o più quadrati colorati trattenuti da una spessa cornice nera, simili a fotogrammi di una pellicola cinematografica. Una vicinanza suggerita tra l'altro dal fatto che a volte il supporto continua a terra, come una bobina srotolata. I quadrati sono ricoperti con una vernice per interni a buon mercato, che crea una patina brillante e biancastra che evolve lentamente

col tempo. Conrad ha l'idea quando, disteso a letto, fissa il soffitto dipinto l'anno precedente e si rende conto che stava già ingiallendo. O quando scopre il segno fantasmatico lasciato da un mobile sul muro retrostante. Nella pittura a emulsione Conrad trova finalmente la proprietà di cui andava alla ricerca, un "environmental responsiveness over a very, very long scale of time". Ma quanto lentamente l'immagine dipinta cambiava colore? Molto lentamente, più di quanto Conrad immaginasse, al punto che quando gli *Yellow Movies* furono esposti nel 2007 dichiarò che erano "pretty white for movies that are supposed to turn yellow". Non troppo lentamente pertanto, tenuto conto delle sue intenzioni, ovvero la produzione di un film che durasse una vita intera - un'estensione che copra precisamente la nostra esistenza, in cui arte e vita siano in scala 1:1. Chiamandoli "movies" e non "paintings", Conrad insisteva sul movimento e sulla durata, non importa quanto impercettibile fosse la loro sensibilità alla luce. Recensendo i *Yellow Movies*, un giornalista notò ironicamente che capitava di rado di recensire un

film nel momento stesso in cui la sua prima proiezione era ancora in corso. Siamo agli antipodi delle sale cinematografiche americane fotografate da Hiroshi Sugimoto, in cui lo svolgimento del film viene catturato in un singolo scatto, con l'otturatore della macchina fotografica lasciato aperto per tutta la lunghezza del film.

Sugimoto fu il primo a essere sorpreso dal risultato: di tutte le immagini del film, non restava altro che un'abbagliante emanazione di luce - nient'altro che un monocromo proiettato.

I *Yellow Movies* sono film realizzati senza macchina da presa, senza proiettore, senza pellicola ma non senza trama, sebbene elementare: la storia di un rettangolo (e non di due quadrati come in El Lissitzky) che diventa giallo. Solo che il processo d'ingiallimento - segno inequivocabile del trascorrere del tempo - è invisibile. O perlomeno è di natura più concettuale che cromatica. Non è accessibile all'esperienza, non su un piano fisico, non nel corso di una singola visita né della durata media di una mostra temporanea. Davanti all'accelerazione del tempo dei dispositivi tecnologici, gli *Yellow movies* sfidano la nostra illusione

di catturare, controllare, misurare, registrare, "customizzare" il tempo. E sfidano le definizioni legnose del monocromo e del cinema.

Non dimentichiamo la rabbia di Conrad quando realizzò che, alla documenta 5 del 1972 cui era stato invitato, gli artisti erano ben esposti "in the palace" (ovvero al Friedericianum), mentre i filmmakers erano relegati nel cinema locale.

### DELLA PROIEZIONE IN QUANTO ESPOSIZIONE

La rabbia di Conrad è comprensibile: ancora negli anni settanta s'ignorava che un monocromo proiettato è anzitutto un monocromo esposto. Installato in uno spazio museale, assume una presenza scultorea, che sia quella dello schermo stesso o del proiettore. Entrambe queste tipologie sono state sperimentate di recente da Rosa Barba. La prima, ad esempio, in *Stating the Real Sublime* (2009), costituita da un proiettore sospeso al soffitto dalla pellicola 16 mm, e da una proiezione di luce sul muro. La seconda in *Is it a two-dimensional analogy of a metaphor?* (2010), un'opera impressionante che richiederebbe una riflessione a parte, in cui è il

museo stesso con la sua struttura oblunga (il Centre internationale 'art paysage' dell'Ile Vassivière) a servire da proiettore. In uno sviluppo parossistico del film-scultura - con cui s'indicano generalmente i video degli anni settanta di Richard Serra - l'architettura diventa un'immensa macchina di visione.

Risultato di un'ibridazione tra pittura e cinema, tra quadro e schermo, di una superficie che funziona all'interno di un dispositivo specifico, il monocromo proiettato mette direttamente in causa il ruolo dello spettatore, la sua *agency* (per utilizzare un termine difficilmente traducibile), piuttosto che la rappresentazione formale che si dispiega sulla superficie. Si compie così appieno quella rotazione che nessuno meglio di Ad Reinhard ha suggerito in una vignetta del 1946: un visitatore punta il dito contro un quadro astratto esclamando "Ha Ha. What does this represent?"; di colpo i segni dipinti prendono le fattezze di un volto malevolo prospiciente lo spazio della tela che si ritorce così contro lo spettatore: "What do you represent?" (*How to Look At Modern Art*). Non sorprenderà che nel suo ultimo anno di vita, il 1967, Reinhard confessava a Lucy

Lippard l'intenzione di abbandonare la pittura per realizzare dei film, costruiti come una sequenza di fotogrammi monocromi e di effetti cromatici. Se gli mancò il tempo di abbozzare questo progetto, sono certo che farebbe parte integrante di una genealogia del monocromo proiettato che resta da scrivere. In questa vi sarà spazio per le opere e gli scritti di Fernand Léger e Moholy-Nagy; per il cinema strutturale americano degli anni settanta; per le atmosfere cromatiche che invadono lo spazio architettonico, da James Turrell a Veronica Janssens; per un film come *Blue* (1993) di Derek Jarman; per il bianco accecante degli schermi traumatici di Alfredo Jaar (*Lament of the images, 2002* o *The Sound of Silence*, 2006); per quelli che David Batchelor - autore del fortunato *Cromofobia* - ha chiamato "found monochromes", mostrando a che punto lo spazio urbano delle nostre metropoli rigurgiti di monocromi. La lista è in continuo aggiornamento.

**RV**

1 Benjamin H.D. Buchloh, "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde", in *October*, 37, Summer 1986, pp. 41-52.

2 Alexandra Shatskikh, "Malevich and Film", in *The Burlington Magazine*, 135/1084, July 1993, pp. 470-78; Kasimir Malevich, *The White Rectangle. Writings on Film*, a cura di Oksana Bulgakowa, Potemkin Press, Berlin-San Francisco 1997, 2002; Margarita Tupitsyn, *Malevich and Film*, Yale University Press, New Haven-London 2002.

3 Nam June Paik, *Versatile Color TV Synthesizer* [1969], cit. in Judson Rosebush (a cura di). *Video'n Videology 1959-1973*, Everson Museum of Art, Syracuse 1973.

4 Raccontato in Annette Michelson, "Hollis Frampton: poiésis et mathésis", in A. Michelson, Jean-Michel Bouhours (a cura di), *Hollis Frampton. L'écliptique du savoir. Film, Photographie, Vidéo*, Centre Georges Pompidou, Paris 1999, pp. 11-23, cit. p. 23n14.

—  
**ZERO**

—  
**Der monochrome  
Bildschirm**

*Riccardo Venturi*

„Unser weißes Rechteck ist „gar nichts“. In der Tat ist es letztendlich alles, was wir haben. Dies ist eine der Grenzen in der Filmkunst.“

Hollis Frampton, A Lecture, 1968

**ZERO**

Fontanas Zero, Manzonis Zero, Lo Savios Zero, Castellanis Zero, Schifanos Zero, Fabio Mauris Zero: Italiens Kunst der Nachkriegszeit hat in einem zeitlich so begrenzten Rahmen besonders viele Nullstellen kennengelernt! Unsere Kunstgeschichte, die es gewohnt war, Kunstwerke und Künstler als Teil einer Schule und verschiedener Bewegungen anzusehen, hat eine solche komplette Nihilierung der Malerei oft als eine Reaktion auf das Informelle gesehen. So hat man sich nicht danach gefragt, in welcher Weise dieses verrückte Verlangen nach der Null eine kompositorische Strategie – die sehr viel komplexer und sehr viel durchdachter ist, als man glauben könnte – bildete und eher weniger als eine Reaktion auf den formellen Rausch zu betrachten sei. Die Null ist keine Geste zurück zum Ursprung, sondern ein Umlaufbringen der Geschichte, der Zirkularität der Null selbst als grafisches Zeichen. Kein künstlerischer, historisch determinierter Stil einer kulturellen Dominante, wie es Fredric James in Bezug auf die Postmoderne ausgedrückt hat. Die Nullstellung ist eine Arbeit, eine Tätigkeit des

Negativs, das Negativ der Kunst. Kein Karneval, der die herrschenden Gesetze eines streng geregelten Raumes wie dem des Gemäldes vorübergehend außer Kraft setzt; kein mystischer Zustand, in dem man das verschweigt, über das man nicht sprechen darf; keine Tabula rasa, die zu einem Künstlerprogramm ‚emporgestiegen‘ ist; kein Punktsetzen und zum Zeilenanfang wechseln (lasst uns des Informellen entledigen und in die Zukunft schauen). Die Nullstellung ist ganz im Gegenteil ein Punkt, der die eigenartige Fähigkeit besitzt, sich zu reproduzieren, sich als jenes oder solches vorzustellen, eine ewige Wiederkehr der gleichen Probleme der Malerei. Ein Wiederholzwang. Null und Wiederholung, Null als Wiederholung. Die Null manifestiert sich durch die Wiederholung, sie ist die Geste selbst der Wiederholung, eine ihrer auffälligsten Erscheinungen. Der Nullpunkt schließt nicht nur mit dem Informellen, das wegen seiner existenzialistischen Abfallprodukte und einer für die Künstlergeneration, welche in einer Zeit der Spektakularisierung der sozialen und ästhetischen Sphäre lebte, bedeutungslosen Sprache

im Grunde eine leichte Beute war. Der Nullpunkt schließt endgültig mit dem futuristischen Modell, das sich vormachte, diesen Punkt ein für allemal zu erreichen und das an die regenerierende Macht der Zerstörung auf künstlerischer (Städte, Museen, Denkmäler dem Erdboden gleich machen), anthropologischer (auf die Erneuerung des Menschen zielen) und sogar politischer Ebene glaubte. Stellen wir uns die malerische Abstraktion als eine Geste vor, die ihre Linie auf den letzten Zeilen der künstlerischen Tradition zeichnet; sie zeichnet eine Linie Zeile für Zeile und sobald sie am unteren Rand angelangt ist, schlägt sie ein neues Kapitel auf. Anstatt den Nullpunkt, eine makellose Seite vorzufinden, findet sie sich vor der Rückseite eines Blattes wieder, auf der die Streichungen der Vorderseite deutlich erkennbar sind und man das Negativ der harten Arbeit der Negation erblickt. Oder stellen wir uns die Künstler vor, die mit einer Hand hin und wieder die Geschichte der Malerei wegwischen und die Oberfläche der Leinwand reinigen. Die Tafel wird nie schwarz, weil das Weiß sich auf der Oberfläche weiter verdickt und sich Flecken,

unleserliche Nebelflecken bilden, die mit Vergangenheit getränkt sind und über die hinweggewischt wurde. Die Nullstellung als Wiederholung reagiert also auf eine neoavantgardistische Logik, die wir versuchen hier zu entwickeln. Hierfür betrachten wir das Schicksal eines privilegierten Gegenstandes, das Monochrome, aus nächster Nähe.

### **DER MONOCHROME BILDSCHIRM**

Die Monochromie birgt keine Geheimnisse für uns. Durch Erweitern aufs Äußerste der revolutionärsten Tendenzen der ersten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts, repräsentiert die Monochromie in der Malerei das Rückgrat der Abstraktion und ist ohne Zweifel das Wahrzeichen der Geschichte des Modernismus. Von der Monochromie kennen wir die Herkunft, die Hauptwerke, die Ausstellungen, die Entstehung, den geschichtlichen Werdegang, die Agenda und die vermittelten Botschaften, die programmgemäßen Schriften der Künstler sowie den Niedergang und das Verblässen nach dem Scheitern der historischen Bedingungen, die den Ausnahmezustand gekennzeichnet haben. Die Monochromie war Protagonist in

gewagten Ausstellungen (die nichts anderes als Monochromie zeigen und für ein Museum ein Wagnis ist), wie z. B. *La couleur seule. L'expérience du monochrome* von Lione (1988), ebenso wie die gut dokumentierten Studien, wie z. B. die von Denys Riout (*La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, 1996). Ganz kurz gesagt ist eine der Besonderheiten der Monochromie die Existenz zweier unterschiedlicher historische Ereignisse: die Avantgarde und die Nachkriegszeit (von Yves Klein über die abstrakten Expressionisten zur Minimalkunst usw.). Die Beziehung zwischen den beiden zu messen, ist nicht leicht. Künstler wie Rodchenko hatten die Monochromie genutzt, um das Ende der monochromen Malerei und ihr endgültige Reduktion auf reine Farben zu erklären, ohne mehrere transzendente Bedeutungen oder geistige oder psychische Assoziationen. Was konnten die Künstler der fünfziger und sechziger Jahre hinzufügen? Die Neo-Avantgarde wurde auf eine bloße Reproduktion des Originals reduziert und dementsprechend unterschätzt und gründlich missverstanden. Ein Bruch mit der zum zweiten Mal wiederholten Tradition, der

die Institutionalisierung dieser ursprünglichen und subversiven Geste zur Folge hatte, die zur Umwandlung der Avantgarde in eine für Museen geeignete Kunst beitrug. Benjamin Buchloh<sup>1</sup>, der diese Teile der Theorien von Peter Bürger (Theorie der Avantgarde) kritisierte, kehrte zu seinen Gedanken bezüglich des Aufeinandertreffens der künstlerischen Produktion mit der typischen neoavantgardistischen Kulturindustrie zurück und widersprach dem Konzept der Authentizität von Serie und Wiederholung, dem Erlebnis des auratischen Kunstwerks, dem Readymade-Modell und der Entmystifizierung der ästhetischen Erfahrung.

Es gibt allerdings andere Gründe, die zweite Hälfte der Monochromie zu berücksichtigen, z. B. die Notwendigkeit, die beherrschende Idee der Kunstgeschichte, nach der die Monochromie nichts weiter als ein untergeordnetes Genre der Malerei ist, wie z. B. Landschaftsmalerei, Stillleben, Porträt- oder Aktmalerei, zu beseitigen. Insbesondere hat diese Lektüre die Berücksichtigung der Beziehung zwischen der Monochromie und der Kinematografie verhindert. Welche

Affinität gibt es nun zwischen den ikonoklastischen Oberflächen, die die Geschichte der Malerei entworfen hat und der Fähigkeit des Films, die extravagantesten Geschichten darzustellen, zwischen dem Differenzwert bis zum Verblässen, dem Schweigen auf der einen Seite und andererseits dem Bestreben, heterogene Elemente wie Sound und bewegte Bilder zu kombinieren? Dennoch verläuft die Geschichte des monochromen Bildes parallel zu der des weißen Bildschirms von Kinoprojektionen. Nichtsdestotrotz sind sich diese beiden Figuren mehrmals begegnet, was ich, mangels einer besseren Bezeichnung, *monochromen Bildschirm* nenne.

### **DER FILM OHNE DARSTELLER MALEVIČ**

Beginnen wir - wie könnte es anders sein? - Mit Malevič. Ein entscheidender Fall, da er in einer Zeit lebte, als die Beziehungen zwischen Malerei und Kino noch dem System der bildenden Kunst untergeordnet waren, in einer Welt, die noch nicht vollständig die Weise realisiert hatte, in welcher der Film den Überblick revolutionierte, jene explosive Macht

der Zehntelsekunden, die die Welt in Stücke reißt, um es mit den Worten von Walter Benjamin auszudrücken. In den letzten zwanzig Jahren hat eine gründliche Überprüfung der schwarzen und weißen Quadrate des vorherrschenden Malers stattgefunden. In den meisten Fällen werden Sie weiterhin, nicht nur in Schulbüchern, als die ersten abstrakten Gemälde betrachtet oder - in einer subtileren Art und Weise, als Verrat an der Ausbildung und den Horizont der Erwartungen unserer Kunsthistoriker - als abstrakte Symbole des Zwanzigsten Jahrhunderts. Aber einige Malevič-Gelehrte wie Alexandra Shatskikh, Oksana Bulgakowa und Margarita Tupitsyn<sup>2</sup>, stimmen darin überein, den Einfluss, den die Kinoleinwand auf diese anikonischen Gemälde hatte, anzuerkennen. Diese sind keine- oder vielmehr funktionieren nicht mehr als Maler-Leinwände, sondern als Bildschirme; Das ist z. B. der Fall beim schwarzen animierten Quadrat bis hin zu Lichtstrahlen in der Szene des Theaterstücks *Vittoria sul sole* (1913). Gleichzeitig zielt es auf vier Schreiben ab, die Malevič in den zwanziger Jahre dem Film gewidmet hat und in denen er nicht

zögert, die Filme von Ejzenštejn wegen ihrer piktoralistischen Rückständigkeit und dem Beharren auf Nahaufnahmen der Gesichter der Akteure zu kritisieren (was die Reime beantwortet haben). Ein sich Abwenden von diesem „nicht objektiven Film“ - unter Berücksichtigung der post-kubistischen Malerei - in deren Zeichen Malevič seine Produktion einordnete, eine Theorie, welche die verbleibenden Objekte der Wirklichkeit pulverisieren sollte. In der Sowjetunion ignoriert, wurde diese Intuition zum ersten Mal durch Hans Richter verwirklicht, dessen Rolle entscheidend war. 2010 in den gleichen Sälen vorgeführt, in denen im Centre Pompidou in Paris die Mondrianretrospektive stattfand, sind seine Filme einer der Prototypen der monochromen Bildschirme. Malevič traf Richter 1927 in Berlin und war kurz darauf sehr von dem Drehbuch für einen Film beeindruckt, indem die Protagonisten keine Schauspieler, sondern geometrische Formen waren (Quadrate, Kreise, Kreuze, nuancierte Rechtecke). Programmatisch ist die Überschrift: ein künstlerischer und wissenschaftlicher Film: die Malerei und Probleme der

architektonischen Annäherung an das neue System klassischer Architektur. Obwohl Malevič es nie verwirklicht hat und das Projekt von der Bildfläche verschwand, tauchte es in den fünfziger Jahren wieder auf und zwingt uns, die Rolle, die bewegte Bilder in der historischen Parabel, die vom Impressionismus zum Suprematismus geht, gespielt haben, zu überdenken. In die gleiche Kategorie fallen andere Werke, wie z.B. die suprematistische Geschichte von zwei Quadraten, ein avantgardistisches Meisterwerk des Grafik-Designs, das El Lissitzky 1920 verwirklichte (und 1922 von Van Doesburg veröffentlicht wurde). Innerhalb eines roten Kreises (die Erde), wird symbolisch die Geschichte eines roten und schwarzen Quadrats, die gegen das Chaos kämpfen, erzählt. Der monochrome Bildschirm ist ohne die volle Verwirklichung dieser nicht-objektiven Kinematografie und ohne die von Malewitsch in Betracht gezogenen Schauspieler nicht denkbar. Seltsamerweise wurde dieser Trend durch die anti-modernistischen Absichten von T.W. herausgefordert. Adorno, der in dem Film "Filmtransparente" (1966), seinen fotografischen

Realismus und sein Widerstreben, seinen repräsentativen Rückstand vollständig aufzugeben, kritisierte.

### ÜBER DEN CHROMATISCHEN

### BILDSCHIRM NAM JUNE PAIK

Wagnis, eine erste Definition: Den monochromen Bildschirm findet man an der Schnittstelle zwischen der Malerei verzichten und dem Film, der ohne Darsteller auskommt. Zum ersten Mal in der Geschichte der Monochromie werden die Namen von Malewitsch und Richter verbindlich. Es ist jedoch in der zweiten Hälfte, - das geht in etwa ab dem zweiten Weltkrieg bis, in Anführungszeichen, in die sechziger und siebziger Jahre, im Gegensatz zur hypertrophen Beschleunigung in der Verbreitung von Informationen und Kommunikationen - dass sich seine Erscheinungsformen vermehren. Die Arbeit von Nam June Paik erstreckt sich von *Zen for Film* (1964), ein *TV-Buddha* (1974) bis zu den Kathodenstrahlröhren des Fernsehens, die leuchten und eine Art entmaterialisierten Piktorialismus produzieren. Dies ist eine brillante Beschreibung in einem Text von 1969, *Versatile Color TV Synthesizer*<sup>3</sup>. Durch Umwandlung elektrischer

Signale in optische Signale wird der Bildschirm moduliert, und zwar

so genau wie Leonardo  
so frei wie Picasso  
so bunt wie Renoir  
so tiefgründig wie Mondrian  
so heftig wie Pollock und  
So lyrisch wie Jasper Johns.

Ein paar Zeilen, die auch die Notwendigkeit darlegen, unser Instrumente zur Analyse, mit denen wir die Kunstgeschichte erklären können, zu verfeinern, weil z. B. ein monochromatisches Kunstwerk von Robert Ryman nichts mit einem monochromen Bild von Olivier Mosset zu tun hat. Solange Kunsthistorikerinnen und Filmhistoriker jeder für sich basierend auf einer eigenen Agenda in ihrem Bereich arbeiten und ausschließlich so, wird dieser qualitative Sprung nicht möglich sein. Dazu fällt mir eine Anekdote der amerikanischen Kritikerin Annette Michelson ein: 1874 sollte sie für das Cover eines Buchs ein Sinnbild für einen zeitgenössischen unabhängigen Regisseur wählen. Jemand schlug ihr vor, dass ein leerer Bildschirm das Beste wäre, woraufhin Michelson antwortete: „Aber welchen leeren

Bildschirm? Den von Frampton, Sharits, Brakhage, Bree, Conrad oder von Kubelka?<sup>4</sup>“

### DAS LANGSAME VERGILBEN

### TONY CONRAD

Natürlich, Tony Conrad. Wer weiß, ob er vor der Verwirklichung seiner *Yellow Movies* die Texte von Paik gelesen hatte. US-amerikanische Experimentalfilmer, Pionier der minimalistischen Musik, ein aktives Mitglied der New Yorker Untergrund-Musik-Szene mit LaMonte Young und John Cale, im Kino ist vor allem bekannt für *The Flicker* (1965). Die *Yellow Movies* wurden zum Millennium in einem alternativen multifunktionalen Raum in New York im März 1973 an einem einzigen Tag gezeigt, bzw. wie der Künstler elegant formulierte: "Das einzige Mal, dass die *Yellow Movies* im 20. Jahrhundert gezeigt wurden." Was das 21. Jahrhundert betrifft, so wurden 10 Filme 2005 auf der Biennale in Lyon gezeigt (*Expérience De La Durée*), andere in Köln und New York im Jahr 2007 und schließlich 2009 auf der Biennale in Venedig. Diese Ausstellungen zeigten die Komplexität von Conrads Werk: Beim ersten Mal 1973 wurden die Filme auf Kinoleinwänden vor einem Publikum

gezeigt, das zum größten Teil aus avantgardistischen Regisseuren bestand. Bis auf Jonas Mekas, für den die Installation der Gemälde-Bildschirme weniger eine Ausstellung von 20 Gemälden war, sondern vielmehr die gleichzeitige Projektion von 20 Filmen wurde das Screening als Unterhaltung angesehen. Danach wurden die *Yellow Movies* jedoch in Museen einem Publikum für zeitgenössische Kunst im Prinzip als Gemälde gezeigt. Die *Yellow Movies* bestehen aus einem oder mehreren farbigen Quadraten in einem dicken, schwarzen Rahmen, ähnlich wie bei *Frames* in einem Kinofilm. Eine Ähnlichkeit, die einem unter anderem in den Sinn kommt, ist die Filmspule, die sich manchmal auf der Erde abwickelt. Die Quadrate sind mit einem preiswerten Außenlack gestrichen, der eine weißlich glänzende Patina hinterlässt, die mit der Zeit stärker wird. Die Idee kam Conrad, als er im Bett lag und die im Vorjahr angestrichene Decke anschaute und bemerkte, dass sie schon vergilbte. Oder als er das schemenhafte Zeichen entdeckte, dass ein Möbelstück an der Wand dahinter hinterlässt. Bei der Dispersionsfarbe

fand Conrad schließlich die Eigenschaft, die er suchte, eine „ökologische Reaktionsfähigkeit“ über einen sehr langen Zeitraum hinweg.

Aber wie langsam veränderte das gemalte Bild die Farbe? Sehr langsam, viel langsamer, als Conrad angenommen hatte, sodass er im Jahr 2007, als die *Yellow Movies* ausgestellt wurden, meinte, dass sie für Filme, die gelb werden sollten, „ganz schön weiß“ wären. Nicht allzu lange, unter Berücksichtigung seiner Absichten, der Produktion eines Films, die ein Leben lang dauern sollte - eine Erweiterung, die sich genau mit unserer Existenz deckt, in der Kunst und Leben in einem Verhältnis von 1:1 stehen. Indem er sie „Filme“ und nicht „Gemälde“ nannte, bestand Conrad auf Bewegung und Dauer, egal wie subtil ihre Lichtempfindlichkeit war. Bei der Rezension der *Yellow Movies* bemerkte ein bekannter Journalist ironisch, dass es selten sei, einen Film zu bewerten, dessen erste Ausstrahlung noch im Gange sei. Kommen wir nun zum Gegensatz der amerikanischen Kinematographie, fotografiert von Hiroshi Sugimoto, bei dem die Handlung des Films in einer einzigen Aufnahme

eingefangen wird und die Linse des Fotoapparats über die gesamte Länge des Films hinweg geöffnet bleibt. Sugimoto war der Erste, den das Ergebnis überraschte: Von allen Aufnahmen des Films blieb nichts anderes übrig, als eine Emanation des Lichts – nichts anderes als ein monochromer Bildschirm.

Die Yellow Movies sind Filme, die ohne Kamera, ohne Projektor und ohne Film aufgenommen wurden, aber nicht ohne Handlung, auch wenn diese elementar ist: die Geschichte eines Rechtecks (und nicht von zwei Quadraten, wie bei El Lissitzky), das gelb wird. Nur dass die Gelbfärbung – ein untrügliches Zeichen der vergangenen Zeit – unsichtbar ist. Oder zumindest ist sie mehr konzeptioneller Natur, als chromatischer. Auf physischer Ebene ist sie nicht zugänglich, weder bei einem einzigen Besuch noch während der durchschnittlichen Dauer einer temporären Ausstellung. Vor dem Hintergrund der schnellen Entwicklung technischer Geräte, trotzen die Yellow Movies unserer Illusion, die Zeit einzufangen, kontrollieren, messen, aufzeichnen und „anpassen“ zu können. Und sie widersetzen sich den starren Definitionen der Monochromie und

des Films. Nicht zu vergessen die Wut Conrads, als merkte, dass auf der Documenta 5 im Jahr 1972, zu der er eingeladen worden war, die Künstler nun „im Palast“ (bzw. im Friedericianum) ausstellten, während die Filmemacher ins örtliche Kino abgeschoben wurden.

### PROJEKTION ALS EXPOSITION

Conrads Ärger ist verständlich: In den 1970er Jahren war man sich dessen noch nicht bewusst, dass ein Schwarzweiß-Bildschirm in erster Linie ein monochromes-Display ist. In einem Museumsraum installiert, nimmt er eine skulpturale Präsenz ein, sei es der Bildschirm selbst oder der Projektor.

Beide Typen wurden kürzlich von Rosa Barba ausprobiert. Der Erste, zum Beispiel in *Stating the Real Sublime* (2009), bestehend aus einem auf die Decke gerichteten Projektor für 16 mm-Film und einer Lichtprojektion an der Wand. Der Zweite in *Is it a two-dimensional analogy of a metaphor?* (2010), ein beeindruckendes Werk, das eine eigenständige Diskussion erfordert und in dem das Museum selbst mit seiner länglichen Struktur (Centre Internationale Kunst Paysage 'I' ile Vassiviere) als Projektor dient.

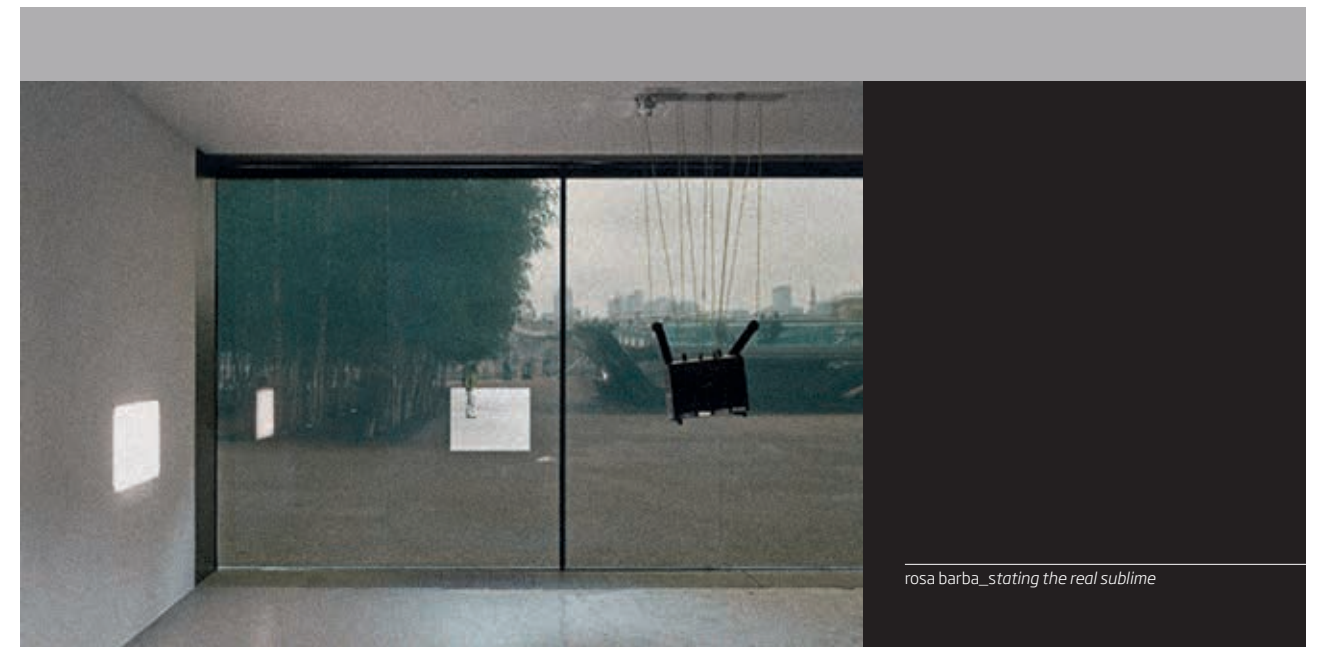
Bei einer paroxysmalen Entwicklung der Skulptur – die in der Regel auf die Videos der siebziger Jahre von Richard Serra hindeuten – wird die Architektur zu einer immensen Visions-Maschine.

Das Ergebnis einer Hybridisierung zwischen Malerei und Kino, zwischen Bild und Bildschirm, einer Fläche, die innerhalb eines bestimmten Geräts funktioniert, übernimmt der monochrome Bildschirm die direkte Rolle des Zuschauers, seiner agency (um einen schwierig zu übersetzenden Begriff zu verwenden), anstelle einer formellen Repräsentation, die sich auf der Oberfläche entfaltet. So schließt sich der Kreis, den niemand besser dargestellt hat, als Ad Reinhard in einem Cartoon von 1946: Ein Besucher zeigt mit dem Finger auf ein abstraktes Quadrat und schreit: „Ha ha, was stellt das dar? “; plötzlich nehmen die Bildzeichen ein böses Gesicht mit Blick auf den Raum der Leinwand an, die sich so gegen den Betrachter stellt: “Was stellen Sie dar?“ (Wie man moderne Kunst sehen sollte). Es ist nicht überraschend, dass Reinhard 1967, in seinem letzten Lebensjahr, Lucy Lippard seine Absicht beichtete, die Malerei aufzugeben, um Filme zu machen,

die aus einer Reihe monochromer Fotogramme mit Farbeffekten bestehen. Hätte ihm nicht die Zeit zum Entwurf dieses Projekts gefehlt, bin ich sicher, dass es integraler Bestandteil einer Genealogie des monochromen Bildschirms sein würde, was noch zu schreiben wäre. Darin wäre Platz für die Werke und Schriften von Fernand Léger und Moholy-Nagy; für die kinematografische Struktur der 70er Jahre; für die chromatischen Atmosphären die in den architektonischen Raum von James

Turrell bis Veronica Jenssens eindringenden; für einen Film, wie *Blue* (1993) von Derek Jarman; für das blendende weiß der traumatischen Bildschirme von Alfredo Jaar (*Lament of the images*, 2002 o *The Sound of Silence*, 2006); für die, die David Batchelor – Autor des erfolgreichen *Cronofobia* – „found monochromes“ genannt hat und damit zeigte, in welchem Umfang der urbanen Raum unserer Metropolen die Monochromie wieder aufleben lässt. Die Liste wird ständig aktualisiert.

RV



rosa barba\_ *stating the real sublime*

1 Benjamin H.D. Buchloh, “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde (Die primären Farben zum zweiten Mal: eine Paradigmawiederholung der Neo-Avantgarde)”, im *Oktober*, 37, Sommer 1986, S.41-52.

2 Alexandra Shatskikh, “Malevich and Film”, in *The Burlington Magazin*, 135/1084, Juli 1993, S. 470-78; Kasimir Malevich, *The White Rectangle (Das weiße Rechteck)*. *Filmtheoretische Schrift* von Oksana Bulgakowa, Potekim Verlag, Berlin-San Francisco 1997, 2002; Margarita Tupitsyn, *Malevich und Film*, Yale Universitätsverlag, New Haven-London 2002

3 Nam June Paik, *Versatile Color TV Synthesizer* [1969] (Vielseitiger Farb-TV Synthesizer [1969]), Zitat in Judson Rosebush (von). *Video 'n Videologie 1959-1973*, Eversum Kunstmuseum, Syracuse 1973.

4 Erzählt in Annette Michelson, „Hollis Frampton: poïésis et mathésis“, in A. Michelson, Jean-Michel Bouhours (von), *Hollis Frampton. L' éclipse du savoir. Film, Fotografie, Video*, George Pompidou Center, Paris 1999, S.11-23, Zitat S.23n14.

## Works\_Opere\_Kunstwerke

Fontana		
Manzoni	<i>Azimut</i>	
Castellani		
Bonalumi		
Dadamaino		
Lo Savio		
Scheggi		
Simeti		
	Munari	
	Alviani	
	Biasi	<i>gruppo N</i>
	Chiggio	
	Costa	
	Landi	
	Massironi	
	Anceschi	<i>gruppo T</i>
	Boriani	
	Colombo	
	Devecchi	
	Varisco	
	Vigo	
	Apollonio	
	Scaccabarozzi	









*“Nell'estate del 1959 andai con Anceschi ad Albisola dove Manzoni esponeva la sua prima Linea, tracciata con un pennello su di una lunga striscia di carta che percorreva le quattro pareti della galleria; Piero felice di vederci, ne staccò un pezzo dove uno spettatore indignato il giorno prima aveva sputato e ce la regalò.”*

**Davide Boriani**

In Marina Pugliese, Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie, serie IX, vol. XII, fasc.II\_Roma, 2000, p.223

Con il critico spagnolo Juan-Eduardo Cirlot trattiene una fondamentale corrispondenza (durata poche lettere) utile per comprendere la poetica dell'artista.

*“... quello che più mi interessa sono le Linee: credo siano il punto culminante di tutta la mia pittura, il punto che fa anche comprendere i miei quadri bianchi, che per me non sono quadri di materia, ma quadri antimateria, quadri “achrome”. Per quanto riguarda i quadri, ora li realizzo con la macchina da cucire, e posso ottenere effetti sorprendenti: ora ho in progetto una serie di quadri in oro.”*

**Piero Manzoni**

Per questa corrispondenza, cfr. Juan-Eduardo Cirlot. De la critica a la filosofia del arte, a cura di Lourdes Cirlot, Quaderns Crema\_ Barcelona, 1997, pp. 105-124

**Piero Manzoni**

LINEA m 11,94

tecnica mista

novembre 1959







**Agostino Bonalumi**

BIANCO

190x190 cm

acrilico, tela estroflessa, gomma piuma

1968







Piero Manzoni su Dadamaino

Secondo Manzoni, Dada "si stacca dalla terra con le ali", non allude, non esprime, non rappresenta, non astrae, ma libera la superficie:

*"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 cose nuove".*

I quadri, a cui Manzoni allude, sono evidentemente i coevi cicli sui Volumi e i Volumi a moduli sfasati.

Da "Libera dimensione" pubblicato sul secondo numero della rivista Azimuth.

Alberto Biasi sui moduli sfasati di Dadamaino

Alberto Biasi ricorda così la sua reazione di fronte ai Volumi a moduli sfasati:

*"Nel maggio 1961 Dada fu invitata a Padova ad esporre nel nostro atelier, lo Studio Enne. Presentò per la prima volta i Volumi a moduli sfasati. Nel vedere questi ultimi lavori di grande dimensione, con un'infinità di piccoli buchi, fustellati a mano su fogli di plastica, le famose tende delle docce, mi arresi alla grandiosità del suo lavoro e cessai di produrre le Trame che io ottenevo sovrapponendo carte forate di piccolo formato. [...] In sostanza le stratificazioni di Dada mi sembrarono meno giocose, più impegnate delle mie, lasciai a lei lo sviluppo del concetto e mi dedicai al processo creativo dei Rilievi otticodinamici."*

Alberto Biasi in Dadamaino.

Gli anni '50 e '60, la capacità' di sognare. Milano, Cortina Arte\_2010

## Dadamaino

VOLUME A MODULI SFASATI

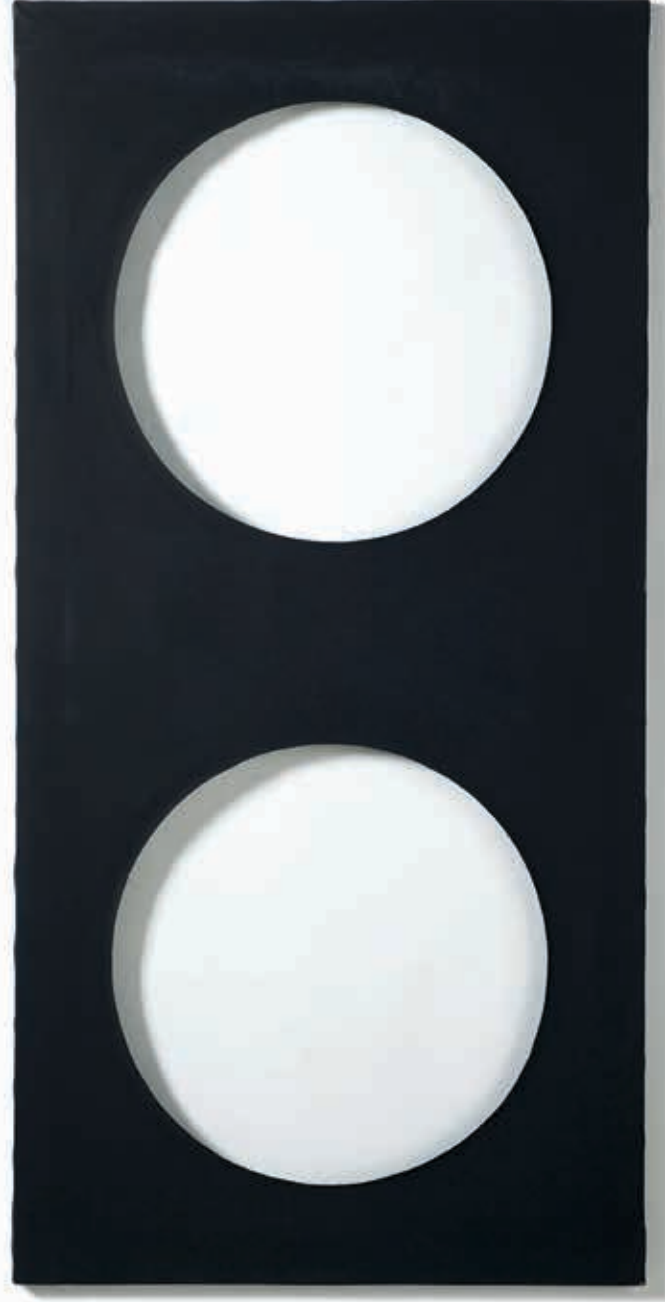
A TRE STRATI SOVRAPPOSTI

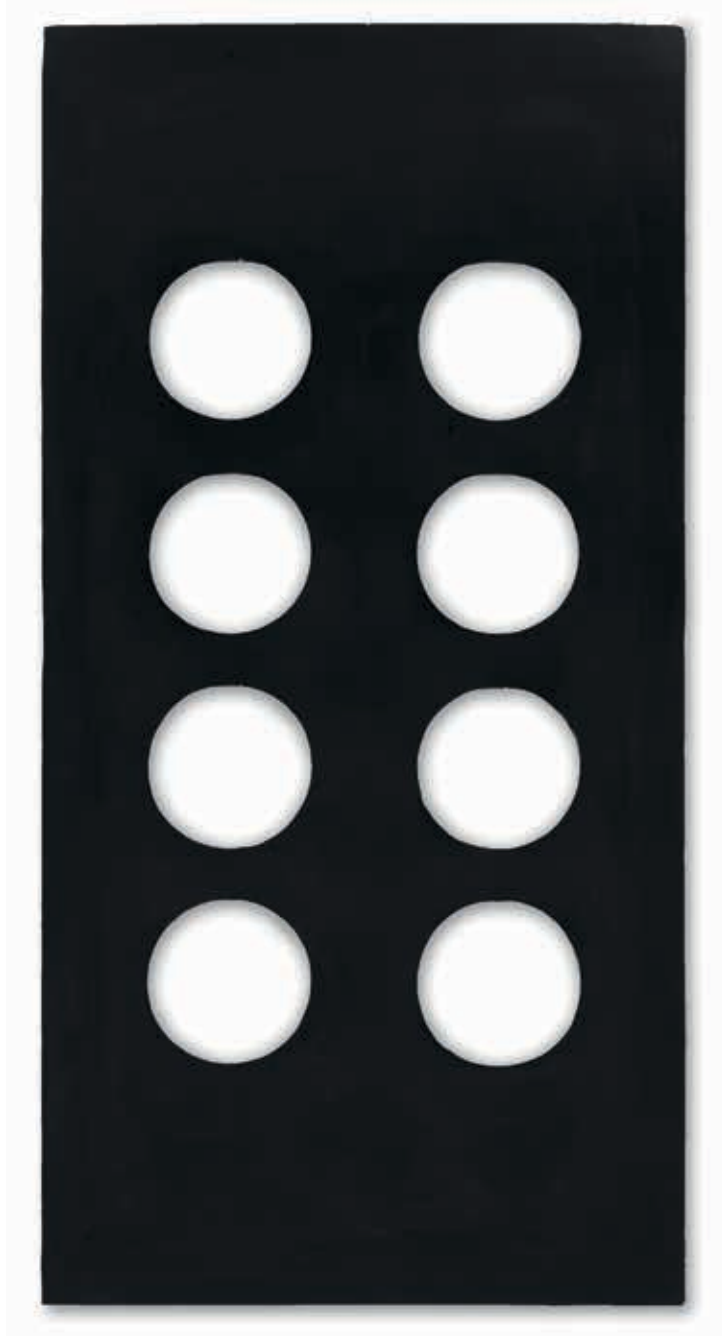
60x60 cm

plastica fustellata a mano

1960



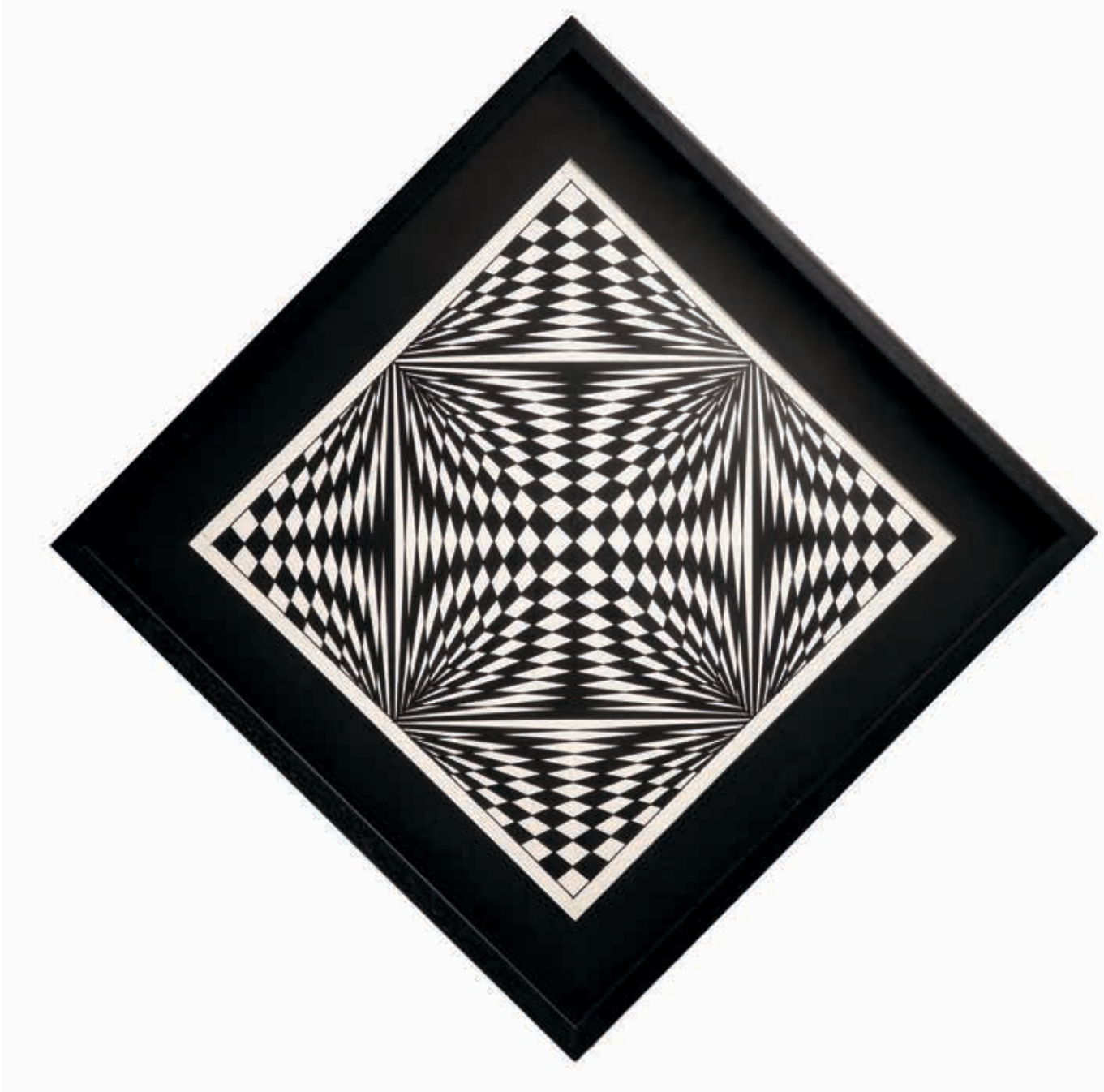




130



131





## **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

## **Francesco Lo Savio**

FILTRO

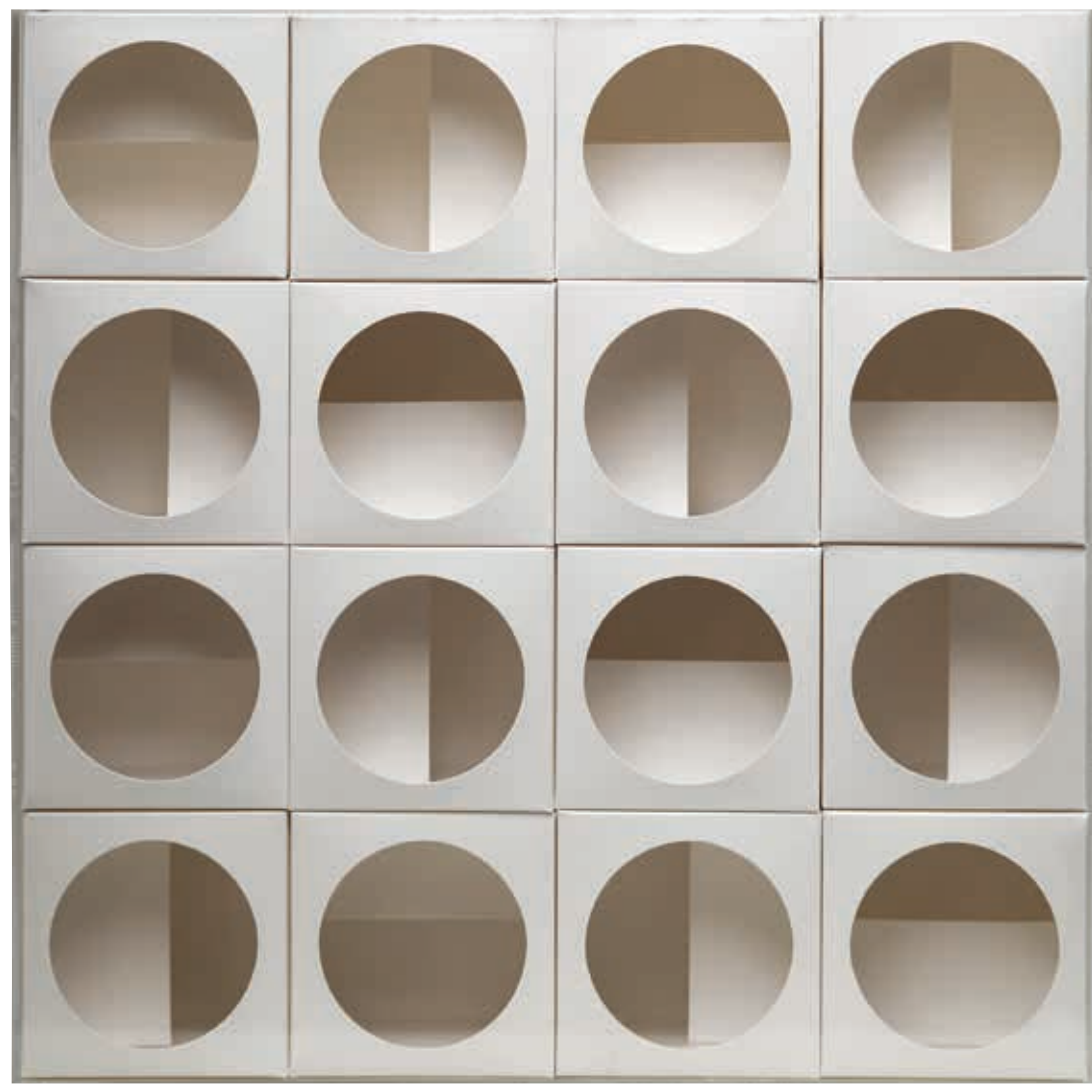
75x75 cm

tecnica mista, collage su tela

1960









**Turi Simeti**

12 OVALI NERI

70x50 cm

cartone, pittura acrilica, legno

1963



**Turi Simeti**

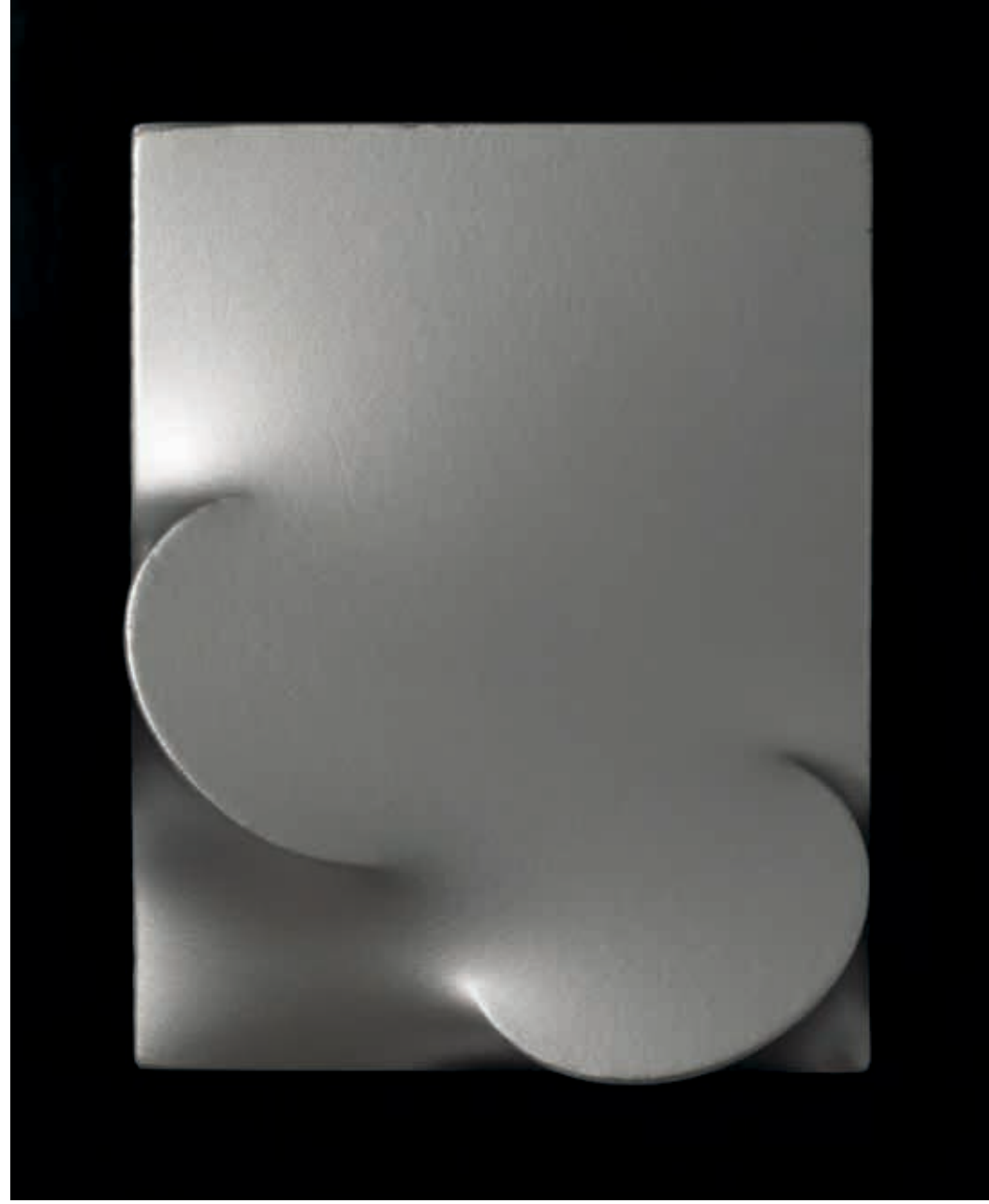
X CUBIC

35x35x43 cm

neon, metalacrilato

1969





*“Mentre i negativi-positivi sono costruiti con tinte sature piatte, senza alcun segno “espressionista”, in uno spazio geometrico organizzato da ritmi rigidi, e dove tutto lo spazio è significativo, i segni sono invece delle forme appoggiate sul fondo, senza problemi di ambiguità percettiva, dove il valore è dato dall’energia, dal colore materico, dalle dimensioni, dai collegamenti, dagli spazi vuoti.”*

**Bruno Munari**

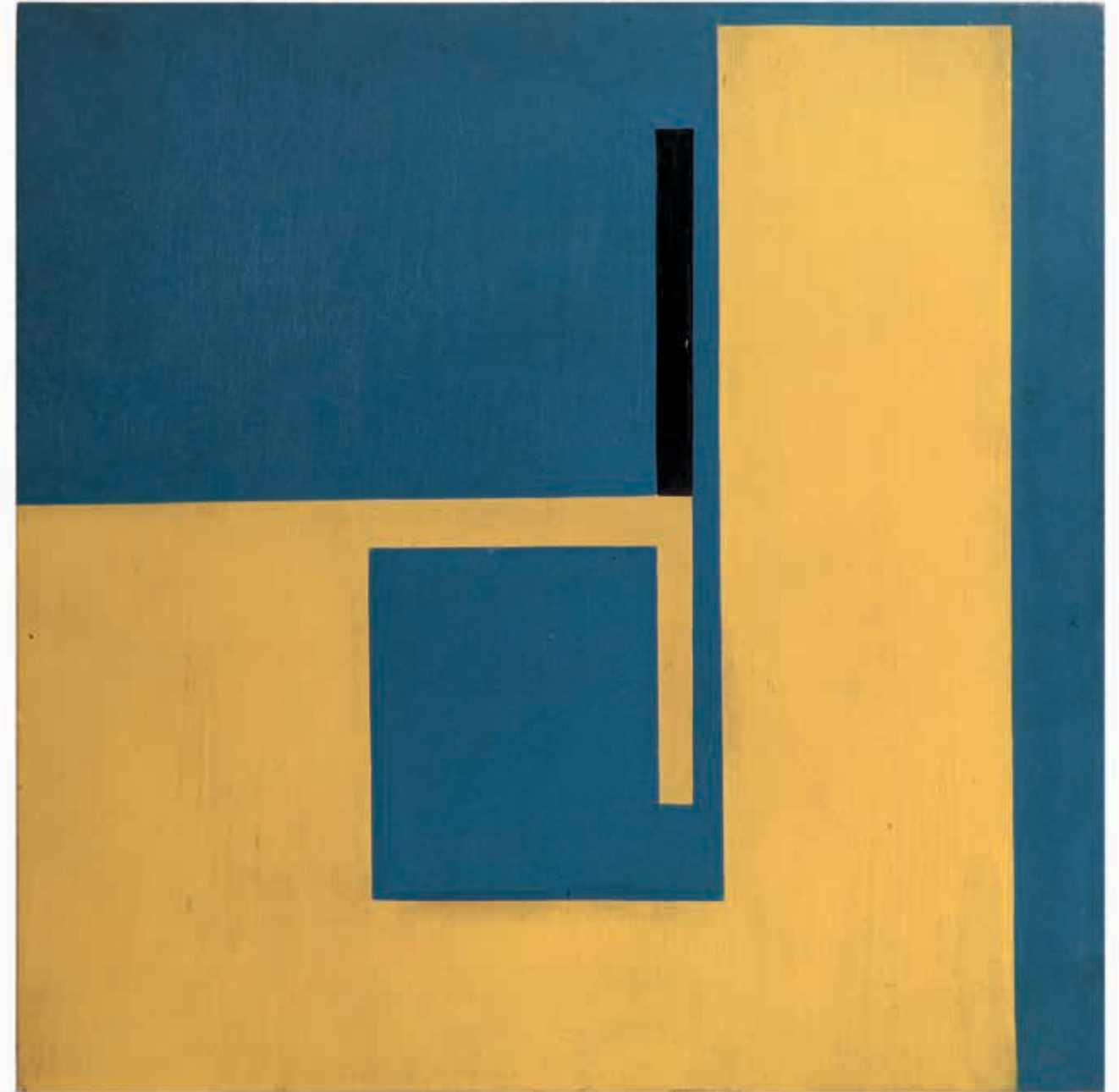
**Bruno Munari**

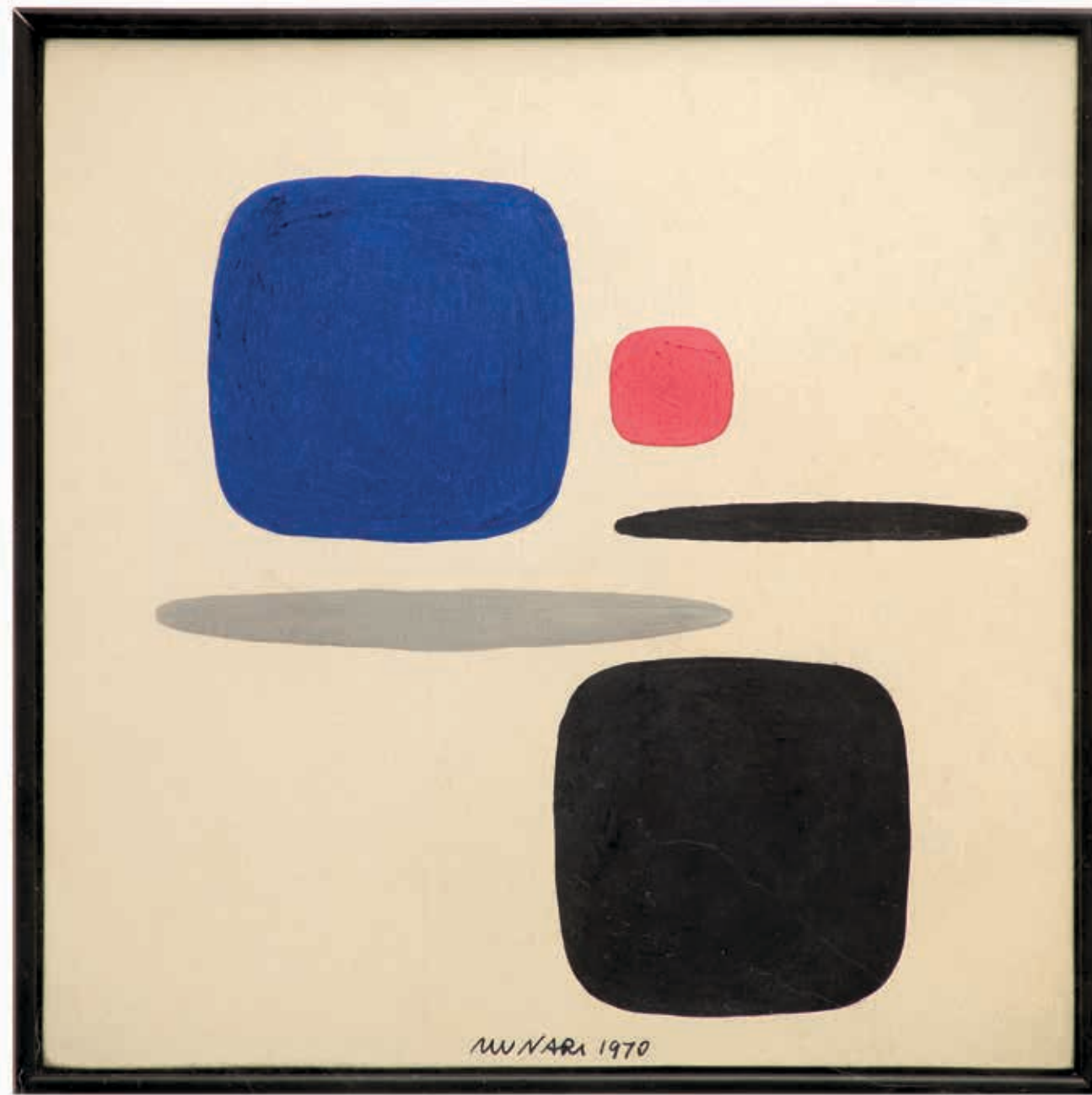
NEGATIVO POSITIVO

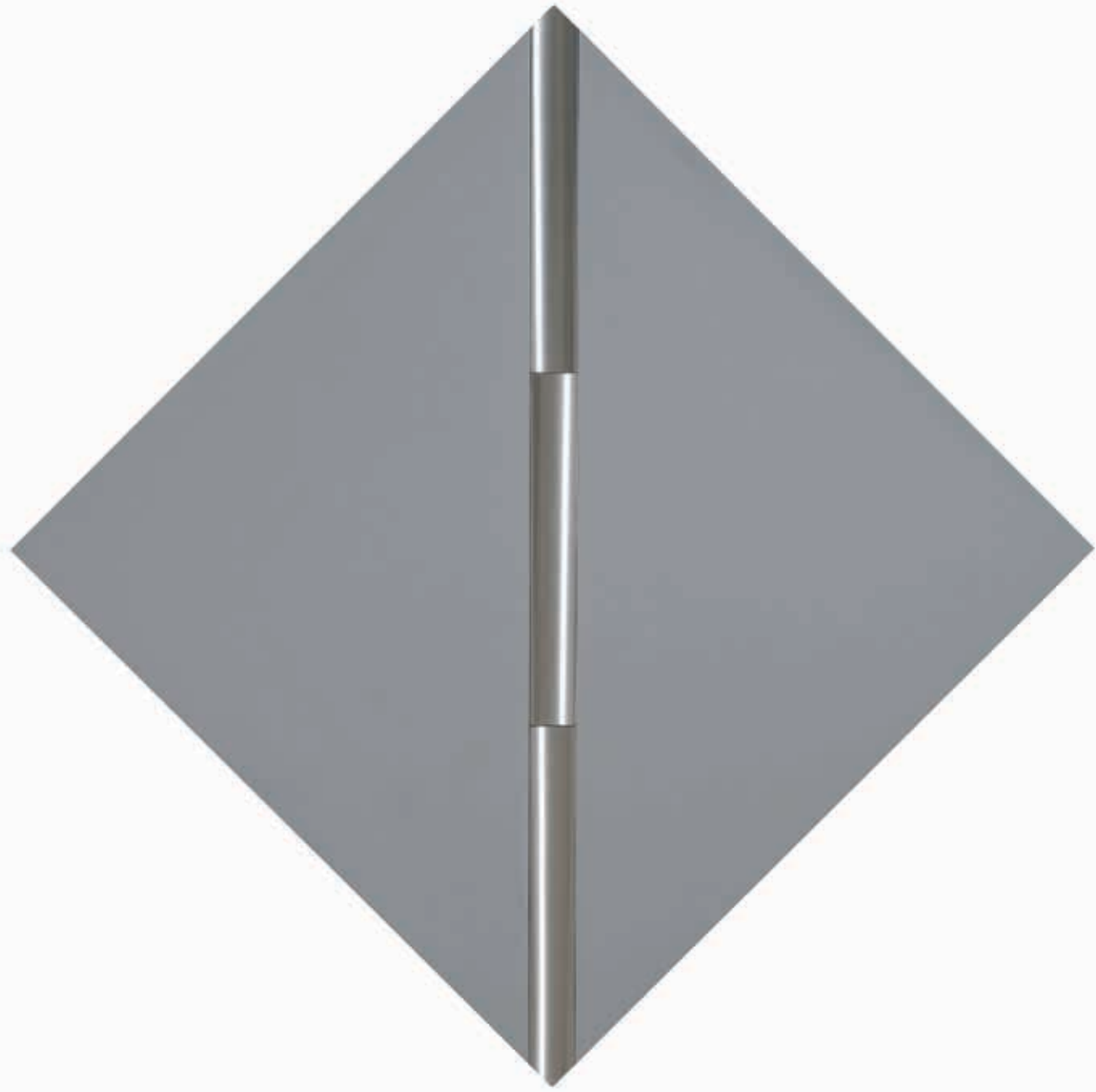
34x34 cm

olio su masonite

1964







**Alberto Biasi**

DINAMICA VISIVA

59,5x59,5x5 cm

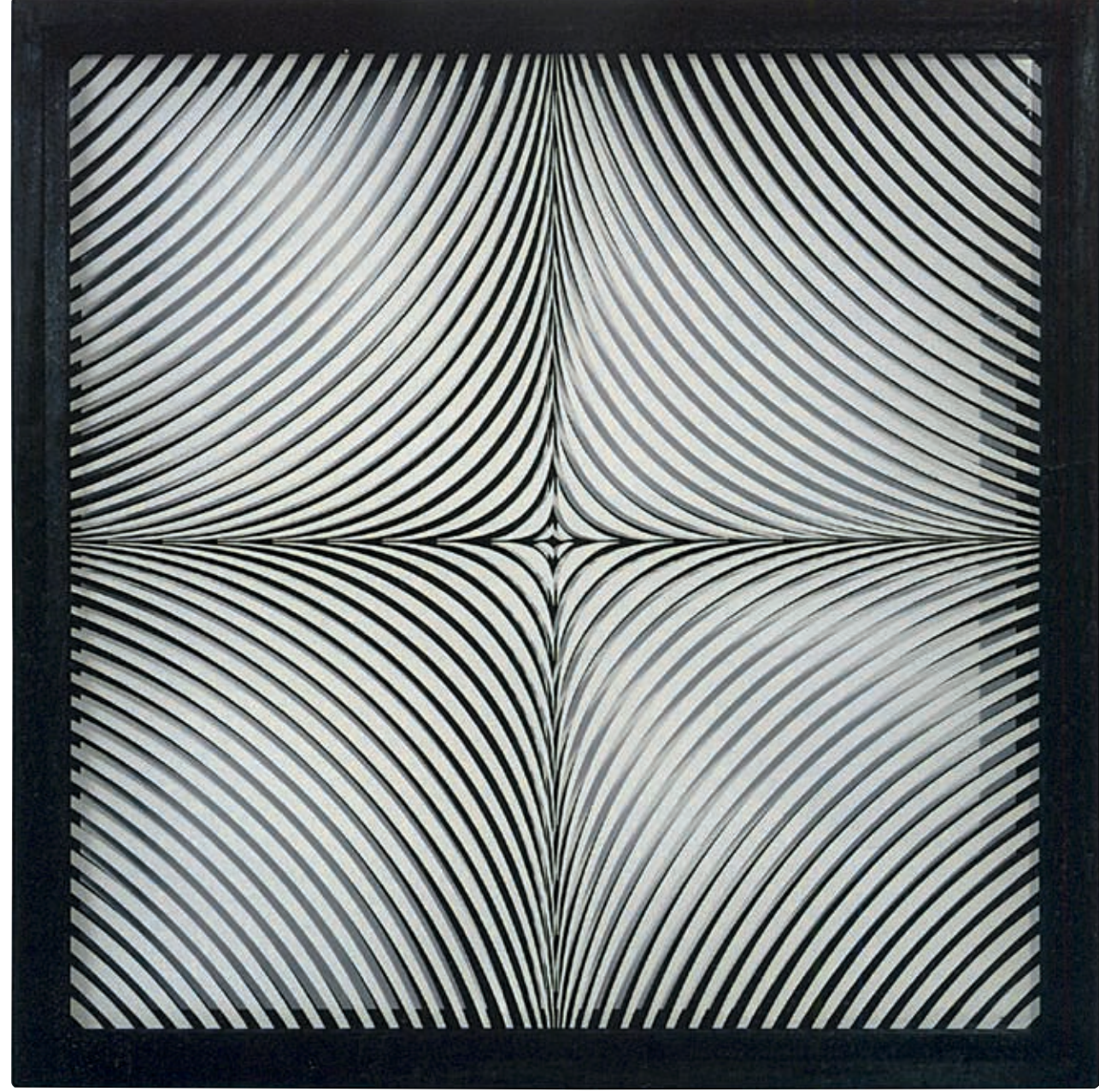
doppia serigrafia su plexiglas

Gruppo Enne \_ 1964







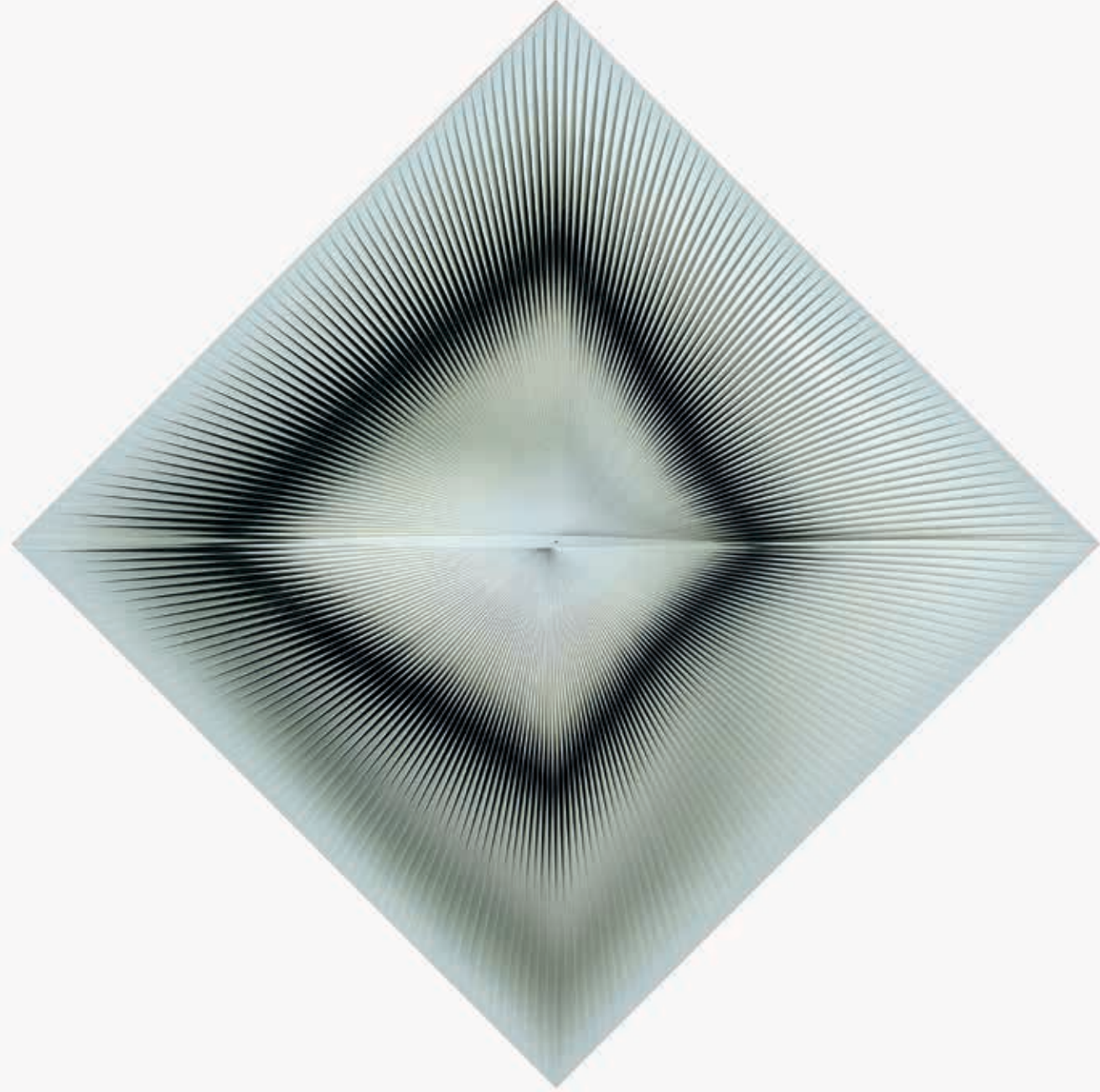


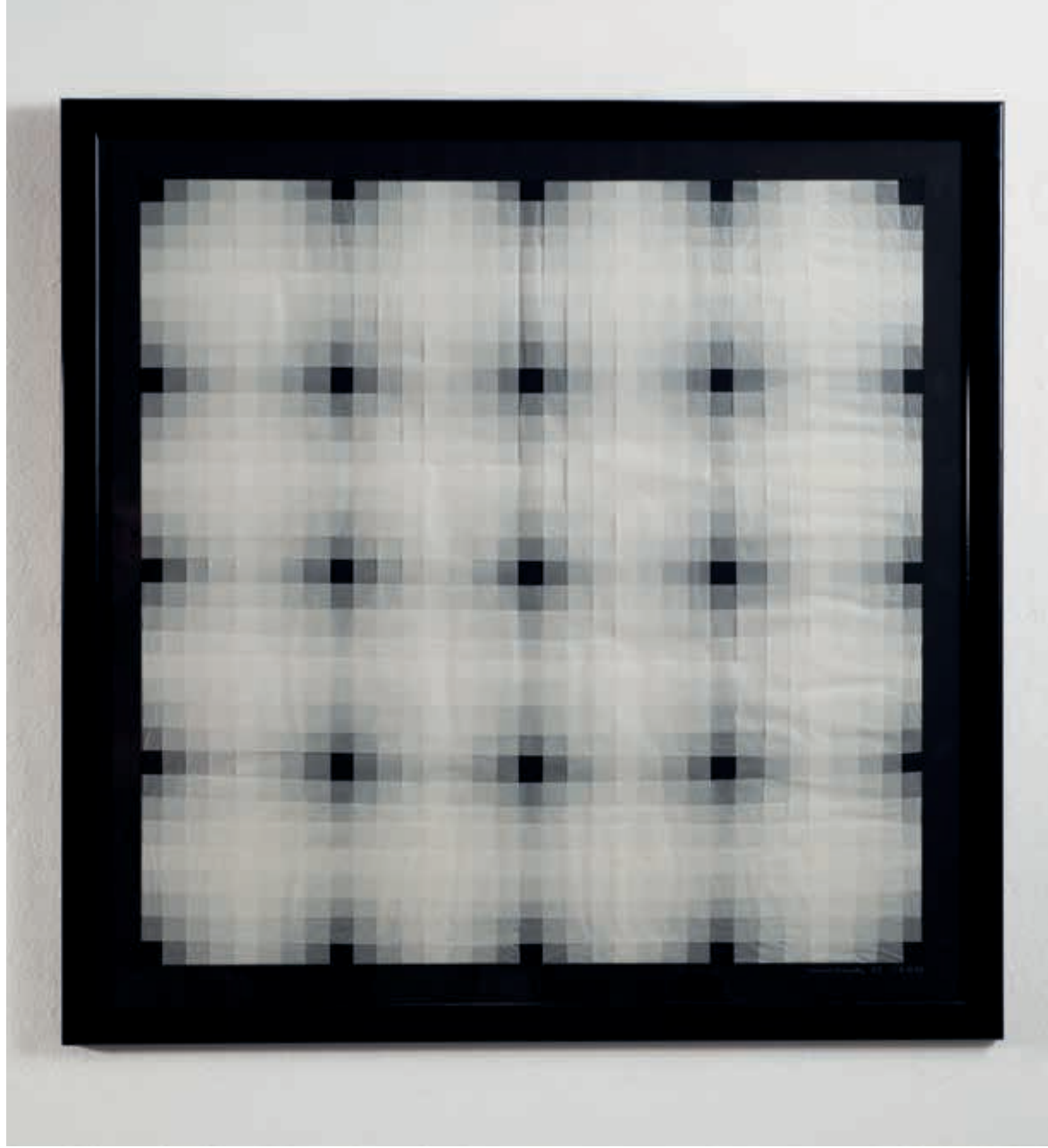


160

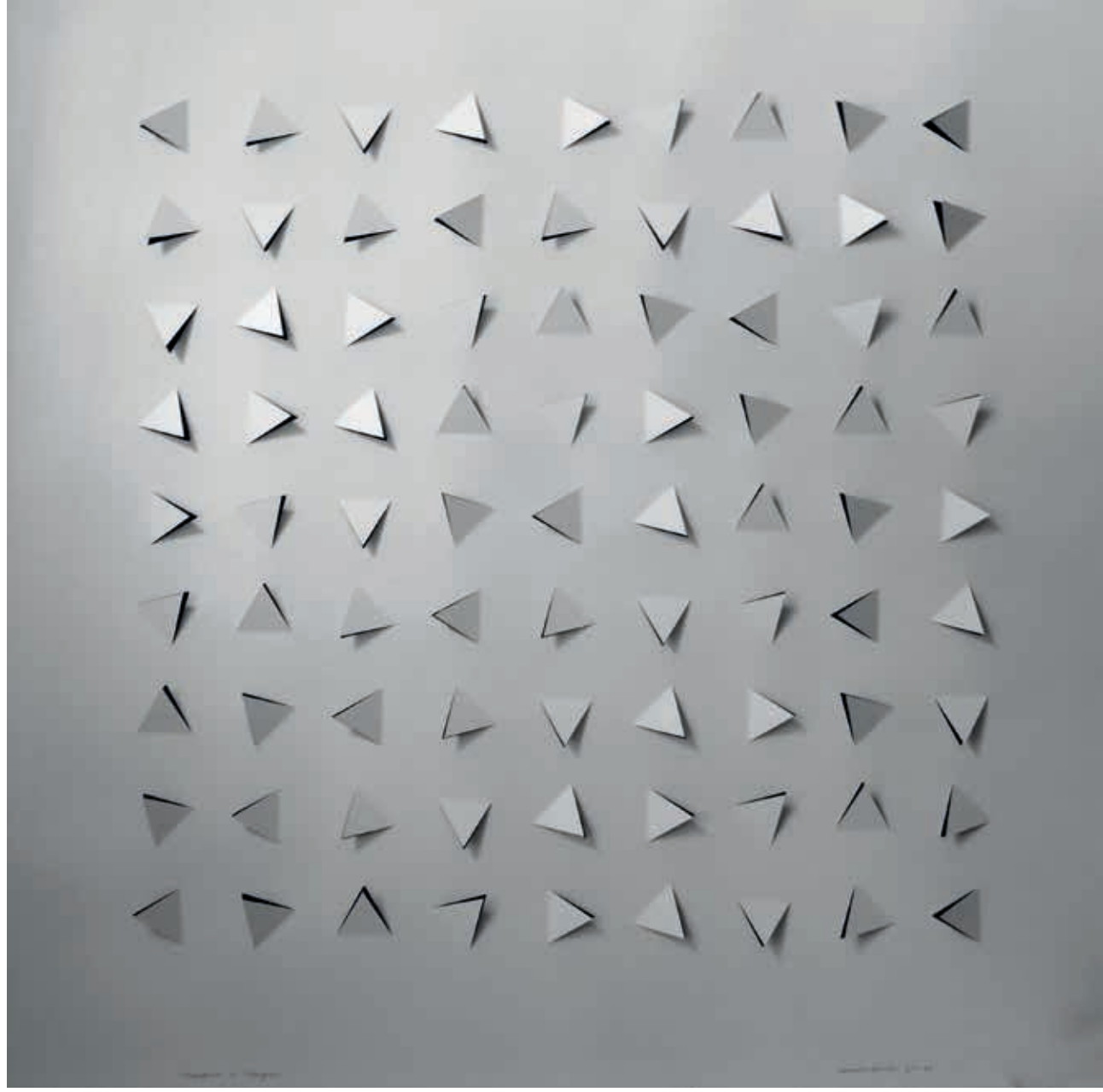


161









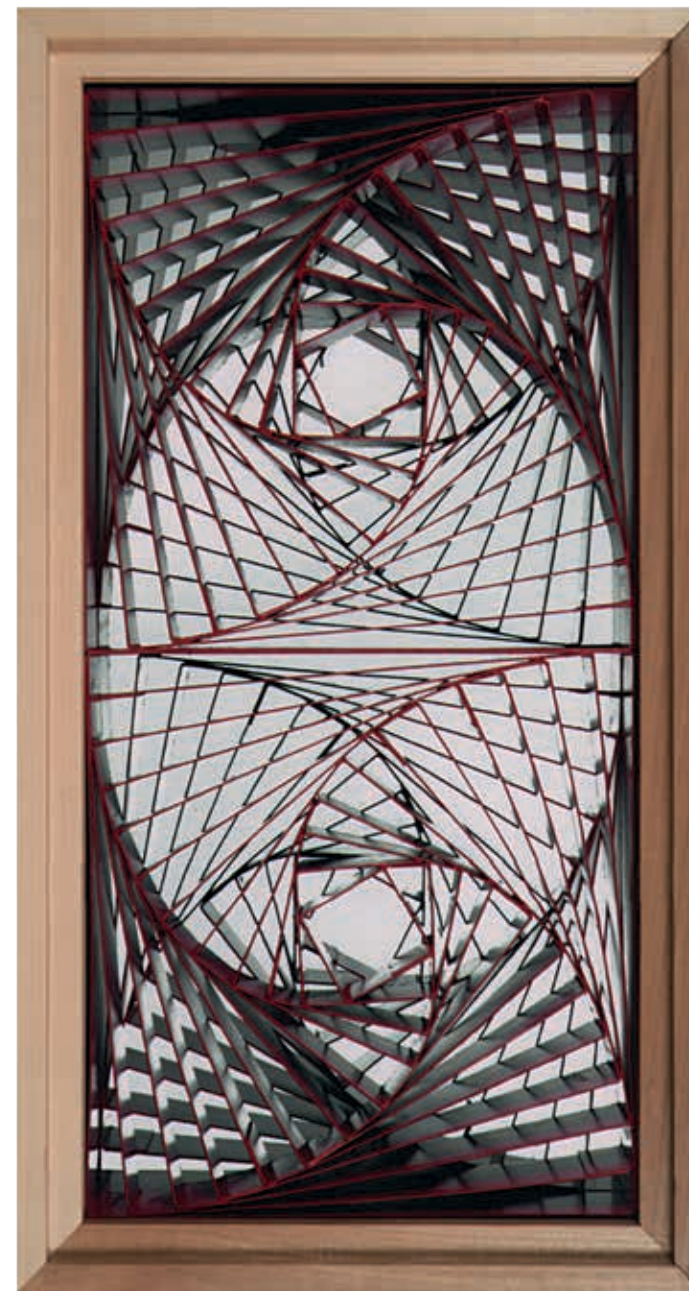
**Manfredo Massironi**

STRUTTURA DOPPIA  
A QUADRATI RUOTATI

50x25x10 cm

metallo cromato, telaio in legno

1964







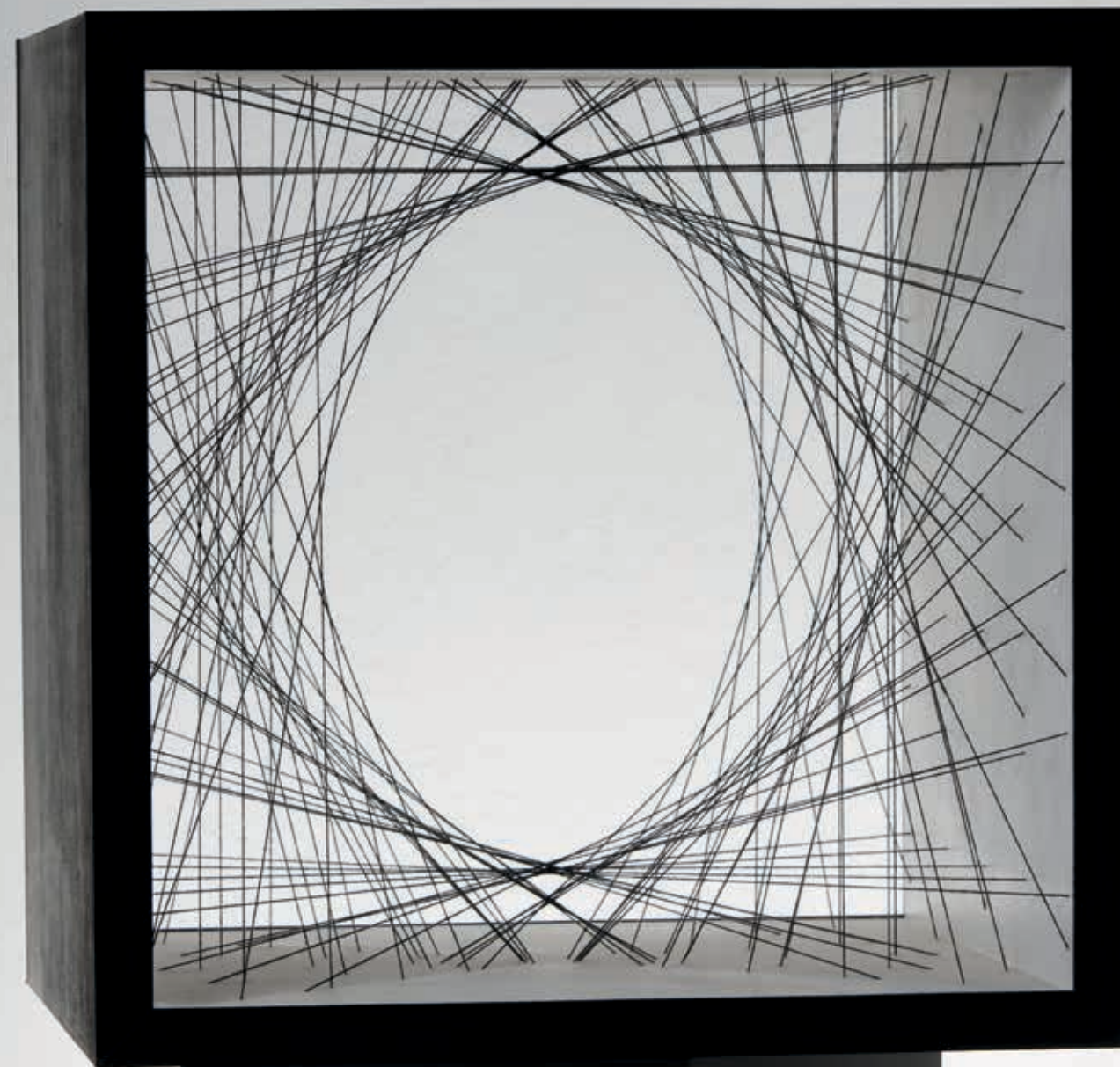
**Manfredo Massironi**

SFERA NEGATIVA

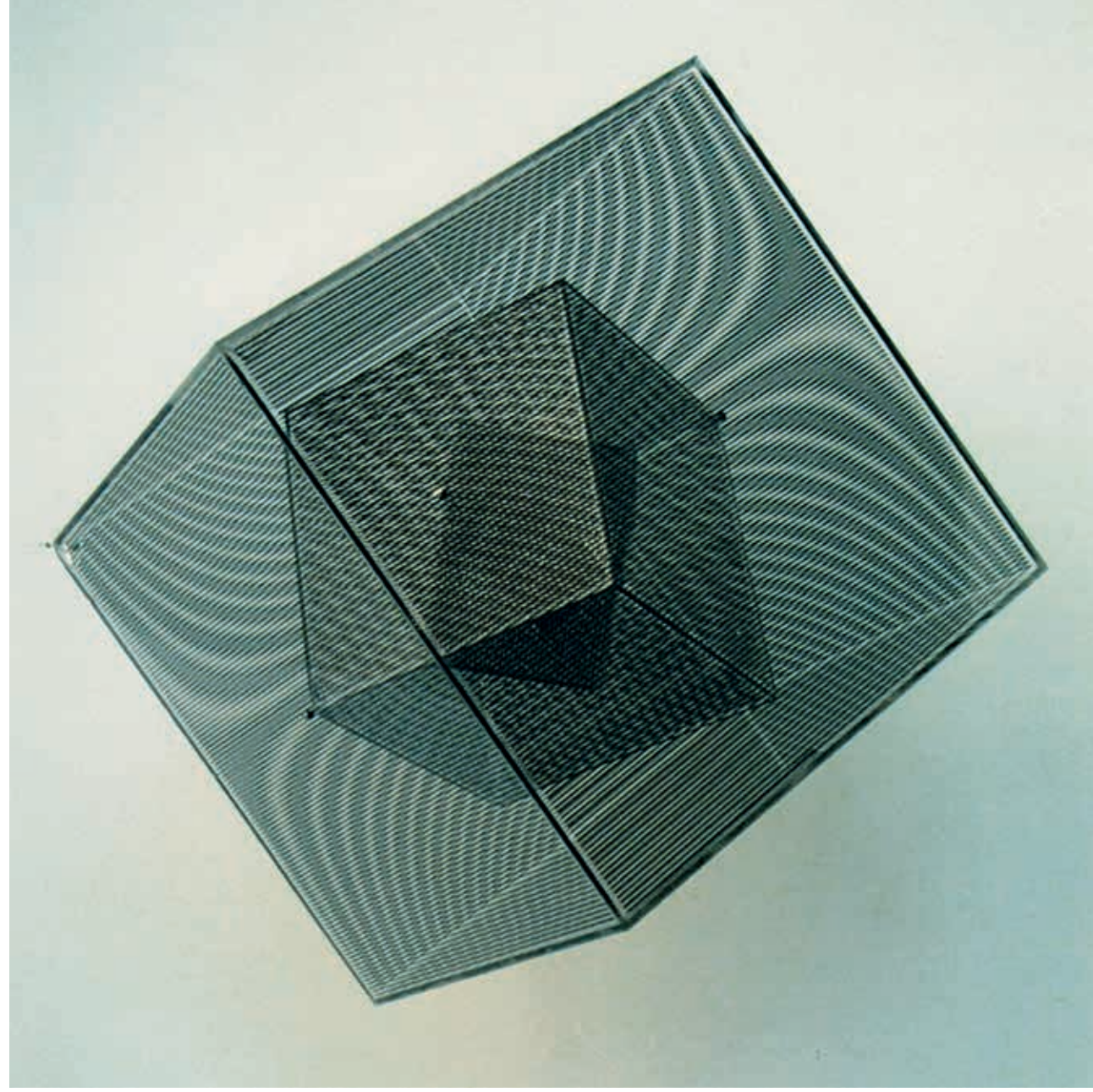
50x50x50 cm

fili di cotone, telaio in legno

1964/2007













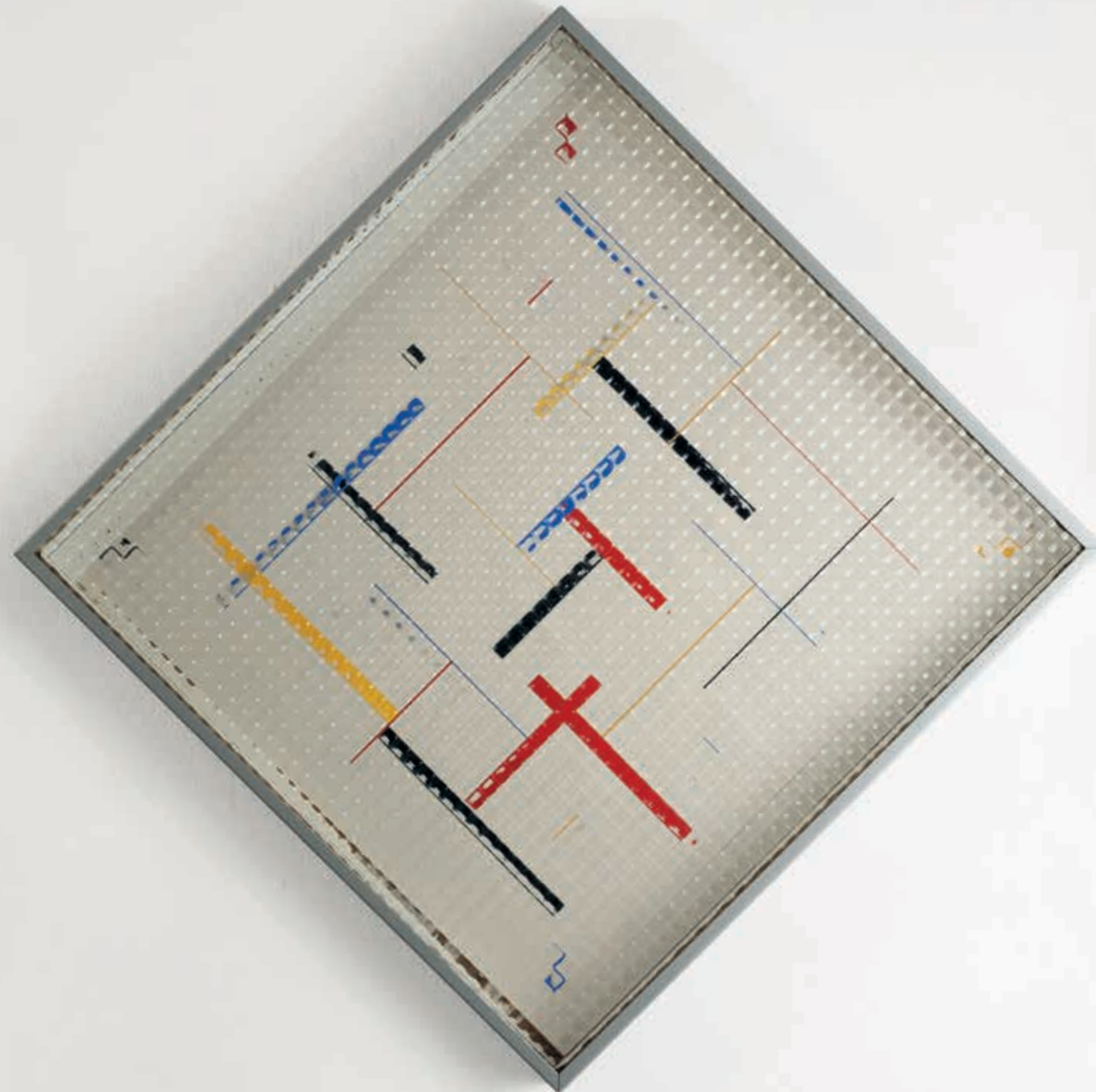
**Grazia Varisco**

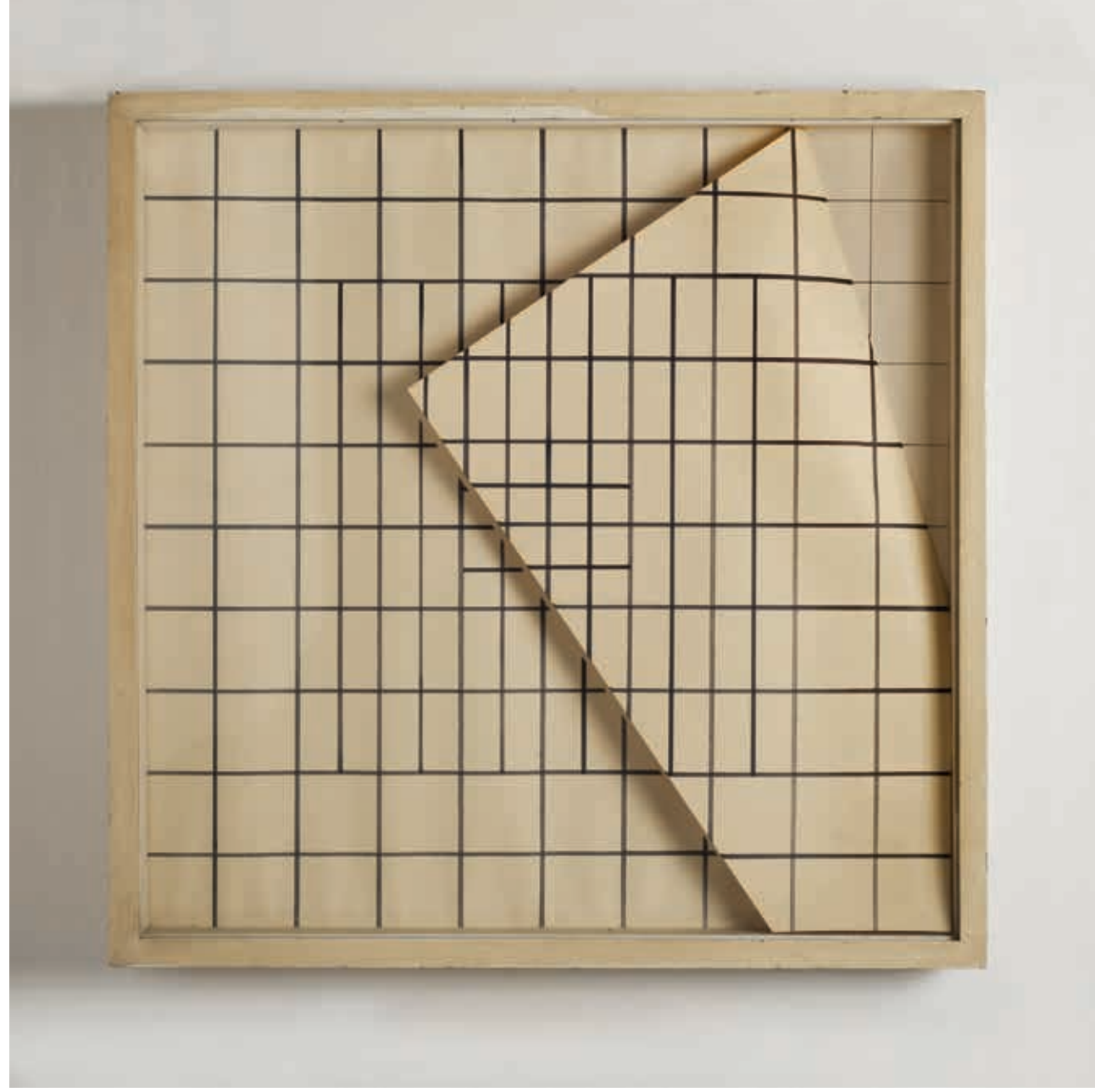
RETICOLO FRANGIBILE

54x54 cm

legno, vetro industriale

1967







**Nanda Vigo**

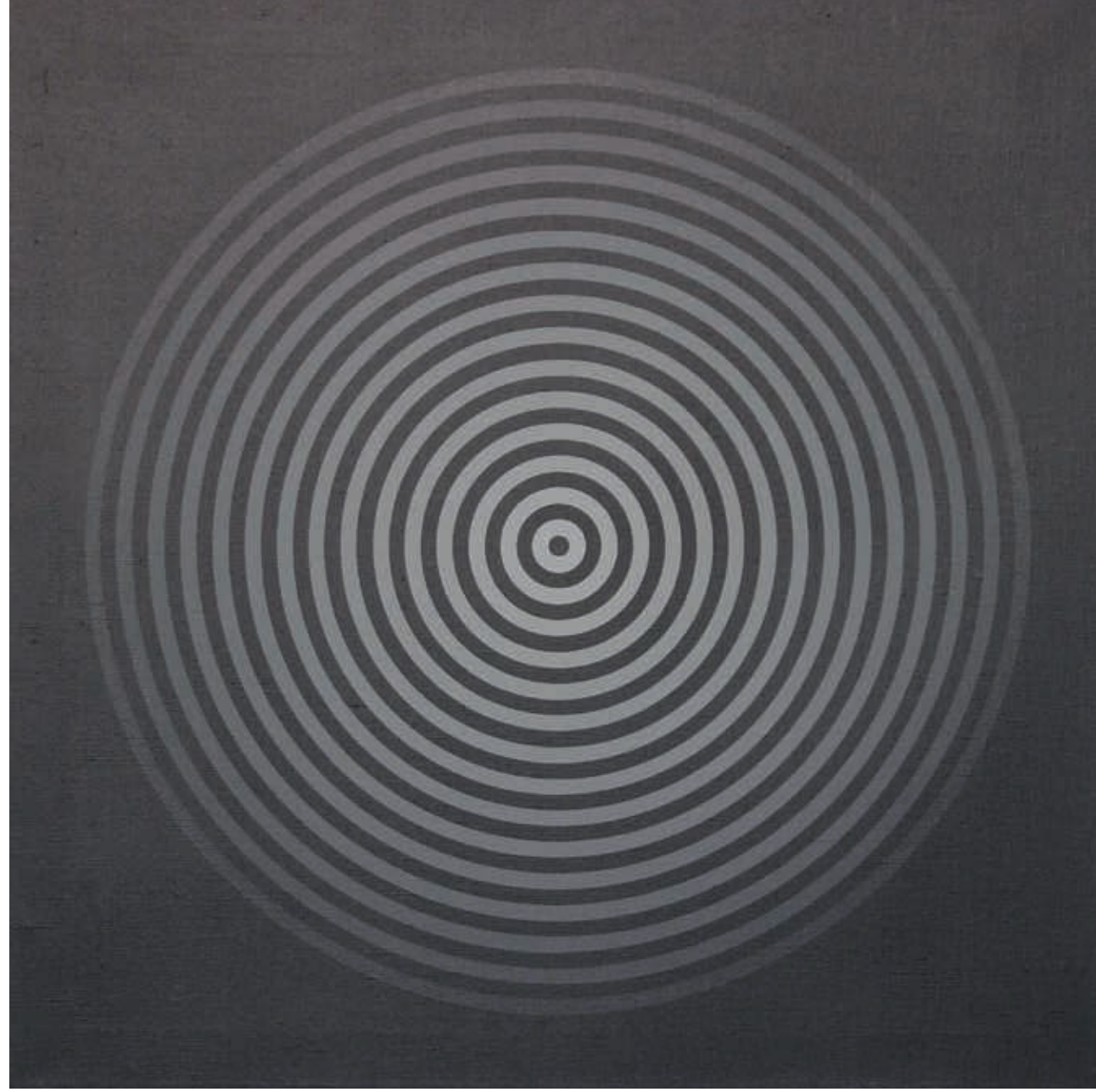
CRONOTOPO

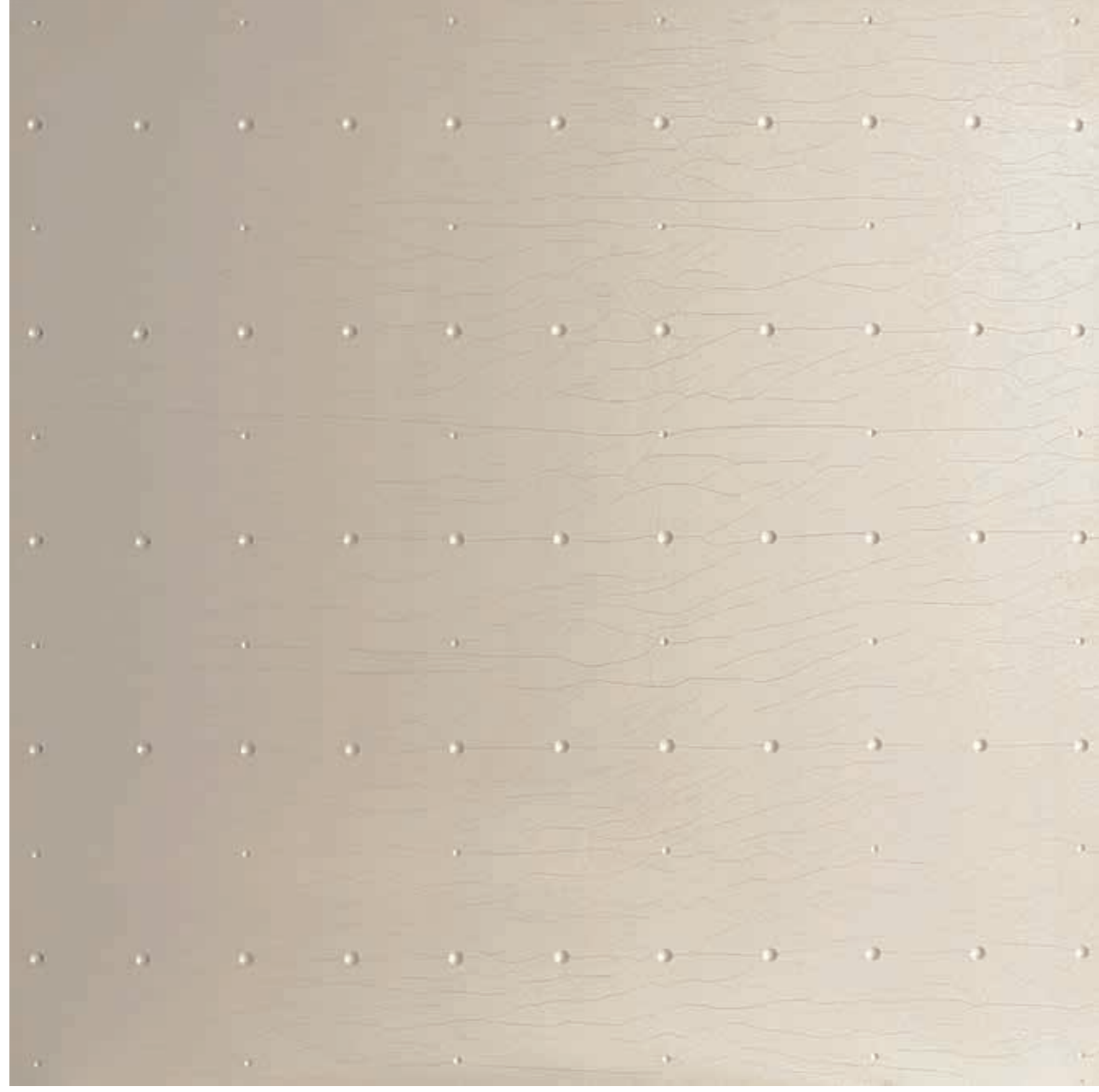
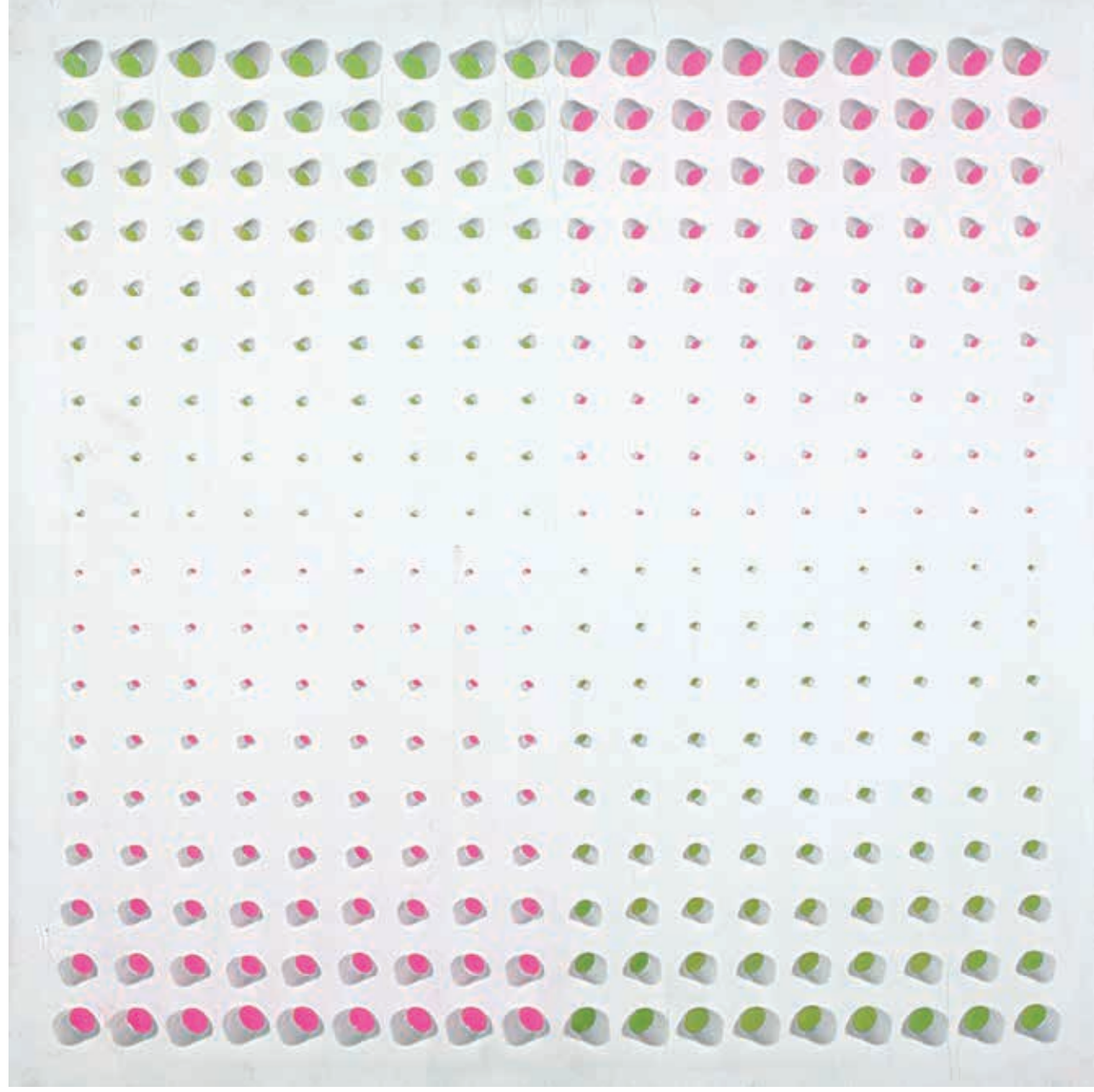
30x30x8 cm

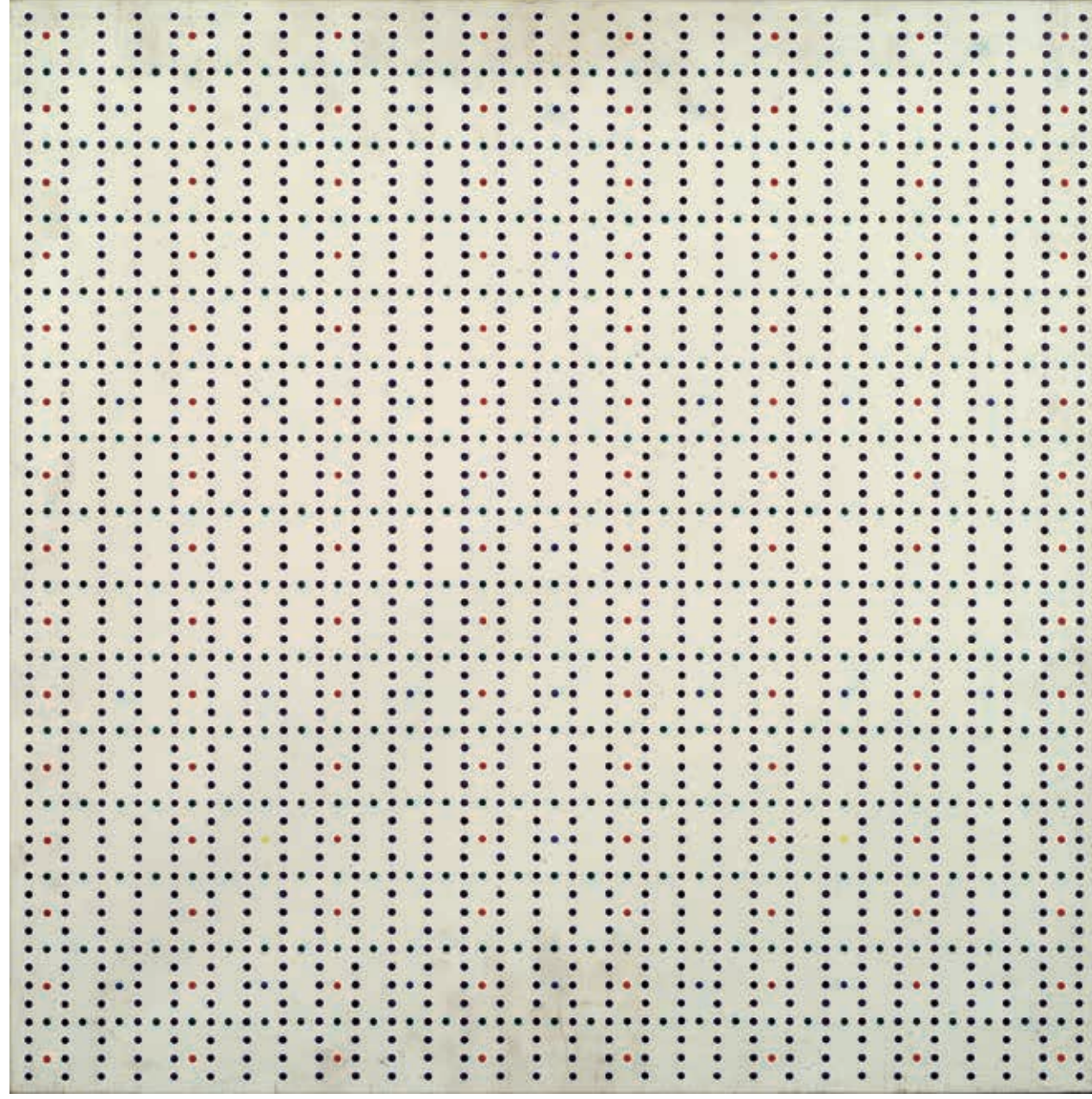
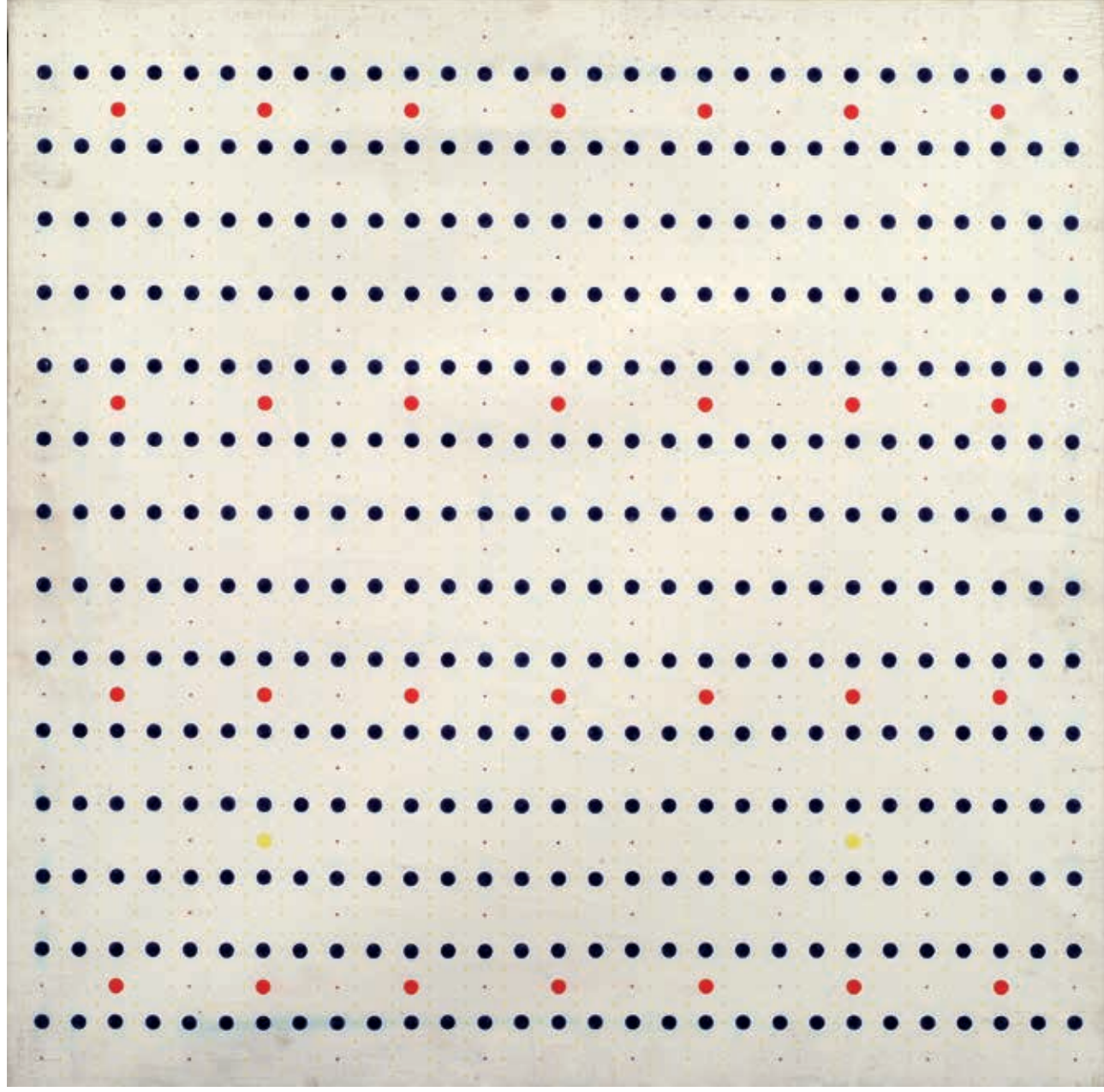
metallo, vetri smerigliati

1964











**New Tendencies...  
New materials**

**Attilia Todeschini  
Federica Picco**

The radical mutation of the expressive needs of the contemporary art has led to the gradual abandonment of the traditional techniques and the materials and the introduction of completely new creative practices, free from the balance of material and preservatives, which for centuries had overseen the creation of the artifacts.

Since the early years of the twentieth century, with the first avant-gardes and the Cubism, the artist's work is gradually liberating from subordinate role to narrative needs and wins the status of autonomous object with a specific aesthetics identity and with a new choice and technical processing of the materials used.

This disruptive change in operating logic has resulted in emphasizing

the importance of the concrete physicality of the work for the purpose of the expressiveness testified by the polymateric assemblies of Cubists, Futurists and Dadaists, from Duchamp's *ready-mades*, from the assemblage of the surrealists, from the building with the new industrial constructivist and minimalistic materials. Even waste materials collected and assembled by the neo-Dadaists, to arrive at new techniques of reproduction of the images as the *fotoserigrafia* on canvas, which is typical of Warhol, to Nauman holograms, to the video installations, to finish with the interactive installations done with digital devices.

The artist then learns the materials and techniques from the industrial progress, makes his own items intended for everyday reality, reinterpreting them in a creative and anti-functional way.

Again, this is the big break from the tradition of contemporary art: the expressive intention exceeds, indeed, decisively omits, the balance of the materials used and the need for conservation of artifacts for centuries, except for a few rare, brilliant, example, it was the basis of the technical choices.

**NEW MATERIALS IN ART**

With the beginning of the twentieth century, the modes of expression and techniques of the artists began to be influenced by the discoveries and innovations produced by industrial development. The avant-garde currents, set a fundamental passage in understanding the art as perception of the reality, the art as conceptualization and intellectual elaboration.

The new vision of the historical avant-garde artists leads to a complete renovation of works that require new formal solutions and techniques, such as the polymaterism, the colorfulness of the assembly, the space and the blank, seen as integral parts of the work. That's why in the work it was started to use the foreign materials like cardboard, wire, metal: everything that is part of everyday life can be means of artistic expression.

The key point in this process is that Marcel Duchamp who, with the conception of the *ready-made*, elevates the common object in art work, and opens the way to Dadaism, through which the traditional logical systems are condemned, reaching to a new conception of the meaning of the objects based on the replaced

meaning and on the intrinsic value of the material.

At the same time for the development of the avant-garde movements, make their entry into the world of art, the plastics: since 1930 world saw the development of the chemical industry which lead to the production of new materials, with different polymeric structures, such as polystyrene, polyvinyl chloride, polyethylene, nylon, and, in the 1940, teflon, the first fluorinated polymer. Thanks to advances in research, cellulose nitrate, highly flammable, is soon replaced by the acetate, which will become the most widely used plastic for the next thirty years. For a long period the plastic materials were used as imitations of traditional materials at a low cost: in the form of fibers replacing silk and wool, for the characteristics of flexibility and elasticity replaced by synthetic rubbers. The artists immediately identified their characteristics: they are versatile, lightweight, easy to cut and shape, can be printed in any form, obtaining the final effects of all types. In the fifties, with the birth of acrylic paints, the polymers became fundamental element for the contemporary painting. Pioneering the use of these materials

in the world of art must be tribute to Naum Gabo for the construction of his three-dimensional work, who, between the Twenties and Thirties exploited the power of the cellulose esters, progenitors of the plastic materials, trying to explore all the possible optical and luminous effects which these compounds could obtain, preparing the way for the official entry of the materials such as plexiglas, polyester, expanded polystyrene, polyurethane resins, polychrome and carbon fibers in the world of art, which would take place during the years of the second world war. In this regard, we cannot fail to mention the Group N from padua, whose exponents (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi and Manfredo Massironi), during the sixties, created the work using the materials such as PVC and plexiglass, materials that better express the intent to recreate the optical-dynamic effects typical of the kinetic art.

However, even greater impact was done by the introduction of synthetic and semi-synthetic polymeric materials such as pictorial binders: industry required paint with characteristics of manageability, durability and stability, far superior

to those traditional, characteristics that do not delay in attracting artists, especially for the faster drying and less yellowing compared to oil painting.

From the beginning of forties alkyd resins based paints were introduced. Drying of these paints is similar to that of the oils, but occurs more rapidly. The alkyd resins soon became the standard components of commercial paints for domestic use, being chosen by the artists in replacement to the classical oil painting because of their easy availability, the low cost, and the possibility to obtain thick layers of pigment and wide variety of colors. The widespread of alkyd enamels as art materials was promoted by the experiences in the United States with the work of De Kooning and the works of Frank Stella. In the same years, the first acrylic colors in tube were made, whose properties have a key role in the expressiveness of great artists such as Barnett Newman or Roy Lichtenstein, who would experiment their potential by pushing towards more advanced solutions. The production companies begin to establish a close collaboration with the artists, trying to pursue technological innovation

and improvement of the materials, responding to the demands put forward by the personal creativity of the artists.

However, acrylic colors have a disadvantage: the paint film remains soluble in turpentine and other organic solvents, making it quite difficult to repaint and the overlapping of successive layers, which is why, during the fifties, an attempt was made to resolve the problem with the introduction of water based acrylic paints. When these are coated on the surface, after the evaporation of the water, they form a solid, tenacious and flexible film, on which subsequent layers can be applied, retaining all the properties of easy incorporation, the optical quality and rapid drying of the pigments that the originals acrylic solvents had shown.

These colors had a significant impact on the most important artists of that time: Andy Warhol and all the other exponents of the Pop Art immediately adopted acrylics just because these allow to obtain a painted surface flat and opaque, with no signs of brush strokes, very different from the one obtained with the oils and ideal for those artistic movements in the sixties seeking

for an impersonal style. From the fifties, the use of pictorial materials extends to resume the impersonal style of advertising posters based on flat surfaces without traces of brush strokes that mimic the color printing on paper. The new synthetic paints possessed a range of colors on an intensity never seen before: shiny or matt, metallic or satin, with a strong covering power, new effects of brightness and optical variations with the use of fluorescent colors.

However, industrial development does not involve only the pictorial materials: in fact in the sixties, we witnessed widespread of new media technology. These were the years in which the digitization is only in its beginning - the rest, Giovanni Anceschi, exponent of the T-Group, confirms that the kinetic artists and programmers work without a computer, *but as if* computer existed - but the artists immediately become aware of the strong impact that these tools would have on mass communication. There is still no talk of interactivity but of *open work*, to show the work of art that gets completeness thanks to the intervention of the viewer by bringing the art in contact of the public. A clear example are the work of

Gabriele Devecchi, Giovanni Anceschi and all the exponents of the T-group (Davide Boriani, Gianni Colombo, Grazia Varisco) who make heavy use of this type of material: their works are composed of electrical and electronic equipment that create play of light and motion through which perceptual experiments and interactive environments take the final form, as said earlier, to solicit the viewer's perception.

#### **THE DETERIORATION OF CONTEMPORARY ART**

As seen, the contemporary artist experienced all the materials that the industrial production puts at his disposal and his choice of the product, is solely based on functional aesthetic criteria for the expression of the individual poetics and does not take into account, nor is interested in the effects that time may cause. Now the mental-ideational aspect that prevails over the concrete and manual, matching of materials responds to the expressive needs of the artist who ignores or however, does not take into account the possible harmful mechanisms that may also be caused by the co-existence of different materials.

To define these heterogeneous approaches, the introduction of the term "mixed media" is used: this definition comes from a progressive difficulty in collecting accurate information about the new techniques that they spread and the materials, which require more specific knowledge. The unlimited artistic experimentation of the twentieth century has wiped out the differences between sculpture, painting and environmental art; has inaugurated the use of materials of new formulation; has implemented an extreme search for new means of expression and a break with the past. The emergence of the ephemeral art, from the Sixties, has shown an increasing disinterest for the life span of the products, entrusting the transmission of the artistic language to the idea. In this context, lifeless materials are researched, which are characterized by their evolutionary conditions that give poetics value: rusted iron, leaves, straw, wax, wood, rope are only some of the materials that may constitute to a work. Therefore, the knowledge and the meanings of materials becomes more and more important: interviews with the artists (where possible), researches, in-depth analysis that

give indication on the meaning of the work are now fundamental, so as to carry out a restoration compatible to the work, its physical, aesthetics and historical consistency. The conservation status of a work is not ascertained by age but by the parameters of durability, stability and permanence, which may require a restoration even just after few years of execution of the work, in order to avoid abnormal situations which were already at risk at the time of creation of the artifact. The deterioration of the materials can sometimes be an integral part of the language of the artist, it must be therefore, respected and maintained, while controlling its evolution. In many cases the work has already deteriorated at the time of execution with cracks, burns, tears, discolorations: further damage, which develop on the work but that does not disturb the artistic perception, which does not deviate from the original, if not affecting areas originally undamaged, are maintained within predetermined compositional choices, which in some way were present from the beginning. One example among many is, the "Cretti" by Alberto Burri: the crack is the aesthetic element typical

of his works. The artist takes the advantages of the characteristic of the material to shrink and crack when drying. The texture and thickness of these cracks may vary according to the dilution of the mixture and the thickness of the dough which constitutes the work. The artist was able to control the cracks, was able to guide their affect on the material, by speeding up the drying process or by blocking the process by applying the glue. However, this blocking is not definitive: in fact, the cracks may continue and, at a time may grow in the smooth areas or in high entity, and become the object of restoration. The same applies to the works of Lucio Fontana: in his "Concetti Spaziali" practice holes or cuts in the canvas, make the work very fragile. The artist, in 1947, collaborated in the drafting of the manifesto of Spatialists enunciating "art is eternal but may not be immortal" where "eternal" means the gesture made by the artist, which can never be erased. On the contrary, the work material will reach the moment of its total destruction. In the case of a significant deterioration they lose the original aesthetic characteristics and lead the status of work to the condition

of ruin. If paint irreversibly alters it or from the reflective sheets it gets deformed, it is necessary to proceed step by step, constantly mediating between the historical aspect of testimonies and that of aesthetic, linked to the fruition of artistic message that must continue to transmit the artist's intentions. In the absence of photographs of the original work or consent of the artist is no longer be possible to intervene, ratify the irretrievable loss of the original features of the work. From these conditions we are able to understand how the restoration of contemporary art requires a very careful approach in the study of the artist, his creative intent, the diversity of materials used and the causes of degradation, and considerable flexibility in the choice of mode of work. However, on the other hand the main feature of contemporary art is the multiplicity of its forms and manifestations from which inevitably follows a wide variety of techniques and expressive materials used, as pointed out by Heinz Althöfer, one of the most respected restorers of contemporary art:

*"[...] Just the knowledge of the materials and mastering the techniques of restoration is not enough: now it is necessary to penetrate the intellectual and philosophy of the artist, otherwise the starting point of the same restoration would be wrong. Now they are the same materials to be the expressions of the artistic subjectivity: this is the condition of main importance, because if you don't take it into account, the work will be destroyed in its physical and spiritual existence [...]"<sup>1</sup>.*

**AT\_FP**

<sup>1</sup> AA.VV. "Conservare l'arte contemporanea - Proceedings of Ferrara in 1991, Nardini, Florence, 1992".





**Nuove Tendenze...  
Nuovi materiali**

**Attilia Todeschini  
Federica Picco**

La radicale mutazione delle esigenze espressive dell'arte contemporanea ha comportato il progressivo abbandono delle tecniche e dei materiali tradizionali e l'introduzione di pratiche creative assolutamente nuove, libere dagli equilibri materici e conservativi che per secoli avevano sovrinteso alla creazione dei manufatti artistici.

Fin dai primi anni del Novecento, con le prime avanguardie e il Cubismo, l'opera dell'artista si va progressivamente liberando da qualsiasi funzione subordinata a esigenze narrative e conquista lo statuto di oggetto autonomo, con una specifica identità estetica e con una nuova scelta e elaborazione tecnica dei materiali utilizzati. Questo dirompente cambiamento

di logica operativa ha avuto come conseguenza l'enfaticizzazione dell'importanza della fisicità concreta dell'opera ai fini dell'espressività testimoniata dagli assemblaggi polimaterici di cubisti, futuristi e dadaisti, dai *ready-made* di Duchamp, dagli *objets trouvés* dei surrealisti, dalle costruzioni con i nuovi materiali industriali dei costruttivisti e dei minimalisti. Oppure dai materiali di scarto raccolti e assemblati dai neodadaisti, per arrivare a nuove tecniche di riproduzione delle immagini come la fotoserigrafia su tela, tipica di Warhol, agli ologrammi di Nauman, alle videoinstallazioni, per finire con le installazioni interattive realizzate con dispositivi digitali. L'artista assimila, quindi, i materiali e le tecniche provenienti dal progresso industriale, fa propri gli oggetti destinati alla realtà quotidiana reinterprestandoli in modo creativo e antifunzionale.

Anche in questo sta la grande rottura dell'arte contemporanea con la tradizione: l'intento espressivo supera, anzi, tralascia decisamente, l'equilibrio dei materiali utilizzati e l'esigenza di conservazione dei manufatti che per secoli, tranne qualche raro, geniale, esempio, era stata alla base delle scelte tecniche.

### **I NUOVI MATERIALI DELL'ARTE**

Con l'inizio del XX secolo i modi di espressione e le tecniche degli artisti cominciano ad essere influenzati dalle scoperte e innovazioni prodotte dallo sviluppo industriale. Le correnti avanguardistiche impostano un passaggio fondamentale dall'arte intesa come percezione della realtà, all'arte come concettualizzazione e rielaborazione intellettuale. La nuova visione degli artisti delle avanguardie storiche porta a un rinnovamento completo delle opere che necessitano di nuove soluzioni formali e tecniche, come il polimaterismo, la policromia degli assemblaggi, la spazialità e il vuoto, intesi come parti integranti delle opere. Ecco quindi che nelle opere cominciano ad essere inseriti materiali finora estranei come cartone, fil di ferro, metallo: tutto ciò che fa parte della quotidianità può essere mezzo di espressione artistica. Punto chiave in questo processo è Marcel Duchamp che, con l'ideazione del *ready-made*, innalza l'oggetto comune a opera d'arte e apre la strada al Dadaismo, attraverso cui si smantellano i sistemi logici tradizionali, approdando a una nuova concezione del significato degli oggetti basato sullo spostamento



di senso e sul valore intrinseco della materia.

In contemporanea allo sviluppo dei movimenti delle avanguardie, fanno il loro ingresso nel mondo dell'arte le materie plastiche: dal 1930 si assiste allo sviluppo mondiale dell'industria chimica che porta alla produzione di nuove materie con diverse strutture polimeriche, come per esempio il polistirene, il policloruro di vinile, il polietilene, nylon e, nel 1940, il teflon, primo polimero fluorurato. Grazie ai progressi della ricerca, il nitrato di cellulosa, altamente infiammabile, è presto sostituito dall'acetato, che diverrà la materia plastica più diffusa per i successivi trent'anni.

Per un lungo periodo le materie plastiche sono utilizzate come imitazioni a basso costo dei materiali tradizionali: in forma di fibre sostituiscono seta e lana, per le caratteristiche di flessibilità ed elasticità sostituiscono le gomme sintetiche. Gli artisti ne individuano subito le caratteristiche: sono versatili, leggere, facili da tagliare e forgiare, possono essere stampate in qualsiasi forma, ottenendo effetti finali di tutti i tipi. Negli anni Cinquanta, con la nascita dei colori acrilici, i polimeri diventano

fondamentali anche per la pittura contemporanea.

L'utilizzo pionieristico di questi materiali nell'arte si deve a Naum Gabo che, tra gli anni Venti e Trenta, per la costruzione delle sue opere tridimensionali sfrutta le potenzialità degli esteri della cellulosa, progenitori delle materie plastiche, cercando di esplorare tutti i possibili effetti ottici e luminosi che questi composti consentivano di ottenere, preparando la strada all'ingresso ufficiale nell'arte di materiali come plexiglass, poliestere, polistirene espanso, poliuretano, resine policrome e fibre di carbonio, che avverrà durante gli anni della seconda guerra mondiale. A questo proposito non si può non menzionare il Gruppo N padovano, i cui esponenti (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi), nel corso degli anni Sessanta, realizzano opere con l'ausilio di materiali come PVC e plexiglass, materiali che esprimono al meglio l'intento di ricreare gli effetti ottico-dinamici tipici dell'arte cinetica. Di impatto ancora maggiore è l'introduzione di materiali polimerici sintetici e semisintetici come leganti pittorici: l'industria richiedeva vernici con caratteristiche di

maneggevolezza, durata e stabilità, ben superiori a quelle tradizionali, caratteristiche che non tardano ad attirare gli artisti, soprattutto per la maggiore rapidità di essiccamento e il minore ingiallimento rispetto alla pittura ad olio.

A partire dagli anni Quaranta sono introdotte pitture a base di resine alchiliche. L'essiccamento di queste pitture risulta simile a quello degli oli, ma avviene più rapidamente. Le resine alchiliche diventano presto i componenti standard delle pitture commerciali per uso domestico, essendo scelte dagli artisti in sostituzione alla classica pittura ad olio per la loro facile reperibilità, il basso costo e la possibilità di ottenere spessi strati di pigmento e ampia varietà di colori.

La diffusione degli smalti alchidici come materiali artistici fu promossa dalle esperienze negli Stati Uniti con i lavori di De Kooning e le opere di Frank Stella. Negli stessi anni sono realizzati i primi colori acrilici in tubetto le cui proprietà hanno un ruolo fondamentale nell'espressività di grandi artisti come Barnett Newman o Roy Lichtenstein, che ne sperimentano le potenzialità spingendo verso soluzioni sempre più avanzate. Le società di produzione

cominciano a instaurare una stretta collaborazione con gli artisti, cercando di perseguire l'innovazione tecnologica e il miglioramento dei materiali, rispondendo alle istanze poste dalla personale creatività degli artisti.

I colori acrilici hanno, però, un inconveniente: il film pittorico rimane solubile in trementina e in altri solventi organici, rendendo difficile una ridipintura e la sovrapposizione di strati successivi, motivo per cui, nel corso degli anni Cinquanta, si cerca di ovviare al problema con l'introduzione delle pitture acriliche in acqua. Quando queste sono stese sulla superficie, in seguito all'evaporazione dell'acqua, si forma un film solido, tenace e flessibile, su cui possono essere applicati strati successivi, mantenendo tutte le proprietà di facile incorporazione dei pigmenti, le qualità ottiche e il rapido essiccamento che avevano mostrato gli originali acrilici a solvente. Questi colori hanno un notevole impatto sui più importanti artisti del tempo: Andy Warhol e tutti gli esponenti della Pop Art adottano immediatamente gli acrilici proprio perché permettono di ottenere una superficie dipinta piatta e opaca, senza segni di pennellate, molto

diversa da quella ottenuta con gli oli e ideale per quelle correnti artistiche che negli anni Sessanta ricercano uno stile impersonale. Dagli anni Cinquanta l'uso dei materiali pittorici si estende per riprendere lo stile impersonale della cartellonistica pubblicitaria basato su superfici piatte senza tracce di pennellate che imitano la stampa a colori su carta. Le nuove pitture sintetiche possedevano una gamma di colori di un'intensità mai vista prima: brillanti o opachi, metallizzati o satinati, con forte potere coprente, nuovi effetti di luminosità e variazioni ottiche con i colori fluorescenti.

Lo sviluppo industriale, però, non coinvolge soltanto i materiali pittorici: negli anni Sessanta si assiste infatti a una grande diffusione di nuovi media tecnologici. Sono anni in cui la digitalizzazione è solo all'inizio - del resto, Giovanni Anceschi, esponente del Gruppo T, afferma che gli artisti cinetici e programmati lavorano senza computer ma *come se il computer esistesse* - ma gli artisti prendono subito coscienza del forte impatto che questi strumenti avrebbero avuto sulla comunicazione di massa. Non si parla ancora di interattività ma di *opera aperta*, ad indicare il manufatto artistico che



acquista completezza solo grazie all'intervento dello spettatore facendo entrare l'arte in contatto con il pubblico. Un chiaro esempio sono le opere di Gabriele Devecchi, Giovanni Anceschi e tutti gli esponenti del Gruppo T (Davide Boriani, Gianni Colombo, Grazia Varisco) che fanno largo utilizzo di questo tipo di materiali: le loro opere sono composte da apparati elettrici ed elettronici che creano giochi di luce e movimento attraverso cui prendono forma esperimenti percettivi e ambienti interattivi finalizzati, come detto poc'anzi, a sollecitare la percezione dello spettatore.

### **IL DETERIORAMENTO DELL'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA**

Come visto, l'artista contemporaneo sperimenta tutti i materiali che la produzione industriale gli mette a disposizione e la sua scelta del prodotto si basa solo su criteri estetici funzionali all'espressione delle poetiche individuali e non tiene conto, né spesso gli interessa, degli effetti che il tempo potrebbe causare. Ora l'aspetto mentale - ideativo prevale su quello concreto e manuale, l'accostamento dei materiali risponde alle esigenze espressive dell'artista

che ignora o, comunque, non tiene conto dei possibili meccanismi dannosi che possono essere provocati anche dalla coesistenza di materiali diversi. Per definire questi accostamenti eterogenei si ricorre all'introduzione del termine "tecnica mista": questa definizione scaturisce da una progressiva difficoltà a raccogliere puntuali informazioni circa le nuove tecniche che si diffondono e i materiali, che richiedono conoscenze sempre più specifiche. L'illimitata sperimentazione artistica del XX secolo ha spazzato via le differenziazioni tra scultura, pittura e arte ambientale; ha inaugurato l'uso di materiali di nuova formulazione; ha attuato un'estrema ricerca di mezzi espressivi nuovi e di rottura col passato. L'emergere dell'arte effimera, a partire dagli anni Sessanta, ha dimostrato un crescente disinteresse per la durata dei manufatti, affidando la trasmissione del linguaggio artistico all'idea. In questo contesto sono ricercati materiali bruti, caratterizzati dalle loro condizioni evolutive che conferiscono valenza poetica: ferro arrugginito, foglie, paglia, cera, legno, corda sono solo alcuni dei materiali che possono costituire un'opera.

Le conoscenze e i significati dei materiali diventano, quindi, sempre più importanti: interviste agli artisti (ove possibile), ricerche, approfondimenti che diano indicazioni sul significato dell'opera sono ora fondamentali, in modo da attuare un restauro compatibile all'opera, alla sua consistenza fisica, estetica e storica. Lo stato di conservazione di un'opera non si valuta dall'età ma dai parametri di durabilità, stabilità e inalterabilità, che possono rendere necessario un intervento di restauro anche pochi anni dopo l'esecuzione dell'opera, per bloccare situazioni anomale che erano già a rischio nel momento stesso della creazione del manufatto. Il deterioramento dei materiali può essere a volte parte integrante del linguaggio dell'artista, va quindi rispettato e mantenuto, pur controllandone l'evoluzione. In molti casi l'opera si presenta già deteriorata al momento dell'esecuzione con cretti, bruciature, squarci, alterazioni cromatiche: danni ulteriori, che si sviluppano sull'opera ma che non disturbano la percezione artistica, che non si discostano da quelle originali, se non vanno a intaccare zone originariamente integre, si mantengono entro

scelte compositive prefissate, che in qualche modo li prevedevano dall'inizio. Un esempio tra tanti, i "Cretti" di Alberto Burri: il cretto è l'elemento estetico tipico delle sue opere. L'artista sfrutta la caratteristica del materiale di fessurarsi per ritiro in fase di essiccazione. La trama e lo spessore di queste crettature possono variare a seconda della diluizione della miscela e dello spessore dell'impasto che costituisce l'opera. L'artista riusciva a controllare le fessure, poteva guidarle incidendo nel materiale, accelerando l'asciugatura o bloccando il processo applicando colla vinilica. Questo bloccaggio non è però definitivo: infatti, i cretti possono continuare e, nel momento in cui si sviluppano in zone concepite come lisce o in elevata entità, diventano oggetto di restauro.

Lo stesso discorso vale per le opere di Lucio Fontana: nei suoi "Concetti Spaziali" pratica buchi o tagli nelle tele, rendendo l'opera molto fragile. L'artista, nel 1947, collabora alla stesura del manifesto degli Spazialisti enunciando "l'arte è eterna ma non può essere immortale" dove con "eterno" s'intende il gesto compiuto dall'artista, che non potrà mai essere cancellato. Al contrario, l'opera

materiale giungerà al momento della sua distruzione totale. Nel caso di un degrado rilevante si perdono le caratteristiche estetiche originali e si conduce lo status dell'opera alla condizione di rudere. Se una vernice si altera irreversibilmente o delle lastre riflettenti si deformano è necessario procedere per gradi, mediando costantemente tra l'aspetto storico di testimonianza e quello estetico, legato alla fruizione del messaggio artistico che deve continuare a trasmettere le intenzioni dell'autore. In mancanza di fotografie dell'opera integra o di un assenso dell'artista non sarà più possibile intervenire, sancendo la perdita irrimediabile delle caratteristiche originali dell'opera. Da queste premesse si capisce come il restauro dell'arte contemporanea necessiti di un approccio particolarmente accurato nello studio dell'artista, del suo intento creativo, della molteplicità dei materiali utilizzati e delle cause di degrado, e di una notevole flessibilità nella scelta della modalità di lavoro. D'altro canto, però, la caratteristica principale dell'arte contemporanea è proprio la molteplicità delle sue forme e manifestazioni da cui ne consegue inevitabilmente un'ampia varietà

di tecniche e materiali espressivi utilizzati, come sottolineato da Heinz Althöfer, uno dei più accreditati restauratori del contemporaneo:

*"[...] Non basta più conoscere i materiali e padroneggiare le tecniche del restauro: ormai è necessario penetrare nell'universo intellettuale e nella filosofia dell'artista, altrimenti lo stesso punto di partenza del restauro sarebbe sbagliato. Ora sono gli stessi materiali a essere espressione della soggettività artistica: si tratta di premesse d'importanza centrale, perché se non le si prende in considerazione l'opera sarà annientata nella sua esistenza fisica e spirituale [...]"<sup>1</sup>.*

**AT\_FP**

<sup>1</sup> AA.VV., "Conservare l'arte contemporanea - Atti del convegno di Ferrara del 1991, Nardini, Firenze 1992".



**Neue Tendenzen...  
Neue Materialien**

**Attilia Todeschini  
Federica Picco**

Die radikale Veränderung der Ausdrucksbedürfnisse der zeitgenössischen Kunst, hat zur schrittweisen Aufgabe traditioneller Techniken und Materialien und der Einführung völlig neuer kreativen Praktiken geführt. Frei von der Balance zwischen Material und Konservatismus, welche jahrhundertlang die Schöpfung von Kunstwerken bestimmte. Seit den Anfängen des 20. Jahrhunderts, mit den ersten Avantgardisten und dem Kubismus, befreite sich die Arbeit des Künstlers fortlaufend von der Unterordnung als Funktion des Ausdrucks und der Erzählung und gewann den Status als autonomes Objekt mit spezifischer Identität und Ästhetik und mit einer neuen Auswahl an Materialien und verwendeten Techniken. Diese brisante Veränderung der Arbeitsabläufe hatte eine Verschiebung des Schwerpunkts von der Wichtigkeit der konkreten, physischen Erscheinungsbildes zugunsten des Ausdrucks des Kunstwerks zur Folge, bezeugt von

den Mixed-Media-Assemblagen der Kubisten, Futuristen und Dadaisten, über die ready-mades von Duchamp, den objets trouvés der Surrealisten bis zu den Industriematerialien der Konstruktivistischen und Minimalisten. Neo-Dadaisten verwendeten gesammelte und zusammengebaute um neue Techniken der Bildreproduktion zu erreichen, wie die Fotoserigraphie auf Leinwand, typisch für Warhol, Nauman Hologramme, über Videoinstallationen, um die interaktiven Gebilde mit digitalen Geräten zu verbinden. Der Künstler gleicht sich also den Materialien und Techniken, die durch den industriellen Fortschritt entstanden, an und kreiert Objekte ausgerichtet auf das tägliche Leben, in einer kreativen und anti-funktionalen Weise neu interpretiert. Auch hier sieht man den grossen Bruch der zeitgenössischen Kunst mit der Tradition: die expressionelle Absicht übersteigt, unterlässt sogar bewusst, die Balance der verwendeten Materialien und die Konservierung der Kunstwerke, was während Jahrhunderten, bis auf wenige geniale Beispiele, die Grundlage der Wahl der Technik darstellte.

**DIE NEUEN MATERIALIEN DER KUNST**

Mit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts begannen die Ausdrucksformen und Techniken der Künstler von den Entdeckungen und Innovationen der industriellen Entwicklung beeinflusst zu werden. Die Avantgardistischen-Strömungen legten einen Grundstein von der Kunst als Perzeption der Realität zur Kunst als Konzeptualisation und intellektueller Verarbeitung. Die neue Vision der historischen Avantgarde-Künstler beinhaltete eine komplette Überarbeitung der Werke, neue formale und materielle Lösungen, wie den Polymaterialismus, polychrome Bauteile, den Raum und die Leere als integralen Bestandteil der Werke. Mit der Entstehung neuer Kunstwerke wurden neue Fremdmaterialien eingearbeitet, wie Karton, Draht, Metall: alles, was Teil des täglichen Lebens ist kann Mittel des künstlerischen Ausdrucks sein. Schlüsselfaktor in diesem Prozess ist Marcel Duchamp der, mit der Erfindung des ready-made, das Gemeinschaftsobjekt zum Kunstwerk erhob und so dem Dadaismus den Weg geebnet hat, wodurch die traditionellen Logiksysteme demontiert wurden, was zu einem

neuen Konzept der Bedeutung des Objekts basierend auf der Verrückung des Sinns und inneren Werts der Materie führte. Zur gleichen Zeit, mit der Entwicklung der Avantgarde-Bewegung, hielten die Kunststoffe Einzug in die Welt der Kunst: seit 1930 konnte die Chemie-Industrie mit deren Hilfe neue Materialien mit unterschiedlichen Polymerstrukturen entwickeln, wie beispielsweise Polystyrol, Polyvinylchlorid, Polyethylen, Nylon, und 1940 das erste Fluorpolymer – Teflon-. Dank der Fortschritte in der Forschung konnte das leichtentzündliche Cellulosenitrat durch Acetat ersetzt werden, welche der am meisten verwendete Kunststoff in den folgenden 30 Jahren sein sollte. Eine lange Zeit wurden Kunststoffe als kostengünstiger Ersatz für traditionelle Materialien verwendet: in Form von Fasern die Seide und Wolle ersetzen und als synthetischen Ersatz für Kautschuk mit gleicher Flexibilität und Elastizität. Die Künstler erkannten sofort die Charakteristiken der Kunststoffe: sie sind vielseitig, leicht, einfach zu schneiden und in Form zu bringen, können in jede Form gepresst

werden und somit verschiedenste finale Effekte erzielt werden. In den fünfziger Jahren, mit der Geburt der Acrylfarben, erlangten die Polymere auch in der zeitgenössischen Malerei an fundamentaler Wichtigkeit. Der Pionierseinsatz dieser Materialien geht auf Naum Gabo zurück, welche zwischen den zwanziger und dreissiger Jahren Zelluloseester, ein Vorprodukt des Plastik, zur Konstruktion Ihrer dreidimensionalen Werke nutzte und die verschiedenen erzielbaren Optik- und Lichteffekte untersuchte, welche diese Mischungen erlaubten. Damit ebnete Sie den Weg für Materialien wie Plexiglas, Polyester, Polystyrol-Hartschaum, Polyurethanharze und polychrome Kunstharze, welche in den Jahren des Zweiten Weltkrieges offiziellen Einzug in die Welt der Kunst fanden. In dieser Hinsicht darf die Gruppe N-Padua nicht unerwähnt bleiben, deren Exponenten (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi und Manfredo Massironi) in den sechziger Jahren Werke mit Materialien wie PVC und Plexiglas realisierten. Materialien, welche dynamisch-optische Effekte, typisch für die bewegende Kunst, am besten

zum Ausdruck bringen. Von noch grösserem Einfluss ist die Einführung von synthetischen und semi-synthetischen Materialien als Bindemittel in der Malerei: die Industrie verlangte nach Firnissen mit einfach zu handhabenden Charakteristika, Langlebigkeit und Stabilität, den traditionellen Firnissen weit überlegen. Charakteristika die den Schaffensprozess nicht verlangsamten und um Künstler zu gewinnen, vor allem aufgrund der schnelleren Trocknung und weniger Gelbfärbung im Vergleich zur Öl-Malerei.

Ausgehend von den vierziger Jahren, wurden Farben auf Basis von Alkydharzen eingeführt. Das getrocknete Resultat dieser Farben ähnelt dem von Öl-Farben, der Trocknungsprozess läuft jedoch viel schneller ab. Alkydharze wurden schnell zu Standardkomponenten für handelsübliche Farben für den Hausgebrauch und von den Künstlern der klassischen Kunst als Alternative zu Öl-Farben gewählt, aufgrund der einfachen Beschaffung, den tieferen Kosten und der Möglichkeit dicke Schichten von Pigmenten und einer Vielfalt an Farben zu erzielen. Die Verbreitung von Alkydlacken

als Kunst-Materialien wurde von den Erfahrungen in den USA mit der Arbeit von De Kooning und den Werken von Frank Stella gefördert. In den gleichen Jahren wurden die ersten Acrylfarben in Tuben hergestellt, welche von fundamentaler Bedeutung in der Ausdruckskraft von grossen Künstlern wie Barnett Newman, oder Roy Lichtenstein waren, der deren Potential für fortgeschrittene Lösungen erprobte. Die Produktionsunternehmen begannen eine enge Zusammenarbeit mit den Künstlern zu schaffen, mit dem Bestreben, technologischer Innovationen und der Verbesserungen der Materialien, zugunsten der persönlichen Freiheit der Künstler. Acrylfarben haben jedoch einen Nachteil: der Farbfilm bleibt löslich in Terpentin und anderen organischen Verbindungen, was das Neustreichen und die Überlappung mehrerer Schichten erschwert. Aus diesem Grund wurden in den fünfziger Jahren Acrylfarben auf Wasserbasis entwickelt. Das Wasser in den Farben verdunstet nach dem Auftragen und es bleibt ein fester, zäher und flexibler Film, auf den mehrere Schichten aufgetragen werden

können. Die positiven Eigenschaften der Original-Acrylfarben wie die einfache Einarbeitung von Pigmenten, optische Eigenschaften und der raschen Trocknungszeit blieben dabei erhalten. Diese Farben hatten einen wesentlichen Einfluss auf die wichtigsten Künstler der Zeit: Andy Warhol und alle Pop-Art Vertreter verwendeten sogleich die neuen Acrylfarben, besonders da diese es ermöglichen eine flache, transparente Malfläche ohne sichtbare Pinselstriche zu erreichen - ganz im Unterschied zu den Öl-Farben - und ideal für die künstlerische Bewegung der sechziger Jahre auf der Suche nach einem unpersönlichen Stil. Seit den fünfziger Jahren dehnte sich der Gebrauch von Bildmaterialien, um den unpersönlichen Stil von Werbetafeln aufzugreifen aus, welche auf einer flachen Oberfläche ohne Spur von Pinselstrichen basieren und den Aufdruck auf Papier nachahmen. Die neuen synthetischen Farben besaßen eine Variation an Farbtintensität, wie man sie zuvor noch nicht kannte: glänzend oder matt, metallic oder satin, mit starker Deckkraft oder

Opazität, neuen Lichteffekten und optischen Variationen mit fluoreszierenden Farben. Die industrielle Entwicklung beinhaltete jedoch nicht nur Malmaterialien: in den sechziger Jahren kam es zu einer grossen Verbreitung neuer Medientechnologien. Es waren Jahre, in denen die Digitalisierung erst am Anfang stand - im übrigen, bestätigt John Anceschi, Mitglied der Gruppe T, arbeiteten die Bewegungs- und Programmier- Künstler ohne Computer, aber so als ob er bereits existieren würde - aber die Künstler verstanden sofort die Konsequenz dieser Instrumente, der Wirkung die sie auf die Massenkommunikation haben würden. Man sprach noch nicht von Interaktivität, aber von offener Arbeit um auf das Kunstwerk hinzuweisen, welches nur dank der Intervention des Betrachters Komplettierung erreichte - indem die Kunst in Kontakt mit der Öffentlichkeit geriet. Ein klares Beispiel sind die Werke von Gabriele Devecchi, Giovanni Anceschi und allen anderen Mitgliedern der Gruppe T (Davide Boriani, Gianni Colombo, Grazia Varisco), die umfangreich Gebrauch dieser Arten von Materialien machten: ihre Werke setzen sich aus elektrischen,

sowie elektronischen Apparaten zusammen, die ein Spiel von Licht und Bewegung erzeugen, in Form von Wahrnehmungsexperimenten und interaktiven Umgebungen, um die Wahrnehmung des Betrachters anzuregen.

### **DIE VERSCHLECHTERUNG DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST**

Wie gesehen wurde, experimentiert der zeitgenössische Künstler mit allen Materialien, die die industrielle Produktion zur Verfügung stellt und seine Wahl der Produkte hängt allein von ästhetisch-funktionalen Kriterien ab, zum Ausdruck individueller Poesie. Den Interessen, welche die Zeit mit sich bringen könnte, tragen sie keine Rechnung. Heute überwiegt der mentale, ideologische Aspekt gegenüber dem konkreten, handwerklichen. Die Anpassung der Materialien trägt dem expressiven Ausdruck des Künstlers Rechnung, welcher die möglichen schädlichen Mechanismen ignoriert, oder nicht berücksichtigt, die durch die Koexistenz verschiedener Materialien verursacht werden können. Um diese heterogenen Ansätze zu definieren, wurde der Begriff der "Mischtechnik" eingeführt:

diese Definition entspringt der fortschreitenden Schwierigkeit, punktuelle Informationen über die neuen Techniken zu sammeln, die sich in Materialien unterscheiden, welche spezifischeres Fachwissen verlangen.

Die unlimitierten künstlerischen Experimente des zwanzigsten Jahrhunderts fegten die Unterschiede zwischen Skulptur, Gemälde und Umgebungskunst davon, eröffneten den Gebrauch neu formulierter Materialien; verwirklichten eine extreme Suche nach neuen Ausdruckswegen und dem Bruch mit der Vergangenheit. Die Entstehung von kurzlebiger Kunst, seit den sechziger Jahren, hat einen wachsenden Mangel an Interesse für die Dauer der Handwerke gezeigt, was die Übertragung der Sprache des Künstlers der Idee überlässt. In diesem Zusammenhang sind hässliche Materialien gefragt, charakterisiert durch ihren evolutionsbedingten Zustand, welcher ihnen poetische Werte verleiht: rostiges Eisen, Blätter, Stroh, Wachs, Holz, Seide sind nur einige der Materialien die ein solches Werk begründen können. Die Kenntnis und die Bedeutung

der Materialien wird daher immer wichtiger: Interviews mit den Künstlern (wenn möglich), tiefgehende Recherchen zur Bedeutung des Werks sind heute fundamental um eine dem Kunstwerk, seiner physischen Konsistenz, Ästhetik und Geschichte angepasste Restauration durchzuführen. Der Erhaltungszustand eines Werks wird nicht anhand seines Alters gemessen, sondern anhand von Parametern wie der Beständigkeit, Stabilität und Unveränderlichkeit, welche eine Restauration auch kurz nach der Ausstellung des Werks nötig machen können um Ausnahmesituationen zu umgehen, welche bereits Risikofaktoren bei der Erstellung des Werks darstellten. In den meisten Fällen weist das Werk bereits bei der Ausstellung Qualitätsverluste auf, wie Risse, Bruchstellen, chromatische Veränderungen: weitere Schäden die sich auf das Werk auswirken, aber nicht die künstlerische Wahrnehmung stören, nicht von den Originalen abweichen, sich nicht in die Grundform einkerben, sich innerhalb der vorgegebenen Zusammensetzung bewegen, welche in einer Weise diese zu

Beginn vorausgesehen hat. Ein Beispiel unter vielen, die "Risse" von Alberto Burri: die Risse sind das typische Ästhetik-Element seiner Werke. Der Künstler nutzt die Materialeigenschaften die sich bei der Trocknung zusammenziehen. Die Textur und die Dicke dieser Krakelüren können je nach Verdünnung und dicke der Masse variieren. Der Künstler könnte die Risse kontrollieren, könnte sie bewusst auf dem Material führen, den Trocknungsprozess beschleunigen oder blockieren indem er Vinyl-Kleber hinzufügt. Diese Blockade ist jedoch nicht endgültig; tatsächlich können die Risse sich in dem Moment fortsetzen, wo sie Feuchtigkeit oder Höhe ausgesetzt werden und das Werk somit Restaurationsbedürftig machen. Das gleiche gilt für die Werke von Lucio Fontana: in seinen "Raumkonzepten" arbeitet er mit Übungslöchern oder Schnitten in der Leinwand, welche das Werk sehr zerbrechlich werden lassen. Der Künstler, arbeitete 1947 bei der Ausarbeitung des Manifests der Spezialisten, "Kunst ist ewig, aber kann nicht unsterblich sein" mit, wobei mit "ewig" die Geste

des Künstlers gemeint ist, welche niemals ausgelöscht werden kann. Andererseits wird jedoch das materielle Werk den Moment seiner totalen Zerstörung erreichen. Im Falle einer wesentlichen Verschlechterung verlieren sie ihre ursprünglichen ästhetischen Eigenschaften und führen den Status des Werks zum Zustand einer Ruine. Wenn sich ein Anstrich irreversibel verändert, oder sich die reflektierenden Plättchen der Farbe verformen, ist es notwendig Schritt für Schritt vorzugehen, einen konstanten Mittelweg zwischen dem historischen und dem ästhetischen Zeugnis zu finden. Falls Fotografien des gesamten Kunstwerks fehlen, oder ohne Zustimmung des Künstlers wird es nicht möglich sein zu intervenieren, was zum unwiederbringlichen Verlust der Charakteristika des Original-Kunstwerks führt. Unter diesen Prämissen wird klar, dass die Restauration zeitgenössischer Kunst einen spezielle, akuraten Ansatz benötigt, welcher das Studium des Künstlers, seiner kreativen Absicht, der Vielfalt der verwendeten Materialien und der Ursachen des Zerfalls, sowie eine hohe Flexibilität bei der Wahl der

Arbeitsmodalitäten voraussetzt. Auf der anderen Seite ist aber gerade die Vielzahl der Erscheinungsformen und -manifestationen ein Hauptmerkmal der zeitgenössischen Kunst, woraus unweigerlich eine reichliche Fülle an verwendeten Ausdruckstechniken und -materialien folgt, wie es Heinz Althöfer, einer der meist respektierten Restauratoren, unterstreicht:

*"[...] Es genügt nicht, die Materialien zu kennen und die Restaurationstechniken zu beherrschen: vielmehr ist es notwendig, in das intellektuelle und philosophische Universum des Künstlers einzudringen. Sonst wäre bereits der Anfangspunkt der Restauration fehlerhaft. Heute sind es die gleichen Materialien, die die Subjektivität des Künstlers ausdrücken: Räumlichkeiten sind von zentraler Bedeutung, denn werden diese nicht berücksichtigt, wird das Werk in seiner physischen und spirituellen Existenz vernichtet [...]"<sup>1</sup>.*

**AT\_FP**

<sup>1</sup> AA.VV., "Conservare l'arte contemporanea - Atti del convegno di Ferrara del 1991, Nardini, Florenz 1992".



**A thought to Anna Canali  
\_Arte Struktura  
constructivist and  
cinevisualist-oriented  
gallerist in the '70's Milan**



agostino bonalumi, rino sernaglia, anna canali,  
zita vismara \_ ottobre 1977

arte struktura, proposta di manifestazione

The Arte Struktura gallery was founded in Milan in 1970 by Anna Canali, and presented itself as a constructivist and cinevisualist-oriented gallery working on the theme of research and promotion of events which are completely experimental. Pioneers and protagonists of the Italian and international constructivism-concretism and cinevisualist movements participate in and collaborate on the artistic seasons of the gallery located at Via Mercato 1 in Brera: from Alberto Biasi to Marina Apollonio to Agostino Bonalumi, Gianni Colombo, Enrico Castellani, Gabriele De Vecchi, Edoardo Landi, Manfredo Massironi, Bruno Munari, Franco Grignani, Luigi Veronesi, Mario Ballocco, Edoarda Maino, Marcello Morandini, Carlo Nangeroni, Mario Nigro, Lorenzo Piemonti, Mauro Reggiani, Piero Risari, Paolo Scheggi, Jorrit Torquist, Grazia Varisco, just to name a few... Antonio Calderara was present at every event at Arte Struktura, Piero Manzoni had rented a house with Anna Canali on the Lake Iseo years before, Lucio Fontana gave her works to be sold, chatting amicably in front of the Bar Jamaica.

Arte Struktura, with the goal of promulgating this trend, knew how to stimulate the approach to the reading of works by offering an experience rich in ideas and emotions, following the artists and maintaining with them an uninterrupted dialogue, presenting their works by organizing personal and group exhibits either on site or in prestigious national and international spaces. It has hosted countless exhibits conceived and organized for the great masters of international constructivism and cinevisualism: from Joseph Albers (with a preface by Getulio Alviani) to Carmelo Arden Quin, Nicolay Diulgheroff, Max Huber, Hans Jorg Glattfelder, Michel Seuphor, Luis Tomasello, hardly scratching the surface of the great panorama of twentieth century structural art from its origins in the '70s of 1993 through the constructivism of Natalie Gontcharova of (1912), and Ljuba Popova (1918), the neoplasticism of Theo van Doesburg (1918), the suprematism of Ilya Chasnick (1921), the abstractivism of Victor Vasarely (1924), continuing with the Hungarian Lajos Kassak, the Poles Wladislaw Strzeminski, the French Andre' Heurtraux (1951), August Herbin (1947), Marcel Cahn (1960), and the Russian Sonia Delaunay. Add to that the constructivist research from Hans Arp (1962) to the concretism of the Swiss Max Bill (1967), Richard Paul Lhose (1972) and Camille Graeser (1968). Forty years of activity are a long time, but also the beginning of the definition of a cultural project dedicated to a rational art in continuous expressive and modal evolution.

Those magnificent sixties... some of my notes



arte struktura, comunicato stampa \_ 1993  
antonio calderara alla galleria arte struktura



“ I used to go with the driver and my father’s workers who were doing the furnishing work for the Council Chamber of the Palazzo Marino in Milan, and in my free time I would go to Mamma Lina at the Jamaica or to listen to lectures at the Accademia in Brera. It was there that I started to frequent the artists, some of whom treated me with reserve because they said I was the daughter of an industrialist, especially at the beginning of the relationship. Lucio Fontana was the first to confide in me, inviting me to sit next to him while sitting on the ground in front of the Jamaica trying to sell the drawings on sheets that he would take from a ream of paper, executing them and passing them to me saying “500 lire please”... also adding that if I sold ten he would give me one: but it never happened. Another day he invited me to have an aperitif at Pino La Parete where he usually had lunch; on that occasion he proposed that I buy one of his works, a steal at 15,000 Lire, for which I could have paid 500 Lire per week... he entrusted the work to the owner Pino with the task of collecting... I made some payments, then I had to be operated on for my crossed eyes. I left Milan, and in the meantime Fontana died. ”

“ With Piero Manzoni the friendship was longer, particularly because he loved to spend hours on one of my father’s properties, le Selve di Gaiolo on Lake Garda, where a cellar full of choice wines kept us company. Before returning to Milan, he would put some bottles in a bag and say to me, “You know Anna, I have to take one of these to my friend Castellani”. With my friend Gualberto Colombo we decided to rent a house on the Lake Iseo, a first floor house on the shore of the lake which Piero liked a lot as well; he said that life was more peaceful there where—he said—he was forced to drink, being far from a frenetic city like Milan. We spent many pleasant hours, talking and talking. Even Nanda Vigo came a few times. We also would go to Montisola to eat fish at the Archetti. One day he called me to invite me to the opening of one of his exhibits. I couldn’t go that day. The title was “Tocco d’artista” (the touch of the artist) they were hard boiled eggs that, after being touched by Him, were passed to the visitor who had to eat them. The works ran out, and as a result the exhibit did too. His works *Sagome antropomorfe* or the *Achromes* were not only the provocation which would lead to *Merda d’artista*, but also the sign of the genius of a Great One. Brilliant and irreverent. Then, in February 1963, he passed away... he had given me some of this paintings as gifts, but they were never given to me. He had put the works in a box with the label “these are Anna’s”, but I never received them. ”

“ The heated and stubborn discussions in the taverns and in the nights of old Brera, with wines which were not always good and meals that were often not paid for, were intolerant of all traditions and conformities.

The nights were long and convivial, and we felt we were owners of and actors in a Milan which was culturally and humanly rich and full of hopes for the future.

It was there that I met Dadamaino, who used to frequent at the Jamaica like all the other artists of the period.

She was, however, very snooty, unlike the others with whom one quickly became friends. I organized two of Dada's exhibits in the gallery, the first one was in May 1976 and the second in 1977.

She is an artist who surely is eclectic, capable, ever-present on the Milan scene, but the relationship with her, unlike that with other artists, was not very affectionate. Sometimes she would call me a “whore” because of my decision to exhibit another artist instead of her, and other times I would meet her and she would embrace and flatter me. ”

“ My unauthorized presence at some of the lectures at the Accademia, and my hanging out at the Bar Jamaica gave me the cultural base I found again years later when I decided to open Arte Struktura in the '70s, and with personal exhibitions and shows I was able to promote and show the work, developing a path right in projects, mystery and magic where each one of us drank from the individual energy of the others, and where all of us grew humanly and intellectually in friendship and reciprocal respect. ”



inaugurazione "arte struktura 76 - un foglio, un contesto"



dadamaino alla galleria arte struktura

dadamaino, "un foglio, un contesto" \_ 1976

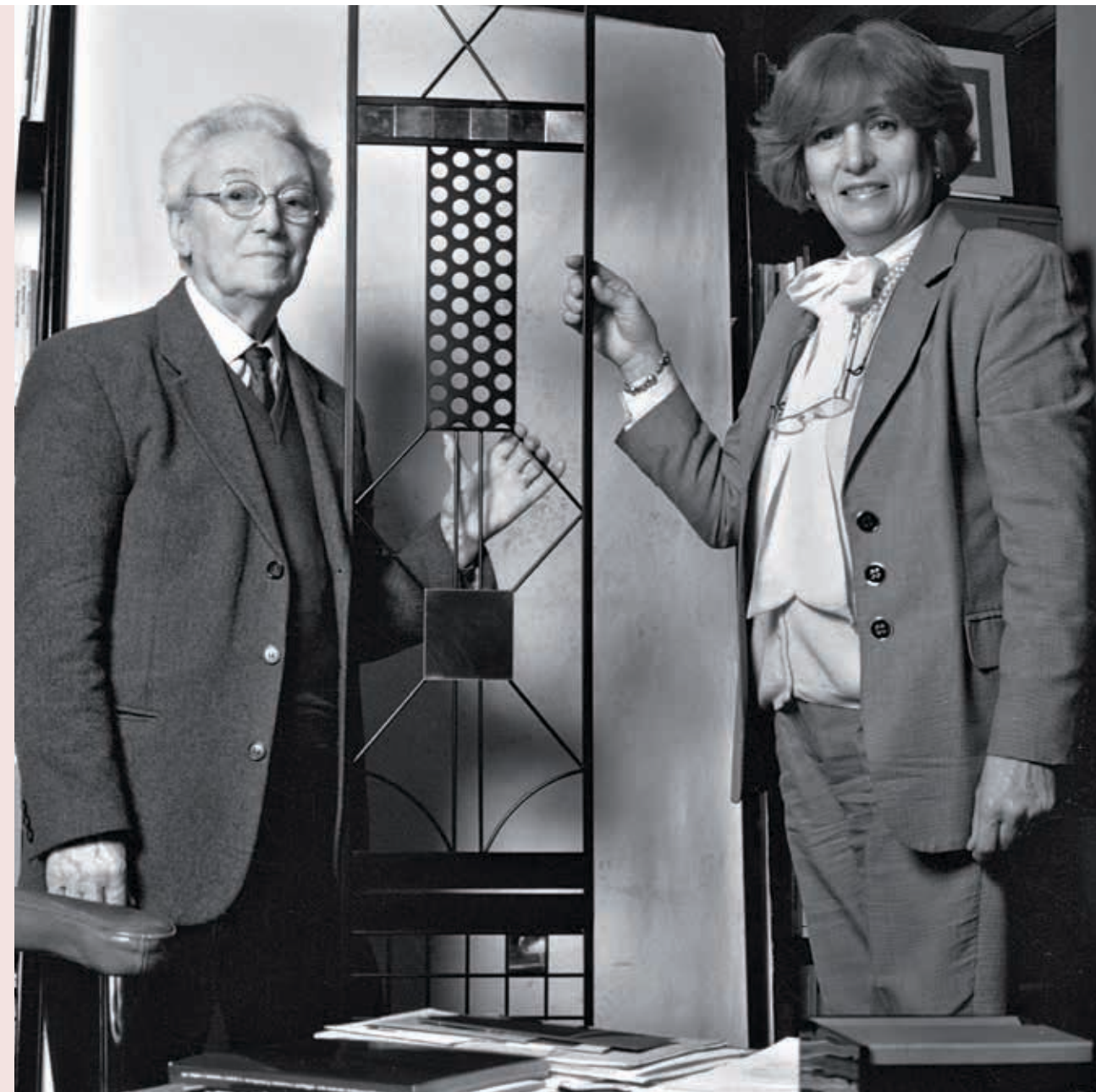




“ Among the many artists I hung out with, studied and exhibited, I especially remember the warmth, the human rapport, and the friendship of some of them. Munari and Fontana, they would meet in Brera but Fontana went every day, Munari didn't because Munari hung out with high society while Fontana liked to be with the people; he would sit on the ground like when I met him, as I already mentioned before. You would see him discussing things with a friend who could be a house painter instead of a literary type. This didn't bother him whereas Munari, on the other hand... Two different ways of comparing themselves with the others. Munari loved people too. The young and children, he loved to explain how you could do a little drawing, collect a leaf, copy it, play with pencils, things like that. To play just as he defined his theory: giocare con l'arte (play with art). Munari, the undisputed genius of design, who at the same time was connected to childrens' publishing, to childrens' Workshops. He was a great artist, the only one really well-known at the time who produced art to reveal, to educate through art. The market doesn't reward him because he made a clear choice. Not the rare object, but rather a rich production which is the fruit of wisdom and artistic skill, without concern for the market. It's well known that collectors want rare works. He was, among other things, a man of great elegance. I remember meeting him through his art when I was twenty, maybe young because my father used to buy his works edition from Danese.

I know him personally because of an evening organized in the hills of Brescia by Armando Nizzi of Sincron Gallery. We sat next to each other and started seeing each other after that. In Milan, we would eat together. I used my Dad's car to accompany him. Then we slowly became friends and started to spend more time together. Once the gallery opened, he never refused to exhibit with me, with personal exhibits or with other artists. He was a very pleasant man, elegant, open, joyful, generous, an enthusiast with a desire to do things and to teach. He never said no, even when he was very tired and very sick. He still came to the opening of Victor Simonetti (one of his last official appearances), entering the gallery and saying: "Ladies and Gentlemen, I am happy to come to this opening because we are presenting a genius named Victor Simonetti. Congratulations!!! I believe in him", and... lots of compliments... It wasn't as if Victor didn't deserve these compliments but Munari was generous in judging others. Presenting an exhibit of kids who did notebooks or drawings for workshops, he always had generous words for them. ”

bruno munari e edda canali



“ I lived through a special period regarding art. I, a young woman, not from Milan, opened my gallery on Via Mercato and there I became close with the guys of gruppo T. With the elegant Colombo always present in the gallery. I remember that at one of the many lunches, he spilled a glass of wine on me after I complimented him—not for his art but for his charm—because he was embarrassed. Colombo with his marvelous ambienti (environments)! Gianni used to come to the gallery every week: he never missed an opening in addition to the many private events... Gianni was famous long before he died, he was surely the most well-known member of the group. ”



da sinistra jorrit tornquist, grazia varisco, gianni colombo \_ 1979



anna canali e davide boriani, inaugurazione berlewi e mansourff \_ 8 febbraio 1990

“ With Boriani Anceschi, De Vecchi, Varisco, we were together a lot. Davide (Boriani) was a crazy smoker, ignited a cigarette while having the other in his mouth still! Devecchi participated often and calmly with its soothed character, and Grazia as well who complained saying “I’m the only woman, they don’t take me seriously... and I’m outside the inner circle and they are more and I am less...”. I don’t know why she came to me happily, it wasn’t as if I bought a lot, I couldn’t afford it, I don’t understand it even today... But we held meetings and many discussions, attended international events, we did something abroad... doing exhibitions in Basel, Paris, Cologne, but it’s not as if I bought a lot... Artists knew very well that Marconi was much richer and had money but they came to me too. Grazia never missed my exhibitions, both group and individual ones: she’s an eclectic artist of great value—I have always held her in high regard! ”

“ In those years without the internet, everything was different. Lead times were longer, relationships broader. With the Group N people from Padua, I got in contact later on, when some of them weren’t artists anymore. One day I called Alberto Biasi saying: “I am Anna Canali and I’d like to come and see you”. We saw each other and the answer was: “I only do exhibits if they buy my works”. “All right”, I told him, “but I won’t buy them from you”. Then we made a nice catalogue together and a nice show. It took time to develop a friendship with Landi too, but since we’ve been in touch, we’ve been seeing each other for years and years. ”

“ Getulio deserves special mention. He was a central figure of programmed art, at least in Italy, a talented artist, a very good artist, very intelligent, very very cultured. He knew all the greats and had relationships throughout Europe if not the world. He was a great collector, organizer of art exhibits, a promoter of art. He often got important works for me. He didn’t come to the openings, we’d see each other before, he gave me suggestions on how to set up the exhibits, how to select the artists. They say he has a difficult character, but we can only say positive things about him. Arte Struktura has nothing bad to say about him, indeed we can only show him immense gratitude for the assistance and the affection with which he treated us. ”



alberto biasi nel suo studio di padova \_ 1989

“ In any case, what wonderful times, and what great company... I am still proud of this Milanese experience that has found continuity over time starting from my naïve love of art through my activities as gallery owner of Arte Struktura, at via Mercato 1. ”



grazia varisco -1980

**Un pensiero ad ANNA CANALI  
\_ ARTE STRUKTURA  
gallerista di tendenza  
costruttivista e cinevisualista  
nella Milano degli anni  
Settanta**

La galleria Arte Struktura nasce a Milano nel 1970 per volontà di Anna Canali proponendosi come galleria di tendenza costruttivista, operante in chiave di ricerca e promozione di eventi compiutamente sperimentali. Partecipano e collaborano alle stagioni artistiche della galleria di Via Mercato 1 in Brera, pionieri e protagonisti del costruttivismo-concretismo e cinevisualismo italiano ed internazionale: da Alberto Biasi a Marina Apollonio a Agostino Bonalumi, Gianni Colombo, Enrico Castellani, Gabriele Devecchi, Edoardo Landi, Manfredo Massironi, Bruno Munari, Franco Grignani, Luigi Veronesi, Mario Ballocco, Edoarda Maino, Marcello Morandini, Carlo Nangeroni, Mario Nigro, Lorenzo Piemonti, Mauro Reggiani, Piero Risari, Paolo Scheggi, Jorrit Torquist, Grazia Varisco, solo per citarne alcuni...

Antonio Calderara era presente in Arte Struktura ad ogni occasione d'incontro, Piero Manzoni aveva con Anna Canali preso in affitto una casa sul lago d'Iseo anni addietro, Lucio Fontana le consegnò dei lavori da vendere chiacchierando amichevolmente di fronte al Bar Jamaica. Arte Struktura, nel prefiggersi di divulgare questa tendenza ha saputo sollecitare l'approccio alla lettura delle opere offrendo un'esperienza ricca di spunti ed emozioni, ha seguito gli artisti mantenendo con loro un dialogo ininterrotto, ha sempre suggerito le loro opere organizzando mostre personali e di gruppo, in sede o in spazi di prestigio nazionali e internazionali. Innumerevoli le esposizioni pensate e organizzate per i grandi maestri del costruttivismo e cinevisualismo internazionale: da Joseph Albers (con prefazione di Getulio Alviani) a Carmelo Arden Quin, Nicolay Diulgheroff, Max Huber, Hans Jorg Glattfelder, Michel Seuphor, Luis Tomasello sino non poter non citare la grande rassegna dell'arte strutturale del XXmo secolo dalle sue origini agli anni '70 del 1993 attraverso il costruttivismo di Natalie Gontcharova del 1912, e Ljuba Popova (1918), il neoplasticismo di Theo van Doesburg (1918), il suprematismo di Ilya Chasnick (1921), l'astrattismo di Victor Vasarely (1924), per proseguire con l'ungherese Lajos Kassak, i polacchi Wladislaw Strzeminski, i francesi André Heurtraux (1951), August Herbin (1947), Marcel Cahn (1960), la russa Sonia Delaunay. E ancora la ricerca costruttivista di Hans Arp (1962) fino al concretismo degli svizzeri Max Bill (1967), Richard Paul Lhose (1972) e Camille Graeser (1968). Quarant'anni di attività sono tanti, ma sono anche l'inizio per definire un progetto di cultura dedicato ad un'arte razionale in continua evoluzione espressiva e modale.

## Quei magnifici anni '60 ... alcuni miei appunti

“ Con l'autista accompagnavo gli operai di mio padre che stavano eseguendo i lavori di arredo per la Sala Consigliare di Palazzo Marino a Milano e, nelle ore di libertà, andavo a Brera da mamma Lina al Jamaica o ad ascoltare lezioni all'Accademia. Ed è lì che alla fine degli anni '50 ho iniziato a frequentare gli artisti, alcuni dei quali, specie all'inizio della conoscenza, mi trattavano con un poco di distacco, perché dicevano che ero la figlia di un industriale. Lucio Fontana fu il primo a darmi confidenza, che seduto in terra davanti al Jamaica mi invitò a sederglisi vicino e cercare di vendere i disegni che da una risma di carta da ufficio prendeva, eseguiva e passava dicendomi: "mi raccomando, 500 lire"... aggiungendo anche che, se ne avessi venduto dieci, uno me lo avrebbe regalato, ma non accadde. Un altro giorno mi offrì l'aperitivo da Pino La Parete dove lui praticamente pranzava; in quell'occasione mi propose l'acquisto di una sua opera, un taglio a 15.000 Lire, che avrei potuto pagare 500 Lire la settimana.. consegnò l'opera al proprietario Pino con l'incarico di incassare, pagai alcune rate, poi io feci l'operazione per lo strabismo, fui assente da Milano e nel frattempo Fontana morì. ”

“ Con Piero Manzoni fu un'amicizia più lunga e particolare perché lui amava molto passare alcune ore in una proprietà di mio padre, le Selve di Gaino sul Lago di Garda, dove una cantina di vini selezionati ci faceva compagnia. Prima di ripartire per Milano metteva in una borsa alcune bottiglie dicendomi: "Sai Anna, una di queste devo portarla al mio amico Castellani". Con il mio amico Gualberto Colombo decidemmo di prendere una casa in affitto sul Lago d'Isèo un primo piano in riva la lago che piaceva molto anche a Piero; diceva che lì la vita, lontano da una città frenetica come Milano, dove lui diceva di essere costretto a bere, era più tranquilla. Si passavano ore piacevolissime, parlando e parlando... anche Nanda Vigo venne alcune volte. Si andava anche a Montisola a mangiare il pesce dagli Archetti. Un giorno mi telefonò per invitarmi all'inaugurazione di una sua mostra, non potevo andare in quel giorno - il titolo era *Tocco d'artista* - erano uova sode che, dopo essere state toccate da lui, venivano passate al visitatore che poi le doveva mangiare. Le opere finivano e, di conseguenza, la mostra. Le sue opere *Sagome antropomorfe* o gli *Achromes* non erano solo provocazione che avrebbe portato alla *Merda d'artista* ma il segno del genio di un grande artista. Geniale e irriverente. Poi nel febbraio del '63 lui se ne è andato... mi aveva regalato dei suoi quadri, ma mai nessuno me li consegnò. Le opere le aveva messe in una cassetta con la scritta "sono di Anna", ma non mi furono mai rese. ”



grazia varisco, dadamaino, nanda vigo durante la mostra personale di grazia varisco \_1977/1978

“ Insofferenti nei confronti di tutte le tradizioni e i conformismi erano soprattutto le accalorate e testarde discussioni nelle osterie e nelle notti della vecchia Brera con vini non sempre eccellenti e pasti non pagati. Le notte erano lunghe e conviviali e ci si sentiva padroni e attori di una Milano culturalmente e umanamente ricca e piena di futuro. Ed è lì che ho conosciuto Dadamaino. Frequentava il Jamaica come tutti gli artisti dell'epoca. Lei però era molto altezzosa, a differenza degli altri con cui si diventava subito amici. Di Dada ho organizzato due mostre in galleria, la prima nel maggio del '76 e la seconda nel '77, un'artista sicuramente eclettica, capace: sempre presente sulla scena milanese ma il rapporto, a differenza di quello intrattenuto con altri artisti, non era così affettuoso. È capitato che mi desse della "puttana" per la mia scelta di esporre un altro artista e non lei e successivamente incontrarla e trovarmi abbracciata e adulata. ”

“ La mia presenza abusiva ad alcune lezioni all'Accademia e la frequentazione al bar Jamaica mi hanno dato quella base culturale ritrovata poi, dopo anni, quando decisi di aprire, nei primi anni '70, Arte Struktura e con mostre personali e rassegne ebbi modo di promuovere e divulgare il lavoro sviluppando un percorso ricco di impegni, mistero e magia, dove ognuno si abbeverava alle energie individuali degli altri e tutti crescevano assieme umanamente e intellettualmente in amicizia e rispetto reciproco. ”



bruno munari alla mostra di arturo vermi

“ Di alcuni dei tanti artisti frequentati, studiati ed esposti ricordo il calore, il rapporto umano, l'amicizia particolare che ci legava. Munari e Fontana si incontravano a Brera ma Fontana andava tutti i giorni, Munari no perché frequentava una società altolocata mentre a Fontana piaceva stare con il popolo, con la gente; si metteva in terra come quando l'ho conosciuto io, come ho già raccontato altre volte. Lo vedevi discutere con un amico che poteva essere un pittore, un imbianchino, piuttosto che un letterato. A lui non dava fastidio questo mentre forse a Munari... Due modi diversi di confrontarsi con gli altri. Anche Munari amava la gente, i giovani e i bambini: amava spiegare come si poteva fare un piccolo disegno, raccogliere una foglia, copiarla, giocare con le matite... cose così.

Giocare, proprio come definì la sua teoria: *giocare con l'arte*. Genio indiscusso del design allo stesso tempo legato anche all'editoria per bambini, ai Laboratori per bambini. Un grande artista. L'unico all'epoca che producesse arte per educare attraverso l'arte. Il mercato non lo ha premiato, perché ha fatto una scelta netta. Non l'oggetto raro, ma una produzione ricca, frutto di sapienza e estro artistico, ma senza attenzione al mercato. Si sa... il collezionista vuole l'opera rara. Un uomo fra l'altro di grande eleganza. Ricordo di averlo conosciuto attraverso la sua arte quando avevo vent'anni, forse meno, perché mio padre andava a comprare da Danese i suoi multipli. Lo conobbi di persona, invece, ad una serata organizzata sulle colline bresciane da Armando Nizzi della Sincron: sedevamo accanto. Da allora abbiamo cominciato a frequentarci; a Milano si mangiava insieme,



anna canali e gianni colombo, inaugurazione berlewi e mansouroff, catalogo con testo introduttivo di getulio alviani \_ 8 febbraio 1990

usavo la macchina di mio padre per accampagnarlo. Poi piano piano siamo diventati amici, ci siamo frequentati in modo più assiduo. Aperta la galleria non si è mai rifiutato di esporre da me con mostre personali o con altri artisti.

Era un uomo simpaticissimo, elegante, disponibile, gioioso, generoso, un entusiasta con voglia di fare, insegnare. Non diceva mai di no, anche negli ultimi tempi quando era molto stanco e malato. Venne comunque all'inaugurazione di Victor Simonetti (una delle sue ultime presenze ufficiali): entrò in galleria dicendo: "Signore e Signori sono lieto di essere venuto a questa inaugurazione perché presentiamo un genio che si chiama Victor Simonetti. Complimenti!!! Credo in lui" .. e giù... un sacco di complimenti... Non che Victor non meritasse quest'attenzione ma Munari era un generoso nel giudicare gli altri. Presentando una mostra di ragazzini che avevano fatto dei quaderni o dei disegni per dei laboratori, aveva sempre parole generose. ”

“Io donna giovane, non milanese, ho aperto la galleria in via Mercato, a Brera, e lì sicuramente la vicinanza con i ragazzi del gruppo T è stata immediata.

Gianni Colombo, sempre elegante, veniva in galleria continuamente. Ricordo, in uno dei tanti pranzi da me organizzati, che dopo un mio complimento - non alla sua arte ma al suo fascino - imbarazzato, mi rovesciò un bicchiere di vino addosso.

Colombo con i suoi ambienti... stupendii!!! Frequentava molto la galleria tutte le settimane... non mancava ad una inaugurazione, oltre che alle molte occasioni private...

Gianni, sì, era famoso molto prima che lui morisse; era sicuramente il più conosciuto del gruppo. ”



mostra personale di gabriele de vecchi \_ 1988

“ Con Boriani, Anceschi, Devecchi, Varisco siamo stati molto assieme...

Davide (Boriani) era un fumatore pazzesco, accendeva una sigaretta quando ancora aveva l'altra in bocca!!

Devecchi partecipava spesso e tranquillamente, con il suo carattere pacato e anche Grazia Varisco, che si lamentava dicendo "sono una donna, non mi considerano... e io sono sempre fuori dal giro e loro sono più e io sono meno....".

Non so perché venisse volentieri da me, non è che comprassi molto, non potevo permetterlo...

anna canali, cesare medail, miro cosumano, grazia varisco

veramente non mi è chiaro nemmeno ora... ma da me si facevano riunioni e molti dibattiti, partecipazioni a livello internazionale, facevamo qualcosa all'estero, esposizioni a Basilea, Parigi, Colonia.

Gli artisti sapevano benissimo che Marconi era molto più ricco e con i soldi, ma, ad ogni modo, venivano anche da me. Grazia non è mai mancata nelle mie mostre, sia collettive che individuali.

È un'artista eclettica e di grande valore, l'ho sempre stimata! ”





edoardo landi

“ In quegli anni, senza internet, era tutto diverso: tempi più lunghi, relazioni più espanse. Ho avuto contatti con gli artisti del Gruppo N padovano quando alcuni non facevano più nemmeno l'artista. Un giorno ho chiamato Biasi al telefono e gli ho detto: “Sono la Anna Canali e voglio venirti a trovare”. Ci vedemmo e la risposta fu: “Io faccio mostre solo se mi si comprano le opere”. “Ah, va bene”, dissi, “ma io non te le compro”. Poi facemmo insieme un bel catalogo e una bella mostra. Landi dopo anni mi ha permesso di frequentarlo; ci volle tempo prima di conquistare la sua amicizia e ora sono anni che ci sentiamo e frequentiamo. ”

“ Una parola speciale devo riservare a Getulio. Una figura centrale nello sviluppo dell'arte programmata almeno in Italia, un bravo artista, un bravissimo artista, molto intelligente, molto molto colto. Ha conosciuto tutti i grandi, con rapporti in tutta Europa, se non nel mondo. Un grande collezionista, organizzatore di mostre d'altri, un promotore dell'arte. Spesso mi ha procurato opere di grande rilievo. Non veniva durante le inaugurazioni, ci si vedeva prima, mi dava suggerimenti su come allestire le mostre, su come scegliere gli artisti. Dicono che abbia un carattere difficile ma noi possiamo spendere solo parole positive. Arte Struktura non ha nulla da rimproverargli anzi, può dimostrargli sempre immensa gratitudine per l'aiuto e l'affetto con cui ci ha trattati. ”

1992. 20 anni arte struktura. anna canali getulio alviani. 24/03/1992 "20 anni di arte struktura in via mercato 1 a milano. anna canali - getulio Alviani



“ Comunque che bei tempi e che bella compagnia... Ancora oggi mi sento orgogliosa di questa mia esperienza milanese, che ha trovato continuità nel tempo dal mio ingenuo amore dell'arte fin nella mia attività di gallerista in Arte Struktura, in via Mercato 1. ”

# 1957 TIMELINE

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Milano, Galleria Apollinaire 2 - 12 gennaio	Mostra: Yves Klein. Proposte monocrome, epoca blu	
Düsseldorf aprile	Pièze e Mack avviano a Dusseldorf la serie delle Abendausstellungen, mostre evento che si svolgono nel corso di una serata	
Milano, Galleria Pater dal 29 maggio	Mostra: Manzoni, Verga, Sordini	
Milano settembre	Manifesto: Contro lo stile	Manzoni è tra i firmatari. Insieme agli esponenti del Movimento Nucleare, Baj e Dangelo
Milano, Galleria San Fedele 12-30 ottobre	Mostra: Arte Nucleare 1957	Baj, Bemporad, Bertini, Dangelo, Jorn, Klein, Manzoni, Pomodoro, Rossello, Sordini

# 1958

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Milano primi mesi dell'anno	Nasce il sodalizio tra Bonalumi, Castellani e Manzoni	
Bergamo, Galleria Bergamo 4 - 17 gennaio	Mostra: Fontana, Baj, Manzoni	
Bologna, Galleria del Circolo di Cultura 23 marzo - 8 aprile	Mostra: Baj, Fontana, Manzoni	

# 1958

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Milano, Galleria Pater 22 aprile - 4 maggio	Mostra: Piero Manzoni	Espone per la prima volta gli <i>Achrome</i> in una mostra personale
Düsseldorf aprile	Rivista: "Zero"	Esce il primo numero, a cura di Pièze e Mack
Milano, Galleria Pater dal 13 settembre	Mostra: Biasi, Bonalumi, Castellani, Manzoni, Rumney, Swan	
Milano, Galleria del Prisma 1 - 10 dicembre	Mostra collettiva	Biasi, Bonalumi, Calos, Castellani, Dangelo, Fossati, Fraquelli, Scacchi Gracco, Lavagnino, Manzoni, Orsenigo, Pignatelli, Recalcati, Scuderi, Sordini, Verga

# 1959

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Roma, Galleria L'Appunto febbraio	Mostra: Angeli, Festa, Uncini, De Bernardi, Lo Savio, Schifano	
Milano, Galleria del Naviglio 10 - 23 febbraio	Mostra: Fontana	Fontana espone per la prima volta i "tagli"
Milano, Galleria del Prisma 16 - 28 febbraio	Mostra: Bonalumi, Castellani, Manzoni	
Anversa, Hesselhuis 21 marzo - 3 maggio	Mostra: Motion in Vision/Vision in Motion	Esposizione pionieristica che presenta opere di Breer, Bury, Klein, Mack, Mari, Munari, Necker, Pièze, Rot, Soto, Spoerri, Tinguely, Van Hoeydoncks
Roma, Galleria Appia Antica 3 - 15 aprile	Mostra: Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Piero Manzoni	



# 1959 TIMELINE

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Rotterdam, Rotterdamse Kunstkring 1 - 28 luglio	Mostra: ZERO	van Bohemen, Fred, Dahmen, Manzoni, Pieters, Romijn, Sanders, Schoonhoven, Schumacher, Tajiri, Wagemaker
Wiesbaden, Galerie Boukes 10 luglio - 7 agosto	Mostra: Dynamo 1	Prima occasione di contatto diretto tra Manzoni e gli esponenti tedeschi del movimento Zero. Partecipano all'esposizione: Bury, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Oehm, Piene, Rot, Soto, Tinguely
Milano settembre	Rivista: "Azimuth"	Esce il primo numero, a cura di Manzoni e Castellani. Testi di Dorfles, Ballo, Pagliarini, Agnelli, Schwitters, Alfieri, Paolazzi, Balestrini, Picabia, Tono, Beckett, Galvano, Laszlo
Albisola Marina (Savona), Pozzetto Chiuso 18 - 24 agosto	Mostra: Piero Manzoni	L'artista espone per la prima volta le "Linee"
Milano, Galleria Pater 22 settembre - 10 ottobre	Mostra: Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi	Prima mostra di gruppo, con opere informali, dei fondatori del Gruppo T
Padova ottobre	Si costituisce il Gruppo Enne	
Roma, Galleria Appia Antica 24 ottobre - 4 novembre	Mostra: Zero	van Bohemen, Dahmen, Manzoni, Motz, Ian Pieters, Sanders, Schoonhoven, Schumacher, Tajiri, Wagemacher
Milano, Galleria del Prisma 27 novembre - 7 dicembre	Mostra: Agostino Bonalumi	
Milano, Galleria Azimut 4 - 21 dicembre	Mostra: Le linee di Piero Manzoni	Prima mostra della Galleria Azimut
Milano, Galleria Azimut 22 dicembre 1959 - 3 gennaio 1960	Mostra collettiva	Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Dadamaino, Manzoni, Mari, Massironi, Zilocchi

# 1960

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Milano primi mesi dell'anno	Manzoni e Castellani stringono rapporti di amicizia e collaborazione con i padovani Massironi e Biasi del Gruppo Enne	
Milano, Galleria Pater gennaio	Mostra: Miriorama 1	Prima di una serie di mostre intitolate Miriorama. Vi partecipano: Anceschi, Boriani, Colombo e Devecchi, a quali si unisce poi Varisco
Milano gennaio (con pubblicazione effettiva in maggio)	Rivista: "Azimuth"	Esce il secondo e ultimo numero, a cura di Manzoni e Castellani, dedicato al tema: "La nuova concezione artistica". Sono pubblicati testi di Castellani, Kultermann, Manzoni, Piene, in italiano, francese, inglese e, in parte, tedesco
Milano, Galleria Azimut 4 gennaio - 1 febbraio	Mostra: La nuova concezione artistica	Breier, Castellani, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier
Milano, Galleria Azimut 5 - 22 febbraio	Mostra: Enrico Castellani	Prima personale dell'artista che espone in quest'occasione le sue "Superfici in rilievo"
Milano, Galleria Azimut 23 febbraio - 10 marzo	Mostra: Massironi, Moldow, Oehm, Uecker	
Berna, Galerie des Kleintheater 25 febbraio - 7 marzo	Mostra: Neue Malerei	Armando, Bogart, van Bohemen, Bonalumi, Bordoni, Castellani, Leuzinger, Manzoni, Megert, Pieters, Schoonhoven, Schoendorf
Londra, New Vision Center Gallery 1 - 19 marzo	Mostra: Castellani Manzoni. A New Artistic Conception	
Milano, Galleria Pater 3 - 6 marzo	Mostra: Miriorama 6	Seconda mostra collettiva del Gruppo T al quale si unisce Grazia Varisco
Leverkusen, Städtisches Museum 18 marzo - 8 maggio	Mostra: Monochrome Malerei	Importante ricognizione delle esperienze monocrome internazionali. Vengono presentati 40 artisti, tra i quali Castellani, Fontana, Klein, Manzoni, Rothko, Tàpies. Nel catalogo sono inclusi scritti di Manzoni e Castellani

# 1960 TIMELINE

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Milano, Galleria Azimut 11 - 28 marzo	Mostra: Heinz Mack	
Milano, Galleria Azimut 5 - 15 aprile	Mostra: Almir Mavignier	
Padova, Circolo del Pozzetto 9 - 20 aprile	Mostra: La nuova concezione artistica	Esposizione in collaborazione con la Galleria Azimut: Biasi, Castellani, Mack, Manzoni, Massironi
Milano, Galleria Azimut 15 aprile - 2 maggio	Mostra: Motus	Demarco, Garcia Rossi, Molnar, Morellet, Yvaral
Milano, Galleria Azimut 3 - 9 maggio	Mostra: Corpi d'aria di Piero Manzoni	
Milano, Galleria Azimut dal 25 maggio	Mostra collettiva	Biasi, Breier, Bonalumi, Castellani, Gancio, Landi, Mack, Dadamaino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Moldow, Pisani, Santini
Milano, Galleria Azimut 24 giugno - 18 luglio	Mostra collettiva	Biasi, Breier, Castellani, Dadamaino, Landi, Mack, Manzoni, Massironi, Mavignier, Motus, Pisani, Santini
Milano, Galleria Azimut 21 luglio	Performance: Piero Manzoni, Nutrimenti d'arte	L'artista firma con l'impronta del pollice alcune uova sode che vengono poi consumate dal pubblico
Albisola Mare (Savona), Circolo degli Artisti 30 giugno - 5 agosto	Mostra: Castellani, Dadamaino, Manzoni, Pisani, Santini	
Roma, Galleria Trastevere dall'8 ottobre	Mostra: Sculture da viaggio	Biasi, Bonalumi, Dadamaino, Manzoni, Massironi, Santini
Padova, Studio Enne 11 - 13 dicembre	Mostra: Il Gruppo Enne espone a porte chiuse	

# 1961

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Amsterdam, Stedelijk Museum marzo	Mostra: Bewogen Beweging	Agam, Anceschi, Boriani, Breer, Bury, Calder, Colombo, Cruz-Diez, Devecchi, Duchamp, Hains, Hamilton, Johns, Kaprov, Mack, Malina, Munari, Le Parc, Piene, Rauschenberg, Man Ray, Rickey, Rot, Niki de Saint-Phalle, Soto, Tajiri, Talmann, Tarkis, Tinguely, Tomasello, Ultveldt, Varisco, Vasarely, Yvaral
Padova, Studio Enne dal 29 marzo	Mostre a puntate dei componenti del Gruppo Enne	Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi
Roma, Galleria La Salita dal 14 aprile	Mostra: Miriorama 10	
Roma, Galleria La Tartaruga dal 22 aprile	Mostra: Castellani & Manzoni	
Roma, Galleria La Salita dal 15 giugno	Mostra: Mack + Klein + Piene + Uecker + Lo Savio = 0	
Padova, Gruppo Enne dal 20 maggio	Mostra: Dada Maino	
Düsseldorf luglio	Rivista: "Zero"	Esce il terzo e ultimo numero
Düsseldorf, Galerie Schmela dal 5 luglio	Mostra: ZERO - Edition, Exposition, Demonstration (ZERO 3)	Adrian, Arman, Aubertin, Breier, Bury, Castellani, Dorazio, Fontana, von Graevenitz, Van Hoeydonck, Holweck, Kage, Klein, Kleint, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mavignier, Moldow, Peeters, Piene, Pohl, Pomodoro, Rainer, Rot, Salentin, Schoonhoven, Soto, Spoerri, Tinguely, Uecker

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti 3 agosto - 14 settembre	Mostra: Nove tendencije	Alla grande collettiva organizzata da Mavignier partecipano: Adrian, Biasi, Castellani, Chiggio, Christen, Costa, Dorazio, Gerstner, von Graevenitz, Kämmer, Knifer, Landi, Le Parc, Mack, Manzoni, Massironi, Mavignier, Morellet, Müller, Oehm, Picelj, Piene, Pohl, Rot, Stein, Talman, Uecker, Wyss, Zehringner
Wolframs-Eschenbach, Ordens-Schloß 15 luglio - 24 settembre	Mostra: Internationale Malerei 1960-61	Armando, Bartels, Bischoffhausen, Bleckert, van Bohemen, Bordoni, Castellani, Crippa, Dahmen, Dorazio, Fontana, Geccoli, Geiger, Girke, Goepfert, Henderikse, Honegger, Kleint, Kusama, Leblanc, Luther, Manzoni, Megert, Peeters, Rainer, Rotella, Saura, Lo Savio, Schoonhoven, Teshigahara, Thielier, Uecker, Verheyen, Yoshihara, Zangs
Trier, Städtisches Museum Trier 7 ottobre - 5 novembre	Mostra: Avantgarde 61	Armando, Berner, Bartels, Castellani, De Luigi, Dorazio, Fontana, Geiger, Girke, Goepfert, Holweck, Honegger, Kleint, Kusama, Jochism, Lo Savio, Mack, Manzoni, Peeters, Piene, Quinte, Rainer, Sellung, Schoonhoven, Uecker, Zangs
Lissone dal 23 ottobre	XII Premio Lissone	Partecipano tra gli altri Bonalumi, Castellani, Dadamaino e Manzoni, sono invitati anche esponenti del Gruppo T e del Gruppo Enne
Francoforte, Galerie Dato 1 - 31 dicembre	Mostra: Exposition dato 1961	Aubertin, Bartels, Breier, Carlfriedrich, Castellani, Claus, Fontana, Goepfert, Henderikse, Holweck, Kiender, Klein, Mack, Manzoni, Piene, Pohl, Rainer, Schmidt, Schoonhoven, Uecker
Arnhem, Galerie A dicembre	Mostra: ZERO	Arman, Aubertin, Bury, Castellani, Fontana, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Peeters, Piene, Pohl, Rainer, Rot, Schoonhoven, Soto, Spoerri, Tinguely, Uecker

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Antwerpen, Galerie Ad Libitum 13 gennaio - 13 febbraio	Mostra: ZERO	Bury, Castellani, Dorazio, Fontana, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Piene, Soto, Uecker, Verheyen
Den Haag, Internationale Galerij OREZ 10 gennaio - 18 febbraio	Mostra: Nieuwe Tendenzen	Arman, Armando, Aubertin, Bury, Castellani, Colombo, Dorazio, Fischer, Fontana, Girke, Goepfert, Holweck, Honegger, Klein, Kleint, Kusama, Mack, Dadamaino, Manzoni, Mavignier, Megert, Peeters, Piene, Pohl, Rainer, Rot, Schoonhoven, Soto, Uecker, de Vries, Weber
Amsterdam, Stedelijk Museum 9 - 25 marzo	Mostra: Nul	Arman, Armando, Aubertin, Bury, Castellani, Dadamaino, Dorazio, Fontana, Goepfert, Haacke, Henderikse, Holweck, Kusama, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Piene, Pohl, Schoonhoven, Uecker, Verheyen, de Vries
Antwerpen, Hessenhuis 24 marzo - 30 aprile	Mostra: G 58, Anti - peinture	Armando, Biasi, Boriani, Castellani, Chiggio, Colombo, Costa, Cruz-Diez, Debourg, Devecchi, Garcia-Rossi, Goepfert, Henderikse, Hiltmann, Landi, Le Parc, Leblanc, Manzoni, Massironi, Megert, Morellet, Peeters, Schoonhoven, Sobrino, Stein, de Vries, Yvaral
Venezia, Galleria del Cavallino 7 - 17 aprile	Mostra: Miriorama 12	Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Varisco
Milano, Negozio Olivetti maggio	Mostra: Arte programmata - Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta	Esposizione itinerante, poi Venezia (luglio - agosto) e Roma (ottobre), a cura di Munari. Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Mari, Munari, Gruppo N, Varisco. Nelle tappe successive si uniscono il Groupe de recherche d'art visuel e Alviani
Gent, St. Pietersabdij, Centrum voor Kunstambachten 5 maggio - 3 giugno	Mostra: Forum 62	Castellani, Dorazio, Fontana, Klein, Leblanc, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Piene, Pohl, Soto, Uecker, Vasarely, Verheyen
Parigi 6 giugno	Muore Yves Klein	

# 1962 TIMELINE

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Berna, Galerie Schindler 9 - 30 giugno	Mostra: ZERO	Arman, Aubertin, Bury, Castellani, Dufrene, Fontana, Goepfert, Hains, Hiltmann, Holweck, Klein, Leblanc, Mack, Manzoni, Mavignier, Merget, Piene, Peeters, Pohl, Rainer, Rotella, Rot, Schoonhoven, Uecker, Verheyen
Rotterdam, Galerie Delta 4 - 25 agosto	Mostra: Castellani Manzoni Schoonhoven	
Albisola Mare, Galleria della Palma 20 - 30 agosto	Mostra: Punto 3	Alviani, Azuma, Bolognesi, Calderara, Dadamaino, Fontana, Le Parc, Morellet, Peeters, Pizzo, Rossello, Schoonhoven, Soto
Trieste, Galleria La Cavana 19 dicembre 1962 - 8 gennaio 1963	Mostra: Arte programmata	
Rotterdam, Kunstcentrum't Venster 3 - 23 novembre	Mostra: Anno 62, plastiek, grafiek en tekeningen	Armando, Aubertin, Calderara, Cruz-Diez, Fischer, Fontana, Alviani, Dadamaino, Morellet, Le Parc, Peeters, Schoonhoven, Soto, Stein, de Vries

# 1963

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Firenze, Galleria Il Fiore 16 - 19 gennaio	Mostra: Mostra monocroma	Baj, Bueno, Dangelo, Dorazio, Fontana, Hartung, Klein, Loffredo, Manzoni, Pomodoro, Scatizzi, Scheggi, Turcato
Milano 6 febbraio	Manzoni muore improvvisamente	
Milano, Galleria dell'Ariete dal 26 febbraio	Mostra: Castellani	
Berlino, Galleria Diogenes marzo-aprile	Mostra: Zero - der neue Idealismus	Tra gli italiani, sono presenti opere di Alviani, Castellani, Colombo, Dadamaino, Fontana, Manzoni

# 1963

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Milano, Galleria Cadario 26 aprile - 7 ottobre	Mostra: Oltre la pittura, oltre la scultura	Mostra itinerante poi Torino. Opere di Adrian, Anceschi, Boriani, Boto, Colombo, Costa, Cruz-Diaz, Debourg, Devecchi, Equipo 57, Gerstner, Garcia Rossi, Kammer, Le Parc, Mack, Dadamaino, Mari, Mavignier, Morellet, Munari, Gruppo N, Peeters, Picelj, Piene, Pohl, Reinhartz, Sobrino, Staudt, Talman, Tomasello, Varisco, Von Graevenitz, Yvaral, Zehringer.
Amsterdam, Galerie Amstel 47 5 - 25 maggio	Mostra: Panorama van de nieuwe tendenzen	Alviani, Armando, Aubertin, Calderara, Castellani, Colombo, Cruz-Diez, Dadamaino, Fontana, Klein, Le Parc, Mack, Manzoni, Megert, Morellet, Peeters, Schoonhoven, Sobrino, Soto, Stein, de Vries
Parigi, Galerie Denise René maggio - settembre	Mostra: Esquisse d'un salon	Alviani, Baertling, Boto, Cruz-Diez, Equipo 57, Le Parc, Morellet, Nemours, Peeters, Piene, Pohl, Sobrino, Stein, Tomasello, Vardanega, Vasarely
San Marino 7 luglio - 7 ottobre	IV Biennale internazionale d'arte Mostra: Oltre l'informale	Il Gruppo Zero e il Gruppo Enne ottengono il primo premio ex aequo
Francoforte, Galerie d, Schwanehalle luglio	Mostra: Europäische Avantgarde. Monochromie. Achromie. Kinetik	Alviani, Aubertin, Bury, Castellani, Dorazio, Fontana, Holweck, Klein, Leblanc, Mack, Manzoni, Megert, Munari, Oehm, Peeters, Piene, Pohl, Schoonhoven, Soto, Tinguely, Uecker, Vasarely, de Vries
Zagabria, Galerija suvreme umjetnosti 1 agosto - 15 settembre	Mostra: Nove Tendencije 2	Adrian, Alviani, Anceschi, Biasi, Boriani, Castellani, Colombo, Chiggio, Costa, Cruz-Diez, Demarco, De Vecchi, Dorazio, Equipo 57, Garcia-Rossi, Landi, Le Parc, Mack, Mari, Massironi, Mavignier, Morellet, Oehm, Peeters, Piene, Pohl, Sobrino, Staudt, Stein, Tomasello, Uecker, Varisco, Wilding

# 1963 TIMELINE

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Milano, Galleria Cadario dal 22 dicembre	Mostra dei contrasti	Abe, Alviani, Castellani, D'Arena, Piene, Fontana, Lattanzi, Meylan, Meloni, Nangeroni
Venezia, Palazzo Querini Stampalia 14 dicembre 1963 - 15 gennaio 1964	Mostra: Nuova Tendenza 2	

# 1964

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Genova, Galleria La Polena novembre	Mostra: Proposte strutturali plastiche e sonore	Mostra itinerante, poi a Torino, Firenze e Palermo. Partecipano Alviani, Anceschi, Borella, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Gelmetti, Grossi, Mari, Gruppo N, Scheggi, Varisco
Parigi, Musée des Arts Decoratifs, Palais du Louvre Aprile - Maggio	Mostra: Nouvelle Tendance	Anceschi, Alviani, Boriani, Colombo, Dadamaino, Devecchi, Varisco
Roma, Galleria Il Biblico 3 - 17 marzo	Mostra: Mack Piene	
Kassel, Documenta III 27 giugno - 5 ottobre	Mack, Piene e Uecker allestiscono l'opera Lichtraum. Hommage a Fontana	
Venezia, XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia giugno - settembre	Partecipano Alviani, Castellani, Mari, Gruppo T e Gruppo Enne	
Avezzano, XV Premio Avezzano. Palazzo Torlonia agosto	Mostra: Strutture di Visione	

# 1965

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Padova, Galleria La Chiocciola 18 - 27 febbraio	Mostra: Enne 65	Mostra itinerante. Poi a Genova
New York, The Museum of Modern Art 23 febbraio - 25 aprile	Mostra: The Responsive Eye	Vasta partecipazione europea: Vasarely, Gruppo Zero, Groupe de recherche d'art visuel, Equipo 57. E quella italiana: Castellani, Dorazio, Alviani, Mari, Gruppo T e Biasi, Costa Landi. La rassegna è stata ospitata anche nei musei di Saint Luis, di Seattle, di Pasadena, di Baltimora
Milano, Studio di Lucio Fontana 27 marzo	Mostra: Zero Avantgarde	Abe, Armando, Aubertin, Bonalumi, Bury, Bischoffshausen, Castellani, Dorazio, De Vries, Fontana, Goepfert, Haacke, Holweck, Klein, Leblanc, Luther, Mack, Manzoni, Megert, Mees, Peeters, Piene, Pohl, Soto, Schoonhoven, Simeți, Talmann, Thorn, Uecker, Srheyen, Vigo
Amsterdam, Stedelijk Museum 15 aprile - 8 giugno	Mostra: Nul65 - Negentien Honderd En Vijf En Zestig	Alviani, Anceschi, Arman, Armando, Boriani, Bury, Castellani, Colombo, Devecchi, Dorazio, Fontana, Haacke, Kanayama, Klein, Kusama, Mack, Manzoni, Motonaga, Murakami, Peeters, Piene, Rickey, Schoonhoven, Shimamoto, Soto, Tanaka, Uecker, Varisco, Vigo, Yamazaki, Yoshihara
Roma, Galleria l'Obelisco 5 - 30 aprile	Mostra: Perpetuum Mobile	Albers, Anceschi, Bakic, Boriani, Biasi, Bury, Calder, Carlucci, Colombo, Costa, Cruz-Diez, Devecchi, Duchamp, Fasola, Alviani, Le Parc, Landi, Lo Savio, Lupo, Mack, Kramer, Massironi, Mari, Munari, Ramosa, Richter, Soto, Scheggi, Srnerc, Tinguely, Uecker, Varisco, Vasarely
Venezia, Galleria del Cavallino 4 - 14 maggio	Mostra: Zero Avantgarde	Abe, Armando, Aubertin, Bonalumi, Bury, Bischoffshausen, Castellani, De Vries, Fontana, Goepfert, Haacke, Klein, Yayoi, Leblanc, Luther, Mack, Manzoni, Megert, Peeters, Piene, Soto, Schoonhoven, Simeți, Talmann, Thorn, Uecker, Verheyen, Vigo

# 1965 TIMELINE

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Berna, Kunsthalle Bern 3 luglio - 5 settembre	Mostra: Licht und Bewegung	Agam, Anceschi, Biasi, Boriani, Bury, Calder, Colombo, Cruz-Diez, Devecchi, Demarco, Duchamp, Garcia-Rossi, Haacke, Leblanc, Mack, Malina, Mari, Megert, Morellet, Munari, Le Parc, Piene, Man Ray, Sobrino, Soto, Tinguely, Uecker, Vardanega, Varisco, Vasarely, de Vries, Zangs
Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti 8 agosto - 3 ottobre	Mostra: Nova tendencija 3	Alviani, Anceschi, Apollonio, Barrese, Biasi, Boriani, Colombo, Dadamaino, Devecchi, Massironi, Molnar, Morellet, Munari, Peeters, Piene, Scarpa, Scheggi, Simeti, Staudt, Vardanega, Vígo, de Vries, Wilding
Torino, Galleria Il Punto 7 - 27 settembre	Mostra: Arte programmata	
Padova	Si scioglie il Gruppo Enne	
Washington, The Washington Gallery of Modern Art ottobre	Mostra: ZERO: an exhibition of European Experimental Art	Armando, Bury, Castellani, Dorazio, Fontana, Haacke, Klein, Lo Savio, Luther, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Peeters, Piene, Schoonhoven, Soto, Tinguely, Uecker, Vígo

# 1966

Luogo (città), nome Galleria, data	Titolo della mostra/titolo dell'avvenimento	Nomi artisti partecipanti
Roma, Galleria L'Obelisco febbraio	Mostra: Bianco + Bianco	Abe, Arboleda, Arp, Azuma, Bianco, Bompadre, Bonalumi, Bowen, Burri, Calderara, Caldò, Capogrossi, Carrino, A. Cascella, P. Cascella, Castellani, Ceroli, Colombo, Coppola, Costa, Christo, De Camargo, Del Pezzo, Dorazio, Drago, Erben, Ernst, Festa, Fontana, Frascà, Gentili, Guarnieri, Kounellis, Le Parc, Levenson, Yven-Chia, Lo Savio, Lozach, Manuelli, Manzoni, Marotta, Nikos, Novelli, Pascali, Peralta, Picasso, Pomodoro, Savelli, Scarpitta, Scheggi, Schifano, Scialoja, Simeti, Sordini, Soto, Stein, Tacchi, Turcato, Twombly, Uecker, Uncini, Van Hoeydonck, Warzecha
Roma, Galleria Il Segno dal 1 giugno	Mostra: Avant-garde Zero 1966	Abe, Aubertin, Bischoffshausen, Castellani, De Vries, Fontana, Goepfert, Haacke, Klein, Leblanc, Mack, Manzoni, Megert, Piene, Santoro, Soto, Schoonhoven, Talmann, Thorn, Uecker, Verheyen, Vígo
Brescia, Galleria Associazione Zen 15 ottobre - 4 novembre	Mostra: ZERO Avantgarde 1966	Aubertin, Bonalumi, Bischoffshausen, De Vries, Fontana, Goepfert, Haacke, Klein, Leblanc, Mack, Manzoni, Megert, Peeters, Piene, Rickey, Schoonhoven, Soto, Spindel, Talmann, Thorn, Uecker, Verheyen, Vígo
Düsseldorf	Si scioglie il Gruppo Zero	



kanalidarte  
via alberto mario 55  
brescia \_ italy

m. +39 333 3471301  
afra canali@gmail.com  
www.kanalidarte.com



published in the occasion of the exhibition

**ITALIAN ZERO/CROSS REFERENCE**  
*italica ars ab ovo incipit*

october 4th \_ november 15th 2014

*alviani  
anceschi  
apollonio  
biasi  
bonalumi  
boriani  
castellani  
chiggio  
colombo  
costa  
dadamaino  
devecchi  
fontana  
landi  
lo savio  
manzoni  
massironi  
munari  
scaccabarozzi  
scheggi  
simeti  
varisco  
vigo*

*errata corrige: pg. 184-185, Grazia Varisco - SCHEMA LUMINOSO VARIABILE  
51x51x9,5 cm \_ vetro serigrafato, legno, apparato elettrico \_ 1965*

*exhibition manager*  
afra canali

*project director*  
stefano crosara

*exhibition manager assistant*  
federica picco

*text*  
afra canali  
anna canali  
melania gazzotti  
marina isgrò  
federica picco  
attilia todeschini  
riccardo venturi

*designed by*  
ubaldo rigghi \_ esagono cremisi

*translation*  
richard clark  
thomas reuter  
debbie ross

*photographers*  
bruno bani  
fotostudio rapuzzi

*printed by*  
grafiche veneziane

*technical support*  
bruno benzoni and hany elcin (set up)  
alessandro scalvenzi \_ l'aura cornici (frames)  
ciro zanetti \_ sergen (printing and visual material)  
centro di restauro zanolini paola, ravenna ida \_ milano  
laboratorio di restauro todeschini \_ verona

*a special thank for the underlying support to*  
getulio alviani  
anna canali  
maria rosa e nevio canali  
piero cavellini  
ennio e alberta chiggio  
giorgio fogazzi  
lillo marciano  
enrico fumagalli  
fernanda marzuttini  
vittorio mongino  
natascia rouchota  
turi simeti  
grazia varisco

*many thanks to*  
archivio chiggio  
archivio scaccabarozzi  
collezione bonomi  
collezione del monte  
fondazione berardelli

*a special thank to*  
costanza lunardi  
for the important and smart support given

*many thanks to*  
arte struktura archive  
for documental and photographic material to our use

*and all those who has made this possible*





