

NOVA
I GIOVANI E IL MONDO DELLE
I quattro moschettieri dell'arte di comunicare
Le ricerche di un gruppo di ex-allievi di Brera
MID ricerche visive



IDEAL-Standard rivista
rassegna dei problemi del benessere



gruppo MID
Milano
Rivista Visiva
Zur ersten Mal in Deutschland ausgesandt
22. Oktober - 15. November 1966

LO SPAZIO DELL'IMMAGINE

nova tendencija 3

GALLERIA D'ARTE IL CENTRO

AMBIENTE STROBOSCOPICO
Sala Espressioni della Idea

dal 10 - 11 - 15
al 25 - 11 - 1966

CIFE
centro informazioni Ferrania
Corso Matteotti 12 - Milano - tel. 701.677 - 701.220

immagini sintetiche
MID design | comunicazioni visive

il 26 giugno.

IMMAGINI STROBOSCOPICHE

Il giorno 23 giugno 1965, alle ore 21, vi invitiamo da Danese in piazza S. Fedele 2 a Milano alla presentazione del gruppo MID: Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni, che esporrà oggetti generatori di

Quattordicesima Triennale di Milano

Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna

ARTE CINETICA
Galleria Nazionale D'Arte Moderna
2 Luglio - 2 Dicembre 1966

Nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma si sta tenendo un' importante mostra di arte cinetica, in cui viene presentata la collezione delle opere cinvisuali acquistate dalla Galleria tra il 1963 e il 1973. Si tratta di opere soprattutto di artisti italiani: Davide Boriani, Gianni Vecchi, Grazia Varisco; del gruppo Zero di Günther Rambow, Edoardo Landi, Toni Tironi. Sono presenti anche quelle del gruppo Zero di GRAV (Groupe de Recherche Visuelle Artiste) che nacque a Parigi nel luglio 1965 e che si costituisce in un'azione all'arte "informale", imprevedibile l'esigenza di un lavoro di équipe, come

ZKM ONLINE
www.zkm.de

Des ZKM Karlsruhe im Kunstportal Baden-Württemberg

31.10.2004 - Ende 2005
Algorithmische Revolution - Zur Geschichte der interaktiven Kunst

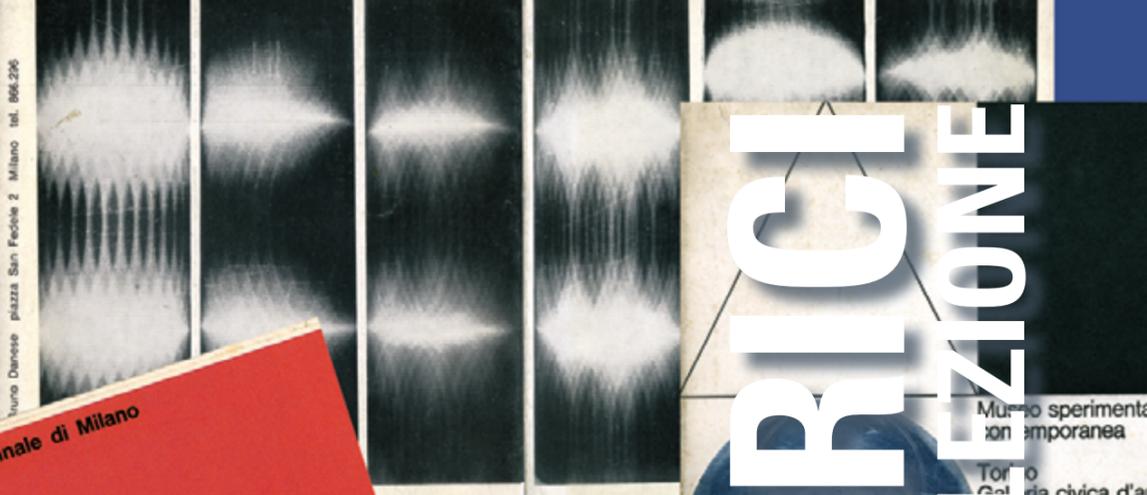
Die Algorithmische Revolution
Zur Geschichte der interaktiven Kunst

30.21. Oktober 2004
2004 | Lottuschi 3-8

ALGORITHMIC REVOLUTION
Zur Geschichte der interaktiven Kunst

Kuratoren:
Peter Weibel und Dominik Eulitz
Karin Kacivak, Margit Bissan, Sabine Himmelsbach

Normalerweise legt eine Revolution vor uns und kündigt sich mit «Gott sei an». Die Algorithmische Revolution dagegen legt bereits hinter uns und nur wenige haben sie bemerkt - umso wirkungsvoller ist sie gewesen. Die Algorithmische Revolution begann um 1950 in der Wissenschaft, um 1960 in der Kunst. Inzwischen gibt es kaum noch einen Bereich unseres gesellschaftlichen und kulturellen Lebens, der nicht von



STORICI
SELEZIONE

ESPERIENZE DEGLI ANNI SSSANT

AMERICA E IN EUROPA



MID, GRUPPO DI RICERCA

Lea Vergine, Galleria d’arte Il Centro, Napoli, 1965

Che l’arte può essere ricerca e, del pari, può non essere ricerca è faccenda ormai assodata. Sappiamo che l’arte comunemente definita non di ricerca si propone di visualizzare valori già preesistenti e che, per contro, quella di ricerca si propone l’individuazione di valori nuovi.

Una delle più appassionanti speculazioni del nostro tempo è, appunto, riuscire a stabilire in che misura l’arte di ricerca rappresenti una ricerca autonoma.

Ad ogni modo, cosa estremamente significativa è il ritorno delle ricerche associate, di operatori che si riuniscono per decidere un programma da sviluppare con rigore e disciplina, e si battono per realizzarlo e diffonderlo, non solo attuando proposte di valore, ma programmando una destinazione di detto valore.

Mentre nella maggior parte delle esperienze programmate si assiste alla riproduzione di un fenomeno scientifico (pur caratterizzato esteticamente), affidato però, nelle sue variabili, all’imprevedibilità del suo divenire, il MID riduce il margine casuale al minimo, poiché la rappresentazione del fenomeno avviene attraverso l’evidenziazione o addirittura l’isolamento del fenomeno stesso.

Nella vita di ogni giorno noi assumiamo inconsapevolmente immagini astratte, non nel senso di immagini irreali ma nel senso di immagini innaturali, prodotte dal panorama artificiale che ci condiziona attraverso sollecitazioni senza intenzionalità né di ricezione né di comunicazione; questi stimoli visivi certo determinano in noi reazioni comportamentali, tanto più se captate, come avviene, a livello subcosciente. Le immagini reali – ma non naturali – che lo spettatore va a cercarsi manovrando direttamente gli oggetti del MID ne attivano invece la coscienza, ne esercitano le capacità critico-selettive, ne arricchiscono – questa volta coscientemente – il patrimonio iconografico.

Con che cosa è chiamato a fare i conti lo spettatore, od osservatore che dir si voglia?

Con un mondo nuovo di immagini dove, anche se non è data una referenzialità semantica precisa e di per sé significante, le forme sono lì non solo perché le contempi ma anche perché se ne serva.

Esse chiedono soprattutto di essere utilizzate, concorrendo a determinare un’attitudine non più passiva nei confronti della realtà.

La persona che adopera i pulsanti per variare la velocità di rotazione dei tamburi o la frequenza della luce intermittente, modificando la percezione visiva dei motivi grafici tracciati sulla superficie dei cilindri o dei dischi, ha la possibilità di prendere coscienza dei procedimenti tecnico-scientifici di cui si serve e di fenomeni che esistono. Non solo: facendo volontariamente esperienza dell’oggetto, si rende partecipe della comunicazione visiva controllando le reazioni dipendenti dal suo stesso atteggiamento psico-sensoriale. Lo spettatore è partecipe, dunque, per il fatto che può dar luogo egli stesso a una serie di combinazioni.

L’operazione, quindi, non si esaurisce – come molti vorrebbero affermare – nel piacere del gioco (peraltro momento di estrema saggezza!): le costruzioni con cui si va a giocare sono frutto di una sperimentazione scientifica e, al contempo, veri e propri oggetti utili,

quasi come quelli di cui abitualmente ci serviamo. Quasi, perché il loro scopo non è di aggiungere macchinette a macchinette, ulteriori strumenti di utilizzazione cioè, ma di fornire oggetti artistici pensati e realizzati in modo che alla componente funzionale si accompagni quella estetica. In breve: come può essere bello l’oggetto utile e viceversa. Ma l’intendimento del MID non si risolve a livello della comunicazione individuale: a questa si affianca il problema della divulgazione. Una comunicazione di questo tipo ha valore nella misura della sua maggiore estensione: di qui la necessità di riprodurre gli oggetti in serie, di mutare il campione (l’unicum) in oggetto di consumo alla portata di un qualsiasi acquirente. Ecco allora l’operazione spostarsi nell’ambito del design.

Cosa sia quel procedimento che, con termine inglese, va sotto il nome di design è cosa ormai a tutti nota. Dal discorso che il poeta e critico inglese Herbert Read faceva fin dal 1934 ricaviamo che è quella progettazione attuata con il buon disegno capace di riconciliare le qualità indispensabili di un oggetto con accidentali qualità di bellezza, capace di combinare “bisogni umani con leggi organiche”.

Utilizzando procedimenti scientifici che fanno parte della nostra realtà, servendosi di quanto oggi offre la civiltà tecnologica, il MID ne contraddice i portati aberranti e negativi, la riscatta da quella componente mostruosa che fa guardare a essa come a un’implacabile minaccia di asservimento, ne rovescia il potere alienante e, attraverso nuove direttive di lavoro, rivendica la capacità dell’individuo di storicizzare la propria esistenza nella volontà e consapevolezza di essere.

È un modo per non assecondare il gusto della massa ma per educarlo, somministrando, attraverso i suoi stessi canali di diffusione, oggetti dalla buona forma e dal buon disegno, affinché le forme funzionali siano, lo ripetiamo, esteticamente significanti e presentino un carattere di diversificazione.

A questo punto perché non ricordare le parole con cui Gillo Dorfles chiude il suo ultimo libro? “L’uomo vuole imprimere all’universo il proprio marchio, diventare padrone delle cose – naturali o artificiali – che gli stanno accanto. Per far ciò egli potrà valersi degli oggetti e delle immagini prefabbricate come si valeva un tempo degli elementi ancora grezzi che gli forniva la natura.

È qui il vero destino dell’uomo, se saprà farlo suo e se non se ne lascerà sfuggire le redini di mano: continuare, ancora e sempre, a dare la sua impronta alle cose create dalla natura e anche a quelle create dalla macchina; mantenere viva la sua capacità di essere arbitro del suo universo vitale e non succube dello stesso; essere volto a un’azione di cui conosca o intravede il fine e non di cui ignora ogni ragione d’essere e a cui supinamente si sottopone.”

SIGNIFICATO DELL'ARTE CINETICA

G. Dorfles, in: *Arte cinetica*, catalogo della mostra, Palazzo Costanzi, Trieste – luglio/agosto 1965

Le opere esposte in questa mostra (dagli oggetti cinetici di Colombo, di Anceschi, di Boriani, a quelli di Munari, della Varisco, di De Vecchi, da quelli, in realtà statici, ma già impostati sulla loro dinamicizzazione percettiva da parte del fruitore – come nel caso delle lamine di Getulio Alviani, delle strutture di Mari, di Biasi, di Dada Maino ecc. – a quei generatori di immagini stroboscopiche del gruppo MID di Milano) appartengono tutte a quel settore che si può solo fino ad un certo punto ricondurre agli antichi esperimenti di Duchamp o Moholy-Nagy o a quelli più recenti dei “mobiles” di Calder.



LE RICERCHE VISIVE DEL MID ALLA GALLERIA “IL CENTRO”

Filiberto Menna, *Il Mattino*, 12 dicembre 1965

Con la mostra del gruppo di ricerche visuali conosciuto come il MID di Milano, mostra allestita dalla galleria d’arte Il Centro e organizzata e presentata da Lea Vergine, entrano nella scena artistica napoletana le nuove ricerche sperimentali nel settore della comunicazione visiva. E occorre dare atto alla organizzatrice della manifestazione di non aver voluto presentare le esperienze più note compiute in questo settore, ma di aver scelto un gruppo di giovani milanesi che operano da non molto tempo, ma che hanno già raggiunto dei risultati di notevole rigore sperimentale. Nel collocare il lavoro del MID nel panorama artistico odierno, Lea Vergine distingue opportunamente tra un’arte di ricerca, che si propone l’individuazione di valori nuovi, e un’arte che tende invece soprattutto alla visualizzazione di valori preesistenti: naturalmente il MID, proprio perché intende mettere a punto nuovi strumenti di comunicazione visiva, rientra legittimamente nell’ambito di un’arte intesa come investigazione del reale e come operazione capace di mettere a punto nuovi strumenti d’indagine. In quest’ambito le ricerche del MID hanno assunto rapidamente una fisionomia particolare, soprattutto nei confronti degli altri gruppi di ricerca operanti in Italia e a Milano in particolare (il gruppo T, ad esempio): come ha scritto la presentatrice mentre nella maggior parte delle esperienze programmate si assiste alla riproduzione di un fenomeno scientifico (pur caratterizzato esteticamente) affidato però, nelle sue variabili, all’imprevedibilità del suo divenire, il MID riduce il margine casuale al minimo poiché la rappresentazione del fenomeno avviene attraverso l’evidenziazione o addirittura l’isolamento del fenomeno stesso. Il gruppo di ricerca milanese non vuole però chiudersi in una pura ricerca di laboratorio, ma propone un colloquio diretto con il pubblico, provocandolo a una partecipazione in proprio ai meccanismi visuali realizzati dagli oggetti: “La persona che adopera i pulsanti per variare la velocità di rotazione dei tamburi o la frequenza della luce intermittente, modificando la percezione visiva dei motivi grafici tracciati sulla superficie dei cilindri o dei dischi – scrive Lea Vergine – ha la possibilità di prendere coscienza dei procedimenti tecnico-scientifici di cui si serve e di fenomeni che esistono”.

Forse l’aspetto più interessante e nuovo delle proposte del MID è da rintracciare proprio in questa provocazione esercitata sullo spettatore, che si trasforma in attore partecipando in prima persona alla funzione estetica implicita in questi oggetti: in altri termini i giovani artisti milanesi invitano lo spettatore a prendere coscienza del fatto che oggi noi viviamo dentro una realtà estremamente dinamica, di fronte alla quale non è più possibile assumere un atteggiamento di distaccata contemplazione: si tratta di un complesso intricatissimo di relazioni in cui siamo tutti intimamente implicati. L’unico impegno possibile per l’artista (e per il fruitore-attore) consiste quindi nell’accettare con franchezza lo scontro con questa nuova realtà, senza attenuarlo o eluderlo, ma cercando di demistificarne gli aspetti deteriori e di riqualificarne in senso estetico i processi operativi che presiedo-

no alla sua formazione. Si comprende, perciò, come gli artisti appartenenti al settore delle ricerche visuali, e in particolare gli artisti del MID, intendano agire sui metodi e sugli strumenti tecnici che sono alle origini degli aspetti molteplici della realtà di cui lamentiamo la carenza estetica. Il loro ragionamento è assai semplice: se – essi dicono – la realtà è quella che è, se dobbiamo constatare che viviamo in un ambiente privo di significati e di valori estetici, la responsabilità ricade su di noi; dobbiamo allora sottoporre ad un’analisi rigorosa e spietata il nostro comportamento individuale e collettivo, i procedimenti di formazione con i quali diamo forma alle cose che ci circondano, e proporre altri là dove quelli esistenti non funzionano o funzionano male. È appunto questo che intendono fare gli artisti del MID: proporre cioè nuovi mezzi di comunicazione visiva o, meglio, l’alfabeto di un nuovo linguaggio visuale in cui il rigore della ricerca tenda a raggiungere un equilibrio con le esigenze di libertà estetica alle quali non possiamo né vogliamo rinunciare anche in un mondo come questo in cui gli egoismi individuali e collettivi stanno rovinando il volto di quella scena urbana in cui dobbiamo continuare a vivere i nostri giorni.

LA NUOVA TENDENZA È GIÀ IN CRISI

Lea Vergine, *La Fiera Letteraria. Settimanale delle lettere, delle arti e delle scienze*, Roma, 10 ottobre 1965

La rivelazione dell’anno è stata l’opera del gruppo MID, quattro giovanissimi milanesi alla loro prima esposizione europea. Essi hanno presentato due oggetti. Il primo è un grande disco rotante, formato da corone concentriche di dischi neri su sfondo bianco, e porta avanti l’esperienza stroboscopica. Il secondo è costituito da sei tamburi rotanti indipendentemente sul loro asse e insieme su un asse comune che vengono colpiti da un fascio di luce intermittente. A disposizione dello spettatore vi sono dei pulsanti per variare la velocità di rotazione dei tamburi e la frequenza della luce intermittente. Si osserva così che variando la frequenza del fascio di luce e la velocità degli stessi tamburi si modifica la percezione visiva dei motivi geometrici tracciati sulla superficie dei tamburi; essendo infatti graduali le variazioni di frequenza e di velocità, si perviene ad una metamorfosi continua e molteplice del campo visivo.

Se la novità (la più interessante a giudizio di tutti) è stata quella del MID, la costruzione più spettacolare ed affascinante appartiene di diritto ai non meno giovani tedeschi del gruppo Effect, che hanno allestito un onirico “Kugel Kabinet”.



MOSTRA DI “OGGETTI” AL CENTRO PER “RAZIONALIZZARE LE IMMAGINI

Armando Miele, *Il tempo*, 7 dicembre 1965

Mostra certamente insolita alla Galleria del Centro, ove sono stati raccolti alcuni oggetti progettati e realizzati da quattro giovani (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca ed Alberto Marangoni), i quali hanno costituito a Milano, nell’ottobre del 1964, il gruppo operativo MID.

Si tratta di generatori che, opportunamente manovrati, determinano la comparsa di immagini cangianti in virtù di suggestivi e previsti effetti stroboscopici (risultanti, cioè, da variazioni di velocità di elementi ruotanti e di frequenze luminose). Congegni, insomma, costruiti con procedimenti tecnico-scientifici e con il dichiarato proposito di razionalizzare la comunicazione visiva a livello estetico.

Come ha chiarito Lea Vergine nella sua presentazione della mostra, siamo in presenza di ricerche programmate rivolte alla riproduzione di un fenomeno scientifico attraverso l’evidenziazione o addirittura l’isolamento del fenomeno stesso, non affidato quindi alla imprevedibilità del suo divenire o alla ambiguità delle reazioni soggettive.

Si vuole, in altri termini, offrire all’osservatore – chiamato, peraltro, ad operare, ad ingersi attivamente nel processo riproduttivo del fenomeno – un mondo di immagini che, a differenza di quelle destinate a provocare sollecitazioni subliminari, ne eccitino le attività critico-selettive e ne arricchiscano il patrimonio iconografico; immagini le quali, pur non assumendo una precisa significazione, siano, più che contemplate, utilizzate nell’ambito di un comportamento cosciente.

Non condizionamento, dunque, che scaturisca da stimoli visivi recepiti al livello del subcosciente, ma intervento volitivo da parte del fruitore, con possibilità di controllare le proprie reazioni psico-sensoriali mediante la presa di coscienza di fenomeni reali e dei relativi processi.

Altro punto programmatico saliente è quello della destinazione funzionale, ovvero della riproduttività seriale degli oggetti, con l’obiettivo della divulgazione di massa: donde lo spostamento dell’operazione – come la stessa Vergine avverte – nel campo del disegno industriale. Orbene, a parte le molte considerazioni che potrebbero farsi, è proprio questo spostamento che pone il grave quesito sulla possibile diversificazione di queste ricerche sul piano estetico.

Non è il caso di ripudiare a priori la formula dell’operazione di gruppo e tantomeno il riferimento a esperienze tecnico-scientifiche, che sono pur esse un aspetto reale della civiltà odierna come sono una realtà i fenomeni che per il tramite di tali esperienze si mutano in immagini. Non vogliamo neppure sottolineare l’avvenirismo dell’auspicata scienza della comunicazione visiva a livello estetico.

Ci preme piuttosto esprimere il dubbio che, allo stato attuale delle ricerche di tal genere riescano a riscattarsi sufficientemente al livello estetico, sì da uscire dal disegno industriale e da qualunque altra ricerca meramente tecnologica o scientifica.



Giacché un discorso d’arte, quale che sia l’angolazione, bisogna pur poterlo fare, con non labile o eccessivamente opinabile sostrato.

E bisogna pure verificare fino a qual punto gli oggetti in questione chiamino in causa, concretamente, l’homo cogitans oltre che l’*homo ludens*: l’uomo che riesca davvero a dominare il suo universo vitale senza lasciarsi schiacciare da esso. Ma ciò ripetiamo, dovrebbe avvenire attraverso una precisa funzionalità estetica, altrimenti si rischia di passare in tutt’altro campo di indagini.

Molte incognite, anzi troppe a nostro avviso, per avanzare giudizi che non siano ipotesi da sperimentare rigorosamente.

MID

Catalogo della mostra ordinata dal Centro Proposte, Palazzo Capponi, Firenze – 22 dicembre 1965/15 gennaio 1966

Gruppo MID

Le variazioni dell’immagine date dall’effetto stroboscopico sono in funzione delle variazioni di velocità dell’elemento rotante e delle frequenze luminose che lo illuminano. Nel caso specifico che l’elemento rotante abbia numero di giri pari alle frequenze di illuminazione l’oggetto in movimento dà la sensazione apparente di essere fermo.

Nel caso invece di una discordanza o sfasamento tra le velocità dell’immagine e le frequenze luminose si ha l’apparenza di un anticipo o di un ritardo dell’immagine in confronto alla rotazione reale degli elementi.

Se, ad esempio, l’oggetto ruota a 50 g/m e la frequenza di lampeggiamento è di 45 hertz, si avrà la sensazione che l’oggetto ruoti nel senso della rotazione effettiva, ma molto lentamente.

Nel caso invece che le frequenze di illuminazione siano multiple della velocità di rotazione si osserverà lo sdoppiarsi, triplicarsi, quadruplicarsi dell’immagine in funzione appunto delle due frequenze.

Paolo Bonaiuti

Prodotti nel ‘500 ed usciti indenni dall’accusa di stregoneria, gli oggetti del MID avrebbero probabilmente fatto la gioia di fautori dell’unità o dell’ambiguità dell’arte-scienza, quale Leonardo.

Il solitario Maestro vi avrebbe dedicato non poche delle occulte pagine vergate con la sinistra, e forse avrebbe individuato ed approfondito non pochi dei problemi, non soltanto tecnologici, quant’anche gnoseologici ed estetici (tuttora solo parzialmente risolti e continuamente in via di formulazione), che le più accurate fra simili attuazioni oggi propongo alla critica ed alla ricerca sperimentale...

La condizione che, con uno sviluppo progressivo, si è venuta concretizzando nel movimento tipicamente europeo dei gruppi di “Nuova tendenza”, è appunto quella di un superamento dei dualismi preconetti dettati dagli schemi usuali dell’approccio all’attività creativa. Il progressivo interesse verso i portati della fisica e della fenomenologia sperimentale, congiuntamente al fondamentale interesse estetico, hanno condotto alla coincidenza non solo di motivazioni di fondo (comune tensione evolutiva, ricerca di soluzioni nuove ed anche rivoluzionarie ai problemi dell’adattamento, nelle loro molteplici articolazioni) quant’anche di metodi con cui tali motivazioni tendono ad essere soddisfatte. Tale coincidenza viene oggi ottenuta attraverso una non usuale apertura del raggio di attività. Si va da una ricerca tendente alla determinazione fattiva di leggi dell’esperienza estetica ed al controllo di alcune delle sue fondamentali variabili, ad una ricerca applicata a problemi ed a singole esigenze di disegno industriale, architettura, arredamento, abbigliamento, materiali ludico-didattici. Una parte di questa attività si estrinseca poi nella pura espressività di tale tensione di ricerca, attraverso la realizzazione di quei singolari momenti dell’attività del gruppo che sono gli oggetti, ciascuno dei quali vuol racchiudere in sé, e puntualizzare in modo originale, ai fini del colloquio col pubblico, una fase della ricerca, un mondo di esperienze e di contenuti, di tensioni e di progettazioni, sia germinati nel lavoro condotto all’interno del laboratorio sia acquisiti nell’attenta documentazione al di fuori di questo.

Questa non è optical art, ma il prodotto di un’attività che può racchiudere significati, messaggi e prospettive molto più complesse e che, accostata con atteggiamento attento,



recettivo, sgombrò da pregiudizi, fin d’ora manifesta nelle sue migliori realizzazioni un’inegabile permanente capacità di attrazione.

Laddove il prodotto semplicisticamente *Op* si esaurisce nello sfruttamento di un effetto illusorio, esasperato ed esibito vistosamente, talora grossolanamente, con una trasparente venatura sadica, come a rinfacciare i meccanismi spontanei della percezione alla buona fede dell’osservatore, gli oggetti molto più raffinati, razionali e coerenti, e nello stesso tempo carichi di problematica, di consonanze e di allusioni, dei gruppi di “Nuova Tendenza”, tendono a proporre molteplici esperienze di mutamento del grado di realtà, del livello di complessità strutturale, di condizioni di riorganizzazione progressiva del campo cognitivo verso aree ottimali di preferenza individuale (a volte con un intervento attivo non più solamente percettivo, ma pur manipolatorio, da parte del fruitore), di processi di saturazione e insaturazione di qualità cromatiche, strutturali, costitutive, espressive, destinandosi a saggiare sensibilità che sono uno dei primi presupposti anche per positive strutturazioni nell’ambito interpersonale, quindi per produttive articolazioni sociali. In questo discorso il MID si è inserito recentemente con serietà d’intenti e con capacità manifeste, prim’ancora che nelle dichiarazioni programmatiche, nella concretezza delle realizzazioni e delle indagini: queste, notevolmente perfezionate sotto il profilo tecnologico, attendono ora ulteriori aperture alla realtà fenomenologica dei problemi, mai così avvertiti, della comunicazione visiva a livello estetico.

Giuseppe Gatt

La vivezza della ricerca gestaltica si misura dall’intensità con la quale le sue ipotesi si dibattono, si perfezionano e si rinnovano. Le opere del gruppo MID sono fra le più rigorose tra quelle che tentano un processo di razionalizzazione della comunicazione visuale; e, in certo modo, innovano nella metodologia, postulando una problematica comune e pubblica e una collaborazione reale fra le varie *équipes* di ricercatori. Come il filone classico della ricerca gestaltica, le opere del MID realizzano esperimenti il cui traguardo immediato non è il risultato finale dell’operazione, ma la “realtà” e verificabilità dei processi; tant’è vero che il movimento – che il fruitore può imprimere alle opere, con possibilità di variarne l’intensità e la frequenza – e le disponibilità luminose, possono criticamente configurarsi come la prova concreta di un’attitudine alla verifica delle forme e dei processi formanti mediante l’approntamento di un procedimento esecutivo nel processo operativo. La strumentazione pragmatica dell’industria e della scienza viene in questa sede riproposta e come riscoperta a livello delle strutture fruibili esteticamente, le quali individuano ed isolano un momento o un aspetto dei vari processi produttivi o scientifici, e ce lo restituiscono come comunicazione visiva a livello estetico. Sotto questo profilo il cammino della ricerca è ancora molto lungo; giacché se – come è nelle intenzioni di poetica del gruppo – la finalità di essa è l’attuazione di un discorso visivo obbiettivo da realizzarsi attraverso l’elaborazione di un alfabeto di fenomeni visivi, la fenomenologia visuale è ben lungi dall’essere ancora istituzionalizzata. Nondimeno va osservato come occorre guardarsi dal

pericolo che questa volontà di inventariare le forme visuali isterilizzi in una mera indagine linguistica (quindi sostanzialmente evasiva) una ricerca che si pone e deve porsi essenzialmente come operazione d’intervento sul reale.

Lara Vinca Masini

Presentati inizialmente dalla mostra Immagini Stroboscopiche presso la galleria Danese di Milano, confermati dalla rassegna internazionale “Nuova Tendenza 3” di Zagabria, i giovani ricercatori del gruppo MID di Milano vanno elaborando un tipo d’indagine a livello sperimentale che appare tra le più rigorose e tra le più fertili possibilità in mezzo alle diverse esperienze condotte fino ad oggi nell’ambito di un’ipotesi di artisticizzazione di alcune manifestazioni ottico-percettive verificabili e provocabili con mezzi tecnici. La loro intenzione di assumere a livello estetico alcuni fatti di comunicazione visiva, si pone come campionale e tipologica ai fini, come essi dichiarano, della instaurazione di un vocabolario intersoggettivo, che escluda i gerghi di un gruppo e della determinazione di una più grande ricerca (complessiva) nella quale far confluire le ricerche dei vari gruppi di lavoro.

Questa loro intenzione di proporre una nuova metodologia linguistica a livello interdisciplinare (in quanto assunta dalla metodologia della scienza) e intersoggettiva, oltre alla chiarezza della loro impostazione, dimostra quanto, culturalmente, essi si siano resi conto della necessità di un rovesciamento dei metodi operativi dell’artista attuale, e di conseguenza della metodologia critica.

Rendersi interpreti e rappresentativi di un momento come il nostro non significa prenderne a prestito le manifestazioni più evidenti e più scontate dal di fuori, servendosi degli stessi mezzi di cui si servono i cosiddetti “persuasori occulti” in vista di un’ambigua e coercitiva comunicazione a livello dei mass-media.

Significa invece assumersi la responsabilità etica di modificare la società nelle sue strutture, di ritrovarne, sulla base di un’autenticità e serietà di ricerca, i motivi più veri, di riscoprirne enucleandone i metodi più validi (quelli della scienza e della civiltà), la realtà più segreta e profonda che sarà, anche, la riscoperta del mistero della realtà stessa, del fascino delle sue infinite possibilità, che sarà la riscoperta della fantasia per l’artista, attraverso la meraviglia, la gioia della scoperta, la constatazione dei fenomeni. Sarà come ritrovare la forza segreta della magia, sarà la scoperta di una nuova poesia, sarà, infine un ritrovare, con Leonardo (... e tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran commistione delle varie e strane forme fatte dall’artifiziosa natura...) la bellezza segreta della natura stessa.

In quest’ordine appaiono orientate le ricerche del gruppo MID, ad una nuova e più esatta elaborazione di un discorso estetico attraverso la scienza, non secondo una visione di scienza-arte ma secondo una rinnovata felicità di scoperta.

Italo Tommasoni

Il gruppo MID dimostra le disponibilità evolutive dell’arte cinetica la quale, da arte in

movimento, si viene specificando come arte in cui il movimento non è attribuito costante della forma ma possibilità di essa. In sostanza questa operazione, che è la stessa delle possibilità ottiche di Palumbo e di altri giovani, ci rinvia alle fonti dell'arte animata contemporanea, per esempio ai *Rotoreliefs* di Marcel Duchamp, riproponendo il problema con quella maggiore disponibilità strumentale che è tipica del nostro momento tecnologico. Il gruppo MID dimostra anche l'alto grado di perfezione tecnica cui è pervenuta la ricerca strutturista; una perfezione che è anche lucidità e purismo formale, proprio in quanto la perfezione operativa è preliminare all'esito positivo del modello di forma e ne è l'*optimum* minimo.

Il gruppo MID è infine una prova di come il rapporto tra cultura e società sia sempre più chiara-mente delimitato a quei settori dei quali la società non può fare a meno e che a loro volta debbono integrarsi con l'arte; e di come quindi il momento sperimentale della ricerca gestaltica possa considerarsi concluso, per cui dalla fase modellistica e da laboratorio, essa deve produrre oggetti di consumo integrandosi concretamente, nelle sue nuove valenze, all'architettura e all'industria (nuove aree naturali e di esperienza della sperimentazione formale in senso anti design) strumentando interazioni e traduzioni visive delle odierne acquisizioni scientifiche e tecnologiche.

I QUATTRO MOSCHETTIERI DELL'ARTE DI COMUNICARE

Pier Aldo Rovatti, *Corriere della Sera*, 14 dicembre 1966

Sui *depliants* delle loro esposizioni in Italia e all'estero, leggiamo: "Costituito a Milano nell'ottobre 1964 da Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni, il gruppo MID ha indirizzato i suoi studi sulle possibilità di comunicazione della luce artificiale in tutti i suoi fenomeni, e li ha divulgati attraverso i normali canali di comunicazione visiva: film, pubblicità, grafica, oggetti, architettura, ambienti. Le ricerche rese pubbliche sino ad ora riguardano i fenomeni stroboscopici e le proprietà delle lampade a luce fredda".

Questo sintetico biglietto di presentazione, il grande disco composto di numerosissimi cerchietti e gli altri insoliti prototipi, che sparsi per il laboratorio di questi quattro giovani (anni 24) colpiscono l'immaginazione del visitatore, inducono un certo rispetto ma anche – sulle prime – qualche perplessità. È facile pensare a una delle tante operazioni d'avanguardia, destinate a stupire più che a convincere. Ma bisogna cercare di superare

questa prima impressione. Che cosa stanno cercando di fare? Essi sono, in certo modo, pionieri in un campo che sta diventando sempre più importante: lo studio dell'immagine, per capire come si guarda.

La pubblicità industriale, e insieme ad essa una buona parte delle cosiddette comunicazioni di massa, scaricano su di noi, quotidianamente, una valanga di immagini, messaggi che risultano spesso contraddittori e ambigui, che insegnano a guardare in una sola direzione, e male. C'è un modo per comunicare e guardare bene? Il problema suscitato e gli esperimenti tentati da questi giovani riguardano tutti, e interessano in modo particolare gli psicologi e il mondo della scuola: sono esperimenti e ricerche difficili, che non danno luogo a scoperte clamorose.

I quattro del centro milanese di ricerche visive MID hanno frequentato la scuola artistica di Brera, e ancora prima di uscirne avevano messo a punto le loro idee e deciso di unirsi a costituire un gruppo di ricerca: era il periodo della pittura informale e si parlava molto di arte programmata, cioè della possibilità di programmare un quadro riproducendo tante volte con leggere varianti un modello elementare (per fare un esempio qualsiasi, un quadrato con una diagonale, poi con l'altra diagonale, poi con entrambe le diagonali, e così via). Gli insegnanti di Brera guardavano con sospetto all'introduzione di queste nuove concezioni, e anche loro, ancora allievi a quel tempo, le criticavano, ma per altre ragioni. Si erano trovati d'accordo sul fatto che era impensabile un'attività di gruppo di pittura programmata: era invece realizzabile un'attività di ricerca sulla comunicazione. Si possono preparare immagini controllabili, per studiarne gli effetti in relazione al meccanismo con cui vengono prodotte.

Le immagini stroboscopiche servono allo scopo: esse vengono prodotte facendo ruotare un disco provvisto di una finestrella davanti alla fonte luminosa, e danno luogo a fenomeni di scomposizione e deformazione; questi fenomeni si possono prevedere e studiare, e forniscono dati preziosi per individuare le condizioni per cui la comunicazione risulta più facile. (Già gli egiziani usavano la stroboscopia, certo non per scopi scientifici: si mettevano contro sole e facevano ruotare davanti agli occhi ruote a finestrella per prodursi artificialmente intense allucinazioni; una specie di droga insomma).

Per essere in grado di affrontare le difficoltà della ricerca e della progettazione degli strumenti, i quattro giovani hanno dovuto affrettarsi ad affiancare alle loro conoscenze scolastiche di tipo artistico, tutto un bagaglio di nozioni scientifiche, di fisica (ottica, cinematica, eccetera), di fisiologia, di matematica superiore. Cercandosi dei maestri o cavandosela da soli, si sono poi letti e annotati libri e libri di psicologia, necessari per avere

un'idea precisa di che cosa sia una percezione visiva. Dopo questo sforzo di preparazione finalmente hanno iniziato gli esperimenti. In due anni di lavoro i loro risultati sono già ricchi di indicazioni utili, ma il cammino è molto lungo e forzatamente lento. L'impegno continuo, paziente e accurato, che è un poco una sfida al mondo tumultuoso di oggi che richiede rapidi successi, è la loro dote più caratteristica come deve essere per qualsiasi ricercatore. Oggi essi si lamentano di essere presi in considerazione più come artisti di avanguardia (i loro prototipi hanno evidentemente anche un valore estetico adesso che è di moda l'arte cinetica, cioè l'arte basata sul movimento), invece di venire riconosciuti per le loro ricerche sulla comunicazione.

Essi dicono: *Noi pensiamo che la cosa più urgente da fare sia rendere più facili i rapporti di comunicazione fra gli individui; questa esigenza è nata quando ci si è resi conto di certi aspetti negativi delle comunicazioni di massa, in quanto portatrici di condizionamento; dal caos provocato dai con fusi tentativi di certa arte, dell'irresponsabilità di certa pubblicità. Nonostante l'importanza primaria che ha la comunicazione per l'uomo, non si sapeva nulla delle sue strutture, si procedeva a caso e senza verifiche. I risultati delle nostre ricerche o di altre simili permetteranno, a chi opera nel campo della visione, di agire correttamente, prevedendo gli effetti, eliminando gli elementi superflui e ambigui. Noi auspichiamo un futuro molto prossimo nel quale le comunicazioni visive siano strumenti per intendersi e capirsi meglio.*

C'è in queste parole l'entusiasmo dell'età e quell'altro che deriva dalla certezza che si sta facendo qualcosa di utile. La serietà dell'impegno non si discute: oltre alle Mostre sperimentali, cui vengono invitati, essi vantano rapporti con i maggiori centri di filmologia con cui collaborano nello studio dei fenomeni visivi. Il loro lavoro di grafici è un'altra cosa: con quello vivono e mantengono le loro ricerche. E queste, al di là del valore in sé e come stimolo di possibili future applicazioni (è avveniristico pensare che tra i programmi della scuola di domani vi sarà anche un corso di educazione all'immagine?), costituiscono un esempio importante.

Dicono a tutti i giovani che anche nel mondo attuale si può creare un gruppo spontaneo e iniziare un lavoro di ricerca, praticamente senza appoggi né aiuti esterni, ma trovando dentro di sé l'impegno e la forza per arrivare a dei risultati. Certo è una sfida, ma è fondamentale che si possa tentarla: non per un effimero successo di prestigio ma per essere utili agli altri. *Rara avis...*

PROGRAMMA ED ESPLORAZIONE INTERDISCIPLINARE

Italo Tommasoni, Catalogo della mostra Gruppo MID – Nanda Vigo, Galleria Il canale – Accademia 882, Venezia – dal 14 giugno 1966

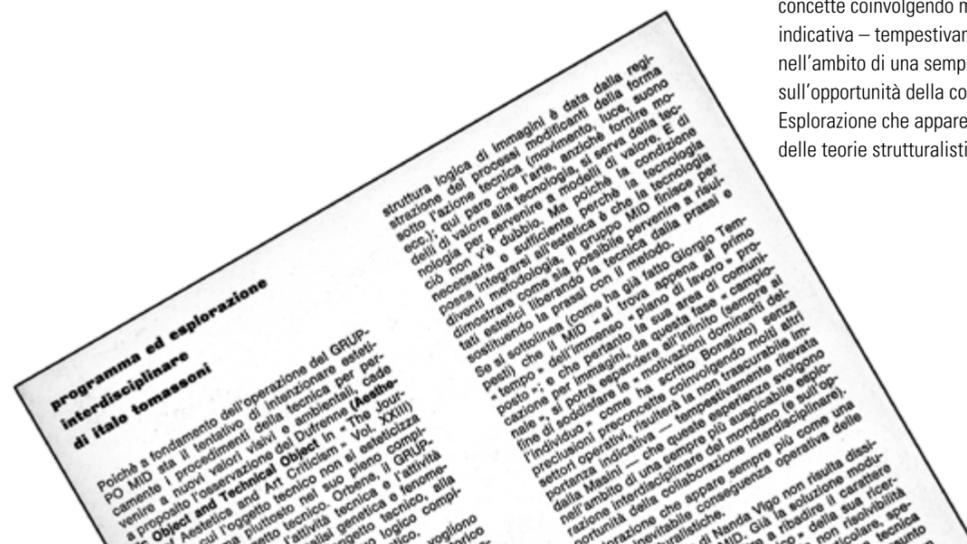
Poiché a fondamento dell'operazione del Gruppo MID sta il tentativo di intenzionare esteticamente i procedimenti della tecnica per pervenire a nuovi valori visivi e ambientali, cade a proposito l'osservazione del Dufrenne (*Aesthetic Object and Technical Object* in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" Vol. XXIII) secondo cui l'oggetto tecnico non si estetizza negandosi, ma piuttosto nel suo pieno compimento come oggetto. Orbene, il Gruppo MID, studiando l'attività tecnica e l'attività estetica mediante un'analisi genetica e fenomenologica, dimostra che l'oggetto tecnico, alla fine del suo sviluppo e nel suo logico compimento, può diventare oggetto estetico.

Con questo gli operatori di MID non vogliono sicuramente prospettare un mutamento storico dell'idea di artisticità, giacché il momento tecnico ha svolto in tutte le epoche un ruolo preminente nell'arte; essi intendono piuttosto esaminare se la tecnica, sviluppata ed integrata a certi livelli, possa condurre ad un tipo di risultato e di operazione che non paralizzi necessariamente l'attività estetica. Essi dunque, tendendo per definizione poetica a creare un ambiente vivibile, suscettibile di sperimentazioni a livello estetico; e coinvolgendo concretamente gli abitatori di questo ambiente i quali sono chiamati ad attivarlo con i loro movimenti, elaborano i modelli che si distruggono come arte e si risolvono urbanisticamente, cioè come possibilità, programma, piano.

La valutazione critica che interviene su queste esperienze credo debba interessare, infatti, proprio la programmazione dell'evento visivo-ambientale, senza che peraltro si renda necessaria l'attuazione concreta dell'immagine (che, presa in sé, nella sua autonomia, sarebbe chiusa e negherebbe la tesi del procedimento).

Lo studio dei tracciati grafici e luminosi determina una serie infinita di valori estetici la cui struttura logica di immagini è data dalla registrazione dei processi modificanti della forma sotto l'azione tecnica (movimento, luce, suono ecc.); qui pare che l'arte, anziché fornire modelli di valore alla tecnologia, si serva della tecnologia per pervenire a modelli di valore. E di ciò non vi è dubbio. Ma poiché la condizione necessaria e sufficiente perché la tecnologia possa integrarsi all'estetica è che la tecnologia diventi metodologica, il gruppo MID finisce per dimostrare come sia possibile pervenire a risultati estetici liberando la tecnica dalla prassi e sostituendo la prassi con il metodo. Se si sottolinea (come ha già fatto Giorgio Tempesti) che il MID si trova appena al primo tempo dell'immenso piano di lavoro proposto, e che pertanto la sua area di comunicazione per immagini, da questa fase campionaria, si potrà espandere all'infinito (sempre al fine di soddisfare le motivazioni dominanti dell'individuo, come ha scritto il Bonaiuto) senza preclusioni preconcette coinvolgendo molti altri settori operativi, risulterà la non trascurabile importanza indicativa – tempestivamente rilevata dalla Masini – che queste esperienze svolgono nell'ambito di una sempre più auspicabile esplorazione interdisciplinare del mondano (e sull'opportunità della collaborazione interdisciplinare).

Esplorazione che appare sempre più come una diretta, inevitabile conseguenza operativa delle teorie strutturalistiche.



ARTE E RICERCA

Ideal Standard Rivista, Milano – aprile/giugno 1966

Testo del Gruppo MID

La Sala Espressioni alterna a manifestazioni imperniate sull’industrial design, altre sperimentali nel particolare campo delle comunicazioni visive. In marzo-aprile il gruppo MID, con la collaborazione del maestro Grossi, dell’Istituto di Fonologia del Conservatorio di Firenze, ha realizzato nella Sala Espressioni una programmazione luce-suono che rappresenta il primo tentativo, nel campo della possibilità di razionalizzare le comunicazioni visive, di fondere luci e suono

L’articolo che segue è così suddiviso: un testo presenta le ipotesi di lavoro del gruppo MID sotto il titolo *Per una razionalizzazione delle comunicazioni visive*.

Seguono le risposte di un gruppo di specialisti.

L’impostazione di lavoro e di ricerca del MID si propone di arrivare a comunicare informazioni visive delle quali si possa prevedere il risultato di ricezione, almeno statisticamente. Questo asserto implica che le informazioni da comunicare siano strutturate razionalmente sulla base di regole interdisciplinari che, qualora non preesistenti, siano da formulare sperimentalmente all’occorrenza. La ricerca ha per obiettivo l’instaurazione, nel campo visuale, di nuovi valori semantici in relazione a metodologie così generali da poter essere applicate a ogni campo della comunicazione visiva, a tutti i suoi livelli, e in tutti i canali. La metodologia vuole escludere, per quanto è possibile, l’intuizionismo e vuole invece essere operazionista e potersi sviluppare sincronicamente alla ricerca sperimentale senza che fra queste due parti si creino limitazioni pregiudiziali o concettualistiche. Le possibilità di ricerca tramite la metodologia, a causa delle molte discipline che confluiscono in essa, devono essere attuate in vari momenti (per esempio uno stesso fenomeno è analizzabile dal punto di vista psicologico-sperimentale, fisiologico-percettivo, statistico, sociologico etc.).

Abbiamo pensato di impostare la ricerca così:

- Campionare alcuni (meglio tutti) fenomeni percettivi che potrebbero diventare comunicabili.
- Strutturare il singolo fenomeno con i criteri usati per i modelli cibernetici: delimitarlo cioè entro limiti precisi ove siano definibili gli attributi di significato e in modo che tali significati siano riconosciuti a priori da un numero sufficientemente largo di fruitori, per permettere la trasmissione di messaggi ottimali e poterne studiare gli effetti.
- Scomporre sistematicamente il fenomeno nei distinti livelli che lo compongono (fisico, fisiologico, psicologico, semantico etc.) e isolare e analizzare le variabili di ogni livello nell’ambito della totalità del fenomeno, allo scopo di formare delle categorie di fatti analizzabili.
- Quantificare i risultati per poter usare le particelle minime come unità d’informazione tramite le quali rielaborare ulteriori strutture comunicative.

La linea di ricerca sinora adottata si preoccupava di elaborare gli avvenimenti e trasformarli in fenomeni, cioè in avvenimenti percepibili. Però ci siamo accorti che questa elaborazione non può prescindere da una strutturazione valida almeno statisticamente, della quale si possa conoscere la densità di ricezione, la gravidanza e la complessità ottimale. È una linea di ricerca valida, ma solo dopo aver sviluppato i precedenti punti, e solo nel caso che si accettino come valide le regole date dalle discipline che confluiscono nella informazione visiva a livello estetico; non attuabile perciò quando non si sappia ancora a che livello dell’informazione situare l’informazione estetica; è necessario perciò sottoporre a verifica anche i dati preesistenti. Alla base di queste fasi di ricerca sta comunque un lavoro preliminare che consiste nell’oggettiva verifica delle possibilità di comunicazione attraverso fenomeni così semplificati da ridursi quasi all’aspetto neuro-fisiologico, tali da poter quasi comunicare senza riferimenti culturali o simbolico-mitici.

Altra ricerca preliminare, è la catalogazione dei fenomeni che potrebbero diventare componenti della comunicazione visiva a livello estetico.

Una simile ricerca mira a stabilire il valore comunicativo della globalità dell’informazione visiva, stabilendo con tutti i suoi livelli rapporti in corrispondenza biunivoca. Per far ciò bisogna verificare statisticamente il comportamento del fruitore quando entra in contatto col messaggio.



Per verificare criticamente la ricerca sarà necessario analizzare fino a che punto la programmazione intesa come ordinamento logico d’unità nello spazio, nel tempo o nello spazio-tempo sia un metodo valido alla presentazione dell’informazione visiva; cioè fino a che punto un ordinamento programmato coincida con i tempi e le qualità di percezione e comunicazione ottimali.

Bisogna fare un passo indietro anche a proposito delle ricerche in corso da parte di vari ricercatori sulla complessità del messaggio estetico. Pensiamo infatti che tali ricerche andrebbero condotte in un secondo tempo, non conoscendosi ancora le esatte soglie dell’informazione estetica e neppure un’ordinata campionatura da analizzare e da cui ricavare leggi generali sulla complessità del messaggio visivo a livello estetico. Di questo piano di lavoro il MID ha finora elaborato e identificato fenomeni che per talune possibilità potenziali (qualità percettive e comunicative) si pensa possano costituire i primi elementi di una rigorosa catalogazione.

I fenomeni studiati sono stati analizzati sistematicamente in ogni loro possibilità, individuandone le leggi e le loro possibilità di variabilità e strutturazione. Di ogni fenomeno abbiamo analizzato le possibilità comunicative in tutte le variabili.

Le varianti di uno stesso fenomeno (per esempio, per la stroboscopia, la luce fredda, i fenomeni allucinatori, la ripetizione del fenomeno con la variabile frequenza o velocità etc.) sono considerate possibilità comunicative.

Compiuta la parte di indagine fisica ci resta da concludere la ricerca sotto l’aspetto della trasmissione e ricezione, specialmente dai punti di vista della complessità e della percezione ottimale.

Paolo Bonaiuto

(Università di Bologna, psicologo)

Se, come riteniamo, l’esperienza estetica compare in correlazione con la soddisfazione simultanea della costellazione delle motivazioni dominanti nell’individuo, in rapporto alle condizioni di campo, l’indagine motivazionale diviene uno strumento di primaria validità per una ricerca estetica che si proponga di fornire indicazioni ad un’operatività più consapevole e su scala maggiormente vasta. In tale ambito, le osservazioni sulle condizioni di complessità ottimale nell’insieme delle qualità dell’ambiente, ossia sul livello di complessità verso cui si dirige la preferenza dei fruitori, riconoscono una loro validità.

La modulazione spazio-temporale dell’esperienza attraverso la manipolazione coordinata di variabili visuali, come le qualità cromatiche della luce ambientale, e di variabili auditive, permette di individuare le soluzioni personali al problema posto dalle motivazioni ad un determinato livello di complessità di campo; le quali trovano, ad esempio, una ragione del loro acuirsi nelle condizioni di omogeneità, monotonia, uniformità, quali possono non infrequentemente attuarsi nella saturazione fornita da una quotidiana routine percettiva rigidamente standardizzata.

È per questo che ambienti accuratamente programmati in alcuni loro aspetti permettono immediati fruttuosi rilievi.

La considerazione del lavoro svolto in questa direzione prima con gli spunti fantasiosi di Scriabin, Moholy-Nagy, Schoffer, Wilfred, Palatnik eccetera, poi con le ulteriori premesse del Groupe de Recherches d’Art Visuel e di numerosi altri operatori, attraverso l’anima-



zione audio-visiva astratta di superfici e di ambienti, quindi in maniera notevolmente più rigorosa da Anceschi e Boriani del Gruppo T, con l’ambiente sperimentale presentato a Nova Tendencija (Zagabria 1965), senza dimenticare altresì note raffinate esperienze di Munari, trova allineati ora gli operatori dello Studio MID di Milano: Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni.

Insieme con Pietro Grossi, dello Studio Fonologico di Firenze, essi portano, nell’allestimento di effetti di animazione sinestesica di grandi spazi ambientali, l’esperienza che loro deriva da collaterali realizzazioni sempre fondate sull’impiego dell’illuminazione stroboscopica, della locomozione, dello spostamento attivo e dell’intervento manipolatorio sulla “situazione stimolante”, con possibilità di articolazione più diretta ed autonoma del campo fenomenico, da parte degli stessi fruitori e dell’interazione fra questi. Gradatamente l’operatività si muove dalla semplice espressività della tensione di ricerca, che si limita, produttivamente, alla ripetizione di variazioni sistematiche su schemi grafici, alla vera e propria prospettiva di ricerca a schema aperto (e come tale non semplicisticamente programmata) pur sempre concretata attraverso visualizzazioni e sonorizzazioni che tentano di raggiungere, concomitatamente ed interdipendentemente, il pregio della proposta estetica, capace di comunicare e di diffondere dati originali ed essenziali.

Silvio Ceccato

(Direttore del Centro di Cibernetica e incaricato di Linguistica applicata dell’Università Statale di Milano)

Starei in guardia anzitutto sull’uso della parola comunicazione ed informazione nel campo della percezione. Affinché si abbia comunicazione bisogna che dalle due parti si trovino le stesse cose: una corda comunica la vibrazione ad un’altra corda, il fuoco si comunica, ecc.; e bisogna anche che ciò che viene comunicato continui a sussistere con, nel comunicante: non si comunica per esempio un pacco, appunto perché una volta nelle mani del destinatario non si trova più in quelle del mittente.

Starei anche in guardia con i richiami semantici. Le connessioni semantiche si hanno in quanto una certa attività di tipo mentale e privato viene accompagnata con un’attività di tipo trasformativo, produttiva di suoni, grafie, gesti ecc., pubblici, che, percepiti, vengono, o dovrebbero venire, riaccompagnati dalla stessa attività mentale, privata. Si tratta però di connessioni dovute a convenzioni invalse, consapevoli o meno, deliberate o meno, ma sempre convenzioni, nel senso che possono essere rotte o sostituite in ogni momento. Non che nei fatti percettivi, in quanto di solito accompagnati verbalmente, non si instaurino egualmente certe convenzioni che guidano anche questo operare. Per esempio, tutti scartiamo continuamente l’aria e teniamo gli oggetti opachi, e questo avviene anche quando si nuota sott’acqua; ma in altri casi l’acqua è proprio l’oggetto sui cui è incentrata la percezione, e talvolta persino l’aria. L’uomo è dotato di un sistema attenzionale di quasi inesauribili possibilità, soprattutto quando lo si studi accoppiato con il nostro sistema mnemonico, e si tenga conto delle molteplici funzioni che i due sistemi svolgono sia singolarmente che unitamente. Se non interviene la molta familiarità degli oggetti percepiti e soprattutto la comunanza del loro uso, il modo di articolare una situazione può variare sino a non riconoscere sotto le diverse descrizioni la situazione che le ha suscitate (si ricordino le celebri Tavole di Rorschach).



Un terzo avvertimento mi sembra debba riguardare infine l’accostamento dell’estetico con il percettivo. Indubbiamente una buona parte del materiale fatto portatore di valori estetici proviene dalla percezione, anche quando si parte dall’espressione linguistica per i contenuti rappresentativi del pensiero designato e per il fatto sonoro legato alle parole. Tuttavia essi vanno studiati prima separatamente, affinché se ne possano vedere poi le eventuali connessioni.

Limiterei la ricerca ispirata alla comunicazione ai prodotti percettibili forniti dall’uomo, mettendo a confronto gli aspetti mentali ed affettivi, sentimentali, emotivi ecc., che possono aver guidato l’autore, con gli aspetti mentali, ecc. suscitati nel percipiente. A questo proposito ritengo che il materiale scelto per gli studi debba essere il più semplice possibile, e che l’operare di entrambe le parti vada almeno inizialmente ristretto attraverso sue designazioni verbali.

In queste ricerche diffiderei della statistica. Essa è applicabile fruttuosamente in situazioni già ben dominate, in cui una sola variabile sia lasciata in gioco. Qui c’è ancora quasi tutto da fare, e ritengo che per ora sia meglio procedere nelle analisi di una singola manifestazione, magari anche la sola propria manifestazione, allargando dapprima il campo con un’analisi differenziale al massimo di un’altra o poche altre manifestazioni. Il riempirsi di risposte e, Dio ci scampi, di numeri ottenuti con improvvisate unità di misura, non fa che confondere le idee.

Naturalmente proprio per la complessità del campo e le difficoltà che esso è destinato ad incontrare, io mi auguro che persone di buona volontà e pazienza ed entusiasmo vi si dedichino il più numerose possibile.

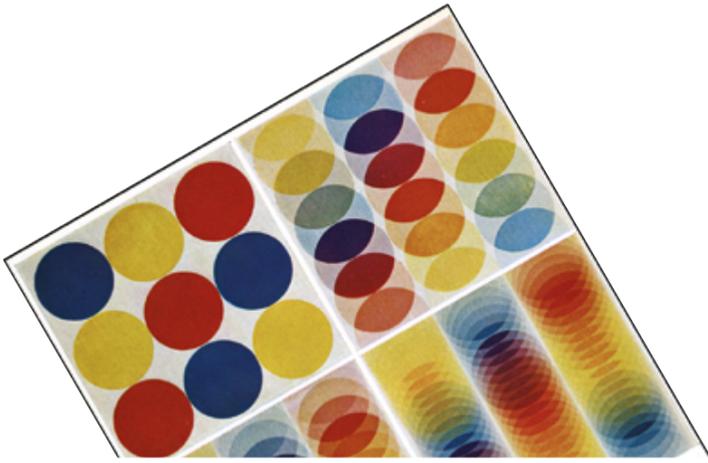
Umberto Eco

(Saggista)

Recentemente ha suscitato grandi discussioni in Italia *Le due culture* di C.P. Snow. Lo scalpore era in ritardo, e comunque ingiustificato. C.P. Snow osservava come si stia creando una frattura sempre più grave tra cultura umanistica e cultura scientifica ed è rimasto celebre e proverbiale il suo esempio di un letterato che non conosca oggi il secondo principio della termodinamica. Siamo abbastanza convinti che esistano oggi “letterati” o “artisti” che non sospettano neppure l’esistenza del secondo principio della termodinamica; ma – paradossi a parte – incominciamo a sospettare che non siano questi i letterati o gli artisti che contano. Comunque costoro corrispondono ancora al modello romantico dell’umanista, ossessionato dall’Assoluto e virtuosamente disinteressato alle ricerche scientifiche di molti suoi rispettabilissimi contemporanei.

Come mi è accaduto di dire in altra sede, il difetto di Snow è stato dunque quello di frequentare pessime compagnie, e di far di questa sua carenza una teoria. I miei amici scienziati leggono Joyce e i miei amici letterati o pittori, se non conoscono il secondo principio della termodinamica, hanno ben presenti i problemi che l’era tecnologica pone all’operatore artistico. In tal senso, scienziati e letterati di cui parlo sono, in blocco e senza distinzioni, degli umanisti.

Se c’è una caratteristica degli artisti della nostra epoca, è quella di cercare il punto d’incontro tra le esperienze della scienza e le vie dell’arte; e le ricerche visuali del MID mi



paiono un esempio assai convincente di questo stato d’animo.

Certo qualcuno potrà sentirsi insidiato dalle operazioni inquietanti di una équipe che può ingenuamente apparire come un fenomeno di fantascienza. Ma siamo sinceri: la fantascienza è già cominciata ed è già finita. Ora smettiamola di illuderci e prendiamo coscienza del nuovo panorama umano in cui siamo chiamati ad operare. Né scandalizziamoci se degli operatori artistici parlano il linguaggio della cibernetica o della teoria dell’informazione.

Che linguaggio parlavano i teorici rinascimentali della prospettiva, che preoccupazioni avevano gli Impressionisti?

L’incontro tra i problemi dell’arte e i portati della tecnica è tanto spontaneo, naturale, indispensabile, che i Greci (maestri di umanesimo) avevano un solo nome per designare entrambe le preoccupazioni, entrambe le operazioni.

Pio Manzù

(Designer)

Mi sembra che il punto fondamentale consista nel poter formulare ipotesi di collegamento tra le metodologie usate per ogni livello e soprattutto di un controllo che dovrebbe fornire il valore relativo di ciascun metodo rispetto all’intervento nella sua globalità. Mi sembra che questo punto non sia stato trattato con tutta la chiarezza necessaria. D’altra parte non si dovrebbe incorrere nell’errore di considerare livello (e quindi il metodo relativo) quello che al contrario è controllo (sia pure con un suo metodo d’indagine). Una volta chiarito questo procedimento sia come ipotesi, sia fin dove è possibile come risultato, ritengo possa risultare più agevole definire una sistematica generale del problema.

AG Fronzoni

(Grafico-designer)

Questi cenni non intendono sostituirsi all’impostazione di lavoro e di ricerca che il gruppo MID ha avviato, né tantomeno descrivere metodi d’indagine, ma solo contribuire ad avviare le idee.

La ragione e l’esperienza non sono due tronconi separati. Gli esperimenti non possono essere compiuti senza una complessa struttura teorica.

Non dobbiamo pensare che ci siano prima i fatti accertati e poi la teoria che li coordina: è proprio l’uso di una teoria che permette di accertare certi fatti invece che certi altri.

La società del nostro tempo non accetta valori istituzionali, ne produce da sé, anzi, produce se stessa come valore. Ritengo l’apertura a contatti con il lavoro concreto degli studiosi del fatto sociale di primaria importanza, anche se si tratta di problemi che non sono analizzabili in laboratorio, o con metodi sperimentali o matematici.

Non tutte le scienze hanno raggiunto lo stesso grado di sviluppo. E’ necessario rintracciare le diverse “scelte fondamentali” operate dall’uomo in varie culture, scelte in cui si esprimono le preferenze comportamentistiche.

Giorgio Tempesti

(Libero docente di Letteratura e Archeologia all’Università dell’Aquila)

Nel momento in cui nella scena artistica italiana i gruppi sembravano oramai in crisi, i giovani MID ribadiscono, con estrema chiarezza di proposte, la validità dell’operazione di équipe, assumendola come postulato fondamentale del proprio assunto programmatico.

In realtà, il MID è probabilmente l’unico vero team operativo tra quanti ne abbiamo visti sorgere in Italia. Mai, infatti, si era avuta finora una così categorica volontà di demitizzazione della personalità artistica, ovvero, una più rigorosa qualificazione del gruppo come concreta entità dialetticamente organizzata, in cui l’integrarsi dei singoli sia condizione del realizzarsi di ciascuno. Ciò si rende possibile attraverso una precisa specificazione di compiti, che vengono ripartiti tra gli operatori sulla base delle rispettive competenze specialistiche. È chiaro, allora, che la cooperazione sarà presente sistematicamente – e non episodicamente come si verifica in altri gruppi – oltre che nella fase pre-fattuale, anche ed oltretutto nel processo operativo, nella esecuzione di oggetti ed ambienti, nonché nella fase di riesame critico dei risultati conseguiti.

Messosi su questo terreno metodologico-operativo, di evidente ispirazione scientifica, naturalmente, il MID doveva giungere ad avvertire anche la necessità di una apertura del gruppo superando l’ambito di una ricerca meramente privatistica. Auspica, perciò, il costituirsi di altri gruppi di lavoro, con cui poter stabilire, in una fitta rete di proficui contatti e scambi, le basi per una problematica comune, in vista di una scienza della comunicazione visiva a livello estetico. Ed è quanto giustifica questa scelta metodologica, atta, indubbiamente, a garantire un’oggettività del fare quale è richiesta in ogni indagine che si voglia qualificare scientificamente. Come gli stessi operatori milanesi chiaramente avvertono, infatti, il carattere operativo tra i gruppi dimostra l’oggettività a livello del metodo, come la cooperazione dei singoli elementi in un gruppo garantisce l’oggettività al livello della prassi.[...]

È un fatto che, data la vasta area preminentemente tecnologizzata in cui si espande la ricerca del MID non sarebbe assolutamente possibile – anche volendo – prescindere da questa oggettività operativa e continuare a servirsi di procedimenti empirici, pratico-sperimentalistici. Resta peraltro del tutto illesa la validità dell’operazione individuale quando, naturalmente, si leghi ad altro oggetto d’indagine che lo consenta.

I giovani operatori milanesi indirizzano le loro ricerche sui fenomeni stroboscopici e sulle proprietà delle illuminazioni a luce fredda (neon, fluorescenti, vapori di mercurio, vapori di sodio, ecc.), mirando ad intervenire prevalentemente sui mass-media, onde neutralizzarne i processi alienanti, attivi a livello della persuasione occulta, attraverso immagini-veicolo-di-suggestione-collettiva. Ciò si potrà ottenere razionalizzando la comunicazione visiva. E qui l’oggettività operativa sfocia nell’oggettività oggettuale, perché l’oggetto prodotto diventi esso stesso oggettivamente produttore, capace, cioè, di una comunicazione intersoggettiva non ambigualmente aperta. Ma ciò implica che la ricerca sia condotta parallelamente, oltre che sui fenomeni luminosi di cui sopra, anche sulle reazioni che essi provocano nel comportamento dei fruitori, perché, una volta determinati i nessi tra causa ed effetto, si possa procedere ad una selezione delle immagini ottenibili e, quindi, al prelievo di quelle che si dimostrino esteticamente disponibili. Si rendono necessarie, perciò: sperimentazione, statistica, verifica nei rapporti tra emittenti d’immagini luminose e ricevente, nonché l’individuazione dei canali di trasmissione. Da tutto questo apparato strumentale dovrà scaturire – come essi dichiarano – la possibilità di istituire un alfabeto di fenomeni visuali per un discorso visivo oggettivo. Sul concetto di alfabeto visivo si deve, comunque, muovere qualche riserva, proprio perché in esso è insito il pericolo di slittare verso una nuova, seppur diversa, soggettività.

Allo stato dei fatti, il MID si trova appena al primo tempo dell’immenso piano di lavoro proposto. Esso si trova, cioè, alla fase campionale – e, quindi, pre-artistica – alla quale dovrà seguire quella selettiva, in cui si porrà il problema del valore delle immagini. Azionando i loro apparecchi si ha effettivamente l’impressione di trovarsi di fronte ad un campionario di immagini, assolutamente assortito, in cui non c’è che da scegliere. La sequenza delle variazioni del segno adottato, infatti, è stata programmata in modo da esaurire l’intera gamma di variabilità del segno stesso, in movimento rotatorio, entro una data situazione fenomenico-luminosa.

Nel mondo tecnologico nasce una seconda Natura e con essa si offrono all’artista nuove forme, nuovi colori che non sopportano di essere fissati su una tela, su un blocco inerte di marmo, perché sono forme e colori vivi, esistenti per poterne disporre onde produrre opere operanti. I Futuristi volevano che il pittore entrasse nel quadro. Pollock fu realmente nel suo quadro (*im Bild sein*). Oggi ciò si realizza semplicemente perché il quadro si è fatto ambiente vivibile.

Nel mese di marzo il MID ha presentato in un locale della Ideal-Standard a Milano, ampliando la sfera delle applicazioni, un ambiente vivibile stroboscopico programmato, sonorizzato dallo Studio di Fonologia Musicale di Firenze. Si tratta di un ambiente molto interessante per gli sviluppi che lascia prevedere, specialmente in rapporto a certe applicazioni (per esempio, alla danza). In esso la luce pulsante provoca una variabilità visiva del movimento delle persone secondo le variabili fenomeniche nelle quali esse vengono a trovarsi.

Con le ipotesi del MID, dunque, ancora una volta si afferma la necessità di un rinnovamento totale dell’arte, se si vuole conservare ad essa il ruolo che ha sempre avuto nel contribuire all’evolversi della società in senso autenticamente umano.

Si tratterà, oltretutto, di liberarla dalla soggezione nei confronti di un malinteso concetto di umanesimo, ormai sterile e handicappante ai fini di una fruizione estetica a livello delle masse; fruizione che, nella nostra epoca, s’impone come una reale necessità.

L’ipotesi formulata da questo gruppo di ricerche rappresenta indubbiamente una delle più rigorose e consapevoli proposte per un’arte tecnologico-operativa.

Nelle sue prospettive avveniristiche, dettate da una ferma volontà d’arte, si potrà scorgere forse un certo utopismo enucleabile, del resto, in molte enunciazioni programmatiche della Nuova Tendenza. Ciò, tuttavia, costituisce tutt’altro che un aspetto negativo, dato il carattere pionieristico di un’impresa diretta ad artisticizzare una materia così arida e difficile come quella tecnologica.

Lara Vinca Masini

Con queste esperienze di lavoro abbinate l’intervento degli operatori del Gruppo MID di Milano (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni) e dello Studio Fonologico di Firenze (S2F M) diretto da Pietro Grossi, nella Sala Espressioni dell’Ideal Standard, si manifesta un evento di tipo eminentemente spaziale, in quanto modifica, visualmente e foneticamente, lo spazio della sala, proponendosi in un’ipotesi integrativa del fatto architettonico.

Questa sistemazione non comporta una esposizione di oggetti plastico-cinetici né di oggetti sonori. Si propone invece di rendere vivibile uno spazio esistente, fisso, modificandolo e attivandolo tramite i movimenti delle persone che vi si introducono e lo attivizzano divenendone mezzo di visualizzazione e di sonorizzazione, nel senso che i fruitori di questo spazio funzionano da schermo dei fasci di colore luminosi le cui variazioni si leggono attraverso i loro spostamenti, e modificano, muovendosi, la loro possibilità di percezione del flusso sonoro.

Tre batterie di fari ciascuna, nei tre colori primari, rosso, verde, blu, a luce stroboscopica, a frequenze variabili, proiettano dal soffitto sul pavimento della sala tre campi cromatici variabili secondo una programmazione il cui periodo si struttura su tre costanti.

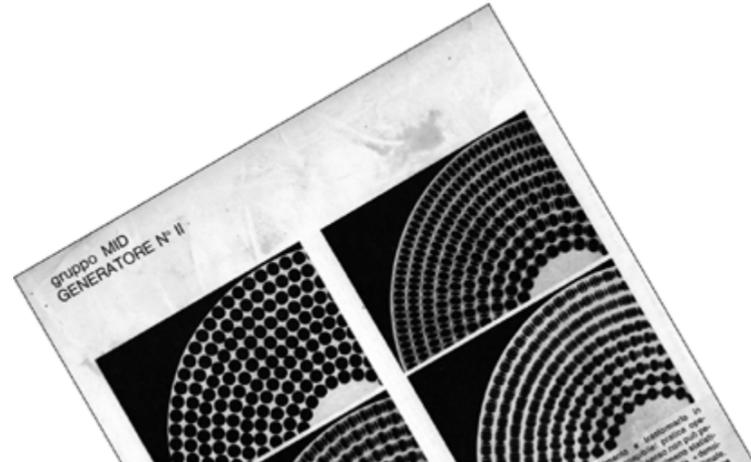
I visitatori, spostandosi lungo i tre campi luminosi, interferiscono nello svolgimento della programmazione disposta in modo da variare i colori a seconda delle zone di sovrapposizione a intervalli prestabiliti.

L’operazione sonora si svolge sullo stesso principio, in una rigorosa programmazione razionale di due strutture ottenute combinando inversamente dieci serie geometriche di frequenze sonore, secondo il coefficiente binomiale (8/5), che si producono da quattro canali diversi, contemporaneamente o a intervalli modificabili.

Il carattere rigorosamente sperimentale, l’ipotesi di assunzione a livello estetico di alcune manifestazioni percettive (secondo le teorie della percezione ottica e della percezione sonora) sulla base della teoria dell’informazione e della comunicazione, l’intenzione di proporre una nuova metodologia linguistica a livello interdisciplinare e intersoggettivo, crea nei due campi di ricerca, una identità di metodo operativo che tende ad instaurare una scienza della percezione, una codificazione dei processi creativi e costitutivi dell’arte. Si tratta di un campo completamente nuovo, dove tutto è da scoprire, dove le possibilità sono infinite: siamo sul piano di una nuova scoperta del mondo e della natura più segreta e meno indagata della sua potenzialità.

Ma, a differenza degli alchimisti e dei maghi dei primi secoli della conoscenza scientifica, i ricercatori odierni riscoprono, alle origini, la potenzialità “espressiva” di questa realtà segreta, tendono a convertirla, da scoperta e constatazione, in simbolo di un’epoca e di un mondo, al momento esatto di trapasso da ipotesi linguistica ad autentica espressione, quando dal fatto sperimentale si fa responsabilità di metodo e chiarezza di impostazione

formale. Questo esempio di collaborazione interdisciplinare è di più in più importante oggi che più di sem-pre come scrive Pietro Grossi, è avvertito il rapporto tra l’uomo e l’ambiente in cui si muove e opera, e tende a diffondersi la coscienza di una responsabilità collettiva nella realtà che si viene creando.



GRUPPO MID, GENERATORE N° II

Gruppo MID, *Lineastruttura – Architettura design arti visive*, Napoli – 1966

Su un disco è impressa un’immagine grafica costituita da corone concentriche di dischi neri su fondo bianco.

Detto disco cinetico può essere fruito sia con lampade a luce fredda sia con illuminazione stroboscopica. Nel primo caso si osserverà che a determinate velocità avvengono scomposizioni cromatiche sulle varie corone circolari che si sposteranno verso l’interno o verso l’esterno secondo l’accrescere o il decrescere della velocità del disco.

Nel secondo caso si avrà lo sdoppiarsi, quadruplicarsi, dell’immagine secondo le frequenze luminose e la velocità di rotazione del disco.

La ricerca si propone di arrivare a comunicare informazioni visive delle quali si possa prevedere il risultato di ricezione estetica.

Questo asserto implica che le informazioni siano strutturate in modo razionale, scientifico, in base a regole interdisciplinari che, qualora non fossero preesistenti, siano da formulare sperimentalmente all’occorrenza.

La ricerca è una: la metodologia una ed estranea a qualsiasi forma di intuizionismo; le possibilità di attuazione della ricerca per mezzo della metodologia, molte, tutte valide e correlate, da attuarsi in vari momenti.

Allo stato attuale delle cose vi sono varie possibilità per concretare i fini che si pone la ricerca, (e potrebbero forse essere altrettante ricerche). Ne elencheremo alcune senza pretesa di esaustività:

1) Strutturare le informazioni visive (organizzate per i vari canali di distribuzione: film, imballaggi, grafica, oggetti, ambienti vivibili etc.) con lo stesso criterio usato per i modelli cibernetici. Delimitare cioè il modello entro limiti precisi ove siano definibili gli attributi di significato ed in modo tale che tali significati siano conosciuti a priori da un numero sufficientemente largo di probabili fruitori, per permettere la trasmissione di messaggi ottimali e studiarne gli effetti.

2) Elaborare qualsiasi avvenimento e trasformarlo in fenomeno, cioè in avvenimento percepibile: pratica operativa di designer. Un’elaborazione in tal senso non può però prescindere da una strutturazione valida almeno statisticamente e della quale si conoscano

a priori la “densità” di ricezione, la gravidanza e la complessità ottimale. Essa è efficiente cioè nel caso che si accettino come valide le regole delle discipline che compongono l’informazione visiva.

Va notato però che forse non è un tipo di operazione esatta, essendo ancora da provare con la ricerca, a che livello dell’informazione generica situare la informazione estetica: è perciò necessario sottoporre a verifica anche i dati preesistenti. È dunque questo un modo di procedere correlato agli altri momenti di ricerca senza i quali non imporsi come criterio rigorosamente esatto.

3) Scomporre sistematicamente il fenomeno da comunicare in tutti i distinti livelli che lo formano (fisico, fisiologico, psicologico, semantico etc.) e analizzare i diversi mutamenti o possibilità di variabilità che il fenomeno ha nell’ambito di ogni livello o la funzione che ogni singolo livello ha nel contesto fenomenico.

Servendosi poi di tutti gli altri momenti della ricerca, procedere alla quantificazione e all’analisi metrologica dei risultati ottenuti per poter usare le particelle minime come unità di informazione, per mezzo delle quali elaborare ulteriori strutture comunicative di cui poter prevedere il risultato.

4) Individuazione sistematica delle differenti qualità di un fenomeno in precedenza organizzato per essere trasmesso come comunicazione che sia per ipotesi gradevole e verifica sperimentale delle distinte qualità nel loro variare da un minimo ad un massimo di complessità.

5) Ristrutturazione sui dati ottenuti di un nuovo messaggio estetico.

Questo è un indirizzo di ricerca del tutto simile al 1) con la differenza che l’indagine in questo caso è fatta a livello psicologico-percettivo.



RECENSIONE

per il catalogo della mostra al Saba Studio, Villigen, DE, Ed Sommer

Immer wieder von neuem nötigen uns die Producte der zeitgenössischen Künstler, unsere traditionellen Begriffe der Kunst und des Kunstwerks in Frage zu stellen. Sie provozieren uns nicht nur, sie selber zu begreifen, sie zu analysieren und zu interpretieren. Sie drängen uns zu einer praktikableren Formulierung unserer ästhetischen Theorien, unserer Prinzipien und Schermata des Verstehens – und des Gebrauchs. Sind beispielsweise technische Vorrichtungen, Apparate, die optische Phänomene erzeugen, überhaupt Kunstwerke? Die Frage läßt sich – in auch nur einigermaßen intersubjektiv verbindlicher Weise – nicht beantworten. Denn die Frage wird dem Sachverhalt, auf den sie sich bezieht, nicht gerecht. Die Kommunikation mit den Produkten der Künstler dieses Jahrhunderts führt uns zur Einsicht, daß eine verbindliche ontologische Bestimmung des Seins der Kunstwerke nicht möglich ist. Und wäre sie möglich, so wäre sie überflüssig. Denn die Frage wird dem Sachverhalt, auf den sie sich bezieht, nicht

gerecht. Die Kommunikation mit den Produkten der Künstler dieses Jahrhunderts führt uns zur Einsicht, daß eine verbindliche ontologische Bestimmung des Seins der Kunstwerke nicht möglich ist. Und wäre sie möglich, so wäre sie überflüssig. Denn funktionale Bestimmungen des Kunstwerks haben die ontologischen abgelöst. Das Kunstwerk ist uns zum Gebrauchsgegenstand geworden. Und die Frage nach dem Was, dem Wesen eines Gebrauchsgegenstandes ist sinnlos. Heute stellt sich die Frage: Wie ist das, dieses Kunstwerk zu gebrauchen – oder – ist dieses Objekt für mich, den Benutzer, als Kunstwerk brauchbar? Doch “etwas gebrauchen” ist unterbestimmt. Denn gebraucht wird etwas zu einem Zweck.

Welchem Zweck aber dient der Gebrauch der Kunstwerke?

Spätestens seit Hegel sollte es ein Gemeinplatz sein, daß Subjekt und Objekt aufeinander bezogene, nur in ihrem Bezug verständlich werdende Begriffe sind.

Wissenschaftliche Untersuchungen und Wissenschaftstheorien der Gegenwart stützen die Hegeleschen Spekulationen: Wird dem menschlichen Subjekt der Welt-, der Objektbezug verweigert, so hört es auf, als Subjekt, als denkendes, bewußtes Wesen zu existieren. Es verliert sein Bewußtsein, sich selbst. Andererseits hatte ja schon Kant gezeigt, daß uns der Zugang zu einer subjektfreien Welt, der Welt des Dinges an sich, auf Grund der Struktur der Wahrnehmung verwehrt sein muß. Und moderne Theorien – wie der Operationismus – definieren das Objekt nunmehr als ein Resultat von – durch das Subjekt auszuführenden – Messungen.

Wozu dient die Kommunikation mit den Kunstwerken? Sie ist ein Prozeß, in welchem sich unser Bewußtsein strukturiert, verändert. Und da Bewußtsein nur im Objektbezug, in der Kommunikation existiert, sind die als Gebrauchsgegenstände aufgefaßten Kunstwerke Objekte, mit deren Hilfe sich unser Bewußtsein entwickelt, Objekte, durch die unser Bewußtsein zu existieren vermag. Das Subjekt existiert nur im Objektbezug. Doch nicht jeder Objektbezug ist ästhetisch. Nicht jede unser Bewußtsein strukturierende Kommunikation verwendet ein Ding oder einen Prozeß als Kunstwerk. Doch der funktionalkommunikativen Denkweise gründet der Unterschied zwischen Kunstwerk und Nicht-Kunstwerk nicht in verschiedenen Eigenschaften der Dinge, in ontischen wesensdifferenzen, sondern in Unterschieden der durch sie ausgelösten und auf sie bezogenen Prozesse im Bewußtsein.

Ein Objekt – ein Ding oder Prozeß – kann einer wissenschaftlichen Analyse unterzogen werden. Das Subjekt, das diese Analyse ausführt, kann durch diese Operation neue Einsichten gewinnen. Es existiert und strukturiert sich in der Analyse. Trotzdem liegt hierbei keine ästhetische Kommunikation vor. Wer also beispielsweise die Apparate der Gruppe MID und die durch sie erzeugten optischen Phänomene untersucht mit dem Ziel, zu einer Beschreibung oder Formel stroboskopischer Effekte zu gelangen, verwendet sie nicht als Kunstwerke. Wie aber verwendet man sie, wie verwendet man Objekte überhaupt als Kunstwerke? Die wissenschaftliche Analyse eines Sachverhalts reduziert diesen auf eine dem Bewußtsein integrierbare Botschaft. In der Beschränkung, der vorbestimmten Ausrichtung auf bestimmte Aspekte, wird uns das Objekt verfügbar. Der ästhetische Kommunikation – mit dem also als Kunstwerk verstandenen Objekt – begreift und verwendet dieses als unterbestimmte, inkomplette, dem Bewußtsein nur auf ungenügende Weise integrierbare Botschaft. Und – der ästhetische Bezug ist weitaus weniger am meß – und beschreibbaren Sosein der Dinge interessiert als an den erlebbaren Wirkungen der Dinge auf unsere Sinne, unsere Psyche und die mentalen Prozesse, die die oberste Schicht unseres Bewußtseins konstituieren. Ich sehe also zwei Merkmale des ästhetischen als eines von anderen abgrenzbaren Objektbezugs.

1.) Die Auffassung des Objekts als unterbestimmte Botschaft

Diese Auffassung führt zu einer gesteigerten Projektion von Subjektanteilen ins Objekt. Das Interesse ist intensiver ausgerichtet auf Bedeutung, Deutung des Objekts als auf Information durch das Objekt. Die Autonomie, die Kreativität des menschlichen Kommunikationspartners erscheint – gegenüber der wissenschaftlichen Analyse – verstärkt.

2.) Die Qualität der Erlebbarkeit Das Erleben der physischen und emotionalen Wirkungen, das Erlebnis der intellektuellen Prozesse, die durch das Kunstwerk ausgelöst, an ihm stattfinden, ist vor das Interesse gerückt, eindeutiges Wissen aus der Kommunikation zu gewinnen. Der Zweck der ästhetischen Kommunikation ist die Kommunikation. La communication pour la communication. Wenn aber der Mensch definiert wird als kommunizierendes Wesen, als nur in der Kommunikation existierendes Wesen, dann ist der ästhetische Bezug ein Prozeß, durch den sich der Mensch als Mensch herzustellen vermag. L’art pour la communication – et la communication pour l’homme.

IMMAGINI SINTETICHE MID DESIGN E COMUNICAZIONI VISIVE

Catalogo della mostra, CIFE – centro informazioni Ferrania, Milano – dal 10 al 25 novembre 1967

MID design comunicazioni visive

(Marco Zanuso)

Lo studio della natura non aiuta più a conoscere e a scoprire il mondo delle forme; ormai da un secolo le correnti più vive della cultura figurativa indagano nel mondo della forma alla ricerca di una comunicazione diretta tra coscienza e visione.

Il gruppo di giovani che costituisce il MID opera ormai da qualche anno in questo settore ponendosi problemi e tematiche di assoluta attualità.

Questa mostra raccoglie i primi risultati raggiunti operando con metodologia e sistematica rigorosamente scientifiche nel campo della complessità dell’immagine, della sua ottimizzazione, e nel campo della verifica dei processi di saturazione percettiva per immagini di complessità nota.

È un lavoro che ci sorprende per la chiarezza dei suoi presupposti, per il rigore con cui è portato avanti, per l’elementarità delle matrici formali e per la complessità delle forme raggiunte attraverso dinamiche lineari o angolari che rivelano l’ampio campo di indagine aperto ad una ricerca di questo tipo.

Il programma che il MID si propone di svolgere ha una meta assai lontana e da una sua nota programmatica che riporto:

Noi pensiamo che adottando sia in sede operativa che di ricerca una metodologia sistematica a tutti i livelli, compreso perciò quello estetico oltre che quello informativo, non si possa arrivare immediatamente senza premesse, senza accumulazione preventiva di dati parziali e delle regole tanto generali da consentire di formalizzare la costruzione del linguaggio visivo in questione.

Risulta chiaro che l’impegno è grande e che grande è pure la volontà di portarlo fino in fondo.

È motivo di simpatia e consolazione avvertire anche nel settore del visual design un tale impegno nella scientificizzazione dei processi, nell’analisi della forma e nell’approfondimento dell’indagine interdisciplinare, impegno che ogni giorno di più si manifesta necessario in tutti i settori operativi del design.

Per questo auguro al MID il miglior successo e buon lavoro.



COMUNICATO DEL GRUPPO VINCENTE IL CONCORSO NAZIONALE PER LA REALIZZAZIONE DELLA SEZIONE ITALIANA

Alessandro Mendini, *Casabella*, Milano – febbraio 1968

Il gruppo risultato vincente nel concorso per la realizzazione della sezione italiana è composto da tre architetti: Michele Platania, Sandra Delfino, Settimo Reconditi; e da quattro designers: Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni, che fanno parte dello studio MID design comunicazioni visive.

L’argomento scelto dal gruppo per rispondere al tema del concorso riguarda la desalazione dell’acqua di mare con le prospettive di mutamento e le influenze che eserciterà sul paesaggio.

Dal punto di vista tecnico ci si è riferiti agli studi del Consiglio Nazionale delle Ricerche, volti a mettere a punto un sistema di desalazione mediante una membrana ad osmosi inversa di tipo nuovo che, sfruttando l’energia chimica, invece di quella meccanica, consente una notevole riduzione dei costi d’impianto e d’utenza, qualunque ne sia la scala d’impiego.

La desalazione potrà diventare lo strumento atto a ridare vita a territori ancora spopolati o depressi, perché poveri d’acqua; in questo senso particolare vantaggio ne trarrebbero i paesi mediterranei, il cui clima asciutto rende difficoltosa la coltura dei campi e proibitivo l’insediamento dell’industria, notoriamente bisognosa di grandi quantitativi d’acqua. Per intere regioni, fino ad oggi rimaste ai margini della civiltà, anche se dotate d’eccezionali bellezze naturali, si aprirà un’immensa prospettiva di rinascita.

È facile immaginare quale interesse rappresenti tutto ciò, in particolare per il mezzogiorno e per le isole, e quindi quanto l’argomento sia di vitale importanza per l’Italia e per tutti gli altri paesi che, ancora più del nostro, sono afflitti dalla mancanza d’acqua accoppiata a difficoltà economiche. Tenuto conto di quali debbano essere le finalità di una mostra d’arti figurative, come sostanzialmente è la Triennale, il gruppo vincente non si è dilungato nella trattazione dell’argomento sull’esposizione del processo strettamente scientifico, né ha fatto cenno alle molteplici implicazioni di carattere sociologico, demografico, desiderando porre l’accento esclusivamente sulle conseguenze che il processo determina alla configurazione del paesaggio.

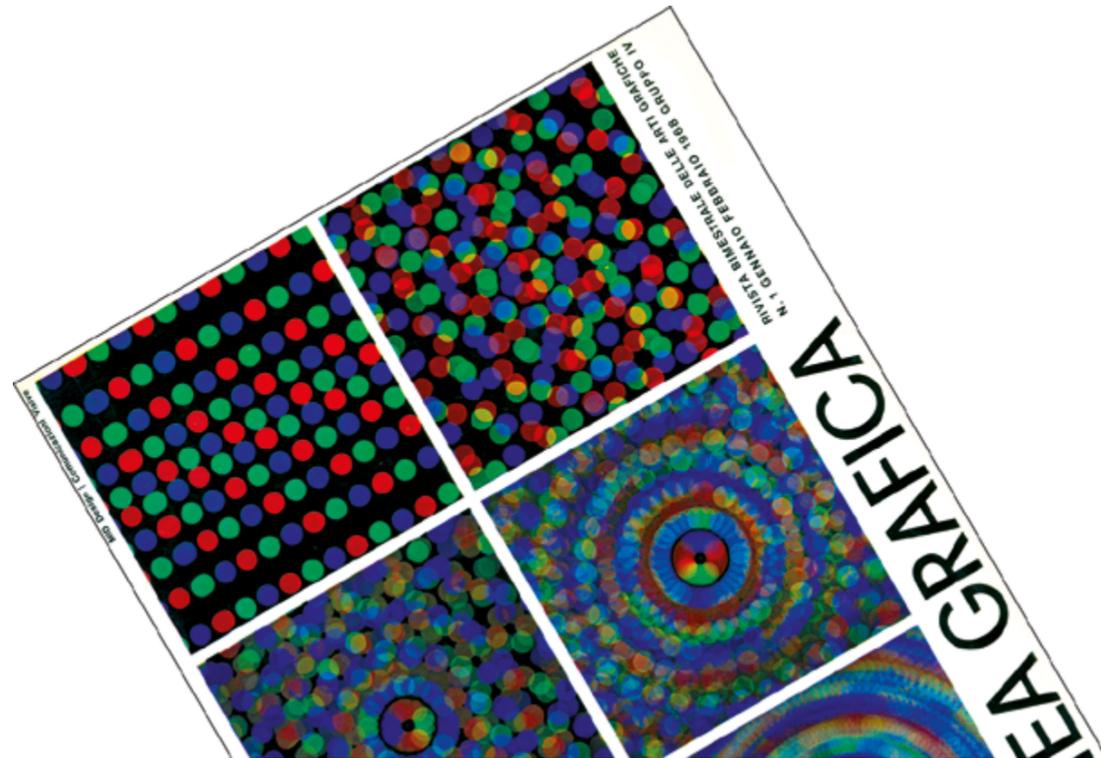
A questo proposito basta osservare l’importanza dell’acqua in tutte le principali attività umane, per comprendere come la desalazione sia causa indiretta di tutte le modificazioni del territorio che quelle attività comportano; perciò si è esaminato l’uso della desalazione innanzitutto nell’approvvigionamento idrico per insediamenti urbani, poi nell’agricoltura, nell’industria e nella ricostruzione degli ambienti naturali.

Si sono assunti sia il processo scientifico che le conseguenti trasformazioni del paesaggio a simbolo delle straordinarie possibilità che la tecnologia offre all’uomo per risolvere i grandi problemi derivanti dalle crescenti necessità pratiche; si è badato a sottolineare che l’utilizzazione degli strumenti tecnologici non va fatta solo con finalità utilitaristiche, ma scegliendo soluzioni che permettano all’uomo di soddisfare il suo incancellabile bisogno di fruizione di un ambiente armonicamente strutturato e nel quale possa esprimere tutte le sue possibilità di vita.

ANTIMAGIA

Camilla Cederna, *L’Espresso*, Roma, 14 dicembre 1968

Nuvole rosse, verdi, blu passavano sugli industriosi e drappeggiati signori occupati a mietere e rastrellare negli arazzi della sala della Balla al castello Sforzesco di Milano. Altrettanto industriosi, meno drappeggiati, altri signori in carne ed ossa mietevano premi. Le nuvole erano opera del Gruppo MID, formato da quattro ragazzi, specialisti in quegli appariscenti effetti luminosi senza i quali oggi sembra non possa svolgersi festa né cerimonia. La cerimonia era quella dell’assegnazione ufficiale del premio Compasso d’Oro ADI, massimo riconoscimento in Italia a quel mostro sacro che è diventato il disegno industriale: e altri scoppi accecanti di luci elettroniche e palpitanti sottolineavano, come scroscianti applausi visivi, l’assegnazione di ognuno dei quindici premi.



IMMAGINI SINTETICHE

A. Barrese, A. Grassi, G. Laminarca, A. Marangoni, *Lineagrafica* – *Rivista bimestrale delle arti grafiche*, Milano, gennaio 1968

Come chiarimento alle fotografie della copertina e dell'articolo, che potrebbero altrimenti sembrare mero frutto di una originale improvvisazione o di una buona padronanza tecnica, ma entrambi fini a se stesse, va detto che esse nascono da un interesse non rivolto solo ad un lavoro professionalmente inteso, ma che ne migliori anche le fasi operative, che ne chiarifici e ne metta a punto il substrato di metodo, di interdisciplinarietà, di ricerche di base che tuttora mancano in questo settore e senza il quale non è possibile operare correttamente.

In questi anni si è assistito ad un progressivo sviluppo della progettazione nel senso dell'interdisciplinarietà della scientificizzazione, della sistematicità operativa, tanto che tutti gli interventi particolari di essa sono stati fusi sotto il termine globale di *design* che, per definizione comunemente accettata, esprime appunto un lavoro il più possibile sistematico ed oggettivo.

Accettando come vero il fatto che anche la fotografia, perlomeno a certi livelli, nasca da un lavoro di progettazione, la si può considerare una specializzazione del design.

Tratteggiando una tabella dove situarla si vedrebbe:

1. Planning design (progettazione e ricerche di base)
2. Visual design (comunicazione visiva)
 - 2.1 fotografia
 - 2.2 cinematografia
 - 2.3 graphic design
3. Industrial design (progettazione industriale)
 - 3.1 architectural design
 - 3.2 product design
4. Total design
 - 4.1 environmental design (progettazione dell'ambiente)
 - 4.2 computer design (progettazioni agli estremi livelli della complessità condotte con l'ausilio degli strumenti elettronici e delle metodologie logiche).

In questo contesto la fotografia non si può più ovviamente considerare come un fatto che nasca intuitivamente, su criteri soggettivi di gusto, contingenze pratiche, mode eccetera,

ma si assimila a metodo operativo del design che è appunto oggettivo, scientifico, strutturato. In ultima analisi, ma restando necessariamente all'epidermide del problema, anche la fotografia, facendo parte del visual design o comunicazione visiva, tende ad essere un linguaggio visuale oggettivo e perciò basato su criteri e dati preesistenti all'elaborazione della stessa.

Lo "Studio MID design" svolge collateralmente delle ricerche di planning design o ricerche di base su alcuni dei processi della comunicazione visiva: si stanno ad esempio indagando le modalità di percezione e di interpretazione della Comunicazione Visiva; le complessità di comunicazione con maggior indice di gradimento, e più genericamente, le esatte strutture della Comunicazione Visiva. Alcune di queste ricerche sono condotte in collaborazione con la Facoltà di Psicologia dell'Università di Bologna, ma il riferirne seppure sommariamente, complicherrebbe il discorso che ci proponiamo peraltro di trattare in altra sede. Le fotografie qui rappresentate esemplificano un tipico lavoro nel senso delle direttive cui sopra si è accennato. Con esse, uno dei problemi che ci si era proposti di risolvere, consisteva nell'ottenere strutture comunicanti di elevata complessità nel più semplice dei modi, con il minimo di intervento e con il maggior sfruttamento possibile degli strumenti iniziali; nonché il mettere a punto un repertorio di immagini con possibilità di successivi ampliamenti. Tale repertorio risultò molto originale non solo per l'evidente novità delle fotografie, ma anche sotto l'aspetto formativo ormai svincolato da qualsiasi intervento tradizionale di tipo artigianale, ma affidato alle possibilità strutturanti degli stessi strumenti di comunicazione disponibili.

Esse, oltre a poter essere usate immediatamente per le normali applicazioni delle Comunicazioni Visive permettono, per analogie, di elaborare anche altri tipi di immagine.

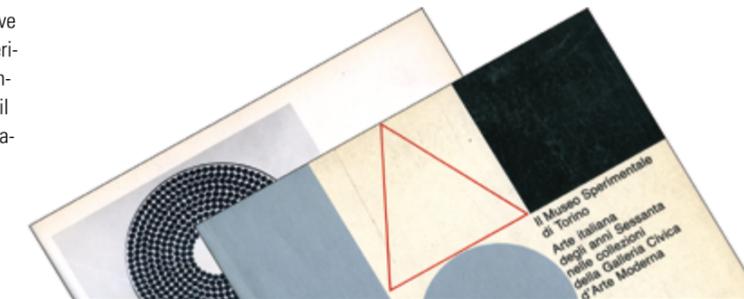
Una parte di esse sono state ottenute mediante sovrapposizione di tipo stroboscopico di una medesima matrice di base; si costituiscono in tal modo diversi livelli di complessità delle immagini (sei nel nostro caso) che, oltre ad offrire possibilità di scelta delle figure, permettono di avere immagini tra loro differenti per complessità, gradimento, colore, struttura formale, relazioni emotive.

In talune per di più si possono verificare effetti di figure ambigue, di percorsi di lettura preferenziali (la tendenza soggettiva a seguire certi colori o certi percorsi piuttosto che altri) che per la loro relativa arbitrarietà stimolano l'interesse di chi le guarda.

Gruppo MID

Curatori del museo, Catalogo della mostra *Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna* Museo sperimentale, Torino – 1970

Il gruppo MID (Mutamento, Immagine, Dimensione) viene costituito a Milano nel 1964 da Antonio Barrese (nato nel 1945 a Milano dove vive e lavora), Alfonso Grassi (nato ad Asmara nel 1943; vive e lavora a Milano), Gianfranco Laminarca (nato nel 1941 a Milano, dove vive e lavora), Alberto Marangoni (nato nel 1943 a Milano, dove vive e lavora). Nell'anno della fondazione il Gruppo aderisce al movimento internazionale Nuove Tendenze. Il MID si inserisce nel filone dell'arte cinetica programmata con intenti di sperimentazione scientifica nel campo della psicologia della visione ed elabora esclusivamente opere collettive. Nel '65, in occasione di una mostra alla Galleria Il Centro di Napoli, il Gruppo firma una dichiarazione di poetica in cui si afferma che la scienza delle comunicazioni visive a livello estetico deve sostituire la pratica artistica tradizionale. L'operatività del Mid si pone dunque su un piano oggettivo e statistico, al fine di scomporre i messaggi estetici in singole unità di informazione, verificabili e ricomponibili dai fruitori. La produzione del Gruppo annovera oggetti, ambienti e film stroboscopici atti a sollecitare la reattività psichica e sensoriale degli spettatori. [...]



ARTE CINETICA: STORIA E FORTUNA NELLE POLITICHE DELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA NEGLI ANNI SESSANTA

Maria Stella Margozzi, Catalogo della mostra *Opere cinevisuali* Galleria Nazionale d'Arte Moderna Roma – 1996

Gruppo MID, Milano Generatore n. 4, 1965

Struttura portante in ferro, disco in legno dipinto ed elementi in plastica nera, diametro 200 cm. In deposito allo Studio MID, 1966.

L'opera, definita in modo più esteso *Disco Cinetico Stroboscopico*, fa parte di una serie di grandi oggetti visuali-cinetici progettati e realizzati nella prima metà degli anni sessanta dello Studio di Design e Comunicazione visive MID di Milano (costituitasi nel 1965, ne facevano parte A. Barrese, A. Grassi, G. Laminarca, A. Marangoni; si sciolse nel 1971). Il suo funzionamento è basato sulla rotazione impressa da un motore al disco, sul quale sono applicati una miriade di dischetti neri disposti in file concentriche, e sull'effetto stroboscopico dato da un'illuminazione con lampade a vapori di mercurio che, colpendo la

superficie, ne intensifica la dissociazione cromatica.

Esposto alla mostra *Arte cinetica* tenutasi a Trieste nel 1965 e alla galleria La Salita nel 1966, il "Generatore" venne assunto in deposito alla Galleria Nazionale in quello stesso anno.

Restauri

La superficie si presentava notevolmente impolverata, in alcuni punti ricoperta di muffe e lungo il bordo ingiallita. Alcuni dei dischetti applicati erano in parte staccati. Il funzionamento elettrico non era funzionante. È stata eseguita un'accurata pulitura a pennello e con toppaccioli di ovatta inumiditi di acqua per l'eliminazione di polvere e muffe. I dischetti staccati sono stati reincollati con colla vinilica. Sono stati eseguiti piccoli ritocchi a tempera nella parte bianca sul davanti. Si è cercato di abbassare, per quanto possibile, l'ingiallimento del pigmento con gomme dure facendo attenzione ai segni di matita tracciati per la delimitazione delle file concentriche.

Il sistema elettrico di movimento è stato completamente revisionato e si è provveduto alla sostituzione dei pezzi mancanti. La struttura in ferro è stata scartavetrata e dipinta a smalto. L'intervento è stato eseguito da Paolo Carnazza con la collaborazione di Franco Veltri.





LE IMMAGINI SINTETICHE

Gillo Dorfles, *Ideal Standard Rivista*, Milano 1969

I tentativi di escludere dalla fotografia – dal mezzo espressivo fotografico – la casualità delle sue realizzazioni, sono stati molteplici, ma il più delle volte limitati a precisazioni tecniche, a predeterminazioni delle varie fasi costitutive alle quali il medium fotografico deve sottostare o a maggior rigore nell’evitare manipolazioni successive alla fissazione dell’immagine.

Non mi sembra invece che si sia, sino ad oggi, considerata in maniera sistematica la possibilità di intervenire in nuce sulla costituzione del linguaggio fotografico, così da potersi valere di questo, sin dall’inizio, sfruttandone le caratteristiche espressive, ma anche guidandone le possibilità realizzative.

Quello che gli operatori dello studio MID hanno di recente messo a punto nelle loro ricerche rivolte a questo medium (che seguono numerose altre ricerche già svolte sugli aspetti cinetici e stroboscopici di immagini luminose) è stato il fatto di considerare un determinato lavoro fotografico come sottoponibile a quel processo che di solito va sotto il nome di design; nel senso italiano di progettazione, sia che tale progettazione sia bi- che tridimensionale.

Avremo, in definitiva, un fatto di design, tutte le volte che, tanto nelle due che nelle tre dimensioni, e, evidentemente, nelle x dimensioni, si sia verificata:

- 1) una ricerca a priori sull’esecuzione e l’eseguitività d’una determinata operazione;
- 2) una seriazione e seriabilità della stessa;
- 3) un prodotto (che non deve necessariamente essere un oggetto ma che può anche essere un evento, un modello, un pattern compositivo che prelude alla costituzione o alla costruzione di un oggetto) che sia a sua volta passibile d’una riproduzione in serie attraverso sistemi meccanici.

Nel nostro caso tali requisiti sono tutti presenti: l’aspetto di predeterminazione, di prefabbricazione delle immagini, è stato accuratamente perseguito; l’iterazione del metodo produttivo è del pari rispettata, come lo è quella del prodotto; giacché quest’iterazione costituisce, di per sé, una delle prerogative d’ogni fotografia (fatta eccezione per quelle che appartengono al novero dei fotogrammi manipolati a posteriori nella fase di viraggio o, peggio, a fotogrammi realizzati attraverso facili trucchi che ne travisano la vera natura). Quanto al prodotto ottenuto, questo si può senz’altro considerare di serie e meccanicamente ottenibile.

Con ciò gli autori hanno inteso dimostrare che la fotografia può diventare (non necessariamente), ove la si sottoponga ad altre precise operazioni, un mezzo di comunicazione tipicamente progettuale e non più affidato all’arbitrio della casualità e del capriccio. Per quanto poi riguarda il risultato di queste operazioni, dovremo distinguere innanzitutto queste immagini in due grandi gruppi: quelle ottenute stroboscopicamente con la ripresa di una figura umana in movimento, che sfruttano esperienze già note, e quelle ottenute attraverso l’uso d’una matrice di base che, per sovrapposizione, embricazione, moltiplicazione, dalla stessa porta a risultati di sempre maggior complessità dell’immagine.

In questo gruppo le matrici basilari sono di solito: cerchi su reticoli, circonferenze, cerchi e quadrati; o aree circolari, quadrate a diametri progressivi, positive, negative, concentriche; il tutto sottoposto, a seconda dei casi, a movimenti rotatori, a movimenti planari, in

bianco e nero, e a colori, e sfruttando, per la diversificazione delle immagini: campi angolari di sovrapposizione, arricchimenti cromatici, suddivisione dei campi, ecc. Ne risulta una trasformazione e un aumento di complessità delle immagini che porta a risultati totalmente diversi dai pattern originari.

Naturalmente l’affinità tra risultato finale e pattern iniziale sarà più o meno evidente anche a seconda della preparazione e dell’attenzione rivolta dallo spettatore ad esso; e le diverse figure ottenute nelle successive fasi presenteranno aspetti più o meno pregnanti rispetto alla matrice iniziale, talvolta con un passo di ridondanza tale da raggiungere addirittura una condizione di rumore operativo.

Questo, anzi, ci sembra l’aspetto più significativo del fenomeno: la curva di leggibilità (quindi di semantizzazione) dell’immagine (rispetto al pattern iniziale) subisce una prima fase positiva, fino a raggiungere un grado ottimale di complessità (e di semantizzazione) dopo il quale si ha, per eccesso di ridondanza, dovuto al sovrapporsi degli elementi matriciali, l’insorgenza di un rumore informativo evidente.

Come si vede, si tratta d’immagini a progressiva complessità e non di maggiore o minore complicazione. Infatti, com’è noto, per complicazione s’intende di solito la riunione di elementi o di parti tra loro del tutto diverse, mentre per complessità s’intende l’unione (e magari sovrapposizione e integrazione) di elementi che appartengono alla stessa classe o a classi tra loro omologhe.

Ecco, dunque, che in questi studi avremo un progressivo e necessario aumento di complessità ma non di complicazione delle immagini. Sicché per analizzare il particolare messaggio visuale che ci viene offerto da tali figure, potremo facilmente riferirci al consueto criterio della quantità d’informazione fornita percettivamente da esse, ossia dalla misura della complessità offerta allo spettatore dalla percezione dell’immagine stessa.

Per quanto finalmente riguarda l’aspetto pratico, funzionale, di queste ricerche, sarà evidente che esso si può facilmente desumere già solo considerando le diverse serie di fotogrammi: lo spettatore, o in genere l’utilizzatore, potrà scegliere tra le moltissime, quelle figure che più gli aggradano e che meglio rispondono a sue eventuali necessità e a un fine vuoi decorativo, che costruttivo, impaginativo, ecc.

Sia ben chiaro: sarà sempre compito del progettista, dell’architetto, dell’artista, del grafico, ecc., scegliere e identificare quel particolare pattern che possa adattarsi ad un determinato compito; il fatto, tuttavia, di poter scegliere tra una serie di immagini già predisposte e facilmente realizzabili, come quelle approntate dagli esperimenti del MID, mi sembra possa costituire un fattore utile di ricerca e di applicazione.

La fotografia viene così ad acquistare una funzione in certo senso analoga a quella d’un progetto esecutivo per un oggetto industrialmente prodotto, pur rimanendo legata al suo particolare linguaggio che è quello della fissazione d’un’immagine: sia questa immagine del mondo esterno, o immagine astratta ottenuta mediante metodi i più diversi.

Con il che, ovviamente, non si vuole né porre un giudizio discriminatorio circa l’aspetto assiologico dei risultati ottenuti, né sanzionare la maggiore o minore validità estetica di queste operazioni: il che sarebbe, qui, del tutto fuori luogo.

L’aspetto che ci interessava sottolineare, insomma, non era quello estetico, ma quello operativo, progettuale.

Con questa riserva e con questa precisazione guardiamo con interesse alle esperienze di design fotografico che lo studio MID ci propone.



STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Renato de Fusco, Editori Laterza, Bari, 1983

[...] La terza categoria dell’arte ottico-cinetica è quella che propone forse le esperienze più nuove e pertinenti a tale poetica. I Gruppi, quali l’Equipo 57 in Spagna (Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola, Serrano), il Gruppo T di Milano (Anceschi, Boriani, Colombo, De Mecchi, Varisco), il Gruppo Enne di Padova (Biasi, Costa, Landi, Chiggio, Massironi), il Gruppo parigino Recherche d’Art Visuel (Le Parco, Morellet, Garcia-Rossi, Sobrino, Stein, Yvaral), il Gruppo Zero di Düsseldorf (Mack, Piene, Uecker), il Gruppo Effekt di Monaco (Hacker, Reinhart, Sommerrock, Zehnringer), il Gruppo Uno di Roma (Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santori, Uncini), il Gruppo MID di Milano (Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni), ecc., presentano la gamma più completa delle sperimentazioni cinetico-visuali.

Alcuni di questi artisti, pur aderendo ideologicamente a un gruppo, si presentano con elaborati personali; altri conformano l’oggetto, per lo più sintesi di pittura e scultura, quali opere collettive dell’intero gruppo, alcuni pongono l’accento sul dato meramente tecnologico; altri con questo non trascurano l’elemento espressivo: si pensi alle opere di Mack e Piene, e in particolare a quelle di Piero Dorazio. Ma fra tutte queste diverse posizioni, intenzioni e varietà di opere a caratterizzare la terza categoria della nostra classificazione, sta il fatto che molti degli operatori citati ottengono l’effetto di movimento introducendo o materiali speciali e diversi da quelli tradizionali o, ancor più significativamente, utilizzando veri e propri meccanismi. Emblematiche in tal senso sono le opere del Gruppo T di Milano e quelle del Gruppo MID.

In una mostra tenutasi a Milano nel 1960 i membri del Gruppo T presentano rispettivamente: Anceschi, una colata di liquidi ad alta viscosità tra due fogli di materia plastica trasparente (*Percorsi fluidi*); Boriani, una superficie sulla quale, per effetto di magneti rotanti, la polvere di ferro assume forme e percorsi continuamente nuovi e mobili (*Superficie magnetica*); Colombo, un’altra superficie in gommapiuma sulla quale, azionando dei tiranti, compaiono dei punti in negativo; De Vecchi, un piano elastico sul quale dei punti di rilievo, entrando in vibrazione, determinano delle immagini mutevoli; Varisco, degli schemi luminosi variabili.

Quanto al Gruppo MID, le loro opere, frutto di lavoro collettivo, si fondano su variazioni di immagine prodotte dall’effetto stroboscopico di un elemento rotante (sul quale sono dipinti dei cerchi) e dalle frequenze luminose che lo illuminano. Peraltro questi esperimenti, da considerarsi tra i più inclusivi dei fattori che caratterizzano la Op Art, prevedono l’intervento dello spettatore che, graduando la velocità dell’elemento rotante, ottiene diversi effetti percettivi e addirittura diverse immagini. [...]



MID

Lara Vinca Masini, *L’arte del Novecento – Dall’Espressionismo al Multimediale*, Giunti Gruppo editoriale, Firenze, 1989

Il gruppo (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni), sorto a Milano nel 1964 nell’ambito delle ricerche ottico-percettive, mirava alla comunicazione di informazioni visive delle quali si possa prevedere il risultato di ricezione, almeno statisticamente. Escludendo ogni forma di intuizionismo, il gruppo si proponeva nuovi valori semiotici e semantici da interrelare attraverso metodologie diverse, usabili in ogni settore della comunicazione visiva. I quattro esponenti cercavano di formulare una campionatura di alcuni fenomeni percettivi, così da renderli comunicabili e sfruttabili con lo stesso criterio usato per i modelli cibernetici, scomponendoli nei diversi livelli di cui si compongono (fisiologico, psicologico, semantico) per analizzarne le varianti. Hanno usato, in tutte le sue possibilità, anche spettacolari, la luce stroboscopica, misurandone le capacità, anche di formatività, sia in *performances* gestuali, sia in *environments* spaziali. Dopo il 1968, con la riproposta di ideologie antirazionaliste, gli esponenti del gruppo, abbandonata la ricerca finalizzata al lavoro specificamente artistico, si dedicano ad attività grafico-pubblicitarie, facendo anche uso delle precedenti esperienze ottico-percettive.

DAL CINETICO AL PROGRAMMATO: UNA STORIA ITALIANA

Marco Meneguzzo, *Catalogo della mostra Arte programmata e cinetica in Italia – 1958/1968*, Silvana Editoriale, Milano, 2001

... *Campo* è un’altra parola chiave di questa tendenza, nella sua accezione di luogo spazio-temporale modificato dalla presenza dell’osservatore: in questo senso verrà usato da coloro che trasformeranno le proprie opere-oggetto in opere-ambiente, come Alberto Biasi, Gianni Colombo o il Gruppo Mid, ma già nel testo di Eco per la mostra compare la bella immagine definita *campi di accadimenti*, per definire l’opera come variabilità infinita all’interno della regola iniziale.

... Il Gruppo Mid, che si era formato tardi (per questioni anagrafiche: i suoi componenti erano ancora più giovani), nel 1964, solo due anni più tardi dichiarava la sua intenzione di operare nel campo del design – periodo che rappresenta la durata massima di ogni momento propulsivo d’avanguardia. In più, il comportamento ideologicamente rigoroso fino alla rigidità, manifestato soprattutto in occasione delle due ultime edizioni di *Nove Tendenze* (coordinate da Enzo Mari, che riuniva ripetutamente i vari gruppi europei in discussioni intergruppo) ...

