

Gruppo **MID**

Antonio Barrese  
Alberto Marangoni

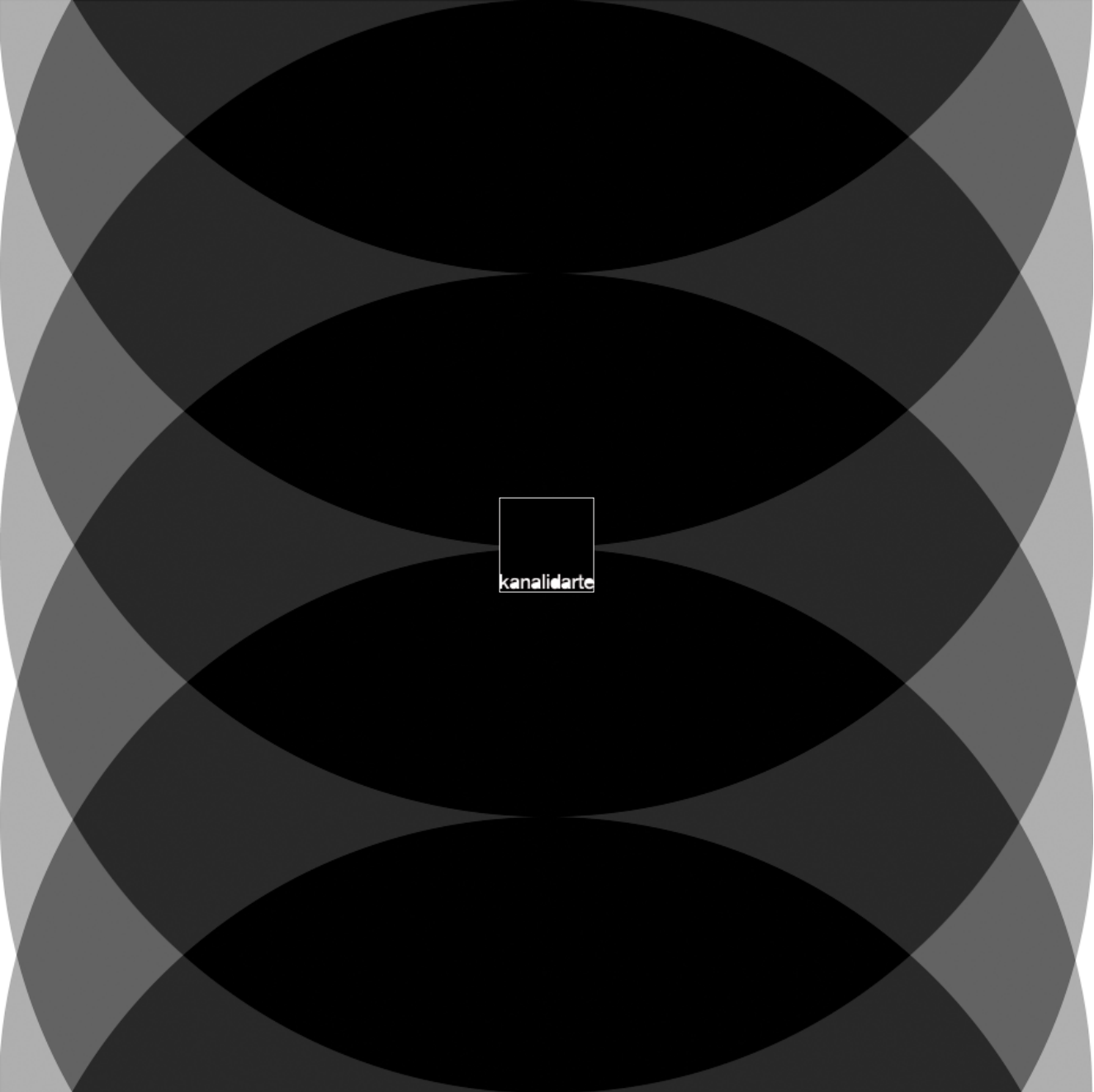
**IMMAGINI SINTETICHE**  
1965/1972

The image features a graphic design on the right side of a white background. It consists of two overlapping circles, one above and one below a central horizontal line. The circles are filled with a dark grey color, and their overlapping area is a solid black. The text is positioned within the black area. The word "Gruppo" is written vertically in white, sans-serif font, centered between the two circles. To the right of "Gruppo", the word "MID" is written in a larger, bold, white, sans-serif font. Further to the right, the names "Antonio Barrese" and "Alberto Marangoni" are listed in a smaller white font. Below these names, the title "IMMAGINI SINTETICHE" is written in a bold white font, followed by the dates "1965/1972" in a smaller white font.

Gruppo **MID**

Antonio Barrese  
Alberto Marangoni

**IMMAGINI SINTETICHE**  
1965/1972



**INDEX**

**1 Introduction**  
*Afra Canali*

**5 Synthetic Images.  
Two interpretive doors**  
*Stefania Gaudiosi*

**19 Synthetic Images**  
*Antonio Barrese*

**29 The silkscreened objects 1968**

**33 Exhibition**

**47 Summary**

**56 Immagini sintetiche  
1965/1972, on site**

**64 Exhibitions and publications  
on the Synthetic images**

**118 Info**

**INDICE**

**1 Introduzione**  
*Afra Canali*

**5 Immagini sintetiche.  
Due porte interpretative**  
*Stefania Gaudiosi*

**19 Le Immagini Sintetiche**  
*Antonio Barrese*

**29 Gli Oggetti serigrafici 1968**

**33 Mostra**

**47 Regesto**

**56 Immagini sintetiche  
1965/1972, on site**

**64 Mostre e pubblicazioni  
sulle Immagini sintetiche**

**118 Info**

**INHALT**

**1 Einführung**  
*Afra Canali*

**5 Synthetische Bilder.  
Zwei interpretierende Türen**  
*Stefania Gaudiosi*

**19 Synthetic Bilder**  
*Antonio Barrese*

**29 Die Siebdruckobjekte 1968**

**33 Ausstellung**

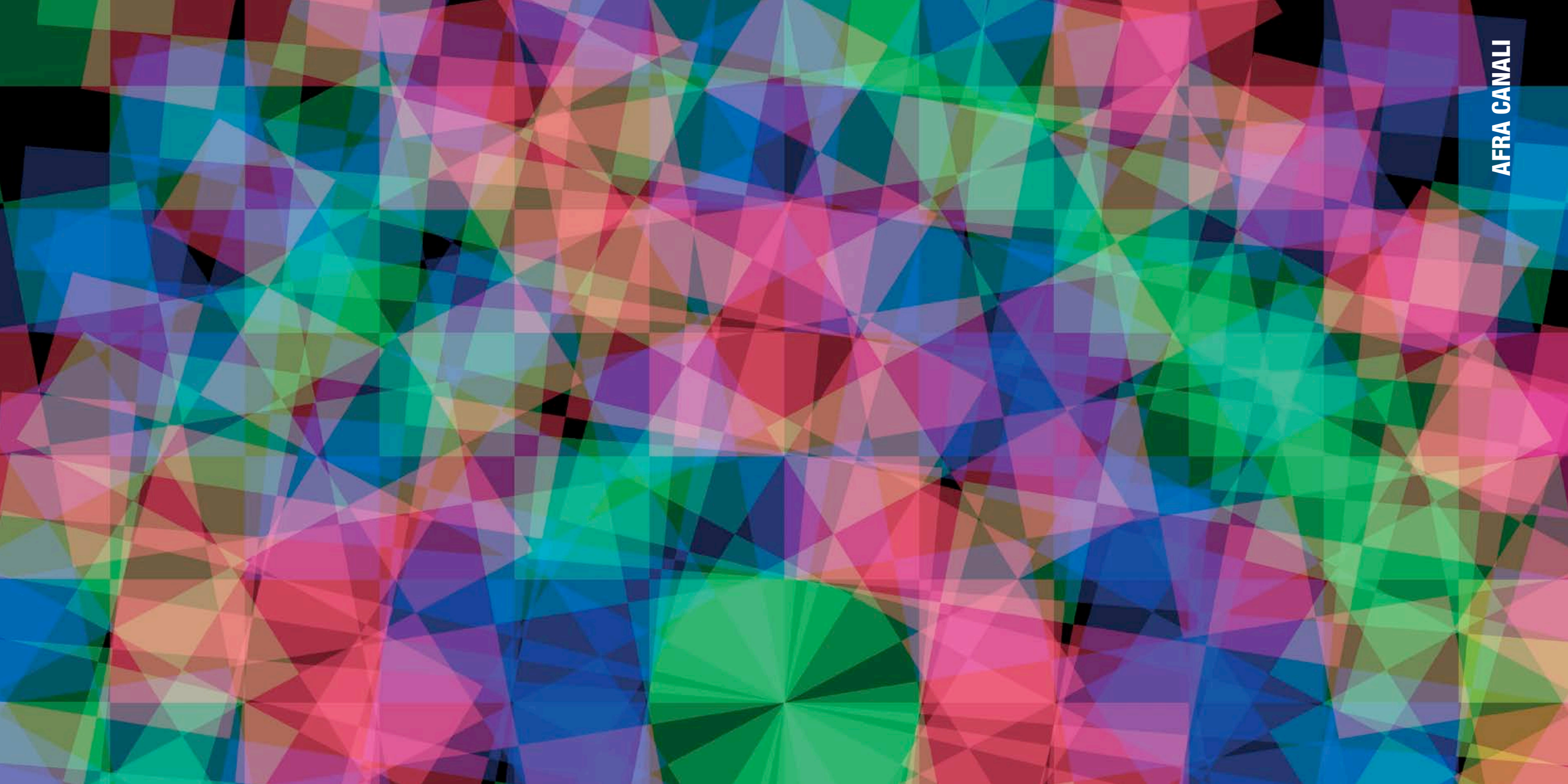
**47 Zusammenfassung**

**56 Immagini sintetiche  
1965/1972, on site**

**64 Ausstellungen und Publikationen  
der Synthetischen Bilder**

**118 Info**





Non posso in questa occasione pensare a un'introduzione *classica* a un catalogo di mostra.

È quello che avrei fatto se non ci trovassimo di fronte a un evento straordinario nella sua tragicità. Per me e le persone a lei profondamente legate per affetto, ma anche per il mondo dell'arte italiana in generale che ieri, 28 febbraio 2017, ha perso un'anima speciale, una donna fuori dal comune per forza e tenacia. Anna Canali. Un donna che nell'ambito del cinetismo, costruttivismo e cinevisualismo internazionali ha saputo credere con una tale energia da permetterle di andare oltre le sicure indifferenze del mercato di allora e le tante difficoltà del caso.

Una donna che sin dai primi anni '70 è stata portavoce tenace ed agguerrita di movimenti ed artisti in gran parte derisi dal pubblico e inspiegabilmente non considerati dalla critica. Ricerche *Ingombranti* per godimento visuale/visivo, opere per certi aspetti asettiche, troppo tecnologiche, eccessivamente scientifiche, programmate, *fredde* per un pubblico troppo legato ancora alla figurazione e al pennello.

Ma lei no, non si è fatta schiacciare, sopraffare dalle difficoltà di un lavoro spesso duro, durissimo; ha combattuto per i suoi artisti, senza sbavature, rigorosa nel suo percorso, certamente paladina di un movimento che tanto in effetti ha saputo raccontare, determinando cambiamenti e scossoni nell'ambito della storia dell'arte contemporanea internazionale.

E poi la sua capacità di creare un tessuto tondo intorno a sé, con pranzi conviviali fatti di galline ripiene, vitello tonnato e sempre un bicchiere di vino a chi si sedesse alla sua tavola, sempre pronta ad accogliere artisti, critici, designer, amici.

Con lei un susseguirsi di mostre incredibili, esposizioni che farebbero gola ai più grandi galleristi che iniziano solo oggi ad occuparsi di quelle macchine, di quegli *artisti dei motorini*, quelle glaciali geometrie troppo pensate per essere amate.

Solo oggi ne prendono coscienza, schiavi del mercato, approfittando della corsa del momento, senza quell'ingrediente fondamentale che ne fa e ne ha fatto la differenza: la ricerca effettiva, la sperimentazione, ma soprattutto, l'amore vero, viscerale che al contrario una donna tenace, testarda, consapevole ha provato per quei lontani artisti architetti dell'arte dei motori da lavatrice.

Prova ne è la grande riscoperta delle avveniristiche Immagini Sintetiche del fondamentale Gruppo MID che la kanalidarte ha oggi l'onore di presentare al suo pubblico, scovate, un giorno, nelle cantine di una vera donna d'arte. Anna Canali.

Afra Canali

Brescia, 3 marzo 2017





Stefania Gaudiosi

**SYNTHETIC IMAGES  
TWO INTERPRETIVE DOORS**

**IMMAGINI SINTETICHE  
DUE PORTE INTERPRETATIVE**

**SYNTHETISCHE BILDER  
ZWEI INTERPRETIERENDE TÜREN**



#1  
**PHOTOGRAPHY. NO, CINEMA.  
AND, AGAIN, PHOTOGRAPHY**

*There is a delicate form of the empirical which identifies itself so intimately with its object that it thereby becomes theory*  
John Berger

*Movement*, more than *Time*, is the elective poetic theme of the Twentiethcentury .  
The most audacious and experimental art says so (from Picasso to Duchamp, from Futurism to Kinetic Art), and all of cinema says it shamelessly.  
We can deduce cues for comprehension precisely from theorizations on cinema.  
Deleuze, in *The image-movement*, writes at length about Bergson in *Creative Evolution*.  
Bergson calls the instantaneous sections of cinema Images, to which an invisible time is added, abstract and impersonal, which is all in the movie camera and which aligns them in the illusion of continuity of a *false movement*.  
This is the metaphor itself of vision: *We do nothing more than operate an internal movie camera. Cinema is only the projection of a constant and universal illusion*. Once again: *We shoot views which are almost instantaneous of a reality that flows and, since they are characteristic of this reality, we only have to thread them into an abstract, uniform, invisible becoming located at the back of the machine of consciousness*.  
*At the back of the machine of consciousness*, writes Bergson.  
This is the first door: a depth (a place), a device (a programmed agency to which is assigned an expressive function) and a process that involves various levels of complexity (a premise, a goal, and – between the two – a transformation).  
*At the back* is the place of radical questions, it is the abyssal dimension of the final questions of ontology (who, what, where and, above all, why).  
The *machine* is the impartial analogue, the absolute eye that sees without a subject, that is, that makes of impersonal seeing its law and its substance. It is, in other words, an objectifying means.  
*Consciousness* is, perhaps, a provisional point of revelation that transcends the means and continually reformulates the question,

#1  
**FOTOGRAFIA. NO, CINEMA.  
E, ANCORA, FOTOGRAFIA**

*Esiste una forma delicata di empirismo che si identifica così intimamente con il soggetto da trasformarsi in teoria*  
John Berger

Il *Movimento*, più che il *Tempo*, è il tema poetico elettivo del Novecento.  
Lo dice l'arte più audace e sperimentale (da Picasso a Duchamp, dal Futurismo all'arte Cinetica) e lo dice, spudoratamente, tutto il cinema.  
È proprio a partire dalle teorizzazioni sul cinema che si traggono spunti di comprensione.  
Deleuze, ne *L'immagine-movimento*, ci dice a lungo di Bergson ne l'Evoluzione creatrice.  
Bergson chiama *Immagine* le sezioni istantanee del cinema, alle quali si aggiunge un tempo invisibile, astratto e impersonale, che è tutto nella macchina da presa e che le mette in fila nell'illusione di continuità di un *falso movimento*.  
È la metafora stessa della visione: *Non facciamo altro che azionare un cinematografo interno. Il cinema è solo la proiezione di un'illusione costante e universale*. E, ancora: *Noi scattiamo vedute quasi istantanee sulla realtà che trascorre, e, siccome sono caratteristiche di questa realtà, ci basta infilarle lungo un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato in fondo alla macchina della conoscenza*.  
*In fondo alla macchina della conoscenza*, scrive Bergson.  
È questa la prima porta: una profondità (un luogo), un dispositivo (un ente programmato a cui è assegnata una funzione espressiva) e un processo che comporta diversi livelli di complessità (una premessa, un fine e – tra i due – una trasformazione).  
*In fondo* è il luogo delle domande radicali, è la dimensione abissale delle questioni ultime dell'ontologia (chi, cosa, dove e, soprattutto, perché).  
La *macchina* è l'analogo imparziale, l'occhio assoluto che vede senza soggetto, che fa cioè del vedere impersonale la sua legge e la sua sostanza. È, in altre parole, mezzo oggettivante.  
La *conoscenza* è, forse, un punto provvisorio di rivelazione che trascende il mezzo e riformula, di continuo, la domanda, ridefini-

#1  
**FOTOGRAFIE. NEIN, KINO.  
UND WIEDER, FOTOGRAFIE**

*Es gibt eine empfindliche Form des Empirischen, das sich so innig mit seinem Gegenstand identifiziert, dass es dadurch zur Theorie wird*  
John Berger

*Bewegung*, mehr als Zeit, ist die Wahl der poetischen Thematik der 1900er Jahre.  
Die kühnste Kunst, mit der am meisten experimentiert wurde, behauptet es (von Picasso bis Duchamp, vom Futurismus zur kinetischen Kunst) und das ganze Kino sagt es schamlos.  
Aus den Theorien des Kinos lassen sich Hinweise für das Verständnis ableiten.  
Deleuze, in *The image-movement*, schreibt ausführlich über Bergson in *Creative Evolution*.  
Bergson nennt die augenblicklichen Abschnitte der *Kino-Bilder*, denen eine unsichtbare Zeit hinzugefügt wird, abstrakt und unpersönlich, alles was in der Filmkamera ist und richtet sie der Illusion der Kontinuität einer *falschen Bewegung* aus.  
Das selbst ist die Metapher des Sehens: *Wir machen nichts weiter, als eine interne Filmkamera zu betreiben. Kino ist nur die Projektion einer konstanten und universellen Illusion. Nochmal: Wir filmen Aufnahmen, die fast augenblicklich einer Wirklichkeit angehören, die fließt, und da sie für diese Wirklichkeit charakteristisch ist, müssen wir sie nur in einem abstrakten, gleichförmigen, unsichtbarem Werden einfädeln, das sich auf der Rückseite der Bewusstseins-Maschine befindet*.  
*Auf der Rückseite der Maschine des Bewusstseins*, schreibt Bergson.  
Dies ist die erste Tür: eine Tiefe (ein Ort), eine Vorrichtung (eine programmierte Agentur, der eine ausdrucksvolle Funktion zugewiesen ist) und ein Prozess, der verschiedene Komplexitätsebenen (eine Prämisse, ein Ziel und – zwischen den beiden – eine Transformation) zugewiesen sind.  
*Auf der Rückseite* ist der Ort der radikalen Fragen, die abgründige Dimension der endlichen Fragen der Ontologie (wer, was, wo und vor allem warum).  
Die *Maschine* ist das unparteiische Analogon, das absolute Auge,

redefines the premise, identifies an ulterior goal. If, continuing with Bergson, *the ability to understand is an attachment of the ability to act*, there is no knowledge without a directed operational determination. And it is, itself, aesthetic in nature.

The young members of MID proceeded in this way, entrusting to the photographic camera (a Mamiya Press from '62, with 6x9 film and a tilting back) the task of *recording* the luminous manifestation of a process of formal revelation.

They worked with rigor: the geographic master is the zero degree of motion, it is immobility. A circle, A square. A circle and a square. A grid. A checkerboard. A fullness and a void. Simple, elementary patterns. Then, two performing interventions: the luminous stroboscopic intermittency, or the linear translation and the graduated rotation of the *master*. Finally, the alchemy of the photographic impression, the recording of the luminous behavior subject to time, or better yet, of the temporal relation between an object in motion and the photographic medium.

Printing movement on the photosensitive medium, is this what we're talking about? Printing the invisible, this is what we're dealing with.

The first thesis on movement that Deleuze identifies is, in fact this: *Movement is not to be confused with space traveled. Space traveled is past, movement is present, it is the act of traversing.* If this is movement, if movement is not *space* but *act*, it is in fact invisible just as the present is fleeting (when we say *present*, it is already *past*).

We can record a luminous trace of it, not less fleeting than the trail of a meteor (but the trail is not already the body anymore, but the sign of a passage). A circle in time involves a multiplicity. A line is a conic shape and a point a line. And the movement is not confused with space, which is *infinitely divisible*, as Achilles knows well, who has dealt with the metaphysical turtle for centuries.

The trail that transforms, in the sequence of *Images*, changes the single element into a theory of complex figurations and thus captures the invisible and its effect. It documents the force that passes inexorably through bodies, that potential of active and passive energy that involves all things, dynamic or inert. It attests to *change* as proof of movement.

*Movement thus conceived will thus be a regulated passage from*

scie la premessa, individua un fine ulteriore. Se, sempre con Bergson, *la facoltà di comprendere è un annesso della facoltà di agire*, non vi è conoscenza alcuna senza una determinazione operativa finalizzata. Ed è, essa stessa, di natura estetica.

I giovani del MID procedevano così, affidando alla fotocamera (una Mamiya Press del '62, con pellicola 6x9 e dorso basculante) il compito di *registrare* il manifestarsi luminoso di un processo di rivelazione formale.

Operavano con rigore: la matrice geometrica è il grado zero del moto, è l'immobile. Un cerchio. Un quadrato. Un quadrato e un cerchio. Una griglia. Una scacchiera. Un pieno e un vuoto. Pattern semplici, elementari. Poi, due possibili interventi performativi: l'intermittenza luminosa stroboscopica, oppure la traslazione lineare e la rotazione graduata della matrice. Infine, l'alchimia dell'impressione fotografica, la registrazione del comportamento luminoso soggetto al tempo, o meglio della relazione temporanea tra oggetto in movimento e mezzo fotografico.

Imprimere il movimento sul supporto fotosensibile, è di questo che si tratta? Imprimere l'invisibile, è di questo che si tratta.

La prima tesi sul movimento che individua Deleuze è, infatti: *Il movimento non si confonde con lo spazio percorso. Lo spazio percorso è passato, il movimento è presente, è l'atto di percorrere.*

Se il movimento è questo, se il movimento non è *spazio* ma *atto*, è di fatto invisibile, come il presente è inafferrabile (quando diciamo *presente*, è già *passato*).

Possiamo registrarne una traccia luminosa, non meno fugace della scia di una meteora (ma la traccia non è già più il corpo, ma il segno di un passaggio). Un cerchio nel tempo comporta una molteplicità. Una linea è una conica e un punto una linea. E il movimento non si confonde con lo spazio, che è *infinitamente divisibile*, come sa bene Achille, da secoli alle prese con la tartaruga metafisica.

La traccia che trasforma, nelle sequenze di *Immagini*, muta l'elemento singolo in una teoria di figurazioni complesse e cattura, dunque, l'invisibile e il suo effetto. Documenta la forza che attraversa, inesorabilmente, i corpi, quel potenziale di energia attiva e passiva che interessa tutte le cose, dinamiche o inerti.

Attesta il *mutamento*, come prova del *movimento*.

*Il movimento così concepito sarà dunque il passaggio regolato*

das ohne Subjekt sieht, welches seine eigenen Gesetze und Substanzen aus dem unpersönlichen Sehen zieht. Es ist in anderen Worten ein objektivierendes Mittel.

Das *Bewusstsein* ist unter Umständen ein provisorischer Offenbarungspunkt, der die Mittel transzendiert und die Frage ständig neu formuliert, die Prämisse neu definiert, ein anderes Ziel identifiziert.

Wenn, mit Bergson fortsetzend, die *Fähigkeit als ein Zubehör der Handlungsfähigkeit zu verstehen ist*, gibt es kein Wissen ohne eine gelenkte operative Entschlossenheit. Und ist in sich selbst, von Natur aus ästhetisch.

Die jungen Mitglieder von MID gingen auf diese Weise vor und vertrauten der fotografischen Kamera (eine Mamiya-Press von '62 mit 6 x 9 Film und einklappbarer Rückseite) die Aufgabe an, die strahlende Manifestation eines Prozesses der formalen Enthüllung *aufzuzeichnen*.

Sie arbeiteten mit Rigorosität: der geographische Master ist der Nullgrad der Bewegung, es ist die Unbeweglichkeit. Ein Kreis. Ein Quadrat. Ein Kreis und ein Quadrat. Ein Raster. Ein Schachbrett. Eine Fülle und eine Leere. Einfache, elementare Muster. Dann zwei Interventionen: die strahlende stroboskopische Periodizität oder die lineare Translation und die gradierte Rotation *des Masters*. Letztendlich die Alchimie der fotografischen Impression, die Aufzeichnung des Lichtverhaltens zur Zeit oder, besser noch, der zeitlichen Beziehung zwischen einem in Bewegung befindlichen Objekts und dem fotografischen Medium.

Druckbewegung auf dem lichtempfindlichen Medium, ist es das, worüber wir sprechen? Das Unsichtbare drucken, darum geht es. Die erste These über die Bewegung, die Deleuze identifiziert, ist in der Tat diese: *Bewegung ist nicht mit Abständen zu verwechseln, die zurückgelegt wurden. Der zurückgelegte Abstand ist vorbei, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist die Handlung des Durchquerens.*

Wenn das Bewegung ist, wenn Bewegung nicht *Abstand* ist, sondern eine Handlung ist, so ist sie tatsächlich unsichtbar, so wie die Gegenwart flüchtig ist (wenn wir *Gegenwart* sagen, es ist schon Vergangenheit).

Wir können eine strahlende Spur davon aufzeichnen, nicht weniger flüchtig als die Spur eines Meteors (der hinterlassende Weg ist nicht mehr der Körper, sondern das Zeichen seiner Passage).

Ein Kreis in der Zeit beinhaltet eine Vielfältigkeit. Eine Linie ist

*one form to another, that is, an order of poses and privileged instants, as in a dance.*

It is illusion, certainly. And it deals with this mystery which is time, without ever naming it. This *before-during-after* that is chained to an arbitrary order.

Where is, in fact, succession? Where is order if not within us? Succession is an idea, order a hypothesis (a single one, versus infinite possibilities of disorder), unreduceable movement. Change is—thus—a unifying substance.

*Space traveled is past, movement is present, it is the act of traveling – as we were saying.*

If it is a photograph, it is a photograph that does not denote, that does not point to the face, the sky, the tree, the hand, removing them from metamorphic time.

If it is a photograph, it is the fragment, the cadence of the fragment, its harmonic rhythm in absolute time, according to a cadence of notable instants, consequent and composed in a perfect *synthesis*.

The image is change, as matter is light.

More cinema, relief of time, passage from the potentiality of the body, the rigid and geometric element to its dissolving from order into chaos.

The acme is the instant before dissolving. It is the point of balance between the intelligible and the undecipherable.

It is universal cinema, non-semantic. It is metacinema.

A production of images, and not a reproduction.

No longer bodies, therefore, but trails of metamorphoses: *figures of light*.

And they consult conscience as a witness.

Because *the eye is in things, precisely in the same luminous images*, writes Bergson, and *photography, if there is photography, is already taken, already shot, within things themselves and for all the points in space*.

*da una forma all'altra, cioè un ordine delle pose e degli istanti privilegiati, come in una danza.*

È illusione, certo. E ha a che fare con questo mistero che è il tempo, senza mai nominarlo. Questo *prima-durante-dopo* che c'incatena a un ordine arbitrario.

Dov'è, infatti, la successione? Dov'è l'ordine se non dentro di noi? La successione è un'idea, l'ordine un'ipotesi (una sola, contro infinite possibilità di disordine), il movimento irriducibile.

Il mutamento è – dunque – sostanza unificante.

*Lo spazio percorso è passato, il movimento è presente, è l'atto di percorrere – dicevamo.*

Se è una fotografia, è una fotografia che non denota, che non indica il volto, il cielo, l'albero, la mano, sottraendoli al tempo metamorfico.

Se è una fotografia, è il frammento, la cadenza del frammento, il suo ritmo armonico in un tempo assoluto, secondo una cadenza di istanti notevoli, conseguenti e composti in una  *sintesi*  perfetta. L'immagine è mutamento, come la materia è luce.

Più cinema, rilievo del tempo, passaggio dalla potenzialità del corpo, dell'elemento rigido e geometrico, alla sua dissoluzione, dall'ordine al caos.

L'acme è l'istante prima della dissoluzione. È il punto di equilibrio tra l'intelligibile e l'indecifrabile.

È cinema universale, asemantico. È metacinema.

Produzione di immagini, e non riproduzione.

Non più corpi, dunque, ma scie di metamorfosi: *figure di luce*.

E interpellano la coscienza come testimone.

Perché *l'occhio è nelle cose, proprio nelle stesse immagini luminose*, scrive Bergson, e *la fotografia, se fotografia vi è, è già presa, già scattata, all'interno stesso delle cose e per tutti i punti dello spazio*.

eine konische Form und ein Punkt eine Linie. Und die Bewegung ist nicht mit dem Abstand zu verwechseln, der *unendlich teilbar* ist, wie Achilles gut weiß, der sich mit der metaphysischen Schildkröte seit Jahrhunderten beschäftigt hat.

Die Spur welche die *Bilderfolge* transformiert, ändert das einzelne Element in eine Theorie mit komplexen Figuren und erfasst damit das Unsichtbare und dessen Wirkung. Es dokumentiert die Kraft, die unaufhaltsam durch den Körper fließt, das Potenzial der aktiven und passiven Energie, die alle Dinge, dynamisch oder inert beinhaltet.

Es bestätigt die *Veränderung* als Beweis für die *Bewegung*.

*Die so konzipierte Bewegung wird also eine geregelte Passage von einer Form in eine andere, also eine Ordnung von Posen und privilegierten Moment, wie bei einem Tanz.*

Es ist Illusion, sicherlich. Und es beschäftigt sich mit diesem Mysterium, das die Zeit ist, ohne es jemals zu nennen. Dieses *vor-während-danach* ist an eine beliebige Reihenfolge gekettet. Wo ist eigentlich die Nachfolge? Wo ist Ordnung, wenn nicht in uns?

Die Nachfolge ist eine Idee oder eine Hypothese (eine Einzelne vs. unendliche Möglichkeiten der Unordnung), unreduzierbare Ordnung.

Veränderung ist also eine vereinende Substanz.

*Der zurückgelegte Abstand ist vorbei, die Bewegung ist gegenwärtig, es ist der Akt des Reisens – wie wir gesagt haben.*

Wenn es ein Foto ist, ist es ein Foto, das auf nichts deutet, nicht auf das Gesicht, den Himmel, den Baum oder die Hand und entfernt sie aus der metamorphen Zeit.

Wenn es ein Foto ist, ist es das Fragment, die Kadenz des Fragments, sein harmonischer Rhythmus in absoluter Zeit, nach einer Kadenz von bemerkenswerten Momente consequent und verfasst in einer perfekten *Synthese*.

Das Bild ist Veränderung da Materie Licht ist.

Mehr Kino, Erleichterung der Zeit, Übergang von der Potentialität des Körpers, das starre und geometrische Element zu seiner Auflösung von der Ordnung ins Chaos.

Der Höhepunkt ist der Augenblick vor dem Auflösen. Es ist der Punkt der Balance zwischen dem Erkennbaren und dem Unentzifferbaren.

Es ist universelles Kino, nicht semantisch. Es ist Metakino. Eine Produktion von Bildern und nicht eine Reproduktion.

## #2 MAKING THE VOID

*I would like a History of Viewing*  
Roland Barthes

But what is this looking into the mechanism of time, if not the production of a conscious perception? I see, therefore I am. And viewing is not the eye, just as the photographic image is not the photographic camera. View is all in the invisible. It is generated in a blind point of being and, from this, unfolds into the visible. It is, principally, the intuition of lines of energy that pass over the surfaces of bodies. We can put the eye into a conscious state of alertness. We can make it sensitive to the invisible hidden in the visible, and return it to the world. But to do this, we need a void and an anchoring point in this void. This, *images* are born in an ideal condition. That is, as the germination of a process of cleaning it from the imaginary. They propose an ecology of sight, that is then an ecology of the mind. For this, they use elements, essential figures delivered to the empiricism of effects: *let's see what happens if*. This disposition of the soul (that of observing, reducing judgment to a minimum) is an attitude which artists and scientists have in common. But here, perhaps, a further dimension is necessary, the return to a prescientific state of conscience, because we need to re-establish a physical contact (optical, perceptive, psychic, of the soul) between being and the world. A cohesion, a coherence that does not however pay the price of ingenuity. That would involve the enigmatic comparison with the archetype and will return to conscience a dizziness (because in the redefinition of sense we are always on the edge of a loss of senses), but the result is, once again, visible and of an aesthetic nature. It is a useless result that serves no purpose if not to galvanize the significance of being here, here and now, allowing us to see, through the mirrored shield of Perseus, the eyes of Medusa and to ward off the power to petrify (thought, consciousness). An important footnote, though: the image is not a shiny surface, in this case, but a gap. The void is not absence, and the mirror does not give back a complacent image. It is rather an indication

## #2 FARE IL VUOTO

*Io vorrei una Storia dello Sguardo*  
Roland Barthes

Ma cos'è questo guardare nel meccanismo del tempo, se non il prodursi di una percezione cosciente? Io vedo, dunque sono. E lo sguardo non è l'occhio, come l'immagine fotografica non è la fotocamera. Lo sguardo è tutto nell'invisibile. Si genera in un punto cieco dell'essere e, da questo, si dispiega sul visibile. È, principalmente, intuizione di linee di forza che attraversano la superficie dei corpi. Possiamo mettere l'occhio in un'allerta cosciente. Possiamo sensibilizzarlo all'invisibile celato nel visibile, e restituirlo al mondo. Ma, per fare questo, abbiamo bisogno di un vuoto, e di un punto di ancoraggio in questo vuoto. Così, le *immagini* nascono in una condizione ideale. Ossia, come germinazione di un processo di pulizia dell'immaginario. Propongono un'ecologia dello sguardo, che è poi un'ecologia della mente. Per questo si servono di elementi, di figure essenziali, consegnate all'empirismo degli effetti: *vediamo cosa succede se*. Questa disposizione dell'animo (quella dell'osservare, riducendo al minimo il giudizio) è un atteggiamento comune all'artista e allo scienziato. Ma qui, forse, è necessaria una dimensione ulteriore, il ritorno a uno stadio prescientifico della conoscenza, perché bisogna ristabilire un contatto fisico (ottico, percettivo, psichico, animico) tra l'essere e il mondo. Una coesione, una coerenza che non paghi, però, il prezzo dell'ingenuità. Ciò comporterà il confronto enigmatico con l'archetipo e restituirà alla coscienza una vertigine (perché nella ridefinizione del senso si è sempre sull'orlo della perdita di senso), ma il risultato è, nuovamente, visibile e di natura estetica. È un risultato inutile, che non serve a niente, se non a galvanizzare la significatività dell'esserci, qui e ora, consentendo di vedere, attraverso lo scudo specchiato di Perseo, gli occhi di Medusa, e scongiurare il suo potere di pietrificare (il pensiero, le coscienze). Importante postilla, però: l'immagine non è lucida superficie, in questo caso, ma varco. Il vuoto non è assenza, e lo specchio non restituisce un'immagine compiacente. È un'indicazione, piuttosto,

Keine Körper mehr, sondern Wege der Metamorphosen: *Lichtgestalten*. Und sie befragen das Gewissen als Zeuge. *Weil das Auge in den Dingen weit, in genau denselben Lichtbildern, schreibt Bergson, und die Fotografie, falls es eine Fotografie gibt, wurde bereits gemacht, das Bild schon geschossen, innerhalb den Dingen selbst und für alle Punkte im Raum.*

## #2 HERSTELLUNG DER LEERE.

*Ich möchte eine Geschichte der Betrachtung.*  
Roland Barthes

Aber was ist dieser Blick in den Mechanismus der Zeit, wenn nicht die Produktion einer bewussten Wahrnehmung? Ich sehe, also bin ich. Und das Betrachten ist nicht das Auge, wie das fotografische Bild nicht die fotografische Kamera ist. Die Sicht ist völlig im Unsichtbaren. Sie wird in einem blinden Sinn des Seins erzeugt und entfaltet sich daraus in das Sichtbare. Es ist hauptsächlich die Intuition von Energielinien, die über Körperoberflächen gehen. Wir können das Auge in einen bewussten Zustand der Wachsamkeit bringen. Wir können es sensibel für das Unsichtbare, das im Sichtbaren verborgen ist machen und es in die Welt zurückbringen. Aber dazu brauchen wir eine Leere und einen Ankerpunkt in dieser Leere. Diese Bilder sind in einem idealen Zustand geboren. Das heißt, als die Keimung eines Prozesses der Reinigung aus dem Imaginären. Sie schlagen eine Ökologie des Sehens vor, die dann eine Ökologie des Geistes ist. Hierzu verwenden sie Elemente, essentielle Figuren, die dem Empirismus der Effekte zugrunde liegen: mal sehen, was passiert, wenn. Diese Disposition der Seele (die der Beobachtung, die Verringerung eines Urteils auf ein Minimum) ist eine Haltung, die Künstler und Wissenschaftler gemeinsam haben. Hier aber ist vielleicht eine weitere Dimension notwendig, die Rückkehr zu einem vorwissenschaftlichen Bewusstseinszustand, weil wir einen physischen Kontakt (optisch, scharfsinnig, psychisch, der Seele) zwischen dem Sein und der Welt wiederherstellen müssen. Ein



of that invisible that feeds view. A temporary revelation, not a response, but a declination on the question.

The South Korean philosopher Byung-Chul Han, in *Die Errettung des Schönen*, identifies in impeccable cleanness one of the distinctive signs of our time: it is that which connects the sculptures of Jeff Koons, the smartphone, and depilation. A quality, this, which makes an excess of obtuse positiveness evident. The atrophy of natural beauty in digital beauty. The extreme tactility of the touch screen that annihilates – in an illusory manner – any mythical distance between us and the world, between the contemplation of beauty and what it is used for.

The shiny surfaces of Koons reflect a selfie ego, they are the mirror not of an individual, but of a device with the purpose of self-satisfaction, for the reinforcement of esteem and acceptance of a self which is a bit fake.

And, no, this is not the mirror of which the view has a need in the visible to make itself once again authentic. It doesn't need the filter, but rather the nudity of the eye. In order to reappropriate the blind spot (interior) and re-establish an ethical and aesthetic relationship with the machine.

This emerges on the surface of the *images*.

Because art has always been the bitter point of conscience. It is the disturbance, the stimulus to overcoming the limit, the revelation of possible and unrealized worlds. It is, therefore, the song of change, of the metamorphosis necessary for everything to be better.

For this, the nude photographic camera of the young members of MID, that records signs – like the film directly exposed through the hole in the private photographic camera of the lens in some of their experimental films—takes consciousness to the limit. And stroboscopy and its effects push it to *psychedelics*, is the ulterior dimension of the conscious to which *Psyche* gains access with the clarity of a flash of light.

From the weight of all this meticulous process, the Images do not seem to preserve anything. They feign the lightness of a flower that blooms, they array themselves into a technical mandala or into a mechanical arabesque.

This is to say politely that, in the end, what counts is with how much grace one gives oneself over to the world.

di quell'invisibile che alimenta lo sguardo. Rivelazione temporanea, non è risposta, ma declinazione della domanda.

Il filosofo sud-coreano Byung-Chul Han, in *Die Errettung des Schönen*, individua nella *pulizia impeccabile* uno dei segni distintivi della nostra epoca: è ciò che accomuna le sculture di Jeff Koons, lo smartphone, la depilazione. Qualità, questa, che rende evidente un eccesso di ottusa positività. L'atrofizzarsi della bellezza naturale nella bellezza digitale. La tattilità estrema del touch screen che annienta – illusoriamente – qualunque mistica distanza tra noi e il mondo, tra la contemplazione della bellezza e l'uso che se ne fa.

Le superfici lucide di Koons riflettono un ego da selfie, sono lo specchio non già di un individuo, ma di un dispositivo atto all'autocompiacimento, al rafforzamento della stima e dell'accettazione di un sé un po' taroccato.

E, no, non è questo lo specchio di cui lo sguardo, per farsi nuovamente autentico, necessita nel visibile. Non del filtro, ha bisogno, ma della nudità dell'occhio. Di riappropriarsi del punto cieco (interiore) e ristabilire, con la macchina, una relazione etica ed estetica.

Questo affiora alla superficie delle *Immagini*.

Perché l'arte, da sempre, è il punto amaro della coscienza. È il perturbante, lo sprone al superamento del limite, la rivelazione di mondi possibili e inattuati. È, insomma, il canto del cambiamento, della metamorfosi necessaria affinché tutto sia migliore.

Per questo la fotocamera nuda dei giovani del MID, che registra segni – come la pellicola impressionata direttamente attraverso il foro della telecamera privata dell'obiettivo in alcuni loro film sperimentali – porta la coscienza, attraverso lo spostamento del problema percettivo, al limite. E la stroboscopia e i suoi effetti la spingono alla *psichedelia*, che è la dimensione ulteriore della coscienza a cui *Psiche* accede con la chiarezza di un lampo di luce. Del peso di tutto questo meticoloso processo, le *Immagini* sembrano non conservare nulla. Fingono una leggerezza di fiore che sboccia, si compongono in un mandala tecnico o in un meccanico arabesco.

Per dire garbatamente che, alla fine, quel che conta è con quanta grazia ci si consegna al mondo.

Zusammenhang, ein Zusammenhalt, der jedoch nicht den Preis des Scharfsinns bezahlt. Das würde den rätselhaften Vergleich mit dem Archetypen mit sich bringen und dem Bewusstsein ein Schwindel zurückgeben (weil in der Neudefinition der Sinne wir immer am Rande des Sinnverlustes stehen), aber das Ergebnis ist wieder sichtbar und ästhetisch. Es ist ein nutzloses Resultat, erfüllt keinen Zweck, außer die Bedeutung des Hierseins, im Hier und Jetzt aufzuschrecken, indem wir durch das verspiegelte Schild des Perseus die Augen der Medusa sehen und die Kraft zu versteinern (Gedanken, Bewusstsein).

Eine wichtige Fußnote noch: das Bild ist in diesem Fall keine glänzende Oberfläche, sondern eine Lücke. Die Leere ist keine Abwesenheit und der Spiegel wirft kein selbstgefälliges Bild zurück. Es ist vielmehr ein Hinweis darauf, dass das Unsichtbare die Ansicht fördert. Eine vorübergehende Offenbarung, keine Antwort, sondern eine Ablehnung der Frage.

Der südkoreanische Philosoph Byung-Chul Han in „*Die Errettung des Schönen*“ identifiziert in makelloser Sauberkeit eines der markanten Zeichen unserer Zeit: es ist das, was die Skulpturen von Jeff Koons, dem Smartphone und der Depilation verbindet. Eine Qualität, die ein Übermaß an abgestumpfter Positivität deutlich macht. Die Atrophie der natürlichen Schönheit in der digitalen Schönheit. Die extreme Taktilität des Touchscreens, die in einer illusorischen Weise jede mythische Distanz zwischen uns und der Welt, zwischen der Kontemplation der Schönheit und dem, was sie verwendet wird, vernichtet.

Die glänzenden Oberflächen von Koons reflektieren ein Selfie-Ego, sie sind nicht der Spiegel eines Individuums, sondern eines Gerätes mit dem Ziel der Selbstzufriedenheit, für die Verstärkung der Wertschätzung und Akzeptanz eines Selbst, das ein bisschen gefälscht ist.

Und, nein, das ist nicht der Spiegel, bei dem die Ansicht ein Bedürfnis im Sichtbaren hat, um sich wieder authentisch zu machen. Es braucht keinen Filter, sondern die Nacktheit des Auges, um sich den toten (Innere) Winkel wieder anzueignen und eine ethische und ästhetische Beziehung zur Maschine wieder herzustellen.

Dies entsteht auf der Oberfläche der *Bilder*.

Die Kunst war schon immer der bittere Punkt des Bewusstseins. Sie ist die Störung, der Reiz zur Überwindung der Grenze, die Offenbarung der möglichen und unrealisierten Welten. Es ist also





---

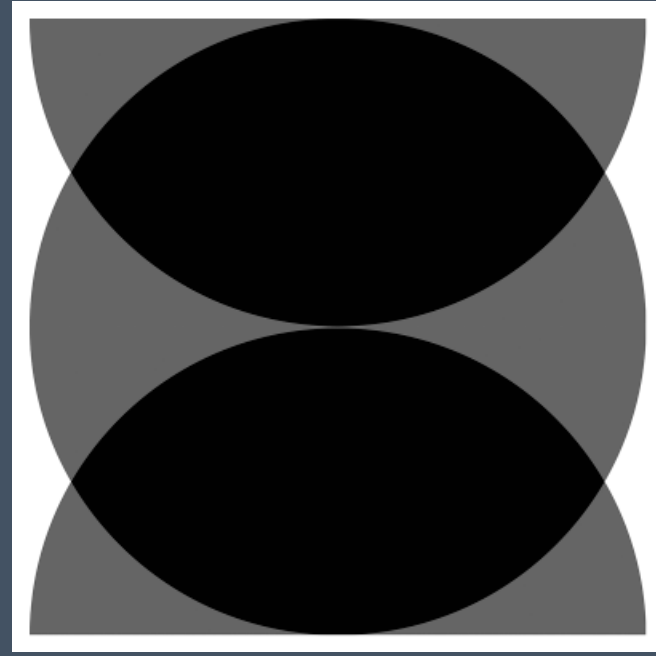
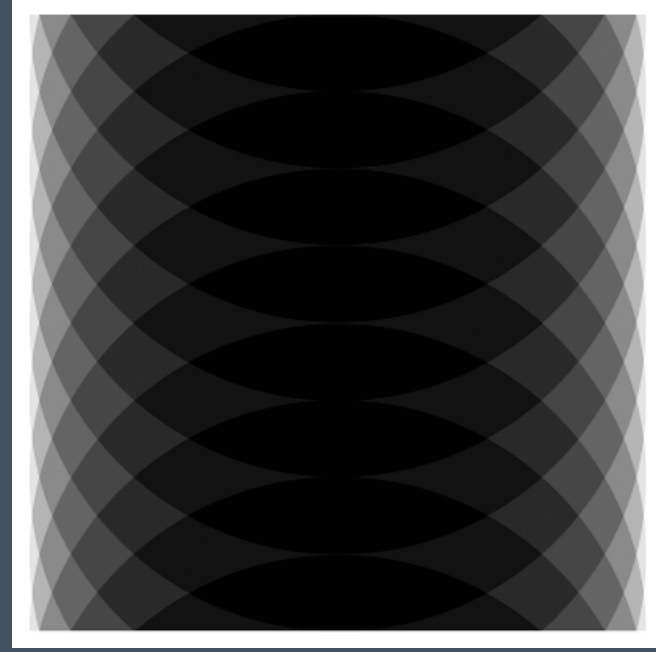
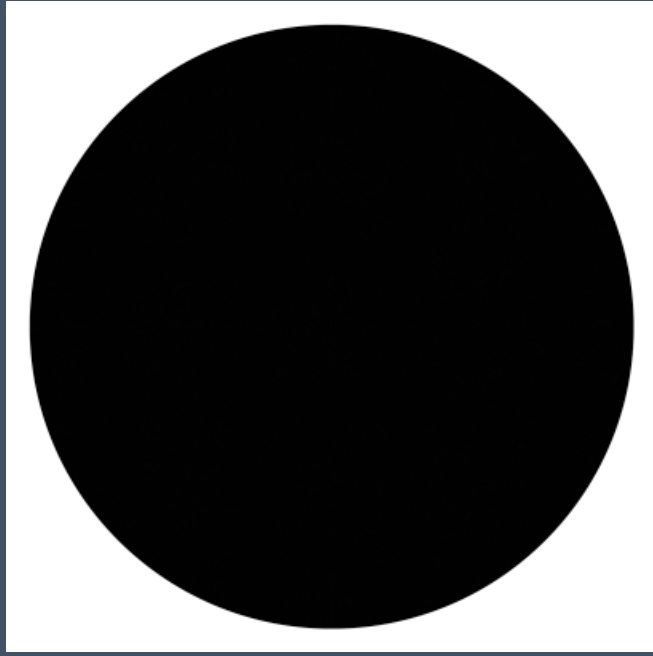
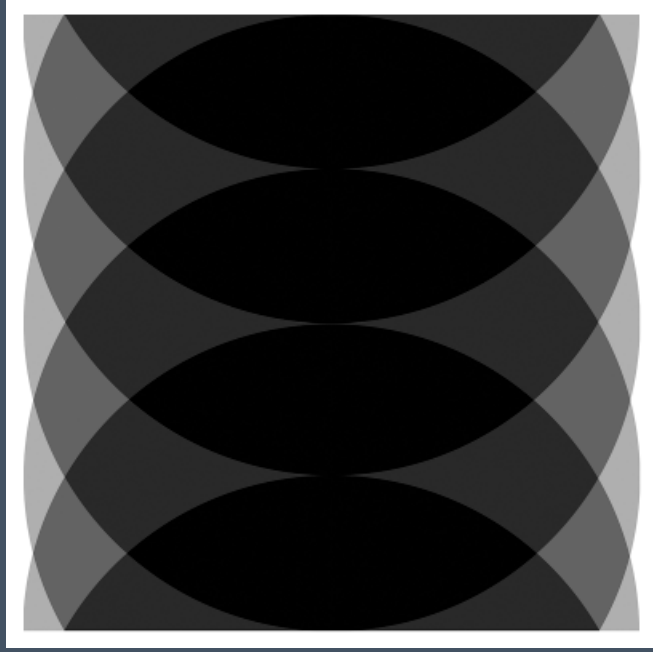
das Lied der Veränderung, die Metamorphose die notwendig ist, damit alles besser wird.

Dazu nimmt die Aktkamera der jungen MID-Mitglieder, die Zeichen aufnimmt, – wie der Film, der direkt durch das Loch in dem Objektiv der privaten Fotokamera, die in einigen ihrer experimentellen Filme belichtet wird, – das Bewusstsein bis an die Grenze. Und Stroboskopie und dessen Effekte treiben sie zur Psychedelik, ist die äußere Dimension des Bewusstseins, zu dem die Psyche Zugang mit der Klarheit eines Lichtblitzes gewinnt.

Von dem Gewicht dieses akribischen Prozesses scheinen *die Bilder* nichts zu behalten. Sie täuschen die Leichtigkeit einer blühenden Blume vor, sie reihen sich in einem technischen Mandala oder in einer mechanische Arabeske auf.

Um es anständig zu sagen, es kommt letztendlich darauf an mit wie viel Anstand man sich der Welt übergibt.





Antonio Barrese

LE IMMAGINI SINTETICHE ■

SYNTHETIC IMAGES ■

SYNTHETIC BILDER ■



## A LONG SEARCH

The work on the production of synthetic images has been long and systematic, and has lasted as long as Gruppo MID.

There was not a week in which something was not produced, like in a generous flow which offered new things to experiment on and to try on a daily basis.

The work on synthetic images is truly an example of that state of grace by which *from a thing is born a thing*, that makes any realized curiosity production and such that for each realized curiosity other questions are produced and there is a stimulus to move forward.

From 1965 to 1972 a few hundred slides in 6x6 and 6x9 format and a few hundred black and white slides (24x36, 6x6 and 6x9) were produced.

## UNA LUNGA RICERCA

Il lavoro sulla produzione di Immagini sintetiche è stato lungo e sistematico, ed è durato quanto il gruppo MID.

Non c'era settimana che non si realizzasse qualcosa, come in un generoso flusso che quotidianamente offriva cose nuove da sperimentare e tentare.

Il lavoro sulle Immagini sintetiche è davvero esemplare di quello stato di grazia per cui *da cosa nasce cosa*, che rende produttiva ogni curiosità e ogni curiosità realizzata produce altre domande e stimola ad andare avanti.

Dal 1965 al 1972 sono state realizzate alcune centinaia di diapositive in formato 6x6 e 6x9 e alcune centinaia di negativi bianco/nero in vari formati (24x36, 6x6 e 6x9)

## EINE LANGE SUCHE

Die Arbeit an der Herstellung von synthetischen Bildern war lang, systematisch und hat so lange wie Gruppo MID gedauert.

Es gab nicht eine Woche, in der etwas nicht produziert wurde, wie ein großzügiger Fluss, der tagtäglich neue Dinge zum Experimentieren und Ausprobieren bot.

Die Arbeit an synthetischen Bildern ist ein gutes Beispiel für diesen Zustand der Gnade durch welche *„von einer Sache wird eine Sache geboren*, jede wahrgenommene Neugier Produktion für jede Neugier wahrgenommene weitere Fragen produzieren lässt und liefert einen Anreiz, sich nach vorn zu bewegen.

Von 1965 bis 1972 wurden ein paar hundert Dias in 6 x 6 und 6 x 9-Format und ein paar hundert schwarz-weiß-Dias (24 x 36, 6 x 6 und 6 x 9) produziert.

OPERE DEL Gruppo MID

### OGGETTI CINETICI

- Generatori stroboscopici
- Generatori traccianti
- Generatori di interferenze
- Lampeggiatori

### AMBIENTI

- Ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato
- Padiglioni T XIV
- Ambiente cromatico
- Ambiente film sperimentali

### IMMAGINI SINTETICHE

- Foto di oggetti in movimento
- Figure stroboscopiche**
- Immagini stroboscopiche**
- Elaborazioni

- Proiezioni
- Stampe fotografiche b/n e colore
- Stampe digitali b/n e colore
- Light box

**Serigrafie (1968)**

### FILM SPERIMENTALI

- Riprese di oggetti in movimento
- Test di complessità
- Battimenti
- Emiro lungo
- Percorsi di lettura
- Linee armoniche
- Rettangoli armonici



## OGGETTI IN MOVIMENTO

L'interesse per la fotografia, da cui sarebbe derivata la ricerca sulle Immagini sintetiche, nasce dal desiderio di sperimentare come operare e di verificare cosa si sarebbe ottenuto riproducendo i Generatori stroboscopici in attività.

Fotografare i Generatori però non è facile, sia per difficoltà tecniche, sia per la loro frequente assenza dallo studio a causa delle mostre a cui partecipano. La fotografia degli oggetti inoltre ci sembra casuale e le immagini fisse di oggetti la cui fruizione è invece dinamica, risultano confuse e incapaci di restituire la loro ricca cromatica e la globalità degli effetti visivi.

Per questi motivi non ci siamo dedicati assiduamente a quest'attività documentativa e abbiamo invece sviluppato una ricerca di produzione di immagini durata quanto la stessa vita del Gruppo MID.

### Immagini senza soggetto

Immagini sintetiche: immagini ottenute artificialmente per mezzo di sintesi operative, quindi non derivate dalla natura, ma determinate dagli strumenti e delle tecniche, dall'uso e dalla manipolazione della macchina fotografica, dei prodotti fotosensibili, della luce e dei colori.

Immagini sintetiche, cioè senza soggetto, senza storia e significanti solo se stesse e il modo in cui sono state formate ed elaborate.

Il Gruppo MID non ha mai voluto raccontare nulla, nè tantomeno lanciare messaggi – nostro intento è stato sempre e solo quello di offrire strumenti che permettessero al fruitore di pensare e facessero scaturire in lui idee, desideri e progetti.

Vogliamo verificare se sia possibile generare immagini che non riproducono la realtà, ma invece capaci di penetrare in mondi ancora impensati.

Vogliamo che le Immagini sintetiche nascano da una tecnica “in cerca d'autore” e che la macchina fotografica che le produce non si limiti a essere uno strumento fungibile, ma diventi madre e protagonista della loro esistenza.

Sappiamo che questa strada è già stata individuata, anche se non interamente percorsa, da altri ricercatori della visualità e della fotografia astratta: É. J. Marey, E. Muybridge, A. G. Bragaglia, L. Moholy-Nagy, M. Ray, L. Veronesi, F. Grignani – solo per citare

quelli che conosceamo meglio. Quelle opere, però, ci sembrano approcci iniziali a mondi potenzialmente vastissimi e inesplorati.

### Cosa e Come

Vogliamo capire cosa può nascere dal come di una tecnica. Pensiamo che questa ipotesi di ricerca continui quella degli artisti dell'antichità, meno idealista e più concreta di quanto generalmente si creda ed anzi necessariamente fondata sulla centralità della tecnica.

Pensiamo che l'avanguardia artistica sia basata non sull'impiego strumentale della tecnica, ma sul suo incessante approfondimento. Non ci interessa un'avanguardia transitoria ma un'avanguardia senza fine, in continua evoluzione, in movimento. Vorremmo un'incessante avanguardia, un perenne guardare avanti.

La produzione di Immagini sintetiche si sviluppa in tre ambiti di ricerca.

- Figure stroboscopiche, in bianco e nero e a colori,
- Immagini stroboscopiche, comprendenti serie con movimento lineare e circolare, in bianco e nero e a colori,
- Elaborazioni fotografiche, realizzate solo a colori.

## OBJEKTE IN BEWEGUNG

Das Interesse an der Produktion von nicht-bildhaften Darstellungen — von denen die Forschung an synthetischen Bildern abgeleitet sein könnte — entstand aus dem Wunsch, mit dem Betrieb zu experimentieren und zu verifizieren, was durch Photographieren von stroboskopischen Generatoren erreicht werden könnte. Das Fotografieren der Generatoren ist jedoch nicht einfach, sei es wegen technischer Schwierigkeiten oder wegen der häufigen Abwesenheit aus dem Atelier wegen der Exponate, an denen sie teilnehmen. Darüber hinaus schien die Fotografie von Objekten zufällig und die statischen Bilder von Objekten, deren Verwirklung dynamisch ist, schließlich ungenau und nicht in der Lage, die reiche Farbpalette und spektakuläre Natur der visuellen Effekte zurückgeben.

Aus diesem Grund haben wir uns der fotografischen Dokumentationsaktivität nicht gewissenhaft gewidmet, sondern entwickelten Forschung für die Entwicklung der Bilder, die so lange wie das Leben der Gruppo MID dauerten.

### Bilder ohne Motiv

Synthetische Bilder: künstlich gewonnene Bilder mittels operativer Synthese, also nicht aus der Natur abgeleitet, sondern durch die Instrumente und Techniken definiert, der Verwendung und Manipulation der fotografischen Kamera und lichtempfindlichen Produkten sowie aus Licht und Farben.

Synthetische Bilder, die ohne ein Subjekt, ohne Geschichte und ausdrucksvoll nur von sich selbst und die Art, wie sie entwickelt wurden.

Wir haben nie etwas erzählen wollen, auch keine Meldungen veröffentlichen. Unsere Absicht war immer nur das Angebot von Instrumenten, die es dem Anwender erlaubten, zu denken und Ideen, Wünsche und Projekte in ihm hervorzubringen.

Wir wollen überprüfen, ob es möglich ist, Bilder zu erzeugen, die nicht die Realität reproduzieren, sondern in Welten eindringen können, an die bisher noch nicht gedacht wurde.

Wir wollen, dass die synthetischen Bilder mit einer „auf der Suche nach einem Autor“ Strategie entwickelt werden und dass die fotografische Kamera sich nicht darauf beschränkt, ein fungibles Instrument zu sein, sondern die Mutter und Protagonistin ihrer Existenz zu werden.

Wir wissen, dass dieser Weg bereits von anderen Forschern der Visualität und der abstrakten Fotografie identifiziert wurde, wenn auch nicht vollständig begangen wurde: É. J. Marey, E. Muybridge, A. G. Bragaglia, L. Moholy-Nagy, M. Ray, L. Veronesi, F. Grignani – um nur diejenigen zu nennen, die wir am besten kennen. Ihre Arbeiten schienen jedoch erste Ansätze für potenziell enorme und unerforschte Welten zu sein.

### Was und Wie

Wir wollten verstehen, was aus dem „Wie“ einer Technik entstehen könnte.

Wir dachten, diese Suchhypothese würde die der antiken Künste fortsetzen, weniger idealistisch aber konkreter als das, was allgemein gedacht wurde, sondern notwendigerweise auf die Zentralität der Technik gegründet wurde.

Wir dachten, dass die künstlerische Avantgarde nicht auf dem instrumentalen Gebrauch der Technik beruht, sondern auf ihrer unaufhörlichen eingehenden Analyse. Wir interessierten uns nicht für eine vorübergehende Avantgarde, sondern für eine endlose Avantgarde, die sich ständig weiterentwickelt. Wir wollten eine unablässige Avantgarde, eine mehrjährige Zusammenarbeit.

Die Herstellung von synthetischen Bildern entwickelt sich in drei Forschungsgebieten.

- Stroboskopische Bilder, in schwarz und weiß und in Farbe.
- Stroboskopische Bilder einschließlich Serien mit linearer und kreisförmiger Bewegung, in schwarz und weiß und in Farbe.
- Fotografische Aufnahmen, nur in Farbe erstellt.



## THE STROBOSCOPIC IMAGES

Initially, these images were produced by photographing objects and structures in motion.

Then we produced them by deconstructing the operations that occur when one photographs with a stroboscope and reconstructing them with multiple exposures (several shots on the same frame) of masters that are made to shift or rotate. A series of photograms with variable complexity were obtained, even more as the number of superimpositions increased. The theme of complexity was basic for us. We thought, as Abraham Moles did, that aesthetic communication corresponded to the highest complexity of communication, almost at the threshold of the impossibility to decode.

For the production of the stroboscopic images we used a recording set composed of a supporting surface, an illumination system and an arm to which the camera was affixed. In the case of images with linear motion, the master (the drawing that is photographed) was placed on an undulated line that allowed for regularity of repositioning. If the images were of circular movement, the master was placed on a rotating disk equipped with pegs that permitted graduated moves. In general, the series were composed of six photograms and the progression of figurative complexity was the result of an increasing number of superimpositions that might follow a random arithmetic, geometric, logarithmic, or Fibonacci progression.

The 1968 Niépce Nadar Prize was awarded to the Synthetic Images, in a tie with Ugo Mulas.

## LE IMMAGINI STROBOSCOPICHE

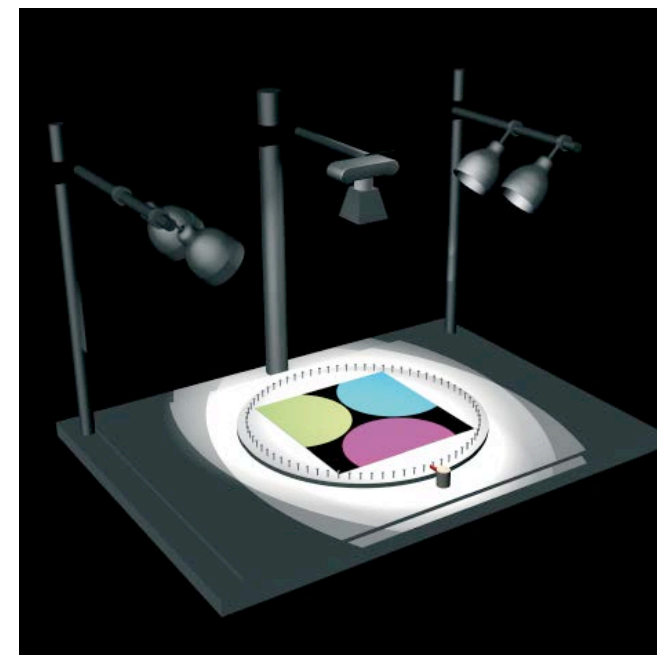
Inizialmente queste immagini sono realizzate riprendendo gli oggetti e le strutture in movimento. In seguito le realizziamo destrutturando le operazioni che avvengono quando si fotografa con lo stroboscopio e ricostruendole tramite esposizioni multiple (più scatti sullo stesso fotogramma) di matrici fatte traslare o ruotare. Otteniamo serie di fotogrammi di complessità variabile, tanto maggiore quanto più numerose sono le sovrapposizioni. Il tema della complessità è basilare. Pensiamo, come Abraham Moles, che la comunicazione estetica corrisponda alla complessità massima della comunicazione, quasi alle soglie dell'impossibilità di decodifica. Per la realizzazione delle Immagini stroboscopiche predisponiamo un set di ripresa costituito da un piano d'appoggio, un sistema di illuminazione e un braccio a cui fissare la fotocamera. Nel caso di immagini con movimento lineare, la matrice (il disegno che viene fotografato) è appoggiata a una riga graduata che permette la regolarità degli spostamenti. Se le immagini sono a movimento circolare, la matrice è collocata su un disco rotante munito di pioli che permettono spostamenti graduati. In genere le serie sono composte da sei fotogrammi e la progressione di complessità figurale è data da un numero crescente di sovrapposizioni che può seguire una progressione aritmetica, oppure geometrica, logaritmica, di Fibonacci, casuale.

Alle Immagini sintetiche è stato assegnato il Premio Niépce Nadar 1968, ed aequo con Ugo Mulas.

## DIE STROBOSKOPISCHEN BILDER

Anfänglich wurden diese Bilder durch Fotografieren von Gegenständen und Strukturen in Bewegung erzeugt. Dann haben wir sie durch Dekonstruktion der Operationen, die auftreten, wenn man mit einem Stroboskop fotografiert und rekonstruierten sie mit mehreren Belichtungen (mehrere Aufnahmen auf dem gleichen Rahmen) von Masters, die man verschieben oder drehen konnte. Eine Reihe von Photogrammen mit variabler Komplexität wurde erworben, dann noch mehr als die Anzahl der Überlagerungen zunahm. Das Thema der Komplexität war für uns grundlegend. Wir dachten, wie Abraham Moles es tat, dass die ästhetische Kommunikation der höchsten Komplexität der Kommunikation entsprach, fast an der Schwelle der Unmöglichkeit zu entschlüsseln. Für die Herstellung der stroboskopischen Bilder wurde ein Aufnahmeset aus einer Auflagefläche, einem Beleuchtungssystem und einem Arm verwendet, an dem die Kamera befestigt war. Im Falle von Bildern mit linearer Bewegung wurde der Master (die fotografierte Zeichnung) auf eine gewellte Linie gelegt, die die Regelmäßigkeit der Neupositionierung erlaubte. Wenn die Bilder kreisförmig waren, wurde der Master auf eine rotierende Scheibe gelegt, die mit Stiften ausgestattet war, die graduierte Bewegungen zulassen. Im Allgemeinen bestand die Serie aus sechs Photogrammen und das Fortschreiten der figurativen Komplexität war das Ergebnis einer zunehmenden Anzahl von Überlagerungen, die einer zufälligen arithmetischen, geometrischen, logarithmischen oder Fibonacci-Progression folgen könnten.

Der Niépce-Nadar-Preis von 1968 wurde an die Synthetic Images verliehen, in einem Unentschieden mit Ugo Mulas.







## THE SILKSCREENED OBJECTS 1968

The **Silkscreened Objects** born from the Synthetic Images are a happy reunion after exactly fifty years of oblivion.

They were produced by Dino Gavina and then forgotten.

At the time, the Synthetic Images were rarely exhibited because of the difficulty of projecting them and the low quality of color photographic prints from slide originals. When Gavina presented the edition in **Silkscreened Objects** from the synthetic images, we accepted with enthusiasm, producing the prototypes of those that he wanted to make into multiple copies.

The initiative never took place and the prototypes remained single pieces.

1968 arrived and everyone got involved with projects and in alternative dreams, and we forgot about the **Silkscreened Objects**.

## GLI OGGETTI SERIGRAFICI 1968

GLI **Oggetti serigrafici** nati dalle Immagini Sintetiche sono un felice ritrovamento dopo cinquant'anni di oblio.

Furono prodotte da Dino Gavina e poi dimenticate.

Le Immagini sintetiche, all'epoca, furono esposte raramente, a causa della difficoltà di proiettarle e della bassa qualità delle stampe fotografiche a colori da originale diapositivo.

Quando nel 1968 Dino Gavina ci propose l'edizione in **Oggetti serigrafici** delle Immagini sintetiche, abbiamo accettato con entusiasmo, realizzando i prototipi di quelle che avrebbe voluto diventassero dei multipli.

L'iniziativa non ebbe corso e i prototipi rimasero pezzi unici.

Arrivava il Sessantotto e tutti si impegnavano in progetti e in fantasie alternative e noi dimenticammo gli **Oggetti serigrafici**.

## DIE SIEBDRUCKOBJEKTE 1968

Für die aus den Synthetischen Bildern geborenen **Siebdruckobjekte** gab es nach genau fünfzig Jahren Vergessenheit ein glückliches Wiedersehen.

Sie wurden von Dino Gavina produziert und dann vergessen. Zu der Zeit wurden die synthetischen Bilder selten ausgestellt aufgrund der Schwierigkeiten, sie zu projizieren, und wegen der geringen Qualität der farbfotografischen Abzüge von Folienvorlagen. Als Gavina die Auflage in **Siebdruckobjekten** aus den synthetischen Bildern präsentierte, nahmen wir sie mit Begeisterung an und produzierten die Prototypen jener, die er in mehreren Kopien haben wollte.

Die Initiative fand nie statt und die Prototypen blieben Einzelstücke. 1968 kam und alle haben sich mit Projekten befasst und an alternativen Träumen beteiligt und wir vergaßen die **Siebdruckobjekte**.



## DINO GAVINA AND THE Gruppo MID

In 1966, we met Dino Gavina, for whom we had the utmost respect both for his entrepreneurial qualities as well as for the role as a refined avant-garde artist which he played and performed, not only in the world of design but also in that of national and international culture.

Gavina proposed that we should do a traveling exhibit in his showrooms and offered also to produce some silkscreens of the Synthetic Images to be published in "Edizioni Gavina" (an initiative which never followed).

The traveling exhibition lasted for a year and we forgot about his silkscreens. After the sale of the company to the American company Knoll in 1968 and the closing of the brand from Bologna, some products from the Gavina collection were sold to the Knoll brand and others were given to other producers.

We learned only this year that the silkscreens of our Synthetic Images were picked up by gallery owner Anna Canali... but in the meantime the grey period of Kinetic and Programmed Art was beginning and Canali also left them in the warehouse.

## DINO GAVINA E IL Gruppo MID

Nel 1966 abbiamo conosciuto Dino Gavina, per il quale avevamo una grandissima considerazione sia per le sue qualità imprenditoriali che per il ruolo di raffinato avanguardista che interpretava e ricopriva, non solo nel mondo del design, ma anche in quello della cultura nazionale e internazionale.

Gavina, nel 1968, ci propose di fare una mostra itinerante nei suoi show room e ci offrì anche di realizzare alcune serigrafie delle Immagini Sintetiche, da editare nelle "Edizioni Gavina" (iniziativa che non ebbe seguito).

Il circuito espositivo durò un anno e noi ci dimenticammo delle serigrafie.

Dopo la vendita dell'azienda all'americana Knoll nel 1968, e la chiusura del marchio bolognese, alcuni prodotti della collezione Gavina furono venduti al marchio Knoll, altri ceduti ad altri produttori.

Solo quest'anno abbiamo saputo che le serigrafie delle nostre Immagini Sintetiche furono rilevate dalla gallerista Anna Canali... ma intanto stava iniziando il periodo grigio dell'Arte Cinetica e Programmata e anche la Canali le lasciò in deposito.

## DINO GAVINA UND DIE Gruppo MID

1966 begegneten wir Dino Gavina, für den wir sowohl für seine unternehmerischen Qualitäten als auch für die Rolle eines raffinierten Avantgarde-Künstlers den höchsten Respekt hatten. Er spielte diese Rolle nicht nur in der Welt des Designs, sondern auch in der nationalen und internationalen Kultur. Gavina schlug vor, dass wir eine Reiseausstellung in seinen Ausstellungsräumen halten sollten und bot auch an, einige Siebdrucke der synthetischen Bilder zu produzieren, die in „Edizioni Gavina“ (eine Initiative, der nie gefolgt wurde) veröffentlicht werden sollte.

Die Reiseausstellung dauerte ein Jahr und wir vergaßen seine Siebdrucke.

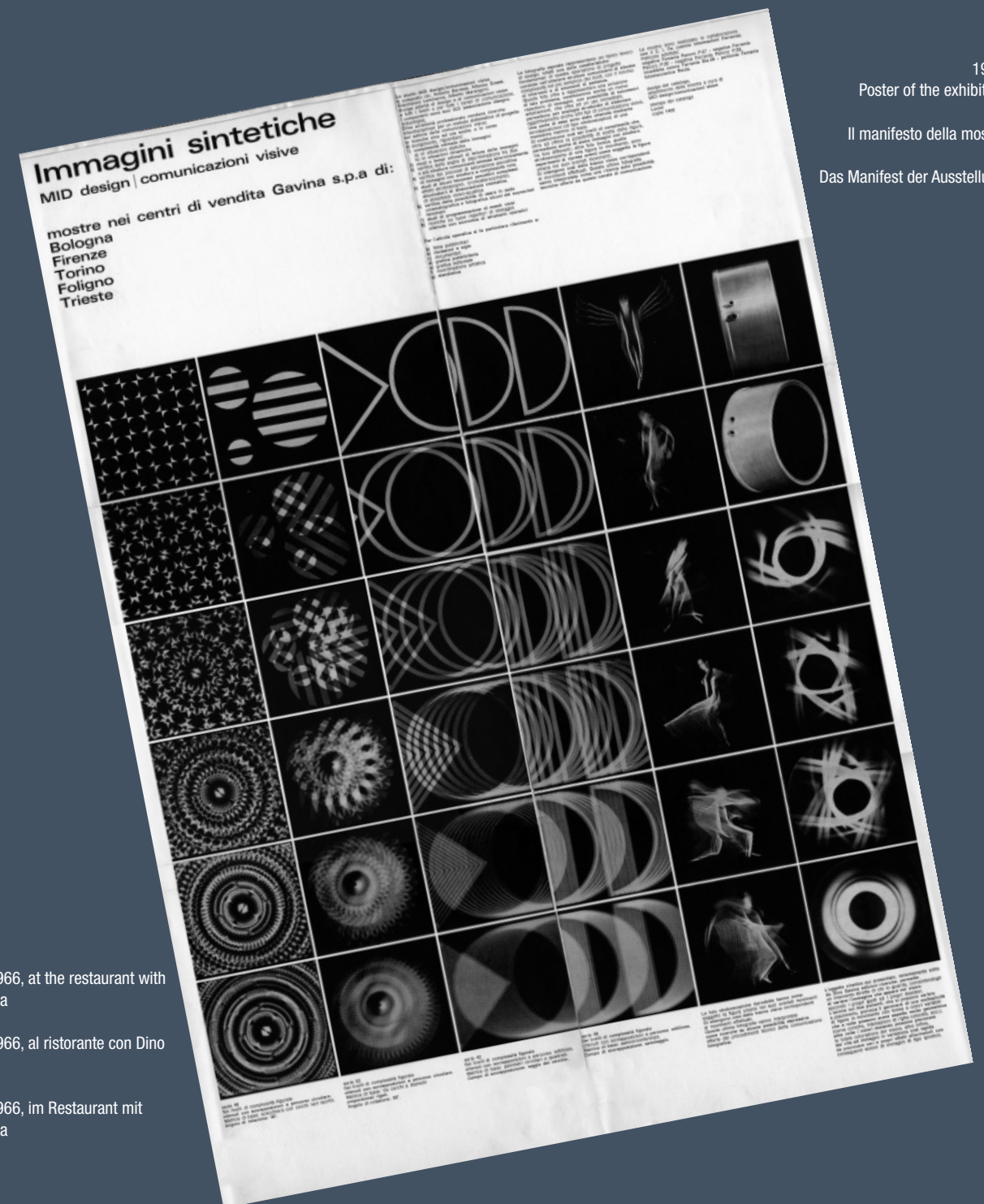
Nach dem Verkauf der Firma an die amerikanische Firma Knoll im Jahr 1968 und nach der Schließung der Marke aus Bologna wurden einige Produkte der Gavina-Kollektion an die Marke Knoll verkauft und andere an andere Produzenten vergeben. Wir haben erst dieses Jahr gelernt, dass Siebdrucke unserer synthetischen Bilder von der Galeristin Anna Canali aufgenommen wurden ... aber inzwischen begann die graue Zeit der Kinetischen und Programmierten Kunst, und auch Canali ließ sie im Lager liegen.



Bologna 1966, at the restaurant with Dino Gavina

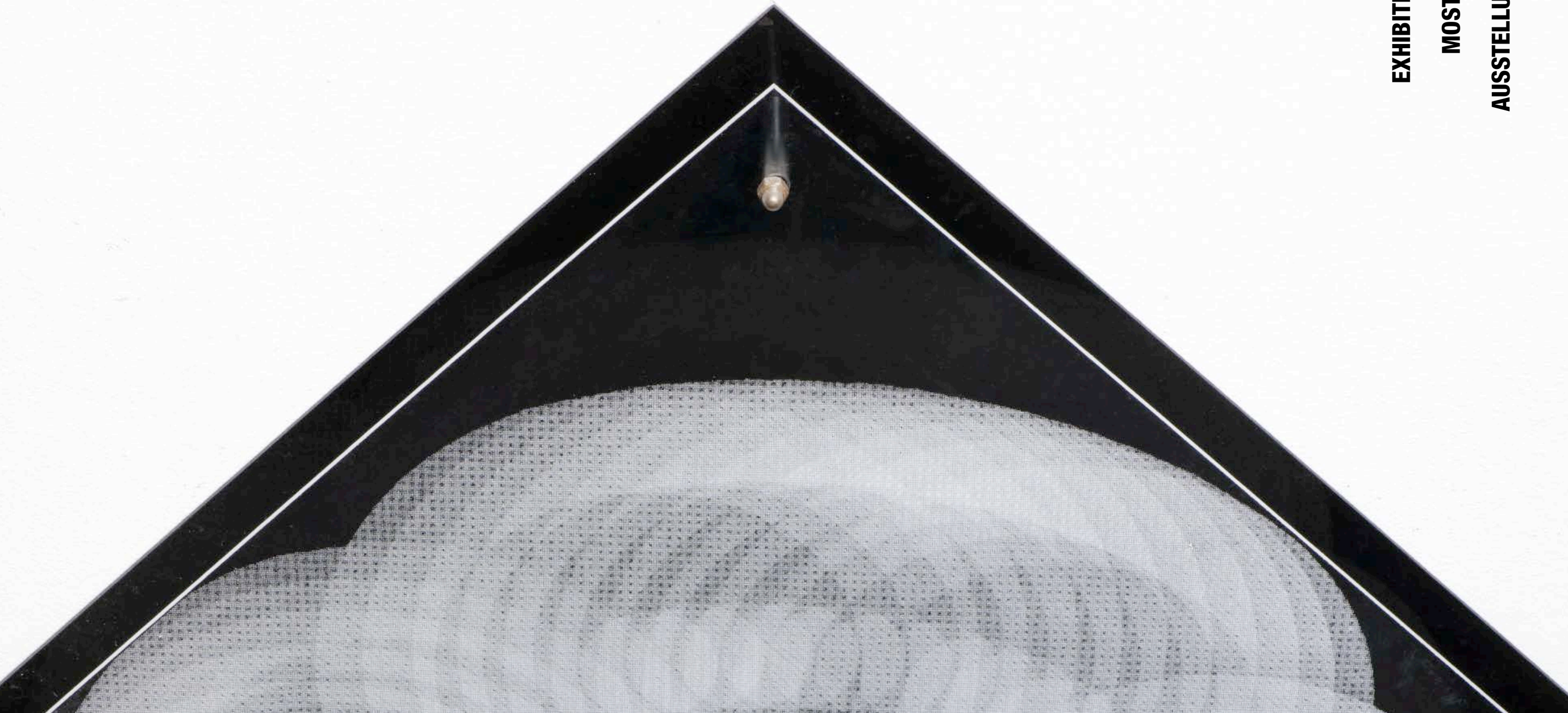
Bologna 1966, al ristorante con Dino Gavina

Bologna 1966, im Restaurant mit Dino Gavina



1968  
Poster of the exhibition  
Il manifesto della mostra  
Das Manifest der Ausstellung

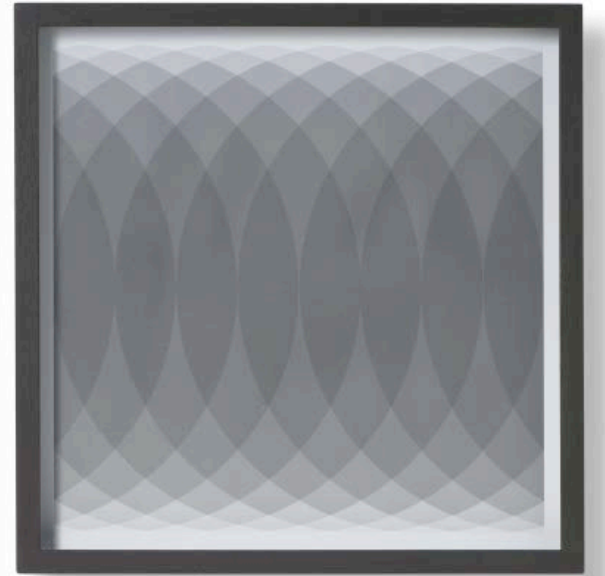
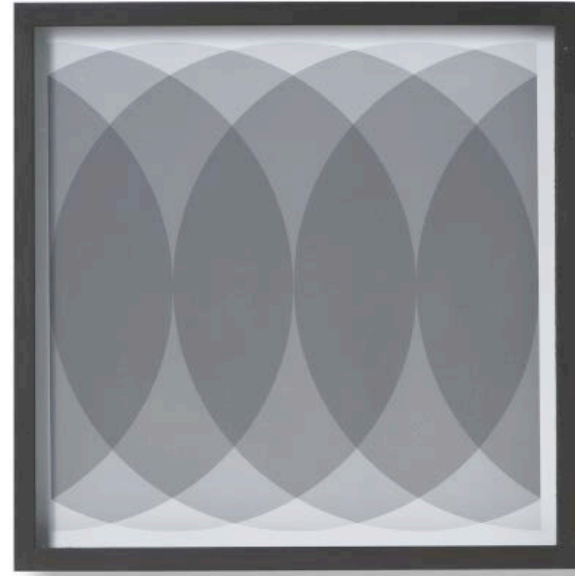
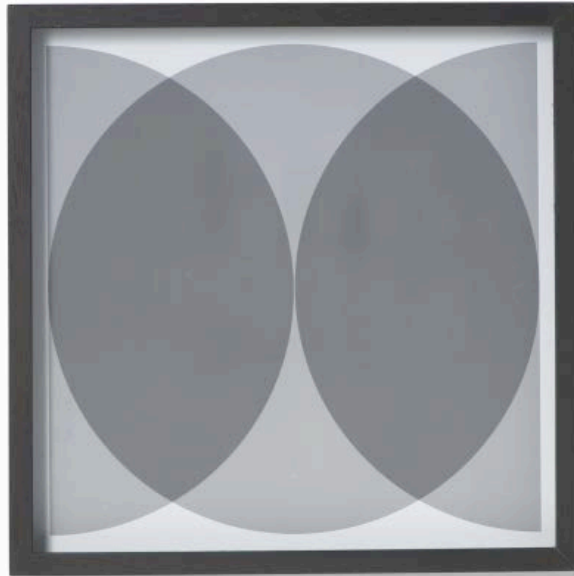
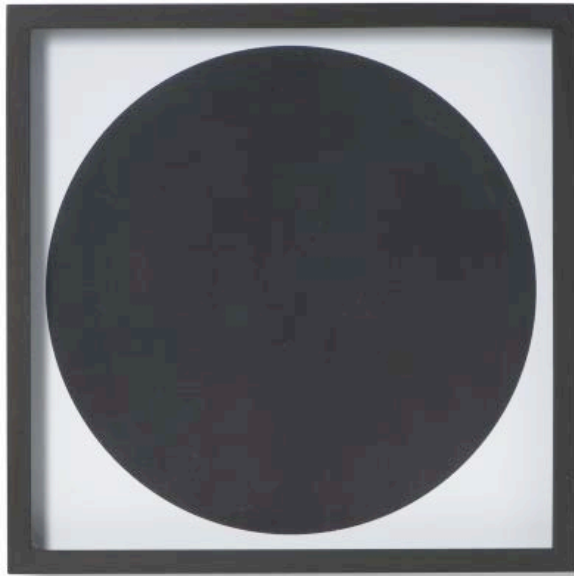




**EXHIBITION**

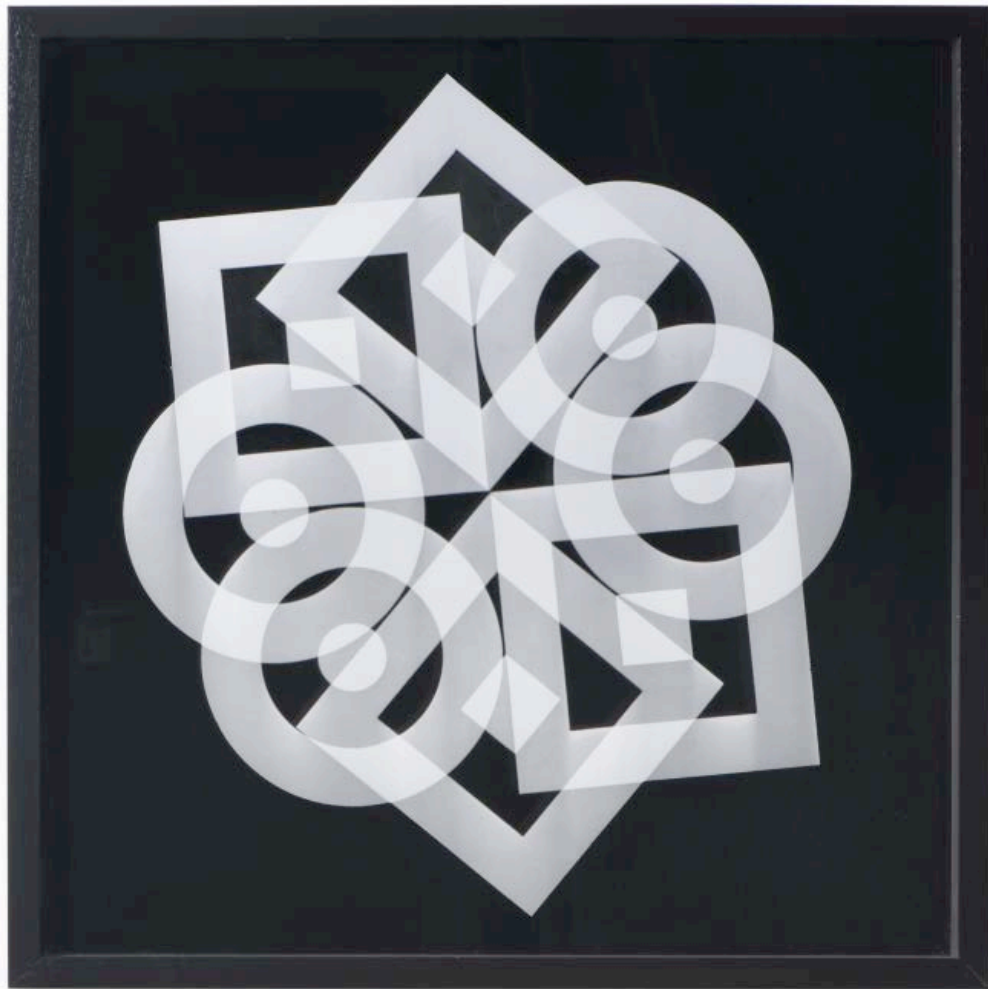
**MOSTRA**

**AUSSTELLUNG**



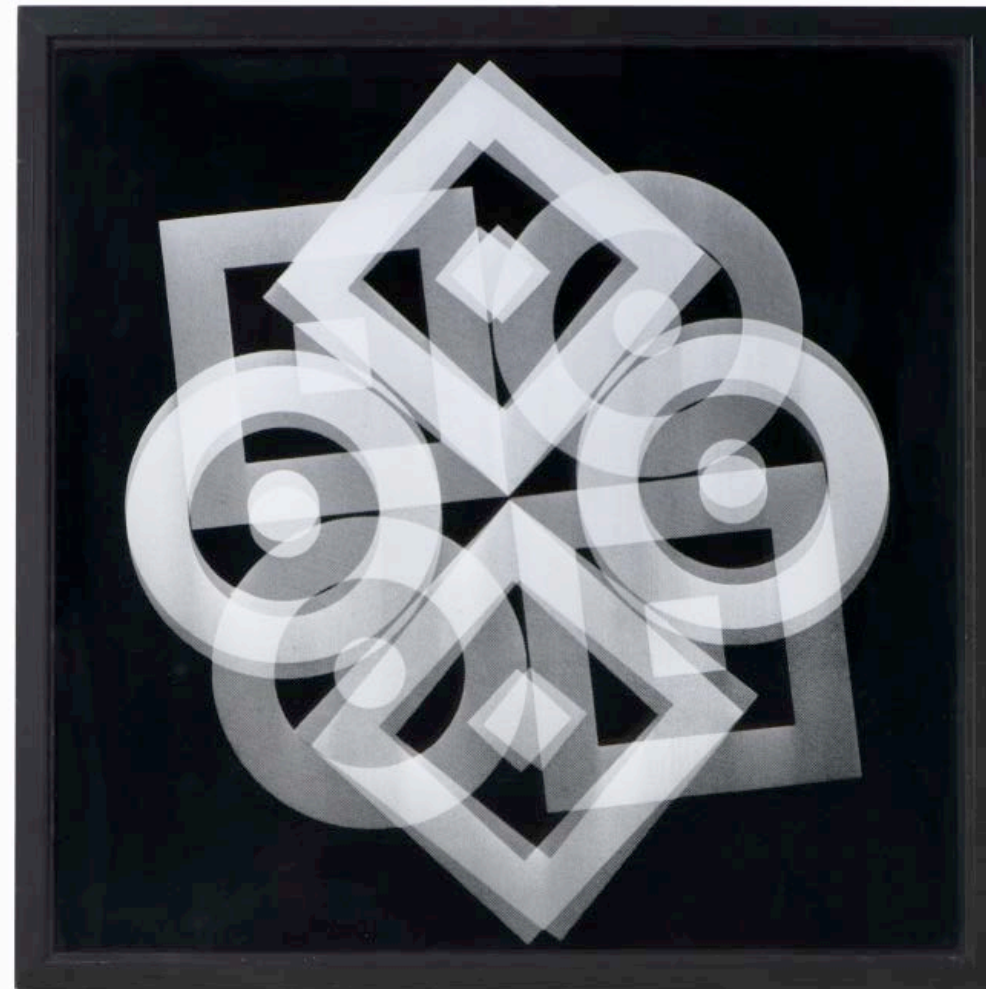
**BLACK CIRCLE**  
Series composed of four images  
Linear movement  
1968  
37x37x8 cm.





**SQUARED AND CIRCULAR PERIMETERS**

Rotating movement  
1968  
63x63x8 cm.



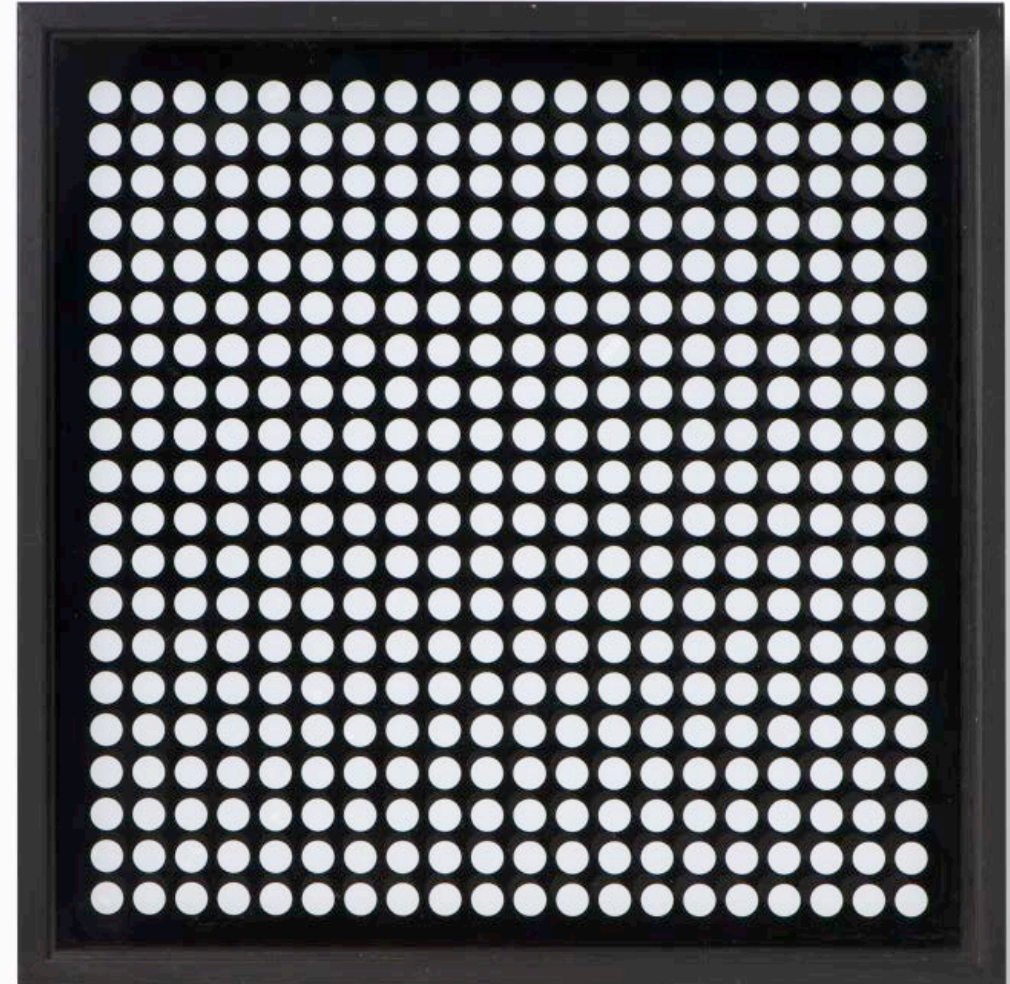
**SQUARED AND CIRCULAR PERIMETERS**

Rotating movement  
1968  
63x63x8 cm.



**CHESSBOARD CIRCLES AND SQUARES**

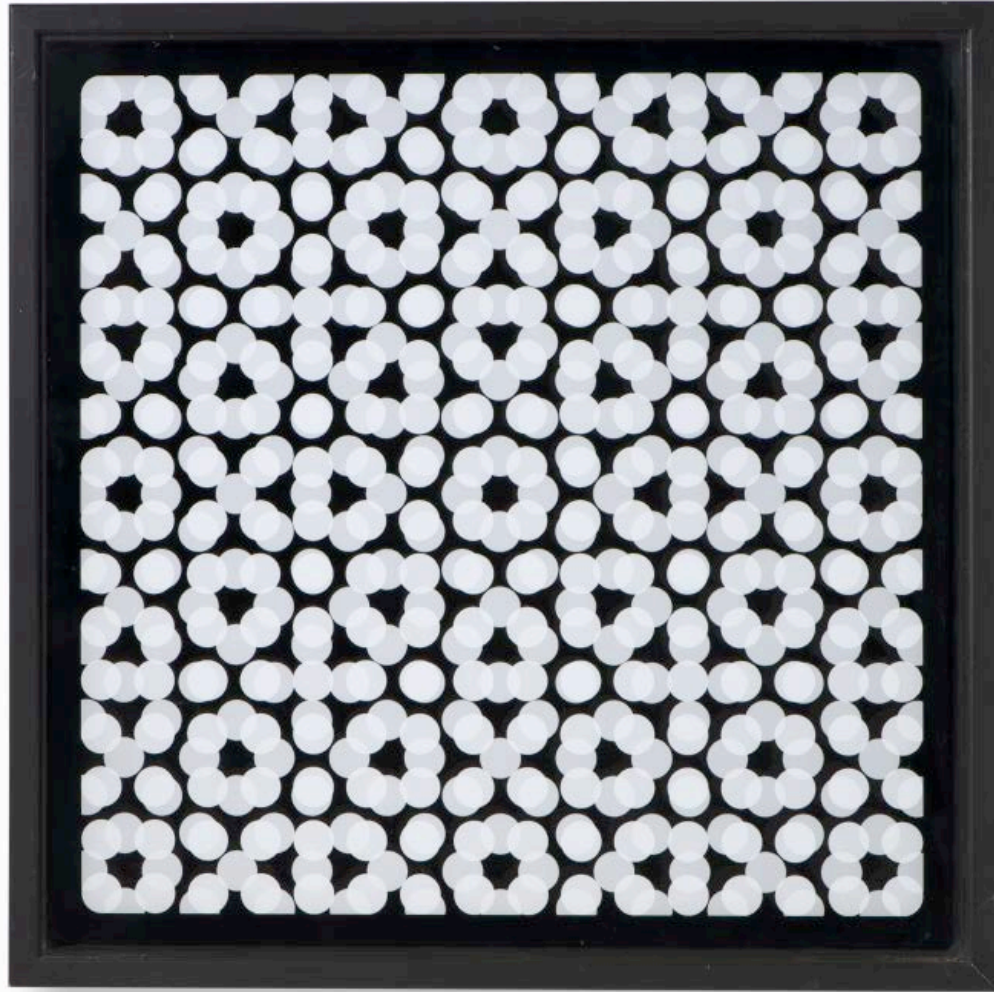
Rotating movement  
1968  
63x63x8 cm.



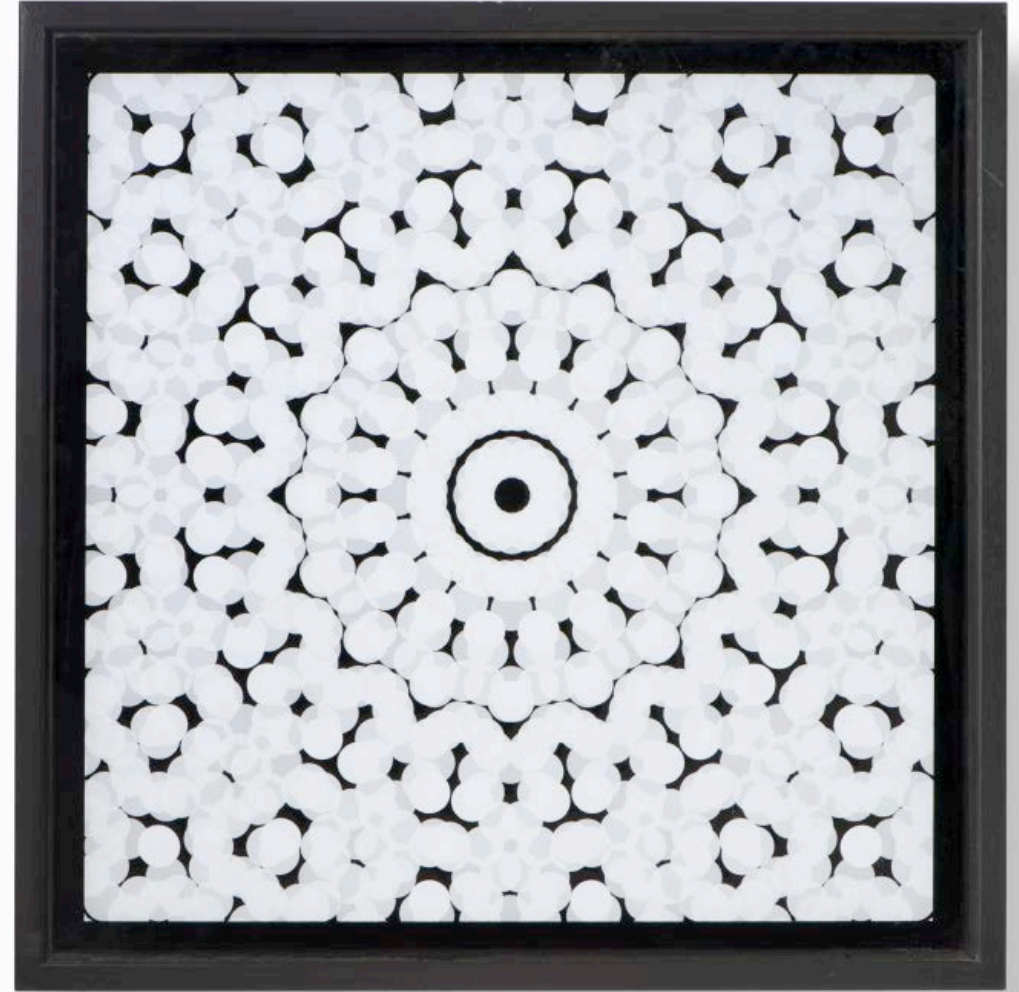
**WHITE CIRCLES MATRIX**

1968  
63x63x8 cm.





**WHITE CIRCLES**  
Rotating movement  
1968  
63x63x8 cm.



**WHITE CIRCLES**  
Rotating movement  
1968  
63x63x8 cm.



**STROBOSCOPIC FIGURE**

FS\_1  
1968  
93x93x8 cm.



**STROBOSCOPIC FIGURE**

FS\_2  
1968  
63x63x8 cm.





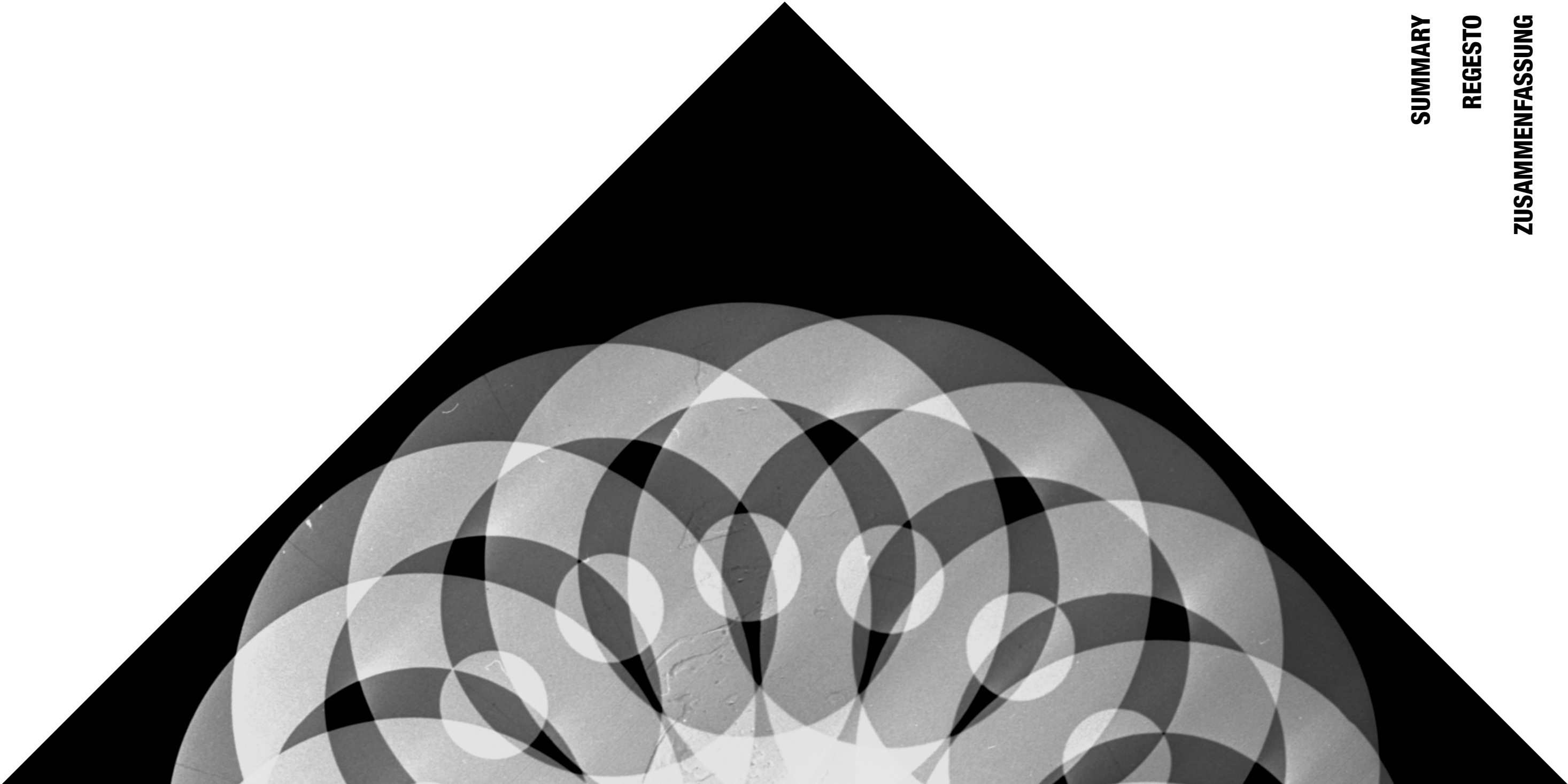
**STROBOSCOPIC FIGURE**

FS\_3  
1968  
63x63x8 cm.



**STROBOSCOPIC FIGURE**

FS\_4  
1968  
63x63x8 cm.



**SUMMARY**

**REGESTO**

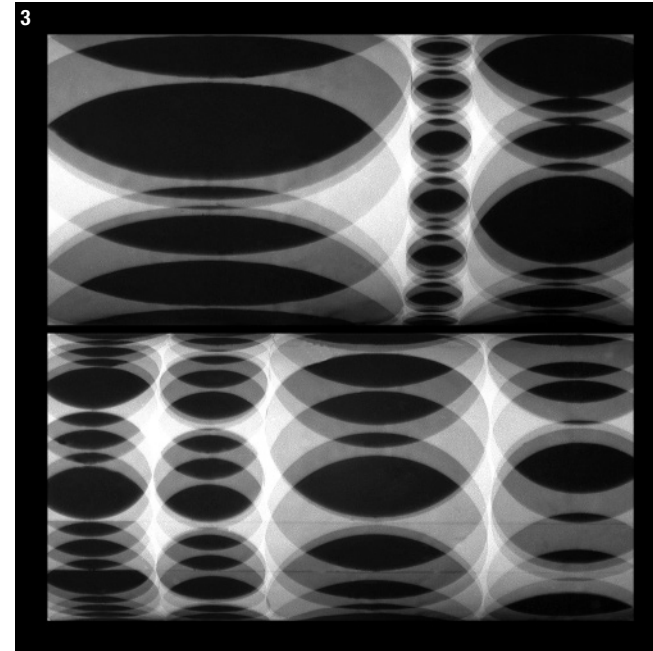
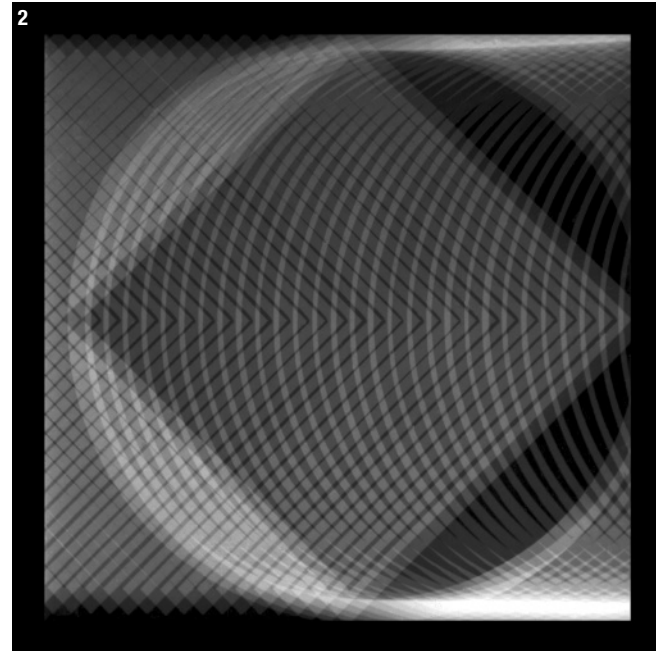
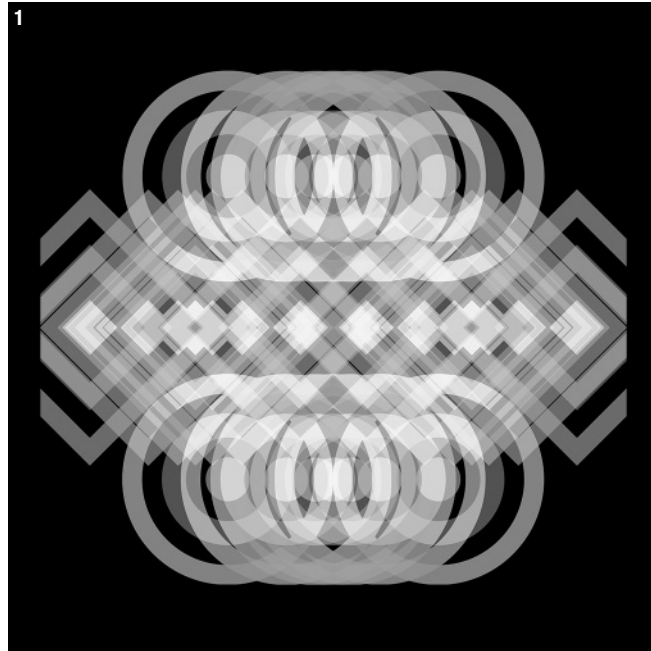
**ZUSAMMENFASSUNG**



**SINGLE IMAGES**

1968

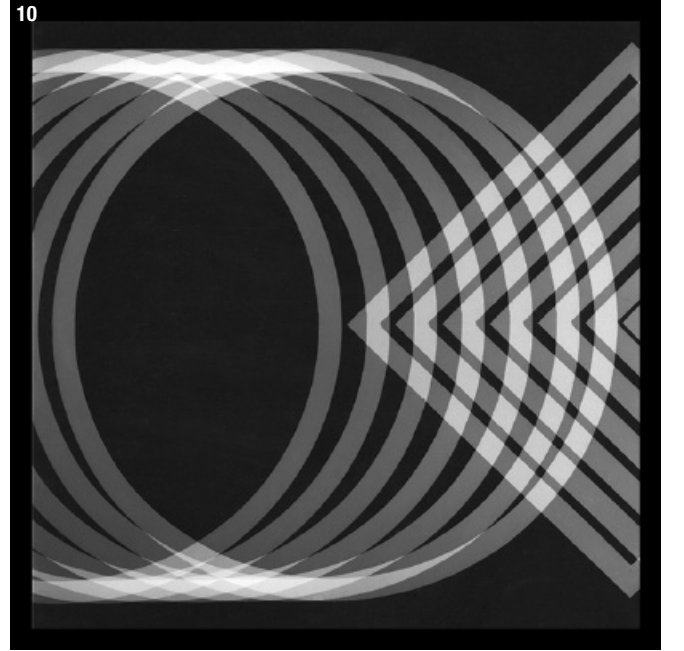
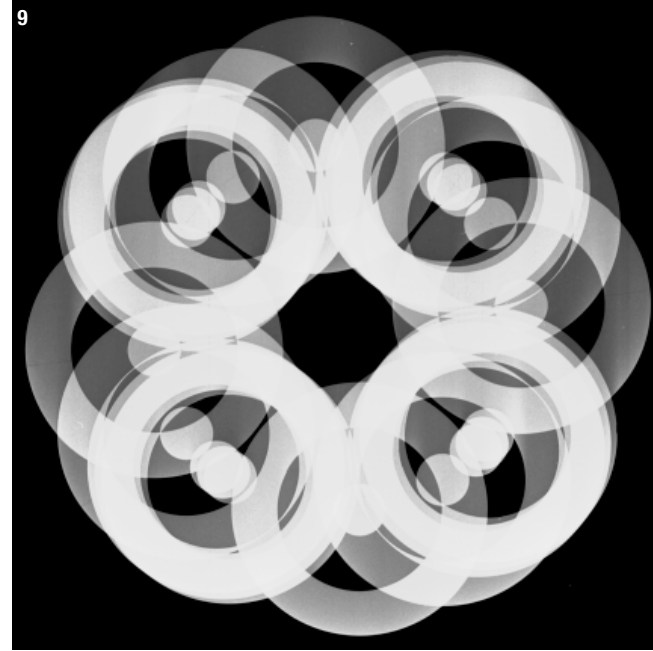
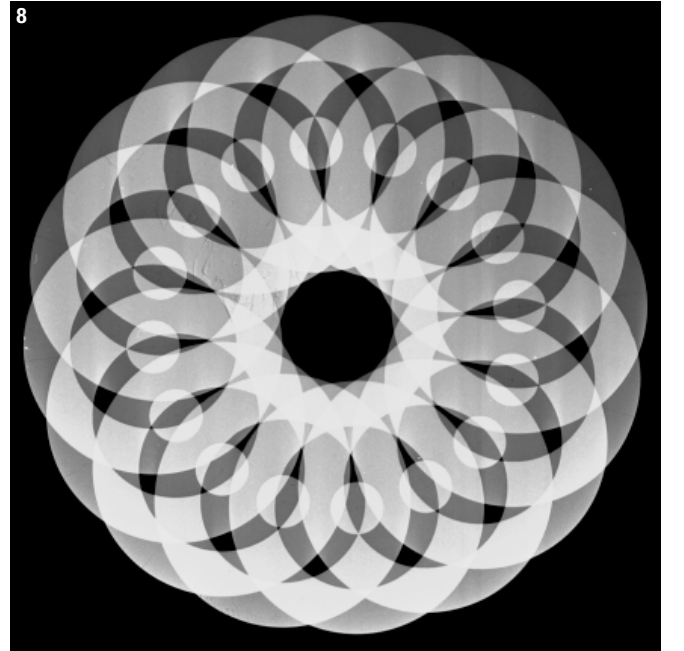
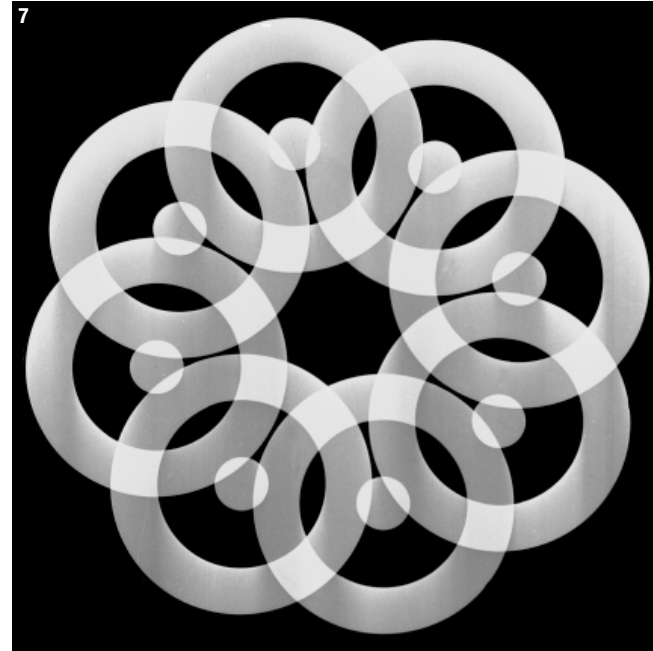
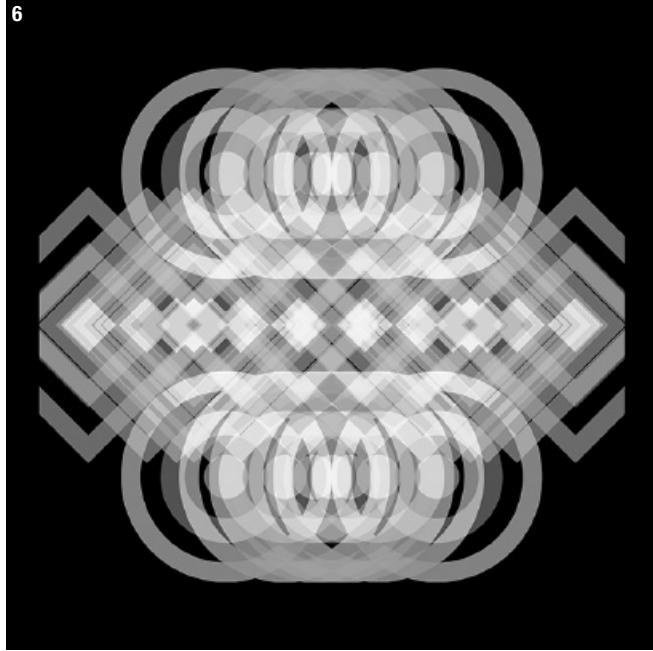
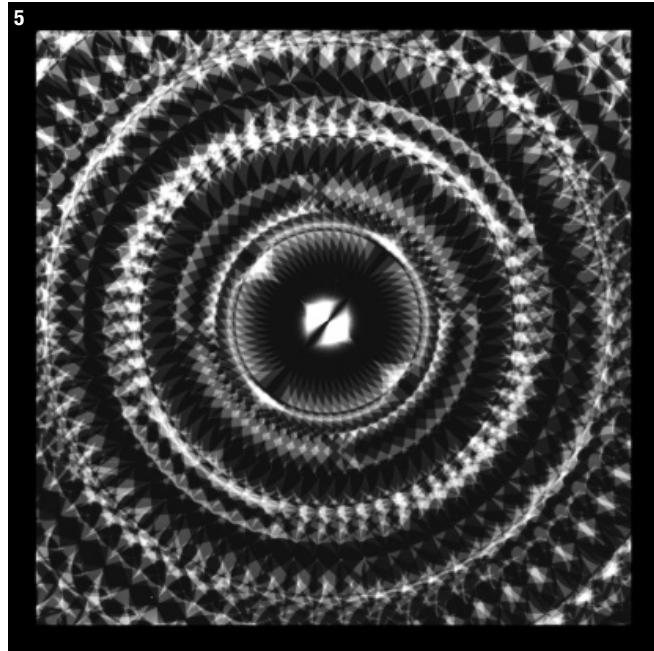
93x93x8 cm.



**SINGLE IMAGES**

1968

63x63x8 cm.







## SINGLE IMAGES

1968

93x93x8 cm.

1

**CIRCULAR AND SQUARE CONCENTRIC PERIMETERS** Linear Movement

2

**CIRCULAR AND SQUARE PERIMETERS** Linear Movement

3

**CIRCLES ON CILINDERS** Rotating movement

4

**STROBOSCOPIC FIGURE** FS\_5

## SINGLE IMAGES

1968

63x63x8 cm.

5

**CHESSBOARD CIRCLES AND SQUARES** Rotating movement

6

**CIRCULAR AND SQUARE PERIMETERS** Linear Movement

7

**CIRCULAR CONCENTRIC PERIMETERS\_A** Rotating movement

8

**CIRCULAR CONCENTRIC PERIMETERS\_B** Rotating movement

9

**CIRCULAR CONCENTRIC PERIMETERS\_C** Rotating movement

10

**CIRCULAR AND SQUARE PERIMETERS** Linear Movement

## IMMAGINI SINGOLE

1968

93x93x8 cm.

1

**PERIMETRI CONCENTRICI CIRCOLARI E QUADRATI** Movimento lineare

2

**PERIMETRI CIRCOLARE E QUADRATO** Movimento lineare

3

**CERCHI SU CILINDRI** Movimento rotatorio

4

**FIGURA STROBOSCOPICA** FS\_5

## IMMAGINI SINGOLE

1968

63x63x8 cm.

5

**SCACCHIERA DI CERCHI E QUADRATI** Movimento rotatorio

6

**PERIMETRI CIRCOLARE E QUADRATO** Movimento lineare

7

**PERIMETRI CIRCOLARI CONCENTRICI\_A** Movimento rotatorio

8

**PERIMETRI CIRCOLARI CONCENTRICI\_B** Movimento rotatorio

9

**PERIMETRI CIRCOLARI CONCENTRICI\_C** Movimento rotatorio

10

**PERIMETRI CIRCOLARE E QUADRATO** Movimento lineare

## EINZELNE BILDER

1968

93x93x8 cm.

1

**KREISFÖRMIGE UND ECKIGE KONZENTRISCHE UMRISSE** Lineare Bewegung

2

**KREISFÖRMIGE UND ECKIGE UMRISSE** Lineare Bewegung

3

**KREISE AUF ZYLINDERN** Drehende Bewegung

4

**STROBOSKOPISCHE DARSTELLUNG** FS\_5

## EINZELNE BILDER

1968

63x63x8 cm.

5

**SCHACHBRETT-KREISE UND QUADRATE** Drehende Bewegung

6

**KREISFÖRMIGE UND ECKIGE UMRISSE** Lineare Bewegung

7

**KREISFÖRMIGE KONZENTRISCHE UMRISSE\_A** Drehende Bewegung

8

**KREISFÖRMIGE KONZENTRISCHE UMRISSE\_B** Drehende Bewegung

9

**KREISFÖRMIGE KONZENTRISCHE UMRISSE\_C** Drehende Bewegung

10

**KREISFÖRMIGE UND ECKIGE UMRISSE** Lineare Bewegung

## SERIES CONSISTING OF FOUR IMAGES

1968

37x37x8 cm.

11

**DECREASING RULED CIRCLES** Rotating movement

12

**CIRCULAR AND SQUARE PERIMETERS** Linear movement

13

**CHESSBOARD CIRCLES AND SQUARES** Rotating movement

14

**FOUR CIRCULAR PERIMETERS** Rotating movement

## SERIE COMPOSTE DA QUATTRO IMMAGINI

1968

37x37x8 cm.

11

**CERCHI RIGATI DECRESCENTI** Movimento rotatorio

12

**PERIMETRI CIRCOLARE E QUADRATO** Movimento lineare

13

**SCACCHIERA DI CERCHI E QUADRATI** Movimento rotatorio

14

**QUATTRO PERIMETRI CIRCOLARI** Movimento rotatorio

## AUS VIER BILDERN BESTEHENDE SERIE

1968

37x37x8 cm.

11

**ABNEHMENDE LINIERTE KREISE** Drehende Bewegung

12

**KREISFÖRMIGE UND ECKIGE UMRISSE** Lineare Bewegung

13

**SCHACHBRETT-KREISE UND QUADRATE** Drehende Bewegung

14

**VIER KREISFÖRMIGE UMRISSE** Drehende Bewegung

# Gruppo MID

Antonio Barrese  
Alberto Marangoni

IMMAGINI SINTETICHE  
1965/1972

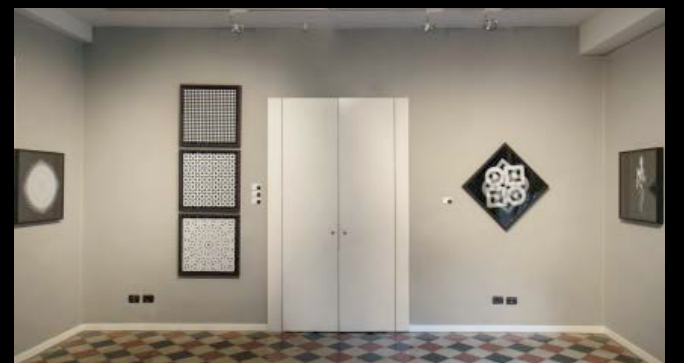


IMMAGINI SINTETICHE 1965/1972, ON SITE





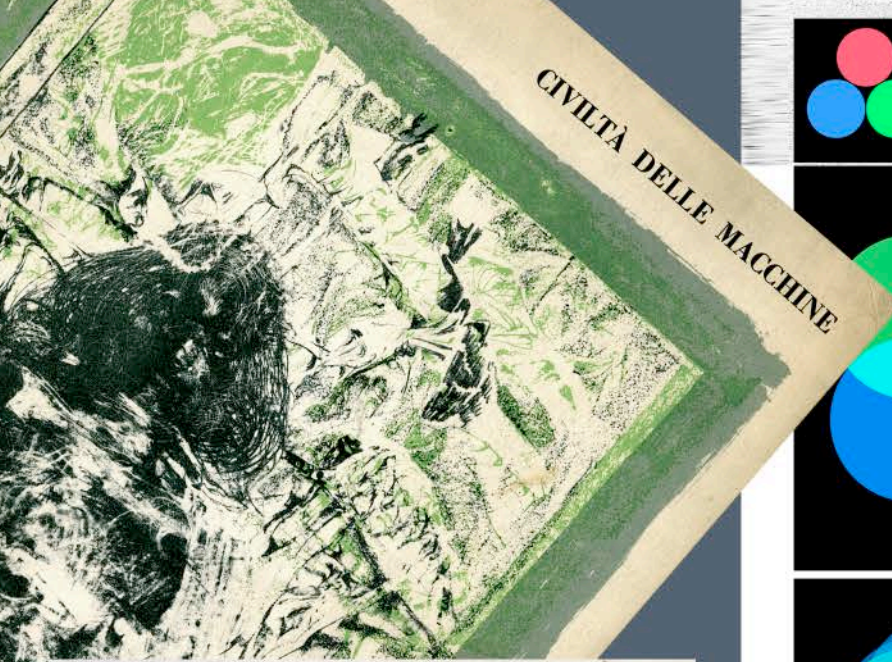




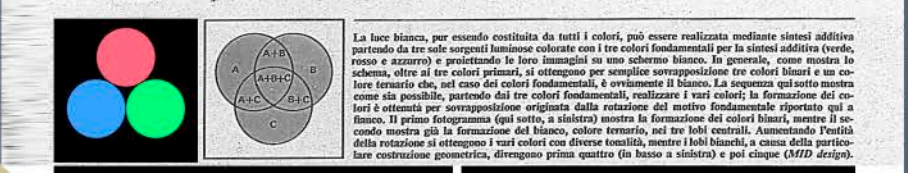








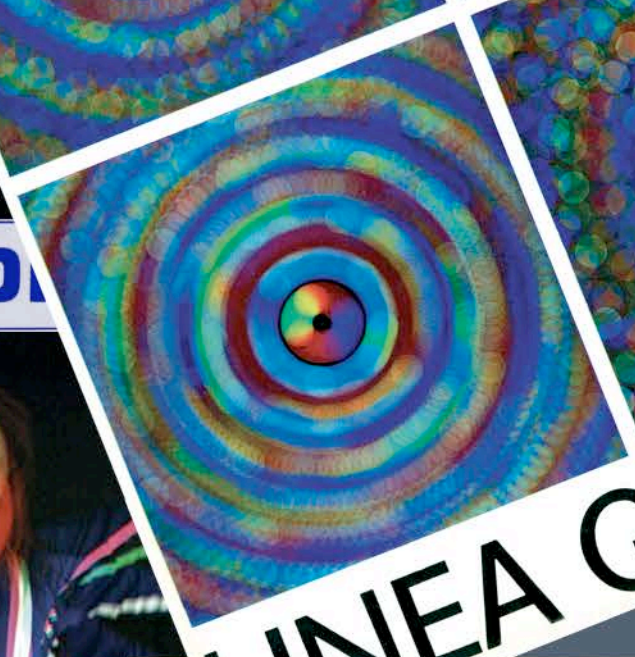
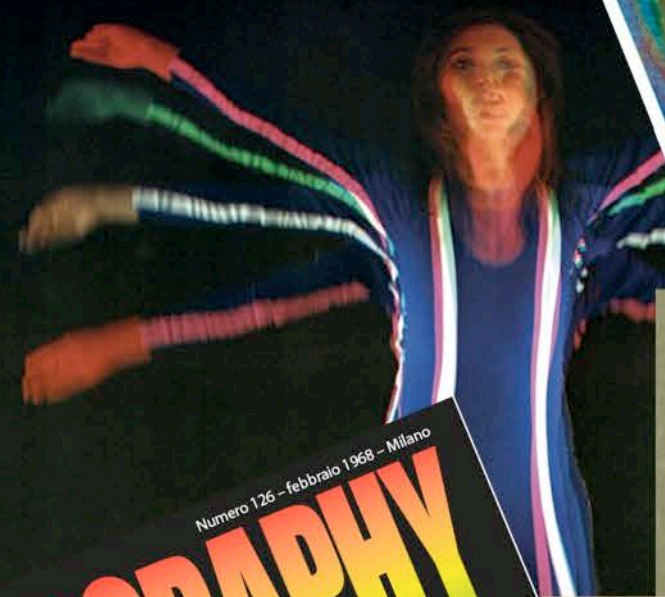
CIVILTÀ DELLE MACCHINE



La luce bianca, per essendo costituita da tutti i colori, può essere realizzata mediante sintesi additiva partendo da tre sole sorgenti luminose colorate con i tre colori fondamentali per la sintesi additiva (verde, rosso e azzurro) e proiettando le loro immagini su uno schermo bianco. In generale, come mostra lo schema, oltre ai tre colori primari, si ottengono per semplice sovrapposizione tre colori binari e un colore ternario che, nel caso dei colori fondamentali, è ovviamente il bianco. La sequenza qui sotto mostra come sia possibile, partendo dai tre colori fondamentali, realizzare i vari colori; la formazione dei colori è ottenuta per sovrapposizione originata dalla rotazione del motivo fondamentale riportato qui a fianco. Il primo fotogramma (qui sotto, a sinistra) mostra la formazione dei colori binari, mentre il secondo mostra già la formazione del bianco, colore ternario, nei tre lobi centrali. Aumentando l'entità della rotazione si ottengono i vari colori con diverse tonalità, mentre i lobi bianchi, a causa della particolare costruzione geometrica, divergono prima quattro (in basso a sinistra) e poi cinque (MID design).



3M PANORAMA



LINEA GRAFICA

IDEAL-Standard

rassegna dei problemi del

immagini sintetiche  
MID design | comunicazioni visive

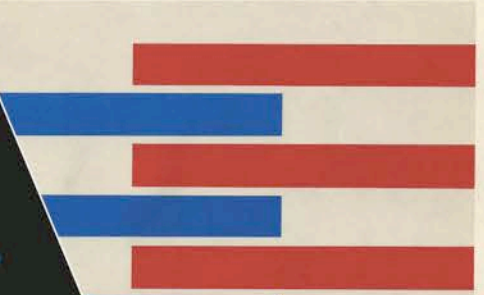
STUDIO MID: LA RAZIONALIZZAZIONE  
DELL'IMMAGINE  
di Giuseppe Turroni

Renato De Fusco  
Storia dell'arte  
contemporanea  
Editori Laterza

POPOLAR  
PHOTOGRAPHY  
ITALIANA  
SPECIALE  
IL SEGRETO DELLA POLACOLOR  
IL SEGRETO DELLA NUOVA CR50  
IL SEGRETO DELLA DUPLICAZIONE  
IL SEGRETO DEL "DORSO-AMICO"  
COLORE

IDEAL STANDARD

rista



EXHIBITIONS AND PUBLICATIONS ON THE SYNTHETIC IMAGES

MOSTRE E PUBBLICAZIONI SULLE IMMAGINI SINTETICHE

AUSSTELLUNGEN UND PUBLIKATIONEN DER SYNTHETISCHEN BILDER

ARTE E RICERCA

Corso Matteotti 12 - centro

dal 10-11  
al 25-11-



## CIVILTÀ DELLE MACCHINE

■ Artista, critica, pubblico

■ Artist, critic, public

■ Künstler, Kritiker, öffentliche

Marziano Bernardi  
1966, Torino

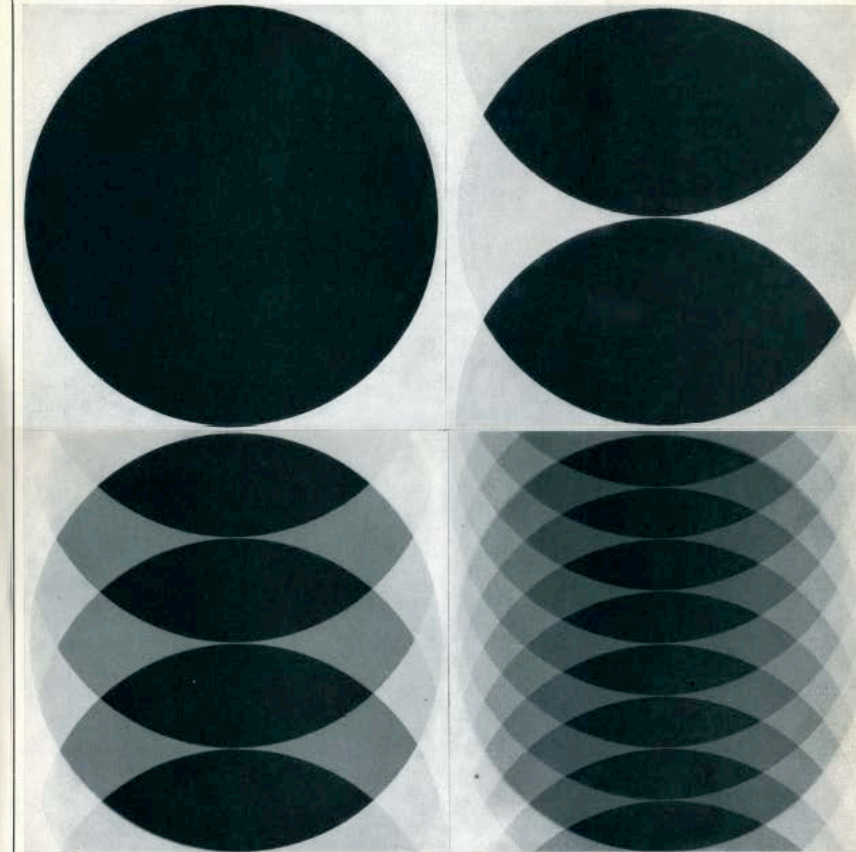


CIVILTÀ DELLE MACCHINE

## ARTISTA, CRITICA E PUBBLICO

MARZIANO BERNARDI

Gruppo MID: Variazione strobooscopica di un cerchio.



41

Che la più grave crisi dei mezzi di comunicazione poetica mai registrata dalla storia delle arti visive almeno da quando il puro segno ornamentale divenne significante immagine, stia per mettere in forse l'esistenza stessa dell'operazione artistica quale disinteressata manifestazione estetica non rivolta a un fine pratico come può essere l'*industrial design*, è oggi una realtà incontrovertibile per chiunque segua con attenzione il tumultuoso e precipitoso succedersi degli sperimentalismi linguistici. Imprigionati in una problematica che ha perso di vista la finalità e i limiti dell'immaginazione plastica confondendoli con quelli di altre

attività dello spirito, noi stiamo avviandoci rapidamente al punto di rottura d'una funzione figurativa storicamente acquisita, onde l'oggetto artistico che fino a ieri si qualificava inconfondibile con termini universalmente accettati — pittura, scultura, disegno, incisione — finirà di avere un senso e una destinazione, e sarà sostituito da altri oggetti forse più congeniali col nuovo pensare di una umanità diversa dall'attuale. Se ciò per le generazioni future possa costituire una perdita o un acquisto, sembra ozioso indagare, non essendo la prima volta che l'avvicinarsi delle civiltà avrebbe da constatare la scomparsa di miti e convin-

zioni morali e leggi scientifiche già ritenuti immutabili e poi riconosciuti fallaci. Importa piuttosto rendersi conto delle ragioni di questa crisi dell'espressività che sta profondamente modificando la nostra condizione umana, annullando un patrimonio ideale che a buon diritto si riteneva intangibile. Prima lentissimo, quasi impercettibile, il processo di trasformazione è via via andato facendosi più veloce fra un moltiplicarsi di ricerche e tentativi, fino a precipitare, durante questi ultimi anni, in uno stato di totale confusione; ma se ci proponessimo di seguirne il corso di tappa in tappa, lo vedremmo identificarsi con una vicenda assai



## CIFE – Ferrania Information Center

### Synthetic Images

Marco Zanuso

1967, Milan

The study of nature no longer helps us to discover and come to know the world of forms; for a century now, the liveliest artistic movements in figurative culture have been investigating the world of form, in search of a direct means of communication between consciousness and vision.

The young group that constitutes MID has been working in the sector for several years now, confronting highly topical problems and issues.

This exhibition brings together the first results achieved through rigorous scientific methods in the field of image complexity and its optimization, and in the field of verification of perceptual saturation processes for images of notable complexity.

It is an undertaking that surprises us in the clarity of its assumptions, in the rigor with which it is carried forward, in the simplicity of its formal matrices, and in the complexity of the forms it reaches, through linear or angular dynamics that reveal the broad scope of investigation open to a pursuit of this kind.

The plan that MID intends to carry out has quite a distant goal, as reported in a program note: *We think that by adopting a systematic methodology, both in operation and research, at every level, and therefore including the aesthetic level as well as the informative, it cannot be reached immediately without premise, without the preventive accumulation of partial data and rules so general so as to allow for the formalization of the construction of the visual language in question.* It is clear that the undertaking is great, and so too is the will to see it through.

It is a source of sympathy and consolation to see such commitment – even in visual design – in the scientification of the processes, in the analysis of form and the deepening of interdisciplinary investigation: a commitment that on a daily basis proves itself necessary in all operating sectors of design.

For this reason, I wish MID every success in their work.

## Text of Gruppo MID

The photographs exhibited represent a typical work of design. In fact, one of the fundamental characteristics of this project consists in obtaining adjacent structures of high complexity in the simplest manner with a minimum amount of intervention and starting tools.

These photos, beyond representing a solution to such a problem, constitute a new repertory of images with the possibility of a subsequent expansion that, in addition to an immediate use, permits us objectively to develop other types of visual communications as well through structural analogies.

One part of them was obtained by means of the superimposition (stroboscopically) of a same base master.

Thus six different levels of figural complexity are constituted that, in addition to offering the possibility of a preferential choice, permit us to have images with different structures and shapes. In some of these shapes, *ambiguous figure* effects may occur, *preferential reading paths* and others which, due to the subjectivity of interpretation, stimulate the interest of those who look at them.

Others on the other hand (the stroboscopic photos of a figure in motion) are photographic recording experiments which have as their subject the human figure in its various movements.

Virtual tracks are thus obtained which correspond to the motion performed. These last photographs are to be interpreted as research into the technical possibilities of this particular channel of communication as opposed to from the point of view of research on the structure of visual communication.

The photographs presented were produced with: Ferrania Pancro P27 negative film, Ferrania Pancro P30 negative film, Ferrania Pancro P33 negative film, Ferrania Dia 28 invertible color film, Ferrania Recta photomechanical film.

Studio MID design/visual communications performs visual and design activities at all levels and for all distribution channels. The elements are members of ADI (Associazione Disegno Industriale, the Italian Industrial Design Association).

## CIFE – Centro Informazioni Ferrania

### Immagini Sintetiche

Marco Zanuso

1967, Milano

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 a 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 scientizzazione 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.

## Testo del Gruppo MID

Le fotografie esposte rappresentano un tipico lavoro di design. Infatti una delle caratteristiche fondamentali di questo progetto consiste nell'ottenere strutture comunicanti di elevata complessità nel più semplice dei modi, con il minimo di intervento e di strumenti di partenza.

Queste foto, oltre a rappresentare una soluzione di tale problema, costituiscono un nuovo repertorio di immagini, con possibilità di successivi ampliamenti, che oltre a un uso immediato permette, per analogie strutturali, di elaborare oggettivamente anche altri tipi di comunicazione visiva.

Una parte di esse sono state ottenute mediante sovrapposizione (di tipo stroboscopico) di una medesima matrice di base.

Si costituiscono così sei livelli differenti di complessità figurale che, oltre a offrire la possibilità di scelta preferenziale, permettono di avere immagini con strutture e forme differenti.

In alcune di queste forme si possono verificare effetti di *figure ambigue*, *percorsi di lettura preferenziale* ed altri, che per la loro soggettività di interpretazione, stimolano l'interesse di chi le guarda.

Altre invece (le foto stroboscopiche di una figura in movimento) sono esperimenti di ripresa fotografica che hanno come soggetto la figura umana nei suoi svariati movimenti.

Si ottengono così delle tracce visive corrispondenti ai movimenti effettuati. Queste ultime fotografie vanno interpretate, più che sotto l'aspetto di ricerca sulla struttura della comunicazione visiva, come una ricerca sulle possibilità tecniche di questo particolare canale di comunicazione.

Le fotografie presentate sono state eseguite con: pellicola negativa Ferrania Pancro P27, pellicola negativa Ferrania Pancro P30, pellicola negativa Ferrania Pancro P33, pellicola invertibile colore Ferrania Dia 28, pellicola Ferrania fotomeccanica Recta.

Lo studio MID design/comunicazioni visive, svolge attività di design e di comunicazioni visive, a tutti i livelli e per tutti i canali di diffusione.

I componenti sono soci ADI (Associazione Disegno Industriale).

## CIFE – Ferrania Informationszentrum Synthetische Bilder

Marco Zanuso  
Mailand, 1967

Das Studium der Natur hilft uns nicht länger dabei, die Welt der Formen zu entdecken und kennenzulernen; die lebendigsten künstlerischen Bewegungen der figurativen Kultur untersuchten seit einem Jahrhundert die Welt der Formen auf der Suche nach Mitteln zur direkten Kommunikation zwischen Bewusstheit und Vorstellung.

Die junge Gruppe, aus der MID besteht, arbeitet seit einigen Jahren auf diesem Sektor und setzt sich mit äußerst aktuellen Problemen und Fragen auseinander.

Diese Ausstellung vereint die ersten Ergebnisse, die durch rigorose wissenschaftliche Methoden im Bereich der Bildkomplexität und deren Optimierung sowie im Bereich der Verifizierung wahrnehmbarer Farbsättigung bei Bildern bemerkenswerter Komplexität erreicht wurden.

Es handelt sich um ein Projekt, das uns durch die Klarheit seiner Annahmen, die Rigorosität der Durchführung, die Schlichtheit seiner formalen Matrizen und die Komplexität der Formen überrascht, die es durch lineare und kantige Dynamik erreicht, welche die große Bandbreite der Untersuchungen für derartige Bestrebungen offenbart.

Der Plan, den MID durchführen möchte, hat ein weitgesetztes Ziel, und in einer Anmerkung des Programms heißt es: *Wir glauben, dass dieses Ziel durch die Anwendung einer systematischen Methodologie auf jeder Ebene, sowohl bei der Durchführung als auch bei der Forschung, einschließlich der ästhetischen und der informativen Ebene nicht unmittelbar ohne Prämisse und ohne die präventive Zusammenstellung teilweiser Daten und Regeln erreicht werden kann, um die Formalisierung des Aufbaus der betreffenden visuellen Sprache zu ermöglichen.* Es ist offensichtlich, dass dies ein großes Unterfangen darstellt, ebenso groß wie der Wille, der dahintersteht, um es durchzuführen.

Ein derartiges Engagement stellt eine Quelle der Sympathie und des Trostes dar – sogar im visuellen Design – in der Verwissenschaftlichung der Verfahren, in der Analyse der Form und in der Vertiefung der interdisziplinären Forschung: ein Engagement, das

sich täglich für alle operativen Bereiche des Designs als notwendig erweist.

Aus diesem Grund wünsche ich MID eine äußerst erfolgreiche Arbeit.

### Text von Gruppo MID

Die ausgestellten Fotografien repräsentieren ein typisches Design. Tatsächlich besteht eines der grundlegenden Merkmale dieses Projekts darin, benachbarte Strukturen mit hoher Komplexität auf einfachste Weise mit einem minimalen Maß an Eingriff und Startwerkzeugen zu erhalten.

Diese Fotos stellen, jenseits von einer Lösungspräsentation für ein solches Problem, ein neues Bildrepertoire mit der Möglichkeit einer nachträglichen Erweiterung dar, die neben einer unmittelbaren Verwendung auch durch Strukturanalogien objektiv andere Formen der visuellen Kommunikation entwickeln können.

Ein Teil von ihnen wurde durch die Überlagerung (stroboskopisch) eines gleichen Base Master erhalten.

So entstehen sechs verschiedene Ebenen der Komplexität, die es uns ermöglichen, neben der Möglichkeit einer bevorzugten Wahl auch Bilder mit unterschiedlichen Strukturen und Formen zu haben.

In einigen dieser Formen können *zweideutige* Effekte auftreten, *bevorzugte Lesewege* und andere, die aufgrund der Subjektivität der Interpretation das Interesse derer anregen, die sie betrachten.

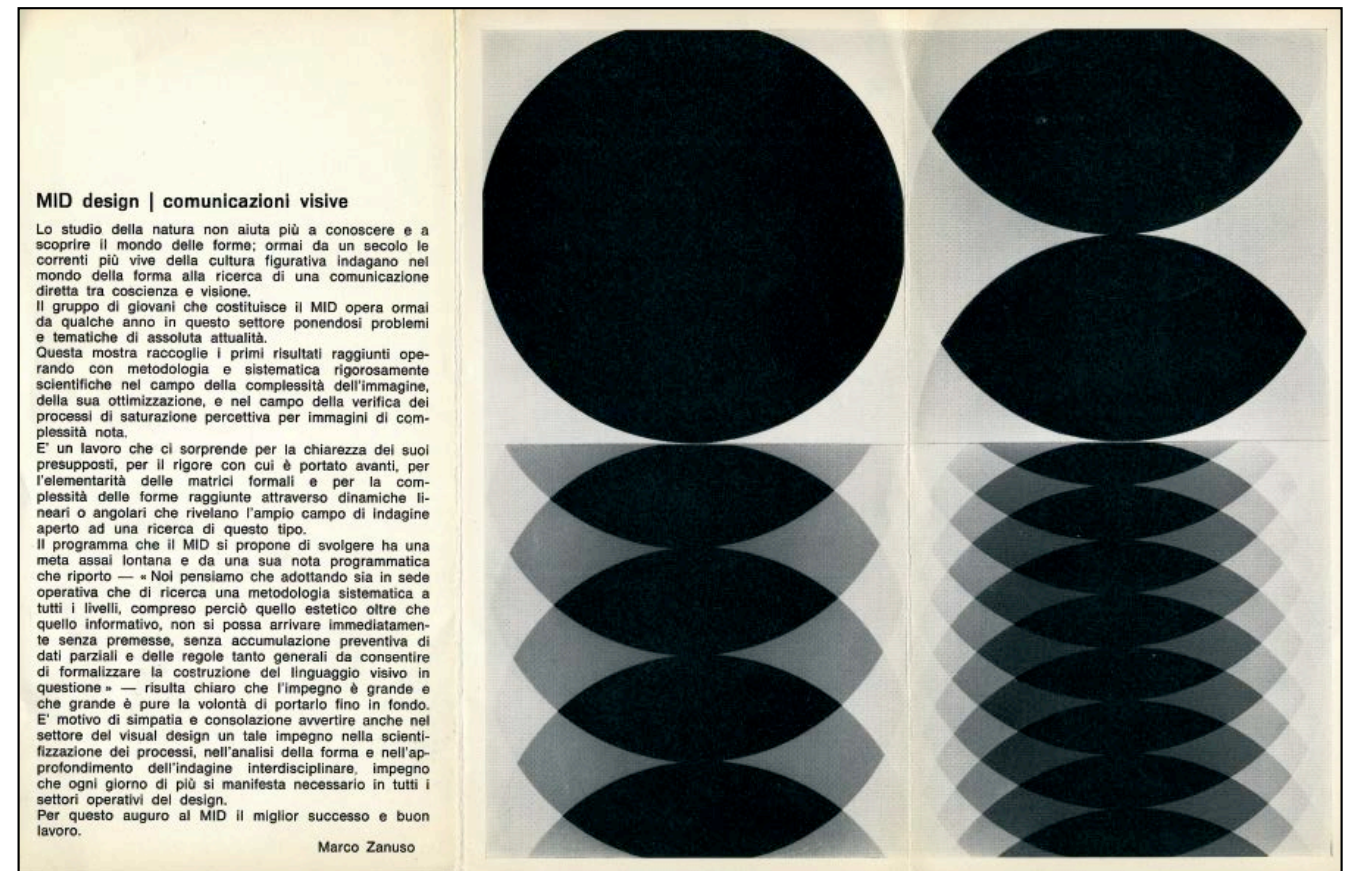
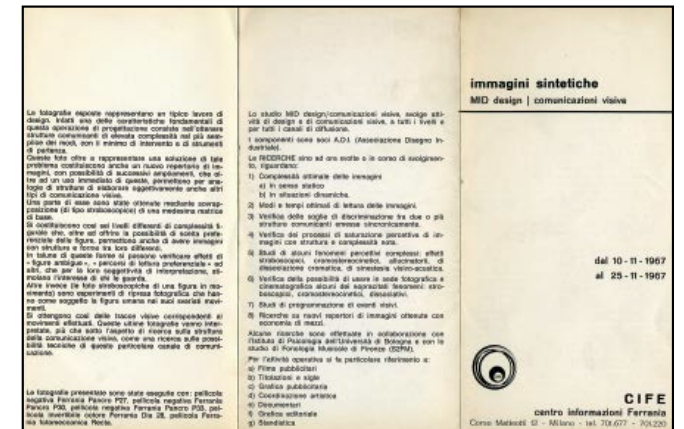
Andererseits sind die stroboskopischen Fotos einer bewegten Figur fotografische Aufzeichnungsexperimente, die die menschliche Figur in ihren verschiedenen Bewegungen als Subjekt bezeichnen.

Somit werden virtuelle Spuren erhalten, die der durchgeführten Bewegung entsprechen. Diese letzten Fotografien sind als die Erforschung der technischen Möglichkeiten dieses Kommunikationskanals zu interpretieren, im Gegensatz zu dem, was die Forschung zur Struktur der visuellen Kommunikation betrifft.

Die dargestellten Fotos wurden hergestellt mit: Ferrania Pancro P27–Negativfilm, Ferrania Pancro P30–Negativfilm, Ferrania Pancro P33–Negativfilm, Ferrania Dia–28–Umkehrfarbfilm, Ferrania Recta photomechanischer Film.

Studio MID Design / visuelle Kommunikation führt visuelle und

Design-Aktivitäten auf allen Ebenen und für alle Vertriebskanäle. Die Elemente sind Mitglieder der ADI (Associazione Disegno Industriale, der italienischen Industrial Design Association).





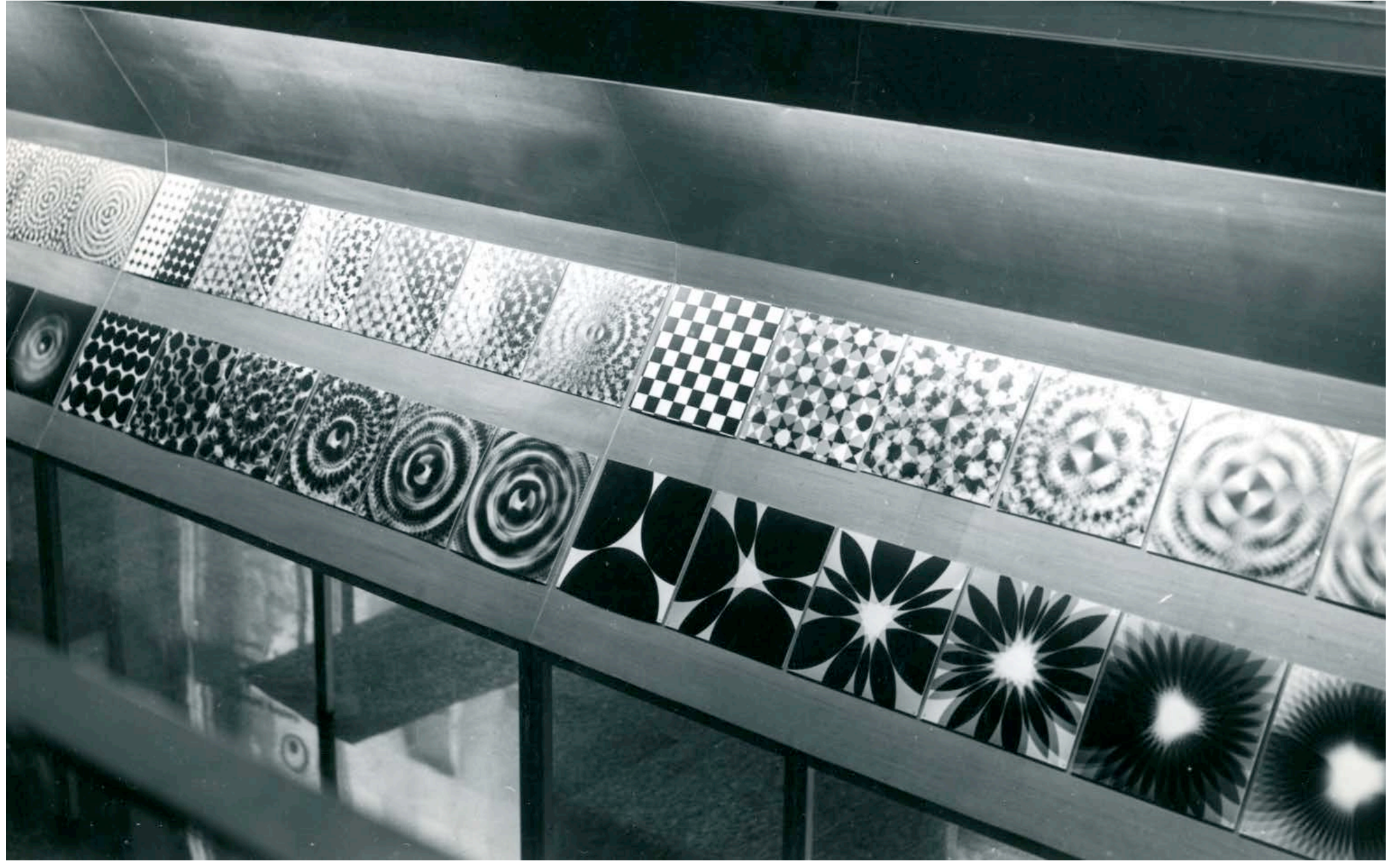
The exhibition was composed of a series of black and white images of increasing complexity.

La mostra era composta solo da serie di immagini in bianco e nero a complessità crescente.

Die Ausstellung bestand aus einer Serie von Schwarz-Weiß-Bildern mit zunehmender Komplexität.









## FERRANIA

### Gruppo MID: The Rationalization of the Image

Giuseppe Turroni

House organ Ferrania, 1967, Milan

C. P. Snow's *The Two Cultures* tells us that never before has so large a discrepancy been created between humanistic and scientific culture. The modern literary scholar, Snow adds, rarely knows the second law of thermodynamics. And the scientist, does he often know Rilke, Joyce, Céline, Cardarelli?

The break is tremendous, precisely because we are insight of a new world; during the Renaissance, the pure humanists worked for civic consciousness, for the advancement of their country – they wanted to carry history forward.

And the fools who rebuked the French impressionist painters in the late nineteenth century as being inartistic, precisely because they spoke of optics, of light, did not imagine that those artists were operating within the progress of history and of the world. Yet the nineteenth century was a perfect fusion, in many cases, of newborn industrial civilization and the artist's inspiration, fresh and renewed, bringing new energy to the social and spiritual plane together.

I, for example, have never believed in the decadentism of Proust. Rather, I judge him to be a great realist, because I see him as understanding the social voices of the world (not only that of the rich) that he represents; that splendid page with the driving car is one of disturbing modernity – today, no *industry* writer has said so much, so well, with such youthful and progressive spirit. Then, Futurism in Italy declined into pure verbal exaltation, in a provincialism as sterile as it was outwardly self-satisfied. If then we recall another of Proust's pages – so extolled for its artistic and linguistic merits –, on which Robert de Saint-Loup thrashes a passerby who had annoyed him with unusual proffers, we see at once how Balla, in that decomposition of the walking dog, did not invent anything at all. It cannot be said that these solutions are also present in Homer and Virgil; they are not. They are born in the artist with the birth of industry – a birth that he records, trembling and with love.

Now, a writer of our times will not only speak of alienation as Liiala speaks of beautiful bathrooms as all-colorful floor tiles

– that is, with extravagant spirit, free of a profound cultural underscoring –, but will not even be able to explain to us the theory of relativity, what an atom is, and sometimes cannot even drive a car. This is to say that science constructs, yes, for the man of today, but that above all it thinks of the man of the future: a man who is not yet among us – and meanwhile, Leonardo could foresee all, while thinking of the man of his time. When speaking of alienation, we now lend ear to easy voices, journalistic voices, to speech that is drenched in the commonplace. So much of this alienation comes from the fear of what the scientists are preparing for the man yet to come, and the terror of what lies ahead – as well as the squalid massification of the times we are going through...

Now I continue my investigation of photography.

Speaking first of the graphic designers, of the advertisers, of those in fashion, I put the emphasis on a kind of photography that lives in actuality – an actuality not of reportage, but of conception, of ideas: of science.

Gruppo MID (consisting of Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni) seeks – as we read on one of the leaflets, rich with scientific notation concerning cybernetics and stroboscopy – to direct their studies *towards the possibilities of communication that artificial light has in all its phenomena, and it has broadcast them through the normal channels of visual communication: film, advertising, graphics, objects, architecture, and physical spaces. The research published to date concerns stroboscopic phenomena and the properties of cold-light lamps.*

The visual research of MID aims to show us a rationalized interpretation that reaches the very boundaries of perception, abstraction, and intuitive intellect; of images given to incomprehension, to materialistic affectivity, and very often to the obtuse coarseness of the masses.

How is an image read in its movement, in its making, in its creation in a *subliminal* dimension of our eye and of our perceptual system? MID studies the composition of the photographic image. The use of the Futurist photodynamism of Bragaglia, of Balla's painting, is called for; but also called for is the chasteness exemplary of these *compositions* – an invitation to the graphic designers, the advertisers, to rationally measure the intellectual sense of their presence, to set forth their discourse not merely on an outwardly evocative and oneiric basis, but on the possibility of

the perception of man and, therefore, of the man of the masses. Those of MID say: *We think the most urgent thing is to make relations of communication easier between individuals. This need arose when we became aware of certain negative aspects of mass communication, as bearers of conditioning, of the chaos brought about by the confused attempts at certain art, of the irresponsibility of certain advertisements. Despite the paramount importance that communication has for man, its structures were entirely unknown; we proceeded haphazardly and without affirmation. The results of our research, or research similar to it, allow for those who work in the field of vision to operate properly: by anticipating effects, eliminating superficial and ambiguous elements. We hope for a very near future in which visual communication is a tool with which to better understand and be understood.*

A type of planned photography (and cinema) is at the foundation of this research. Photographers should not be disconcerted by this fact, but I think many of them will see such pursuits as elements extraneous to their representation of reality. I find, however, that even these severe, rationalized visions can benefit the photographer – especially the photographer with whom I've dealt thus far in my inquiry: the advertiser – who very often works as if in a trance, conditioned by the vision of others: the industrialist, the magazine editor, a public (as much a massified monster as it is identifiable in its lines of taste, choice, predilection, and dogmatic imposition) that knows when it wants to be obeyed, commands with a rod, and, when it puts itself to it, truly alienates the free and creative faculties of a photographer – of an artist in general.

We walk towards another world – this is a fact. Perhaps there will be no more books, I said in a previous installment (many will be content; this way they need no longer put forth the miserable excuse that they *don't have time to read* – while the time to watch TV, watch the match, chit-chat, can of course always be found); there will be only images. MID and other young scholars are tracing the foundations of a future intellectual comprehension of the photographic image.

Death to the dream, if dream means mental opacity and if it results in pure animalistic outcomes, closed to the light of truth, of the intellect, of the passion that is able to see and rightly judge reality and the men who construct it. Death to the foolish lie that

wants us anonymous and enslaved. It may be a better tomorrow – Chechov thought so, and I am certain he was not referring to communism. I am fully convinced that man will improve, become better and more just, truer and less prone to passion, to lies. The films of Godard tell me so (Rossellini had predicted this neo-humanistic measure many years ago, this happiness to be scabrous and cuttlefish bones...). What does this have to do with photography? Everything. In fifty years, when we are no more, or by God's mercy we are, photography, strong with a language assimilated after decades of intense and lively study, will be able to make man understand – if not all, then a good part of – his mission in this world; the image, having reached its vital center, having penetrated the heart of the existential question, will make us understand the horror of war, of wickedness, of evil. If Dante did not succeed, did not make man understand what awaits him, perhaps a photographer must? We think of the wonderful universal language that photography may become if “done well,” beyond the artistic theorems, with the consciousness of the civic and democratic mission due to it. Then can one truly be reflected in the photographic image – pure, unmarred, free: objectual objectivity, to repeat an expression of MID's.



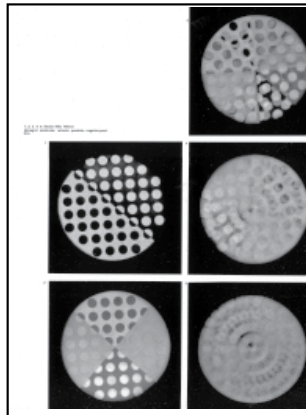
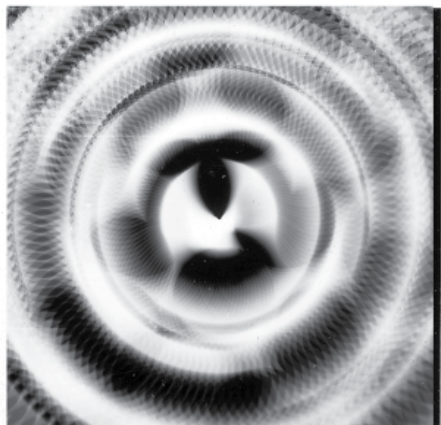
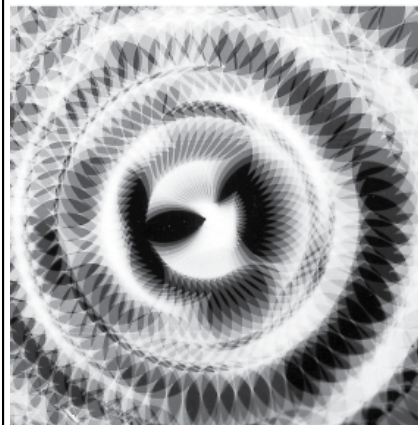
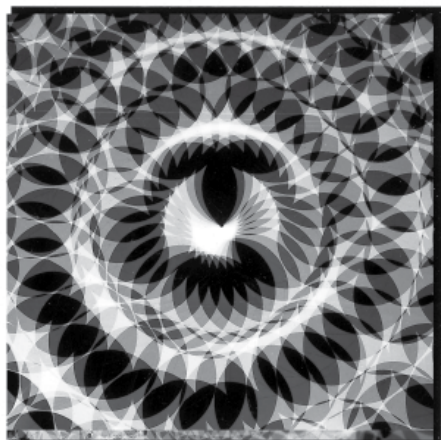
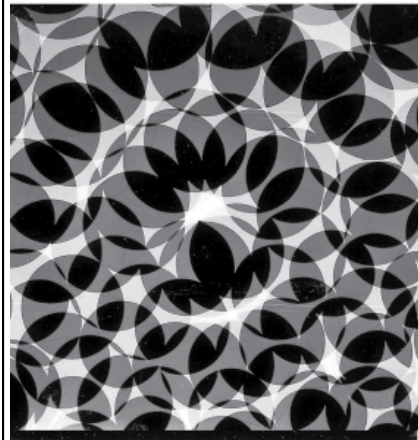
## STUDIO MID: LA RAZIONALIZZAZIONE DELL'IMMAGINE

di Giuseppe Turrioni

«Le due culture» di C. P. Snow ci dice che mai come oggi si è creato tanto divario tra la cultura umanistica e quella scientifica. Un letterato moderno, aggiunge Snow, assai raramente conosce il secondo principio della termodinamica. E lo scienziato, allora, è molto frequente che conosca Rilke, Joyce, Céline, Cardarelli? La frattura è tremenda e proprio perché siamo in vista di un mondo nuovo: nel Rinascimento i puri umanisti lavoravano per la coscienza civile, per il progresso del loro paese: volevano fare andare avanti la storia. E gli sciochi che alla fine dell'ottocento rimproveravano ai pittori impressionisti

francesi di essere poco artisti, perché appunto parlavano di ottica, di luce, non immaginavano che quegli artisti agivano dentro il progresso della storia e del mondo. L'ottocento anzi è stato una perfetta fusione, in molti casi, tra la civiltà industriale appena nata e l'ispirazione dell'artista, rinnovata e fresca, apportatrice di nuove energie sul piano sociale e spirituale insieme. Ad esempio io non ho mai creduto al decadentismo di Proust, lo giudico piuttosto un grande realista, perché lo vedo così inteso alle voci sociali del mondo (non solo quello dei ricchi) che rappresenta: quella pagina splen-

1, 2, 3, 4; Studio MID, Milano  
Variazioni di una matrice geometrica da un massimo di complessità formale ad un minimo di complessità



dida dell'auto in corsa è di una modernità sconvolgente: oggi nessuno scrittore « dell'industria » ha detto così tanto, così bene, con spirito così giovanile o progressista. (Il futurismo poi in Italia era scaduto nella pura esaltazione verbale, in un provincialismo tanto sterile quanto esteriormente compiaciuto). Se poi ricordiamo l'altra pagina di Proust, così decantata sul piano dell'arte e del linguaggio, quella in cui Robert de Saint-Loup prende a cazzottate un passante che l'aveva importunato con profferte singolari, vediamo subito come Balia, in quella scomposizione del cagnolino che passeggia, non aveva inventato un bel niente. Ma non mi si venga a dire che queste soluzioni sono anche in Omero e Virgilio: non ci sono. Nascono nell'artista col nascere dell'industria, una nascita che egli registra, con tremore e con amore. Ora un letterato dei nostri giorni non solo parlerebbe di alienazione come Liala parla di belle stanze da bagno con mattonelle tutte colorate, cioè con spirito stravagante, sciolto da una profonda evidenza culturale, ma non saprà neppure spiegarci cos'è la legge di relatività, cos'è un stomo, e a volte non saprà neppure guidare l'automobile. Questo per dire che la scienza costruisce, sì, per l'uomo di oggi ma che pensa soprattutto all'uomo del futuro: un uomo che non ancora ci appartiene, mentre Leonardo poteva prevedere tutto, ma pensando all'uomo del suo tempo. Quando si parla di alienazione, adesso si presta l'orecchio a voci facili, giornalistiche, ai discorsi imbevuti del luogo comune. Ma tanta parte di questa alienazione ci viene dalla paura di ciò che gli scienziati stanno preparando per l'uomo a venire, e il terrore di ciò che ci aspetta: oltre che la squalida massificazione dei tempi che stiamo attraversando...

Ma ora continuo la mia inchiesta sulla fotografia. Parlando prima dei grafici, dei pubblicitari, di quelli della moda, ho messo l'accento su una fotografia che vive nell'attualità: una attualità non di reportage, ma di concezione, di idea; di scienza. Lo Studio Mid (composto da Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminara, Alberto Marangoni) vuole, come si legge su uno dei dépliant, ricchi di notazioni scientifiche, concernenti la cibernetica e la stroboscopia, indirizzare i propri 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 fino ad oggi riguardano i fenomeni stroboscopici e le proprietà delle lampade a luce fredda ». Le ricerche visive del MID vogliono mostrarci una lettura razionalizzata sino agli estremi confini della percezione, della astrazione e dell'intelletto intuitivo, delle immagini affidate alla incompienza, alla materialistica effettività a molto spesso alla ottusa grossolanità della massa. Come si legge una immagine nel suo movimento, nel suo farsi, nel suo crearsi in una zona « subliminare » del nostro occhio e del nostro sistema percettivo? Il MID studia la composizione della immagine fotografica. Il ricorso al fotodinamismo futurista di Bragaglia, alla pittura di Balia, si impone; ma si impone anche la castigatezza esemplare di queste « composizioni » che sono un invito ai grafici, ai pubblicitari, a razionalmente misurare il senso intellettuale della loro presenza, ad impostare i loro discorsi non su una base esteriormente onirica e suggestiva soltanto, ma sulla possibi-

lità di percezione dell'uomo e, di conseguenza, dell'uomo-massa. Quelli del MID dicono: « Noi pensiamo che la cosa più urgente da fare sia rendere più facili i rapporti di comunicazione tra gli individui; questa esigenza è nata quando ci si è resi conto di certi aspetti negativi delle comunicazioni di massa, in quanto portabili di condizionamento, del caos provocato dai confusi tentativi di certa arte, della 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 superficiali o ambigui. Noi auspichiamo un futuro molto prossimo nel quale le comunicazioni visive siano strumenti per intendersi e capirsi meglio ».

Una fotografia (e un cinema) programmata sia alla base di queste ricerche. Non dovrebbe sconcentrare i fotografi questo fatto, ma penso che molti di loro vedranno tali studi come elementi estranei alla loro rappresentazione della realtà. Io trovo invece che anche queste visioni severe, razionalizzate, possano giovare al fotografo — soprattutto al fotografo di cui ho trattato nella mia inchiesta sin qui: il pubblicitario — che molto spesso lavora come in trance, cioè condizionato dalla visione altrui: l'industriale, il direttore di rivista, un pubblico (tanto mostro e cioè massificato, quanto identificabile nelle sue linee di gusto, di scelta, di predilezione e di imposizione dogmatica) che sa quanto vuole farsi obbedire, che comanda a bacchetta, e che aliena veramente, quando ci si mette, le facoltà libere e creative di un fotografo, di un artista in genere.

Camminiamo verso un altro mondo, è un fatto. Non ci saranno forse più libri, dicevo in una delle precedenti puntate (tanti saranno contenti, così non avanzeranno più la pento-sa accusa che non « hanno tempo di leggere »: ma di guardare la televisione, la partita e di chiacchierare a vanvera, sì); ci saranno immagini. Questi del MID e altri giovani studiosi tracciano le basi di una futura comprensione intellettuale dell'immagine fotografica. Morle al sogno, se sogno significa opacità mentale e se sortisce in puri estili animaleschi e chiusi alla luce della verità, dell'intelletto, della passione che sa vedere e giustamente giudicare la realtà e gli uomini che la costruiscono. Morle alla sciocca menzogna che ci vuole anonimi e schiavi. Forse sarà un domani migliore, lo pensava Cecov e son sicuro che non alludeva al comunismo. Io sono pienamente convinto che l'uomo migliorerà, diventerà più buono e più giusto, più vero e meno incline alla passione, alla menzogna. Ma lo dicono i film di Godard (Rossellini aveva previsto molti anni fa questa misura neo-umanistica, questa felicità di essere scabri e osai di seppia...). Ma cosa c'entra questo con la fotografia? C'entra, c'entra. Tra cinquanta anni, quando noi non ci saremo più o ci saremo per carità di Dio, la fotografia, forte di un linguaggio assimilato dopo decenni di studi intensi e vivi, riuscirà a far capire all'uomo se non tutta almeno buona parte della sua missione in questo mondo: l'immagine giunta al suo centro vitale, penetrata nel nocciolo della questione esistenziale, ci farà capire l'orrore delle guerre, della malvagità, del male. Ma se non c'è arrivato Dante, e far capire all'uomo ciò che gli spetta, dovrà forse arrivarci un fotografo? Pensiamo al meraviglioso linguaggio universale che potrà diventare la fotografia se « fatta bene », al di fuori del teorematismo e della retorica che le spetta. Allora l'uomo potrà veramente specchiarsi nella immagine fotografica, pura, incontaminata, libera: oggettività oggettiva, per ripetere una espressione di questi giovani del MID.



1, II, III, IV, V  
Fotografia stroboscopica - Studio MID, Milano



## FERRANIA

### Gruppo MID: la razionalizzazione dell'immagine

Giuseppe Turroni

House organ Ferrania, 1967, Milano

*Le due culture* di C. P. Snow ci dice che mai come oggi si è creato tanto divario tra la cultura umanistica e quella scientifica. Un letterato moderno, aggiunge Snow, assai raramente conosce il secondo principio della termodinamica. E lo scienziato, allora, è molto frequente che conosca Rilke, Joyce, Céline, Cardarelli? La frattura è tremenda e proprio perché siamo in vista di un mondo nuovo: nel Rinascimento i puri umanisti lavoravano per la coscienza civile, per il progresso del loro paese: volevano fare andare avanti la storia. E gli sciocchi che alla fine dell'ottocento rimproveravano ai pittori impressionisti francesi di essere poco artisti, perché appunto parlavano d'ottica, di luce, non immaginavano che quegli artisti agivano dentro il progresso della storia e del mondo. L'ottocento anzi è stato una perfetta fusione, in molti casi, tra la civiltà industriale appena nata e l'ispirazione dell'artista, rinnovata e fresca, apportatrice di nuove energie sul piano sociale e spirituale insieme. Ad esempio io non ho mai creduto al decadentismo di Proust, lo giudico piuttosto un grande realista, perché lo vedo così inteso alle voci sociali del mondo (non solo quello dei ricchi) che rappresenta: quella pagina splendida dell'auto in corsa è di una modernità sconvolgente: oggi nessuno scrittore *dell'industria* ha detto così tanto, così bene, con spirito così giovanile e progressista. (Il futurismo poi in Italia era scaduto nella pura esaltazione verbale, in un provincialismo tanto sterile quanto esteriormente compiaciuto). Se poi ricordiamo l'altra pagina di Proust, così decantata sul piano dell'arte e del linguaggio, quella in cui Robert de Saint-Loup prende a cazzottate un passante che l'aveva importunato con profferte singolari, vediamo subito come Balla, in quella scomposizione del cagnolino che passeggia, non aveva inventato un bel niente. Ma non mi si venga a dire che queste soluzioni sono anche in Omero e in Virgilio: non ci sono. Nascono nell'artista col nascere dell'industria, una nascita che egli registra, con tremore e con amore. Ora un letterato dei nostri giorni non solo parlerà d'alienazione come Liala parla di belle stanze da bagno come mattonelle tutte colorate, cioè con spirito stravagante, sciolto da una profonda

evidenziazione culturale, ma non saprà neppure spiegarci cos'è la legge di relatività, cos'è un atomo, e a volte non saprà neppure guidare l'automobile. Questo per dire che la scienza costruisce, sì, per l'uomo d'oggi ma che pensa soprattutto all'uomo del futuro: un uomo che non ancora ci appartiene, mentre Leonardo poteva prevedere tutto, ma pensando all'uomo del suo tempo. Quando si parla d'alienazione, adesso si presta l'orecchio a voci facili, giornalistiche, ai discorsi imbevuti del luogo comune. Ma tanta parte di questa alienazione ci viene dalla paura di ciò che gli scienziati stanno preparando per l'uomo a venire, e il terrore di ciò che ci aspetta: oltre che la squallida massificazione dei tempi che stiamo attraversando...

Ma ora continuo la mia inchiesta sulla fotografia.

Parlando prima dei grafici, dei pubblicitari, di quelli della moda, ho messo l'accento su una fotografia che vive nell'attualità: un'attualità non di reportage, ma di concezione, d'idea: di scienza.

Il Gruppo MID (composto da Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni) vuole, come si legge su uno dei dépliant, ricchi di notazioni scientifiche, concetti la cibernetica e la stroboscopia, indirizzare i propri 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 fino ad oggi riguardano i fenomeni stroboscopici e le proprietà delle lampade a luce fredda*. Le ricerche visive del MID vogliono mostrarci una lettura razionalizzata sino agli estremi confini della percezione, dell'astrazione e dell'intelletto intuitivo, delle immagini affidate all'incomprensione, alla materialistica affettività e molto spesso all'ottusa grossolanità della massa. Come si legge un'immagine nel suo movimento, nel suo farsi, nel suo crearsi in una zona *subliminare* del nostro occhio e del nostro sistema percettivo? Il MID studia la composizione dell'immagine fotografica. Il ricorso al fotodinamismo futurista di Bragaglia, alla pittura di Balla, s'impone; ma s'impone anche la castigatezza esemplare di queste *composizioni* che sono un invito ai grafici, ai pubblicitari, a razionalmente misurare il senso intellettuale della loro presenza, ad impostare i loro discorsi non su una base esteriormente onirica e suggestiva soltanto, ma sulla possibilità di percezione dell'uomo e, di conseguenza, dell'uomo-massa.

Quelli del MID dicono: *Noi pensiamo che la cosa più urgente da fare sia rendere più facili i rapporti di comunicazione tra gli individui; questa esigenza è nata quando ci si è resi conto di certi aspetti negativi delle comunicazioni di massa, in quanto portabili di condizionamento, del caos provocato dai confusi 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 d'altre simili permetteranno, a chi opera nel campo della visione, di agire correttamente, prevedendo gli effetti, eliminando gli elementi superficiali e ambigui. Noi auspichiamo un futuro molto prossimo nel quale le comunicazioni visive siano strumenti per intendersi e capirsi meglio*.

Una fotografia (e un cinema) programmata sta alla base di queste ricerche. Non dovrebbe sconcertare i fotografi questo fatto, ma penso che molti di loro vedranno tali studi come elementi estranei alla loro rappresentazione della realtà. Io trovo invece che anche queste visioni severe, razionalizzate, possano giovare al fotografo – soprattutto al fotografo di cui ho trattato nella mia inchiesta sin qui: il pubblicitario – che molto spesso lavora come in trance, cioè condizionato dalla visione altrui: l'industriale, il direttore di rivista, un pubblico (tanto mostro e cioè massificato, quanto identificabile nelle sue linee di gusto, di scelta, di predilezione e d'imposizione dogmatica) che sa quando vuole farsi obbedire, che comanda a bacchetta, e che aliena veramente, quando ci si mette, le facoltà libere e creative di un fotografo, di un artista in genere.

Camminiamo verso un altro mondo, è un fatto. Non ci saranno forse più libri, dicevo in una delle precedenti puntate (tanti saranno contenti, così non avvanzeranno più la penosa scusa che non *hanno tempo di leggere*: ma di guardare la televisione, la partita e di chiacchierare a vanvera, sì); ci saranno immagini. Questi del MID e altri giovani studiosi tracciano le basi di una futura comprensione intellettuale dell'immagine fotografica. Morte al sogno, se sogno significa opacità mentale e se sortisce in puri esiti animaleschi e chiusi alla luce della verità, dell'intelletto, della passione che sa vedere e giustamente giudicare la realtà e gli uomini che la costruiscono. Morte alla sciocca menzogna che ci vuole anonimi e schiavi. Forse sarà un domani migliore, lo pensava Cecov e son sicuro che non alludeva al comunismo. Io

sono pienamente convinto che l'uomo migliorerà, diventerà più buono e più giusto, più vero e meno incline alla passione, alla menzogna. Me lo dicono i film di Godard (Rossellini aveva previsto molti anni fa questa misura neo-umanistica, questa felicità d'essere scabri e ossi di seppia...). Ma cosa c'entra questo con la fotografia? C'entra, c'entra. Tra cinquanta anni, quando noi non ci saremo più o ci saremo per carità di Dio, la fotografia, forte di un linguaggio assimilato dopo decenni di studi intensi e vivi, riuscirà a far capire all'uomo se non tutta almeno buona parte della sua missione in questo mondo; l'immagine, giunta al suo centro vitale, penetrata nel nocciolo della questione esistenziale, ci farà capire l'orrore delle guerre, della malvagità, del male. Ma se non c'è arrivato Dante, a far capire all'uomo ciò che gli aspetta, dovrà forse arrivarci un fotografo? Pensiamo al meraviglioso linguaggio universale che potrà diventare la fotografia se "fatta bene", al di fuori dei teoremi artistici, con la coscienza della missione civile e democratica che le spetta. Allora l'uomo potrà veramente specchiarsi nell'immagine fotografica, pura, incontaminata, libera: oggettività oggettuale, per ripetere un'espressione di questi giovani del MID.

## FERRANIA

### Gruppo MID: Die Rationalisierung des Bildes

Giuseppe Turroni

Hausorgan Ferrania, Mailand, 1967

C.P. Snows *Zwei Kulturen* zufolge gab es noch nie eine so große Diskrepanz zwischen der geisteswissenschaftlich-literarischen Kultur und der naturwissenschaftlichen Kultur. Der moderne Literaturwissenschaftler, fügt Snow hinzu, kennt selten das zweite Gesetz der Thermodynamik. Kennt der Naturwissenschaftler hingegen normalerweise Rilke, Joyce, Céline oder Cardarelli? Die Kluft ist enorm, eben genau deshalb, weil wir die Einsicht in eine neue Welt haben. Während der Renaissance waren reine Geisteswissenschaftler für das gesellschaftliche Bewusstsein und den Fortschritt des Landes tätig – sie wollten die Geschichte voranbringen.

Die Narren, die im 19. Jahrhundert die französischen impressio-

nistischen Maler als *nicht künstlerisch* tadelten, weil sie eben genau über Optik und Licht sprachen, konnten sich nicht vorstellen, dass diese Künstler innerhalb des Fortschrittes der Geschichte und der Welt tätig waren. Dennoch war das 19. Jahrhundert in vielen Fällen eine perfekte Fusion einer neugeborenen industriellen Zivilisation und einer frischen und erneuerten künstlerischen Inspiration, die neue Energie auf sozialer und geistiger Ebene zusammenführten.

Ich habe zum Beispiel nie an Prousts Theorie der Dekadenz geglaubt. Ich beurteile ihn eher als großartigen Realisten, weil ich der Meinung bin, dass er die sozialen Stimmen (nicht nur die der Reichen) der Welt versteht, die er repräsentiert; diese wunderbare Seite mit dem fahrenden Auto ist von verstörender Modernität – heutzutage hat kein *industrieller* Schriftsteller so viel ausgesagt und es so gut und mit so viel jugendlichem und progressiven Eifer formuliert. Dann glitt der Futurismus in Italien in rein verbale Exaltiertheit ab, in einen Provinzialismus, der genauso steril war, wie er nach außen hin selbstzufrieden wirkte. Wenn wir uns dann eine andere Seite von Proust ins Gedächtnis rufen, die aufgrund ihres künstlerischen und linguistischen Verdienstes so gelobt wurde, auf der Robert de Saint-Loup einen Passanten verprügelt, der ihn mit ungewöhnlichen Angeboten verärgerte, dann sehen wir sofort, dass Balla bei seiner Dekomposition des Hundes an der Leine absolut nichts erfunden hatte. Man kann nicht behaupten, dass diese Lösungen auch bei Homer und Vergil vorhanden waren; das ist nicht der Fall. Sie nahmen bei Künstlern mit der Geburt der Industrie Gestalt an, einer Geburt, die Balla mit Bangen und Liebe zugleich verzeichnet.

Ein Schriftsteller der heutigen Zeit wird nicht nur von Verfremdung sprechen, so wie Liala von schönen Badezimmern als farbenprächtigen Bodenfliesen spricht – was heißen soll, in extravaganter Stimmung, frei von tiefgründigen, kulturellen Unterstreichungen – sondern er wird nicht einmal in der Lage sein, uns die Relativitätstheorie zu erklären oder was ein Atom ist und manchmal kann er nicht einmal Auto fahren. Das bedeutet, dass die Wissenschaft für den Menschen von heute konstruiert wird, das ist richtig, aber man denkt vor allem an den Menschen der Zukunft: ein Mensch, der noch nicht unter uns weilt, während Leonardo alles vorhersehen konnte, während er an die Menschen seiner Zeit dachte. Wenn wir von Entfremdung sprechen, so hören wir auf bequeme Stimmen, auf Stimmen von Journalisten,

auf Aussagen, die randvoll mit Allgemeinplätzen sind. Ein Großteil dieser Entfremdung entspringt der Furcht, was die Wissenschaftler für die Menschen der Zukunft noch in Vorbereitung haben sowie dem Schrecken dessen, was vor uns liegt gleichzeitig mit der erbärmlichen *Vermassung* der Zeiten, die wir gerade durchleben.

Ich werde nun meine Untersuchung der Fotografie fortsetzen. Wenn ich zuerst von den Graphikdesignern, den Werbetreibenden und von denen, die gerade in Mode sind spreche, dann möchte ich eine Form der Fotografie betonen, die in der Aktualität lebt; in einer Aktualität, die sich nicht auf Berichterstattungen bezieht, sondern auf Konzeptionen und Ideen beruht: die Wissenschaft. Gruppo MID (bestehend aus Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni) strebt danach, wie wir einem Prospekt voll von wissenschaftlichen Begriffen aus der Kybernetik und Stroboskoptechnik entnehmen, ihre Untersuchungen *auf die Kommunikationsmöglichkeiten zu richten, die künstliches Licht mit all seinen Phänomenen besitzt und die es durch normale Kanäle visueller Kommunikation verbreitet: Filme, Werbung, Graphiken, Objekte, Architektur und physikalischen Raum. Die aktuell veröffentlichte Untersuchung beschäftigt sich mit stroboskopischen Phänomenen und den Eigenschaften von Kaltlicht-Lampen.*“

Die visuelle Recherche von MID zielt darauf ab, uns eine rationalisierte Interpretation zu zeigen, welche sich bis zu den äußersten Grenzen der Wahrnehmung, Abstraktion und des intuitiven Intellekts erstreckt; zu Bildern, die zu Unverständnis, materialistischer Befindlichkeit und sehr oft zu einer stumpfsinnigen Derbheit der Massen tendieren.

Wie wird ein Bild in seiner Bewegung, seiner Entstehung und seiner Schaffung in einer *unterschwellig* Dimension unseres Auges und unseres Wahrnehmungssystems gesehen? MID untersucht die Zusammensetzung des fotografischen Bildes. Die Verwendung der futuristischen Fotodynamik von Bragaglia und von Ballas Gemälde wird benötigt; aber genauso nötig ist die Reinheit, welche diesen „Kompositionen“ zugrunde liegt – eine Einladung an Graphikdesigner und Werbetreibende, den intellektuellen Sinn ihrer Präsenz nüchtern zu messen, ihre Diskussion nicht nur auf einer nach außen hin anregenden und träumerischen Grundlage, sondern auf der Möglichkeit der menschlichen Wahrnehmung und daher auf der Wahrnehmung durch

das Volk zu führen.

Die Mitglieder von MID sagen: *Wir denken, die dringlichste Sache ist die Vereinfachung der kommunikativen Beziehungen zwischen Personen. Diese Notwendigkeit entstand, als uns bestimmte negative Aspekte der Massenkommunikation bewusst wurden, die Konditionierung mit sich bringen und außerdem das Chaos, das durch die wirren Versuche einer bestimmten Kunstform und die Verantwortungslosigkeit bestimmter Werbeformen verursacht worden ist.*

*Trotz der zentralen Bedeutung, die Kommunikation für die Menschen hat, war uns ihre Struktur völlig unbekannt; wir gingen willkürlich und ohne Bestätigung vor. Die Ergebnisse unserer Untersuchung oder ähnlicher Untersuchungen machen es für diejenigen, die im Bereich des Sehvermögens arbeiten möglich, angemessen tätig zu sein, indem Auswirkungen vorhersehbar sind und gleichzeitig oberflächliche und zweideutige Elemente eliminiert werden können. Wir hoffen auf eine nahe Zukunft, in der visuelle Kommunikation ein Werkzeug ist, besser zu verstehen und verstanden zu werden.*

Eine Form geplanter Fotografie (und das Kino) ist die Grundlage dieser Untersuchung. Fotografen sollten sich dadurch nicht irritieren lassen, doch ich denke, dass viele diese Bestrebungen als sachfremd zu ihrer Repräsentation der Wirklichkeit ansehen. Ich denke jedoch, dass sogar solche strengen, rationalisierten Visionen dem Fotografen von Nutzen sein können, besonders den Fotografen, mit denen ich bisher in meiner Untersuchung zu tun hatte: den Werbetreibenden, die sehr oft arbeiten, als ob sie sich in einer Art Trance befinden, konditioniert durch die Vision anderer wie der Industriellen, des Herausgebers einer Zeitschrift, einer Öffentlichkeit (ein ebenso von den Massen geschaffenes Monster, das durch Geschmacksrichtung, Wahl, Vorlieben und dogmatischen Zwänge definiert werden kann), die weiß, wann man ihr gehorchen soll, die mit eiserner Faust regiert und die, wenn sie will, eine wahrlich abschreckende Wirkung auf die freien und kreativen Fähigkeiten eines Fotografen und auf Künstler im allgemeinen hat.

Wir sind auf dem Weg in eine andere Welt, das ist eine Tatsache. Vielleicht wird es keine Bücher mehr geben, sagte ich in einer früheren Folge (viele werden zufrieden sein; auf diese Art brauchen sie nicht mehr die erbärmliche Ausrede zu benutzen, dass sie *keine Zeit hätten, zu lesen*, während sie natürlich immer

genug Zeit finden, fernzusehen, ein Spiel anzusehen oder zu tratschen), sondern nur noch Bilder. MID und andere junge Wissenschaftler verfolgen die Grundlagen eines zukünftigen intellektuellen Verständnisses des fotografischen Bildes.

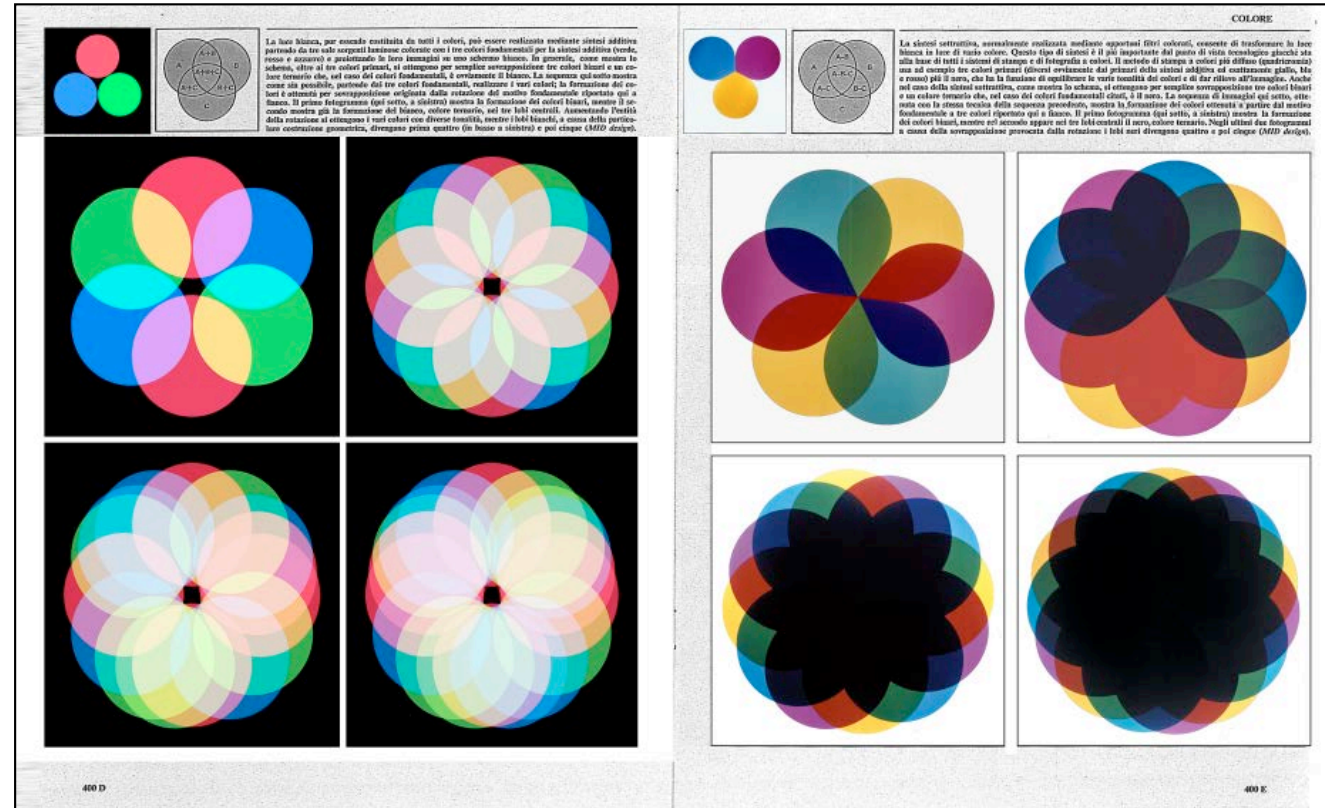
Tod dem Traum, wenn Traum mentale Undurchsichtigkeit bedeutet und in rein triebhaften Konsequenzen resultiert, verschlossen vor dem Licht der Wahrheit, des Intellekts und der Leidenschaft, die sehen und die Realität sowie die Menschen, die sie schaffen, richtig beurteilen kann. Tod der dummen Lüge, die will, dass wir anonym und versklavt sind. Es mag ein besseres Morgen kommen; Tschechow glaubte das, und ich bin mir sicher, dass er sich nicht auf den Kommunismus bezog. Ich bin absolut davon überzeugt, dass sich die Menschen bessern werden, dass sie besser und gerechter, wahrhaftiger und weniger anfällig für Leidenschaften und Lügen sein werden. Die Filme Godards zeigen mir das (Rossellini hatte diesen neo-humanistischen Schritt vor Jahren vorhergesagt, dieses Glück, geschmacklos zu sein, und die Knochen eines Tintenfisches zu haben ...). Was hat all dies mit der Fotografie zu tun? Es hat alles damit zu tun. In fünfzig Jahren mag es uns nicht mehr geben, oder mit Gottes Gnade doch noch, und die Fotografie, gestärkt durch eine Sprache, die sich nach Jahrzehnten intensiver und lebhafter Forschung assimiliert hat, wird in der Lage sein, den Menschen ihren Lebenszweck auf dieser Welt beizubringen, wenn auch vielleicht nicht in vollständiger Form, aber doch einen großen Teil davon. Das Bild, das den entscheidenden Kern erreicht hat und zum Mittelpunkt der Existenzfrage vorgedrungen ist, wird uns den Schrecken des Krieges, der Schlechtigkeit und des Bösen verständlich machen. Wenn es Dante nicht gelungen ist, der Menschheit zu lehren, was in der Zukunft auf sie wartet, dann muss das vielleicht ein Fotograf tun? Wir denken an die wunderbare, universale Sprache, zu der Fotografie werden kann, wenn sie „gut gemacht“ wurde, über künstlerische Theoreme hinaus und mit dem zivilen und demokratischen Sendebewusstsein, das ihr gebührt. Dann kann eine Fotografie wahrhaft eines widerspiegeln, und dies in reiner, unverdorbener und freier Art, um mit den Worten eines MID-Mitglieds zu sprechen: gegenständliche Objektivität.



## LE SCIENZE

- The color theories
- Le teorie cromatiche
- Die farbtheorien

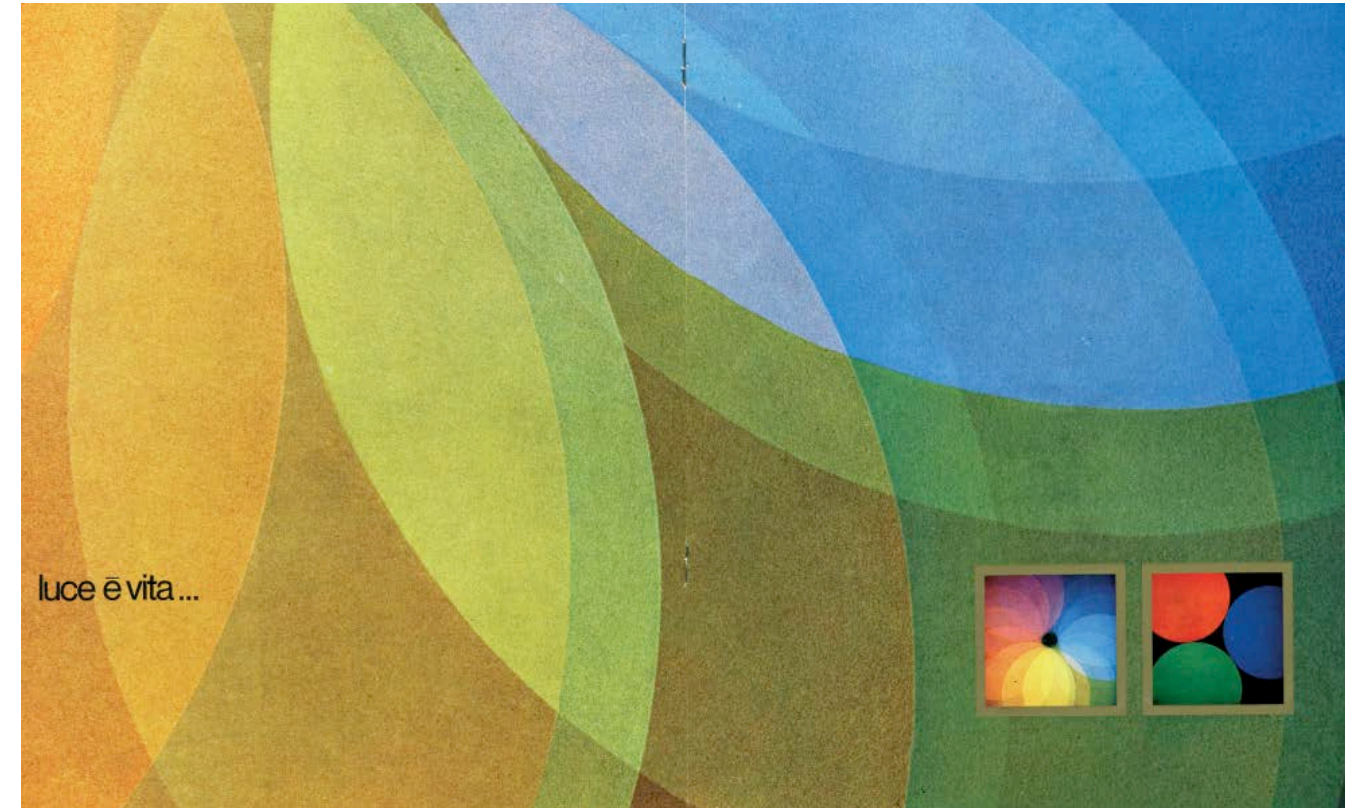
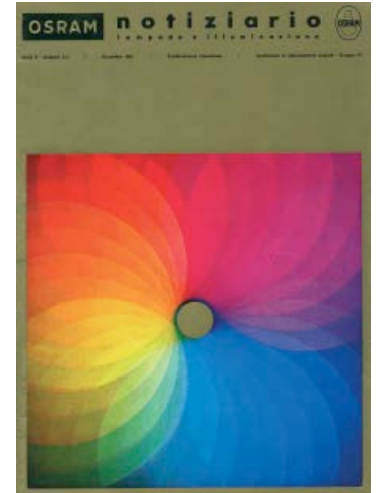
Gruppo MID  
Mondadori Editore, 1966, Milano



## NOTIZIARIO OSRAM

- Light and color
- Luce e colore
- Licht und farbe

Gruppo MID  
House organ Osram, 1967, Milano





## PANORAMA 3M

■ Stroboscopic photography

■ La fotografia stroboscopica

■ Stroboskop-Fotografie

Gruppo MID

House organ 3M, 1968, Milano



## FERRANIA 3M

### Synthetic Images at CIFE

1968, Milan

From the 10th to the 25th of last November, the CIFE (Ferrania Information Center) held the photography exhibition *Immagini sintetiche* by MID – Visual Communication Design. Over two hundred black and white photos and color slides were shown, all taken with Ferrania films (Pancro P30, Pancro P33, DIA 28, and Recta photomechanical film). The exhibition was split into two sections. The first included stroboscopic photos obtained through the superposition of a basic photographic matrix. The second section included true stroboscopic photos representing experimental photographic shoots of the human figure exposed in the instantaneity of its movements.

Four young designers of varied academic background and training comprise MID, who produced the photographs: Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca and Alberto Marangoni.

Beyond the particular graphic and artistic interest of this exhibition, we would like to point out (as those who have seen it are certainly aware from the perfection of the results) the high performance and qualitative achievement of our films.

These films – especially the DIA 28 – have given way to results that are perfectly faithful to the expectations of the designers using them.



Ferrania 3M

bollettino confidenziale

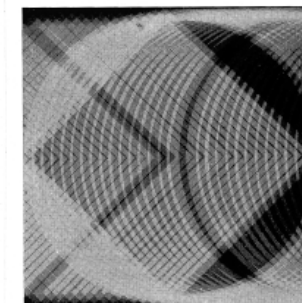
numero 119 gennaio 1968

## Immagini sintetiche al CIFE

Dal 10 al 25 novembre scorso si è tenuto al CIFE (Centro Informazioni Ferrania) la mostra fotografica « Immagini sintetiche » a cura del MID - Design Comunicazioni Visive. Sono state esposte oltre duecento fotografie in bianco e nero e diapositive a colori, tutte eseguite con pellicole Ferrania (Pancro P30, Pancro P33, DIA 28 e pellicola fotomeccanica Recta). La mostra è stata articolata in due sezioni. La prima comprendeva foto di tipo stroboscopico ottenute mediante sovrapposizione di una matrice fotografica di base. La seconda sezione comprendeva vere e proprie foto stroboscopiche rappresentanti esperimenti di riprese fotografiche della figura umana impressionata nelle istantaneità dei suoi movimenti.

Quattro giovanissimi « designers », di studio e formazioni diverse, compongono il MID che ha realizzato le fotografie; essi sono: Antonio Pavese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni.

Ma al di là del particolare interesse grafico ed artistico di questa mostra, ci piace segnalare (e chi l'ha vista se ne è reso certamente conto per la perfezione dei risultati) le alte prestazioni e le doti qualitative delle nostre pellicole. Queste pellicole, specialmente la DIA 28, hanno dato esiti perfettamente fedeli alle aspettative degli stessi grafici utilizzatori.





## FERRANIA 3M

### Immagini sintetiche al CIFE

1968, Milano

Dal 10 al 25 novembre scorso si è tenuto al CIFE (Centro Informazioni Ferrania) la mostra fotografica “Immagini sintetiche” a cura del MID – Design Comunicazioni visive. Sono state esposte oltre duecento fotografie in bianco e nero e diapositive a colori, tutte eseguite con pellicole Ferrania (Pancro P30, Pancro P33, DIA 28 e pellicola fotomeccanica Recta). La mostra è stata articolata in due sezioni. La prima comprendeva foto di tipo stroboscopico ottenute mediante sovrapposizione di una matrice fotografica di base. La seconda sezione comprendeva vere e proprie foto stroboscopiche rappresentanti esperimenti di riprese fotografiche della figura umana impressionata nell’istantaneità dei suoi movimenti.

Quattro giovanissimi “designers”, di studio e formazioni diverse, compongono il MID che ha realizzato le fotografie; essi sono: Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni.

Ma al di là del particolare interesse grafico ed artistico di questa mostra, ci piace segnalare (e chi l’ha vista se n’è reso certamente conto per la perfezione dei risultati) le alte prestazioni e le doti qualitative delle nostre pellicole.

Queste pellicole, specialmente la DIA 28, hanno dato esiti perfettamente fedeli alle aspettative degli stessi grafici utilizzatori.

## FERRANIA 3M

### Synthetische Bilder bei CIFE

Mailand, 1968

Vom 10. – 25. des vergangenen Novembers fand im CIFE (Ferrania-Informationszentrum) eine Fotoausstellung *Synthetische Bilder* (Immagini sintetiche) von MID – Visuelles Kommunikationsdesign, statt. Über zweihundert Schwarzweißfotos und Farbdias wurden gezeigt, die alle mit Ferrania-Filmen (Pancro P30, Pancro P33, DIA 28 und dem Recta -photomechanischen Film) aufgenommen wurden. Die Ausstellung bestand aus zwei Abteilungen. In der ersten Abteilung waren stroboskopische Fotos zu sehen, die durch Überlagerung einer elementaren, fotografischen Matrix entstanden waren. Die zweite Abteilung enthielt echte stroboskopische Fotos, die experimentelle Augenblick-Aufnahmen der Bewegungen des menschlichen Körpers zeigten.

MID besteht aus vier jungen Designern mit verschiedenem akademischem Hintergrund und unterschiedlicher Ausbildung, die diese Bilder schufen: Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca und Alberto Marangoni.

Außer dem besonderen grafischen und künstlerischen Interesse der Ausstellung (diejenigen, die die Ausstellung besucht haben, sind sich mit Sicherheit der Perfektion der Ergebnisse bewusst) möchten wir noch die großartige Leistung und das hohe Qualitätsniveau unserer Filme hervorheben.

Die Filme, besonders der DIA 28, haben Resultate erzielt, die den Erwartungen der Designer, die sie benutzt haben, vollkommen entsprachen.

## LINEAGRAFICA

### Synthetic Images

Gruppo MID

1968, Milan

The photographs found on the cover and accompanying the article, which might otherwise seem to be the result of an original improvisation or technical mastery, while both ends unto themselves, stem not only from an interest with a professional aim, but from the will to improve the operational phases, clarify and define the interdisciplinary method, and implement a scientification of operations in order for it to become part of the design – a precise expression of systematic and objective work.

By accepting that even photography is born of a planned undertaking, one is then able to consider it a specialization of design.

(...) The photograph can no longer be considered something that comes about intuitively and by way of subjective criteria like *taste, practical contingencies, and style*, but is assimilated with the operational methods of design – objective, scientific and structured.

Thus, even photography, in being part of visual design, tends to be an objective visual language, based on criteria pre-existing its own development.

(...) One of our goals is to obtain highly complex structures in the simplest of ways, with minimal intervention and the greatest possible exploitation of the initial tools, and give rise to a repertoire of images with the possibility for subsequent expansion, original both in its novelty and formative appearance, freed of the traditional artisanal procedures, due instead to the structuring possibilities of the tools and techniques.

A part of them was obtained through the stroboscopic superposition of one basic matrix. In this way, different levels of figural complexity (six, in our case) are formed, which, in addition to offering the possibility of choosing the figures, allow us to get images of varying complexity, pleasantness, color, structure, and emotional connotation.

Some also produce effects of figural ambiguity and preferential viewing paths (the subjective tendency to follow certain colors or paths rather than others) that stimulate the interest of the viewer.

## LINEAGRAFICA

### Immagini sintetiche

Gruppo MID

1968, Milano

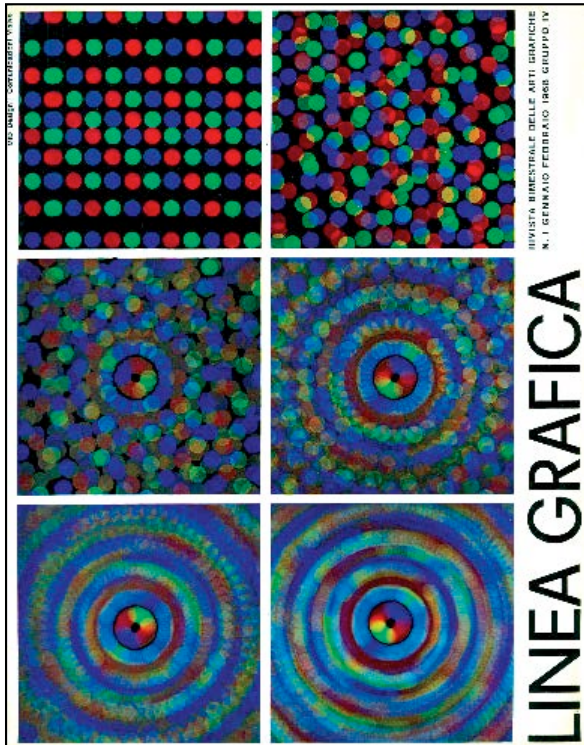
Le fotografie della copertina e dell’articolo, che potrebbero altrimenti sembrare frutto di un’originale improvvisazione o di una buona padronanza tecnica, ma entrambi fini a se stesse, nascono da un interesse non solo professionale, ma dalla volontà di migliorare le fasi operative, di chiarire e definire il metodo interdisciplinare, di scientificizzare l’operatività affinché possa far parte del design che esprime, appunto, un lavoro sistematico e oggettivo. Accettando che anche la fotografia nasca da un lavoro di progettazione, la si può quindi considerare una specializzazione del design.

(...) In questo contesto la fotografia non si può più considerare cosache nasca intuitivamente, da criteri soggettivi di *gusto, contingenze pratiche, mode* eccetera, ma si assimila al metodo operativo del design che è appunto oggettivo, scientifico, strutturato. Anche la fotografia, quindi, facendo parte del visual design, tende a essere un linguaggio visuale oggettivo, basato su criteri preesistenti all’elaborazione della stessa.

Lo studio “MID design” svolge, oltre alle ricerche di planning design, anche ricerche su alcuni processi della comunicazione visiva (modalità di percezione e di interpretazione, indici di gradimento della complessità). Alcune di queste ricerche sono condotte in collaborazione con la Facoltà di Psicologia di Bologna.

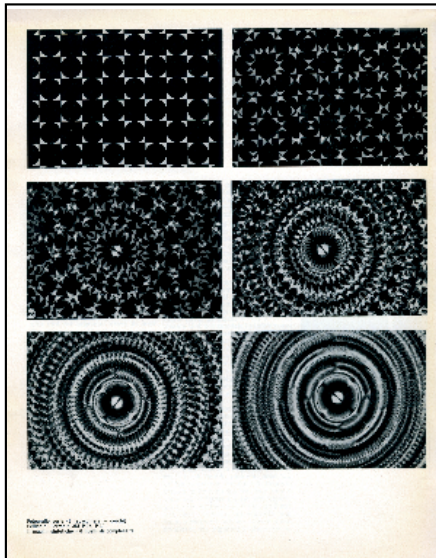
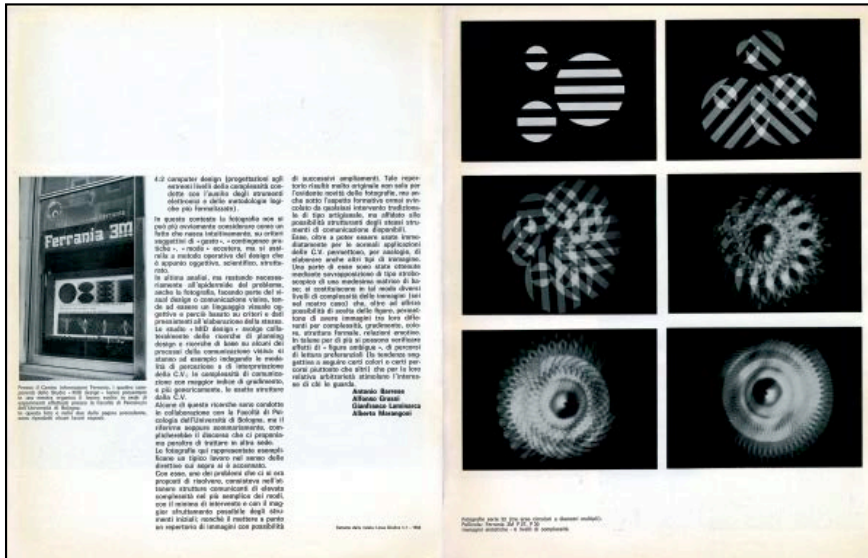
(...) Le fotografie dell’articolo esemplificano uno dei nostri obiettivi: ottenere strutture di elevata complessità nel più semplice dei modi, con il minimo intervento e con il maggior sfruttamento possibile degli strumenti iniziali; nonché determinare un repertorio di immagini con possibilità di successivi ampliamenti, originale sia per la sua novità sia per l’aspetto formativo, svincolato da interventi tradizionali di tipo artigianale, e invece dovuto alle possibilità strutturanti degli strumenti e delle tecniche.

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 figurale (sei nel nostro caso) che, oltre a offrire possibilità di scelta delle figure, permettono di avere immagini di diversa complessità, gradimen-



LINEA GRAFICA

RIVISTA BIMESTRALE DELLE ARTI GRAFICHE  
N. 1 GENNAIO FEBBRAIO 1968 GRUPPO IV



to, colore, struttura, relazioni emotive. Alcune, inoltre, producono effetti di ambiguità figurale e percorsi di lettura preferenziali (la tendenza soggettiva a seguire certi colori o certi percorsi piuttosto che altri) che stimolano l'interesse di chi le guarda.

**LINEAGRAFICA**  
**Synthetische Bilder**  
Gruppo MID  
Mailand, 1968

(...) Die Fotografien auf dem Titelblatt und zum Beitrag, die man einzeln ansonsten für das Ergebnis einer originellen Improvisation oder einer technischen Meisterleistung halten könnte, resultieren nicht nur aus dem Interesse an einem professionellen Ziel, sondern aus dem Willen, die operativen Phasen zu verbessern, die interdisziplinäre Methode zu klären und zu definieren sowie eine Verwissenschaftlichung der Verfahren anzuwenden, die Teil des Designs werden soll – eine präzise Ausdruckform systematischer und objektiver Arbeit.

Durch die Akzeptanz der Tatsache, dass sie einem geplanten Vorhaben entspringt, kann damit sogar Fotografie als Spezialisierung des Designs angesehen werden.

(...) Fotografie kann nicht länger als etwas betrachtet werden, das intuitiv entsteht oder durch subjektive Kriterien wie *Geschmack*, *praktische Möglichkeiten* und *Stil* zustande kommt, sondern wird den operativen Methoden des Designs angepasst – objektiv, wissenschaftlich und strukturiert. Daher tendiert sogar die Fotografie als Teil eines visuellen Designs dazu, eine objektive visuelle Sprache zu sprechen, basierend auf Kriterien, die bereits vor ihrer Entwicklung bestehen.

(...) Eines unserer Ziele ist es, auf einfachstem Weg mit minimalen Eingriffen und maximaler Ausschöpfung des anfänglichen Werkzeugs hochkomplexe Strukturen zu erhalten und ein Bilderrepertoire mit der Möglichkeit späterer Expansion zu schaffen; ein ursprüngliches Unterfangen sowohl durch seine Neuartigkeit als auch durch die formative Erscheinung, und, dank der strukturierenden Möglichkeiten der Werkzeuge und Techniken, befreit von

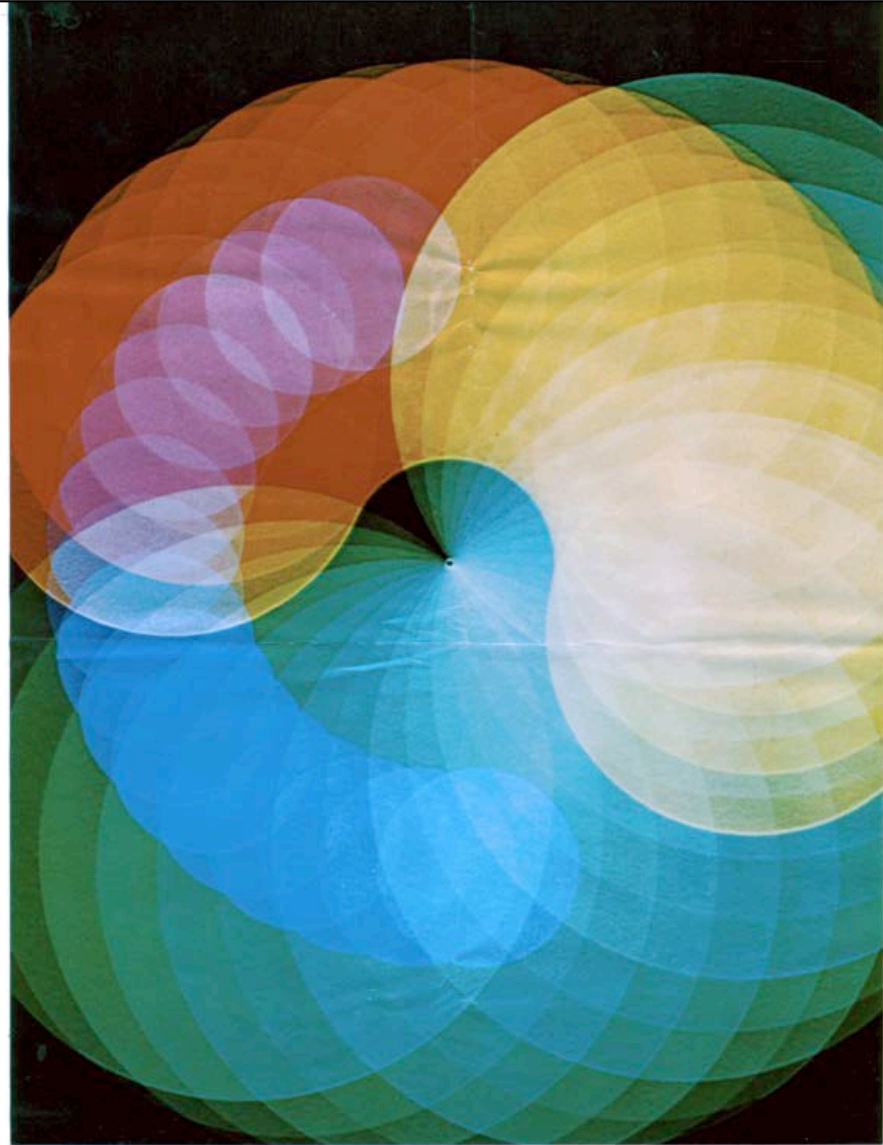
traditionellen, handwerklichen Verfahren, Ein Teil der Bilder wurde durch stroboskopische Überlagerung einer Grundmatrix gewonnen. Auf diese Weise wurden verschiedene Ebenen figürlicher Komplexität geschaffen (in unserem Fall sechs), welche es uns zusätzlich zu der Möglichkeit, Bilder zu wählen erlauben, sie in unterschiedlicher Komplexität, Schönheit, Farbe, Struktur und emotionaler Verknüpfung zu erstellen. Einige lösen auch Effekte figürlicher Ambiguität und bevorzugter Betrachtungsweisen aus (die subjektive Tendenz, bestimmten Farben oder Sehweisen eher zu folgen als anderen), was das Interesse des Betrachters stimuliert.



**FOTOFILM**

- Synthetic images
- Le immagini sintetiche
- Synthetische bilder

Gruppo MID  
1968, Milano

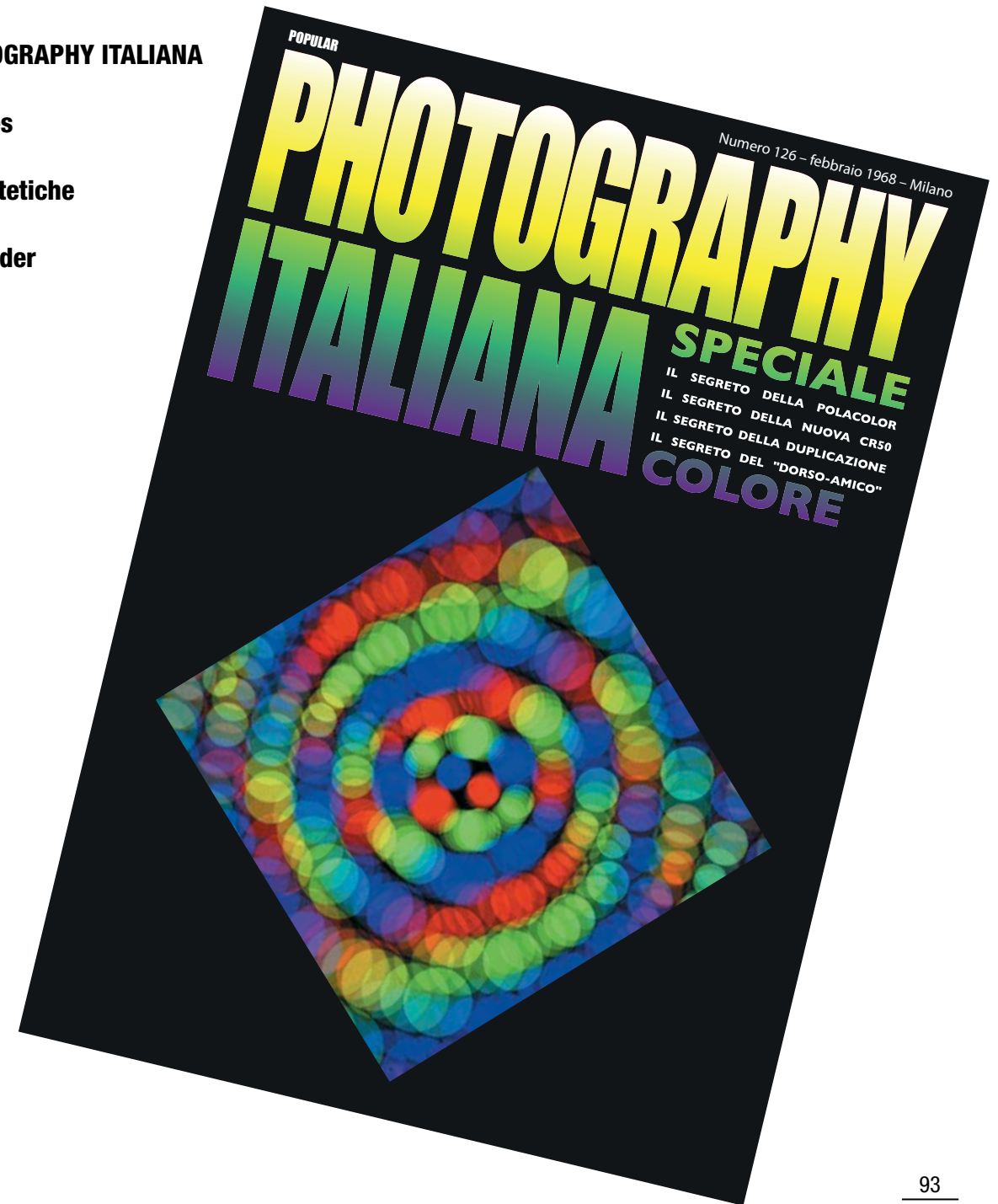


Gruppo MID  
6 x 6 / Illuminazione con sequenza stroboscopica di lampi  
di un'immagine grafica in movimento

**POPULAR PHOTOGRAPHY ITALIANA**

- Synthetic images
- Le immagini sintetiche
- Synthetische bilder

Gruppo MID  
1968, Milano



## XIV TRIENNALE DI MILANO

### Italian Pavilion

1968, Milan

Gruppo MID

(with set-up by S. Delfino, M. Platania, J. Reconditi)

The theme of the exhibition is *The Large Number*: the issues that arise from the quantitative increase that characterizes our time [...], as read in the program description published in the exhibition catalog.

The space available for the Italian pavilion was the large semicircle on the first floor of the Art building.

In addition to the display of objects, the project included an enormous multi-screen display that occupied the entire semi-circular wall.

The term *multi-screen exhibit* in 1968 is a true euphemism. At the time, the Kodak Carousel projectors that would have allowed for the explosion of the multi-screen display in the seventies and eighties were available, but still lacked programmers.

Altogether, the six screens side by side measured 70 x 8 meters, with each one therefore measuring over 11 x 8 meters. Each projector would have had to cover an area of over 88 m<sup>2</sup>, but the brightness was insufficient.

The only projectors capable of such performance were those with which advertisement slides were projected in cinemas, but unfortunately they were slow and had no fading ability. They also contained only 40 slides in 6 x 9 meter format.

The sequence of images was controlled by an electromechanical programmer – a gadget that was impossible to make function, made available free of charge so as to experience its uselessness.

The multi-screen display constituted the metaphorical part of the set-up – for this, we used our Photographic Elaborations, Immagini sintetiche: a metaphor for naturalistic and environmental themes.

**This edition of the Triennale was occupied from the opening day and remained so for many weeks.**

**When it reopened, the multi-screen display was completely destroyed, and nobody saw it.**



■ Exhibition

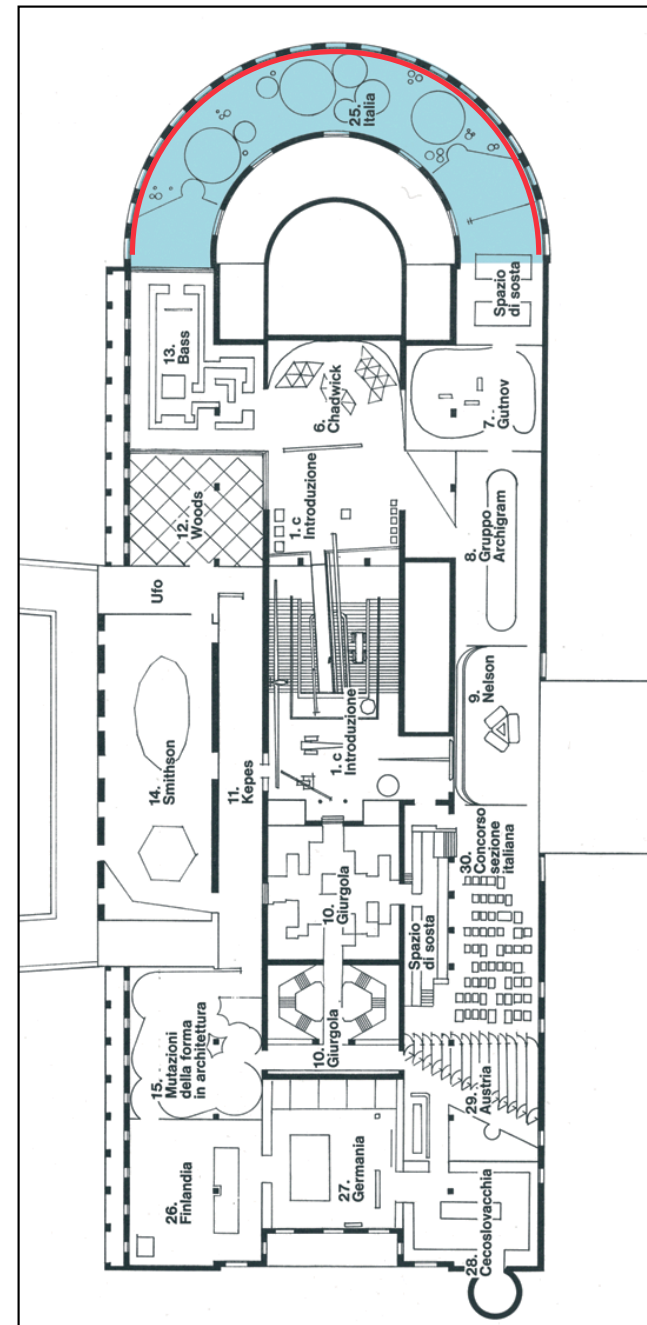
■ L'allestimento

■ Stand

The floor plan of the first floor of the palazzo dell'Arte and the semicircle that hosted the Italian Pavilion

La pianta del primo piano del palazzo dell'Arte e l'emiciclo che ospitava il Padiglione Italiano

Der Grundriss der ersten Etage des Palazzo dell'Arte und der Halbkreis, die den italienischen Pavillon gehostet.



## XIV TRIENNALE DI MILANO

### Padiglione Italiano

1968, Milano

Gruppo MID

(con S. Delfino, M. Platania, J. Reconditi per la parte allestitiva)

The theme of the show is *Il grande numero*: the themes that derive from the quantitative increase that characterizes the current era [...], as read in the programmatic text published in the exhibition catalog.

The space at the disposal of the Italian pavilion was that of the large semicircle on the first floor of the Art building.

The project provided, in addition to the display of objects, a gigantic multivision that occupied the entire semicircular wall.

In 1968, talking of multivision is a true and proper euphemism.

At the time, the Kodak Karussell projectors that would have allowed for the explosion of the multivision of the seventies and eighties were available, but still lacked programmers.

The six screens side by side measured 70 x 8 meters, so each of them was more than 11 x 8 meters. Each projector would have had to cover an area of over 88 m<sup>2</sup>, but it did not have sufficient luminosity.

The only projectors capable of such performance were those with which advertisement slides were projected in cinemas, but unfortunately they were slow and had no fading ability. In addition, they contained only forty slides in 6 x 9 meter format.

The succession of images was controlled by an electromechanical programmer: a contraption that was impossible to make function, made available free of charge so as to experience its uselessness.

Multivision constituted the metaphorical part of the set-up: for this, we used our Photographic Elaborations, Immagini Sintetiche allusive of naturalistic and environmental themes.

**This edition of the Triennale was occupied the same day of the inauguration and remained so for many weeks.**

**When it reopened, the multivision was completely destroyed and no one saw it.**



## XIV TRIENNALE IN MAILAND

### Italienischer Pavillon

Mailand, 1968

Gruppo MID

(Aufbau von S. Delfino, M. Platania, J. Reconditi)

Der Titel der Ausstellung ist *Die große Anzahl* (The Large Number): die Fragen, die aus dem quantitativen Wachstum entstehen, durch das unsere Zeit charakterisiert ist [...], wie es in der Beschreibung des Ausstellungskatalogs heißt.

Der Platz für den italienischen Pavillon bestand aus einem großen Halbkreis im ersten Stock des Kunstgebäudes.

Zusätzlich zu den Ausstellungsgegenständen enthielt das Projekt eine enorme Mehrfachbildschirm-Anzeige, die das gesamte Halbrund der Wand einnahm.

Der Begriff *Mehrfachbildschirm-Ausstellung* ist für das Jahr 1968 ein echter Euphemismus. Zu der Zeit gab es zwar bereits die Kodak Karussell-Projektoren, die in den 70er- und 80er-Jahren eine wahre Explosion der Mehrfachbildschirm-Darstellungen ermöglicht hätten, aber es fehlten noch Programmierer.

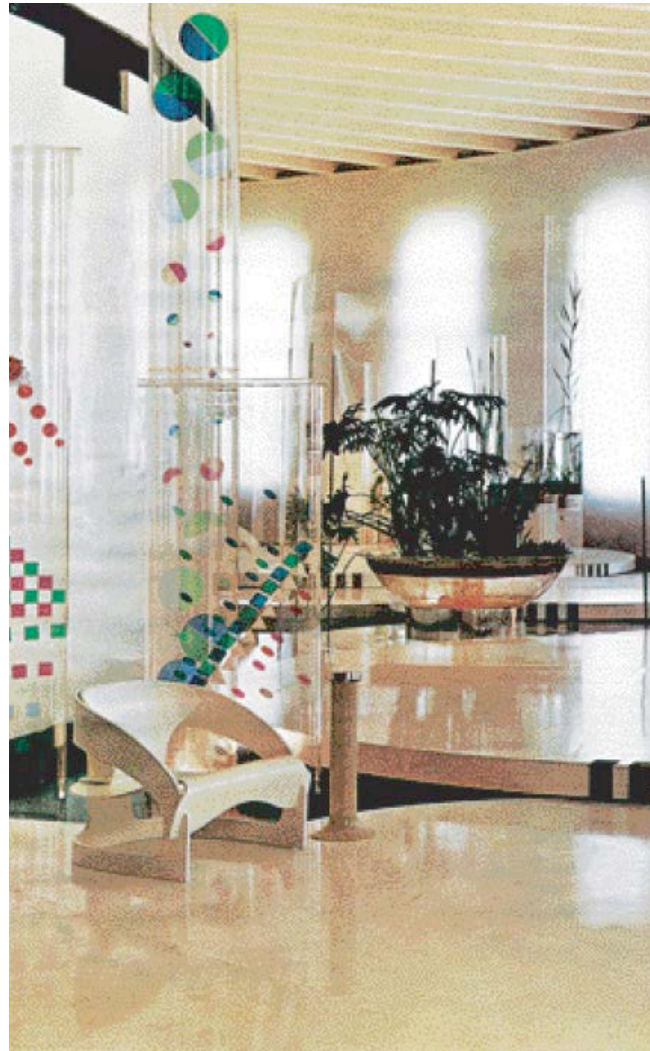
Insgesamt wiesen die sechs Bildschirme nebeneinander eine Größe von 70 x 8 Metern auf, wobei jeder einzelne Schirm mehr als 11 x 8 Meter maß. Jeder Projektor hätte einen Bereich von mehr als 88 Quadratmetern erfassen müssen, aber die Helligkeit ließ zu wünschen übrig.

Die einzigen Projektoren, die zu einer solchen Leistung fähig waren, waren die, mit denen Werbedias in Kinos projiziert wurden, aber leider waren sie langsam und nicht in der Lage, abzublenden. Sie enthielten auch nur 40 Dias im 6 x 9 Meter-Format.

Die Bildfolge wurde durch einen elektromechanischen Programmierer kontrolliert – ein Gerät, das einfach nicht funktionieren wollte und welches man kostenlos zur Verfügung gestellt hatte, wohl um seine Nutzlosigkeit unter Beweis zu stellen.

Die Mehrfachbildschirm-Darstellung bildete den metaphorischen Teil des Aufbaus, wir verwendeten dafür unsere fotografischen Darstellungen, synthetische Bilder (immagini sintetiche): eine Metapher für lebensnahe und umweltbezogene Themen.

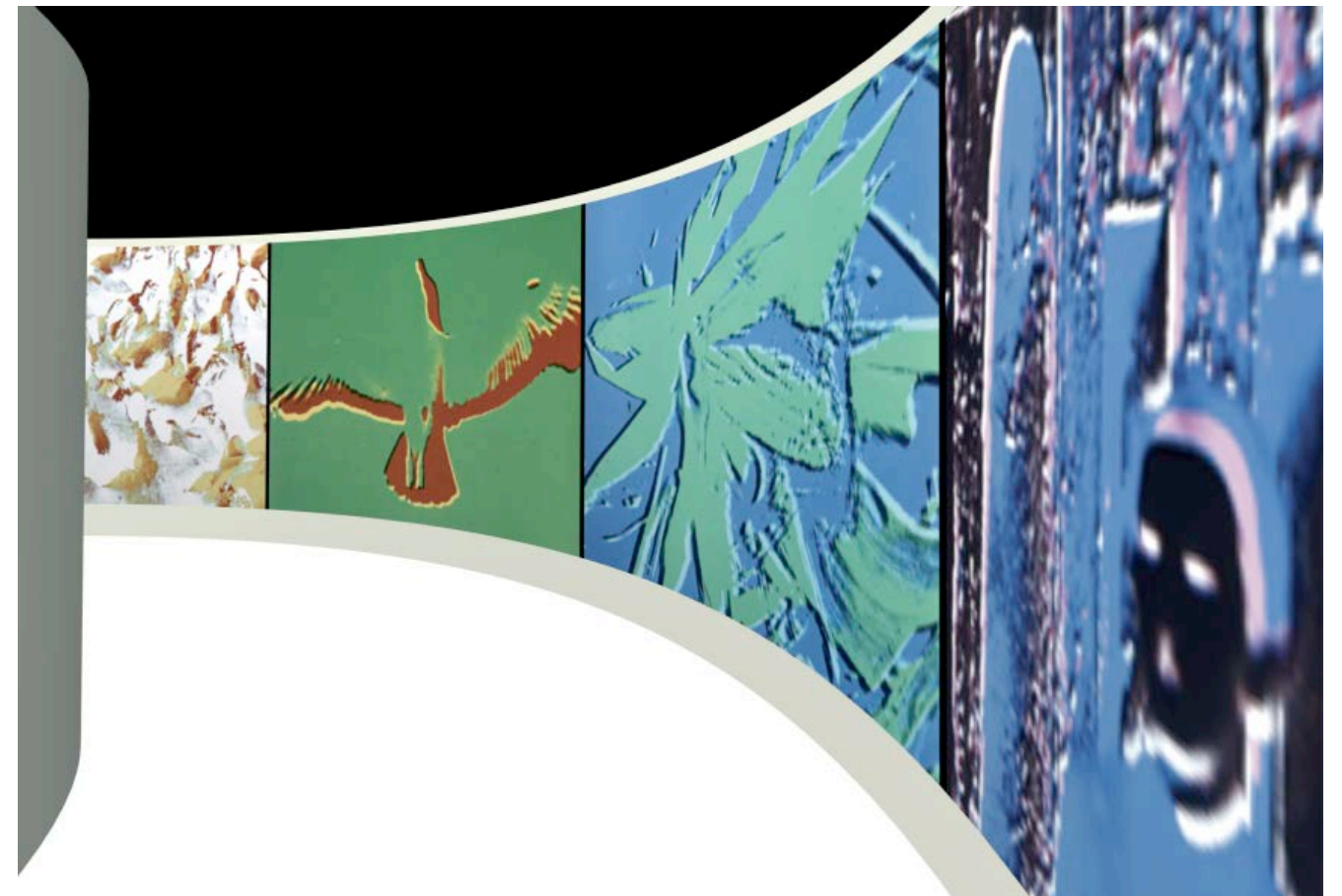
**Diese Triennale war ab dem Eröffnungstag bis zur vollen Kapazität besucht, und das blieb viele Wochen lang so. Bei der nächsten Eröffnung war die Mehrfachbildschirm-Darstellung komplett zerstört und niemandem fiel das auf.**



Render with projections on the big screen.

Render dell'allestimento con proiezioni su grande schermo.

Details der Ausstellung, mit mehreren Projektionen auf große Leinwand.





## INTERVIEW WITH LUCIO FONTANA

Tommaso Trini Castelli

July 19, 1968

...

Ultimately, I haven't done any inventing, because I was given time and space by the Futurists – I won't deny it. I'm not like Vedova, who speaks for an hour on television saying, *Ah! Light, I invented light, space ...*

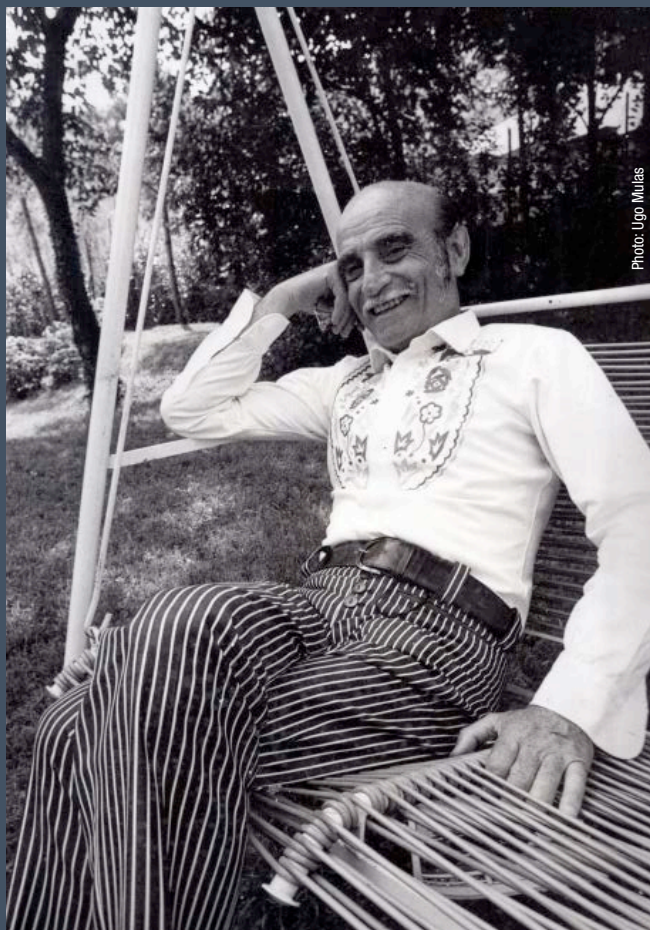
I call him the first electrician of Italy.

And he replied, *It's not a matter of doing things first, but doing them well.*

And yet he's done them badly.

He didn't name the Futurists – Gruppo T, Gruppo MID, Gruppo Zero, nobody. It seemed that he had invented everything himself, and it's not right... The play of light, these exploding rays... It's not that I'm against it – on the contrary. Le Parc's game, where the light is like this, or the work of Gruppo MID from Milan, more interesting still, in which form is destroyed – they are highly effectual, because, as I was saying before, the man on the street comes into a gallery and sees that art is no longer made with fresco on a wall or on a panel, but is made in this new form... he thinks about it, he grows... until the time comes to understand whether art will still have that form, there, whether there will still be a reason for art to exist, or whether art will finally have finished its function.

Because, you understand, art is a creation of man; it is not a material necessity like eating or sleeping.



## COLLOQUIO CON LUCIO FONTANA

Tommaso Trini Castelli

19 luglio 1968

...

È in fondo non è che io ho inventato, perché a me mi hanno imboccato i futuristi con tempo e spazio, non è che io nego. Non faccio come Vedova che parla un'ora alla televisione e dice che *ah! la luce, io ho inventato la luce, gli spazi ...*

Io lo chiamo il primo elettricista d'Italia.

E lui mi ha risposto, *non è questione di fare le cose prima, ma di farle bene ...*

È che lui le ha fatte male.

Non ha nominato i futuristi, il Gruppo T, né il Gruppo MID, né il Gruppo Zero, né niente... pareva che avesse inventato tutto lui, e non è neanche giusto... Questi giochi di luce, questi raggi che esplodono... non è che io sia contro, anzi. Il gioco di Le Parc dove la luce fa così, o i lavori del Gruppo MID di Milano, più interessanti ancora, che distruggono la forma, sono validissimi, perché, come dicevo prima, l'uomo della strada entra in una galleria e vede che l'arte non è più fatta con l'affresco al muro o con il quadro, ma è fatta anche in quella data nuova forma... ci pensa, va maturandosi... fin quando verrà il momento di capire se l'arte avrà ancora quella forma lì, se esisterà ancora una ragione d'essere per l'arte, o se l'arte infine avrà finito la sua funzione. Perché lei capisce che l'arte è una creazione dell'uomo, non è una necessità materiale come mangiare e dormire.

## INTERVIEW MIT LUCIO FONTANA

Tommaso Trini Castelli

19 Juli 1968

...

Im Grund habe ich nichts erfunden, weil ich von den Futuristen Zeit und Raum erhielt – ich leugne das nicht. Ich bin nicht wie Vedova, der eine Stunde lang im Fernsehen redet und sagt: *Ah! Licht, ich habe das Licht und den Raum erfunden ...*

Ich nenne ihn den ersten Elektriker Italiens.

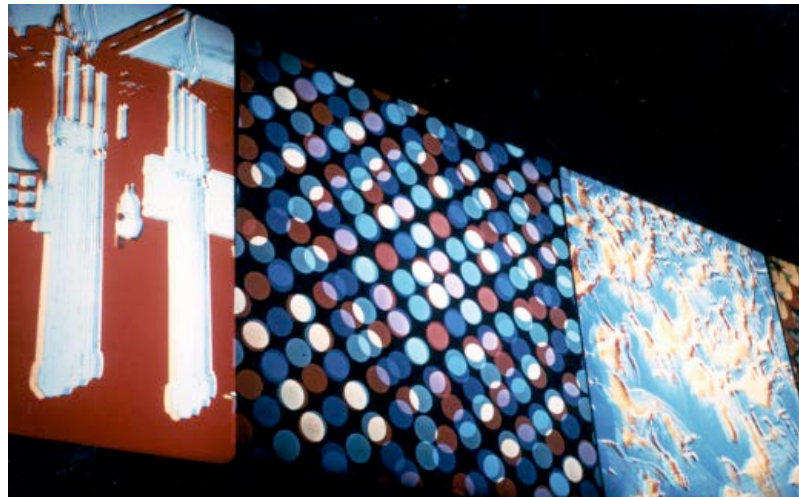
Und er erwiderte: *Das hat nichts damit zu tun, Dinge als Erster zu tun, sondern sie gut zu machen.*

Und trotzdem hat er sie schlecht gemacht.

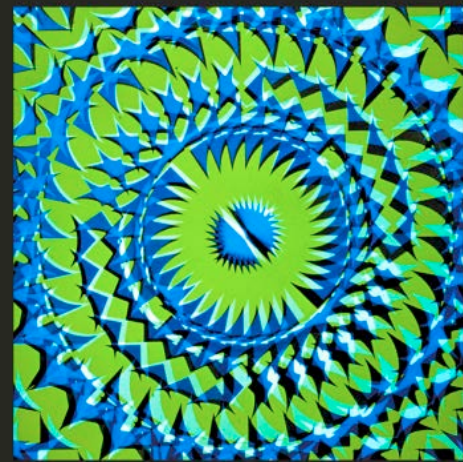
Er hat die Futuristen nicht genannt – Gruppo T, Gruppo MID, Gruppo Zero, niemanden. Er erweckt den Anschein, als hätte er alles selbst erfunden, und das ist nicht richtig... Das Spiel mit dem Licht, diese explodierenden Strahlen... Es ist nicht so, dass ich dagegen bin, im Gegenteil. Le Parcs Spiel, bei dem das Licht so ist, oder die Arbeit von Gruppo MID aus Mailand, noch interessanter ist es, in welcher Form es zerstört wird – alles Genannte ist höchst effektiv, weil, wie ich bereits sagte, der Mann von der Straße in eine Galerie kommt und sieht, dass Kunst nicht mehr aus Wandfresken oder aus Fresken auf einer Verkleidung besteht, sondern dass sie eine neue Form angenommen hat... er denkt darüber nach, er wächst bei diesem Vorgang... bis die Zeit kommt, zu verstehen, ob Kunst immer noch diese Form hat, dort, oder ob es noch einen Existenzgrund für die Kunst gibt, oder ob Kunst letztendlich mit ihrer Funktion am Ende angelangt ist. Denn, verstehen Sie, Kunst ist eine von Menschen geschaffene Sache; sie ist keine materielle Notwendigkeit wie zu essen oder zu schlafen.



**CIFE centro informazioni Ferrania 3M**  
**MID design/comunicazioni visive**  
 1969, Milano



14 - 24 aprile 1969  
 al CIFE centro informazioni ferrania Ferrania 3M  
 Milano - corso Matteotti 12  
 Incontro con i fotonegozianti e i fotocineamatori  
**Fotografie**  
**MID design | comunicazioni visive**



Details of the exhibition, with multiple projections on large screen.

Particolari della mostra, con proiezione multipla su maxi schermo.

Details der Ausstellung, mit mehreren Projektionen auf große Leinwand.

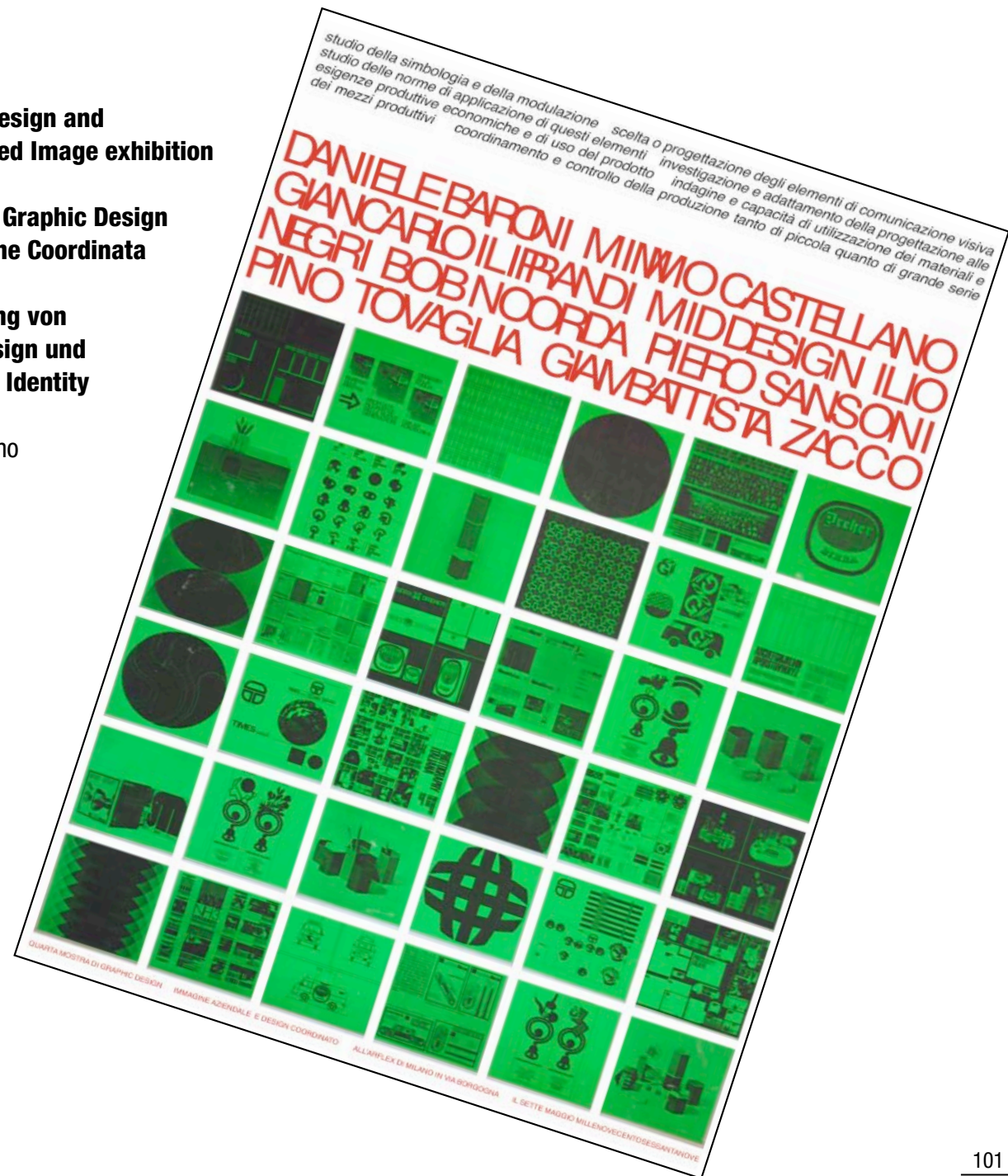
## ARFLEX

**Graphic Design and  
 Coordinated Image exhibition**

**Mostra di Graphic Design  
 e Immagine Coordinata**

**Ausstellung von  
 Grafik Design und  
 Corporate Identity**

1969, Milano





## IDEAL STANDARD RIVISTA

### Synthetic images

Gillo Dorfles

1969, Milano

The attempts – by means of photographic expression – to exclude from photography the fortuity of its achievements have been many, but more often than not, limited to technical specifications, to the predetermination of the various constituent phases which the photographic medium must abide, or greater rigor in avoiding manipulation subsequent to the establishment of the image. Yet it has not seemed to me, until now, that we have systematically considered the possibility of intervening in the “embryonic” stage of the constitution of photographic language, so as to be able to employ it from the outset, exploiting its expressive characteristics, but also guiding its practicable potential. What the MID studio operators have recently honed in on in their work within this medium (which follows much other work already carried out on the kinetic and stroboscopic aspects of images of light) was to regard a particular photographic work as being amenable to that process which normally goes by the name *design*, whether such design be two or three-dimensional. Ultimately, design will be such that it can be defined whenever, as much in two dimensions as in three, and naturally in x dimensions, the following have occurred:

- 1) prior research on the execution and actionability of a given operation;
- 2) seriation and seriability of the same;
- 3) a product (which need not necessarily be an object but may also be an event, model, or compositional pattern that precludes the constitution or construction of an object) which is in turn subject to reproduction in series through mechanical systems.

In our case, these requirements are all present: the aspect of predetermination, of prefabrication of the images, has been thoroughly pursued; the iteration of the production method is equally respected, as is that of the product; as this iteration constitutes, in itself, one of the prerogatives of each photograph (except for those belonging to the ranks of the frames manipulated subsequently, in the toning phase, or, worse, to frames created with

easy *tricks* that misrepresent their true nature).

As for the product obtained, it can definitively be considered “standard” and mechanically obtainable.

With this, the authors have set out to demonstrate that photography can become (not necessarily), when submitted to other precise operations, a mean of designed communication, and no longer entrusted to the forces of whim and chance.

Now, as regards the result of these operations, we must first categorize these images into two broad groups: those obtained stroboscopically, shooting a human figure in movement, which make use of already-known experience, and those obtained through the use of a basic matrix, which, through the superposition, imbrication and multiplication thereof, leads to results of ever-increasing complexity.

In this group, the basic matrices are usually: circles on grids, circles, circumferences and squares, or circular areas, squared to progressive, positive, negative, and concentric diameters, all subjected, depending on the case, to rotary movements, planar movements, in black and white and in color, and by making use, for the diversification of the images, of angular overlapping fields, chromatic enrichments, fields subdivision, etc.

The result is a transformation and increase in the complexity of the images, which leads to results entirely different from the original patterns.

Naturally, the affinity between end result and initial pattern will be more or less evident, partly according to the preparation and attention of its viewer, and the different figures obtained in the later phases will be more or less pregnant in appearance with respect to the initial matrix, sometimes with a redundant step so as to reach an operational condition of “noise.”

This, indeed, seems to us the most significant aspect of the phenomenon: the curve of readability (and therefore of semantization) of the image (with respect to the initial pattern) undergoes a first positive phase, until reaching an optimal degree of complexity (and semantization) after which, through excess of redundancy, due to the overlap of the matrix elements, the onset of an evident, informative noise is obtained.

As can be seen, these are images of progressive complexity, and not of greater or lesser degrees of “complication.” Indeed, as is known, “complication” usually refers to the unification of elements or of parts entirely different from one another, while

complexity indicates the unification (and sometimes superposition or integration) of elements belonging to the same class or homologous to one another.

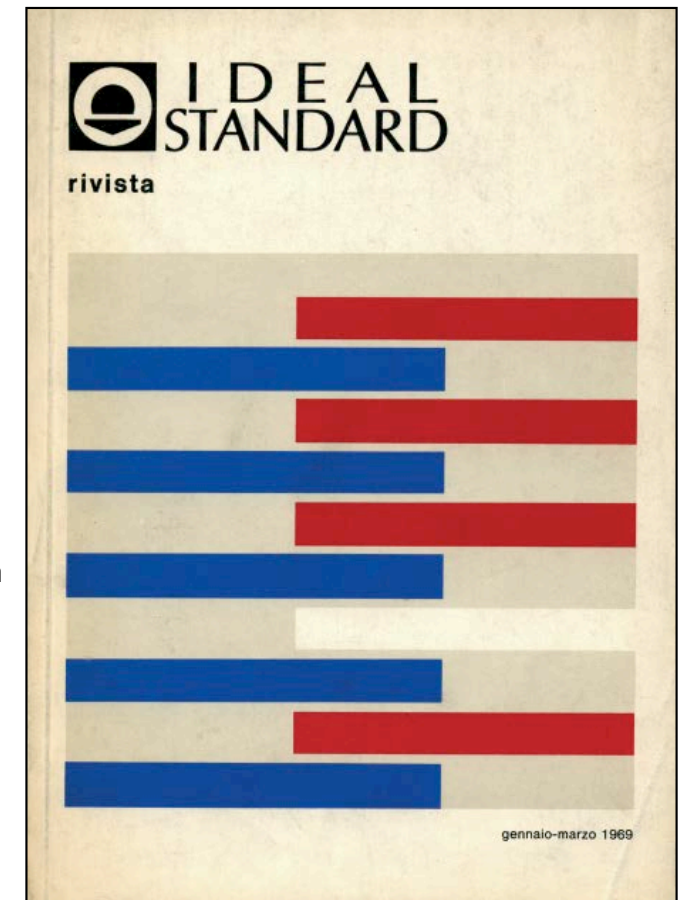
It is, therefore, in these studies that we have a progressive and necessary increase in the complexity but not in the complication of the images.

Therefore, to analyze the particular visual message offered by these figures, we may easily refer to the usual criterion of *quantity of information* provided by them perceptually, that is by the degree of complexity offered to the viewer by the perception of the image itself.

Finally, as regards the practical, functional aspect of this research, it will be obvious that it can be easily gathered simply by considering the different series of frames; the viewer, or user in general, may *select*, from the many figures, those which most please him or her and best respond to his or her needs, and a purpose, whether decorative, constructive, for design layouts, etc. Let me be clear: it will always be the task of the designer, architect, artist, graphic designer, etc. to select and identify the particular pattern to adapt to a given task – however, the fact of being able to choose from among a series of pre-designed and easily obtainable images, such as those prepared in MID’s experiments, seems to me to constitute a useful factor in research and application.

Photography thus acquires a function in some sense similar to that of the executive design of an industrially produced object, while remaining linked to its particular language – that of the *establishment of an image*, whether of the outside world or an abstract image obtained by the most varied of methods. In this regard, obviously, we do not wish to discriminate with regard to the axiological aspect of the obtained results, nor sanction the greater or lesser aesthetic validity of these operations, which would, here, be completely out of place.

The aspect which we were interested to point out, in short, is not aesthetic, but operational, of design. With this reservation and clarification, we look forward to the experience of photographic design that MID studio offers.





## Le immagini sintetiche

DI GILLO DORFLES

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 predefinizioni 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 tri-dimensionale.

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'associazione e l'eseguibilità 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 predefinitazione, di prefabbricazione delle immagini, è stato accuratamente perseguito; l'iterazione del metodo

produttivo è del pari rispettata, come lo è quella del prodotto; giacché questa 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).

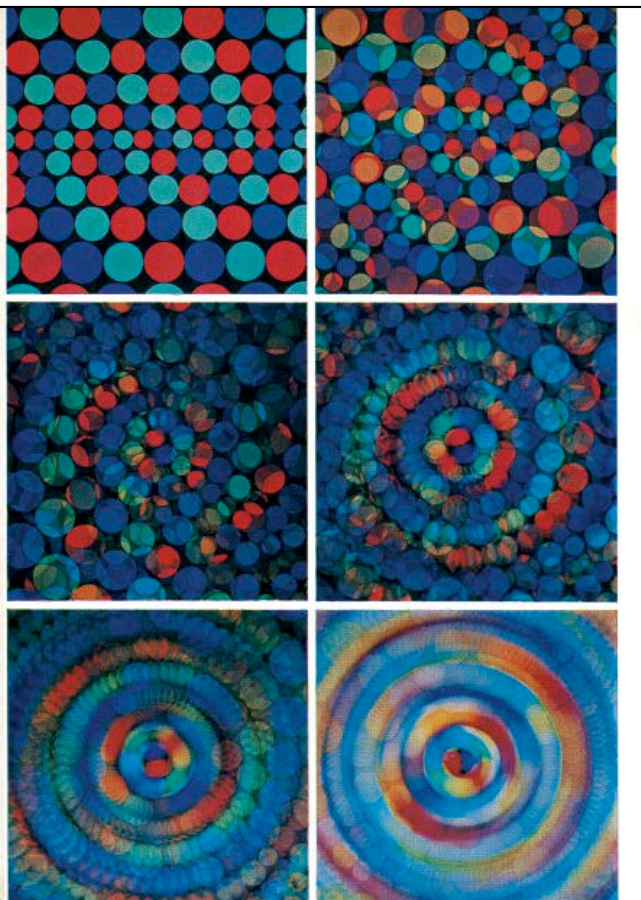
Quanto al prodotto ottenuto, questo si può senz'altro considerare «di serie» e meccanicamente ottenibile.

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. È sfruttando, per la diversificazione delle immagini: campi angolari di sovrapposizione, arricchimenti cromatici, suddivisione dei campi, ecc.

*Immagini sintetiche:  
Le varie immagini  
si formano per movimento rotatorio.  
Matrice di base:  
cerchi tangenti a diametro crescente.  
6 livelli di complessità.*



## IDEAL STANDARD RIVISTA

### Le Immagini sintetiche

Gillo Dorfles

1969, Milano

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 predefinizioni 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 tri-dimensionale.

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'eseguibilità 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 predefinitazione, 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 i 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 un fine vuoi decorativo, che costruttivo, impaginativo, ecc.

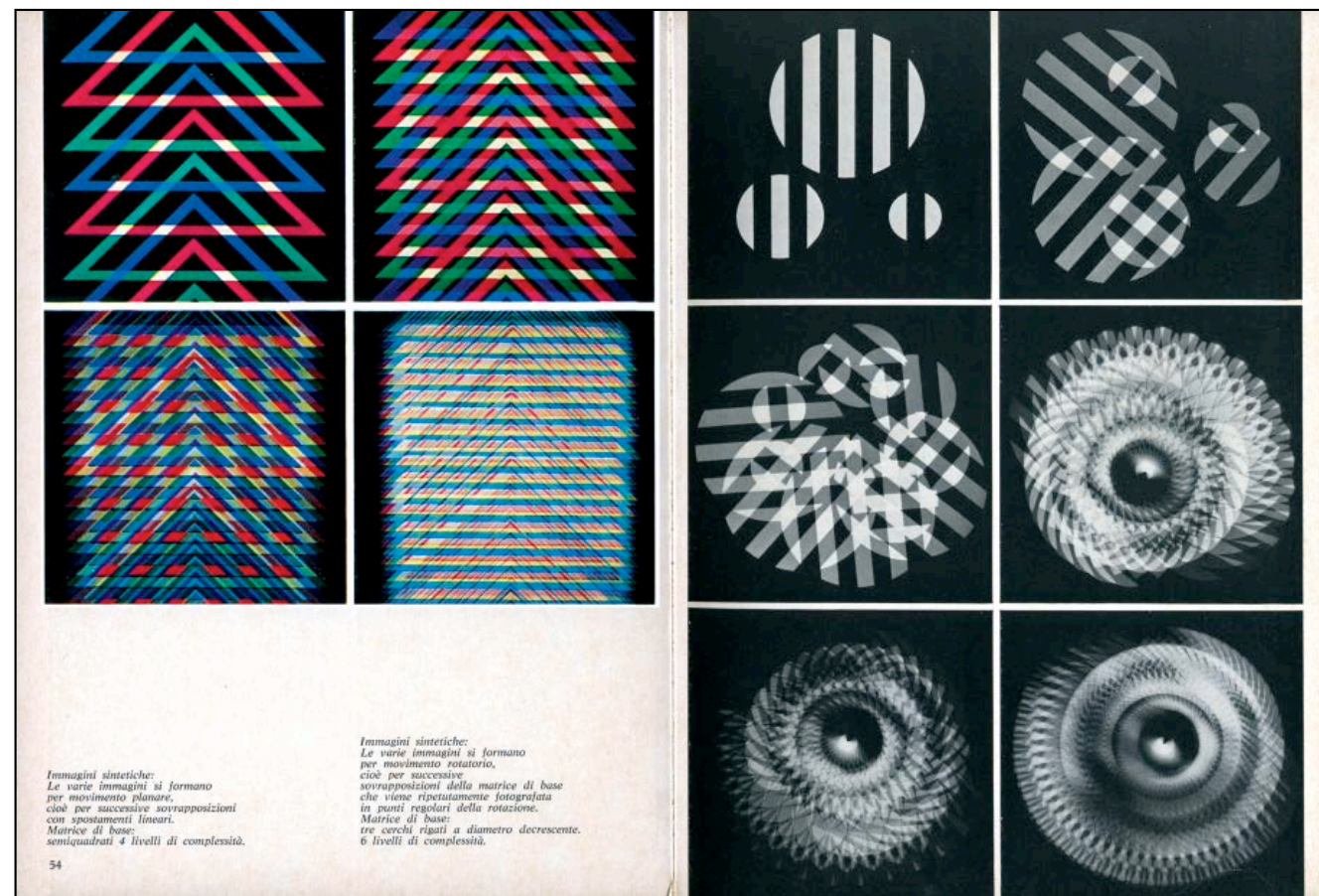
Sia ben chiaro: sarà sempre compito del progettista, dell'architetto, dell'artista, del grafico, ecc., di scegliere e identificare quel particolare pattern che possa adattarsi ad un determinato compito; il fatto, tuttavia, di poter scegliere tra una serie di immagini già predisposte e facilmente realizzabili, 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.





## BEURTEILUNG DES IDEAL STANDARD

### Synthetische Bilder

Gillo Dorfles

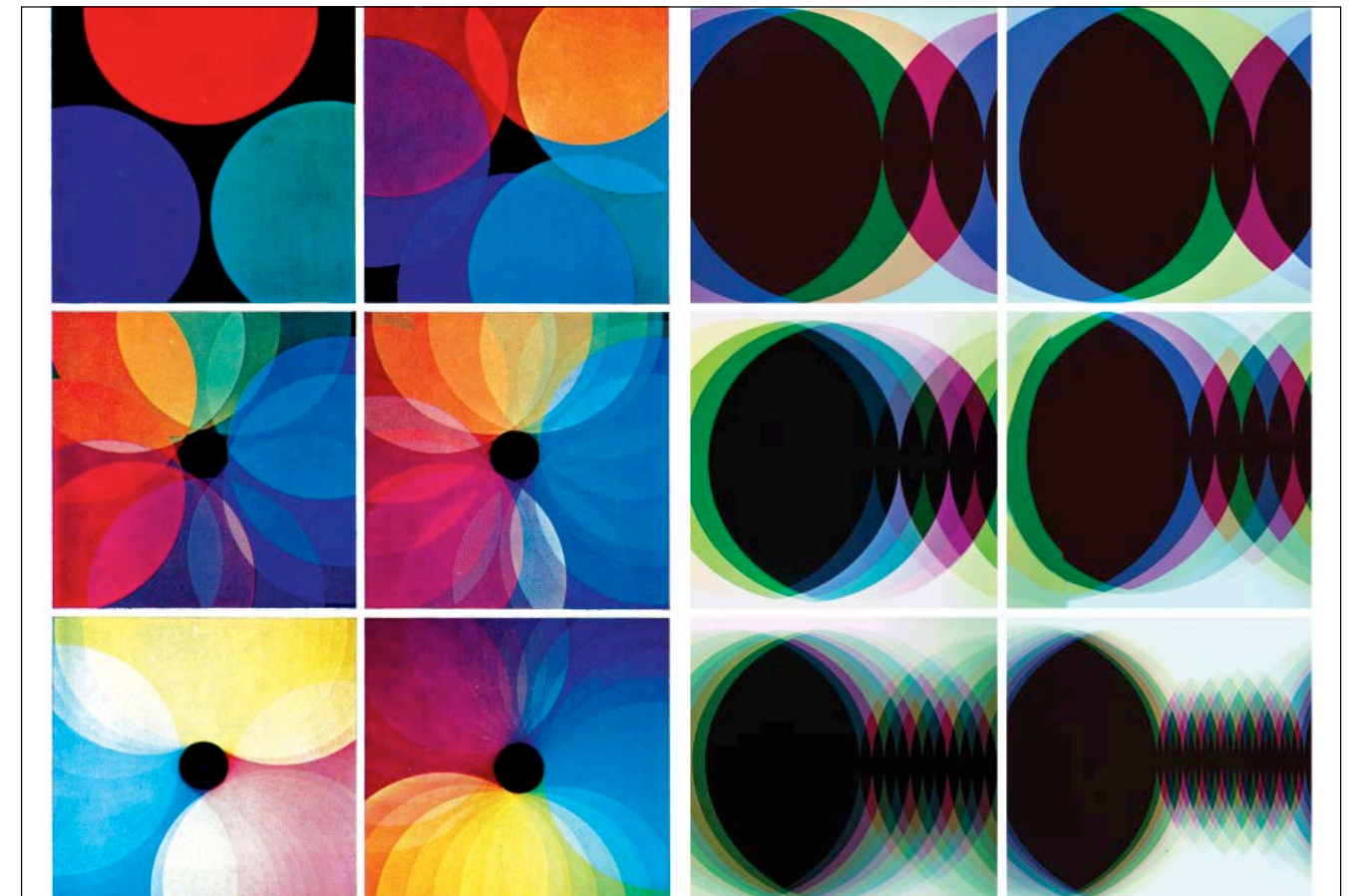
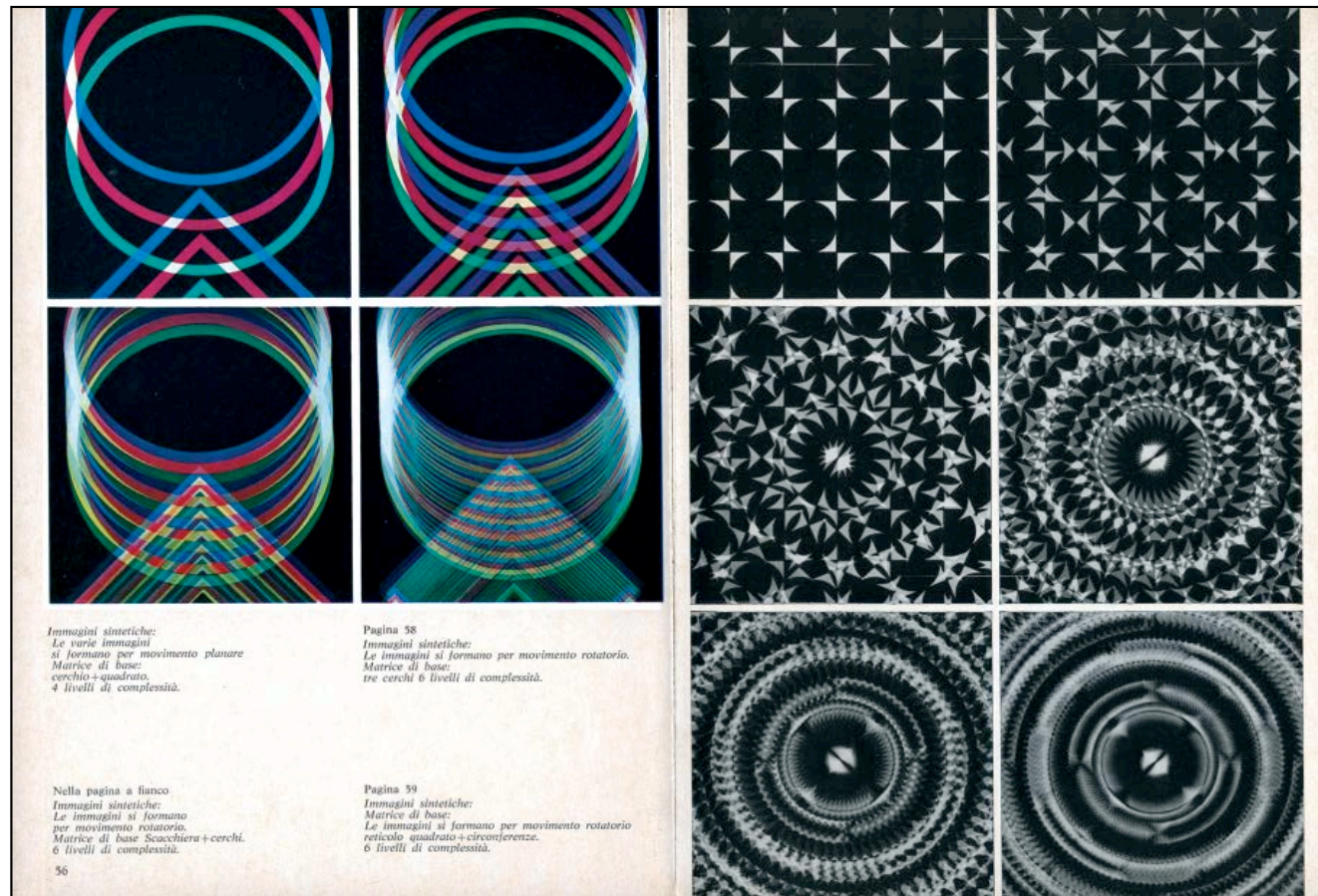
Mailand, 1969

Es gab viele Versuche – in fotografischer Ausdrucksform- zufällige Erfolge bei der Fotografie auszuschließen, die jedoch meistens auf technische Spezifikationen sowie auf die Vorherbestimmung der verschiedenen Einzelphasen, nach welchen sich das Medium der Fotografie zu richten hat, oder auf größere Sorgfalt bei der Vermeidung von Manipulationen nach der Erstellung eines Bildes

begrenzt bleiben.

Dennoch denke ich, dass es scheinbar bis heute nicht der Fall war, dass wir systematisch die Möglichkeit in Betracht gezogen haben, im *embryonalen* Stadium der Gestaltung der fotografischen Sprache einzugreifen, um in der Lage zu sein, sie von Anfang an einzusetzen und ihre expressiven Charakteristiken auszuschöpfen, aber zugleich auch ihr realisierbares Potential zu steuern.

Eine Sache, die die MID-Studiotreiber kürzlich bei ihrer Arbeit mit diesem Medium verfeinert haben (was auf zahlreiche andere, bereits geleistete Arbeiten unter kinetischen und stroboskopi-

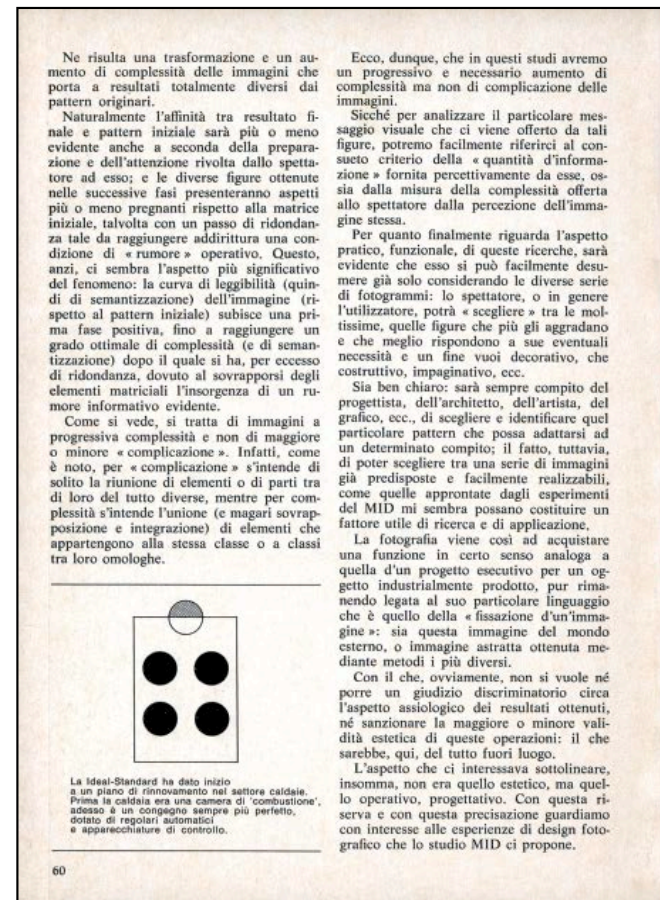




schen Aspekten von Lichtaufnahmen folgt) war, eine bestimmte fotografische Arbeit als offen für den Prozess zu betrachten, welcher gemeinhin unter dem Begriff „Design“ läuft, ob ein solches Design nun zwei- oder dreidimensional ist.

Letztendlich wird Design, sowohl zwei- oder dreidimensional oder natürlich auch x-dimensional als solches definiert werden können, wenn Folgendes vorliegt:

- 1) eine vorhergehende Untersuchung der Durchführung und Machbarkeit eines spezifischen Verfahrens;
- 2) die Seriation und Serienbildung dieses Verfahrens
- 3) ein Produkt (welches nicht notwendigerweise ein Gegenstand sein muss, sondern auch ein Ereignis, Modell oder ein zusam-



mengeseztes Muster sein kann, das dem Aufbau oder der Konstruktion eines Gegenstandes vorangeht), welches wiederum der Serien-Reproduktion durch mechanische Systeme unterliegt. Unser Fall entspricht allen Anforderungen: der Aspekt der Vorbestimmung, der Vorfertigung der Bilder wurde gründlich verfolgt; die Wiederholung der Produktionsmethode so wie das Produkt selbst wurden genauso beachtet. Die Wiederholung stellt in sich selbst eines der Privilegien jeden Fotos dar (außer bei denen, die zu den Einzelbildern gehören, die anschließend in der Phase der Farbgebung oder, schlimmer noch, wenn sie, entstanden durch einfache *Tricks*, die ihre wahre Natur verfälschen, manipuliert werden).

Das resultierende Produkt kann definitiv als „*tandard*“ betrachtet werden und ist auf mechanische Weise erreichbar.

Damit wollen die Autoren demonstrieren, dass Fotografie (nicht notwendigerweise), zu einem Mittel konzipierter Kommunikation werden kann, wenn man sie anderen präzisen Verfahren unterwirft, und sie nicht länger der Willkür und dem Zufall unterliegt.

Was nun die Ergebnisse dieser Verfahren angeht, müssen wir diese Bilder zuerst in zwei große Gruppen einteilen: die Bilder, die stroboskopisch entstanden, indem man eine menschliche Gestalt in Bewegung aufnimmt, was durch bereits bekannte Erfahrungen geschieht, und Bilder, die durch die Verwendung einer elementaren Matrix entstanden, die durch ihre Überlagerung, Überlappung und Vervielfältigung zu immer komplexeren Resultaten führt. In dieser Gruppe bestehen die grundlegenden Matrizen üblicherweise aus: Kreisen auf Rastern, Kreisen, kreisförmigen Linien und Vierecken oder kreisförmigen Bereichen, quadriert bis fortschreitend, positiven, negativen und konzentrischen Diametern, die alle, je nach Fall, kreisenden oder flächigen Bewegungen in Schwarzweiß oder Farbe unterworfen sind, und die durch die Verwendung von kantigen, überlappenden Feldern, chromatischen Bereicherungen, Feldunterteilungen usw. die Bilder verändern.

Das Ergebnis ist eine Verwandlung und eine gesteigerte Komplexität der Bilder, deren Resultate sich völlig von denen der Originalmuster unterscheiden.

Natürlich ist die Affinität zwischen dem Endergebnis und dem Anfangsmuster mehr oder weniger offensichtlich, teilweise je nach Vorbereitung und Aufmerksamkeit des Betrachters, und die

verschiedenen Bilder der späteren Phasen werden mehr oder weniger der anfänglichen Matrix ähneln, manchmal mit einem redundanten Schritt, um eine operative Bedingung des *Rauschens* zu erhalten.

Das scheint uns tatsächlich der signifikanteste Aspekt des Phänomens zu sein: die Kurve der Lesbarkeit (und demzufolge der Semantisierung) des Bildes (hinsichtlich des ursprünglichen Modells) durchläuft eine erste positive Phase, bis sie einen optimalen Grad der Komplexität (und Semantisierung) erreicht, und danach entsteht durch ein Übermaß der Redundanz aufgrund der Überlappung der Elemente der Matrix das Einsetzen eines offensichtlichen, informativen „Rauschens“.

Wie man sehen kann, sind diese Bilder von fortgeschrittener Komplexität und weisen keinen höheren oder niedrigeren Grad der *Komplikation* auf. Es ist in der Tat bekannt, dass *Komplikation* sich normalerweise auf die Vereinigung von Elementen oder von Teilen, die völlig verschieden voneinander sind, bezieht. Komplexität hingegen steht für die Vereinigung (und manchmal die Überlagerung oder Integration) von Elementen, die derselben Klasse angehören oder sich ähnlich sind.

Daher stellen wir bei diesen Untersuchungen eine progressive und notwendige Zunahme der Komplexität, aber nicht der Komplikation von Bildern fest.

Um deshalb die spezielle visuelle Botschaft dieser Bilder zu analysieren, können wir uns leicht auf das übliche Kriterium der *Informationsquantität* berufen, welches sie durch die Wahrnehmung bieten, also durch den Grad der Komplexität, die dem Betrachter durch die Wahrnehmung des Bildes selbst geboten wird. Was schließlich den praktischen, funktionalen Aspekt dieser Untersuchung angeht, ist es offensichtlich, dass er leicht dadurch gewonnen werden kann, indem man einfach die einzelnen Reihenfolgen der Bilder in Betracht zieht. Der Betrachter oder Benutzer kann normalerweise aus vielen Bildern „wählen“, und zwar die, welche ihm am besten gefallen und am meisten seinen Bedürfnissen oder einem Zweck genügen, sei er nun dekorativ, konstruktiv, für die Gestaltung eines Designs und aus anderen Gründen.

Verstehen Sie mich richtig: es wird immer die Aufgabe des Designers, Architekten, Künstlers, Grafikdesigners und anderer Personen sein, ein bestimmtes Muster zu wählen und zu identifizieren,

das zu der vorliegenden Aufgabe passt. Die Tatsache jedoch, dass man aus einer Folge vorher gestalteter und leicht verfügbarer Bilder wie denen, die bei den MID-Experimenten entworfen wurden wählen kann, scheint mir ein nützlicher Faktor bei der Forschung und Anwendung zu sein.

Fotografie erhält daher eine Funktion, die in gewissem Sinn der des exekutiven Designs eines industriell hergestellten Objekts ähnelt, während es an seine spezifische Sprache gebunden bleibt, nämlich die der „Schaffung eines Bildes“, ob es nun eine Aufnahme der Außenwelt ist oder ob es sich um ein abstraktes Bild handelt, das durch vielfältige Methoden entstanden ist. In diesem Zusammenhang möchten wir natürlich weder die axiologischen Aspekte der erhaltenen Ergebnisse diskriminieren, noch ein Urteil über den höheren oder geringeren Wert dieser Verfahren abgeben, was an dieser Stelle völlig fehl am Platz wäre. Der Aspekt, den wir hervorheben wollten, ist, kurz gesagt, nicht der ästhetische, sondern der operative Aspekt des Designs. Mit diesem Vorbehalt und dieser Klärung freuen wir uns auf die Erfahrungen fotografischen Designs, die das MID-Studio zu bieten hat.



## HISTORY OF CONTEMPORARY ART

Renato De Fusco

Editori Laterza, 1982, Bari

(...)

The third category of optical-kinetic art is perhaps the one that offers the newest experiences most relevant to such poetics.

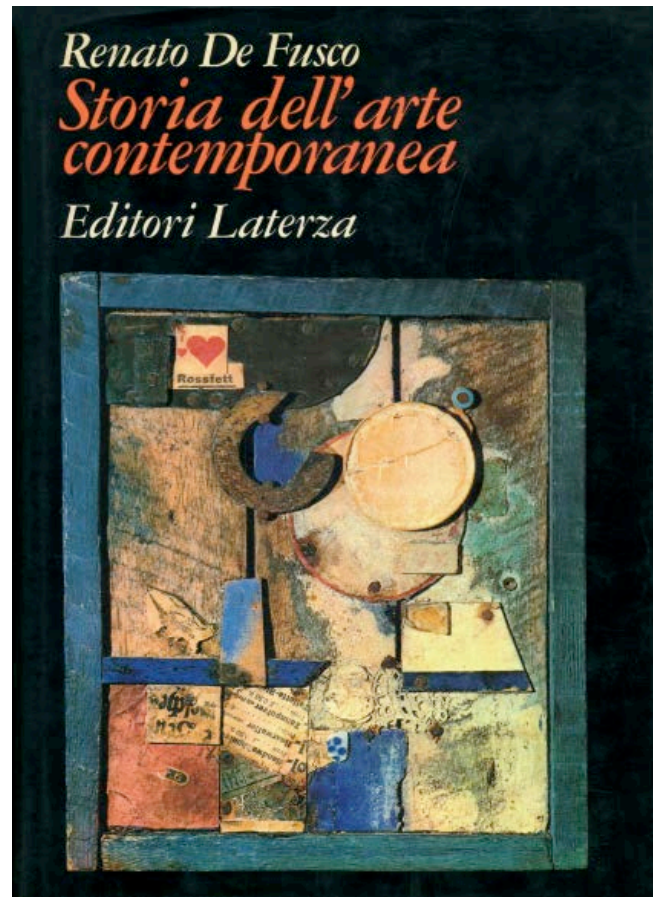
The groups, such as Equipo 57 in Spain (Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola, Serrano), Gruppo T of Milan (Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi, Varisco), Gruppo Enne of Padova (Biasi, Costa, Landi, Chiggio, Massironi), parisian group Recherche d'Art Visuel (Le Parc, Morellet, Garcia-Rossi, Sobrino, Stein, Yvaral), Zero of Düsseldorf (Mack, Piene, Uecker), Effekt of Monaco (Hacker, Reinhartz, Sommerrock, Zehenringer), Gruppo Uno of Roma (Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santori, Uncini), and Gruppo MID of Milan (Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni), present the most comprehensive range of kinetic-visual experimentation.

Some of these artists, while ideologically part of a group, present personal works; others adapt objects, mostly syntheses of painting and sculpture, such as collective works by the entire group, some merely emphasizing the technological aspect; others do not overlook the expressive element in this respect – think of the works of Mack and Piene, and in particular those of Piero Dorazio. Among all of these different positions, intentions, and varieties of work, to characterize the third category of our classification, many of the operators mentioned attain the effect of movement either by introducing special materials different from those traditionally used, or, more significantly still, by using actual machinery. Emblematic, in this respect, are the works of Gruppo T of Milan and Gruppo MID.

In an exhibition held in Milan in 1960, the members of Gruppo T present, respectively: Anceschi, a casting of high-viscosity liquids between two sheets of transparent plastic (Percorsi fluidi); Boriani, a surface on which, by the effect of rotating magnets, an iron powder continuously takes on new, moving forms and pathways (Superficie magnetica); Colombo, another foam surface on which, by actuating tie rods, points appear in negative; De Vecchi, an elastic plane on which raised points, when vibrated, begin to form shifting images; Varisco, variable light patterns.

As for Gruppo MID, their works, the result of collective work, are founded on variations produced in an image by the stroboscopic

effect of a rotating element (on which circles are painted) and the frequencies of light that illuminate it. These experiments, considered amongst the most inclusive of the characterizing factors of Op Art, require the involvement of the viewer, who, by gradually adjusting the speed of the rotating element, obtains a variety of perceptual effects and even different images entirely.



## STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Renato De Fusco

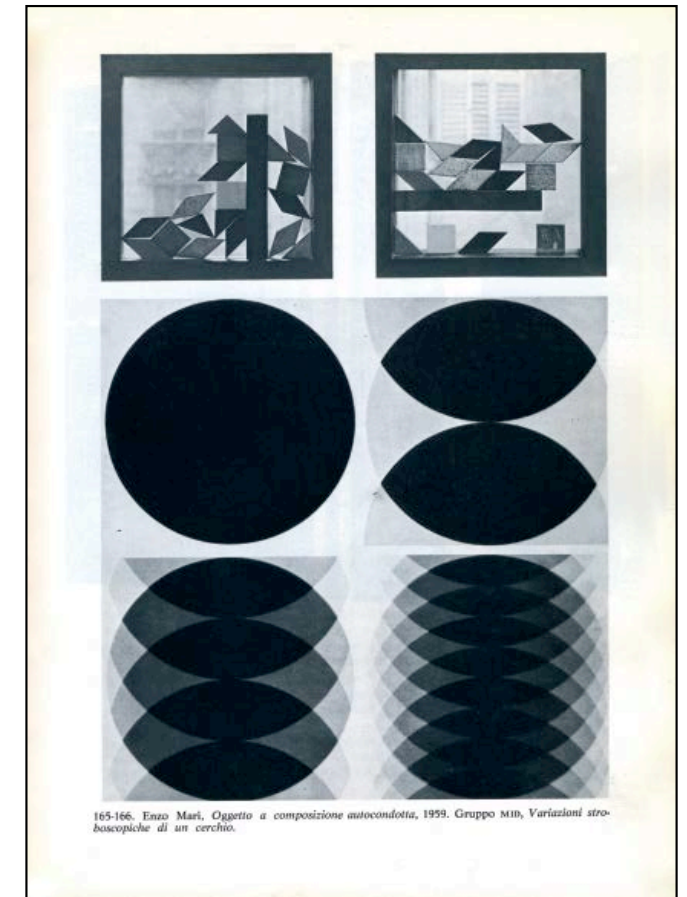
Editori Laterza, 1982, Bari

(...)

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 Vecchi, Varisco), il Gruppo Enne di Padova (Biasi, Costa, Landi, Chiggio, Massironi), il Gruppo parigino Recherche d'Art Visuel (Le Parc, Morellet, Garcia-Rossi, Sobrino, Stein, Yvaral), il Gruppo Zero di Düsseldorf (Mack, Piene, Uecker), il Gruppo Effekt di Monaco (Hacker, Reinhartz, Sommerrock, Zehenringer), il Gruppo Uno di Roma (Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santori, Uncini), il Gruppo MID di Milano (Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni), 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 oggetti, 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 in 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 delle 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



165-166. Enzo Mari, Oggetto a composizione autoconfotata, 1959. Gruppo MID, Variazioni stroboscopiche di un cerchio.

## GESCHICHTE DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Renato De Fusco

Editori Laterza, Bari, 1982

(...)

Die dritte Kategorie der optisch-kinetischen Kunst ist vielleicht diejenige, die die neuesten Erfahrungen bietet, die für eine solche Poesie am relevantesten sind. Die Gruppen wie zum Beispiel Equipo 57 in Spanien (Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola, Serrano), Gruppo T in Mailand (Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi, Varisco), Gruppo Enne in Padua (Biasi, Costa, Landi, Chiggio, Massironi), die Pariser-Gruppe Recherche d'Art Visuel (Le Parc, Morellet, Garcia-Rossi, Sobrino, Stein, Yvaral), Zero in Düsseldorf (Mack, Piene, Uecker), Effekt in München (Hacker, Reinhartz, Sommerrock, Zehenringer), Gruppo Uno in Rom (Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santori, Uncini), und Gruppo MID in Mailand (Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni) bieten die umfassendste Bandbreite kinetisch-visueller Experimente. Einige der Künstler gehören ideologisch einer Gruppe an, zeigen jedoch persönliche Werke, andere bearbeiten Objekte, meist eine Synthese aus Gemälde und Skulptur, wie kollektive Arbeiten der ganzen Gruppe, andere wiederum betonen lediglich den technologischen Aspekt, andere übersehen nicht das diesbezügliche Ausdruckselement – denken Sie an Werke von Mack und Piene und besonders an die Werke von Piero Dorazio. Unter all diesen unterschiedlichen Positionen, Absichten und der Vielzahl der Werke gibt es in unserer Klassifikation noch eine dritte Kategorie. Viele der erwähnten Künstler erhalten den Effekt der Bewegung entweder durch die Einführung spezieller Materialien, die sich von den herkömmlich verwendeten unterscheiden, oder, noch wichtiger, indem sie richtige Maschinen verwenden. Symbolisch in dieser Hinsicht sind die Werke von Gruppo T in Mailand und Gruppo MID.

Bei einer Ausstellung im Jahr 1960 in Mailand stellen die Mitglieder von Gruppo T jeweils vor: Anceschi, das Gießen sehr zäher Flüssigkeiten zwischen zwei durchsichtige Plastiktücher (*Percorsi fluidi*); Boriani, eine Oberfläche, auf der Eisenpulver durch rotierende Magneten immer neue, bewegliche Formen annimmt und Bahnen bildet (*Superficie magnetica*); Colombo, eine Schaumstoffoberfläche, auf der durch die Bedienung von Zugstangen negative Punkte erscheinen; De Vecchi, eine elastische Plane, auf der erhobene Punkte unter Vibration beginnen, Bilder zu formen,

die sich bewegen; Varisco, variierende Lichtmuster. Die Werke von Gruppo MID, das Ergebnis einer Gruppenarbeit, gründen sich auf Variationen, die durch den stroboskopischen Effekt eines rotierenden Elementes (auf das Kreise gemalt wurden) und beleuchtende Lichtfrequenzen auf einem Bild hervorgerufen wurden. Diese Experimente, die zu den gesamtheitlichsten charakterisierenden Faktoren der Op-Art gehören, erfordern den Einbezug des Betrachters, der durch die allmähliche Anpassung an die Geschwindigkeit des rotierenden Elements eine Vielfalt an Wahrnehmungseffekten und sogar völlig unterschiedliche Bilder erhält.

## SYNTHETIC IMAGES

### SEEING THE WORLD IN THE WORLD

Marco Meneguzzo

Milan, 2007

Faced with works like these of the *Synthetic Images* series – a contemporary revival of pieces from the Sixties on the part of the creators –, the eye reacts at several levels.

One would expect the first to be that of optics and perception – i.e., that on which, over forty years ago, MID founded their research, established their conceptual territory, and built their success. The decomposition and recomposition of light, *white noise*, and stroboscopy were, in fact, the elements around which the group's research was almost exclusively focused – thus, decontextualizing these elements from their scientific realm to place them within the world of art meant introducing a new way of seeing the world within the world.

It was their own little contribution to Modernity, to its utopia, even if it wasn't interpreted as such, but rather an inexorable path to the clarity of the relationship between the self and the world. Ideal clarity, which passed through a sort of physical clarity – that of perception revealed precisely by the optical and poetic devices employed by the group –, was almost a kind of empathic osmosis between the neuronal level of the brain and the conceptual, of the mind.

Today, however, our first reaction is not optical nor perceptual, but cultural.

That is, the optical aspect of the *Immagini sintetiche* constitutes a sort of substrate subliminal to all of the processes that our mind carries out, starting with the *story* of these images.

In other words, we perceive the decomposition and recomposition of the colors through coherent and harmonic sequences, but what we see and consider is the story that has unfolded from that formally scientific action.

Some may recall that this is the destiny of all works of art – fitting, here, to use such phrasing, with emphasis on the labor involved in their creation –, where one perceives of a work by Ingres, or Picasso, also the time in which they have been in the world, yet this is infinitely more alienating for these, which have,

as their subject, the physical perception of the medium – light, which need not give space to history or origin, being physiologically universal and timeless.

What happens, instead, is this: we see the nostalgia of a clarity lost.

We see that hope of design, and almost manage to be moved before that naive certainty that believed it was discovering something absolutely new, at a time when the *new* – to paraphrase the famous Greek aphorism that the beautiful is also the good – was the *good*.

In contrast, the world is older today; of those images that had to revive the idea of *vanguard*, it has precisely taken the image, and not the idea, perhaps by using it in the first electronic elaborations for the television, or the very first generation of computers, to then abandon it in favor of more realistic figures.

This was not the intent of MID, an extreme offshoot of the international kinetic neo-vanguard, and if we are now able to see – for some, to review... – these *Synthetic Images* with the evocative power that, in spite of everything, the nostalgia manages to trigger, we owe it paradoxically to that aura of art and of works of art that these *Images* sought to erase.





## IMMAGINI SINTETICHE VEDERE IL MONDO NEL MONDO

Marco Meneguzzo

2007, Milano

Di fronte a opere come queste serie di *Immagini sintetiche* – riproposizione contemporanea di lavori degli anni sessanta da parte degli autori – il nostro sguardo reagisce su diversi livelli. Ci si aspetterebbe che il primo di questi piani fosse quello ottico/percettivo, quel piano, cioè, su cui più di quarant'anni fa il MID aveva fondato la propria ricerca, consolidato un proprio feudo concettuale, costruito il suo successo.

Scomposizione della luce, sua ricostruzione, *rumore bianco*, stroboscopia erano, infatti, gli elementi su cui si era accentrata in maniera quasi esclusiva la ricerca del gruppo: allora, decontestualizzare quegli elementi dal loro ambito scientifico, per collocarli all'interno del mondo dell'arte significava immettere un nuovo modo di vedere il mondo nel mondo.

Era il proprio piccolo contributo alla Modernità, alla sua utopia, anche se allora non si pensava fosse tale, quanto piuttosto un inesorabile cammino verso la chiarezza dei rapporti tra sé e mondo.

Chiarezza ideale, che passava per una sorta di chiarezza fisica – quella della percezione svelata, appunto, dai dispositivi ottico/poetici del gruppo –, quasi fosse una specie di osmosi empatica tra il piano neuronale del cervello e quello concettuale della mente. Oggi, tuttavia, la nostra prima reazione non è quella ottica/percettiva, ma quella culturale.

Ovvero, l'aspetto ottico delle *immagini sintetiche* costituisce una sorta di sostrato subliminale a tutte le elaborazioni che la nostra mente conduce, a partire dalla *storia* di quelle immagini. In altre parole, percepiamo la scomposizione e ricomposizione dei colori attraverso sequenze coerenti e armoniche, ma vediamo e consideriamo la storia che si è dipanata da quell'azione formalmente di carattere scientifico.

Qualcuno potrebbe ricordare che questo è il destino di tutte le opere d'arte – in questo caso, quanto è più attinente la parola inglese *artworks* che, pur essendo tradotta allo stesso modo, nella versione originale pone maggiormente l'accento sull'aspetto

del *lavoro!*... – dove di un'opera di Ingres o di Picasso si percepisce anche il tempo del loro essere state nel mondo, ma ciò è infinitamente più straniante per queste, che hanno come soggetto la percezione fisica del medium-luce, che non dovrebbe lasciar spazio alla storia o al luogo di generazione, essendo fisiologicamente universale e atemporale.

Invece, è proprio ciò che accade: noi vediamo la nostalgia di una chiarezza perduta.

Vediamo quella speranza progettuale, e riusciamo quasi a commuoverci di fronte a quella ingenua sicurezza che pensava di scoprire qualcosa di assolutamente nuovo, in un momento in cui il *nuovo* – parafrasando il famoso aforisma greco per cui il bello è anche il buono – era il *buono*.

Al contrario, oggi il mondo è più vecchio: di quelle immagini che dovevano rilanciare l'idea di avanguardia ha preso, appunto, l'immagine e non l'idea, magari usandola nelle prime elaborazioni elettroniche per la televisione o i computer di primissima generazione, per poi abbandonarla in favore di figure più realistiche. Non era quello l'intento del MID, estrema propaggine della neo-avanguardia cinetica internazionale, e se adesso riusciamo ancora a vedere – per alcuni, a rivedere... – queste *Immagini sintetiche* con la forza evocativa che, nonostante tutto, la nostalgia riesce a innescare, lo dobbiamo paradossalmente a quell'aura dell'arte e dell'opera d'arte che queste *Immagini* volevano cancellare.

## SYNTHETISCHE BILDER SEHEN SIE DIE WELT IN DER WELT

Marco Meneguzzo

2007, Milano

Werke wie die der Serie *Synthetische Bilder* – eine zeitgenössische Neubelebung der Werke aus den 60er-Jahren durch die Urheber – lösen beim Auge des Betrachters Reaktionen auf verschiedenen Ebenen aus. Man erwartet, dass die erste Ebene aus Optik und Wahrnehmung besteht, z. B. diejenige, auf der MID vor mehr als 40 Jahren ihre Untersuchung gründete, ihr konzeptionelles Territorium absteckte und ihren Erfolg darauf aufbaute. Die Zerlegung und Wiederzusammensetzung von Licht, *weißes Rauschen*, und die Stroboskoptechnik waren in der Tat Elemente, auf denen die Untersuchungen der Gruppe fast ausschließlich basierten. Wenn man diese Elemente aus dem Zusammenhang des wissenschaftlichen Bereichs löste, um sie in die Welt der Kunst zu verlegen, hieß das, einen neuen Weg aufzuzeigen, die Welt innerhalb der Welt zu sehen.

Das war der eigene kleine Beitrag der Urheber an die Moderne, an deren Idealvorstellung, auch wenn es nicht als solche interpretiert wurde, sondern vielmehr als der unauffhaltsame Weg zu einer Klarheit der Beziehung zwischen dem Selbst und der Welt. Die ideale Klarheit, welche eine Form physikalischer Klarheit durchlief – die einer Wahrnehmung, die genau durch die optischen und poetischen Mittel, die die Gruppe anwandte, enthüllt wurde – war beinahe eine Art einfühlsamer Osmose zwischen der neuronalen Ebene des Gehirns und der konzeptionellen Ebene des Verstandes. Heute ist unsere erste Reaktion jedoch weder optisch noch im Bereich der Wahrnehmung, sondern kulturell bedingt. Das heißt, dass der optische Aspekt der *synthetischen Bilder* (immagini sintetiche) eine gewisse unterschwellige Grundlage aller Prozesse bildet, die unser Verstand ausführt, angefangen bei der *Geschichte* dieser Bilder.

Wir nehmen, in anderen Worten, die Zerlegung und Wiederzusammensetzung von Farben durch kohärente und harmonische Sequenzen wahr, aber das, was wir sehen und überlegen, betrifft die Geschichte, die sich aus dieser formalwissenschaftlichen Handlung entwickelte. Manche erinnern sich vielleicht, dass dies das Schicksal aller

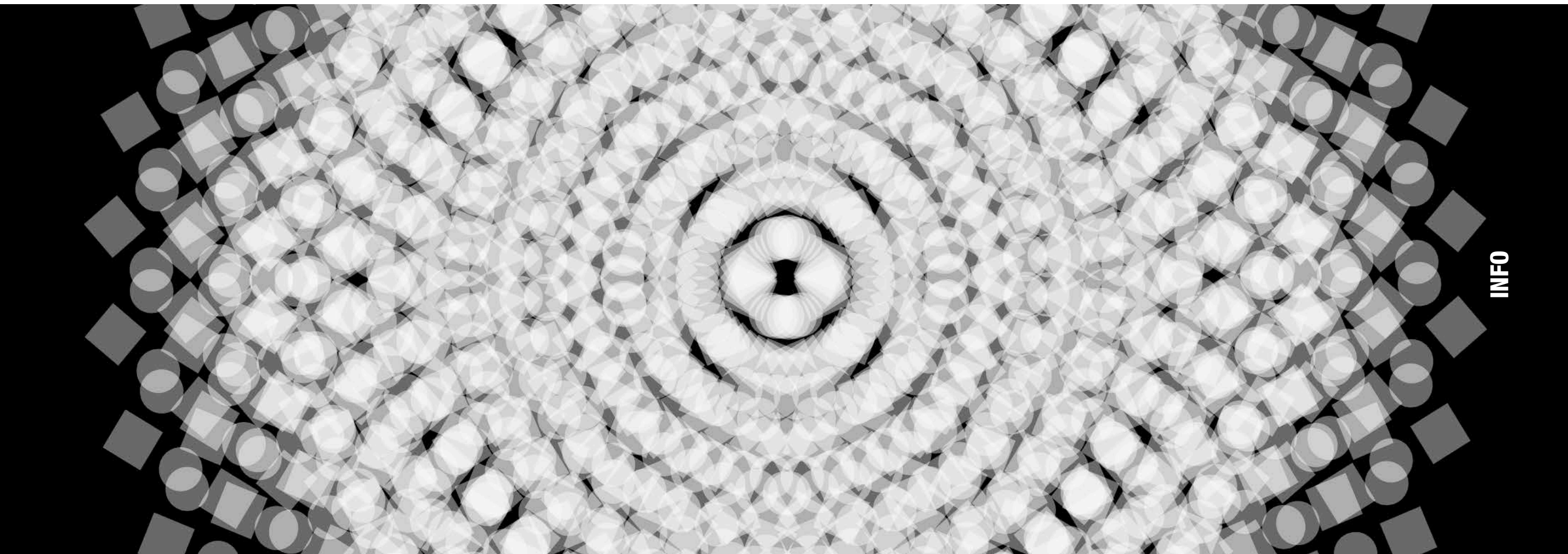
Kunstwerke ist – hier sollte man, um solch eine Ausdrucksform zu verwenden, die Arbeit betonen, die in diese Werke investiert wurde – und dass bei der Betrachtung eines Werkes von Ingres oder Picasso auch stets die Zeit, in der das Werk entstand, eine Rolle spielt, aber das ist für diejenigen, die die physikalische Wahrnehmung des Mediums als Thema gewählt hatten, wesentlich entfremdender, da das Medium Licht keine Relevanz für Geschichte oder Ursprung besitzt, denn es ist physiologisch universal und zeitlos.

Was hingegen geschieht, ist Folgendes: Wir sehen die Nostalgie verlorener Klarheit.

Wir sehen diese Hoffnung des Designs und sind schon fast gerührt von dieser naiven Gewissheit, die glaubte, dass man etwas absolut Neues entdeckt hatte, und das zu einer Zeit, als das *Neue* das *Gute* war – um einen berühmten griechischen Aphorismus zu paraphrasieren, dass das Schöne auch das Gute sei.

Im Gegensatz dazu ist die Welt heute älter; sie hat sich genau das Bild und nicht die Idee von jenen Bildern geholt, welche die Idee der *Avantgarde* wiederbeleben mussten, vielleicht indem man es bei den ersten elektronischen Verfeinerungen des Fernsehers oder der ersten Generation der Computer verwendete und es dann zugunsten realistischerer Bilder aufgab.

Das lag nicht in der Absicht von MID, einem extremen Ableger der internationalen kinetischen Neo-Avantgarde, und wenn wir jetzt diese „*ynthetischen Bilder*“ mit der evokativen Energie betrachten oder wieder betrachten, welche die Nostalgie trotz allem hervorrufen kann, so verdanken wir das paradoxerweise jener Aura der Kunst und der Kunstwerke, welche diese *Bilder* versucht haben, auszulöschen.



INFO



## SYNTHETIC IMAGES EXHIBITIONS

## MOSTRE DELLE IMMAGINI SINTETICHE

## AUSSTELLUNG SYNTHETIC BILDER

1966

### Eurodomus I

Fair pavillion, Genova.

### Salone internazionale dei giovani

Scuola Grande di San Teodoro, Venezia.

### Gruppo MID

Centro di filmologia e cinema sperimentale, Napoli.

1967

### Immagini sintetiche

CIFE-Ferrania, Milano.

1968

### Stand ADI

(Associazione per il disegno industriale), Eurodomus II, Torino.

### Immagini sintetiche

Itinerant exhibition in the Gavina show rooms in Bologna, Firenze, Torino, Foligno.

### Padiglione Italiano

XIV Triennale, Milano.

### Premio di fotografia Niepce Nadar

Chalon-Sur-Saône – FR

(winner oif the first award ex aequo with Ugo Mulas).

1969

### IV Mostra di graphic design, immagine aziendale e design coordinato

Arflex, Milano.

### Tendencije 4

Galerija Suvremene Umjetnosti i Galerije Grada Zagreba, Zagabria (Croazia).

### Immagini sintetiche

CIFE-Ferrania, Milano.

1970

### Fotografia creativa

Centro Storico Varesino, Varese.

1975

### The 6th International Poster Biennale

Tempting and Frightening Zacheta Art Gallery, Varsavia (Polonia).

### L'arte di ispezione scientifica e tecnologica

Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate.

## THE Gruppo MID IN BRIEF

Gruppo MID is among the leading figures of Kinetic and Programmed art.

MID is an acronym for **Mutamento, Immagine, Dimensione**.

**Mutamento** (Modification): change, innovation, cutting-edge attitude.

**Immagine** (Image): visuality, the scope of the group's work.

**Dimensione** (Dimension): engagement with the temporal dimension – multimedial and synesthetic.

In 1964 Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca and Alberto Marangoni formed Gruppo MID in Milan.

Gruppo MID, while contributors in the area of Kinetic Art, can also be considered Post Kinetic. This is both due to generational reasons and the group's strong propensity for technique, media, and relations with science and design. In fact its research has gone far beyond that of other individual artists and groups alike. When Gruppo MID began its activities, the other principal contributors were waning, and even critical development had reached its peak.

MID has earned its rank both for generational reasons and its strong propensity for technique, media, and relations with science and design – in short, the radical identification of art as research. When one carries out research, it's all or nothing – there is no middle way, nor is there any place for followers or imitators. In doing research one finds himself and establishes a new language.

The poetic elements central to Gruppo MID are:

**Collective work.** Denial of the individuality of the artist: every work is developed collectively and signed only in the name of the group.

**Interactivity and the role of the viewer.** The observer (in his capacity as such), by taking part in the determination of the aesthetic occurrence and in the dynamic temporal variability of the work, becomes its protagonist.

**Identity between art and design.** A fundamental precept, practiced dramatically, to the result of centrality of technique.

**Identity of expressivity and research.** With the consideration of analytical activity as a source of content and value.

**Methodology of interdisciplinary and metadisciplinary**

**work.** The interdisciplinary approach is a method of design, but metadisciplinary means the surpassing of discipline and knowledge, a characteristic typical of the vanguard and artistic work as a whole.

**Broadness in the scope of research.** MID's activities are rich and extensive. They include the creation of objects and structures, large and interactive installations, experimental photography and film, performances of visual-acoustic synesthesia and ambient projects, all conceived with a strong orientation towards the establishment of the languages through which they are communicated.

In 1965 the group joined the *Nova Tendencija* movement, participating in *Nova Tendencija 3* in Zagreb.

That same year, the first exhibition dedicated to the group took place: *Immagini stroboscopiche* (Stroboscopic images) at the Galleria Danese in Milan.

To follow were several hundreds of solo and group exhibitions, in galleries and museums both in Italy and abroad, until 1972, when MID disbanded.

Exhibition participation was resumed at the beginning of the millennium, thanks in part to renewed interest in Kinetic Art, considered to be at the foundation of many current types of artistic expression, including New media art, Digital art and others. After the group's dissolution, Barrese, Grassi, Laminarca and Marangoni dedicated themselves to design – an activity undertaken in those years by some figures of Kinetic Art in continuity with artistic work – and achieved great recognition for it. Barrese founded a design company while continuing his artistic work, dedicating himself to *Narrativa visuale* (Visual narrative), ambient installations, continued visual research, and theoretic and educative projects.

Marangoni, Grassi, and Laminarca gave life to MID design.

Laminarca disappeared in 1990, Grassi in 2014.

In 2000, Barrese and Marangoni resumed the artistic activities of Gruppo MID and, since 2007 it has been their full-time occupation.

## IL Gruppo MID IN SINTESI

Il Gruppo MID è tra i protagonisti dell'arte Cinetica e Programmata.

MID è l'acronimo di **Mutamento Immagine Dimensione**.

**Mutamento:** cambiamento, innovazione, attitudine all'avanguardia.

**Immagine:** visualità, l'area in cui lavora il gruppo.

**Dimensione:** coinvolgimento della dimensione temporale, di quella multimediale e delle sinestesie.

Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni costituiscono il Gruppo MID nel 1964, a Milano.

Il Gruppo MID, pur facendo pienamente parte dell'Arte Cinetica, può essere considerato Post Arte Cinetica. Questo sia per motivi generazionali che per la forte propensione nei confronti delle tecniche, dei media e dei rapporti con la scienza e il progetto. Infatti le sue ricerche sono andate molto oltre quelle degli altri artisti singoli e degli altri gruppi.

Quando il Gruppo MID ha iniziato la sua attività gli altri protagonisti la stavano finendo e anche le elaborazioni critiche avevano raggiunto pienezza.

Il posizionamento del MID è dovuto sia a motivi generazionali sia alla forte propensione nei confronti delle tecniche, dei media e dei rapporti con la scienza e il progetto, insomma alla radicale identificazione dell'arte come ricerca.

Quando si fa ricerca o si è o non si è: non si può essere a metà, né tantomeno si può essere epigoni o imitatori. Facendo ricerca si trova e trovando si può costituire un linguaggio.

Gli elementi poetici centrali del Gruppo MID sono:

**Lavoro collettivo.** Negazione dell'individualità dell'artista: tutte le opere sono sviluppate collettivamente e firmate col solo nome del gruppo.

**Interattività e ruolo dello spettatore.** Il fruitore (come lo si definiva) prendendo parte al determinarsi dell'accadimento estetico e della variabilità dinamica e temporale dell'opera, ne diventa protagonista.

**Identità tra arte e progetto.** Precetto fondamentale, eseguito radicalmente, con conseguente centralità delle tecniche.

**Identità di espressività e ricerca.** Considerando l'attività

analitica come fonte di qualsiasi contenuto o valore.

**Metodo di lavoro interdisciplinare e metadisciplinare.**

L'interdisciplinarietà è il metodo del progetto, ma la metadisciplinarietà, l'andare oltre le discipline e i saperi lo consideriamo tipico dell'avanguardia e del lavoro artistico tout court.

**Ampiezza della gamma delle ricerche.** L'attività del MID è ricca ed estesa. Comprende la realizzazione di oggetti e strutture, installazioni interattive e grandi allestimenti, fotografie e film sperimentali, performance di sinestesia visivo-acustica e progetti ambientali, tutto concepito con una forte orientamento al determinarsi dei linguaggi.

Nel 1965 il gruppo entra a far parte del movimento *Nova Tendencija*, partecipando a *Nova Tendencija 3* a Zagabria.

Sempre nel 1965 ha luogo la prima mostra dedicata al gruppo: *Immagine stroboscopiche* presso la Galleria Danese di Milano.

Seguono alcune centinaia di mostre tra personali e collettive, in gallerie e musei, in Italia e all'estero, fino al 1972, anno in cui il MID si scioglie. L'attività espositiva è ripresa all'inizio del millennio, anche per il rinnovato interesse che si è determinato nei confronti dell'Arte Cinetica, considerata alla base di molte espressioni artistiche attuali tra cui la New Media Art, l'Arte digitale e altre.

Dopo lo scioglimento del gruppo, Barrese, Grassi, Laminarca e Marangoni si dedicano al design – attività praticata in quegli anni da alcuni esponenti dell'Arte Cinetica in continuità col lavoro artistico – ottenendo numerosi riconoscimenti.

Barrese fonda una società di design e contemporaneamente prosegue l'attività artistica, dedicandosi alla *Narrativa Visuale*, alle installazioni ambientali, ad altre ricerche visive e all'attività teorica e didattica.

Marangoni, Grassi e Laminarca, danno vita al MID Design.

Laminarca scompare nel 1990, Grassi nel 2014.

Barrese e Marangoni, nel 2000, riprendono l'attività artistica del Gruppo MID e, dal 2007, lo fanno a tempo pieno.

## DIE Gruppo MID IM ÜBERBLICK

Die Gruppe MID zählt zu den Protagonisten der kinetischen und programmierten Kunst.

MID steht für **Mutamento Immagine Dimensione** (Verwandlung Bild Dimension).

**Verwandlung:** Veränderung, Innovation, Avantgarde-Haltung.

**Bild:** Visualität, der Bereich, in dem die Gruppe arbeitet.

**Dimension:** Einbindung von zeitlicher und multimedialer Dimension und Synästhesien.

Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca und Alberto Marangoni gründen die Gruppe MID im Jahr 1964 in Mailand.

Auch wenn die Gruppe MID voll und ganz Teil der kinetischen Kunst ist, kann man sie als postkinetisch Kunst ansehen, und das sowohl aus Generationsgründen als auch aufgrund der starken Neigung zu Techniken, Medien und Beziehungen zur Wissenschaft und zum Projekt. In der Tat ging die Forschung der Gruppe weit über die von einzelnen Künstlern und anderer Gruppen hinaus.

Als die Gruppe MID seine Aktivität begonnen hat, waren andere Protagonisten dabei, ihre Forschung abzuschließen, und auch die kritischen Elaborationen hatten ihre komplette Fülle erreicht.

Die Positionierung der Gruppe MID ergibt sich sowohl aus Generationsgründen als auch aufgrund der starken Neigung zu Techniken, Medien und Beziehungen zur Wissenschaft und zum Projekt, kurz genommen aus der radikalen Identifikation der Kunst als eine Form der Forschung.

Wenn man Forschung betreibt, ist man Teil dieser Forschung, oder man ist es nicht: es gibt keinen Mittelweg, und umso weniger kann man ein Anhänger oder ein Nachahmer sein. Wer Forschung betreibt, der findet, und wer findet, der kann eine Sprache erschaffen.

Die zentralen poetischen Elemente der Gruppe MID sind:

**kollektives Arbeiten.** Die Aberkennung der Individualität des Künstlers: alle Kunstwerke sind kollektiv entwickelt und nur mit dem Namen der Gruppe signiert worden.

**Interaktivität und Rolle des Betrachters.** Indem er am Entstehen des ästhetischen Ereignisses und der dynamischen und zeitlichen Veränderlichkeit des Kunstwerks teilnimmt, wird der Nutzer (wie er definierte wurde) selbst zum Protagonisten des Kunstwerks.

**Gleichheit zwischen Kunst und Projekt.** Ein grundsätzlicher Leitsatz, der mit einer konsequenten Zentralität der Techniken radikal befolgt wird.

**Gleichheit von Aussagekraft und Forschung.** Die analytische Tätigkeit wird als Quelle jedweden Inhalts oder Bedeutung angesehen.

**Inter- und metadisziplinäre Arbeitsmethode.**

Die Interdisziplinarität ist die Methode des Projekts, aber die Metadisziplinarität, bei der man über Fachdisziplinen und Wissen hinausgeht, betrachten wir ganz einfach als typisch für die Avantgarde und für die künstlerische Arbeit.

**Breite des Forschungsbereichs.** Die Aktivität der MID ist vielseitig und umfangreich. Sie umfasst die Realisierung von Objekten und Bauelementen, interaktive Installationen und großangelegte Gestaltungen, Fotografien und experimentelle Filme, visuell-akustische Synästhesie Performances und Umgebungsprojekte, wobei alles mit einer starken Ausrichtung auf das Entstehen von Sprachen konzipiert ist.

Im Jahr 1965 wird die Gruppe Mitglied der Bewegung *Nova Tendencija*, und nimmt am *Nova Tendencija 3* in Zagreb teil.

Im selben Jahr findet die erste der Gruppe gewidmete Ausstellung statt: *Immagine stroboscopiche* (Stroboskopbilder) in der Galerie Danese in Mailand.

Es folgen einige hundert Einzel- und Kollektivausstellungen in Galerien und Museen in Italien und im Ausland bis zum Jahr 1972, in dem sich die MID auflöst. Die Ausstellungsaktivität wird zu Anfang des Millenniums wiederaufgenommen, auch wegen des erneuten Interesses, dass sich in Bezug auf die kinetische Kunst, die als Grundlage vieler aktueller künstlerischer Ausdrucksformen wie unter anderem der New Media Art, der digitalen Kunst und anderer Kunstformen angesehen wird, entwickelt hat.

Nachdem die Gruppe sich aufgelöst hat, widmen sich Barrese, Grassi, Laminarca und Marangoni dem Design – eine Tätigkeit, die in jenen Jahren von einigen Vertretern der kinetischen Kunst im Einklang mit der künstlerischen Arbeit ausgeübt wird – wodurch sie zahlreiche Anerkennung erhalten.

Barrese gründet eine Gesellschaft für Design und fährt gleichzeitig mit seiner künstlerischen Arbeit fort, in der er sich der *Narrativa Visuale* (visuellen Belletristik), Umgebungsinstallationen und anderer visueller Forschung sowie der theoretischen und didaktischen Tätigkeit widmet. Marangoni, Grassi und Laminarca rufen MID Design ins Leben. Laminarca verlässt die Gruppe im Jahr 1990 und Grassi im Jahr 2014. Barrese und Marangoni nehmen im Jahr 2000 die künstlerische Tätigkeit der Gruppe MID wieder auf und gehen dieser seit 2007 als Vollzeitbeschäftigung nach.





## ANTONIO BARRESE



Antonio Barrese was born in Milan in 1945.

He finished his studies at the Accademia di Belle Arti in Brera.

In 1963 he founded Gruppo MID, and remained a member of the group until 1972. In MID, Barrese created objects and structures, interactive kinetic installations, photographs and experimental films, spectacles of visual-acoustic synesthesia, and ambient projects.

In 1964, he joined the *Nouvelle Tendance* movement, which brought together artists of the international avant garde.

He participated in hundreds of exhibitions, both in Italy and abroad, in galleries and museums.

The work of those years is documented in the monograph: *MID Alle origini della multimedialità. Dall'arte programmata all'arte interattiva* (A. Barrese e A. Marangoni, Silvana editoriale, Milan, 2007).

**1972/2010** He was continuously committed to strategic design and communication.

**1972** He founded the study *PRO – Programma & Progetto*, the first professional structure in Italy of a multi-professional and interdisciplinary nature.

**1979** He opened *Barrese – Immagine coordinata*, a pioneer design studio that worked in the theorization and design of corporate image, as well as complex communication systems.

**1995** He founded *Barrese & Buddensieg – Strategic and Communication Design*.

In these years, Barrese received numerous awards, including seven Compasso d'Oro as well as honorable mentions and nominations.

**1979/1981** He was a member of the steering committee of the ADI – Associazione per il Disegno Industriale.

**1985/2005** Alongside other professional and artistic endeavors, he dedicated himself to *Narrativa visuale*. This poetic work was integrated with one specific research into the expressive potential of computers and digitalism.

**2000** He resumed his artistic work with participation in all the major exhibitions of kinetic art in Italy and abroad and, since 2005, this activity has been ongoing.

**2006/2017** He carried out entirely unprecedented research.

Recent works were based on a rich and comprehensive principle of interactivity, made possible in part by advances in electronic and digital technologies.

### **Lighting objects.**

Objects that employ light tracing, activatable and accessible by the viewer.

### **Sparkling objects.**

Objects that make direct use of electric energy to produce sparks and arcing effects. These objects too are activatable and can be used by the viewer.

### **Structures and installations.**

Large works of art featuring immersive interactivity, in an ambient or urban style, that use light, electricity, and digital media.

### **Geographical art installations.**

Large terrestrial-scale operations.



Antonio Barrese nasce a Milano nel 1945.

Termina gli studi all'Accademia di Belle Arti di Brera.

Nel 1963 fonda il Gruppo MID e ne fa parte fino al 1972.

Barrese, nel MID, realizza oggetti e strutture, installazioni cinetiche e interattive, fotografie e film sperimentali, spettacoli di sinestesia visivo-acustica e progetti ambientali.

Nel 1964 entra a far parte del movimento *Nouvelle Tendence*, che raggruppa gli artisti dell'avanguardia internazionale.

Partecipa a centinaia di mostre, in Italia e all'estero, in gallerie e musei.

Il lavoro di quegli anni è documentato dalla monografia: *MID Alle origini della multimedialità. Dall'arte programmata all'arte interattiva* (A. Barrese e A. Marangoni, Silvana editoriale, Milano, 2007).

**1972/2010** Si dedica continuamente al design strategico e di comunicazione.

**1972** Fonda lo studio *PRO – Programma & Progetto*, prima struttura professionale, in Italia, a carattere multiprofessionale e interdisciplinare.

**1979** Apre *Barrese – Immagine coordinata*, studio di design pioniere nella teorizzazione e nei progetti di immagine coordinata e nei sistemi di comunicazione complessi.

**1995** Costituisce *Barrese & Buddensieg – Strategic and Communication Design*. In questi anni Barrese riceve numerosi riconoscimenti, tra cui sette Compassi d'Oro tra premi, menzioni d'onore e nomination.

**1979/1981** È membro del comitato direttivo dell'ADI (Associazione per il Disegno Industriale).

**1985/2005** Contemporaneamente all'attività professionale e a quella artistica, si dedica alla *Narrativa Visuale*. Queste istanze poetiche sono integrate a una particolare ricerca sulle potenzialità espressive del computer e della digitalità.

**2000** Riprende l'attività artistica partecipando a tutte le principali mostre di Arte cinetica in Italia e all'estero e, dal 2005, quest'attività diventa continuativa.

**2006/2017** Si dedica a nuove ricerche del tutto inedite. I lavori recenti sono basati su un'articolata e ricca interattività, resa possibile anche dalle possibilità tecnologiche elettroniche e digitali.

#### **Lighting objects.**

Oggetti che impiegano la luce tracciante, attivabili ed agibili da parte dello spettatore.

#### **Sparkling objects.**

Oggetti che impiegano senza mediazione direttamente l'energia elettrica, facendole produrre scintille ed archi voltaici. Anche questi oggetti sono attivabili ed agibili da parte dello spettatore.

#### **Strutture e installazioni.**

Grandi opere caratterizzate da un'interattività immersiva, a dimensione ambientale o urbana, che usano la luce, l'elettricità e i media digitali.

#### **Installazioni di Arte geografica.**

Grandi interventi a scala territoriale.

Antonio Barrese wurde 1945 in Mailand geboren.

Er absolvierte sein Studium an der Accademia di Belle Arti in Brera.

1963 gründete er die Gruppo MID und blieb bis 1972 Mitglied der Gruppe.

In der MID entwarf Barrese Objekte und Strukturen, interaktive kinetische Installationen, Fotografien und experimentelle Filme, visuell-akustische Synästhesie-Performances sowie atmosphärische Projekte.

1964 trat er der Nouvelle Tendence-Bewegung bei, die Künstler der internationalen Avant-garde zusammenbrachte.

Er nahm sowohl in Italien als auch im Ausland an Hunderten Ausstellungen in Gallerien und Museen teil.

Die Arbeit dieser Jahre ist in der Monografie *MID Alle origini della multimedialità. Dall'arte programmata all'arte interattiva* (A. Barrese e A. Marangoni, Silvana editoriale, Milan, 2007) dokumentiert.

**1972/2010** Er widmete sich fortwährend dem strategischen Design und der Kommunikation.

**1972** Er gründete das Studio *PRO – Programma & Progetto*, das erste professionelle Gefüge berufs- und fachgebietsübergreifender Art in Italien.

**1979** Er eröffnete *Barrese – Immagine coordinata*, ein wegbereitendes Design-Studio, das in der Theoretisierung und dem Entwurf von Firmenauftritten sowie komplexer Kommunikationssysteme tätig ist.

**1995** Er gründete *Barrese & Buddensieg – Strategic and Communication Design*. Im Laufe dieser Jahre erhielt Barrese zahlreiche Auszeichnungen, einschließlich sieben Compassi d'Oro sowie lobende Erwähnungen und Nominierungen.

**1979/1981** Er war Mitglied des Lenkungsausschusses der ADI – Associazione per il Disegno Industriale.

**1985/2005** Neben anderen fachlichen und künstlerischen Unternehmungen widmete er sich der *Narrativa visuale*. Diese poetische Arbeit entstand im Rahmen einzigartiger Forschungsarbeiten zum expressiven Potenzial von Computern und des Digitalismus.

**2000** Er setzte seine künstlerische Tätigkeit fort und nahm an allen bedeutenden Ausstellungen kinetischer Kunst in Italien und im Ausland teil, was er seit 2005 beibehält.

**2006/2017** Er führte vollkommen beispiellose Untersuchungen durch.

Die jüngsten Arbeiten basierten auf einem teilweise durch den Fortschritt der elektronischen und digitalen Technologie ermöglichten reichhaltigen und umfassenden Interaktivitätsprinzip.

#### **Leuchtende Objekte.**

Objekte, die Lightracing nutzen, dem Betrachter zugänglich und durch ihn aktivierbar.

#### **Funkelnde Objekte.**

Objekte, die elektrische Energie unmittelbar dafür nutzen, Funken und Lichtbogeneffekte hervorzubringen. Diese Objekte können ebenfalls vom Betrachter aktiviert und genutzt werden.

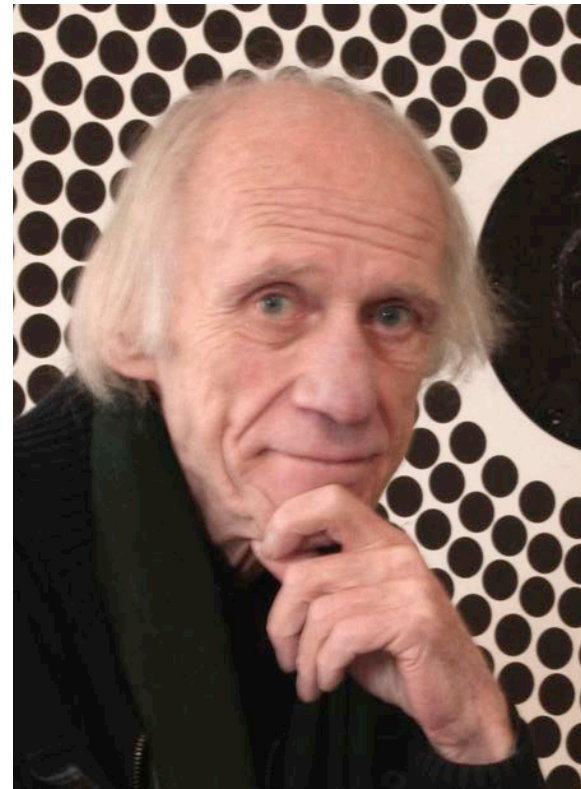
#### **Strukturen und Installationen.**

Große Kunstwerke atmosphärischen oder urbanen Stils, die umfassende Interaktivität bieten und Licht, Elektrizität sowie digitale Medien nutzen.

#### **Geografische Kunstinstallationen.**

Umfangreiche Arbeiten globalen Ausmaßes.

ALBERTO MARANGONI



Alberto Marangoni was born in Giussano (Milan) in 1943.

He graduated at Accademia di Belle Arti di Brera in Milan.

**1964** He founded Gruppo MID, devoting himself to kinetic art and experimental aesthetics.

**1972** He founded the studio *MID Design/Comunicazioni visive*, working professionally within visual, product, and exhibition design contexts.

He has been proprietor of the studio **Marangoni Design** since 1992, where he continues his professional work.

**1973/1976** He was a board member of ADI, Associazione per il Disegno Industriale.

**1985/1995** He was a steering committee member of ISIA (Istituto for artistic industries) in Urbino.

#### **Professional recognition**

**1996** Honorable Mention at the *Wood of Finland International Competition* for the project Tecosystem.

**1992** Honorable mention at the *Bio 13* (Biennial of Industrial Design in Ljubljana) for having designed the poster exhibition of *Cento Anni di Industria in Italia*.

**1985** *Premio Puntina Aiap*, honorable mention for the graphic work.

**1982** Winner of the competition for corporate image design and for the signage system for Ferrovie Nord of Milan.

**1981** Honorable mention at the *Bio 9* (Biennial of industrial design in Ljubljana) for the corporate image and signage system for Sea (Società Esercizi Aeroportuali of Linate and Malpensa airports).

**1979** Nomination for the Compasso d'Oro for the graphic image of the weekly publication *L'Europeo*, Rizzoli Editore.

Winner of the Compasso d'Oro for the monograph *Tre secoli di calcolo automatico*, IBM Italia.

**1968** Honorable mention at the *Bio 3* (Biennial of Industrial Design in Ljubljana) for research in experimental photography.

Winner of the international competition for the design of the Italian Pavilion at the XIV Triennale di Milano.

#### **Educative Work**

**2002/2007** Professor of Communication design in the Faculty of Design at Politecnico di Milano.

**2002/2004** Professor of the postgraduate course in Landscape design at Accademia di Belle Arti in Brera.

**1977/2007** Professor at the ISIA of Urbino for the courses Experimental and research design and basic design.

**1969/1972** Professor at the Società Umanitaria for the graphic assistants course.

#### **Scientific Work**

**1969/1972** He is the author of essays and articles regarding visual communication, including *1933/1983 Cinquant'anni di visual design in Italia*.

He has held several meetings and seminars at public and private educational facilities.



Alberto Marangoni nasce a Giussano (Milano) nel 1943.

Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

**1964** Fonda il Gruppo MID, dedicandosi all'arte cinetica e all'estetica sperimentale.

**1972** Fonda lo studio *MID Design/Comunicazioni visive*, svolgendo attività professionale nell'ambito del visual, del product e dell'exhibition design.

**1992** È titolare dello studio *Marangoni Design* dove continua l'attività professionale.

**1973/1976** È membro del comitato direttivo dell'ADI (Associazione per il Disegno Industriale).

**1985/1995** È membro del comitato direttivo dell'Isia di Urbino.

#### **Riconoscimenti professionali**

**1996** Menzione d'onore al *Wood of Finland international Competition* per il progetto Tecosystem.

**1992** Menzione d'onore al *Bio 13*, Biennale del disegno industriale di Lubiana, per i manifesti della mostra *Cento anni di industria in Italia*.

**1985** Premio *Puntina Aiap*, menzione d'onore per l'attività grafica.

**1982** Vincitore del concorso per il progetto d'immagine coordinata e per il sistema di segnaletica per le Ferrovie Nord di Milano.

**1981** Segnalazione d'onore al *Bio 9*, Biennale del disegno industriale di Lubiana, per l'immagine coordinata e il sistema segnaletico della Sea (Società Esercizi Aeroportuali di Linate e Malpensa).

**1979** Segnalazione Compasso d'oro per l'immagine grafica del settimanale L'Europeo, Rizzoli Editore.

Vincitore del Compasso d'oro per la monografia *Tre secoli di calcolo automatico*, IBM Italia.

**1968** Menzione d'onore al *Bio 3*, Biennale del disegno industriale di Lubiana, per la ricerca di fotografia sperimentale.

Vincitore del concorso internazionale per il progetto del Padiglione italiano alla XIV Triennale di Milano.

#### **Attività didattica**

**2002/2007** Docente di Design della comunicazione alla facoltà di Design del Politecnico di Milano.

**2002/2004** Docente al master di *Landscape design* all'Accademia di Belle Arti di Brera.

**1977/2007** Docente all'Isia di Urbino per i corsi di Progettazione sperimentale e di ricerca e di *Basic design*.

**1969/1972** Docente alla Società Umanitaria per il corso di assistenti grafici.

#### **Attività scientifica**

Autore di saggi e articoli sulla comunicazione visiva tra cui *1933/1983. Cinquant'anni di visual design in Italia*.

Ha tenuto diversi incontri e seminari presso strutture didattiche pubbliche e private.

Alberto Marangoni wurde 1943 in Giussano (Mailand) geboren.

Er graduierte an der Accademia di Belle Arti di Brera in Mailand.

**1964** Gründete er die Gruppo MID und widmete sich der kinetischen Kunst sowie der experimentellen Ästhetik.

**1972** Gründete er das Studio *MID Design/Comunicazioni visive* und war beruflich in den Bereichen visuelles, Produkt- und Ausstellungsdesign tätig.

**1992** Inhaber des Studios *Marangoni Design*, in dem er seine berufliche Tätigkeit fortsetzte.

**1973/1976** War er Vorstandsmitglied der ADI, Associazione per il Disegno Industriale.

1985/1995 War er Mitglied des Lenkungsausschusses des ISIA (Institut für Kunstwirtschaft) in Urbino.

#### **Berufliche Anerkennung**

**1996** Lobende Erwähnung beim internationalen *Wettbewerb Wood of Finland* für das Projekt Tecosystem.

**1992** Lobende Erwähnung auf der *Bio 13* (Industriedesign-Biennale in Ljubljana) für die Planung der Posterausstellung des *Cento Anni di Industria in Italia*.

**1985** Premio *Puntina Aiap*, lobende Erwähnung für die grafischen Arbeiten.

**1982** Gewinner des Wettbewerbs um die Gestaltung des Firmenauftritts und des Beschilderungssystems der Ferrovie Nord von Mailand.

**1981** Lobende Erwähnung auf der Bio 9 (Industriedesign-Biennale in Ljubljana) für die Gestaltung des Firmenauftritts und des Beschilderungssystems von Sea (Società Esercizi Aeroportuali der Flughäfen Linate und Malpensa).

**1979** Nominierung für den Compasso d'Oro für die grafische Ausgestaltung der Wochenzeitschrift L'Europeo, Rizzoli Editore.

Gewinner des Compasso d'Oro mit der Monografie *Tre secoli di calcolo automatico*, IBM Italia.

**1968** Lobende Erwähnung auf der Bio 3 (Industriedesign-Biennale in Ljubljana) für Forschungsarbeiten zur experimentellen Fotografie.

Gewinner des internationalen Wettbewerbs um die Gestaltung des italienischen Pavillons auf der XIV Triennale di Milano.

#### **Lehrtätigkeit**

**2002/2007** Professor für Kommunikationsdesign an der Design-Fakultät des Politecnico di Milano.

**2002/2004** Professor für das Aufbaustudium der *Landschaftsarchitektur* an der Accademia di Belle Arti in Brera.

**1977/2007** Professor an der ISIA von Urbino für die Kurse experimentelles und Forschungsdesign sowie Grundkonzeption.

**1969/1972** Professor an der Società Umanitaria für den Grafikassistentenkurs.

#### **Wissenschaftliche Arbeiten**

**1969/1972** Er ist Autor von Essays und Artikeln zum Thema visuelle Kommunikation, beispielsweise der *1933/1983 Cinquant'anni di visual design in Italia*. Er führte mehrere Konferenzen und Seminare an öffentlichen und privaten Bildungseinrichtungen durch.



kanalidarte  
galleria d'arte\_afra canali  
via Alberto Mario, 55  
25121 Brescia - I  
T +39 030 5311196  
M +39 333 3471391  
info@kanalidarte.com

Published in the occasion of the exhibition:

**IMMAGINI SINTETICHE** 1965/1972  
Gruppo MID – Antonio Barrese e Alberto Marangoni

8 march – 13 may 2017

*Dedicated to Anna Canali for what she taught us*

© kanalidarte  
© Gruppo MID

A special thanks from:  
Kanalidarte, Antonio Barrese. Alberto Marangoni



*Exhibition manager* Afra Canali  
*Project director* Stefano Crosara  
*Exhibition manager assistant* Simona Caccia  
*Critical essay – Saggio critico – Kritischen Essay* Stefania Gaudiosi  
*Project catalogue – Progetto del catalogo – Projektkatalog* Antonio Barrese and Stefania Gaudiosi  
*Text – Testi – Texte* Antonio Barrese, Afra Canali  
*Translation – Traduzioni – Übersetzungen* Aaron Brown, Christopher Lack, Megan Foster  
*Photographer – Fotografi – Fotografen* Antonio Barrese, Archivio Gruppo MID, Ugo Mulas (portrait of Lucio Fontana)  
Fotostudio Rapuzzi, Brescia  
*Printed by – Stampa – Presse* Azeroprint, Marostica (VI)  
*Technical support – Supporto tecnico – Technische Unterstützung* Serigrafia Sergen (printing and visual material)  
*Set up* Bruno Benzoni



(Copia omaggio)