



Gruppo MID
1965 - 2015
Antonio Barrese
Alberto Marangoni

Gruppo MID
1965 - 2015
Antonio Barrese
Alberto Marangoni



€ 30,00 (I.I.)



Antonio Barrese
Alberto Marangoni

Gruppo **MID** 1965 – 2015

Antonio Barrese
Alberto Marangoni

Gruppo **MID**

1965 – 2015

**Antonio Barrese
Alberto Marangoni**

MID

1965–2015

Gruppo

Critical essay – Saggio critico
Stefania Gaudiosi

INTRODUCTION Afra Canali		INTRODUZIONE Afra Canali
ΠΟΪΗΣΙΣ Stefania Gaudiosi	1	ΠΟΪΗΣΙΣ Stefania Gaudiosi
EXHIBITION	27	MOSTRA
WORKS	53	OPERE
FOUR BOYS SIXTIES	75	FOUR BOYS SIXTIES
APPARATUS	99	APPARATI

With its exhibition dedicated to the Milanese Gruppo MID, the Kanalidarte gallery reconfirms its attention to the fundamental protagonists of Kinetic and Programmed art, who by now generally are recognized as one of the most significant episodes of Italian culture and artistic avant-garde of those years. The MID Group is considered an unquestionable foundation of the most current trends, those of New Media and of the rediscovered unity of Art and Design.

MID is the acronym for *Mutamento Immagine Dimensione: (Mutation, Image, Dimension)*.

Mutation: change, innovation, predisposition to the avant-garde.

Image: visuality, the area in which the group works.

Dimension: involvement with the temporal dimension, that of multimedia and synesthesia.

Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca and Alberto Marangoni founded the MID Group in Milan in 1964.

Definitely sharing many of the guidelines that characterize kinetic art in its genre (collective work, negation of the individuality of the artist - all the works of MID are rigorously only signed with the name of the group, whereas other groups have not been able to maintain such strict determination - interactivity of the spectator who becomes a protagonist of the work itself in its becoming, identity of both art and project). The singularity of the MID Group lies predominantly in the poetry tied to **Mutation**: it is not a change tied to the movement of the art object in its becoming, but a true effort that, through the movement, leads to its total **Transformation**. This is the absolute novelty of the group's research for the analysis of which I refer to the very clear and illuminating reading of the text by Stefania Gaudiosi that opens the exhibition catalogue.

MID's activity is rich and extensive.

It includes the realization of objects and structures, interactive installations and large exhibitions, experimental photographs and films, visual-acoustic synesthetic performance and environmental projects, all conceived with a strong orientation toward the definition of languages.

In 1965, the group became part of the Nova Tendencija movement, participating in Nova Tendencija 3 in Zagreb.

Also in 1965, the first exhibition dedicated to the group took place: Stroboscopic images at the Galleria Danese in Milan.

It was followed by more than four hundred personal and group exhibitions in galleries and museums both in Italy and abroad until 1972, when MID dissolved.

MID Group 1965/2015 is presented as a fairly complete catalogue of the work of these artists who gave so much to the development of kinetic art yet even today have not been sufficiently celebrated.

Kanalidarte thus wants to become a place where people can be sensitized to their work, supporting the research with an overall vision that goes beyond the mere works shown.

From this comes the presentation of the works divided by genre: from the more well-known *Stroboscopic Generators* to the *Tracing Line Generators*, the *Interference Generators*, and finally the almost unpublished *Synthetic Images*, a research project on the production of images that are born of the technical means used (photographic or film camera), so that the entire archive has been digitized in very high definition obtaining high quality results, an incredible occurrence in the age of Photoshop!

The catalog also includes critical texts, devices, and appendices.

I would like to underscore the tone of the recent declarations by Antonio Barrese (Exibart, summer 2015) which are particularly edgy on the subject of the reproducibility of the work and of its consequent originality, included at the end of the catalogue and thus shared by me.

The market and the choices of collecting often seem to follow a dynamic and logic entirely of its own!

Afra Canali

Con la mostra dedicata al Gruppo MID milanese la galleria Kanalidarte riconferma la propria attenzione rispetto ai fondamentali protagonisti dell'arte Cinetica e Programmata, oramai diffusamente riconosciuta come uno dei più significativi episodi della cultura e dell'avanguardia artistica italiana di quegli anni.

Il Gruppo MID è considerato una innegabile radice delle tendenze più attuali, quelle della New Media e della riscoperta identità tra Arte e Design.

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.

Condividendo certamente molte delle linee guida che caratterizzano l'arte cinetica nel suo genere (lavoro collettivo, negazione dell'individualità dell'artista – tutti i lavori del MID sono firmati rigorosamente col solo nome del gruppo, laddove altri gruppi non sono poi stati in grado di tener fede a tale difficile determinazione –, interattività dello spettatore, che diviene protagonista dell'opera stessa nel suo divenire, identità tra arte e progetto), la singolarità del Gruppo MID risiede prevalentemente nella poetica legata al **Mutamento**: non un cambiamento legato al movimento dell'oggetto-arte nel suo divenire, ma una vera e propria spinta che, per mezzo del movimento, porti ad una sua totale **Trasformazione**. Questa è la novità assoluta della ricerca del gruppo per la cui analisi rimando alla chiarissima e illuminante lettura del testo di Stefania Gaudiosi che apre il catalogo della mostra.

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 un 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: *Immagini stroboscopiche* presso la Galleria Danese di Milano.

Seguono più di quattrocento mostre tra personali e collettive, in gallerie e musei, in Italia e all'estero, fino al 1972, anno in cui il MID si scioglie.

Gruppo MID 1965/2015 si presenta come un catalogo piuttosto completo sul lavoro di questi artisti che troppo hanno dato allo sviluppo dell'arte cinetica per essere ancora ad oggi non sufficientemente celebrati.

La Kanalidarte vuole quindi essere luogo di sensibilità al loro lavoro, sostenendone la ricerca con una visione complessiva che vada al di là delle sole opere esposte in mostra.

Da qui la proposizione delle opere divise per generi: dai più noti *Generatori Stroboscopici*, ai *Generatori di Linee traccianti*, i *Generatori di Interferenze*, fino alle pressoché inedite *Immagini Sintetiche*, una ricerca sulla produzione di immagini che nascono dal mezzo tecnico impiegato (fotocamera o cinepresa), per cui l'intero archivio è stato digitalizzato in altissima definizione ottenendo risultati di alta qualità, circostanza incredibile ai tempi di photoshop! In catalogo ancora testi critici, apparati, appendici.

Vorrei sottolineare il tenore delle dichiarazioni recenti (exibart _estate 2015) di Antonio Barrese, particolarmente spigolose in merito al concetto di riproducibilità dell'opera e della sua conseguente originalità, riportate a termine del catalogo e per ciò stesso da me condivise.

Il mercato e le scelte del collezionismo sembrano spesso seguire dinamiche e logiche tutte loro!

Afra Canali



EASTRUTTI

LAMINARCA

1966
Marangoni, Laminarca, Grassi, Barrese
in the studio at Via Cesare Saldini 22, Milan.

Nello studio di Via Cesare Saldini 22, Milano

Error no. 1 ETYMOLOGY OF THE COGNIZABLE

The first error has to do with the name and, in particular, the semantic correspondence of the acronym first letter.

The **M** stands for **Mutamento** (Change) and not for *Movimento* (Movement), as has often been claimed by historians and critics, even after being corrected by members of the group.

History, or rather the tale that is made with it, is sometimes self-defeating, confirming the fact that many of the man products, material and immaterial, cease to belong to him the very moment they are shared. But the fact remains that, through hard philological work, the search for original sense and meaning can do justice to intentions, senses and meanings that communicate more things than semantic synthesis might suggest.

It is essential that none of the ideas is lost, simply because, otherwise, not only a piece of the past would be lost, but also, and above all, a future possibility.

Mutamento (Change), **Immagine** (Image), **Dimensione** (Dimension), is therefore the exact correspondence.

There is a substantial (and obvious) difference between the words movement and change, as relates to the very poetics of Gruppo MID.

Because if it is true that *movement* is synonymous with *kineticism*, the foundation of kinetic art itself, it is also true that the idea of change constitutes a further determination. A more deep determination.

Change, in fact, is often a result of movement, but not all movements generate a change (if not in special position, actual or illusory). If move-

Errore 1 ETIMOLOGIA DEL CONOSCIBILE

Il primo errore ha a che fare con il nome e, in particolare, con la corrispondenza semantica della prima lettera dell'acronimo.

La **M** sta per **Mutamento** e non per *Movimento*, come spesso è stato affermato da storici e critici, anche in seguito alle rettifiche degli stessi componenti del gruppo.

La storia, o meglio il racconto che si fa di essa, talvolta, si subisce, a conferma del fatto che molti prodotti dell'uomo, materiali e immateriali, smettono di appartenergli nel momento stesso in cui sono condivisi. Ma ciò non toglie che, attraverso un buon lavoro filologico, la ricerca del senso e del significato originari possa rendere giustizia a intenzioni, sensi e significati che dicono alcune cose in più di quanto la sintesi semantica possa suggerire.

È fondamentale che nessuna idea si perda, semplicemente perché, altrimenti, non si perderebbe soltanto un pezzo di passato ma anche e soprattutto una possibilità futura.

Mutamento, **Immagine**, **Dimensione**, è dunque la corrispondenza esatta.

C'è una differenza sostanziale (ed evidente) tra le parole movimento e mutamento, che ha a che fare con la poetica stessa del Gruppo MID.

Perché, se è vero che *movimento* è sinonimo di *cinetismo*, fondamento dell'arte cinetica appunto, è anche vero che l'idea di mutamento ne costituisce un'ulteriore determinazione. Una determinazione più profonda.

Mutamento, infatti, è spesso effetto del *movimento*, ma non tutti i movimenti generano un mutamento (se non di posizione nello spazio, ef-



**STROBOSCOPIC GENERATOR
BIG CYLINDER**

1967
 Electric motor, fluorescent light, timer to modify the lighting frequency, turned aluminium gears, ball bearings, transparent plexiglas rectangles with varnish decoration.
 Centrifugate cylinder in plexiglas, turned and varnished plate basement and closure.
 Dimensions Ø 40x60 cm

**GENERATORE STROBOSCOPICO
CILINDRONE**

1967
 Motori elettrici, circoline fluorescenti, temporizzatore per modificare la frequenza luminosa, ruotismi in alluminio tornito, cuscinetti a sfera, rettangoli in plexiglas trasparente con decorazione verniciata.
 Cilindro in plexiglas centrifugato, base e chiusura in lamiera tornita e verniciata.
 Dimensioni Ø 40x60 cm

ment is the displacement in space of one thing relatively to another, change may also be the transformation of one thing into another. But not into just any other – into another that is the consequence of a foundational informative element, synthetic and germinal, such as that contained in a seed (oddly tautological is the etymology of the [Italian] word *seme* (seed), which turns out to be approximately *seminare la cosa seminata* (to sow the sown thing).

Change requires the exterior and interior movement of the object (or of the thought), that forms and transforms an exterior *poiesis* and an interior *autopoesis*. The vital organization of growth around a basic informative element.

Movement, we used to say, in most cases produces one displacement alone.

Transformation is metamorphosis (μεταμόρφωσις), however, we will say here, capacity of *ulterior form* (μετα is *however, otherwise*).

Like the cryalis that transforms into a butterfly – two different, but deeply consequent and necessary, forms relative to one another.

That is, nothing turns into something that it is not already, in part and in potential.

What the objects of Gruppo MID enact is, precisely, a transformation – a change. From a simple, immobile configuration to that of maximally conceivable complexity, through the endless variations between, through the twofold movement of the device and light intermittance.

But the complexity is maintained in close relation with the geometrical matrix; it is not chaotic and entropic, and it is pushed just for a moment to the extreme threshold of intelligibility. And in this transformation of the pattern moving in (imperceptible) stroboscopic intermittence, the

fettiva o illusoria). Se il movimento è lo spostamento nello spazio di una cosa relativamente a un'altra, il mutamento può essere pure la trasformazione di una cosa in un'altra. Ma non in un'altra qualunque, in un'altra che è conseguenza di un'informazione fondante, sintetica e germinale, come quella contenuta in un seme (curiosamente tautologica è l'etimologia della parola *seme*, che risulta essere più o meno *seminare la cosa seminata*).

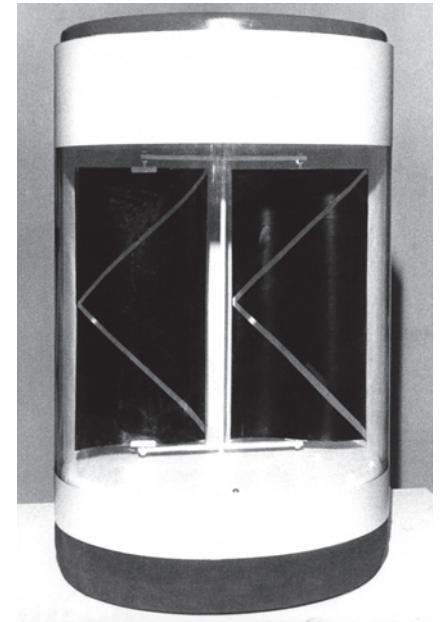
Il mutamento richiede un movimento esteriore e interiore dell'oggetto (o del pensiero), che forma e trasforma, una *poiesis* esteriore e un'*autopoesis* interiore. Un'organizzazione vitale di crescita attorno a un'informazione basilare.

Il movimento, dicevamo, nella maggior parte dei casi non produce altro che uno spostamento.

Trasformazione è metamorfosi (μεταμόρφωσις), invece, che diremo qui capacità di *forma ulteriore* (μετα è *invece, altrimenti*).

Come la crisalide che si muta in farfalla: due forme differenti ma profondamente conseguenti e necessarie l'una rispetto all'altra.

Niente diventa qualcosa che non sia già in parte e in potenza, cioè. Gli oggetti del Gruppo MID mettono in scena una trasformazione, un mutamento, appunto. Dalla configurazione semplice, immobile, alla massima complessità percepibile, attraverso infinite variazioni intermedie dovute al duplice movimento del dispositivo e dell'intermittenza luminosa. Ma la complessità si mantiene in stretta relazione con la matrice geometrica, non è caotica ed entropica, e si spinge appena un istante sulla soglia estrema dell'intelligibilità. E in questa trasformazione del pattern in movimento nell'intermittenza stroboscopica (impercettibile) il movimento/mutamento è molteplice, effettivo e illusorio. Che





movement/change is manifold, actual and illusory. The fact that, then, even the effective movement is illusory, and that which is illusory is, in its way, even more real, is evident, when examined for a moment with a broader intellect.

In fact, *Mutamento* (Change) is also *alteration* (in the sense of changing a thing from what it is, and turning it into another), and this is where the work of Gruppo MID approaches *Psychedelia*, ψυχή (soul) and δηλός (clear, evident), precisely in the sense of the expansion of consciousness, a state in which one sees more, and in fact, produces a vision. Stroboscopic light, experimented on a wide scale in the works of Gruppo MID (who designed the first *Ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato* – Programmed and sonorized stroboscopic environment – a predecessor to those found now in every nightclub in the world!), operates within known perceptive metamorphoses, and indeed temporary psychological alterations, by specifically acting on the pineal gland, producing phenomenas of visual disorientation, and generating visions.

We will not go too far into the famous question of *Time* as matter and paradox, but it is within *Time* that all of this, perceptually, takes place.

**STROBOSCOPIC GENERATOR
MONOROLL**

1965
Opalescent plexiglas cylinders, electric motor, turned aluminium gears and ball bearings.
Dimensions Ø 15x45 cm

**GENERATORE STROBOSCOPICO
MONORULLO**

1965
Cilindri in plexiglas opalescente, motore elettrico, ruotismo in alluminio tornito e cuscinetto a sfere.
Dimensioni Ø 15x45 cm

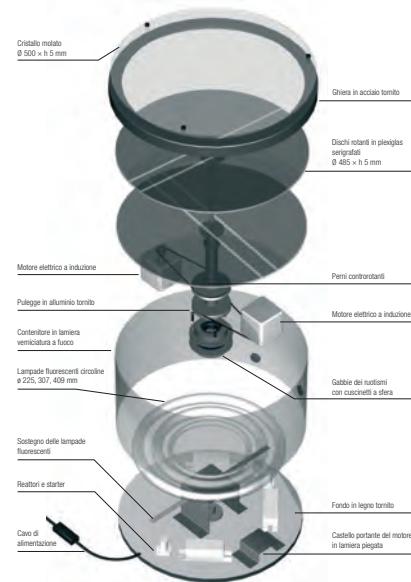
poi anche il movimento effettivo sia illusorio e quello illusorio sia, a suo modo, ancora più reale, è evidente, se ci si affaccia per un istante a un qualche intelletto più ampio.

Infatti *mutamento* è anche *alterazione* (nel senso di mutare una cosa da quello che è, farla diventare altro) ed è in questo che l'opera del Gruppo MID si avvicina alla *Psichedelia*, ψυχή (*anima*) e δηλός (*chiaro, evidente*), nel senso proprio di *allargamento della coscienza*, stato in cui si vede di più, anzi, si produce una visione.

La luce stroboscopica, ampiamente sperimentata nelle opere del Gruppo MID (che ha progettato il primo *Ambiente stroboscopio programmato e sonorizzato*, prototipo di tutte le discoteche mondiali!) opera note metamorfosi percettive, addirittura temporanee alterazioni psichiche, agendo sulla ghiandola pineale, producendo fenomeni di disorientamento visivo e generando visioni, appunto.

Non ci spingeremo troppo oltre nella nota questione del *Tempo* come sostanza e come paradosso, ma è nel *Tempo* che tutto questo, percettivamente, accade.





GENERATOR TRACER 1

1966

Two electric motors, gears with ball bearings and brass bushings, fluorescent light, two turned and silkscreened rotating discs in plexiglas, two push button switches.

Dark grey enamelled metal sheet, top protective disc in cut crystal glass.

Dimensions Ø 40x25 cm

GENERATORE TRACCIANTE 1

1966

Due motori elettrici, ruotismo con cuscinetti a sfere e boccole in ottone, circoline fluoerescenti, due dischi rotanti in plexiglass torniti e serigrafati, due interruttori a pulsante. Lamiera verniciata a fuoco in colore grigio scuro, disco superiore di protezione in cristallo molato.

Dimensioni Ø 40x25 cm

Error no. 2 PHENOMENOLOGY OF THE INCOGNIZABLE

*If we could understand a single flower,
we would know who we are and what the world is*

Jorge Luis Borges

This definition of change contains a clue to the second error.

At times, the experimental work of Gruppo MID has been considered at the margins of the kinetic experience, because it came after a series of experiments already widely consolidated (such as those of Gruppo T and Gruppo N, for example, and in general of all coeval art collected in the *Nouvelle Tendance*, which MID would access only later).

However, justice is not done to Gruppo MID in these terms.

Gruppo MID can be defined, in fact, **Post-kinetic** (or, even, Iper-kinetic?) that is, as having come after, and almost exceeding, the existing art, opening up new spaces of exploration to access something else, to experience with something else. I would say that MID is therefore *Post-kinetic*, though their labeling offers no perennial source of possible errors.

Boundaries, even conceptual ones, are boxes that offer delimited spaces, in an attempt to bring about order. The risk, however, is that the boxes then do not open again, and even their content is forgotten. It is for this reason that labels, ever more insidious, are often adopted – because they claim conceptual order of a word that gives complexity a simple definition.

Errore 2 FENOMENOLOGIA DELL'INCONOSCIBILE

*Se potessimo capire un solo fiore,
sapremmo chi siamo e cos'è il mondo.*

(Jorge Luis Borges)

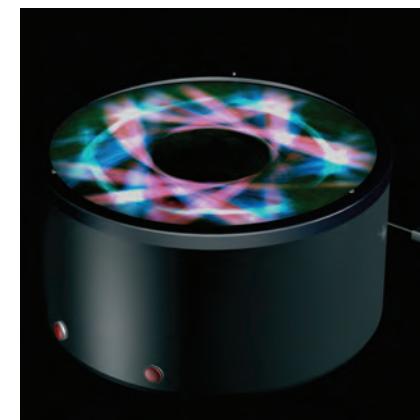
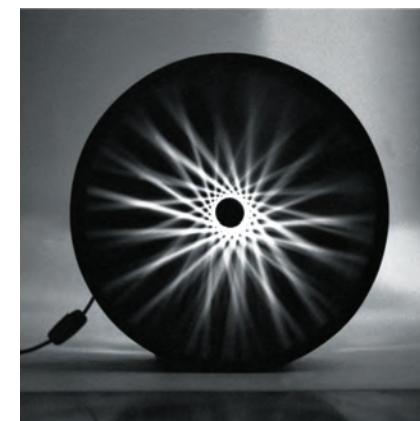
Nell'intendere così il mutamento, è racchiuso un indizio per il secondo errore.

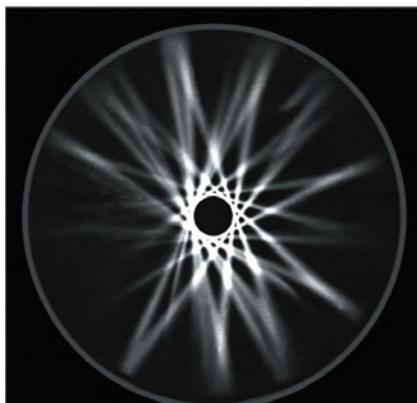
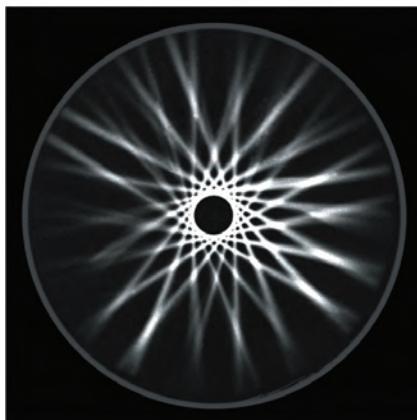
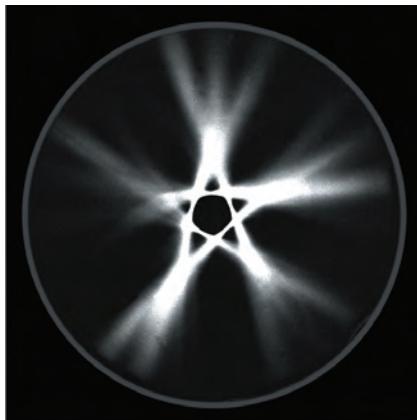
Talvolta il lavoro sperimentale del Gruppo MID è stato considerato a margine dell'esperienza cinetica, perché venuto dopo una serie di esperienze già ampiamente consolidate (come quelle del Gruppo T e del Gruppo N, per esempio, e in generale di tutta l'arte coeva accolta nell'alveo di *Nuova Tendenza*, a cui il MID accederà solo più tardi). Se il Gruppo MID viene letto in questi termini, non gli si rende giustizia, però.

Il Gruppo MID può essere definito, infatti, **Post-cinetico** (o addirittura Iper-cinetico?) cioè, viene dopo e quasi supera l'arte preesistente, aprendo nuovi spazi di esplorazione per accedere a qualcos'altro, per sperimentare qualcos'altro.

Direi che il MID, dunque, è *Post-cinetico*, se nell'etichettare non ravvisassi una fonte perenne di possibili errori.

I confini, anche concettuali, sono scatole che offrono spazi delimitati, nel tentativo di mettere ordine. Il rischio però è che le scatole, poi, non si riaprano più e ci si dimentichi perfino del contenuto. Per questo spesso, si adoperano etichette, ancora più insidiose, perché pretendono l'ordine concettuale di una parola che dia della complessità una defini-





But, to contradict ourselves, we will operate here, too, with the usual force with which theory always operates in praxis.

We affirm, therefore, that MID is *post-kinetic*, with the tacit – scientific – hope that this statement may be falsified.

Because the MID boys were very young when they joined in an already established current, but they have never been imitators of it. There was, and is, too much intelligence in their work, too erotic a charge (which is always, in every sense, love of knowledge – an extreme form of curiosity), if it can be put in such a way, to not be inflammatory, thundrous, unsettling their artistic career. And, to quote Iannis Xenakis, author of *kinetic accidents* before its time, but relevant still today – aesthetic value can only coincide with the proper, rather than with the beautiful – true beauty is actually the amount of intelligence contained in the work.

In truth, Gruppo MID, as befits an avant-garde group, opened up a scene that belongs to a world that is still undefined and therefore nameless, whose definition has not yet been completed, because it still has the will to configure itself as an avant-garde phenomenon.

You can see them now, in their lab coats, dissecting the visual phenomenon with the electric cut of a poetic synapse, or screwing and unscrewing, mounting and unmounting the iconic myths of the machine culture, with blue overalls and keys in a rigorous, ascendant metaphor. The youngsters of MID had given themselves some practical rules rooted in theory:

- To be a strictly anonymous group (a kind of team whose only goal should be the unveiling of a phenomenon in which the *Small Self* bows out, negligible, in favor of the *Great Self*, collective).

zione semplice.

Ma, per contraddirci, opereremo, anche qui, la solita forzatura che sempre la teoria opera sulla prassi.

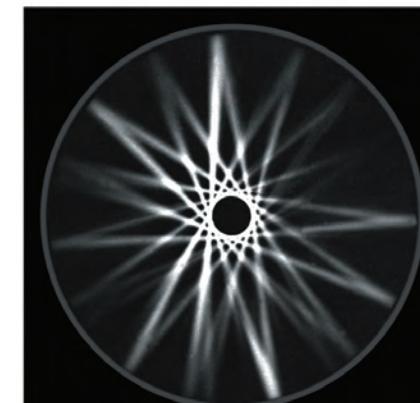
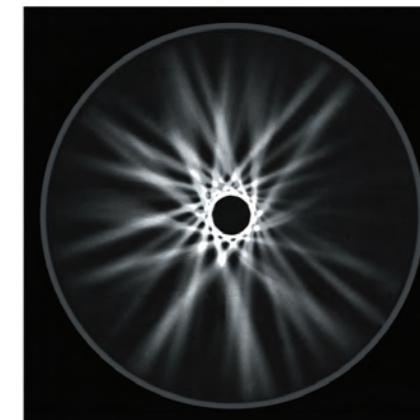
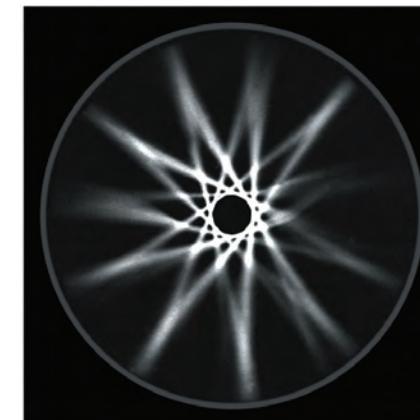
Affermiamo, quindi, che il MID è *post-cinetico*, con la tacita speranza – scientifica – che questa affermazione possa essere falsificata.

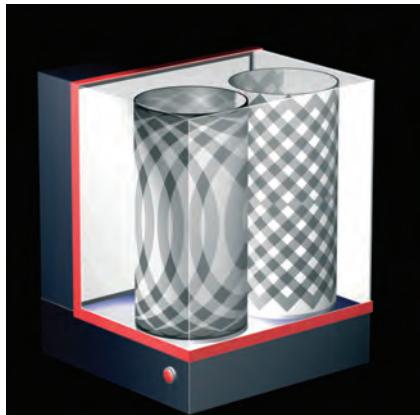
Lo è perché i ragazzi del MID erano giovanissimi quando hanno preso parte di una corrente già consolidata, ma non ne sono stati epigoni. C'era, e c'è, troppa intelligenza nel loro lavoro, troppa carica erotica (che è sempre, in tutte le accezioni, amore per la conoscenza, una forma estrema di curiosità), se così si può dire, per non essere bruciante, fulminea e spiazzante la loro vicenda artistica. E, per dirla con Iannis Xenakis, autore di *accidenti cinetici* ante litteram, oggi – allora, ma vale ancora oggi – il valore estetico non può che coincidere con il giusto, piuttosto che con il bello e che, la vera bellezza è in realtà la quantità di intelligenza contenuta nell'opera.

Per la verità il Gruppo MID, come si conviene a un gruppo d'avanguardia, ha aperto uno scenario appartenente a un mondo ancora indefinito e quindi senza nome, la cui definizione non ha avuto completezza, perché ha la forza di configurarsi tuttora come fenomeno d'avanguardia. Un po' te li immagini, col camice bianco, a sezionare il fenomeno visivo col taglio elettrico di una sinapsi poetica, oppure ad avvitare e svitare, montare e smontare i miti iconici della civiltà delle macchine, con tute blu e chiavi in ordine di rigorosa metafora ascendente.

I giovani del MID si erano dati alcune regole pratiche intrise di teoria:

- Essere un gruppo rigorosamente anonimo (una sorta di *équipe* il cui unico obiettivo fosse il disvelamento di un fenomeno a cui l'*Io Piccolo* s'inchina, trascurabile, a favore di un *Io Grande*, collettivo).





STROBOSCOPIC GENERATOR

BIROLL

1966

Electric motors, fluorescent light, push-button switch, turned aluminium gears, ball bearings, transparent and centrifugate plexiglas cylinders with varnished decoration.

Anodized and brushed sheet, front in heat-bend plexiglas and pasted.

Dimensions 50x50x50 cm

GENERATORE STROBOSCOPICO

BIRULLO

1966

Motori elettrici, dircoline fluorescenti, interruttore a pulsante, ruotismi in alluminio tornito, cuscinetti a sfera, cilindri in plexiglass centrifugato trasparente con decorazione verniciata.

Lamiera anodizzata e spazzolata, frontale in plexiglass piegato a caldo e incollato.

Dimensioni 50x50x50 cm

- To study the visual phenomenon with a scientific air (only to become aware of just how poetic science is).
- To conduct experiments of an optical–kinetic character, fundamentally involving the participation of the public, who activates and carries out the aesthetic occurrence without submission, at times with the support of motorized mechanical devices, and always with the use of light sources, investigating, in depth, the intrinsic potential of the technical vehicle (as seen, in particular, in *Immagini sintetiche* [Synthetic images] and *Film sperimentali* [Experimental films]).
- To pursue an aesthetic purpose, naturally (not necessarily prefigured but due to asemantic manifestations of physical phenomenon, under certain conditions).
- To conduct **metadisciplinary** research – or, more to the point, **exodisciplinary** – through the multimedial prefiguration of synaesthetic spaces (these are the years that saw art beginning to inform ever more vast spatiotemporal environments, involving all the senses in the experience).

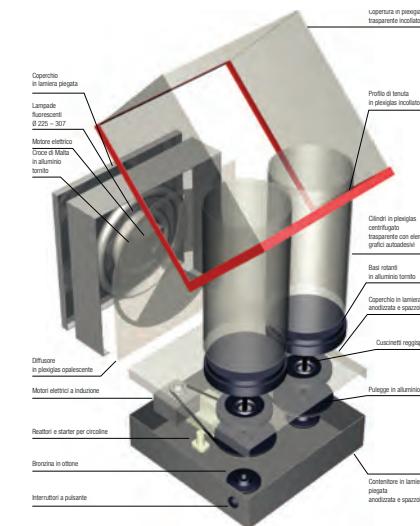
The piece about interactivity was well said. The interactive devices were pre–configured to ensure that the experience of the individual–object encounter could be fully participatory. And it can be said that that interactivity anticipated a kind of digital interactivity by now widespread, even before the existence of the computer, prefiguring it poetically in a friendly relationship with the machine, mysterious exosomatic otherness, created by man and immediately feared, even misunderstood, by him.

The relationship with chance, also a central theme of experimental ae-

- Studiare il fenomeno visivo con piglio scientifico (solo per accorgersi di quanto poetica è la scienza).
- Condurre esperimenti di carattere ottico-cinetico, in cui sia fondamentale l'intervento interattivo del pubblico, che attiva e svolge l'accadimento estetico senza subirlo, col supporto talvolta di dispositivi meccanici motorizzati e, sempre, di fonti luminose, e indagando fino in fondo le potenzialità intrinseche del mezzo tecnico (come, in particolare, nelle *Immagini Sintetiche* e nei *Film Sperimentali*).
- Perseguire un fine estetico, naturalmente (non necessariamente prefigurato, ma dovuto alle manifestazioni a-semantiche del fenomeno fisico, posto in certe condizioni).
- Condurre una ricerca di tipo **metadisciplinare**, o addirittura **eso-disciplinare**, attraverso la prefigurazione multimediale degli spazi *sinestetici* (sono gli anni in cui l'arte comincia a informare ambienti spazio-temporali sempre più vasti, coinvolgendo nell'esperienza tutti i sensi).

Dell'interattività si è detto molto e giustamente. I dispositivi interattivi erano preconfigurati per far sì che l'esperienza dell'incontro individuo-oggetto potesse essere pienamente partecipata. E si può dire che quell'interattività abbia anticipato l'interattività digitale ormai diffusa, prima ancora dell'esistenza del computer, prefigurandola poeticamente nella relazione amichevole con la macchina, misteriosa alterità esosomatica, creata dall'uomo e che subito l'uomo ha temuto o addirittura misconosciuto.

La relazione con il caso, tema anche centrale dell'estetica sperimentale, si genera dall'interazione. Proprio da questa relazione di risco-



sthetics, is generated by interaction. Precisely from this relationship of rediscovery, of physical manipulation.

Whoever activates the work will trigger causal, yet random, sequences within a predetermined range of possibilities. That is, the artists of MID prepare the work leaving the possibility to the user (the participant in the work) of intervening in a series of variants: speed, direction of rotation, light intensity, frequency...

The artists compare themselves with the phenomena that they stimulate with scientific attitude, and the laws of nature are allies.

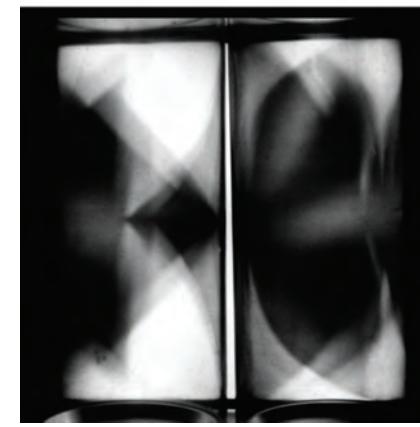
Geometry, light, time. Vision, perception, phenomenon. The work also shows very precise things, obsessive intentions, at times, articulating them in endless variations. It is in this way, and only this way, that the work becomes phenomenon with the same grace as the continually variable process that makes a flower bloom.

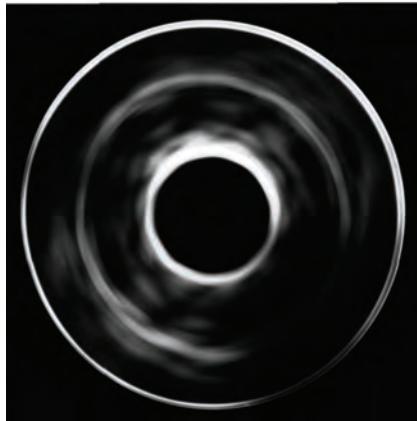
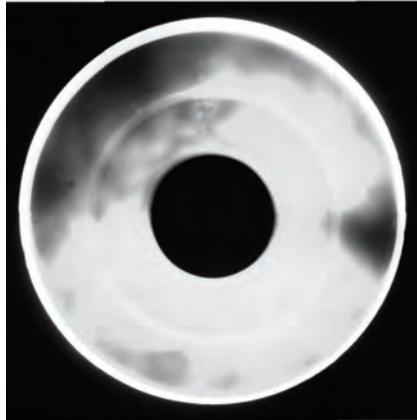


perta, di fisica manipolazione. Chiunque attiverà l'opera attiverà sequenze causali, ma allo stesso tempo casuali, all'interno di un predefinito campo di possibilità. Cioè gli artisti del MID preparano l'opera lasciando la possibilità al fruitore (spettatore partecipe dell'opera) di intervenire su una serie di varianti: velocità, verso di rotazione, intensità luminosa, frequenza...

Gli artisti si pongono di fronte ai fenomeni che loro stessi stimolano con atteggiamento scientifico, le leggi della natura sono alleate.

Geometria, luce, tempo. Visione, percezione, fenomeno. L'opera indica cose anche molto precise, intenzioni ossessive, talvolta, che articola in infinite varianti. È così e solo così che l'opera si fa fenomeno con la stessa grazia del processo continuamente variabile che fa sbocciare un fiore.





TRACER GENERATOR

1967
Electric motors, gearing with ball bearing, fluorescent light, turned and silkscreened plexiglas rotatind discs, two push-button switches.
Centrifugate plexiglas tube, top protective disc in plexiglas.
Dimensions ø 250 × h 150 mm

GENERATORE TRACCIANTE

1967
Motori elettrici, ruotismo con cuscinetti a sfere, circoline fluorescenti, dischi rotanti in plexiglas serigrafati, due interruttori a pulsante.
Tubo in plexiglas centrifugato, disco superiore di protezione in plexiglas.
Dimensioni ø 250 × h 150 mm

Error no. 3 AVANT GARDE WORKS BRING FORTH THE FUTURE

Or, you might say, with an opposing contention but to the same results:

*Art is not made of what is new but,
on the contrary, of what is old and, in fact, timeless.
It's hard to put old wine in new bottles,
and this is the misfortune that burdens the vanguard.
(La morfologia del movimento, G. Rickey,
in L'arte Programmata, Il Verri 22, Feltrinelli, Milan)*

It is a work of meticulous philology, in its divergences as well. It is, in the reading and re-reading of various works and processes, a hermeneutic operation, not circular, but spiral. Not concluded, unconcludable. From each part to the whole and vice versa.

Even when the outcome seems to be completely different from the original intention.

Well, the kind of art we are talking about is of this metamorphic nature.

Because it is **Design**.

Not long ago, speaking publicly about design, it happened that my words sparked a thought (and not the other way around), and my mind followed those words with amazed fatigue, trying to give them a meaning, to understand them as I uttered them. I then understood that those words could only have meaning still unknown, because they did not actually correspond to any truth consciously known to me.

Errore 3 L'AVANGUARDIA PRODUCE FUTURO

Oppure, si può dire, con un'affermazione di segno opposto ma con risultati equivalenti:

*L'arte non è fatta di ciò che è nuovo ma,
al contrario di ciò che è antico è, in realtà, atemporale.
È difficile mettere un vino vecchio in bottiglie nuove,
e questa è la sventura che pesa sull'avanguardia.
(La morfologia del movimento G. Rickey,
in L'arte Programmata, Il Verri n. 22, Feltrinelli, Milano)*

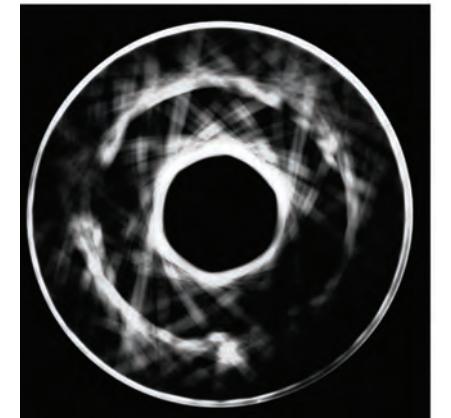
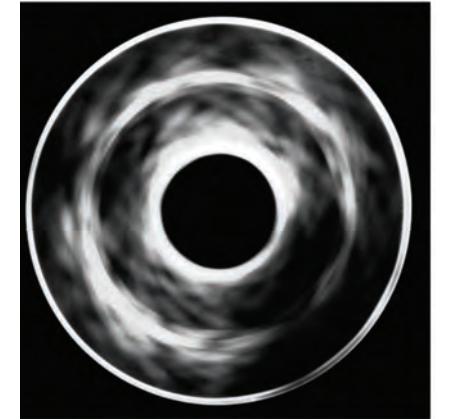
È un lavoro di meticolosa filologia, anche nelle divergenze. È, quella di lettura e riletura di opere e processi, un'operazione ermeneutica, non circolare, ma a spirale. Non conclusa, inconcludibile.

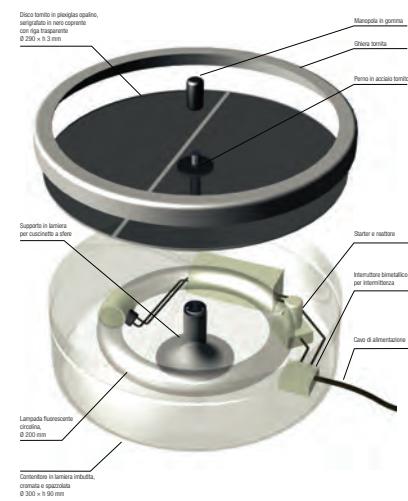
Dalla parte al tutto e viceversa.

Anche quando il risultato sembra essere completamente diverso dall'originale intenzione.

Ebbene, il genere di arte di cui stiamo parlando è di questa natura metamorfica. Perché è **progetto**.

Un po' di tempo fa, parlando pubblicamente di progetto, mi capitò che le parole generassero un pensiero (non il contrario) e la mente seguiva con fatica stupita quelle parole, cercando di dargli un significato, di capirle mentre le pronunciavo. Poi ho capito che quelle parole non potevano che avere un significato ancora ignoto, perché di fatto non corrispondevano a nessuna verità a me coscientemente nota. Erano un





FLUORESCENT BLINKER

1967

Fluorescent light, bimetallic switch working intermittently, matt varnished plexiglas disc with transparent line, turned brass gearings, rubber knob.

Anodized and brushed metal sheet.

Dimensions Ø 30x7,5 cm

LAMPEGGIATORE FLUORESCENTE

1967

Circoline fluorescente, interruttore bimetallico di intermittenza, disco in plexiglas verniciato opaco con linea trasparente, ruotismo in ottone tornito, manopola in gomma.

Lamiera anodizzata e spazzolata.

Dimensioni Ø 30x7,5 cm

It was an enigma that I would have to resolve over time. I was saying, I said, that *the nature of design, of any design, was that it was never to be concluded and that in this, lay its deepest nature*. I considered it valid, although that statement was accompanied by an embarrassed silence typical of those uncertainties that, during conferences, break the continuity of the speech and make it unrecoverable.

Time has passed, and now and then I've come back to those words with curiosity and vague embarrassment.

Then, some September afternoon, suddenly, I realized: design is a magical bridge between past and future, present, and therefore unconcluded and inconsistent, attempting to throw a problem that belonged to the past across the *hic et nunc* of the present, forward in time, with the pretense of turning it into an immediate future. In short, design is the skillful act of distorting time, reversing it, guessing what it is by virtue of tracks that do not testify to the past, but attempt to resolve the trauma of unconsciousness, intuition unexpressed, through an act of conscious will and foreshadowing.

In this sense **Design is always avant-garde** (literally).

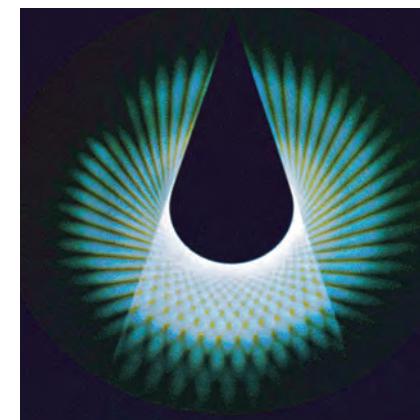
Such a thing can only be a process, unfinished and unfinishable, infinite, even if, for a moment, it can be contained in the supreme harmony of an artwork.

This is how it is for works of art, which also include those that have an intended use, such as objects of design – because in fact the works of MID are useless machines of impeccable design. And the members of MID, after the dissolution of the group, felt it was inevitable to follow up their artistic research with design projects, naturally and consistently: art as design and design as art, in every of its possible connotations.

enigma che avrei dovuto risolvere nel tempo. Dicevo, dissi, che *la natura del progetto, di qualunque progetto, era quella di non essere mai concluso e che in questo risiedeva la sua natura più profonda*. Lo presi per buono, sebbene a quella affermazione si accompagnò un silenzio imbarazzato e quelle tipiche incertezze che durante le conferenze rompono la continuità del discorso e lo rendono irrecuperabile. È passato del tempo, e di tanto in tanto sono tornata su quelle parole con curiosità e vago imbarazzo.

Poi, in un pomeriggio qualunque di settembre, all'improvviso, ho capito: il progetto è un ponte magico tra passato e futuro, presente, quindi inconcluso e inconsistente, che tenta di gettare un problema che apparteneva al passato, attraverso l'*hic et nunc* del presente, più avanti nel tempo, con la pretesa di farlo diventare immediato futuro. Insomma il progetto è l'atto consapevole di stravolgere il tempo, di invertirlo, di indovinarlo in virtù di tracce che non testimoniano il passato, ma che tentano di risolvere il trauma dell'inconsapevolezza, dell'intuizione inespressa, attraverso un atto di cosciente volontà e di prefigurazione. In questo senso, **il progetto è sempre avanguardia** (letteralmente). Una cosa del genere non può che essere un processo, inconcluso e inconcludibile, infinito, anche laddove per un attimo si lasci contenere nella suprema armonia dell'opera d'arte.

Lo è per le opere dell'arte, nelle quali si annoverano anche quelle che hanno una destinazione d'uso, come gli oggetti di design – perché infatti le opere del MID sono macchine inutili dal design impeccabile. E i componenti del MID, dopo la scioglimento del gruppo, hanno ritenuto inevitabile far conseguire dalle loro ricerche artistiche l'attività di design, con naturalezza e coerenza: arte come progetto e progetto come



The third error derives, therefore, from historical perspective and from having removed, from the work, the process, design, and avant garde ideology.

The first declaration of the book *MID, alle origini della multimedialità. Dall'arte programmata all'arte interattiva* (A. Barrese e A. Marangoni, testi di L. Meloni e P. Weibel, Silvana editoriale, Milano, 2007) in which the artists reclaim the right to speak of their work, is avant garde.

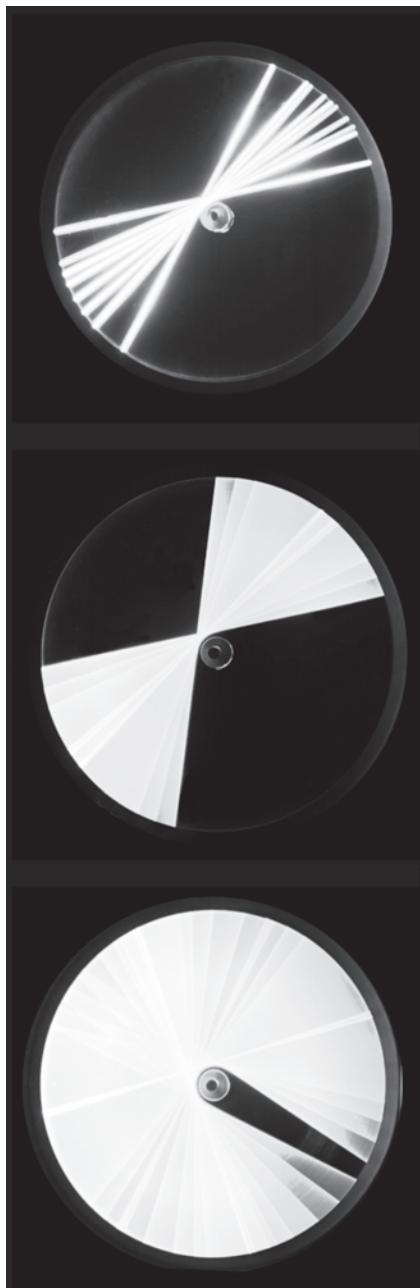
History is made of nonlinear revolutions, that are simply the attempt to regain possibilities that particular and complex circumstances, having

arte, in ciascuna delle sue possibili declinazioni.

Il terzo errore deriva, dunque, dalla prospettiva storica e dall'aver rimosso dall'opera il processo, il progetto e l'idea di avanguardia.

La dichiarazione iniziale del libro **MID. Alle origini della multimedialità. Dall'arte programmata all'arte interattiva** (A. Barrese e A. Marangoni, testi di L. Meloni e P. Weibel, Silvana editoriale, Milano, 2007), in cui gli artisti si riappropriano del diritto di parlare delle loro opere è avanguardia, per esempio.





to do with temporary structures of civilization, have made taboo. Therefore, the writing of the artist on the art is trasgressive, at least as much as is not talking about it at all, as letting the works speak for themselves.

And yet, *the infinitude of a work of art lies in the infinitude of its possible interpretations*; it is true. Because art is nothing but a potent medium among us and the *Great Time Without Time*, with a *Greater Self*, one more inclusive, to the point of sometimes be called *God*.

But it is also true that the design (creative...?) process is entirely human, unique, rigorous and necessary, in a work, as well as stringent. It is through that unique order – entirely human – that infinity can be born, so mysteriously.

So there is a discourse that has to do with the creative process, as well as that which has to do with the work in and of itself, which – if it unfolds – can be of great use (because it triggers autonomous reproductive processes). So useful that it is frowned upon by those with an interest in surrounding art with an air of mystique.

In short, what the artist does and has always done is fulfill an act of disobedience.

That is, he identifies traces of the divergent in the convergent; he operates within, among all those possible, the most unlikely of choices.

That is, he takes a risk. He never bets on seven when playing dice, but on two, or twelve, and sometimes on thirteen.

So, the artist who talks about himself and his work, when very rarely an artist talks about himself and his work, doubles up, and proposes the idea that even the mechanism behind the creative act can be unveiled,

La storia è fatta di rivoluzioni non lineari, che sono semplicemente il tentativo di riappropriarsi di possibilità che particolari e complesse circostanze, che hanno a che fare con assetti temporanei della civiltà, hanno reso tabù.

Trasgressiva è, dunque, la scrittura dell'artista sull'arte almeno quanto non parlarne affatto, lasciando che le opere parlino da sé.

Eppure, *l'infinità di un'opera d'arte risiede nell'infinità delle sue possibili interpretazioni*, è vero. Perché l'arte altro non è che un medium potentissimo tra noi e il *Grande Tempo Senza Tempo*, con un *Io Grande* e più comprensivo, al punto da essere talvolta nominato *Dio*.

Ma è anche vero che il processo progettuale (creativo...?) è tutto umano, unico, rigoroso e necessario, nell'opera, e stringente.

È da quell'unico ordine possibile – tutto umano – che nasce l'infinito, tanto misteriosamente.

C'è quindi un discorso che ha a che fare con il processo creativo, oltre a quello che ha a che fare con l'opera in sé, che – se narrato – può essere di grande utilità (perché innesca processi riproduttivi autonomi). Tanto utile da essere malvisto da chi ha interesse a circondare l'arte di un alone mistico.

In fondo ciò che l'artista fa e ha sempre fatto è compiere un atto disobbediente. Cioè, individua tracce divergenti in ciò che converge, opera, tra quelle possibili, la scelta più improbabile. Cioè rischia. Non punta mai sul sette, giocando a dadi, ma sul due oppure sul dodici e, talvolta, sul tredici.

Allora, l'artista che parla di sé e del suo lavoro, quando assai raramente un artista parla di sé e del suo lavoro, compie un duplice azzardo e



explained. Against all mystification.

This *clarifying* attitude is typical of this kind of art, of kinetic and programmed art in general and of that of Gruppo MID in particular.

The meaning and value of a work of art are, furthermore, always the result of a relationship.

The art system, sometimes, is as mystifying as it is reductive, fetishistic. It separates the work from all the rest, without the suspicion that its value lies largely

elsewhere, in the relationship that it establishes with the world.

The relationship is always authentic, unlike the work that, if it is a true work of art, has the power to deny itself, to remain silent, to self-falsify, once outside of this relationship or when this relationship suffers the abuse of a fundamental misunderstanding.

The recent response by Gruppo MID to the demands of the market (see page 118) is, once again, proudly avant garde. It remakes the world of the past, present, and future (the world interpreted as a place cleansed and put in order by consolidated ideas and practices) right before our eyes.

And, after all, what good is art if it does not – continually, because memory is ephemeral – place man before man, being that the knowable world is created by man, and the visible before the invisible?

suggerisce l'idea che si possa persino rivelare il meccanismo che c'è dietro all'atto creativo, spiegarlo. Contro ogni mistificazione.

Questo atteggiamento *chiarificatore* è tipico di questo genere di arte, dell'arte cinetica e programmata in generale, e di quella del Gruppo MID, in particolare.

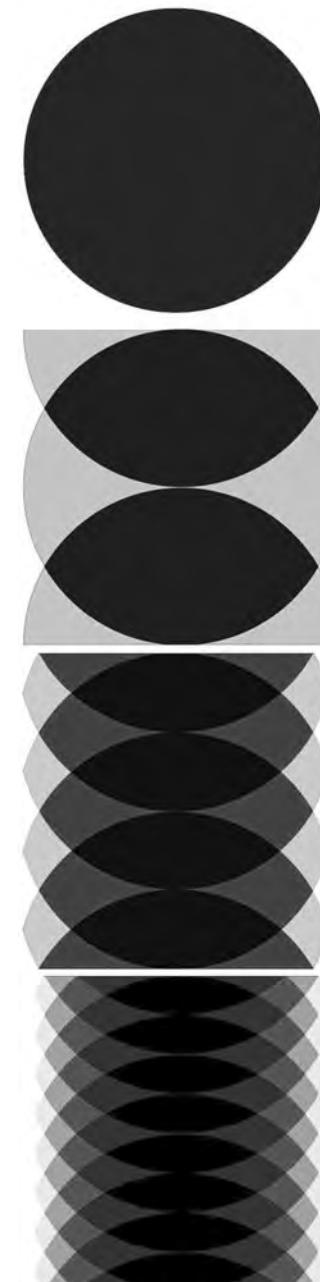
Il senso e il valore di un'opera d'arte, inoltre, sono il frutto di una relazione, sempre.

Il sistema dell'arte, talvolta, è tanto mistificatore quanto riduzionistico, feticista. Separa l'opera da tutto il resto, senza il sospetto che il suo valore sia in gran parte in quell'altrove, nella relazione che essa instaura con il mondo.

La relazione è sempre autentica, al contrario dell'opera che, se è una vera opera d'arte, ha il potere di negarsi da sola, di restare silente, di autofalsificarsi, una volta fuori da questa relazione o quando questa relazione subisce l'abuso di un equivoco fondamentale.

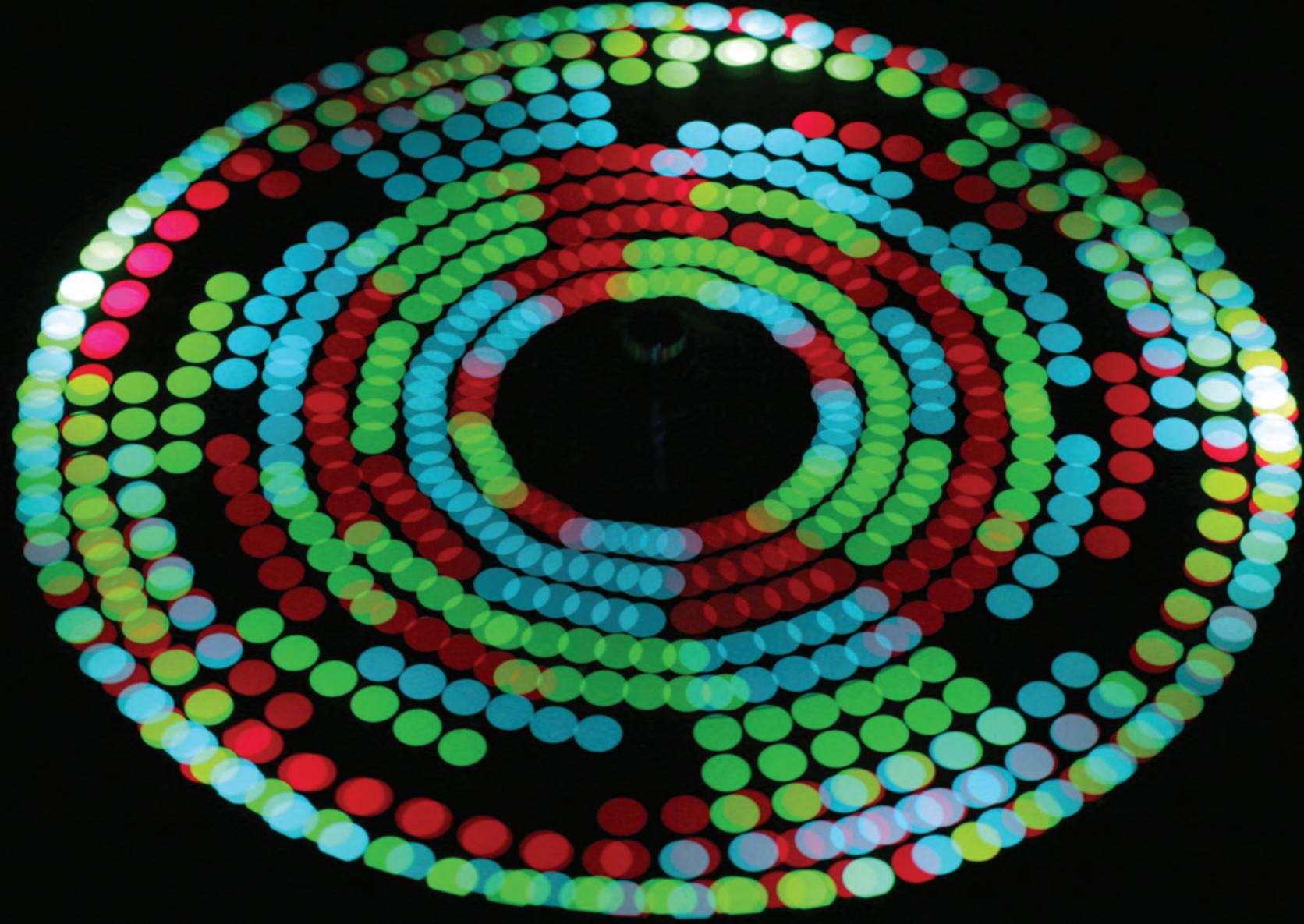
La recente dichiarazione del Gruppo MID nei confronti delle richieste del mercato (cfr pag 124) è, ancora una volta, superba avanguardia. Cioè rifà il mondo passato, presente e futuro (il mondo inteso come luogo mondato, pulito e ordinato dalle idee e dalla prassi consolidate) proprio sotto ai nostri occhi.

E, in fondo, a cosa serve l'arte se non a mettere – continuamente, perché effimera è la memoria – l'uomo di fronte all'uomo, essendo il mondo conoscibile delle cose generato dall'uomo, il visibile e l'invisibile?



An iconic image of the Gruppo MID:
the *Cerchio stroboscopico*.
Immagini sintetiche.
1965

Un'immagine iconica del Gruppo MID:
il *Cerchio stroboscopico*.
Immagini sintetiche.
1965



EXHIBITION MOSTRA

QUADRO STROBoscopICO

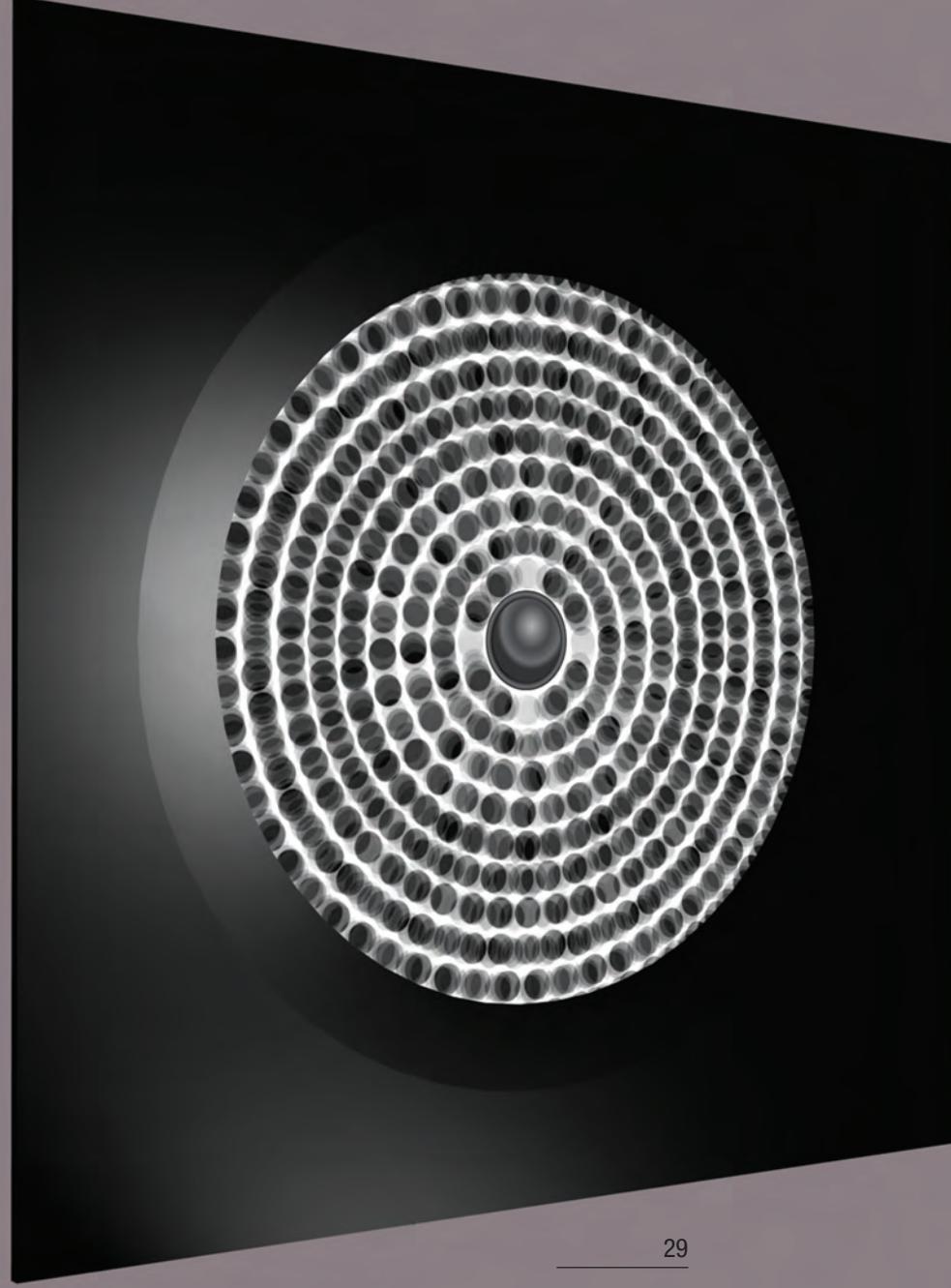
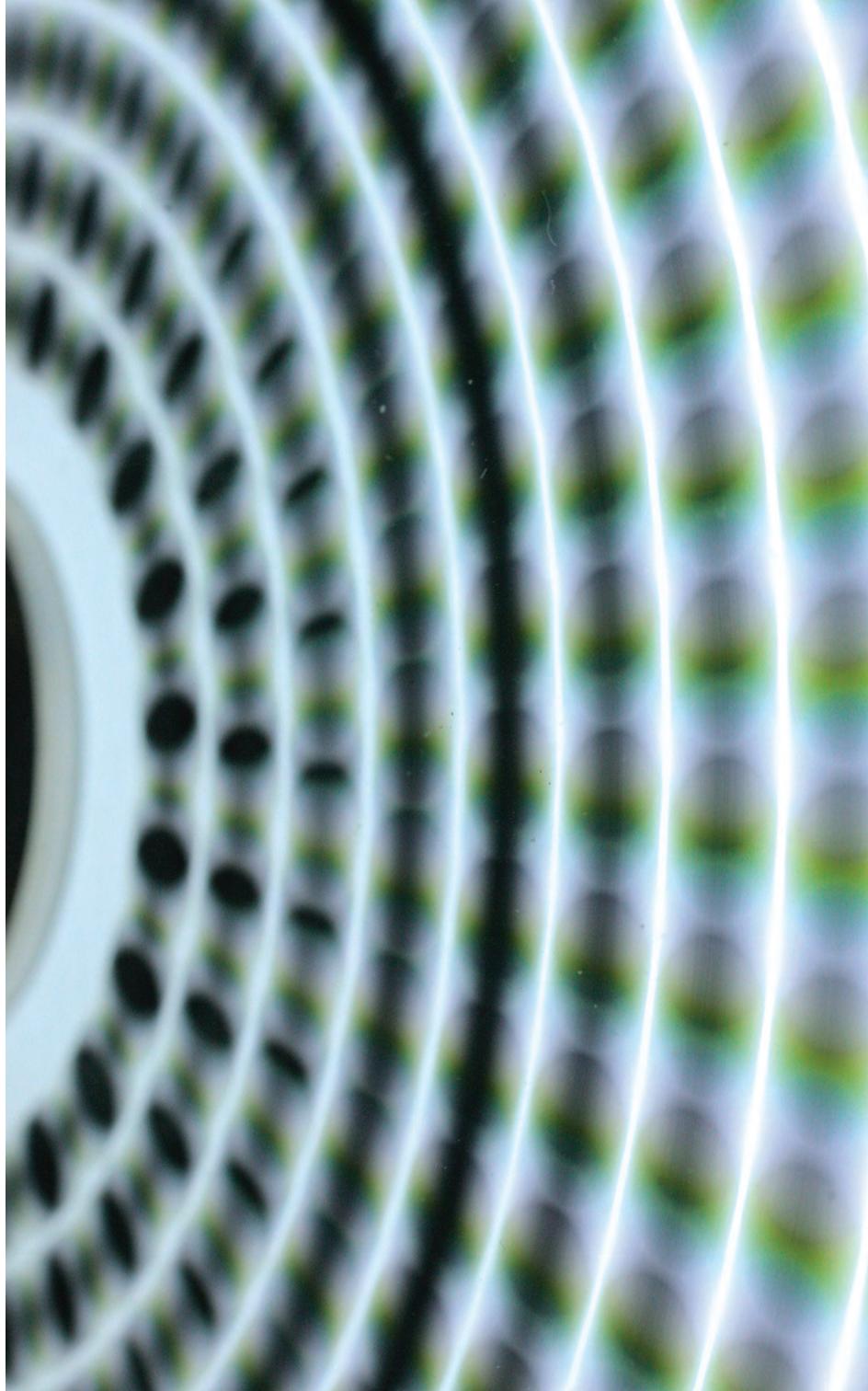
1966/1980
95x95x18 cm

Black diskette matrix

Manual movement. Stroboscopic light
Painted wood, aluminum gearing with bearing, methacrylate silkscreened disc

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale. Luce stroboscopica.
Legno verniciato, ruotismo in alluminio con cuscinetto, disco in metacrilato serigrafato.



QUADRO STROBOSCOPICO

1969/1981

50x50x8 cm

Black diskette matrix

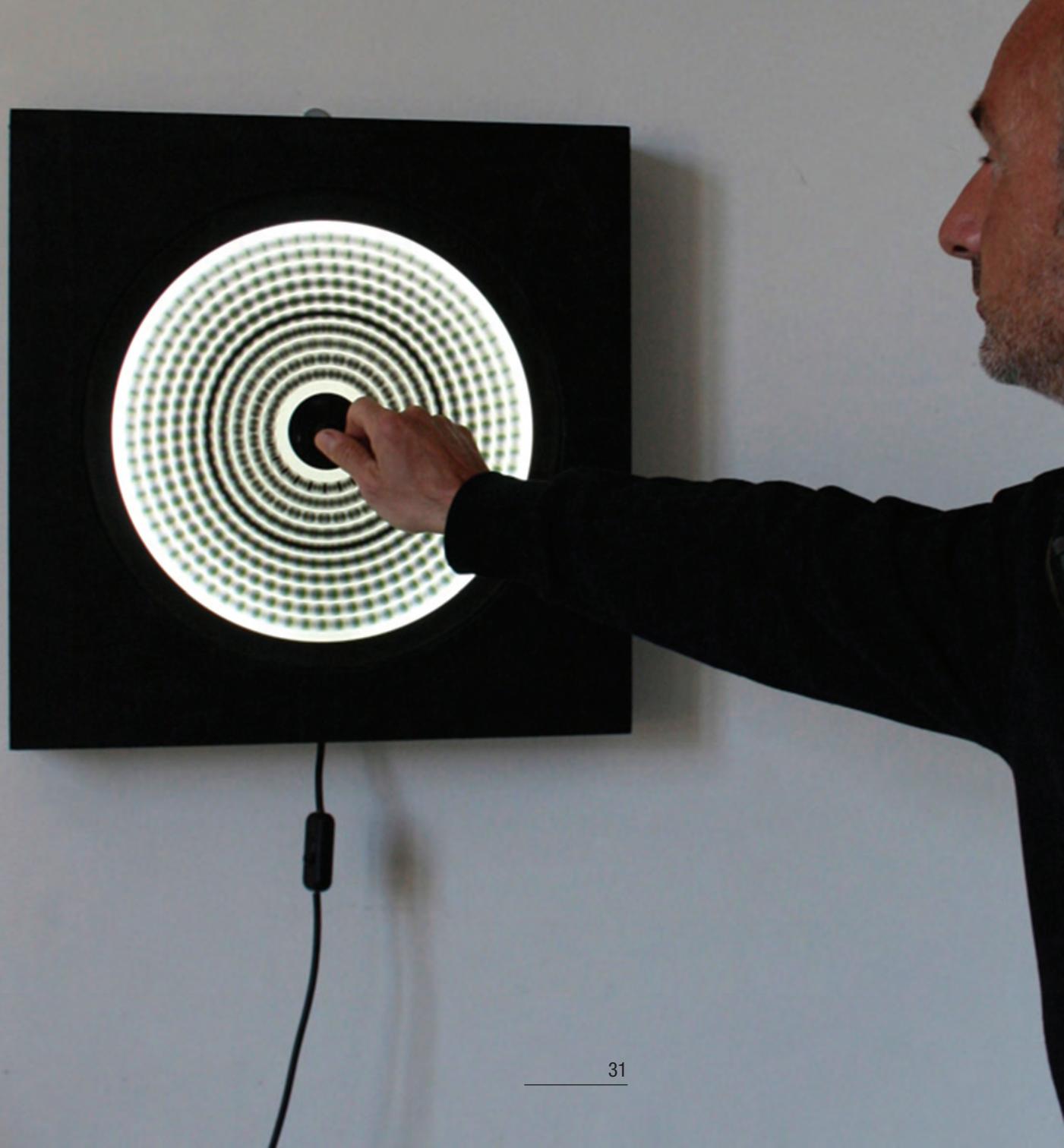
Manual movement. Stroboscopic light.

Painted wood, methacrylate silkscreened disc.

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale. Luce stroboscopica.

Legno verniciato, disco in metacrilato serigrafato.



OGGETTO STROBoscopICO

1968/2015

Ø 48x8 cm

Matrice a dischetti neri

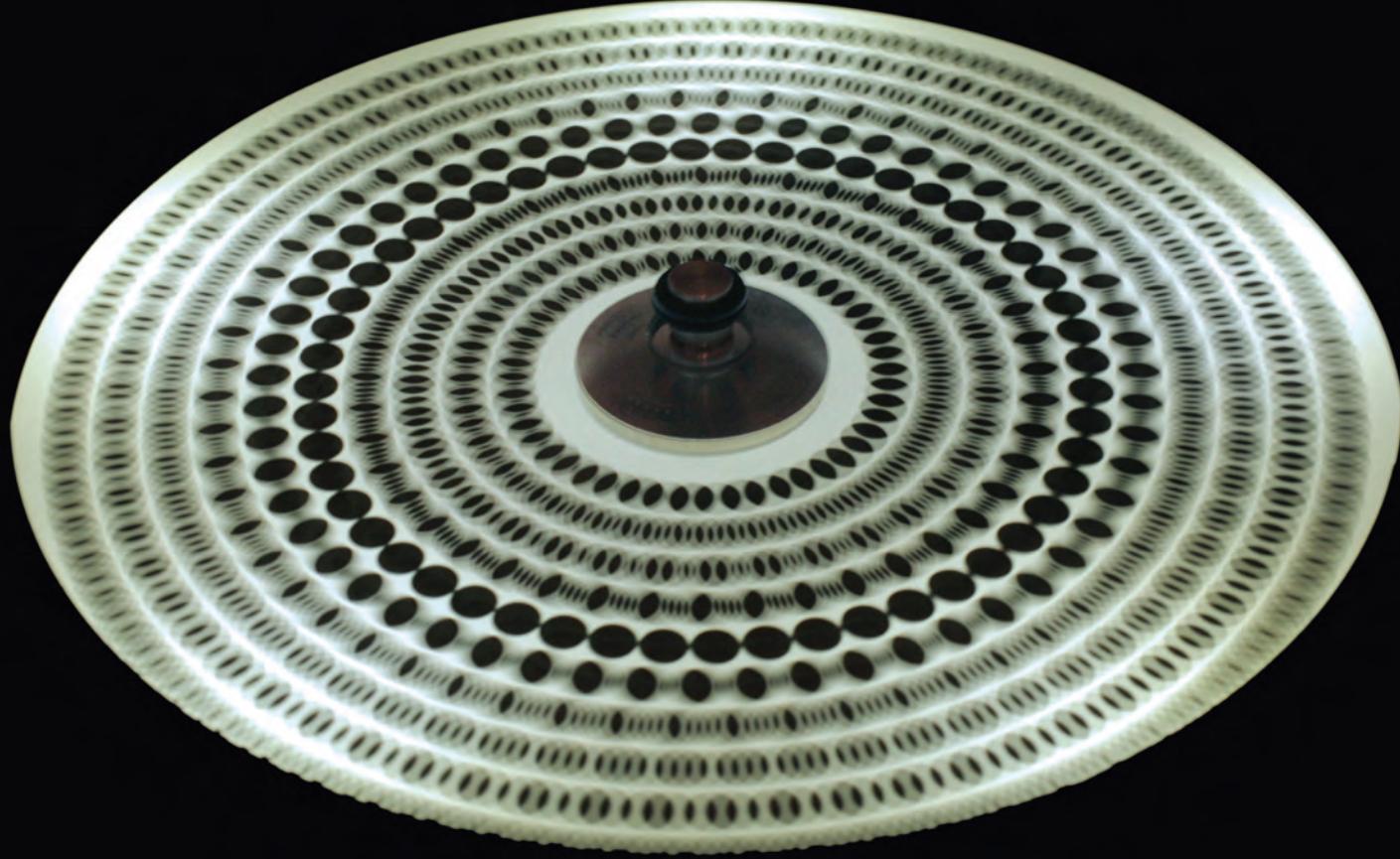
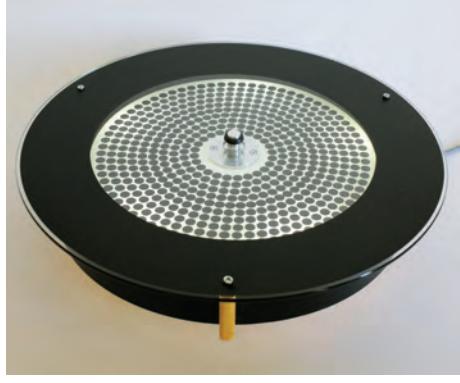
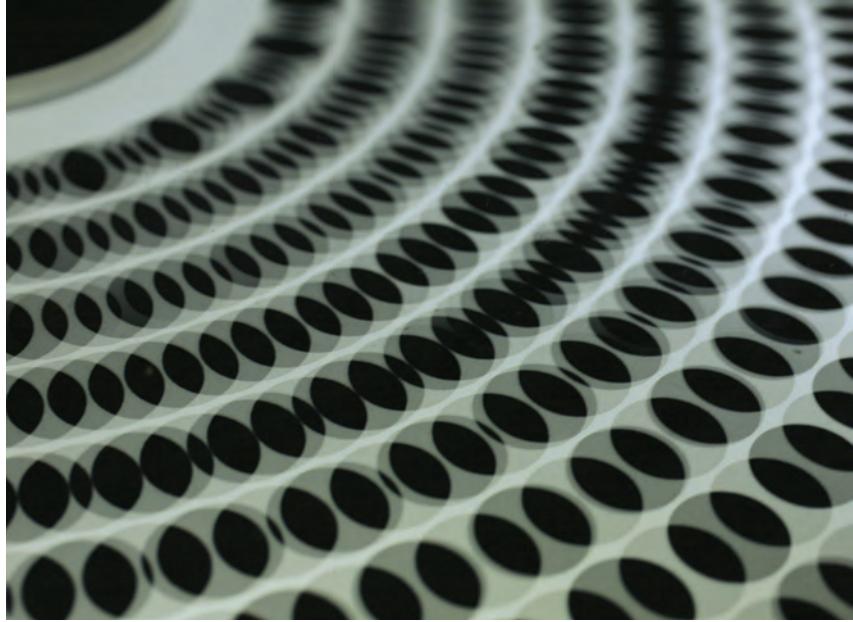
Movimento manuale. Luce stroboscopica.

PVC, legno compensato, ruotismo in alluminio con cuscinetto, disco in metacrilato serigrafato.

Black diskette matrix

Manual movement. Stroboscopic light.

PVC, plywood, aluminum gearing with bearing, silkscreened methacrylate disc



GENERATORE DI LINEE TRACCianti

1966

Ø 63x76 cm

Black diskette matrix

Motorized movement. Fluorescent light. Painted sheet metal, steel gearing with bearings, silkscreened methacrylate disc.

Matrice a dischetti neri

Movimento motorizzato. Luce fluorescente. Lamiera verniciata, ruotismo in acciaio con cuscinetti, disco in metacrilato serigrafato.



GENERATORE DI LINEE TRACCANTI

1967

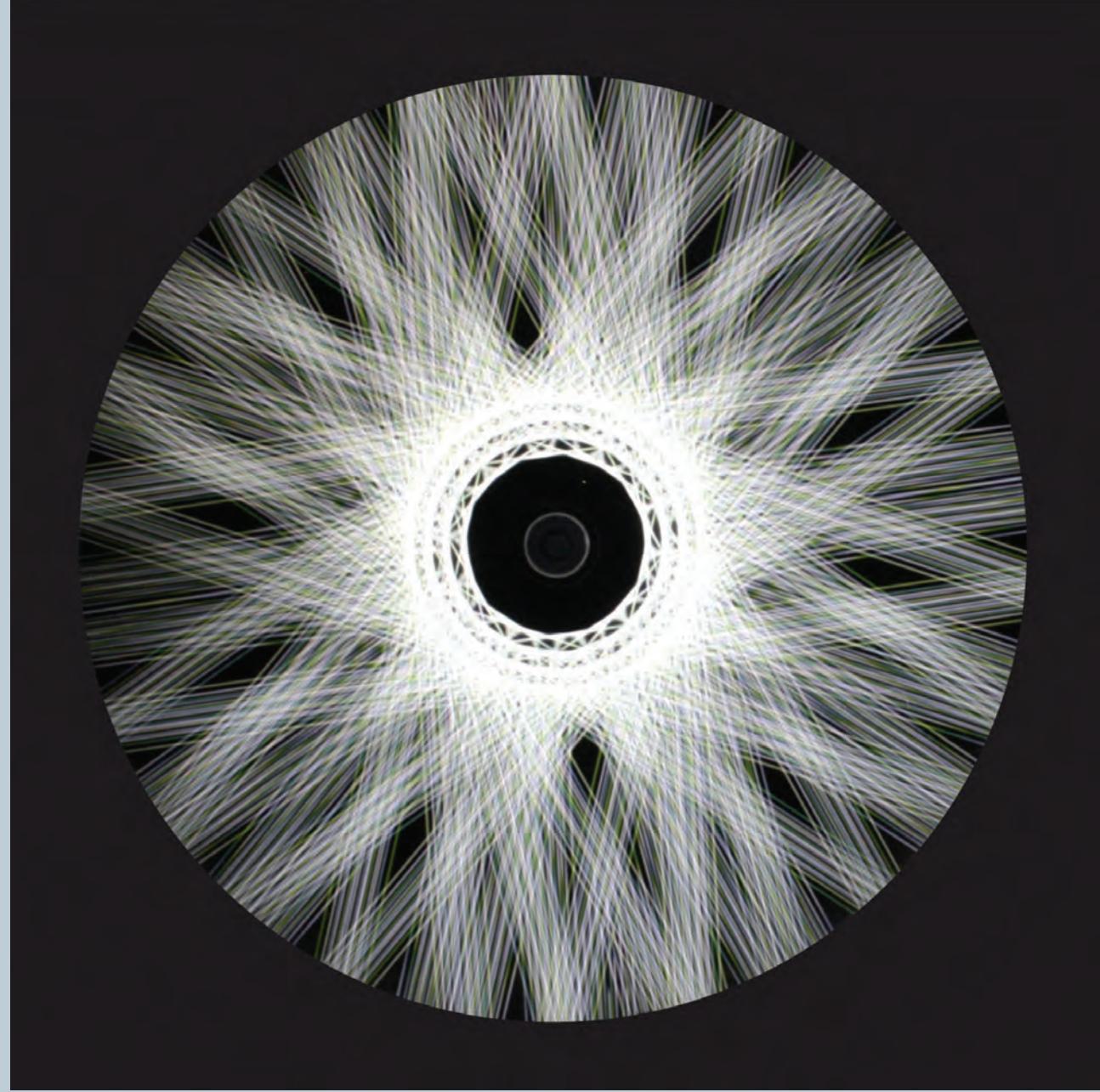
48x48x10 cm

Eight-stripe matrix

Manual movement. Fluorescent light. Painted wood, steel gearing with bearings, silkscreened methacrylate discs.

Matrice a otto righe

Movimento manuale. Luce fluorescente. Legno verniciato, ruotismi in acciaio con cuscinetti, dischi in metacrilato serigrafato.



GENERATORE DI LINEE TRACCIANTI

1967

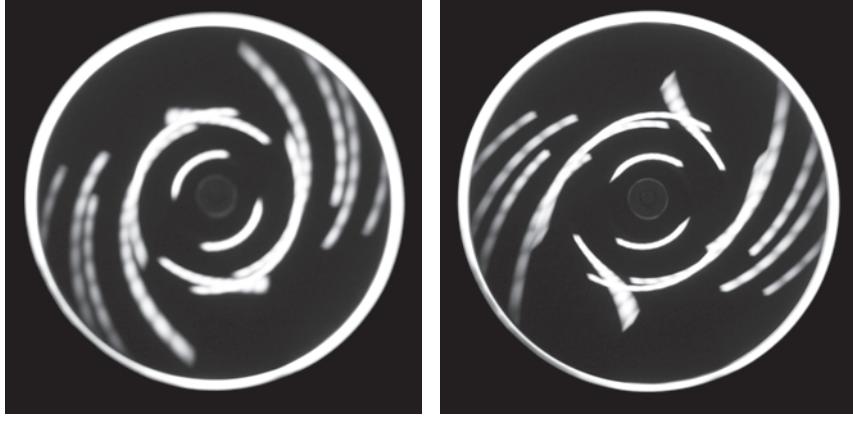
Ø 40x12 cm

Four matrix

Manual movement. Fluorescent light. Painted wood, steel gearing with bearings, silkscreened methacrylate discs.

Matrice a quattro linee

Movimento manuale. Luce fluorescente. Metacrilato verniciato, dischi in metacrilato serigrafato.



GENERATORE DI LINEE TRACCianti

1967

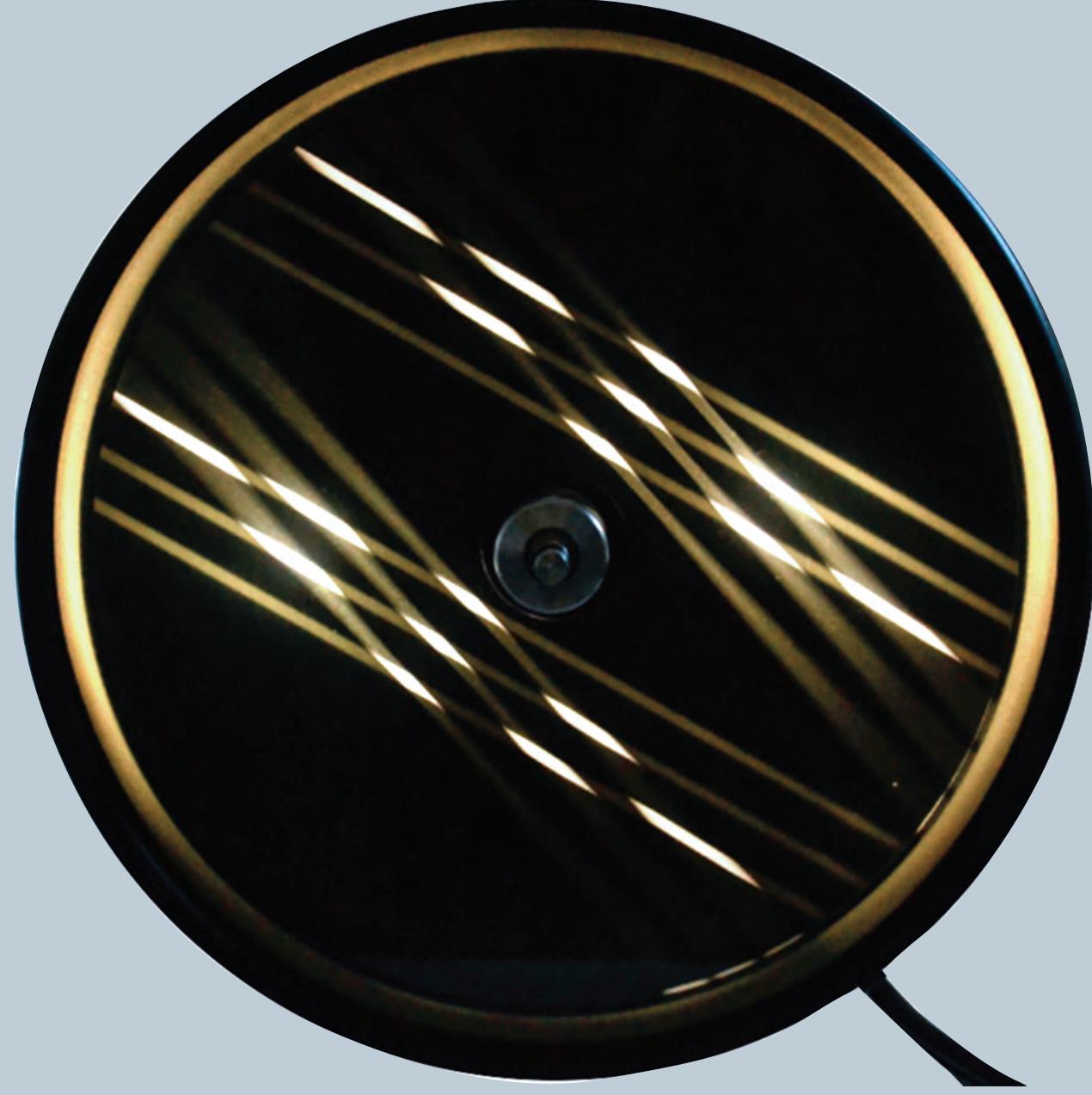
Ø 25x11 cm

Four matrix

Manual movement. Fluorescent light. Painted wood, steel gearing with bearings, silkscreened methacrylate discs.

Matrice a quattro linee

Movimento manuale. Luce fluorescente. Metacrilato verniciato, dischi in metacrilato serigrafato.



GENERATORE DI INTERFERENZE

1967

80x80x18 cm

Black diskette matrix

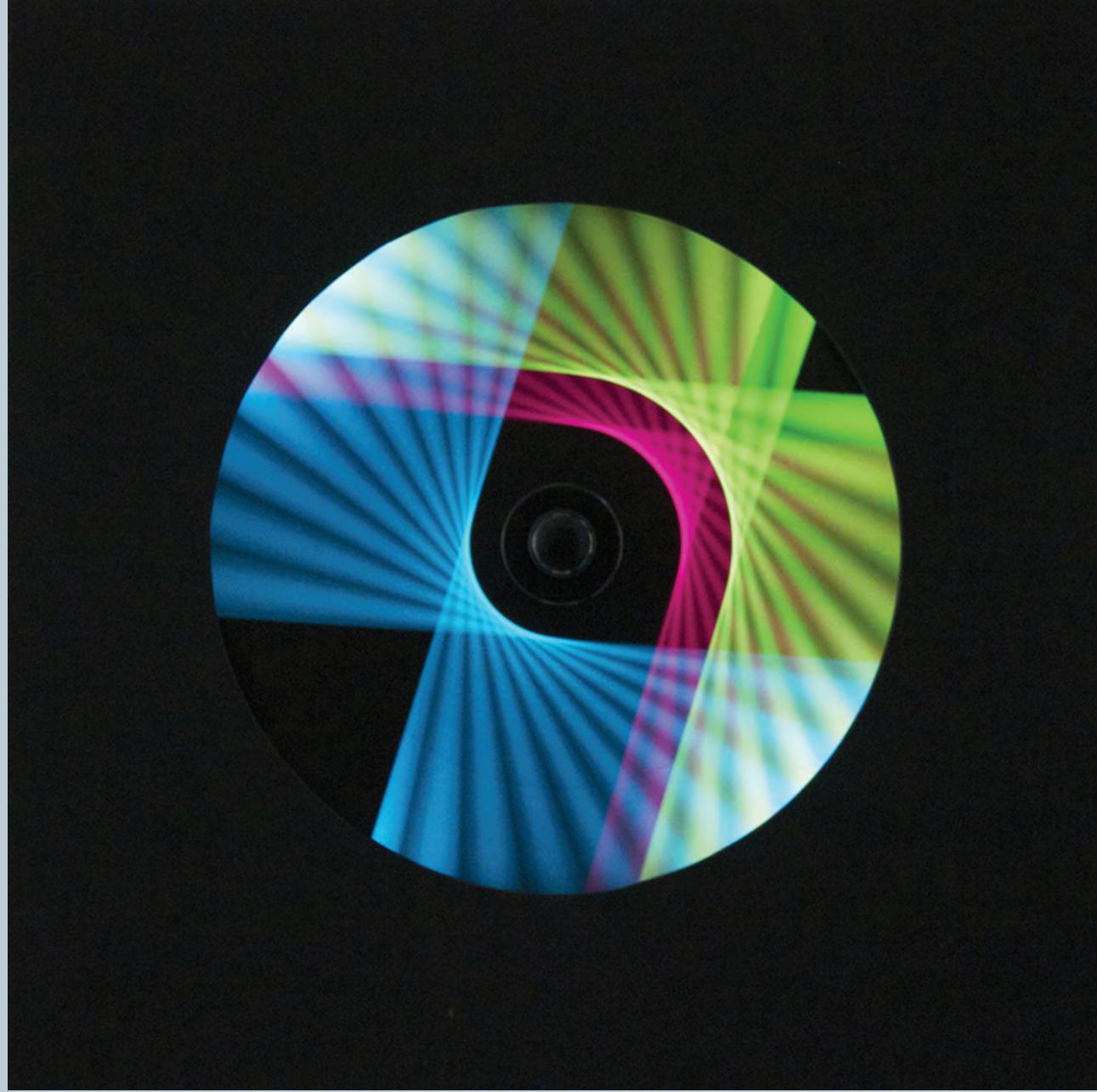
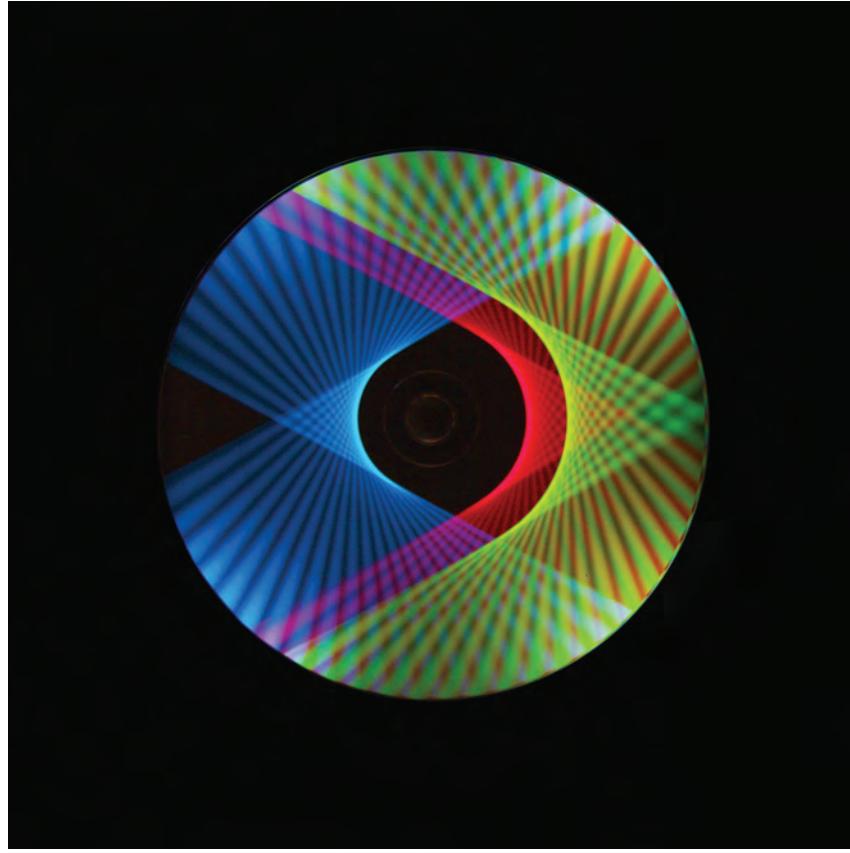
Manual movement. Fluorescent light.

Painted wood, aluminum gearing with bearing, methacrylate silkscreened disc.

Matrice a righe RGB

Movimento manuale. Luce fluorescente.

Legno verniciato, ruotismo in alluminio con cuscinetto, disco in metacrilato serigrafato.



GENERATORE LAMPEGGIANTE

1968/2015

90x90x16 cm

Green/and blue-striped matrix

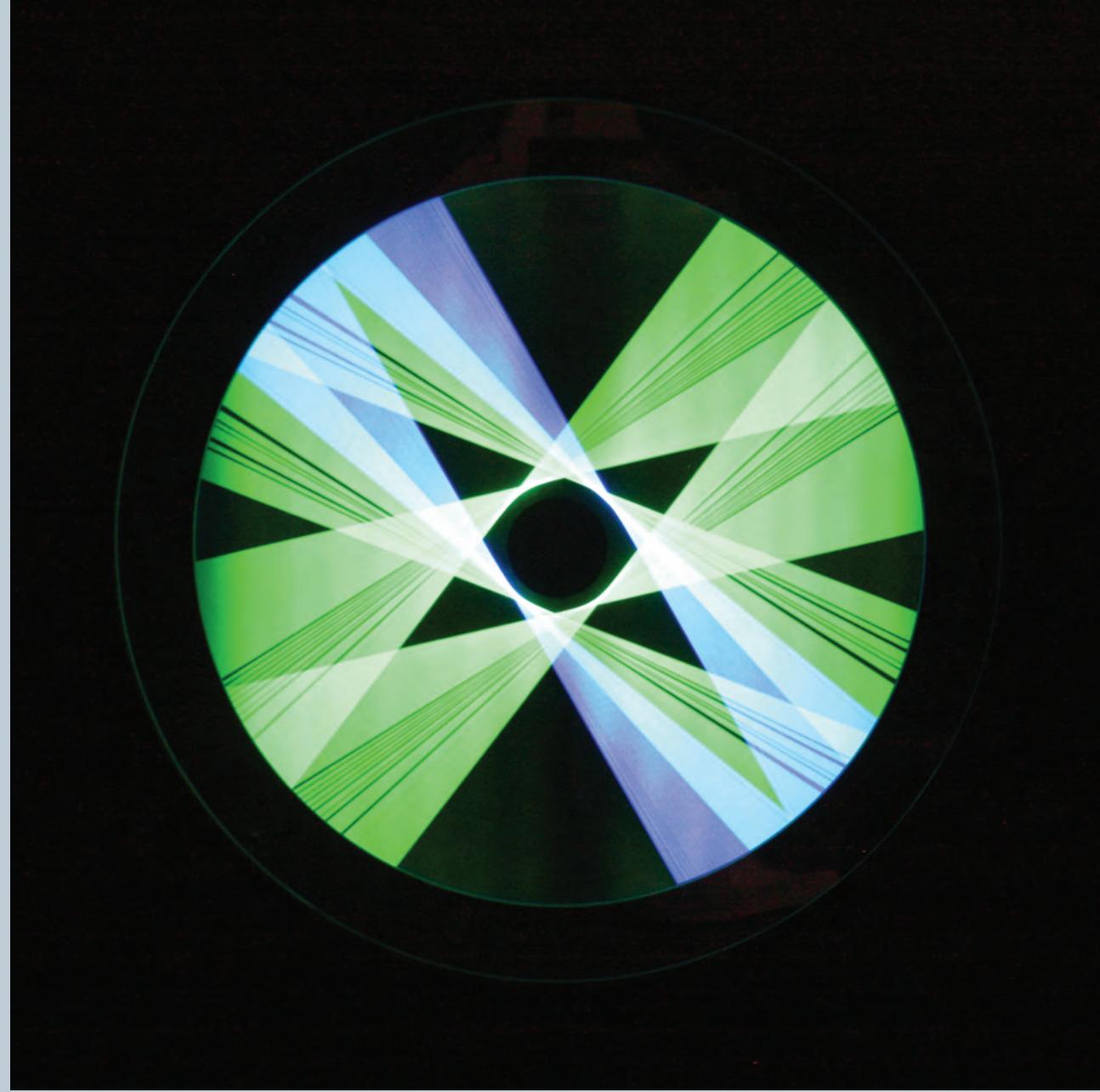
Motorized movement. LED light.

Painted wood, aluminum gearing with bearing, methacrylate silkscreened disc.

Matrice con righe verde e blu

Movimento motorizzato. Luce fluorescente.

Legno verniciato, eotismo in alluminio con cuscinetto, disco in metacrilato serigrafato.



IMMAGINI SINTETICHE

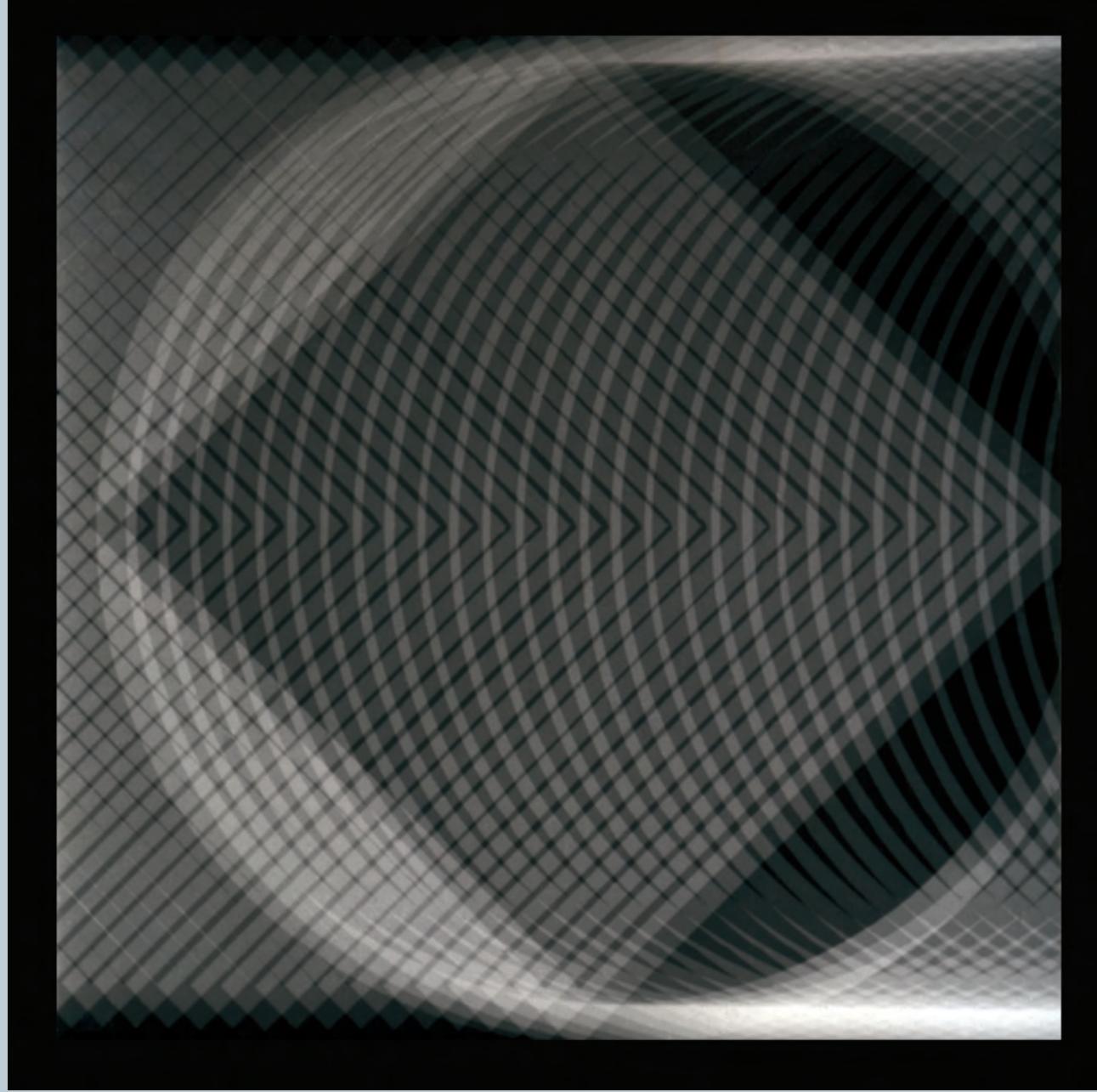
1965-2014
100x100 cm

Circles and squares – linear movement – BW

Digital color print in high definition, mounted on aluminum

Cerchi e quadrati – movimento lineare – BN

Stampa digitale a colori in altissima definizione, montate su alluminio.



IMMAGINI SINTETICHE

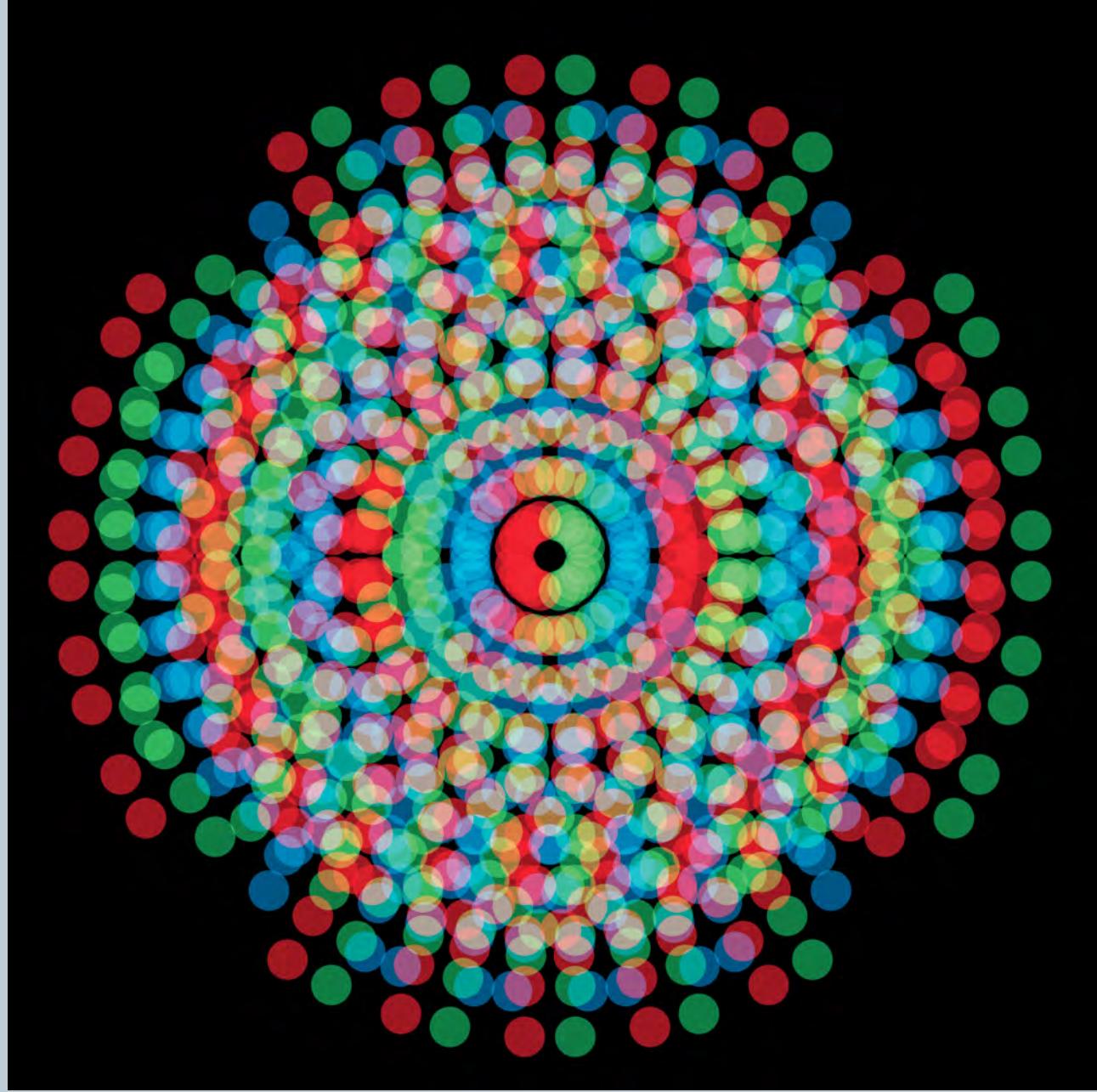
1965-2014
100x100 cm

Logarithmic RGB circles – circular movement

Digital color print in high definition, mounted on aluminum

Cerchi RGB logaritmici – movimento circolare

Stampa digitale a colori in altissima definizione, montate su alluminio.



IMMAGINI SINTETICHE

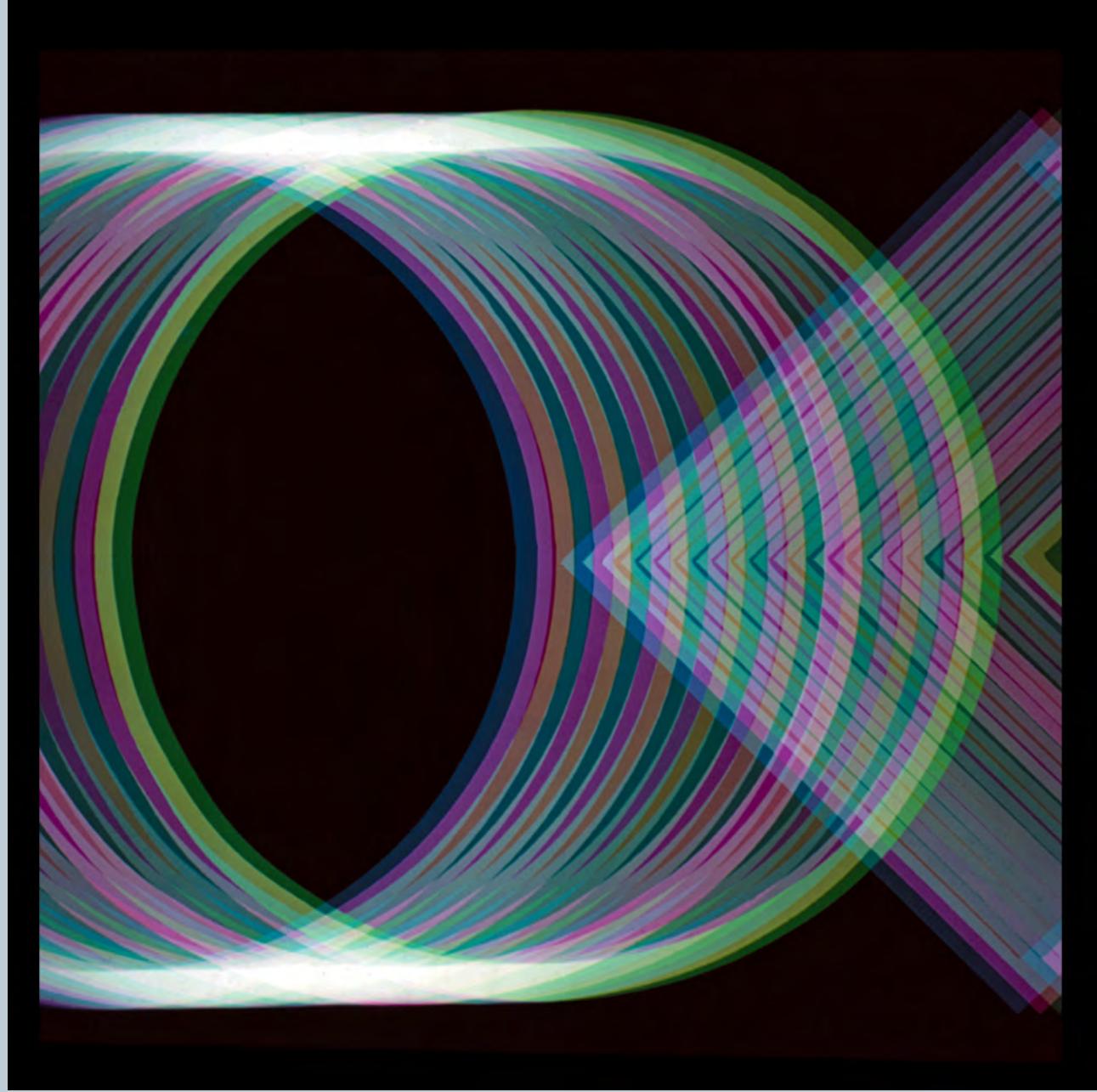
1965-2014
100x100 cm

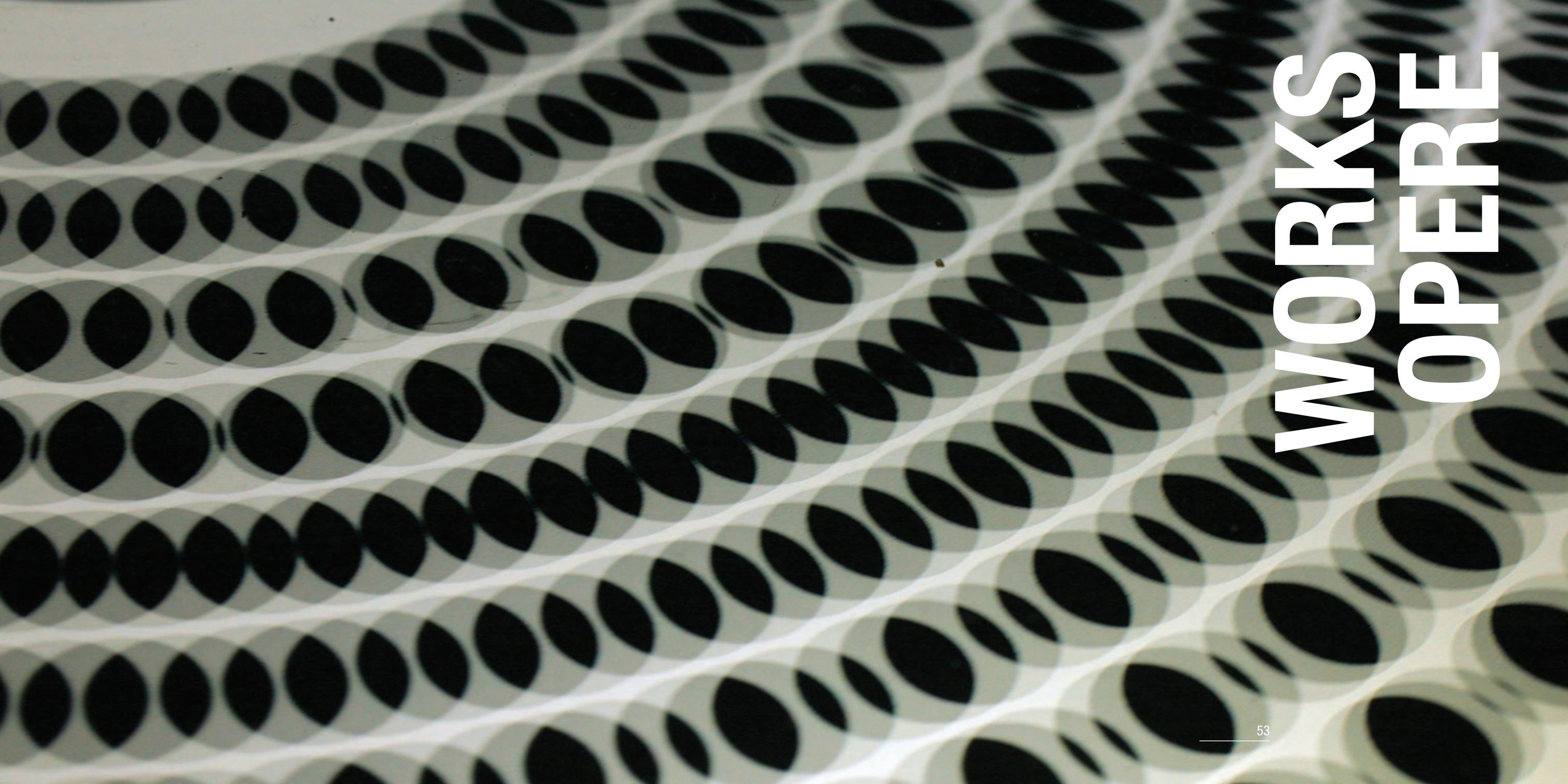
Circles and squares – linear movement – COL

Digital color print in high definition, mounted on aluminum

Cerchi e quadrati – movimento lineare – COL

Stampa digitale a colori in altissima definizione, montate su alluminio.





WORKS OPERE

These are the best known works of MID. They have been presented in numerous exhibitions both in museums and private galleries.

All stroboscopic works are interactive, in that they require participation and manipulation in order to vary rotation speed and/or light frequency. They are made in various sizes with both motorized and manual movement.

Sono le opere più note del MID.

Presentate in numerose mostre sia in musei che in gallerie private.

Tutte le opere stroboscopiche sono interattive, cioè richiedono partecipazione e manipolazione per variare velocità di rotazione e/o frequenze luminose.

Realizzate in varie dimensioni con movimento sia motorizzato che manuale.

DISCO STROBOSCOPICO

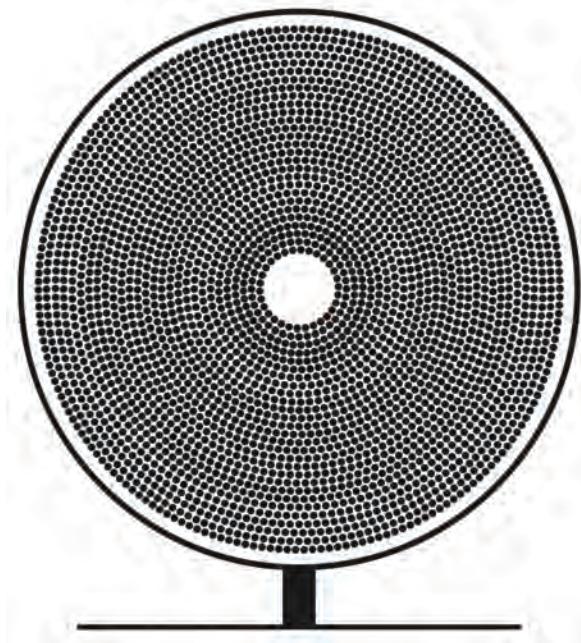
1965/1977
Ø 200x230x130 cm

Black diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Painted iron, silkscreened disc.

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Ferro verniciato, disco serigrafato.



QUADRO STROBOSCOPICO

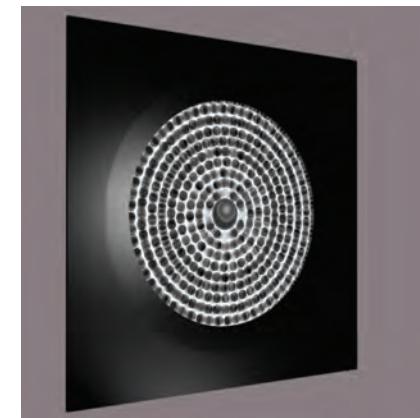
1965/1980
95x95x18 cm

Black diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Painted wood, methacrylate silkscreened disc.

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Legno verniciato, disco in metacrilato serigrafato.



QUADRO STROBOSCOPICO

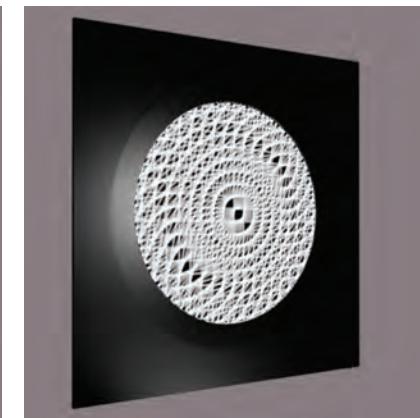
1965/2005
90x90x16 cm

Square lattice matrix

Motorized movement.
Stroboscopic light.
Painted wood, methacrylate and digital print disc.

Matrice a reticolo quadrato

Movimento motorizzato.
Luce stroboscopica. Legno verniciato, disco in metacrilato e stampa digitale.



QUADRO STROBOSCOPICO

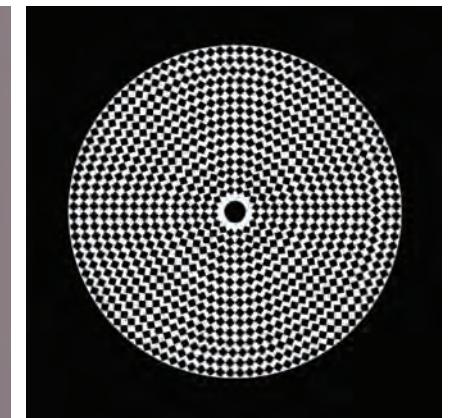
1968/2002
90x90x16 cm

Black rhombus matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Painted wood, methacrylate and digital print disc.

Matrice a rombi neri

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Legno verniciato, disco in metacrilato e stampa digitale.



QUADRO STROBOSCOPICO

1968/2012
75x75x7 cm

Pulsating circle matrix.

Manual movement.
Stroboscopic light.
D-bond, methacrylate and digital print disc.

Matrice a cerchi pulsanti

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
D-bond, disco in metacrilato e stampa digitale.

QUADRO STROBOSCOPICO

1965/2008
75x75x7 cm

Black diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
D-bond, methacrylate and digital print disc.

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
D-bond, disco in metacrilato e stampa digitale.

QUADRO STROBOSCOPICO

1965/1981
Two versions – due versioni:
48x48x8 cm
50x50x8 cm

Concentric circle matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Painted wood, methacrylate silkscreened disc.

Matrice a cerchi concentrici

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Legno verniciato, disco in metacrilato serigrafato.

QUADRO STROBOSCOPICO

1965/1979
48x48x8 cm

Black diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Painted wood, methacrylate silkscreened disc.

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Legno verniciato, disco in metacrilato serigrafato.

OGGETTO STROBOSCOPICO

1968/2015
Ø 48X8 cm

RGB stripe matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Various materials, methacrylate and digital print disc.

Matrice a righe RGB

Movimento manuale
Luce stroboscopica.
Materiali vari, disco in metacrilato e stampa digitale.

OGGETTO STROBOSCOPICO

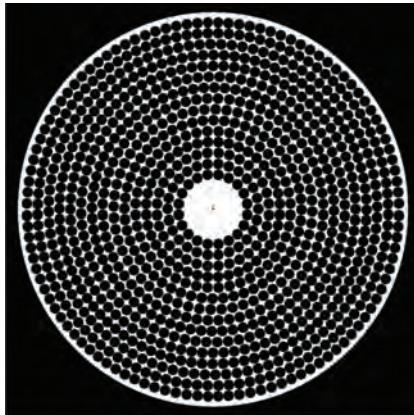
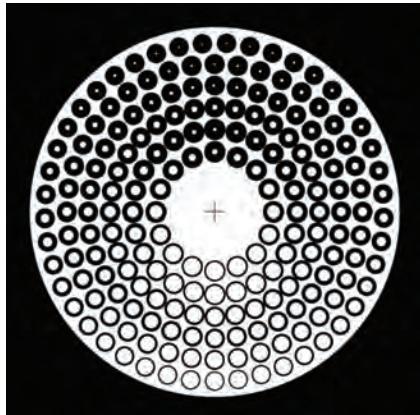
1968/2015
Ø 48x8 cm

Stripe matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Various materials, methacrylate and digital print disc.

Matrice a righe

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Materiali vari, disco in metacrilato e stampa digitale.



OGGETTO STROBOSCOPICO

1965/2015
Ø 48x8 cm

Black diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Various materials, methacrylate and digital print disc.

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Materiali vari, disco in metacrilato e stampa digitale.

OGGETTO STROBOSCOPICO

1968/2015
Ø 48X8 cm

White diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Various materials, methacrylate and digital print disc.

Matrice a dischetti bianchi

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Materiali vari, disco in metacrilato e stampa digitale.

OGGETTO STROBOSCOPICO

1968/2015
Ø 48X8 cm

Colored diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Various materials, methacrylate and digital print disc.

Matrice a dischetti colorati

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Materiali vari, disco in metacrilato e stampa digitale.

OGGETTO STROBOSCOPICO

1965/1995
Ø 30x20 cm

Black diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
Pressed steel, methacrylate and digital print disk.

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
Acciaio imbutito, disco in metacrilato e stampa digitale

OGGETTO STROBOSCOPICO

1965/2005
30x33x3 cm

Black diskette matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
D-bond, methacrylate and digital print disc.

Matrice a dischetti neri

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
D-bond, disco in metacrilato e stampa digitale.

OGGETTO STROBOSCOPICO

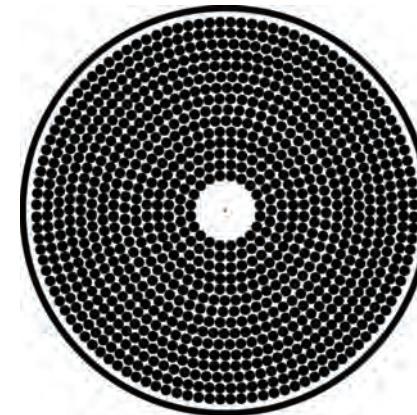
1968/2005
30x33x3 cm

Pulsating circle matrix

Manual movement.
Stroboscopic light.
D-bond, methacrylate and digital print disc.

Matrice a cerchi pulsanti

Movimento manuale.
Luce stroboscopica.
D-bond, disco in metacrilato e stampa digitale.



These Generators (Generators) serve to further research on *After effects* and retinal persistence.

They consist of two black discs with transparent stripes and a light source. The rotation of the discs generates an enormous variety of conic curves, which then form various kinds of images, according to the rotation mode.

All *Generators di Linee Traccianti (Generators og traces lines)* are interactive, in that require participation and manipulation in order to vary the speed of reciprocal rotation of the two discs.

They have been presented both in museums and private galleries.

They are made in various sizes, with motorized movement.

Questi Generatori sviluppano le ricerche sugli *After effects* e sulla persistenza retinica.

Sono costituiti da due dischi neri con righe trasparenti e da una fonte di luce. La rotazione dei dischi genera un'enorme varietà di curve coniche che si strutturano in immagini diverse, secondo che la rotazione sia controrotante o omorotante.

Tutti i *Generatori di Linee Traccianti* sono interattivi, cioè richiedono partecipazione e manipolazione per variare la velocità di rotazione reciproca dei due dischi.

Sono stati presentati sia in musei che in gallerie private.

Realizzati in varie dimensioni, con movimento motorizzato.

GENERATORE DI LINEE TRACCIANTI

Ø 63x76 cm
1967

RGB matrix

Motorized movement.
Fluorescent light.
Painted sheet metal, methacrylate
silkscreened discs.

Matrice RGB

Movimento motorizzato.
Luce fluorescente.
Lamiera verniciata, dischi in metacrilato
serigrafato.

GENERATORE DI LINEE TRACCIANTI

48x48x10
1967

Eight-stripe matrix

Manual movement.
Fluorescent light.
Painted wood, methacrylate
silkscreened discs.

Matrice a otto righe

Movimento manuale.
Luce fluorescente.
Legno verniciato, dischi in metacrilato
serigrafato.

GENERATORE DI LINEE TRACCIANTI

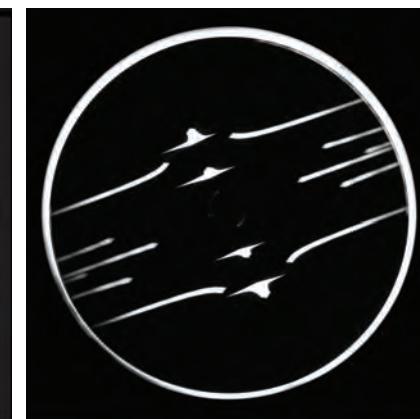
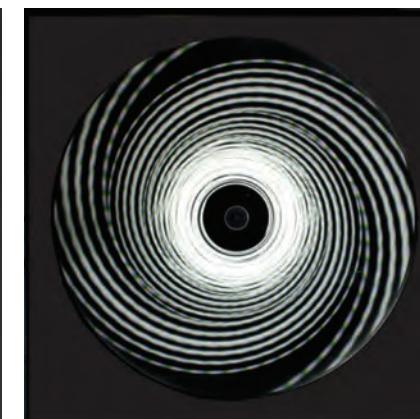
Ø 40x12 cm
1967

Four-line matrix

Manual movement.
Fluorescent light.
Painted methacrylate, silkscreened
methacrylate discs.

Matrice a quattro linee

Movimento manuale.
Luce fluorescente.
Metacrilato verniciato, dischi in metacrilato
serigrafato.



GENERATORE DI LINEE TRACCIANTI

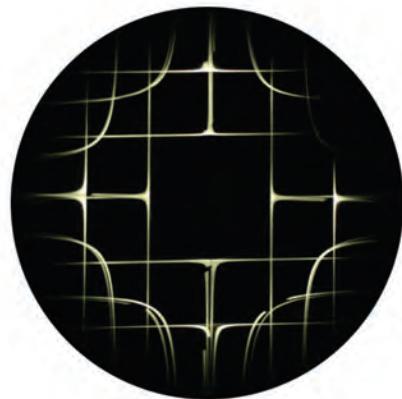
Ø 31,5x24 cm
1967

Three-line matrix

Manual movement.
Fluorescent light.
Painted methacrylate, silkscreened
methacrylate discs.

Matrice a tre linee

Movimento manuale.
Luce fluorescente.
Metacrilato verniciato, dischi in metacrilato
serigrafato.

**GENERATORE DI LINEE TRACCIANTI**

1967
40x48x28 cm

RGB matrix

Motorized movement.
Fluorescent light.
Painted wood, methacrylate
silkscreened discs.

Matrice RGB

Movimento motorizzato.
Luce fluorescente.
Legno verniciato, dischi in metacrilato
serigrafato.

**GENERATORE DI LINEE TRACCIANTI**

1967
Ø 25x11 cm

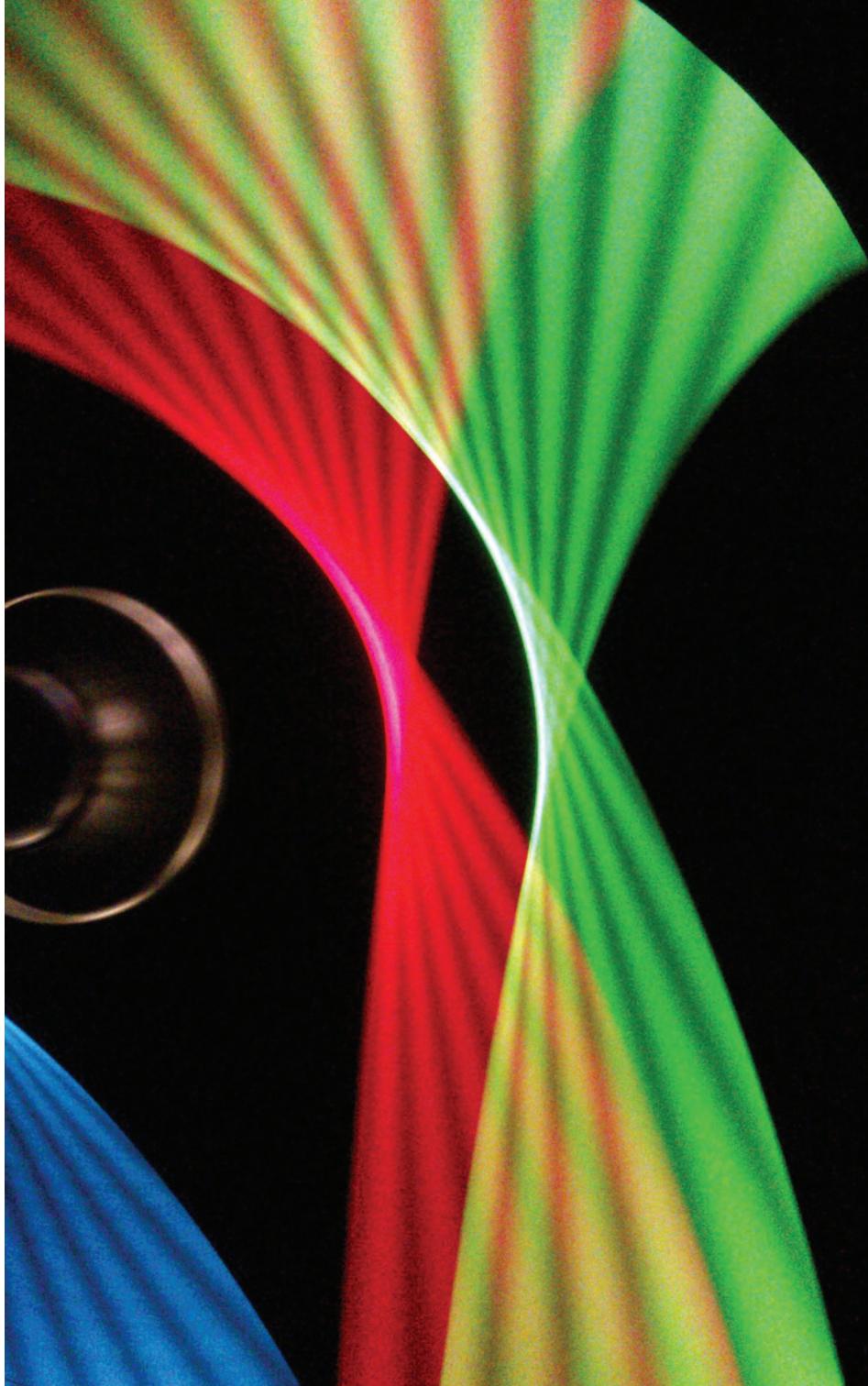
Six-line matrix

Manual movement.
Fluorescent light.
Painted methacrylate, silkscreened
methacrylate discs.

Matrice a sei linee

Movimento manuale.
Luce fluorescente.
Metacrilato verniciato, dischi in metacrilato
serigrafato.





The *Generatori di interferenze (Interference generators)* create formal effects and repertoires determined by interference between at least two interacting rhythms.

This effect is found, for example, when a transparent line on a black field intercepts, in its rotation, pulsations from cold light lamps.

All these generators are interactive, in that they require participation and manipulation in order to vary the speed of the rotating disk.

The interference generators have been shown in exhibitions both in museums and private galleries.

They are made in various sizes with manual movement.

I Generatori di Interferenze creano effetti e repertori formali determinati, appunto, dalle interferenze di almeno due ritmi interagenti.

Questo effetto si manifesta, per esempio, quando una linea trasparente in campo nero intercetta, ruotando, le pulsazioni luminose delle lampade a luce fredda. Tutti questi Generatori sono interattivi, cioè richiedono partecipazione e manipolazione per variare la velocità del disco rotante.

I Generatori di Interferenze sono stati esposti sia in musei che in gallerie private.

Realizzati in varie dimensioni con movimento manuale.

GENERATORE DI INTERFERENZE

1966/2014

Two versions – due versioni:

48x48x8 cm

80x80x18 cm

RGB matrix

Manual movement.

Fluorescent light.

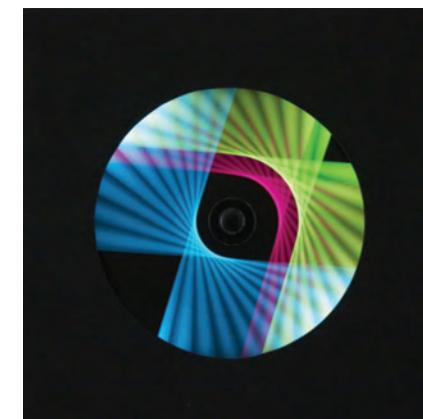
Painted wood, methacrylate silkscreened disc.

Matrice RGB

Movimento manuale.

Luce fluorescente.

Legno verniciato, disco in metacrilato serigrafato



Artworks releasing coloured lightnings with random frequency that, interacting with each other, produce brief lines and coloured fields which overlap and create after effects and the perception of complementary colours towards the real ones.

Opere che emettono lampi colorati con frequenza casuale che, interagendo tra loro, determinano fugaci linee e campiture colorate che si sovrappongono e creano *after effects* e la percezione di colori complementari rispetto a quelli reali.

GENERATORE LAMPEGGIANTE

1966/2005
90x90x25 cm

Matrice con linea luminosa

Movimento motorizzato.
Luce LED (red + green).
Legno verniciato, disco in metacrilato e stampa digitale.

GENERATORE LAMPEGGIANTE

1966/2006
90x90x16 cm

Red and green-striped matrix

Motorized movement. LED light.
Painted wood, aluminum gearing with bearing, methacrylate silkscreened disc.

Matrice con linea luminosa

Movimento motorizzato.
Luce LED.
Legno verniciato, disco in metacrilato e stampa digitale.

GENERATORE LAMPEGGIANTE

1968/2015
90x90x16 cm

Green and blue-striped matrix

Motorized movement. Fluorescent light.
Painted wood, aluminum gearing with bearing, methacrylate silkscreened disc.

Matrice con righe verde e blu

Movimento motorizzato.
Luce fluorescente.
Legno verniciato, ruotismo in alluminio con cuscinetto, disco in metacrilato serigrafato.

GENERATORE LAMPEGGIANTE

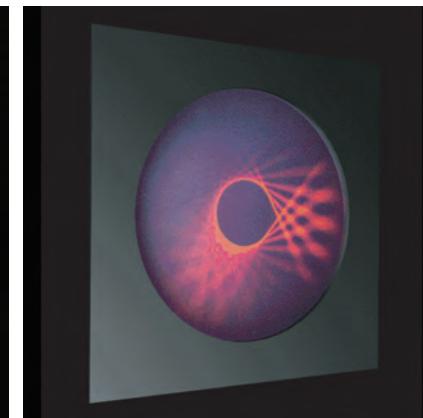
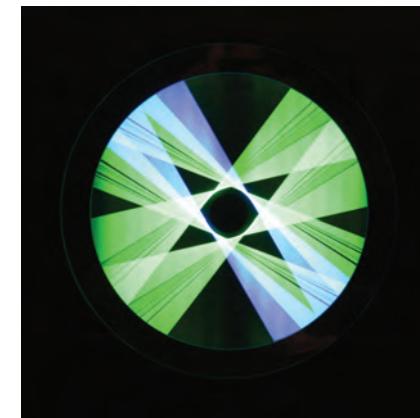
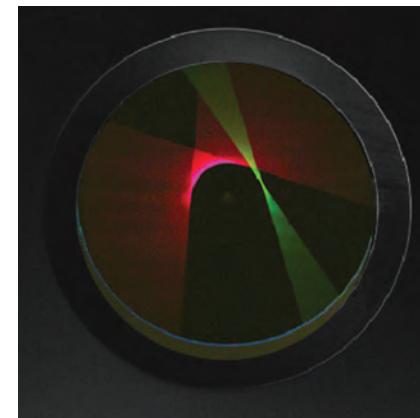
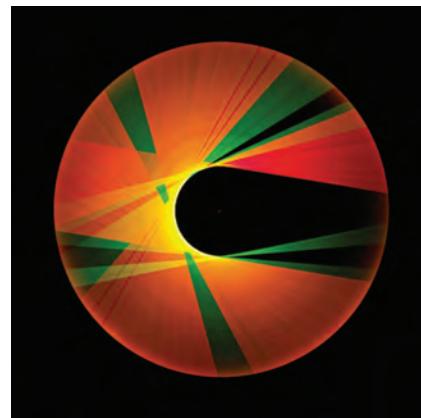
1966/2010
75x75x7 cm

Two striped matrix

Motorized movement. LED light RGB.
D-bond, methacrylate silkscreened disc.

Matrice a due linee

Movimento manuale.
Luce LED RGB.
D-bond, disco in metacrilato e stampa digitale.



Research on the production of images originating from technical means (a photography or video camera) and not from the natural reproduction of what is external to the generative process has gone on as long as MID itself.

Its continuity over time is due to the highly extensive field of investigation and the surprising quality of the results - an incredible circumstance, in the days of Photoshop.

At the time, these images had little exposure due to the difficulties for the galleries and museums (the need for darkness and dedicated space, a lack of means of projection).

On the other hand, making them accessible through print was very expensive and the quality was low.

The entire archive consisting of:

- Stroboscopic figures
- Stroboscopic images
- Elaboration

made in negative and b/w print, negative and color print, and color slides in 5x6 and 5x9 format, it has been digitalized in high definition and made printable.



La ricerca sulla produzione di immagini che nascono dal mezzo tecnico (fotocamera o cinepresa) e non dalla riproduzione naturalistica di ciò che è esterno al processo generativo, è durata quanto lo stesso MID.

La sua continuità nel tempo è dovuta all'estesissimo campo di indagine e alla sorprendente qualità dei risultati: circostanza incredibile, ai tempi di Photoshop.

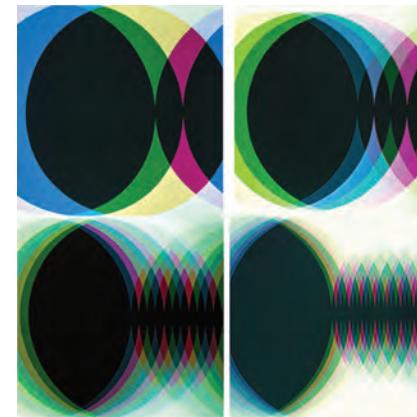
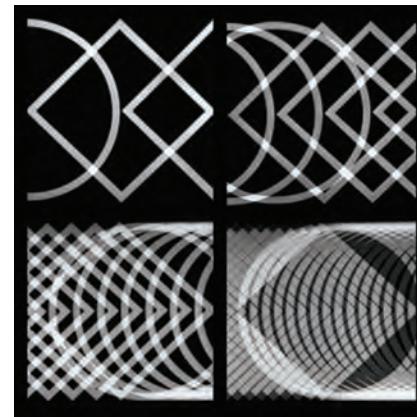
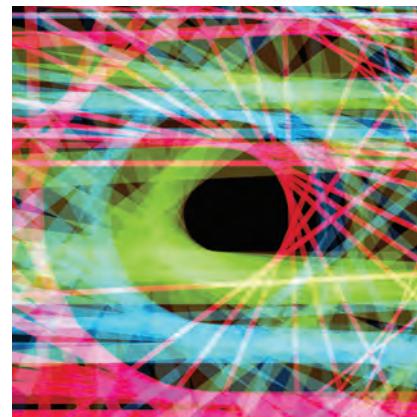
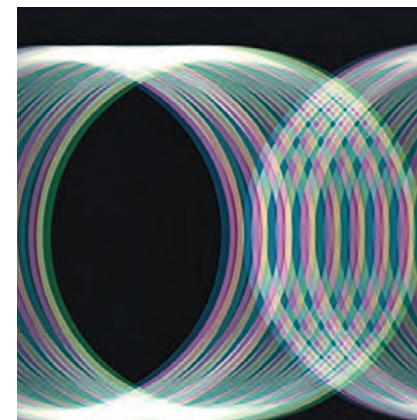
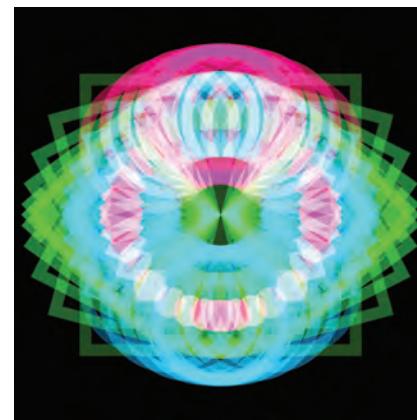
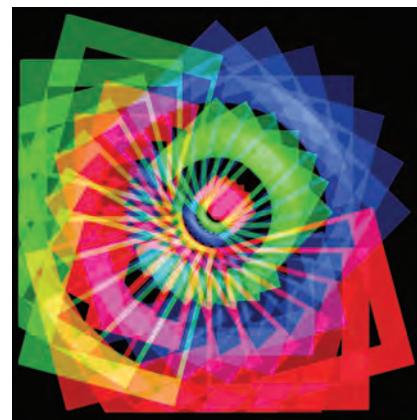
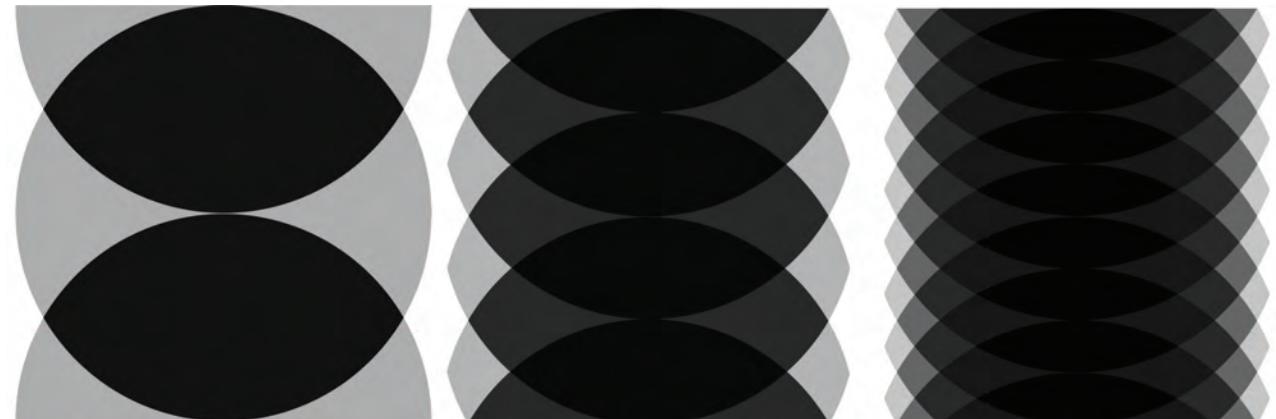
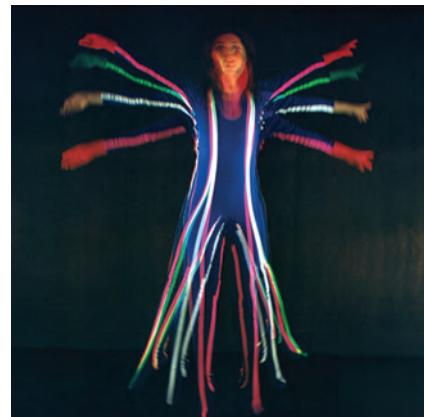
All'epoca queste Immagini sono state poco esposte, per la difficoltà che gallerie e musei avevano (necessità di oscuramento e di spazio dedicato, mancanza di mezzi di proiezione).

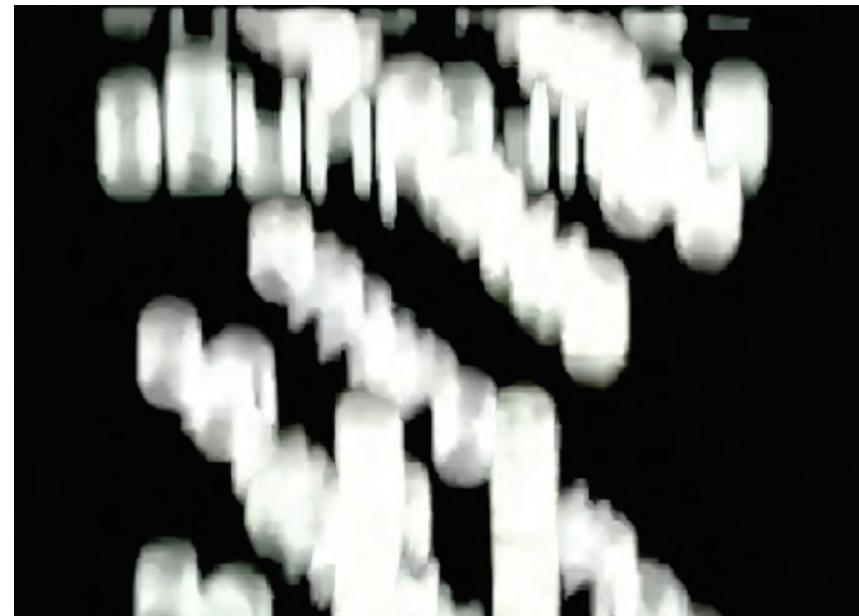
D'altra parte renderle fruibili stampandole era molto costoso e la qualità consentita, bassa.

L'intero archivio, composto da:

- Figure stroboscopiche
- Immagini stroboscopiche
- Elaborazioni

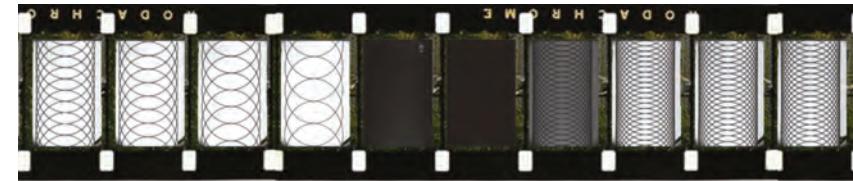
realizzato in negativi e stampe b/n, negativi e stampe a colori, diapositive a colori in formato 5x6 e 5x9, è stato digitalizzato in altissima definizione e reso stampabile.



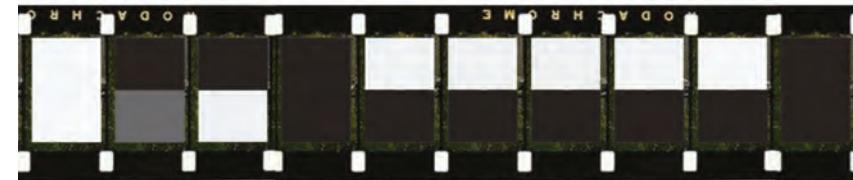


The expressivity of experimental films (called also *Opere schermiche*) comes from technique, which may involve the use of light, direct alteration of the film (sometimes while still being developed), editing, material necessities in shooting, the characteristics of the set, and so on. *Opere schermiche* (*Screened works*<->) are works of meta-cinema. The use of cinematic technique and the instrumentation of the videocamera are twisted, folded, not to reproduce, but to produce. It is a formative mode that transforms these works into *hyper films*.

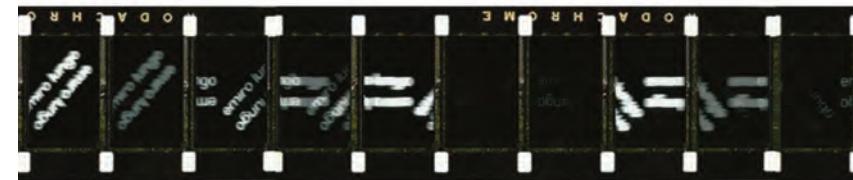
L'espressività dei Film sperimentali, chiamati anche *Opere schermiche*, deriva dalla tecnica e con essa si compenetra: l'utilizzo della luce, gli interventi diretti sulla pellicola o in fase di sviluppo, il montaggio, le necessità materiali della ripresa, le caratteristiche del set eccetera. Le *Opere schermiche*, sono opere di meta-cinema. L'uso della tecnica cinematografica e della strumentazione della cinepresa sono stravolti, ribaltati, non usati per riprodurre ma per produrre. È una modalità formante che trasforma queste opere in *iperfilm*.



Test di complessità spazio/temporale
1968
Sequences used to research aesthetic pleasure in relation to simplicity/complexity.
Sequenze impiegate per una ricerca sul gradimento estetico in rapporto alla semplicità/complessità.



Battimenti
1966
Made without lens. The strobe is located in front of the camera and flash directly onto the rolling film.
Realizzato senza obiettivo. Lo stroboscopio è collocato di fronte alla cinepresa e lampeggia direttamente sulla pellicola che scorre.



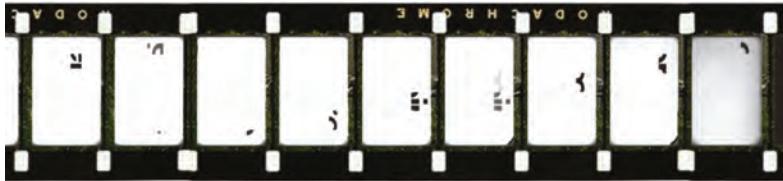
Emiro lungo
1968
Stroboscopic camera with applied inscription on a rotating cylinder.
Ripresa stroboscopica di una scritta applicata su un cilindro in rotazione.

Percorsi di lettura

1968

Decomposition and dynamic recomposition of the *Emiro lungo* inscription.

Scomposizione e ricomposizione dinamica della scritta *Emiro lungo*.



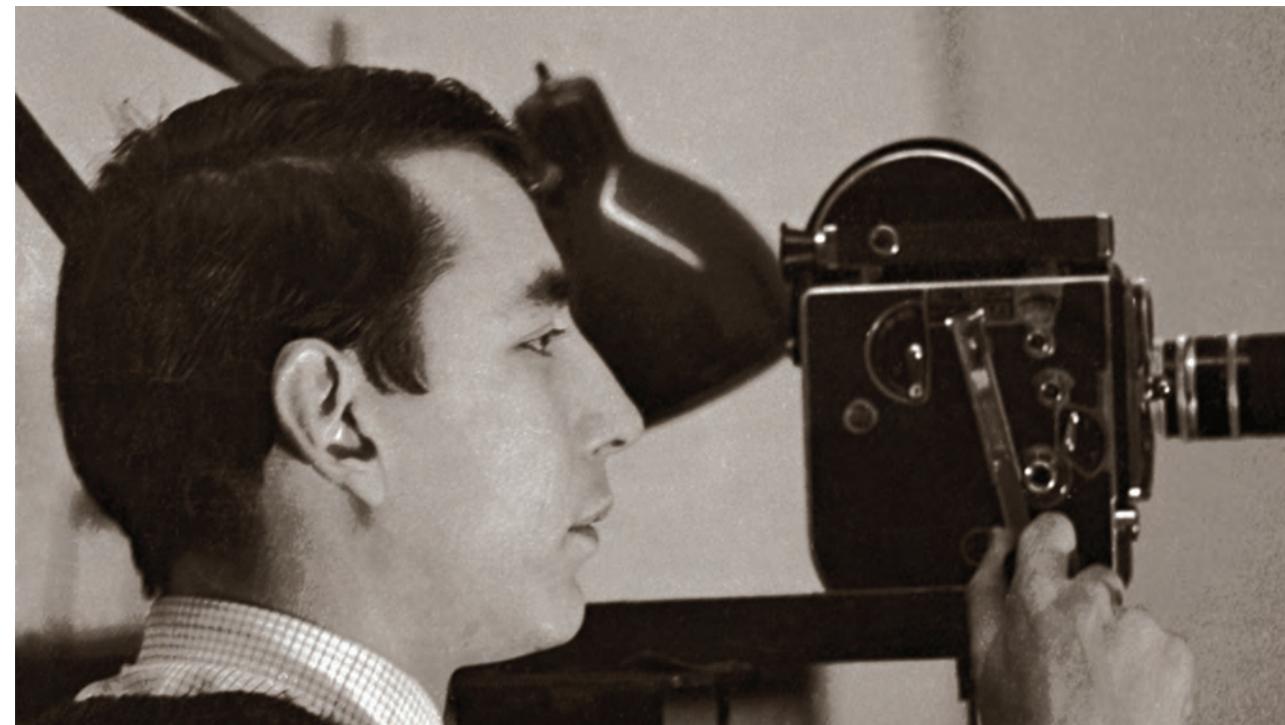
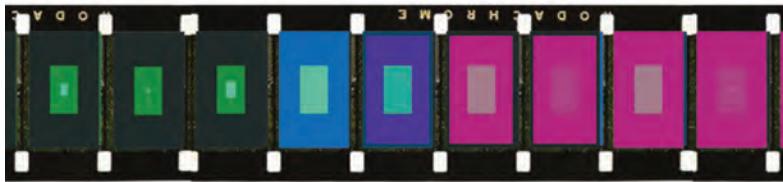
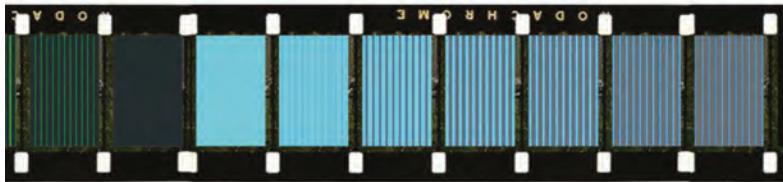
Linee armoniche

Rettangoli armonici

1968

There are seven basic images, made up of rows or rectangles that gradually gain thickness or size, until they fill the entire screen.

Le immagini di base sono sette, costituite da righe o da rettangoli che progressivamente aumentano di spessore o dimensione, fino a occupare tutto lo schermo.





FOUR BOYS SIXTIES

the studio at Via Cesare Saldini, 22.
...
...si, Marangoni, Barrese, Laminarca



Antonio Barrese



Alfonso Grassi



Gianfranco Laminarca



Alberto Marangoni

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 metadisciplinarity means the surpassing of discipline and knowledge, a characteristic typical of the vanguard and artistic work as a whole.

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, installa-



Generatore di interferenze

1965
Ø 22x20 cm

Plexiglass, steel gearing, two electric motors.
A kinetic and interactive object, presented at *Nova Tendencija 3*, and entered into competition multiple times.

Plexiglass, ruotismi in acciaio, due motori elettrici.
Oggetto cinetico e interattivo, presentato alla mostra *Nova Tendencija 3*, e fatto partecipare al concorso per un multiplo.

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.

zioni 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: *Immagini 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.

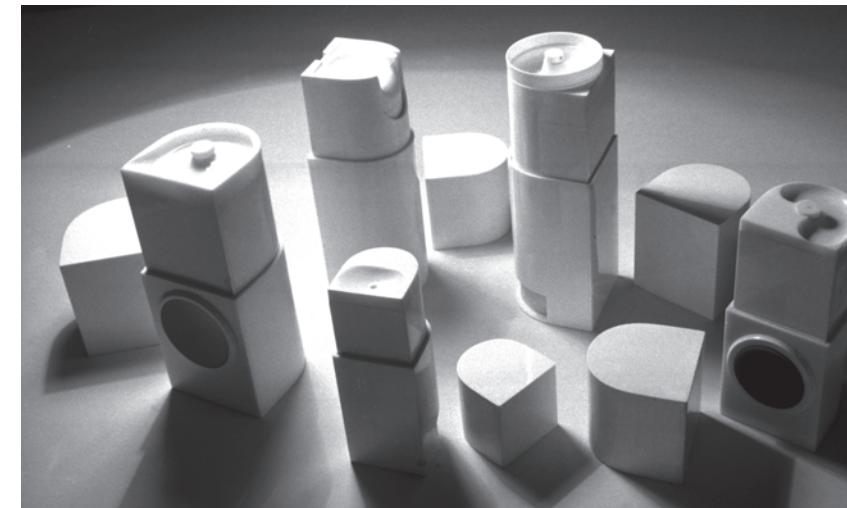
Dopo lo scioglimento del gruppo, Barrese, Grassi, Laminarca e Marangoni si dedicano al design – attività praticata in quegli anni da alcuni esponenti dell'Arte Cinetica in continuità col lavoro artistico – ottenendo numerosi riconoscimenti.

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.

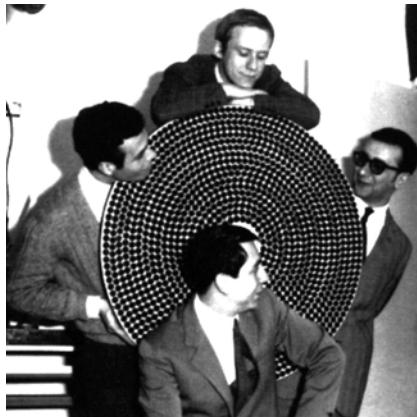
Marangoni, Grassi e Laminarca, danno vita al *MID Design*.

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.



1967
Progetto del packaging per cosmetici Danusa (Pierrel)
Milano



Above: 1967, Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni, around a stroboscopic disc.

Below: 1965. In the studio at Via Cesare Saldini, 22, Milan.

Sopra: 1967, Barrese, Marangoni, Laminarca, Grassi, attorno a un Disco stroboscopico.

Sotto: 1965. Nello studio di via Cesare Saldini, 22, Milano.

AVANT-GARDE

(A. Barrese)

The Sixties have continuity with the contemporary. Those years were filled with a potential that has not yet been expressed, while our time – as well as our future – is a past that still wants and must to exist.

Seen this way, the story is less alien; it allows to put at our fingertips without having to go to waste, without letting dust into the history books.

On the other hand, in every artist, even the most extremely inclined towards research, there linger suggestions, traces, models of antiquity and of expressions that are present, but outside the realm of his culture and civilization. Every artist is also a founder of new civilization and therefore can make free use of anything, without preclusion or hierarchy.

Artists, in some ways, are bonafide *Pioneers of Speciation*. Their role is to break down the walls of restraint of the civilization they inhabit, and lay to waste the premises of another construction - or in other words, *to speciate*: *Speciation is the evolutionary process by which new species are formed from existing ones. The opposite phenomenon is extinction.*

In short, they aren't messing around! Those who do not look forward disappear.

This is the purpose of art and artists:

- To look forward,
- To anticipate the world that will be, and the world that wants to be,



AVANGUARDIA

(A. Barrese)

Gli anni Sessanta hanno una continuità con la contemporaneità. Quegli anni sono colmi di potenzialità che non si sono ancora espresse mentre il nostro presente – ma anche il nostro futuro – è un passato che ancora vuole e deve esistere.

Vista così la storia è meno estranea e permette di non sprecare nulla, di tenere tutto sotto mano, senza farlo impolverare nei sottoscala dei libri di testo.

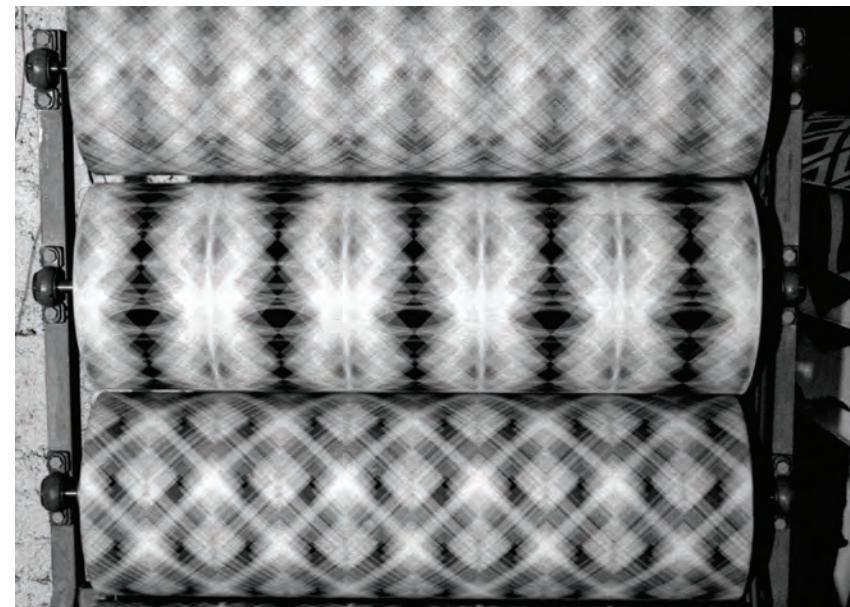
D'altra parte in ogni artista, anche in quello più estremamente proteso nella ricerca, permangono suggestioni, tracce e modelli dell'antichità e di espressioni presenti ma fuori dalla sua cultura e dalla sua civiltà. Ogni artista è anche un fondatore di nuove civiltà e che quindi può fare un uso libero di tutto, senza preclusioni o gerarchie.

Gli artisti, in qualche modo, sono dei veri e propri *Pionieri della Speciazione*. Il loro ruolo è quello di infrangere le mura di contenzione della civiltà in cui vivono e di gettare le premesse per edificarne un'altra, di speciarsi cioè. *La speciazione è un processo evolutivo grazie al quale si formano nuove specie da quelle preesistenti. Il fenomeno opposto è l'estinzione.*

Insomma, non si scherza! Chi non guarda avanti scompare.

Questo è lo scopo dell'arte e degli artisti:

- guardare avanti,
- prefigurare il mondo che sta per essere, e che si vuole far essere,



Struttura 3 e 4 cilindri orizzontali

1964
150x100x50 cm

A tubular structure, painted sheet metal cylinders, aluminum gearing with bearings, and electric induction motor.

Struttura in tubolare, cilindri in lamiera verniciati, ruotismi in alluminio con cuscinetti, motore elettrico a induzione.

1967
Barrese, Marangoni, Laminarca, Grassi,
in the studio at Via Cesare Saldini, 30, Milan.

Nello studio di via Cesare Saldini, 30, Milano

- To exemplify new paradigms,
 - To provide tangible artifacts from which we can no longer prescind.
- In this view, art can only be avant garde – a reality far from any *final avant garde* as written about by Lea Vergine so many years ago. (L. Vergine, *Arte programmata e cinetica – 1953/1963. L'ultima avanguardia*, exhibition catalogue, Milan, 1983).
- Art can only be avant garde.
If not avant garde, it is a mere commodity.
If a mere commodity, it is completely disempowered, destined only to be hung in the living rooms of collectors, between mother's portrait and the appliqué received as a wedding gift.

Gruppo MID has always been avant garde, and not just because the twentieth century was the one in which the concept was devised.

One of the aims of the avant garde movement is the overcoming of the idea of art as established practice, to keep its definition and connotations fluid and in-the-making, to determine for oneself the criteria of its value of quality, to propose an operable idea that upholds the principle of art as an undertaking that defines and qualifies itself.

Avant garde movements often turn out to be intertwined with science, technology and new media. It is a condition present throughout the last century, which has become more radical in correlation with the advent of Kinetic Art, and culminated in recent years with *Digital* and *New Media Art*.



- esemplificare i paradigmi del nuovo,
 - fornire manufatti tangibili dai quali non si possa più prescindere.
- Altro che *Ultima avanguardia*, come scrisse Lea Vergine un mucchio di anni fa. (L. Vergine, *Arte programmata e cinetica – 1953/1963. L'ultima avanguardia*. Catalogo della mostra, Milano, 1983).
- L'arte non può che essere avanguardia.
Se non è avanguardia è merce.
Se è merce è roba completamente depotenziata, utile solo ad essere appesa nei salotti buoni dei collezionisti, tra il ritratto della mamma e l'applique ricevuta in dono nella lista nozze.

Il Gruppo MID è sempre stato d'avanguardia e non solo perché il Novecento è stato il secolo in cui quest'idea è stata messa a punto.

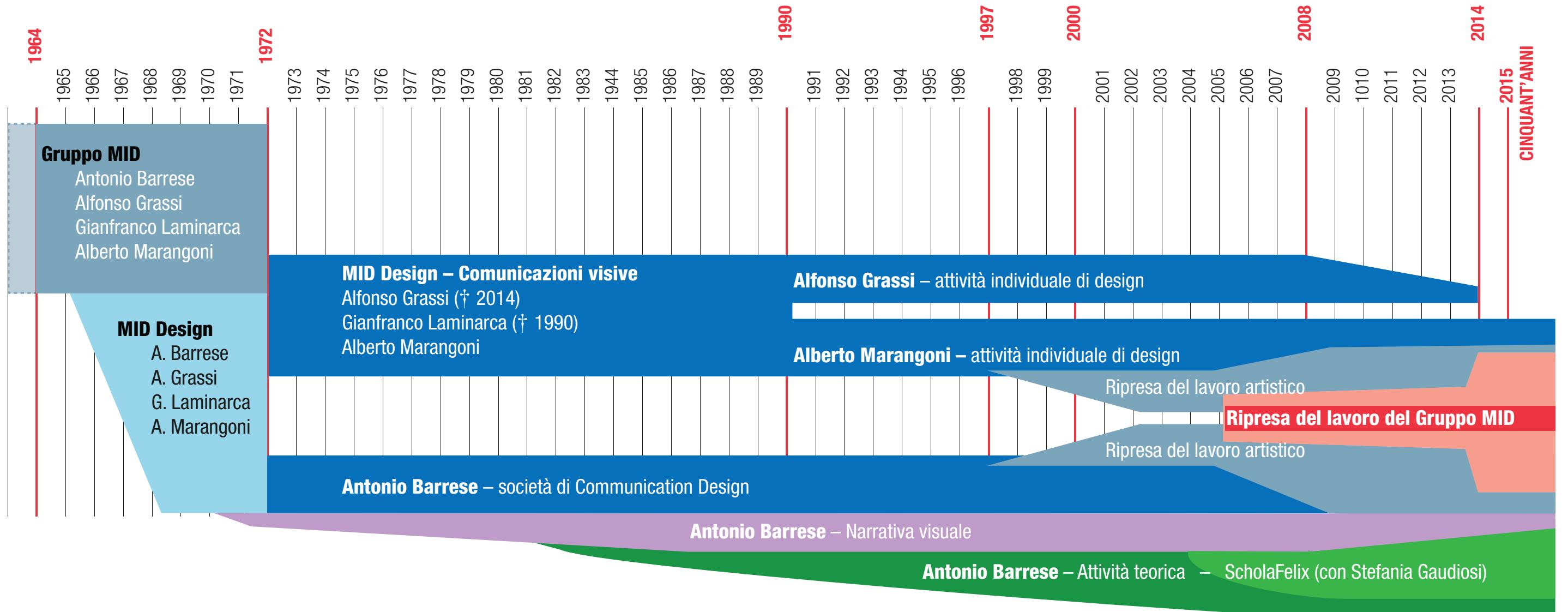
Uno degli scopi dei movimenti di avanguardia è il superamento dell'idea di arte che man mano si stabilisce, tenerne la definizione e il senso in una condizione fluida e in divenire, autodeterminare i canoni dei valori e della qualità, offrire un'idea di operatività che sancisca il principio secondo cui *l'Arte è il Lavoro che definisce e qualifica se stesso*.

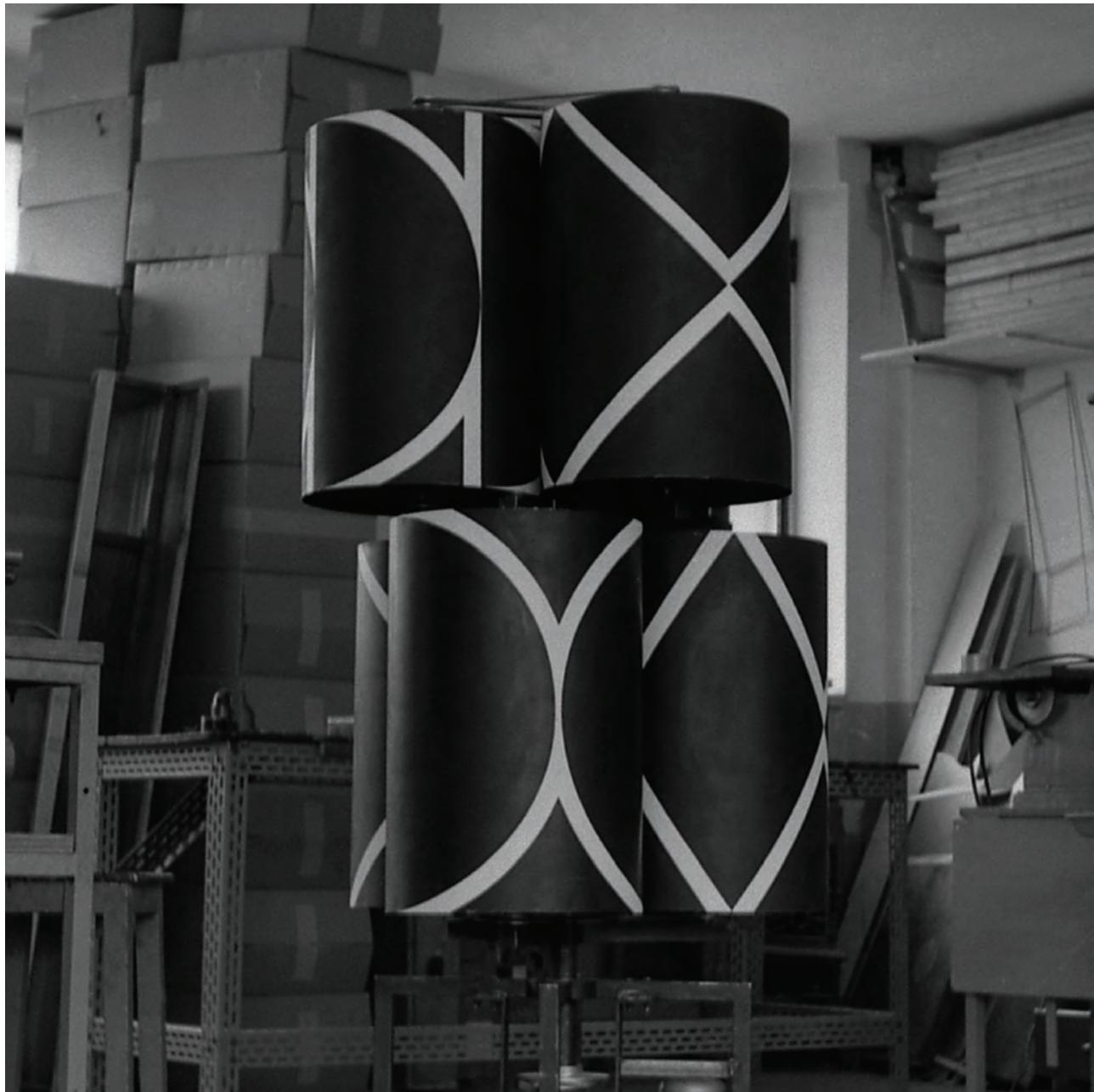
I movimenti d'avanguardia spesso risultano intrecciati alla scienza, alla tecnologia e ai nuovi media. È una circostanza presente in tutto il secolo scorso, che si è radicalizzata, appunto, con l'Arte cinetica e che è culminata in questi ultimi anni con l'Arte digitale e l'arte dei New Media.



Gruppo MID and its members
over the years.

Il Gruppo MID e i suoi membri
nel corso del tempo.





Struttura 3+3 cilindri verticali

1965
 Ø 125x200 cm

Left page:
 Welded steel structure, sheet steel cylinders, and electric motor. Shown for the first time at the exhibition *Nova Tendencija 3*, Galerija Suvremene Umjetnosti i Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

Pagina sinistra:
 Struttura in acciaio saldato, cilindri in lamiera, motore elettrico. Esposta la prima volta alla mostra *Nova Tendencija 3*, Galerija Suvremene Umjetnosti i Muzej za umjetnost i obrt, Zagabria.

Next to: Digital reconstruction.

A fianco: Ricostruzione digitale.

In 1971, Heinz Mack created this diagram, in which he placed the artists of the Groups, with the aim of identifying their relationships, influences and internal roles.

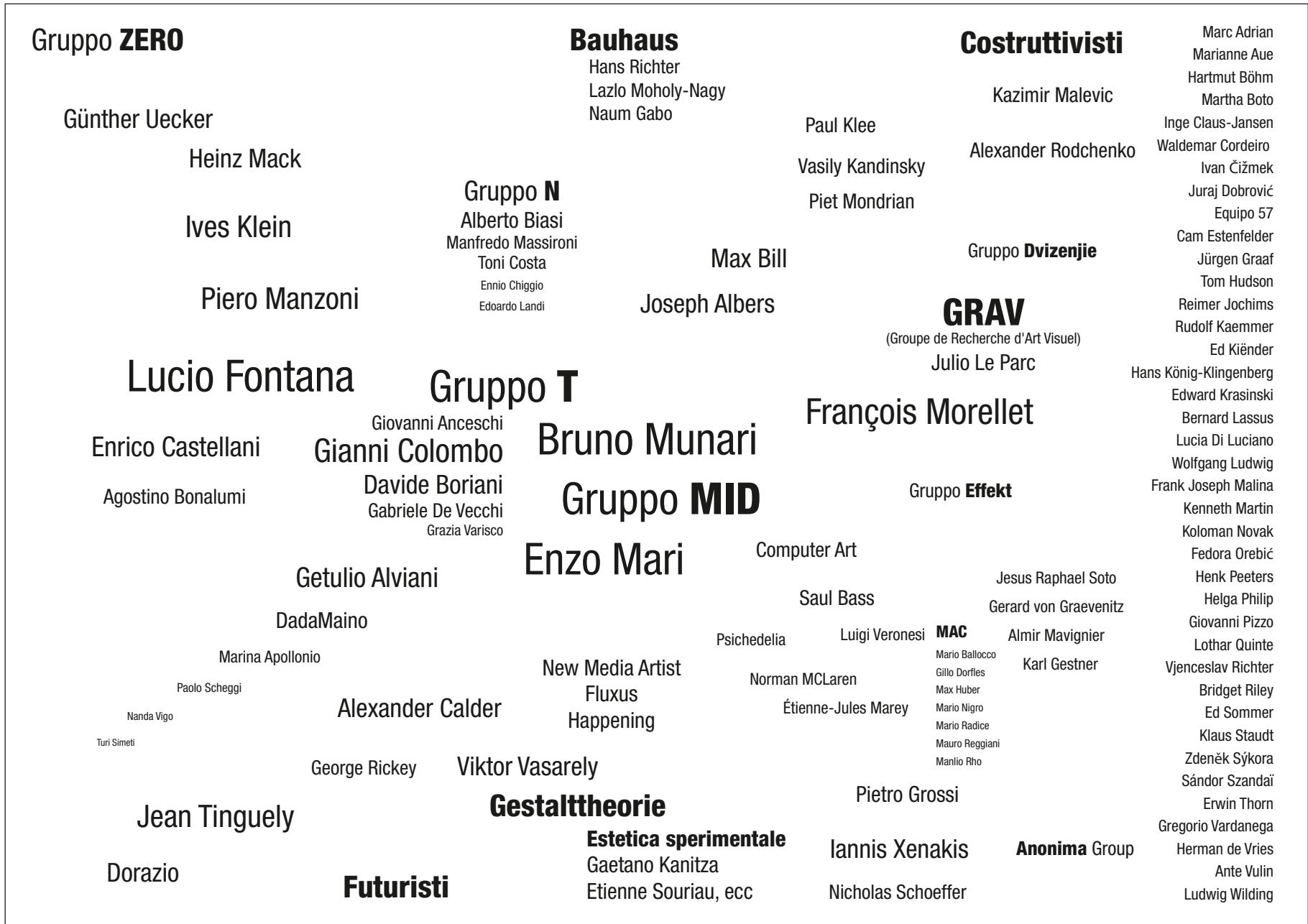
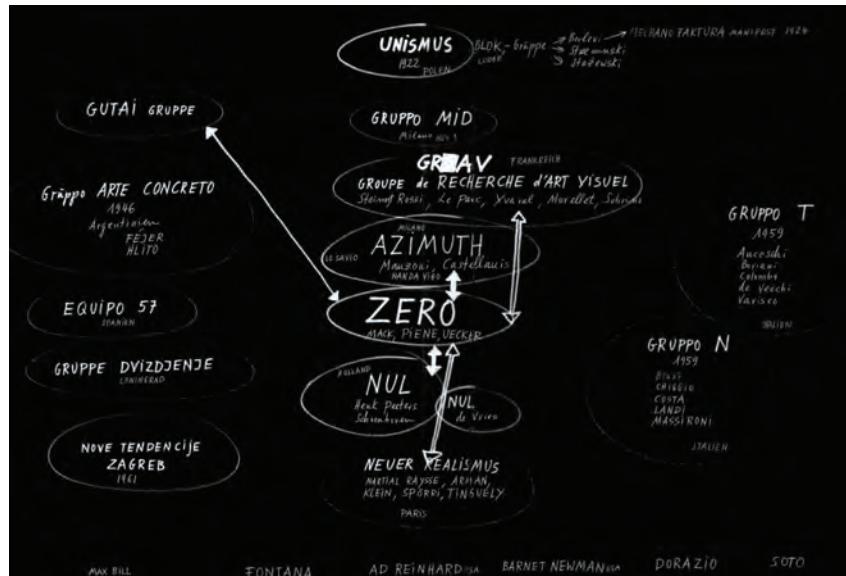
Gruppo MID is also found in the diagram surprisingly, because, as esteemed as the work of Gruppo ZERO was, they are a far cry from MID, both in expressive and poetic terms. Therefore, to clarify how they fit in, Barrese produced the diagram opposite.

Heinz Mack, nel 1971, produsse questo diagramma nel quale collocava gli artisti dei Gruppi, con l'intento di identificare relazioni, influenze e posizionamenti.

Nel diagramma c'è anche il Gruppo MID: sorprendente perché, per quanto stimassero il lavoro del Gruppo ZERO, ne sono molto lontani, sia sul piano espressivo che poetico. Per questo, per chiarire come si collocano, Barrese ha prodotto il diagramma a fianco.

Heinz Mack,
Diagram of artist groups, 1971
(ZERO foundation, Düsseldorf)

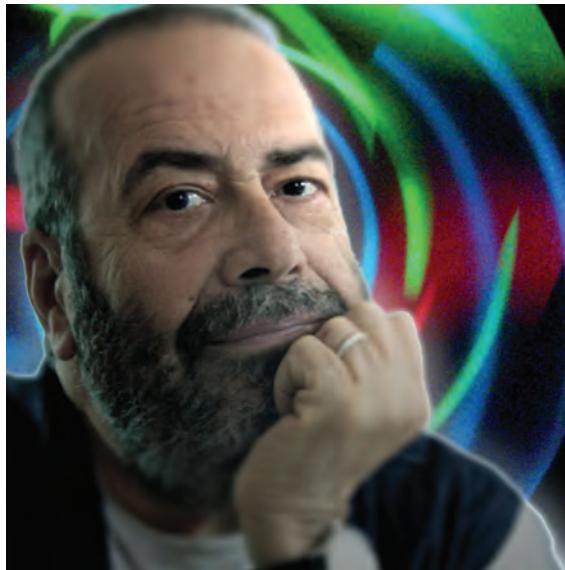
Heinz Mack,
Diagram of artist groups, 1971
(ZERO foundation, Düsseldorf).





1967
Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni
in front of the studio at Via Cesare Saldini 30, Milan.

Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni
davanti allo studio di Via Cesare Saldini 30, Milano.



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 Tendence* 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...

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

Aprè *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...

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.

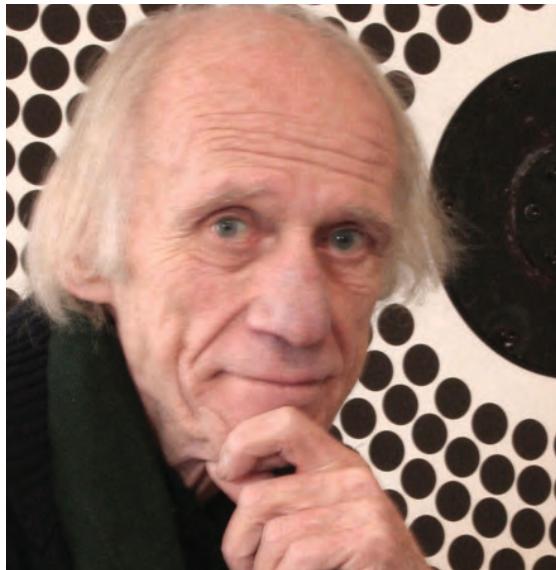
Anche questi oggetti sono attivabili ed agibili da parte dello spettatore.

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.



ALBERTO MARANGONI

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

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

In 1964 he founded Gruppo MID, devoting himself to kinetic art and experimental aesthetics.

In 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.

From 1973 to 1976 he was a board member of ADI, Associazione per il Disegno Industriale.

From 1985 to 1995 he was a steering committee member of ISIA (HilInstitute 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.

Nel 1964 fonda il Gruppo MID, dedicandosi all'arte cinetica e all'estetica sperimentale.

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

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

Nel triennio 1973/1976 è membro del comitato direttivo dell'ADI (Associazione per il Disegno Industriale).

Dal 1985 al 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.



Disco stroboscopico

1965
Ø 180x200x90 cm

Shown for the first time at the exhibition *Nova Tendencija 3*, Galerija Suvremene Umjetnosti i Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

Here shown in the exhibition *MID Ricerche visive*, Galleria La Salita, Rome, 1967.

Esposto la prima volta alla mostra *Nova Tendencija 3*, Galerija Suvremene Umjetnosti i Muzej za umjetnost i obrt, Zagabria.

Qui esposto nella mostra *MID Ricerche visive*, Galleria La Salita, Roma, 1967.



Opposite:

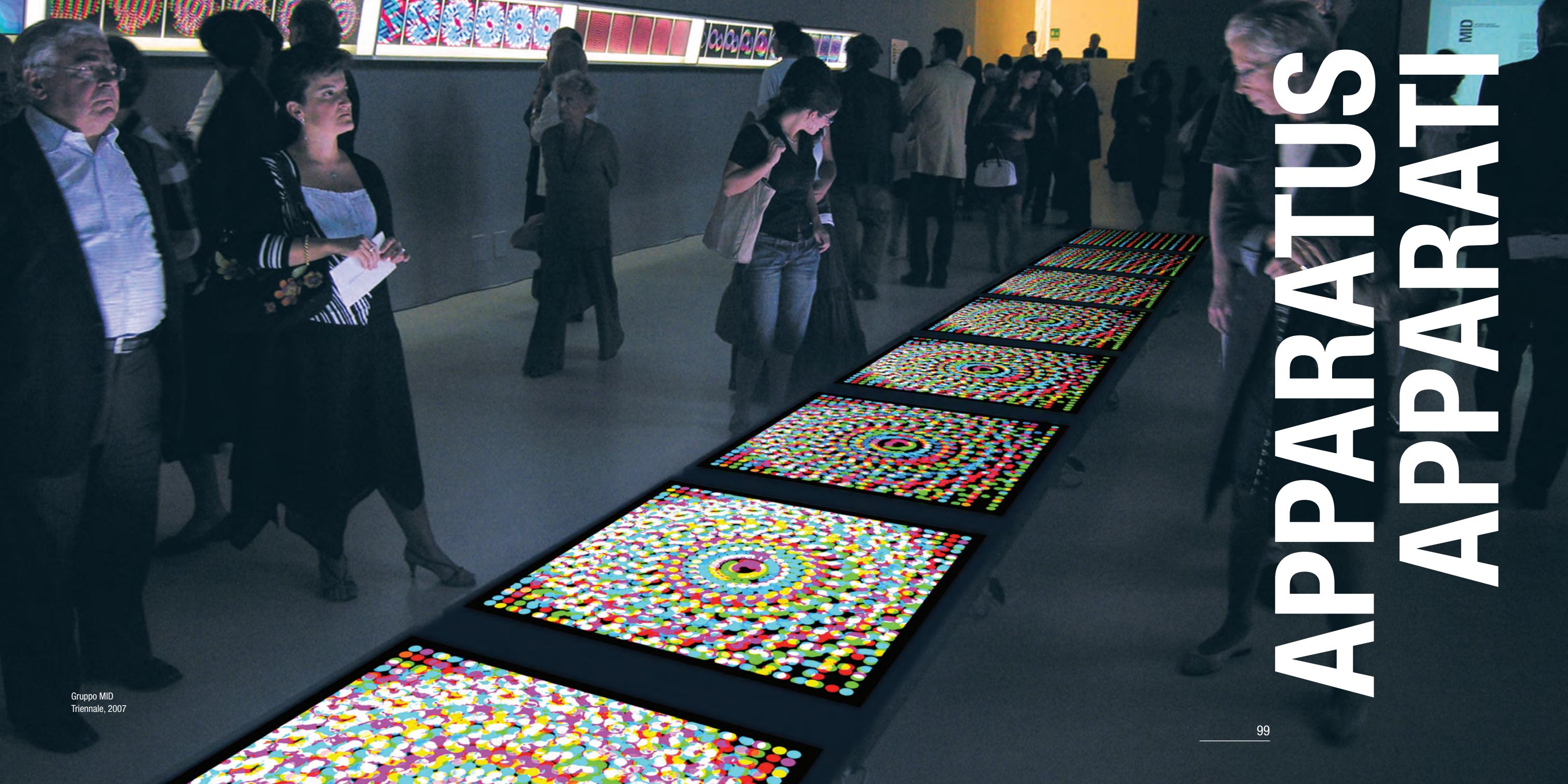
Disco stroboscopico

1965
Ø 160x200x90 cm

Here shown in the exhibition *Lumineux Dynamique*.

Espace et visions dans l'art de nos jours à 1913, Gran Palais, Galeries Nationales, Paris, 2013.

Qui esposto nella mostra *Lumineux Dynamique*.
Espace et visions dans l'art de nos jours à 1913, Gran Palais, Galeries Nationales, Paris, 2013.



APPARATUS APPARATI

This section includes:

- Exhibitions (1965-2015)
- Recent catalogs (2000-2015)
- Articles and writings (2000-2015)
- Critical essays (2000-2015).

It is as exhaustive as possible, even if no news is received about many exhibitions, whether in museums or galleries, much less the catalog.

The end of the section also presents a statement of thought about **Gruppo MID with regards to the authenticity and dating of their works**, published in Artribune's blog in July 2015.

The declaration expresses what we think of the market dynamics that we cannot share, because of the nature of our work

Questa sezione comprende:

- Mostre (1965/2015)
- Cataloghi recenti (2000/2015)
- Articoli e scritti (2000/2015)
- Saggi critici (2000/2015).

È quanto più esaustivo possibile, anche se capita che di molte mostre, sia in musei che in gallerie, non si riceva notizia e tantomeno il catalogo.

Alla fine della sezione è riprodotta anche la dichiarazione: **Il pensiero del Gruppo MID a proposito dell'autenticità e della datazione delle opere**, pubblicata nel blog di Artribune nel mese di luglio 2015. La dichiarazione esprime il nostro pensiero relativamente a quelle dinamiche di mercato che non possiamo condividere, per la natura del nostro lavoro

2015

Antonio Barrese e Alberto Marangoni. Gruppo MID LA FORMA DELLA LUCE Istituto Italiano di Cultura, Lisbona

Antonio Barrese e Alberto Marangoni. Gruppo MID in *Black light painting*, Satura Art Gallery, Genova

Antonio Barrese e Alberto Marangoni. Gruppo MID LA FORMA DELLA LUCE, Galleria KanalidArte, PAN, Amsterdam

Atmosfera ZERO. Great Expectation, Cortesi Gallery, London

Arte Cinetica e Programmata in Italia 1958-1968

Mostra itinerante in vari musei giapponesi

- Fukuyama Museum of Art, Hiroshima
- The Museum of Modern Art, Saitama

2014

Le Nuove Tendenze, 10 A.M. Art, Milano

Occhio mobile. Lenguajes del arte cinético italiano anos 50 – 70

Centro cultural Las Condes y Fundacion Itaù, Santiago del Cile, Cile

Arte Cinetica e Programmata in Italia 1958-1968

Mostra itinerante in vari musei giapponesi

- Yamanashi Prefectural Museum of Art, Kofu
- Sompo Japan Museum of Art, Tokyo

2013

Lumineux Dynamique.

Espace et visions dans l'art de nos jours à 1913

Gran Palais, Galeries Nationales, Paris.

Percezione e illusione. Arte Programmata e Cinetica italiana

MACBA (Museo de Arte Contemporáneo), Buenos Aires

2012

Za aktivnu umjetnost Nove Tendencije godina,

50 godina poslije 1961/1973 Muzei Suvremene Umjetnosti, Zagreb

Arte programmata e cinetica

GNAM, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Art Box Montreal Galerie Yellow Fish Art, Montreal

2011

Opere dell'esposizione permanente

ZKM, Medienmuseum, Karlsruhe

Percorsi riscoperti dell'arte italiana nella VAF-Stiftung 1947 – 2010

MART, Museo d'Arte Moderna di Rovereto e Trento

Gli irripetibili anni Sessanta Fondazione Roma Museo, Roma

2010

Quindici opere dell'esposizione permanente

MART, Museo d'Arte Moderna di Rovereto e Trento

Artecinetica e programmata. L'arte del movimento

Galleria Edieuropa, Roma

2009

You_ser 2.0 – Celebration of the consumer

ZKM, Medienmuseum, Karlsruhe

2008

Viaggio in Italia – Italienische kunst 1960–1990

Neuen Galerie Graz am Landesmuseum Joannum, Graz

Il mito della velocità. Arte, motori e società nell'Italia del '900,

Palazzo delle Esposizioni, Roma

Bit international. [Nove] tendencije – Computer and Visual

Research. Zagreb 1961–1973 ZKM Medienmuseum, Karlsruhe

Antonio Barrese, Gruppo MID

Museum fur Konkrete Kunst, Ingolstadt

2007

Op Art Schirn Kunsthalle, Frankfurt,

Die Neuen tendenzen. Eine europäische Künstlerbewegung

Leopold-Hoesch-Museum, Düren

Maravee Energy. Cinetica Museo CID, Torviscosa

Gruppo MID Triennale, Milano

2006

Die Neuen tendenzen. Eine europäische Künstlerbewegung

Museums für Konkrete Kunst, Ingolstadt

2005

Un secolo di arte Italiana

MART, Museo d'Arte Moderna di Rovereto e Trento

Licht kunst aus kunst licht ZKM, Medienmuseum, Karlsruhe

2004

Die Algorithmische Revolution ZKM, Medienmuseum, Karlsruhe

Zero, 1958–1968. Tra Germania e Italia

Palazzo delle Papesse, Siena

2003

Einbildung Kunsthau, Graz

2002

Luce, movimento & programmazione, Kinetische Kunst aus Italien 1958–1968

- Städtische Museum, Gelsenkirchen
- Stadtgalerie Museum, Mannheim
- Staatliches Museum, Schwerin
- Alpen-Adria Galerie, Klagenfurt

2001

Arte programmata e cinetica in Italia 1958–1968

MAN, Museo d'Arte, Nuoro

Luce, movimento & programmazione. Kinetische Kunst aus Italien 1958–1968

- Ulmer Museum, Ulm
- Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim

2000

Arte programmata e cinetica in Italia 1958–1968,

Galleria Niccoli, Parma

Nova Tendencija 3 Galerija Suvremene Umjetnosti i Muzej za umjetnost i obrt, Zagabria

Arte programmata Galleria Il Punto, Torino

Il linguaggio grafico nella comunicazione visiva
Castello del Valentino, Torino

MID Gruppo di ricerca Galleria Il Centro, Napoli

Piccole opere Galleria del deposito, Genova

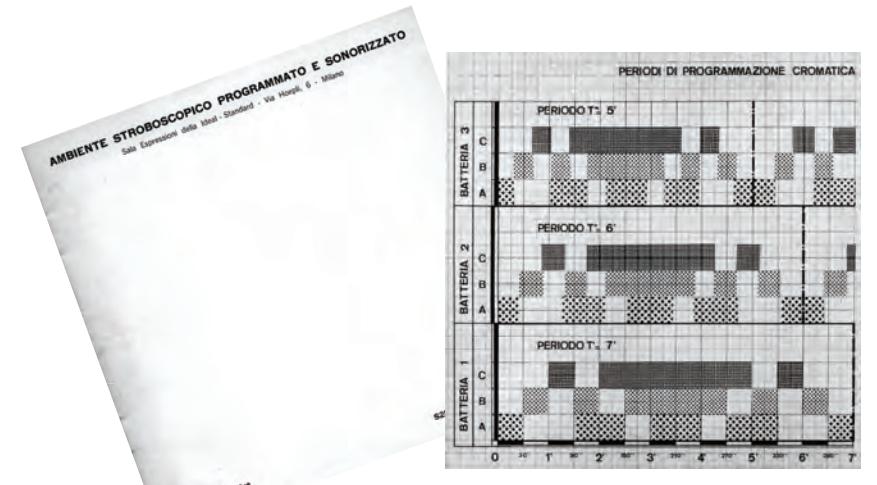
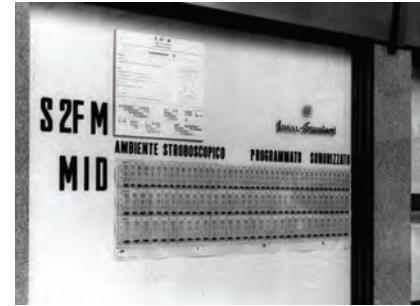
MID Gruppo di ricerca Centro Nuove Proposte, Firenze

Gruppo '70 Luna Park Galleria Vigna Nuova, Firenze



1965
Immagini stroboscopiche
Galleria Danese
Milano

1966
Ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato
Sala Espressioni della Ideal Standard,
Milano



1996

Arte cinetica Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

1979

XLII Biennale Internazionale d'Arte

Padiglione italiano, Giardini della Biennale, Venezia

Le radici dell'arte contemporanea dalla ratio scientifica

Biblioteca Civica, Monza

1976

The 6th International Poster Biennale

Tempting and Frightening Zacheta Art Gallery, Varsavia

L'arte di ispezione scientifica e tecnologica

Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate

1970

Fotografia creativa Centro Storico Varesino, Varese

1969

Visuelt miljø 1, Lys og bevegelse Kunsternes Hus, Oslo

Immagini sintetiche CIFE-Ferrania, Milano

IV Mostra di graphic design, immagine aziendale

e design coordinato Arflex, Milano

Tendencije 4

Galerija Suvremene Umjetnosti i Galerije Grada Zagreba, Zagabria

1968

Installazione stroboscopica

installazione per il IX Premio Compasso d'Oro, Sala della Balla, Castello Sforzesco, Milano

Stand ADI (Associazione per il disegno industriale), Eurodomus II, Torino

Immagini sintetiche, comunicazioni visive Show room Gavina di:

- Bologna
- Firenze
- Torino
- Foligno

XXIV Salon de mai Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi

Padiglione Italiano XIV Triennale, Milano

Ingresso ai Padiglioni Internazionali XIV Triennale, Milano

Spettacolo visivo-sonoro con musica elettronica di Pietro Grossi (S2FM), Maggio Musicale Fiorentino, Teatro della Pergola, Firenze

Premio di fotografia Niepce Nadar Chalon-Sur-Saône

Arte cinetica e programmata Galleria Cortina, Milano

Arte cinetica e programmata Galleria del Naviglio, Milano

1967

Spazio di coinvolgimento

Università degli Studi, Facoltà di Architettura, Firenze

Nuova tendenza, Arte Programmata Italiana

- Galleria della Sala di Cultura, Modena
- Sala comunale delle esposizioni, Reggio Emilia

Opere nella collezione permanente Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino

Lo spazio dell'immagine Palazzo Trinci, Foligno

X Premio Nazionale di pittura Silvestro Lega

Salone del Podestà e dei Seicento in Palazzo Re Enzo, Bologna

XI Premio Castello Svevo Castello Svevo, Termoli

Immagini sintetiche CIFE-Ferrania, Milano

Arte cinetica, Galleria La Polena, Genova

Tendenze confrontate, figurazione oggettuale e arte visuale

Galleria Il Centro, Napoli

Mostra dell'oggetto di serie Galleria Arco d'Alibert, Roma

1966

Tendenze confrontate Palazzo comunale, Salerno

Ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato

Sala Espressioni della Ideal Standard, Milano

Art of the space age Art Centre, Johannesburg

Eurodomus I Padiglioni della fiera, Genova

Stand Philips XLIV Fiera Campionaria, Padiglioni della fiera, Milano

MID Ricerche visive Galleria La Salita, Roma

Avanguardia Italiana, Steninge Palace and Cultural Center, Stoccolma

Nuove ricerche visive in Italia Galleria Milano, Milano

MID Ricerche visive Galleria Il Canale, Venezia

Salone internazionale dei giovani

Scuola Grande di San Teodoro, Venezia

Strutture organizzate Conservatorio Cherubini, Firenze

Kunst licht kunst Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

2a Mostra nazionale del marmo Edificio esposizioni, Carrara

Pittori di oggi in Lombardia

- Villa Olmo, Como
- Palazzo del mobile, Lissone

Ipotesi linguistiche intersoggettive

- Centro Proposte, Firenze
- Libreria Feltrinelli, Firenze
- Galleria La Nuova Loggia, Bologna
- Galleria 3°, Lecce
- Casa della Cultura, Livorno
- Modern Art Agency, Napoli
- Centro Studi Pierfrancescani, Sansepolcro
- Studio di Informazione Estetica, Torino

Gruppo MID Milano Ricerche visive Saba Studio, Villingen

Sigma II. Semaines de recherche et d'action culturelle

Art visuel Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux

Gruppo MID Centro di filmologia e cinema sperimentale, Napoli

1965

Immagini stroboscopiche Galleria Danese, Milano

Arte cinetica Palazzo Costanzi, Trieste



1968

M. Platania, S. Delfino, J. Gardella, GF. Laminarca e A. Barrese, with the model of the Italian Pavilion at the XIV Triennale.

M. Platania, S. Delfino, J. Gardella, GF. Laminarca e A. Barrese, con il plastico del Padiglione Italiano alla XIV Triennale.

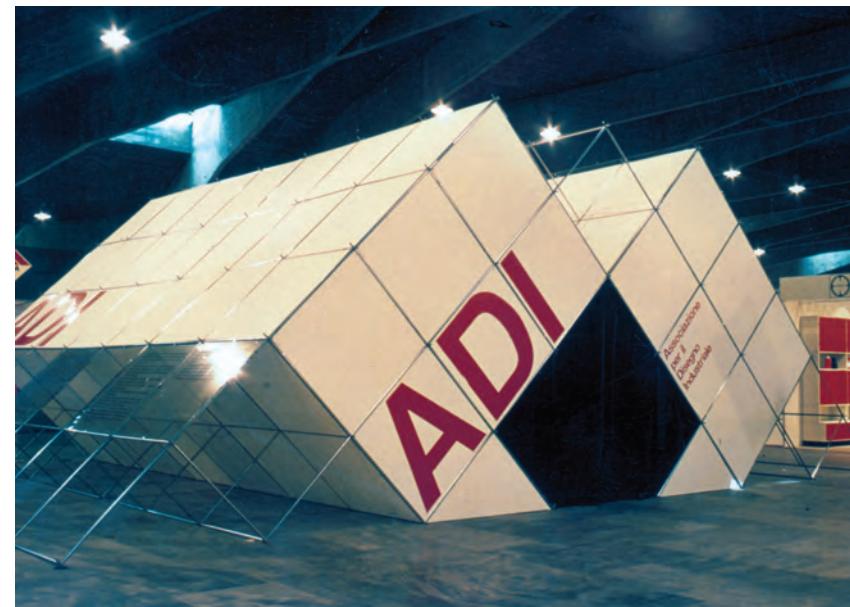
(Photo by Ugo Mulas, *Vogue*, may 1968).



1967
Immagini Sintetiche
 CIFE Ferrania
 Milano



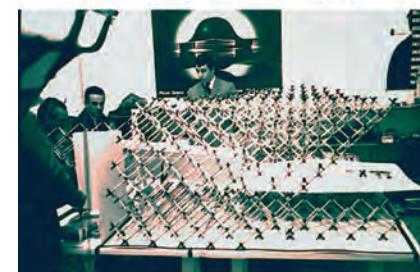
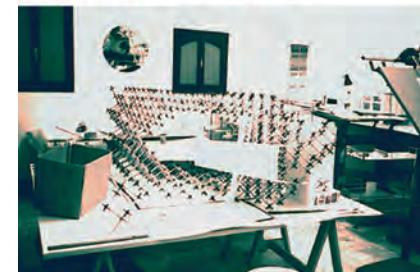
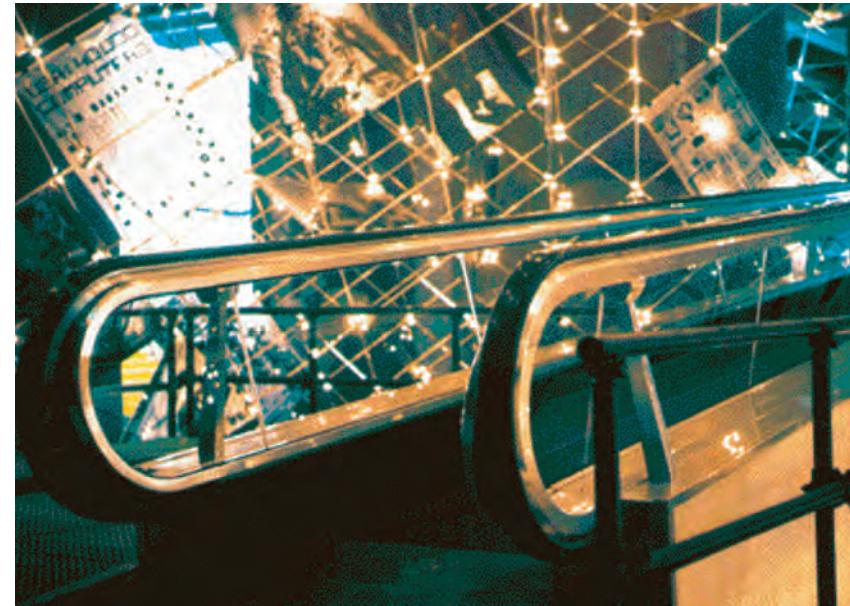
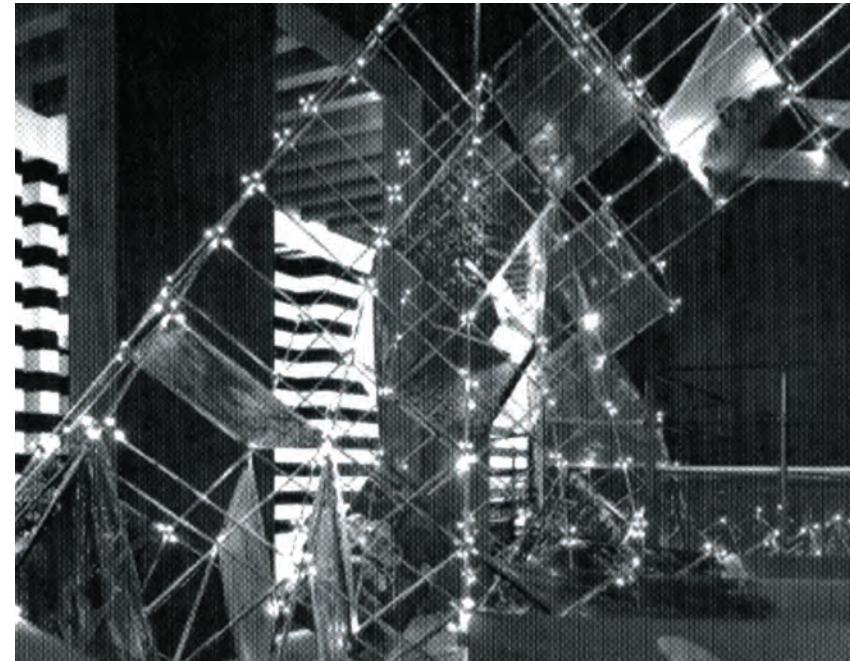
1969
Immagini Sintetiche
 CIFE Ferrania
 Milano



1966
Padiglione ADI all'Eurodomus
 Fiera di Genova



1968
Padiglione italiano della XIV Triennale
 (con J. Gardella, M. Platania, S. Delfino)
 Milano



1968
Ingresso ai padiglioni internazionali della XIV Triennale
 (con E. Vittoria, C. Casati)
 Milano

REC

CATAL

2015

Atmosfera ZERO – Great Expectations,
M. Meneguzzo, Cortesi Gallery, Londra

2014

Le nuove tendenze, G. Anceschi, 10 A.M. Art, Milano

Occhio mobile. Lenguajes del arte cinético italiano anos 50 – 70
Centro cultural Las Condes y Fundacion Itaù, Santiago del Cile

Arte Cinetica e Programmata in Italia 1958 – 1968

M. Meneguzzo, Yamanashi Prefectural Museum of Art, Kofu

2013

Lumineux Dynamique. Espace et visions dans l'art de nos jours à 1913

S. Lemoine, M. Poirier, D. d'Orgeval, M. Le Pommeré, Gran Palais, Galeries Nationales, Paris

Percezione e illusione: Arte Programmata e Cinetica italiana

M. Di Veroli, MACBA Museo de Arte Contemporáneo, Buenos Aires

2012

Arte programmata e cinetica

G. Granzotto e M. Margozzi, Il Cigno GG Edizioni, Roma

2008

Bit international, (Nove) tendencije.

Computer und visuelle Forschung. Zagreb 1961–1973

P. Weibel, M. Rosen, Neue Galerie, Graz

2007

Die Neuen tendenzen, Eine europäische Künstlerbewegung,
AA.VV, Leopold-Hoesch-Museum, Düren

Op Art,

AA.VV, Schirn Kunsthalle, Frankfurt

Die Neuen tendenzen, Eine europäische Künstlerbewegung,

AA.VV, Museums für Konkrete Kunst, Ingolstadt

Licht kunst aus kunst licht,

P. Weibel, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

MID, alle origini della multimedialità Dall'arte programmata all'arte interattiva.

A. Barrese e A. Marangoni, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, MI

S. Zannier, L. Michelli, **Cinetica** Torviscosa

2005

Vivere il progetto.

Dalla ricerca al design strategico e di comunicazione

A. Barrese e L. Buddensieg, Edizioni Lybra Immagine, Milano

2004

Die Algorithmische Revolution

P. Weibel, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

2003

Einbildung. Das Wahrnehmen in der Kunst

AA.VV, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia

2001

Luce, movimento & programmazione.

Kinetische kunst aus Italien 1958-1968,

V. Feierabend, M. Meneguzzo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo – MI

Arte programmata e cinetica in Italia 1958-68

M. Meneguzzo, Museo d'Arte Moderna, Nuoro

2000

Arte programmata e cinetica in Italia 1958-68

M. Meneguzzo, Galleria d'arte Niccoli, Parma

1965

I.N., **Si riflette nell'arte cinetica il fascino del mondo di domani** in *Il Piccolo*, Trieste, 16 luglio

I.N., **Venti macchine inutili tentano di predire il futuro** in *Il Piccolo*, Trieste, 19 luglio

S.a., **Arte programmata a Zagabria** in *Domus*, Milano, ottobre

L. Vergine, **La nuova tendenza è già in crisi** in *La Fiera Letteraria*, Roma, 10 ottobre

L. Vergine, **A Zagabria: ricercatori o artisti?** in *La Fiera Letteraria*, Roma, 10 ottobre

S.a., **I quattro di MID** in *La Fiera Letteraria*, Roma, dicembre

S.a., **Arte cinetica in una mostra a Trieste** in *Casabella*, Milano, dicembre

A. Miele, **Mostra di oggetti al Centro per razionalizzare le immagini** in *Il Tempo*, Napoli, 7 dicembre

F. Menna, **Le ricerche visive del MID alla galleria Il Centro** in *Il Mattino*, Napoli, 12 dicembre

L. Vergine, **Esposizioni** in *Casabella*, Milano, n. 298

G. Dorfles, **Arte cinetica in una mostra a Trieste** in *Le Arti*, Milano

F. Menna, **Arte cinetica in una mostra a Trieste** in *Casabella*, Milano

1966

F. Menna, **Tendenze confrontate al Centro e al Quadrante** in *Corriere della Sera*, Milano, 24 gennaio

U. Apollonio, **Sistema matematico e ordine naturale** in *Lineastruttura*, Napoli, marzo

Aa.vv., **Arte e ricerca** in *Ideal Standard Rivista*, Milano, aprile/giugno

Aa.vv., **Si possono razionalizzare le comunicazioni visive?** in *Ideal Standard Rivista*, Milano, aprile/giugno

U. Apollonio, **L'arte programmata** in *SipraUno*, Torino, maggio/giugno

F. Gecchelin, **Le immagini stroboscopiche** in *Prestigio*, Milano, settembre

M. Mariani, **La Sala Espressioni. Panorama di due anni** in *Ideal Standard Rivista*, Milano, novembre

S.a., **I quattro di MID** in *La Fiera Letteraria*, Roma, novembre

S.a., **Le ricerche visive del MID alla Galleria Il Centro** in *Il Mattino*, Napoli, 12 dicembre

P. A. Rovatti, **I quattro moschettieri dell'arte di comunicare** in *Corriere della Sera*, Milano, 14 dicembre

P. Bonaiuto, F. Menna, **Arte programmata** in *Il Verri*, Milano, n. 22

U. Apollonio, **Arte programmata** in *SipraUno*, Torino

M. Bernardi, **Artista, critica e pubblico** in *Civiltà delle macchine*, Torino

G. Celant, **Ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato** in *Casabella*, Milano

G. Celant, **Esposizioni** in *Casabella*, Milano

G. Dorfles, **Arte cinetica in mostra a Trieste** in *Casabella*, Milano

G. Dorfles, **Jeu et rigueur dans l'avant-garde italienne** in *L'Œil*, Paris

G. Dorfles, **Situazione delle arti visuali** in *SipraUno*, Torino

D. Konecky, **Nuova tendenza** in *Acta Scenografica*, Praga

G. Ponti, **Eurodomus** in *Domus*, Milano

P. A. Rovatti, **Avanguardia e no: ancora sulle arti figurative** in *Ad libitum*, Urbino

R. Sanesi, **Primo salone internazionale dei giovani** in *Marcatrè*, Roma

G. Tempesti, **Mid Ricerche visive** in *Marcatrè*, Roma

L. Vinca Masini, **Mid Ricerche visive** in *Marcatrè*, Roma

1967

F. Abbiati, **La tavolozza elettrica** in *Panorama*, Milano, 8 giugno

Aa.vv., **Lo spazio dell'immagine** in *Flash*, Roma, luglio

G. Briganti, **Artisti a palazzo Trinci di Foligno. Lo spettatore si tuffa nello spazio** in *L'espresso*, Roma, 6 agosto

S.a., **Il premio Termoli** in *Flash Art*, Roma, settembre-ottobre

Lynx, **Immagini sintetiche** in *Cinecorriere*, Roma, novembre

Lynx, **Al CIFE la mostra delle immagini sintetiche** in *Il Sole 24 ore*, Milano, 4 novembre

Lynx, **Immagini sintetiche in una mostra a Milano** in *Il Tempo*, Roma, 11 novembre

Lynx, **Immagini sintetiche** in *Cinema d'oggi*, Roma, 13 novembre

Lynx, **A Milano immagini sintetiche** in *L'Arena*, Verona, 14 novembre

Lynx, **Immagini sintetiche** in *La Notte*, Milano, 14 novembre

A.M., **Nuove immagini con la luce** in *Osrsm notiziario*, Milano

J. Cage Daysstent, **Uno sta a X come l'idea sta all'ideazione** in *Prestigio*, Milano

O. Fellini, **Il premio Castelli a Bologna** in *Flash Art*, Milano

Lynx, **Immagini sintetiche al CIFE** in *Gazzetta fotografica*, Milano

Lynx, **Prove di combinatorie** in *D'ars Agency*, Milano

Lynx, **Un'ampia rassegna di novità in mostra** in *Avanti!*, Milano

E. Mastroleonardo, **Il premio pittura Silvestro Lega a Bologna** in *Pensiero e arte*, Bari

S.a., **Arte Programmata a Zagabria** in *Prestigio*, Milano

S.a., **Lo spazio dell'immagine** in *L'espresso*, Roma

G. Turrone, **Studio MID: la razionalizzazione dell'immagine** in "Ferrania 3M", Milano

1968

S.a., **Immagini sintetiche al CIFE** in "Ferrania 3M", Milano, gennaio

S.a., **Nuove proposte di Visual design** in *Popular Photography Italiana*, Milano, gennaio

C. Cederna, **Il lato debole** in *L'espresso*, Roma, 7 gennaio

P.A. Rovatti, **Assegnato il premio della Triennale** in *Corriere della Sera*, Milano, 20 gennaio

S.a., **Vincitori del concorso Triennale** in *La Notte*, Milano, 20 gennaio

M. Rusconi, **Esito del concorso internazionale per la sezione italiana alla XIV Triennale di Milano** in *Domus*, Milano, febbraio

M. Rusconi, **Il museo sperimentale** in *Gala*, Milano, febbraio

S.a., **Comunicato del gruppo vincente il concorso nazionale per la realizzazione della sezione italiana della XIV Triennale** in *Casabella*, Milano, febbraio

S.a., **Il concorso per la sezione italiana della XIV Triennale** in "Borsa d'arte", Torino, febbraio

S.a., **Vita di moderna** in *Panorama*, Milano, febbraio

M. Rusconi, **Fa tutto la luce, veste, arreda e cura** in *Panorama*, Milano, 15 febbraio

S.a., **Vogliono essere migliori dei padri i "nuovi" della società italiana** in *Tempo*, Milano, 19 marzo

F. Passoni, **A Torino la mostra internazionale Eurodomus** in *Avanti!*, Milano, 24 marzo

P. Racanicchi, **Comunicazioni e società di massa** in *SipraDue*, Torino, marzo-aprile

A. Faccio, **Premessa sull'arte** in *Mille*, Bassano del Grappa, aprile

C. Guenzi, **Grafica pubblicitaria. Immagini sintetiche** in *La Pubblicità*, Milano, aprile

F. Passoni, **L'arte di gruppo è solo progetto** in *Avanti!*, Milano, 4 aprile

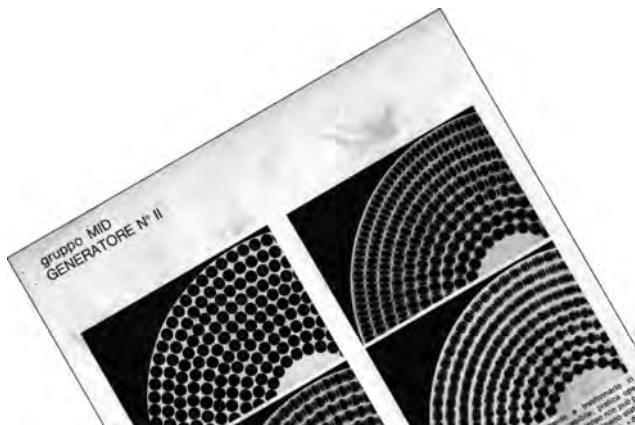
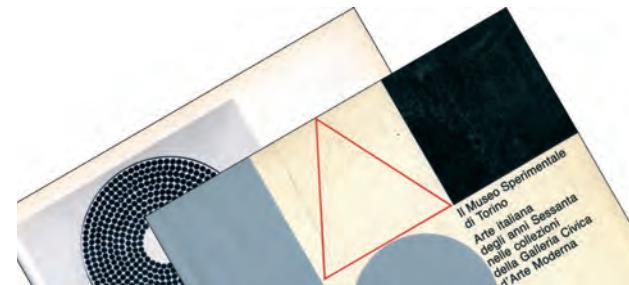
S.a., **Gruppo MID** in *Fotofilm*, Como, maggio

S.a., **Il padiglione italiano alla XIV triennale di Milano** in *Vogue*, Milano, maggio

S.a., **Se ne parla. I giovani sette alla XIV Triennale di Milano** in *Vogue*, Milano, maggio

L. Inga Pin, **Le manifestazioni del Maggio. Oggi Puntila di Dessau** in *La Nazione*, Firenze, 10 maggio

M. Lepore, **L'esposizione c'è ma non si vede**



in *Il Corriere d'informazione*, Milano, giugno

S.a., **ADI all'Eurodomus** in *Domus*, Milano, giugno

S.a., **Due ipotesi sul futuro** in *Panorama*, Milano, giugno

S.a., **La Triennale riaperta per fine settimana** in *Il Giorno*, Milano, 13 giugno

S.a., **La Triennale riaperta per fine settimana** in *La Nazione*, Firenze, 13 giugno

E. Fezzi, **Luce spazio strutture nell'arte contemporanea** in *La Provincia*, Cremona, 30 giugno

R. Montenegro, **Il feticcio dell'immagine** in *La Patarina*, Roma, luglio

A. Natalini, L. Savioli, **Spazio di coinvolgimento** in *Casabella*, Milano, luglio

S.a., **Parabola dei gruppi di ricerca**, in *Domina*, Roma, luglio

S.a., **Premi Niepce/Nadar/Centro 1968**, in *Fotofilm*, Como, luglio

T. della Valle, **Siamo in troppi** in *Il Resto del Carlino*, Bologna, 12 luglio

S.a., **La sezione italiana** in *Domus*, Milano, settembre

S.a., **Premi Niepce Nadar italiani 1968 e premio C.C.F.** in *Popular Photography italiana*, Milano, settembre

R. Barletta, L. Schenal, **Forme leggere** in *Domus*, Milano

G. Benignetti, **Notizie da Firenze** in *D'ars Agency*, Milano

T.T. Castelli, **Fontana dalla scienza all'utopia** in *Domus*, Milano

G. Celant, **Lo spazio dell'immagine** in *La Biennale di Venezia*, Venezia

J. Gardella, **La dissalazione dell'acqua marina** in *Interni*, Milano

C. Guenzi, **La Triennale occupata** in *Casabella*, Milano

A. Pansera, **XIV Triennale di Milano** in *Graphicus*, Torino

E. Ritter, **La Triennale contestata** in *Domina*, Roma

S.a., **Assegnato il premio alla Triennale di Milano** in *Vie d'Italia e del mondo*, Milano

S.a., **Calendario CIFE** in *Popular Photography italiana*, Milano

S.a., **La fotografia stroboscopica** in *Enciclopedia della fotografia*, Milano

S.a., **Milano: manifestazioni CIFE** in *D'ars Agency*, Milano

S.a., **Notizie. Triennale di Milano** in *D'ars Agency*, Milano

S.a., **Per la sezione italiana della XIV Triennale. Risultati** in *Interni*, Milano

S.a., **Quattordicesima Triennale di Milano** in *Graphicus*, Torino

S.a., **Spazio di coinvolgimento** in *Casabella*, Milano

1969

G. Dorfles, **Le immagini sintetiche** in *Ideal Standard Rivista*, Milano, gennaio-marzo

L. Inga Pin, **Il museo sperimentale** in *Gala*, Milano, febbraio-marzo

D. Cara, **Parabola dei gruppi di ricerca** in *RM Rivista*, Milano, marzo

S.a., **La proiezione di foto stroboscopiche** in *Il Telegrafo*, Livorno, 28 aprile

S.a., **Graphic Design all'Artflex di Milano** in *Flash Art*, Milano

S.a., **Nuove frontiere a Varese** in *Flash Art*, Milano

1970

S.a., **Per un film sul design al centro Pio Manzù** in *Strutture ambientali*, Rimini, giugno

G. Turrioni, **Libri. Fotografia creativa** in *Popular Photography italiana*, Milano, giugno

R. Margaria, **La fisiologia della locomozione** in *Le Scienze*, Milano

1971

G. Dorfles, **Gli ultimi punti d'arrivo** in *Le Arti*, Milano

1973

S.a., **ADI '74. Venti anni di attività dell'ADI** in *Rassegna, Modi di abitare oggi*, Milano

1974

P. Navone, B. Orlandini, **Architettura radicale** in *Documenti di Casabella*, Milano

1975

A. Pansera, **III MID Design/Comunicazioni Visive** in *Graphicus*, Torino, maggio

1994

Lynx, **Immagini sintetiche** in *La Notte*, Milano, 14 dicembre

1996

M. A. Tomassini, **Arte cinetica alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma** <http://www.net-art.it/magazine>

2000

G. Cavazzini, **La ragione del potere** in *La Gazzetta di Parma*, Parma, 16 dicembre

S.a., **Arte programmata e cinetica in Italia alla Galleria Niccoli**

<http://www.fondazionemonteparma.it>

2001

E. Mezzetti, **Arte programmata e cinetica in Italia 1958/1968**

<http://www.stradanove.net/>

S.a., **Brevi cenni sulla storia dell'illuminazione teatrale**

<http://www.geocities.com/>

2002

Gruppo MID, Movimento Immagine Dimensione

<http://www.italica.rai.it/>

2003

S.a., **Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum**

<http://www.e-flux.com/>

2004

P. Weibel, **Die Algorithmische Revolution** <http://www.zkm.de/>

S.a., **Gruppo MID** <http://www.artfacts.net/>



1965
MID Gruppo di ricerca
Galleria Il Centro, Napoli

domus

ARTE PROGRAMMATA A ZAGABRIA

DOMUS ottobre 1965

«Ha saputo che parteciperanno anche i russi!» Con questo saluto, sono stata accolta dagli organizzatori della mostra «Nuove Tendenze» che annualmente, e da tre anni, si tiene a Zagabria, nella galleria Suvremene Umjetnosti, e questo già alla fine di aprile, e la galleria già ingombra da imballaggi vari provenienti da ogni parte d'Europa, e tanta gente che si aggirava febbrilmente indaffarata a organizzare. Effettivamente, sia per le precedenti edizioni della mostra, ben riuscite, sia per i nuovi propositi di programmazione, questa terza «NT», è nata sotto l'impulso dell'entusiasmo. Se poi le cose non sono andate come preventivato dal complesso bando di Mari (già pubblicato da Domus), non è da imputare a qualche particolare personaggio, se non forse allo stesso entusiasmo. Si è comunque recitato un mea culpa generale su testi ufficiali, nella tavola questa volta a ferro di cavallo, che si è tenuta dopo la vernice; presidevano critici illustri (mancava solo Dorfles, il quale velocemente arrivato dalla Cecoslovacchia, altrettanto velocemente ripartiva) ed erano presenti quasi tutti i ricercatori partecipanti. Si sono proiettati filmetti esplicativi, e si è molto discusso. Particolarmente numerosa è stata la partecipazione dei giovani ricercatori aumentata notevolmente di numero dopo il lancio «OP», mentre grandi assenti erano i maestri (Soto, Vasarely, ecc.); assenti notati anche i francesi delle ricerche visive. Le adesioni sono state comunque molte, tante che si è dovuto estendere la mostra al museo d'arte moderna, dove sono stati esposti i risultati del concorso oggetto-visivo-per-laser, gli ambienti costruiti e i progetti di ricerca visiva in architettura dello studio Bernard Lassus; alla galleria, i progetti e gli oggetti sono stati ordinatamente esposti con precisa logica esplicativa; ed avveniva spesso che personaggi competenti, come Bek o Mestrovic, fossero presenti e dessero notizie dettagliate sul contenuto della mostra anche ad



«Vito Piene: «Jeiner » «Architektur» (presentato al concorso, h. cm. 60).



François Morellet: «Neon n. 3» (su una piastra quadrata di circa 60 cm. gioco di intermittenze luminose).



Sopra: Foggietto premiato, di Michel Fadet, uno «strumento di lavoro» per studi di effetti di luce (un pannello con oggetti spostabili, e lampade mo-

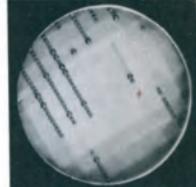
note dalla relazione del comitato sul concorso abbinate alla mostra «...La partecipazione est numériquement importante. Cela prouve que le thème n'est pas fatigant. Mais en ce sens compte que la fonction de la formation plastique est encore sensiblement chargée de conceptions classiques — dans les rapports non-intégrés de la matière, de l'espace, du temps. La conception du résultat plastique, en tant qu'objet, ne s'est élevée que dans un seul cas jusqu'à l'idée de l'instrument. Les influences des exigences mondaines et des conceptions commerciales sont visibles. Le silence de ceux qui étaient partisans jusqu'à hier est sensible. La somme des résultats positifs et négatifs justifie l'initiative de la manifestation. D'un petit nombre d'ouvrages, réduits par la sélection, le jury a choisi à l'unanimité le projet de Michel Fadet de Lyon, France, intitulé: «Un Instrument Visuel». Justification: le projet nommé représente le résultat d'une recherche réelle dans le domaine de la perception visuelle et il satisfait à la possibilité d'être reproduit dans un nombre déterminé d'exemplaires, comme envisagé par le clause 33/b. 4/1 des propositions du Concours...».

Sotto: il critico Abraham Moles alla inaugurazione; in primo piano, un oggetto di Vincendeo Ricchetti «Reliefometer», cm. 120 x 120 x 30.



Sopra e nella pagina a fianco: gruppo MID, Milano: «cilindri stroboscopici»: variabili effetti di luce sulle superfici rigate di grandi cilindri sovrapposti, ruotanti a velocità diverse e in sensi opposti. L'insieme è alto 4 metri.

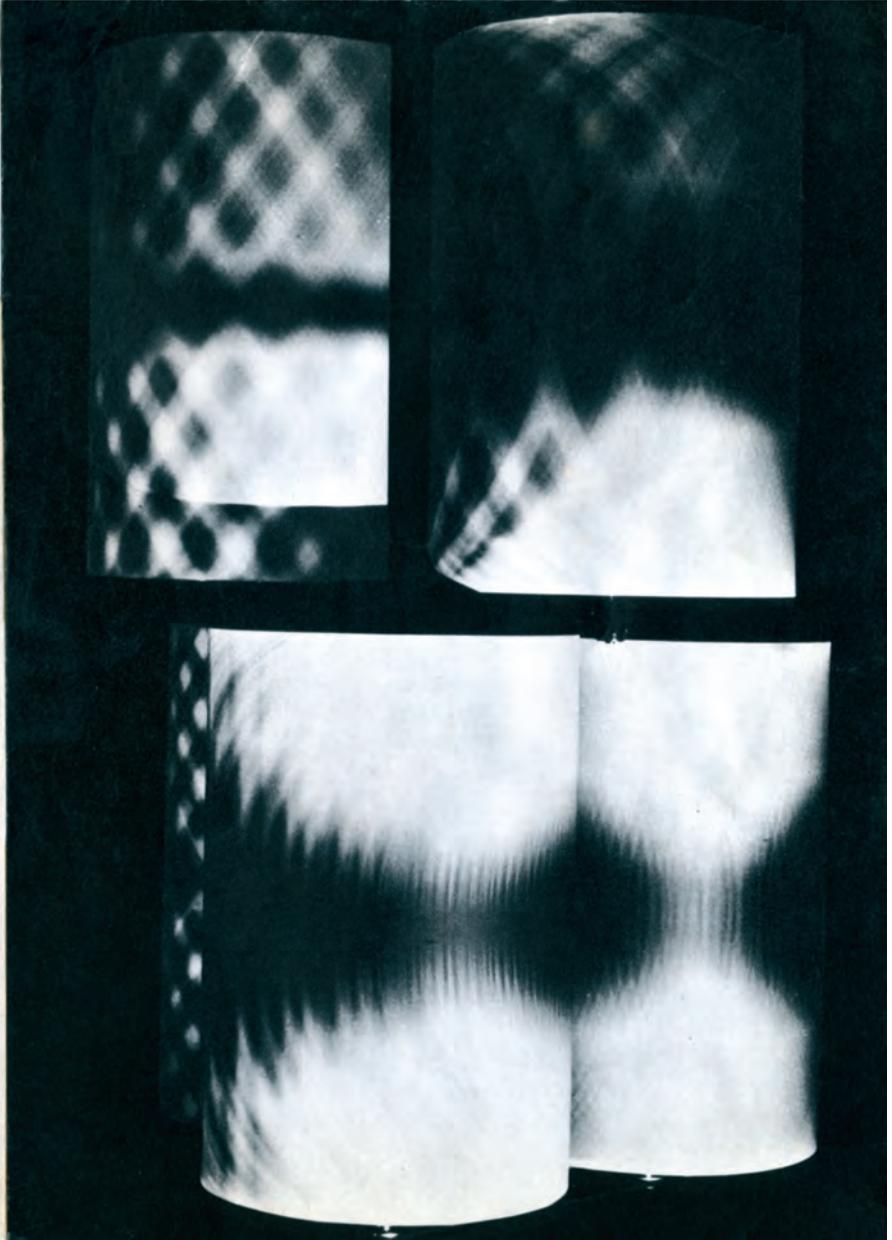
Sotto, Grazia Varisco: «Steristerio» (oggetto presentato al concorso).



partecipanti alla rassegna "storica".
Ed Semmer (Schwabingheim), Ellen Dehmann (Hess), Rolf Wahnert (Frankfurt/M.), Alberto Bassi (Padova), Davide Bertoni (Milano), Dieter Saut (Schwabingheim), Manfredi Marzocchi (Padova), Carlo Aguilera (Venezia), Shohdan Aljaji (Bagdad), Gerhard e. Grossenits (München), Frank Pappert (Pavia), Hermann Dörner (Arnhem), Giulio Carlo Argon (Roma), Agostino Androni (Mantovaphan), Paolo Baumgart (Bologna), Rudi Szepth (Zagreb), Tanya Sullit (Bagdad), Fara Hassan-Farouk (Zagreb), Emilio Fodda (Venezia-Berlino), Karl Grottel (Aarau), Frank Malton (Bologna), Luigi Pavesi (Roma).

partecipanti con opere e scritti
Ed Semmer (Schwabingheim), Michel Fadet (Lyon), Milan Cukaric (Zagreb), Ivan Pivlj (Zagreb), Peter Democicid (Bremen), Fabio Luciani (Milano), Alberto Bassi (Padova), Davide Bertoni (Milano), Dieter Saut (Schwabingheim), Marco Bini (Pavia), Giuseppe Fardouge (Pavia), Christian Nager (Bonn), Gruppe Eptit (München), Edmund Landi (Padova), Nabajita Datta (Bagdad), Gianni Calabro (Milano), Gerhard e. Grossenits (München), Kenneth Martin (Hampstead), Juraj Dubravci (Zagreb), Bernard Lemaire (Paris), Gail Berger (Hess), Otti Poser (Düsseldorf), Maria Doland (Belano), Inge Jensen (München), Cesare Casati (Milano), Gennia Fattori (Milano), Gruppo Mid (Milano), Dusan Grizicic (Wien), Ludovic Willing (Frankfurt/Am Main), Gerardo De Fanti (Milano), Nando Figa (Milano), Hank Pauer (Gruppe Naf) (Arnhem), Karl Grottel (Basel).

partecipanti al concorso
Ed Semmer (Schwabingheim), Rudolf Kitzner (München), Tom Richter (Cordis), Milan Cukaric (Zagreb), Gruppo «F» (Brescia), Luciano Bertoglio e Gianni Simon (Genova), Ivan Pivlj (Zagreb), Gruppo di elaborazione «Pina Pavia» (Milano), Hans Pöhlitz (Wien), Rolf Wahnert (Frankfurt/M.), Klaus Lauer (Leipzig), Marianne Aue (Leipzig), Andrea Orlandi (Zagreb), Emilio Fodda (Berlino), Fabio Luciani (Milano), Alberto Bassi (Padova), Klaus Staudt (München), Renato Yvanelli (Padova), Davide Bertoni (Milano), Marco Bini (Pavia), Giuseppe Fardouge (Pavia), Agostino Androni (Mantovaphan), Gruppo «Eptit» (München), Edmund Landi (Padova), Nabajita Datta (Bagdad), Bernard Lemaire (Paris), Dusan Grizicic (Wien), Gianni Calabro (Milano), Renato (Wannau), Waldemar Cordeiro (Sao Paulo), Gerhard e. Grossenits (München), Kenneth Martin (Hampstead), Jürgen Graf (Berlino), Juraj Dubravci (Zagreb), Lucia di Luciano (Roma), Giovanni Pavesi (Roma), Hermann Dörner (Arnhem), Paolo Baumgart (Bologna), Otti Poser (Düsseldorf), Hermann Pöhlitz (Wien), Rolf Wahnert (Frankfurt/M.), Gennia Fattori (Milano), Gruppo Mid (Milano), Rainer Jochims (München), Ludovic Willing (Frankfurt), Gerardo De Fanti (Milano), Marc Adams (Wien), Franck Tronche (Milano), Slobodan Andrić (Badagreb), Nando Figa (Milano), Hank Pauer (Gruppe Naf) (Arnhem), Karl Grottel (Basel), Paul Fodda (Basel), Françoise Morellet (Paris), Edouard Sauer (Bagdad), Vincendeo Ricchetti (Zagreb), Frank Malton (Bologna), Kurt Koster (London), Robert Ryter (London), Luther Quirin (Leipzig), Hans Koenig (Leipzig), Jid M).





L'arte del movimento

e

time

Silvana Editoriale

light art

Zeitgeist

lichtkunst

licht kunst aus kunst licht

YOU_ser 2
CONFESSION OF THE CON...

1965

M. Zanuso, **Gruppo MID** catalogo della mostra, Galleria Danese, Milano

M. Mestrovic, **Gruppo MID** in *Nova Tendencija 3*, catalogo della mostra, Zagabria

Aa.vv., **MID** Firenze, Palazzo Capponi, Edizioni dell'Ateneo, Firenze

Aa.vv., **Nova Tendencija 3** catalogo della mostra, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagabria

U. Apollonio, **Arte programmata** catalogo della mostra, Galleria Il Punto, Torino

U. Apollonio, G. Celant, **Del linguaggio grafico nella comunicazione visiva** catalogo della mostra, Castello del Valentino, Torino

L. Budigna, G. Dorfler, G. Marussi, **Arte cinetica** catalogo della mostra, Palazzo Costanzi, Trieste

G. Dorfler, L. Pignotti, A. Bueno, **Luna Park** catalogo della mostra, Gruppo 70 Galleria, Firenze

L. Vergine, **MID gruppo di ricerca** catalogo della mostra, Galleria Il Centro, Napoli

M. Zanuso, **MID Immagini Stroboscopiche** catalogo della mostra, Galleria Danese, Milano

S.a., **Mostra n° 23, Piccole opere** catalogo della mostra, Galleria del Deposito, Genova

1966

P. Bonaiuto, **Gruppo MID – Film 1,2,3/1966** in *Gruppo MID*, catalogo della mostra, Napoli

F. Popper, **L'art visuel, Groupe MID** in *Sigma II. Semaines de recherche et d'action culturelle*, catalogo della mostra, Imprimerie Samie, Bordeaux

G. Tempesti, **Ipotesi per una nuova linguistica** in *MID Ricerche Visive*, catalogo della mostra, Roma

Aa.vv., **Ipotesi linguistiche intersoggettive** catalogo della mostra, Edizioni Centro Proposte, Firenze.

F. L. Alexander, **Art of the space age** catalogo della mostra, Art Centre, Johannesburg

P. Buonaiuto, L. Vinca Masini, **Ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato** catalogo della mostra, Sala Espressioni Ideal Standard, Milano

G. Kaiserlian, **Nuove ricerche visive in Italia** catalogo della mostra, Galleria Milano, Milano

J. Leering, F. Popper, **Kunst licht kunst** catalogo della mostra, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

F. Menna, A. Boatto, **Tendenze confrontate** catalogo della mostra, *Figurazione oggettuale e arte visuale*, Galleria Il Centro, Napoli

S.a., **Pittori di oggi in Lombardia** catalogo della mostra, Villa Olmo, Grafica Centonze, Como

E. Sommer, G. Tempesti, **Gruppo MID, Ricerche visive**, catalogo della mostra, Saba Studio, Villigen

G. Tempesti, **Ipotesi per una nuova linguistica**, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma

I. Tomassoni, **Gruppo MID, Nanda Vigo. Programma di esplorazione interdisciplinare**, catalogo della mostra, Galleria Il Canale, Venezia

1967

Aa.vv., **Lo spazio dell'immagine**, catalogo della mostra, Palazzo Trinci, Alfieri edizioni d'arte, Venezia

F. Menna, **Arte cinetica e visuale**, in *L'arte moderna*, Fratelli Fabbri Editori, vol. XIII, Milano

U. Apollonio, **X Premio internazionale di pittura Silvestro Lega** Salone del Podestà e dei Seicento in Palazzo Re Enzo, Edizioni Compositori, Bologna

U. Apollonio, **Nuova tendenza, Arte programmata italiana** catalogo della mostra, Galleria della Sala di Cultura, Modena.

U. Apollonio, **Nuova tendenza, Arte programmata italiana** catalogo della mostra, Reggio Emilia, Sala comunale delle esposizioni

G. Celant, **Situazione 67** catalogo del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea di Torino, Edizioni del Museo, Torino

M. Zanuso, **Immagini Sintetiche, MID design/Comunicazioni visive**

catalogo della mostra, Milano, CIFE Ferrania

1968

G. C. Argan, **Gruppo MID** in *Storia dell'arte italiana*, Sansoni editore, Firenze

A. Pansera, **XIV Triennale, 1968** in *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C. Editore, Milano

L. Vergine, **L'annata artistica** in Almanacco letterario Bompiani, Bompiani Editore, Milano

Aa.vv. , **24° Salon de mai** catalogo della mostra, Parigi, Musée d'art moderne de la ville

Aa.vv., **XIV Triennale di Milano** Edizioni Triennale, Milano

Aa.vv. , **Convegno internazionale centri sperimentali di musica elettronica** Firenze, Palazzo Vecchio e Palazzo dei Congressi, XXXI Maggio Musicale Fiorentino

S.a., **Immagini sintetiche** mostra itinerante negli show room Gavina

Aa.vv., **Tendencije 4** Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti i Galerije Grada Zagreba, edizioni del museo, Zagabria

Aa.vv., **Visuelt miljø 1, Lys og bevægelse** Oslo, Kunsternes Hus

1970

Aa.vv., **Gruppo MID** in *Tendencije 4*, catalogo della mostra, edizioni del museo, Zagabria.

M. Bandini, **Appunti per una storia degli anni sessanta attraverso una collezione** in *Arte italiana degli anni sessanta nelle collezioni della Civica d'Arte Moderna*, Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea di Torino, Fratelli Fabbri Editori, Milano

F. Popper, **Gruppo MID** in *L'arte cinetica*, Einaudi Editore, Torino

G. Dorfler, **La fotografia creativa** catalogo della mostra, Varese, Centro storico varesino, Tipografia moderna, Trieste

1971

I. Tomassoni, **Arte cinetica e programmata. Lavoro di gruppo** in *Arte dopo il 1945*, Italia, Cappelli

Editore, Bologna.

1975

F. Menna, **Arte cinetica e visuale**, in *Esperienze degli anni Sessanta in America e in Europa*, Fratelli Fabbri Editori Milano

AF. Russoli, **Arte cinetica e programmata** in *Esperienze degli anni Sessanta in America e in Europa*, Fratelli Fabbri Editori, Milano

1978

A. Pansera, **XIV Triennale, 1968** in *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C. Editore, Milano

1979

A. Pansera, M. Meneguzzo, **Le radici dell'arte contemporanea** Monza, Biblioteca civica

1983

R. De Fusco, **Gruppo MID** in *Storia dell'arte contemporanea*, Editore Laterza, Bari

A. Pansera, **È design, nuove frontiere e strategie del design italiano degli anni Ottanta** Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, Alinari editore, Firenze

1981

M. Bandini e R. Maggio Serra, **Il museo sperimentale di Torino. Arte Italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica di Arte Moderna** Rivoli, Castello, Fratelli Fabbri Editori, Milano

1986

L. V. Masini, **Arte contemporanea, la linea dell'unicità** Gruppo editoriale Giunti, Firenze

A. Pansera, **Il dibattito sulla cultura, dall'arte programmata al design** in *L'Italia del design*, Marietti Editore, Casale Monferrato

A. Pansera, M. Vitta, **L'arte programmata** in *Guida all'arte contemporanea*, Marietti Editore, Casale Monferrato

1988

L. Vergine, **MID gruppo di ricerca** in *L'arte in gioco*, Garzanti Editori, Milano

1992

L. Vinca Masini, **Dizionario del fare arte contemporaneo** Sansoni Editore, Firenze

1993

A. Pansera, **Sezione italiana: Antonio Barrese** in *Storia del disegno industriale italiano*, Edizioni Laterza, Bari

1996

M. Margozzi, **Arte cinetica: storia e fortuna nelle politiche della Galleria Nazionale d'Arte Moderna negli anni settanta** in *Opere cinetivisuali*, catalogo della mostra, Edizioni Sacs, Roma

L. Vergine, **Arte programmata e cinetica** in *L'arte in trincea*, Skira Editore, Milano

1998

M. Meštrović, **Art and Technology - Yesterday and today**

2000

M. Meneguzzo, **Arte programmata e cinetica in Italia 1958-68** Galleria d'arte Niccoli, Parma

D. Fritz, **Amnesia International - early computer art and the Tendencies movement**

2001

V. W. Feierabend, M. Meneguzzo, **Kinetische kunst aus italien 1958/1968** in *Luce, movimento & programmazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

A. Giorni, **L'ambiente "programmato" e l'attivazione dei processi di percezione e di coinvolgimento** in *Arte e video: Il delinearsi di un'estetica dell'immagine elettronica. Per una storia della cosiddetta "VideoArte"*, tesi di laurea.

M. Meneguzzo, **Arte programmata e cinetica in Italia 1958-68**, catalogo della mostra, Museo d'Arte di Nuoro

A. Devic, **Reception of Modernism Within the Context of Croatian Art Since the 1950's**.

B. Stipan, **Some Aspects of Croatian Contemporary Art 1949-1999**.

D. Blažević, **Who's That Singing Over There? Art in Yugoslavia and after. 1949-1989**

2002

C. Cerritelli, **Generatore cinetico** in *Il mito della velocità: l'arte del movimento. Dal futurismo alla videoarte*, catalogo della mostra, Publi Paolini, Mantova

2003

Aa.vv., **Einbildung. Das Wahrnehmen in der Kunst** catalogo della mostra, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König

P. Weibel, **Die Algorithmische Revolution** catalogo della mostra, Karlsruhe, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie

D. Fritz, **A brief overview of media art in Croatia (since 1960s)** Net-time

2004

M. Meštrović, **Computer and Visual Research – Ways of thinking and scope of acting**

2005

C. Klütsch, **The Summer 1968 in London and Zagreb: Starting or End Point for Computer art?**

2006

Aa.vv. **Die Neuen Tendenzen. Eine europäische Künstlerbewegung** catalogo della mostra, Ingolstadt, Museums für Konkrete Kunst, Düren, Leopold-Hoesch-Museum

P. Weibel, **Licht kunst aus kunst licht** catalogo della mostra, Karlsruhe, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie

2007

Aa.vv., **Op Art** catalogo della mostra, Schirn Kunsthalle Frankfurt

Aa.vv., **Bit international, (Nove) tendencije. Computer und visuelle**

Forschung. Zagreb 19961 – 1973, Graz, Neue Galerie

L. Merenik, **Before the Art of New Media, Mute**

J. Denegri, **Die Bedingungen und Umstände, die den ersten beiden Ausstellungen der Nove Tendencije in Zagreb (1961-1963) vorausgingen**

M. Rosen, **Die Maschinen sind angekommen. Die (Neuen) Tendenzen – visuelle Forschung und Computer**

2008

P. Weibel, **Kunst als K hoch 8. Eine Korrektur**

C. Klütsch, **Computergrafik: Ästhetische Experimente zwischen zwei Kulturen. Die Anfänge der Computerkunst in den 1960er Jahren**. Wien, New York: Springer

D. Fritz, **New Tendencies**, Oris, no. 54, year X, Arhitektst, Zagreb

A. Medosch, **The Ultimate Avant-garde: New Tendencies and Bit International**

2009

I. Tomassoni e D. Fraglica, **Spazio Tempo Immagine** catalogo della mostra, Centro Italiano di Arte Contemporanea, Foligno

2011

M. Mancuso, **Mutamento Immagine Dimensione** Digicult. Digital art, design and culture – <http://www.digicult.it>

2012

S.a., **New tendencies** <http://www.new-tendencies.org>

A. Medosch, **Automation, Cybernation and the Art of New Tendencies (1961-1973)** Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London

M. Rosen, **'They Have All Dreamt of the Machines- And Now the Machines Have Arrived': New Tendencies – Computers and Visual Research**, Zagreb, 1968-1969", in *Mainframe Experimentalism*, edited by H.B. Higgins and Douglas Kahn, University of California Press

2014

S. Gaudiosi, **Gruppo MID. Antonio Barrese, Alberto Marangoni**

2064-2014 Catalogo della mostra, Galleria Valmore, Vicenza

S.a., **Gruppo MID. Antonio Barrese, Alberto Marangoni 2064-2014**, La domenica di Vicenza

R. Baratta, **Intervista ad Alberto Marangoni**, LightNow.net

D. Fritz, **The Notion of Program in 1960s Art – Concrete, Computer-generated and Conceptual Art, Art + Science meeting**.

G. Anceschi, **Le Nuove Tendenze Rivelazioni di un'arte percettiva e sensoriale, costruttiva e interattiva**, catalogo della mostra, Edizione 10 A.M. ART, Milano.

2015

A. Barrese e A. Marangoni, **Autenticità e datazione delle opere. Parla il Gruppo MID**, Artribune, settembre, Roma.

R. Mckeever, **Zero Atmosphere** at Cortesi Gallery, London <http://www.apollo-magazine.com>

Aa.vv., **Arte Cinetica/Arte Programmata**, catalogo VAF Stiftung, <http://www.vaf-stiftung.de/sammlung/arte-cinetica/>

S.a., **Optique et cinétique art. L'instabilité visuelle**, Encyclopaedia universalis, Paris, <http://www.universalis.fr>



1972
Grassi e Marangoni
nello studio di
Corso di Porta Romana, 51
Milano

Gruppo MID THOUGHTS ON THE AUTHENTICITY AND DATING OF WORKS

We would like to bring the debate back to an important topic, from which art can not deviate.

For some time, kinetic art has met with the favor of the market – so much so that we too, with Gruppo MID, having never had interest in this aspect of the artistic work, have been asked to sell our works.

Our works are, essentially, those indicated in the book **MID, alle origini della multimedialità. Dall'arte programmata all'arte interattiva** (A. Barrese and A. Marangoni, Silvana edizioni, 2007, Cinisello Balsamo, MI) and little else.

We have accepted willingly, and with some hope for enrichment... In addition to several findings, we have the designs of the things we made during the Sixties, as well as projects that then, for various reasons, were never developed.

We've decided to dedicate some of our time to faithfully reconstructing (philologically, as they say) the objects whose prototypes are well documented and featured in a variety of museums and collections.

It felt right to revive our work, the only way that we would allow ourselves – by redoing works that no longer exist or those that have irreparably deteriorated.

After all, even in the hundreds of exhibitions in which we participated between 1965 and 1972, the objects did not remain identical to their initial models for more than a few months. They were continuously adjusted, updated, improved, and, when damaged to the point of not being worth repair, replaced with other similar ones. I pause at the word "similar" because, despite the objects being constituted by mechanical, electromechanical, and electrical components, their assembly leads to different outcomes each time, so, in some way, each object is different from the others, that is, it is an original.

Even when we made a small series of works, no object was equal to any other, as Indesit washing machines are!

Careful, therefore, to reject the reproduction of objects, if only because, at least in the case of Gruppo MID, the original never existed.

We were interested in producing an effect, and showing it, not in producing little commemorative mausoleums fit for the market.

We do not understand the reasons that inhibit the recreation of the tools that make the effects of the sixties visible and their proposition to

IL PENSIERO DEL Gruppo MID A PROPOSITO DELL'AUTENTICITÀ E DELLA DATAZIONE DELLE OPERE

Vorremmo riportare il dibattito sui toni alti dai quali l'Arte non si può discostare.

L'Arte Cinetica, da qualche tempo, incontra i favori del mercato, tanto che anche a noi del Gruppo MID, che non abbiamo mai avuto interesse per questo aspetto del lavoro artistico, è stato chiesto di mettere in vendita le nostre opere.

Le nostre opere sono in sostanza quelle contenute nel libro: **MID, alle origini della multimedialità. Dall'arte programmata all'arte interattiva**, (A. Barrese e A. Marangoni, Silvana edizioni, 2007, Cinisello Balsamo, MI), e poco altro.

Abbiamo accettato di buon grado, e con qualche speranza di arricchimento... Oltre ad alcuni reperti, abbiamo i progetti delle cose fatte durante gli anni Sessanta, e anche progetti che allora, per vari motivi, non sono stati sviluppati.

Abbiamo deciso di dedicare parte del nostro tempo a ricostruire fedelmente (filologicamente, si dice) quegli oggetti i cui prototipi sono ben documentati e presenti in vari musei e collezioni.

Abbiamo ritenuto corretto riproporre il nostro lavoro, nell'unico modo che ci fosse consentito: rifacendo opere non più esistenti o irrimediabilmente deteriorate.

Dopotutto, anche nelle centinaia di mostre cui abbiamo partecipato tra il 1965 e il 1972, gli oggetti non rimanevano identici a quelli iniziali per più di qualche mese. Erano continuamente aggiustati, aggiornati, migliorati e, quando si guastavano e non era vantaggioso ripararli, sostituiti con altri simili. Mi soffermo sulla parola simili perché, nonostante gli oggetti siano costituiti da componenti meccanici, elettromeccanici, elettrici, il loro assemblaggio conduce ogni volta a esiti diversi, quindi, in qualche modo, ogni oggetto è diverso dall'altro, è cioè un originale. Anche quando abbiamo realizzato una piccola serie, ciascun gli oggetti non erano tra loro uguali come lo sono le lavatrici Indesit!

Attenti, perciò, a rifiutare la riproduzione degli oggetti, se non altro perché, almeno nel caso del Gruppo MID, gli "originali" non sono mai esistiti.

A noi interessava produrre un effetto, e mostrarlo, non dar vita a piccoli mausolei commemorativi adatti alla vendita.

Non comprendiamo i motivi che inibiscono di ricreare gli strumenti che rendano visibili gli effetti degli anni Sessanta e di proporli al mercato –

the market – given that we were asked.

Our items are not like the Mona Lisa, destined to remain eternally unchanged. Moreover, they often lasted only as long as an exhibition's opening, and the next day had to be repaired or replaced.

What is the difference between an object undergoing continuous evolution (as exemplified by many pieces, albeit they were published as though unique) that produces a certain effect, and its reprise that we make now?

Our items are not like the Nike of Samothrace, frozen forever in marble.

They are living people, actors who stage a visual or synaesthetic effect, and not the illusion of a slice of universe, plastered and ready to be ship in an exhibition–market.

They are tools designed and realized to produce a string of effects, a range of varying optical phenomena (strobe, retinal persistence, after-effect, etc.) developed in a symbolic, innovative, striking, original, and paradigmatic way.

We have classified them:

- Stroboscopic generators,
- Interference generators,
- Line tracer generators,
- Flashers,
- Synthetic images,

et cetera.

This typification does not correspond to rigidly defined phenomena, but very wide fields of variability.

It is us to decide to which kind of variability a particular object will belong, by the same arbitrary criteria with which is determined that a gray is gray, rather than a shade white or a black.

An object conceived and built, for example, in February 1966, in March might have a different name and date because it's the same, but different in that for the first time, we plugged it into an electrical outlet! Likewise, an object philologically recreated today is the same but different from its nonexistent – however coveted by collectors! – prototype.

We do not own antique pieces, so we do not raise the price.

We consider the problem of dating irrelevant because the original objects, in our case, never actually existed. It's always been about objects in the making, on display and photographed in but one stage of their lives.

considerato che ci sono stati chiesti.

I nostri oggetti non sono come la Gioconda, destinata a rimanere eternamente uguale a se stessa. Tra l'altro essi spesso duravano solo il tempo dell'inaugurazione di una mostra, e il giorno dopo dovevano essere riparati o sostituiti.

Che differenza c'è tra un oggetto in continua evoluzione (esistito in numerosi esemplari, anche se pubblicato come se fosse unico) che produce un certo effetto, e la riproposizione che ne facciamo adesso?

I nostri oggetti non sono come la Nike di Samotracia, congelata perennemente nel marmo.

Sono persone vive, attori che mettono in scena un effetto visivo o sinestetico, e non l'illusione di un brandello di universo ingessato e pronto per essere spedito in una mostra-mercato.

Sono strumenti concepiti e realizzati per produrre un segmento di effetti, cioè una gamma di variabilità di un fenomeno ottico (stroboscopia, persistenza retinica, after-effect ecc) elaborato in maniera simbolica, innovativa, sorprendente, esemplare e paradigmatica.

Li abbiamo classificati in:

- Generatori stroboscopici,
 - Generatori di interferenze,
 - Generatori di linee traccianti,
 - Lampeggiatori,
 - Immagini sintetiche,
- eccetera.

Queste tipologie non corrispondono a fenomeni rigidamente definibili, ma a campi di variabilità molto vasti. Siamo noi a decidere a quale segmento di variabilità far appartenere un certo oggetto, con gli stessi criteri arbitrari con cui si stabilisce quando un grigio sia tale e non piuttosto un bianco o un nero.

Lo stesso oggetto ideato e costruito, per esempio, nel mese di febbraio del 1966, nel mese di marzo poteva avere un nome e una data differente perché era uguale ma diverso a quello che per la prima volta fu collegato a una presa elettrica! Allo stesso modo un oggetto rifatto filologicamente oggi, è uguale ma diverso dall'inesistente – ma tanto agognato dai collezionisti! – prototipo.

Noi non possediamo pezzi antichi e quindi non li facciamo costare di più.

Noi riteniamo irrilevante il problema della datazione perché gli oggetti originali, nel nostro caso, non sono mai esistiti. Si è sempre trattato di oggetti in divenire, che erano esposti e fotografati in uno dei loro mo-

So we feel authorized to date a piece from the sixties as though it also originated today, which is nothing but a continuation of what it was then.

Our works are not *Objects-period (Oggetti-punto)*, easily identified in time and space.

They are *Objects in flux (Oggetti-flusso)*, with an ongoing nature, with time/space fluidity, so they can be dated just about at will.

We could safely say that the only dates of any interest are those that indicate the first time we experimented with a certain effect and limit every date to those few anniversaries. We ourselves are not so sure of the year and day a given effect came about – we worked hard, a world was opening up before us, and we didn't have time to label, date, and initial most of the things we were doing.

We do it now, to the delight of collectors.

Here is a summary table:

Stroboscopic generator	1965
Interference generator	1966
Flashing light	1966
ine tracer generator	1967
Other effects	1965/1972
Synthetic Images	1965/1972
Experimental films	1965/1972

What are we talking about and why, at seventy, do we find ourselves explaining these things to people who, in the Sixties, were in kindergarten, and whose knowledge of those years is little and distorted, and have seen nothing of the truth, but are aware only mediately? Why must we convince people who prefer to make up a story of convenience, suited to the valorization of purchases to be lined up on a shelf?

We find ourselves in this uncomfortable condition because last year we signed a contract of global representation and marketing of our works (terminated November 11, 2015), according to which we have produced some works, without any deceptive intention, and indeed feeling authorized within the context of Kinetic Art, an art based on design, far from execution that is manual, artisanal, offhandedly creative, whimsical, aiming to delimit a typical authorial style.

Our art is based on design, production, reproducibility, technique. Our art is based on science, the definition of which is:

menti di vita.

Quindi noi ci sentiamo autorizzati a datare anni Sessanta anche un oggetto di oggi, che altro non è che la continuità di quello di allora.

I nostri non sono oggetti punto (ben identificabili nel tempo e nello spazio).

I nostri sono *Oggetti flusso*, dotati di un divenire e di una fluidità spazio/temporale, quindi databili quasi a piacere.

Potremmo tranquillamente affermare che le uniche date che abbiano qualche interesse sono quelle che indicano quando per la prima volta è stato sperimentato un certo effetto e limitare tutte le datazioni a quei pochi compleanni. Noi stessi non siamo tanto sicuri dell'anno e del giorno in cui sia stato elaborato un effetto: lavoravamo sodo, un mondo ci si apriva davanti, e non avevamo il tempo per etichettare, datare e siglare la massa di cose che facevamo.

Lo facciamo adesso, per il piacere dei collezionisti.

Ecco una tabellina riassuntiva:

Generatore stroboscopico	1965
Generatore di interferenze	1966
Lampeggiatore	1966
Generatore di linee traccianti	1967
Altri effetti	1965/1972
Immagini Sintetiche	1965/1972
Film sperimentali	1965/1972

Di cosa stiamo parlando e perché, a settant'anni, ci troviamo a spiegare queste cose a persone che negli anni Sessanta andavano all'asilo, che poco e distorto sanno di quegli anni e nulla hanno visto dal vero, ma a loro noto solo in modo mediato? Perché dobbiamo convincere persone che preferiscono inventare una storia di comodo, adatta a valorizzare acquisti da allineare su uno scaffale?

Ci troviamo in questa scomoda condizione perché l'anno scorso abbiamo firmato un contratto di rappresentanza globale e di commercializzazione delle nostre opere (in data 11 novembre 2015 rescisso), in accordo al quale abbiamo prodotto alcune opere, senza alcun intento mistificatorio, e anzi sentendoci autorizzati in quanto si tratta di Arte Cinetica, di un'arte basata sul progetto, ben lontana dall'esecuzione manuale, artigianale, estemporaneamente creativa, estrosa, mirante e delineare uno stile tipico dell'autore.

La nostra Arte è basata sul Progetto, sulla Produzione, sulla Riproduci-





A system of knowledges gained through organized research with methodical and rigorous process, in order to arrive at a viable, objective description of a predictive character, of reality and the laws governing the occurrence of phenomena. Science is based on direct experience and the reproducibility of the experiment.

This is why we feel authorized to do today what we did then, without worrying about dating, which, if anything, is an issue for the collectors, not for us.

This wave of interest is rooted in an increasingly pulverized and, perhaps, decreasingly competent, market, in which works of Kinetic Art are trafficked with the same logic as found antiques, impossible authenticity, the pretense of a stylistic typicality of objects assembled with industrial components and not made with the brush strokes that allow for the recognizability of the symbol. They are inappropriately treated according to criteria typically used for paintings, gouaches and watercolors.

What goes neglected is the poetic pillar of kinetic art, for which aesthetic value lies not in the object itself – in the container, in the gearing, in the motor – but in the effect it produces as a whole. It is an effect due to the interaction between the object and those who relate to it. The artistic value is not in the object, but what is produced by the set – more or less mechanical (and therefore perishable).

It seems obvious to us that the effect can live again, even beyond its initial assembly, in part by reconstructing the mechanism that produced it in the Sixties. Especially if that reconstruction is done by the same authors.

A Shakespearean comedy continues to be appreciated even when the author has been dead for centuries, whether the theater in which it was initially shown has been demolished, whether or not the actors are now the distinguished guests of a cemetery. Othello makes its rounds again and you buy the ticket, quite content with the representation and interpretation. It would be perverse to expect a resurrection of the author and actors, making zombies of them and the spectators alike.

The value of the Tchaikovsky's *Violin concerto* is in the violin itself, nor in the primogenial possession of violin and violinist...

The assessment of the original work is fit for comparable works of conventional art: the paintings of Le Parc and Biasi, the sculptures of Morandini, the serigraphs of Gruppo N, of which it is right to claim au-

bilità, sulla Tecnica. La nostra Arte è basata sulla Scienza, la cui definizione è:

Per scienza s'intende un sistema di conoscenze ottenute attraverso un'attività di ricerca organizzata e con procedimenti metodici e rigorosi, allo scopo di giungere a una descrizione, verosimile, oggettiva e con carattere predittivo, della realtà e delle leggi che regolano l'occorrenza dei fenomeni. La scienza è basata sull'esperienza diretta e sulla riproducibilità dell'esperimento.

Per questo ci riteniamo autorizzati a fare oggi quello che facemmo allora, senza preoccuparci della datazione che, casomai, è un problema dei collezionisti, non nostro.

Questa ventata d'interesse s'innesta in un mercato sempre più polverizzato e, forse, sempre meno competente, nel quale si smerciano le opere dell'Arte Cinetica con la stessa logica antiquaria del reperto, dell'impossibile autenticità, della pretesa di tipicità stilistica di oggetti assemblati con componenti industriali e non fatti con le pennellate che permettono la riconoscibilità del segno. Si utilizzano in modo inappropriato criteri tipicamente usati per quadri, tempere e acquerelli.

Si trascura il pilastro poetico dell'Arte Cinetica, per il quale il valore estetico non risiede nell'oggetto in sé – nel contenitore, nel ruotismo, nel motorino – ma nell'effetto che questo insieme produce. Effetto dovuto all'interazione tra l'oggetto e chi ci si rapporta. Il valore artistico non è quello dell'oggetto, ma ciò che quell'insieme – più o meno meccanico (quindi deperibile) – produce.

Ci sembra scontato che l'effetto possa rivivere anche oltre il suo assemblaggio iniziale, anche ricostruendo il meccanismo che lo produsse negli anni Sessanta. Tanto più se quella ricostruzione è fatta dagli stessi autori.

Una commedia di Shakespeare continua a essere apprezzabile anche se l'autore è morto da secoli, se il teatro in cui fu inizialmente rappresentata è stato demolito, se gli attori sono illustri ospiti dei cimiteri. Si rimette in scena l'Otello e si paga il biglietto, ben contenti della rappresentazione e dell'interpretazione. Sarebbe perverso pretendere di resuscitare l'autore e gli attori, rendendo loro e gli spettatori degli zombi.

Il valore del *Concerto per violino* di Tchaikovsky non risiede nello strumento violino, e neppure nel possesso di violino e violinista primigenio...

La valutazione legata all'opera originale è adatta alle opere assimilabili all'arte convenzionale: ai quadri di Le Parc e di Biasi, alle sculture di

thenticity and immutability, if only because their function is to sit behind glass, as immobile pieces to be contemplated. It is certainly not applicable to works that can be worn out in the performance of their purpose.

Relief is currently being given to minor authors and imitators, those who, at the height of Kinetic Art period, continued to make works adapted for the market, literally flattened to fit conventional expectations of the painting to be hung. Authors whose works are serializable and able to avoid double dating, with the tacit understanding that the bulk of the works put into circulation actually comes from the archives and storehouses of the sixties. Of course, everything is regulated and guaranteed by variously configured entities and foundations. If anything, the question arises as to whether those artists would really have been able to produce, during the Sixties, everything that you see in circulation at the exhibitions and auctions...

The desire of collectors is conventional and concerns the work to be hung on the wall, not other types – table art, and so on. The most important and exemplary works are neglected – motorized and kinetic pieces, installations, in short, those that are unfortunately perishable and often made with demonstrative intent and not of durable make.

It is not taken into account that Kinetic Art is characterized by research and that its revolution was meant to overcome sculpture and painting and, instead, impose more innovative types of art: Environments, Large Structures, Films, Photographs, unusual objects like, for example, in the case of Gruppo MID, horizontal, well-shaped. Works that, in their diversity, challenge the resistance to change and the conventions, then toil to become goods to be auctioned off or shown at collective exhibitions organized ad hoc for the market. Remember that MID is an acronym for *Mutamento, Immagine, Dimensione*.

Mutamento (Modification): change, innovation, cutting-edge attitude. *Immagine* (Image): visuality, the scope of our work.

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

A taboo – the double date. Wool over the eyes of merchants and collectors.

A word that highlights the perishability of the object and the conse-

Morandini, alle serigrafie del Gruppo N, di cui è giusto pretendere autenticità e immutabilità, se non altro perché la loro funzione è di starsene sotto vetro, immobili a farsi contemplare. Non è certamente applicabile a opere che funzionando si logorano.

Attualmente si sta dando rilievo ad autori minori e ad epigoni, a quelli che anche in pieno periodo dell'Arte Cinetica continuavano a fare opere adatte al mercato, letteralmente appiattite alle aspettative convenzionali del quadro da appendere. Autori le cui opere sono serializzabili e ai quali si riesca a evitare la doppia datazione, col tacito accordo che la massa di opere messa in circolazione provenga davvero dagli archivi e dai magazzini degli anni Sessanta. Naturalmente tutto ciò è regolato e garantito da fondazioni ed entità variamente configurate.

Casomai sorge il dubbio che quegli artisti siano davvero stati capaci di produrre, durante gli anni Sessanta, tutto quello che si vede in circolazione nelle mostre e nelle aste...

Il desiderio dei collezionisti è convenzionale, indirizzato verso l'opera da appendere, non verso altre tipologie: da tavolo, a pozzo eccetera. Sono trascurate le opere più significative ed esemplari: quelle motorizzate e cinetiche, le opere grandi, insomma quelle opere purtroppo deperibili e spesso realizzate con intento dimostrativo e non di manufatto durevole.

Non si tiene conto che l'Arte Cinetica s'identifica con la Ricerca e che la sua rivoluzione intendeva superare scultura e pittura e imporre invece tipologie innovative: Ambienti, Grandi Strutture, Film, Fotografie, oggetti non consueti come per esempio, nel caso del Gruppo MID, orizzontali, a pozzo. Opere che, per la loro diversità, sfidano la resistenza al cambiamento e le convenzioni, quindi faticano a trasformarsi in merce da asta o da mostre collettive fatte ad hoc per il mercato. Ricordiamo che MID è l'acronimo di *Mutamento Immagine Dimensione*.

Mutamento: cambiamento, innovazione, attitudine all'avanguardia. *Immagine*: visualità, l'area in cui lavoriamo.

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

Un tabù: la doppia data. Fumo negli occhi dei mercanti e dei collezionisti.

Una parola che evidenzia la deperibilità dell'oggetto e la conseguente

quent need for substantial restoration, if not total remaking.

We must avoid even the [italian] word *macchina* ["machine"/"machinery"] that the collectors have linked to motors: the worst of the worst, cretinism of a generation that grew up playing with Meccano, contraptions from which to steer clear... Terrifying connotations, those of the word "macchina!" A semantic blob that seems to suggest that significant works of Kinetic Art were almost never two-dimensional, even occupying the third and the fourth dimensions, in the imagination of creaky, wobbly old crock collectors, poorly adapted to the exhibition possibilities of their town houses.

The collectors and merchants, in their own view, are right. Machines get run down, they require maintenance, it is complicated to put them on display. They generate the problem of authenticity and technologies that disappear and cannot be reproduced. We ask ourselves “what is the authenticity of an electric motor, a ball bearing, and in what ways are they similar to the pictorial symbol and nineteenth century style, so hard to overcome?”

Despite everything – defying historical truth – collectors prefer a finding, an antique, a vintage corpse! Or they pretend that so many of their acquisitions are truly originals – a strange and perverse conspiratorial system. In short, Kinetic Art, not being the kind of stuff to hang on the walls, they kept it in naphthalene for forty years and now they'd like to make up for lost time, but misrepresenting it, falsifying it – little squares, serigraphs, pieces, ribbons and tape, holes that are more or less round, imitators, invented artists, and others, now hyperproductive post mortem.

Collectors wish we had recovered – from junk shops and bric-a-brac flea markets – old engines, rusty screws and bent nails, antiquated woods, maybe worm-eaten. They do not even accept regulatory compliance (essential to be able turn the pieces on in museums, for one) and expect even the plugs to be unconventional, dangerous electrical cables, not caring that a working object is preferable – one capable of restoring the wonderful effects that they had produced fifty years ago. We believe in the philological and artistic value of the replica, the reconstruction and, consequently, double dating, we do not believe at all that it has less value than the initial set of boxes, motors, cables, and bulbs! Double dating, applied to works of the Sixties that have been destro-

necessità di restauri sostanziali, se non di rifacimenti.

Bisogna evitare anche la parola *macchina* che i collezionisti hanno legato a motorini: il peggio del peggio, cretinismo di una generazione cresciuta giocando col Meccano, trabiccoli da cui stare alla larga... Terrificanti le evocazioni emanate dalla parola “macchina”! Grumo semantico che sembra suggerire che le opere significative dell'Arte Cinetica non erano quasi mai bidimensionali, anzi occupavano la terza e la quarta dimensione, nella fantasia dei collezionisti accrocchi cigolanti e tremolanti, poco adatte alle possibilità espositive delle loro case borghesi.

I collezionisti e i mercanti, dal loro punto di vista, hanno ragione.

Le macchine si guastano, richiedono manutenzione, sono complesse da esporre. Generano il problema dell'autenticità e delle tecnologie che scompaiono e non possono più essere riprodotte. Ci chiediamo quale sia l'autenticità di un motore elettrico, di un cuscinetto a sfere, e in cosa essi siano assimilabili al segno pittorico e alla stilistica ottocentesca così difficile da superare.

Nonostante tutto – sfidando la verità storica – i collezionisti preferiscono il reperto, l'anticaglia, il cadaverino d'epoca! Oppure fingono che tanti dei loro acquisti, siano veramente originali: un ben strano e perverso sistema omertoso. Insomma, non essendo l'Arte Cinetica roba da appendere, l'hanno tenuta in naftalina per quarant'anni e adesso la vorrebbero recuperare, ma travisandola e falsificandola: quadretti, serigrafie, operine, nastri e fettucce, buchi più o meno tondi, epigoni, artisti inventati e altri diventati iperproduttivi post mortem.

I collezionisti vorrebbero che recuperassimo dai rigattieri e nei mercatini di bric-a-brac, vecchi motori, viti arrugginite e chiodi da raddrizzare, vorrebbero legni d'antiquariato, magari tarlati. Non accettano neppure l'adeguamento alle normative (indispensabile per poter accendere le opere nei musei, per dirne una) e pretendono spine fuori norma, cavi elettrici pericolosi, non importandosene che è preferibile un oggetto funzionante, capace di restituire i meravigliosi effetti che avevano incantato cinquant'anni fa. Crediamo nel valore filologico e artistico della replica, del rifacimento e conseguentemente della doppia datazione, non crediamo affatto che essa abbia meno valore dell'iniziale insieme di scatole, motori, cavi elettrici e lampadine!

yed or gone missing, or are simply not repairable, creates no illusion around the fact that the object has come to them from the recesses of the past.

In support of refusal for double dating, it is cited that Duchamp, at a certain point in his career, did not have enough works, as the demand exceeded the ability to supply. For this reason he began to replicate, belatedly, urinals and bicycle wheels, without, however, them being well accepted by the market.

Of course, the example does not stand: it is improper. Duchamp worked in the world of classical art and that was where his interest alights. His were gestures and provocations that, when multiplied, could only have become tiresome, and thus of little value. His works were not created to be reproduced, like the statue of Laocoon, only imitable in casts, and the Mona Lisa only postcards. The replication of Kinetic Art objects is another thing entirely.

The environment is of industry, production, science, techniques, design. The cultural paradigm is that of technical reproducibility. The Poetics is that of Research, of art as science, and certainly not of the artifact/fetish.

What harm is there in the proposition of restored or remade works? Can anyone explain it, with arguments different from those made in favor of the collection of Panini figurines?

We are witnessing paradoxical things, immobile motorized objects on display, left off and made-believe to be designed that way, the presence at auctions and exhibitions of artists that no one knew existed, but are very prolific, so much so that they invade catalogs and auctions, arbitrary dating, imitators.

The slaughtering of good sense and historical truth.

We of Gruppo MID cannot keep quiet, queuing up for the perversions of the market in the hope that the buyers don't wise up to the shenanigans that they are systematically foisted.

We intend to open up this thorny issue of collectors who – with complacency – manipulate the history of art and condition artists to make and remake whatever they like the most... They also condition widows and original historical patrimony managers, unfortunately.

Marangoni and I lift ourselves out of these perversions and an illusory commodification of art used for tax relief and as a vehicle for the movement of capital.

La doppia datazione, applicata a opere degli anni Sessanta distrutte, disperse o semplicemente non riparabili, non mistifica che l'oggetto arrivi fino a loro dai recessi del passato.

A sostegno del rifiuto per la doppia datazione si cita che Duchamp, a un certo punto della carriera, non avesse abbastanza opere, che la domanda superasse la possibilità di offerta. Per questo si mise a replicare, tardivamente, orinatoi e ruote di bicicletta, senza però che fossero ben accette dal mercato.

Naturalmente l'esempio non regge: è improprio. Duchamp operava nel mondo dell'arte classica e a essa si rapportava. I suoi erano gesti e provocazioni che, se moltiplicati, non potevano che diventare stucchevoli, quindi non apprezzabili. Le sue opere non erano nate per essere riprodotte, così come, della statua del Laocoonte, si possono fare solo calchi e della Gioconda solo cartoline.

La replica di oggetti dell'Arte cinetica è tutt'altra cosa.

L'ambiente è quello dell'industria, della produzione, della scienza, delle tecniche, del progetto. Il paradigma culturale è quello della riproducibilità tecnica. La Poetica è quella della Ricerca, dell'arte come scienza, e non certamente del manufatto/feticcio.

Che male c'è a proporre opere restaurate o rifatte?

Qualcuno è in grado di spiegarlo, con argomenti che non siano quelli della raccolta delle figurine Panini?

Si assiste a cose paradossali, oggetti motorizzati esposti immobili, lasciati spenti e facendo credere che così siano stati concepiti, presenza nelle aste e nelle mostre di artisti di cui nessuno conosceva l'esistenza, ma assai prolifici, tanto da invadere cataloghi e aste, datazioni arbitrarie, epigoni.

Il macello del buon senso e della verità storica.

Noi del Gruppo MID non possiamo tacere, accodandoci alle perversioni del mercato e nella speranza che gli acquirenti non si accorgano degli imbrogli che sono loro sistematicamente rifilati.

Intendiamo aprire questa spinosa tematica dei collezionisti che – con sicumera – manipolano la storia dell'arte e condizionano gli artisti a fare e a rifare ciò che a loro piace di più... Condizionano anche vedove e gestori di patrimoni storici originali, purtroppo.

Marangoni e io ci tiriamo fuori da queste perversioni e da una mistificata mercificazione dell'arte usata come risparmio fiscale e come veicolo di spostamento di capitali.

Queste cose non ci emozionano e non ci indignano, ma che almeno



IL RESTAURO DEL DISCO STROBOSCOPICO

Matrice a dischetti neri

1965

Movimento manuale

Ferro verniciato, disco serigrafato

Ø 160x200x130 cm

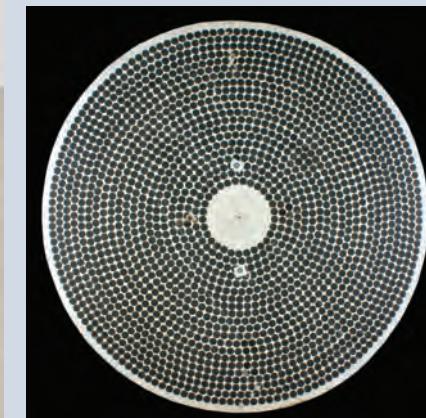
L'opera aveva vinto, nel 1967, l'XI Premio Castello Svevo, attualmente di proprietà del Comune di Termoli.

Il Disco era in pessime condizioni di conservazione e privo dell'originale supporto in acciaio.

Il disco è stato spianato con ripetuti trattamenti di umidificazione e grazie all'applicazione sul retro di un rinforzo in alluminio.

Il nuovo piede in acciaio è stato realizzato prendendo a modello il Disco stroboscopico di proprietà della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

I lavori, finanziati dalla Soprintendenza BB.CC.SS. del Molise sono stati eseguiti da Equilibrarte di C.Serino e A. Iaccarino Idelsondi Roma, e diretti dal dottor D. Ferrara e dall'architetto B. Biondi.



These things neither excite nor shock us, but at least they are done without the pretense of changing history.

We have recently been asked to produce antique replicas of projects from the Sixties and/or the original objects.

We did not do it and some of the works offered for sale so far have turned out not to be quite faux enough for the collectors' canons.

The following is a non-univocal and still evolving declaration.

- 1) We do not intend to become counterfeiters of ourselves, but to philologically rebuild works of the Sixties, declaring it as we do so.
- 2) Being that the statute of Kinetic Art is founded on design, the multiple, and the series, it is licit to update or completely remake works of an intrinsically perishable nature.
- 3) Considering the dating of the works irrelevant, we affirm that, programmatically, we may:
 - 3.1) Meet the desires of collectors and offer only double-dated works.
 - 3.2) Have respect for our ideas, artists, and the poetry of Kinetic Art, and date works according to the year in which they were conceived and designed, independently of adjustments and remakes.

These decisions may not be definitive.

We believe this issue is of essential importance, with respect to the iconic and historic quality of our work.

In short, we do our part – may the market do its.

We are confident that collectors will appreciate our position and will be grateful for our having broken the perverse spell of the kinetic "relic."

*Text written by Antonio Barrese
and countersigned by Alberto Marangoni
July 2015*

siano fatte senza la pretesa di cambiare la storia.

Recentemente ci è stato chiesto di anticare repliche di progetti degli anni Sessanta e/o oggetti originali. Non lo abbiamo fatto e alcune opere finora messe in vendita non sono risultate abbastanza false per i canoni dei collezionisti.

Quella che segue è una dichiarazione non univoca e in divenire.

- 1) Noi non intendiamo diventare i falsari di noi stessi, ma ricostruire filologicamente opere degli anni Sessanta, dichiarandolo.
- 2) Premesso che lo statuto dell'Arte Cinetica si basa sul progetto, il multiplo e la serie, quindi è lecito aggiornare o rifare completamente opere intrinsecamente deperibili.
 - 2.1) Andare incontro ai desideri dei collezionisti, e offrire solo opere a doppia data.
 - 2.2) Avere rispetto delle nostre idee di artisti e della poetica dell'Arte Cinetica, e datare le opere secondo l'anno in cui sono state concepite e progettate, indipendentemente da aggiustamenti e rifacimenti.

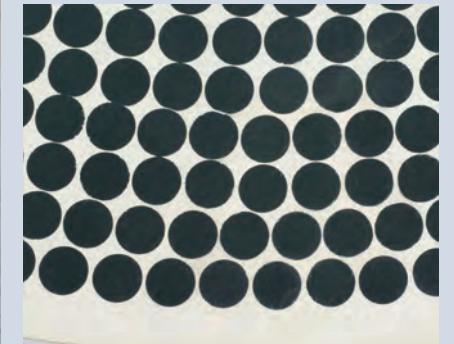
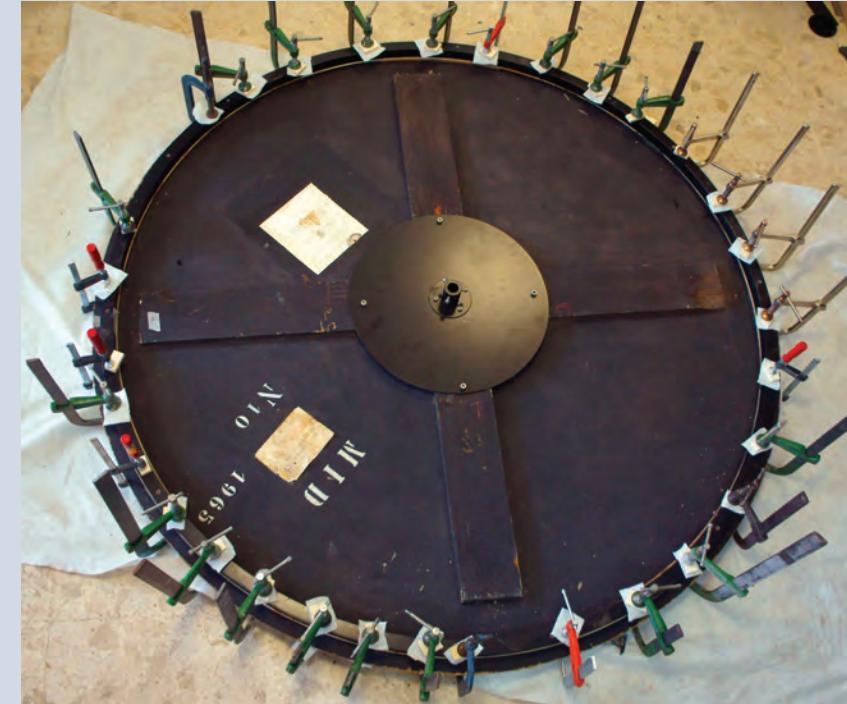
Forse queste decisioni non saranno definitive.

Riteniamo questa problematica di pelo caprino, relativamente alla qualità iconica e storica del nostro lavoro.

Insomma, noi facciamo la nostra parte, il mercato faccia la sua.

Siamo sicuri che i collezionisti apprezzeranno la nostra posizione e ci saranno grati per aver infranto l'incantesimo perverso del reperto cinetico.

*Testo redatto da Antonio Barrese
e controfirmato da Alberto Marangoni
Luglio 2015*



DISCO STROBoscopICO

Matrice a dischetti neri

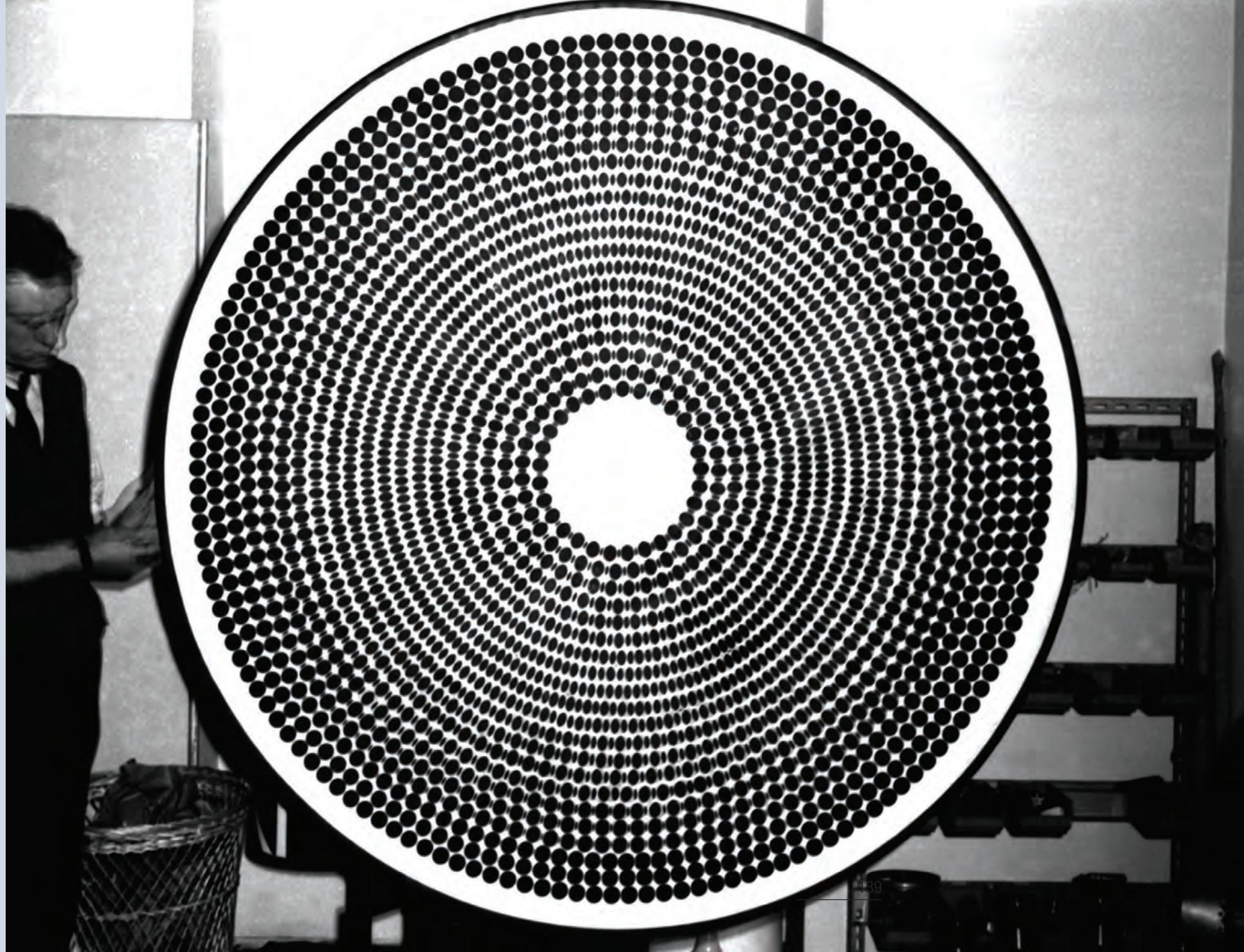
1965

Movimento manuale

Ferro verniciato, disco serigrafato

Ø 160x200x130 cm

Il disco presso lo studio di via Saldini 22, Milano





kanalidarte
galleria d'arte_afra canali
via Alberto Mario, 55
25121 Brescia – I
T_ +39 030 5311196
M_ +39 333 3471301
afracanali@gmail.com

Published in the occasion of the exhibition
Pubblicato in occasione della mostra
1965–2015
Gruppo MID
Antonio Barrese e Alberto Marangoni

All rights reserved
Tutti i diritti sono riservati a:
© kanalidarte
© Antonio Barrese
© Alberto Marangoni

A special thank from:
Un ringraziamento speciale da:
Kanalidarte, Antonio Barrese, Alberto Marangoni.

<i>Exhibition manager</i>	Afra Canali
<i>Project director</i>	Stefano Crosara
<i>Exhibition manager assistant</i>	Simona Caccia Federica Picco
<i>Critical essay – Saggio critico</i>	Stefania Gaudiosi
<i>Project catalogue – Progetto del catalogo</i>	Antonio Barrese Stefania Gaudiosi
<i>Text – Testi</i>	Antonio Barrese Afra Canali
<i>Translation – Traduzioni</i>	Aaron Brown Christopher Lack Megan Foster
<i>Photographer – Fotografi</i>	Antonio Barrese Archivio Gruppo MID Archivio Corriere della Sera Condé Nast Edizioni (Ugo Mulas) Equilibrarte srl, Conservazione e Restauro, Roma
<i>Printed by – Stampa</i>	Grafiche Veneziane
<i>Technical support – Supporto tecnico</i>	Serigrafia Sergen (printing and visual material)
<i>Set up</i>	Bruno Benzoni

*We apologize if, due to reasons which wholly beyond our control,
some of the photo sources haven't been listed.*