

UNIVERSITY OF UDINE  
UNIVERSITY OF ZAGREB

DOCTOR OF PHILOSOPHY COURSE IN

History of Contemporary Art

24<sup>th</sup> COURSE

DOCTOR OF PHILOSOPHY THESIS.

The New Tendency: visual, kinetic and programmed works of art  
through exhibitions and the art critique between Italy and Croatia  
from 1963 to 1967.

Tables of pictures.

Appendix.

Giovanni Rubino  
(signature)

prof. Alessandro Del Puppo  
(signature)

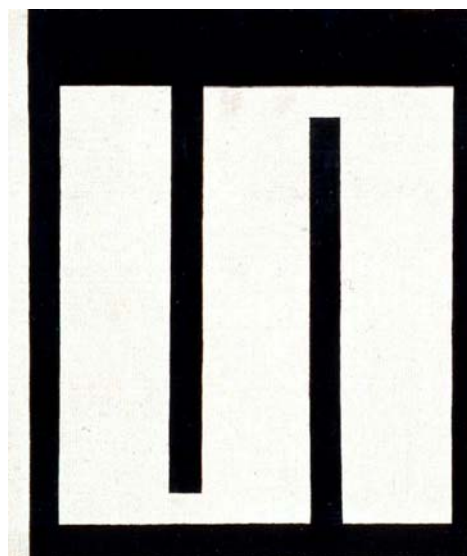
prof. Zvonko Maković  
(signature)

Academic year  
2011 /2012

## Introduction.



1. G. Alviani, *Light-Lines 7*, 1961, aluminium, 49x49,5cm. MSU, Zagreb.



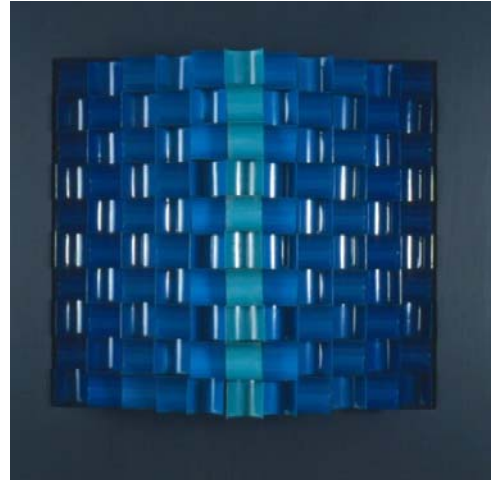
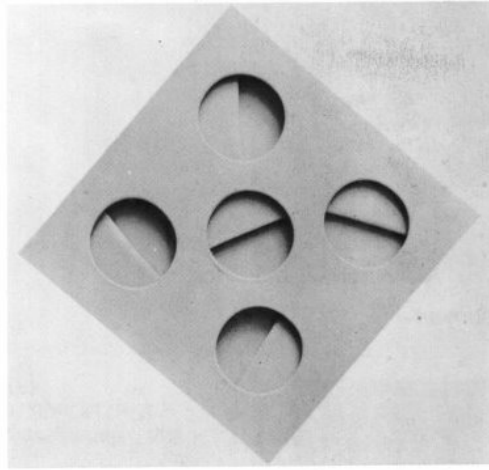
2. J. Knifer, *Meander*, 1961, oil on canvas, 31,5x45,8cm. MSU, Zagreb.



3. G. Colombo, *Struttura acentrica*, 1962, PVC, 15,4xø10cm. MSU, Zagreb.

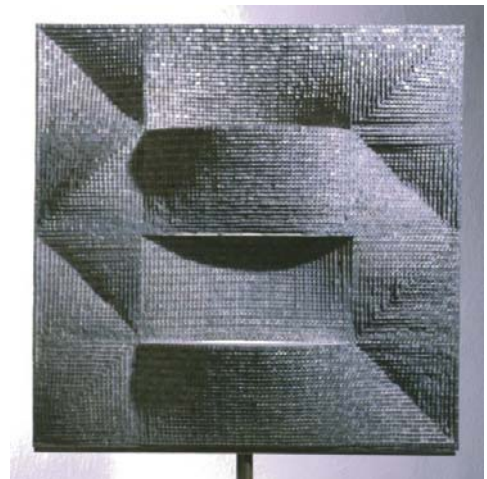


4. V. Bakić, *Light forms*, 1963-64, brass, 66x39x27cm. MUS, Zagreb.



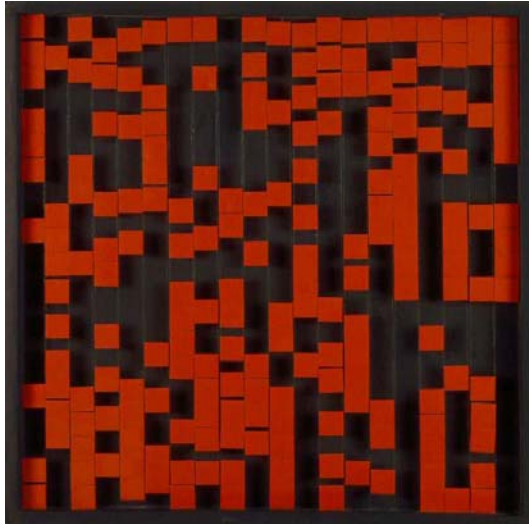
5. P. Scheggi, *Curved inter-surface*, 1965, wood, canvas, 60,2x60,2x5,3cm. MSU, Zagreb.

6. I. Picelj, *UKNU*, 1966, metal, colour, 34,5x18x17,5cm. MSU, Zagreb.



7. A. Biasi, *Politype M*, 1966-68, PVC, 61x61x8cm. MSU, Zagreb.

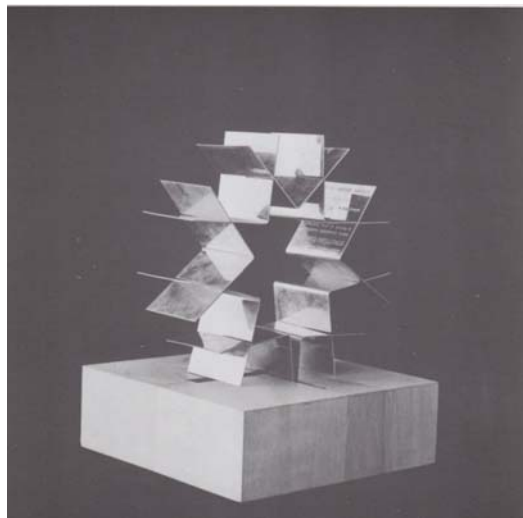
8. V. Richter, *Vertical Rhythms*, 1968, metal, 78x59,6x30cm. MUS, Zagreb.



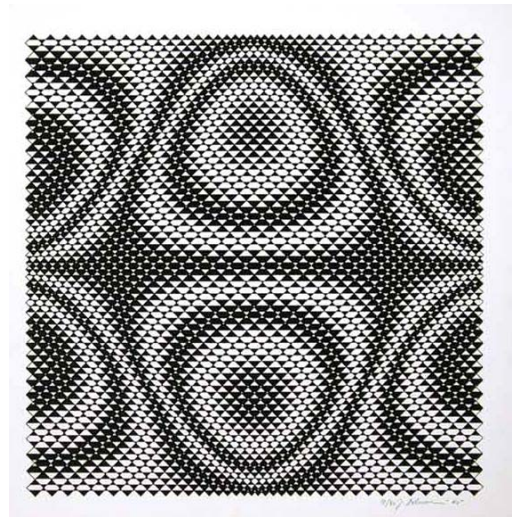
9. D. Maino, *Combinable Project*, 1968, wood, pvc colour, 86,5x87,3x5cm. MSU, Zagreb.



10. M. Šutej, *KT-29-IV*, 1968, wood, pvc, colour, 112x110x7,8cm. MSU, Zagreb.



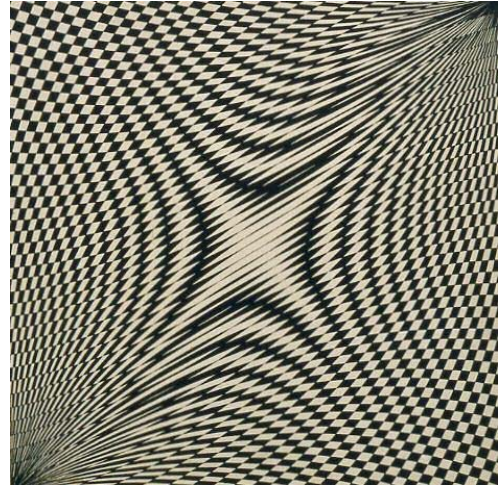
11. B. Munari, *Continuous Structure*, 1961-1967, wood, steel, 14,8 x 14,8 x 4,9cm. MSU, Zagreb.



12. J. Dobrović, *Field*, 1965, silkscreen on paper, 48,4 x 48,3 cm. MSU, Zagreb.

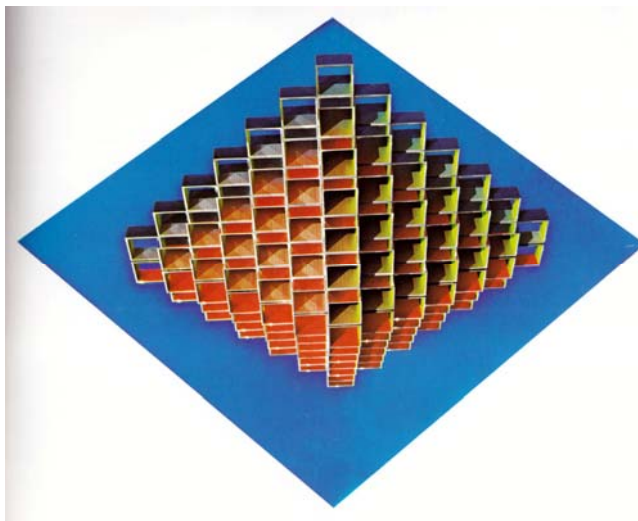


13. G. Colombo, *Elastic space*, 1966-68, ozalid copy on paper, 54,9 x 38,9cm. MSU, Zagreb.

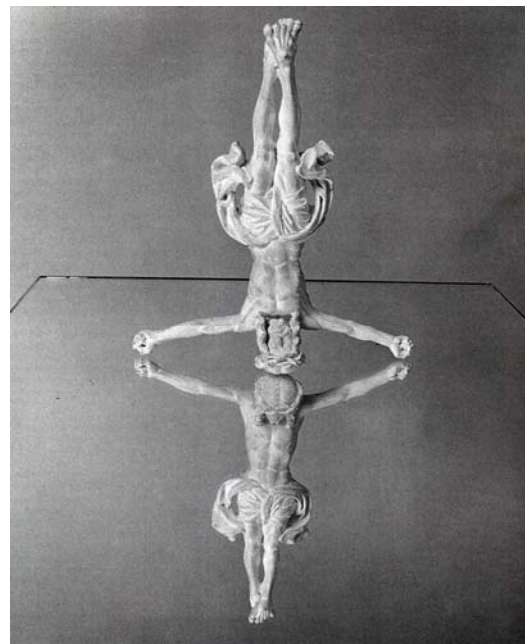


14. I. Čižmek, *Visual shock*, 1966, indian ink, cardboard, 49 x 49cm. MSU, Zagreb.

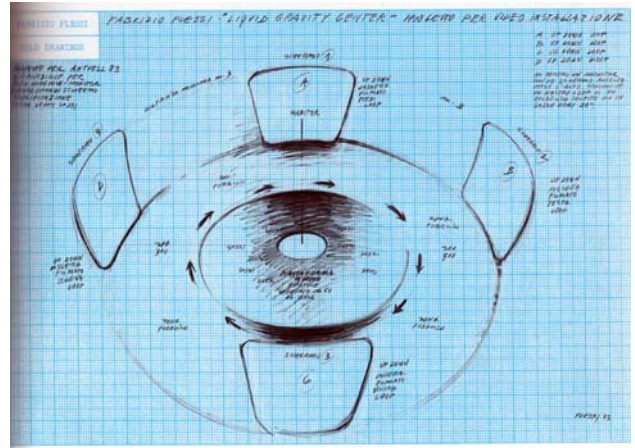
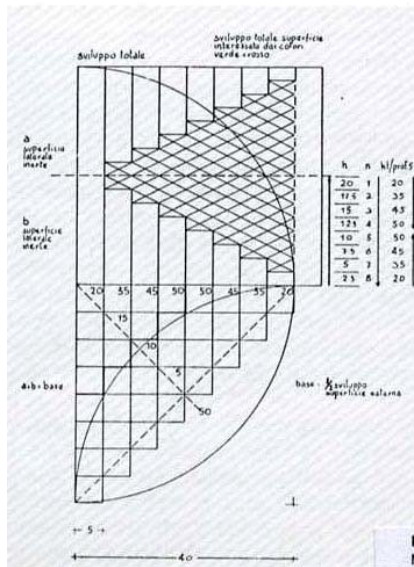
### Chapter 1<sup>st</sup>.



15. G. Alviani, *Struttura cromospeculare*, 1964, 100x100x47,5 cm, aluminium, mitrrior. Private collection.

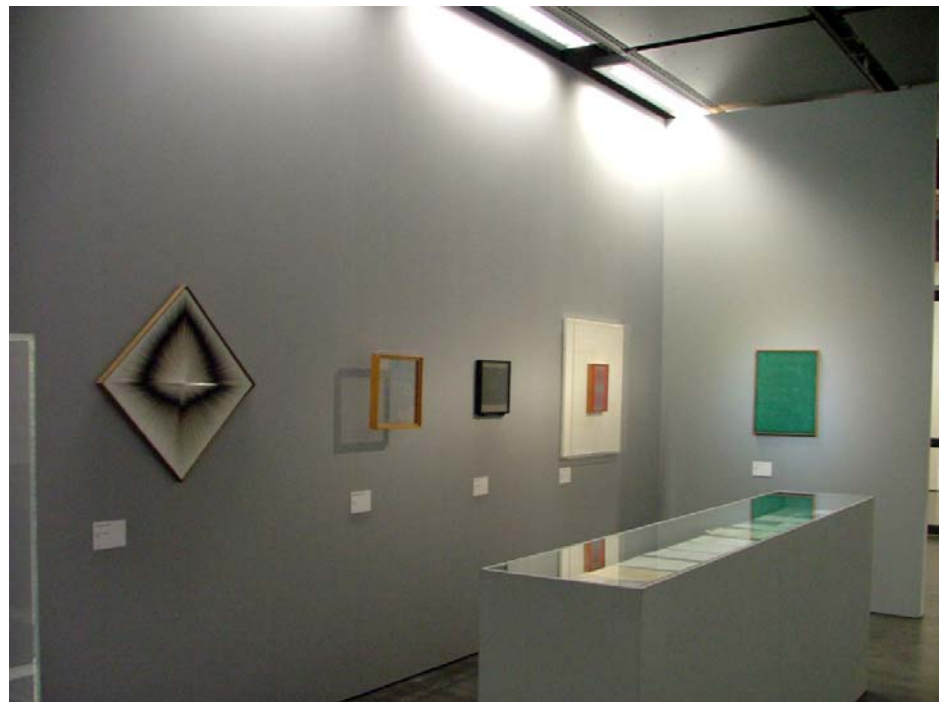


16. T. Lehnerer, *Doppelnatur*, 1983, installation, Christus figure, mirror, from *Aktuell '83*, catalogue, 1983, p. 141.



17. G. Alviani, *Struttura cromospeculare* project, from *Getulio Alviani*, catalogue, 1980, PAC, Ferrara.

18 F. Plessi, *Liquid Gravity Center*, 1983, project, from *Aktuell '83*, catalogue, 1983, p. 173.

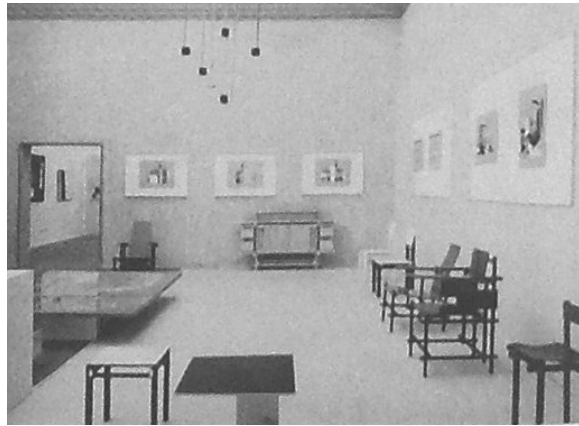


19. *BIT international [nove] tendencije...*, room *Nove Tendencije 1961*, exhibition Karlsruhe 2009, (courtesy M. Rosen, ZKM, Karlsruhe, 2009)

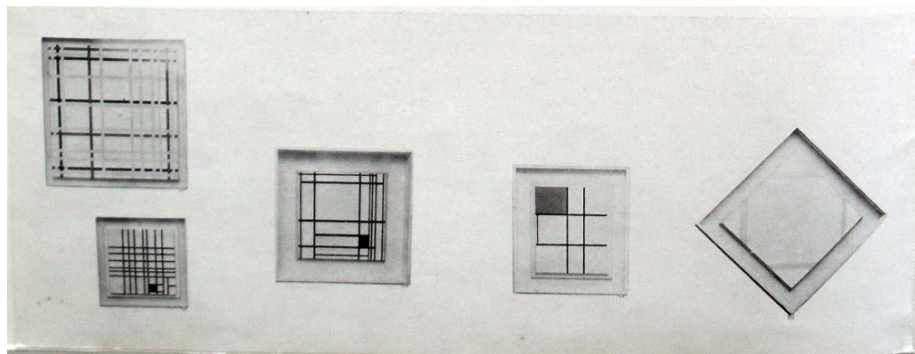


20. *BIT international [nove] tendencije...* , room *Tendencije 5*, exhibition Karlsruhe 2009, (courtesy M. Rosen, ZKM, Karlsruhe, 2009)

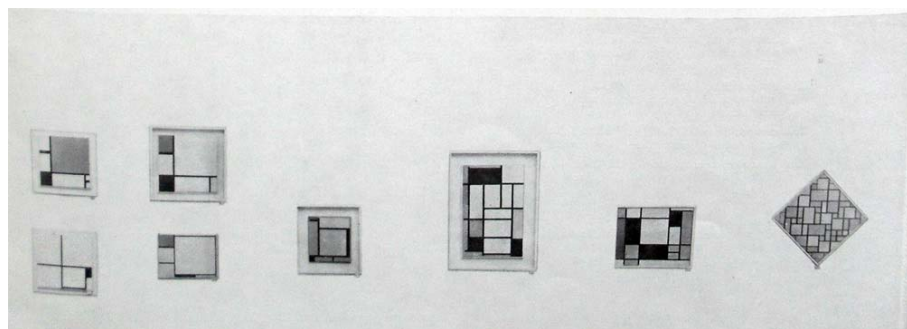
## Chapter 2<sup>nd</sup>.



1. De Stijl room at the Stedelijk Museum in Amsterdam, from «Civiltà delle Macchine» , no.1, 1955, p.22

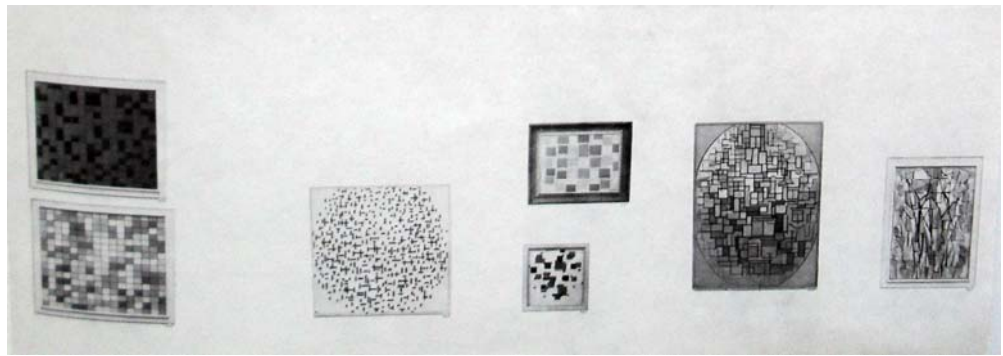


2. Mondrian room at the 1956 Venice Biennial, from *Mondrian, L'organization de l'espace*, catalogue, 1957.

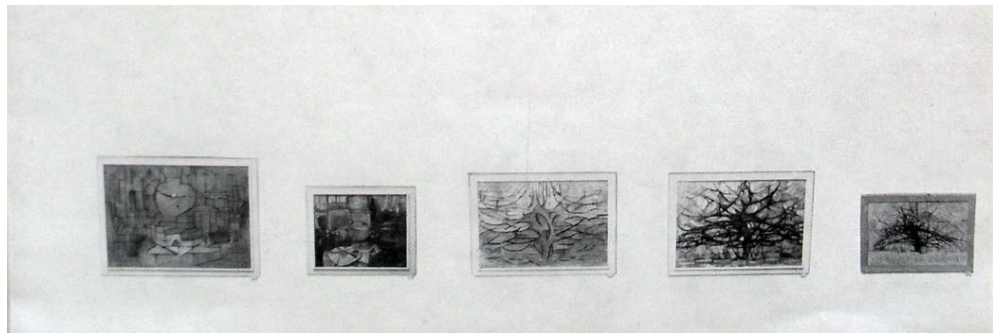


3. Mondrian room at the 1956 Venice Biennial, from *Mondrian, L'organization de l'espace*, catalogue, 1957.





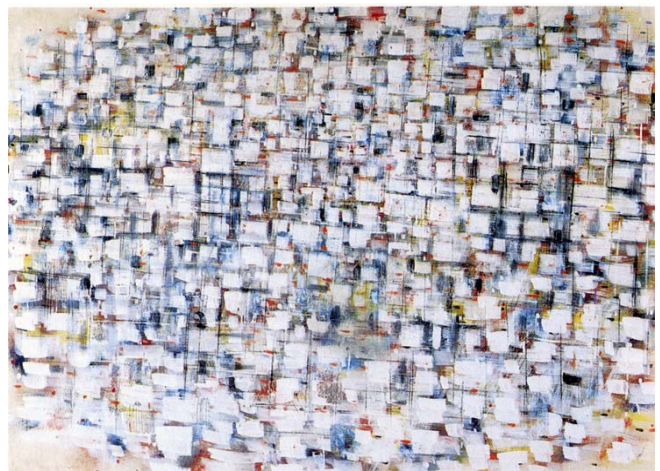
4. Mondrian room at the 1956 Venice Biennial, from *Mondrian, L'organization de l'espace*, catalogue, 1957.



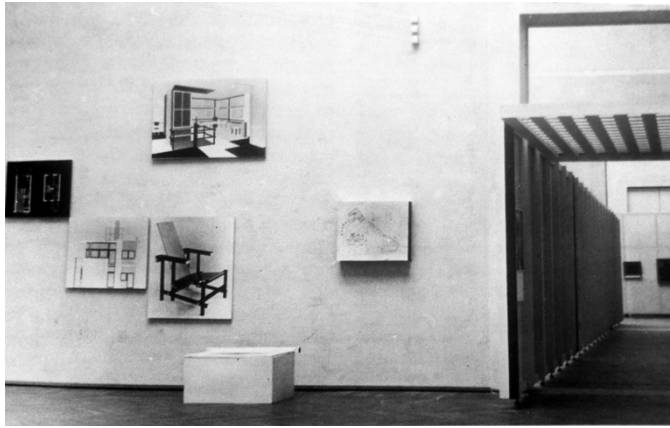
5. Mondrian room at the 1956 Venice Biennial, from *Mondrian, L'organization de l'espace*, catalogue, 1957.



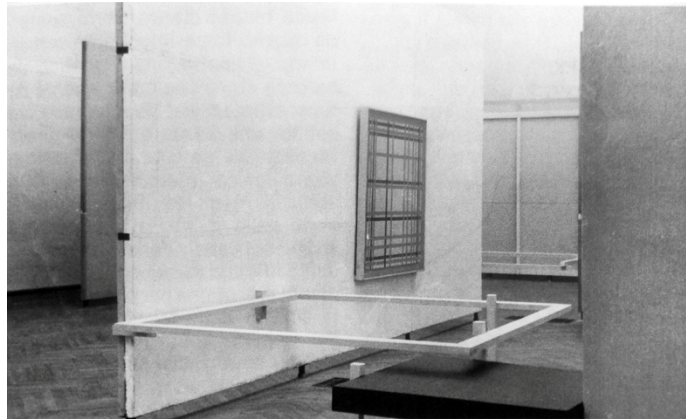
6. P. Dorazio, *Turris eburnea*, 1957, oil on canvas, 148x115cm, private collection, Roma.



7. Tancredi, *Soggiorno a Venezia*, 1955, oil on wood, 93x128cm. Museo d'arte moderna, Ca'Pesaro, Venezia.



8. C. Scarpa, setting for Mondrian's exhibition at the GNAM, Rome in 1956, from F. Dal Co, G. Mazzariol, 1984, p. 203.



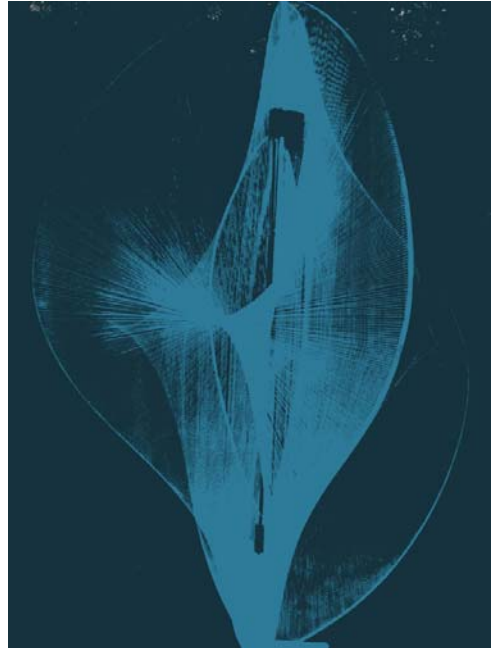
9. C. Scarpa, setting for Mondrian's exhibition at the GNAM, Rome in 1956, from F. Dal Co, G. Mazzariol, 1984, p. 203.



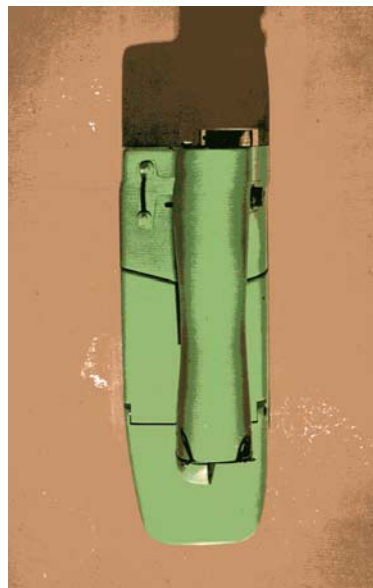
10. Italian Culture show's Poster, from «La Biennale di Venezia», no. 41, 1960, p. 52.



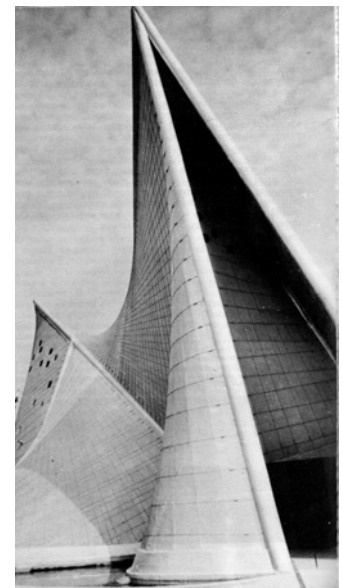
11. B. Munari, *Polarized light projections*, from *Enciclopedia della civiltà atomica*, vol. VI, p.105.



12. N. Gabo, *Line structure in the space II*, from *Enciclopedia della civiltà atomica*, vol. VI, p.101.



13. M. Nizzoli, *Necchi's Sewing machine Mirella*, from *Enciclopedia della civiltà atomica*, vol. VI, p.104



14. LeCorbuser, *Philips pavilion, Bruxelles 1958*, from B. Levi, 1971, p. 252.



15. LeCorbusier, *Philips pavilion, Bruxelles 1958*, from B. Zevi, 1971, p. 255.



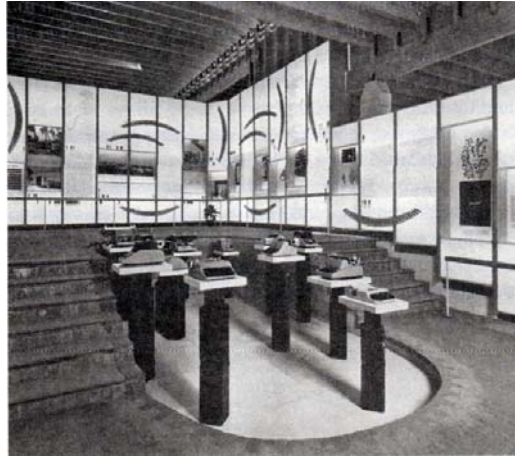
16. Cover of «La Domenica del Corriere», April 6th, Milan, 1958.



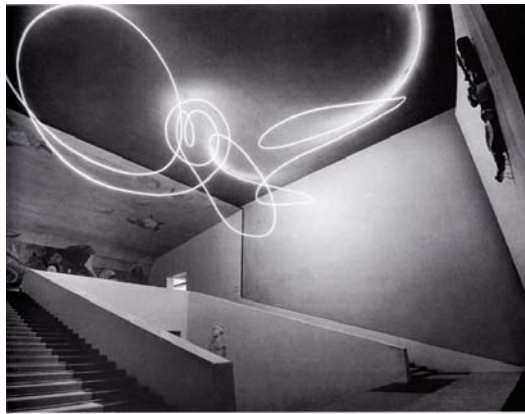
17. Cover of «Match Paris», May-June, Paris, 1958.



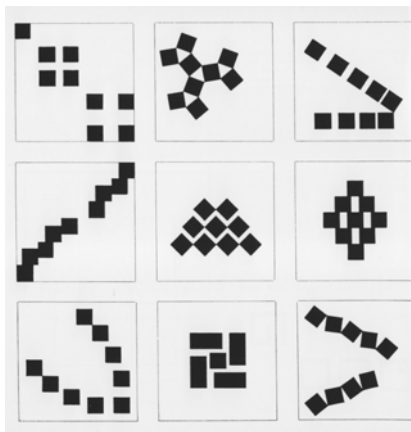
18. *Italian pavilion italiano, Bruxelles 1958*, from R. Devos, M. De Kooning, 2006, p. 187.



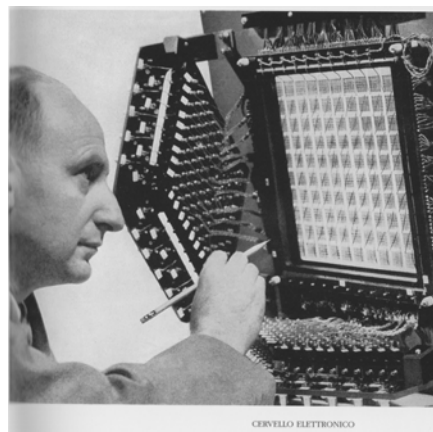
19. *Italian pavilion italiano, internal view, Bruxelles, 1958*, from R. Devos, M. De Kooning, 2006, p. 186.



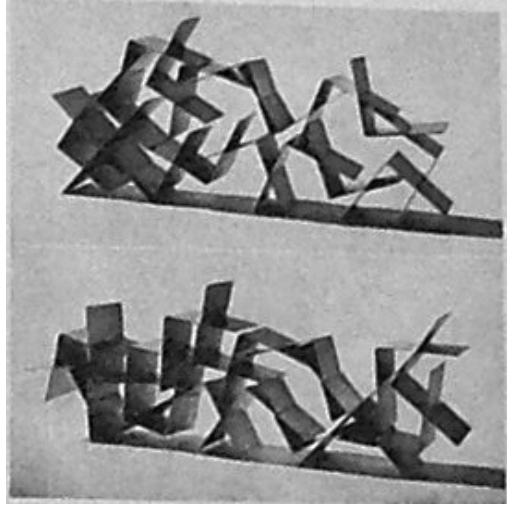
20. L. Fontana, *view of the Milan Triennial hall, 1951*, from E. Crispolti, *Fontana*, Milano, 1999, p. 63.



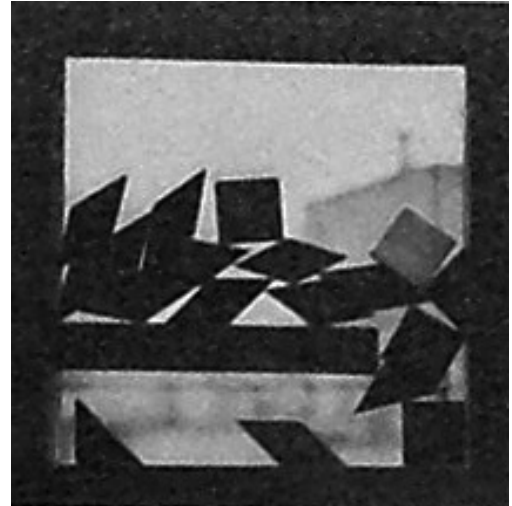
21. Nine square groups as were experimented at the Bauhaus, Weimar, from B. Munari, 1960, p. 12.



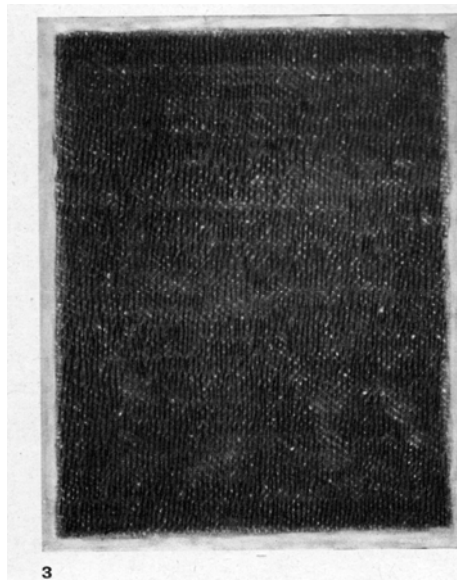
22. CPU, from B. Munari, 1960, p. 17.



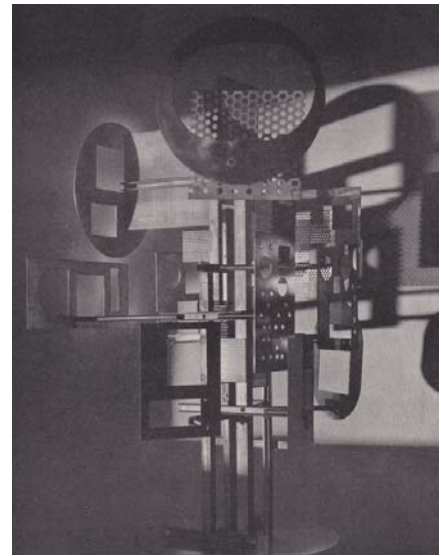
23. B. Munari, *Articulated structure*, 18 combinable elements, from I. Mussa, 1976, p. 33.



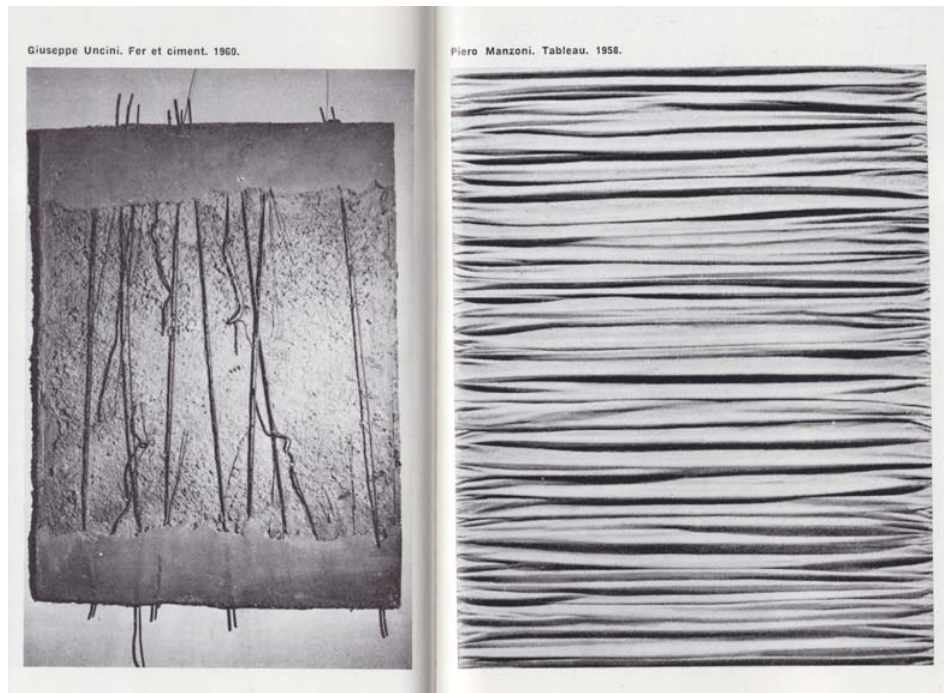
24. E. Mari, *Oggetto a composizione autocondotta*, from I. Mussa, 1976, p. 33.



25. P. Dorazio, *No naartige*, 1959, from «L'Oeil», no. 59, 1959, p.74



26. N. Schoeffer, *Lux 4*, from «Architectural review», no.12, 1960, p. 518



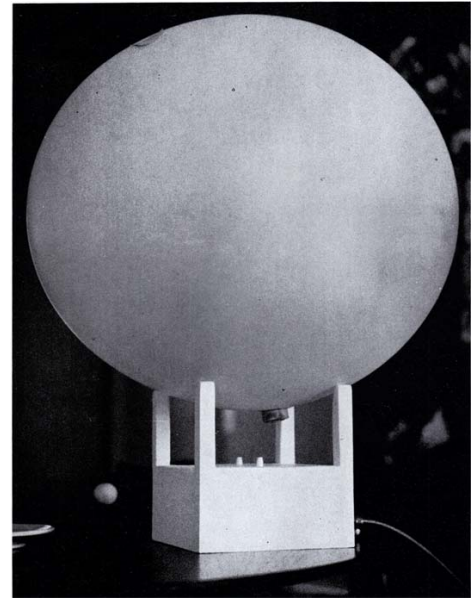
27. G. Uncini, *fer et ciment*, 1960, P. Manzoni, *Tableau*, 1960, from «Aujourd'hui Art et Architecture», no.28, 1960, pp.40-41.



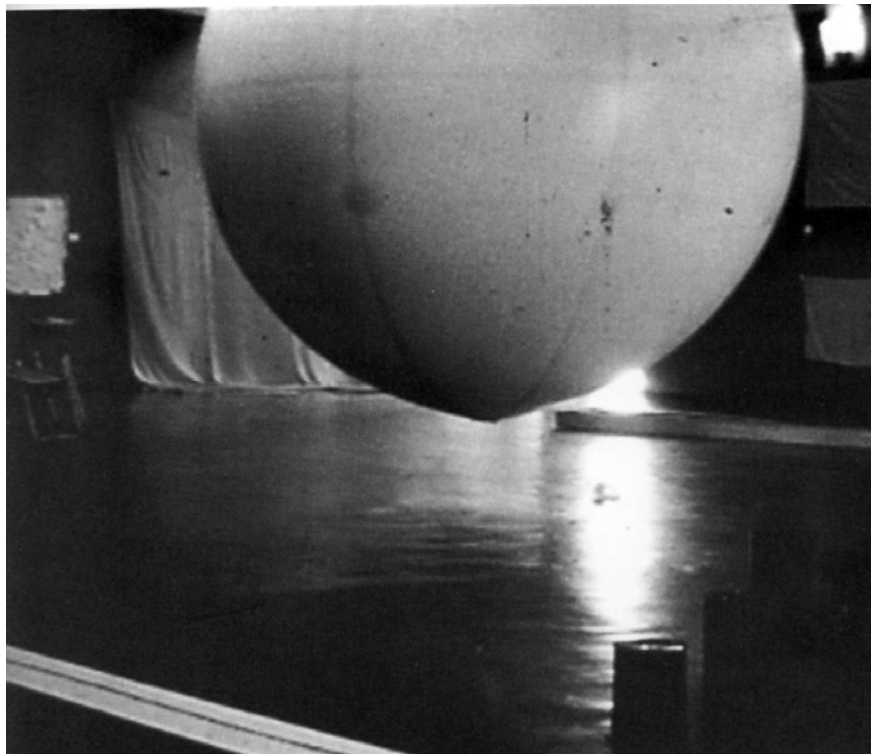
28. G. Anceschi and G Colombo with *Grande oggetto pneumatico*, from I. Mussa, 1976, p. 58.



29. J. Tinguely, *Meta-matics n.17*, 1959, from *L'Esprit de Tinguely*, 2000, p. 30.



30. P. Manzoni, *Carpo d'aria*, 1960, from *Piero Manzoni*, 1971, p. 71

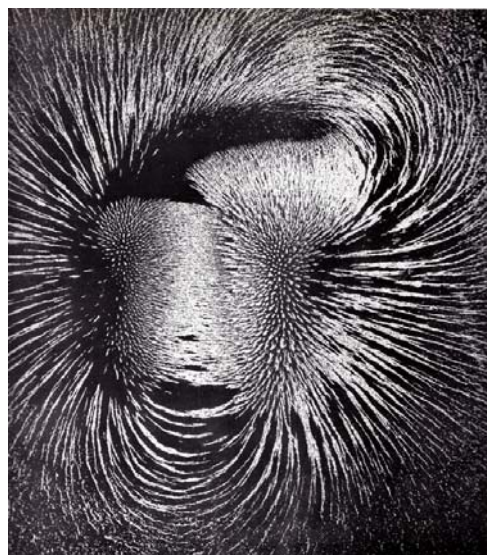


31. Akira Kanayama, *Balloon*, 1955, from B. Altshuler, 2008, p. 345.





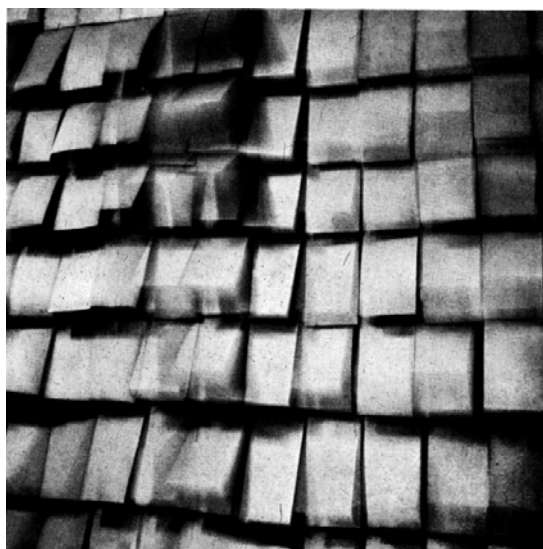
32. D. Boriani, *Superficie magnetica n. 19*, from «Almanacco Letterario Bompiani 1962», 1961, p. 178.



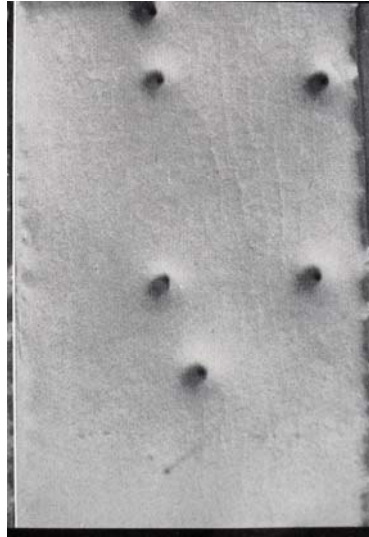
33. Magnetic field and iron filings, from *Enciclopedia della civiltà atomica*, vol. VI, 1959, p. 55.



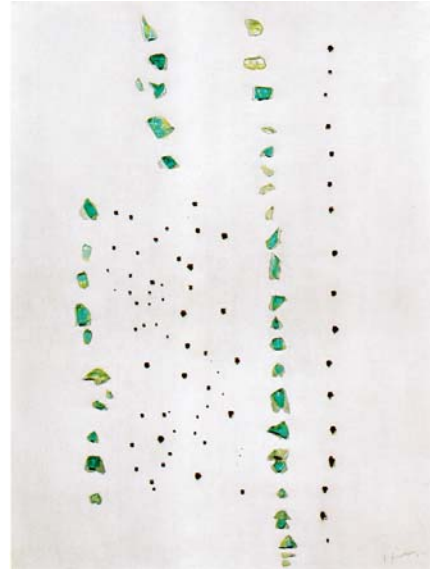
34. G. Devecchi, *Scultura calciabile*, 1959, from Meneguzzo, 2001, p. 91.



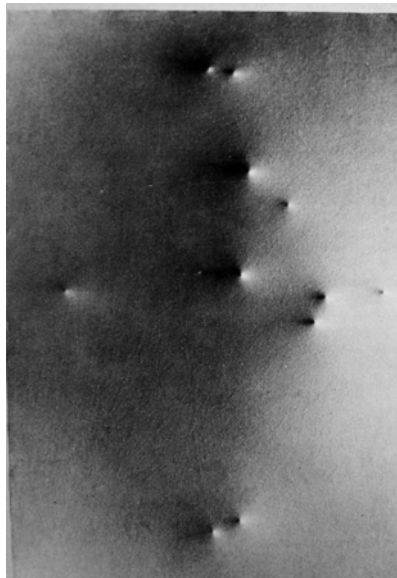
35. G. Colombo, *Strutturazione pulsante*, 1959, from «Almanacco Letterario Bompiani 1962», 1961, p. 177.



36. G. Colombo, *Spazio in divenire*, 1960, from *Miriorama 4*, 1960.



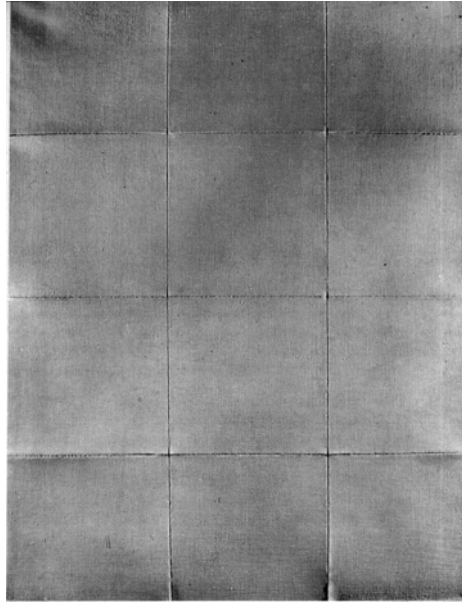
37. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1955, in E. Crispolti, *Fontana*, Milano, 1999, p. 167.



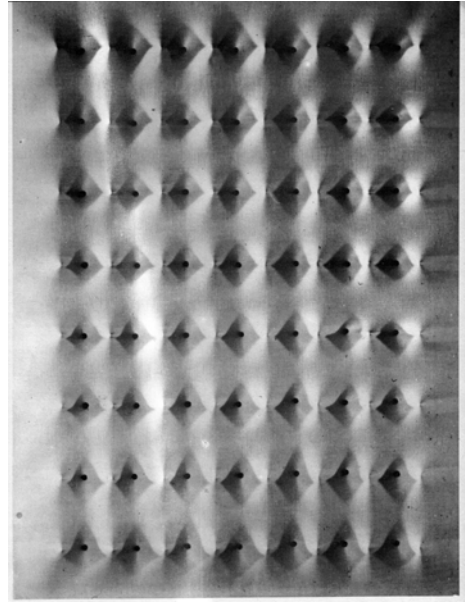
38. P. Bury, *Punctuation élastique*, 1959, from D. Ashton, *Pol Bury*, Paris, 1970, p. 15.



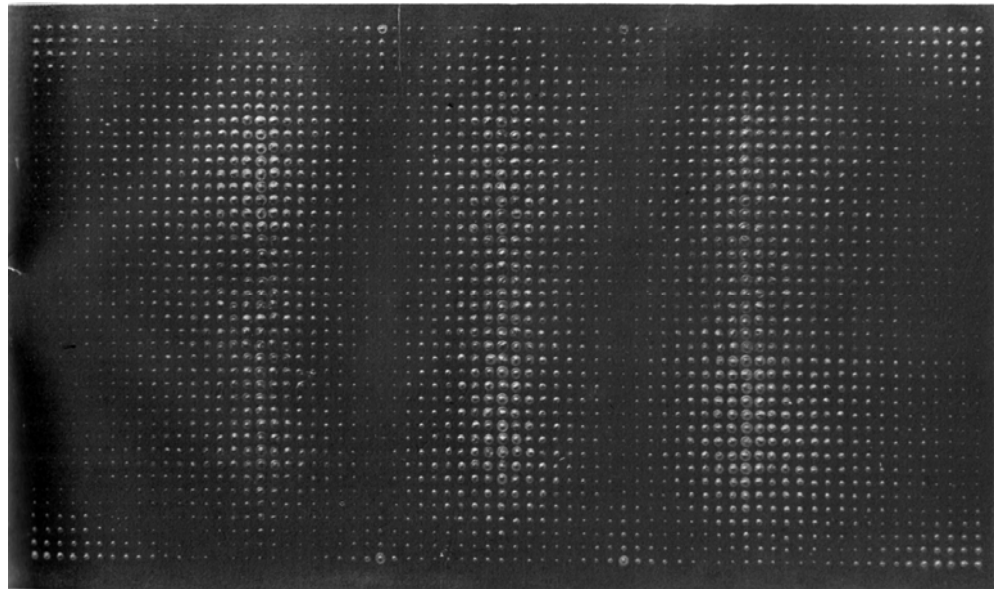
39. G. Anceschi, *Tavola di possibilità liquide*, 1959, colour liquid, glass, metal, 85,5x85,5x2,4cm, VAF-Stiftung, Frankfurt /Main.



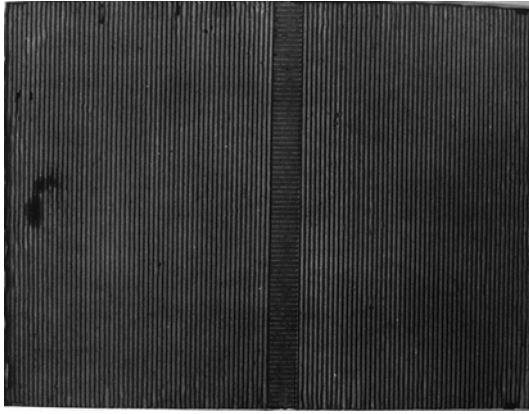
40. P. Manzoni, *Achrome*, 1959, from «Azimuth», no.2, 1960.



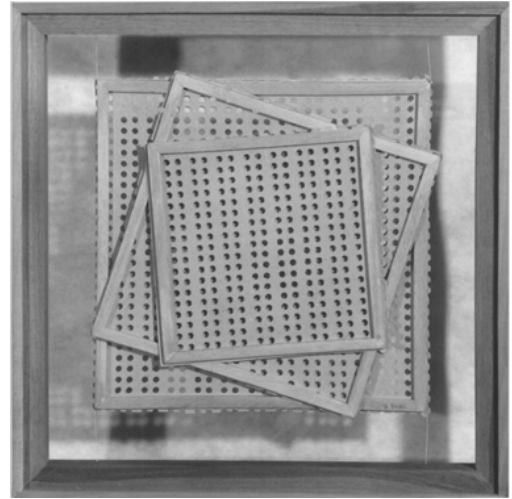
41. E. Castellani, *superficie*, 1959-60, from «Azimuth», no.2, 1960.



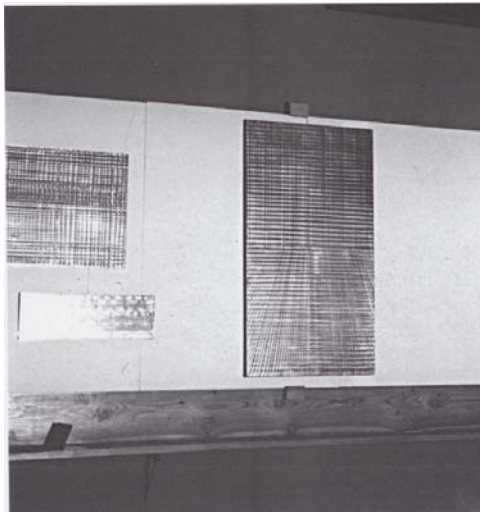
42. A. Mavignier, *blu costruito*, 1960, from «Azimuth», no.2, 1960.



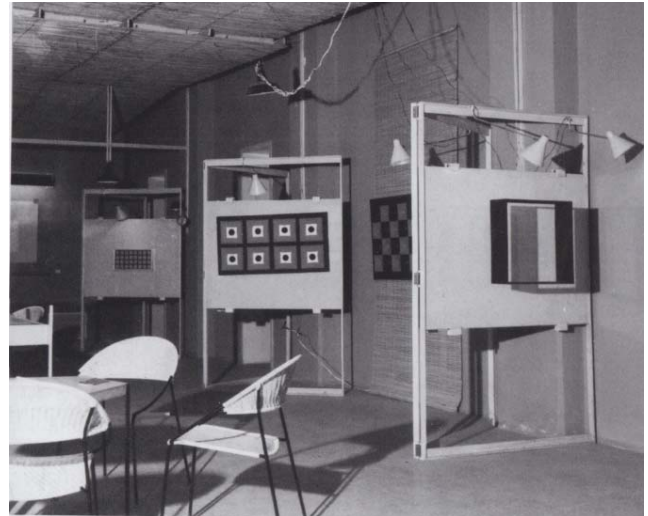
43. M. Massironi, *Momentio I*, 1959, from I. Mussa, 1976, p. 172



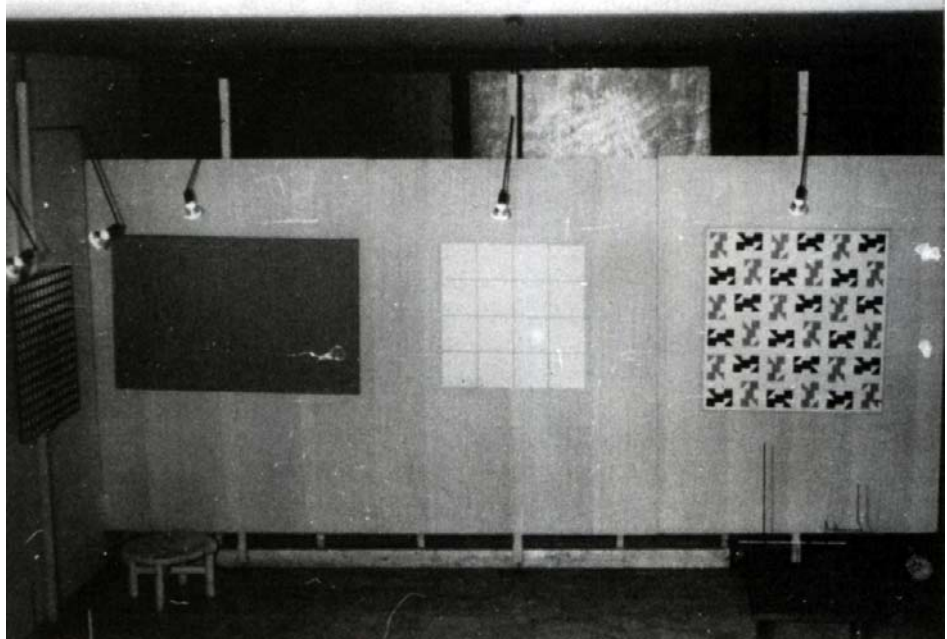
44. A. Biasi, *Trame*, 1959, 35x35x4, cardboard and plexiglas. VAF-Stiftung, Frankfurt /Main.



45. View of *La nuova concezione artistica*, Padova, 1960 (works by Heinz Mack), from V. Feierabend, L. Meloni, 2009, p.48.



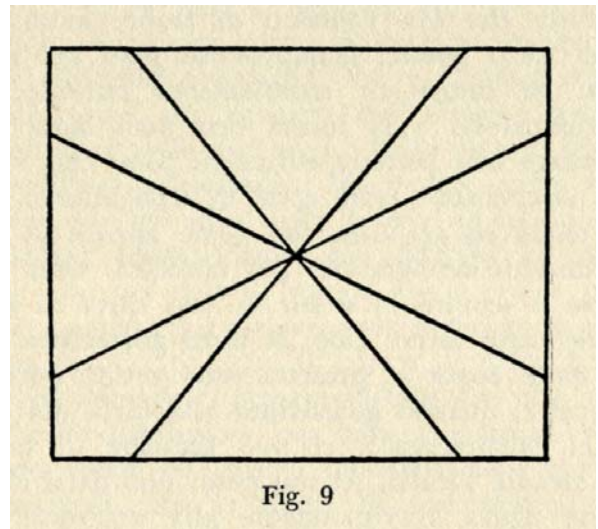
46. View of *La nuova concezione artistica*, Padova, 1960 (works by Biasi and Massironi), from V. Feierabend, L. Meloni, 2009, p.47.



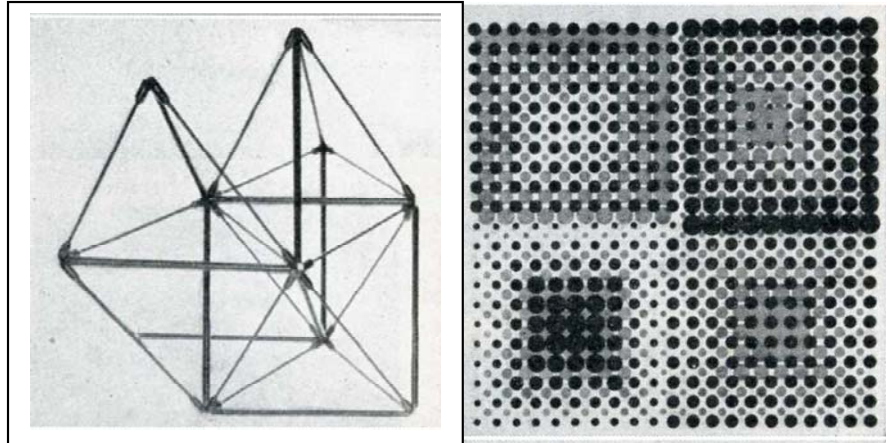
47. View of *MOTUS* at the Azimut Gallery, Milano, 1960, from I. Mussa, 1976, p.51.



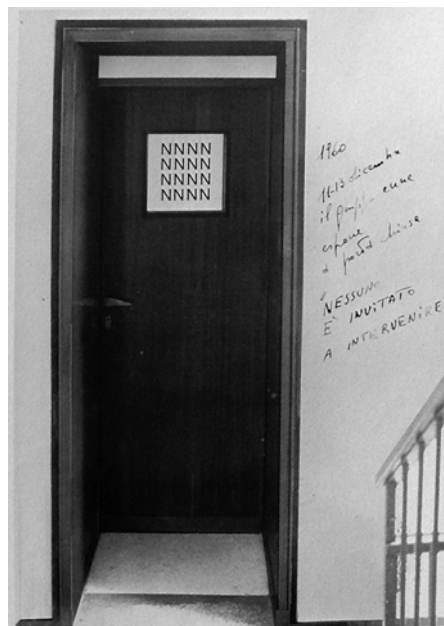
48 . M. Massironi, *oggetto*, 1961, wood and metal, 37x37x5cm. MSU Zagreb.



49. Experiment on ambiguous forms, from W. Köhler, 1961, p.142



50. Visual planning examples were taught at the Hochschule für Gestaltung of Ulm, from «Comunità», no.72, 1959, p.51.



51. N Group, exhibition *Nessuno è invitato a intervenire*, 1960, from I. Mussa, 1976, p. 105.



52. N Group, invitation card for *Nessuno è invitato a intervenire*, 1960. MSU archive, Zagreb NT Found, Folder N Group.



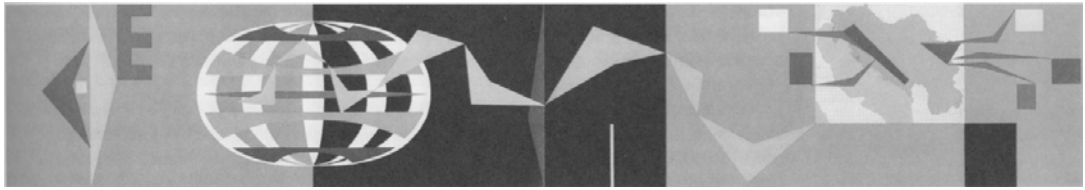
53. V. Richter, I. Picelj, A. Srnec, *Projekt jugoslavenskog paviljona na sajmu u Stockholmu*, 1949, tempera, pictures, paper on cardboard, 39,5 x 54,5cm. MSU, Zagreb.

54. A. Srnec, *Composizione T5a*, 1955, tempera on paper, 60 x 40 cm. MSU, Zagreb.



55. Yugoslav pavilion, Bruxelles 1958, from J. Galjer, 2009, p. 439.

56. Internal view of the Yugoslav pavilion, Bruxelles 1958, from J. Galjer, 2009, p. 529.



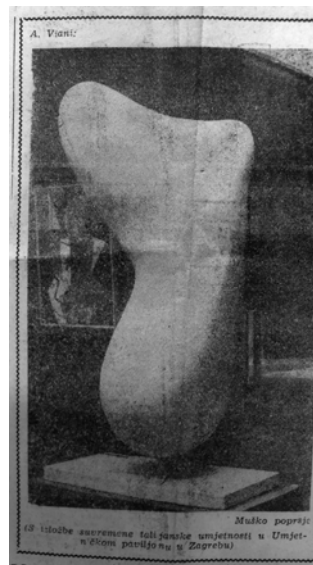
57. A. Srnec, Yugoslav pavilion, Bruxelles 1958. Decoration project for external atrium wall, 1958, from J. Galjer, 2009, p. 403.



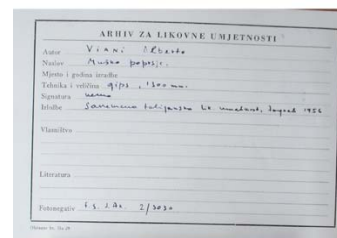
58. A. Bloc, *Composition*, 1957, silkscreen, 64 x 49cm. MSU, Zagreb.



59. V. Vasarely, *Composition*, 1956, silkscreen, 33 x 25cm. MSU, Zagreb.

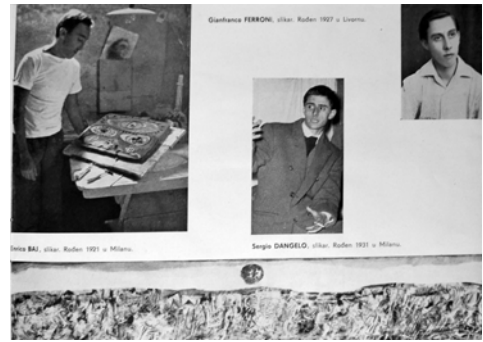
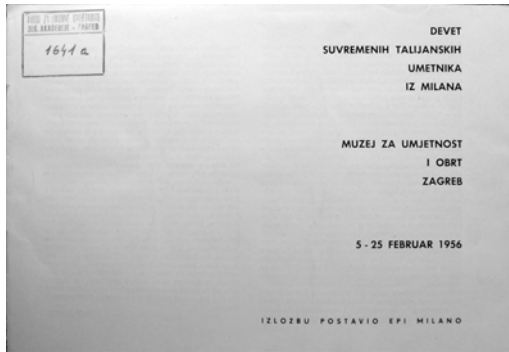


60. Sculpture by A. Viani, from «Vjesnik», October, 1956.



61. Sculpture by A. Viani, picture from ALUH archive. Zagreb.





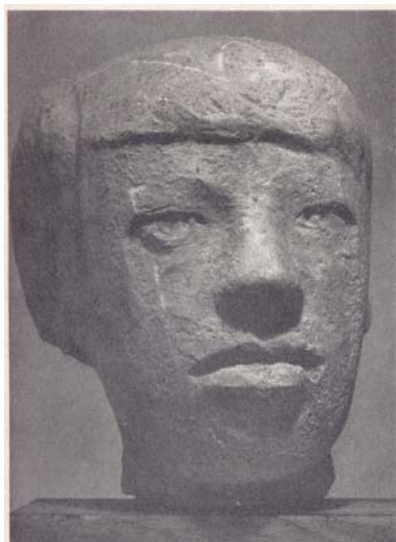
62. Exhibition catalogue *Devet suvremenih talijanskih umetnika iz milana*, Zagreb, 1956.



63. A. Kos, *Still life*, 1956, from *Arte jugoslava contemporanea*, catalogue, 1956.



64. O. Gliha, *Gromače*, 1956, from *Arte jugoslava contemporanea*, catalogue, 1956.



65. A. K. Radovani, *Head*, 1954, from *Arte jugoslava contemporanea*, catalogue, 1956.



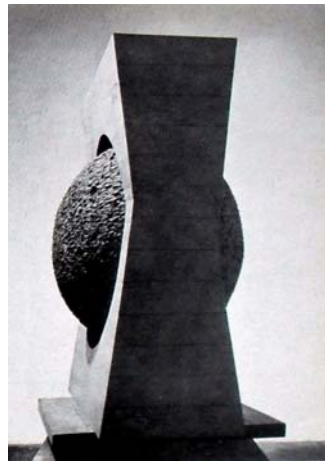
66. D. Džamonija, *Untitled*, 1956, from *Arte jugoslava contemporanea*, catalogue, 1956.



67. I. Picelj, *Tribute to Lissisky*, 1956, oil on canvas, 96,3 x 96,3cm. MSU, Zagreb.



68. O. Gliha, *Gromače 11*, 1961, from *Premio Morgan's Paint*, catalogue, Rimini, 1961.



69. D. Džamonja, *Sculpture VII*, 1961, from *Premio Morgan's Paint*, catalogue, Rimini, 1961.



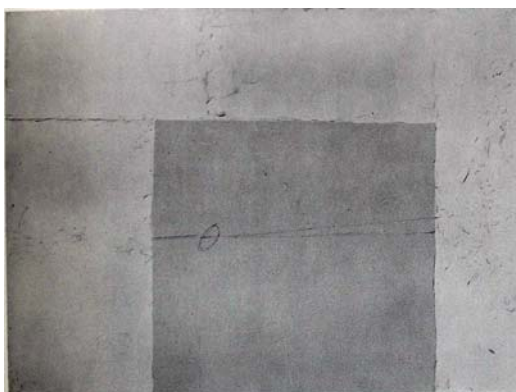
70. Tancredi, *Facezia*, 1960, from *Premio Morgan's Paint*, catalogue, Rimini, 1961.



71. Leoncillo, *Incontro antico*, 1961, from *Premio Morgan's Paint*, catalogue, Rimini, 1961.



72. I. Picelj, *Kompozicija wya*, 1959, from *Slikarstvo Skulptura 61*, catalogue, 1961.



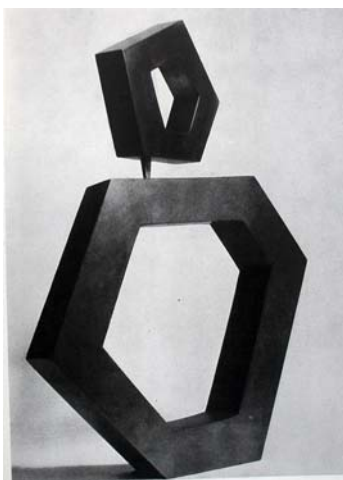
73. V. Kristl, *Pozitiv XIII*, 1960, from *Slikarstvo Skulptura 61*, catalogue, 1961.



74. I. Gattin, *Površina sa dvije zasjekpotine*, 1961, from *Slikarstvo Skulptura 61*, catalogue, 1961.



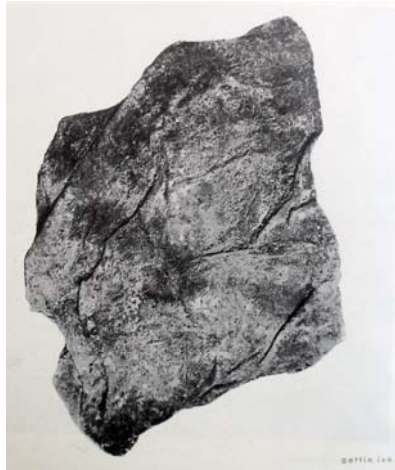
75. V. Bakić, *Relief*, 1961, from *Slikarstvo Skulptura 61*, catalogue, 1961.



76. I. Kožarić, *Riječi*, 1959, from *Slikarstvo Skulptura 61*, catalogue, 1961.



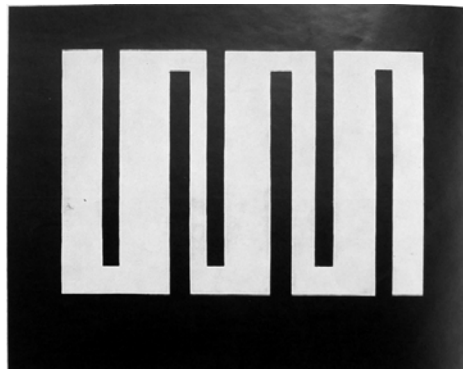
77. J. Vaništa, *Kompozicija XII 1*, 1960, from *Slikarstvo Skulptura 61*, catalogue, 1961.



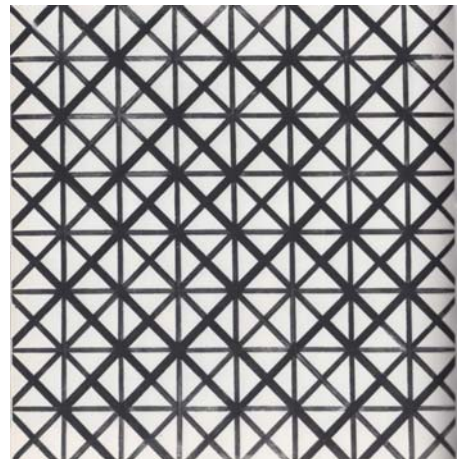
78. I. Gattin, frei fläche, 1961, from *Jugoslawische Maler*, catalogue, 1961.



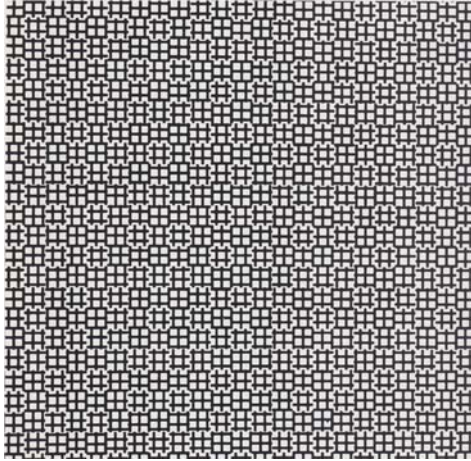
79. V. Kristl, positive, 1959, from *Jugoslawische Maler*, catalogue, 1961.



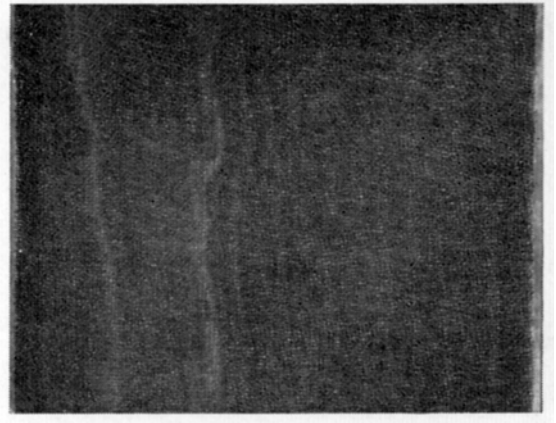
80. J. Knifer, komposition, 1960, from *Jugoslawische Maler*, catalogue, 1961.



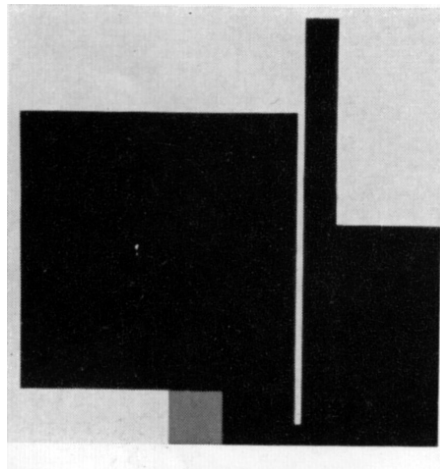
81. P. Mondrian, Lozenge by gry lines, 1918, from O. Bihalji Merin, 1962, p. 130.



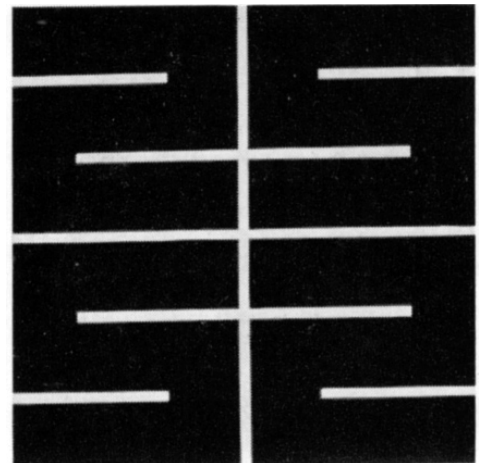
82. F. Morellet, *0°- 90°*, 1960, from *Konkrete Kunst*, catalogue, 1960, p. 55.



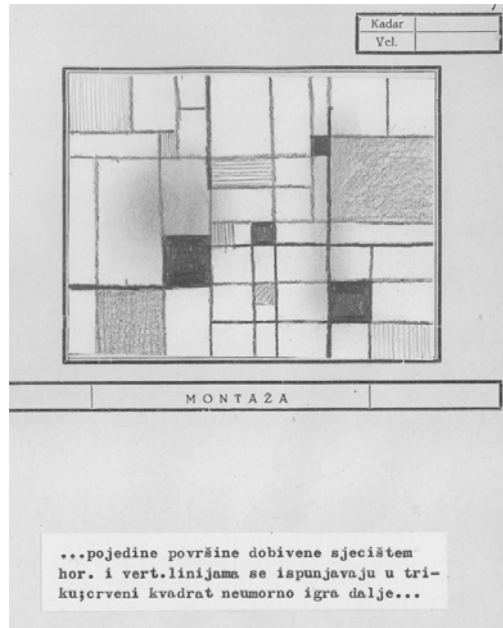
83. P. Dorazio, *Lettura verde*, 1959, from *Konkrete Kunst*, catalogue, 1960, p. 55.



84. B. Munari, *Negativo positivo*, 1955, from *Konkrete Kunst*, catalogue, 1960, p. 38.



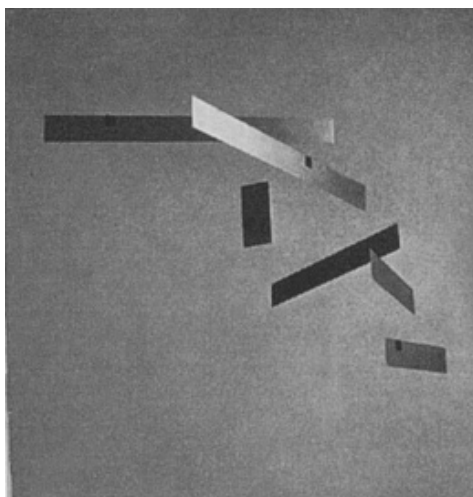
85. F. Molnar, *Effet esthétique de l'inversion des fonctions par la fluctuation de l'attention* from *Konkrete Kunst*, catalogue, 1960, p. 54.



86. A. Srnec, storyboard per film astratto, 1960, from J. Denegri, 2008, p. 503.



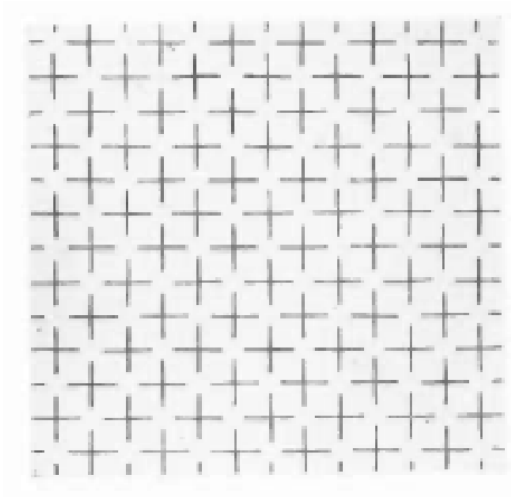
87. T Group, artwork examples exhibited at the *Bewogen Beweging*, from «Domus» no.378, 1961, p.53.



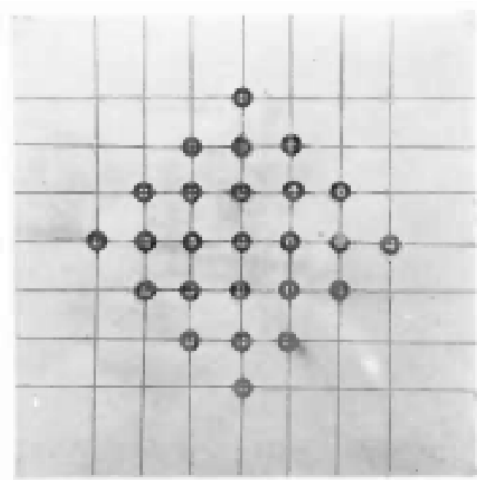
88. B. Munari, *Macchina inutile*, 1952, from B. Munari, 1966, p. 14.



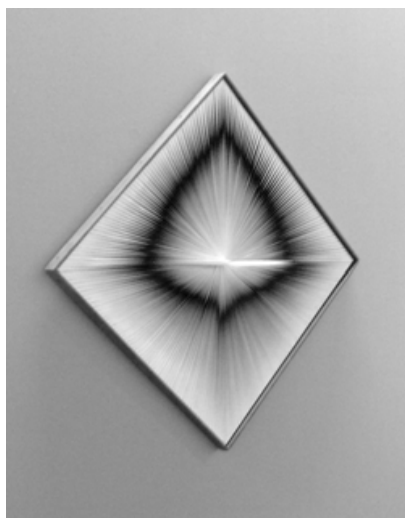
89. Viewer behind a Tinguely's work at at *Bewogen Beweging*, from «Aujourd'hui Art et Architecture», no.31, 1961, p. 54.



90. E. Landi, *Superficie multipla*, 1961, from *Nove Tendencije*, catalogue, 1961.



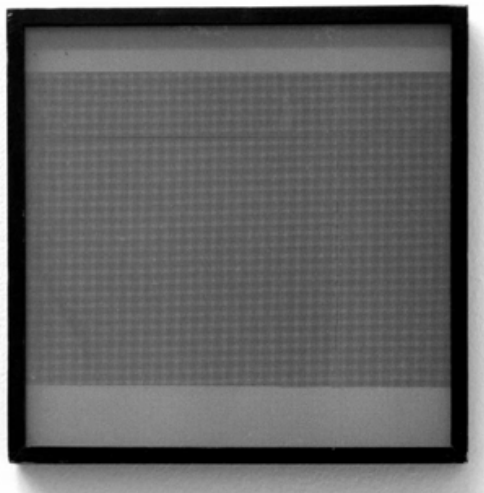
91. M. Massironi, *Oggetto*, 1961, from *Nove Tendencije*, catalogue, 1961.



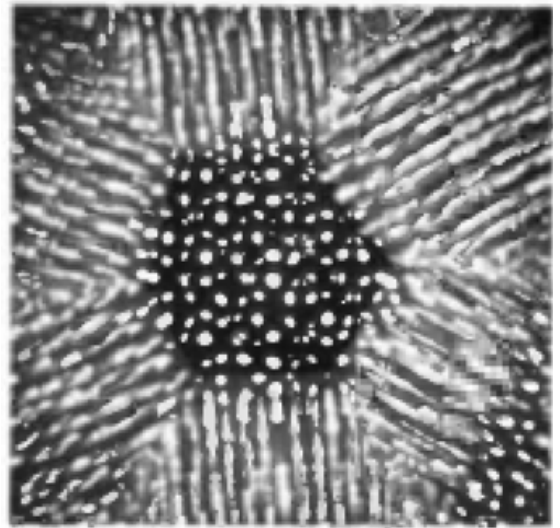
93. T. Costa, *Visione dinamica*, 1961, PVC, 57,5x57,5cm. MSU Zagreb.



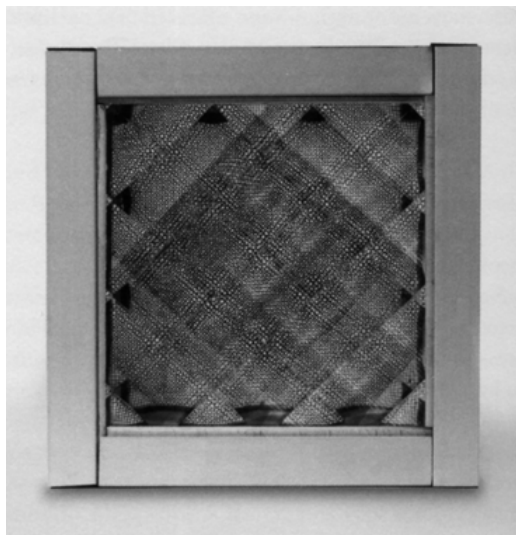
94. M. Massironi, *oggetto*, 1961, legno e ferro, 37x37x5cm. MSU Zagreb.



95. A. Biasi, *Superficie ottico dinamica*, 1960, glass, wood, metal, 31,8x31,8x3,7cm. MSU Zagreb.



96. A. Biasi, *Superficie ottico dinamica*, 1961, from *Nove Tendencije*, catalogue, 1961.

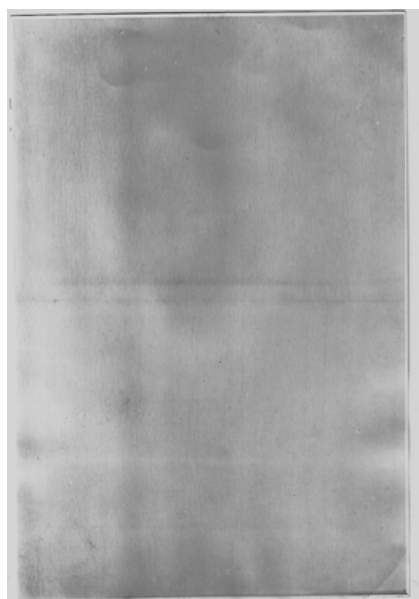


97. E. Chiggio, *Struttura ottica*, 1961, from *Nove Tendencije*, catalogue, 1961.

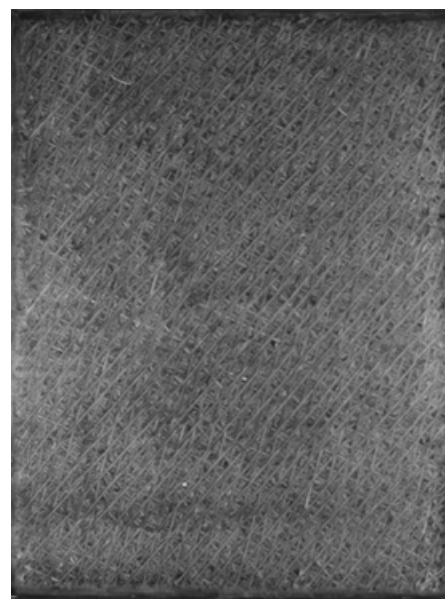


98. J. Knifer, *Komposicija I*, 1960, from *Nove Tendencije*, catalogue, 1961.

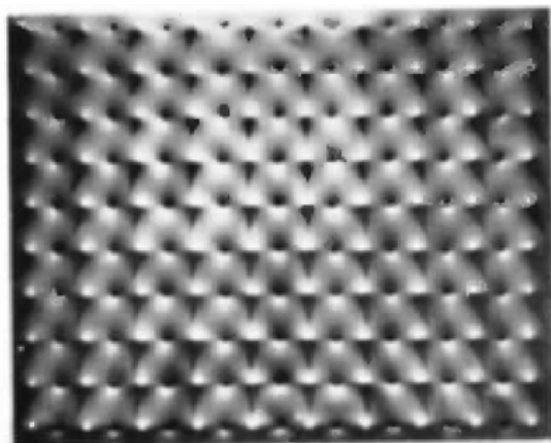




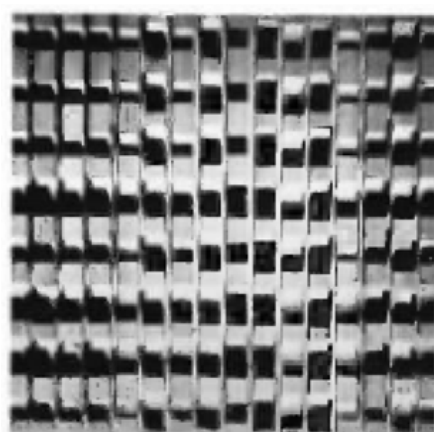
99. P. Manzoni, *Achrome*, 1961. From MSU archive, Zagreb. NT Found.



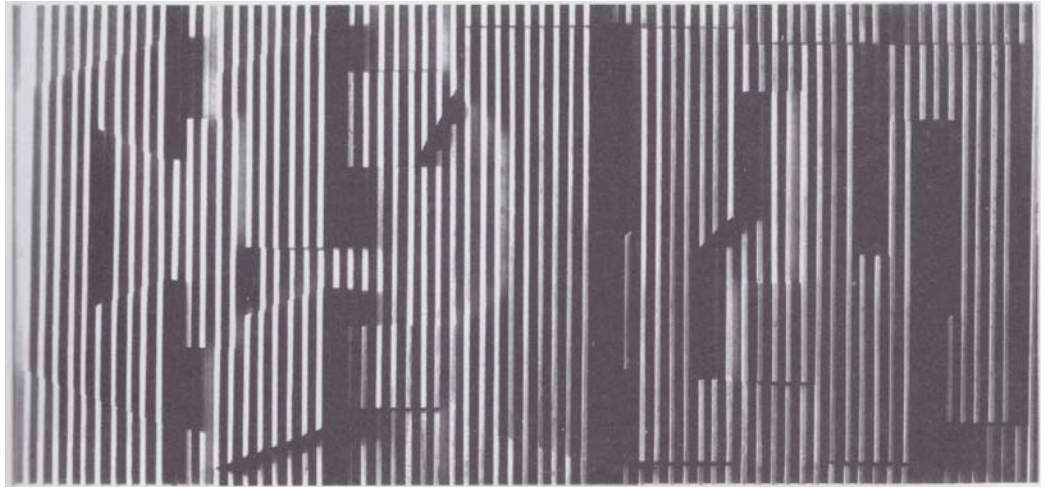
100. P. Dorazio, *Esmeralda*, 1960, oil on canvas, 61x45cm. MSU Zagreb.



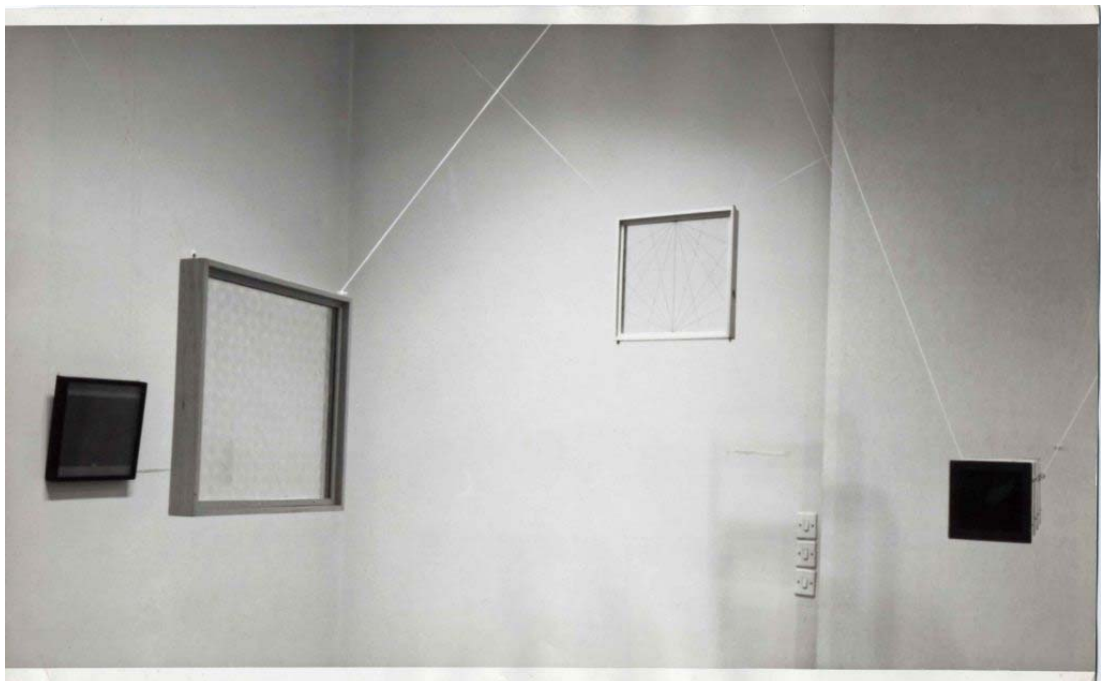
101. E. Castellani, *Superficie*, 1961, from *Nove Tendencije*, catalogue, 1961.



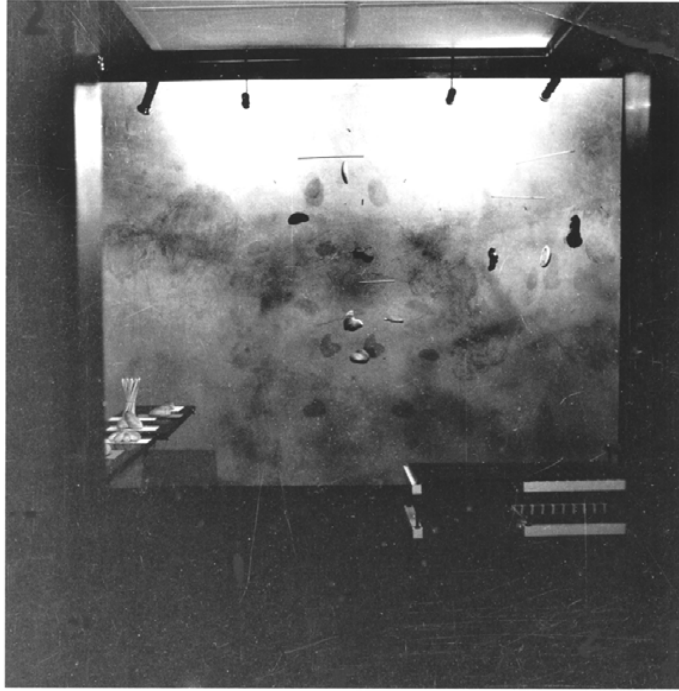
102. I. Picelj, *superficie 1*, 1961, from *Nove Tendencije*, catalogue, 1961.



103. I. Picelj, *Površina*, 1957, from *Ivan Picelj*, catalogue, 1962.



104. *Nove Tendencije* 1961, Exhibition view with N Group works, picture from MSU archive, Zagreb. NT found.



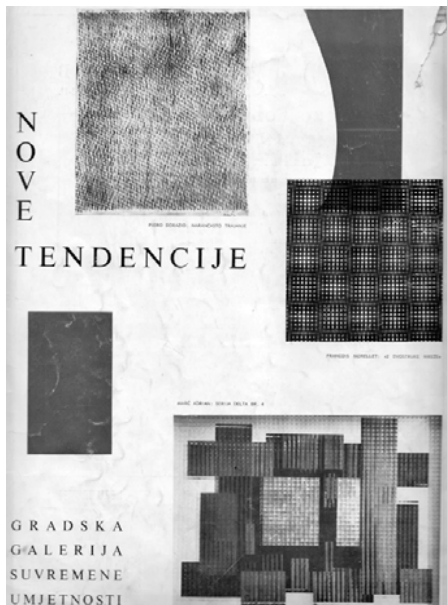
105. *Baker Giovanni Zorzon* exhibition view, Studio N, Spring 1961, from I. Mussa, 1976, p. 110.



106. *Nove Tendencije* 1961, Exhibition view with N Group works, picture from MSU archive, Zagreb. NT found.



106. *Nove Tendencije* 1961, Exhibition view with N Group works, picture from MSU archive, Zagreb. NT found.

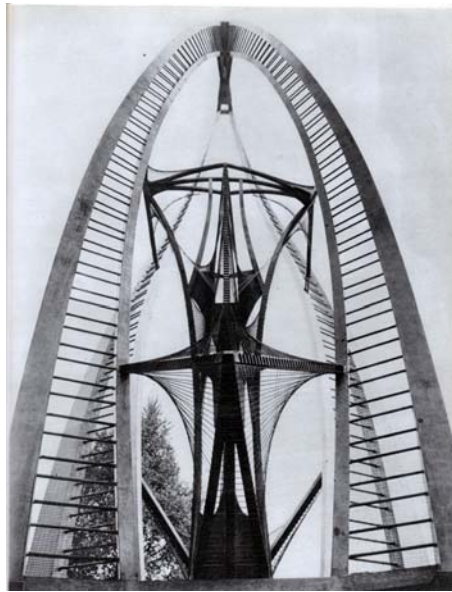


107. Cover from «Republika», no. 9, September, 1961.



108. I. Picelj, Poster for the *Nove Tendencije* exhibition (re-designed in 2007).

### Chapter 3<sup>rd</sup>.



1. N. Gabo, *Sculpture* made in 1957 near to Rotterdam megastore, from O. Bihalji Merin, 1962, p. 101.



2. Radio scope to watch the space, from O. Bihalji Merin, 1962, p. 100.



3. Nervi's structure internal view. In the centre of picture there is the wall set up by Fausto Melotti, from «Domus», no.380, July, 1961.



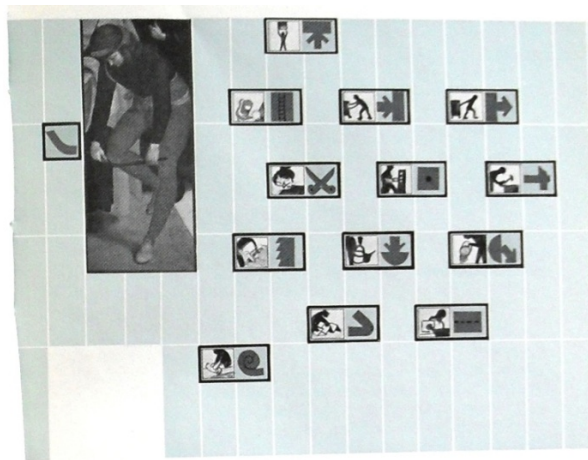
4. The Labor Palace by Luigi Nervi at the *Italia 61*, from «Domus», no.380, July, 1961.



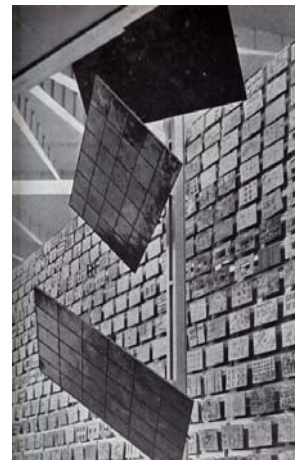
5. Circarama at *Italia 61*, from «Il Tempo», June 19th 1961.



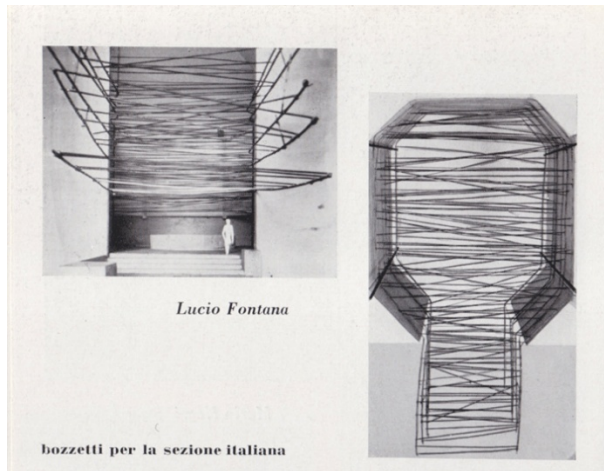
6. Setting view of *Advertising symbols* by Marco Zanuso, from «Domus», no.380, July, 1961.



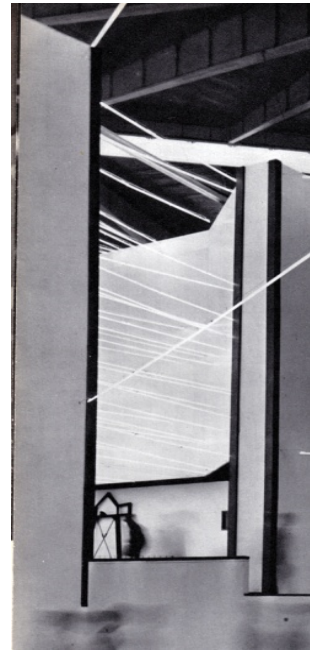
7. B. Munari, *Glossario Tecnologico*, from the *Italia 61* catalogue, 1961.



8. F. Melotti, Wall decorated for Italian Pavilion at *Italia 6*, from «Domus», no.380, July, 1961.



9. L. Fontana, *ENI pavilion project at the Italia 61*, from «Domus», no.380, July, 1961.



10. L. Fontana, *View of ENI pavilion at Italia 61*, from «Domus», no.380, July, 1961.



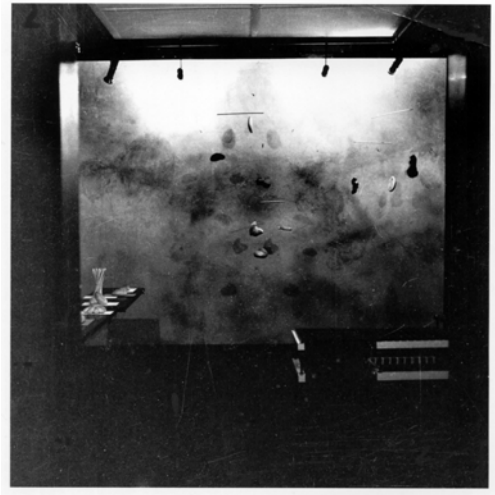
11. Setting detail of *Moda stile costume* at the *Italia 61*, from «Telegram», July, Zagreb, 1961, p. 8.



12. L. Sinisgalli, *Forme Pure in Moda stile costume* at the *Italia 61*, from *Figure di un'epoca*, 1961.



13. F. Assetto, "Pane" exhibition, in *Moda stile costume* at *Italia 61*, from *Figure di un'epoca*, 1961.



14. N Group, *Baker Giovanni Zorzon*, exhibition, spring, 1961, I. Mussa, 1976, p. 110

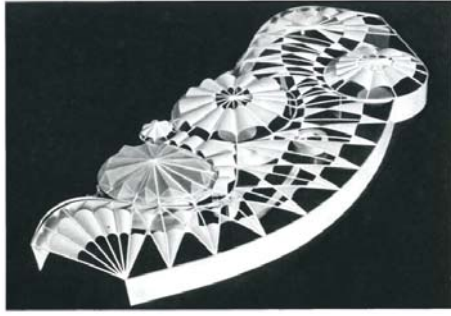


15. P. Manzoni, *Achrome*, 1961, bread, wood and kaolin, 31x70cm. Private collection.

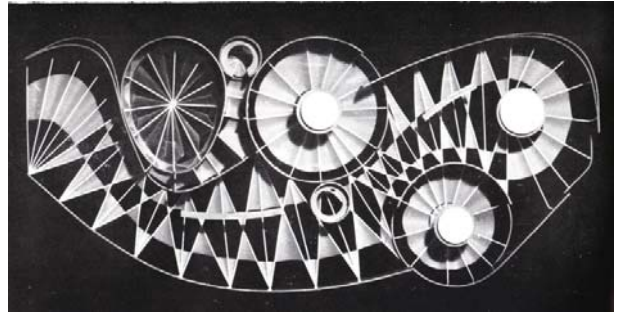


16. V. Richter, *Yugoslav pavilion*, at *Italia 61*, from «Domus», no.380, July, 1961.

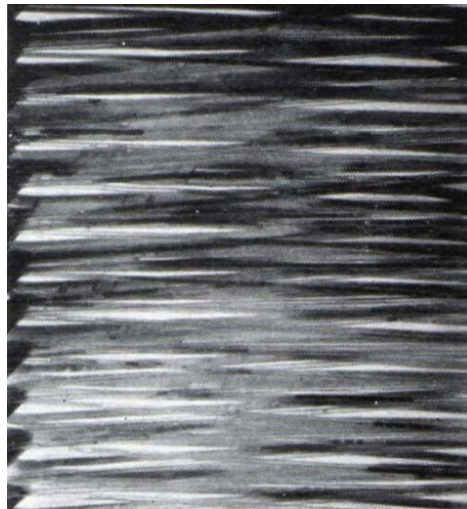




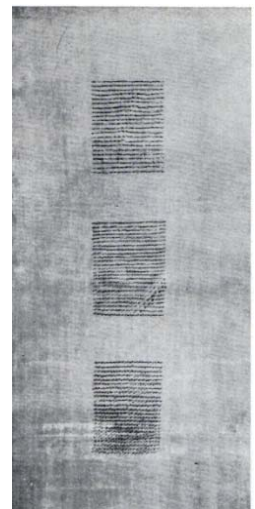
17. V. Richter, *Yugoslav pavilion scale model*, 1960-1961 from V. Horvat-Pintarić, Zagreb, 1971, p. 28.



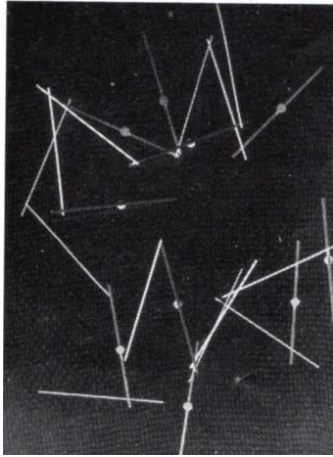
18. V. Richter, *Yugoslav pavilion scale model*, 1960-1961 from «Arhitektura», nos.3-4,1961, p30.



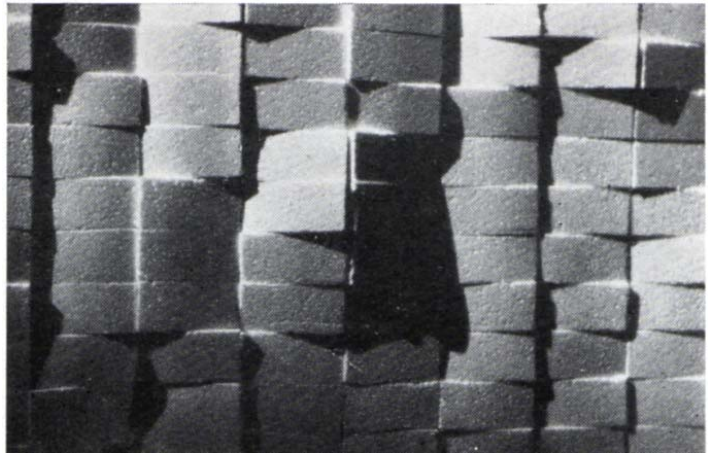
19. G. Anceschi, *Percorsi fluidi*, tecnica mista, 1961, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



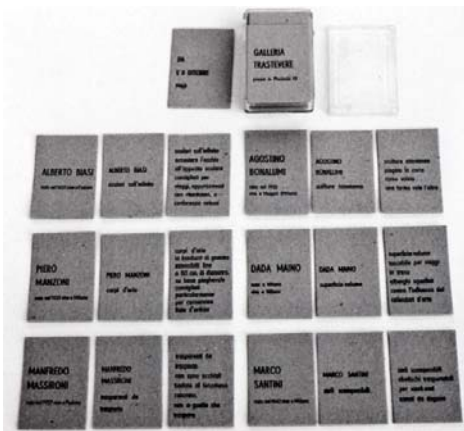
20. G. Devecchi, *untitled*, tecnica mista, 1961, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



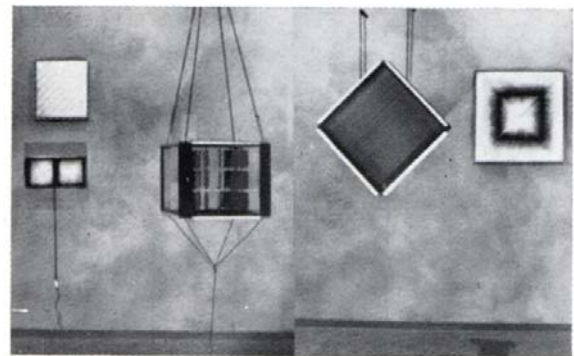
21. G. Varisco, *Tavola magnetica*, tecnica mista, 1961, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



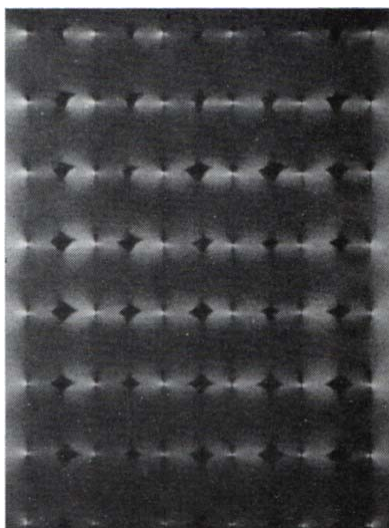
22. G. Colombo, *Struttura pulsante*, tecnica mista, 1959-1961, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



23. *Sculture tascabili, componibili, trasportabili, istantanee*, October 8th, Galleria Trastevere in Rome, from V. Feierabend, L. Meloni, 2009, p. 44.



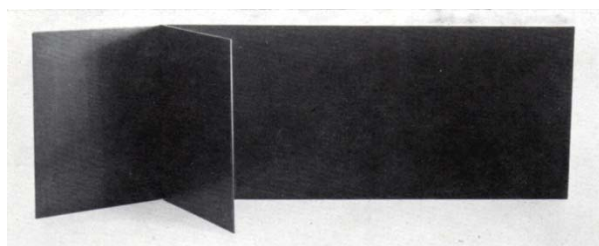
24. N Group, photographic montage with works to exhibit at the 12th Lissone Award, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961



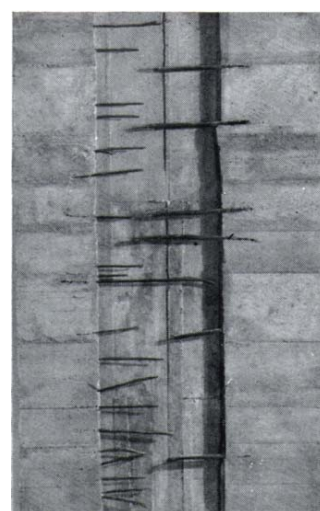
25. E. Castellani, *Superficie*, tecnica mista, 1961, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



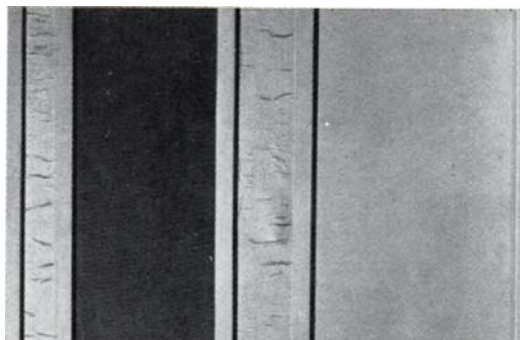
26. D. Maino, *Superficie*, tecnica mista, 1961, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



27. F. Lo Savio, *Spazio-Luce*, metal, 1961, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



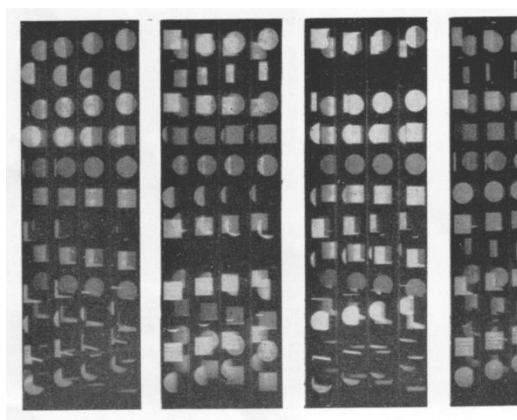
28. G. Uncini, untitled, tecnica mista, 1961, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



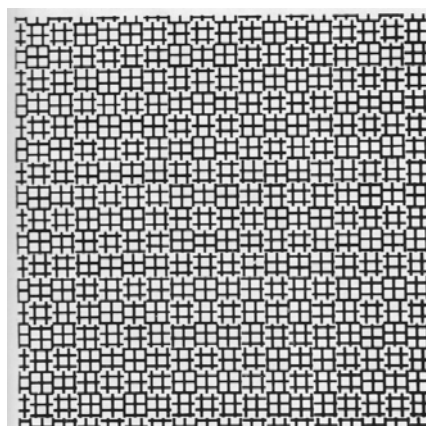
29. T. Festa, untitled, 1961, tecnica mista, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



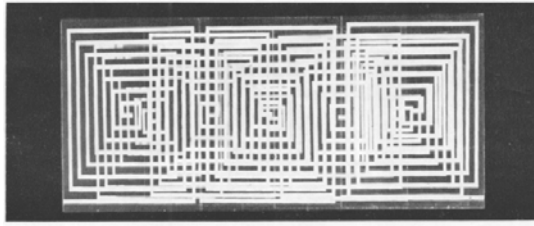
30. M. Schifano, untitled, 1961, tecnica mista, from *XII Premio Lissone*, catalogue, 1961.



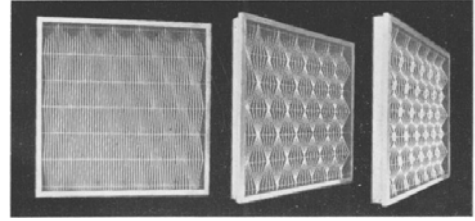
31. J. Le Parc, *Double concurrences*, tecnica mista, 1959-1961, from *GRAV*, Paris, 1962, Galerie Denise René.



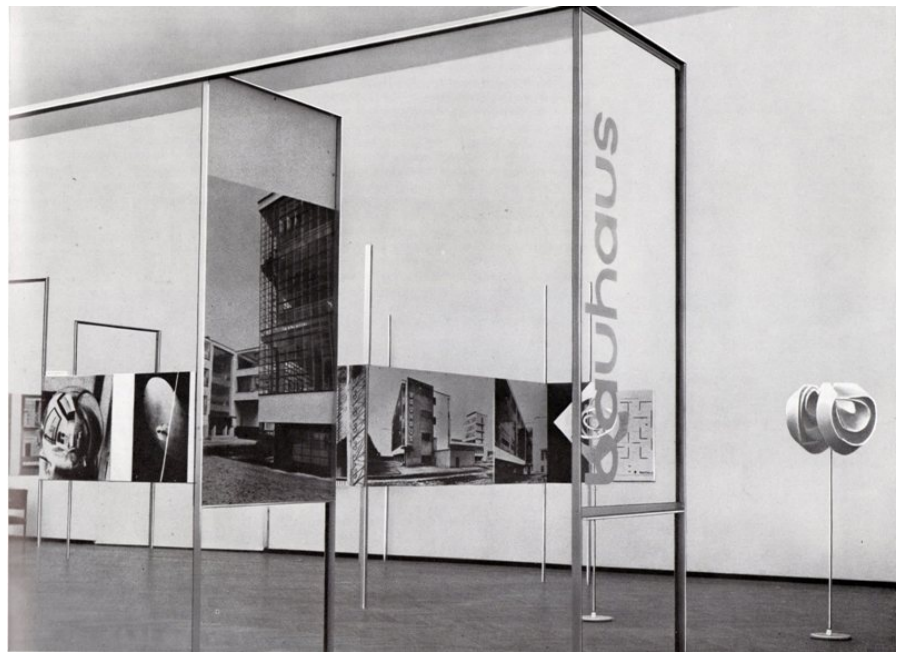
32. F. Morellet, *Tirets 0° - 90°*, oil on canvas, 1960, from *GRAV*, Paris, 1962, Galerie Denise René.



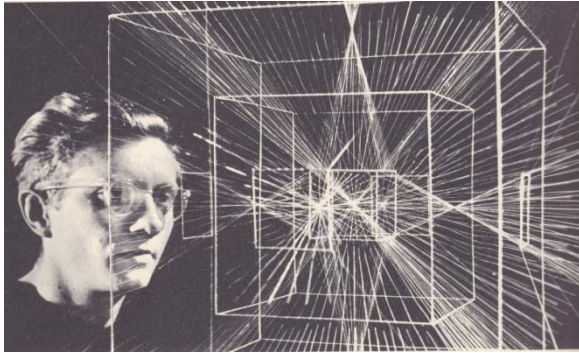
33. J. Stein, *Relief*, 1960, tecnica mista, from *GRAV*, Paris, 1962, Galerie Denise René.



34. Yvaral, *Plan espace n°24*, 1960, from *GRAV*, Paris, 1962, Galerie Denise René.



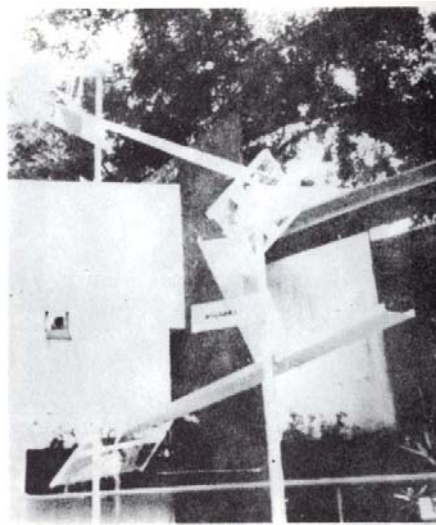
35. View of the set for the Bauhaus exhibition in Rome at the National Modern Gallery, from November to December 1961, from H. M. Wingler, 1980, p. 571.



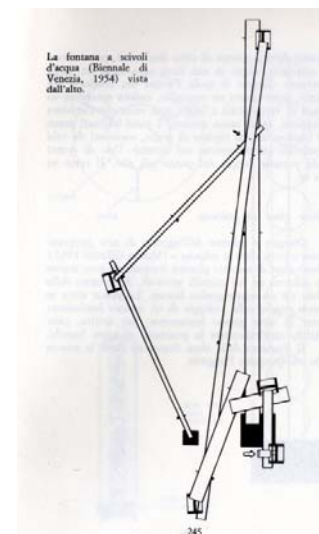
36. R. Lippold, *Pleine Lune*, tecnica mista, MoMA New York , from «L'œil», no.64, 1961, p.47.



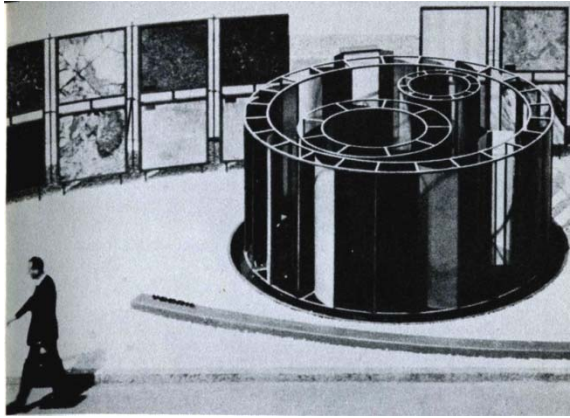
37. M. Massironi, *oggetto*, tecnica mista, 1961, 37x37x5cm. MSU, Zagreb.



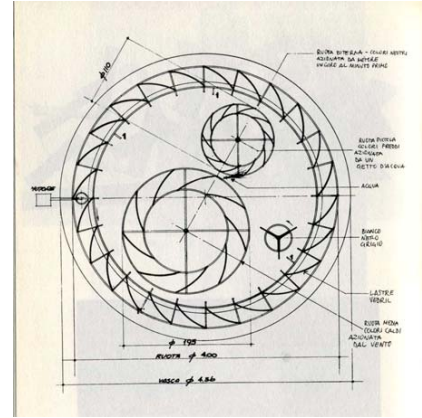
38. B. Munari, Fountain for Book pavilion at the 1954 Venice Biennial, destroyed, from B. Munari, 1970, p.244.



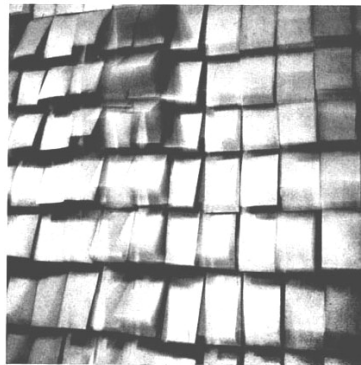
39. B. Munari, Project of the Fountain for Book pavilion at the 1954 Venice Biennial, destroyed, from B. Munari, 1970, p.245.



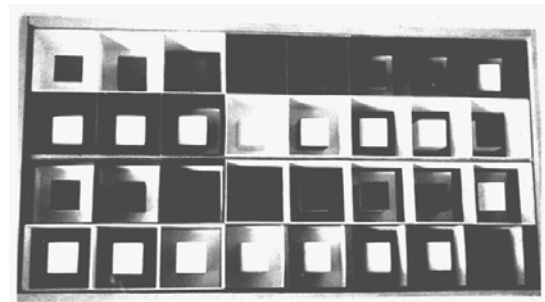
40. B. Munari, Fountain Montecatini pavilion at the 1961 Milan Fair, destroyed, from B. Munari, 1971, p.81.



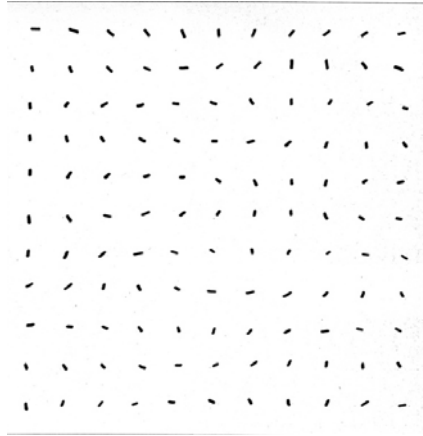
41. B. Munari, Fountain Montecatini pavilion at the 1961 Milan Fair, destroyed, from B. Munari, 1971, p.80.



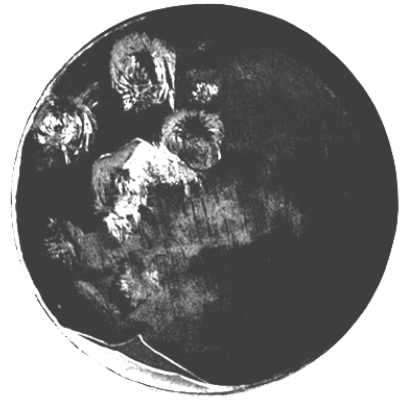
42. G. Colombo, *Superficie pulsante .11*, tecnica mista, 1959-1961, from «Almanacco Bompiani 1962», Milan, 1961, p. 177.



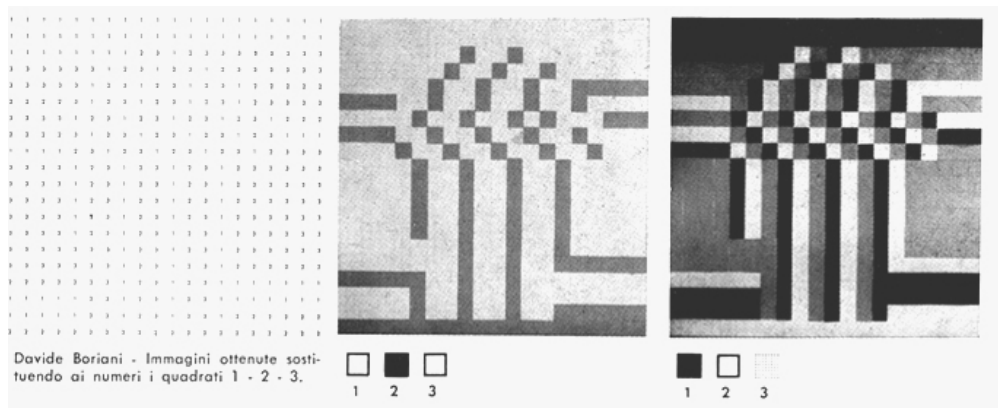
43. E. Mari, *Opera 305 x 510*, 1960, from «Almanacco Bompiani 1962», Milan, 1961, p. 183.



44. B. Munari, *Perturbazione cibernetica*, 1961, from «Almanacco Bompiani 1962», Milan, 1961, p. 185.

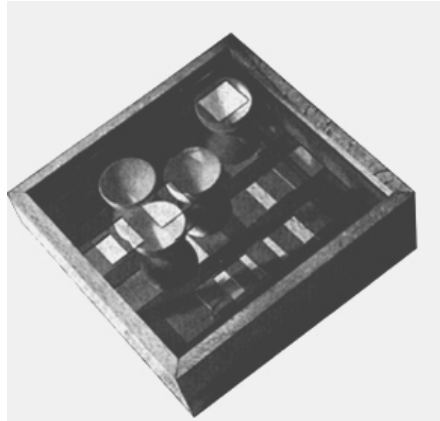


45. D. Boriani, *Superficie magnetica n.19*, tecnica mista, 1960, from «Almanacco Bompiani 1962», Milan, 1961, p. 179.

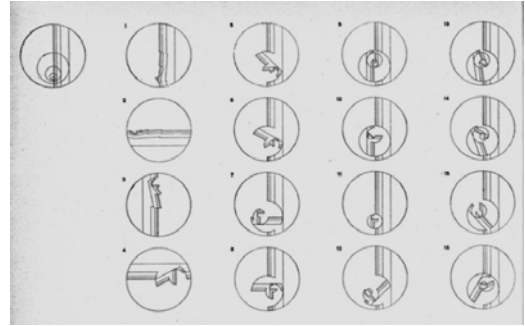


46. D. Boriani, *immagine combinatoria*, from «Almanacco Bompiani 1962», Milan, 1961, p. 181.

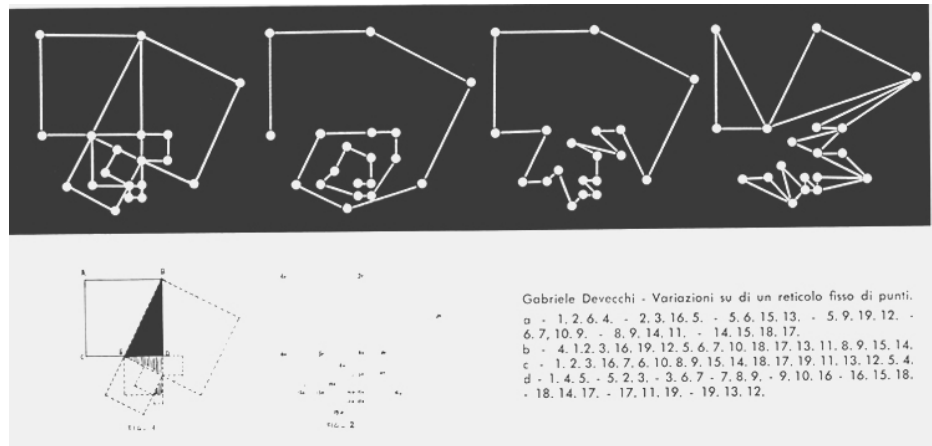




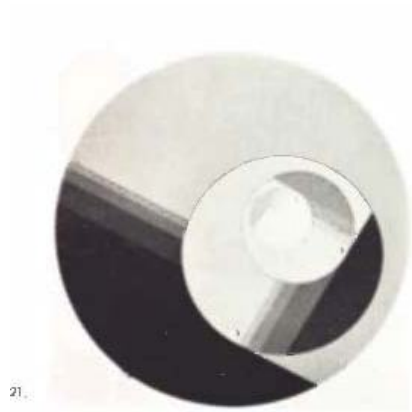
48. G. Varischo, *Semisferio semidoppio*, 1961, from «Almanacco Bompiani 1962», Milan, 1961, p. 184.



49. K. Gerstner, *Tangential Excentrum*, schemes, 1957-1960, from «Almanacco Bompiani 1962», Milan, 1961, p. 188.

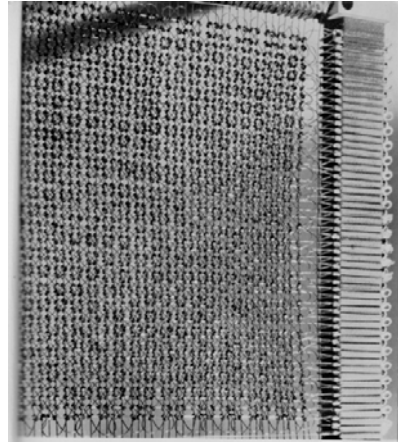


47. G. Devecchi, *Variazioni su di un reticolo fisso di punti*, from «Almanacco Bompiani 1962», Milan, 1961, p. 180.

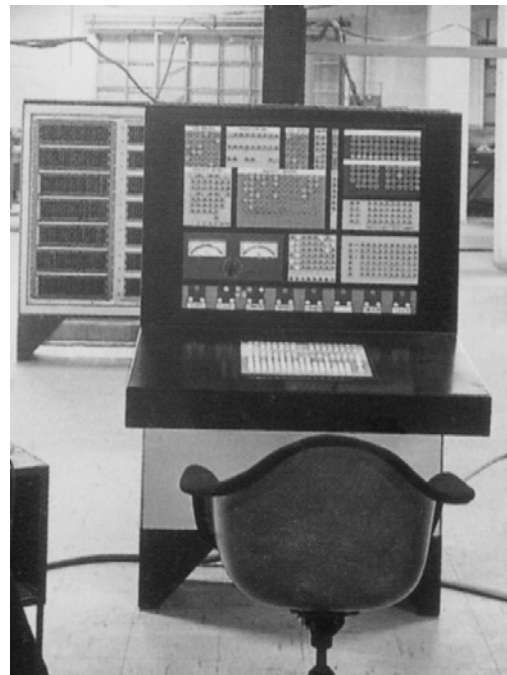


21.

50. K. Gerstner, *Tangential Excentrum 1/3*, tecnica mista, 1957, from *Nove Tendenze*, catalogue, 1961, p. 17.

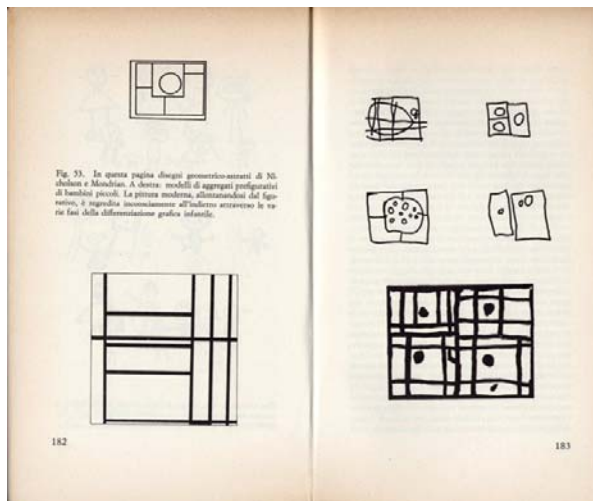


51. CPU of the electronic machine Elea classe 9000 Olivetti, 1960, from «*Almanacco Bompiani 1962*», Milan, 1961, p. 109.

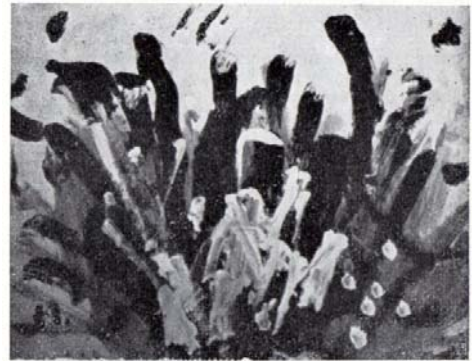


52. E. Sottsass, *Control panel Elea 9003*, 1961, from P. Bricco, 2005, p.161.

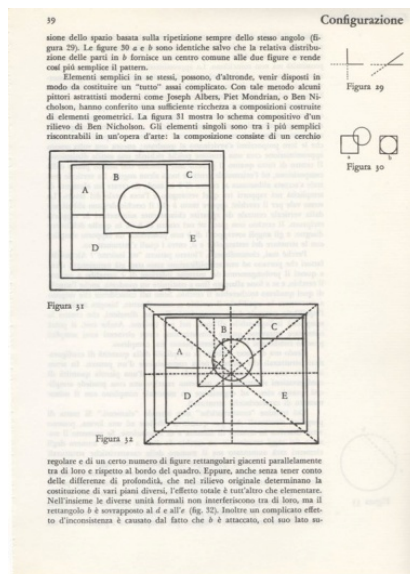
## Chapter 4<sup>th</sup>.



1. Experimental studies by D. Morris, from D. Morris, 1969, pp. 182-183.



2. Painting by chimpanzee Congo, later '50s, from «Selearte», no.57, 1962, p.7.



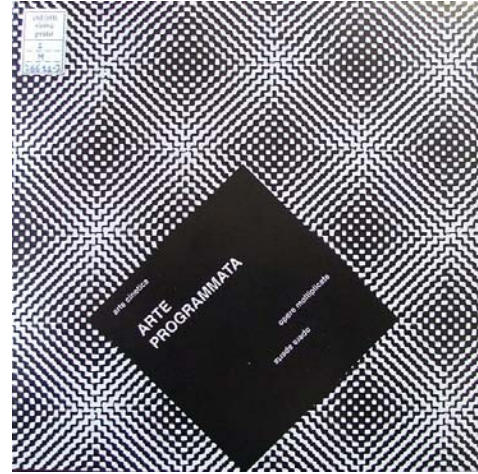
3. Ben Nicolson's composition study from R. Arnheim, 1962(1971), p. 39.



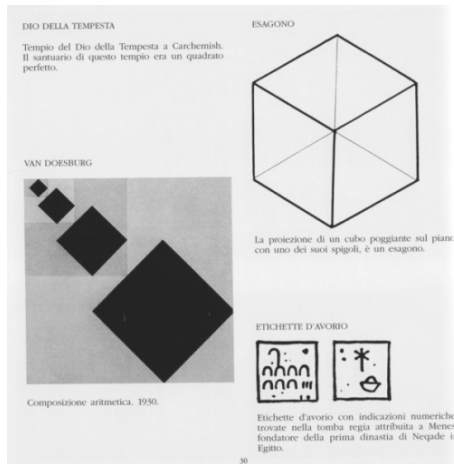
4. B. Munari, Cubic Lamp, white PVC and woven thread by coloured cellophane, from «Selearte», nos.56, 1962.



5. E. Mari, *Struttura n.382*, aluminium and PVC laminato plastico, from «Selearte», nos.56, 1962.



6. Cover of the *Arte programmata* catalogue, Milan, May, 1962.



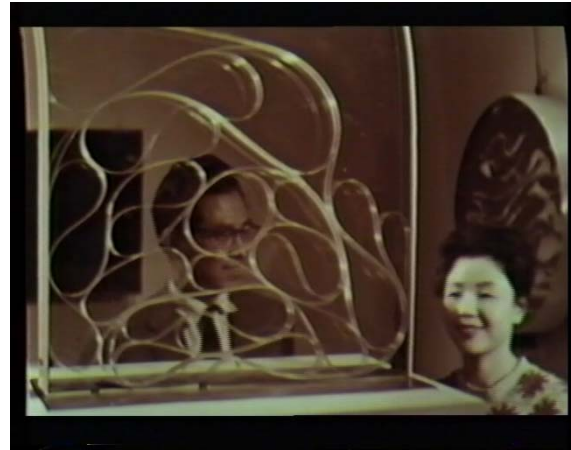
7. Square study and a work by T. Van Doesburg of 1930, from B. Munari, 1960, p.30.



8. Lucio Fontana during the *Arte programmata* exhibition at the Milan Olivetti store, from «Il Giorno», May 23rd, 1962.



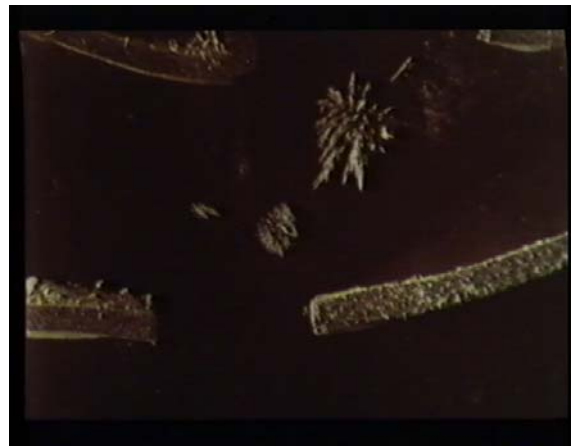
9. Viewers, from the movie *Arte programmata*, 1963.3.



10. G. Colombo, *Strutturazione fluida*, 1962, from the movie *Arte programmata*, 1963.



11. D. Boriani, *Superficie Magnetica*, 1961, from the movie *Arte programmata*, 1963.



12. Detail of *Superficie Magnetica*, 1961, from the movie *Arte programmata*, 1963.



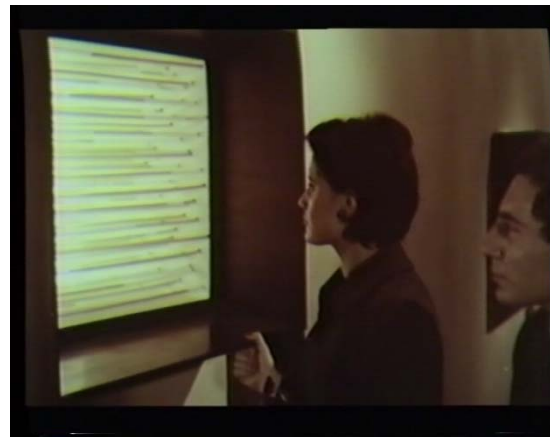
13. N Group, *Rilievo ottico-dinamico*, 1961 (on the wall), from the movie *Arte programmata*, 1963.



14. D. De Vecchi, *URMNT*, 1961, from the movie *Arte programmata*, 1963.



15. E. Chiggio, *Bispazio instabile*, 1961, from the movie *Arte programmata*, 1963.



16. G. Anceschi, *Percorsi fluidi orizzontali*, 1962, from the movie *Arte programmata*, 1963.



17. B. Munari, *Nove sfere in colonna*, 1962, from the movie *Arte programmata*, 1963.



18. E.Mari, *Opera n.649*, 1962, from the movie *Arte programmata*, 1963.



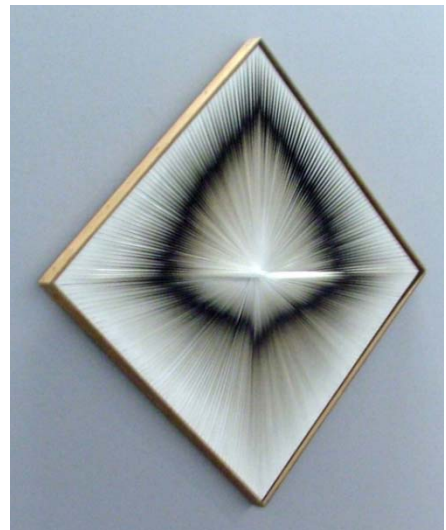
19. T. Costa, *Visione dinamica* (on the wall), 1961, from the movie *Arte programmata*, 1963.



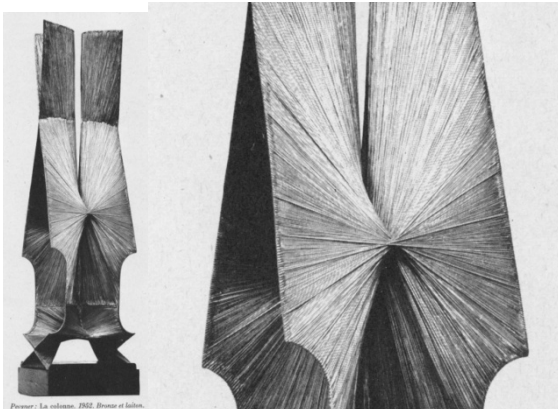
20. G. Varisco, *9x9xX*, 1961 (detail), from the movie *Arte programmata*, 1963.



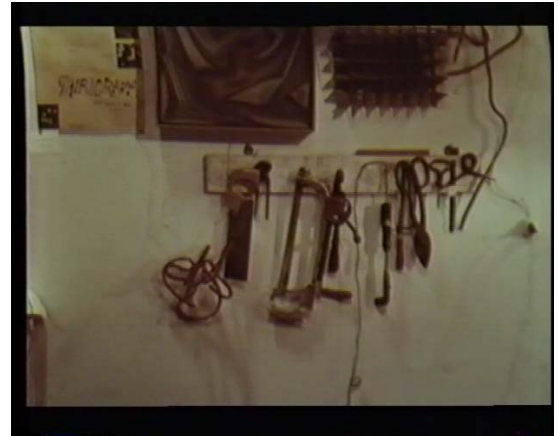
21. N Group, *Interferenza geometrica*, 1962, from the movie *Arte programmata*, 1963.



22. T. Costa, *Superficie Dinamica*, 1961, PVC, 56,4x 56,4cm. MSU, Zagreb.



23. A. Pevsner, *La colonne* (and detail), 1952, bronze and brass, exhibited at the 1958 Venice Biennial, from «L'œil», no.45, 1958, p. 33.



24. T Group's Studio, on the wall *UMRT* by De Vecchi, from the movie *Arte programmata*, 1963.

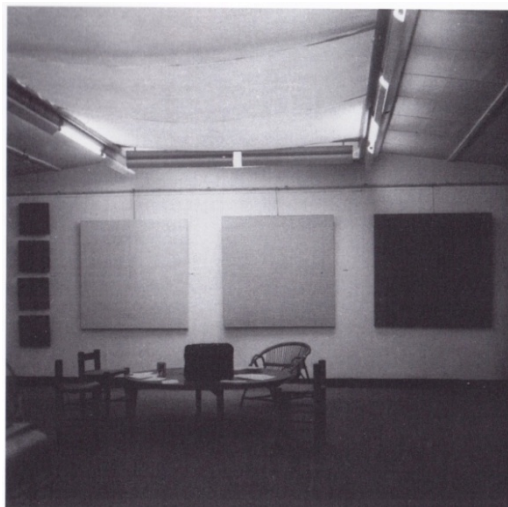




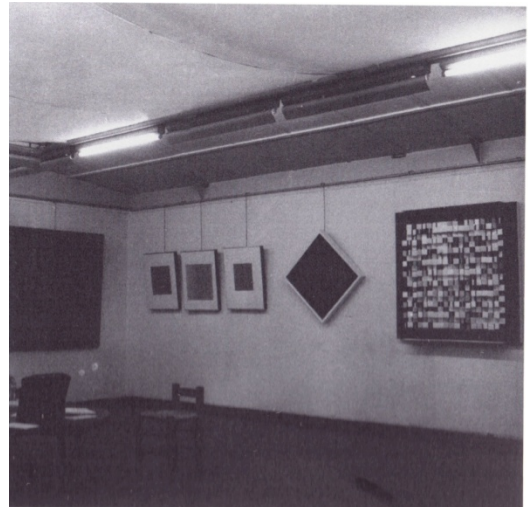
25. Detail (internal mechanism) of *Superficie magnetica* by Boriani, from the movie *Arte programmata*, 1963.



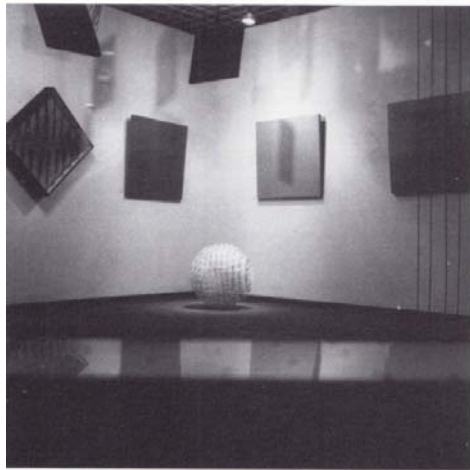
26. T Group's Studio, Anceschi at working on *Percorsi fluidi*, from the movie *Arte programmata*, 1963.



27. View of the *L'instabilité* exhibition, works of GRAV, Galerie Denise René, April, 1962, Paris, from *GRAV 1960-1968...*, catalogue, 1998, p. 100.



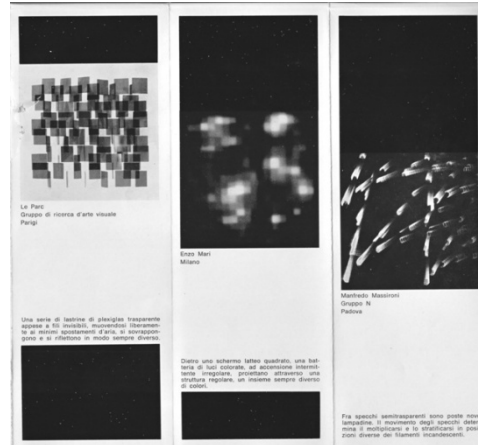
28. View of the *L'instabilité* exhibition, works of GRAV, Galerie Denise René, April, 1962, Paris, from *GRAV 1960-1968...*, catalogue, 1998, p. 100.



29. View of the *L'instabilité* exhibition, GRAV's works, Studio N, Padua, May, 1962, from *GRAV 1960-1968...*, catalogue, 1998, p. 101.



30. View of the *L'instabilité* exhibition, GRAV's works, Danese Gallery, Milan, June, 1962, from *GRAV 1960-1968...*, catalogue, 1998, p. 101.



31. Detail from brochure-catalogue of the *Arte Programmata* exhibition, September 1962, Venice. Works by Le Parc, Mari and N group. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



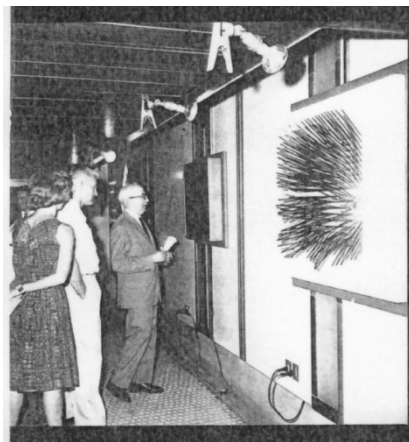
32. View of the *Arte Programmata* exhibition, September 1962, Venice. The *Nude*, a sculpture by A. Viani. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



33. View of the *Arte Programmata* exhibition, September 1962, Venice. The *Colonna a sfere mobili* by B. Munari. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



34. View of the *Arte Programmata* exhibition, September 1962, Venice. On the right, the *Bispazio instabile* by E. Chiggio. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



35. View of the *Arte Programmata* exhibition, September 1962, Venice. On the right, the *UMRT* by G. De Vecchi and *Rilievo Ottico Dinamico* by N Group. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



36. View of the *Arte Programmata* exhibition, September 1962, Venice. Viewers on the ground floor. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



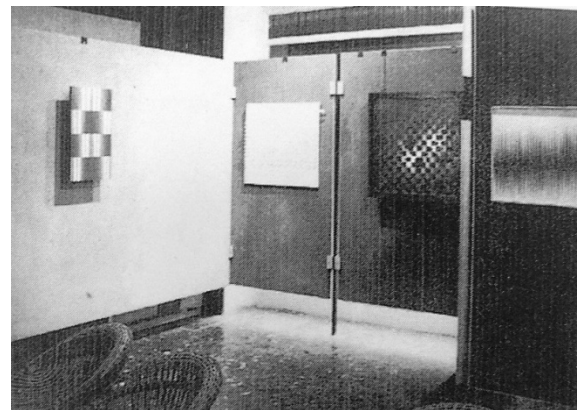
37. View of the *Arte Programmata* exhibition, September 1962, Venice. Visitatori al piano primo. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



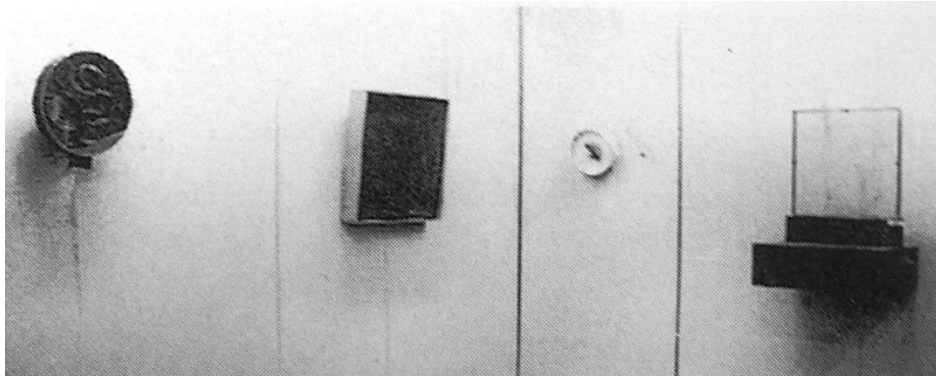
38. View of the *Arte Programmata* exhibition September 1962, Venice. On the left sinistra, the *Superficie Magnetica 19* by D. Boriani. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



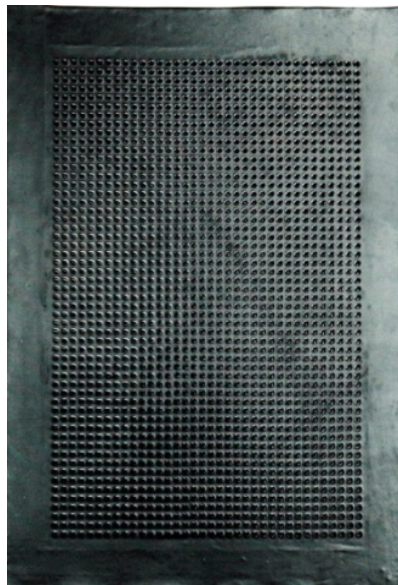
39. View of the *Arte Programmata* exhibition, September 1962, Venice. On the right, the *Sphère-trame* by Morellet. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



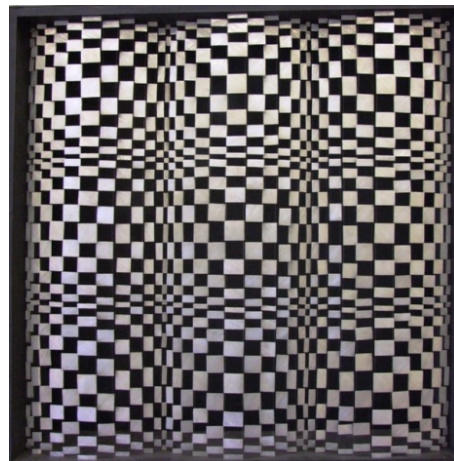
40. View of the *Arte Programmata* exhibition, December 1962, Trieste, La Cavana Gallery. On the left an Alviani's *Surface*, from M. Meneguzzo, 2000.



41. View of the *Arte Programmata* exhibition, December 1962, Trieste, La Cavana Gallery. From the left works by Boriani, De Vecchi, Munari, Colombo, from M. Meneguzzo, 2000.



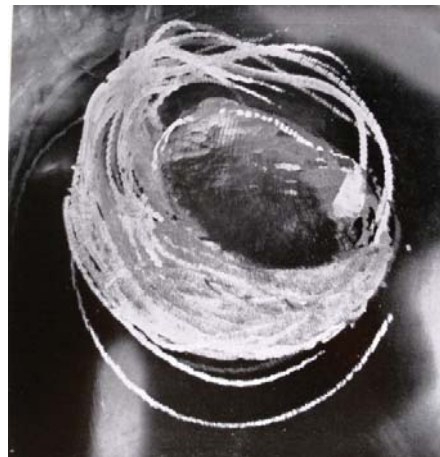
42. Dada Maino, *Volume a moduli sfalsati*, PVC, from *D.D'oo*, 2006, pp. 26-27.



43. Dada Maino, *Oggetto ottico dinamico* 1962/63, 70x70, milled aluminium on nylon strings, Museo del 900, Milano.



44. Getulio, untitled, tecnica mista on canvas, 1961, from *Getulio*, catalogue, Milan, 1961.



45. Getulio, *Forma NM 727*, metal, 1961, from *Getulio*, catalogue, Ljubljana, 1961.



46. L. Fontana, *Concetto Spaziale 1961*, copper, 200x97cm, Lenz Schönberg, Collection, Austria, from *Zero. Europska 1958...*, catalogue, Zagreb, 2004, p. 63.



47. H. Mack, *Lamellenrelif*, 1961, aluminium, wood, 103x1003cm, Lenz Schönberg, Collection, Austria, from *Zero. Europska 1958...*, catalogue, Zagreb, 2004, p. 87.



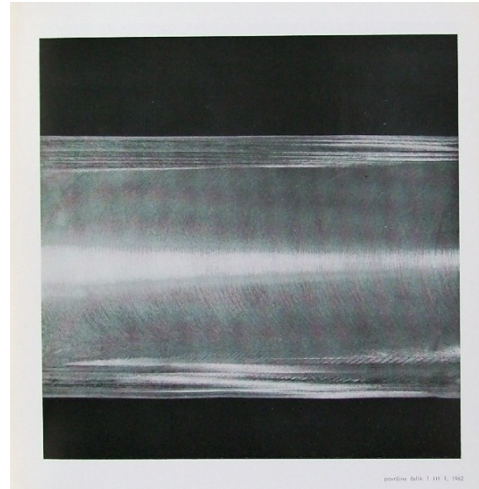
48. G. Alviani, *OBJ-AG*, 1962c., steel, wood, 100x100xm. Civico Museo Revoltella, Trieste.



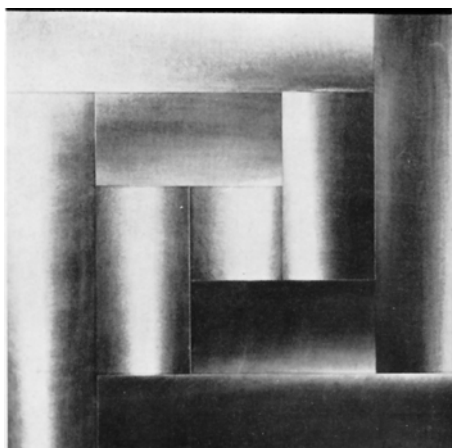
49. View of the Alviani's solo exhibition, May 1962, Gradska Galerija, Zagreb, from J. Denegri, 2000, p. 532.



50. G. Alviani, *Linee-Luce*, 1961, milled aluminium, 50x50cm. MSU, Zagreb.



51. G. Alviani, *Superficie III I*, 1962, aluminium, from *Getulio*, catalogue, Zagreb, 1962.



52. G. Alviani, *Superficie*, 1962, aluminium, 70x70cm, from *Arte Programmata*, catalogue, September 1962, Venezia.



53. J. Bernik, *Painting XXII*, 1962, oil on canvas, from *L'arte contemporanea in Jugoslavia*, catalogue, 1962, Rome, p.35.



54. Gliha, *Gromače*, 1961, oil on canvas, from *L'arte contemporanea in Jugoslavia*, catalogue, 1962, Rome, p.37.



55. D. Džamonja, *Metal sculpture 18*, 1961, metal, from *L'arte contemporanea in Jugoslavia*, catalogue, 1962, Rome, p.54.

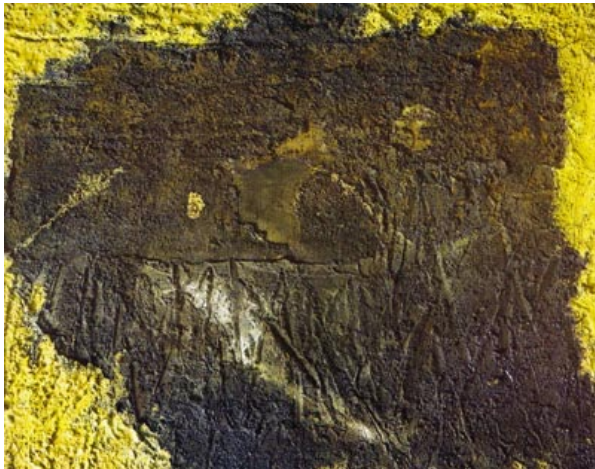




56. V. Bakic, *Razvijena površina III*, 1960, bronze, 49x30,5x16cm, MSU, Zagreb.



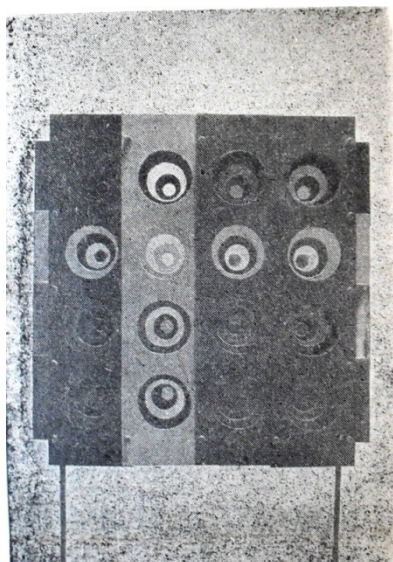
57. Cover of the catalogue *L'arte contemporanea in Jugoslavia*, exhibition, Rome, 1962, graphic project by I. Picelj.



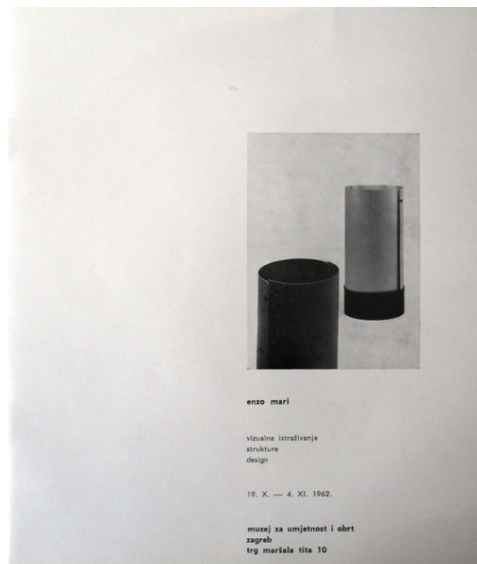
58. I. Gattin, *Opora površina*, 1959, oil on canvas, from *Ivo Gattin*, catalogue, 1992, Zagreb, 1992, p.33.



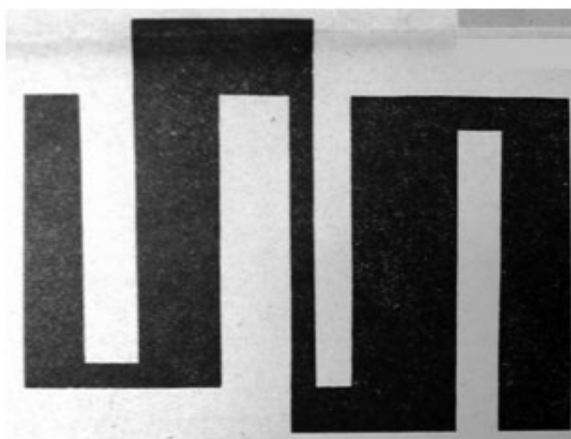
59. I. Gattin, *Površina sa 7 rupa*, 1961, tehnica mista, 122 x 170 x 7,5cm, MSU, Zagreb.



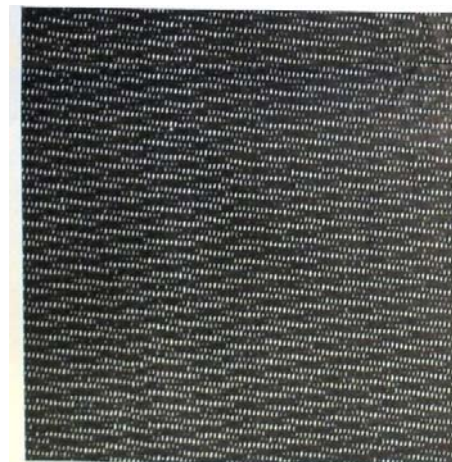
60. E. Mari, *Struttura 1957*, from «Čovjek i Prostor», no.116, Zagreb, p.8.



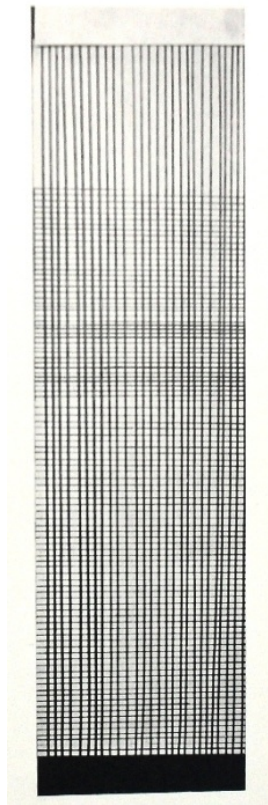
61. Catalogue *Enzo Mari*, exhibition, 1962, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1962.



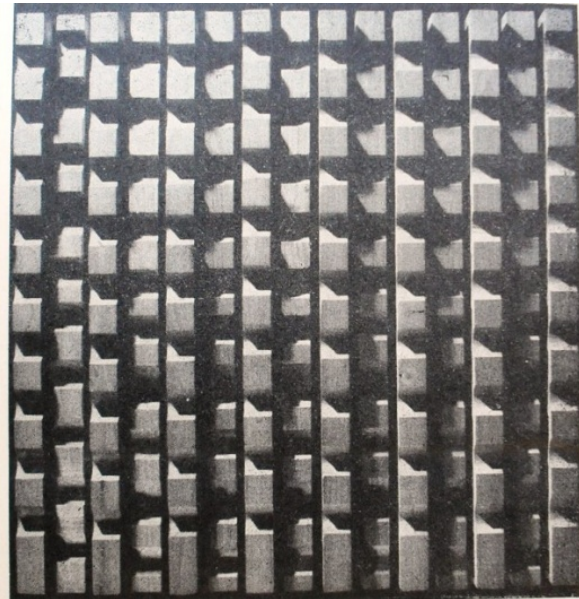
62. J. Knifer, *Meander*, 1962, from «Čovjek i Prostor», nos.108-109, Zagreb, p.15.



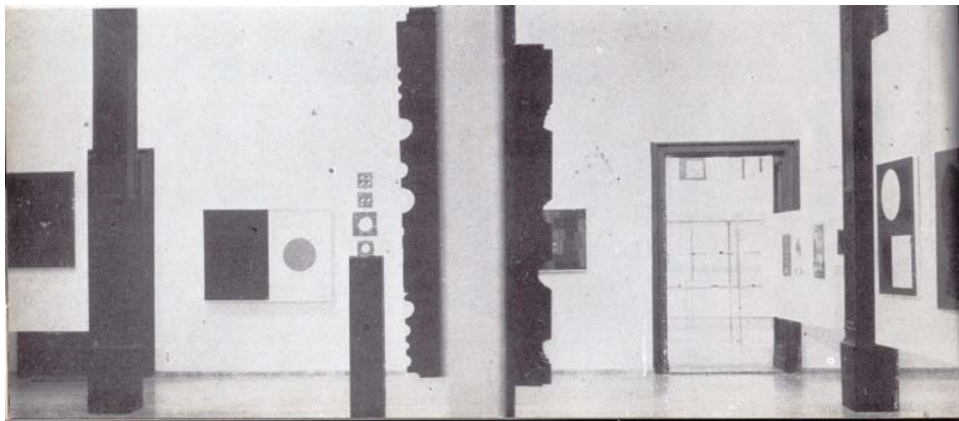
63. F. Morellet,  $0^\circ - 15^\circ 25^\circ$ , from «Čovjek i Prostor», no.110, Zagreb, p.6.



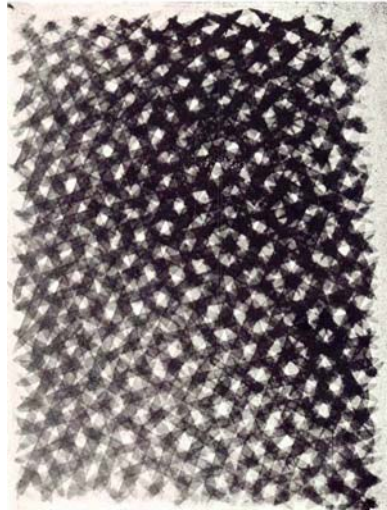
64. V. Kristl, *Varijanta 20*, 1962, strings in wood and paper, 22,5x6cm, from *Kristl*, catalogue, 1962, Zagreb, 1962).



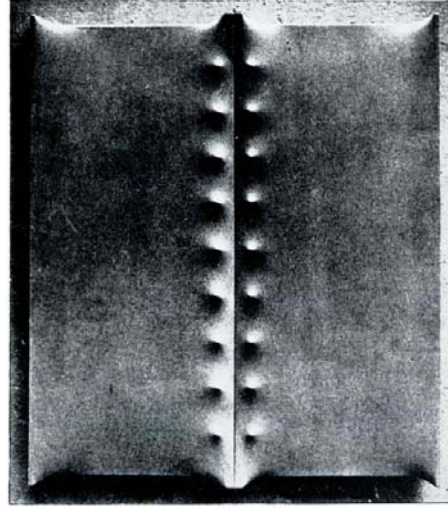
65. I. Picelj, *Surface*, 1962, from «Čovjek i Prostor», no.115, Zagreb, p.6.



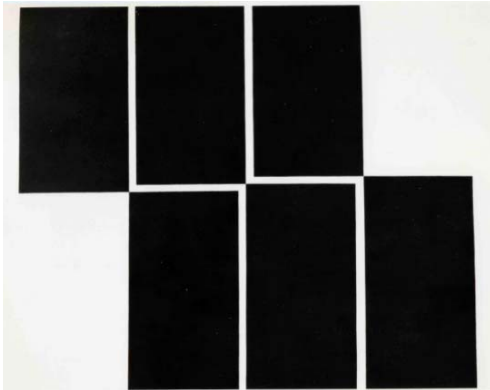
66. View of the I. Picelj's solo exhibition, Muzej za umjetnost i obrt , Zagreb, 1962, from *Arhitektura*, nos.5-6, 1962, p. 14



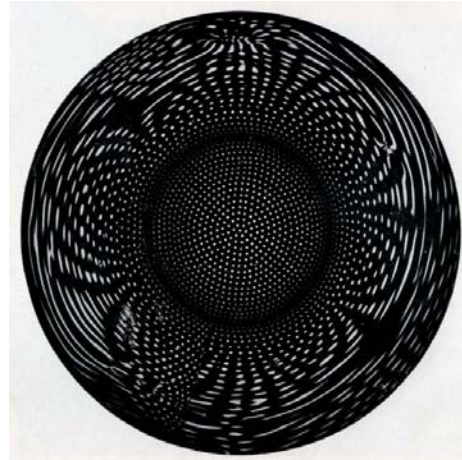
67. P. Dorazio, *Ad personam 2*, 1962, oil on canvas, from *Nove Tendenze 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.1.



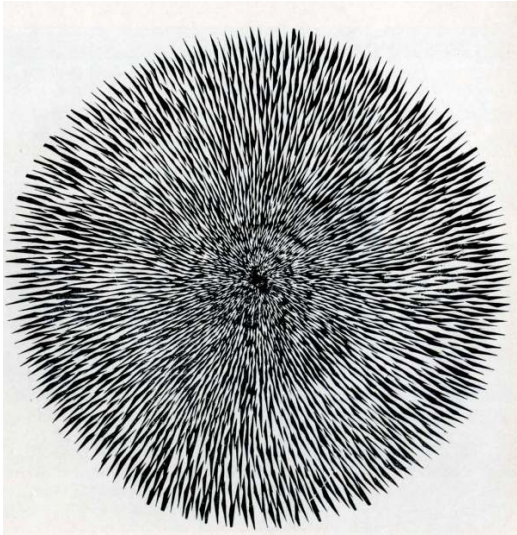
68. E. Castellani, *Superficie bianca*, 1963, tecnica mista, from *Nove Tendenze 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.29.



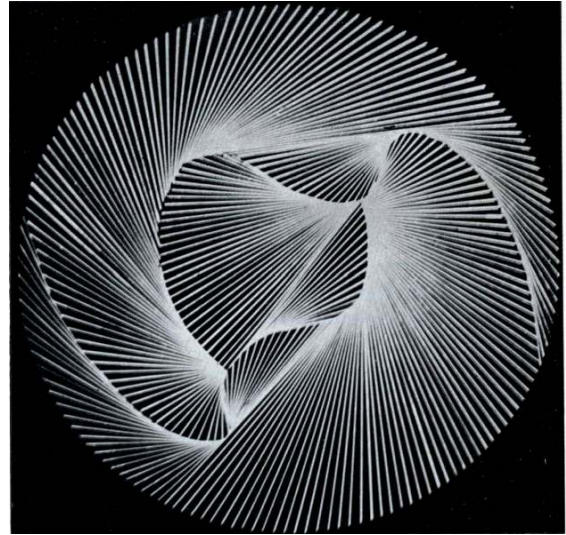
69. J. Knifer, *Meander n°14*, 1963, oil on canvas, 67x47cm, MSU, Zagreb.



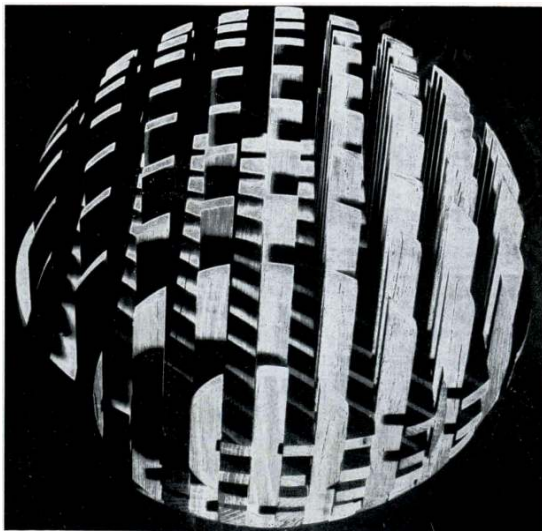
70. N Group (Biasi, Landi), *Struttura ottico dinamica*, 1963, foam, plexiglass, glass, from *Nove Tendenze 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.37.



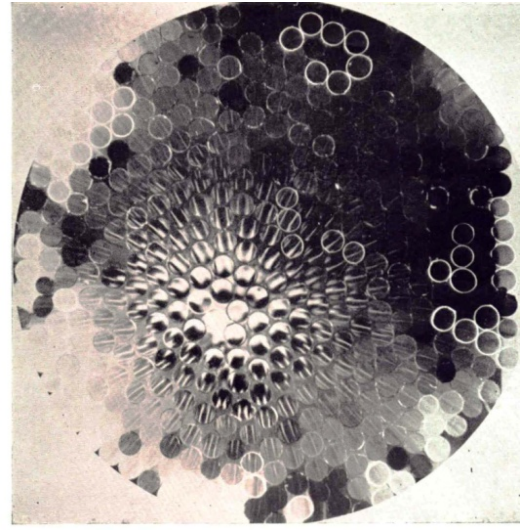
71. M. Šutej, *Bombing visual verve*, 1963, oil on canvas, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.5.



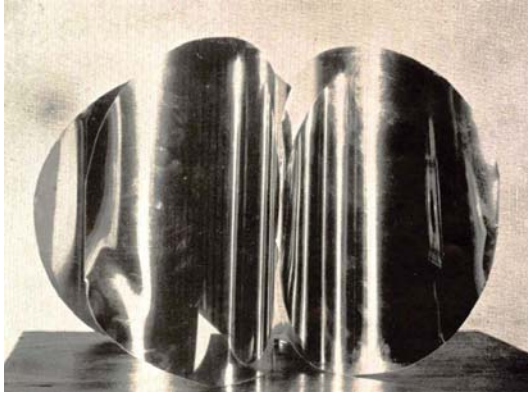
72. Equipo 57, *V7*, 1963, curved glass, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.427)



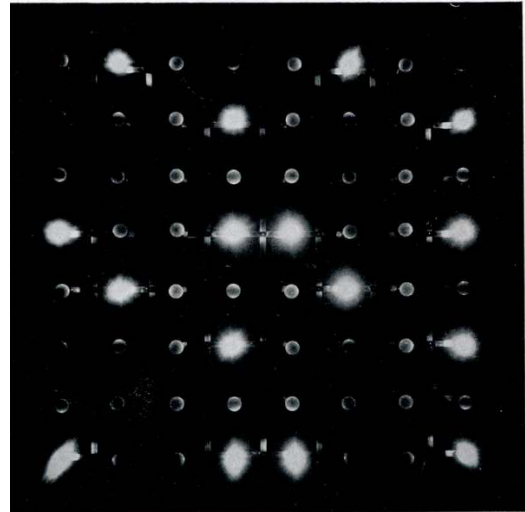
73. V. Richter, *Asimetricna centra*, legno, Ø 60cm, V. Richter e Nada Kares Richter Collection, Zagreb.



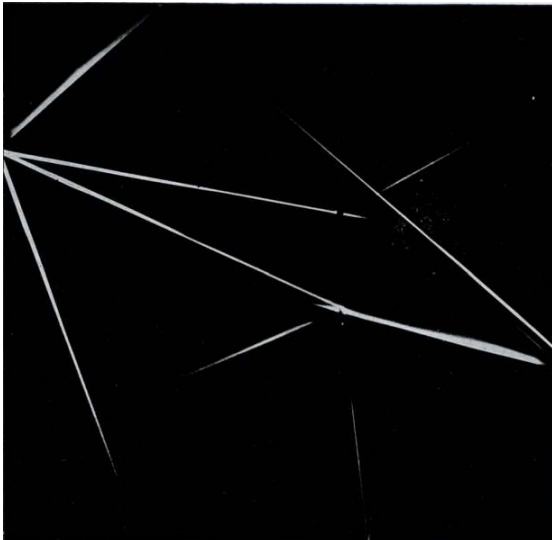
74. N Group (Landi), *Riflessione cinetica*, 1963, foam, aluminium, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.43.



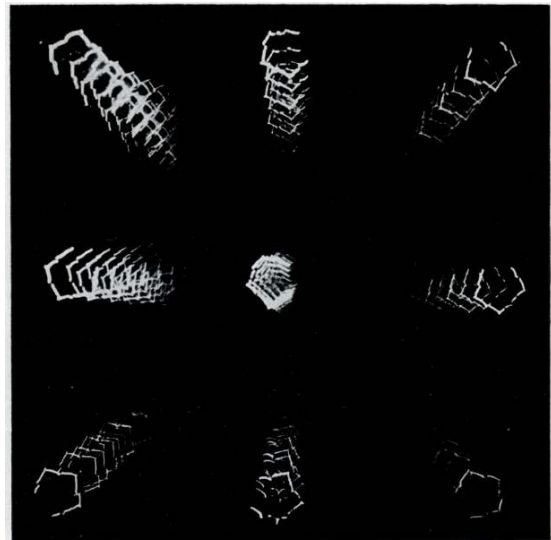
75.V. Bakić, *Svetlosni oblici*, 1963, steel, 1m x 1m x 1m, MSU, Zagreb.



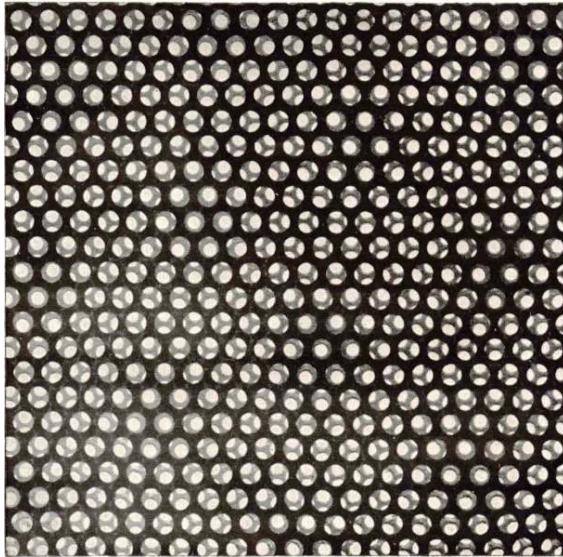
76. F. Morellet, *16 lampes, allumage by 4 rhythms*, switch-start fluorescent lamp, 1963, costruzione metallica, lampade, from *Nove Tendenze 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.48.



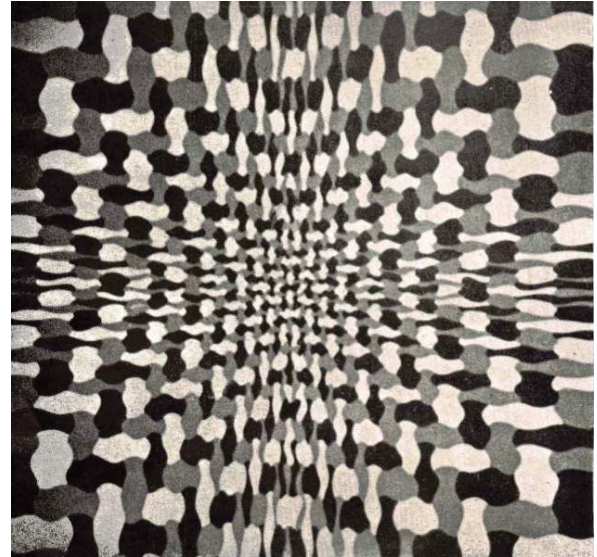
77. N Group, *Cinevisione spettrale n.4*, 1963, plexiglass, wood, aluminium, lens, light, motors, from *Nove Tendenze 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.50.



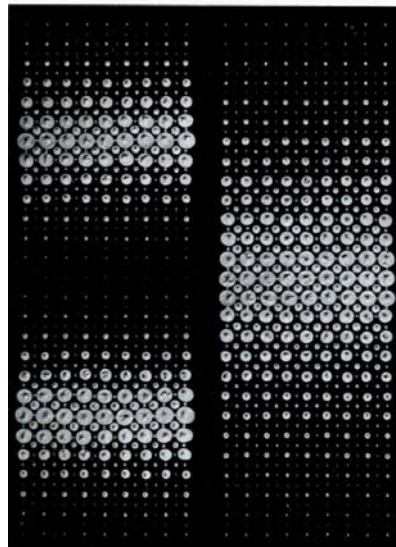
78. N Group, *Fotoriflessione dinamica 4*, 1962, transparent mirror, wood, bulbs, from *Nove Tendenze 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.47.



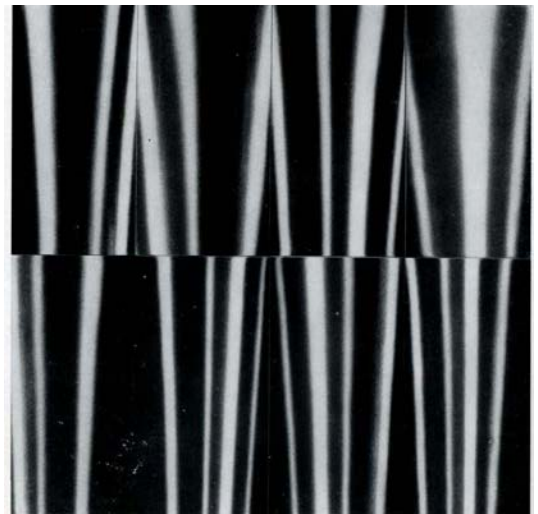
79. J. Stein, *Polaskop* (Moirages), 1962-63, metal, polaroid, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.22.



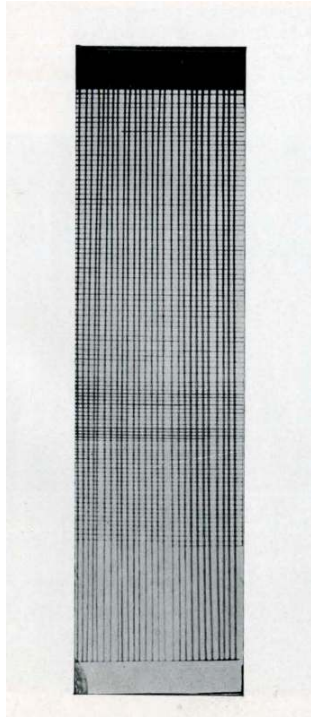
80. Equipo 57, *Expansion A*, guache, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.4)



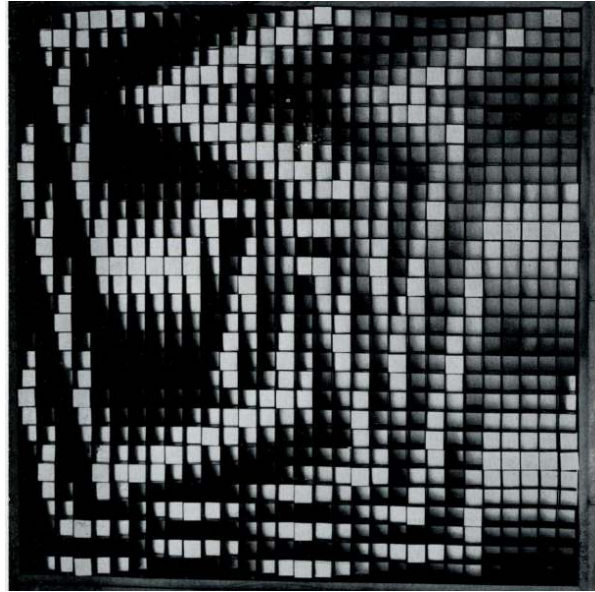
81. A. Mavignier, *Two rectangles*, 1963, oil on canvas, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.7 .



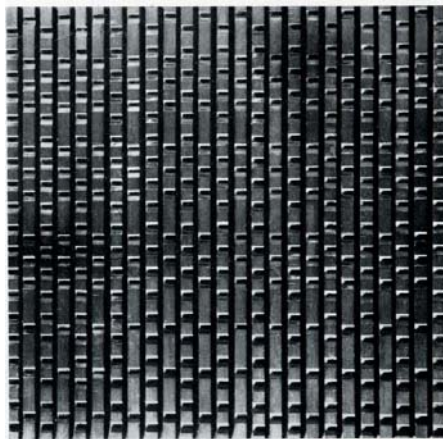
82. G.Alviani, *Linee Luce sin 4 al centro 32*, 1963, aluminium, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.45.



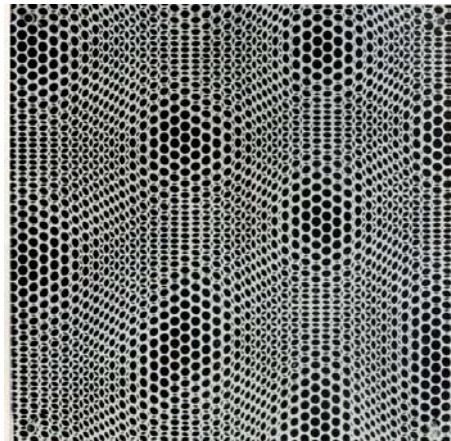
83. V. Kristl, *Variabil VI*, 1962, wood, paper and strings, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.14 .



84.E. Mari, *Structure 729*, 1963, alluminio, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.4 .

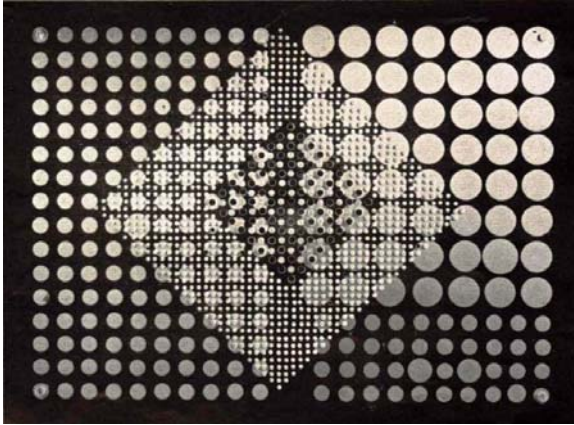


85. I. Picelj, *Površina*, 1962, wood, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.17.



86. W. Zehringer, untitled, 1963, wood, plexiglass, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.23.





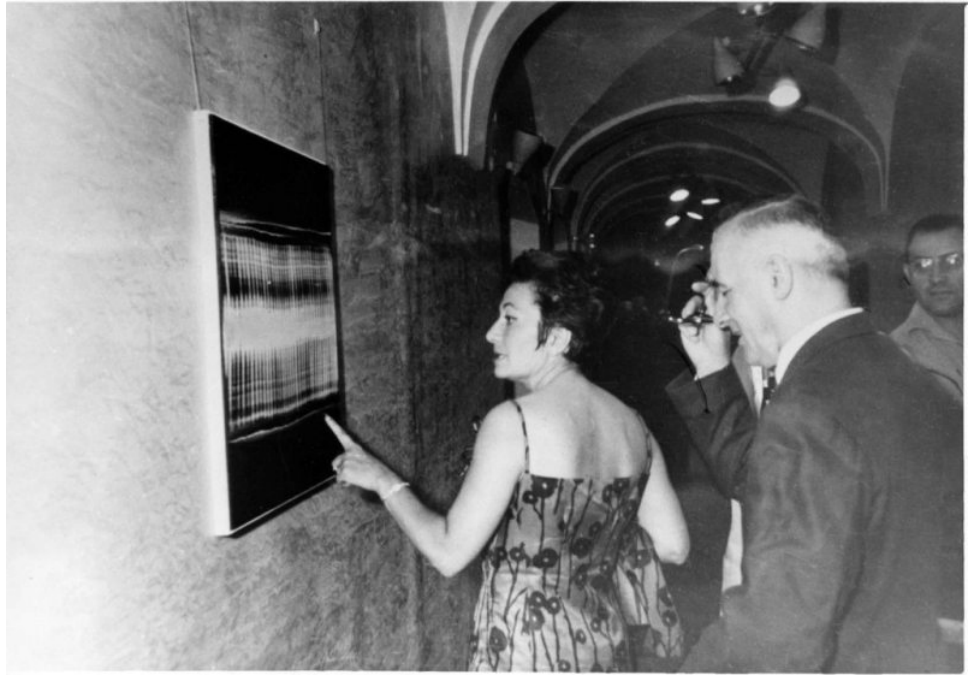
87. A. Srnec, *PSY XI*, 1963, plexiglass, from *Nove Tendencije 2*, catalogue, Zagreb, 1963, p.20.



88. G. Colombo and D. Boriani, during the *Nove Tendencije 2*, 1963, Zagreb. MSU archive, Zagreb, NT Found.



89. Alviani and Carmi looking at Colombo's *Strutturazione Fluida* during the *Nove Tendencije 2*, 1963, Zagreb. MSU archive, Zagreb, NT Found.



90. Viewers (among them possibly Zita Vismara) looking at the Mack's art piece, during the *Nove Tendencije 2*, 1963, Zagreb. MSU archive, Zagreb, NT Found.



91. View of the *Nove Tendencije 2* exhibition, 1963, Zagreb. MSU archive, Zagreb, NT Found.



92. View of the *Nove Tendencije 2* exhibition, from «Večerni list», August 1st Zagreb, 1963.

## Chapter 5<sup>th</sup>.



1. V. Adami, *Richiesta di leaders*, from *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogue, 1962, p. 65.



2. R. Aricò, *La porta*, from *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogue, 1962, p. 67.



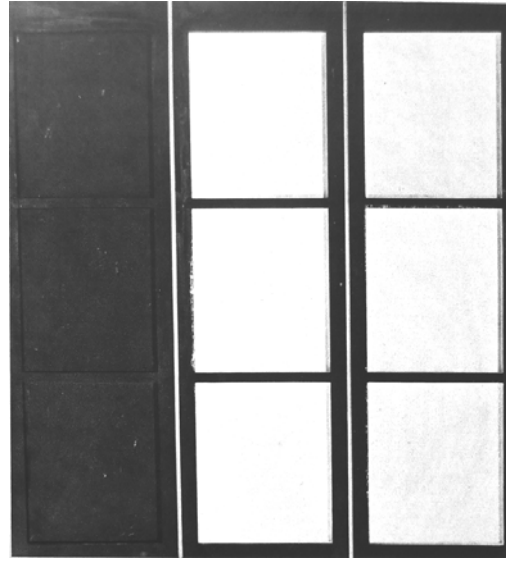
3. A. Bergolli, *'Underground'. Corridoi*, from *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogue, 1962, p. 71.



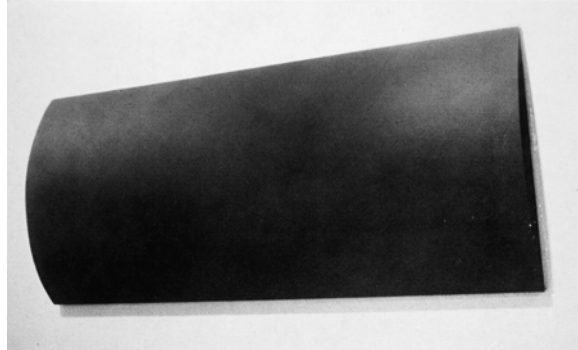
4. E. Brunori, *Nel verde della sera*, from *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogue, 1962, p. 72.



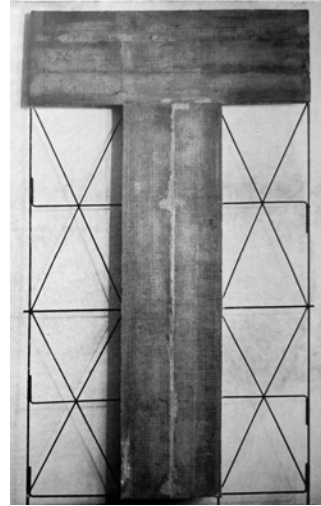
5. L. Del Pezzo, *Specchio magico*, from *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogue, 1962, p. 79.



6. T. Festa, *Finestra I: omaggio a Veermer*, from *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogue, 1962, p. 83.



7. F. Lo Savio, *Parabolico verso ellissoide*, from *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogue, 1962, p. 87



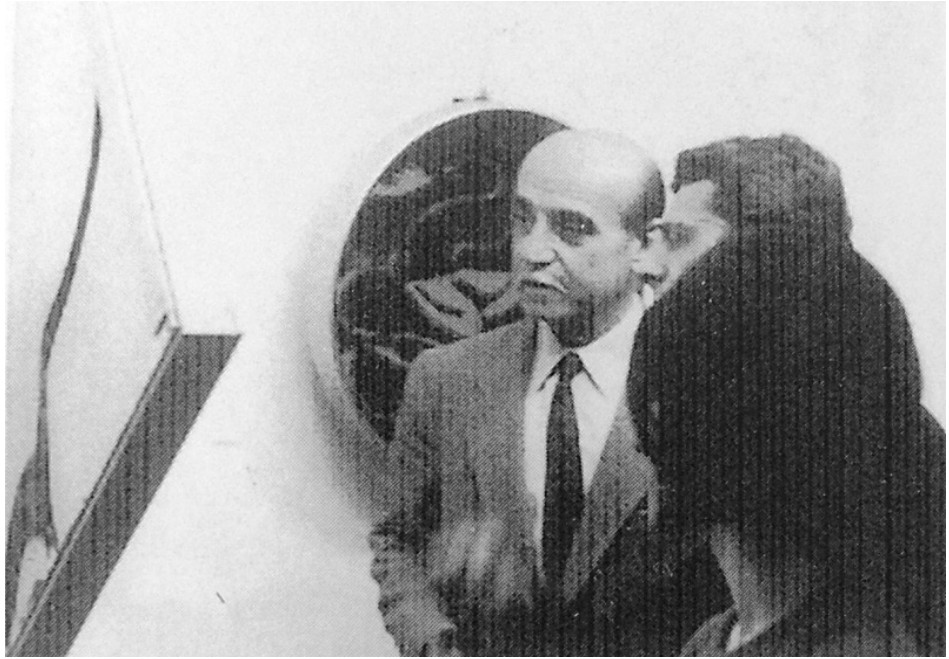
8. G. Uncini, *Cementoarmato n.31*, from *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogue, 1962, p. 107



9. Cadario Gallery, Munari and Apollonio looking at a GRAV's work, from *Arte programmata 1962*, catalogue, 2000.



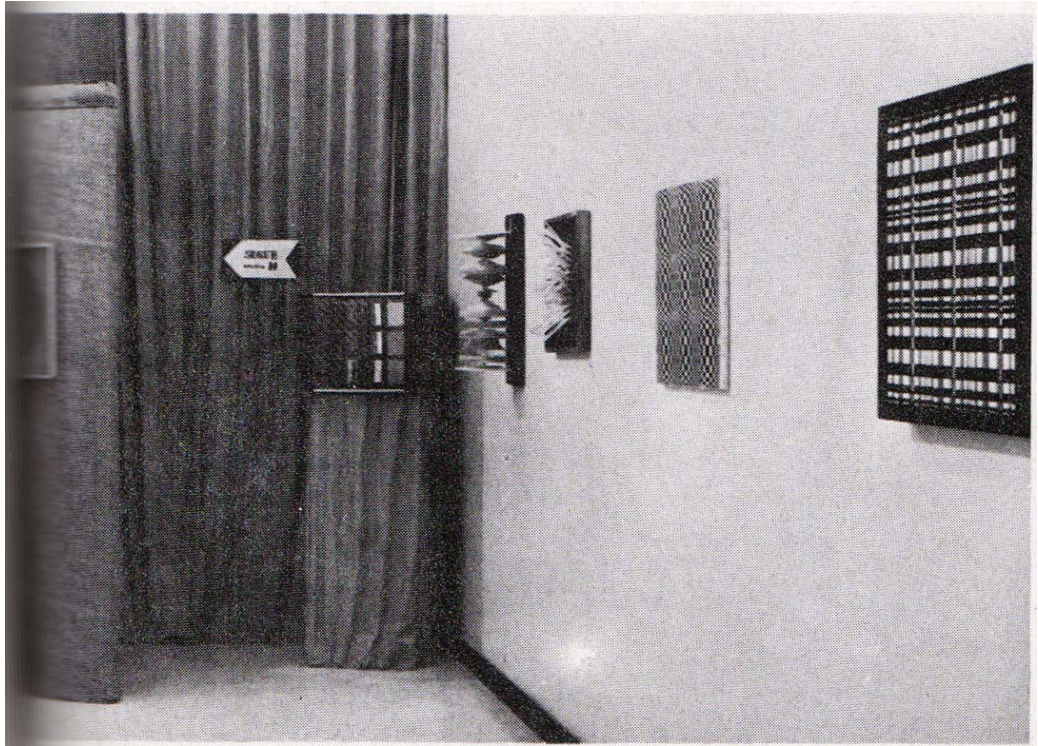
10. View of the exhibition *Oltre la pittura, oltre la scultura*, on the back ground an Alviani's work, from *Arte programmata 1962*, catalogue, 2000.



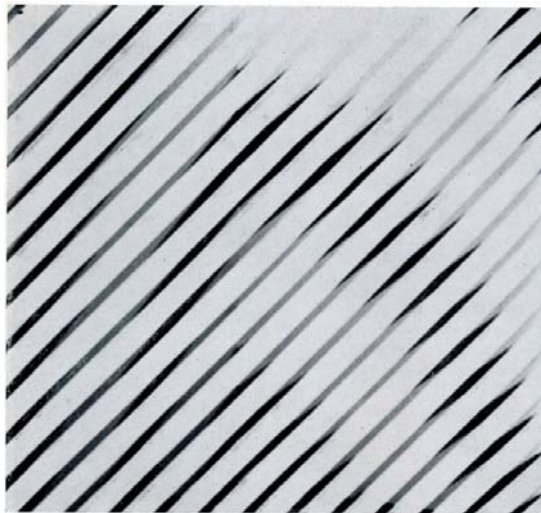
11. Cadario Gallery, Fontana and Alviani looking at *Visione Dinamica* by Costa. On the left wall the *Superficie magnetica* by Boriani, from *Arte programmata 1962*, catalogue, 2000.



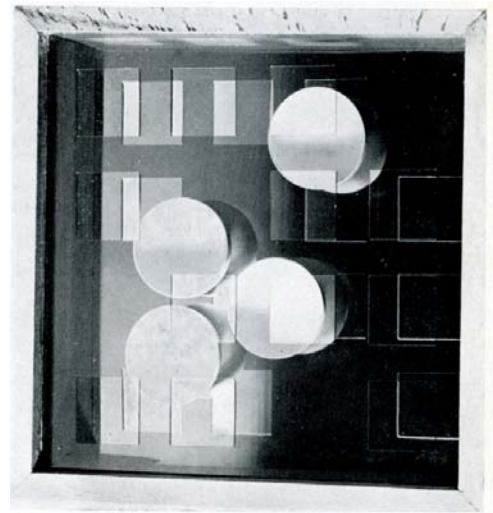
12. 1963, 4th San Marino Biennial, Zero Group's room, from «La Biennale di Venezia» nos. 50-51, 1963, p.78.



13. 1963, 4th San Marino Biennial, N Group's room, from «Le Arti», no. 10, 1963, p. 15.

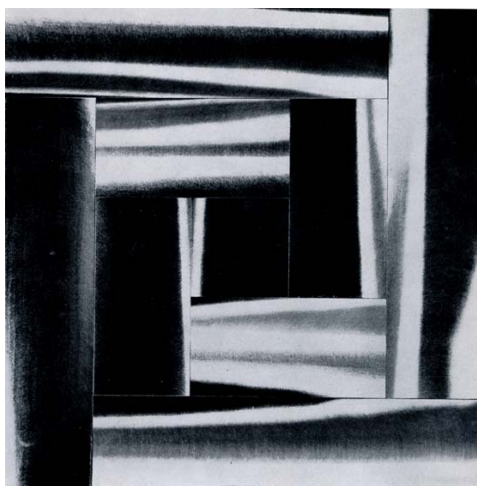


14. M. Massironi, *Struttura ottico-dinamica*, 1963, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.112.

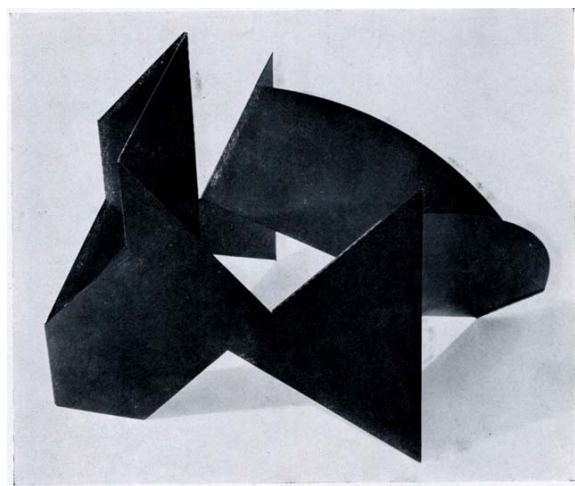


15. G. Varisco, *Sferisterio semidoppio*, 1961, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.163.

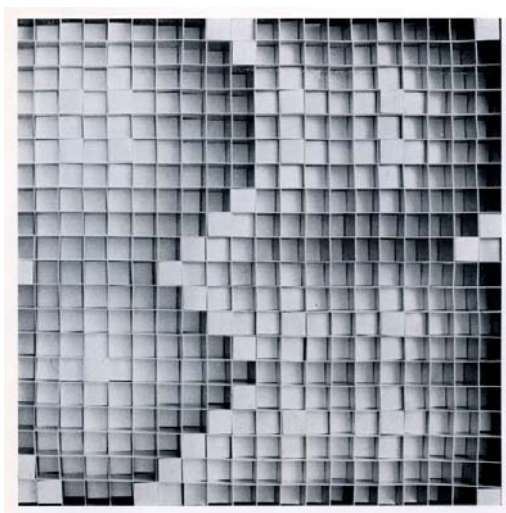




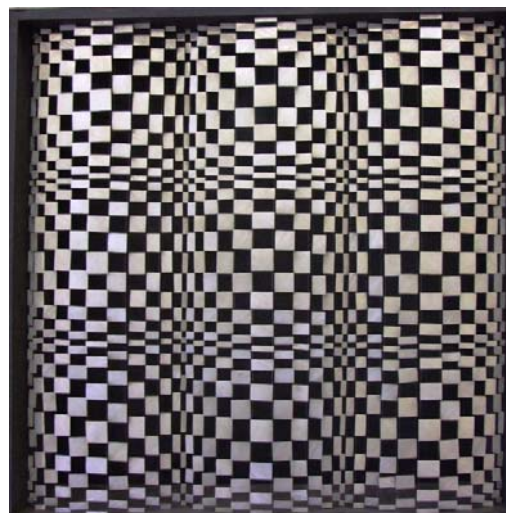
16. G. Alviani, 11 14.26 6/6/6, 1962, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.27.



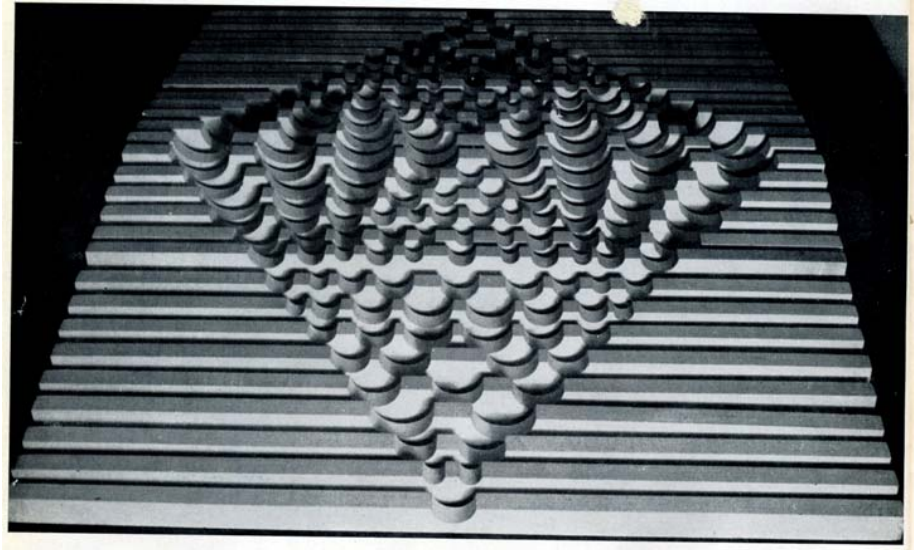
17. B. Munari, Scultura pieghevole, 1963, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.119.



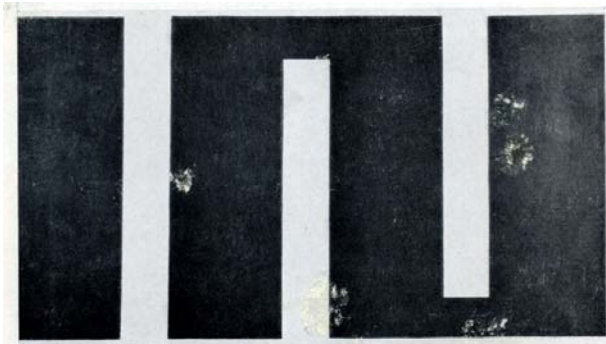
18. E. Mari, *Opera 732*, 1963, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.109.



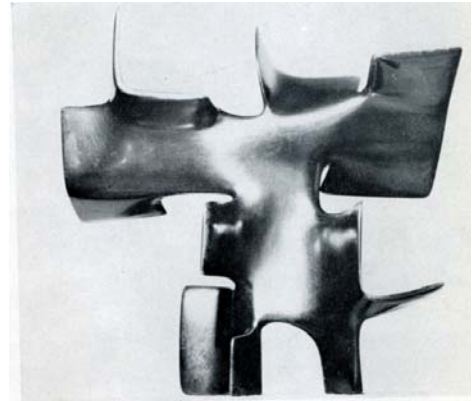
19. Dada Maino, *Oggetto ottico dinamico* 1962/63, 70x70, milled aluminium on nylon strings, Museo del 900, Milano.



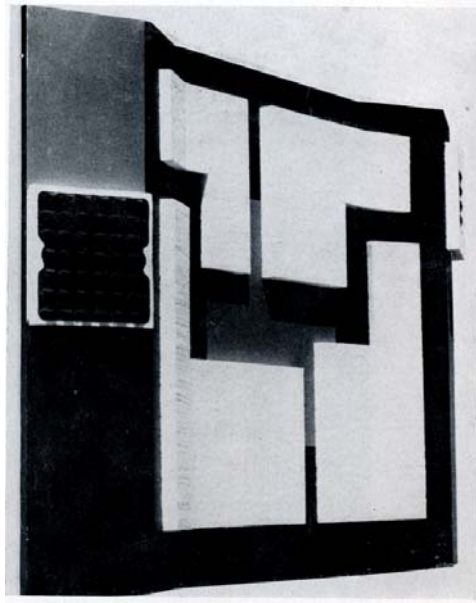
20. I. Picelj, *Superficie X*, 1962, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.170.



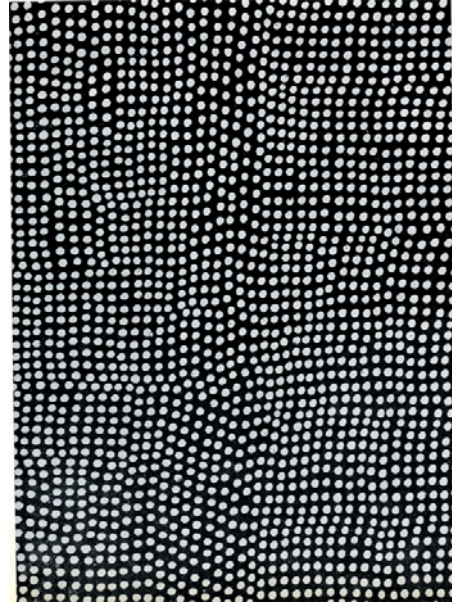
21. J. Knifer, *Kompozicija 62-63*, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.93.



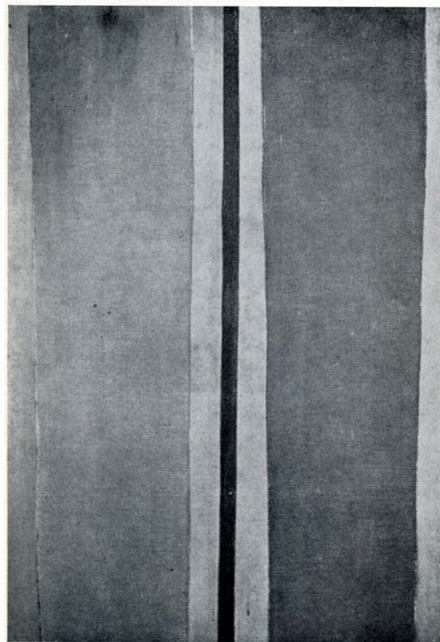
22. V. Bakić, *Forme*, 1962, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.169.



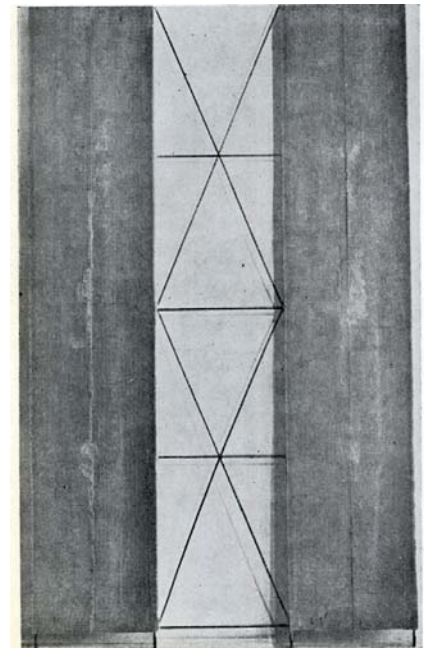
23. N. Carrino, *Costruttivo 6*, 1963, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.54.



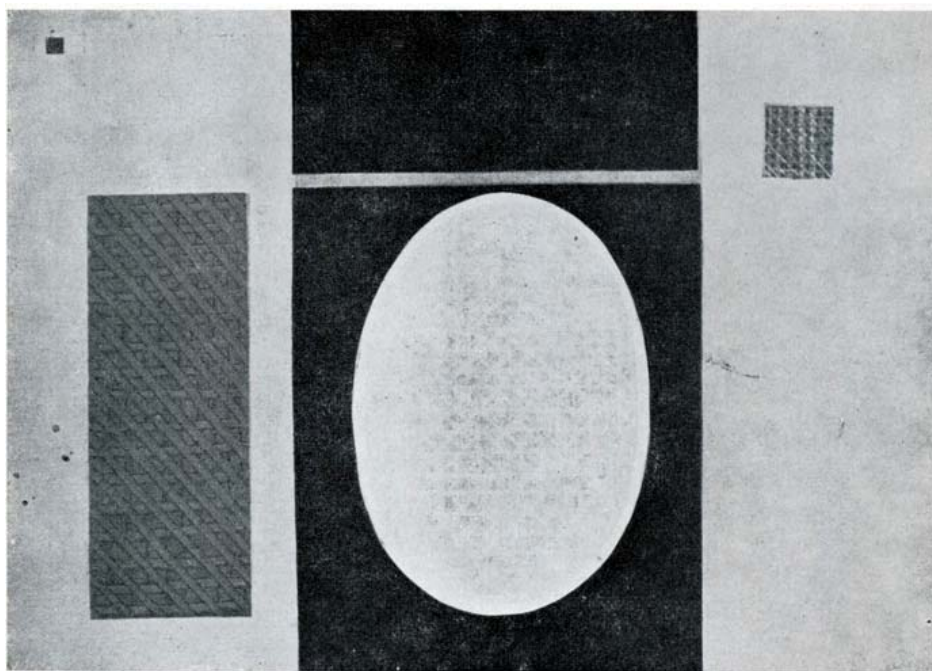
24. G. Biggi, *Continuo 82*, 1963, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.43.



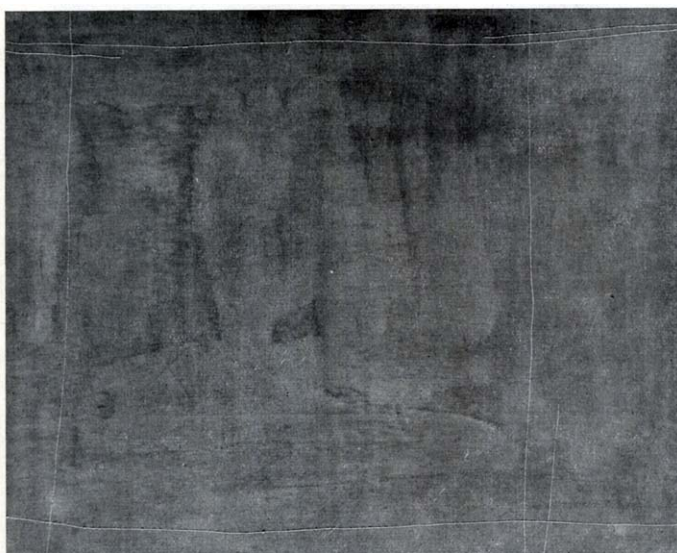
25. P. Santoro, *Iniziazione*, 1963, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.144.



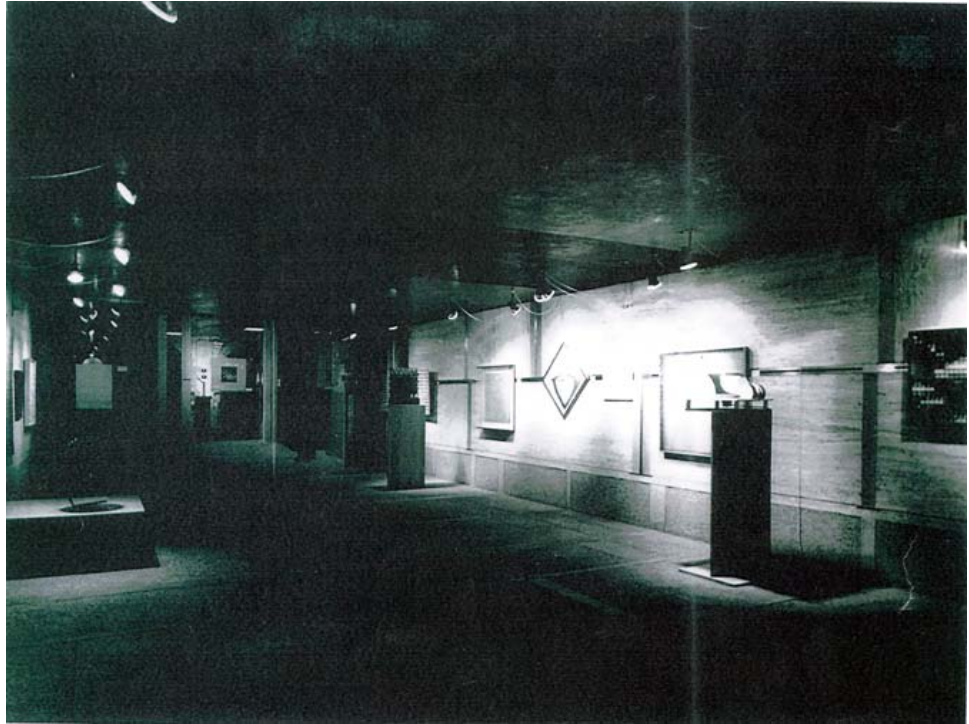
26. G. Uncini, *Cemento armato*, 1962, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.161.



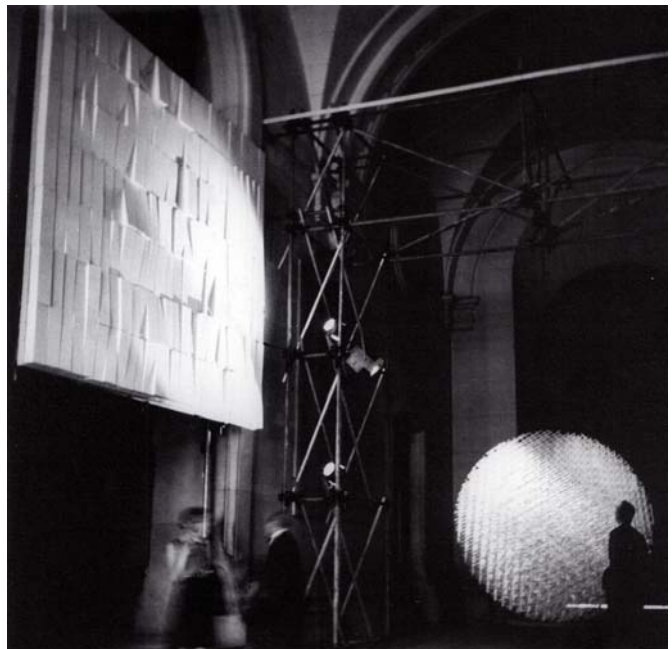
27. N. Frascà, *Evento Trinitario*, 1963 from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.81.



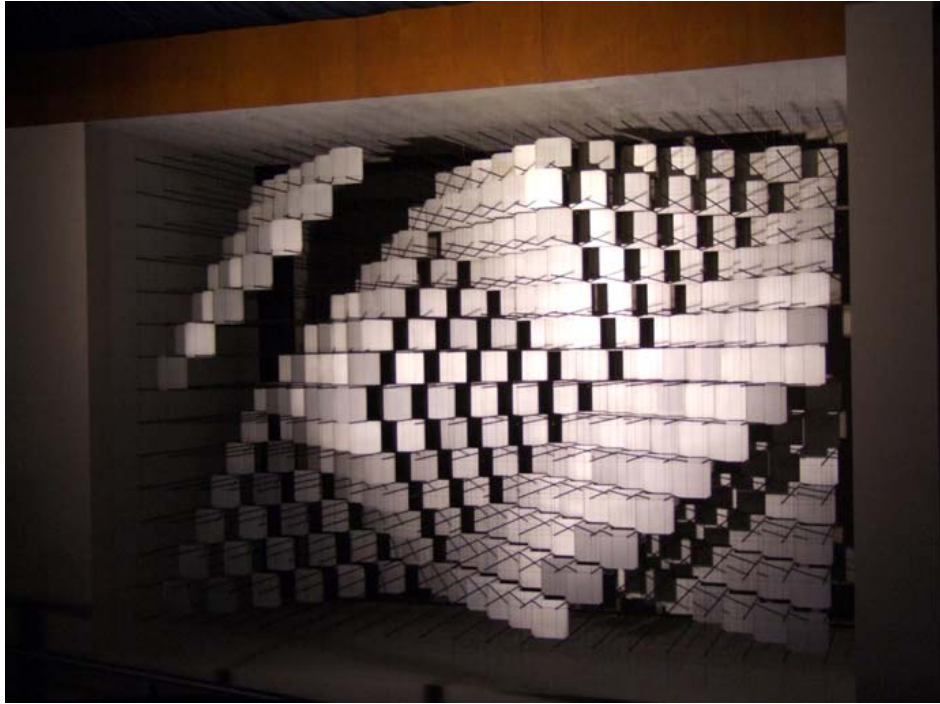
28. A. Pace, *Itinerario 51*, 1963, from *Oltre l'Informale*, catalogue, 1963, p.127.



29. View of the exhibition *Nuova Tendenza 2*, Venice, 1963, Querini Stampalia Foundation archive, Venice.



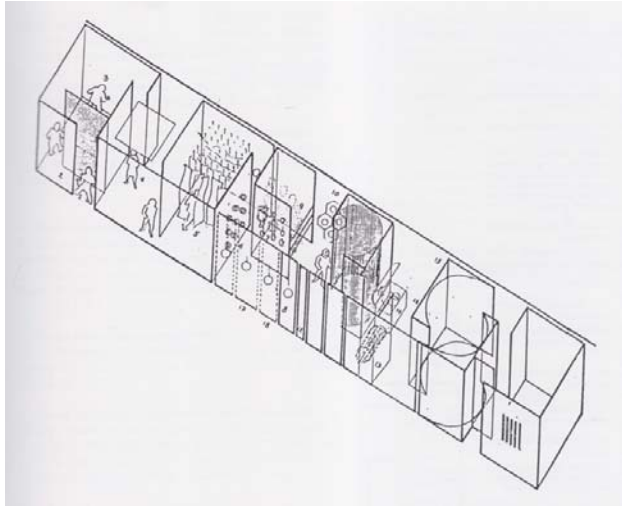
30. View of the exhibition *Nouvelle Tendance*, Paris, 1964, works by Colombo and Morellet, from *GRAV 1960-1968...*, catalogue, 1998, p. 138.



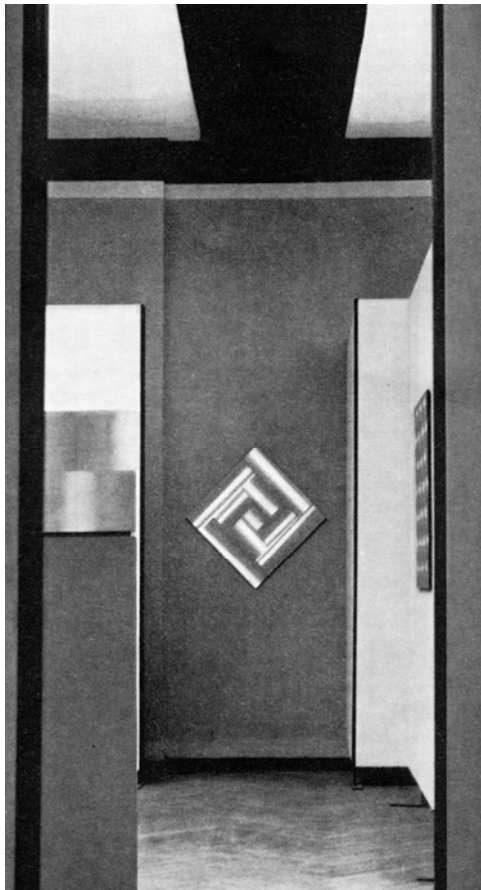
31. E. Mari, *Structure* for Torviscosa, Friuli Venezia-Giulia, 1963-1964.



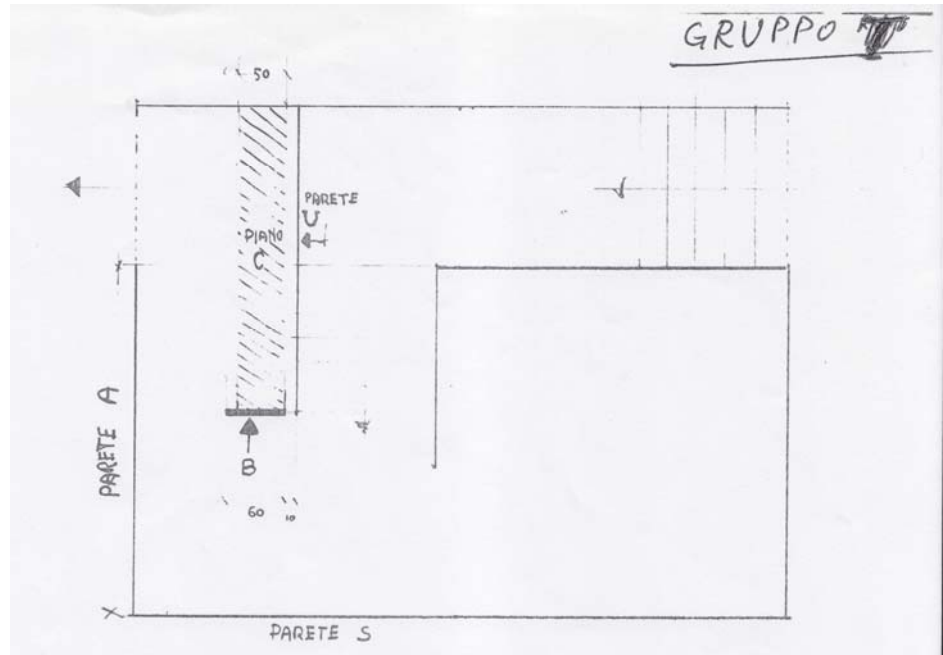
32. V. Richtert, Yugoslav pavilion, 1964 Milan Triennial, from V. Horvat-Pintarić, 1970, p. 28.



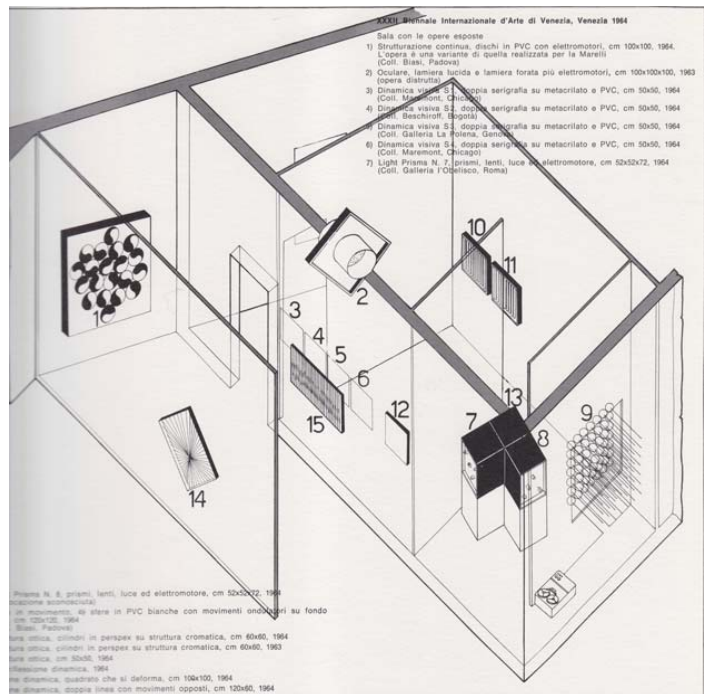
33. GRAV, *Labyrinthe* 1963 (reconstruction by Joel Stein), from *GRAV 1960-1968...*, catalogue, 1998, p. 121.



34. Getulio Alviani's room, at the 1964 XXXII Venice Biennial, from «Domus», no. 417, 1964, p. 41.

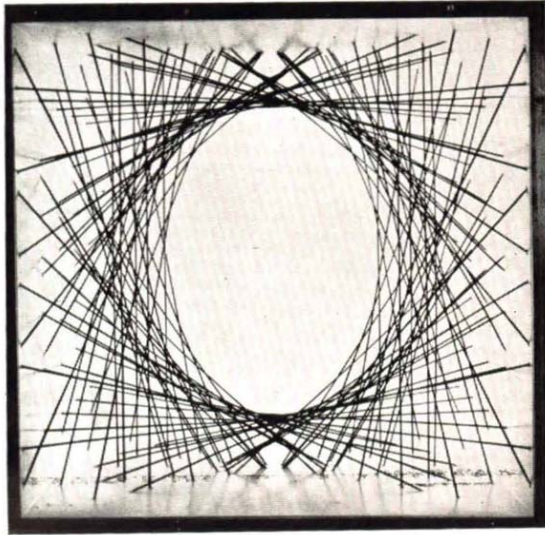


35. T Group's room plan, at the 1964 XXXII Venice Biennial. ASAC archive, Venice, Historical Found. Series Visual Art..



36. N Group's room (reconstruction), at the 1964XXXII Venice Biennial from I. Mussa, 1976, p. 113.

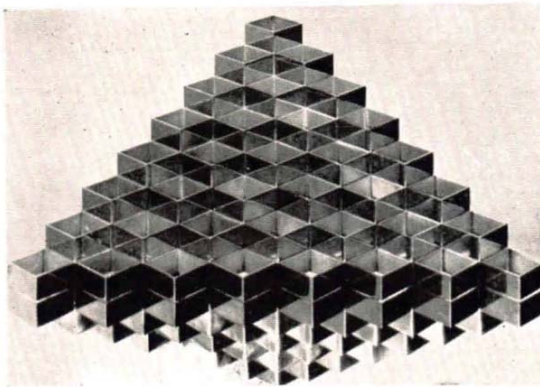




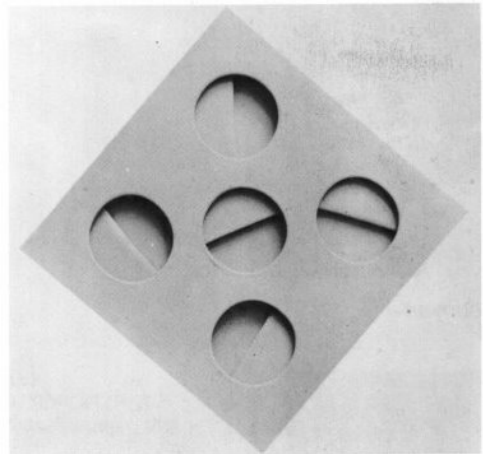
37. M. Massironi, *Sfrera negativa n.3*, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p. 144.



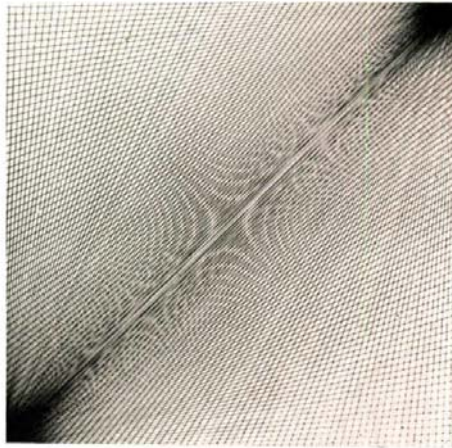
38. N. Vigo, *Cronotipo*, 1965, glass, aluminium, 120x50x19cm, MSU, Zagreb.



39. G. Alviani, *Struttura cromospeculare*, 1964, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p. 144.



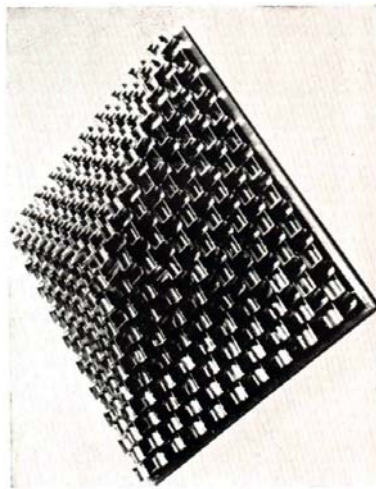
40. P. Scheggi, *Intersuperficie curva*, 1965, wood, canvas, 60,2x60,2x5,3cm, MSU, Zagreb.



41. I. Čžimek, *Structure 2*, 1965, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p. 137.

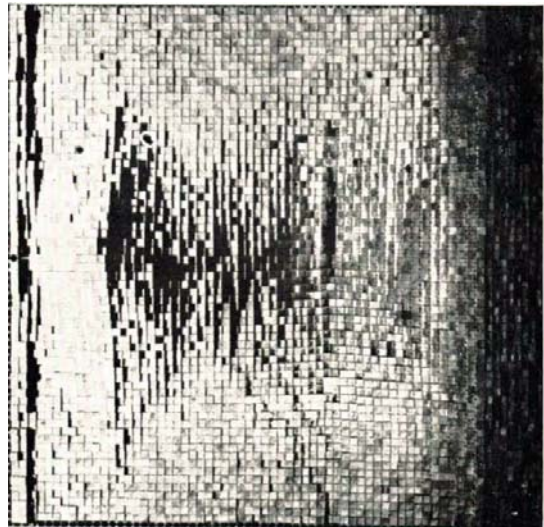


42. J. Dobrović, *Spatial construction*, 1965, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p. 144.



37

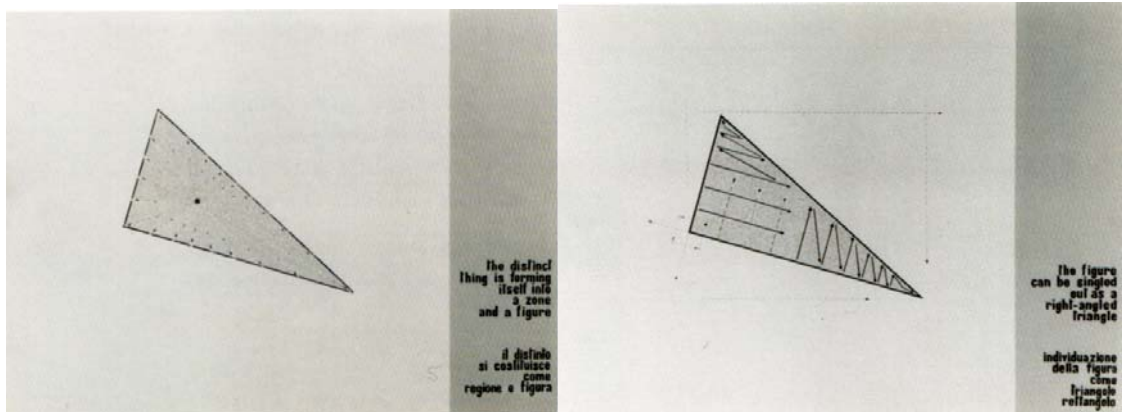
43. I. Picelj, *Surface LIII*, 1965, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p. 144.



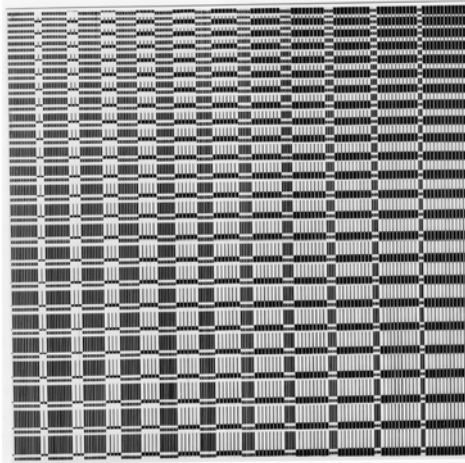
44. V. Richter, *Reliefometar*, 1964, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p. 146.



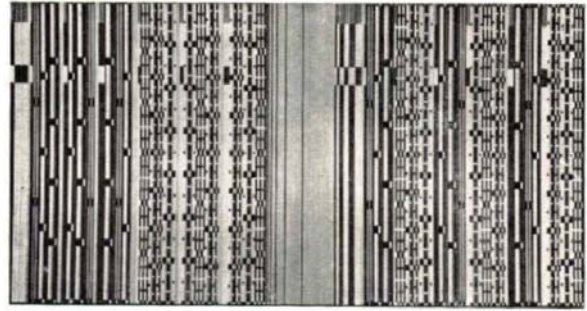
45. Room of the *Nove Tendencije 3*, 1965. On the right a V. Richter's *Reliefometar* and on the left *Cronotipo* by N. Vigo. MSU archive, Zagreb. NT found.



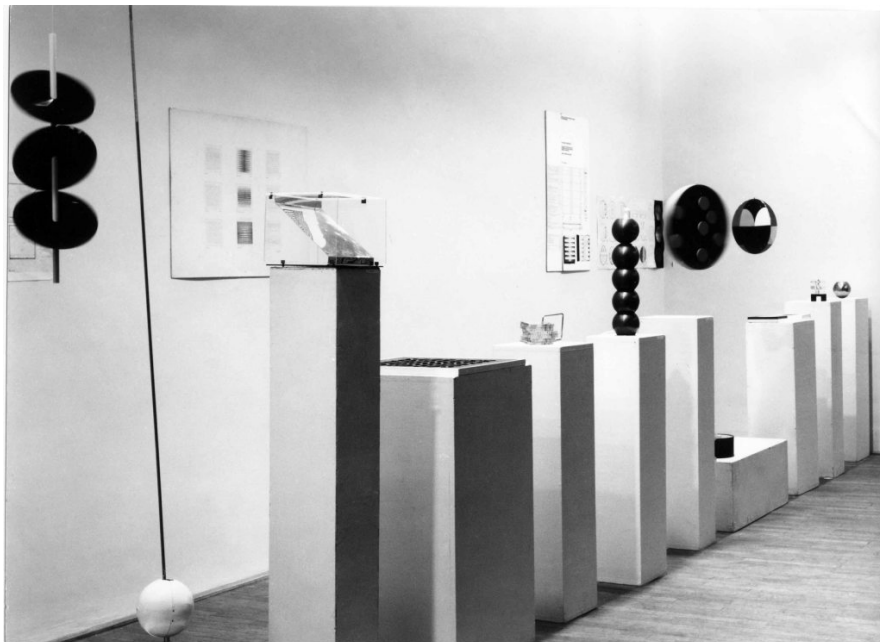
46. Cibernetica Group, *Analisi percettiva di un triangolo*, 1965, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p. 155.



47. L. Di Luciano, *Struttura operativa N-15*, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p.142



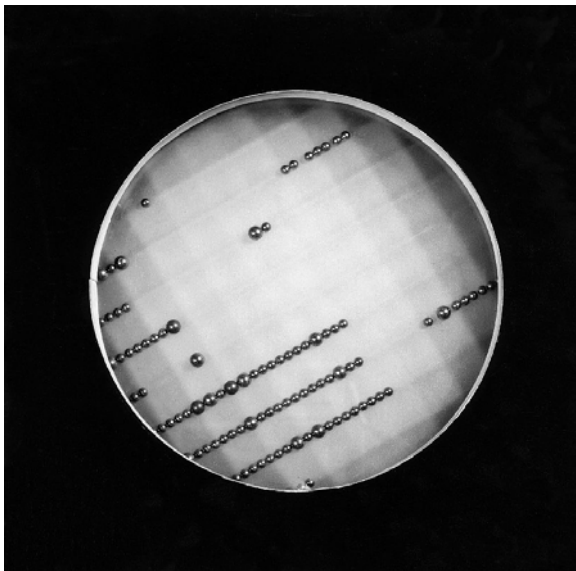
48. G. Pizzo, *Sign-gestalt n.11*, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p.142



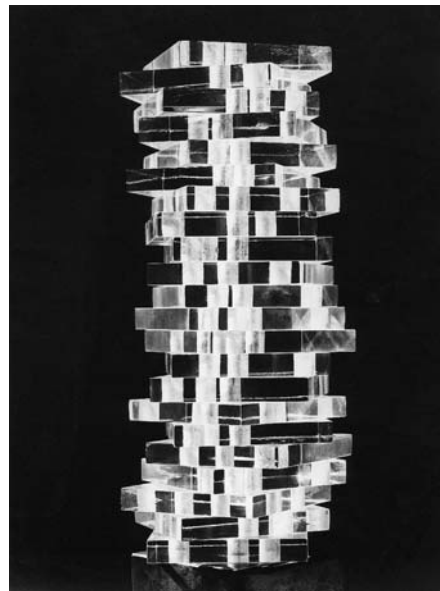
49. Room devoted to prototypes of the 'Divulgazione di esemplari di ricerca', at the *Nova Tendencija 3*, 1965. MSU archive, Zagreb. NT found.



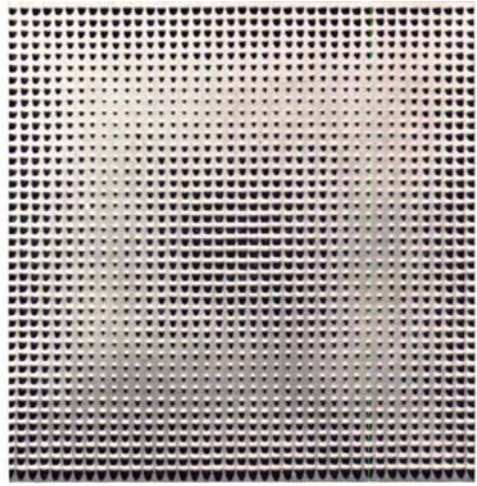
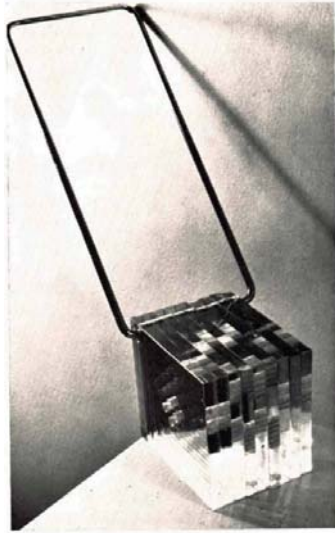
50. Room devoted to prototypes of the 'Divulgazione di esemplari di ricerca', at the *Nova Tendencija 3*, 1965. MSU archive, Zagreb. NT found.



51. G. Varisco, *(XXVII) Sferisterio HG*, 1963, industrial glass, perspex, steel balls, wood, 18,5x18,5x3cm. MSU archive, Zagreb. NT found.



52. G. Devecchi, *(IX) Lpano*, 1963, plexiglas, metal, 14x7x7cm (destroyed). MSU archive, Zagreb. NT found.



53. I. Čanković, *VIII O65*, 1965, from *Nova Tendencija* 3, catalogue, 1965, p.158.

54. J. Dobrović, *X Surface 7*, 1965, from *Nova Tendencija* 3, catalogue, 1965, p.159.

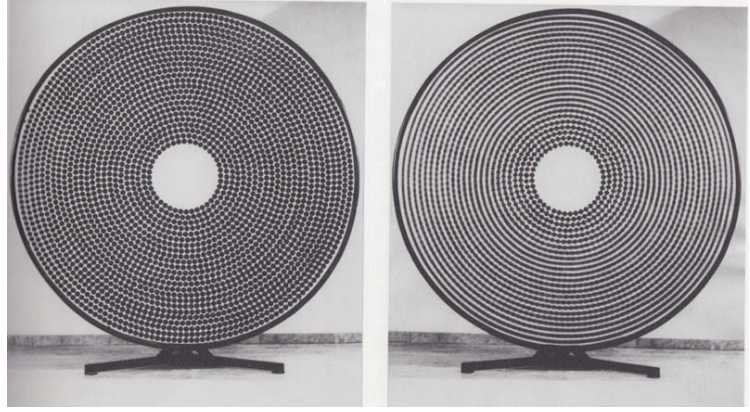


55. MID Group, (XX) *Images changeable generator*, 1965. MSU archive, Zagreb. NT found.

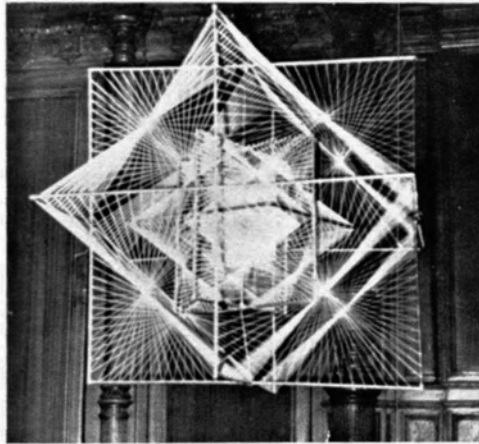
56. Frame from the movie edited by Zagreb Television. (XIV) *Visual instrument*, 1965 by Michel Fadat. MSU archive, Zagreb. NT found.



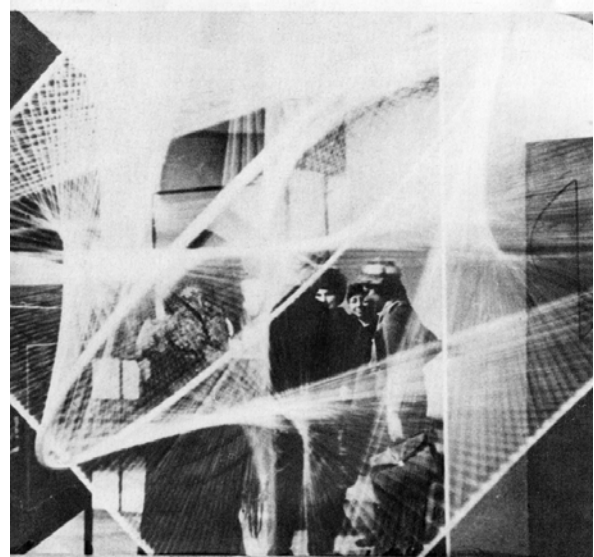
57. MID Group, *Cilindri stroboscopici*, 1964, MSU archive, Zagreb. NT found.



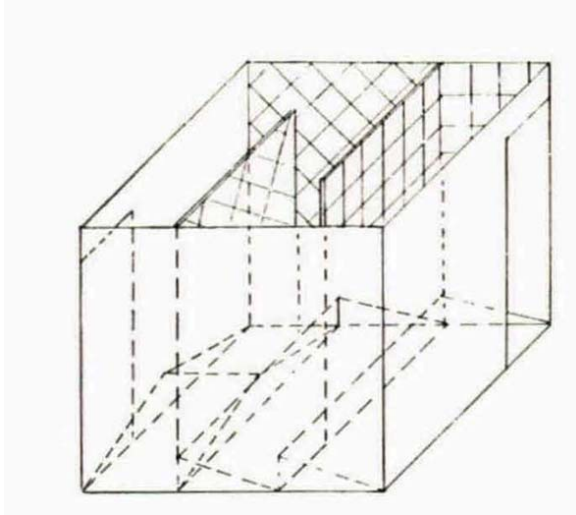
58. MID Group, *Disk*, 1965, Metal structure, wood painted, strobe light, ø 200cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



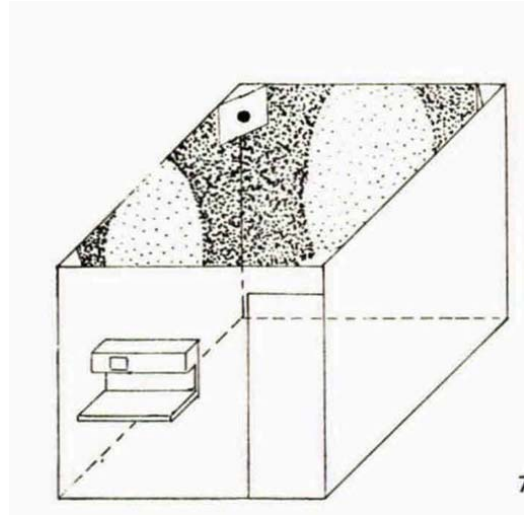
59. Dviženje Group, *Construction no.4*, 1963, from *Nova Tendencija 3*, 1965, p.139.



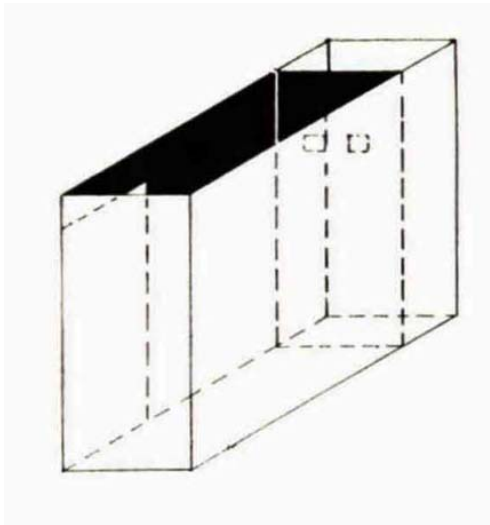
60. Dviženje Group, *Construction no.4*, 1963, from «Domus», no. 432, 1965, p. 50.



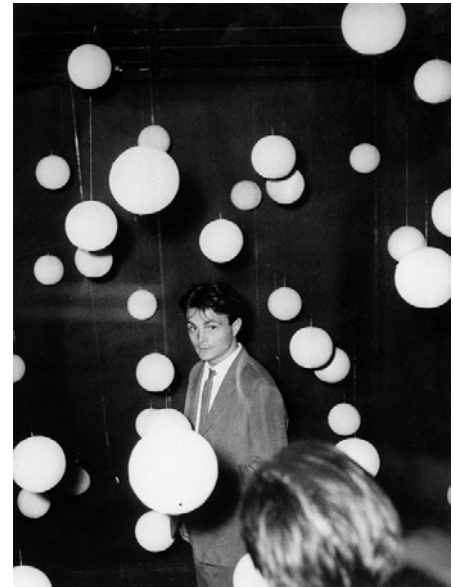
61. G. Anceschi, D. Boriani, *Ambiente per un test di estetica sperimentale project*, from *Nova Tendencija 3*, 1965, p.154.



62. G. Devecchi, *Spazio in strutturazione plastico cromatica project*, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, 1965, p.154.



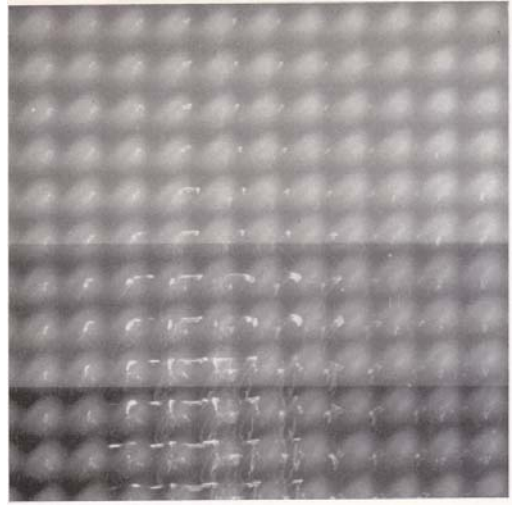
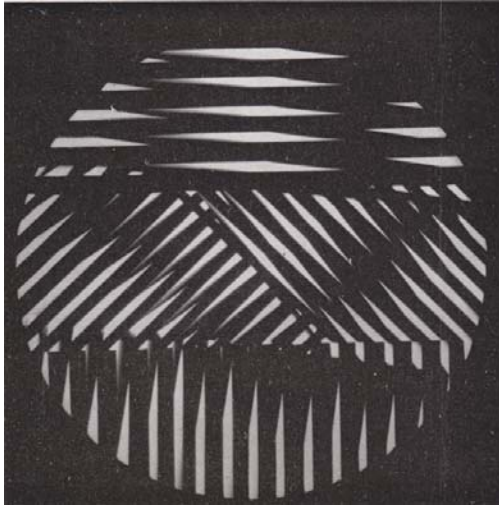
63. G. Colombo, *Ambiente sperimentale a zone contigue project*, from *Nova Tendencija 3*, catalogue, 1965, p.154.



64. Effekt Group, *Kugelkabinett*, 1965, MSU archive, Zagreb. NT found.

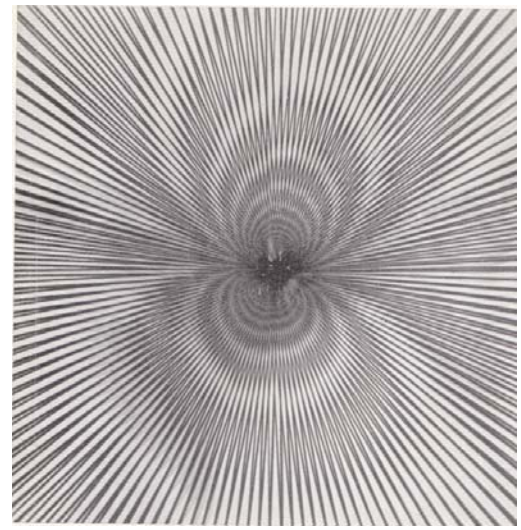
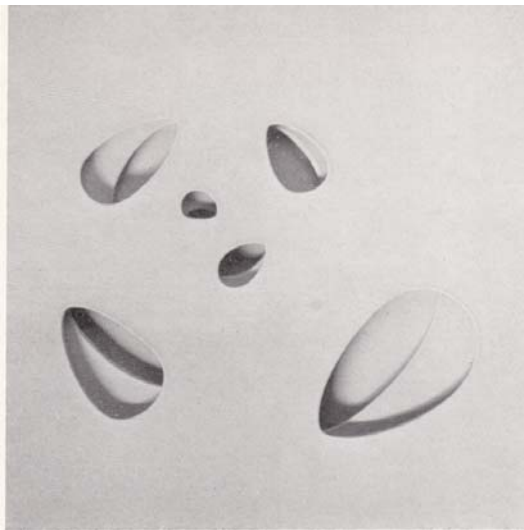


## Chapter 6<sup>th</sup>.



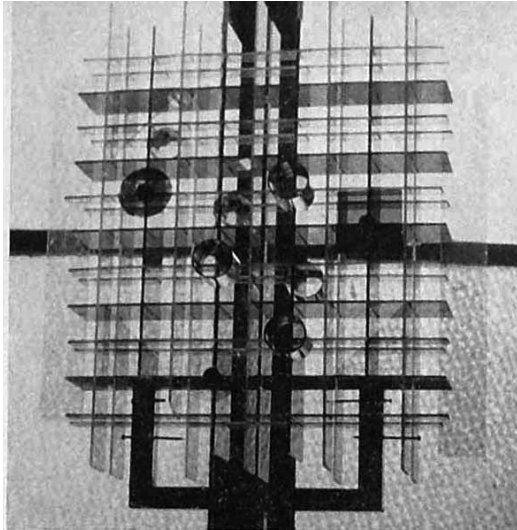
1. G. Varisco, *Schema luminoso variabile*, 1963, from *Proposte strutturali plastiche e sonore*, catalogue, 1965.

2. R. Borella, *Cromemi*, 1964, from *Proposte strutturali plastiche e sonore*, catalogue, 1965.

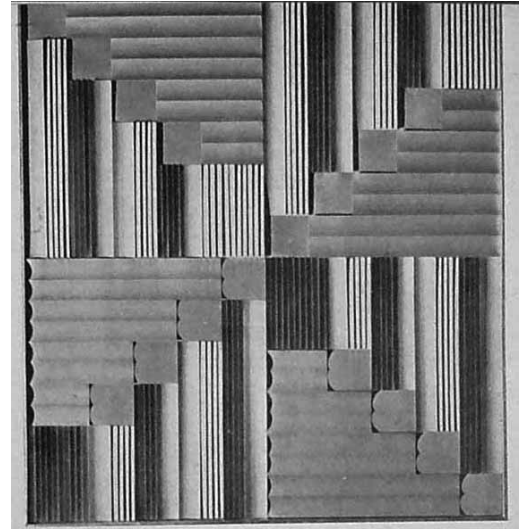


3. P. Scheggi, *Intersuperficie curva*, 1964, from *Proposte strutturali plastiche e sonore*, catalogue, 1965.

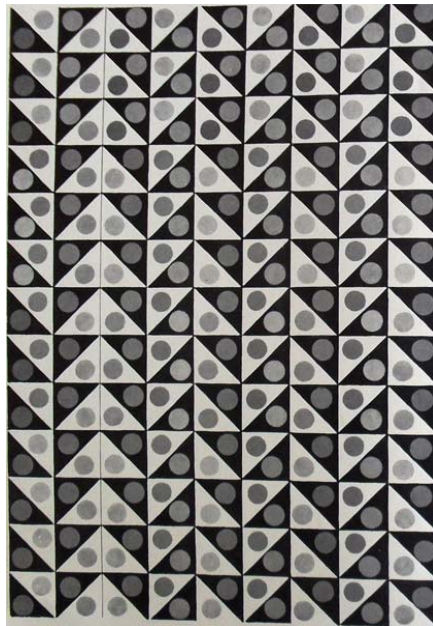
4. Gruppo N 65, *Visione dinamica s5*, from *Proposte strutturali plastiche e sonore*, catalogue, 1965.



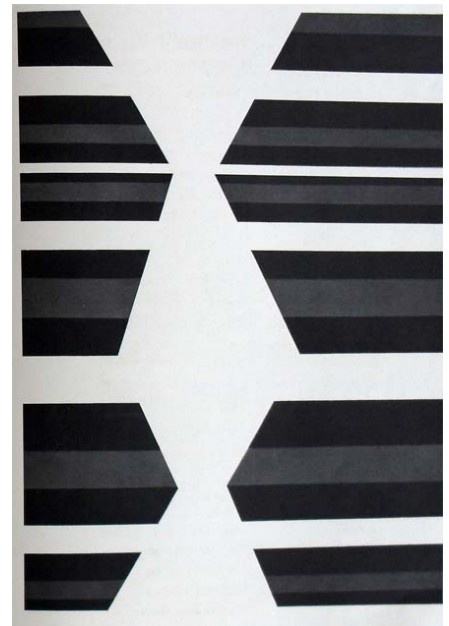
5. F. Cannilla, *Struttura*, 1965, from *Strutture visive*, catalogue, 1965.



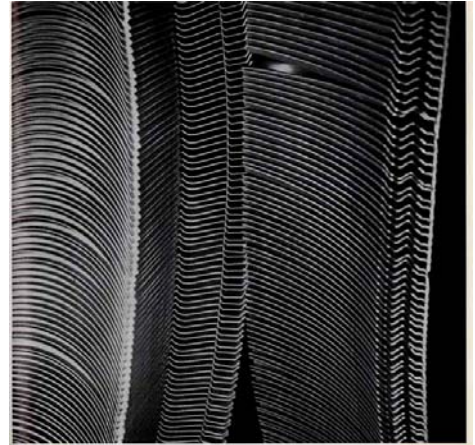
6. S. D'Eugenio, *Struttura*, 1965, from *Strutture visive*, catalogue, 1965.



7. L. Drei, *Struttura*, from *Strutture Significanti 2*, catalogue, 1966.

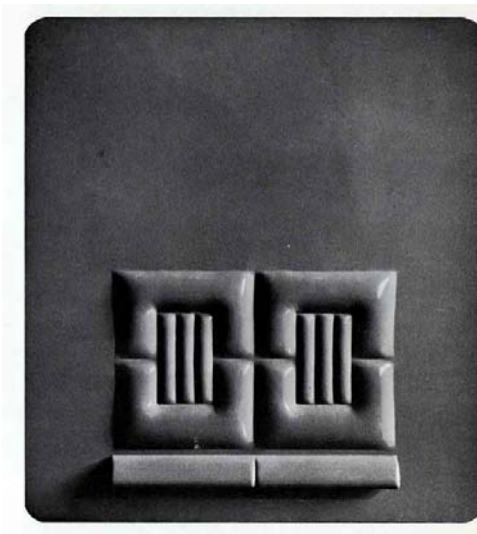


8. F. Guerrieri, untiteld, from *Strutture Significanti 2*, catalogue, 1966.



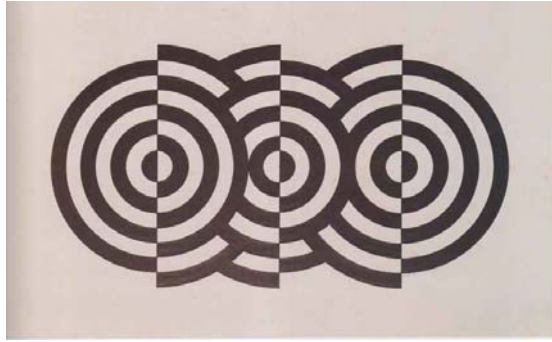
8. M. Apollonio, *Dinamica circolare*, 1965, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 28.

9. Pininfarina, *Ritmi di serie*, 1965, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 28.

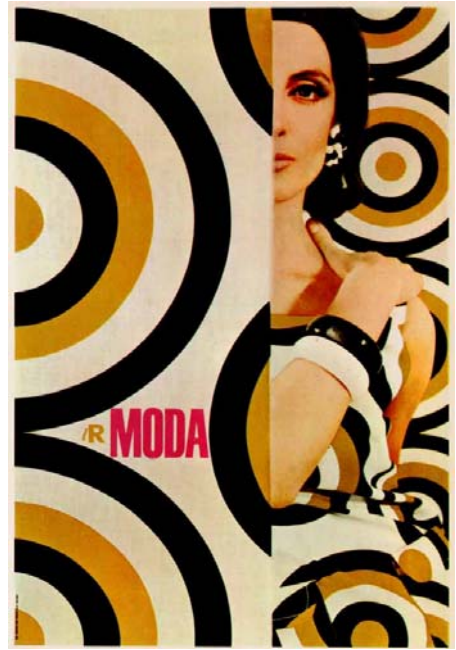


10. A. Bonalumi, *Celeste n.8*, 1965, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 28.

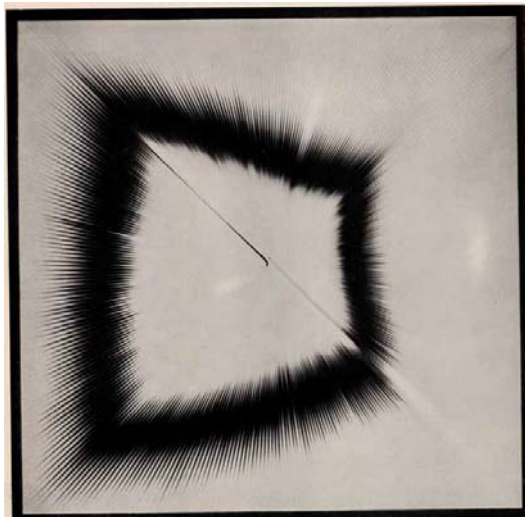
11. A. Mangiarotti, *Poltrone (Casina, Meda)*, 1965, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 54.



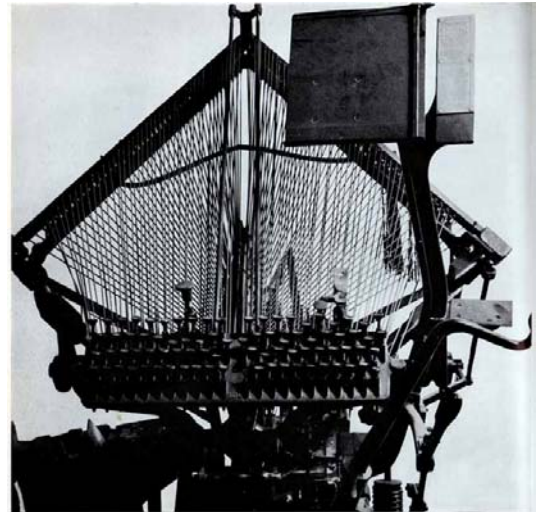
12. E. Chiggio, untitled, 1964, silkscreen on paper, 50x50cm, VAF-Stiftung, Mart, Rovereto.



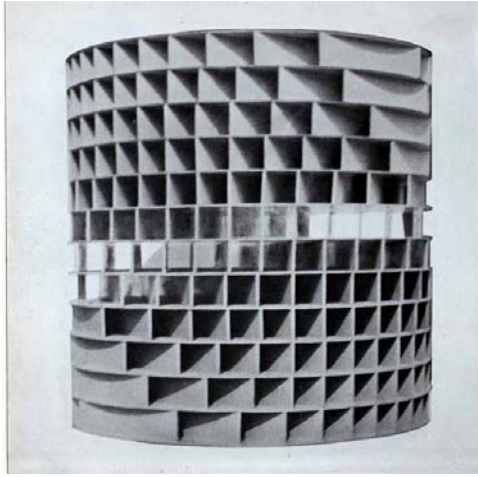
13. La Rinascente, Advertising poster, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 55.



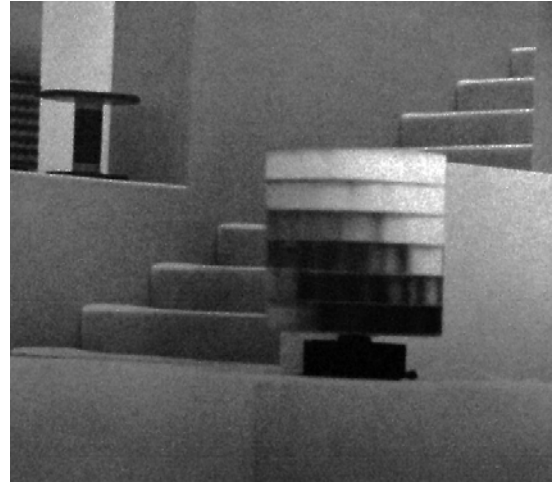
14. T. Costa, *Dinamica visuale BG 65*, 1965, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 44.



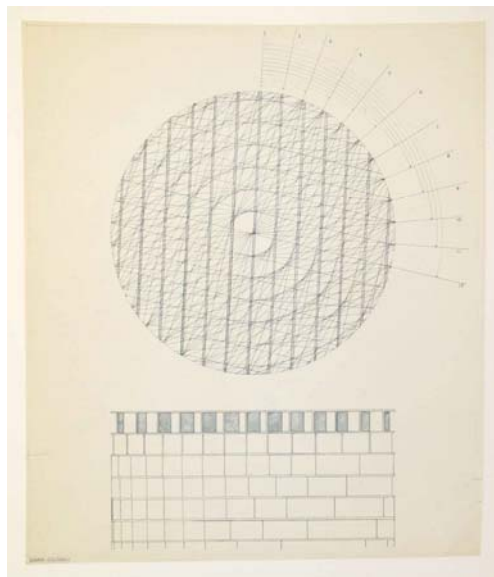
15. *Macchina a comporre*, Typograph 1905, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 122.



16. G. Colombo, *Strutturazione acentrica*, 1962, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 42.



17. G. Colombo, *Multiple Strutturazione acentrica* exhibited at the Centro Fly Casa, from «Domus», no. 438, 1966. p. 28.



18. G. Colombo, *Strutturazione acentrica* (project), 1962, Ozalid copy su on paper, 53,3 x 45,2 cm. MSU, Zagreb.



19. Gianni Colombo at the Zita Vismara Gallery in October 1965, Milan. Close up to him the work *Strutturazione acentrica*, from «D'ars Agency», no.4, Milan, 1965, p.148.



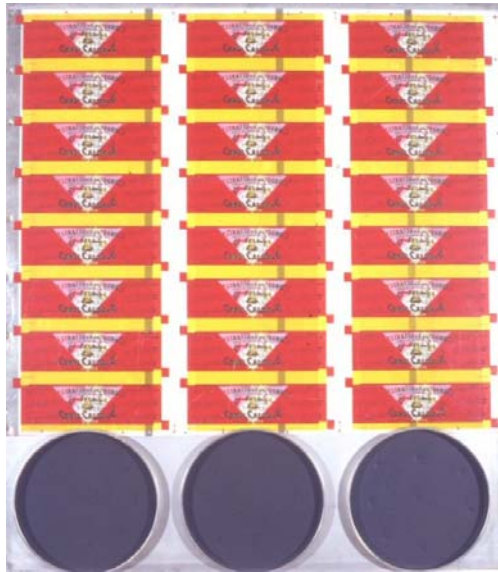
20. J. Colombo, *Combi Center project*, 1963-64, from *Joe Colombo*, catalogue, 2005, p. 150.

21. J. Colombo, *Combi Center*, 1964, 185x84cm, wood, metal, PVC, made by Carate, Brianza, Milano. Vitra Design Museum, Weil am Rhein.



22. E. Carmi, Advertising for Italsider, 1965, from *Forme programmate*, catalogue, 1965, p. 39.

23. G. Alviani, Steel namelled object, from *Oggetti/Objects*, catalogue, undated.



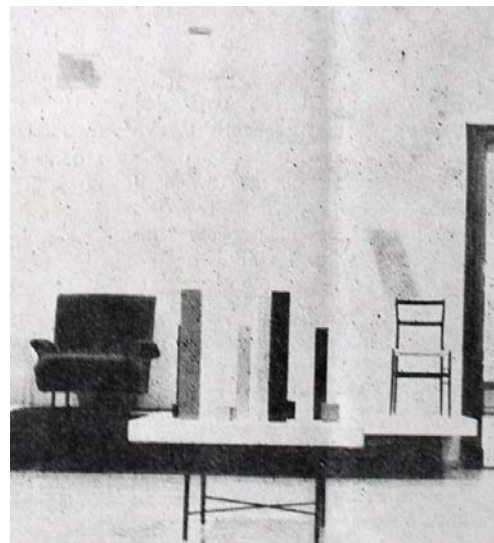
24. E. Carmi, *Rosso e nero e 4 cerchi*, 1964, 104 x 74,5cm, lithography and metal button. MSU, Zagreb.



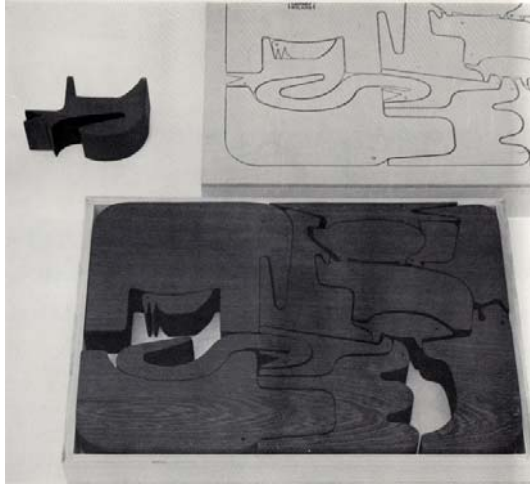
25. E. Carmi, *Conti Calda Ec*, 1964, 74,5 x 67cm, lithography and metal button. MSU, Zagreb.



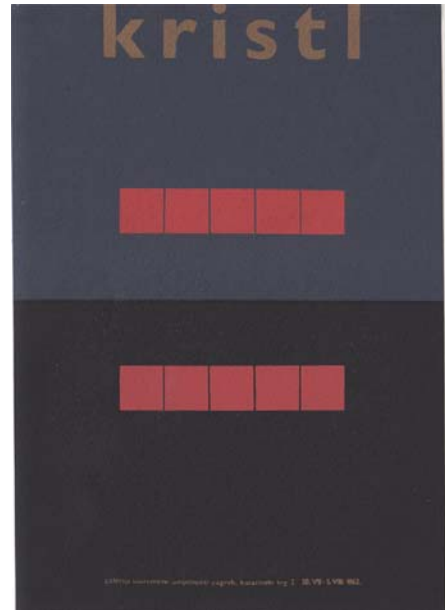
26. View of the *Italijanski industrijski dizajn* exhibition, from «arhitektura», nos.5-6, p12.



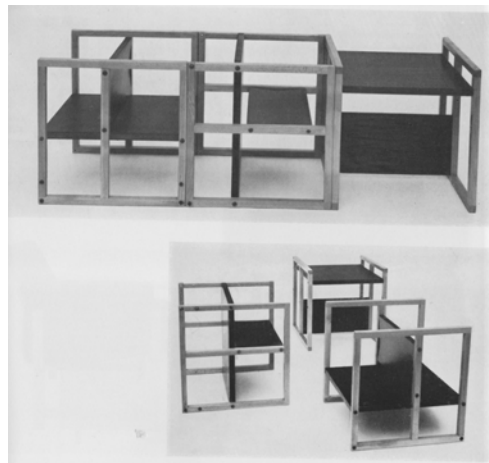
27. View of the *Italijanski industrijski Dizajn* exhibition, in the middle ashtray by B. Munari, from «Čovjek i Prostor», no. 122, p. 7.



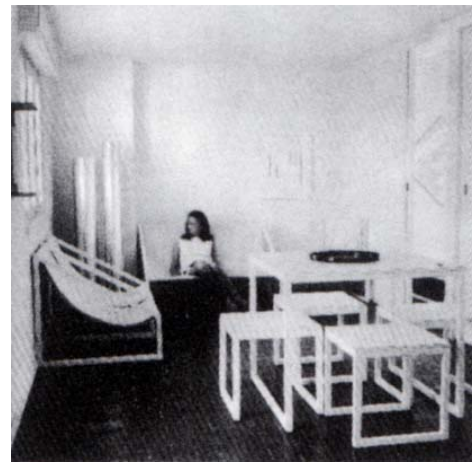
28. E. Mari, *Toys* (Danese), 1957, from BIO, catalogue, 1964, p. 197.



29. I. Picelj, Poster for the exhibition *Kristl*, 1962 (Studentski centar) from BIO, catalogue, 1964, 1964, p. 206.

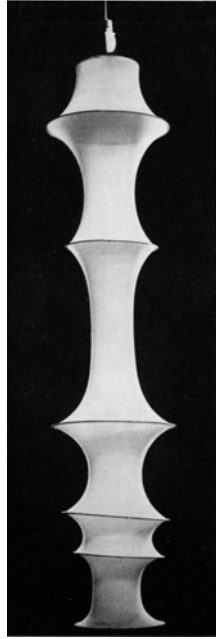


30. J. Dobrin, A. Ažman, *Children furniture*, 1964, (Mizarstvo Sloga), from BIO, catalogue, 1964, p.97



31. G. Alviani, *Table and chairs*, 1964, from *Getulio Alviani*, Monfalcone, 2003.





32. B. Munari, *Lampada Farkland*, 1964, (Danese), from BIO, catalogue, 1966, p. 125

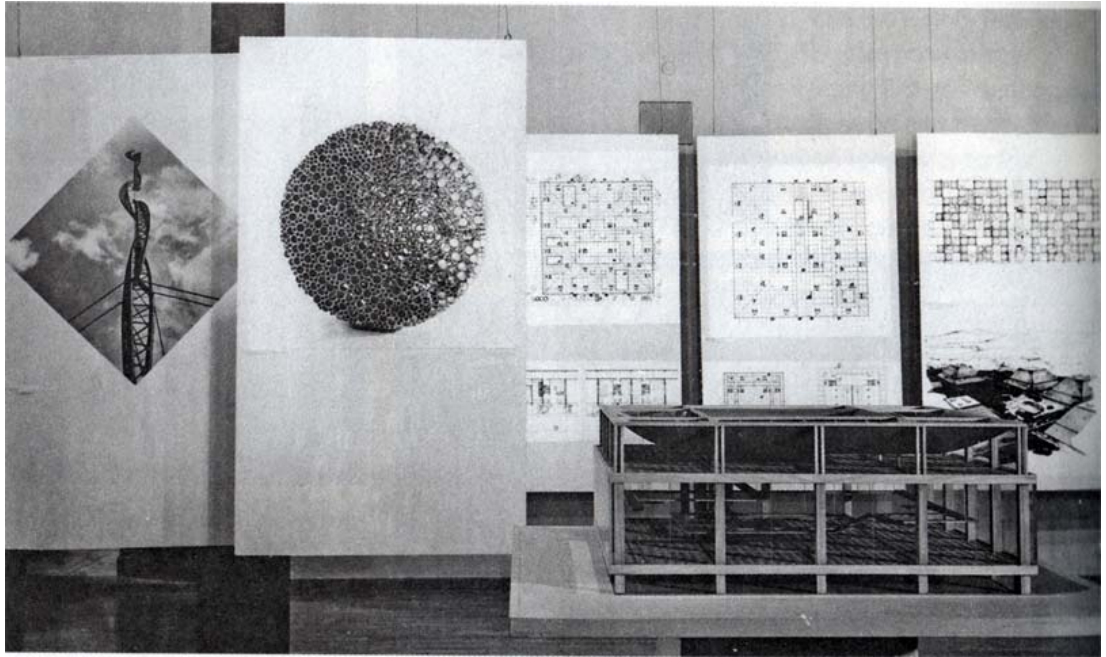
33. G. Valle, *N.3 Cifra*, 1966 (Solari), from BIO, catalogue, 1966, p. 163.



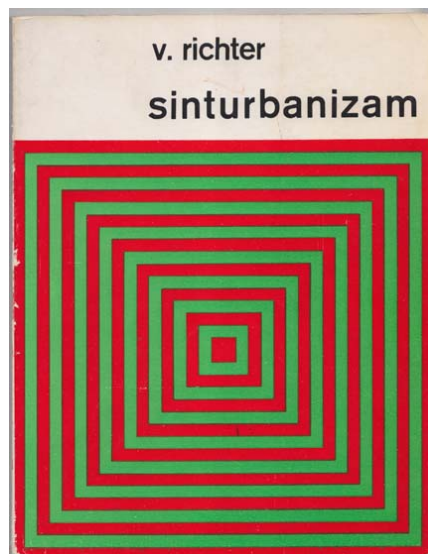
34. I. Picelj, Poster for the *Richter* exhibition, from J. Galjer, 2009, p. 352



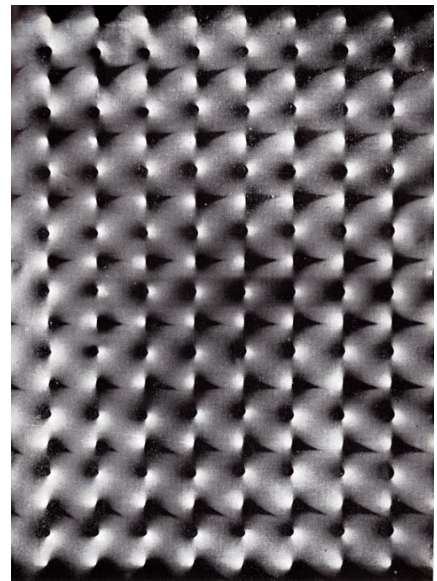
35. E. Mari, Poster for the *Arte programmata* exhibition, 1963. Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea.



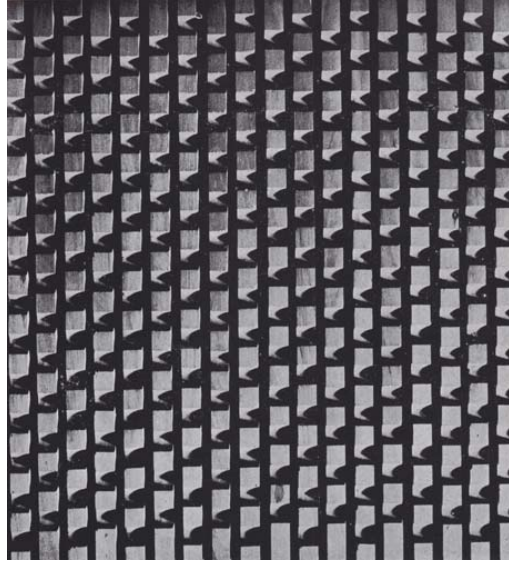
36. Room devoted to Richter's artworks at the Muzej za umjetnost i obert, Zagabria, 1964, from J.Galjer, 2009, p. 352



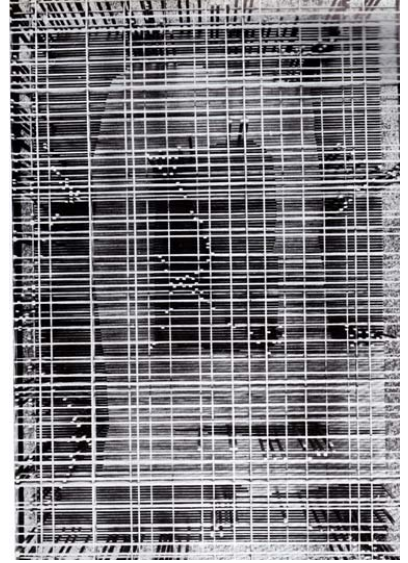
37. V. Richter, *Sinturbanizam*, cover, 1964.



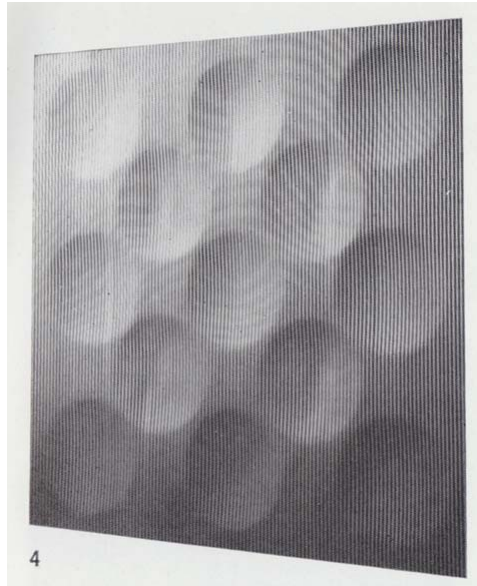
38. E. Castellani, *Superficie*, from *Sinturbanizam*, 1964, p. 75.



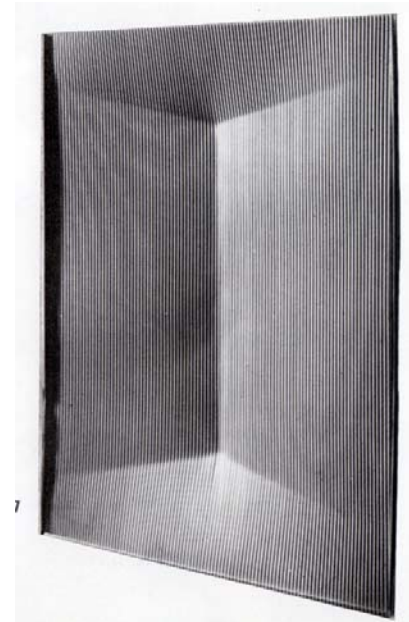
40. I. Picelj, *Surface*, from *Sinturbanizam*, 1964, p. 79.



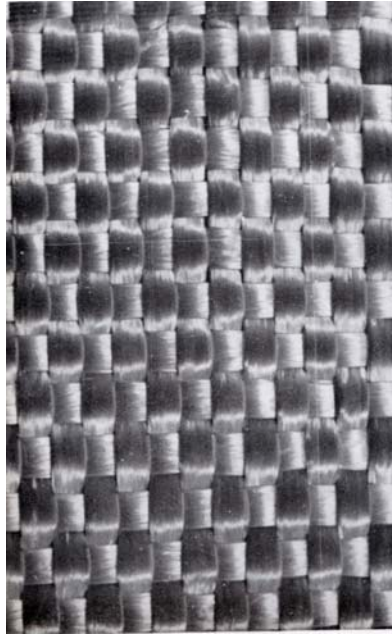
41. V. Richter, Yugoslav pavilion model scale exhibited at the 1964 Milan Triennial, from *Sinturbanizam*, 1964, p. 81.



42. Curved aluminium soundproof, from «Esthetique Industrielle», no.55, p. 13



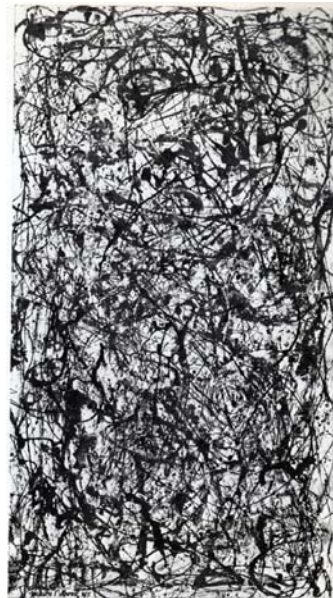
43. Curved aluminium soundproof, from «Esthetique Industrielle», no.55, p. 14



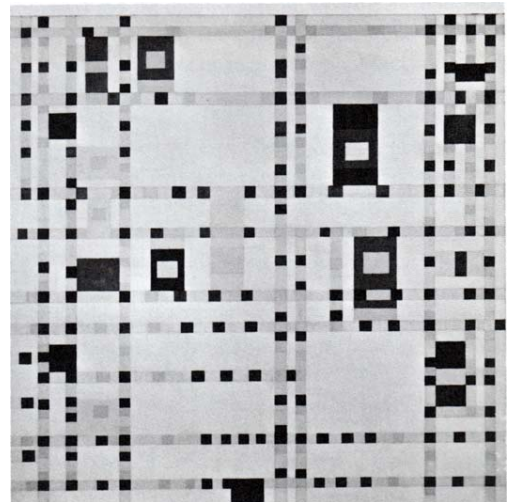
44. Fibreglass panel, texture, from «Esthetique Industrielle», no.55, p. 14



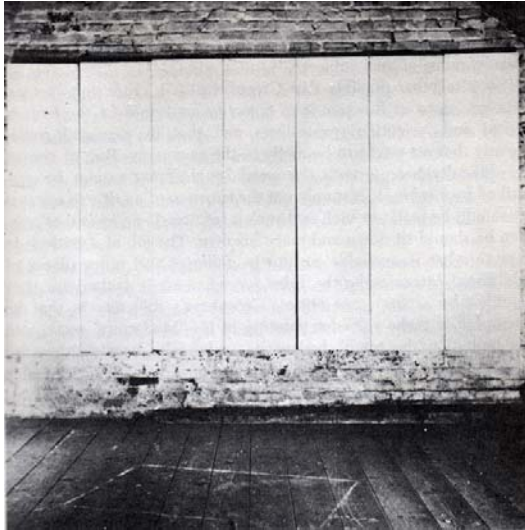
45. Fibreglass panel, texture, from «Esthetique Industrielle», no.55, p. 14



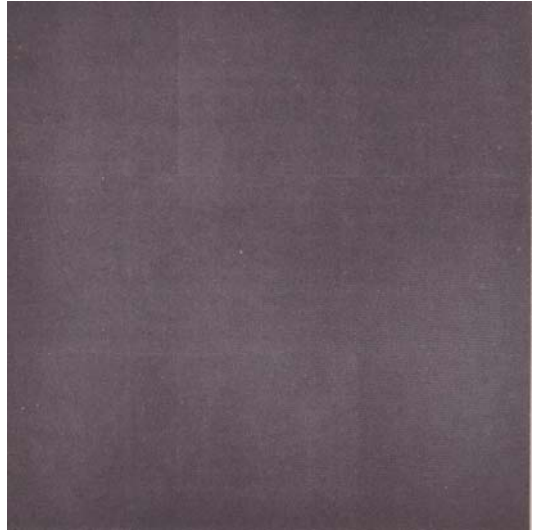
46. J. Pollock, *No. 26°: Black and White*, 1948, from M. Schapiro, 1982.



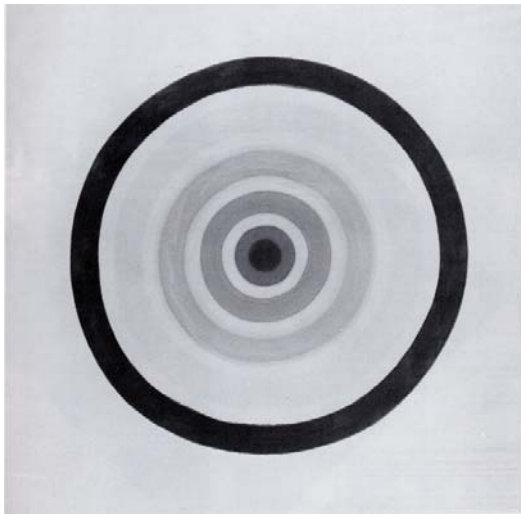
47. P. Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43, from M. Schapiro, 1982.



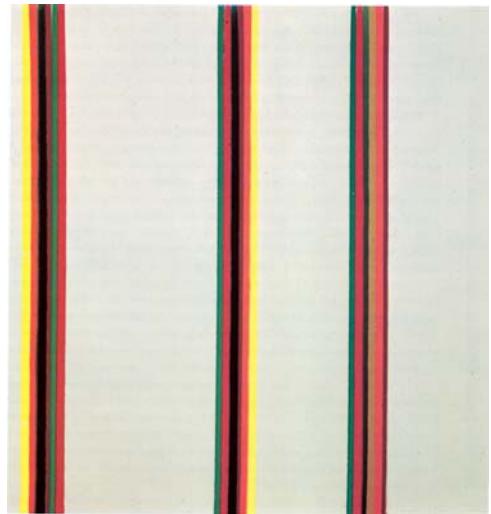
48. R. Rauschenberg, *White Painting*, 1951, from G. Battcock, 1968, p. 239.



49. Ad Reinhardt, *Untitled (Black)*, 1960-66, from G. Battcock, 1968, frontispiece.



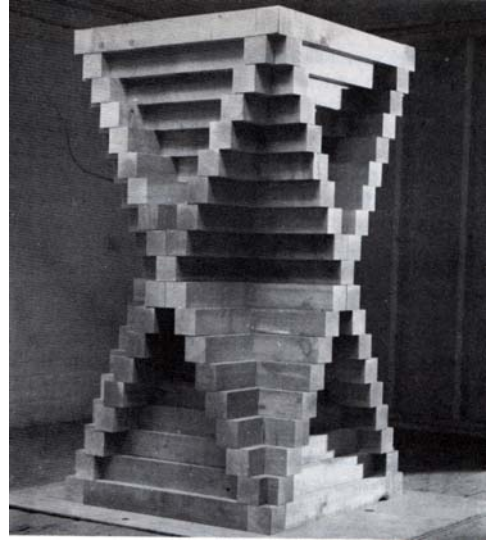
50. K. Noland, *Split Spectrum*, 1961, from *Modernist Art 1960 to 1970*, 1974, p.57.



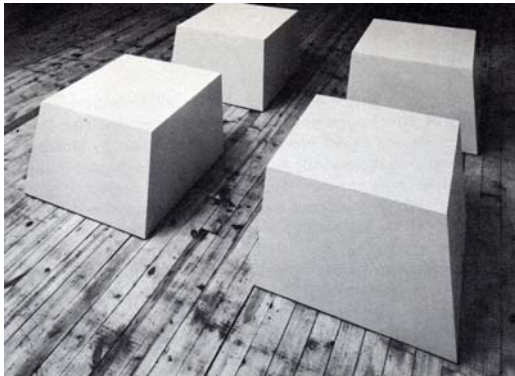
51. Morris Louis, *I-99*, 1962, from *Modernist Art 1960 to 1970*, 1974, p.24.



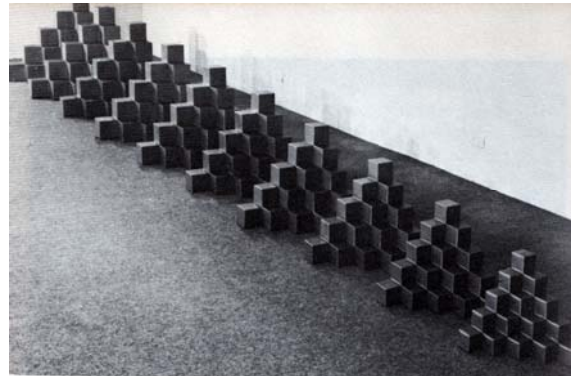
52. F. Stella, *Gran Cairo*, 1962, from K. Varnedoe, 2006, p. 64.



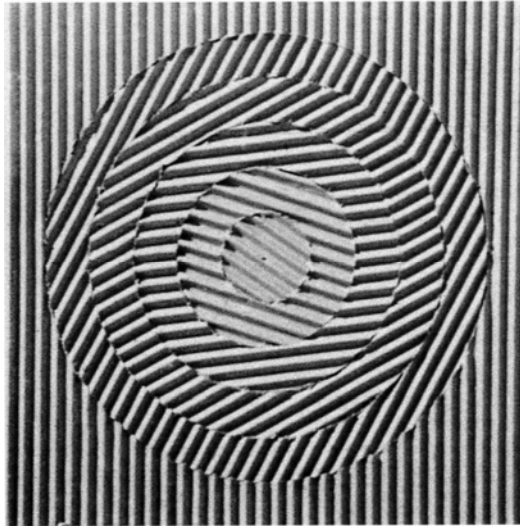
53. C. Andre, *Cedar Piece*, 1960-64, from G. Battcock, 1968, p. 170.



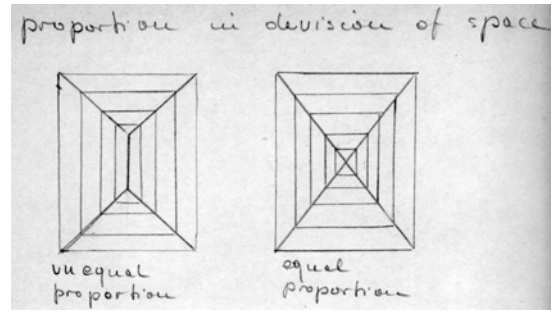
54. R. Morris, *Untitled*, 1965, from G. Battcock, 1968, p. 227.



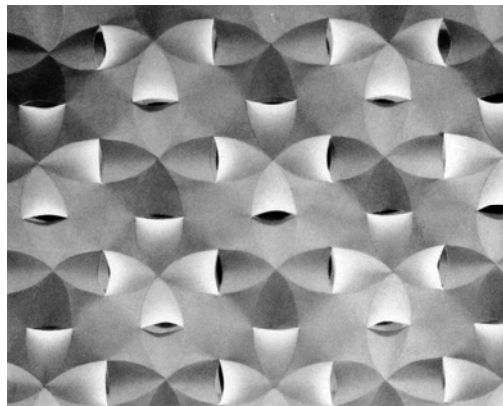
55. R. Smithson, *Alogon #2*, 1966, from G. Battcock, 1968, p. 244.



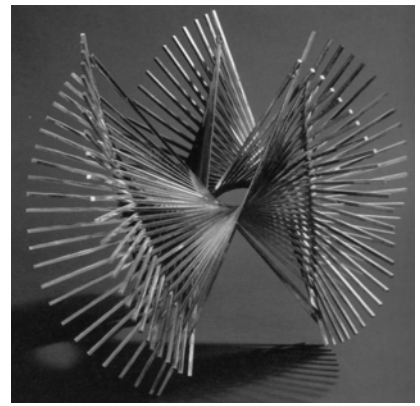
56. Visual experiment on cardboard box, Bauhaus Vorkurs, in the Twenties, from F. A. Horowitz, B. Dalinowitz, 2006, p. 112.



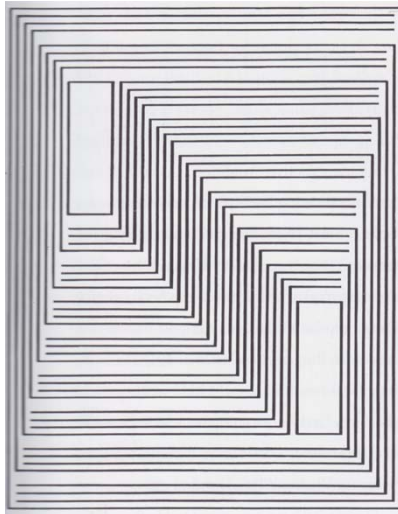
57. Note from the Basic Design course, at the Black Mountain College, in the Forties, from F. A. Horowitz, B. Dalinowitz, 2006, p. 136.



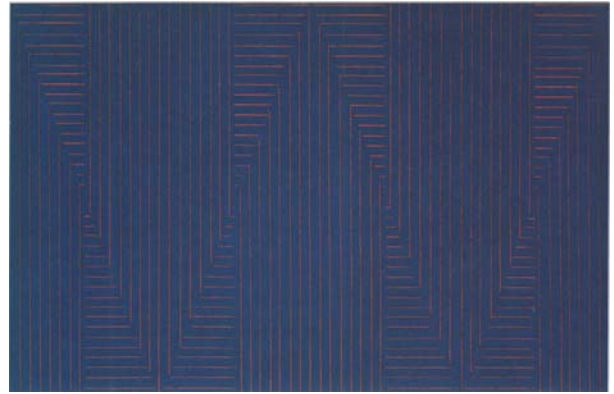
58. Paper surface, in the Fifties, from Basic Sculpture course, Yale University, from F. A. Horowitz, B. Dalinowitz, 2006, p. 146.



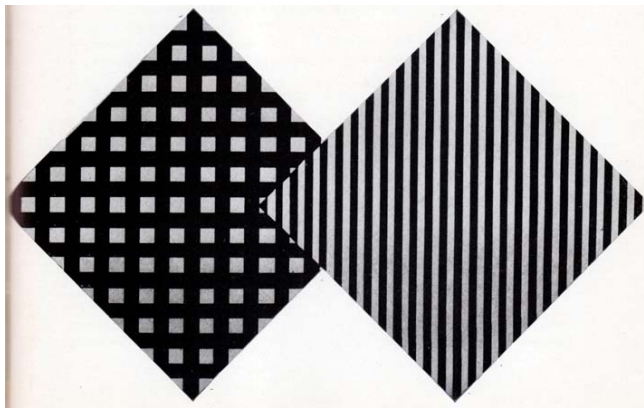
59. S. Scuris, *Untitled*, 1958-59, advanced Sculpture Course, Yale University, from F. A. Horowitz, B. Dalinowitz, 2006, p. 146.



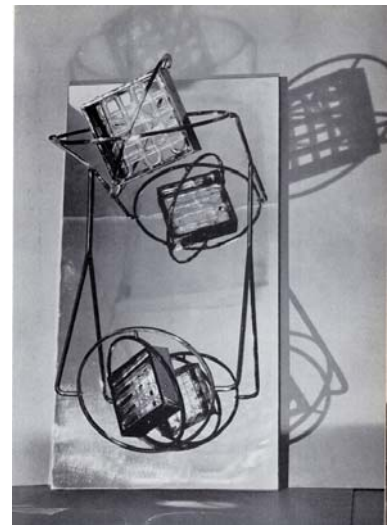
60. J. Albers, *To Monte Alban*, 1942, from K. Varnedoe, 2006, p. 65.



61. F. Morellet, *Peinture*, 1953, from K. Varnedoe, 2006, p. 65.

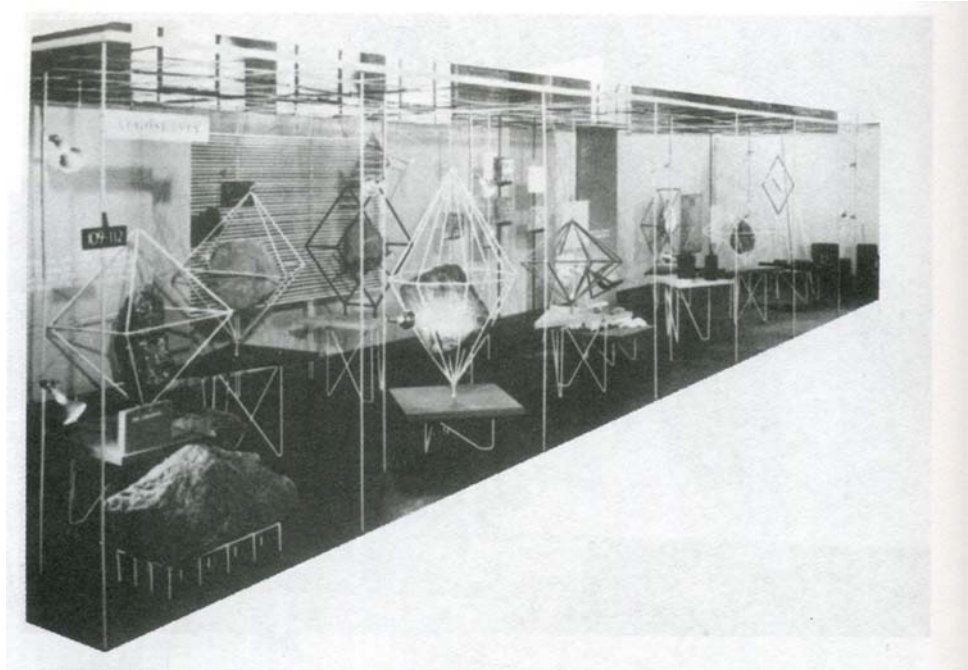


62. L. Moholy-Nagy, *Texture experiment and Gestalt optical effects study*, from L. Moholy-Nagy, 1938, p. 80.

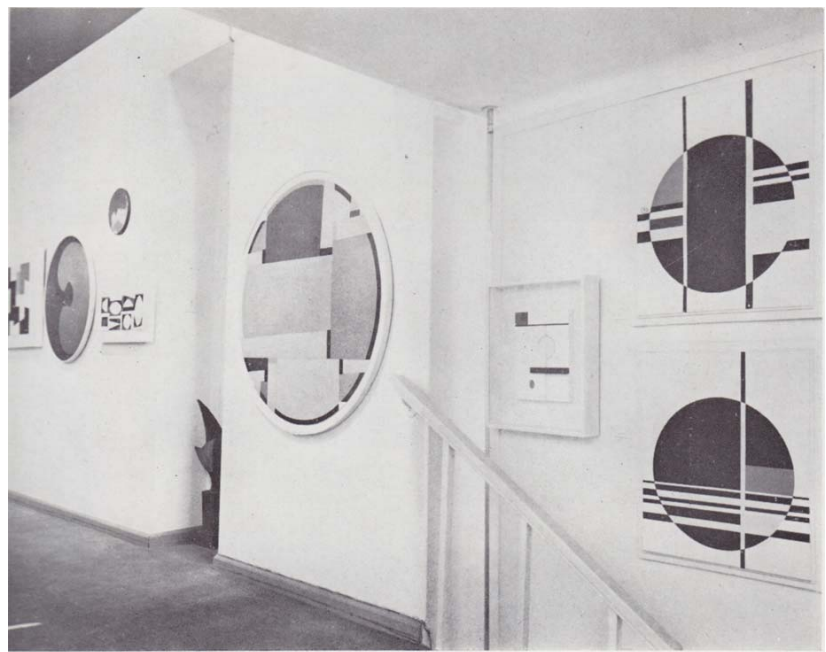


63. L. Moholy-Nagy, *Kinetic sculpture*, 1930-36, from L. Moholy-Nagy, 1938, p. 139.

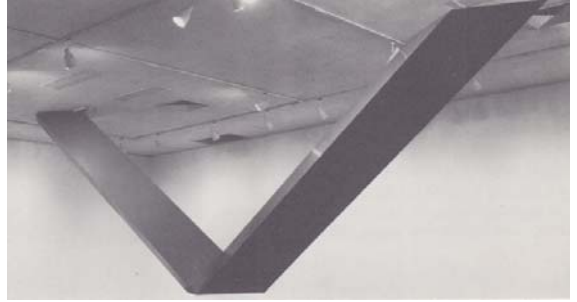




64. Yugoslav pavilion set at the 1950 Chicago Fair by I. Picelj and Z. Radić, from J. Denegri, 2004, p. 18.

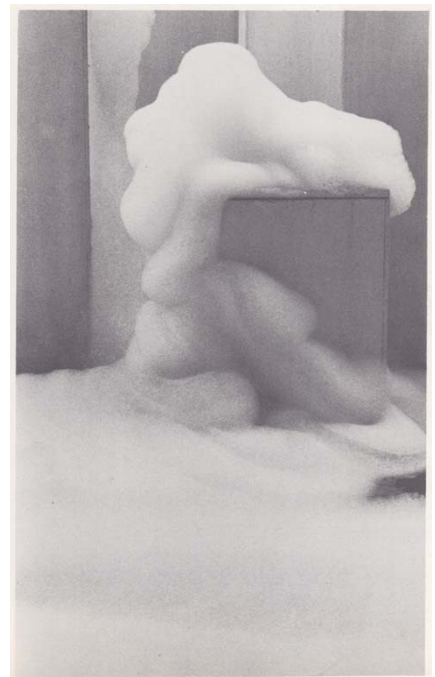
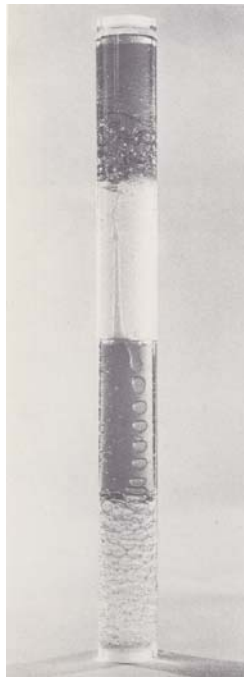


65. Room devoted to *Construction and Geometry in Painting from Malevitch to Tomorrow*, Chalette Gallery, New York, 1960, from «Aujourd'hui. Art et architecture», no. 29, 1960, p. 54.



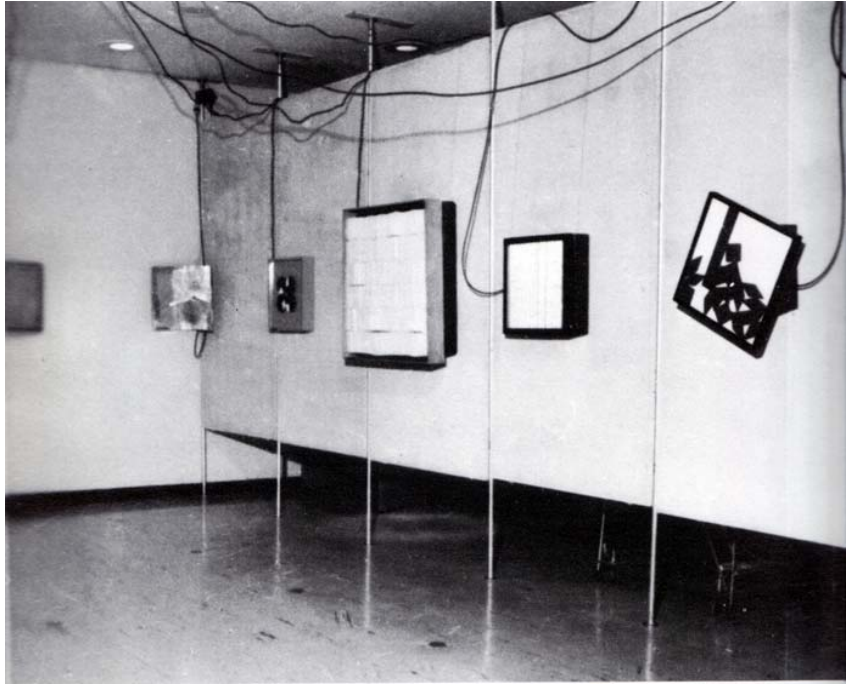
66. K. Noland, *Blue-Green Confluence*, 1963, from G. Rickey, 1967, p. 141.

67. R. Grosvenor, *Transoxiana*, 1965, from G. Rickey, 1967, p. 141.

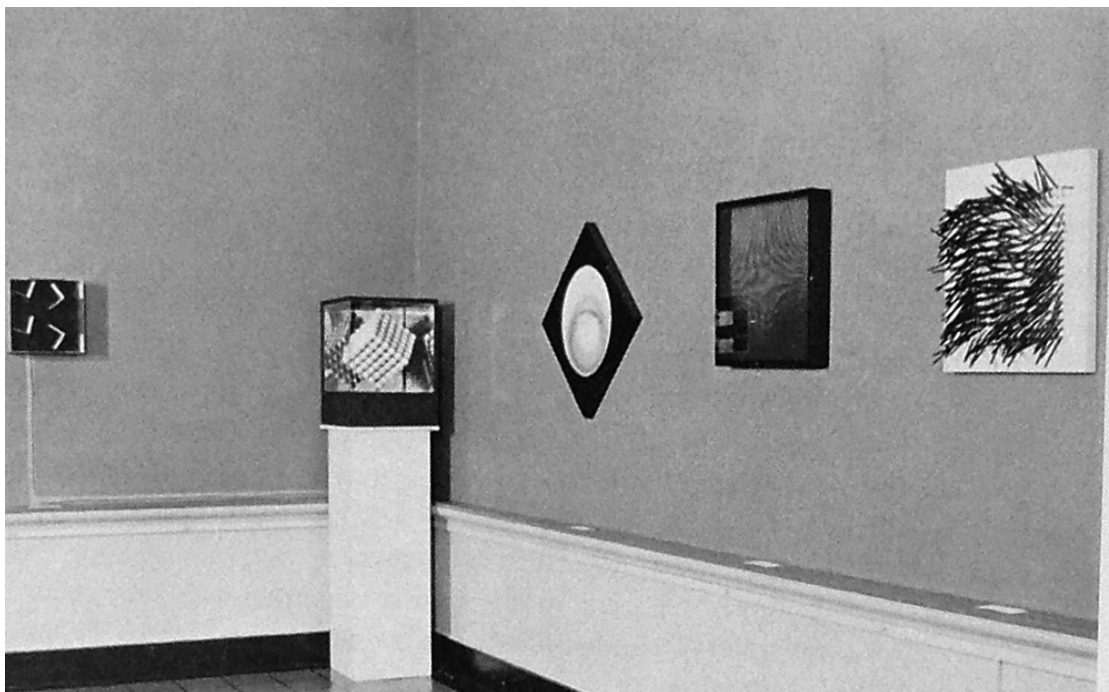


68. H. Haacke, *Column*, 1965, from G. Rickey, 1967, p. 206.

69. D. Medalla, *Cloud Canyons*, 1964, from G. Rickey, 1967, p. 207.



70. Room devoted to exhibition *Kinetic Art Arte programmata*, at the Loeb Center, New York, 1964. On the right works by E. Mari and G. Colombo, from I. Mussa, 1976, p. 16.



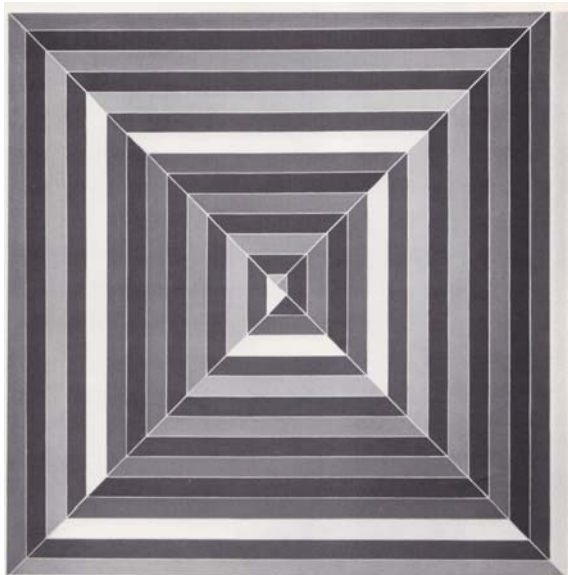
71. Room devoted to exhibition *Kinetic Art Arte programmata*, at the Allen Memorial Art Museum, 1965. On the right works by N Group, from «Bulletin», no.1, 1965, p. 18.



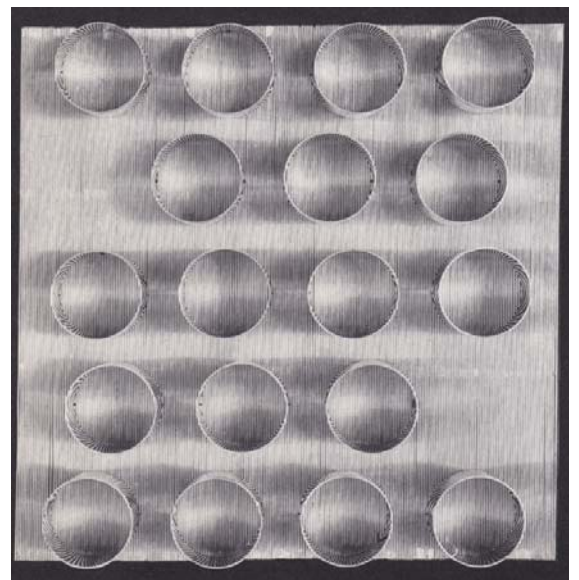
72. P. Dorazio, *Construction Eurasia*, 1964, from *The Responsive eye*, catalogue, 1965, p. 10.



73. M. Louis, *Number 32*, 1962, from *The Responsive eye*, catalogue, 1965, p. 11,



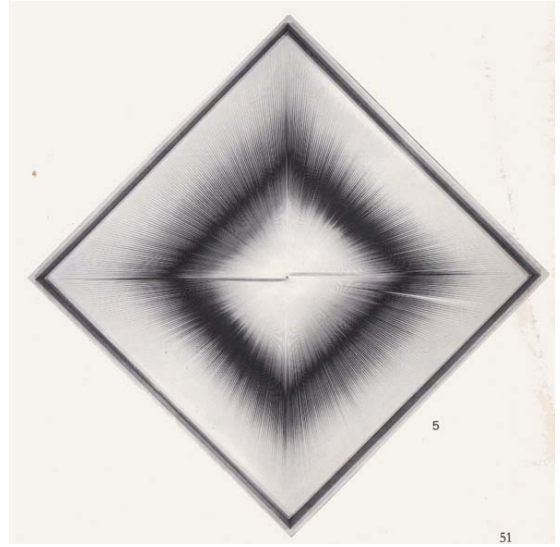
74. F. Stella, *Line up*, 1962, from *The Responsive eye*, catalogue, 1965 p. 24.



75. Gruppo N, *Percezione instabile*, 1963, from *The Responsive eye*, catalogue, 1965, p. 4.



76. K. Noland, *And Again*, 1964, from *The Responsive eye*, catalogue, 1965, p. 44.



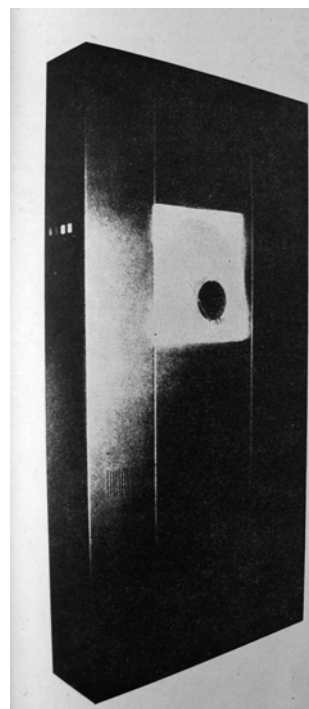
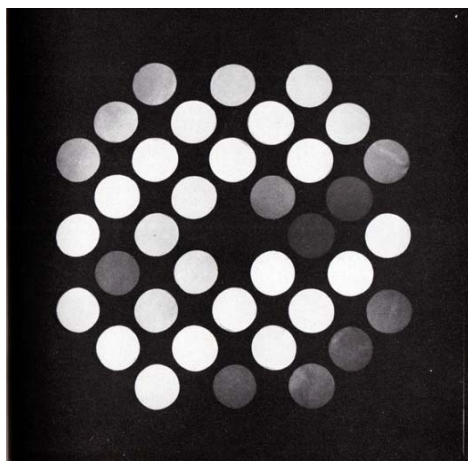
77. T. Costa, *Dinamica Visuale*, 1963, from *The Responsive eye*, catalogue, 1965, p. 51.



78. 1966 Venice Biennial. J. Le Parc, *Changeable Composition*, 1963/65, from *Ricerca e Progettazione*, catalogue, 1970, p. 224.

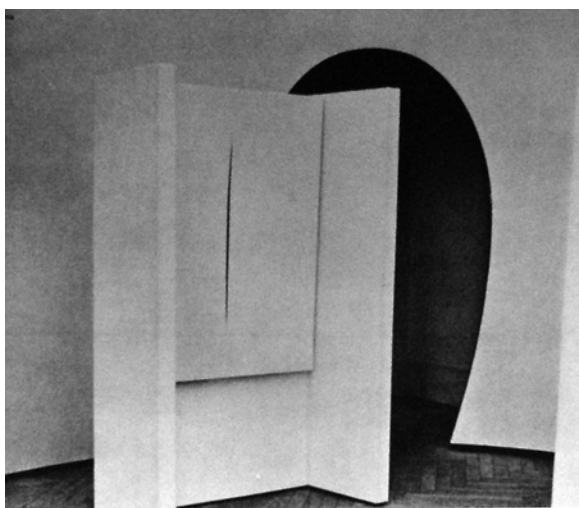
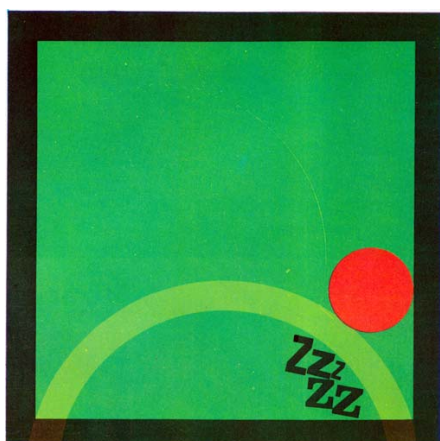


79. 1966 Venice Biennial. J. Le Parc, *Optical glass*, from «Domus», no. 441, 1966, p. 43.



80. B. Munari, *Polariscop picture n.6*, 1966, from *XXXIII Biennale di Venezia*, catalogue, 1966.

81. E. Carmi, *Struttura policiclica a controllo elettronico*, 1966, from «*Čovjek i prostor*», no. 166, 1967, p. 11.



82. E. Carmi, *B-464*, 1966, from «*Le Arti*», no. 6, 1966, p. 24.

83. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1966, from «*Domus*», no. 441, 1966, p. 43



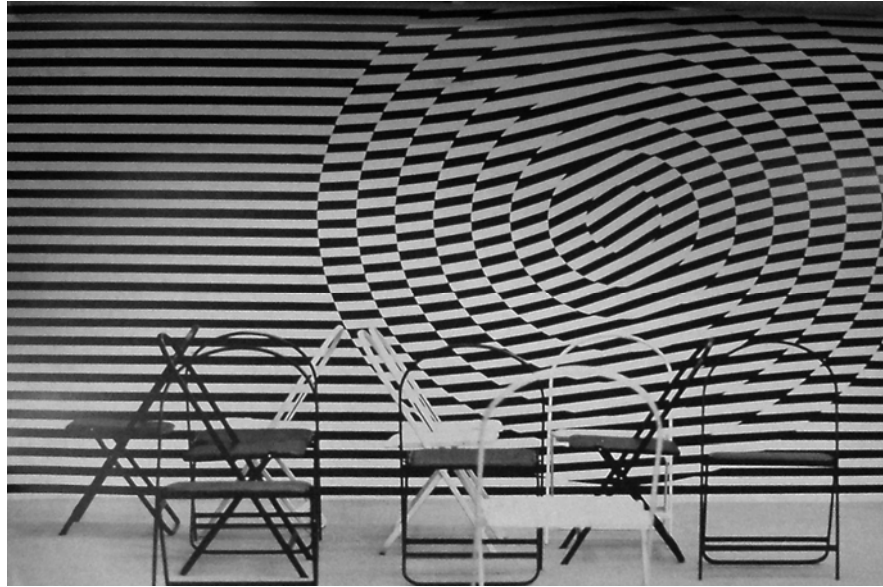
84. Vetrina del Richard Shops, Londra, 1966, from F. Follin, 2004, p. 203.



85. Internal view of the Fly Center, Milan, 1966, from «Domus», no. 438, 1966, p.27.



86. Sale girl of the Fly Center, from «Domus», no. 438, 1966, p.25.



87. Internal view of the Fly Center, Milano, 1966, from «Domus», no. 438, 1966, p.29.

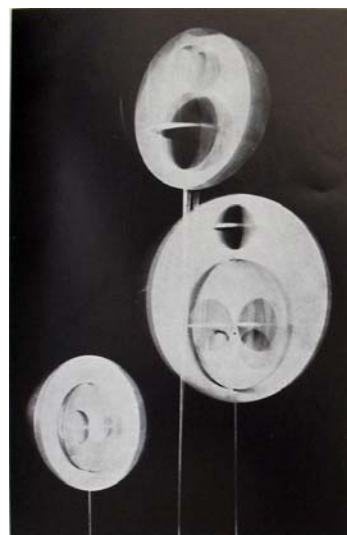


88. G. Crepax, *La curva di Lesmo*, 1965, from *Ciao Valentina*, 2007, p.77.





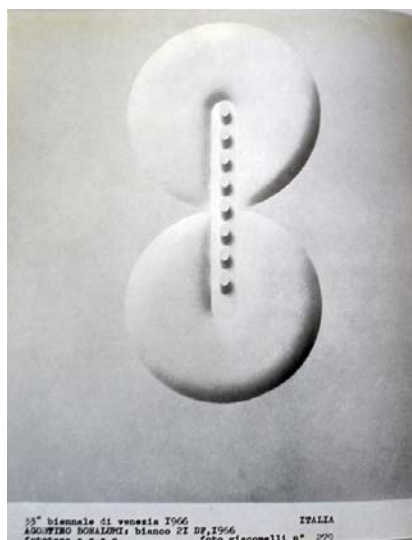
89. A. Srnec, *Mnbil*, 1964, «Umetnost», no.11, 1965, p.65



90. A. Srnec, *Mnbil*, 1964, «Umetnost», no.11, 1965, p.65



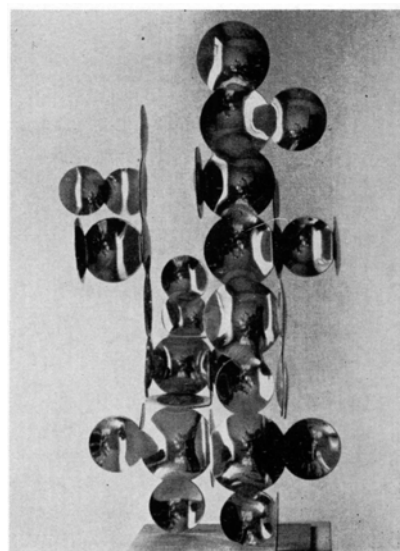
91. G. Alviani, *Pulsing texture surface*, 1966, from «Umetnost», no.11, 1967, p. 27.



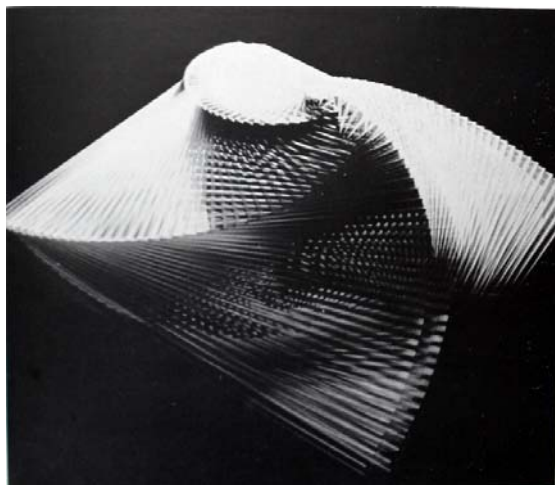
92. A. Bonalumi, *Bianco 21 DF*, 1966, from «Umetnost», no.11, 1967, p. 33.



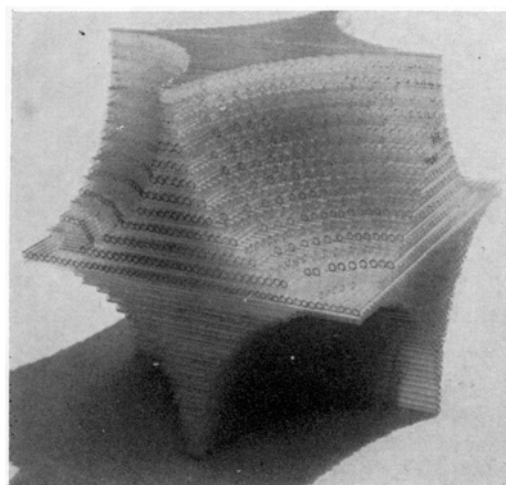
93. P. Scheggi, *Inter-surface curved*, 1966, «Umetnost», no.11, 1967, p. 33



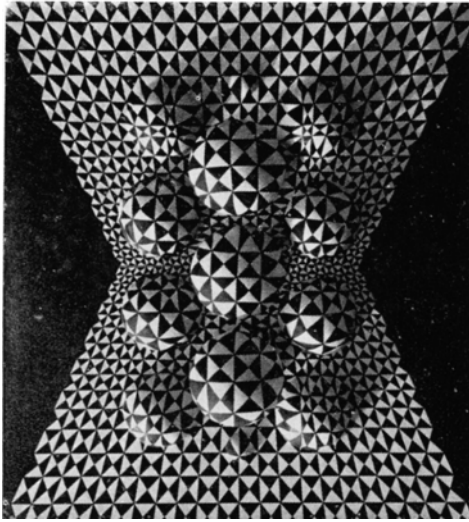
94. V. Bakić, *Lighting shapes XX*, 1965, from *3t – Treći Trijenale Likovnih Umetnosti*, 1967, p. 120.



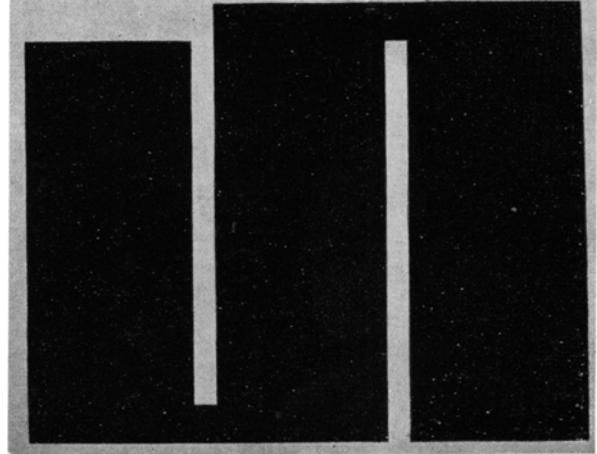
95. J. Dobrović, *Spatial construction*, 1966, from «Umetnost», no. 12, 1967, p. 39



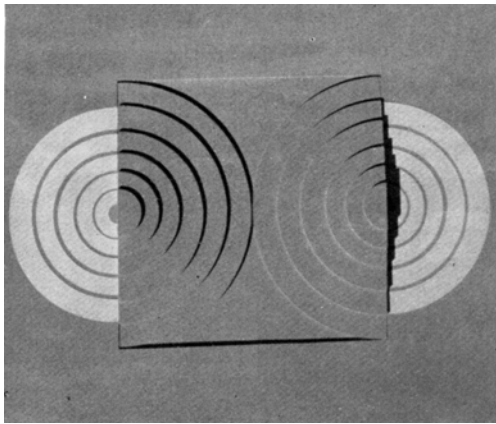
96. V. Richter, *Brought Sphere I*, 1967, from *3t – Treći Trijenale Likovnih Umetnosti*, catalogue, 1967, p. 130.



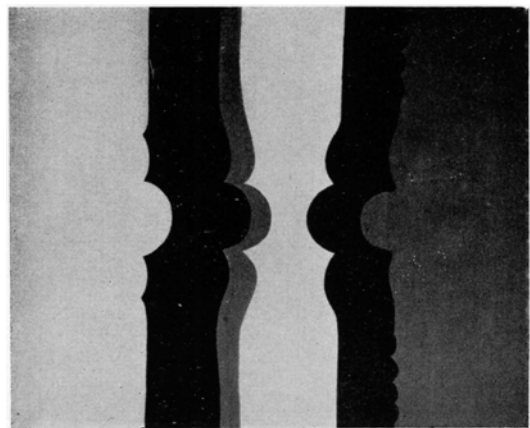
97. M. Šutej, *KT-VI*, 1966, from *3t – Treći Trijenale Likovnih Umetnosti*, catalogue, 1967, p.129



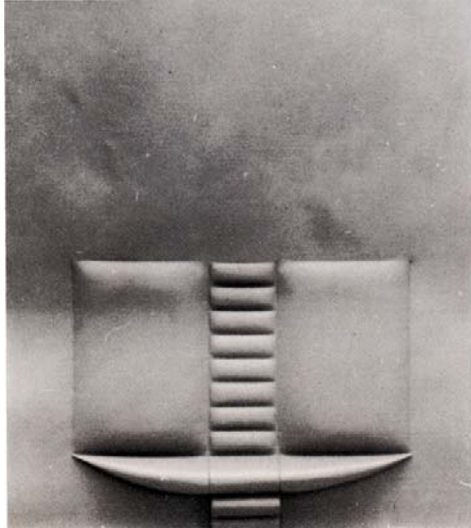
98. J. Knifer, *Composition I*, 1967, from *3t – Treći Trijenale Likovnih Umetnosti*, catalogue, 1967, p. 127.



99. M. Čubraković, *Construction A 67*, 1967, from *3t – Treći Trijenale Likovnih Umetnosti*, catalogue, 1967, p. 123



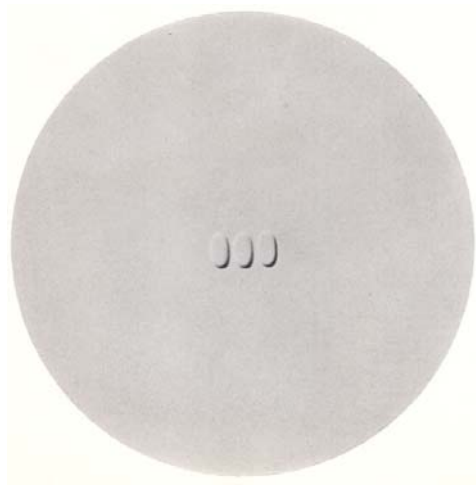
100. E. Feler, untitled, 1966, from *3t – Treći Trijenale Likovnih Umetnosti*, catalogue, 1967, p. 124.



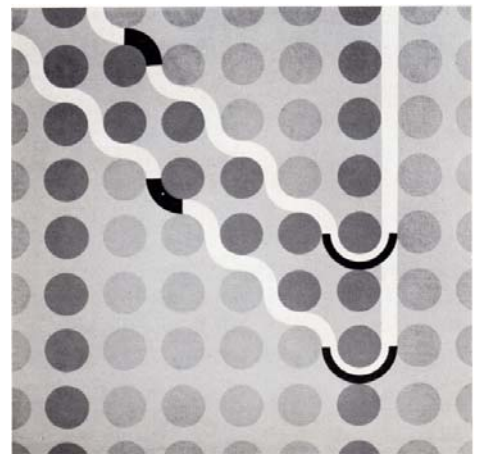
101. A. Bonalumi, untitled, 1967, from *Nuova Tendenza: arte programmata italiana*, catalogue, 1967.



102. L. Fabro, untitled, 1967, from *Nuova Tendenza: arte programmata italiana*, catalogue, 1967.



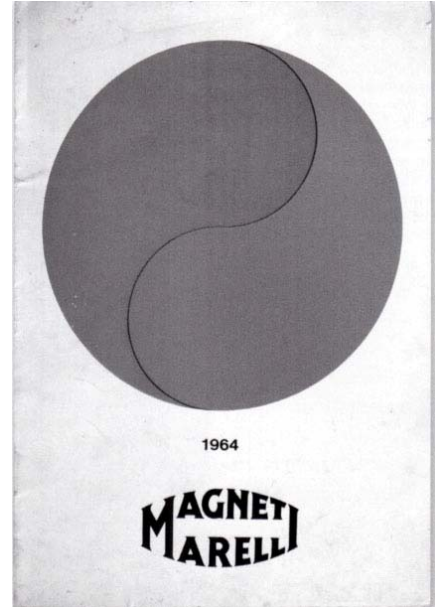
103. T. Simeti, untitled, 1967, from *Nuova Tendenza: arte programmata italiana*, catalogue, 1967.



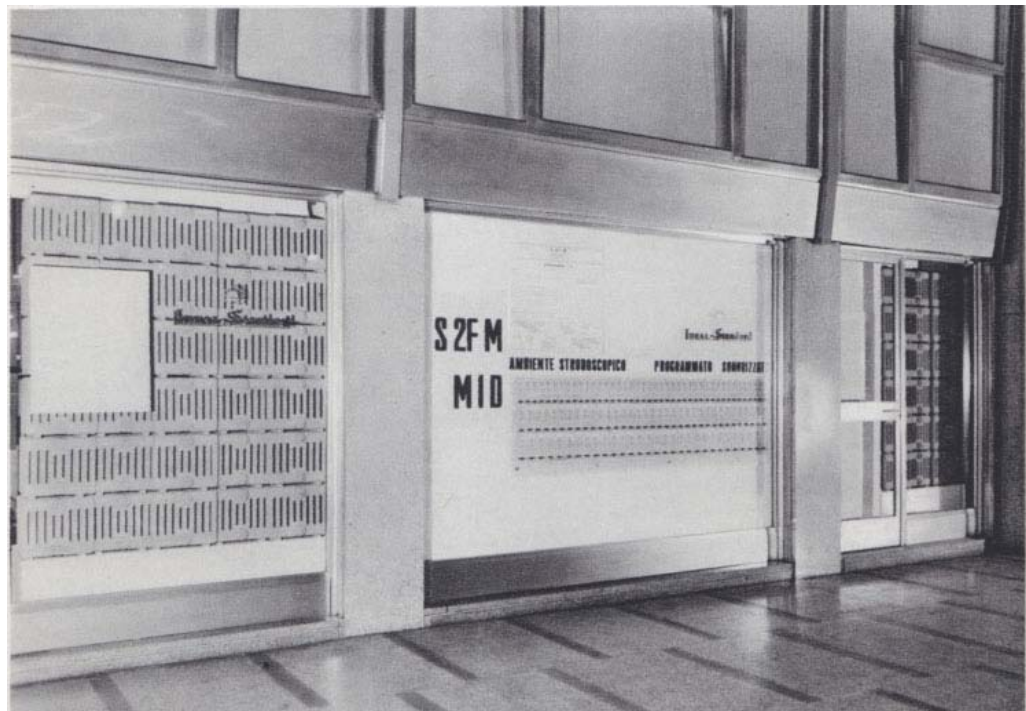
104. C. Nangeroni, untitled, 1967, from *Nuova Tendenza: arte programmata italiana*, catalogue, 1967.



105. Gruppo N, *Kinetic structure*, 1964, from I. Mussa, 1976.



106. Advertising Magneti Marelli by a disk of Kinetic structure, 1964 from V. Feierabend, L. Meloni, 2009, p.93.

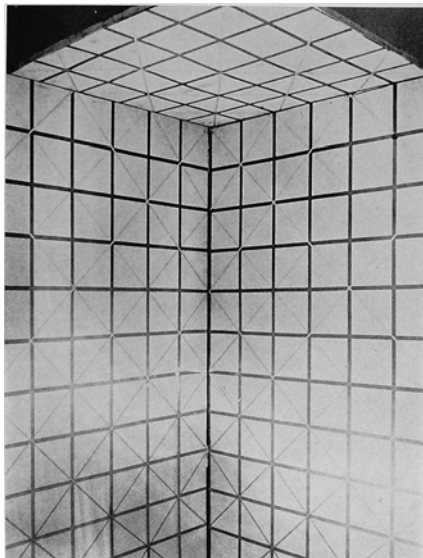


107. MID Group, *Ambiente stroboscopico programmato sonorizzato*, from «Rivista Ideal-Standard», 1966. p.41

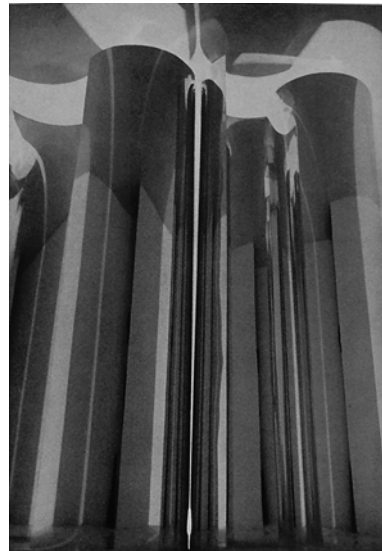
**Chapter 7<sup>th</sup>.**



1. L. Fabro, *In Cubo*, 1966, from *Lo spazio dell'immagine*, catalogue, 1967, p. 83



2. G. Colombo, *After Structures*, 1966-1967, from *Lo spazio dell'immagine*, catalogue, 1967, p.105.



3. G. Alviani, *Interrelazione speculare*, 1967, from *Lo spazio dell'immagine*, catalogue, 1967, p. 71.



4. V. Richter, *Structure*, 1967, from *Trigon 67*, catalogue, 1967.



5. M. Ceroli, *Squilibrio*, 1967, from *Trigon 67*, catalogue, 1967.

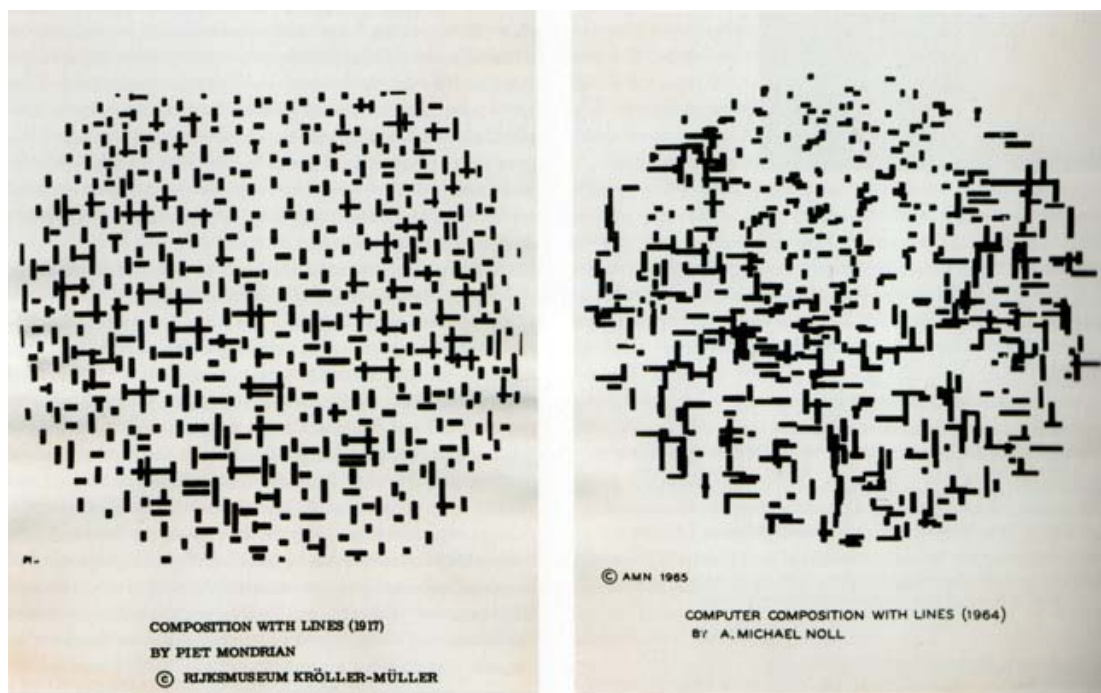


6. Room devoted to *Nove Tendencije*, at the *Tendencije 4*, 1969. In the middle, on the background wall was an art work (aluminium) by Alviani. On the left wall another one (circle with needles) by Picelj. MSU Archive, Zagreb. NT found.



7. Alviani visual poetry performance at the *Tendencije 4*, 1969. MSU Archive, Zagreb. NT found.





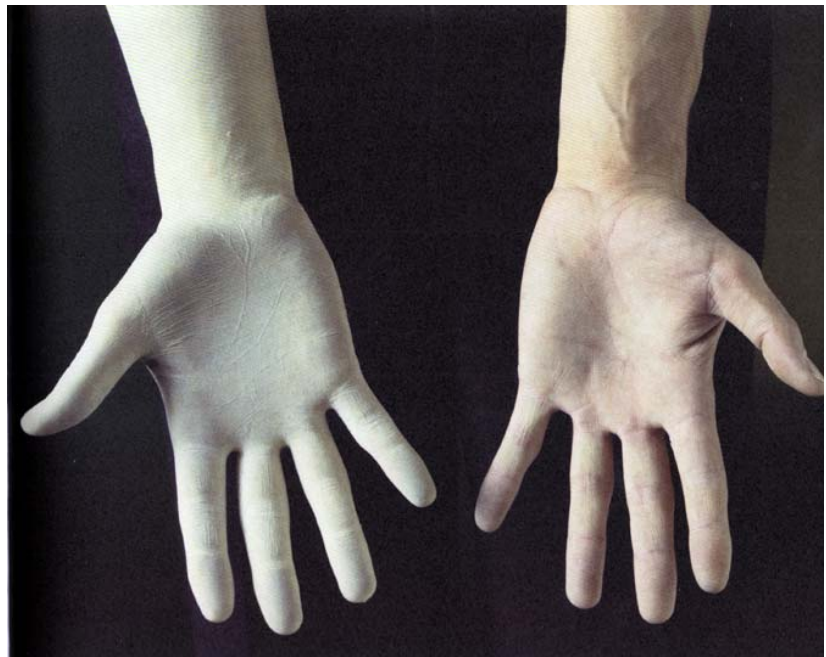
8. Michael A. Noll, *Mondrian experiment*, 1965, from «BIT», no.3, 1968, Tav. II.



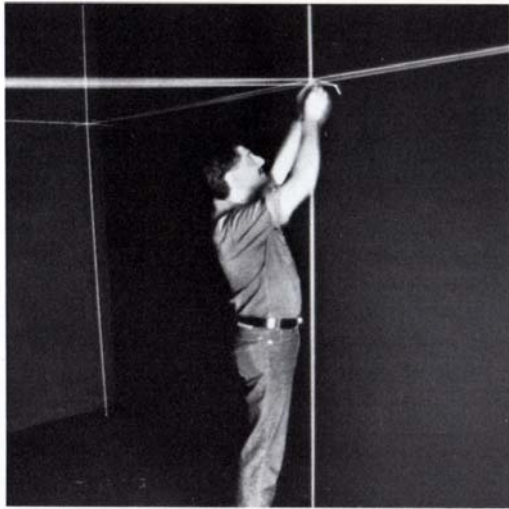
9. Giulio C. Argan and Germano Celant at the *Tendencije 5*, 1973. MSU Archive, Zagreb. NT found.



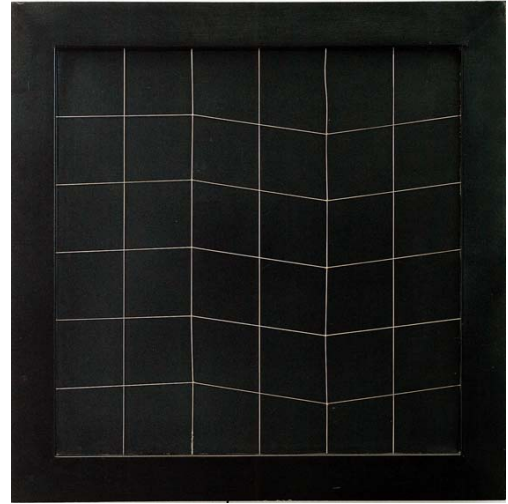
10. Room devoted to *computer visual art research*. On the right 'programmed work' *DIN.GIF100* (1969) by Vladimir Bonačić at the *Tendencije 5*, 1973. MSU Archive, Zagreb. NT found.



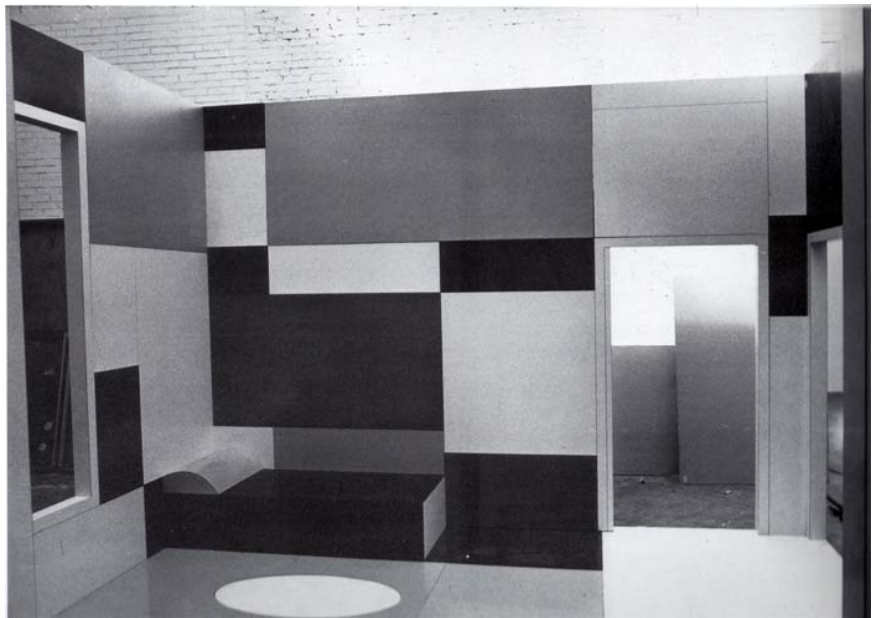
11. G. Penone, *Sviluppa la tua pelle*, 1972, from *Tendencije 5*, catalogue, 1973, p. 105.



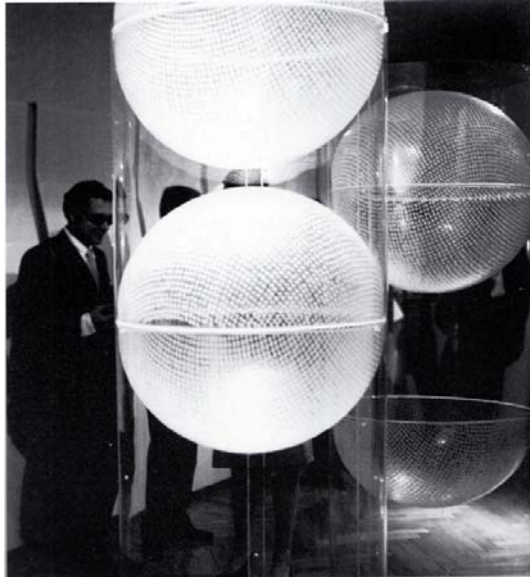
12. Gianni Colombo was setting *Spazio Elastico* (1967-1968) up at 1976 Venice Biennial, from *Cronache della nuova Biennale*, 1978, p. 88.



13. G. Colombo, *Spazio elastico*, 1968, metal, elastic string, electro mechanical movement, 86x86x12 cm. A arte Studio Invernizzi, Milan.



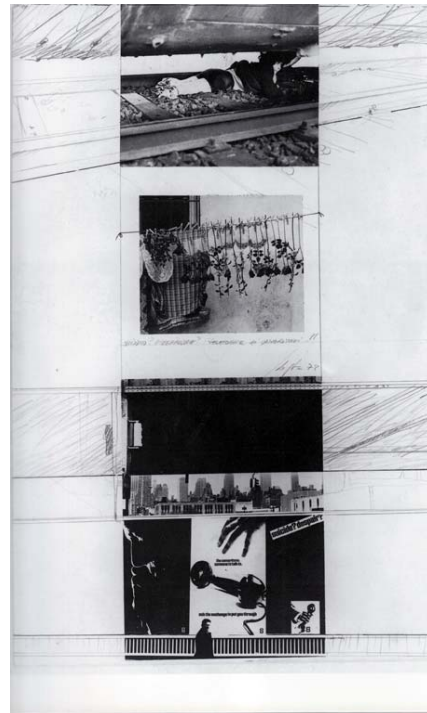
14. P. Mondrian, *Salon de Madame B.*, Dresda, 1926. Setting at the Giardini del Castello, Venice, 1976, from *Cronache della nuova Biennale*, 1978, p. 88.



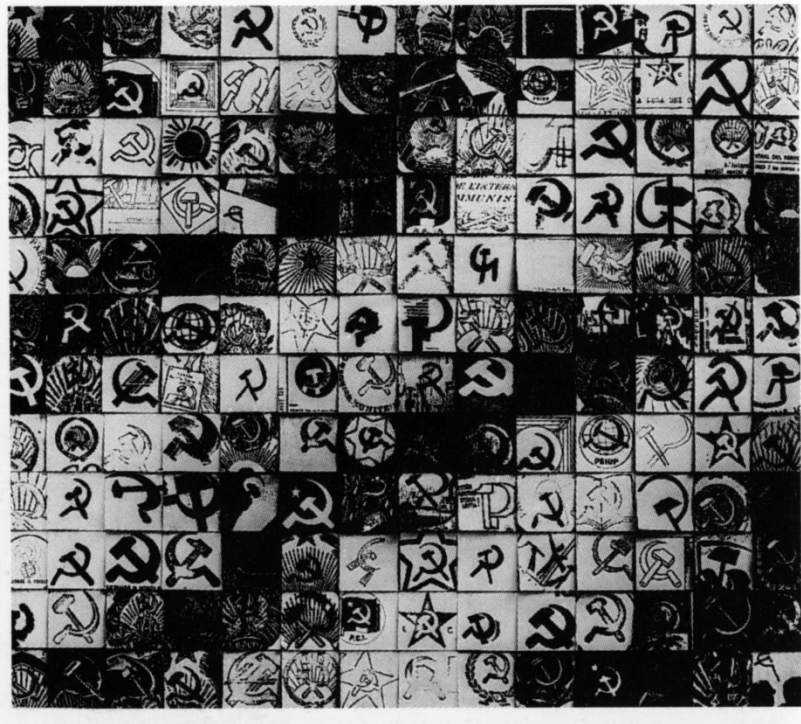
15. U. La Pietra, *Strutturazioni tissurali*, 1966, from V. Fagone, 2001, p. 40.



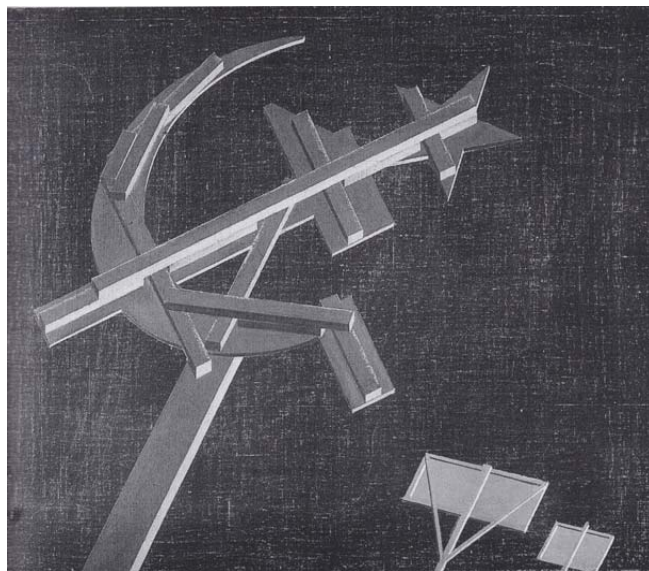
16. U. La Pietra, *Negozio Altre Cose a Milano*, 1968, from V. Fagone, 2001, p. 47.



17. U. La Pietra, *Telefonate ai samaritani*, 1972, from V. Fagone, 2001, p. 101.



18. E. Mari, *Falce e martello*, 1970, from *Tendencije 5*, catalogue, 1973, p. 22.



19. E. Mari, *Studio per l'anniversario*, 1954, from *Tendencije 5*, catalogue, 1973, p. 22.

## Appendix.

### Chapter 2<sup>nd</sup>. Paragraph 1<sup>st</sup>.

**Note 7.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Documentary folder, Visual arts series 1956 16/20. "Premio critica 1956". 6 X 1956, Sa XXVIII. Biennala u Veneciji. Izložba Piet Mondriana

L'esposizione di Piet Mondrian (°)

First title: "Etica ed estetica dell'assoluto"

Accanto alla mostra di P. Klee a Zurigo, l'esposizione dei lavori del pittore olandese Piet Mondrian alla Biennale di Venezia, è stata una fra le più significative manifestazioni della stagione artistica di quest'anno. Sullo schermo che abbraccia la visione retrospettiva di Mondrian le scene si susseguono in un ritmo rapido e serrato. Osserviamo dapprima un albero scuro diramarsi su un grande piano. Le curve ininterrotte, nere, che dal centro si dirigono verso i bordi del quadro rivelano il movimento patetico del fogliame ("Albero" 1910). Nell'istante che segue, l'albero si è dileguato e sulla stessa superficie si muovono solo delle curve. Sullo sfondo bianco-grigio, si intravede ancora lo scheletro dell'albero ma ora si delinea con una forza insolita il ritmo geometrizzante e semplificato che raffigura il movimento della chioma ("Albero Grigio" 1911-13). Questo stesso procedimento si ripete ancora una volta con un gruppo di oggetti su un tavolo: alcuni bicchieri, vasi, libri. Nel quadro che segue gli oggetti scompaiono e i loro contorni neri si addensano in un intreccio di rettangoli e di angoli accompagnati da semicerchi. Qualche particolare geometrico rivela ancora una terza dimensione che ci porta nel discreto spazio della scienza. L'insieme del ritmo di questa struttura, bella ed inquieta, corrisponde però ancor sempre al modo in cui sono disposte le cose vedute. Ciò significa che l'individualità di qualche movimento (come lo spostamento del semicerchio verso il triangolo) esprime ancora il movimento che ci è rimasto impresso dal profilo di qualche oggetto ("Natura morta con vaso" I, II).

Nella serie che viene poi ci appare una "Composizione" (1914) rappresentata su uno schermo ellittico. La quantità di rette nere e sminuzzate, cambia, trasporta e taglia il movimento sia in direzione orizzontale che verticale. La misura del movimento è moderata, mentre la tensione ne risulta ingrandita, perché la sua sorgente non è una sola (Composizione 1917). E poi i tracciati sostituiscono le superfici colorate, che si muovono liberamente e si equilibrano al sole, cioè secondo le regole della grandezza, della forma e del concetto coloristico reciproco. Giunti qui, i visitatori restano interdetti davanti al quadro; cioè non trovano più un punto di riferimento: il ricordo che avevano degli oggetti è scomparso completamente dalla tela (Composizione in azzurro).

Da questo momento appaiono varie "Composizioni (1920-30) che spiegano solo il ruolo di un'unica superficie d'azzurro, giallo o bianco nero. In questa terza parte notiamo un quadrato colorito su un grande piano, chiuso e rafforzato da un contorno nero e sostenuto da varie superfici di un colore rosso puro, blu e giallo. La funzione dei singoli colori in questo accordo è cambiata completamente in ogni nuova composizione ed è spesso inaspettata. Ciò si legge sullo schermo, ma nell'occhio dello spettatore tutta la visione si fonde nel concetto di uno strano gioco, e cioè nel migliore dei casi. Però con questo si rompe pure il contatto esistente fra gli avvenimenti che si svolgono sulla tela e quelli che si formano nell'osservatore, anche se proprio in questo punto il "gioco" si fa più teso e persino più pericoloso". Nella quarta parte, cioè sull'ultima parete della sala di Mondrian, sono esposte composizioni sulle quali osserviamo un'armatura severa e rettilinea. In questa fitta rete di linee nere si muove un piccolo quadrato che cerca il suo momento d'equilibrio in quello strano enigma. Uno sguardo superficiale provoca un equivoco; perciò lo spettatore, arrivato a questo punto, evita la scena oppure si arresta nel dubbio. Qualche volta però c'è qualcuno che difende l'artista richiamandosi all'architettura (come se il pittore avesse costruito solo le facce con misure architettoniche). Eppure ci sono anche dei visitatori che osservano lungamente e con raccoglimento ciò che accade. Mi sovviene di un indiano che veniva qui ogni giorno, e si fermava a contemplare per delle ore. Una sera incontriamo il famoso pittore veneziano Santomaso: - Che cosa pensa Lei di Mondrian, maestro?

Non rispose subito; ma accennò ad una grande superficie bianca, d'una Composizione appartenente alla terza serie. Osserviamo la varietà, e la purezza di tonalità di questo bianco, un colore che non è colore, ma ne acquista tutte le qualità. E poi mentre guardavamo dentro quegli orli neri, duri e quasi metallici, circoscritti a quel grande quadrato, davvero si aprì davanti ai nostri occhi una vastità bianca e pura. Abbiamo sentito come in quella nitidezza, nella profondità di quelle irreale e vuota infinità, si sia raccolta una intima e profondissima esperienza.

Rispetto questo grande pittore – disse Santomaso, anche se mi è estraneo, ma il suo grande errore è fatto che è mondo di ogni peccato. L'idea di un Mondrian asceta, pio e fanatico, mi pare sempre possibile e vera. Si sa che il pittore è cresciuto in una famiglia calvinista e che da giovane ha dipinto le vecchie fattorie di Duivendrecht. A venticinque anni, e verso la fine del secondo decennio, si dedica sempre più spesso a tracciar verticali e orizzontali, per fondare su di esse la visione personale e il suo concetto d'equilibrio. La fattoria e il dogma familiare. Ciò significa la stessa cosa: Mondrian è olandese. Lo confermano inoltre l'impressione dei "grachts" di Amsterdam: rettangoli bianchi di finestre inscritti nelle oscure superfici delle facciate (che sono l'unico ornamento dei palazzi barocchi), l'avarizia di parole della venditrice d'ostriche oppure del pastore olandese, la magnifica e severa geometria del panorama dei "polderi", la stupenda spaziosità del paesaggio, lo sguardo sulle dighe gigantesche e su miglia e miglia di terreno prosciugato. Cioè il sistema rettilineo dell'estetica di Mondrian non è basato unicamente sui "raster" e rettangoli delle fattorie olandesi: si può dire solo che l'origine sia loro comune.

Pare dunque che questo pittore abbia voluto fissare l'idea di un ordine perfetto e definitivo; stabilire una forma d'equilibrio di svariatissimi rapporti in movimento purgato, irrevocabile e assoluto. Per avvicinarsi a questo fine l'artista si è liberato di tutti i peccati: ha cancellato dal suo vocabolario le curve ed i colori, la luce e la profondità. Abbandonò il corpo e lo spazio; rinnegò il momento d'affetto, la confessione, il sogno. È perciò che possiamo osservare (nella terza parte) come concretizza il suo nitido pensiero, su un quadrato bianco, rosso o azzurro, il che vuol dire il più povero e più gretto mezzo d'espressione. Da qui la grandezza interiore e la monumentalità di quel grande quadrato bianco rosso o azzurro (Composizione" terzo decennio). Grazie alla sua virtù della rinuncia, Mondrian si è molto elevato nella fase seguente, che è anche l'ultima. Appare un unico e piccolo quadrato colorato in uno stretto intreccio di grate nere. Non esiste né su, né giù, né avanti, né indietro. Ci troviamo nel punto che è fuori dal peccato, fuori da tutte le casualità, esclusi dal tempo e dallo spazio; nell'assoluto. Siamo dunque in possesso di un segno universale, della formula definitiva dell'ordine puritano: - oppure nello sfacelo di tutte le illusioni? Vera Sinobad

**Note 56.** ASAC Archive, Venice. Historicalal Found. Visual Art series. Unit 91. Mostra storica XXX 1960 Il Futurismo (1959-60); Typewritten text by C.L. Ragghianti on July 3<sup>rd</sup> 1959, Florence.

«Mostra storica del futurismo. Progetto per la Biennale di Venezia, 1960.

[...]Il criterio generale al quale questo progetto si ispira è quello di rendere possibile un'esperienza storica e critica del futurismo (anni 1908-09 – 1916-20 circa) esclusivamente mediante i documenti artistici, le opere. [...]una mostra in cui le opere artistiche, da una posizione passiva od intransitiva, nei riguardi degli spettatori, passino ad una posizione e funzione transitiva e comunicativa, rendendo il più possibile piena la loro autonoma significazione. Questo non escluderebbe necessarie od utili integrazioni anche su altri piani. [...] si vorrebbe tuttavia che questa integrazione fosse svolta con modalità storiche positive, fuori degli schemi abituali e non interpretativi: per esempio l'analisi della derivazione dalle teoriche dell'Einführung, dalla psicologia della forma, dallo scintifismo, dal pragmatismo, e le varie corrispondenze; o la ricostruzione dei miti del macchinismo, dell'energia, della violenza, del razzismo, dell'antistoricismo, dell'irrazionalismo[...]

**Note 80.** MSU Archive, Zagreb. NT Found. N Group folder.

« [...] le organizzazioni artistiche padovane aprono gallerie e mostre per i propri iscritti. Il gruppo "enne" fa una mostra per i suoi componenti: invita a non intervenire. Le organizzazioni padovane, non si sono mai interessate di creare a Padova un ambiente vivo e cosciente delle manifestazioni artistiche contemporanee. Il gruppo "enne" a sue spese, le organizza a scopo culturale. [...]I pittori

padovani sono pronti ad accogliere il plauso delle classi benpensanti. Il gruppo “enne” le dichiara più che mai frigide ad ogni problema e conquista dell’epoca attuale. Il gruppo “enne” è formato da undici fra scrittori, pittori, disegnatori e studenti di architettura. Vuole portare a conoscenza di tutti i fenomeni che determinano i problemi e conquiste del nostro tempo, aiutando così coloro che desiderano aggiornarsi ma che sono ostacolati dalla scarsità di mezzi di informazione. Cerca di combattere l’ignoranza di chi vuol vivere senza fatica al di fuori della propria epoca. Consapevole del momento critico della storia contemporanea pensa che ogni nazione. Ogni città, ogni uomo devono agire per attuare una “società nuova “ priva di confini ideologici, libera dal passato e in continua trasformazione, incessante nella ricerca e nell’usufruirne immediatamente. È consapevole che “l’arte nuova” si attua nella “società nuova »

### **Paragraph 2<sup>nd</sup>.**

**Note 118.** ASAC archive, Venice. Historical Found. Visual arts series. Unit 89 XXX Biennale 1960. Expert International Committee: consultations from April 18th 1959 to July 5th 1959. From July 11<sup>th</sup> to August 11<sup>th</sup> 1959.

1959 April 18th note. Carlo Ludovico Ragghianti:

«[...] che debba essere a tutti chiaro che le divisioni dell’arte per tecnica che le divisioni fra pittura, architettura e disegno cosiddetto industriale ed arte cosiddetta applicata, ecc. - non hanno più ragion e di esistere[...] quindi quando, per es., stamane vi ho detto: badate c’è un Munari (ma, dice, Munari cosa fa; fa la pubblicità, fa dei giocattoli). Bene, sentite, fra un paesaggio fatto non da chi, non lo dico neanche, ma anche da qualcuno di quelli che volete esporre in Brasile, e uno schizzetto di Munari, ma è molto più serio lo schizzetto di Munari! [...] il problema se debba fare o non fare l’architettura, non si può nemmeno porlo, perché, non possiamo mostrare dell’arte astratta senza mostrare certa architettura, in quanto allo stesso fenomeno; e sono fenomeni che non sono distinguibili, hanno la stessa radice, hanno lo stesso processo, la stessa storia.[...] Perché se, ad un certo momento, noi ci troveremo che i grandi artisti invece che pittare sulla tela realizzeranno le loro opere con altri mezzi; allora questi noi dovremmo escluderli, noi dovremmo far ignorare al pubblico, ed ignorare a noi stessi, che c’è un vasto mondo di espressione artistica moderna, che noi non consideriamo perché non rientra in una classificazione, che è una classificazione puramente astratta e fra l’altro arbitraria rispetto al problema storico presente»

### **Paragraph 3<sup>rd</sup>.**

**Note 137.** MSU archive, Zagreb. NT found. Folder Br.01-1961\_1961.NoveTendencije1. Example of application form.

«Monsieur, Nous avons l’honneur de vous inviter à participer avec vos œuvres à l’exposition ‘ART CONCRET’ qui sera organisée par notre musée [...] et se tiendra du 1<sup>er</sup> au 20 juillet 1961. Nous avons confié le choix des participants à Monsieur Almir Mavigner d’Ulm. Monsieur A. Mavignier réunira à cette exposition les artistes qui à son avis forment un groupe international, et se distinguent par des œuvres d’une authenticité et qualité évidentes. Le but de l’exposition est de faire connaître au public yougoslave les nouveaux problèmes préoccupant les artistes qui représentent aujourd’hui, ce que peut-être demain sera appelé avant-garde. Dans cette signification prophétique – que nous désirons donner à l’exposition sans toutefois pouvoir éviter certaines erreurs – réside le grand intérêt de celle-ci»

Typewritten list of April 20th 1961.

«1. Heinz Mack, 2 tableau, 2 objet-aluminium, l’un avec de mouvement et l’autre sans mouvement/ Düsseldorf, Kaiser-Friedrich Ring 16 2. Otto Piene/tableaux/ - Düsseldorf, Cranachstrasse 32 3. Gotthard Müller/tableaux/ - München-23, Siegfriedstrasse 12 4. Gerhard von



Graevenitz /tableaux + les numeros de al revue nota/ - München -. 13, Georgenstrasse 15 5. Almir Mavignier /tableaux/ - ULM, Wörthstrasse 91 6. Piero Dorazio /tableaux/ - Rim, Piazza Armelini 16 7. Piero Manzoni /tableaux monochrom seulement/ -Milano, Via Cernaia 4 8. Enrico Castellani/tableaux/ - Milano, Via Cernaia 4/ chez Piero Manzoni 9. Antonio Calderara /tableau/ - Milano, Via Bianca Maria 35 10. Yves Klein /tableaux monochrommes / - Paris, rue des Beaux Arts, Galerie Iris Clert 11. Jean Tinguely / sculptures en mouvement / - Paris 5<sup>e</sup>. 24 rue Mouffetard, chez Daniel Spoerri 12. François Morellet /tableaux/ Cholet-L-M. rue Porte Baron 87 13. Jesus Rafael Soto /tableaux/ - Paris, Galerie Iris Clert 14. Karl Gerstner/tableau changeables/ - Bâle, Malzcasse 28 15. Paul Talman/tableaux monochrommes et surfaces changeables/ Bâle, Stradthausgasse 24 16. Marcel Wyss/tableaux – sculptures + toutes les numeros de la revue Spiral/ - Berne, Stadion Wankdorf ost turm 17. Maria Vieira/sculptures/ - Bâle, Wasgenringstrasse 74 18. Andreas Christen/tableaux/ Zuriqe, Wilfriedstrasse 19»

Correspondence Božo Bek. Letter to May Bauermeister of June 8<sup>th</sup> 1961.

«Monsieur, Nous avons l'honneur de vous inviter à participer avec vos ouvres à l'exposition 'Avant-garde 1961' qui sera organisée par notre musée [...] et se tiendra du 1<sup>er</sup> au 20 juillet 1961. Nous avons confié le choix des participants à Monsieur Almiro Mavigner d'Ulm. Monsieur A. Mavignier réunira à cette exposition les artistes qui à son avis forment un groupe international, et se distinguent par des œuvres d'une authenticité et qualité évidentes. Le but de l'exposition est de faire connaître au public yougoslave les nouveaux problèmes préoccupant les artistes qui représentent aujourd'hui, ce que peut-être demain sera appelé avant-garde. Dans cette signification prophétique – que nous désirons donner à l'exposition sans toutefois pouvoir éviter certaines erreurs – réside le grande intérêt de celle-ci.»

**Note 139.** Archivio MSU. Fondo NT. Folder N Group. Typewritten papers on which heading was written «alberto biasi ennio chiggio toni costa edoardo landi manfredo massironi scritti dal 1959 al 1961». Landi and Chiggio duo exhibition in Padua, April 1961.

«Sono radicate alcune false interpretazioni/ Che presuppongono posizioni dogmatiche:/fenomenismo e principio di casualità./al fenomenismo è associata la trascendenza,/ che non è più accettabile. Il fenomenismo è di per se stesso contraddittorio/solo perché pone la distinzione/fra cose come appaiono e cose come sono./ne deriva una posizione di trascendenza che postula:/1)il pensiero termina all'essere / 2) l'essere esiste indipendentemente dall'atto di pensiero./ Ma per poter porre l'alterità dell'essere/è necessario un atto di pensiero e conseguentemente/ i due precedenti postulati sono condizionati/ alla proposizione: io penso che.../Altri adoperano il principio di casualità/ per dedurre l'esistenza assoluta delle cose./ perciò postulano l'alterità metafisica del molteplice, / che può pensarsi solo se si pensa l'esistenza assoluta/ delle cose./l'errore è evidente:/ l'unica verità è il cogito./ “il regno dell'intelligibile che solo veniva posto/ come il trascendente luogo senza luogo delle pure idee/nel processo del pensiero si rivela/ come la vita stessa nella sua concreta libertà, / nell'ordine e nell'armonia che da essa si genera/ e nelle quali ciascuno trova la responsabilità// della propria azione, il senso del proprio destino”. A. Banfi»

#### **Chapter 4<sup>th</sup>. Paragraph 2<sup>nd</sup>.**

**Note 85.** ASAC archive, Venice. Historical Found. Curators. Folder Apollonio. Unit 5. Correspondence Apollonio-Meštrović from November 1962 – Januar 1963.

Letter from Meštrović of October 11th 1962. «Egregio signor Apollonio, durante il mio soggiorno a Venezia due settimane fa non ho avuto la fortuna di trovarla. [...] dopo il nostro incontro l'anno scorso in non mi ho fatto più vivo causa una lunga malattia. adesso ho voluto domandarla di tante cose. specialmente vorrei sapere un po' di più della sua conferenza tenuta poco tempo fa alla fondazione Cini della quale mi hanno parlato i miei amici di Padova. perciò la prego di essere così gentile di inviarmene una copia, se è possibile»

Letter from Apollonio of October 22nd 1962. «Caro Meštrović mi è spiaciuto molto che non sia stato possibile incontrarci durante il suo soggiorno a Venezia. mi sarebbe interessato molto sentire un po' più da parte sua della mostra che prepara a Zagabria. molto volentieri le manderò il testo della mia conferenza tenuta a San Giorgio appena mi saranno consegnate le copie ciclostilate che purtroppo non sono ancora pronte»

Letter from Apollonio of November 21st 1962. «Caro Meštrović, la ringrazio molto per la sua Lettera e per tutte le notizie che con essa mi ha fornito. sono d'accordo con lei sul fatto che non è ancora possibile fare una scelta precisa delle esperienze in atto che vanno sotto il titolo di "Nuove tendenze", oppure di "Ricerca di nuove strutture". avrà potuto apprendere dal testo della mia conferenza, che spero abbia ricevuto, come anch'io consideri queste attività come una svolta piuttosto profonda e tale da prospettare possibilità completamente nuove, destinate a coinvolgere il complesso di una civiltà moderna in via di precisarsi. per quanto riguarda l'articolo che lei mi ha mandato vedrò di interessarmi per pubblicarlo da qualche parte. penserei di proporlo ad "Art International". lei dovrebbe permettermi però di apportarvi qualche correzione riferentesi soltanto alla lingua»

Letter from Meštrović of November 26th 1962. «Caro signor Apollonio, sono veramente felice del fatto che ci sono delle concordanze tra la sua e la mia opinione riguardo alle nuove esperienze dell'arte attuale. ho letto con tanto interesse il testo della sua Conferenza per cui la ringrazio moltissimo. ho trovato certi punti di vista molto importanti ai quali io non avevo mai pensato prima e anche certe osservazioni delle quali si dovrebbe discutere per poterle approfondire. ne avremo la bellissima occasione nel maggio prossimo quando, spero, verrà anche lei a Zagabria. per il momento se lei me lo permetta, io farei la traduzione della sua conferenza per una emissione alla Radio o forse per una rivista. la ringrazio per la lettera del 21 novembre e per il suo interessamento del mio articolo»

Letter from Apollonio of December 12th 1962. «Caro Meštrović, la ringrazio per la sua ultima lettera e non ho nulla in contrario, anzi sono lietissimo, se lei vorrà usare il testo della mia conferenza allo scopo di divulgare le idee in Jugoslavia. soltanto la pregherei di voler citare o comunque ricordare che si tratta di una conferenza tenutasi al IV Congresso di Alta Cultura svolto alla Fondazione Cini di Venezia»

Letter from Apollonio of January 8th 1963. «Caro Meštrović, ho rivisto il suo articolo ed ho cercato di darvi una forma italiana più adeguata rispettando il suo pensiero secondo l'interpretazione che ne ricavo. le restituisco il testo sia perché controlli che il suo pensiero fondamentale non sia stato falsato, sia perché voglia chiarirmi alcuni dubbi segnati con un punto interrogativo»

*[Form Meštrović's original version with some revised parts ( ) or edited ones #...# by Apollonio]*

I. Se indagiamo il senso dell'arte attuale in quello che essa è come dato di fatto ovvero in quella, come fenomeno del giorno, esprime e promette per domani, davanti ai nostri occhi si (di)spiegheranno questioni sia (su)della problematicità sia (su)della sua totale apertura al Veniente (verso il futuro). nel primo caso ci troviamo davanti ad essa come davanti a qualcosa che non ci interessa né di per se stesso né, molto meno ancora, come (un) enigma; nel secondo caso (invece) poi le attribuiremo anche quella contingenza che essa obiettivamente forse neppure possiede. questi sono quindi due accessi completamente diversi ed è fuori dubbio che anche le forme d'arte alle quali questi (farebbero riferimento) si rivolgerebbero con #un# interesse alquanto profondo saranno non soltanto differenti, ma (per di più, a causa del) anche, con il loro potenziale contenuto ideologico, apertamente opposte: se mai di questo tema (valore ideologico si può parlare) (?) in quanto si tratta di un'arte accertata, #si può parlare#, dato che l'arte che ha conseguito il vero livello del proprio nome eo ipso si esenta da ogni simile discussione. in pratica però è altrimenti ed il titolo d'arte che concediamo ai prodotti di una certa attività è condizionato e si riferisce più al suo genere che non ai suoi risultati. dunque uno dei due menzionati punti di vista inevitabilmente si deciderà in favore di quella linea di demarcazione del tempo la quale conclude e logora tutti i fenomeni fino all'orlo da lei (limite che ha) segnato; #quel#l'altro punto di vista, ancor più

inevitabilmente, sgorgerà (scaturirà) da questa stessa risultante che se la vede (ci si trova) davanti prima che (essa) sia de iure tracciata (tracciata de iure). da questa posizione demarcatoria, se fosse possibile stabilirvisi, si potrebbe forse discernere nel modo più preciso ciò che è rimasuglio (residuo) e che se ne va (si distacca) da ciò che è promessa e che viene (d'avvenire). essendo però questa posizione nient'altro che il tempo stesso nel suo volgimento, non è possibile soffermarvisi. (è) possibile soltanto appartenere ad una delle parti della storica corrente (corrente storica) maestra che in se stessa si spacca e biforca verso quello che trascina seco si dal punto d'origine(,) nonché verso il cemento e l'ascesa del #suo# nuovo passo che è visibile soltanto dall'interno di questa corrente.

è tutt'altro che facile discernere queste due cose non soltanto per ragioni soggettive d'appartenenza, semiappartenenza o non appartenenza assoluta, ma anche perché la realtà in cui tutto ciò viene realizzato si riflette in molti specchi ugualmente sferici nei quali è difficile discernere (distinguere) ciò che dell'uno si riflette nell'altro e vedere (oppure individuare) soltanto un riflesso puro e limpido. i riflessi della vita, infatti, sono pure nell'arte tanto intrecciati e tanto fallaci che per nessun atto (di questa) può essere con certezza fissato (fissato con certezza) da dove mai proviene (provengono) e dove tende (tendono), qual è (quale ne è) la #sua# ragione e quale ne sarà l'effetto. c'inganniamo però se pensiamo che un effetto immediato non esiste, quantunque spinto in avanti a perdita d'occhio, come ugualmente c'inganniamo pensando che esso sarà più grande se riduciamo le ragioni della sua manifestazione e se artificialmente distendiamo (estendiamo) la sua portata (?). Accanto a #tutto# ciò è inevitabile tener presenti tutti i problemi fondamentali dell'arte come concetto, cosa essa sia – non come fenomeno, forse anche secondario, dell'attività umana, ma come indicatore continuo della storia sostanziale dell'uomo e riflesso essenziale della sua messa a confronto con l'Inevitabile, una prova del superamento dell'Inesorabile.

è inutile insistere che la funzione dell'arte non è unica e sempre la stessa: oggi ci sembra persino che neppure la (sua) natura di essa è (sia) sempre la stessa (;) ciò nonostante resta il fatto che questa è la sfera in cui l'uomo si cimenta nel modo più completo (,) in cui le sue forze morali e spirituali si specchiano infallibilmente (,) senza riguardo alla qualità dei pro e (dei) contro che diedero spinta alle fondamentali intenzioni vitali del superamento dei propri limiti e (delle proprie) restrizioni. Appunto qui, nell'arte, constateremo che presso l' (nell') uomo non c'è né caduta né rassegnazione completa, che la sua profonda ristrettezza, che non vi è strada su cui potrebbe totalmente sviarsi, totalmente e per sempre smarrirsi. ma sappiamo benissimo quanto l'uomo – purtroppo – si svia, quanto esso è (si trova) in balia delle forze degli elementi, quanto è ancora offuscato (ancora offuscato è) il suo sguardo.

ma è l'arte ugualmente un atto di opzione e di eventuale sviamento? è suscettibile dell' (all') influenza di forze super coscienti, è sempre chiaroveggente? la sua reazione è un segno certo e chiaramente leggibile di un movimento veramente profondo? è in grado, e come, di mostrare da se stessa verso dove galleggia il fragile banco di ghiaccio del mondo umano sul mare gelato della storia(,) quali sono gli sprofondamenti interni di questo mondo e dove (s'ha da) poggiare il piede per superarli? in ogni modo i fenomeni d'arte possono essere sintomi di stati d'animo generali, ed è di grande importanza essere in grado di leggerli.

II. Durante il (la) secondo (a) Biennale parigino(a) dei giovani #l'autunno scorso# alcuni artisti appartenenti al Gruppo di Ricerche d'arte visiva (Groupe de Recherche d'Art Visuel) pubblicarono un breve manifesto in cui (,) sotto il titolo: "Niente più mistificazioni!", espongono (esposero) la loro opinione e (la) presa di posizione in merito allo stato dell'arte contemporanea nel mondo. prima di tutto richiamano (l')attenzione alla (sulla) superficialità ed uniformità generali, le quali poté osservare ogni sobrio spettatore (ogni sobrio spettatore poté osservare) passeggiando per la sala del Biennale nell'ala sinistra del Museo dell'Arte Moderna; (essi) puntano poi sulla lamentabile dipendenza nonché (e) (la) sommissione completa della giovane generazione ai pittori consacrati (ciò che appena può dirsi soltanto una crisi di crescita), nonché sull'incoerenza e l'incoscienza totale (,) non soltanto degli esponenti (,) ma anche degli organizzatori, riguardo (rispetto) alle caratteristiche reali della vita dell'uomo di oggi.

Proseguendo poi (quindi) l'analisi di questa (tale) situazione essi constatano come quello che una volta fu atto di ribellione si sia poi fossilizzato in una ripetizione senza fine: fatto a cui avrebbero contribuito le consacrazioni ufficiali e interessate delle tendenze oggidì già prive di ogni (qualsiasi) vitalità. in realtà non si ha (è) fatto niente perché il pubblico fosse informato intorno alle preoccupazioni dell'arte attuale ed il (e la) Biennale di Parigi già nel secondo anno della propria esistenza si chiuse nella formula che lo(a) rese inefficace a guisa di altre manifestazioni e saloni che sono incapaci (di) compiere o (di) significare checchessia (qualcosa) di serio

L'unico risultato logico di tutto questo è il gesto superbo dei Neodadaisti (,) i quali pullulano un po' dappertutto in Europa e in America. diciamo tra parentesi che l'atto dei Neo-dadaisti, è quasi sempre vano, fallito e lontano dall'effetto che una volta aveva (aveva una volta), tanto più che nel maggior dei (di) casi questi artisti mancano anche di originalità. a dir vero la reazione dei Neodadaisti è in molti casi (spesso) (in)comprensibile ed in ogni modo risulta da determinati stati d'animo (esistenti) nella società contemporanea, ,ma il suo contributo e nondimeno negativo, benché, anche come tale, in ultima analisi ## giovi a schiarire le idee. in questa (simile) ondata, che è di carattere piuttosto effimero, ci sono pure delle figure interessanti che non si limitano alla ripetizione e all'imitazione delle vecchie arguzie ed (e dei) antiquati metodi (metodi antiquati). facciamo menzione soltanto di passaggio del "realismo di accumulazioni" di Arman il quale, ammucciando un gran numero di stessi (dei medesimi) detriti della vita quotidiana e dell'industria, consegue un quadro ossessionante nonché una dimensione irrealistica di quantità della realtà materiale; ovvero (oppure ricordiamo) Piero Manzoni il quale #è#, nella desacralizzazione del concetto di tradizionale e convenzionale di artista, (è) impareggiabile quanto alla straordinaria perspicacia(a) ed #alla# audacia d'atteggiamento. #Però# i(I)l manifesto sopraccitato mirava (però) a richiamare l'attenzione sui giovani artisti in molti paesi le cui posizioni d'idee differiscono completamente da queste (qui) e da quelle che mostra(ò) il(la) Biennale (parigina). il punto di partenza della loro attività (va posto nelle) sono le seguenti affermazioni:

- la nozione dell'Artista Unico e Ispirato è anacronistico e antiquata;
- la realtà plastica non è da cercare (va cercata) in un momento effimero come quello della realizzazione dell'opera ovvero quella della realtà del medesimo e neppure nel momento di emozione dello spettatore;
- un'opera stabile, unica, definitiva e insostituibile va contro l'evoluzione della nostra epoca;
- deve cessare la produzione esclusiva per l'occhio coltivato e sensibile, per l'occhio intellettuale, esteta e dilettante.

Dopo aver preparata pure una pubblica discussione sul tema di come mutare lo stato odierno nell'arte figurativa, i membri del Gruppo di Ricerche d'Arte Visiva (Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral) hanno esposto nel mondo (in modo) alquanto più completo le loro tesi, considerando parallelamente i rapporti artista-società, opera-occhio e i valori plastici tradizionali.

constata(tondo) che l'odierno rapporto artista-società si basa sull'idea che l'artista è unico e isolato, sul culto della personalità, su tutto un mito di creazione, su concezioni estetiche e antiestetiche sopravvalutate, e in primo luogo sulla produzione per #l'# élite, produzione di esemplari unici il cui valore dipende dal mercato d' (dell') arte, i membri del Gruppo insistono sulla necessità di spogliare la concezione e la realizzazione dell'opera d'arte da ogni mistificazione e ridurle ad una semplice attività dell'uomo. inoltre è necessario cercare nuovi modi e nuovi mezzi di contatto tra le opere e il pubblico; eliminare la categoria "opera d'arte" e i suoi miti; sviluppare nuovi accessi alla (sua) valorizzazione; creare opere moltiplicabili; cercare nuove categorie di produzione al di là del concetto del quadro e della scultura – e liberare il pubblico da ogni influsso negativo e da ogni deformazione di gusto nel valorizzare: #tutto# conseguenze(a) dell'estetismo tradizionale – ed in tal modo creare una nuova situazione artista-società.

considerando il rapporto opera-occhio finora esistente il Gruppo insiste che l'occhio si considerava (era considerato) soltanto intermediario nel fenomeno artistico, basantesi (che si basava) su incitamenti extravisivi (soggettivi o razionali) e sulla dipendenza dell'occhio da un livello estetico

e culturale. collocando la realtà plastica nello stesso (sullo stesso piano del) rapporto tra oggetto e occhio umano è necessario eliminare ogni assoluto valore (valore assoluto) della forma stabile e fissa(bile), sia che si tratti di forma che idealizzi la natura (arte classica) #,# o di forma che rappresenti la natura (arte naturalistica) #,# o di forma che sintetizzi la natura (arte cubista) #,# o di forma che geometrizzi la natura (arte astratta costruttivista) #,# o di forma razionalizzata (arte concreta) #, oppur# o di forma libera (informel, tachismo), ecc. Si devono pure eliminare i rapporti arbitrari tra le forme (rapporti di dimensione, di luogo, di colore, di significazione, di profondità, ecc.); spostare l'abituale funzione dell'occhio, che consiste nel conoscere attraverso la forma i suoi rapporti, verso una nuova situazione visiva basata sul campo della visione periferica e sull'instabilità; creare un tempo d'apprezzamento che sarà basato sul rapporto occhio-opera trasformando così l'abituale qualità del tempo.

da tali impostazioni risultano pure valori figurativi del tutto nuovi. i tradizionali valori figurativi (tradizionali) si fondano sull'opera che è(considera) #,# unica, stabile, definitiva, soggettiva, conforme a leggi estetiche o antiestetiche. per trasformare questi valori è necessario limitare l'opera a una situazione strettamente visiva; stabilire un rapporto più preciso tra l'opera e l'occhio umano; ristabilire l'anonimità e l'omogeneità della forma e dei rapporti tra le forme; valorizzare l'instabilità visiva e il tempo della percezione; cercare l'opera non definitiva che sarà tuttavia esatta, precisa e tale quale fu voluta; spostare l'interessamento (e) verso situazioni visive nuove e variabili basate (fondate) sulle costanti che derivano dal rapporto opera-occhio; fissare l'esistenza di fenomeni indeterminati nella struttura e nella realtà visiva dell'opera-e, partendo da ciò, concepire nuove possibilità che apriranno un nuovo campo di investigazioni.

III. In queste impostazioni non è formulata soltanto una nuova estetica nella serie delle preesistenti; si tratta infatti di un generale spostamento dei problemi fondamentali dell'arte dai vicoli ciechi nei quali si dibatteva finora, su un nuovo binario abbracciando con lo sguardo gli essenziali mutamenti e le positive cognizioni esistenti nelle fondamenta dell'odierna civiltà e società (della civiltà e società odierne) – nonché fissando i dati di base dell'arte plastica. le impostazioni sopra accennate sono soltanto un arido riassunto di un'idea molto più larga e più complessa la quale certo richiede ancora una (completa) maggiore elaborazione teorica e una spiegazione (chiarificazione). è di importanza essenziale però che essa sia germogliata dalle correnti più progressive dell'odierno pensiero e che sia incastrata in quella realtà su cui è concentrato pure il principale interesse della scienza odierna. i termini in uso, i concetti e gli elementi nei quali abbracciamo con lo sguardo e tentiamo di vedere la nuova realtà plastica, non sono né di moda né arbitrari. essi semplicemente significano il fatto che la reale avanguardia dell'arte figurativa porta verso quell'incognito ambito dell'immaginazione sul cui video si delineano nuove (,) finora non conosciute (,) strutture della realtà esistenziale del mondo. lo spostamento dell'epicentro d'interesse dall'occhio e dall'oggetto nello stesso rapporto tra loro indica che l'arte spontaneamente presente dove si trova e in che consiste questa realtà. essa si manifesta oggidi come una determinata determinante che è (si trova) al di là del soggetto e dell'oggetto. codeste cognizioni, cui pervengono non solo la scienza ma anche l'arte, origineranno anche (inoltre) un nuovo quadro di rapporti sul piano sociale, un quadro che d'altronde già si ricostituisce di per se stesso parallelamente e spontaneamente. è chiaro che in questo quadro la dimensione individualistica dell'uomo, sia quella romantica (che esalta la sua parte) che (sia) quella tragica (che la riduce in uno stato di disperazione e privo di aiuto), verrà ridotta ad una misura reale che sarà ugualmente applicabile ad ogni individualità umana. il valore del suo atto non dipenderà più da un aberrazione positiva o negativa e quindi #,# anche la funzione dell'artista inevitabilmente diverrà un'attività umana di uguale valore con le altre.

ecco le posizioni d'idee verso le quali è diretta e dalle quali muove la vera (autentica) avanguardia artistica odierna nell'aspirazione di compenetrare nelle veritiere (le più vere) condizioni dell'uomo. forse non ci vorrebbe (c'è) una prova migliore della loro necessità e ragionevolezza dal (del) fatto che simili idee si manifestano già per tutto il mondo. e in assoluta indipendenza tra loro. Nonostante una certa differenza nell'attività pratica presso molti artisti più giovani di numerosi paesi, nei #loro# programmi e nelle #loro# opere vengono sostenute le medesime idee fondamentali ed esiste la medesima coscienza della propria situazione, della necessità di una trasformazione della

vocazione d'artista, delle nuove modalità della realtà nonché del modo in cui queste modalità devono riflettersi nell'immaginativa sociale e spaziale (??) dell'artista.

citiamo l'esempio molto caratteristico e significativo del gruppo dei giovani artisti padovani (Gruppo N), studenti di architettura, la cui molteplice e multiforme attività nonché una (ci impressiona non meno che la loro), maturità di opinione #ci impressiona#.

Ecco un brano (significativo) dal (del) loro articolo (scritto) nel quale si riassume l'evoluzione dell'arte moderna verso la nuova concezione spaziale: *“La concretizzazione dello spazio figurativo dell'arte neoplastica e razionale si determinò per una espansione della zona centrale verso la periferia della tela. l'accettazione della bidimensionalità della superficie risolse il problema della continuità temporale nello svolgersi degli spazi. però lo studio sempre più oggettivo delle figure spaziali in natura dimostrò che queste si formano per una doppia tensione che parte dal centro e vi ritorna. il mezzo pittorico tradizionale si rivelò in-adatto ad una simile raffigurazione. la guerra e l'informale hanno offuscato queste ricerche. contemporaneamente, la tendenza surrealista e più tardi la tachista, arrivarono all'espressione dell'inconscio attraverso le esperienze automatiche che hanno eliminato le sovrastrutture personalistiche dell'individuo e ne hanno dimostrato la parte collettiva e ritmica interna. il mezzo di espressione tradizionale e il procedimento pittorico risultò rivoluzionato. nella creazione dello spazio bidimensionale il punto di partenza e quello d'arrivo perse ogni significato. la luce tornò nel quadro non più come interpretazione personale ma come fatto fisico che distrusse la limitazione bidimensionale della superficie. oggi esistono i presupposti per una nuova plastica, il cui spazio sarà al di fuori della dimensione individuale, impersonale e privo di ogni punto di origine come di fine. le nuove materie che il mondo attuale produce sono i mezzi adatti per vivere in questo nuovo spazio. La tenenza razionale degli individui si svilupperà in maniera essenziale, scientifica, indeterminata. l'artista opererà in maniera analoga al tecnico che crea la macchina. sarà accusato di avere una concezione della scienza e non dell'arte, ma la scienza e l'arte hanno le stesse leggi -: “battendo le mani una contro l'arte si produce un suono: qual è il suono di una sola mano?”.*

Quando l'artista esprime o difende un'etica di vita collettiva, “l'arte per l'arte”, “l'arte attraverso l'arte” e ogni estetica muore(muoiono). verso la fine della pittura: la pittura è destinata a finire; quello che poteva essere un mezzo adatto alla rappresentazione di un mondo concepito de terministicamente non è più sufficiente a esprimere la indeterminatezza dei nostri giorni. la complessità molteplice della vita attuale non #ci# permette di fermarci (si) a contemplare e interpretare la natura come potesse darci la ragione del nostro esistere, e nemmeno possiamo astrarci a presentare il nostro mo(n)do interiore così intimo e incomunicabile. un quadro che come pezzo unico pende alla parete non serve a niente nella nostra società. un oggetto che possa essere riprodotto in molte copie o che si unisca all'architettura esprime molto più efficacemente le necessità della nostra vita#”#.

L'attuale realtà sociale nonché la coscienza collettiva, si trovano esse veramente a poca distanza da simili modi di concepire ? ovvero questi rappresentano mere illusioni, qualcosa come “vox clamantis in deserto?” Se consideriamo quali abitudini, quali interessi, quali errori, quale miseria regnano ancora nel mo(n)do, se ci rassegniamo che anche il nostro pensiero si perda tra questo inferire di elementi e confusioni, allora ci sembreranno illusorie pure le idee di cui è pervasa l'immaginativa delle più giovani generazioni. ma se siamo veramente sensibili per (a) tutti quei (i) profondi spostamenti (che si verificano) nelle fondamenta della civiltà moderna, per l'enorme entusiasmo che sgorga dalle fessure di questa nonché per le prospettive che si aprono verso le sue cime, (allora) dovremmo in #una# maniera del tutto diversa sentire queste aspirazioni (sentire queste aspirazioni in mnaiera del tutto diversa), accogliere questo messaggio, assolutamente sobrio, cosciente e preciso, dei (sui) primi albori di un mondo che viene. MEŠTROVIĆ MATKO

Letter from Meštrović of Janury 14th 1963. «Carissimo Signor Apollonio, molte grazie della sua Lettera e della correzione fatta nel mio articolo. lei ha trovato dei posti veramente non molto chiari. proverò di chiarirli. nel resto la sua interpretazione è giusta. ho fato la traduzione della sua conferenza. come per la lunghezza del testo non era possibile di trasmetterlo integralmente, ho tradotto soltanto otto pagine concludendo con la proposizione “Per tutto questo occorre un

orientamento preciso che leghi l'uomo alla sua società e non lo tenga distaccato nel proprio io." Forse non ho fatto bene? Mi sembrava questa la parte più importante della conferenza. è stata trasmessa da Radio Zagreb il 17 dicembre. ho proposto anche alla rivista Čovjek i prostor di pubblicarla illustrandola con le opere degli artisti citati».

Pagina 1.

: se mai di questo tema, cioè di valore ideologico in quanto si tratta di un'arte accertata, si può parlare,...

Pagina 1.

... da ciò che è premessa e che sta venendo. /Il futuro/

Pagina 2.

... distendiamo la sua portata. / - nel senso di allargarla

Pagina 5.

... stati d'animo esistenti nella società contemporanea,

Pagina 9.

... sia quella romantica, cioè quella che esalta la sua parte, che quella tragica la quale lo riduce a uno stato senza aiuto e di disperazione, ...

Pagina 9.

... nell'immaginativa sociale e spaziale dell'artista, nel senso della possibilità del suo (stendimento) inserimento nella vita della (comunanza) comunità e nel senso della sua concezione e interpretazione (plastica) figurativa dei rapporti spazio-tempo.

**Paragraph 3.**

**Note 141.** MSU Archive, Zagreb. NT Found. Folder NT2 73.1963 nt2. Nouvelle Tendance – Recherche continue mouvement International art visuel Bulletin n°1 Août 1963.

NOUVELLE TENDANCE - Recherche continue  
mouvement international BULLETIN n° 1  
art visuel Août 1963  
=====

A Zagreb, au mois d'août 1963, à l'occasion de l'exposition internationale "NOVE TENDENCIJE 2", il a été organisé une série de réunions de travail pour analyser les différents aspects de la Nouvelle Tendance - recherche continue, en tant que mouvement international.

Ces réunions ont été faites avec la participation de:

Enrico CASTELLANI (Milano)  
Toni COSTA (Padova)  
GETULIO (Udine)  
Gerhard von GRAEVENITZ (München)  
Dieter HACKER (München)  
Enzo MARI (Milano)  
Henk PEETERS (Arnhem)  
Ivan PICELJ (Zagreb)  
Klaus STAUDT (München)

et les représentants des groupes:

Julio LE PARC GROUPE DE RECHERCHE d'ART VISUEL, Paris  
François MORELLET

Alberto BIASI  
Eduardo LANDI GROUPE N, Padova  
Manfredo MASSIRONI

Giovanni ANCESCHI  
Davide BORIAHI GROUPE T, Milano.  
Gianni COLOMBO

ainsi que la participation de:

Matko MESTROVIĆ critiques d'art, Zagreb.  
Radoslav PUTAR

On a constaté de nouveau, au cours de ces réunions, que la raison principale d'existence de la NOUVELLE TENDANCE - Recherche continue, est un besoin généralisé d'intercommunication et de travail en commun.

En conséquence, les efforts ont été dirigés vers une tentative collective de travail en commun (prise de conscience, analyse de la situation, formulation des points de base, projets communs).

- 2 -

Pour éviter d'être classé suivant un critère extérieur particulier, on a essayé de déterminer la NOUVELLE TENDANCE - Recherche continue.

En conséquence, la NOUVELLE TENDANCE - Recherche continue n'est l'affaire particulière de personne. Elle cherche à s'autodéterminer en ce qui concerne ses caractéristiques, ses composants, ses objectifs et son activité.

Les actuels composants de la NOUVELLE TENDANCE - Recherche continue le sont d'une façon conditionnelle, non définitive.

Dans chaque rencontre internationale, une analyse collective pour décider la continuation, exclusion ou incorporation des composants.

En conséquence, en face des œuvres envoyées à Zagreb, les participants aux réunions ont senti le besoin urgent de mettre au clair un critère sélectif pour préciser le mouvement.

Cette solution évidemment a été faite avec la seule responsabilité des exposants présents à Zagreb et qui ont participé aux discussions.

Liste des composants de la NOUVELLE TENDANCE - Recherche continue, au mois d'août 1963.

Enrico CASTELLANI (Milano)  
Andreas CHRISTEN (Zürich)  
Toni COSTA (Padova)  
Hugo DEMARCO (Buenos Aires)  
Karl GERSTNER (Basel)  
GETULIO (Udine)  
Gerhard von GRAEVENITZ (München)  
Dieter HACKER (München)  
Vlado KRISTL (Zagreb)  
Enzo MARI (Milano)  
Almir MAVIGNIER (Ulm)  
Gotthard MÜLLER (München)  
Ivan PICELJ (Zagreb)  
Uli FOHL (München)  
Karl REINHARTZ (München)  
Vjenceslav RICHTER (Zagreb)  
Klaus STAUDT (München)  
Paul TALMAN (Basel)  
Luis TOMASELLO (Paris)  
GregorioVERDANEGA (Paris)  
Ludwig WILDING (Westheim-Augsburg)  
Walter ZEHRINGER (München)



Equipo 57 (Espagne): Juan CUENCA, Angel DUART, José DUARTE, Agustin IBAROLA, Juan SERRANO.

Groupe de Recherche d'Art Visuel (Paris): GARCIA ROSSI, Julio LE PARC, François MORELLET, Francisco SOBRINO, José STEIN, YVARAL.

Groupe N (Padova): Alberto BIASI, Enrico CHIGGIO, Edoardo LANDI, Manfredo MASSIRONI.

Groupe T (Milano): Giovanni ANCESCHI, Davide BORIANI, Gianni COLOMBO, Gabrielle DEVECCHI, Grazia VARISCO.

La décision négative a été basée sur une majorité de 70 % des votes. Cette exclusion n'a pas un caractère absolu et dans la prochaine rencontre internationale, on pourra mettre en considération toutes les situations à la lumière d'autres précisions et de nouvelles oeuvres.

Voici, très abrégées, les raisons d'exclusion dans chaque cas en particulier:

Marc ADRIAN: transformation par déplacement basé sur la composition libre. Problème formel de l'art constructif.

Vojin BAKIĆ: problème de la sculpture traditionnelle. Possibilité de développement dans l'oeuvre exposée.

Marta BOTO: Pas de clarté du problème traité.

CRUZ DIEZ: Transformation par déplacement basé sur la composition libre. Problème formel de l'art constructiviste.

Piero DORAZIO: ordination homogène mais attachée à l'exécution sensible.

GARCIA MIRANDA: pas de clarté du problème traité.

Rudolf KRMMER: Pas de clarté du problème traité.

Julije KNIPER: Problème formel de l'art constructiviste.

Heinz MACK: Pas de clarté du problème traité.

Herbert OEHM: Ordination formelle art concret.

Henk PEETERS: Ordination régulière mais attachée à des variations sensibles.

Otto PIENE: Tableau traditionnel.

Alesandar SRNEC: Pas de clarté, superposition de problèmes.

Helge SOMMERROCK: Pas de clarté du problème.

Miroslav ŠUTEJ: Pas de clarté du problème.

Günther UECKER: Pas de clarté de position.

En analysant l'actuelle situation de la "N.T. recherche continue" dans le contexte social, on a été conscient des dangers existants:  
danger d'absorption de la "N.T. recherche continue" dans le circuit artistique,  
danger d'une facile répétition des formules (nouveaux académismes),  
danger de transformer les recherches en oeuvres d'art,  
danger de la mise en vedette des composants (comportement d'artiste),  
danger de sous-estimer le rôle du spectateur au profit de l'oeuvre en soi;  
en conséquence, on a été d'accord pour affirmer les caractéristiques à l'opposé de ces dangers:  
primauté de la recherche,  
dépersonnalisation,  
communication ouverte,  
travail collectif,  
développement d'un ensemble d'idées visualisées et théoriques communes qui pourrait amener à l'oeuvre anonyme.

Vis-à-vis de certains critiques d'art qui classent, arrêtent, déterminent ou donnent un caractère à la "N.T. recherche continue", en lui attribuant des provenances de tel ou tel courant, ou en la signalant comme un nouveau géométrisme, ou une nouvelle Gestalt, etc., il faut préciser que:

- a - la "N.T. recherche continue" ne reconnaît la paternité d'aucun mouvement artistique en particulier.
- b - son existence est le résultat de diverses origines.
- c - sa caractéristique la plus fondamentale est de ne pas s'enfermer dans des formules définitives, et de s'affirmer en tant que mouvement en continue évolution.

- d - la "N.T. recherche continue" refuse d'être classée en tant que mouvement artistique. Bien que certains aspects de son activité gardent encore un caractère artistique, une voie est ouverte pour échapper à tout ce qu'implique actuellement le mot art.
- e - l'acceptation des situations qui sont englobées sous le mot art suppose:  
l'artiste unique et isolé, le culte de la personnalité, le mythe de la création, les conceptions esthétiques ou anti-esthétiques surestimées, l'élaboration pour une élite, la dépendance au marché de l'art.
- f - la "N.T. recherche continue", animée par un besoin de clarté, développe chez ses composants une autre attitude: la communication qui s'établit entre eux s'oppose à l'isolement de l'artiste unique, qui produit des œuvres uniques.
- g - sous cet angle, la "N.T. recherche continue" considère l'œuvre non définitive, l'œuvre multipliable, la distanciation au niveau de la réalisation, la clarification du problème traité, l'activation du spectateur, l'appréciation en termes plus justes de l'"acte créateur" et la transformation de l'activité plastique en recherche continue sans autre préoccupation que de mettre en évidence les premiers éléments pour une autre considération du phénomène artistique.

Pour faciliter la communication, les échanges et l'activité de la "N.T. recherche continue", comme mouvement international, il a été formé un comité coordinateur responsable, jusqu'à la prochaine rencontre générale, d'assumer la représentation du mouvement.

Comité coordinateur:

Gerhard von GRAEVENITZ  
adresse: Ainiillerstr. 33, München - Allemagne.

Julio LE PARC  
adresse: Groupe de Recherche d'Art Visuel, 9 rue Beautreillis,  
Paris 4<sup>e</sup> - France.

Enzo MARI  
adresse: 10 Piazza Baracca, Milano - Italie.

Matko MEŠTROVIĆ  
adresse: Beogradska 121 A, Zagreb - Yougoslavie.

Il a été décidé également qu'en cas de décisions à prendre, les coordinateurs se mettront, dans la mesure du possible, en rapport avec les membres de la "N.T. recherche continue" pour obtenir un critère collectif. En cas d'impossibilité, ils pourront prendre une décision sur leur propre responsabilité et devront en informer les composants.

En ce qui concerne les composants de la "N.T. recherche continue", ils devront dans chaque occasion favorable à la diffusion du mouvement se présenter en faisant état de sa participation au mouvement (exposition particulière, collective, catalogues, publications, etc...).

Il a été établi le compromis d'essayer, lors des invitations partielles à des manifestations internationales, d'obtenir une participation complète de la "N.T. recherche continue". Et à ce moment, la "N.T. recherche continue" sera présentée de façon homogène comme mouvement international.

Des situations confuses peuvent se présenter: élimination arbitraire de membres de la "N.T. recherche continue", manifestations collectives, expositions se prêtant à une fausse interprétation du mouvement, expositions incohérentes, etc.; s'il est établi qu'il est préjudiciable de participer à une exposition, en principe aucun membre de la "N.T. recherche continue" ne devra prêter son concours.

En outre, l'accord a été fait sur le point que les composants de la "N.T. recherche continue" devront faire des envois différents de ce qui sont présentés actuellement pour la troisième exposition de Zagreb (dans deux ans), qui dénoteront une évolution ou une position de recherche.

Observations ou critiques au présentes résolutions, de même que toute sorte de suggestions pourront être adressées aux quatre coordinateurs.

Ce bulletin se voudrait périodique, avec un caractère ouvert, reflétant les différents aspects et positions au sein de la "N.T. recherche continue". Il pourrait aussi faire état des événements d'intérêt général comme moyen informatif. Il pourrait également présenter des travaux théoriques, même dans d'autres disciplines ayant un intérêt pour la problématique de la "N.T. recherche continue".

Novelle Tendence - Recherche continuelle

Evolution de sa composition

La physionomie du mouvement international "N.T. recherche continuelle" répond aux circonstances réelles où il prend forme. Comme il a été dit déjà, ce n'est pas un mouvement arrêté avec des caractéristiques et composants fixes. Le mouvement a eu pour origine une série de rencontres successives (expositions et contacts particuliers).

Le bref exposé qui suit rend compte des circonstances qui ont déterminé successivement sa composition.

La première fut l'exposition "Nove Tendencije" organisée à Zagreb en 1951 par le Musée d'Art Contemporain (Almir Mavignier, Matko Meštrović, Radoslav Putar). A cette manifestation avaient exposé:

Marc ADRIAN	Manfredo MASSIRONI
Alberto BIASI	Almir MAVIGNIER
Enrico CASTELLANI	François MORELLET
Enrico CHIGGIO	Göthard MÜLLER
Andreas CHRISTEN	Herbert OEHM
Toni COSTA	Ivan PICELJ
Piero DORAZIO	Otto PIENE
Gerhard von GRAEVENITZ	Uli POHL
Rudolf KAMMER	Dieter ROT
Julijs KNIFER	Joël STEIN
Edoardo LANDI	Paul TALMAN
Julio LE PARC	Günther UECKER
Heinz MACK	Marcel WYSS
Piero MANZONI	Walter ZEHNINGER

La deuxième liste avait été établie lors de réunions partielles faites à Paris, fin 1962, en présence de MESTROVIC, von GRAEVENITZ et du GROUPE DE RECHERCHE d'ART VISUEL. Cette deuxième liste a été publiée dans la plaquette du Groupe de recherche d'art visuel, Paris 1962. Elle comportait les noms suivants:

BIASI	CASTELLANI
COSTA	DEMARCO
LANDI	GARCIA MIRANDA
MASSIRONI	VON GRAEVENITZ
CHIGGIO	KAMMER
	LIPPOLD
	MÜLLER
GARCIA ROSSI	POHL
LE PARC	STAUDT
MORELLET	TOMASELLO
SOBRINO	ZEHNINGER
STEIN	
YVARAL	
DURANTE (stagiaire)	

- II -

ANCeschi	GROUPE T	MACK	Nuance
BORIANI		PEETERS	néo-dada
COLOMBO		ARMANDO	
DEVECCHI		SCHOONHOVEN	
Grazia VARISCO		UECKER	
		PIENE	
CAIROLI			
EQUIPO 57			
GERSTNER	Nuance		
KNIFER	constructiviste	DORAZIO	Nuance
MARI	concret	KUSANA	tachiste
MAVIGNIER			
PICELJ			
DITER ROT			
TALMAN			

Une troisième liste est établie à Paris lors de réunions partielles et successives de la "N.T. recherche continuelle" au mois de novembre 1962 et Janvier 1963.

A ces réunions ont pris part d'une façon plus ou moins directe: AUBERTIN, MARTA BOTO, POL BURY, CRUZ DIEZ, DALMAINO, GARCIA MIRANDA, GERSTNER, GIULIO, VON GRAEVENITZ, BORIS KLEIMT, ENZO MARI, PEETERS, PICELJ, SOTO, TOMASELLO, VANDANEGA, DUART de l'EQUIPO 57, et le GROUPE DE RECHERCHE d'ART VISUEL (GARCIA ROSSI, LE PARC, MORELLET, SOBRINO, STEIN, YVARAL). Cette 3e liste, faite de cette façon a été publiée dans le catalogue "L'instabilité" du GROUPE de recherche d'art visuel. Elle comprenait les noms suivants:

Groupe N (BIASI, CHIGGIO, COSTA, LANDI, MASSIRONI).  
Groupe T (ANCeschi, BORIANI, COLOMBO, DEVECCHI, Grazia VARISCO).  
Groupe de Recherche d'Art Visuel (GARCIA ROSSI, LE PARC, MORELLET, SOBRINO, STEIN, YVARAL).  
EQUIPO 57 (DUARTE, DUART, IBAROLA, SERRANO, CUENC.).  
VON GRAEVENITZ, KAMMER, MÜLLER, POHL, STAUDT, ZEHNINGER, MACK, PIENE, UECKER, PEETERS, ARMANDO, SCHOONHOVEN, DEMARCO, GARCIA MIRANDA, MARTA BOTO, MARI, HUNARI, DALMAINO, TOMASELLO, CAIROLI, CRUZ DIEZ, DEBOURG, VANDANEGA, DORAZIO, GERSTNER, TALMAN, DIETER ROT, GIULIO, MAVIGNIER, YAYOI KUSAMA, KNIFER, PICELJ.

L'exposition "Oltre la pittura, oltre la scultura, ricerca di arte visiva", qui a eu lieu au mois d'avril/mai à MILANO, Galerie Cadario et au mois de juin 1963 à la Galerie La Sussola, TORINO, tenait en considération la "N.T. recherche continuelle". Elle comptait les noms suivants:

Groupe N (BIASI, CHIGGIO, LANDI, MASSIRONI).  
Groupe T (ANCeschi, BORIANI, COLOMBO, DEVECCHI, Grazia VARISCO).  
Groupe de Recherche d'Art Visuel (GARCIA ROSSI, LE PARC, MORELLET, SOBRINO, STEIN, YVARAL). EQUIPO 57 (DUARTE, DUART, IBAROLA, SERRANO, CUENC.).

VON GRAEVENITZ, EMMER, MULLER, POHL, STAUDT, ZERHINGER, COSTA, ADRIAN, MARTA BOTO, CRUZ DIEZ, DADAMAINO, DEBOURG, GERSTNER, GETULIO, KRISTL, MACK, PIENE, MARI, MAVIGNIER, MUNARI, PEETERS, PICELJ, REINHART, TALMAN, TOMASELLO, VARDANEGA.

L'exposition internationale "Nove Tendencije 2" (Aout 1963) au Musée d'Art Contemporain de Zagreb (Božo BEK, Matko MESTROVIĆ, Radoslav PUTAR) tenait compte, évidemment, de la "N.T. recherche continue". A cette exposition ont participé:

ADRIAN, BAKIĆ, MARTA BOTO, CASTELLANI, CHRISTEN, CRUZ DIEZ, DEBARCO, DORAZIO, GARCIA MIRANDA, GERSTNER, GETULIO, VON GRAEVENITZ, KILMER, KNIFER, KRISTL, MACK, MARI, MAVIGNIER, MULLER, OEHM, PEETERS, PICELJ, PIENE, POHL, REINHARTZ, RICHTER, SRNEC, STAUDT, SCHENROCK, SUTSU, TALMAN, TOMASELLO, UECKER, VARDANEGA, WILDING, ZERHINGER, HACKER, COSTA.  
EQUIPO 57 (CUENCA, DUART, DURTE, IBAROLA, SERRANO).  
GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL (GARCIA ROSSI, LE PARC, MORELLET, SOBRINO, STEIN, YVAREL).  
GRUPE N (BIASI, CHIGGIO, LANDI, MASSIRONI).  
GROUPE T (ANCeschi, BORIANI, COLOMBO, DEVECCHI, VARISCO).

A l'occasion de cette exposition, se sont rencontrés à Zagreb les exposants suivants: CASTELLANI, GETULIO, VON GRAEVENITZ, MARI, PEETERS, PICELJ, STAUDT, HACKER, LE PARC, MORELLET, BIASI, LANDI, MASSIRONI, ANCESCHI, BORIANI, COSTA, COLOMBO.

Dans des réunions successives et sous leur responsabilité, ils ont déterminé la 4e liste "N.T. recherche continue", dernière en date: AOUT 1963.

Elle comporte les noms suivants:

CASTELLANI, CHRISTEN, DEBARCO, GERSTNER, GETULIO, VON GRAEVENITZ, KRISTL, MARI, MAVIGNIER, MULLER, PICELJ, POHL, REINHARTZ, RICHTER, STAUDT, TALMAN, TOMASELLO, VARDANEGA, WILDING, ZERHINGER, HACKER, COSTA.  
EQUIPO 57: CUENCA, DUART, DURTE, IBAROLA, SERRANO.  
GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL: GARCIA ROSSI, LE PARC, MORELLET, SOBRINO, STEIN, YVAREL.  
GRUPE N: BIASI, CHIGGIO, LANDI, MASSIRONI.  
GROUPE T: ANCESCHI, BORIANI, COLOMBO, DEVECCHI, VARISCO.

## Chapter 5<sup>th</sup>. Paragraph 1.

**Note 17.** ASAC archive, Venice, Historical Found. Curators. Folder Umbro Apollonio. Unit 10.

Letter from Apollonio to Zita Vismara of September 23<sup>rd</sup> 1962. «Carissimi, [...] mi interessa molto infatti un incontro con Cadario.[...]se debbo occuparmi quale consulente delle mostre della galleria, allora fissiamo le condizioni e i modi, stabiliamo il programma, operiamo le scelte, precisiamo l'indirizzo, e non se ne parli più»

Unit 5. Letter from Galleria Cadario to Apollonio of December 9<sup>th</sup> 1962. «Carissimo Apollonio, rispondo solo ora alla tua lettera del 12 novembre, perché Getulio e C. mi hanno, a varie riprese, annunciata una tua visita a Milano. scusami quindi del ritardo. [...]Sono senz'altro d'accordo con te per sostenere il gruppo di "Arte programmata" ed anzi te ne sono grato. il tuo appoggio mi è prezioso e senza riserve per quanto mi riguarda»

Unit 5. Letter from Alviani to Apollonio of March 3<sup>rd</sup> 1963. «Caro umbro mi auguro tu possa ricevere in tempo questa nostra comunicazione, per poter provvedere a quanto segue: dovresti mandarci per la mostra che stiamo organizzando da Cadario il testo definitivo (ampliato ecc.) che comparirà su Quadrum dal quale stralceremo un breve pezzo che comparirà assieme a quelli di Habasque, Belloli, Dorflès, Cadoresi, eco sul catalogo della mostra nuove tendenze. Spero ti sia cosa facile. Indirizzalo pure direttamente alla galleria Cadario, inutile dirlo al più presto, l'oggetto andrà in macchina il giorno 12, grazie mille»

Unit 10. Letter from Apollonio to Cadario of August 4<sup>th</sup> 1963. «Carissimo Cadario, mi spiace di non aver potuto venire anch'io a Zagabria: a parte la tua compagnia, avremmo potuto mettere a punto il programma della galleria ed accordarci sulle questioni pratiche. Sulla base di quanto tuttavia ebbimo a discutere a San Marino-Rimini penso che la serie di mostre possa essere definita come segue: Meloni Walberg Werein Piene Mack Getulio Gruppo 0 Toni Costa Harry Kramer [...] Io farei la presentazione ovvero presenterei Mack, getulio, Toni Costa, Gruppo 0, e Harry Kramer. [...] Credo che caratterizzare l'attività della tua galleria su queste esperienze sia ottimo avviso. A parte i primi tre, bisognerebbe insistere su questa linea. E quindi si potrebbe progettare una serie di altre mostre con i francesi delle ricerche visuali, con i padovani del gruppo N, con Kricke, con Mari, con qualche jugoslavo, con gli olandesi e così via. Importante sarebbe poi ottenere Albers, Max Bill, Van Tongerloo, ecc. in questo senso, come tu sai, sono prontissimo a darti la mia collaborazione e la mia consulenza»

Unit 10. Letter from Apollonio to Cadario of December 5<sup>th</sup> 1963. «Caro Cadario, eccoti alcune notizie. [...] - Mostra Jugoslava. Picelj, Richter e Bahic sono d'accordo di tenere la mostra dal 14/5 al 2/6. Puoi scrivere direttamente a Ivan Picelj, Gajeva 2b, Zagreb.»

**Note 28.** ASAC archive, Venice, Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9. Correspondence Apollonio-Argan on February 1963.

Letter from Apollonio to Argan of February 2<sup>nd</sup> 1963. «Caro Argan,[...]questo tema "oltre l'informale" mi sembra molto ambiguo, data l'estensione che può assumere la categoria dell'informale.[...]vedi, quando a New York fanno una rassegna "la nuova immagine dell'uomo" oppure l'arte dell'assemblage, si ha un'area bel delimitata, dove la scelta può non rivestire particolari difficoltà ed equivoci. Ma in questo caso su che cosa dobbiamo fissare la nostra attenzione? Sul neo-dada? sul nuovo costruttivismo? Sul nuovo -realismo? Sull'arte programmata? (a mio avviso soltanto quest'ultima prevede un superamento radicale delle tecniche informali)»

Lettera from Argan to Apollonio of February 3<sup>rd</sup> 1963. «Carissimo, quel titolo "oltre l'informale" non l'ho inventato io, l'ho trovato fatto, e sono d'accordo con le tue obiezioni. [...] e mi pare che si possa volere solo questo: assumere l'informale come un termine quasi cronologico, un momento storico come tutti gli altri, che ha compiuto la sua parabola e aperto la strada a nuove ricerche, che possono essere sviluppi consequenziali oppure moti polemici, non rari, in nessun caso, marce indietro» Lettera di Apollonio del 20 marzo 1963 al Presidente ed ai Membri della Commissione

per gli inviti alla IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino. [...]Quando si afferma che il titolo "oltre l'Informale" va inteso in senso puramente cronologico e si precisa poi che la scelta è stata compiuta in base alle principali prospettive aperte dalle correnti artistiche che si sono formate oltre l'esperienza dell'Informale, non è chiaro se si voglia puntare su una certa generazione, come parrebbe giusto, data la frase "correnti formate oltre l'Informale", dove "oltre" andrebbe identificato con "dopo". Altrimenti si ricade, a mio avviso, su quanto ebbi ad osservare nella mia lettera precedente e cioè che senza una definizione precisa dei limiti dell'Informale non si può stabilire l'area di ciò che ed esso segue. Vorrei dire con alcune indicazioni pratiche, che se si ammettono Saura, Jorn, Appel, Platschek, Alchinsky, e poi Lebenstein o, tra gli italiani, Baj, Romagnoni, Bergolli, Guerreschi, si entra in una zona che potrebbe essere ampliata. A mio modo di vedere Platschek e Alchinsky e Pagowaka e Gliha e Bendini risentono dell'esperienza informale o, per lo meno, creano opere che ne superano radicalmente le premesse. Perché non anche Dova o Parsini o Turcato? Senza contare che Munari e DeLuigi si sono formati assai prima e assai al di fuori dell'Informale. [...]perciò propongo le seguenti integrazioni. Svizzera: Karl Gerstener, Paul Talman; Spagna: Manuel Calvo, Equipo 57, Chirino; Scandinavia: AAgard Andersen (Copenaghen), Per Olof Ultweld (Helsinki), Erik Olson (Svezia); Polonia: Henryk Stazewsky; Olanda: Costant Nisuwenhus, Andre Volten, J.J, Schoonhoven, Henk Peeters; Jugoslavia: Vojin Bakic, Julie Knifer, Ivan Picelj; Inghilterra: Antony Hill, Kenneth Martin, William Turnbull, Victore Pasmore; Giappone: Yaidi Kusama; Germania: Oscar Hollwek, Uli Pohl, Gerhard von Graesvenitz, Pfhaler, Reinhold Koehler, Winifred Gaul, Kalus Fischer; Grecia: Nikos (Paris) Cantaris (Paris); Francia: Jacob Agam (israeliano), Martha Boto (Argentina), Gregorio Vardanega (italiano); Belgio: Gilbert Swimberge, Walter Leblanc; Austria: Andreas Urthil Mar Adrian; Argentina: Guyla Kosice; Italia: Getulio, Enzo Mari, Mario Nigro, Dada Maino, Remo Bianco, Ferruccio Bortoluzzi, Antonio Virduzzo, Luciano Lattanzi, Valerio Trubbiani, Giancarlo Sangregorio, Luisa Bemporad, Guianfranco Baruchello. Oltre ben inteso i già citati Turcato Dova Parzini (in questa scelta sono piuttosto dubbioso su Pozzati, Carena, Del Greco, Divito ed Gagliardi). In genere inviterei nel caso delle nuove tendenze e delle ricerche continue, anzi che i singoli creatori, i gruppi, quando esistono: così il "gruppo N" di Padova, il "Gruppo T" di Milano, il "Groupe de Recherche d'Art visuel" di Parigi, "Equipo 57" di Cordoba»

**Nota 32.** ASAC archive, Venice, Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9. Correspondence Apollonio-Dorazio, September-October 1963.

Letter from Dorazio to Apollonio of September 25<sup>th</sup> 1963. «Carissimo Apollonio, [...] il tuo articolo su Quadrum è un'altra beffa. Prima delle mie mostre a Berlino, Dusseldorf, Kassel, Hannover nel '59 e a Venezia nel '60, ti assicuro che la ricerca gestaltica non la seguiva nessuno, nemmeno Munari e che nessuno di questi inutili gruppi esisteva. La vera rottura con la pittura tradizionale di gesto, di segno, di materia[...] l'ho fatta io e la vera provocazione visiva che ha permesso la nascita e lo sviluppo di tante nuove immagini e tanti diversi esperimenti viene dal mio durissimo lavoro degli ultimi sei anni.[...] tu sei padronissimo di citarmi in appendice nel tuo articolo [...] io però devo dirti che senza la mia pittura il tuo articolo non sarebbe mai esistito.[...] e lo stesso Argan [...] ha preso metà delle sue idee moderne dalla mia pittura per deformarle e adoperarle nella scalata al potere. Un amico come te che per giunta segue il mio lavoro da più tempo che Argan, dovrebbe almeno citarmi come anello di congiunzione indispensabile, fra le nuove tendenze e la pittura di tradizione occidentale[...] io stesso fra il 50 e il 55 ho tentato molte esperienze al di fuori della pittura (rilievi e sospensioni in plexiglass perfino esposti all'Apollinaire e al Cavallino nel '55), esperienze che sono stato costretto ad abbandonare perché senza un legame diretto con la continuità linguistica dell'arte occidentale. Per questo ho ripreso a dipingere nel 55 e nel 58 ho trovato la soluzione giusta per aprire una nuova strada all'espressione visiva moderna»

Letter from Dorazio to Apollonio of October 21<sup>st</sup> 1963. «[...]. La mostra di San Marino soprattutto per le manovre che erano dietro i quadri, non mi è piaciuta, non l'ho trovata giusta; il titolo "oltre l'informale" non vuole dire nulla. Non si può continuare a sostituire una situazione privilegiata di gruppo con un'altra di un altro gruppo. [...]si perde il senso storico dell'arte[...] per esempio Argan ha premiato il gruppo "Zero" che non esiste più da tempo e che non è stato mai un "gruppo" nel senso dato da lui a questo termine, quindi si diventa anacronistici, fuori della realtà, provinciali.

[...] tu mi scrivi come se la protesta l'avessi organizzata e fatta io. Ciò non è vero, la protesta c'era perché tanti altri artisti non ne potevano più. [...] Per quanto riguarda il mio lavoro, non c'è altro legame fra l'"arte concreta" e le così dette "nuove tendenze" che funzioni meglio. Appunto per arrivare a queste ultime esperienze e a Getulio che è bravo, bisogna passare per il mio studio[...]. Altrimenti Vantongerloo (che lo considero un mio maestro e del quale ho fatto una mostra a Roma nel '52, presentandolo) e Pevsner che è il più grande scultore dopo Brancusi accanto ad Arp, resterebbero senza un cordone ombelicale continuo con quanto di nuovo si fa in Italia; aggiungerei Magnelli, Burri, Viani e Munari. Queste nuove ricerche hanno preso piede e certezza dopo la mia mostra alla Biennale dove sono stato trattato come un cane. [...] ma non ricordi il clima artistico e il "gusto" italiano fra il '57 e il '60? C'è voluto quel prestidigitatore di Restany per svegliare certa gente! Ti scriverò di nuovo a proposito delle "nuove tendenze" e del tuo articolo che in parte condivido»

## Paragrafo 2

**Note 45.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT2 73.163NT2.

Letter from Giuseppe Mazzariol to Božo Bek of September 24<sup>th</sup> 1963. «Ill.mo Sig.r prof. Boko Bek, Questa Fondazione sarebbe lieta di accogliere nelle sue sale la mostra "Tendenze Nuove 2", che già tanta eco di interessi ha suscitato durante la sua permanenza a Zagabria. Ci permettiamo pertanto, [...], di richiederle ufficialmente l'invio delle opere, effettuando la spedizione (le cui spese saranno a nostro carico) nei modi che potranno essere concordati con i signori Landi e Massironi. In concomitanza con la Mostra, questa Fondazione ha in animo una serie di manifestazioni (conferenze e "tavole rotonde" alle quali sarebbe di vivo interesse la presenza Sua e del prof. Meštrović qualora l'epoca della mostra (in linea di massima: 15 novembre – 15 dicembre 1963) coincidesse con una loro eventuale venuta a Venezia»

Type letter from Secretariat to artists hosted at *Nove Tendencije 2* of October 10<sup>th</sup> 1963, to allow to move their works, signed by Božo Bek:

«Cher Monsieur, Déjà pendant la durée de l'exposition "Tendances nouvelles" à Zagreb, dans notre Galerie d'art contemporain, l'on pouvait remarquer une vive propension à faire passer cette exposition à Venise, ensuite à Leverkusen et enfin à Rio de Janeiro. Sur l'initiative du groupe « ENNE » de Padoue, il est convenu que l'exposition soit immédiatement transportée à Venise, où la Fondation « QUERINI STAMPALIA » serait chargée de son organisation. [...]. Nous vous prions de vous adresser, désormais, pour tous les renseignements nécessaires y afférants au « Gruppo Enne » Padova, via Dante N°4 »

Letter from Božo Bek to Bakić, Knifer, Picelj, Richter, Srnec, Šutej of October 12<sup>th</sup> 1963. «...]Definitivno je utvrdjemo da će se izložba NT2 održati u Veneciji od 15.11. do 15.12.63. Organizator izložbe je Fondacija "Querini Stampalia. Djela inozstranih autora već su odeslana u Veneciju. Presa tome, još nam preostaje da posaljemo djela koja ćete Vi odrediti. Medjutim, kako nam do danas niste poslali Vaše radove, ponovno Vas molimo da nam 18.o.mj. dostavite djela koja želite izložiti u Veneciji, a isto tako službenu procjena Vašeg Udruženja radi reguliranja carinskih propisa»

Letter from Božo Bek to Getulio Alviani of October 15<sup>th</sup> 1963. «Caro Getulio, tutte le opere ricevute per via delle autorità doganali jugoslave, le abbiamo innanzitutto fatto imballare e poi consegnare al nostro spedizioniere JUGOŠPED, affinché le mandi [...] all'indirizzo "Querini Stampalia" Venezia. Invece le opere da te personalmente trasportate non possono essere spedite nello stesso modo, non essendo noi in possesso di qualsiasi documento indispensabile all'importazione. Pertanto ti prego di voler provvedere alle modalità di spedire le rimanenti opere a Venezia, ove sarà organizzata la mostra "Tendenze nuove 2"»

Letter from Božo Bek to Manfredo Massironi of October 15<sup>th</sup> 1963. «Caro Signor Massironi, Abbiamo imballato e consegnato per trasporto tutte le opere ricevute per mezzo di treno e di aereo, per le quali esistono documenti necessari all'importazione. Abbiamo trasmesso al Professore Giuseppe Mazzariol, direttore della fondazione "Querini Stampalia", una copia dell'elenco delle opere, secondo cassoni. La prego di voler presenziare all'apertura dei cassoni, dato che la distinta degli autori non corrisponde allo stato effettivo. [...]Lei conosce benissimo tutte le opere e riconoscerà subito l'autore a chi si riferiscono. Inoltre, alcune opere sono scomposte e quindi ci vuole badare affinché i singoli pezzi non si smarriscano nell'imballaggio. Provvederà probabilmente Getulio al trasporto delle rimanenti opere i cui autori le avevano fatte venire senza documenti doganali. Gli ho scritto oggi una lettera. Ulteriormente Le manderemo anche le opere di Picelj, Richter, Bakić, Knifer, Srnec e Šutej»

Letter from N Group to Bek of October 3<sup>rd</sup> 1963. «Egregio Signor Božo Bek, spero che sia già arrivata alla galleria l'invito ufficiale della fondazione "Querini Stampalia" di Venezia. La prego quindi di far pervenire al più presto i clichés del catalogo al mio indirizzo, dopo li trasmetterò all'editore. Per ciò che riguarda la spedizione degli oggetti senza imballo, cioè quelli del gruppo "enne", quelli del "gruppo t", quelli di Getulio e Costa, le chiediamo se le è possibile trovare un camioncino che li porti a Venezia o per lo meno alla frontiera; se non le fosse troppo disturbo informarsi di tale possibilità, le chiediamo di inviarci una risposta sul prezzo di trasporto. Se tutto questo non sarà possibile, verremo entro la fine del mese a Zagabria per prendere gli oggetti»

Letter from Manfredo Massironi to Matko Meštrović, undated but filed in Zagabria in November 21<sup>st</sup> 1963. «Caro Matko, abbiamo assoluto bisogno delle notizie bibliografiche che ti sono state trasmesse da ognuno dei partecipanti nelle schede di adesione. Sarebbe molto importante che tu inviassi queste schede subito ad Umbro Apollonio a Venezia perché deve curare le notizie bibliografiche della Nuova Tendenza»

**Note 55.** ASAC archive, Venice, Historical Found. Curators. Folder Umbro Apollonio. Unit 5.

Letter from Apollonio to Giancarlo Vigorelli («Europa Letteraria») of February 19<sup>th</sup> 1963. «Caro Vigorelli, ti faccio avere un articolo di Matko Meštrović che illustra l'attività delle nuove tendenze d'arte visuale. Meštrović si dedica con intelligenza all'esame e alla diffusione di questo movimento. sta anzi preparando a Zagabria una grande mostra a carattere internazionale»

Letter from Apollonio to Lorenza Trucchi («Europa Letteraria») of March 29<sup>th</sup> 1963. «Cara Trucchi, [...] per quanto riguarda l'articolo di Meštrović le sarei grato anzi tutto se potesse restituirmelo visto che non ritiene di poterlo pubblicare su "L'Europa Letteraria". io avevo mandato questo articolo sopra tutto per l'argomento che trattava e che ritenevo meritasse di essere fatto conoscere[...]»

Letter from Apollonio to Guido Montana («Arte Oggi») of May 18<sup>th</sup> 1963. «Caro Montana, uno studioso d'arte jugoslavo che si interessa in modo particolare al problema delle nuove tendenze di arte visuale mi prega di vedere se è possibile pubblicare in Italia un suo articolo su questo argomento. a me sembra che l'amico Meštrović riveli ed esamini con intelligenza questo movimento e che il suo scritto meriti di essere conosciuto»

**Note 70.** ASAC archive, Venice, Historical Found. Series Visual Art, Folder 1964, Unit 133 XXXII Biennale 1964. Relazione della Segreteria Generale.

Note by Gian Alberto Dell'Acqua, of January 15<sup>th</sup> 1965.

«Mostra 'Arte d'Oggi nei musei': il progetto di una speciale Mostra che, nell'ambito della XXXII Biennale, potesse sostituire le mostre storiche e retrospettive allestite nelle precedenti edizioni e fosse dedicata ai musei d'arte contemporanea nei vari Paesi ha avuto origine dalle consultazioni promosse nei primi mesi del 1963 dal prof. Italo Siciliano con i membri della Commissione per la



partecipazione italiana alla VII Biennale di San Paolo del Brasile. Fu in particolare il prof. Giulio Carlo Argan a proporre un tipo di Mostra che documentasse l'attività dei musei nel campo degli acquisti d'opere d'arte contemporanea e ne caratterizzasse al tempo stesso la fisionomia, lasciando ai vari istituti la sostanziale responsabilità della scelta delle opere da esporre a Venezia. [...] fu subito iniziato un vasto sondaggio, interpellando novantotto musei di tutto il mondo per conoscere quante e quali opere, eseguite non anteriormente al 1950, fossero entrate a far parte delle loro raccolte per acquisto o donazione»

**Note 71.** ASAC archive, Venice, Historical Found. Series Visual Art, Folder 1964, Unit 134 XXXII Biennale 1964. Folder X. Problemi riguardanti la XXXII Biennale da sottoporre al Consiglio di Amministrazione. Verbale Consiglio d'Amministrazione della Biennale di Venezia, 14 maggio. Bozza del 13 maggio (presidente Italo Siciliano, ing. Giovanni Favaretto Fisca, sindaco di Venezia, vice presidente; comm. Alberto Bagagiolo, pres. Dell'Amministrazione provinciale; avv. Nicola Pirro, rappr. Ministero del Turismo e dello Spettacolo; dott. Enzo Porta, rappr. Ministero dell'Industria e Commercio; ing. Alessandro Passi, Pres. Accademia Belle Arti di Venezia; assistevano i Sindaci dell'Ente: dott. Ernesto Bigioni, Ministero del Tesoro, e dott. Antonio Gasparini; il prof. Gian Alberto dell'Acqua, Segretario generale dell'Ente, e il dott. Deuglesse Grassi, Direttore Amministrativo. Verbale seduta CdA dell'Biennale.

Draft of May 13<sup>th</sup> 1964. «Nella seduta del 13 maggio il Consiglio di Amministrazione della Biennale ha preso in esame alcuni punti del Regolamento da diramare per la XXXII Esposizione. [...] Il presidente ha infine riferito su alcune consultazioni da lui avute con studiosi e critici d'arte circa la struttura e l'orientamento della prossima Biennale. Da tali consultazioni sono emersi vari suggerimenti e proposte, tra cui, di particolare interesse, quella concernente l'allestimento di un'ampia rassegna intesa a documentare i più recenti sviluppi dell'arte contemporanea nel mondo mediante opere di data non anteriore al 1950 entrate a far parte dei Musei e delle pubbliche raccolte nei vari Paesi[...]. La Sezione italiana, propriamente detta, potrebbe opportunamente comprendere, sempre secondo il parere degli esperti consultati, una serie di personali di artisti già affermati (da 10 a 15 sale), ed una organica documentazione delle ultime ricerche e tendenze della giovane pittura e scultura italiana. Data la convenienza di configurare questa mostra con la massima chiarezza di disegno, la Sottocommissione per le arti figurative potrebbe avvalersi della collaborazione di critici particolarmente “engagés” nei vari settori di ricerca»

**Note 80.** ASAC archive, Venice, Historical Found. Curators. Folder Umbro Apollonio. Unit 5.

Letter from Apollonio to Lorenza Trucchi of March 29<sup>th</sup> 1963. «Cara Trucchi, [...] ritengo che per la collaborazione che vi interessa lei potrebbe rivolgersi, anche a nome mio se crede, alla Vera Pintarić Horvat, Subiceva, 64, Zagreb II, certamente uno dei critici d'arte jugoslavi più preparati e aggiornati»

Letter from Apollonio to Horvat-Pintarić, of September 13<sup>th</sup> 1963. «Cara Vera, mi sono trovato l'altra sera con il Dr. Francesco D'Arcais Direttore della rivista romana “Civiltà delle Macchine”. Egli sta raccogliendo una serie di panorami sull'arte moderna in alcuni paesi. Si è pensato che quello riguardante l'arte moderna in Jugoslavia potrebbe essere scritto da te: 15 cartelle dattiloscritte, 10 foto in bianco e nero, 10 color slides. Eventualmente potresti proporre l'artista cui affidare l'esecuzione della copertina (Gliha?). Dovresti anche sapermi dire quando saresti in grado di consegnare il materiale. Il saggio sarà ampiamente ricompensato»

Letter from Horvat-Pintarić to Apollonio of September 20<sup>th</sup> 1963. «Carissimo Umbro, ho ricevuto le due lettere Ti ringrazio molto per tutto che stai facendo per me. Ho scritto subito a Roma al Dr. D'Arcais accettando la tua proposta»

**Note 92.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 8.

Letter from Apollonio to Crispolti of May 25<sup>th</sup> 1964. «Caro Crispolti, ho letto, evidentemente, il tuo articolo sull'ultimo "Verri" e, altrettanto evidentemente, discordo con molte tue osservazioni, [...].Credi che mostre dell'Aquila fossero la perfezione assoluta? / finché non saremo problematicamente esauriti ossia fino a quando non avremo trovato un centro sul quale convergere, vivremo appunto solo di alternative, saremo privi di una scelta decisa.[...] Tu, mi pare di capirlo, sei ancora per una sorta di "individualità" a carattere autoritario, dominante, per nulla dialogico, in quanto il dialogo presuppone un interlocutore, e se vi è un interlocutore si ha la prima base per una comunità organizzata,[...]. da parte mia i visceri messi a nudo, ostentati, le interiora esaltate con sconvolgente fisicità, mi fanno orrore, e ritengo tutto ciò un inutile esibizionismo.[...].»

Reply Letter from Crispolti to Apollonio of June 12<sup>th</sup> 1964. «Caro Apollonio, [...] prendo atto ancora una volta della tua fede incondizionata verso la cosiddetta "arte programmata":[...] Ma ammiro certo il tuo entusiasmo, che mi sono comunque permesso di dire "improvviso": che non vuol dire "improvvisato", proprio con quel carattere di sorpresa con il quale ci è stato offerto, mentre, almeno per quanto riguarda i ragazzini milanesi, il lavoro era già in modo da qualche anno, e negli stessi termini.[...]. credo alle cose relative, dialettiche e relazionate, e non certo agli assoluti messianici»

**Note 93.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 8.

Letter from Herman De Vries to Apollonio of October 20<sup>th</sup> 1964. «Cher monsieur Apollonio, pas que je suis en ce moment en procès justitionelle sur quelques droits, dans laquelle il est très évaluable pour moi en ce cas, d'avoir une définition de mes activités artistique. Pour ce raison je vous demande instamment d'être si honnête de m'envoyer une bref déclaration dans laquelle vous écrire que je suis un artiste qui travaille au tendance nouvelle, spécialement d'idée zéro/nul. Si possible pour vous aussi avec une (bref) définition du mouvement artistique N.T./zéro/nul»

Replay from Apollonio of October 27<sup>th</sup> 1963. «DICHIARAZIONE. Per quanto è a mia conoscenza diretta ed in base anche ai documenti conservati presso questo archivio, Herman de Vries svolge un'attività artistica che si inserisce in quell'orientamento compreso sotto il titolo di "nuove tendenze". Le "nuove tendenze" si caratterizzano per una ricerca nel campo della cinevisualità e della struttura della percezione. In questo senso Herman de Vries opera per dare oggettivazione a tali realtà e contribuisce con le sue proposte ad allargare la sfera della sperimentazione estetica»

**Note 98.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 6.

Letter from Gatt to Apollonio of May 8<sup>th</sup> 1964. «Caro Apollonio, [...], ti invio un elenco di nomi di artisti da invitare al prossimo "Premio Avezzano". Naturalmente, si tratta di una primissima nota che spero tu vorrai integrare e completare servendoti della tua molto ampia formazione. "Gruppo T"; "Gruppo N"; "Gruppo 1"; "Operativo R"; "Sperimentale P"; "Tempo 3"; MUNARI (sarebbe possibile organizzare un vasto "Omaggio"?); Getulio; Di Blasio; Simeti; Gagliardi; Riccetti; D'Eugenio; Martinez. Come da tua promessa, conto su di te per interpellare e convincere il "Gruppo T" e il "Gruppo N": come puoi immaginare, la loro presenza è di fondamentale importanza. Ti sarei anche molto grato se potrai farmi sapere qualcosa a proposito della sala per Munari»

Letter from Apollonio to Gatt, of May 23<sup>rd</sup> 1964. «Carissimo Gatt, [...] Circa Avezzano, mi interesse presso "N" e "T": speriamo bene! Sono assai difficili (detto così, devo tuttavia manifestarti le mie perplessità su ciò che riguarda i gruppi segnalati. Non credo molto a "1" – vedi le defezioni e le origini -, a "R", "P" e "3". Mi interessa molto sempre il lavoro di Guarnieri) Giacché, però, siamo su questa linea, ti raccomando il "Gruppo Atoma" (Livorno, via E.Rossi 80) con Bartoli, Graziani, Lacquaniti e Spagnoli) e non dimenticare il vecchio Calderara. Che ne diresti poi se si concedesse credito a due triestine: Karaian e Tamaro (vedi foto a parete)? Scrivo anche a Munari. Mi pare assolutamente doveroso un omaggio piuttosto ampio, anzi, ne farei il centro della

rassegna, e sarebbe ottima occasione per celebrarne i meriti di carattere estetico oltre che quelli di maestro, diciamo così»

Letter from Tempesti to Apollonio of May 29<sup>th</sup> 1964. «Egregio Professor, [...]per quanto riguarda Munari, il Suo punto di vista è anche quello del Prof. Argan e nostro. Se Ella riuscirà, pertanto, a convincere Munari a mandare un folto gruppo di opere, Le saremmo veramente grati. Il Gruppo “Atoma” di Livorno ci era stato già segnalato da Dorflès, e, quindi, abbiamo provveduto ad inviare l’invito. La prego, inoltre di volermi cortesemente inviare l’indirizzo di Calderara, Karayan e Tamaro, onde permetterci di far loro pervenire l’invito, nonché quelli del gruppo N e T»

**Note 99.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 6.

Letter from Apollonio to Munari of June 2<sup>nd</sup> 1964. «Caro Munari, [...]in tale rassegna si vorrebbe dare particolare rilievo alla tua attività. Mi rivolgo quindi a te perché tu voglia aderire a tale iniziativa e rispondere affermativamente al desiderio anche degli amici Argan, Battisti, Gatt, Mazzariol, Calvesi e Dorflès assicurandoci l’invio di un notevole gruppo di opere. [...]»

Replay from Munari to Apollonio of June 16<sup>th</sup> 1964. «Carissimo Apollonio, ti ringrazio [...], purtroppo non ho materiale abbastanza per fare una mostra sono molto impegnato[...]. Io e il mio amico Marcello Piccardo stiamo facendo molte ricerche proprio di struttura della visione, nel campo cinematografico (come tu sai il cinema è l’arte d’oggi e non più la pittura o le altre arti statiche) se vuoi posso mandarti alcuni [...] films sperimentali che attualmente sono in proiezione alla triennale ogni giorno»

Letter from Apollonio to Munari of June 30<sup>th</sup> 1964. «Caro Munari, [...]adesso mi interessa molto che tu possa essere presente alla mostra di Avezzano. Scartata purtroppo l’idea di una tua, sia pur ridotta “personale” ti pregherei di fare il possibile per essere presente almeno con 4/5 opere»

### **Paragrafo 3**

**nota 107.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 7.

Letter from Enzo Mari to Apollonio of January 1<sup>st</sup> 1965. «Caro Apollonio, dato che avevo ritardato la mia partenza per la Jugoslavia, al ritorno (22/12) non mi sono fermato a Venezia come le avevo promesso sapendo di non poterla trovare. Comunque le mando una copia del testo che ho preparato per la 3<sup>o</sup> manifestazione N.T. per quanto creda che lei abbia già ricevuto il testo ufficiale in francese. Spero di essere riuscito ad impostare il problema con sufficiente chiarezza nonostante le mie ingenuità letterarie e spero che lei sia d’accordo se non sui particolari almeno sulle intenzioni e sullo spirito della cosa. La prego quindi di partecipare nel modo che riterrà più opportuno sia nella sua qualità di storico, sia divulgando questo programma e sia sopra tutto nella sua qualità di critico – favorevole o meno. Ritengo che la sua partecipazione sia di estrema importanza per la buona riuscita della manifestazione. Le sarò grato se mi farà sapere qualche cosa. [...]

*[Segue in allegato il progetto dattiloscritto di NT3, in basso vi è in calce “Enzo Mari 1964”.]*

Nuova Tendenza 3

“Divulgazione delle esemplificazioni di ricerche”.

Premessa.

Per la preparazione della 3<sup>o</sup> manifestazione Nuova Tendenza di Zagreb si è costituito un comitato composto da: Božo Bek, direttore della Galerija Suvremene Umjetnosti, quale Presidente del comitato; Enzo Mari, ricercatore e designer; Matko Meštrović, critico; Radoslav Putar, critico; Vjenceslav Richter, ricercatore e direttore del centro del disegno industriale di Zagreb.

Analizzati i risultati, non tanto delle esposizioni avvenute in questi ultimi anni in Europa a cui hanno partecipato individualmente i ricercatori della Nuova Tendenza, ma considerando in modo particolare quelle alle quali essi stessi hanno contribuito per l’organizzazione o comunque con un

programma comune, si è constatato universalmente che questo tipo di esposizioni risulta attualmente inadeguato.

Inadeguato forse perché, a parte una generica volontà di rinnovamento delle possibilità di espressione, a parte una generica insoddisfazione per le attuali strutture di divulgazione e a parte una generica necessità individuale di presentare il proprio lavoro, non esisteva una profonda consapevolezza di intendere i diversi problemi.

Questo accadeva perché, per ragioni contingenti, si è sempre anteposta l'urgenza dell'essere comunque presenti ad una più approfondita preparazione. E si mascherava questa mancanza di consapevolezza col fare della Nuova Tendenza un mito.

Dato che comunque si pensa che esistano delle ragioni reali e fondamentali per la continuazione di questo movimento, si ritiene indispensabile iniziare un'opera di revisione e di analisi sistematica di tutti quegli aspetti che in qualche modo accomunano i ricercatori della Nuova Tendenza.

Dato che è impossibile, sia per ragioni di tempo per la mancanza di uno schema generale, che non può evidentemente esistere adesso, impostare il problema nel suo complesso, si propone che ad ogni occasione di incontro venga analizzato un singolo problema nel modo più approfondito in maniera da risolverlo unitariamente, o se questo non è possibile, per lo meno da individuarne i diversi aspetti e comunque predisporre un vocabolario comune.

Si propone per questa III° manifestazione il problema della divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche in quanto sembra essere quello che pur non toccando i punti fondamentali della ricerca, ne condiziona, per i suoi aspetti sociali ed economici, l'esistenza stessa.

Si è pensato di articolare l'esposizione in tre sezioni:

nella I° sezione verrà organizzata una rassegna storica sia delle idee che delle esemplificazioni delle ricerche sulla percezione visiva.

Nella 2° sezione verranno raccolti tutti quei contributi che servono ad illustrare il problema, quali: scritti, progetti, esemplificazioni.

Nella 3° sezione verranno confrontati i progetti e i risultati di un concorso impostato sul tema della mostra.

La 1° e 2° sezione sono curate dalla Galleria Suvremene Umjetnosti. La 3° sezione è curata dal CIO, centro del disegno industriale di Zagreb.

L'indirizzo della segreteria di tutte le tre sezioni è: 3° manifestazione Nuova Tendenza, Galerija Suvremene Umjetnosti, Katarinin Trg 2, Zagreb.

La mostra si inaugurerà il 13 agosto e si chiuderà il 19 settembre 1965. Durante i giorni dell'inaugurazione verranno tenute libere discussioni sul materiale raccolto. Per l'inaugurazione sarà pubblicato un catalogo sulla prima e seconda sezione. Un secondo volume, con gli aspetti riguardanti la terza sezione e con i risultati delle discussioni avvenute durante i giorni dell'inaugurazione, sarà pubblicato entro il 1965.

Per migliorare la conoscenza del fenomeno dell'arte e poter aprire nuove possibilità di espressione, gli "artisti" della Nuova Tendenza si sono imposti il limite di una ricerca sperimentale soggetta a continua verifica.

Attualmente le ricerche sono rivolte ai problemi della percezione visiva e si esemplificano, per la maggior parte, con modelli tridimensionali.

La loro divulgazione, sia per gli aspetti culturali che per quelli economici, presenta molte difficoltà. Le esemplificazioni non possono essere riprodotte adeguatamente con i mezzi di diffusione tradizionali:

la fotografia non permette la lettura delle strutturazioni tridimensionali, delle interferenze luminose, delle deformazioni ottico-dinamiche, delle mutazioni cinetiche, ecc.

la cinematografia, pur essendo un mezzo più appropriato, è limitato dall'alto costo, dalla mancanza di una tecnica adeguata e dalla scarsità dei canali di distribuzione; in ogni caso si toglie allo spettatore la possibilità di intervenire direttamente come è richiesto da gran parte di queste ricerche.

La riproduzione mediante quelle tecniche della tradizione classica quali i calchi e le fusioni sono impossibili per la natura stessa delle opere: uso di cinematismi, eterogeneità dei materiali, complessità strutturali, ecc.

Scartati questi mezzi, attualmente non resta al ricercatore che quello di riprodurre personalmente di volta in volta copie della sua esemplificazione.

Se in alcuni casi queste successive riproduzioni sono anche giustificate al livello della ricerca da modifiche e migliorie necessarie, generalmente questo procedimento, oltre ad essere estremamente dispersivo, si presta ad equivoci.

Premesso che queste ricerche per esemplificazioni richiedono una raffinata esecuzione tecnica, in quanto i fenomeni della percezione visiva sono di natura tale che la più piccola imperfezione può disturbare o annullare l'effetto desiderato; che le tecniche inerenti ad una stessa ricerca oltre ad essere eterogenee (meccanica, elettronica, ottica, ecc.) possono essere a loro volta sperimentali; che gli stessi ricercatori, formati per la maggior parte alle scuole di belle arti, hanno una preparazione tecnica inadeguata e che questi sono nell'impossibilità di richiedere la collaborazione dei veri esperti necessari, sia per ragioni economiche che per la mancanza di istituzioni appropriate; date queste premesse, il ricercatore è costretto a risolvere questi problemi tecnici con un grande spreco di energie e di tempo, distogliendo gran parte della sua attenzione dai problemi fondamentali della propria ricerca.

Se qualche volta questa situazione è accettabile in quanto l'unica attualmente possibile per quanto riguarda la messa a punto del prototipo, è inammissibile che una tale quantità di energia venga consumata per l'esecuzione delle successive copie.

La soluzione di fare realizzare di volta in volta le copie a degli esecutori, a parte le considerazioni di ordine economico, è limitata anche dalla difficoltà di interpretare correttamente le incerte soluzioni tecniche adottate.

D'altra parte è assolutamente necessario riprodurre gli esemplari per poterli inserire negli attuali canali di divulgazione (mostre, musei, collezioni), in modo da avvicinare l'opinione pubblica e reperire i fondi necessari ad una più approfondita continuazione delle ricerche.

A questo proposito occorre aggiungere che questo inserimento è reso spesso difficile dalla loro fragilità, tale da richiedere un'assistenza continua.

Infine l'esecuzione "manuale" delle esemplificazioni e delle copie origina un grave equivoco in quanto sembra avvallare la mistificazione del tocco personale dell'"artista" esecutore che i ricercatori della Nuova Tendenza rifiutano nel modo più assoluto.

Arrivati a questo punto le soluzioni possibili sono:

A

Inserimento di un unico esemplare perfettamente risolto sia per gli aspetti della ricerca che per quelli tecnici in un luogo di grande prestigio quale può essere un importante istituto di ricerca o museo, oppure integrazione nel tessuto urbanistico (come i monumenti in età classica).

Questa soluzione, che permetterebbe di avvicinare automaticamente una grande quantità di persone, è per ora molto aleatoria, in quanto occorre ancora avvicinare e convincere quelle poche che hanno la qualità di rendere questo possibile.

B

Integrazione completa nel mondo industriale, intendendo con ciò non solo l'utilizzazione delle sue tecniche e strumenti (cosa che in parte avviene già), ma anche i suoi aspetti economico-sociali per quello che riguarda la divulgazione.

Questa integrazione dovrebbe permettere al ricercatore di fare veramente il ricercatore e non l'artigiano, l'agente pubblicitario, lo spedizioniere, il commerciante, in quanto, devolvendo queste funzioni ai rispettivi esperti, egli, oltre alla ricerca pura, si dovrebbe occupare unicamente della progettazione esecutiva, della quale in ultima analisi se ne potrebbe incaricare un tecnico.

Utilizzando il procedimento della ripetizione in serie si ha l'evidente vantaggio di ammortizzare il costo delle attrezzature e degli stampi sulla totalità degli esemplari prodotti, attrezzature e stampi comunque indispensabili per la perfetta esecuzione di un unico esemplare se costruito senza quelle imperfezioni dovute alla fattura artigiana a cui si accennava prima.

Premesso che per questo tipo di produzione non esiste un'utilizzazione pratica di qualsiasi tipo, e in un certo qual modo neppure in senso decorativo, la quantità dei pezzi prodotti in serie dovrà essere necessariamente limitata, in quanto attualmente solo una piccola categoria di persone è in grado di apprezzare una "merce" di questo genere.

Occorrerà quindi trovare quei tipi di organizzazione che oltre ad avere buone possibilità di realizzazione tecnica e canali di distribuzione appropriati, possano unire ai fini puramente commerciali quello del prestigio culturale.

Scelto il tipo di esemplificazione si progetterà la serie selezionando quei materiali, tecniche, tempi di lavorazione e dimensioni, che pur rispettando al massimo la ricerca originale, terranno conto dei costi minimi di lavorazione, delle possibilità di imballo e spedizione, della resistenza dell'usura, della facilità di riparazione.

Fra i pericoli che questa soluzione può comportare se ne possono indicare alcuni:

dato che il mondo industriale è dominato dai problemi commerciali e della concorrenza, è estremamente facile che l'acquiescenza ai gusti medi del pubblico porti alla produzione di quelle esemplificazioni di ricerche che essendo già note e scontate o comunque edulcorate, non hanno culturalmente alcuna necessità di essere divulgate, a discapito di quelle veramente nuove e reali.

Un altro limite è rappresentato dall'impossibilità di mettere in produzione qualsiasi tipo di esemplificazione in quanto dovranno essere scartate tutte quelle che non risponderanno ai normali parametri requisiti: basso costo di fabbricazione e dei materiali, semplicità di montaggio, possibilità di reperire i materiali richiesti, resistenza all'usura, possibilità di spedizione, ecc.

Questo fatto oltre ad essere un limite diventa facilmente un pericolo in quanto il ricercatore può essere invogliato a scartare quei tipi di ricerca che pur essendo necessari per l'approfondimento di un certo problema non hanno così la possibilità di autofinanziarsi. (A questo proposito occorre ripetere che non esistono attualmente istituzioni pubbliche che permettano una ricerca disinteressata come avviene per la scienza).

C

Esiste un ultimo modo di utilizzare gli strumenti industriali: quello di riprodurre non tanto le copie nel loro insieme ma di prefabbricare i singoli elementi modulari ( a basso costo) in modo da permettere al ricercatore una facile e libera composizione dei prototipi, delle loro varianti e copie.

Enzo Mari novembre 1964

**Note 109.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 7.

Replay letter from Apollonio to Enzo Mari of February 6<sup>th</sup> 1965. «Carissimo Mari, la ringrazio per la sua lettera del 15 gennaio scorso [...]. Non le nascondo, anzi tutto, che nell'insieme progetto e dichiarazioni mi sembrano un po' complicate, ciò che alla fine, a mio modo di vedere, minaccia di pregiudicare proprio quella chiarezza e linearità che la terza edizione di "Nuova Tendenza" si propone di raggiungere. [...] Ma N.T3 sarà poi su questa linea auspicata, se si preoccupa di massima degli aspetti economici e sociali che possono favorire l'esistenza e, quindi, la prosecuzione delle ricerche sulla percezione visiva?]. [...]È vero, c'è tutta una parte che abbisogna di apparecchiature motorie e per le quali la tecnica ha importanza fondamentale. Viene per altro ammesso che già si usano strumenti e tecniche industriali. E allora? Pensi al caso della scorsa Biennale di Venezia: gli oggetti [...] degli N o dei T si sono guastati dopo una settimana e non c'è stato modo di ripararli. Vuol dire che non vi presiedeva una sufficiente accuratezza esecutiva, un sufficiente scrupolo, una sufficiente serietà. E penso che se la esemplificazione originale fosse preparata con la dovuta precisione, allora anche le copie successive non comporterebbero spreco alcuno. La questione è tutta nell'impadronirsi della tecnica e nel non dare un progetto fino a quando non è verificato in tutti i suoi effetti ed in tutte le sue parti costitutive. Bisogna passare dall'empiria, per non dire faciloneria, all'esattezza rigorosa: e questo è stato in tutti i tempi come in tutti i movimenti. [...]Quanto ai costi, discorso per certo grave, non bisogna esagerarne la portata: un quadro è costato meno che una scultura in bronzo, per cui ci voleva l'aiuto e la collaborazione del fonditore. A ogni modo N.T3 vuole occuparsi della divulgazione. Anche per la pittura tradizionale il problema della divulgazione era difficile: una foto, anche a colori, non sostituisce l'originale. Ma sempre abbiamo giudicato sugli originali: sia andandoli a vedere nelle mostre o nei musei, sia andandoli a vedere sui muri nel caso di affreschi o mosaici. [...]È sempre l'originale che conta, l'originale reale, e se viene riprodotto in serie, come una posata, è sempre originale, allo stesso modo che gli esemplari di un'incisione sono sempre originali. (la proposta di dare elementi prefabbricati con i quali formare varie composizioni mi sembra un po' speciosa, nel senso che alla fin fine tutto si ridurrebbe ad una facile gioco di combinazioni.) quindi, in conclusione, a mio avviso, il problema della divulgazione delle ricerche estetiche della N.T. non può avere allo stato attuale altra soluzione che quella più normale (le cose normali sono sempre le più efficienti) delle mostre (bene selezionate) in cui espongano originali e modelli e progetti eseguiti, come si dice, a

regola d'arte. [...] un'opera di Rauschenberg o di Del Pezzo è in un certo modo altrettanto irripetibile quanto una di Mari o di Getulio. Ma il problema di fondo è completamente diverso: la ripetizione di Rauschenberg o di Del Pezzo è come la copia di un Raffaello o di un Picasso, mentre alla base del concetto di una creazione di Mari o di Getulio si trova proprio la sua ripetibilità ovvero l'idea che l'unicità non è indispensabile. Ma se questo è vero, come io penso, come la mettiamo allora con un concorso che prevede l'edizione di soli 55 esemplari? Il concorso doveva prevedere una edizione in mille è più esemplari, il cui costo sarebbe stato ridotto e quindi la divulgazione dell'oggetto sarebbe stata tanto più vasta, com'è, appunto, nei principi delle ricerche. Non me ne voglia, caro Mari, per queste critiche un po' aspre, ma lo sono soltanto per la schiettezza con cui sono state espresse, perché lei sa, io spero, con quanto interesse e con quanto entusiasmo io mi stia da qualche tempo occupando di questi problemi. [...] Io so perfettamente che una delle sue sfere trasparenti possono trovare una destinazione idonea, direi anche una estensione nel senso della misura, molto più significativa. eppure, anche così piccola, anche così modestamente esposta in una sala d'esposizione essa assolve una funzione precisa, insostituibile, nella cultura del nostro tempo. e lo stesso potrei dire delle sue costruzioni alveolari. siamo oramai in molti a conoscere questi testi, e questo già basta, almeno per il momento, a soddisfare le istanze della civiltà in via di formazione»

**Note 110.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 7/ MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br.89 od1 do 250.

Letter from Apollonio to Secretariat of *Nova Tendencija 3* of February 19<sup>th</sup> 1965. «Ho ricevuto il programma della “Nuova Tendenza 3” e desidero farvi pervenire la mia adesione di massima per la partecipazione alla stessa. Mi riservo di precisare più avanti il modo con cui potrò dare la mia collaborazione e che penso dovrebbe avvenire o mediante una relazione sul tema della manifestazione o partecipando alle discussioni che nell'ambito della stessa sono state previste»

Replay letter from Boris Kelemen and Matko Meštrović of March 17<sup>th</sup> 1965. «Cher monsieur, nous avons reçu votre lettre de 19 février 1965 avec une grande satisfaction par laquelle vous exprimer votre intention de participer à la manifestation NT 3. Nous voudrions recevoir votre contribution écrit de la manière à être convenable pour la publication dans le catalogue»

**Note 113.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br.89 od 1 do 250 – od 251 do 699, 1965.

Letter from Biasi of March 1<sup>st</sup> 1965. «Spettabile Segreteria Nova Tendencija 3 in relazione al vostro programma e alla mia nuova situazione di artista isolato, in seguito allo scioglimento del gruppo enne, posso assicurare la mia presenza alla manifestazione Nova Tendencija nella seguente forma: a) partecipazione alla I sezione come gruppo enne [...]; b) partecipazione alla II sezione come anonimo [...]; c) non partecipazione motivata alla III sezione»

**Note 115.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br.89 od 1 do 250

Letter from G. C. Argan to M. Meštrović of February 17<sup>th</sup> 1965. «Caro Meštrović, Ringrazio molto il Comitato di Nova Tendencija per il cortese invito, che accetto con molto piacere, anche per dare a Nova Tendencija la sensazione del vivissimo interessamento dell'A.I.C.A. Le mando contemporaneamente un articolo di carattere teorico, che mi pare potrebbe interessare la seconda sezione del programma.»; Lettera di risposta di M. Meštrović del 4 marzo 1965; “Illustre professore, La ringrazio vivamente della Sua gentile lettera e particolarmente del Suo prezioso contributo alla Nova Tendencija 3. Stimiamo altamente l'appoggio dell'A.I.C.A. alla nostra idea»

**Note 116.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br.89 od1 do 250.

Letter from Božo Bek to Palma Bucarelli of March 18<sup>th</sup> 1965 «Madame, [...]La proposition que vous avez offerte dans votre lettre est considérée par nous comme très intéressante parce qu'elle soulève la question qui est en rapport direct avec la problématique de la promotion radicale de muséologie contemporaine ainsi que de la pratique de musée. Cette préposition, nous la présenterions dans le cadre de la 2eme section de la manifestation NT3. Se fait jour le besoin que

vous lui donniez sa forme finale, car le catalogue de même que la représentation elle-même l'exigent. Votre proposition est tenue être de telle importance que nous lui donnerions place à l'ordre du jour à l'occasion de l'ouverture de la manifestation à la conférence. Aussi examinerons-nous tous les possibilités de la réalisation de votre idée concerna une conférence de directeurs des musées d'art contemporain vivant à considérer en détail la problématique mentionnée»

NT3 br.89 od251 do 699.

Letter from Božo Bek to Miodrag B. Protić, the director of the Moderna Galerija in Beograd and Zoran Kržišnik, the director of the Moderna Galerija in Lubiana, of May 11th 1965. «Poštovani druze direktore, U prilogu Vam dostavljamo prijevod pisma i teksta kojeg nam je uputila dr.Palma Bucarelli stručni suradnik Nacionalne galerije moderne i suvremene umjetnosti u Rimu, kao svoj doprinos manifestaciji “Nova Tendencija 3” koju pripremamo ove godine u Zagrebu, u Galeriji suvremene umjetnosti. Dr. Palma BUcarelli iznijela je veoma zanimljiv prijedlog o sazivanju skupa direktora muzeja moderne umjetnosti koji bi razmotrio pitanja suvremene muzeografije u svjetlu aktuelnih vizuelnih istraživanja i iskustava. Molim vas da se s tim prijedlogom upoznate i da nam saopćite svoje mišljenje, osobito ako vidite neku mogućnost da se nešto u tom smislu kod nas poduzme»

**Note 117.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br.89 od1 do 250.

Letter from Bruno Munari of April 11<sup>th</sup> 1965. «Vi comunico la mia adesione alla manifestazione Nuove Tendenze con 4 films sperimentali di breve durata. Darò tutto il materiale a Enzo Mari[...]»

NT3 br. od 251 do 699. Letter from Bek to Munari of September 2<sup>nd</sup> 1965. «Cher Monsieur, A notre grand désenchantement les films que vous avez promis d'envoyer pour la manifestation NT3 n'ont pas parvenus jusqu'à ce jour-ci. Monsieur Piccardo qui a du les apporter n'est pas venu à Zagreb à l'ouverture[...]. Comme nous avons un vif intérêt à présenter les films en question à Zagreb, nous vous prions de mieux de nous renseigner immédiatement s'il été encore possible de faire présenter ces films»

Replay letter from Munari of September 8<sup>th</sup> 1965. «Cher monsieur Božo Bek, tornando dalle vacanze, ho trovato la lettera del 2 settembre e sono rimasto molto meravigliato nel sapere che il mio amico Piccardo non era venuto con i film da voi. Ho telefonato a Piccardo (che sta a Como) e lui mi ha detto che i film sono ancora fermi alla dogana svizzera e non sa quando potrà riaverli perché aspetta un documento da Roma. Piccardi dice di aver telefonato a Mari ma questi era già partito. Sono quindi molto spiacente per questo ritardo e per questa impossibilità da parte nostra di mantenere una promessa che avevamo fatto fidandoci troppo della burocrazia. Non si quindi quando potremo riavere i film, e ne abbiamo una sola copia»

**Note 118.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br.89 od1 do 250.

Letter from Uno Group (Carrino, Frascà, Uncini) to Meštrović of April 8<sup>th</sup> 1965. «Caro prof. Meštrović, Fino ad oggi non abbiamo avuto l'opportunità e il piacere di partecipare a nessuna delle manifestazioni di Nuove Tendenze a Zagabria, manifestazione che consideriamo fra le più interessanti realizzate in quest'ambito di ricerche artistiche e critiche. Personalmente ci siamo conosciuti a S. Marino in occasione della Biennale del 1963[...]. La nostra ricerca ci sembra si sia andata chiarificando da allora e ha preso un aspetto più evidente il problema della percezione intesa in un modo forse non troppo esteriorizzato ma non meno reale, se non andiamo errati. Nella speranza di scambiare personalmente impressioni sul nostro lavoro e di averne l'occasione in questa prossima manifestazione di Tendenze[...].»

Replay letter from Kelemen and Meštrović of Aprile 14<sup>th</sup> 1965. «Chères collègues, nous sommes réjouis de votre désir de participer à la manifestation NT3. Nous regrettons que votre adhésion n'ait pas arrivé plus tôt. Cependant nous espérons que vous arrive à temps tout de même. Nous voudrions attirer notre attention sur le fait, (comme on peut s'en apercevoir en étudiant les propositions publiées dans “Domus”) qu'il ne s'agit pas d'une exposition conventionnelle mais que



le programme de la manifestations NT3 est complexe et différencié d'après le section qui traitent en partant d'aspects différent, le thème unique: "la divulgation des exemplaires des recherches»

Letter from Uno Group to Meštrović of April 21<sup>st</sup> 1965. «Caro Meštrović, La ringraziamo della Sua risposta[...]. Speriamo comunque di essere ancora in tempo; della manifestazione di Nuova Tendenza siamo stati informati molto inn ritardo e ce ne siamo resi conto leggendo il numero che Lei ci ha indicato di Domus. Abbiamo letto le norme; ci dispiace di non poter partecipare alla 3.a sessione, quella del concorso, che ci sembra particolarmente interessante ed utile, ma dovendo progettare un oggetto, non ci sentiamo di farlo in fretta, ovvero superficialmente. Comunque pensiamo che potremmo partecipare alla 2.a sezione se il materiale che vi indichiamo è adatto ad essa ed è di vostro interesse. Le nostre ricerche fin dal 1962 si sono sviluppate nell'ambito percettivo-geometrico, per cui il materiale che abbiamo è in questa direzione»

Letter of engagement from Kelemen and Meštrović April 23<sup>rd</sup> 1965. «Chères collègues, Nous acceptons en principe le propositions pour votre participation à la deuxième section de la NT 3. Pour le moment nous envisageons qu'il sera possible que chacun soit présentée par 2 tableaux et par le matériau documente. Le choix définitif ne pourra être fait par nous qu'en moment où tous les autres matériaux arrivent et quand nous aurons su quelle quantité d'espace reste à notre disposition. En tout cas le critérium déterminant sera que les ouvrages doivent s'approcher le plus du thème principal de la manifestation, c'est dire "le divulgation des exemplaires des recherches visuelles". [...] Aussi voudrions-nous que vous participiez dans la 3eme section et pour cela nous vous accordons exceptionnellement une prolongation du terme jusqu'au 20 mai»

Reply letter from Uno Group to Meštrović of May 4<sup>th</sup> 1965. «Caro Meštrović, [...] vi ringraziamo [...] di averci concesso la proroga a partecipare alla terza sezione di NT. Purtroppo gli impegni che avevamo precedentemente assunti non ci permettono, come d'altronde avevamo previsto e comunicato, di partecipare come ci piacerebbe e con l'attenzione dovuta alla Vostra manifestazione.[...]. Come d'accordo spediremo i quadri (n°6) e il materiale teorico stampato oltre ad altri appunti. Se è possibile gradiremmo ulteriori [...] precisazioni [...] per quanto riguarda il titolo stesso della manifestazione. Che cosa precisamente si intende – per esempio – come "Divulgazione degli esemplari delle ricerche attuali"? la loro possibilità di applicazione in campo industriale da un punto di vista progettuale, o già i modi con cui gli operatori (noi per esempio) hanno applicato i propri principi teorici in campo pubblicitario, architettonico, di industrial design?»

**Note 119.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Nino Calos to Apollonio of April 10<sup>th</sup> 1965. «Chiarissimo professore, [...]le mando le foto di qualcuno dei miei mobiles lumineux[...]nella mia precedente, ricorderà, le dicevo ch'ero stato invitato a Nove Tendencije 3 di Zagreb; ebbene, mi capita una cosa molto curiosa: una lettera del segretario dell'organizzazione (mi permetto di inviargliene una copia), mi comunica che l'invito rivoltomi viene annullato, e adduce, quale giustificazione, il fatto che le mie opere "non rispondono alla concezione dell'esposizione". Quale assurdo pretesto. io conosco le opere di tanti degli artisti che hanno partecipato alle edizioni precedenti di Nuova Tendenza e di qualcuno invitato a questa terza edizione e vedo benissimo che non è vero che le mie opere "non rispondono alla concezione dell'esposizione". Come si fa ad inviare un invito ufficiale per poi ritirarlo senza temere di mancare di serietà? O allora mi domando chi ha potuto avere interesse ad eliminarmi?

Letter from Kelemen March 29<sup>th</sup> 1965 ( n.01-89/99). «Cher monsieur Calos, nous avons reçu votre lettre du 19 mars 1965. Quoique nous vous avons déjà envoyés l'invitation officielle de participer à la manifestation NT 3, le comité organisateur a constaté pendant le révision des matériaux déjà reçues que vos œuvres ne répondent pas à la conception de l'exposition. Pour cette raison nous vous prions de vouloir bien nous excuser et de ne pas nous en vouloir»

**Nota 120.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br.89 od1 do 250.

Letter from Kelemen and Meštrović to Lev Nusberg of May 5<sup>th</sup> 1965. « Cher camarade Nusberg, La lettre que vous avez envoyé à Umbro Apollonio est arrivée entre nos mains par l'intermédiaire de vos connaissances qui ont séjourné à Zagreb ces jours-ci. Votre lettre avec les photographies de travaux de vos camarades sera poursuivie à Apollonio à son adresse de Venice [...]. Par chance nous avons appris de l'existence de votre groupe « Dvizenije », de son travail, de ses efforts, des idées lesquelles nous sont très proches. En effet, on a tenu à Zagreb, dans cette Galerie en 1961 la première exposition internationale « Nove Tendencije »/Nouvelles Tendences/ laquelle avait rassemblé des nombreux membres et groupes du mouvement progressif venant de pays différents se rencontrant pour la première fois et dont les idées et les possibilités tendaient vers les nouvelles visions dans l'art plastique. Cette exposition a devenu l'exposition biennale de caractère permanent. Elle a eu lieu en 1963. Sous le nom « Nove Tendencije 2 »/Nouvelles Tendences 2/ et in l'a transmis a Vénice et à Leverkusen. [...] Nous y tenons beaucoup et cela nous causerait la grande joie si le groupe « Dvizenije » prenait part dans notre manifestation[...]. Peut-être qu'y pourrait concourir la médiation de la Commission Yougoslave pour les relation culturelles avec l'étranger. Cette Commission airait probablement payé une partie des dépenses»

Note 123. MSU archive, Zagreb. Putar Found, Folder Razno, 30 typewritten pages with a transcription of Brezovica congress.

① Notre programme qu'on a prévu

On a prévu que notre programme ferait une analyse critique de la situation générale dans le cadre du mouvement des nouvelles tendances, mais on a dû le réduire à une exposition plus ou moins conventionnelle.

Je voudrais qu'on discute ici ~~en~~ tous ensemble les thèmes prévus sans qu'on entre en détails qui ont accompagné la réalisation du programme.

Le thème principal de la manifestation - la divulgation des exemplaires des recherches - a été proposé en premier chef pour qu'on examine dans quelle mesure l'accès méthodologique ~~xxxx~~ ~~xxxxxxxxxxxx~~ à la recherche de perception visuelle est-il adopté de fait et dans quelle mesure il l'est de principe seulement. Ensuite on a voulu examiner comment est-ce qu'on peut trouver ~~xxxx~~ l'exemplaire de la recherche visuelle dans la réalité des choses du monde contemporain et ~~si~~ s'il est possible ~~x'~~ de poursuivre les recherches au-delà de l'objet dans les contenus d'espace.

Le thème principal s'est avéré comme base de laquelle on départ vers une compréhension plus large des possibilités de travail dans ce domaine.

La discussion fut ouverte et conduite par Matko Meštrović, ①

Le professeur Umro Apollonio a pris la parole. ②

Enzo Mari a soutenu la remarque faite par Meštrović que le film passivise le spectateur et a ajouté: ③

~~xxxxxxxxxxxx~~ Abraham Moles, le professeur à l'université de Strasbourg en considérant la question des rapports entre expérience et résultat a dit du film ceci: ④

Après ces réflexions faites sur le film comme moyen de divulgation la discussion a tourné vers le rôle de l'objet esthétique dans la civilisation contemporaine.

Ed Sommer a présenté sa conception sur ce thème: ⑤

Le professeur Rolf Wedewer, le directeur du Musée de la ville de Leverkusen en parlant de l'importance de la conception théorique préalable à la réalisation de l'oeuvre expérimentale a dit: ⑥

A cette remarque a répondu Matko Meštrović: ⑦

Ce point de vue était soutenu aussi par Ed Sommer. ⑧

Dans la suite de la discussion l'attention s'est tournée vers le fait que des recherches visuelles semblables sont en cours dans toutes les parties du monde y comptant les pays socialistes, mais qu'il y a des interprétations différentes de leur rôle.

Ainsi aux États Unis ces recherches sont restreintes aux effets psychophysologiques uniquement alors que dans le cadre des Nouvelles Tendances en Europe on a considéré que ces problèmes vont plus en profondeur jusqu'en structures sociales. Monsieur Paolo Bonaiuto, le professeur à l'Institut de l'Université de Bologne a motivé et commenté ces différences. ⑨ ⑩ ⑪

Abraham Moles, un des fondateurs de la théorie de l'information a exposé d'une façon détaillée les possibilités du rôle de cette théorie dans l'analyse du phénomène esthétique. ⑫ ⑬ ⑭ ⑮

Après l'exposé du professeur Moles qui s'est éloigné du thème immédiat de la discussion c'est-à-dire de la différence des recherches visuelles dans l'Europe et aux États Unis on a invité Mr. Francis Hewitt, le représentant du groupe Anonima de New York d'en donner ses vues. ⑯

Sur ce Matko Meštrović a proposé qu'on considère le problème de la recherche en dehors de l'objet et a dit entre autres: ⑰ ⑱

L'architecte Vjenceslav Richter a brièvement expliqué son point de vue: ⑲

Dans la suite de la discussion il a touché à la question de la relation du programme Nouvelle Tendance 3 et à celle des résultats qui y sont présentés. Cette question était soulevée par Matko Meštrović. ⑳

Monsieur Manfredo Massironi, le membre du groupe N de Padoue a essayé de résumer la discussion jusqu'à ce moment-là et a ajouté: ㉑ ㉒

Ed Sommer a essayé de définir le rôle de l'artiste d'une manière

un peu caricaturé. (27)  
Cela a incité Abraham Moles de souligner quelques distinctions très nettes concernant le phénomène de l'oeuvre d'art. (26) (27)  
Revenant au problème de la divulgation et exprimant l'attitude du groupe "Effekt" Dieter Hacker a mentionné la notion du "show" qui devrait remplacer la forme traditionnelle d'une exposition d'art. (28)

Sur quoi Ed Sommer a fait l'observation: (27)

La séance de l'après-midi a commencé par la considération une fois de plus du problème de la divulgation:

Enzo Mari a dit: (27) (28) (29) (30) (31)

Getulio Alvani a posé la question suivante: (32)

Matko Meštrović y a répondu: (33)

Pour continuer la pensée qui a été exposée par Mari, le professeur Apollonio a indiqué quelle immense différence existe entre la poétique et l'oeuvre-~~riiexx~~ même comme résultat: (34)

Sur cela Mari a exprimé ce qui était contenu dans l'idée originelle des Nouvelles Tendances: (36)

Cette partie de la discussion était conclue par Vjenceslav Richter: (37)

La discussion s'est déroulée en touchant aux questions de possibilité de travail offertes par la société et aux conditions organisées de la recherche y comprenant le travail dans le laboratoire. Le professeur Abraham Moles a d'abord précisé la notion-même de la recherche et a indiqué quelques possibilités concrètes: (39) (40)  
Meštrović a salué la proposition du professeur Abraham Moles et a mentionné que les recherches faites jusqu'ici dans le cadre des Nouvelles Tendances étaient désorganisées: (41)

Par suite Monsieur Moles a dénoté une possibilité concrète d'une collaboration internationale plus intense: (42)

Alors Boriani, le représentant du groupe T a donné une idée sur les conditions dans lesquelles s'est déroulée le travail de son groupe jusqu'à ce moment-là: (43) (44)

Le professeur Moles a aussi touché la question de la terminologie et le besoin de systématiser les problèmes qui restent ouverts à la recherche. (45) (46)

Bek:

Camarades, chers amis, je suis très honoré de pouvoir vous saluer au nom du Comité organisateur de la manifestation NT 3 et en même temps d'ouvrir notre réunion présente laquelle s'est assemblée en vue d'une tâche précise. Je donne la parole à Monsieur Matko Meštrović.

Meštrović: Le programme de la Manifestation NT 3 a été conçu au moment où nous nous rendions compte qu'on devrait confronter critiqueusement les idées de la Nouvelle tendance lesquelles restaient non vérifiées. Mais malgré tous nos efforts le programme qu'on a prévu pour faire une analyse critique de la situation générale dans le cadre de ce mouvement a dû être réduit à une manifestation pourtant plus ou moins conventionnelle.

En effet, quelques exigences figuraient dans le programme qui étaient avant la lettre. Cependant n'entrent pas maintenant dans tous les détails je voudrais que quelques uns de thèmes prévus soient discutés en commun. Premièrement le thème principal de la manifestation, c'est-à-dire la divulgation des exemplaires des recherches. Ce thème avait été proposé principalement pour qu'on examine dans quelle mesure on a vraiment adopté l'accès méthodologique de recherches et dans quelle mesure est-il adopté de principe seulement. D'autre part on a voulu examiner quel est l'objet dans les conditions de la civilisation contemporaine et comment est-ce qu'on peut situer l'exemplaire de la recherche dans la réalité des choses du monde contemporain. Le programme était conçu en ce sens, mais presque personne n'a suivi ses intentions. C'était en premier lieu parce que tous ces demandes qu'entraîne après soi dans le comportement le monde industriel ne sont pas acceptées ni ne peuvent être acceptées.

D'autre part on a remarqué que les recherches peuvent se porter hors de l'objet de ce qui arrive déjà dans des contenus d'espace. Ainsi ce thème de principe s'est avéré comme une base pour le départ vers une compréhension plus large de possibilités de travail en ce domaine. A présent, il faudrait provoquer des réponses de part des participants en se servant du matériel de toutes les trois sections de l'exposition et cela d'après un certain ordre. Je prendrais la liberté de conduire la discussion dans ce sens. D'abord je prierais les personnalités qui sont présentes ici et qui ont de l'expérience dans le travail scientifique de donner leurs vues du dehors des nouvelles tendances sur ce qui se passe dans ce mouvement international. Or, je prie le professeur Umbro Apollonio d'exposer son opinion.

Apollonio: Io penso che, la questione dovrebbe essere dibattita fra i creatori, fra i ricercatori plastici, più che noi che inverteamente, proprio il tema della divulgazione non mi pare come lei stesso ha riconosciuto, sia stato seguito.

Direi che proprio questa volta l'allestimento stesso della mostra avrebbe dovuto basarsi sul tema della divulgazione, mentre come voi stesso avete riconosciuto la presentazione è ancora su un piano piuttosto normale, piuttosto convenzionale.

Mi riferisco a questo proposito a una polemica epistolare che abbiamo avuto con Enzo Mari, nel quale ci si parlava del tema della divulgazione. E si accennava anche al problema del film. Non ero mai d'accordo che il cinema non fosse adatto alla divulgazione. Io sono convinto che il cinema come tale può costituire un ultimo mezzo di divulgazione. E allora che ieri sera hanno visto il film sull'oggetto della Dada Maino, credo potrebbe convincersi della validità del cinema come strumento di divulgazione.

Sempre restando sul questo problema del film vorrei sottolineare un altro problema cioè quello del linguaggio ~~che~~ divulgatori delle espressioni delle Nuove tendenze, i critici e giornalisti, questo problema del linguaggio che noi oggi troviamo piuttosto inadeguato, il nostro linguaggio. E sentiamo questa crisi in cui ci troviamo a non poter ripotare ~~con~~ parole questi oggetti. Evidentemente non è il problema nuovo che si presenti oggi per la prima volta, sul piano della storia. Anche perché se l'arte viene considerata come un linguaggio, ha un linguaggio suo proprio che non è traducibile.

Soltanto direi, che in questo momento, questa crisi è più acuta di altre volte come più acuto, più sorprendente può essere questo cambiamento del concetto d'arte che viene proposto nelle Nuove tendenze.

Certo, poi c'è questa necessità di adeguare il linguaggio a questa che è la nuova realtà sul piano estetico. Credo che il cinema, il film come tale potrebbe essere per lo meno un tentativo di ~~creare~~ un altro linguaggio forse più vicino a quella che è realtà anche propriamente cinetica delle opere delle Nuove tendenze.

Concludendo questo brevissimo intervento, a parte la questione estremamente importante ma anche estremamente difficile da risolvere così quale dovrebbe essere un linguaggio critico, ma se parliamo per ~~altro~~ nel tema della divulgazione, io mi permetto di insistere sul fatto del film.

**Meštrović:** Je dirais cependant en remerciant au professeur Apollonio que c'est le film qui est un moyen qui se démontre vis-à-vis du spectateur comme un moyen de sa passivisation et non de son activation et je proposerais qu'on continue la discussion dans cette direction.

**Enzo Mari:** Vorrei rispondere brevemente all'Apollonio sul quello che ha detto del film. Io non credo assolutamente che il film sia un mezzo completo di divulgazione. Questo può essere fatto solo nei casi eccezionali, come abbiamo visto ieri sera. Io mi chiedo se è possibile

divulgare una esperienza come è quella del gruppo Effekt e di gruppo MID diretta dallo spettatore. Quando viene richiesta la partecipazione

Il film presuppone l'organizzazione da parte di una terza persona di questo materiale, ~~presuppone un unico punto di vista.~~

Certamente il film ha molte possibilità, ma in questo momento diventa esso stesso un mezzo diretto. A questo momento forse si possono fare delle esperienze direttamente con il film. Forse questa può essere unica azione, ma non mi sembra ~~giusto~~ che il film possa divulgare facilmente quello che si vuole.

**Meštrović:** Je prierais maintenant Monsieur Abraham Moles, le professeur à l'Université de Strasbourg de prendre la parole dans cette discussion.

**Moles:** Je veux parler un peu des expériences en France de part d'un groupe antérieur qui a connu difficultés semblables qu'a rencontré le mouvement Nouvelle tendance. C'est ce qu'on a appelé le groupe de musique concrète et de musique expérimentale dans le domaine sonore. Le problème qui s'est posé à ce moment-là n'était pas celui du début de ce mouvement mais il s'agissait dans le domaine musical d'une situation sociologique, d'une situation psychologique, d'une situation esthétique très signifiante. C'était il y a environ 12 à 15 ans qu'il y avait un problème à diffuser des expériences et de diffuser des résultats et le problème d'équilibre entre expériences et résultats qui est très difficile. La question s'est posée dans quelle mesure des expériences pourraient être considérées comme des œuvres. Une expérience c'est, nous disent les scientifiques, c'est d'abord une erreur sur laquelle on améliore sur laquelle on revise, c'est une ténacité. C'est reprendre plusieurs fois quelque chose dans les parties qui sont déficientes et les corriger par morceaux, améliorer ce qui est contraire dans l'ensemble à l'état de l'esprit ce qu'on a appelé l'autre fois l'œuvre d'art. Il y avait là un problème important, c'est à concevoir les œuvres expérimentales c'est-à-dire sujettes à révision.

Sur le deuxième point le problème du film agité par mon collègue. Je pense personnellement que dans le domaine visuel en particulier film est un excellent moyen de divulgation. Il est extrêmement puissant, il agit sur un très grand nombre de gens. Ceci est en principe. Mais il y a aussi comme le disait Monsieur le problème de bonté. Un film doit être bon ou ~~me~~ on ne doit le présenter. En particulier un film par lui-même doit être considéré comme œuvre collective sujette à révision et amélioration en fonction des résultats qui en sont obtenus. Et, par conséquent c'est un travail long et demandant pourtant une unité de conception. Dans ce domaine il

(4) me paraît certain d'après quelques expériences antérieures qu'on pourrait faire un excellent film diffusant l'esprit et les principaux aspects du mouvement Nouvelle tendance mais posant un problème difficile du choix de valorisation. L'expérience n'intéresse pas le grand public qui veut un film de 20 minutes en première partie d'un spectacle et il veut absolument que ce film le séduise. Ceci signale encore l'importance dans ce domaine et l'intérêt de la bande sonore qu'a ce film. Et en ce domaine je suggérerais que puisque l'accent essentiel dans le film est sur la partie visuelle que la bande sonore soit confiée de toute façon à quelqu'un qui est très compétent et qui représente une unité totale de conception, car votre problème n'est pas tellement la bande sonore, votre problème est que la bande sonore aide à la diffusion de la bande visuelle.

Meštrović: Je remercie au professeur Moles et propose qu'on continue la discussion revenant à ce moment à un des thèmes principaux et c'est le rôle de l'objet dans la civilisation contemporaine. Comme Ed Sommer a exposé ce thème dans son article pour notre catalogue qui est encore en cours d'être imprimé, je le prierais de développer cette partie de son texte qui se réfère justement au destin de l'objet ou que ce soit un objet industriel ordinaire ou que ce soit un objet esthétique.

Sommer: Je considère que qu'un objet esthétique est un objet utilitaire un objet à fonction. La différence entre par exemple un crayon, une bombe atomique ou n'importe quel objet utilitaire d'un côté et de l'objet esthétique d'autre côté est que l'objet esthétique a des fonctions moins définies ou indéfinies. C'est à nous de définir ses fonctions. Les difficultés ou même la crise dont nous avons actuellement l'expérience dans la Nouvelle tendance-même provient aussi du fait que l'art programmeur n'a pas su transcrire dans la sphère de l'art programmeur donc il faudrait trouver le moyen d'analyser la situation de la direction du consommateur par l'objet esthétique. L'objet esthétique a des fonctions sur des rayons et dans les dimensions bien différentes. D'un côté il a une fonction sur notre organisme physiologique. Il y a des dimensions psychiques et des dimensions intellectuelles qui sont activées par l'objet - et si nous ne voulons pas que ce qui a été créé et développé par la Nouvelle Tendance soit consommé comme une œuvre d'art jolie ou belle ou autrement pervertie il faudra trouver ou il faudra développer des analyses et des théories approfondies qui transformeront nos objets dans des objets programmeurs qui activeront le spectateur d'une façon bien définie. Des recherches dans le programme par programmation de l'objet doivent céder place à la recherche de la programmation du spectateur par l'objet. C'est le prochain pas qui sera d'une importance primordiale non seulement d'un côté de survie mais de changement de la société-même à

(5)

qui on ne présente plus un objet avec lequel la société pourra faire ce qu'elle voudra mais les objets par lesquels la société elle-même sera transformée parce que les objets, les processus que nous présenterons à la société seront conçus de la façon à avoir un effet optimum qui dirigera la conscience, le psyché et le corps-même du consommateur.

Meštrović: Je remercie à Ed Sommer et je donne la parole au professeur Rolf Wedewer.

Wedewer: Le problème le plus important dans mon opinion c'est la question de la conception théorique. C'est en plus car premièrement nous avons un objet et après nous font sa conception théorique, mais si on part pour une véritable recherche visuelle d'une œuvre expérimentale on doit définir premièrement la conception de l'objet. L'objet c'est la conséquence de cette conception. Ce n'est pas l'objet qui est le premier.

(6) Il y a plusieurs phénomènes qui sont démontrés dans les objets de la NT, mais de l'autre côté ce sont des phénomènes déjà très connus de part de la science esthétique, de la science psychophysique, optique etc., et je ne sais pas pourquoi il y avait de l'intérêt à démontrer un phénomène déjà connu il y a cent ans. Si je devait faire un art expérimental et nécessaire j'aurais premièrement défini les catégories de cette expérience et de savoir le but et après je pourrais faire un objet qui démontrerait cela ce qu'on a voulu dire.

Meštrović: Permettez-moi de répondre à cette remarque faite par le professeur Wedewer. Une bonne partie de ces phénomènes qui entrent le cadre des recherches de nouvelles tendances sont vraiment connus de la science, mais il n'y sont pas esthétiquement valorisés. Cela signifie que la communicativité de leur sens n'est pas donnée. Et c'est juste la tâche de la recherche ou de la divulgation des recherches de nouvelles tendances de faire apprécier esthétiquement et d'impartir l'expérience ces phénomènes connus dans la science à tout le monde. D'autre part il faut souligner le fait que c'est à la base de la réaction psychophysique que se fonde la recherche de nouvelles tendances et qu'existe la meilleure possibilité de cette communication. Parce que dans ce langage ne se mêlent pas les inhibitions qui proviennent de couches culturelles différentes, et c'est là que se trouve le plus grand commun dénominateur d'accessibilité de ces recherches. Encore, je soulignerais aussi que ce problème de la réaction psychophysique est traité aussi dans le sens d'activation du spectateur-même, par quoi il est amené indirectement à la reconnaissance que ces phénomènes existent ce qui lui rend possible de comprendre d'autres réalités.

dans (7)

Sommer:

8  
 J'aurais à dire à ce que vous avez dit actuellement  
 être y ajoutez que tout arrangement d'éléments peut  
 être interprété comme information et toute information  
 peut être interprété comme programme. A l'artiste  
 est de transformer la sphère informative de la sciences  
 dans une sphère programmatrice du spectateur. Cela  
 veut dire qu'il n'y a aucun inconvénient à croire que  
 les artistes prennent comme matière première les  
 informations scientifiques. Il faut qu'ils les trans-  
 forment en objets programmeurs du spectateur.

Meštrović:

Je proposerais à ce moment comme nous nous sommes  
 rapprochés d'un autre thème, qu'on mentionne le fait  
 aussi lequel je voudrais souligner spécialement, que  
 les recherches semblables se déroulent dans toutes  
 les parties du monde, mais que cependant il existe  
 des interprétations différentes de leur rôle. Actuel-  
 lement aux Etats Unis on interprète ces recherches  
 comme problème purement psychophysologique lorsqu'on  
 considère dans le cadre de nouvelles tendances en  
 Europe que ces problèmes entrent plus en profondeur  
 dans les structures, les structures sociales. Par  
 conséquent en Europe s'évolue un accès phénoménologique  
 pendant que en Amérique on n'en prend pas compte.  
 Même la portée d'idées s'y abolit.

Je prierais le professeur Bonaiuto de l'Université  
 de Bologne qui a mentionné cette différence dans sa  
 contribution écrite à la NT 3, de faire le résumé  
 de sa thèse.

Bonaiuto:

9  
 Ritengo che il problema fondamentale, come si è parla-  
 to anche in questa discussione, è quello della funzio-  
 nalità. Comunque è molto vasto questo problema. Funzio-  
 nalità del linguaggio per esempio intorno alle opere -  
 questo è stato il tema dei primi interventi. - E vero  
 che il linguaggio dell'opera d'arte non si può tradurre.  
 Ma il problema non è quello di tradurre un linguaggio  
 dell'opera d'arte, ma di creare intorno all'opera  
 d'arte dei linguaggi che non ostacolano l'apporto  
 dello spettatore ad opera d'arte.

10  
 Se noi esaminiamo i linguaggi che si sono sviluppati  
 intorno alle opere ed attività della Nuova tendenza,  
 noi vediamo che sarebbe interessante fare un'analisi  
 dei preconcetti che stanno dietro questi linguaggi.  
 Questi linguaggi ~~preconcetti~~ preconcetti possono  
 definirsi preconcetti di origine filosofica, preconcetti  
 di origine fisiologista e preconcetti di origine fisi-  
 calista.

11  
 I preconcetti di origine filosofica sono soprattutto  
 quelli che portano a fare una differenza dicotomica  
 troppa netta fra problemi d'arte e problemi della scienza  
 nel senso che noi crediamo che quanto nell'arte tanto  
 nella scienza si tratta di risolvere dei problemi.  
 Quindi si tratta di attuare il comportamento creativo

10  
 e il comportamento creativo è sempre lo stesso  
 indipendentemente dalle classi in cui il compor-  
 tamento creativo incontriamo di solito.

Lo scienziato impara a controllare le variabili che  
 influenzano una determinata esperienza e ciò  
 facendo acquista la capacità di previsione riguardo  
 a quella esperienza. Ciò, questo è il problema  
 di funzionalità e precisamente la stessa cosa  
 vuole fare l'artista al giorno d'oggi, quando si  
 puone di fronte a problemi molto complessi,  
 come quelli di ordine urbanistico, di ordine  
 architettonico e di ordine del design.

Il problema di strutturare così ampiamente in modo  
 funzionale ed estetico - coincidendo questi due  
 fattori - la nostra società è il problema che non  
 può essere affrontato superficialmente. Nuova  
 tendenza si ha assunto questo compito, ma noi  
 speriamo da essa che non si limiti semplicemente a  
 influenzare le decorazioni sulle cravatte....

Invece di risolvere questi problemi, finora si è  
 portata l'esigenza di risolverli al livello espressivo,  
 cioè le opere di Nuova Tendenza, l'attività di  
 Nuova Tendenza che erroneamente è stata considerata  
 inespresiva, è stata invece soprattutto espressiva  
 di questo desiderio di ricerca anziché effettiva  
 ricerca.

11  
 Credo che un vantaggio su questa strada ~~mi~~ sia  
 evitare di insistere, come si fa per esempio oltre  
 atlantico, sulla considerazione della attività di  
 Nuova Tendenza - e là viene chiamata ingiustamente  
 optical-art - sulla considerazione in termini sempli-  
 cemente fisiologici, quasi che il processo percetivo,  
 quasi che l'apporto della personalità dello spet-  
 tatore con opera - che è una cosa molto complessa -  
 si riducesse a un puro processo periferico.

12  
 Di derivazione invece fisiologista è il  
 tentativo di tradurre in termini della teoria  
 d'informazione nell'ambito della percezione, senza  
 fare un'analisi fenomenologica del vissuto della  
 percezione. Io spero che il professor Moles ci può  
 illuminare su questo problema. In pratica direi  
 appunto che dovrebbe essere data una grande importan-  
 za al metodo fenomenologico a tutti i livelli, sia  
 percetivo, sia creativo, sia di rapporto sociale  
 per analizzare, per vedere, per creare.

Meštrović:

Je prie le professeur Moles de continuer la discus-  
 sion.

Moles:

Je voudrais d'abord bien manifester mon accord  
 global avec ce que disait Monsieur le professeur  
 Bonaiuto qu'il y avait été aux Etats Unis une  
 conception de la théorie d'information. Il convient  
 de rappeler cependant que la base de la théorie  
 de l'information dans les problèmes institus corres-  
 pond à un développement historique d'une science

et que par conséquent il est soumis aux aléas et aux détours du développement d'une doctrine. Sur ce point on doit toujours se souvenir et ceci doit intéresser tout spécialement la groupe Nouvelle tendance que en science ou dans l'expérience une des règles fondamentales de la méthode scientifique est de commencer par le plus facile. Comme il était plus facile de prendre des cas simples et de les traduire dans le langage de l'information on doit commencer par là. En fait dans des beaucoup de travaux il est apparu intéressant de décomposer les éléments d'une perception en atomes que l'on appelle maintenant structurèmes ou semantèmes. Il était souvent intéressant dans des cas simples de traduire le phénomène global en une décomposition d'atomes qu'on a appelé structurèmes, morphèmes ou semantèmes. Mais il convient de ce souvenir que cette décomposition est artificielle. Elle n'est qu'une approximation mécanique comme l'a fait par exemple l'écran de télévision qui n'est pas strictement un phénomène esthétique. Cependant ce que la théorie de l'information apporte essentiellement à l'esthétique c'est une interprétation du phénomène de la Gestalt, interprétation purement mécanique c'est-à-dire arbitraire. Mais de là écoule une méthode. Cette méthode pourrait être défini comme la méthode de structuration, une méthode de simulation. Laissons de côté provisoirement, par une mise entre parenthèses, ainsi que le dit Husserl, la méthode de comptes de véritable analyse psychologique et l'on se propose simplement de construire un modèle, qui est capable de donner les principales fonctions du spectateur devant un stimulus plus ou moins complexe. En pratique l'analyse phénoménologique est nécessaire pour définir les principaux éléments importants dans la situation. On commence par affirmer de façon arbitraire que l'on peut décomposer le monde en atomes. On compte l'ensemble de ces atomes en répertoire, ensuite on essaie de voir comment on pourrait de nouveau les réassembler, les atomes qu'on a ainsi pour donner une simulation du phénomène original. L'ensemble des règles qui ont servi à assembler ces atomes dans cette expérience sera appelé structure. Ainsi la structure n'est pas l'ensemble des règles, de combinaisons, d'interdictions, de memores élémentaires, c'est-à-dire l'ensemble des règles qui permettent d'assembler les atomes élémentaires. Dans ces conditions une forme ou Gestalt est en réalité une redondance, c'est-à-dire un certain nombre de signes ou d'éléments utilisées par rapport à ceux qui auraient été nécessaires pour donner au spectateur le même quantité d'originalité. C'est l'apport fondamental de la théorie de l'information que de proposer ce modèle mais une de ses marques essentielles est que quand modèle a été construit il n'est pas satisfait pour l'observateur. L'observateur saisit alors la différence entre l'original et le modèle construit, et par

conséquents il est conduit à recommencer le même problème au début par un processus d'itération à un autre niveau de décomposition du stimulus élémentaire. Et l'on recommence infiniment jusqu'à obtenir une satisfaction suffisante à l'échelle où il s'est placé. Ce niveau est dépendant de la structure psychologique ou sociologique de l'analyse de cette oeuvre. Par conséquent ce modèle permet par itération successive de rendre compte du phénomène de Gestalt à un niveau précis, puis à une suite de niveaux.

En bref de cette analyse résultent deux éléments essentiels:

1° L'importance du concept d'originalité ou de quantité d'imprévisible. Cette quantité d'imprévisible est mesurable dans des conditions parfaitement définies. Cependant l'importance d'un optimum d'originalité - et ceci est extrêmement utile pour les expériences d'art visuel. Si le stimulus ou l'origine ou l'oeuvre proposée est trop complexe c'est-à-dire trop originale la valeur sensibilisatrice est trop faible. Si l'objet est trop simple, c'est-à-dire trop intelligible il est dépourvu d'intérêt et par conséquent il a lui aussi une faible valeur sensibilisatrice. Une certaine complexité optimum du stimulus est donc nécessaire.

Ceci peut être un luxe pour une expérimentation dans le domaine des nouvelles tendances. C'est la façon d'établir l'accès le meilleur au spectateur. Bien entendu ceci ne se fait qu'à un niveau bien défini et doit être refait à d'autres niveaux. Il en résulte la possibilité de faire des ~~xxx~~ oeuvres qui utilisent simultanément plusieurs niveaux différents de la sensibilité. Question il me semble qui n'a pas été suffisamment développée dans les groupes de Nouvelle tendance. Troisième conclusion est l'importance de la simulation par ces modèles. Et l'emploi systématique de la machine programmée fournissant des modèles du spectateur, modèles mécaniques du spectateur. Enfin le dernier point c'est le problème de la sensibilité du spectateur à un grand nombre de niveaux historiques et de la recherche d'une complexité optimum à chacun de ces niveaux. Le problème est trop difficile pour être abordé directement puisque en lui-même c'est un problème complexe. La décomposition atomistique de la théorie de l'information n'est que le début de l'application de cette théorie. Il repose sur ce qu'on appelle les structures d'ordre proche, de petite distance dans lequel un élément conditionne l'élément suivant et ~~z~~ celui le suivant. Actuellement la théorie de l'information quitte ce problème pour s'orienter vers l'étude des structures d'ordre lointain de l'ordre que l'on pourrait appeler une structure syntactique de l'oeuvre d'art. Ce problème est ouvert.

Meštrović:

Je remercie le professeur Moles ~~xxxxxxxxxxxx~~ sur son discours si compréhensif qui est vraiment précieux pour notre auditoire. Il me semble que de ce point la discussion peut prendre deux directions. La



première serait d'essayer de considérer justement dans quel sens est-il possible de développer les recherches en dehors de l'objet, et de l'autre je voudrais entendre l'opinion du représentant du groupe ANONIMA de New York. Pour cette raison je prierais d'abord Monsieur Hewitt, le membre du groupe ANONIMA qui est ici de dire son opinion sur ces problèmes.

Hewitt:

It seems that the difference between the American and the European viewpoint is become clearer to me after my one year stay in Europe i.e. in London, Amsterdam, Warsaw and Zagreb the difference between the new tendencies in America and those here as well as the way of interpreting art. The research we have done in America is more based on results of American psychology but the tendencies in Europe seem to follow the impetus of psychology. And in America we have little to do with theory of information and we are more interested in determining the perception of space and try to use this subject in the making of object. And we certainly do not involve ourselves in actual movement but only with part-movement and part-space. The difference as I have seen it in Europe is that more complex objects are being constructed and more complex problems solved. As professor from Bologna has stated this is not pure research. I would vote that the tendency of this international NI would be to study problems of research and not to concern ourselves purely with static objects. There is a growing tendency or growing practice to be concerned only with the dynamic objects.

Meštrović:

Je remercie à Monsieur Hewitt sur son bref exposé et je proposerais qu'on considère le problème de la recherche en dehors de l'objet.

Le destin de l'objet dans la société contemporaine étant déterminé pour la plupart par des facteurs du marché, la question se pose dans quel sens est-il possible de développer les recherches qui seraient indépendantes de cette dépendance. Dans le travail accompli jusqu'ici de même que dans les documents de cette exposition on peut voir le nombre incru d'ambiances expérimentales. Dans ces ambiances on a poursuivi en partie les recherches de tels phénomènes qui sont présents dans des objets particuliers, mais d'une façon différente, laquelle il me semble permet un accès plus scientifique. Je soulignerais justement dans ce sens le travail des membres du groupe T de Milan, de Boriani et Anceschi qui ont employé le répertoire programmé de stimuli qui doivent provoquer certaines réactions chez les spectateurs ces réactions devant être enregistrées par les tests. C'est une des possibilités qui s'ouvre en abandonnant l'objet comme domaine exclusif de recherches. Cette connaissance était une des raisons pourquoi le jury de la troisième section, c'est-à-dire

du concours pour l'exécution en série d'un objet au lieu a choisi un instrument. L'instrument rend possible la plus grande participation du spectateur qui peut développer une recherche à part. Naturellement, l'intérêt du spectateur pour quelque chose de semblable n'existe pas encore, mais on s'est aperçu de cette possibilité avec raison dans le choix par le jury.

Je voudrais souligner ici une autre possibilité de développement et d'application d'expériences acquises sur le domaine de l'architecture et d'urbanisme. Enzo Mari et l'architecte Moreassutti ont essayé à Milan d'obtenir une structure architecturale neuve laquelle s'accorderait d'une manière idéale avec les principes de la préfabrication dans la production industrielle, et à Zagreb l'architecte Vjenceslav Richter a appliqué certaines connaissances de nature purement plastique sur la problématique de l'urbanisme. Il serait bon d'entamer la discussion sur ces deux exemples qui ne sont pas suffisamment appréciés même ni dans le cadre des nouvelles tendances. Je prierais les auteurs de ces exemples de faire connaître leurs points de vues sur ce problème. Veuillez prendre la parole camarade Richter.

Richter:

Ma préoccupation dans le domaine de l'urbanisme départ du point de vue d'une analyse sociologique. Et cela du point de vue qui ne discrimine pas entre les systèmes sociaux mais qui prend comme point de départ ces éléments négatifs mêmes de la vie urbaine qui sont communs, à tout les systèmes sociaux. La caractéristique de mes attitudes vers la vie urbaine est l'introduction de la dimension temps dans la vie urbaine. Cette composante temps est, comme il me semble, ce troisième élément qui doit révéler la valeur de droit égal à celle d'espace. Ce sont pourtant les catégories de la vie collective et individuelle pratique qui n'ont pas de liens directs avec les problèmes dont traitent les nouvelles tendances. Cependant j'y puisais directement dans les études du domaine de la plasticité pour ma formulation du tissu architectonique et urbain et c'est la méthode même qui est démontrée sur mon objet à l'exposition. Le problème est le suivant comment atteindre à un volume plastique si grand dans lequel les éléments du logis ou d'un espace particulier disparaîtraient comme une grande forme. Or, le logis devient si petit en comparaison avec l'ensemble que sa translation en avant ou en arrière ne change pas la forme globale mais permet qu'on réalise de nouvelles possibilités structurales. On a démontré l'application des possibilités dont nous parlons sur les modèles que j'avais étudiés pendant la phase Synturbanisme II. Par cette réalisation les possibilités tout à fait neuves de former l'espace intérieur se matérialisent.

Meštrović: Qui veut continuer? A vous la parole Monsieur Lessus.

Bernard  
Lassus:

Je crois effectivement qu'il y a un élément important, c'est notre changement de position vis-à-vis de l'objet. Prenons un exemple très simple. Actuellement si on veut meubler sa cuisine ou va acheter un moulin à café, un casseroles, un réchaud à gaz qui sont tous pour la plupart créés pour être le plus originaux possibles. Ces objets une fois réunis dans la cuisine forment ce qu'on appelle, ce qu'on pourrait appeler un bruit visuel. Il semblerait que dans l'indépendance on a dessiné aussi bien les maisons qu'on désigne souvent les maisons actuellement comme une bouteille, ou juste-ment un verre ou un réchaud. Ceci tout simplement pour dire que le problème qui m'intéresse personnellement c'est la liaison entre les objets. Et il est certain que l'ensemble de ces objets réunis forme l'environnement ou l'ambiance. Ceci introduit dans nos recherches les relations d'échelles. Et, je suppose que je rejoins là le propos tenu par Monsieur Richter lorsqu'il parlait justement qu'il tenait compte du temps et de l'espace puisque ça nous introduit dans le domaine des études des échelles angulaires. Donc je voudrais simplement au stade actuel de la discussion signaler l'importance de nos pas dans la divulgation à propos de la réalisation urbanistique ou architecturale de ces relations d'échelles.

Meštrović:

Enzo Mari propose que pour l'après-midi l'on forme des groupes à part lesquels continueraient la discussion indépendamment selon les problèmes entamés. Et moi, je poserais à ce moment une autre question laquelle nous avons esquissés à dessin et c'est la relation entre le programme de la Manifestation NT 3 et ses résultats.

Il est vraie que le résultat ne correspond dans nul cas au programme. La question se pose pourquoi il en est ainsi. Est-ce qu'il y a une réponse dans le matériel présenté? Je considère que de toute façon on devrait chercher la réponse. Il me paraît qu'on peut constater que le niveau de la culture technique des participants de la Nouvelle tendance décelé à l'exposition n'est pas si haut que l'on l'avait envisagé par le programme. Cela m'amène à la question des relations de la culture technique et humaniste. Il est d'évidence qu'il existe des différences plus ou moins sensibles chez les participants en la formation et l'éducation. La plupart d'eux ne provenant pas d'académies classiques d'art mais d'autres domaines veut dire par soi-même que le type classique de l'éducation ne peut satisfaire. Nous pouvons remarquer que l'accès méthodologique est le moins développé chez ceux qui ont continué à bâtir sur les connaissances acquises aux académies. Ainsi je répète une fois de plus la question de la profession et du rôle professionnel de chercheurs, si nous pouvons parler d'elle.

21

22

Il me semble que la profession du designer est celle qui y répond le mieux. Mais le designer reste lié à la production industrielle courante et il n'a ni temps ni moyens de se consacrer à la libre recherche indépendante. En la société-même il n'y a pas de possibilités organisées pour de telles recherches. Je prierais le représentant du groupe il de Padou, Manfredo Massironi de nous dire quelles sont les conditions du travail dans leurs circonstances.

Massironi

Il problema che si riporti in questa edizione della Nuova Tendenza e il problema della divulgazione. Praticamente, quando qualsiasi individuo fa qualche cosa che dev'essere portata a delle altre persone vale a dire anche pubblico o deve essere esposto, o vuole creare in queste cose che fa una comunicazione cogli altri, il problema della divulgazione è già potenzialmente inserito in questo che fa. Solo che non è stato chiaro - si voleva intendere in questo caso divulgare le cose che si andavano facendo o le idee che si andavano acquistando.

All'inizio del discorso che abbiamo fatto questa mattina, il professor Apollonio e il professor Moles hanno presentato la possibilità del film o di altri mezzi di divulgazione come mezzi particolarmente adatti.

Allora in questo caso nasce subito un problema che è quello del rapporto fra i mezzi di massa e il sistema che utilizza tali mezzi e prodotti o idee che si vorrebbero divulgare con tali mezzi. Allora nasce appunto il problema del rapporto fra mondo della cultura e comunicazione di massa.

Stamattina nel suo intervento il signor Sommer ha detto che una divulgazione dei risultati della Nuova Tendenza potrebbe ipoteticamente trasformare la società. Io sono convinto invece che sia la società a trasformare gli oggetti. Perché illogicamente, ritornando al problema di prima, quando determinate idee vogliono essere assorbite da un sistema preesistente, è il sistema che modifica queste idee alle sue necessità, e non sono queste idee che modificano il sistema.

Io penso che, facendo un'analisi della situazione e dello sviluppo delle idee che sono nate nell'interno della Nuova Tendenza in questo senso, si può notare un tipo di inversione di marcia di questo genere.

Professor Moles ha detto anche parlando degli apporti della teoria d'informazione, come la quantità d'informazione dipende da un optimum di originalità. Allora ha detto anche che questa quantità di originalità è troppo debole se oggetto è troppo semplice. Allora per me nasce la questione in che misura può essere misurata questa semplicità. E ancora secondo me ci sono diversi livelli di stimolazione e di assorbimento. Ciò è: sono diversi tipi di oggetto che hanno diversi livelli di semplicità o di originalità, ma ci sono anche diversi tipi di spettatori che usufruiscono questi oggetti per cui la semplicità per uno non è la semplicità per altro,

22a

e viceversa.

Alora, io mi domando volendo concludere e ritornando al problema di prima come riuscire a sfruttare i mezzi di massa tenendo conto di questi fatti.

Moles:

Je voudrais essayer de répondre à ceci. Tout à l'heure j'ai donné une mesure qui est basée sur la dialectique du simple et du complexe. L'information, ce que l'on appelle la quantité de l'information ou quantité d'originalité est mesurable dans une mesure commune par des spécialistes. Je vous cite les travaux de Schann, Wiener et ce que j'ai écrit moi-même. La simplicité est en réalité la capacité de projeter les formes, c'est-à-dire de prévoir le message. Elle est mesurée par le concept de redondance qui est lié directement à la quantité d'information et non l'inverse. En fait l'originalité et forme, l'originalité et intelligibilité constituent une dialectique. Ceci est la réponse à la première question. C'est qu'on compte en théorie quand on dispose d'une bonne analyse des éléments mesurés en termes abstraits, mais, pour l'instant, l'expérience ou la quantité de simplicité ou de complexité dans un sens ou dans l'autre. Une méthode pratique consiste à faire aux plusieurs plans des échelles empiriques, des comparaisons. Et, dans certains domaines on a fait de telles échelles dans les expériences visuelles.

La deuxième question que vous posiez était le fait que d'une part il existe de différents niveaux pour chacun d'eux il y a répertoires différents, et que d'autre part la quantité l'optimum de complexité acceptable ou de simplicité acceptable respectivement est dépendante de la nature du spectateur. C'est effectivement une difficulté. D'une part il existe dans ce domaine des valeurs moyennes, d'autre part il y a la dispersion de ces valeurs. En fait cette dispersion dépend des caractères culturelles, c'est-à-dire de l'éducation antérieure. Il n'existe donc pas une réponse parfaite pour tout le monde. Mais on peut dire qu'il existe une réponse pour une société donnée dans un état donné; et un optimum de pratique. Ceci est la base de la réponse à la troisième question. On étudiera les différentes couches culturelles et sociales et les valeurs optimum de redondance ou d'originalité acceptable dans ses couches. Ce problème, il devient très complexe dans le domaine musical ou dans le domaine de l'art classique ou il y a beaucoup de niveaux de valeurs intérieures. La théorie de l'information et de modèles n'a pas encore résolu le problème parce qu'il est trop difficile

pratiquement. Mais elle sait que la solution se trouve dans la réalisation de modèles analogiques du spectateur qui demande un très gros travail et des moyens considérables.

Sommer:

Vous répétez les idées sur les relations entre le consommateur et l'oeuvre d'art, l'oeuvre d'art et l'artiste d'un côté et la société. Pour la plupart des artistes comprennent une oeuvre esthétique comme une oeuvre informationnelle. Cela est juste mais surestimé. La question est quelles informations sont des activateurs, sont des information/activatrices. Cela est en rapport avec le niveau du répertoire, avec les possibilités de perception et d'aperception du consommateur. Dans le problème dont a parlé professeur Moles des couches sociologiques de différence de redondance dans différentes couches. Donc le problème fondamental de notre société c'est la divergence entre la consommation et l'activité. Je comprends l'artiste comme un activateur du spectateur. C'est un catalysateur. Il vit les aphrodisiacales par lesquelles l'impotence esthétique de la société est combattue. Je suis d'accord que la relation n'est pas unilatérale. Il y a des artistes qui cherchent à donner des informations et à activer le public et le public répond le plus souvent par des intérêts, naturellement. C'est comme dans un match de boxe où l'adversaire n'a pas encore remarqué qu'il reçoit des coups. Les artistes avec leurs ambitions avec leurs problèmes sont prêts tellement à avoir des coups en retour et non que le public s'endorme. Il faut donc trouver des moyens d'activer notre adversaire ou une communication véritable pour qu'une véritable match de boxe esthétique puisse avoir lieu.

Moles:

Je voudrais répondre directement à la remarquable intervention de Monsieur Sommer. D'une part il faut énoncer effectivement l'utilisation trop abusive de l'idée que l'oeuvre d'art est un message. Elle est un message mais aussi une création. On doit bien noter d'ailleurs que nous vivons dans l'univers du faux sens. L'univers du faux sens n'est pas l'univers de l'absence du sens. Il veut dire et nous en sommes un magnifique exemple que quand quelqu'un parle il cherche à exprimer un certain nombre d'idées, mais le receveur comprend d'autres idées, facultativement. Le faux sens est universel, caractéristique de la société moderne. Nous devons donc composer avec lui et le considérer comme un facteur. Nous devons donc

travailler sur l'intelligence statistique.

24  
à  
V  
Y  
Comment activer le public? C'est la deuxième remarque que vous faites. L'analyse phénoménologique propose deux problèmes: 1° la participation c'est-à-dire l'entrée plus ou moins grande dans la conscience. 2° la rétention, c'est-à-dire l'intégration, la durée. En ce qui concerne la participation on a deux canaux d'accès à la sensibilité. L'oeuvre posant sur l'aesthésis sensualisation du phénomène, du stimulus. Par exemple le choc, un coup de marteau sur la tête est un acte artistique ou d'autre part l'excitation sensorielle jusqu'au limite de la sensibilité sons ou lumières. Une série de chocs est un moyen de sensibiliser. Sur la cause de mimésis la mimésis est celui de la sémantématisation de la signification. Il repose sur, en particulier, le jeu: "Voulez vous jouer avec moi?". Et deuxièmement la curiosité, c'est-à-dire activité sémantique du receveur. En ce qui concerne la rétention, l'altération il peut reposer sur le bizarre, l'étrange et le normal. Il peut reposer ensuite sur l'action directe physiologique. Parmi celles-ci il faut citer un phénomène de stroboscopie. Telles que ceux qui ont été étudiés par Revolteur et Gascaud avec des flashs, des éclairages luminex à la fréquence des ondes cérébrales. Et enfin il repose sur la construction de supersignes par une activité sémantique qui insère ces supersignes dans la mémoire. J'y reviens au problème des structures syntaxiques de l'oeuvre.

25

Meštrović: Qui veut continuer la discussion? Si quelqu'un de ceux qui sont présents n'est pas le participant direct à la Manifestation et veut exprimer son opinion ou poser des questions il est libre de le faire.

Gagros: Permettez-moi de vous dire que je ne parviens pas à accepter certains procédés, certaines méthodes de la NT. Tout d'abord il y a plusieurs niveaux du problème et il faudrait bien passer d'une couche à l'autre pour se faire une idée de la situation. Mais ce qui s'impose avec le plus d'insistance c'est le problème d'intégrité de l'oeuvre d'art. On n'a qu'une seule fois prononcé le mot d'esthétique et c'est quand même de l'oeuvre d'art qu'il s'agit. Vérifier et faire vivre par les procédés de la NT. Ceux qui ont pris la parole dans la discussion tout à l'heure se perdaient trop dans le langage technique.

2  
Y  
V

Moi, je m'ai pas besoin d'être ingérence, je n'ai pas besoin de savoir tant de choses qui entrent dans l'analyse technique. J'ai besoin d'un objet avec lequel je pourrais établir certaine relation esthétique. C'est le point crucial et si je n'y parviens pas il est inutile d'appeller au secours toutes les théories d'information.

Puis, il y a le problème de l'exposition. Peut-être est-ce le même problème dont j'ai parlé, mais cette fois-ci à une autre échelle. Cette exposition est-elle un lieu où on attend des sensation esthétiques ou bien un lieu on acquiert des informations quelconques. Là ce sont deux aspects virtuels tout à fait distincts. Si la quantité d'informations je me demande si cela fait équation avec une certaine quantité esthétique? Dans les termes de la théorie de l'information on dit qu'il est possible de mesurer la quantité d'originalité. Je me demande de nouveau comment est-ce qu'on peut mesurer la qualité de l'objet esthétique?

Meštrović: Permettez-moi de répondre brièvement au collègue. L'intention principale de tous les efforts dans le cadre de nouvelles tendances jusqu'à présent est de rendre claire la notion du phénomène esthétique comme phénomène spécial, car on s'est immédiatement rendu compte que ce n'est pas un phénomène spécial. Par contre, comme l'intégrité de notionalité artistique d'une oeuvre disparaissait graduellement de quoi si j'ai bien compris a parlé le collègue Gagros il devenait de plus en plus claire que la location du problème dans "l'esthétique" n'est pas acceptable. Tant que c'est en réalité un processus dialectique dans lequel se diminue la quantité de l'intégrité de "l'artistique" dans le sens traditionnel et que s'accroît la légibilité de ces composants qu'on peut déterminer par une analyse rationnelle.

I  
I  
I

Bonaiuto: Io credo che molti di noi sono d'accordo che un'altra componente nel gettare l'esperienza estetica sia l'espressività dell'opera. Ora il fatto è che la poetica, cioè il modo di caratteristiche comportamentali programmatiche dell'autore devono appunto ad un modo essere espressive, nel senso che si leggono immediatamente dell'opera la poetica, la tecnica di cui è fatta l'opera. Si legge immediatamente l'opera che è una probabilità espressiva. Perciò la poetica

Sommer: Je voudrais faire une petite remarque quant à un malentendu fondamental parce que quand à une phase Monsieur parlait d'activer le spectateur dans la phrase quand il parlait du "show" mais le "show" justement désactive et paralyse, passivise le spectateur et les deux ne peuvent pas se combiner. Par l'autre côté la coupe synthétique qu'il nous a proposée certainement a à faire avec les tendances que nous voulons réaliser, nous de la Tendance.

Wedewer: Ich möchte unmittelbar im Anschluss an diese Worte noch etwas hinzufügen. Mir scheint unabhängig von jeglicher theoretischen Begründung das Problem der Verbreitung im Hinblick auf das Publikum, das ja angesprochen werden soll, das Problem von in erster Linie zweier ganz banaler Fragen zu sein: Was soll verbreitet werden und warum? Wir, wenn wir in eine solche Ausstellung gehen, wie es die NT 3 in Zagreb ist, sind mit der Materie, mit den Objekten und den Theorien im grossen und ganzen ebenfalls mehr oder weniger vertraut. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass das Publikum, dass der Betrachter, der aktiviert werden soll, sich um Theorien nicht kümmert, sondern er will zuerst einmal ganz banal wissen, was soll da verbreitet werden und warum. Und ich glaube, das bezieht sich unmittelbar auf das, was hier eben gesagt wurde, nämlich auf die Formulierung von gemeinsamer Sprache zwischen Rechercheuren und Betrachtern.

Sommer: 27 Oui,  
 si vous employez le terme du "show" quand à une phrase tout à fait subjective, ~~c'est à dire si vous ne l'employez pas de la façon conventionnelle intersubjective. Vous avez à trouver, faire des phrases juste à une ordre contradictoire certainement, mais c'est préférable à l'emploi des termes dans un sens intersubjectif, optimal.~~ le terme de "show" indique la passivité du spectateur si l'on pense à ce terme d'une façon conventionnelle. Là vous avez toute la possibilité d'être subjectif et de donner toutes les divisions que vous voulez à toute l'heure.

Apollonio: Io vorrei soltanto chiamare questa nostra riunione su un fatto che mi sembra molto semplice. Il programma NT 3, almeno quanto io l'ho sui mie occhi, proponeva di discutere un singolo problema. Mi pare invece che noi abbiamo affrontato i numerosi problemi, evidentemente collegati come in funzione con quello che suscita i pensieri, idee

che stimolano molte opere della Nuova Tendenza. Ma, d'altra parte c'è una certa dispersione, e anche perché il tema doveva essere quella della divulgazione. A questo proposito vorrei anche chiamare la vostra attenzione, che bisogna intenderci sul significato che noi diamo a certe determinate parole. O per lo meno, alcuni forse l'hanno male inteso. Per esempio la divulgazione non ha niente che fare con la comunicazione di qui si è molto parlato. Neanche con la diffusione, perché una cosa sarebbe la diffusione delle opere e una cosa la divulgazione delle opere, almeno quanto io ho inteso. Perché, a proposito di quanto avevo parlato circa il film, è che evidentemente non intendo che il film come mezzo di divulgazione. E quindi so benissimo che in un film c'è un altro intervento e che il film finisce ad essere una opera in sé un oggetto in sé, anche se in esso si usano degli oggetti di Nuova Tendenza.

Altro problema che si parlava della attivazione dello spettatore, anche qui bisogna intendersi se noi vogliamo provocare una attivazione puramente in senso fisico, perché io penso che esiste sempre una attivazione dello spettatore e questa viene esercitata anche dalle opere, diciamo così dell'arte tradizionale. Un qualsiasi quadro, forse di Rembrandt o di Giotto o di Raffaello, evidentemente attiva lo spettatore. Perché, se non avviene un circolo, uno scambio reciproco fra l'opera e lo spettatore, fra la emittente e la ricevente, se non si crea questo circuito, l'opera rimane inutile. Quindi, il messaggio viene sempre emesso, ma siccome si stabilisce questo circuito a questa è già l'attivazione che può creare l'opera d'arte. Volevo proporre appunto, che nel pomeriggio si cercasse un poco di restringere il tema a questi problemi di divulgazione, che secondo me sono estremamente utili, e direi non tanto per parlare di comunicazione di massa e tante altre cose su cui non si può tendere di risolvere, perché comportano problemi estremamente complessi. Ma, comunque, sul questo fatto della divulgazione si potrebbe portare queste opere che sono piuttosto rare nel senso che non hanno una produzione tale quale poteva essere in alto tempo quella delle arti così dette tradizionali. Perché un oggetto della Nuova Tendenza comporta un lunghissimo studio di ricerche, anche pratiche. E quindi, questa opera bisogna farla vedere bisogna farla vedere attraverso le riproduzioni, attraverso quali mezzi si adattano, come è scritto anche

nel programma, che il modo di esporre queste opere sia alla realtà precisa di queste opere - io penserei sarebbe opportuno che dopopranzo fosse discusso - preliminarmente, per ottenere un minimo apertamento.

Meštrović: En ce qui concerne mon point de vue personnel je dirais si vous permettez que la limitation dans le programme sur un thème a une justification méthodologique. Mais je me rends compte qu'on ne pourrait considérer séparément n'importe quel problème sans à ce moment-là rendre implicites aussi tous les autres problèmes qui comme nous l'avons vu sont assez nombreux. Pour cela je propose à la discussion deux propositions: ou on discutera cette après-midi en commun le thème de la divulgation ou des problèmes différents seront discutés en groupes particuliers. Si on venait à accepter cette deuxième proposition je proposerais alors que ces groupes se forment durant le dîner. Monsieur Moles veut dire quelque chose.

Moles: Très brièvement je voudrais revenir à ce fameux problème de la divulgation et de reprendre un peu à certains des termes de Monsieur Hacker en rappelant simplement que les maniéristes à une époque passées de l'art ont fait une étude assez soignée du concept de labyrinthe. Le labyrinthe est un événement de l'espace-temps, une séquence d'événements simples et de l'exploration d'un choc d'une certaine personne par une série d'obstacles dont on constitue justement une telle séquence. C'est le développement de certaines des méthodes qui ont été proposées par l'exposition. Les événements élémentaires sont les différents types des stimuli qui sont proposés comme isolés et non réunis, non intégrés dans cette manifestation. En fin je pense qu'il est bien entendu de ce qu'il s'agit c'est d'obtenir une activation optimum des spectateurs. Mais j'ai une impression que dans les travaux actuels actuels des Nouvelles tendances le degré d'activation obtenu reste en général au-dessous du niveau optimum. Par conséquent notre problème essentiel est plutôt de remonter le taux d'activation que de le diminuer. Et dans ce domaine il s'agit de construire une séquence d'événements simples dont est suffisamment intéressant et dans l'ensemble peut être structure.

Meštrović: Nous avons songé à ce qu'on continue le travail dans trois groupes qui considéreraient les thèmes suivants:  
 a) le thème de la divulgation  
 b) le thème de la recherche hors l'objet et  
 c) la conscience historique et les conditions du travail.

Cependant pour raisons techniques il est peut-être plus convenable que nous discussions tous ensemble à travailler ici, mais que toutefois on considère ces thèmes séparément. Comme on a prévu que le premier groupe aura pour le speaker le professeur Apollonio et Enzo Mari je leur donne la parole.

Apollonio: Non ho niente di aggiungere a quello che ho detto prima, per momento.

Mari:

28 Mi sembra molto importante questo tema della divulgazione verso il pubblico, ma come la divulgazione fra i ricercatori. Questa mattina abbiamo parlato di vari tipi di comunicazione ma non abbiamo parlato del tipo più importante di comunicazione - che precede tutte le altre e che è la comunicazione fra i diversi ricercatori. Questo presuppone il problema di un linguaggio comune. Questa mattina si è visto che questo linguaggio comune non esiste affatto. Si è visto anche soprattutto che il termine Nuova tendenza che era stato preso singolare, negli ultimi tempi - all'inizio si era parlato sempre delle Nuove tendenze - è inusitato. Occorre riparlare ancora di Nuove tendenze, o meglio di vecchia tendenza. Questa mattina si è parlato molto di poetica, di tecniche della comunicazione della poetica. Forse è anche giusto parlare qualche volta di questo, ma mi sembra che il problema più importante sia il problema dell'educazione dei ricercatori. Questi ricercatori hanno preparazione assolutamente inadeguata e vecchia, che forse tutti conoscete. Per cui mi sembra che il fine principale di queste discussioni e di questa mostra sia soprattutto quello di migliorare la preparazione tecnica e di conoscenza dei ricercatori. Questo lo si può fare solamente mettendo in comune le diverse esperienze. Secondo me, l'unica cosa possibile per un miglioramento delle possibilità tecniche e di conseguenza della possibilità di ricerca e di conseguenza espressiva per i ricercatori è quella di trovare un linguaggio comune. Questo linguaggio è molto difficile trovarlo da parte degli stessi ricercatori, in quanto presuppone la conoscenza di una tecnica non loro, la tecnica della comunicazione del pensiero che è comune invece ai critici e agli studiosi presenti. Per tanto io credo che il migliore contributo che questa persona possono dare è quello di collaborare direttamente a determinate ricerche o comunque di osservare da vicino il lavoro dei singoli ricercatori o dei gruppi di ricercatori, e non alla fine ma all'inizio. La necessità di questo, la si vede osservando il materiale esposto alla mostra. Inani tutto si vede che i risultati e la qualità di questo materiale non corrisponde affatto alla velocità tecnica dei diversi ricercatori. È cosa ancora più grave, un gran parte di questo materiale, credo di essere molto largo se dico 80% non è affatto una ricerca, ma è solamente limitazione di una ricerca,

Cependant pour raisons techniques il est peut-être plus convenable que nous démontrions tous ensemble à travailler ici, mais que toutefois, on considère ces thèmes séparément. Comme on a prévu que le premier groupe aura pour le speaker le professeur Apollonio et Enzo Mari je leur donne la parole.

Apollonio: Non ho niente di aggiungere a quello che ho detto prima, per momento.

Mari:

- (28) Mi sembra molto importante questo tema della divulgazione verso il pubblico, ma come la divulgazione fra i ricercatori. Questa mattina abbiamo parlato di vari tipi di comunicazione ma non abbiamo parlato del tipo più importante di comunicazione - che precede tutte le altre e che è la comunicazione fra i diversi ricercatori. Questo presuppone il problema di un linguaggio comune. Questa mattina si è visto che questo linguaggio comune non esiste affatto. Si è visto anche soprattutto che il termine Nuova tendenza che era stato preso singolare, negli ultimi tempi - all'inizio si era parlato sempre delle Nuove tendenze - è inesatto. Occorre riparlare ancora di Nuove tendenze, o meglio di vecchie tendenze. Questa mattina si è parlato molto di poetiche, di tecniche della comunicazione della poetica. Forse è anche giusto parlare qualche volta di questo, ma mi sembra che il problema più importante sia il problema dell'educazione dei ricercatori. Questi ricercatori hanno preparazione assolutamente inadeguata e vecchia, che forse tutti conoscete. Per cui mi sembra che il fine principale di queste discussioni e di questa mostra sia soprattutto quello di migliorare la preparazione tecnica e di conoscenza dei ricercatori. Questo lo si può fare solamente mettendo in comune le diverse esperienze. Secondo me, l'unica cosa possibile per un miglioramento delle possibilità tecniche e di conseguenza della possibilità di ricerca e di conseguenza espressiva per i ricercatori è quella di trovare un linguaggio comune. Questo linguaggio è molto difficile trovarlo da parte degli stessi ricercatori, in quanto presuppone la conoscenza di una tecnica non loro, la tecnica della comunicazione del pensiero che è comune invece ai critici e agli studiosi presenti. Per tanto io credo che il migliore contributo che questa persona possono dare è quello di collaborare direttamente a determinate ricerche o comunque di osservare da vicino il lavoro dei singoli ricercatori o dei gruppi di ricercatori, e non alla fine ma all'inizio. La necessità di questo, la si vede osservando il materiale esposto alla mostra.
- (29) Inani tutto si vede che i risultati a la qualità di questo materiale non corrisponde affatto alla velocità tecnica dei diversi ricercatori. È cosa ancora più grave, un gran parte di questo materiale, credo di essere molto largo se dico 80% non è affatto una ricerca, ma è solamente limitazione di una ricerca,
- (30)
- (31)

e solamente la mercificazione di una ricerca. In modo per fare esempi più precisi, se ricordo gli interventi di signor Sommer, che espone anche alla mostra, e se ricordo l'intervento di Massironi, che espone anche alla mostra, non capisco affatto che relazione esiste fra gli impegni teorici e il tipo del materiale esposto. Cio'è io chiedo in questo tempo che ci rimane, se possono parlare i ricercatori presenti, e possono in qualche modo giustificare realmente il loro pensiero, non il loro pensiero teorico, ma il pensiero del materiale che hanno inviato a questa esposizione, il pensiero che è dentro questo materiale.

Mari:

- (32) Io vorrei chiedere se è vero che gli addetti ai lavori conoscono veramente di cosa si tratta? Io ho qualche dubbio. È stato detto ora che la preoccupazione dev'essere per il pubblico normale e non per gli addetti ai lavori, in quanto questi capiscono tutto. Io mi chiedo invece se gli addetti al lavoro capiscono veramente le intenzioni reali e le necessità reali della maggior parte delle ricerche. Io non considererei in questo momento, e non mi preoccuperei affatto del pubblico normale. Questa esposizione se fosse riuscita come era nelle intenzioni del bando, non si preoccupa affatto del pubblico normale.

Getulio:

- (33) C'è un problema di sapere se Nuova tendenza consiste soltanto da quei pochi che sanno di cosa si tratta, o anche di quel grosso percentuale che ne fa parte.

Meštrović:

- (34) Je répondrais à cette question que cette troisième exposition est si largement posée avec un programme ouvert vers tout les phénomènes voisins. Il est ouvert aussi à tous les phénomènes d'importance périphérique vu le noyau de la Nouvelle tendance comme mouvement. Cela révèle qu'une couche plus large dans le sens géographique et culturel s'est formée qui d'une part dilue l'intensité des recherches, mais d'autre part démontre que dans des lieux et circonstances différents surgissent des efforts semblables sans égard au degré de leurs qualités et intensités. Et c'est un fait significatif dont on doit se rendre compte.

Apollonio:

- (35) Nella mia qualità di un critico d'arte che non capisce niente di questioni tecniche, dovrei dire che c'è sempre stata una tremenda, difficile relazione tra quella che è la poetica e il risultato dell'opera. Tutti noi siamo abituati a leggere dei testi di poetica meravigliosi, anche nell'epoca dell'arte tradizionale, poi trovarsi di fronte dei risultati molto mediocri. Qui, come si vede di fronte alle opere di Nuova tendenza, il problema è diverso o no? Lei che è operatore, per esempio, potrebbe rispondere se c'è un problema diverso o no! Se esiste una poetica la quale deve dare fatalmente dei risultati interessanti e precisi, conoscendo

tutto quello che Lei dice bisogna conoscere, o pure se, come è sempre stato, che le poetiche poi sono delle intenzioni, delle intenzioni vallutarie, possono anche non conseguire un risultato di quel livello che è formulato nel testo della poetica.

Mari:

Forse si può rispondere ad Apollonio in questo modo: è est, dico c'era perché non credo ci sia ancora la presunzione da parte dei ricercatori della Nuova tendenza non tanto di importare una nuova poetica, ma di iniziare una ricerca di tutti i valori necessari per la costruzione, per la vera costruzione della nuova civiltà tecnologica. Finora tutte le poetiche hanno combattuto contro le poetiche precedenti. C'era forse invece da parte dei ricercatori della Nuova tendenza il desiderio di costruire definitivamente un nuovo mondo, e di costruire in profondità non con un manifesto, non solo con indicazioni delle cose possibili da fare, ma di costruirlo veramente, una volta per tutte. E per far questo occorreva rifiutare nel modo più assoluto tutte quelle espressioni che vanno sotto il nome di poetiche, di originalità, di afrodisiacità. I ricercatori della Nuova tendenza si porrevano il problema di rifiutare l'intuito, ma di analizzare e di affrontare questi problemi della percezione visiva, del bisogno industriale, o comunque tutti i problemi che riguardano lo spazio, in un modo veramente simile ad alcune discipline scientifiche.

Bonsiuto:

Io sono d'accordo con Apollonio del sottolineare .. storico questa realizzazione di una proporzione che è stata spesso fra poetiche, fra intenzione e i risultati. Anche se tuttavia fosse rara volta successo storicamente il contrario, pensiamo che se io, alle realizzazioni preistoriche, dove la poetica era molto povera, se si volevo fare solo qualche ritto di magia o qualche costruzione artigianale, molto reali, oppure di risultati. Comunque in generale qui si può accettare questa proporzione a stivere delle opere, a stivere dei risultati, che penserei che sono deriva una cosa, cioè che nell'ottenere opere di un certo valore conviene aumentare il livello della poetica. Se c'è qualche cosa che va più giù nel passato necessariamente. E, non so, quanto ha detto Mari all'inizio, credo che si ponesse su questo piano, cioè il problema della collaborazione interna fra i cercatori e fra i tutti quelli che possono degli apporti culturali. Sì, c'è molto importante questo linguaggio comune, questa - anche l'hanno scerso si è parlato non

concretamente di una scuola di una specie di Bauhaus e così via, e questo sarebbe importante perché potrebbe garantire l'autonomia di Nuova tendenza, perché anche i contributi che possono venire da discipline affini, sono pericolosi quando questi contributi finirebbero col intruppare Nuova Tendenza in istituzioni che già ci sono. Invece NT dovrebbe creare un'istituzione organica, funzionale, organizzata, ma però autonoma. Volche c'è NT o utilizzare, o mettere insieme contributi di altre discipline che non queste discipline utilizzare Nuova tendenza.

Sommer:

On parle souvent chez nous dans la Nouvelle tendance qu'on peut arriver à des résultats quasi-scientifiques qu'on peut faire de la science. Le but du travail scientifique c'est de livrer les informations en forme des théories tandis que l'artiste ou le producteur d'objets esthétiques est un producteur d'objets directeurs. La direction de ces objets se réalise dans des dimensions différentes. Cette direction peut être primordialement dans des dimensions physiologiques, par l'intermédiaire naturellement de la signaliz, elle peut aussi ou même dans certains cas primordialement s'adresser à la dimension psychique ou à l'intellectualité. Le but de la science est d'informer, de livrer des informations à des répertoires donnés qui par ces informations peuvent devenir plus complètes. Tandis que par l'objets esthétiques des capacités d'aperception et des capacités intellectuelles peuvent être provoquées. Je ne suis pas d'accord qu'on mêle les deux dimensions qui à certains aspects ont des similitudes et peuvent toutes les deux être vues comme déformations. Le but des objets esthétiques c'est de former les hommes existants, de les former dans toutes les couches de leur existence et non seulement de les informer. Comme vu de cette façon l'artiste est beaucoup moins un homme scientifique qu'un technicien qui nous livre des objets qui ont une certaine action sur nous: si nous pouvons subir cette action.

Richter:

Je voudrais attirer l'attention sur quelques moments qui me paraissent être relativement importants, quoique le thème me soit assez étrange. Il me semble que la situation de la Nouvelle tendance n'est aucunement neuve ni typique, elle est en fait la répétition d'un phénomène constant entre le créateur et le consommateur, et cela même chez nous, les créateurs, en rapport à un objet qui appartient à un auteur nous sommes tous consommateurs. Par conséquent ce phénomène est constant même dans le cercle le plus étroit.



de  
V

38

Par rapport au problème de la divulgation je considère les choses d'un aspect présence multilatérale de tous les facteurs qui conditionnent un acte créateur. Dans cette présence multilatérale l'acte pour moi c'est le choix; le choix pour qui je me décide en créateur. Tout le reste par rapport au consommateur est la fortune. La fortune en tant que chaque consommateur vient devant l'objet avec son appareil psychique, avec ses avantages spécifiques, sa possibilité spécifique de lire et de recevoir. En ce sens toute divulgation est la déformation de l'idée primaire. C'est également vrai dans la science, dans l'art et dans la vie quotidienne. De même par rapport à l'homme soi-même. Ainsi ce qu'on attende de l'aspiration de l'artiste que le public comprenne son acte est un effort désespéré, désespéré quant à l'authenticité de la transmission du message. Pourtant je suis plein d'optimisme justement dans la déformation conditionnée par l'histoire de pensées primaires, initiales, et je tiens que le thème principal est presque superflu.

Meštrović:

Je crois que par cela nous avons mis le point au premier thème, quoiqu'il restera des opinions différentes de cette conclusion. Il était prévu que pour le deuxième thème on discute de recherches hors de l'objet. En fait il me semble que c'est le nombre de ceux, dans le cadre des recherches faites jusqu'à présent, qui tendent vers les recherches d'espace ou les recherches dans l'espace de sorte que l'objet comme porteur du message ne s'avère plus comme étant suffisamment efficace. D'autre part l'objet s'insère dans les conditions du marché, déjà connues qui facilitent l'affirmation d'idées conventionnelles. Pour cette raison je considère que les recherches dans le domaine hors de l'objet ce qui veut dire ceux dans les ambiances expérimentales sont une possibilité nouvelle qu'on doit considérer. Pour cette raison aussi que s'y démontre une possibilité de communiquer plus large. Il faudrait continuer la discussion en cette direction, de façon qu'il nous reste pour le troisième thème la question des possibilités de travail organisées par la société et celle des conditions organisées pour les recherches de cette sorte. Il était prévu que les speakers pour ce thème soient le professeur Moles et le représentant du groupe T, Boriani. Monsieur Moles veuillez donner votre exposé.

Moles:

Il y a un point très important qu'on doit mentionner. C'est cette notion de recherches sur laquelle je disais quelques mots ce matin. Je crois qu'il faut revenir sur ce point. Recherche signifie essai et erreur, donc un travail de laboratoire. En fait une recherche doit porter sur l'esthétique doit être conduite en liaison entre le créateur d'idées et les psychologues expérimentaux qui sont chargés de sonder, d'éprouver les réactions de l'individu puis du collectif. Pour cela dans l'exposition que nous avons vue un grand nombre d'idées et de telles expériences sont proposées. Mais de telles expériences ne sont pas d'expériences. L'expérience c'est la somme d'un passage de sujets, bien choisis selon des règles connues d'échantillonnage devant un stimulus ou des éléments proposés de telle façon à estimer numériquement quelles sont les expériences plus ou moins accessibles et à vérifier si la théorie correspond qui était sous-jacente au stimulus et à vérifier ou non et si et en quoi elle est déficiente. Ceci est la méthode scientifique et ne peut être pratiquée qu'en commun entre le groupe NT et des laboratoires qu'ils soient universitaires ou non-universitaires. Ceci est un travail long et qui exigerait je pense une répartition internationale et par conséquent l'établissement d'un plan. C'est un des premiers points importants. Le deuxième point que je voudrais exprimer sur ce thème c'est le problème de l'élargissement des types de stimulus utilisés. L'ensemble de l'exposition NT me paraît réfléchir surtout des expériences dans le domaine visuel. Or, il existe beaucoup de types de stimuli et de canaux de sensibilité. En particulier non seulement des canaux sonore très connus qui ont été bien étudiés, mais les canaux tactiles ceux des séries de mouvement proposées, thermiques, olfactives etc. Et d'autre part encore la combinaison de canaux précédents. Ceci est par conséquent un thème qui me paraît entrer exactement dans les nouvelles tendances, nouvelles tendances signifiant "tendre vers" l'exploration systématique des canaux de la sensibilité et de leurs combinaisons. Enfin sur le problème de la fatigue. La fatigue du spectateur est un problème important qui est lié au problème de l'insertion dans la vie sociale et des rapports en sont tant voisins et demandent tant de travail et présentent la disponibilité esthétique.

Meštrović:

Il me semble que la remarque faite par le professeur Moles qu'il faut considérer la question de la répartition internationale dans l'organisation de ce travail est actuelle. Cela me rappelle le fait dans quelle mesure la disposition et le degré d'organisation des recherches entreprises jusqu'à présent est adéquate et réellement désorganisée. Elle dépend plus ou moins d'efforts individuels et ce n'était que de temps en temps qu'elle a été organisée dans le cadre de certains groupes. Et nous avons pu voir déjà que les recherches

(41) les plus intéressantes et conséquentes étaient celles qui se sont déroulées en groupes, quand il y avait suffisamment de possibilités économiques et autres pour un travail systématique. Pourtant, d'autre part, nous avons vu aussi combien de difficultés justement de nature économique se sont accumulées dans certains groupes pour presque avoir arrêté ou rendu impraticable la poursuite du travail. Je proposerais qu'on considère cette question comme le thème suivant.

Moles: Je voudrais ajouter à ce que vous avez dit qu'on vient de créer à la suite du congrès de l'esthétique qui a eu lieu à Paris une association internationale pour l'esthétique expérimentale. Et il me semble que la répartition de travaux d'études psychologiques en fonction des possibilités dans différents pays pourraient être faites en liaison entre le groupe MT et par exemple cette association ou d'autres avec objectifs similaires.

Meštrović: Je demanderais maintenant à Boriani du groupe T de nous dire en quelle mesure et de quelle manière ce groupe parvient à poursuivre les recherches qu'ils ont entreprises jusqu'à présent.

Boriani: Cela paraîtrait ridicule, mais je dois reconnaître que nos "recherches" sont financées par nos parents. Mais pour ce qui est de l'accès aux recherches qui revêtent vraiment du caractère scientifique, systématique nous ne saurions comment aller plus loin. Comme nous, nous aussi participons du destin commun à la Nouvelle tendance, nous nous trouvons dans la position double - des chercheurs et des artistes. Jusqu'à maintenant nous avons réussi à maintenir notre position en nous adaptant, tout de même, au goût du public pour certains objets esthétiques, pendant qu'en même temps il n'y a pas des possibilités du développement d'expérimentation pure, car comme on l'a dit, le public ne s'intéresse pas à cela. En ce qui concerne l'expérimentation scientifique pure nous ne sommes pas encore au niveau atteint par les spécialistes. Ce que nous sommes capables d'atteindre ce n'est que le développement d'une certaine sensibilité pour ces expériences en quoi nous pouvons réussir, dans le cas le plus favorable, 50%.

(43) En matière des intentions de changer le monde une fois pour toutes, nous y devons témoigner plus de modestie, car une chose pareille n'est pas possible. Seuls des menus décalages graduels sont possibles.

Ce que nous avons présenté à l'exposition ne peut être considéré comme recherche pure mais seulement comme essai en vue de déterminer une orientation. Cependant le problème qui est présenté par un exemplaire à l'exposition peut nous être intéressant du côté artistique aussi. Il s'agit de la détermination du degré dans lequel le spectateur accepte une certaine complexité du message esthétique. Pour cela

(44) nous avons préparé un programme de messages visuels dans lesquels les différents degrés d'originalité doivent montrer dans quelle mesure il provoquent la jouissance chez les spectateurs. C'est le procédé d'analyse. Notre travail a été réalisé en collaboration avec des divers spécialistes ce qui nous donne l'espoir que cette collaboration se poursuivra. Je pense que collaboration semblable dans d'autres domaines comme par exemple: l'esthétique industrielle, l'architecture, l'urbanisme pourrait donner des fruits plus significatifs que ne le sont les effets superficiels ou les jeux optiques.

Bonsiuto: Dopo questo che abbiamo sentito dal gruppo T occorre notare, che la proposta fatta dal professor Moles non dovrebbe essere lasciata cadere. Quella cioè di utilizzare un'organizzazione molto giovane e ha carattere internazionale, cosa che garantisce appunto il rispetto delle autonomie dei singoli operatori o gruppi per comunicare quelle esperienze, per trovare quella collaborazione che gruppo T sta cercando.

Un centro unico, tipo Bauhaus è ormai impossibile data la pluralità degli interessi, invece una organizzazione di questo tipo è garantire appunto come ho detto l'organicità necessaria perché le esperienze non siano troppo frammentarie e nello stesso tempo il dinamismo di queste esperienze. La parola è agli operatori.

Moles: Je veux parler un peu au sujet d'une remarque qui a été faite au début de cette discussion sur la difficulté de la terminologie. En ce domaine la terminologie qui est basée sur les notions de la théorie de l'information, de communication, de cybernétique, de programme etc., est très importante et il existe en principe un dictionnaire international de cybernétique en quatre langues: allemand, anglais, français, russe, c'est-à-dire que les principales groupes linguistiques sont représentés. Le dictionnaire s'appelle "Lexicon de cybernétique". Et peut-être dans ces collaborations sur le plan international il y avait de nombreux esthéticiens et psychologues. La terminologie proposée peut donc être utile. Dans ce dictionnaire comme avec des définitions. Ceci est un point très utile. Ceci est un point de détail mais il peut être utile.

(45) ~~Il est possible~~ Pour revenir aux problèmes que posent les nouvelles tendances dans le domaine de l'expérience psychologique, je pense qu'il serait souhaitable pour poursuivre la remarque faite tout à l'heure d'essayer de définir dans un memorandum bref les principaux stimuli et problèmes, questions posées par chercheurs à l'expérience. Ce répertoire pourrait être rhéocodé et diffusé aux frais de quelques associations internationales, préparatoire à une répartition éventuelle des tâches dépendant naturellement des moyens disponibles et des possibilités matérielles.

Meštrović: Je tient qu'a la fin nous devrions arriver a quelques conclusions et la fin de la conference approche dejs. Est-ce que vous considererez qu'il sieraient d'obliger quelques personnes qui pourraient le faire?

Moles: 46 Je ~~vois~~ Les differents groupes presentes pourraient essayer de mettre sur le papier quelques uns de leurs problemes, de les proposer aux groupes organisateurs de nouvelles tendances, puis en faire une melange et pour eviter la bifurcation des efforts et ensuite d'essayer de voir si on a peut aller plus loin. ~~Ceci devrait etre~~ quelques lignes a chacun des problemes poses. Voila l'experience, voila la theorie sur laquelle elle est basee etc., que faut-il pour la verifier.

Meštrović: Je remercie Monsieur Moles de sa proposition. Je propose que des groupes particuliers forment independamment leurs propositions pour qu'a la fin nous puissions en faire une synthese. Je ne suis pas sur si nous avons dejs entame le troisieme theme, le theme de possibilite du travail praticable. Il me semble que tout de meme nous nous sommes rendus compte de quelques unes d'entre eux.

Moles: Cette association n'a aucun aspect financier et elle n'a aucune difference que celle des contributions de ces membres mais c'est un element important, son but qui est en tout cas de reunir des membres appartenant a tous les laboratoires d'esthetique ou de psychologie s'interessent d'esthetique. Dans un mot c'est un but juste. Par consequent on peut penser que quand elle sera definitivement constituee, en particulier avec des membres yougoslaves elle representera un point de vue de bifurcation et de deglisage de l'ensemble des differents moyens en particulier universitaires. Le bureau est actuellement a Paris provisoirement a l'Institut de l'Esthetique, le secretaire provisoire est Monsieur Molnar. Son but est de coordonner et surtout de connaitre les differents groupes qui se posent des problemes d'esthetique experimentale. C'est donc la premiere demarche peut-etre de prendre contact avec cette association et d'autre part de recruter un certain nombre de ces membres au sein du mouvement de la NT. Et a ce moment d'essayer de voir quelles sont les problemes qui peuvent etre traites dans les laboratoires en particulier comme sujets de theses pour chercheurs. Je precise encore que s'il n'y a aucun moyen financier il n'est pas douteux que le potentiel du materiel des differents instituts dans differents pays est quelque chose d'important.

**Note 129.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3\_ Umjetnici\_D\_Dvizenje. Letter from Dvizenje Group to Apollonio of April 20<sup>th</sup> 1965. The original was written by Russian, we quoted the Croatian translated version.

Uvaženi Umbro Apollonio  
Pišem Vam zbog toga što Vam je naš zajednički češki prijatelj  
dr. Dušan Knežny već pisao o našim eksperimentima u oblasti  
kinetičke umjetnosti i sinteze (on je obećao da će to učiniti  
kad je bio u Moskvi).

Moji drugovi i ja radimo (a nas je oko 15 ljudi) već gotovo 4  
godine (prilazeći tome postepeno istraživanjima i realnim ostva;  
renjima dinamičkih objekata i sjedinjavanju raznobraznih umjet-  
ničkih sredstava izražavanja i vidova umjetnosti u jednu organi-  
čnu cjelinu.

U svojim konstruktivnim eksperimentima mi polazimo od principa  
apsolutne (konačno apsolutno je vrlo realtivno) p r a v i l n o -  
s t i - s i m e t r i č n o s t i unutar samog sistema elemen-  
ta, znakova, koji mogu biti sredstvo izražavanja. Možda "SIMETRI-  
JA" nije dobar termin, no ja želim reći, da pod tim mi shvaćamo  
potpunu međusobnu zavijenost ( i u tom smislu pravilnost), dos-  
ljednost, odsustvo bilo kakve slobode unutar sistema izabranog  
kao sredstvo izražavanja.

I još jedno - a to je, što samo kretanje (dviženije) kao takovo  
(premještanje, vraćanje, ~~gibanje~~ <sup>ključanje</sup> (kšćanje), vibracija, izmjena oblika  
pulsacija, izmjena ritmova itd) javljaju se za nas formom ili  
sredstvom izražavanja. I molim to je najvažnije! Zbog toga se i  
naš kolaktiv naziva

" D V I Ž E N I J E " /Kretanje/

Pišem vam ne slučajno mi smo vidjeli i čitali neke ( nažalost  
mnoge ne možemo dobiti iz literature a osobito iz periodike)  
kataloge i članke u kojima ste Vi učestvovali pišući o kinetičkoj  
umjetnosti u poslijeratnom periodu. Mi također poznajemo stvara-  
nje N.Szchoffer, A.I.Calder, Vasarely, Lypollid- a i mnogih drugih  
znademo za grupu "La group de la cherreh..." o grupi "O" o izlož-  
bama kinetičkog konstruktivizma u Zagrebu (Jugoslavija) ~~xxxxxxxx~~  
itd želili bi da se upoznamo s vama, kao s jednim od osnovnih  
teoretičara i kritičara kinetizma.

U Moskvi u decembru 1964. god. gotovo mjesec dana bila je otvore-  
na oficijelna izložba naših istraživanja ~~xxxxx~~ i eksperimenata  
pod nazivom "Na putu k sintezi umjetnosti".

S njom se upoznala veliki dio umjetničke javnosti Moskve.  
Sađa 20 maja 1965.god. u Lenjingradu "U Domu arhitekata" otvara  
se druga naša izložba koja treba da se bitno razlikuje od prve

-2-

Pozivam Vas na našu izložbu u Lenjingradu (ona se otvara dne 20.)  
Šaljem Vam po jednoj djevojci (zove se Ludmila) ona je s turistima  
u Jugoslaviji i upoznata je sa ~~xxix~~ našom aktivnošću) nekoliko  
fotografija s izložbe. One, razmije se, ne pokazuju sasvim pokret  
i boju, također ni atmosferu zvukova i svijetla koja je tamo bila  
prisutna, međutim Vi ćete moći dobiti ipak neku predodžbu. Glavno  
je to da je na fotosima sve orno bezživotno a vidljivi su samo -  
konstrukcija koje na momente podsjećaju na Gaboa (ah kada bi se  
kretanje moglo prikazati). Htjeli bi načiniti gigantske žive  
"organizma-mašine" usmjeravane i programirane, koje bi morale po-  
kazivati same u cjelini sintetičke i dinamičke predodžbe nešto u  
duhu starih misterija; nešto kao cjeline "građovi-svjetovi" sa  
svojim unutrašnjim životom i sa svojim zakonima (ne samo estetskim)  
Međutim to je djelo budućnosti -sadu nema mogućnosti za takva  
ostvarenja.

A maštati?! - Maštati uvijek bez nekih mogućnosti i rezultata.

Uvaženi prijatelju, ako sve ovo zainteresira, ~~ni~~ tada nam pišite -  
mi ćemo čekati sa interesom.

Najbolje da nam pišete u Lenjingrad jer ćemo mi biti tamo oko 2  
mjeseca u vezi sa postavljanjem izložbe; na adresu:

Lenjingrad, D-11 do vostrebovanja  
Nusbergu Levu Voldemaroviću.

Moskovska adresa : Moskva K-12 do vostrebovanija  
Nusbergu L.V.

Iskreno Lev Nusberg

Moskva, 20.4.1965.

**Note 130.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3. Br.89 od 251 do 699 / ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Apollonio to Bek of June 11<sup>th</sup> 1965. «Egregio direttore, ho appreso da fonte attendibile che le sarebbe stato consegnato da persona proveniente dall'URSS un plico a me indirizzato con la preghiera di curarne l'inoltrato. A parte il fatto che tale plico non mi è stato mai ancora recapitato, risulterebbe che esso è stato aperto, che la lettera che lo accompagnava è stata letta e tradotta, che dei documenti a me destinati sono state eseguite copie fotostatiche. Se ciò è effettivamente avvenuto senza che vi fosse preventiva autorizzazione da parte del mittente, lei deve rendersi conto che è stata commessa una grave infrazione. Oso ancora sperare che ciò non risponda a verità, ma nella deprecabile previsione che simile offesa mi sia stata di fatto arrecata, desidero tutelare fin d'ora i miei diritti nel modo più formale. Diffido perciò chiunque dal fare diffusione qualsiasi e con qualsiasi mezzo alle lettere, notizie, documenti, fotografie, ecc. che facevano parte del plico a me destinato e la prego di informare di ciò chi, a sua conoscenza, fosse in possesso di copie del materiale di cui sopra. Mi scuso per avere dovuto scriverle in tali termini, ma lei comprenderà le legittime ragioni che mi hanno costretto a cautelarmi, nel caso si fosse verificata la grave mancanza lamentata e materiale di studio a me riservato fosse stato messo a disposizione altrui prima che io ne avessi visione e senza esserne stati autorizzati»

MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 Br.89 od 251 do 699/ ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 7 and Unit 9.

Letter from Bek of June 12<sup>th</sup> 1965. «Stimatissimo Signor Apollonio, Com'è noto, quest'anno organizziamo la nostra terza Mostra delle tendenze nuove. Quale giorno d'inaugurazione è fissato il 13 agosto prossimo. Dopo di ciò, a Zagreb avranno luogo dei colloqui in merito ai problemi ritenuti attuali in questo momento dai teoretici, critici e altri partecipanti alla mostra. Dato che la Sua presenza all'inaugurazione stessa e la Sua compartecipazione ai colloqui sarebbero di eccezionale rilievo, mi è gradito invitarla, a nome del Comitato organizzatore e a nome della nostra Galleria, a venir visitare Zagreb in quel tempo. Durante il Suo soggiorno sarebbe ospite della Galleria della Città di Zagreb. Nel contempo, approfitto dell'occasione per Farle pervenire la lettera di Lev Nusberg, membro del gruppo di Moca "Dvizenie" come pure 17 fotografie della loro prima mostra tenutasi nel dicembre 1964 a Mosca. Tale lettera, assieme alle dette fotografie mi è stata consegnata dalle studentesse russe venute, alcuni giorni fa, a visitare il nostro paese»

Reply from Bek to Apollonio of June 18<sup>th</sup> 1965. «Ho ricevuto la Sua lettera un giorno dopo della Signora dott. Vera Pinatrić Horvat la quale, secondo un'informazione del suo marito, avrebbe ricevuto una copia della lettera indirzzatami. Dopo aver letto la Sua lettera sono rimasto sorpreso. E la mediazione della Signora e del signor Horvat, non l'accetto. Tuttavia, il Suo reagire sarà dovuto a informazioni fornite dai Suoi amici che indubbiamente non hanno un atteggiamento bene intenzionato verso di me. D'ora in poi non desidero aver contatto con loro. La lettera e le fotografie, me le hanno portate tre ragazze che non si erano presentate (per motivi almeno per me comprensibili) e che erano venute, assieme a un gruppo di turisti sovietici nel nostro Paese. Chiedevano parlare esclusivamente con me e mi hanno consegnato una lettera e alcune fotografie senza plico, esigendo che, nella loro presenza, io legga la lettera e che io richieda all'occorrenza spiegazioni, e dopo di ciò consegni tutto il materiale a Lei, supponendo che Lei lavorasse da noi (sic!). dopo aver dinnanzi a loro letto la lettera, ho ricevuto una serie di informazioni che non si trovavano nella lettera. Ne contempo ho dato a loro certi schiarimenti alle rispettive domande, ho dimostrato alla loro richiesta, certe opere acquistate alle mostre "Tendenze Nuove" finora tenutesi, nonché le opere arrivate per l'òa terza mostra della "Tendenza nuova" e ho promesso di mettere loro a disposizione il giorno successivo tutti i rispettivi cataloghi e pubblicazioni. E ciò che ho fatto, anche se le ragazze dovevano continuare improvvisamente, il loro viaggio, il giorno successivo, alla volta della Dalmazia. Al secondo incontro, rapite di quanto avevano visto e ottenuto, hanno annunciato la possibilità d'una partecipazione del gruppo "Dvizenije" alla mostra "Tendenza nuova 3". Invece, fino ad oggi non è giunta alcuna notizia a tal proposito. Per quanto sopra, vorrei constatare con tutta la precisione: 1° che non ho ricevuto alcun plico chiuso per Lei; 2° che, di

conseguenza, non ho potuto aprire senza autorizzazione il plico (Lei pensa forse ch'io mi sia servito di tale metodo?); 3° che non si tratta di contravvenzione; 4° che il materiale non è stato semplicemente consegnato a me personalmente, ma che mi è stato consegnato con la possibilità di utilizzarlo; 5° che ho fatto fotocopiare tale materiale, ma non senza autorizzazione; 6° che non ho pubblicato tale materiale e che neppure ho l'intenzione di pubblicarlo, tenendo presente innanzitutto la situazione in cui il gruppo "Dvizenje" svolge attività (ho vissuto due anni nell'Unione Sovietica e per ciò molti argomenti mi sono chiari) e poi, beninteso, la sua priorità; 7° che nessuno di noi pubblicherà tale materiale senza ottenere l'autorizzazione dello stesso gruppo "Dvizenije". In base alla presente informazione, resta a Lei egregio Signor Apollonio, a decidersi per una delle due parti. Nei confronti di quell'altra, il mio atteggiamento sarà da oggi chiaro»

Replay from Apollonio to Bek, June 30<sup>th</sup> 1965 «Caro Božo Bek, ha avuto modo molto piacere che l'incontro di Zagabria abbia chiarito diversi equivoci ed abbia quindi rimesso i nostri rapporti su quei binari di cordiale collaborazione che già esistevano e che ci permetteranno di contribuire validamente all'affermazione della cultura contemporanea nei suoi aspetti più qualificati e meglio progressivi. Desidero soltanto preciserle ancora che la mia lettera è stata originata soltanto dal fatto che da più parti italiane e jugoslave – ma non dai Signori Horvat, glielo assicuro – mi si parlava di questo invio da diverso tempo e che tutti più o meno erano a conoscenza del testo ed avevano visto le foto. Quando lei mi dice che è stato autorizzato a leggere e ad eseguire fotocopie, ogni mia protesta non ha più ragione di essere. Le rinnovo poi i ringraziamenti per l'invito rivoltomi di partecipare all'inaugurazione ed ai colloqui di NT3 e sono lieto di confermarle la mia adesione. Le preciserò più avanti la data del mio arrivo, ma esso sarà quasi sicuramente il giorno 12 agosto»

**Note 145.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 Cirkularna psima.

Letter from Putar to Vergine of October 14<sup>th</sup> 1965. «Chère Madame, aujourd'hui j'ai reçu deux exemplaires de la revue "La Fiera Letteraria" ou Votre texte sur la NT3 est apparu. Je vous en remercie cordialement. A propos de l'intervention symptomatique de la réduction qui a donné a Votre texte un titre arbitraire je ne peux que Vous consoler: le même se passe pas si rarement un peu partout. Ainsi ici chez nous. Heureusement le sens et la orientation de tout le texte témoignent de Votre intention qui se trouve avec le titre en une controversions évidente. Le catalogue est encore sous presse set on espère de Vous pouvoir envoyer vers la fin du mois d'octobre»

**Note 146.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Germano Celant – undated – to Apollonio. «Caro Umbro,[...] da Zagabria ho avuto tutto il materiale riguardante il convegno, è molto bene e a giorni lo passerò a traduttore. Non ho però avuto il materiale riguardante i russi, per questo ho già scritto a Meštrović. Non so della lettera da tradurre in russo, scrivi a Mussio in modo che te la spedisca.[...] tra quattro giorni ti spedirò i miei pezzi per la biennale»

Letter from Germano Celant – undated – to Apollonio. «Caro Umbro, [...]Attualmente credo che mi rinchiederò in casa e terminerò al più presto i vari impegni presi sia con te, vedi Biennale, sia con altri giornali e rivistine, ed infine con Casabella per cui devo recensire il libro del Gillo. Ho ricevuto da Meštrović un po' di materiale, alquanto striminzito, ma interessante, specialmente la relazione di Moles, mi mancano ancora gli interventi di Argan, Gatt, Apollonio ed altri che credo mi permetteranno di fare una buona antologia su Marcatre. Cosa di cui necessito sono le fotografie, ma spero di averne scrivendo direttamente agli artisti. Su Zagabria da parte mia cercherò di redigere dei pezzi su vari giornali sul corriere mercantile a Genova, e sul segnacolo a Bologna»

Letter from Germano Celant – undated – to Apollonio. «Caro Umbro, eccoti finalmente il materiale promessoti. Dagli articoli per la biennale alle relazioni, ahimè molto scarse per ora, del convegno sulla cibernetica tenutosi recentemente a Genova. [...] A Genova farò uscire una rivista, il titolo "modulo", - sovvenzionata per la massima parte dalla pubblicità, che mi viene reperita da uno staff di giovani molto preparati e precisi in materia. Il primo numero dovrebbe uscire alla fine del mese di novembre sarà dedicato alla poesia concreta e credo che lo

presenteranno Max Bense, Gillo Dorfles e un amico di Max Bill di cui non ricordo mia il nome. Il secondo numero sarà interamente dedicato a Zagabria con tutte le traduzioni delle relazioni e del convegno, con in fondo un'antologia di interventi degli stessi artisti su un loro progetto (Get, Scheggi, Massironi, Biasi, Picelj, Richter, Wilding, Sommer, ecc.). Naturalmente questo numero lo dovrai presentare tu. E se lo troverai giusto potremo inserire il mio pezzo su Zagabria per la biennale.[...]

Letter from Germano Celant to Apollonio of October 5<sup>th</sup> 1965. «Caro Umbro,[...] oggi stesso ti spedirò il pezzo [...] su Zagabria per la Biennale»

**Note 147.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br89 od 251 – do 699.

Letter from Celant to Meštrović of September 27<sup>th</sup> 1965. «Caro Meštrović, ho ricevuto il materiale da lei speditomi, ma da un computo approssimativo mi sembra che tra le relazioni manchino quelle I Argan, Gatt, Apollonio ed altre. Gli atti invece del convegno sono alquanto interessanti e visto che è sfumata la possibilità di pubblicarli sulla rivista modolo cercherò di inserirli sul Marcatre. Dovrebbe essere così gentile da inviarmi al più presto tutto il materiale rimanente e una serie completa di fotografie (tra quelle infatti che mi sono pervenute non ho trovato né la Riley, né gli italiani, né Vedova, né tutta la documentazione riguardante gli spettatori alla mostra di Leningrado, né altri stranieri di cui ricordo l'opera; non si può infatti dare una documentazione incompleta sul Marcatre è necessario quindi che lei rifaccia fare le foto o eventualmente le reperisca attraverso gli artisti. [...] l'uscita del prossimo marcatrè è annunciata per la fine del mese e il successivo non uscirà che a dicembre[...]. Intanto sulla biennale farò un articolo sulla manifestazione e cercherò di farne altri per alcuni giornali»

Reply letter from Meštrović to Celant of October 14<sup>th</sup> 1965. «Caro Celant, [...]i testi completi avrò fra qualche giorno. In quanto riguarda le fotografie, purtroppo, per dirle francamente, la galleria non ha più dei soldi disponibili. Io non posso pagarle perché per me sono molto care – 1,800 dinari una. Dunque, se il Marcatre può farlo, avrà tutto quanto lei desidera. Mi dispiace, ma non c'è altra soluzione»

**Note 148.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 7. Folder 17. Nuove Tendenze 1965 / MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br89 od 251 – do 699.

Letter from Božo Beck to Apollonio of August 17<sup>th</sup> 1965. «Caro amico, desidero anzi tutto ringraziarla per le innumerevoli attestazioni di stima e di cordialità che mi ha dimostrato durante il mio soggiorno a Zagabria e che considero tali da avere stabilito tra noi un proficuo rapporto di amicizia e di collaborazione. Non credo sia il caso di riprendere il discorso sui risultati di “Nuova Tendenza 3”, che sono stati ampiamente riconosciuti come del tutto inadeguati non solo rispetto al programma iniziale, ma anche nei confronti della importanza dell'iniziativa e dei fini che essa persegue. Bisognerà certamente tenere conto dell'esperienza fino ad ora compiuta in modo da preparare un “Nuova tendenza 4” veramente all'altezza della situazione del prestigio che ad essa deve competere. Intendo questo non solo sul piano della esposizione stessa (le cui manchevolezze sono state esplicitamente riconosciute nei tre fogli ciclostilati distribuiti), ma anche sul piano organizzativo sopra tutto per quanto concerne la tempestiva pubblicazione del catalogo e dei testi destinati al convegno, e l'articolazione del Convegno medesimo cos' che esso non diventi troppo dispersivo e inconcludente. Mi permetto di consigliarle la più sollecita trascrizione delle registrazioni del Convegno, in modo da poterle trasmettere in tempo a Germano Celant, affinché questi le possa esaminare e valutare per gli eventuali estratti da pubblicare sulla rivista “Il Marcatre”. Si otterrebbe in tal modo una divulgazione abbastanza larga e importante di quanto è stato discusso. Voglia usarmi la cortesia di trasmettere i miei saluti e i miei ringraziamenti anche a Meštrović, Putar e Kelemen, i quali hanno dato il meglio di sé per la riuscita della manifestazione»

**Note 151.** MSU archive, Zagreb. NT Found, Folder NT3 br89 od 251 – do 699.

Letter from Galleria L'Obelisco to secretariat of September 9<sup>th</sup> 1965. « Cher Monsieur Kelemen, nous vous remercions beaucoup de l'accueil que vous avez fait à M. van Niekerk et des tous les renseignements utiles que vous nous avez envoyés. Nous avons décidé d'acheter pour compte de Stuyvesant Foundation les œuvres suivantes : 1,2 – WILDING 'Kinetische structure' ; 3 – Gestner 'Lentil tableau' ; 4 – Doborivc 'Construction spatiale' ; 5 – Equipo 57 'V 25 B' ; 6 – Bohn 'Homogenes Feld' 1/65 ; 7 – Jansen 'Large disc' (Nous ne savons pas le vrai titre) ; 8 – Novak 'Disc' (Nous ne savons pas le vrai titre) ; 9 – Malina 'Signal 1957' (celui horizontal) ; 10 – Morellet 'Lumiere-carré' (Nous ne savons pas le vrai titre) ; 11- Di Luciano 'STRuttura operativa N15' ; 12 – Pizzo « Sign Gestalt' ; 13 von Gravenitz – 'Dischi ruotanti' (Nous ne savons pas le vrai titre) ; 14,15 Ludwig 'Kinematische Scheilen IV, V' »

Letter from Gaspero Del Corso a Boris Kelemen of September 15<sup>th</sup> 1965. « Nous nous engageons, avec cette lettre, de régler les artistes directement, suivant les prix que vous avez nous donné. [...] S'il est possible pour vous d'imprimer sur le catalogue pour tous les objets que nous achetons la mention « Coll. Galleria dell'Obelisco, Roma » ça serait très apprécié de notre part. dans ce cas nous vous prions de nous réserver une certaine de copies à notre charge »

Letter from Bruno Danese to secretariat of September 15<sup>th</sup> 1965. «Messieurs [...]Je pense que l'exposition soit terminée et par conséquent je vous prie, comme déjà mentionné dans ma lettre du 4 aout de bien vouloir expédier les exemplaires numérotés LIII et LIV de « Un instrument visuel » à M. Michel Fadat en nous confirmant l'expédition dès que vous l'aurez effectuée»

Replay Letter from Kelemen to Danese Gallery of September 25<sup>th</sup> 1965. « Cher Monsieur, nous [...] portons à votre connaissance que l'exposition est – pour le moment – prolongée jusqu'au 3 octobre prochain. Quant aux objets de M. Michel Fadat, cette question sera réglée par Mss. Matko Meštrović et Enzo Mari»

## **Chapter 6<sup>th</sup>. Paragraph 1<sup>st</sup>.**

**Note 9.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9, San Marino 1961-1965.

Letter from Apollonio to Argan of October 24<sup>th</sup> 1964. «Carissimo Argan, [...]Se alcune notizie giuntemi non sono errate, tu avresti escluso un tuo intervento diretto, preferendo mantenere posizione analoga a quella tenuta ad Avezzano.[...]Personalmente tengo molto alla prossima mostra, che stimo possa essere un contributo adeguato al problema di cui si dettero i primi, se pur confusi, elementi di informazione e di giudizio nella rassegna "Oltre l'Informale". Sono convinto dell'avviso però che la prossima debba essere limitata o decisamente rivolta alle indagini di strutturazione dinamica della percezione visiva. [...] anzi, a me pare che nel 1965 a San Marino sia da allestire un primo rapporto sulla operatività indirizzata a sistemazioni programmate. Voglio dire che, dato il precedente non sufficientemente chiaro del 1963, mi sembra quanto meno improbabile poter realizzare una rassegna rigorosamente storica, pur augurabile, a causa delle difficoltà che incontreremo nell'ottenere l'adesione di determinati artisti (p.es. Albers o Vantongerloo) e di determinati musei e collezionisti, senza il concorso dei quali il panorama storico risulterebbe gravemente deficitario. Una mostra con i precedenti si presenterebbe invece più facile nel 1967, quando sarebbe dovunque nota la direzione che San Marino intende intraprendere ed affrontare. Allo scopo appunto di assicurarci le garanzie necessarie per il futuro, ho pensato ad un certo tipo di mostra, in ciò confortato dal consenso di alcuni amici che operano nel senso della programmazione. Mostra di rodaggio dunque, e non introduttiva: ciò che dovrebbe essere dichiarato apertis verbis nell'introduzione al catalogo, dove dovrebbe essere pure accennato al progetto avvenire. In sostanza ho divisato una mostra che esemplifichi tre direzioni di ricerca operativa: una grosso modo costruttivista, una basata sul movimento effettivo, una centrata sulla cinevisualità. Ad ognuno di questi tre filoni metterei a capo un anziano e già celebrato creatore ovvero Bill, Munari,



Vasarely. Gli altri sei che, anche nell'allestimento, dovrebbero illustrare il proseguimento di problema analogo (non mai pedissequi imitatori od epigoni) sono stati scelti con il criterio del maggiore livello qualitativo nell'ordine di affini propensioni immaginative, distinte anche dalla tecnica impiegata. Mentre i tre anziani dovrebbero partecipare con un complesso di 20 opere (scelte così da riassumere tutto il percorso creativo), gli altri dovrebbero presentare 10 opere, in maggioranza eseguite nell'ultimo lustro (lasciando però ad ognuno la più ampia libertà di decisione circa la sala loro concessa). Vedi nel foglio unito il progetto della mostra. Sul piano organizzativo la mostra dovrebbe avere un Comitato Promotore con la tua presidenza, assolutamente indispensabile; una Commissione Esecutiva composta da Umbro Apollonio, Božo Bek, Sigfried Giedion, Guy Habasque, Udo Kulterman; un Segretario Generale: Gherardo Filiberto Dasi; un Direttore Tecnico: Giuseppe Gatt»

Letter from Elisa De Benedetti (for Argan) to Apollonio of November 4<sup>th</sup> 1964. Attached to a letter to prof. G.C. Argan, DD. 10.24.1964. «Caro Apollonio, Argan, che è ora in Spagna per un ciclo di conferenze, mi ha incaricata, partendo, di informarla che è assolutamente d'accordo con il Suo progetto e che ha già scritto a Dasi, proponendogli di renderlo sen'altro esecutivo:

«Delibera della commissione Governativa per il Turismo nella seduta del 5 marzo 1965 u.s., concernente la [omissis] impostazione da dare allo svolgimento della V° Biennale d'Arte di San Marino [...] 2) Il secondo contatto è stato preso con il prof. Marco Valsecchi. La formula proposta da questo illustre critico d'arte consiste in una mostra-incontro con la partecipazione di artisti provenienti da Italia, Germania, Francia, Russia, Polonia, Jugoslavia, tutte le tendenze dovrebbero essere rappresentate affinché la manifestazione inizi veramente un discorso valido e completo il più possibile sul piano internazionale. È anzi opportuno precisare che l'esposizione non verrebbe allestita col criterio della divisione per nazione, ma dell'accostamento delle varie tendenze.[...] Così facendo si sgancerebbe il nome della nostra massima manifestazione artistica da un orientamento, prima che l'orientamento stesso si esaurisca o si identifichi con essa. [...] 4) La quarta ipotesi, illustrata dal relatore, è quella prospettata da Umbro Apollonio ed accolta da Giulio Carlo Argan. Come è stato esposto nelle relazioni inviate a tutti i membri della Commissione dai suddetti critici e come è stato ribadito ai membri del Comitato dal Signor Dasi, fattosi portavoce di tale indirizzo, la prossima Biennale dovrebbe proporre ( si cita dalla relazione scritta, individuata da Umbro Apollonio in data 10 febbraio 1965): "Una mostra che facesse perno su tre protagonisti della cosiddetta nuova tendenza o arte programmata altamente qualificati e di larghissima estimazione quali Bill, Munari e Vasarely e si affiancasse una selezione di necessità ridotta di altri esponenti che operano in quella direzione" si tratterebbe cioè di documentare ulteriormente il modo più specifico una delle tendenze e cioè il neo-costruttivismo già apparso nella precedente biennale. In una saletta a parte, potrebbe eventualmente trovare posto una retrospettiva figurativa»

Letter from Apollonio to Corpora of May 3<sup>rd</sup> 1965. «Caro Corpora, [...] Per San Marino io avevo proposto una mostra esclusivamente dedicata alle "nuove tendenze" mediante una scelta di alcuni esponenti che facesse centro su Bill, Vasarely e Munari. Era quindi una mostra parziale, che io avevo in animo di allestire, e con lo scopo preciso di mettere in rilievo i momenti autentici e qualitativamente più elevati delle "nuove tendenze", non che di esemplificarne le tre direttrici principali. Questo per mettere un po' d'ordine in uno schieramento creativo che, come sempre succede, minaccia d'essere compromesso da infiltrazioni dilettantesche ed epigoniche. Non mi arrogo di certo facoltà profetiche tali da poter decidere se l'avvenire dell'arte sarà "soltanto" nella pittura di gruppo o in quella standardizzata di una civiltà meccanica, come tu dici, ma per un complesso di ragioni, che ho più volte recentemente manifestate e che mi pare perciò superfluo ripetere, credo che l'informale sia stato una stagione brevissima e per nulla importante, che "nuova figurazione" e "pop" siano fenomeni superficiali e altrettanto transitori, mentre la "nuova tendenza", rifacendosi ad una tradizione storica, che per vari motivi, anche di ordine autoritario, fu trascurata, rappresenti una direzione più attuale e meglio idonea alla civiltà in via di formazione. Il mio punto di vista, o il mio convincimento, se vuoi, si fonda sulla trasformazione in atto delle società, che richiede nuove strutture, anche linguistiche, e le quali si trovano proposte e formulate, a mio avviso, appunto negli esempi della "nuova tendenza". La cos' detta "generazione di mezzo",

alla quale mi lega l'essere coetaneo, ed alla quale non ho mai negato la mia considerazione, ha svolto la sua funzione meritoria, e chi vi ha fatto seguito non ha raggiunto affatto quel livello. Adesso dovrebbe subentrare il tempo della "nuova tendenza". Tutto questo beninteso, sul pianto di una visione storica severa e rigorosa, il che non esclude la presenza, qua e là, di elementi degni d'interesse, meritevoli d'essere segnati, anche se piuttosto rielabora tori di schemi istituzionalizzati che promotori di ricerche originali. Alla linea Morandi-Birolli-Dorazio si affianca la linea Prampolini-Reggiani-Alviani, che si incontra per l'appunto nei termini finali»

**Note 10.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 8.

Letter from Ciro Livigni to Apollonio of August 27<sup>th</sup> 1964. «Gentilissimo prof. Apollonio, sono appena rientrato a Palermo e riaprendo i battenti della galleria, ho visto sistemate nel piccolo ambiente tutte quelle "macchinette" che formano la mostra di Avezzano. [...]non posso fare a meno di sottoporle la necessità di trasferire la mostra dei "Programmati" a Palermo". in calce alla lettera vi sono segnati a mano degli appunti (forse scritti da Apollonio): PROPOSTE STRUTTURALI Castellani 4 enne serigrafie Scheggi Costa Fontana Getulio Varisco Mari Boriani Munari Colombo FARE CATALOGO/IMPAGINATO DA GET, ecc./»

Reply letter from Apollonio of September 7<sup>th</sup> 1964. «Caro Livigni, [...] ho pensato, anche assieme all'amico Alviani, che la mostra che lei desidera per la sua galleria dovrebbe essere composta mediante due opere di ciascuno dei seguenti artisti: Castellani, Scheggi, Varisco, Boriani, Colombo, Costa, Mari, Munari, Alviani, più quattro serigrafie del Gruppo N di Padova. La mostra potrebbe intitolarsi "Proposte Strutturali". È assolutamente indispensabile che si provveda alla stampa di un catalogo adeguato all'importanza della mostra. Catalogo la cui impaginazione va affidata ad Alviani. Poiché io devo assentarmi in questo periodo per diverso tempo, Alviani si occuperà per informare gli artisti e raccogliere le opere, pretendendo contatto con lei»

**Note 11.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Edoardo Manzoni to Apollonio of March 23<sup>rd</sup> 1965. «Egregio professore,[...] Biasi mi aveva scritto che mancava la presentazione per la cartella ma vedo con piacere che Lei ha provveduto e per questo la ringrazio. Ai primi di giugno come lei sa, allestirò qui a Genova una mostra del gruppo "N" (per ottobre ho già combinato per presentare la stessa mostra a Torino) e come le dissi a Padova sarò ben lieto di poter contare sulla sua presentazione. Lettera di Edoardo Manzoni della Polena ad Apollonio del 26 maggio 1965. Caro Apollonio, [...] ieri martedì ero a Milano per definire l'operazione cartella che dovrebbe uscire finita il 5 giugno, data dell'inaugurazione della mostra del gruppo "enne 65" qui alla polena»

**Note 12.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Edoardo Manzoni, to Apollonio of November 8<sup>th</sup> 1964. «Egregio professore mi scuso innanzi tutto per il mio prolungato silenzio, dovuto al fatto che l'organizzazione di proposte strutturali plastiche e sonore, mostra da lei suggerita, stava procedendo,ma mancava ancora la certezza che si potesse realizzare definitivamente. Solo oggi posso assicurare che tutto procede per il meglio. La mostra si terrà in varie città d'Italia, prime fra tutte Palermo e Firenze, e il catalogo, curato dal grafico milanese Fronzoni, sarà pronto alla fine del mese. Tutto questo si è potuto realizzare in collaborazione con Germano Celant, da me interpellato per curare e coordinare i contatti, il catalogo e l'organizzazione logistica di tutta la mostra,e del pittore Getulio Alviani»

Letter from Germano Celant – undated – to Apollonio. «Al prof. Umbro Apollonio, come certamente avrà saputo dal gallerista Manzoni mi sto occupando in collaborazione con Getulio Alviani dell'organizzazione logistica e tecnica della mostra da lei proposta, cioè proposte strutturali plastiche e sonore. Le ho scritto quindi per informarla che le cose procedono per il meglio. La mostra sarà ospitata in varie città d'Italia e avrà un catalogo curato graficamente dal designer Fronzoni, di cui certamente Getulio le avrà parlato. Per la presentazione da inserire nel catalogo ho

pensato di stralciare una serie di pezzi da civiltà delle macchine inserendo altresì un appunto sul pittore Rocco Borella. Allegato: presentazione proposte strutturali plastiche e sonore»

Reply letter from Apollonio to Celant of November 16<sup>th</sup> 1964. «Caro Celant[...] per quanto riguarda la prefazione al catalogo mi pare che così come Lei l'ha composta possa andare benissimo. C'è soltanto un fatto: io non conosco esattamente quanti e quali sono i partecipanti alla Mostra. Non vorrei che, visto che nella prefazione si parla soltanto di Mari, Alviani, Scheggi, Castellani, Gruppo T e gruppo N e Borella, altri potessero restare esclusi da una sia pur breve citazione: in questo caso è meglio non citare nessuno»

Letter from Germano Celant to Apollonio of April 3<sup>rd</sup> 1965. «Caro Apollonio, mi scuso per il lunghissimo silenzio, ma speravo di poterle scrivere ed annunciare la buona notizia della mostra palermitana, che a tutt'oggi risulta ancora non completamente definita. Sembra infatti che dopo il fallimento della Biennale palermitana gli enti turistici e comunali siano decisamente contrari a finanziare manifestazioni di tal genere. Si aggiunga poi la proposta degli organizzatori della Biennale della Nuova Musica e del Gruppo '63, la quale verte ad allestire una mostra dedicata alla pop-art italiana. Come al solito, almeno a parer mio, vi entreranno gli ultimi recuperi della corrente neo-figurativa, compreso forse Guttuso, e gli ultimi orecchianti di una situazione americana. Come vede le cose non procedono molto bene, tenuto conto anche della Biennale di San Marino, che, avendo rifiutato la sua proposta, allestirà quella pseudo-mostra. Il momento sarebbe quindi propizio alla "Situazione '65", ma come le avevo precedentemente detto, per ora i vari Livigni e Carbone sono alla ricerca del finanziamento[...]. La mostra proposte strutturale plastiche e sonore avrà come prossima tappa Torino, alla Galleria Il Punto; si inaugurerà il 29cm»

**Note 16** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Gatt to Alviani of June 15<sup>th</sup> 1965. «Caro Getulio, ricevo la tua del 10 c.m. e sono lieto di avere l'occasione per chiarirti alcune questioni non del tutto marginali. Per quanto riguarda gli "operatori", non mi sembra proprio che io ne accosti "un po' troppi" all'area delle ricerche visive o gestaltiche. Probabilmente, l'equivoco è sorto da un catalogo-manifesto dell'"Aquilone" di Firenze stampato e compilato senza alcun mio intervento diretto: d'altronde, se tu hai letto il mio testo ivi pubblicato te ne sarai reso conto. Inoltre, quando io concessi la sigla editoriale dell'"Ateneo" per il catalogo di detta mostra, gli espositori dovevano essere solo Cannilla, Pierelli, Gagliardi, Martinez. A cose fatte, ne ho trovati 18! Ma, a parte quanto sopra, devi tener presente che qui a Roma (e nel sud in genere) abbiamo una situazione molto difficile da sostenere: da una parte, la santa alleanza cattolico-comunista che sul piano poetico ci inonda di uno strano neosurrealismo contaminato di neorealismo e nuova figurazione (!) (crispolti, Micacchi, Morosini, Trombadori, etc. con l'appoggio dei cattolici); dall'altro, un incontrollabile proliferare di "pop" artisti che, a parte qualche eccezione abbastanza interessante, sono del tutto scadenti e confusionari. Pertanto, dobbiamo in qualche modo sostenere quei gestaltici (o pseudo tali) che almeno lavorano con un po' di "pulizia". Ciò non toglie, comunque, che qualcuno di esse se la cavi discretamente e qualcun altro prometta bene per l'avvenire»

**Note 22.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Cesare Bacelli (L'Obelisco Gallery) to Apollonio of March 6<sup>th</sup> 1965. «Egregio professore: il signor del Corso partendo per Parigi questa mattina mi ha incaricato di ringraziarla per la Sua lettera del 3 corrente e per la gentile offerta dei suoi due Vasarely per la nostra mostra "Perpetuum Mobile". Lettera di Apollonio del 11 marzo 1965 a Gaspare del Corso. Caro Del Corso, faccio seguito alla lettera del 6 corrente per informarti che ho fatto spedire due litografie su metallo (cm 35x32) numerate 6/25 di Victor Vasarely per la mostra "Perpetuum Mobile". Tali opere sono affidate alla tua responsabilità a titolo di prestito per la Mostra suddetta. Se è necessario indica solo collezione privata. Lettera di Del Corso del 3 aprile 1965 ad Apollonio. Carissimo Apollonio, ho ricevuto in perfetto ordine i tuoi Vasarely e te ne ringrazio»

**Note 29.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Germano Celant – undated– to Apollonio. «[...]Nella mia perduta lettera ti accennavo alla situazione della mostra di Torino di cui forse avrai avuto notizie da Getulio, tutto procede per il meglio e spero di riuscire ad organizzare una cosa alquanto interessante, se hai tempo, visto che non potrai essere a Torino per il convegno, potresti preparare uno scritto da inserire nel catalogo; da parte mia stenderò due o tre cartelle sul problema dell'interrelazione delle ricerche visive a livello del prodotto industriale, dell'imballaggio, della grafica e della ricerca pura, che ti invierò dopo Zagabria in modo che tu possa segnarmi le cose che ritieni poco pertinenti od errate»

Letter from Germano Celant – undated– to Apollonio. «Caro Umbro, eccoti l'elenco che ti avevo spedito per una tua approvazione, l'ho inviato a che a Gillò Dorfles per i designers e i grafici[...] la mostra si inaugurerà i primi di settembre

[...] Pininfarina carrozzeria, Mangiarotti orologio, Sottsass jr. olivettoi tecne 3, Munari portacenere danese, Bernasconi cabina box per telefono, Bonetto vegli borletti, Fratelli castiglioni macchina da caffè cimbali e orologio gavina, Nizzoli macchina a da cucine necchi, Spadolini aspiratore lesa, Vignelli servizio in melanina, Rosselli poltrona artflex, Zanuso televisore doney

Imballaggi Confalonieri Negri Carboni Iliprandi Steiner Mari Grafiche Tovaglia Provinciali Fronzoni, Testa, Nizzoli, Noorda, Grignani, Confalonieri Carmi. Ricerche pure Anceschi Alviani Apollonio Boriani Colombo De vecchi Costa Biasi Massironi Mid Varisco Scheggi Morandini Castellani Mari Munari Dadamaino Ciuti Carena Borella Bonalumi»

Letter from Germano Celant – undated– to Apollonio. «Caro Umbro, eccoti l'elenco degli oggetti che intendo esporre alle mostre di comunicazione visiva del politecnico di Torino. Nel disporre gli oggetti cercherò di dimostrare una certa affinità di ricerca operativa, ponendo per esempio la speco sfera di Mari, il gruppo MID, Anceschi, l'immagine variabile omega e un oggetto di design, al buio, in una stessa sala, i manifesti scelti sono quasi di ricerca pura o almeno depurata, vedi Punt e Mes di Testa, Grignani, Fronzoni, Ricci tutti visuali o plastici, Munari ha inviato la titolazione programmata, insomma cercherò nei limiti del possibile di far del mio meglio, sapessi che ho da far con tipi reazionari come pellegrini, pungo, direttori del politecnico i quali appena vista la speco sfera di mari sono quasi svenuti dallo spavento, da quel momento lo ho cacciati e non ho fatto vedere più nulla, affermando che avendomi invitato a curare le sezioni dovevano fidarsi, discorso riuscitissimo avallato anche dal testa, Pininfarina ed altri a cui avevo spiegato ogni cosa. [...] infine altra intersezione che dovrei inglobare nella mia, ma che cercherò di tenere al quanto distinta, sarà una sala di fotografie e di lamiera di automobile curata da Pininfarina, il quale nell'atrio del castello esporrà un enorme mascherone di macchina colorato di bianco con base d'oro, figurati l'oscenità. In ogni caso è lui che paga tutto o sono i suoi mafiosi. Il catalogo sarà stupendo[...] costo pazzesco[...] Ti sarei grato se la presentazione potesse arrivarmi entro i primi di settembre[...].

Sezione imbalaggi Steiner contenitori sapol Confalonieri boffi e bassetti\_Pirelli contenitori di benzina e inaffiatoi\_Ballmer contenitori olivetti in legno\_Mari imballaggi danese\_Carboni contenitori bertolli\_Pozzi barattoli studio age\_Nubioli imbalaggi Ivatelli\_Rossi contenitori artistici

Sezione grafica Fronzoni manifesto Castelfranco veneto, Carmi lattei italsider,\_Provinciali composizione\_Dagrada copertine rizzoli,\_Ricci manifesto della provincia di Parma\_\_Noordia segnaletica della metropolitana\_Ufficio rinascete manifesti moda\_Muanri esempio di titolazione programmata\_Castellano depliant\_Grignani alfiere Lacroix\_Klinz copertina saggiate dedicata a johnson arc.\_Confalonieri marchio galleria milano\_\_Iliprandi uomo rinascete\_\_Negri ibm Pintori serie di manifesti olivetti \_\_Tovaglia manifesti bassetti\_Testa Punt e mes\_Brunazzi manifesto fiat\_Bighi manifesti IBM\_\_Ballmer olivetti sintesi\_Vignelli manifesto 32 biennale Immagini luminose al neon omega

Sezione Design Zanuso televisore doney\_Bonetto contaminuti borletti\_Sottsass jr. olivettoi tecne 3\_Ballmer pannello calcolatore elettronico elea\_Munari serie portacenere danese\_\_Castiglioni

macchina caffè cimbali \_\_\_Castiglioni P.G. lampade gavina\_\_\_Nizzoli macchin a da cucine vecchi Valle orologio\_\_\_Pininfarina carrozzeria mille cinque\_\_\_Castiglioni L. spillature a birra\_\_\_Olivetti telefono\_\_\_Bruciatore riello\_\_\_Cucina a gas mod. 700 rex

Sezione ricerca pura Anceschi\_\_\_Alviani\_\_\_Apollonio\_\_\_Boriani\_\_\_Bonalumi\_\_\_Colombo\_\_\_De vecchi Costa\_\_\_Biasi\_\_\_Massironi\_\_\_Landi\_\_\_Mid\_\_\_Varisco\_\_\_Scheggi\_\_\_Morandini\_\_\_Mari\_\_\_Dadamaino Carena\_\_\_Ciuti

Letter from Celant to Apollonio August 22nd 1965. «Caro Umbro, ho ricevuto l'indirizzo di Calos ed ho provveduto a spedire l'invito, spero giunga in tempo in modo da avere un suo oggetto in mostra. [...] invia per favore urgentemente la presentazione della mostra del punto dobbiamo impostare il catalogo[...]

Letter from Germano Celant – undated– to Apollonio. «Caro Umbro, [...]Altro fatto la consulenza; poiché la rivista avrà un comitato direttivo formato da Beringhelli, Celant, Zaffiri (il musicista) e Totino (che ha curato il num. Sulla poesia concreta) e un comitato redazionale, vorrei aggiungere una serie di consulenti, tra cui avrei pensato Umbro Apollonio, cosa ne pensi? Gli altri potrebbero essere Dorfles, Bense, Franz Mon, Calvesi, Ceccato ed altri. Seconda notizia in ordine di importanza. Ai primi di dicembre si aprirà a Genova un centro di informazione artistica “la bertesca” (nel medioevo significava galleria percorribile) che dovrebbe presentare una serie di mostre a livello internazionale, da me curate. Il centro diretto dallo stesso staff che mi procura la pubblicità vivrebbe sulla vendita degli oggetti di serie del deposito e di danese, e promuoverebbe conferenze dibattiti e mostre informative, non a scopo di lucro[...]avrei infatti per ora pensato alla personale del gruppo MID, [...] e poi altre mostre in collaborazione col Deposito (una potrebbe essere quella dei protagonisti della visualità pura Vasarely, Bill, Lohse, Munari, Nicholson, Pasmore, Seuphor, ecc.) e con la Lorenzelli ed altre gallerie [...]il terzo numero di modulo, se riesco ad avere le relazioni, potrebbe essere dedicato al convegno sulla cibernetica,. Presentato da Ceccato»

Letter from Germano Celant – undated– to Apollonio. «Caro Umbro, [...]sabato 13 novembre[...], appena ritornato da Milano, sono stato all'inaugurazione della mostra di Morandini al deposito e nella sera stessa insieme a Carmi ho parlato col Get ad Udine[...]. Adesso passi ai vari impegni nei tuoi confronti. [...]

Modulo[...]A proposito di nuova tendenza tre, secondo numero di modulo, appena avrò tutti i testi tradotti sarà mia cura spedirti il materiale per la presentazione.

Centro di informazione artistica, che sorgerà ai primi di febbraio, tutta la collaborazione possibile del deposito, dalla Mara Coccia e da altre gallerie. Conferenze in programma, una tua sull'arte programmata, una di Soto, una del Gillo sui pop, una di Schöffler[...]Mostre in programma MID, gruppo T, Schifano, Angeli, Forma 1, Scheggi, Santoro, i pop ecc»

**Note 49.** ASAC archive, Venice. Historical Found, Curators, Folder Umbro Apollonio, Unit 9.

Letter from Apollonio to Kržišnik of April 2<sup>nd</sup> 1965. «Caro Zoran, a proposito della mostra di Industrial Design per la quale vi mancavano informazioni più precise sui polacchi, ti segnalo tutto il gruppo che opera attorno alla rivista “Projekt”[...]Mi paiono molto ben orientati e aggiornati su tutti i problemi che interessano questo settore»

Letter from Marijan Gnamuš, secretary of BIO, to Apollonio of April 29<sup>th</sup> 1965. «Cher Monsieur Apollonio, Le Directeur de la Galerie Moderne de Ljubljana , M. Zoran Kržišnik nous a bien transmis votre lettre du 2 avril 1965. Nous vous remercions de votre communication et nous vous prions de vouloir coopérer aussi dans l'avenir avec nous»

Replay letter from Apollonio May 24<sup>th</sup> 1965. «Caro signor Gnamus, faccio seguito alla mia lettera del 2 aprile ed alla sua del 29 dello stesso mese per segnalarle il nome di Elka Nenova, studiosa veramente qualificata, culturalmente aggiornata e provvista di larga informazione internazionale sui problemi e sui progetti dell'industrial design. Essa fa parte del gruppo dirigente

dell'Associazione degli Industrial Designers di Bulgaria ed ho potuto valutarne le doti durante il soggiorno da lei trascorso nel nostro paese. Penso perciò che essa potrà esservi molto utile per la vostra manifestazione»

### **Paragraph 2<sup>nd</sup>.**

**Note 107.** Adriano Olivetti Foundation archive, Ivrea. Folder Giorgio Soavi.

Letter from Soavi to Mari of July 8<sup>th</sup> 1964. «Caro Mari, con la presente ti comunico ufficialmente che la nostra Direzione ha deciso di inviarti a New York come incaricato della Olivetti per l'allestimento e la buona riuscita della prima mostra di Arte Programmata che si terrà alla New York University. La mostra come ti è noto, è stata organizzata in collaborazione con la Smithsonian Institution. Ti confermo anche che le spese di viaggio sono a carico della Olivetti [...] per le altre spese, ti è fissata una diaria di 150 dollari complessivamente. Abbiamo già dato disposizione ai nostri colleghi della Olivetti-Underwood di New York affinché tu sia ricevuto all'aeroporto [...]. A New York tu potrai fare capo al dr. Pizzoni- Aedeman, o in sua assenza, al dr. Mario Rossi [...].»

**Note 112.** ASAC Archive, Venice, Historical Found. Curators, Folder Umbro Apollonio. Unit 8. Folder. 5. Apollonio's private correspondence A-Z (1964).

Letter from Chalette Gallery by Mrs Chalette Lejwa to Apollonio of August 21<sup>st</sup> 1964. «Dear Mr. Apollonio, very much to our regret we must inform you that our project of an exhibition on the subject of the "Nouvelle Tendance" or "Arte Programmata" had to be cancelled. As you know, after left Venice we went to visit the artists belonging to this group in various places. Naturally, we went to Paris to discuss with the French artists their participation in the exhibition. But the attitude of some of these artists was so presumptuous and their demands so excessive that we were forced to abandon the project. It seems to be a common belief among some European artists that Americans "manufacture" money and that one may, therefore, make demands on Americans which one would not dare to make in one's country or any other European country, where one wishes to exhibit. This, however, is far from the truth. [...] you cannot imagine with what disappointment we left Paris and returned to New York. For a while, we were seriously considering arranging the exhibition without the French group. Then, however, we learned that the Company Olivetti has organized an exhibition of the Italian "Arte Programmata" which opened in New York last month and is destined to tour the United States for two years under the auspices of the Smithsonian Institution. Naturally this enterprise makes our project impossible. Therefore, with deep regret we have come to the conclusion that it must be abandoned completely. We are especially sorry about this, because we were looking forward to a collaboration with you on the subject and hoped to be able to have a symposium organized here during our exhibition»

Reply from Apollonio of November 20<sup>th</sup> 1964. «Caro signor Lejwa. [...] la notizia che lei mi comunica circa la rinuncia alla Mostra della "Nouvelle Tendance" in certo modo non mi sorprende: infatti ancora quest'estate, quando se ne parlava, conoscendo che la Olivetti aveva organizzato una mostra di "Arte programmata" itinerante per gli Stati Uniti, e che il Museum of Modern Art di New York stava preparando una grande mostra su questa corrente "The responsive eye", ritenevo piuttosto difficile poter mettere insieme una rassegna non dico completa, ma comunque bene articolata nei suoi esempi più significativi. Tali mie perplessità erano in ogni modo corrette sia dall'entusiasmo che Lei aveva dimostrato, sia dal fatto che si era già procurato mediante acquisti un certo numero di opere. Se si continuava su tale base e se non avesse incontrato le difficoltà di cui Lei mi parla presso gli artisti francesi, saremo riusciti a comporre la mostra e a presentarla con notevole anticipo rispetto a quella del Museum of Modern Art di New York. Le ragioni che Lei mi espone nella Sua lettera mi trovano senz'altro consenziente sulla necessità della rinuncia, benché di ciò non possa non rammaricarmi, considerato che sarebbe stato di grande soddisfazione avere presentato per primi tale tendenza»

### Paragraph 3.

Note 128 MSU Archive, NT Found, NT Tendencije 4 01-27 1-349 1969. Letter from Biasi to Bek of April 5<sup>th</sup> 1969.

Egr. Sig. Gianni Corbi  
Direttore de l'Espresso  
via Cerva 35  
20122 Milano

e p.c. Mauro Calamandrei  
C/o l'Espresso  
via Cerva 35  
20122 Milano

Umberto Eco  
C.so Sempione 11  
20100 Milano

Egregio Direttore,

ho letto "i giochi del futuro" di Umberto Eco su l'Espresso-colore. Ho ricordato e ho riletto un analogo articolo di Mauro Calamandrei apparso su un numero dell'Espresso del 1965. Gli avvenimenti, trattati nei due articoli, sono due momenti particolari di uno stesso dialogo che alcuni artisti stanno tentando di fare con i propri simili.

Mi sembra invece che le informazioni fornite attraverso le pagine dell'Espresso siano tali da generare nell'opinione di massa dei pericolosi equivoci e da ostacolare l'attuarsi di quel dialogo. Forse questa lunga storia ad alcuni chiarirà qualcosa:

1961, agosto/ Alla Galleria d'Arte Moderna della città di Zagabria si inaugura l'esposizione Nuove Tendenze. Si riconosce l'esistenza di un movimento internazionale dell'arte visuale, che più tardi dalla critica d'arte verrà etichettata nelle sue varie tendenze come arte cinetica, programmata, gheistaltica, optical ecc. Nessun settimanale, nessuna rivista italiana riporta il fatto come notizia.

1963, agosto/ Alla Galleria d'Arte Moderna della città e al Museo di Zagabria si svolge il convegno e l'esposizione Nuove Tendenze 2. Sono presenti oltre sessanta artisti di provenienza internazionale, che lavorano isolati e in gruppi. Si riconoscono linee di ricerca analoghe. Le ricerche optical, cinetiche, programmate e gheistaltiche vengono ritenute significanti in un contesto generale di ricerche (molti ideatori plastici, così amano definirsi, lavorano contemporaneamente o in tempi successivi intorno a ricerche diverse, altri affrontano contemporaneamente il problema dell'oggetto o quello dell'environment).

Viene precisata una linea teorica, progressista delle Nuove Tendenze (la prevalenza dell'impegno politico rispetto a considerazioni d'ordine solamente estetico era evidente fin dal 1961). Nasce il movimento internazionale delle "Nuove Tendenze ricerche continue".

Dicembre/ Alla Fondazione querini Stampalia di Venezia si inaugura la Nuove Tendenze 2 con una parte delle opere già esposte a Zagabria.

1964/ aprile/ Al Museo delle Arti Decorative di Parigi viene organizzata la "Proposte Visuali del movimento internazionale delle Nuove Tendenze". Lo scopo dichiarato è quello di rendere più unitario il movimento e di aumentarne l'incidenza sul piano culturale. In pratica a Parigi vengono alla luce certi dissidi su questioni di fondo fra gli ideatori plastici del movimento; ci si accorge che molti artisti sono ormai talmente dipendenti da un mercato d'arte che le loro scelte operative risultano sempre più corrispondenti ai bisogni consueti del mercato stesso.

La stampa italiana continua a ignorare gli avvenimenti. Solo il n. 15 della rivista specifica Arte Oggi riporta la notizia con un articolo del critico d'arte Matko Mestrovic sulla "Demitizzazione dell'arte".

1965, febbraio/ Il Museo d'Arte Moderna di New York in collaborazione con altri quattro musei americani inaugura la The Responsive Eye. Potrebbe essere l'occasione per divulgare gli avvenimenti artistici già senosciuti sulla scena culturale europea e quasi tutti gli artisti delle Nuove Tendenze, lo compresero naturalmente, comettono l'ingenuità di parteciparvi contenti e onorati di essere i prescelti.

In realtà è ancora una volta il tentativo di imporre una concezione conservatrice dell'arte: l'arte come feticcio, mitizzato a specchio di una civiltà della scienza. L'esposizione risulta criticabile sotto vari punti di vista: fra l'altro è da rilevare che su circa cento artisti invitati una cinquantina sono locali, di cui le maggior parte "optical" dell'ultima ora. Sciocchezze da una parte e opportunismo dall'altra sono cioè mali abbastanza evidenti.

Eppure immediatamente molti settimanali e riviste italiane riportano articoli e servizi fotografici.

In anticipo su tutti l'Espresso del 14 marzo con un servizio a piena pagina di Mauro Calamandrei intitolato "nato a New York il nuovo movimento della OP-ART". L'articolo è una cronaca mondiale, ottical-scientifica, critico-mercantilistica di quanto avviene in quei giorni a New York intorno al museo locale.

L'articolo è brillante, ma in fondo mette a disagio. Da una parte si avverte infatti che il lettore medio italiano viene considerato naturalmente sottosviluppato, per cui sembra più importante lo stile giornalistico con cui gli si fornisce certe informazioni piuttosto che l'esattezza dello stesso.

Dall'altra non si comprende se la campagna di stampa a favore della OP-ART (e non delle Nuove Tendenze) sia più un frutto della ignoranza e della compiacenza provinciale o piuttosto un'acquisizione alla logica capitalista. Certo è che nessun contributo divulgativo viene fornito dalla stampa alla conoscenza del movimento artistico originario, mentre invece è notevole l'aiuto propagandistico assicurato ad una parte di esso, quella cioè che più si adatta agli interessi del mercato d'arte: OP-ART diventa una nuova merce per i consumi di massa. Da anni si parlava della necessità di una organizzazione del mercato d'arte più consona ai tempi ed ecco che gli si apre la possibilità di un respiro più ampio, di guadagnare in fondo di più.

Infatti certe opere si prestano egregiamente per essere prodotte e diffuse in serie. Scatta in quei tempi l'operazione "multipli" che il mercato artistico sta portando avanti in questi giorni.

Nell'agosto dello stesso 1965 sempre a Zagabria si apre la "Nuove Tendenze 3". Il tema generale è "divulgazione degli esemplari di ricerche" e la manifestazione si articola in tre sezioni diverse. Notevole è il contributo portato da circa centosessanta persone tra ideatori plastici e studiosi d'arte.

L'area internazionale di provenienza è ancora più estesa perchè per la prima volta dai primi del novecento dieci artisti sovietici, che lavorano a Mosca nel gruppo d'vizenije sono presenti ad una manifestazione d'avanguardia. Le novità rispetto alle precedenti manifestazioni sono: 1- i risultati di un concorso per il progetto e la produzione in serie di esemplari di ricerca visuale; 2- gli spazi attivati dal fruitore e gli ambienti dinamici; 3- ricerche e studi ottenuti attraverso i cervelli elettronici; 4- una raccolta notevole di scritti critici di critici d'arte, studiosi di cibernetica, psicologi e sociologi.

Nuovamente tutta la stampa italiana ignora l'avvenimento. Eppure gli attori di tutto questo sono gli stessi di New York, con l'unica differenza che a Zagabria il clima culturale è diverso e gli attori sono anche i registi di se stessi, mentre a New York si erano affidati alla regia degli oratori economici. Evidentemente la stampa ha interesse a divulgare quegli avvenimenti artistici che più coincidono con interessi economici ben individuabili.

1968-agosto/ Organizzata dalla Galleria d'Arte Contemporanea si apre a Zagabria l'esposizione "i computers e le ricerche visuali" ed un convegno sullo stesso tema. In realtà doveva essere inaugurata la manifestazione "Tendenze 4" comprendente:

1- l'esposizione retrospettiva delle Nuove Tendenze,  
2- l'esposizione "i computers e le ricerche visuali",

3- l'esposizione "i computers e le loro possibilità",  
4- l'esposizione "la letteratura riguardante i computers e le ricerche visuali",  
5- un convegno sul tema "i computers e le ricerche visuali", ma in un clima di contestazione si preferisce rimandare la realizzazione del programma al maggio del 1969.  
La mostra "i computers e le ricerche visuali" viene ridotta allo essenziale ed è sistemata in modo strettamente didattico. Le proiezioni vengono eseguite, senza concessioni allo spettacolare, nella sala delle riunioni.  
Il convegno infine evidenzia abbastanza chiaramente due diverse impostazioni del problema, che si possono, grosso modo, così riassumere:  
a- da una parte si danno per scontati: 1- che il ruolo dell'artista sia quello di esprimere l'epoca in cui vive, 2- che il progresso dell'automazione sia tale da caratterizzare tutta l'epoca attuale, 3- che l'introduzione degli apparati cibernetici abbia di per se stessa la capacità di provocare delle rivoluzioni nel campo dei rapporti sociali (si ritiene pertanto legittimo ogni sperimentalismo che usufruisca di mezzi tecnologici avanzati);  
b- dall'altra si accusa l'aberrante utopismo di simili concezioni che introduce novum e genera confusioni ideologiche di massa; si dichiara che, nell'attuale situazione di predominio della classe borghese sulla classe operaia, l'introduzione dei cervelli elettronici, sia che avvenga nel mondo del lavoro, sia della ricerca scientifica o artistica, rischia di risolversi unicamente in un aumento di potere per quella su questa; si esprime infine l'esigenza degli artisti di operare servendosi di qualunque mezzo tecnologicamente avanzato, ma criticamente e alla costante del proprio punto di vista operaio.

Mentre a Zagabria si discute, a Londra invece, in un clima particolare di gioventù dei fiori, si organizza e si inaugura l'autunno artistico con la Cybernetic Serendipity, una prestigiosa esposizione ufficiale in cui gli artisti, come Cristoforo Colombo, danno ancora una volta l'esempio più banale di serendipità: cercano un contatto vitale con i propri simili e stabiliscono al contrario strani rapporti estetico-economici con alcuni gruppi di potere ben definiti.

La Cybernetic Serendipity risulta un'altra occasione mancata, se si voleva fornire una visione coerente di un'arte progressista, mentre rappresenta il tentativo in parte riuscito di alcuni organizzatori e critici di mitizzare l'arte come attività fantastica e liberatrice per chi la esercita e creatrice di evasioni per chi la riceve. Forse per questo alcune potenti Istituzioni Culturali (non si dimentichi la loro emanazione più o meno diretta dai gruppi finanziari, che hanno speso miliardi nelle ricerche sui cervelli elettronici) hanno comperato in blocco l'esposizione. Il discorso sull'"arte cibernetica", fatto a Londra, è poco coerente sul piano culturale e soprattutto, in quanto suggerisce illimitate ipotesi "futuribili" di un nuovo ordine, è strumentalizzabile ai fini di una pressione ideologica sulle masse.

In questo senso è leggibile anche il bellissimo articolo di Umberto Eco apparso sull'Espresso/colore, solo in parte però perchè il titolo "i giochi del futuro" è piuttosto equivoco e la conclusione "forse con gli automi potremo sconfiggere gli automi" può facilmente fondere nell'opinione di massa speranze e illusioni che servono solamente a perpetuare un certo sistema di potere.

In fondo è un articolo che in Italia propaga solo la cattiva copia del movimento originario e riflette l'immagine sullo specchio del lavoro degli artisti.

Alberto Biasi del gruppo enne  
Padova 30/12/1968



**Note 137.** ASAC archive, Venice. Historical Found. Series Visual Arts, Unit 142.

Letter from Kurt Martin to Mario Marcazzan of June 17<sup>th</sup> 1966. «[...]è sembrato che l'attuale divisione dei premi ufficiali tra artisti italiani e artisti stranieri poco risponda al carattere internazionale dell'Esposizione e che sarebbe opportuno abolirla [...]. inoltre, poiché è in atto una poetica di, “arte programmata”, che si esprime attraverso la collaborazione di più artisti riuniti in gruppi, la Giuria si augura che nel Regolamento, in quale oggi prevede l'assegnazione dei premi soltanto ai singoli artisti, sia inclusa la possibilità di prendere in considerazione il lavoro di gruppo. Si auspica anche che sia dato posto all'architettura e ai problemi dell'integrazione delle arti e del “disegno industriale»

Note of the International jury of 1966. «La Giuria Internazionale per l'assegnazione dei premi[...] composta da Sergio Bettini, Palma Bucarelli, Robert Delevoy, Kurt Martin, Francois Mathey, Miroslav Micko, Norman Reid, si è riunita più riprese nei giorni 13,14,15,16 e 17 giugno 1966. eletto come proprio presidente Kurt Martin, e preso atto che i pittori Alberto Burri e Johannes Itten hanno dichiarato, in base art.7 del regolamento generale, di non concorrere ai premi, ha [...] preso le seguenti delineazioni: [...] Premio di Lire 2.000.000 -, concesso dalla Presidente del Consiglio dei Ministri, riservato ad un artista straniero, da assegnarsi ad un pittore, a Julio Le Parc (Argentina). Premio di Lire 2.000.000, concesso dal Comune di Venezia, riservato ad un artista italiano, da assegnarsi ad un pittore, a Lucio Fontana»

**Note 138.** ASAC archive, Venice. Historical Found. Series Visual Arts, Unit 140.

Letter from Giulio Carlo Argan to Gian Alberto Dell'Acqua of October 20<sup>th</sup> 1965. «[...]non ti sembri indiscreto, da parte mia, segnalarti per gli inviti alla Biennale un caso, uno solo: quello del Gruppo Uno, uno e trino, perché composto da Frascà, Uncini e Carrino. Hoi seguito il lavoro del gruppo fin dai primi passi; ne ho veduto i progressi, e li vedrai tu stesso alla Quadriennale; ho avuto modo di apprezzare tutta la serietà di una collaborazione, critica e non meccanica, non distruttiva della ricerca individuale. Malgrado le sollecitazioni, i tre del gruppo, non hanno mai ceduto agli adescamenti del mercato; vivono insegnando, persuasi che la funzione sociale degli artisti oggi, sia nella scuola o, tutt'al più, nella collaborazione al mondo della produzione. Tu sai bene che l'austerità non è il modo migliore per ottenere la popolarità,e poiché, a battere la via dell'austerità, possono essere stati indotti dai miei consigli, questi tre artisti voglio segnalare a chi, come te, all'argomento austerità non può essere insensibile. Credo che se, vorrai sostenerli, troverai il consenso di Capogrossi, di Viale, di Mascherini, forse di Ponente [...]]»

**Note 158.** ASAC archive, Venice. Historical Found. Series Visual Arts, Unit 198. Folder «Mostre d'arte italiana all'estero, Artisti italiani d'oggi Belgrado 20 aprile – 10 maggio 1966»; Folder Italian Embassy in Beograd.

Letter from Mario Mazzacan to Italian Embassy in Beograd of March 2<sup>nd</sup> 1966. «La nostra Ambasciata a Belgrado ha inviato alla Biennale, che ha organizzato a Bucarest per incarico di codesto onorevole Ministero [Degli Affari Esteri] la Mostra “Artisti Italiani d'oggi”, il seguente telegramma [del 25 febbraio 1966]: “prego far conoscere telegraficamente che nulla osti da parte della Biennale che quest'Ambasciata cerchi organizzare esposizione “artisti italiani di oggi” presso Museo di Arte Contemporanea Belgrado approfittando fatto che opere attualmente esposte a Bucarest dovranno transitare per Jugoslavia dirette Italia ogni spesa che comporterà tale sosta verrà sostenuta in loco prego in caso affermativo comunicare quanto tempo quadri potrebbero restare Belgrado – Incarica d'Affari De Benedictis”. In relazione ad esso mi pregio comunicare che questo ente , non ha per parte sua, nulla in contrario al progettato temporaneo trasferimento a Belgrado delle opere degli artisti italiani oggi esposte a Bucarest»

On March 8<sup>th</sup> 1966. Telespresso n. 32/07751 from Foreign Ministry to Education Ministry: «Direzione generale antichità e belle arti – ente autonomo “La Biennale di Venezia” - Ambasciata

d'Italia, Belgrado. oggetto: Mostra di scultura e pittura contemporanea in Romania, Richiesta di trasferimento da Bucarest a Belgrado. Le autorità jugoslave hanno chiesto che la Mostra in oggetto, dopo Bucarest, venga esposta anche a Belgrado. La Biennale di Venezia, presentita per le vie brevi, ha dato parere favorevole all'estensione della mostra le spese di trasporto e di prolungamento di assicurazione della quale sarebbero sostenute da parte jugoslava. Questo Ministero si impegna invece a sostenere le spese di trasporto del materiale da Milano a Venezia»

Letter from Italian diplomat in Zagreb to Marcazzan of March 24<sup>th</sup> 1966. «Signor presidente, la mostra “Artisti Italiani d'oggi” preparata dalla Biennale di Venezia, dopo essere stata a Bucarest, si allestisce attualmente a Belgrado. Sarebbe davvero un peccato se una mostra così importante, una volta che è giunta in Jugoslavia, non venisse presentata anche a Zagabria, che è uno dei maggiori centri di cultura del paese. Le sarò quindi grato se vorrà consentire che, dopo Belgrado, dove penso essa rimarrà fin verso la fine di aprile, la mostra venga anche a Zagabria, per rimanervi durante la prima metà del mese di maggio»

Reply from Marcazzan of April 6<sup>th</sup> 1966. «[...] In proposito, pur rendendomi conto dell'importanza di Zagabria come centro di cultura in cui è particolarmente vivo l'interesse per la nostra produzione artistica attuale, non posso non farle presente le difficoltà di ordine pratico che si frappongono alla realizzazione di questa nuova iniziativa, prima fra tutte l'impegno assunto con gli artisti per la restituzione delle opere, restituzione che dovrà essere già considerevolmente differita per la sosta a Belgrado, in un primo tempo non prevista»

Letter from Roberto Ducci, Italian ambassador to Beograd, to Marcazzan of April 6<sup>th</sup> 1966. «[...]L'esposizione – che avrà degna sede nel da poco inaugurato e funzionale Museo d'Arte Contemporanea di Nuova Belgrado – sarà inaugurata il 20 aprile prossimo e rimarrà aperta fino al 10 maggio. Vi è già molto interesse per questo evento e la televisione jugoslava ha assicurato che dedicherà ad esso una trasmissione»

Telespresso n. 2800/1080 from Italian embassy in Beograd to Foreign Ministry and Autonomous Body “La Biennale di Venezia”. «[...]in merito all'inaugurazione a Belgrado della mostra “Artisti italiani di oggi”, trasmetto acclusa una relazione compilata dal prof. Mario Sintich sullo svolgimento della manifestazione e sui commenti della stampa jugoslava. Allego inoltre le traduzioni dei principali articoli di critica. La manifestazione, come si può rilevare dalla documentazione allegata, ha riscosso il più vivo successo:

RELAZIONE Mostra “Artisti italiani d'oggi” a Belgrado. La mostra si è inaugurata a Belgrado il giorno 20 di aprile. Il direttore del Museo di Arte moderna, Mjodrag protic, ha salutato gli invitati con alcune parole di circostanza. Il prof. Guido Ballo dell'Accademia di Brera di Milano ed uno degli organizzatori della mostra, ha risposto al saluto del Direttore del museo ed ha parlato brevemente sulle principali correnti dell'arte contemporanea in Italia di cui la Mostra voleva essere un documento antologico. [...]Il critico Aleksa Čelebonović ha espresso un giudizio altamente favorevole sulla mostra e, a suo avviso, gli stimoli che essa ha lasciato sugli artisti che l'hanno visitata non resteranno senza eco. E ciò pare ovvio, sia perché la pittura contemporanea italiana si trova in una posizione avanzata rispetto a quella jugoslava, sia perché gli artisti jugoslavi guardano e seguono oggi soprattutto i movimenti e le correnti artistiche italiane. [...] Non par escluso che la Mostra all'inizio abbia incontrato qualche difficoltà di interpretazione fra i critici, in parte sorpresi e in parte prudenti dinanzi a un tipo di arte che gli organi politici non hanno mai incoraggiato troppo. Il “Politika” [...] ha salutato la mostra affermando “che una mostra di arte contemporanea italiana a Belgrado rappresenta, senza dubbio, un avvenimento culturale degno della maggiore attenzione”. Dopo l'apertura i giornali si sono ritirati in una cauta indolenza [...] sul “Borba” del 23 e del 24, che ha pubblicato anche le riproduzioni fotografiche di alcuni quadri (Vedova, Guttuso, Fabbri, Baj, Gentilini). Il 24 aprile il “Dnevnik” di Novi Sad, dopo aver affermato che “gli autori sono stati scelti in base ad un criterio critico già catalogato nella storia dell'arte”, si pone la prudente domanda: “perché è morta del tutto la scuola di Leonardo?” Il giorno 3 maggio [...] il critico Djordjevic scrive in articolo piuttosto genericvo e corredato di alcune riproduzioni sul “Borba”. Il

10, giorno di chiusura, appare sul “Politika” un articolo misurato e non privo di qualche riserva col titolo “La Mostra dà solo un immagine parziale della pittura italiana d'oggi”. Il giorno 15 maggio[...] Protic [...]sul “Politika” [...]conclude il suo lungo articolo affermando che “la Mostra è stata una delle manifestazioni d'arte più importanti a Belgrado dopo la guerra perché ha indicato le qualità precipue delle costanti della cultura italiana[...]»

Folder 1966 Beograd exhibition. Participants: Andrea Cascella, Mauro Reggiani, Umberto Mastronianni, Giorgio Bompadre, Achille Perilli, Sergio Dangelo, Guido Biasi (Il Centro Galleria d'arte Contemporanea), Umberto Milani, Romano Notari, Getulio Alviani, Mario DeLuigi (Galleria d'arte del Cavallino), Francesco Franco, Francesco Somaini, Giuseppe Santomaso (Lucia Santomaso), Franco Angeli, Emilio Vedova, Moreni, Morlotti (Galleria Blu), Scanavino, Capogrossi (Galleria del Naviglio), Sergio Vacchi, Enrico Castellani (Galleria dell'Ariete), Luciano Minguzzi, Luciano De Vita, Giuseppe Guerreschi, Dorazio, Alik Cavalkiere, Pasquale Santoro, Novelli, Alfredo Chighine (Il Milione), Mimmo Rotella (Galleria Tartaruga), Giulio Turcato, Arnoldo Pomodoro, Luigi Parzini, Agenore Fabbri, Franco Francese, Ettore Colla, Enrico Baj, Aldo Calò, Concetto Pozzati, Birolli (Guglielmo Achille Cavellini), Renato Barisani, Renato Brusaglia, Renato Guttuso, Giannetto Fieschi, Mario Radice, Lorenzo Pepe, Del Pezzo, Adami, Schiafno (Studio Marconi).

Note 162. MSU archive, Putar Found, Folder Putar\_razno. Materija za NT, May 1967.

25. maj 1967.

MATERIJA ZA NT - upravljanje

Osnovni pojmovi o proizvodnji

Proizvodnja je ekonomski termin koji označuje stvaranje dobara i usluga u cilju zadovoljenja ljudskih potreba. Pod proizvodnjom implicitno razumijemo stvaranje vrijednosti pomoću korisnog duševnog ili fizičkog rada.

Dobro su materijalni predmeti, a usluga pokrivaju nematerijalne potrebe kao što su medicina, obrazovanje, odgoj i zabava. Usluge rezultiraju iz korisnog rada koji ne doprinosi direktno stvaranju opipljive robe. Obrada podataka, kalkuliranje, planiranje i konstruiranje su usluge. Mnoge usluge mogu se pružiti u vidu automatskih procesa pomoću kompjutera, simulatora, instrumenata za registriranje itd. Primjeri usluga koje se mogu vršiti automatski su navigacije, inspekcije, pisanje računa i kemijska analiza.

Automatizacija se obilno primjenjuje za proizvodnju usluga koje ne pripadaju neposredno industriji kao što su prodaja, transport i komunikacije. Neindustrijski aspekti automatizacije važni su i zanimljivi ali ovdje ćemo se zadržati uglavnom na stvaranju dobara.

Stvaranje dobara

Stvaranje dobara sastoji se u izradivanju ili usavršavanju materijalnih predmeta za potrebe ljudi. Rezultate stvaranja dobara nazivamo proizvodima. U stvaranje dobara uključujemo i procese poput rafiniranja, lijevanja, pravljenja konzervi i radarstvo.

Stvaranje dobara može se obavljati fabricacijom ili tehnološkom obradom. Fabricacija je izrada proizvoda iz komada kao što su dijelovi, komponente ili sklopovi. Također, ona uključuje izradu pojedinih proizvoda ili dijelova. Odvojivi odnosno diskretni artikli koji su takvi po prirodi npr. nove automobilske gume, čavli, žlice, frižideri ili šarke se dakle fabriciraju.

2

Tehnološka obrada sastoji se u stvaranju dobara na kontinuirani način ili pomoću kontinuirane serije operacija za specifičnu svrhu.

Artikli kontinuirani po prirodi kao što su želišne trake, piva, jelo za zajutak, cijevi i nafta dobivaju se tehnološkom obradom. Iako se stvaraju tehnološkim postupkom mnogi od tih artikala prodaju se kao diskretni artikli kao npr. boce pive, rola/bela/ tekstilnog materijala, namotaji žice i vrata brašno.

Proizvodi koji su po prirodi diskretni i odvojivi i kao komadi i kao sklopovi izrađuju se fabricacijom u tvornici.

Proizvodi koji teku /tekućine, plinovi, prašci, trake, mreže/ izrađuju se tehnološkim postupkom u postrojenju rafineriji itd.

Često čujemo izraz procesna industrija a u običnom govoru pod tim se misli na naftnu i kemijsku industriju u kojima se uglavnom vrše kontinuirani procesi.

Rjeđe čujemo o fabricirajućoj industriji i o preradišknoj. Oba ova termina odnose se na proizvođače poput proizvođača motora i traktora.

Ovdje smatra mo da izraz prerada /manufacturing/ obuhvaća i fabricaciju i tehnološku obradu. Preradiška industrija je ona koja obrađuje manje ili više sa kontinuirani proizvod koji se ne sastoji od individualnih dijelova iako se pri dobivanju mogu koristiti razni sastojci. Kontinuirani proces može uključivati odvojene obrade istog proizvoda.

Kod automatizacije veći je problem automatizirati operacije fabricacije nego automatizirati operacije kontinuiranih procesa. To zato što se kod kontinuiranih procesa radi o kontinuiranim veličinama dok se kod prerade diskretnih komadnih dijelova radi o diskontinuiranim veličinama. Lakše je regulirati kontinuirane veličine nego diskretne veličine.

Prije razvoja modernih sistema automatske regulacije prerada se /kontinuiranih proizvoda/ znatno razlikovala od prerade fabricacijom /diskontinuiranih proizvoda/. Ova dva načina proizvodnje sada konvergiraju jedan k drugome

radi postizanja prednosti tekude proizvodnje. Opće današnje tendencije jest da se proizvodi pomoću neprekinutih serija operacije umjesto kako se ranije radilo pomoću proizvodnje ograničenih serija /production by batches/. To se danas radi svugdje gdje uvjeti masovne proizvodnje imaju svoje opravdanje. Zbog toga sada fabrikacije sve više počinju nalikovati na tehnološku obradu.

Fabrikacije često uključuje obradu pomoću kontinuiranih postupaka kao npr. galvanizaciju, toplinaku obradu, dems, netiziranje i oblikovanje ekstruzijom. Zato se često događa da se kontinuirana atomstaka proizvodnja komadnih dijelova naziva procesom.

Konstruiranje i poljoprivreda su sredstva /načini/ dobivanja dobara na drugi način nego fabrikacijom ili tehnološkim postupkom u tvornicama. Konstruiranje je oblik proizvodnje koristan dobara ali javnost ga ne zamišlja kao stvaranje dobara budući se taj rad ne vrši ponovljivi niti ga obavlja postrojenje ili tvornica. Brodogradnja sliči i fabrikaciji i konstruiranju.

Poljoprivreda i ribarstvo proizvode realna dobra kao rezultat korisnog rada. Drvna industrija po nekim aspektima sliči poljoprivredi i rudarstvu ali zgodno je rudarstvo smatrati jednim oblikom tehnološkog procesa. Procesi kojima se usavršavaju ili poboljšavaju sirovine dobivene od poljoprivrede, ribarstva, drvne industrije i rudarstva su međutim oblici stvaranja dobara.

Proces nazivamo kontinuiranu proizvodnju ili djelovanje integrirane operacije u kojima se kontinuirano obraduju sirovine ili materijali.

Običito je da postoje krupne razlike između terminama iako se u dnevnom govoru brkaju i preklapaju.

Sistem nazivamo cjeloviti proizvodni proces. S teške gledišta

Sistem u proizvodnji obuhvaća aparate, međusobne odnose i aktivne faktore /uzete u cjelini/ koji su nužni za postizanje izvjesnog konačnog rezultata. U najširem smislu proizvodni sistem uključuje ljude, novac, strojeve, tržište i upravljanje. U stvari svi aspekti trgova-

vine/proizvodnje, prodaja, ekonomska propaganda, profit i distribucija/ uključeni su.

Projektiranje sistema /Systems Engineering/ proizašlo je na poticaj vojske. Vojska je shvatila, nakon što je prethodno utrošila golem novac, da složeni sistem ne može uspješno funkcionirati kada se sastoji od međusobno neovisno konstruiranih komponenta bez obzira s kolikom se pažnjom izgrađuju pojedine jedinice. Iskustvo im je pokazalo da nepredvidene interakcije degradiraju planiranu efikasnost sistema. Projektiranjem sistema uspostavlja se odgovornost prema sistemu te tako u praksi postaje moguće da se djelovanje svih jedinica koje čine sistem pravilno integrira što zajedno dovodi do djelovanja na višem nivou.

Bez obzira kojim to imenom nazvali projektiranje sistema uzima u obzir faktore globalnog utjecanja. Nije dovoljno uvesti radikalno novi tehnološki postupak u industriji stakla na primjer, nego ga treba po kriteriju kompatibilnosti integrirati u opću praksu industrije i ekonomije.

Kod tekućih materijala izrada u postenoj tehnologiji se naziva i kontinuirana obrada ili obrada u toku ili

Serijske operacije usmjerenih k postizanju željenog rezultata naziva se proces. Ovaj opći termin odnosi se na obradu i promjenu kojima se nedovršeni proizvodi podvrgavaju. S teške gledišta funkcioniranje oblikovanje ubrigravanjem, lijevanjem, štampanje, itd. u običnom se govoru naziva proces. Bilo da tehnološki proces implicira kontinuirane proizvode ili djelovanje integrirane operacije na kontinuiranu atomstaku proizvodnju kao npr. odljevanje u kalupima to se smatra također procesom.

Pri usporedbi sistema i procesa može se smatrati da sistem obuhvaća nefizikalne faktore kao i opremu koje je vezana na dotični proizvodni proces. S teške gledišta inženjera regulacije sistem se odnosi na regulaciju a proces na opremu koja se podvrgava regulaciji. Proces može tada npr. biti stroj slatljika ili kemijsko postrojenje u kojem se slušaju regulacioni sistem sastoji od krugova i uređaja kojima se upravlja strojem slatljikom ili procesom u kemijskom postrojenju.

Ovo dvoznače termin sistem rezultat je povezivanja struke regulacije sa strukom proizvodnje.

#### Stroj ili sekcija (section)

Stroj je skup mehanizama povezanih okvirom koji zajedničkim djelovanjem daju željeni rezultat. Općenito on obično sadrži i motore, alate, regulatore i pomoćne uređaje. Stroj ne mora raditi na vlastiti pogon (npr. otvarač za konzerve). Strojevi mogu obavljati samo jednu operaciju (pile) ili mnogostruke operacije (pakovanje) ili čak kompletni proizvodni proces (automatski prevlčenje vijaka). Po dimenzijama strojevi variraju od oštrila za olovke do lolenih preša. Multioperacioni transferni strojevi zapravo su polunezavisne sekcije stroja pridružene radi progresivnog djelovanja na jedan izradak. Stoga u slučaju transfernih strojeva rang stroja preuzima sekcija stroja. Sekcija stroja redovito obuhvaća one operacije koje utječu na izradak na istom radnom mjestu.

Kod tekućih materijala izradak u postupku podvrgava se uzastopnim i kontinuiranim obradama bilo strojevima ili u pećima, rezervoarima ili klime uređajima. I ovdje rang stroja preuzima sekcija procesa kao npr. katalitička sekcija, sekcija za miješanje ili sekcija za koncentraciju.

Jednako kao što termin proces implicira proizvodnju pomoću tehnološkog postupka tako termin stroj implicira proizvodnju fabrikacijom premda uporaba uopće nije ujednačena. Termini proces, stroj i sekcija po rangu se preklapaju.

#### Posao ili radno mjesto

Prvotno, posao je značio posao koji izvršava pojedinac a radno mjesto, mjesto pojedinca u liniji proizvodnje.

Posao je grupa povezanih operacija koje se obično obavljaju na jednom mjestu. Npr. posao na mjestu završne montaže može se sastojati od četiri operacije:

1. pridodaj karburator
2. spoji plinovid
3. spoji s vakuumskim vodom

4. poveži gas polugu  
Kompleksni strojevi mogu se sastojati od standardiziranih jediničnih mjesta. Jednostavni stroj ima jedno mjesto. Posao na nekom mjestu često obuhvaća mnogo simultanih operacija.

#### Operacije ili obrada

Operacija je distinktna akcija koja se obavlja da bi se proizveo željeni rezultat ili efekt (npr. utovar, miješanje, mjerenje). Operacije možemo dalje podijeliti na elemente studija vremena u svrhu mjerenja rada. Utovar se može sastojati npr. od podizanja dijela, stavljanja dijela u sklop, sastavljanja sklope.

Operacije se mogu funkcionalno kategorizirati kao:

1. berstiranje materijala
2. obrada
3. inspekcija
4. montaža
5. testiranje
6. pakovanje

Obrada je oblik operacije koji implicira da se kontinuirana akcija vrši na izradku. Ovaj izraz također sugerira da se alternacija ili modifikacija izradka vrši bez aktivnog kontakta s alatom. Tako možemo govoriti o obradama: toplinskoj, galvanizaciji ili skidanju masnoća.

U praksi ti se termini često brkaju.

#### Alat

Najniži mehanizam po rangu termina iz proizvodnje je alat. Alat je oruđe kojim se nedovršeni proizvod drži, reže, formira ili oblikuje. U osnovi strojevi su mehanizirane varijante alata jer obavljaju često iste operacije. U automatiziranom procesu alati su kritični predmeti jer postoji najveća vjerojatnost da će se prvi istrošiti i slomiti.

Pojava novog modela obično zahtijeva opsežno mijenjanje alata unutar automatskog sistema proizvodnje. To

znači da se veći dio osnovnih strojeva može ponovno koristiti dok svi radni dijelovi (za rezanje, bušenje, piljenje itd) moraju se mijenjati i moraju se preudeliti brzine prema novom proizvodu.

1) Masovna proizvodnja nametne masovnu potrošnju. b) Puna proizvodnja nametne kontinuiranu potrošnju.

**Rad** je akcija ili napor koje se ulaže u proizvodnju i odnosi se na primjenu snage stroje ili ljudske snage ili umne snage da bi se stvorila korisna dobra i usluge.

4) Masovni proizvođači moraju biti pojednostavljeni kako bi se smanjila troškovi i u detaljima.

#### Elementi proizvoda

Proizvodnja odnaco korisni rad zavisi od paralelne upotrebe energije i informacija. To je dovoljno za proizvodnju usluga (obrada podataka, kalkuliranje, registriranje) međutim za proizvodnju materijalnih dobara trebamo još i treći element: materijale.

#### Modularni elementi

Jedinice građevnog bloka i modularne jedinice treba posebno spomenuti. To su proluproizvodi koji su konstruirani sa svrhom da omoguće fleksibilni raspored koji odgovara uvjetima. Ideju uzajamno zamjenjivih standardiziranih jedinica koriste i proizvođači komandnih tabli za regulaciju procesa, proizvođači elektronskih sekcija kompjutera.

Projektant koordinira konstrukciju proizvoda, proces proizvodnje, prodaju i nabavu.

**Aspekt funkcije:** Stroj ili sistem razmatramo samo prema onome što on radi ili bi morao raditi (tj. razmatra se svrha akcije ili uređaja).

**Aspekt operacije:** razmatra se kako se obavlja neka funkcija proizvodnje ili regulacije ili metoda ili način (modus) njegova djelovanja. Stačke gledišta operacije uspoređujemo razne alternativne procese i vrednujemo faktore za i protiv, a odgovori moraju sadržavati optimalne metode.

**Fizički aspekt:** tiče se same određene opreme, tj. samih potrebnih aparata koji su neophodni da se operacija obavi

Uključuje se i sama materijal (metal itd).

#### OSNOVNI PRINCIPI MASOVNE I TEKUĆE PROIZVODNJE

- 1) Masovna proizvodnja nametne masovnu potrošnju. b) Puna proizvodnja nametne kontinuiranu potrošnju.
- 2) Proizvodi masovne proizvodnje moraju biti specijalizirani.
- 3) Masovni proizvođači moraju biti standardizirani.
- 4) Masovni proizvođači moraju biti pojednostavljeni kako općenito tako i u detaljima.
- 5) Svi materijali za proizvodnju i dobavni materijali moraju biti u skladu sa specifikacijama.
- 6) Svi materijali za proizvodnju i dobavni materijali moraju se isporučiti na mjesto potrebe prema tačno utvrđenom voznom redu.
- 7) U strojeve za proizvodnju treba bez prekidanja ubacivati dobre materijale.
- 8) Tehnološka obrada mora biti progresivna (uzastopna) i kontinuirana.
- 9) Mora se utvrditi vremenski ciklus operacija i treba ga se pridržavati.
- 10) Operacije se moraju bazirati na analizi studija pokreta i vremena.
- 11) Mora se striktno održavati kvaliteta reda i preciznost.
- 12) Sistem masovne proizvodnje mora se planirati na dugoročnoj osnovi.
- 13) Održavanje se mora obavljati metodom preduzavanja kvarova, a opće nikada metodom ispravljanja kvarova.
- 14) Treba uključiti sve moguća mehanička pomagala i za ljude i za strojeve.
- 15) Sve proizvodne aktivnosti moraju se proučiti sa gledišta potencijalno ekonomske primjene energije i mehanizacije.
- 16) Informacije o cijeni koštanja moraju biti u svakom momentu ažurne i dostupne.
- 17) Proizvodnju uključujući i beratanje materijalom treba prilagoditi dotičnom zadatku.
- 18) Od primjene dotičnog sistema masovne proizvodnje bilo da je ta masovna proizvodnja ručna, mehanizirana

svega imati koristi svi:  
potrošači, radnici i vlasnici.