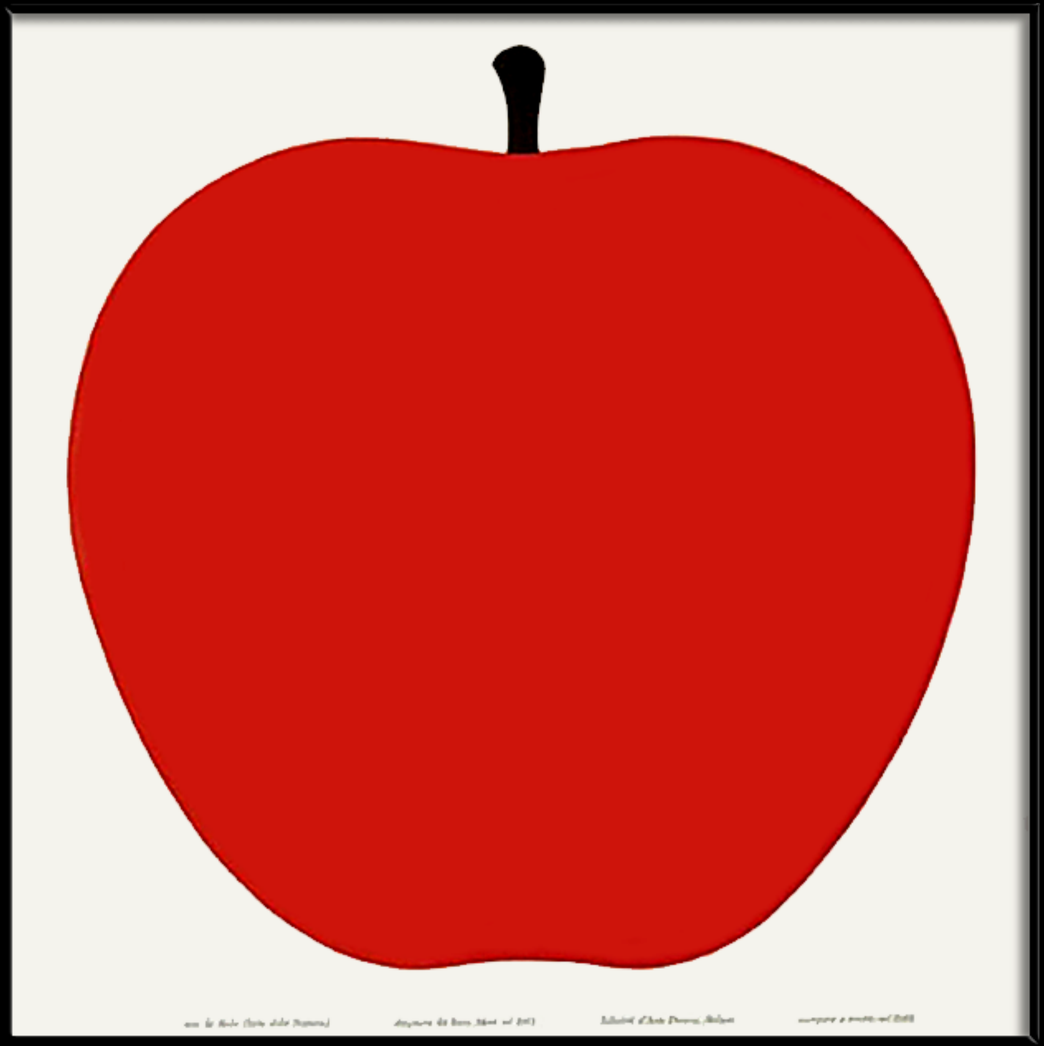
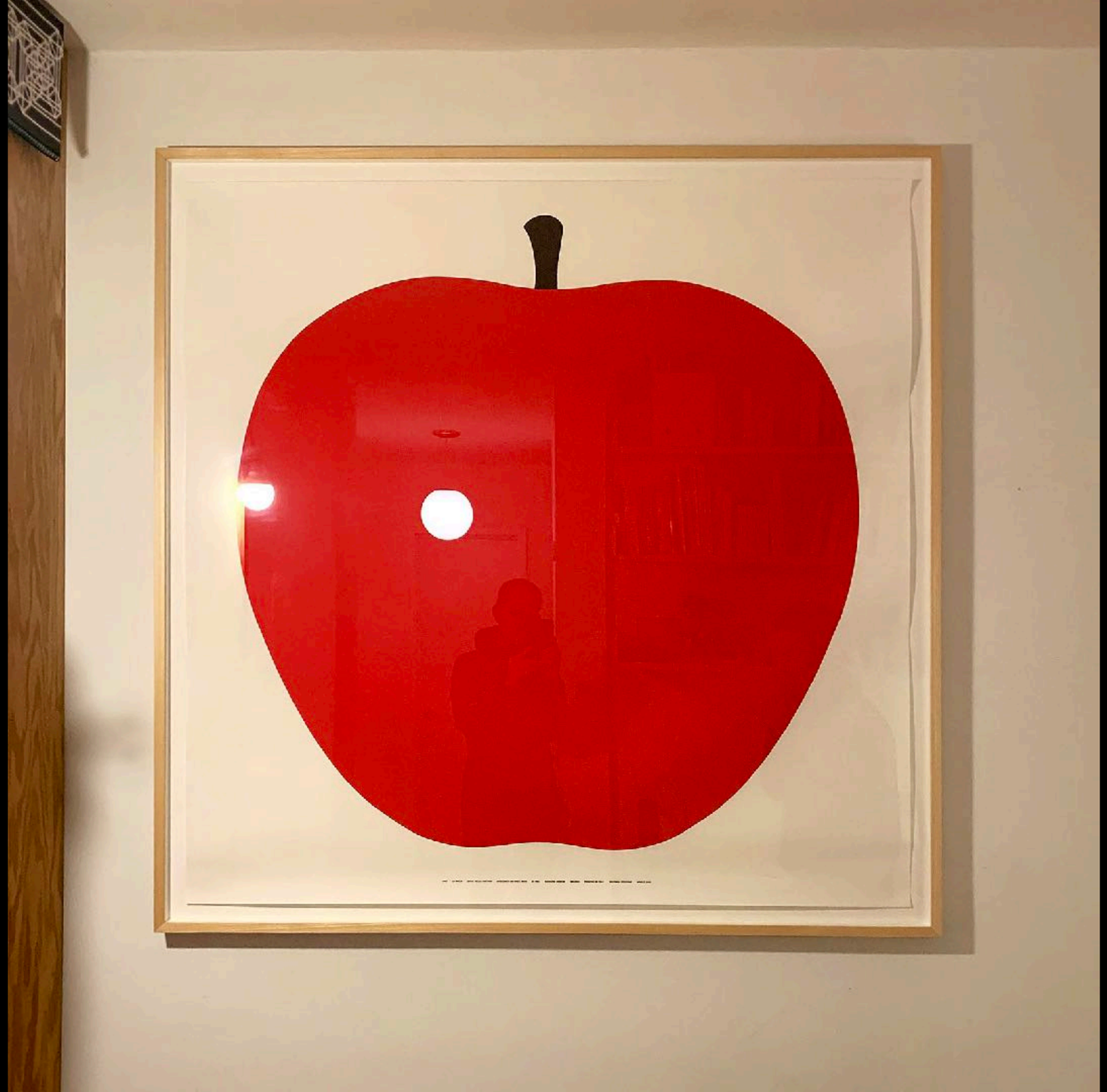
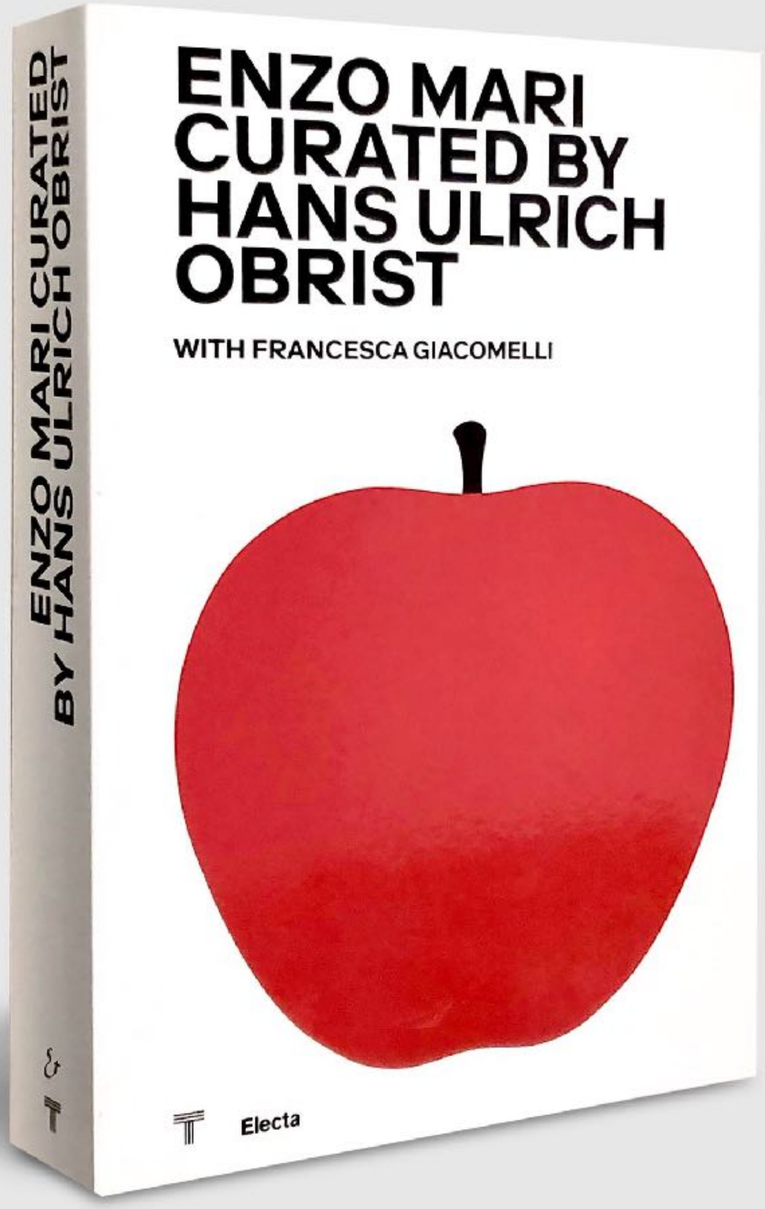
NOT *AN* APPLE BUT *THE* APPLE





UNO LA MELA SERIE DELLA NATURA DISEGNATA DA ENZO

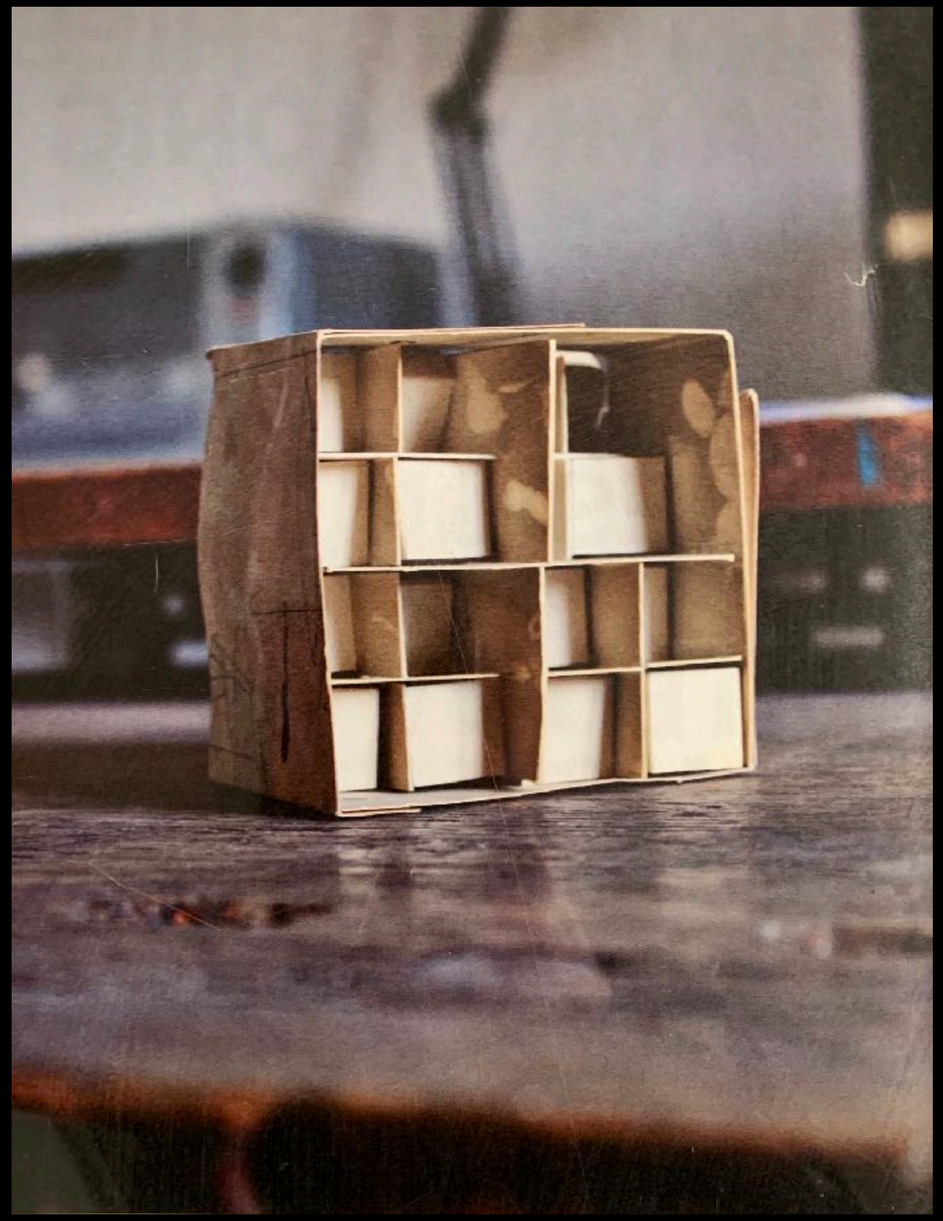
Triennale Milano
ENZO MARI
CURATED BY
HANS ULRICH
OBRIST
WITH FRANCESCA GIACOMELLI
17 OTTOBRE 2020 – 18 APRILE 2021
Grimaldi
NDA 45

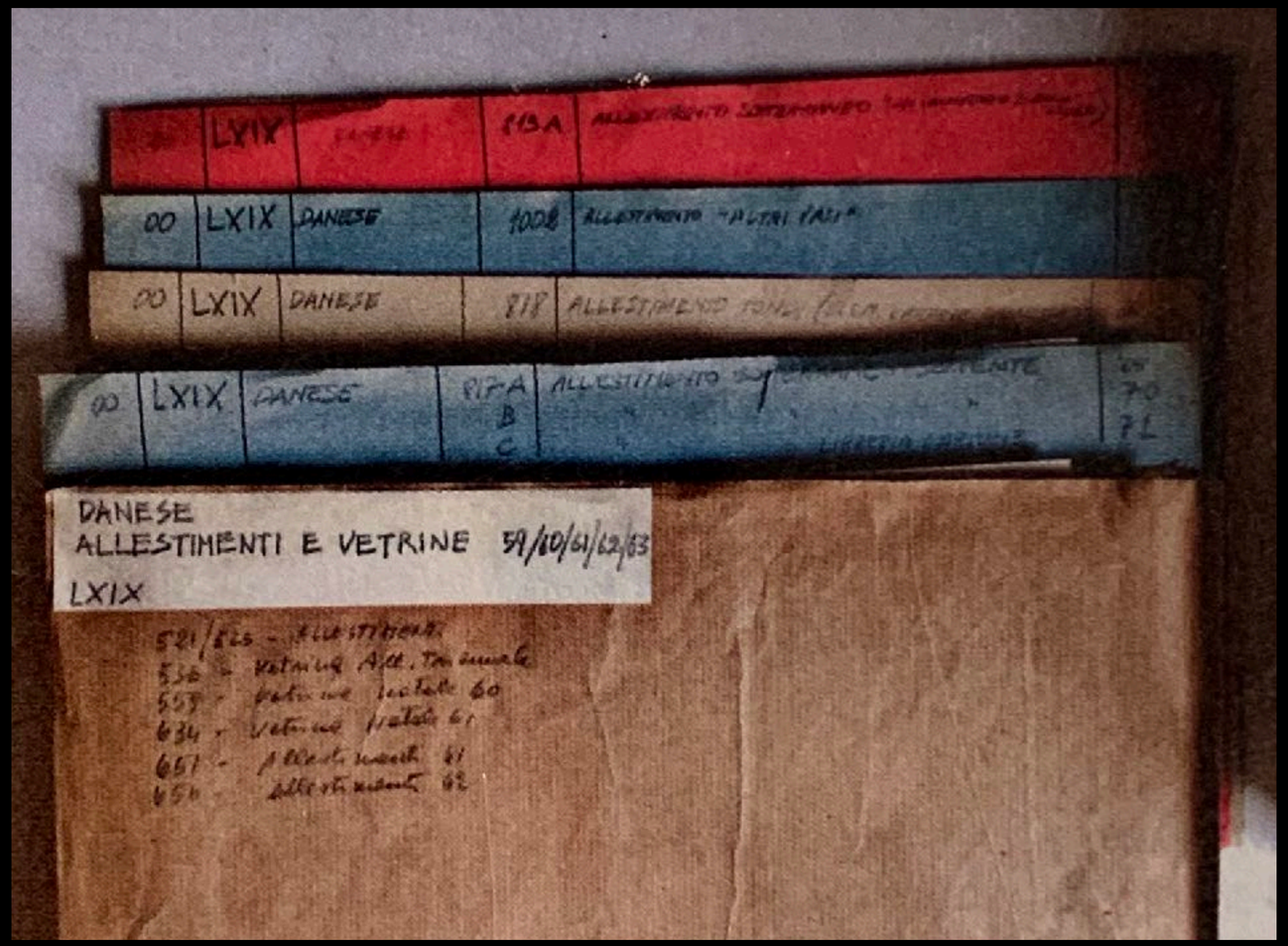

ENZO MARI CURATED BY HANS ULRICH OBRIST
WITH FRANCESCA GIACOMELLI
Electa
ENZO MARI CURATED BY HANS ULRICH OBRIST

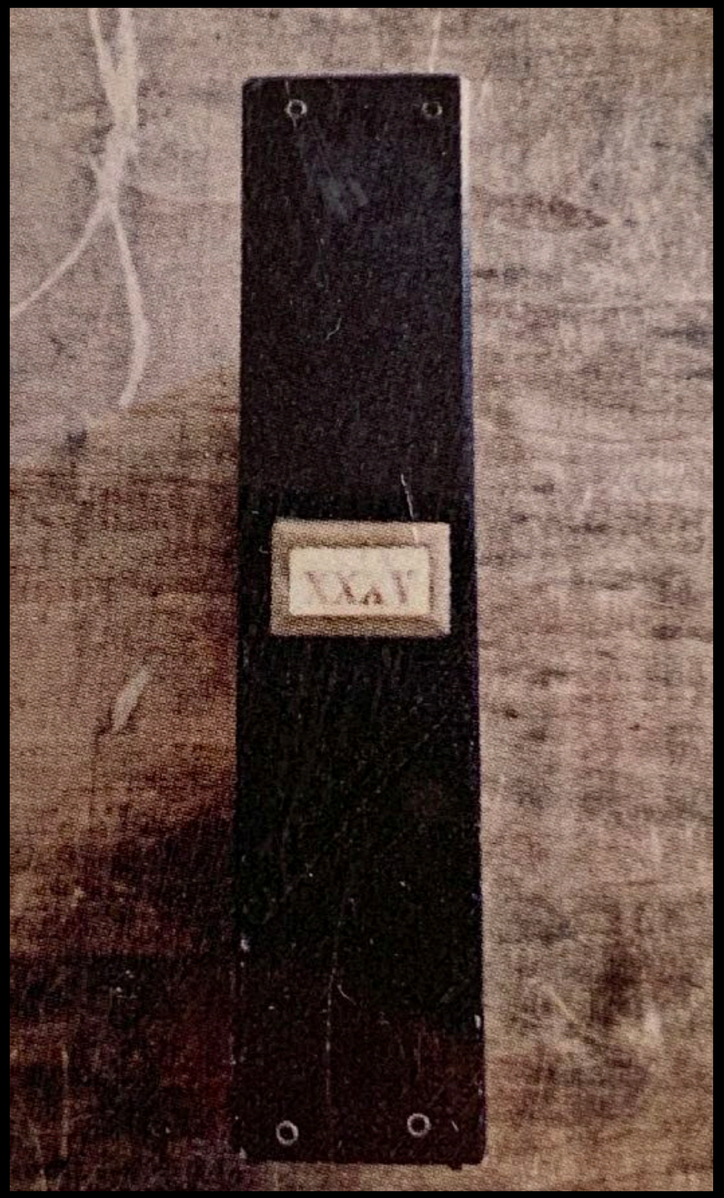
ENZO MARI CURATED BY HANS ULRICH OBRIST

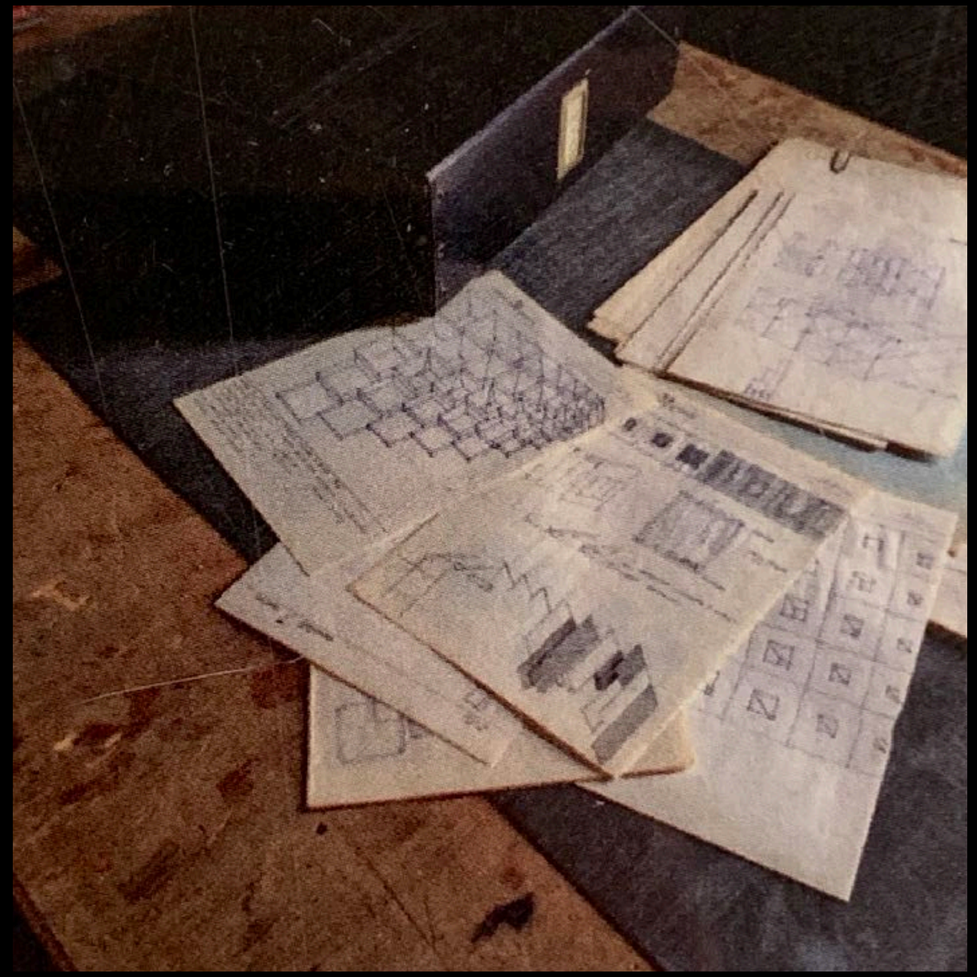
WITH FRANCESCA GIACOMELLI

Electa




LXIX
DANESE
ALLESTIMENTI E VETRINE 59/60/61/62/63
LXIX

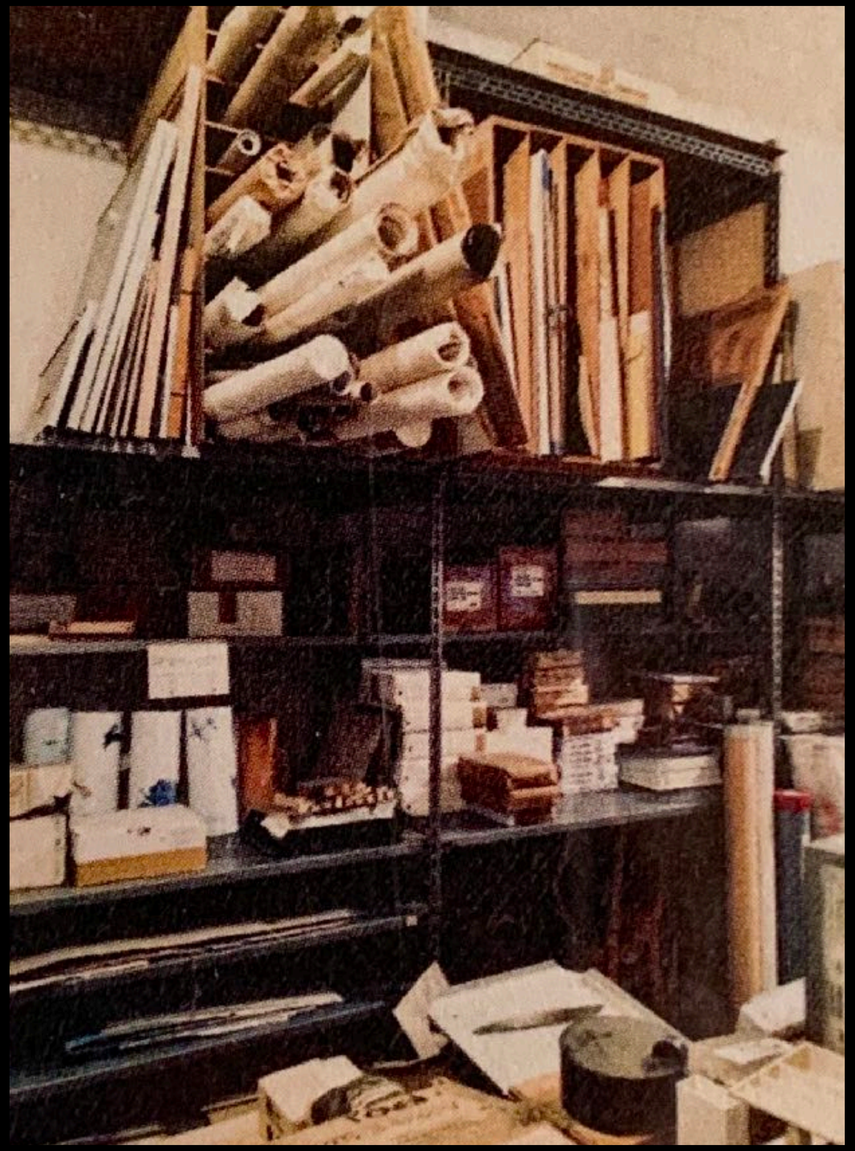

XXV



dal n° 1 al n° 1206

dal n° 1207 al n°

STRUTTURA 923 B
(PROGRESSIONI DIMENSIONALI)
c TRE MODELLI IN CARTONCINO
b MOSTRARE NON REALIZZATE
ALIZZATE



THE FUNCTION OF ESTHETIC RESEARCH

ENZO MARI

FUNZIONE DELLA RICERCA ESTETICA

THE FUNCTION OF ESTHETIC RESEARCH

EDIZIONI
DI COMUNITÀ

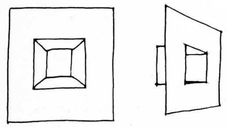
NB
623
M333
M59

THE LIBRARIES
COLUMBIA UNIVERSITY

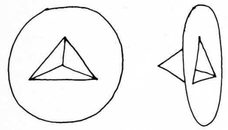
FINE ARTS LIBRARY

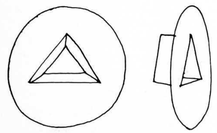
gi non è molto cambiata) isolava e limitava lo sviluppo di questo tipo di ricerca, che pertanto poteva essere approfondita solo in parte. La condizione di doverla divulgare nel contesto delle occasioni proprie alle arti visive e comunque la necessità di osservare e documentare il succedersi dell'indagine, hanno portato, in un secondo tempo, alla realizzazione di sequenze di modelli.

Per evitare che lo sguardo sia distratto da elementi esterni al modello, porrò sempre davanti, sullo stesso piano della faccia mancante, una sorta di cornice tangente agli spigoli del solido rappresentato.

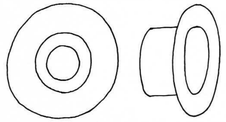


Limiterò questa prima serie di osservazioni alle differenze causate dall'uso del bianco e del nero.
In seguito userò schermi e volumi di questo tipo, per poter analizzare i colori fondamentali composti:

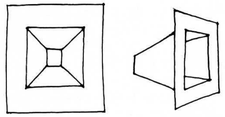




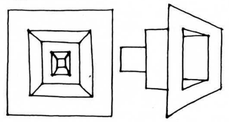
oppure di questo tipo, per evitare gli spigoli interni che graficamente, anche senza l'ausilio del colore, danno l'idea del volume:



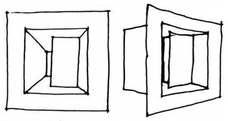
oppure con deformazione scenoplastica, per accentuare la parte grafica degli spigoli:



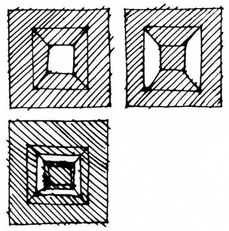
oppure così:



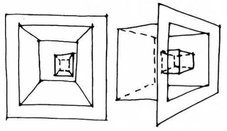
o così:



In seguito praticherò delle aperture nelle pareti del volume da analizzare per osservare le influenze dei contrasti di luce sul colore e sul volume:



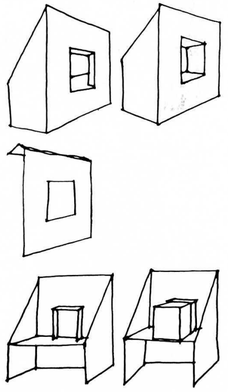
Infine, come avevo già detto, porrò dei corpi colorati in spazi determinati da superfici colorate per condurre l'analisi fino in fondo.

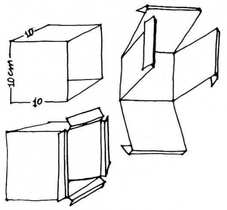


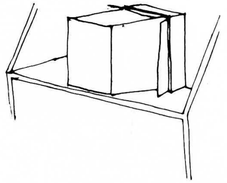
Sulla costruzione dei modelli occorrenti per le osservazioni.

Ho costruito un primo gruppo di modelli staccati ed uguali per le osservazioni sul cubo, aventi queste caratteristiche:

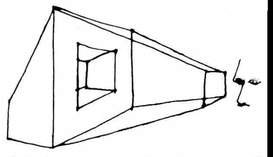
Per facilitare e sveltire i cambiamenti di colore ho usato questi accorgimenti:
i cambiamenti avvengono attraverso sovrapposizioni di maschere di carta colorata. Per facilitare queste operazioni i modelli sono scomponibili, cioè il volume svuotato è staccabile dalla cornice, che d'ora in poi chiamerò rispettivamente scatola e schermo.



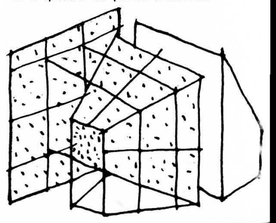




A questo punto, il problema della luce (che le osservazioni richiedono per il momento la più diffusa possibile) ha assunto una grande importanza.
Inizialmente avevo pensato di porre i modelli in una stanza che avesse già una luce diffusa. Pensavo che se questo fosse stato insufficiente avrei potuto ricorrere a degli schermi mobili che facessero da riflettori, ma questo sistema non ha dato la precisione voluta.
Ho pensato allora di costruire davanti al modello una sorta di camera luminosa che facesse convergere uniformemente i raggi luminosi verso la scatola.
Ho realizzato la camera luminosa nel modo seguente:



Calcolato un cono ottico di trenta gradi l'ho iscritto in un telaio a forma di tronco di piramide, in cui la base maggiore coincide col perimetro esterno dello schermo dei modelli, e la base minore con lo spazio che corre fra i due occhi.
Ho rivestito questo telaio con carta bianca, semitrasparente e lucida.
L'ho sollevato dal piano di posa con un'armatura, in maniera che la luminosità esterna filtrasse nell'interno da tutte e quattro le pareti rivestite.



evident that if the first stream (see above) checks the phenomena of visual perception, isolating and analyzing the single aspects one by one, with the intent of understanding and communicating their basic principles, the second, which gives first place to the urgency of communicating its own anti-values and thus has need of an articulated and therefore complex language, is forced to use approximative means.

It is equally clear that when one speaks of research here, the matter is not restricted to a single trend (which is the usual equivocation). Research is a method and not a label; in this sense it can be carried out from technically different slants rooted in diverse trends. Moreover, to be research in effect, it is indispensable that it should deal with entirely new problems or else offer a new approach to familiar ones. This is in any case a new aspect, the real implications of which can be understood – solely – by whoever is working out a determinate research or

ations, c
results c
research
tory » w
tors saw
so muc
duction
available
in the h
in value
stage of
into bei
quisition
(a non-r
compreh
to be m
once the
ture » ar
to pay
value fo
Obvious
is not a
tions of
sarily di
who ha
searcher
artist »)

in that the realization of any planning today is, inevitably, only possible by making serious compromises, the choice of a determinate category of planning is less important than it is that the variety of planning be carried out in such a way that the reasons, the choices (and the compromises) are clearly expressed and therefore understood by the average man.

One of the essential requisites for research is that it should be absolutely free. It must be explained however, due to the degree of confusion in the researches we have been referring to, that the other requisites proper to research must also be respected: that is, the systematic analysis of variations of a previously unknown determinate phenomenon and its communication in objective terms. Moreover it should not be forgotten that the research into perceptive-visual language is in question: this is only a means to improve the quality and the efficacy of the communication of knowledge. All these

ficient explanation in itself. Despite this however, for a percentage which can perhaps be calculated at less than 1 % a number soon become aware that the true substance of artistic activity is research. But as we have seen, the results of research have become a merchandisable product (in the light of critical mediation which, being unfitted, ends by transforming itself into the most suitable agent for this merchandising); at this point it is superfluous to worry about the research problem. It is clear that the whole thing is solely part of the machinery of consumption, in which what is produced is only a useful agent to produce that real « product », money, and consequently it is not the « qualities » of the apparent product which are important but those of the agent (which

od-
zed
red

lop
ow-
sic
the
g »
oc-
and
irst
the
use
re-
uni-
to
nti-
ese
ex-
are
der-

by whoever is carrying out similar ones. The significance of the research can be understood by the public only after mediation, the duration of which (as events of the last hundred years confirm) is of at least two generations. Thus it is equally obvious that if the research is understood immediately by all, it is not an analysis of new facts but a more or less conscious repetition of already mediated ones (and consequently useless). But returning for a moment to those « artists » who at the end of the last century generated the first researches: having nevertheless to propagate and sell their work, they were to find neither receivers nor buyers. No economic value was to be attributed to their exemplifications of research (that is to say, their works). These remained unsold and only in a few cases were collected together by

« mythic
dealer a
ing the
basis o
research
uation
sideratio
what th
ferent fr
now; it
is alrea
only in
the « po
it is ca
« strange
with cla
characte
that pers
works; th
artist.
On the
meaning

the reasons of research and therefore of the school, are lacking today. (It is also true that the general problems are a priority and that, in all events, contributing to their resolution is a necessity, but as experience of previous revolutions has taught us, defending the autonomy of research is particularly necessary today).

Consequently, if on the one hand research activity without compromise is impossible today, it is equally necessary to pursue it, putting up with the inevitable incongruencies, so as to denounce the implications publicly and to promote that trade-union activity which does not exist today.

I have therefore sought to intervene in different ways, however confusedly for the context of the opportunities and professional requirements.

the research referred to was taking place, are printed between the illustrations).

In this way, I have tried, by revealing the articulation of the diverse components of my research (with its problematics and conditions, its types and techniques, its evolution), to show how this articulation has brought the convictions set out in this introduction to maturity.

Finally, the contradictions, the compromises and the inaccuracies in my work are clearly to be seen in the light of what has been written up to now.

TYPE I

RESEARCH AS VERIFICATION

The use of the term research, with the specific meaning of aesthetic research, signifies those operations which are directed at verifying perceptive phenomena and at singling out and experimenting particular forms of language to the ends of optimization of means of communication.

Researches of this type are realized through exemplifications and models that require a partially intuitive procedure.

Researches of prime importance for the global comprehension of perceptive phenomena and consequently of service in giving concrete shape to expressive language, are: both those conducted on the perceptive ambiguity of three-dimensional interior space (that is to say, environmental) in that they implicate our adjustment to our surroundings, and those conducted on the analogy between the serial structurations of natural phenomena and the programmation of perceptive phenomena, because all the potentialities of language, not excluding the formal, are implicit at the structural level in

trend.
duced,
d pro-
y the
pro-

gram
ations
icular
con-
which
it (for exam-
With regard
observe that
worthless
es, take on
qualities be-
of the ma-
en place, re-
the actual
rtainly arise
of the ar-
orm in sym-
rlying struc-
equences of
place gra-
ng to their
regation or
m which is
ssibilities

Type II

portions. Just as in nature, when series of particles germinate progressively, one from another.

page 52

RESEARCH AS PLANNING

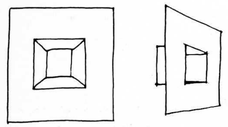
Whereas « research as verification » implies those operations carried out as a systematic verification of hypotheses as to the nature of our surroundings, « research as planning » refers to those operations by which concrete form is given to whatever has been considered as being of primary importance in the light of verification of the hypotheses. Where, on the contrary, the results of this verification cause delay, the urgency of the priority needs may call for concretization without verification (as often occurs in the social-political context). In this case, the project ends by being a component of research as verification. Moreover, planning almost always involves the acquisition of data relative to many different subjects. Consequently, contingent reasons prevent the same degree of verification of different types of hypotheses. Thus, research as plan-

LAM

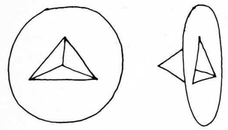
I. RESEARCH AS VERIFICATION

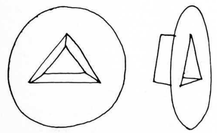
gi non è molto cambiata) isolava e limitava lo sviluppo di questo tipo di ricerca, che pertanto poteva essere approfondita solo in parte. La condizione di doverla divulgare nel contesto delle occasioni proprie alle arti visive e comunque la necessità di osservare e documentare il succedersi dell'indagine, hanno portato, in un secondo tempo, alla realizzazione di sequenze di modelli.

Per evitare che lo sguardo sia distratto da elementi esterni al modello, porrò sempre davanti, sullo stesso piano della faccia mancante, una sorta di cornice tangente agli spigoli del solido rappresentato.

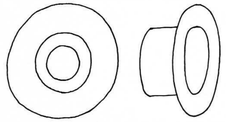


Limiterò questa prima serie di osservazioni alle differenze causate dall'uso del bianco e del nero.
In seguito userò schermi e volumi di questo tipo, per poter analizzare i colori fondamentali composti:

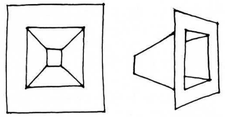




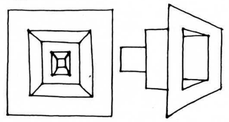
oppure di questo tipo, per evitare gli spigoli interni che graficamente, anche senza l'ausilio del colore, danno l'idea del volume:



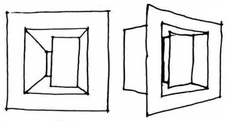
oppure con deformazione scenoplastica, per accentuare la parte grafica degli spigoli:



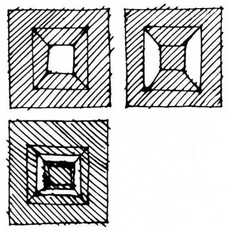
oppure così:



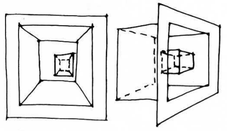
o così:



In seguito praticherò delle aperture nelle pareti del volume da analizzare per osservare le influenze dei contrasti di luce sul colore e sul volume:



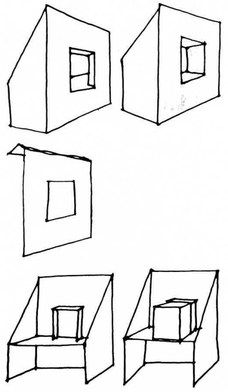
Infine, come avevo già detto, porrò dei corpi colorati in spazi determinati da superfici colorate per condurre l'analisi fino in fondo.

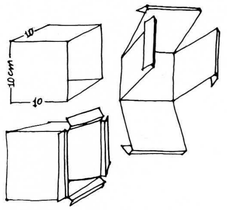


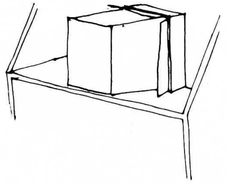
Sulla costruzione dei modelli occorrenti per le osservazioni.

Ho costruito un primo gruppo di modelli staccati ed uguali per le osservazioni sul cubo, aventi queste caratteristiche:

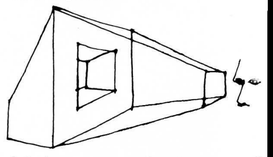
Per facilitare e sveltire i cambiamenti di colore ho usato questi accorgimenti:
i cambiamenti avvengono attraverso sovrapposizioni di maschere di carta colorata. Per facilitare queste operazioni i modelli sono scomponibili, cioè il volume svuotato è staccabile dalla cornice, che d'ora in poi chiamerò rispettivamente scatola e schermo.



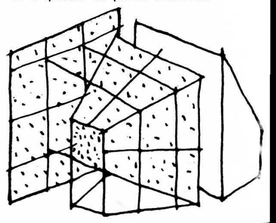




A questo punto, il problema della luce (che le osservazioni richiedono per il momento la più diffusa possibile) ha assunto una grande importanza.
Inizialmente avevo pensato di porre i modelli in una stanza che avesse già una luce diffusa. Pensavo che se questo fosse stato insufficiente avrei potuto ricorrere a degli schermi mobili che facessero da riflettori, ma questo sistema non ha dato la precisione voluta.
Ho pensato allora di costruire davanti al modello una sorta di camera luminosa che facesse convergere uniformemente i raggi luminosi verso la scatola.
Ho realizzato la camera luminosa nel modo seguente:



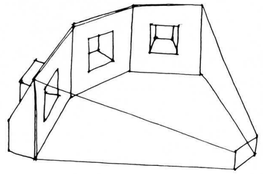
Calcolato un cono ottico di trenta gradi l'ho iscritto in un telaio a forma di tronco di piramide, in cui la base maggiore coincide col perimetro esterno dello schermo dei modelli, e la base minore con lo spazio che corre fra i due occhi.
Ho rivestito questo telaio con carta bianca, semitrasparente e lucida.
L'ho sollevato dal piano di posa con un'armatura, in maniera che la luminosità esterna filtrasse nell'interno da tutte e quattro le pareti rivestite.

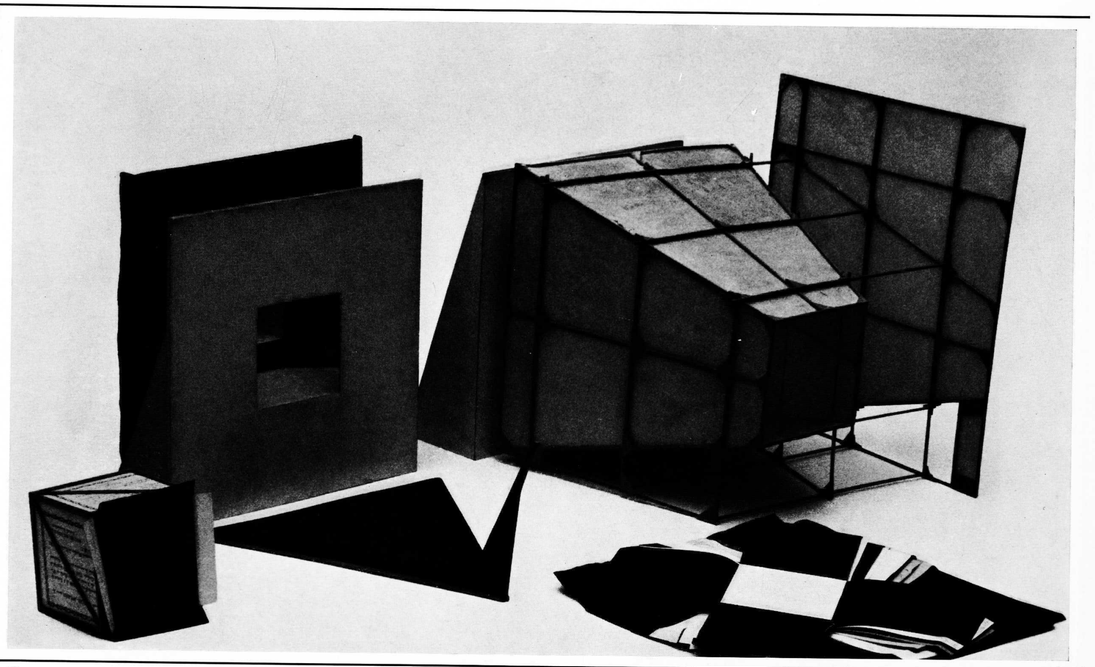


La luce filtrata all'interno della camera, frangendosi continuamente, sia per l'inclinazione delle facce del tronco di piramide, sia per la superficie lucida, anch'essa riflettente, elimina ogni diversità di tono e acquista un chiarore pressoché uniforme.
All'esterno della camera ho fissato poi uno schermo ad una certa distanza, da orientare eventualmente verso una luminosità unilaterale ed eccessiva.

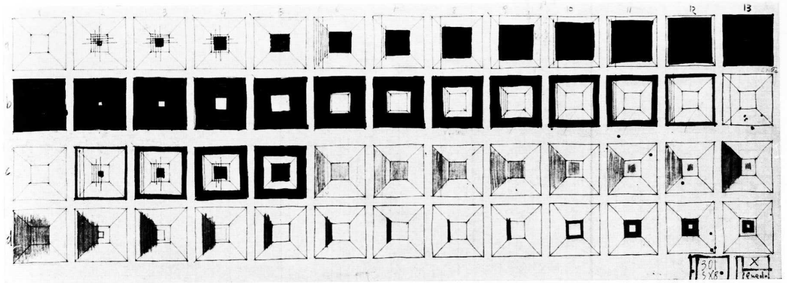
È sorto poi un altro inconveniente:

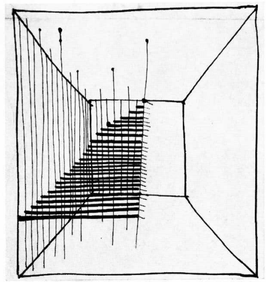
allorché confrontavo due modelli, fra l'osservazione del primo e quella del secondo passava un certo tempo. La cosa era dovuta sia allo spostamento dell'osservatore, sia allo spostamento della camera luminosa.
In questo tempo, se pur brevissimo, avveniva che l'osservatore dimenticava alcune delle differenze esistenti fra i due modelli (specialmente le più tenui) e, se le ricordava, c'era il caso che le ricordasse in maniera imprecisa.
Ho allora progettato un nuovo modello, ora in costruzione, che supera gli inconvenienti delle prime esperienze e permette che ulteriori modifiche possano avvenire molto velocemente. La sua caratteristica principale consiste nel fatto che dal medesimo punto di vista si possono osservare contemporaneamente tre modelli, senza alcuna aberrazione.
Inoltre, eccetto l'armatura generale, tutte le parti sono scomponibili, in maniera da poter effettuare qualsiasi genere di osservazioni.

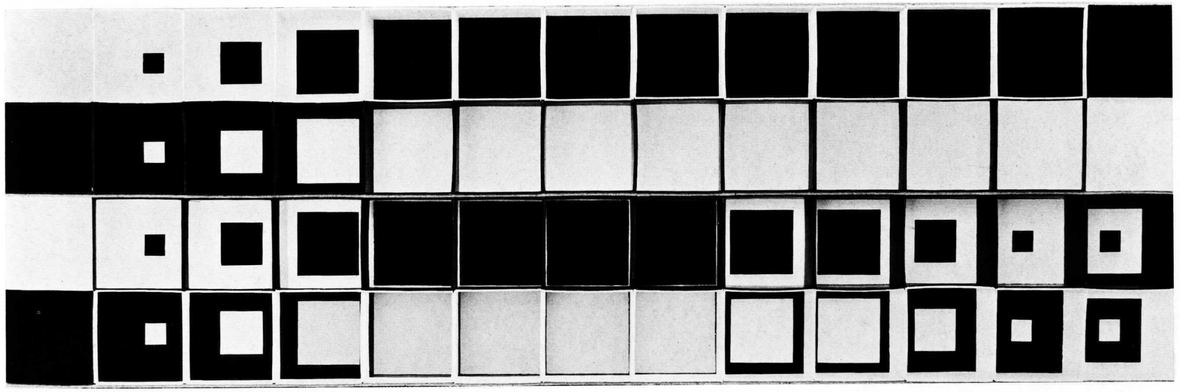




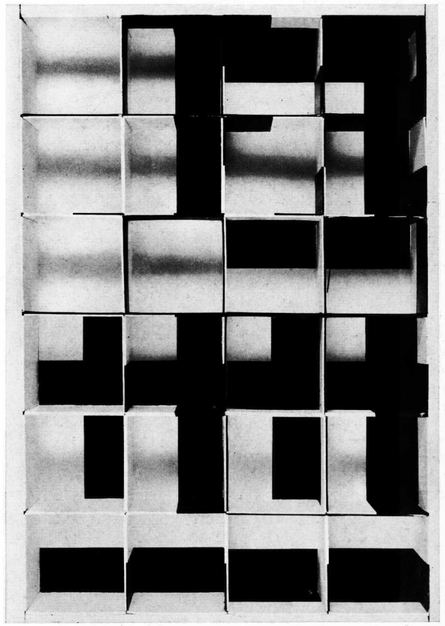
(8)
1952, prog. 136;
strumenti per le ricerche sui rapporti fra colore e volume; carta e legno.







(13-15)
1956, prog. 301;
bianco e nero, tempera su cartone; cm 92×30×10;
sopra: il disegno esecutivo e uno studio.



(16)
1957, prog. 315;
bianco e nero, cartone; cm 30×45×8.

ricerca come verifica

ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale interno

rapporti fra colore e volume: sequenze di modelli

« 13 variazioni »

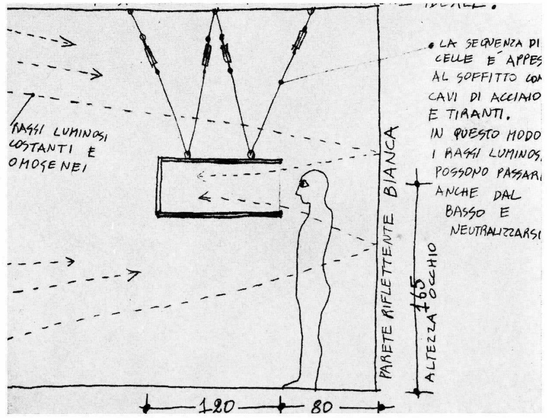
Per ambiente si intende la coesistenza di un contenuto e di un contenitore che, in qualche modo, isola il contenuto dallo spazio esterno. Questo, da solo, senza l'ausilio del contenitore, non è sufficiente a determinare un ambiente. Di qui si può dedurre che, comunque, il contenitore è la parte assolutamente necessaria perché abbia luogo un ambiente. È per questo che mi interessa analizzare l'elemento « contenitore », cioè quanto si pone come fattore primario.

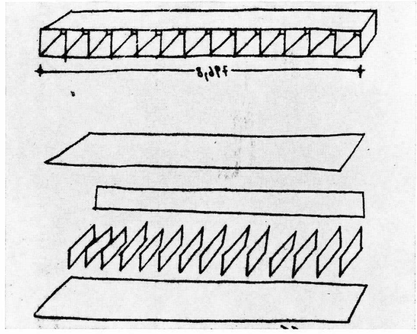
. . . . . .

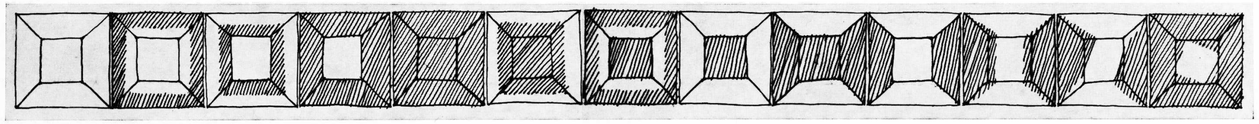
In questo caso il modello preso in considerazione è un volume parallelepipedo, la cui profondità è il doppio della sua sezione quadrata (cm 60×60×120). Per permettere la visione dell'interno manca, naturalmente, una delle facce minori. La colorazione delle superfici interne è limitata al bianco e al nero opachi (massimo e minimo potere rifrangente) ed è programmata in una serie lineare di 13 modelli di identiche dimensioni. Il variare della colorazione definisce in modo sempre diverso il modello scelto, dandone, quindi, l'indicazione delle innumerevoli possibilità. Per quanto riguarda la dimensione dei modelli si potrebbe obiettare che una loro maggiore grandezza, tale da permetterne la praticabilità da parte dell'osservatore, possa dare dei risultati più vistosi. A parte le considerazioni di ordine pratico, in questo caso si vuole analizzare soltanto la capacità di incidenza del contenitore e non del contenuto, che verrebbe ad essere rappresentato dallo spettatore stesso. Essendo poi, nell'ambito di questa esemplificazione, particolarmente significante la quantità delle variazioni (in atto o possibili), il loro divenire attraverso uno svolgimento-sequenza corrisponde alla lettura di un ambiente « circondante ».

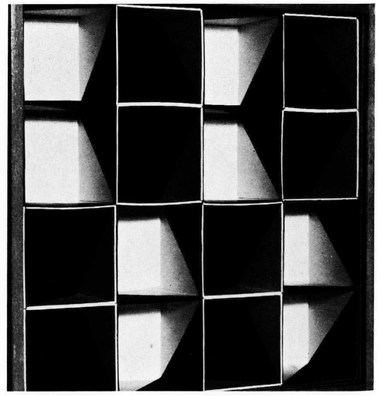
In questa serie di 13 modelli (che va guardata da sinistra a destra) le colorazioni modularmente programmate dei primi 10 rispettano sempre i limiti geometrici del volume: lo spettatore ne percepisce le variazioni dimensionali. Nelle ultime 3, le colorazioni debordano dai limiti geometrici del volume: lo spettatore è portato a percepire i volumi anche in modo alterato. Mentre, quindi, nei primi 10 si determina tutta una serie di possibili variazioni del modello (una sequenza completa), negli ultimi 3 (che pur sono originati dall'ultimo modello della serie precedente e che si pongono come indicazioni di possibile sviluppo per un'altra serie) alle variazioni si aggiungono delle alterazioni.

Le osservazioni devono avvenire con una illuminazione a luce normale e diffusa, senza ombre portate.



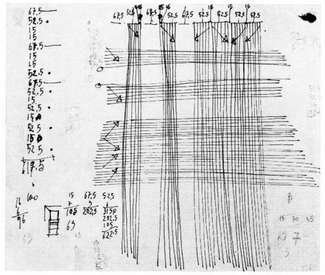


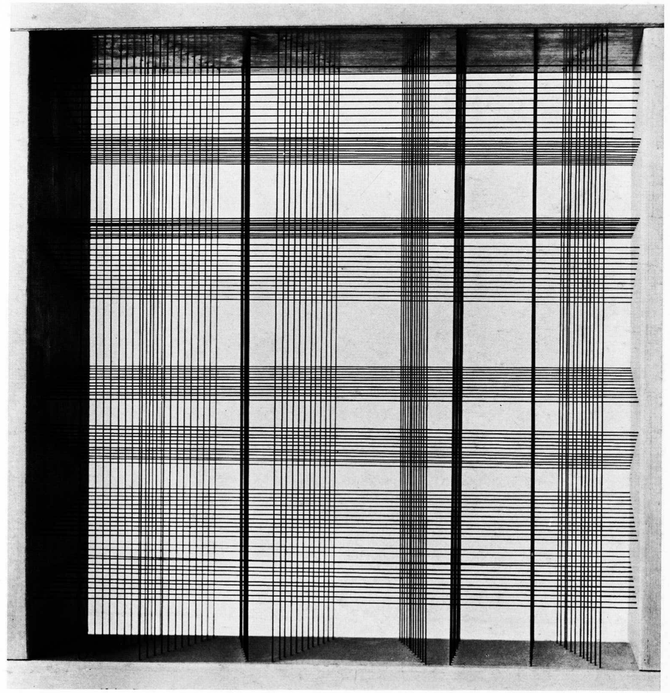




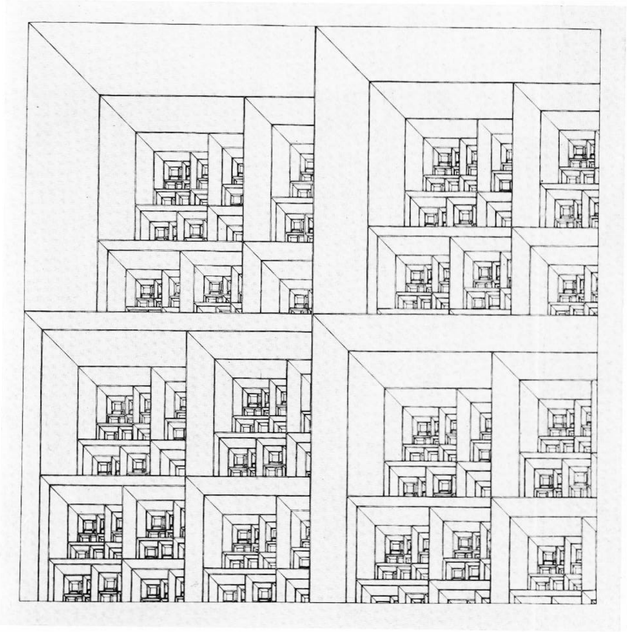
(17-20)
1967, prog. 941; sequenza di tredici modelli di ambiente per « Trigon », mostra di ambienti a Graz;
sopra: due studi e il testo per il catalogo.

(21)
1956, prog. 250;
bianco e nero, cartone; cm 29×29×8.

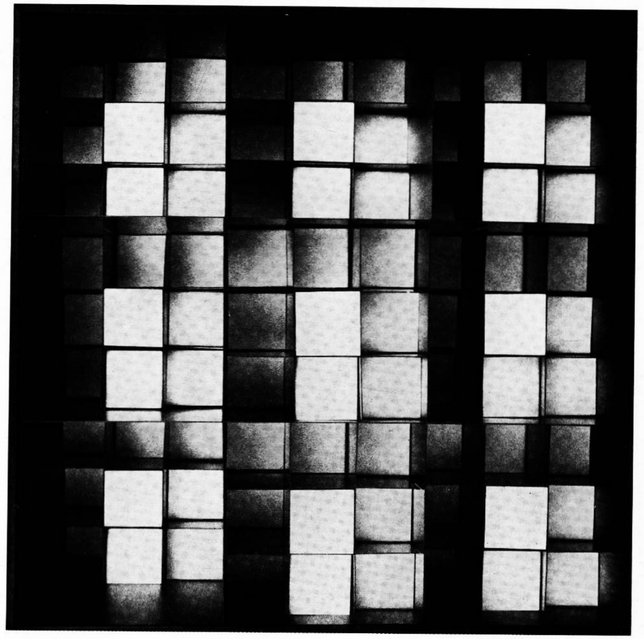




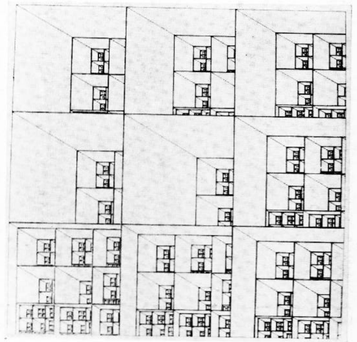
(42-45)
1958, prog. 527 (particolare);
fili elastici neri; cm 225×225×45;
a lato: un disegno, prova di deformazione e un modello.



(76)
1963, prog. 750 (non realizzato);
cm 64×64.

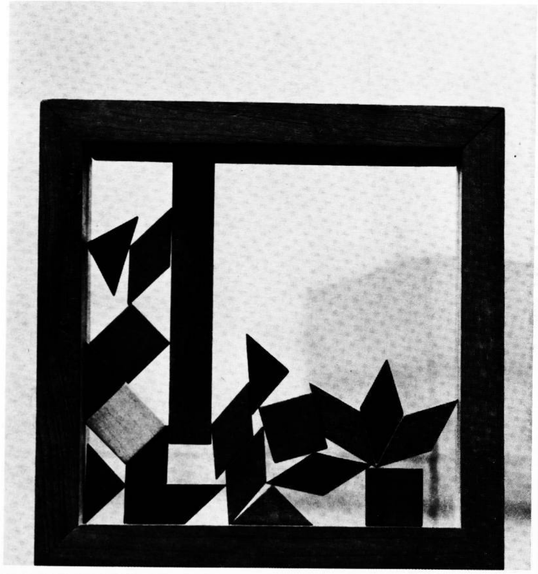


(77)
1967, prog. 862;
alluminio anodizzato naturale e nero; cm 57×57×50.



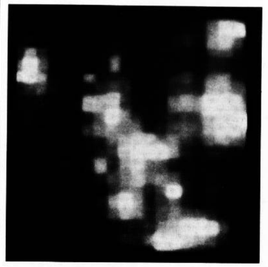
(78)
1963, prog. 751 (non realizzato);
cm 64×64.

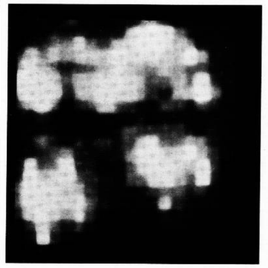
zioni ambientali (ad es., una zona boscosa).
Per verificare e dimostrare questi fenomeni sono stati realizzati modelli in cui elementi modulari, autocomponendosi ogni volta per gravità, determinano sempre un'immagine ottimale e quindi significante per questa ipotesi estetica.

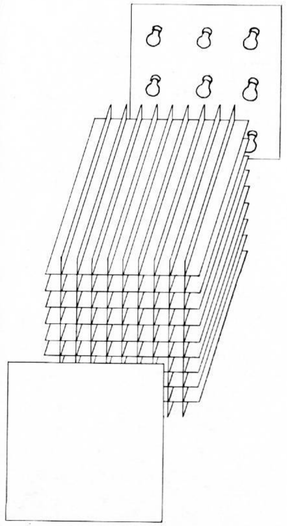


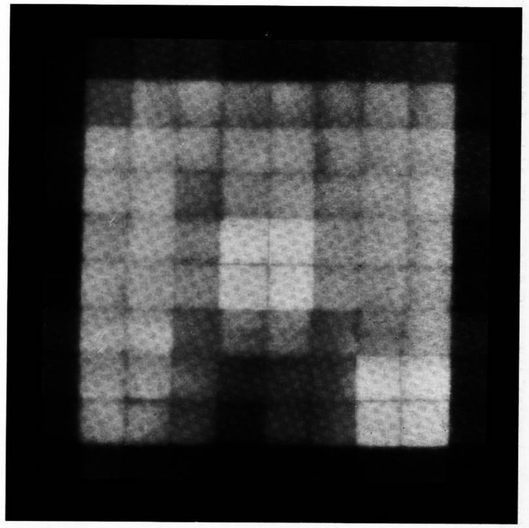
INTERFERENZE RITMICHE

I mezzi espressivi della comunicazione visiva non si sono codificati secondo scale elementari di moduli, le cui variazioni permettano l'articolarsi delle diverse comunicazioni, come invece è avvenuto e avviene per i linguaggi che dipendono dall'udito (parola e « musica »). Infatti l'organo della vista ha per l'uomo una capacità di percezione molto superiore a quella dell'udito (per le possibilità di discernere maggiori quantità di particolari, per la capacità di passare velocemente e alternativamente dalla percezione di un particolare a quella di tutto quanto rientra nel raggio visivo e per la possibilità di poter quasi sempre soffermarsi o riesaminare quanto lo circonda). Per il senso dell'udito invece, dove maggiore era la difficoltà di lettura, si è reso necessario identificare moduli di raffronto, in numero limitato e di forma semplice, al fine di riconoscerli facilmente. Le diverse comunicazioni venivano poi articolate con la ripetizione e variazione seriale dei moduli secondo grammatiche elementari rendendo possibile, soprattutto per quanto riguarda il linguaggio parlato e poi scritto, la comunicazione di ogni tipo di idee e di conseguenza lo sviluppo delle cul-





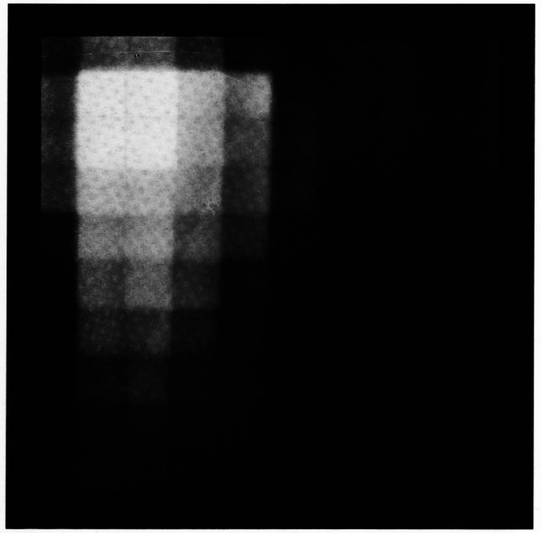


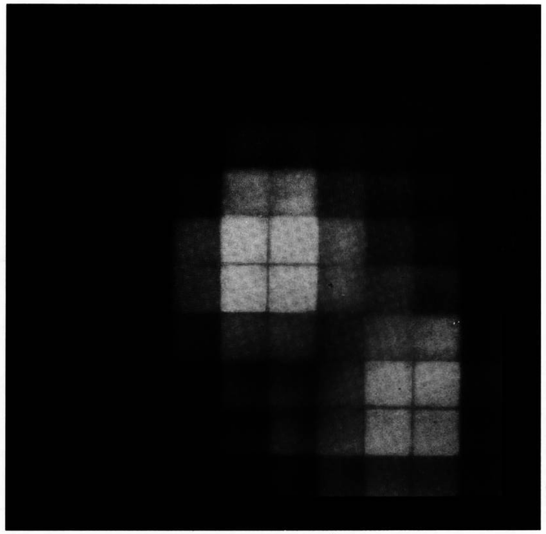


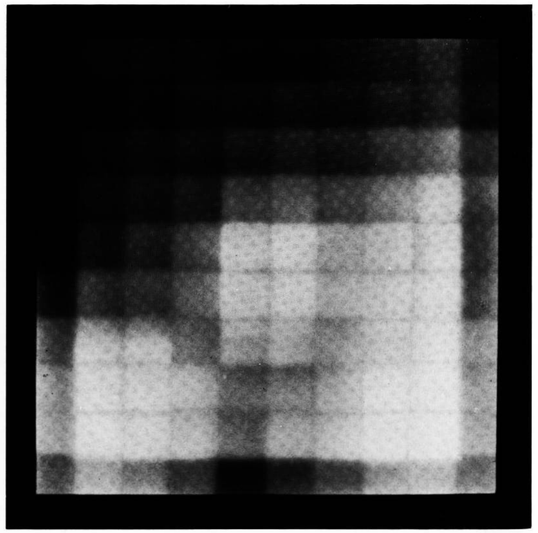
(98-99)
1961, prog. 741A; le luci di 16 lampade rosse, blu e gialle, ad accensione intermittente programmata su tempi diversi, interferiscono reciprocamente attraverso uno schermo a cellule regolari; cm 50×50×30.

(100-104)
1961, prog. 741B; le luci di 9 lampade monocrome, ad accensione intermittente programmata su tempi diversi, interferiscono reciprocamente attraverso uno schermo a cellule regolari; cm 30×30×30.

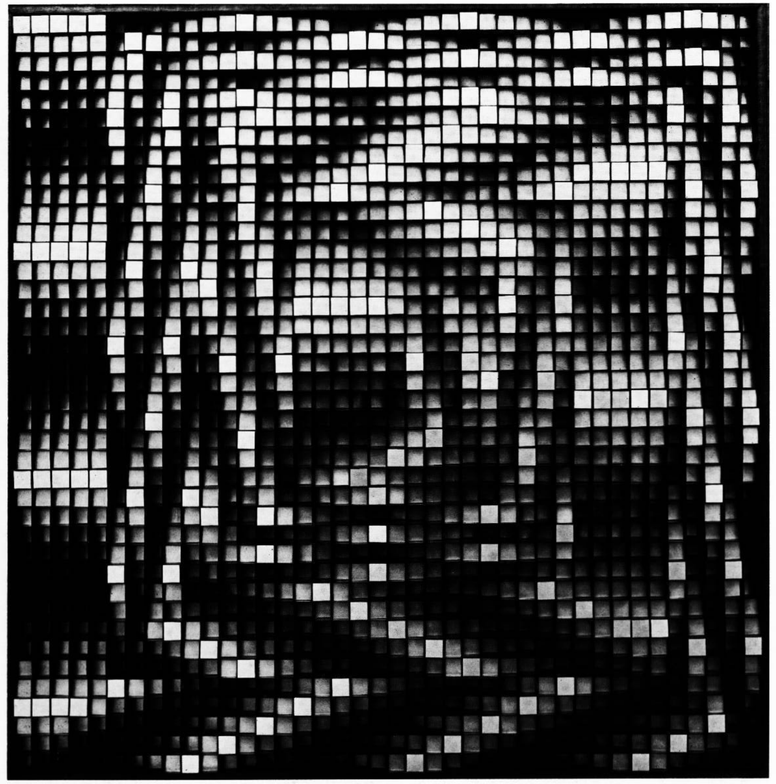
ture. Al contrario le facoltà dell'occhio e la capacità manuale con cui l'uomo imita abbastanza fedelmente quanto percepisce, non hanno sviluppato alcun sistema codificato, ma tanti artifici diversi tra loro e per di più variati al loro interno. Pertanto è improprio parlare di « linguaggio » visivo quanto, più correttamente, di artifici visivi.
Il tentativo di iniziare la codificazione di moduli visivi analoghi a quelli sonori è, in questo momento, utopico; infatti, oltre le condizioni fisiche stesse, oggi esiste una realtà culturale strutturata diversamente. Tuttavia le nuove tecniche permettono di comunicare visivamente utilizzando anche le proprietà temporali. La necessità di ricordare più facilmente le immagini, che variano nel tempo, è una « difficoltà » in qualche modo analoga a quella propria dei messaggi recepiti dall'udito. Pertanto si sono realizzati alcuni modelli dove è possibile programmare tra loro serie di moduli luminosi in un divenire temporale, le cui variazioni vengono determinate dalle interferenze del relazionarsi tra progressioni temporali e progressioni spaziali.



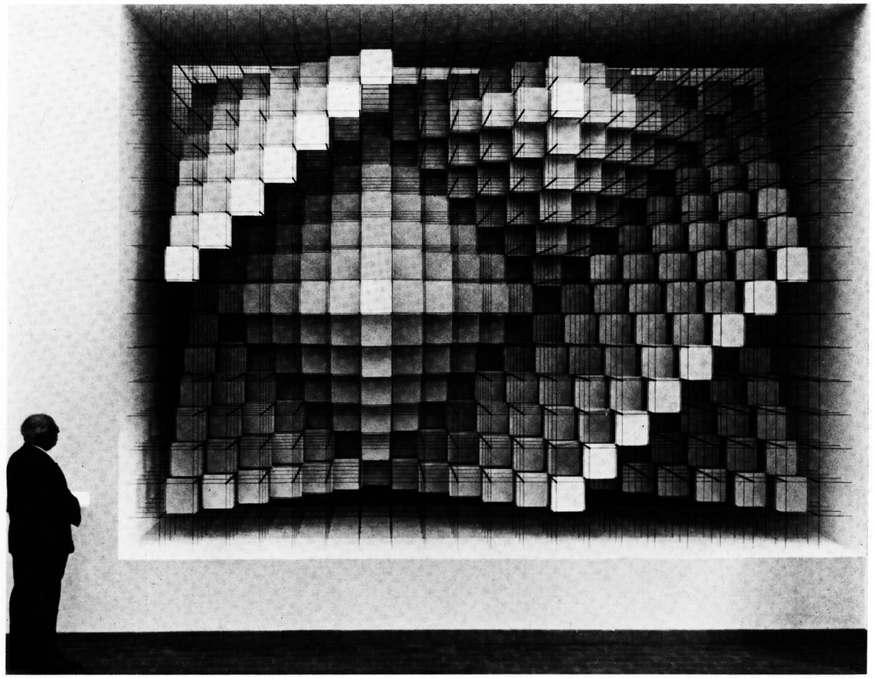




do un andamento determinato. Lo spazio, riducendosi, cambia le sue dimensioni e proporzioni e di conseguenza le sequenze si relazionano in modi progressivamente diversi. Nel secondo tipo di programma si cerca di analizzare le relazioni che nascono dal sovrapporsi di una determinata forma ad una concretazione di moduli a essa preesistente (ad es., una statua di pietra. A questo proposito è facile osservare che statue antiche, all'origine di nessun pregio, assumono ai nostri occhi particolari qualità estetiche perché l'avvenuta erosione del materiale ne mette in evidenza la struttura: gli attuali valori estetici nascono sicuramente dall'attenuarsi dell'arbitrarietà della forma nella simbiosi con la struttura sottostante). In questo caso sequenze di moduli si dispongono gradatamente solo secondo le loro possibilità di aggregazione o sviluppando una forma ad esse

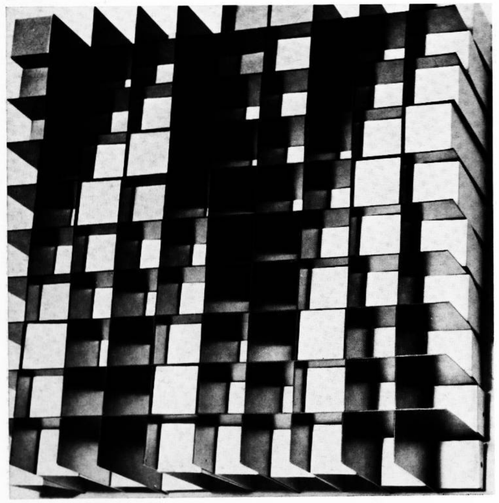


(113)
1964, prog. 743;
alluminio anodizzato naturale e nero; cm 120×120×10.

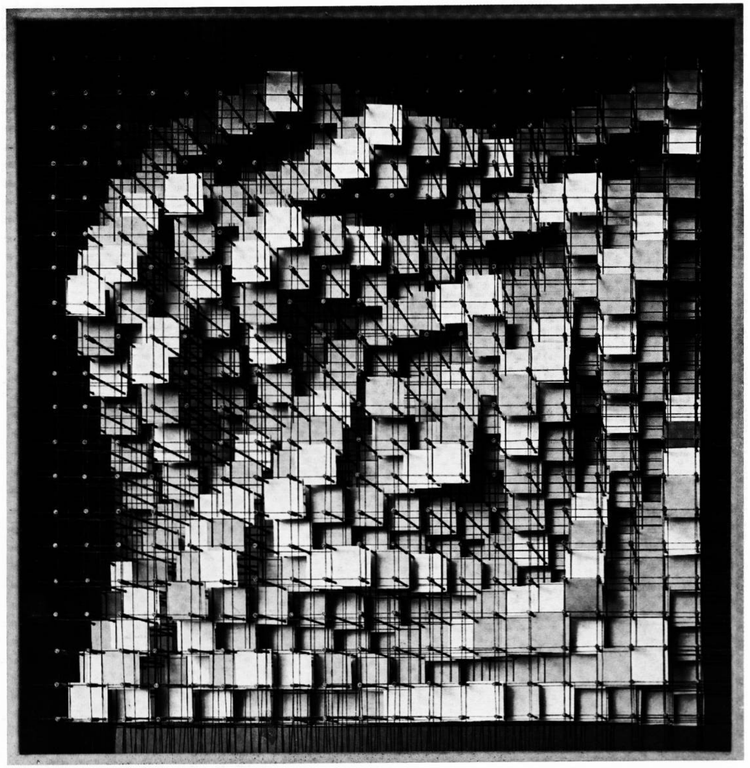


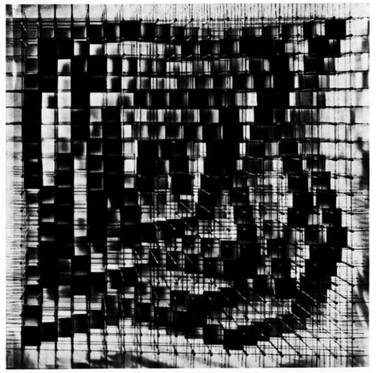
(114-115)
1964, prog. 708;
acciaio nero e alluminio anodizzato naturale; cm 480×320×160.

modulo stesso sono direttamente o indirettamente impliciti i diversi modi di relazionarsi, sono il momento determinante della ricerca e del suo progetto.
Con i diversi programmi si tenta di attuare modelli analoghi al procedere delle serie di particelle naturali, che si relazionano tra loro omeostaticamente, nell'occupare lo spazio. Cioè, definito lo spazio entro il quale si dovrà sviluppare il programma, si stabilisce un determinato ordine con cui i moduli devono occupare quello spazio, ossia le loro progressioni di spostamento lungo i tre assi cartesiani. Si attua quindi l'occupazione dello spazio senza apportare alcuna variazione al programma iniziale e il risultato, qualunque esso sia, è significativo per la ricerca. Tuttavia, poiché il ricercatore stesso è ancora condizionato da valutazioni di tipo « estetico » non razionalizzate, tali da fargli ritenere non ottimale la leggibilità di quanto si voleva dimostrare, non interviene con correzioni o modifiche parziali ma varia o sostituisce il programma iniziale e ristruttura un nuovo

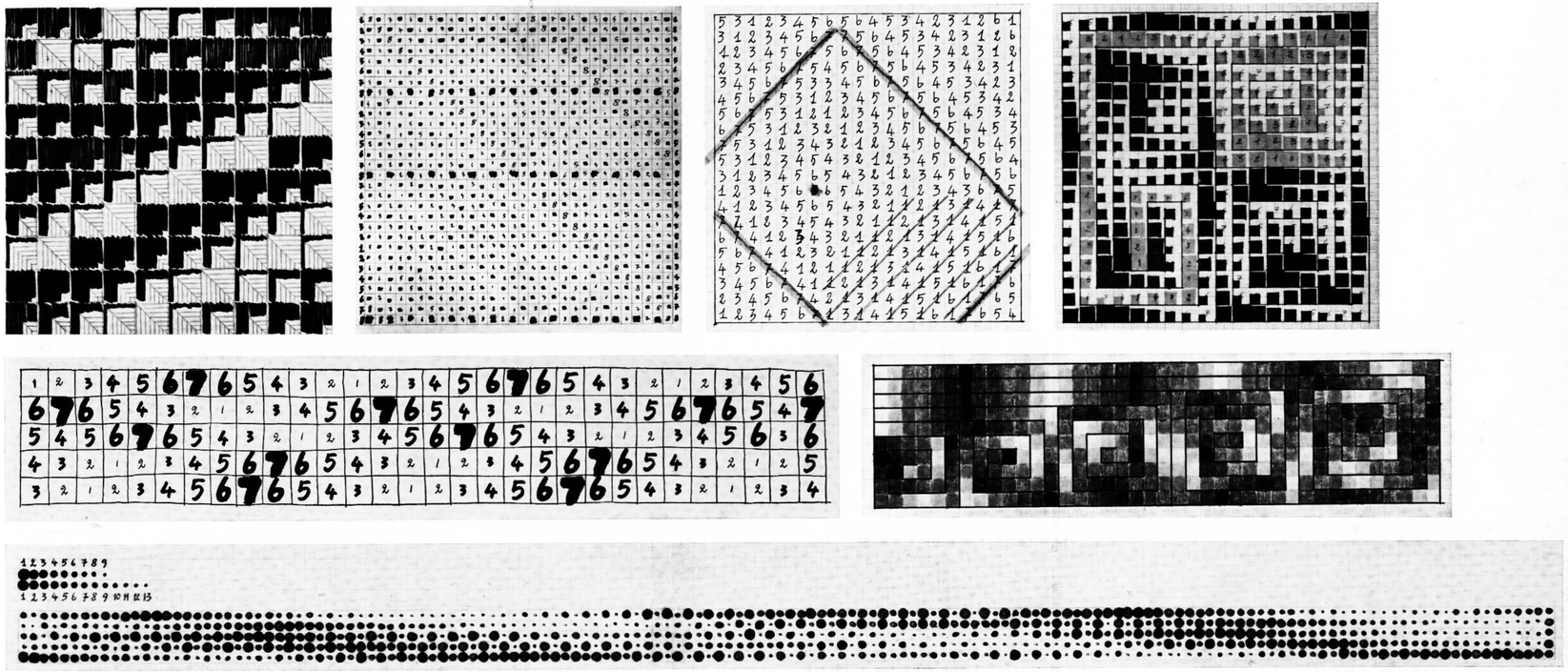


(108)
1962, prog. 716;
alluminio anodizzato naturale e nero; cm 30×30×10.

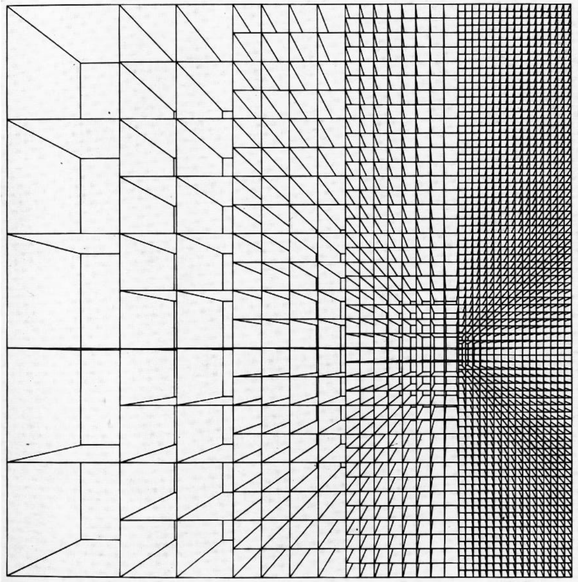




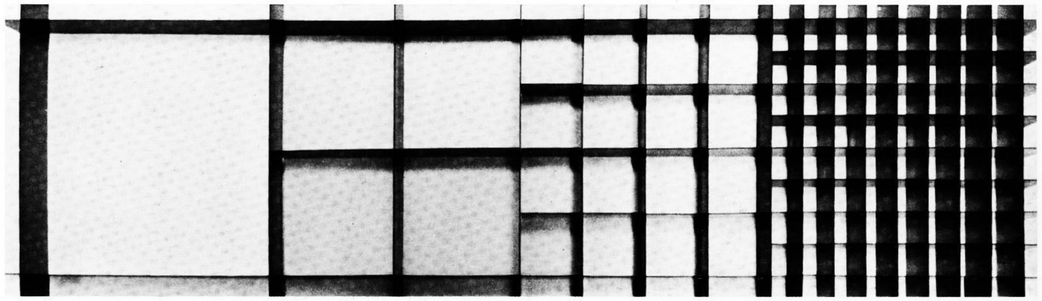
(109-110)
1964, prog. 744;
alluminio, ottone e acciaio; cm 70×70×27.



(121-127)
1962-1965, appunti per le sequenze dei modelli:
prog. 716 (fig. 108), 732, 735, 793 (figg. 116-117), 795 (figg. 105-106), 865.

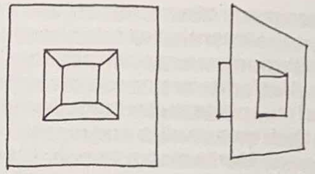


(130)
1963, prog. 773 (non realizzato);
cm 64×64.

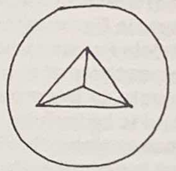


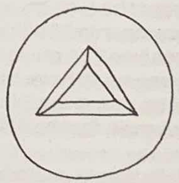
(131)
1967, prog. 861;
alluminio anodizzato naturale e nero; cm 102×30×10

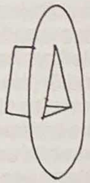
(132)
1968, prog. 918;
alluminio anodizzato naturale e nero; cm 91×91×11.



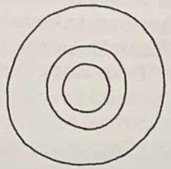
I will limit this first series of observations to the differences caused by the use of black and white. Next, I will use screens and volumes of this type in order to analyse the primary composed colours:

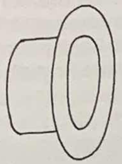




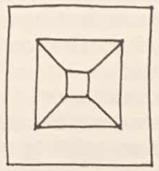


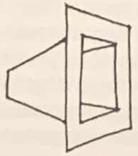
or of this type, to prevent the appearance of the edges graphically giving the idea of the volume, even without the use of colour:



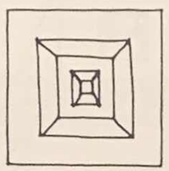


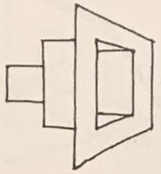
or through scenoplastic distortion to emphasise the graphic aspect of the edges:



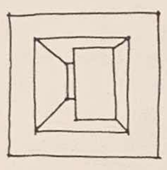


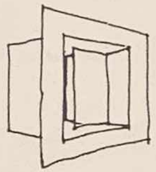
or like this:



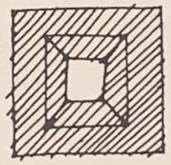


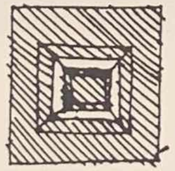
or like this:



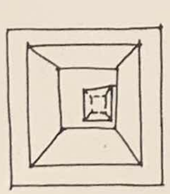


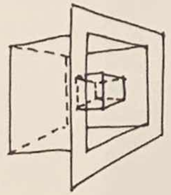
Next I will make openings in the walls of the volume to observe the influences of light contrasts on colour and on volume:

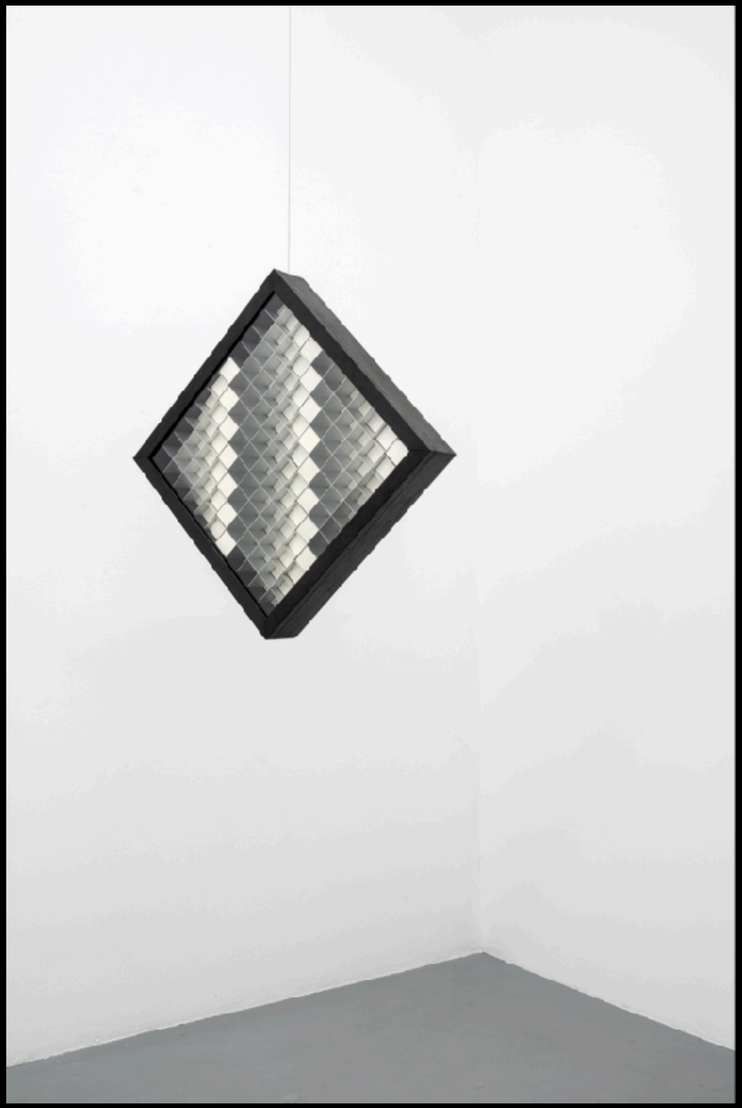


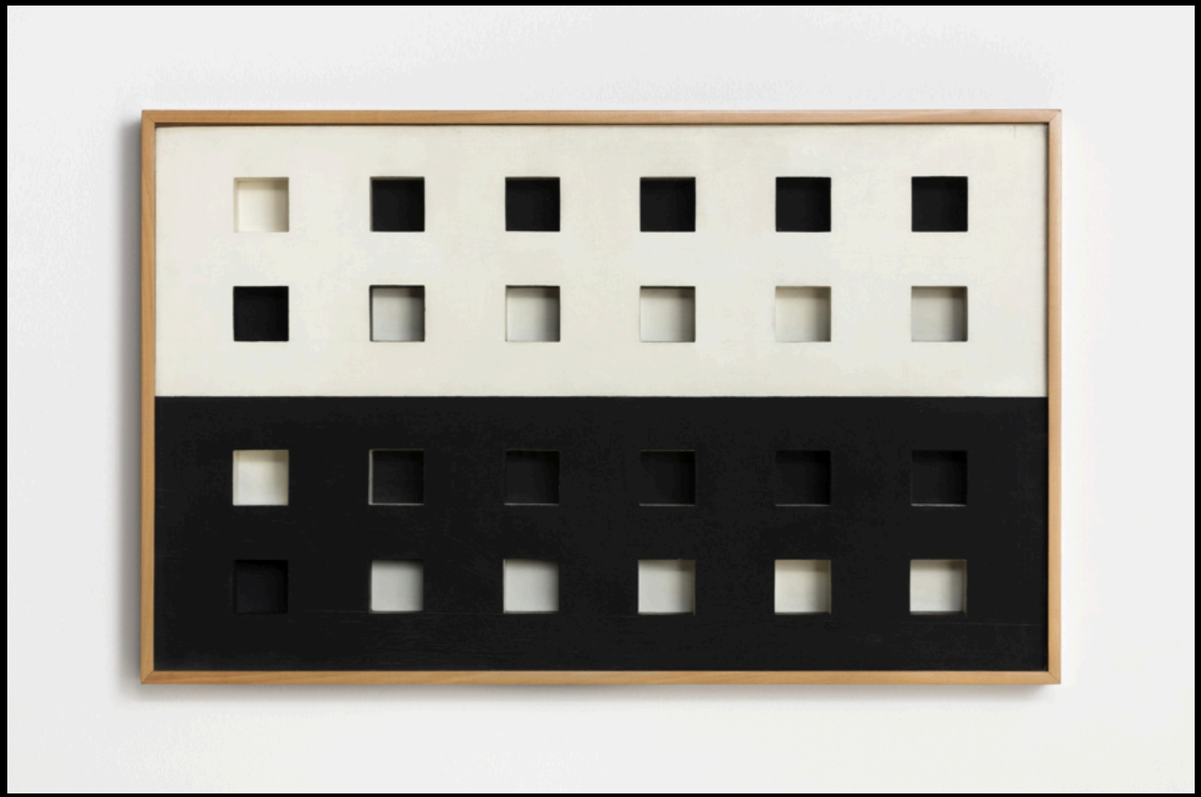


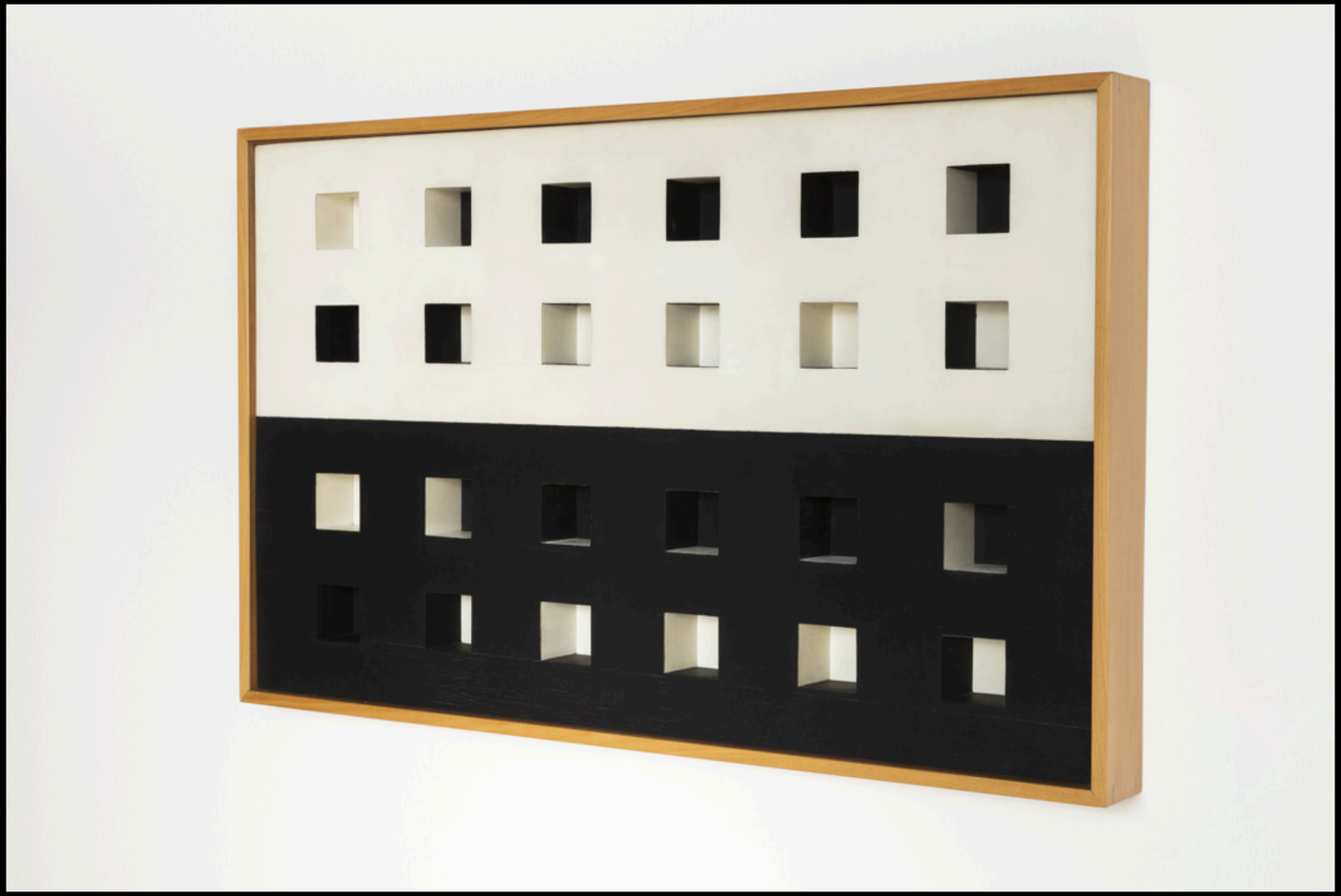
Lastly, as I mentioned above, I will place coloured volumes in spaces determined by coloured surfaces to carry out my analysis in depth:

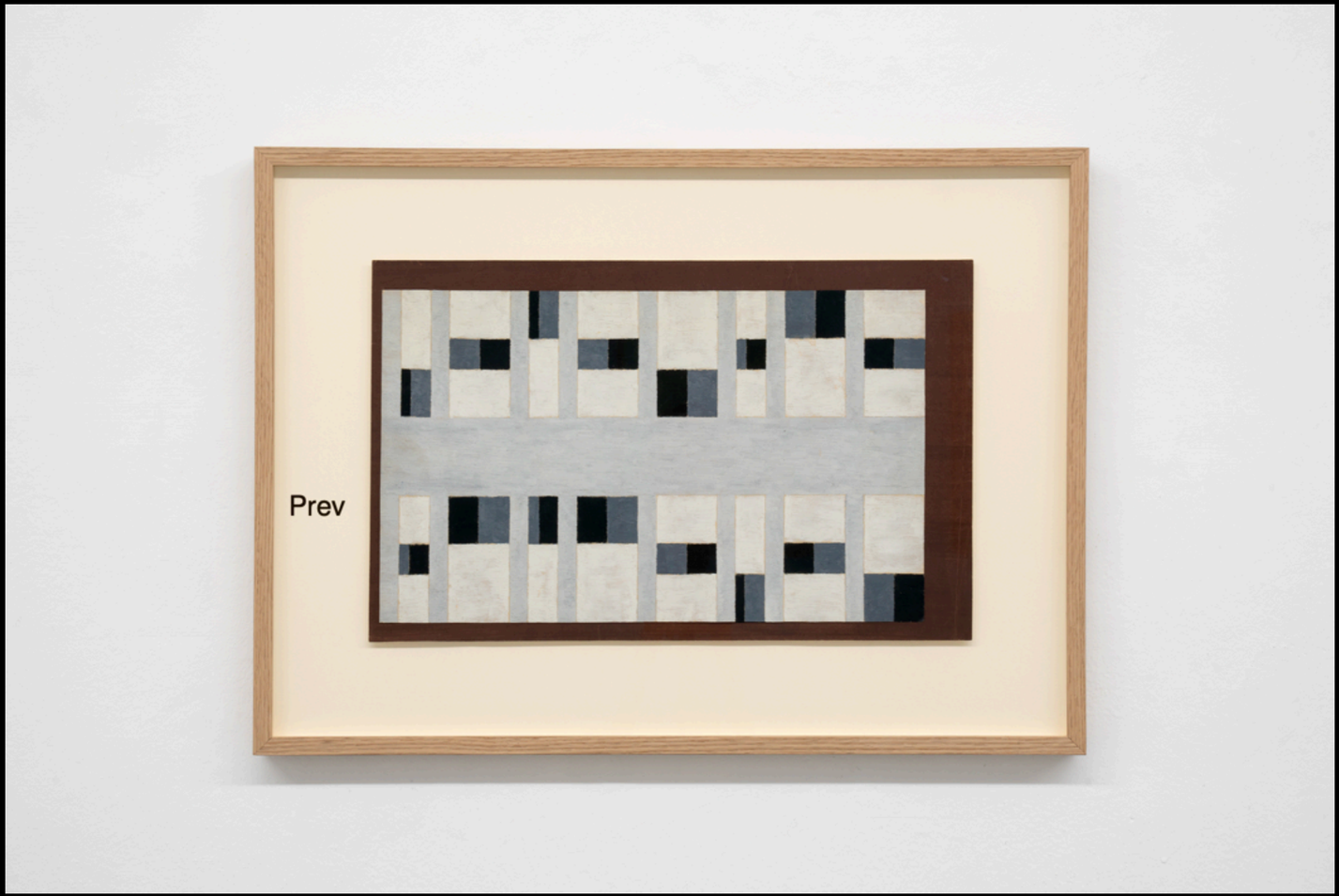


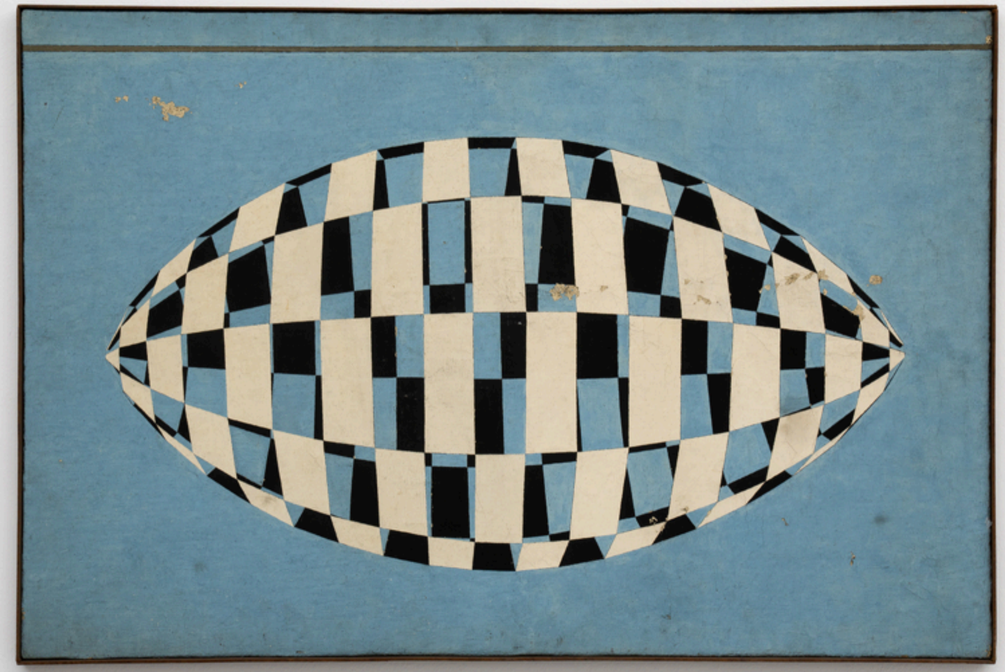


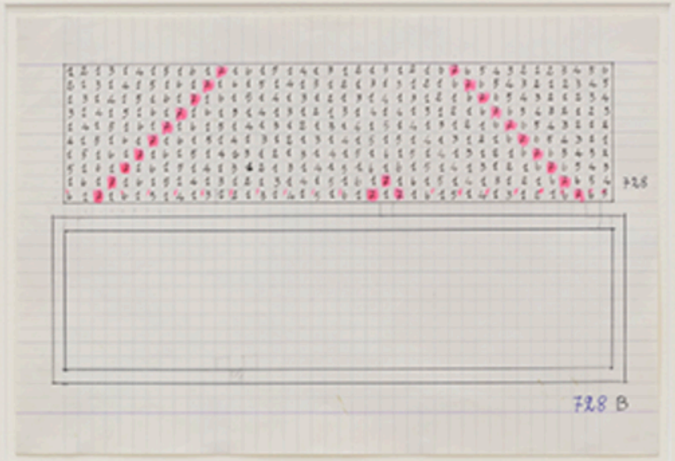




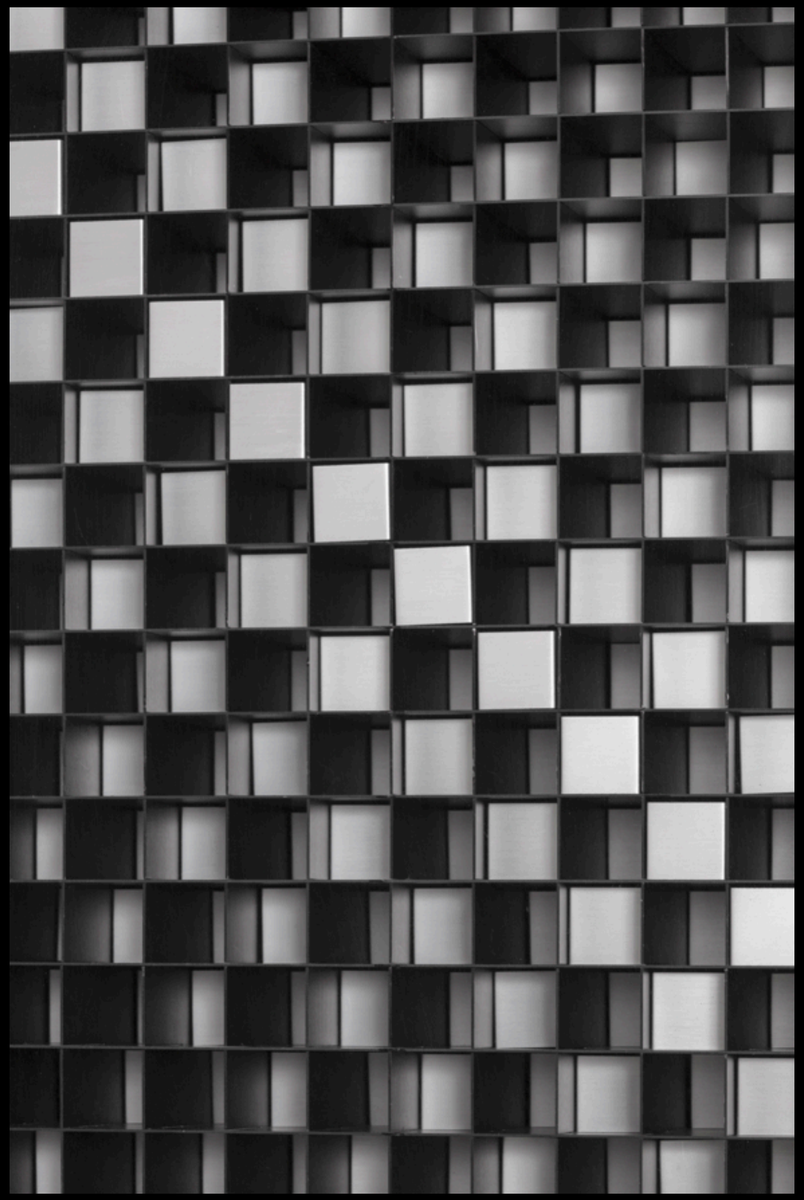



Prev

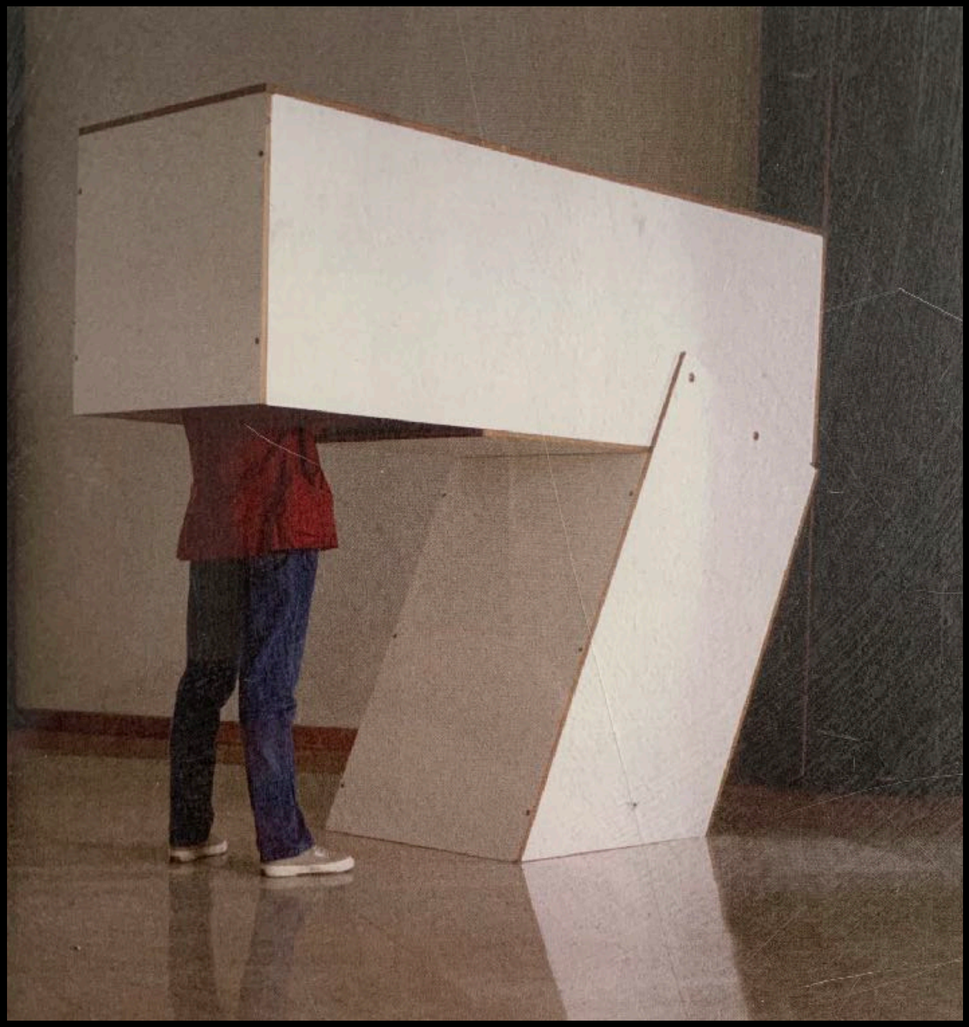


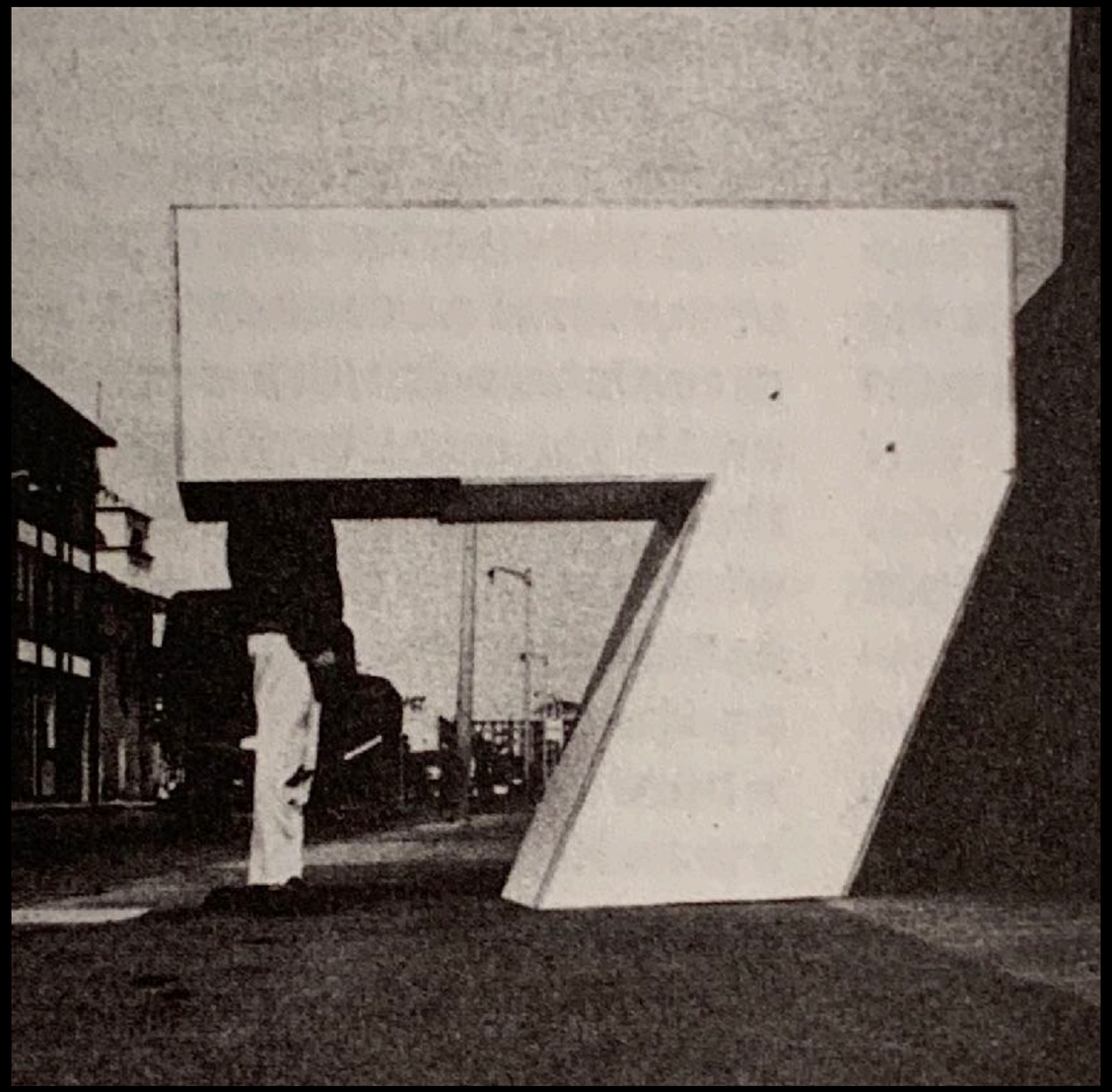

728
728 B

Next



Associazione
ARCHIVIO
STORICO
OLIVETTI



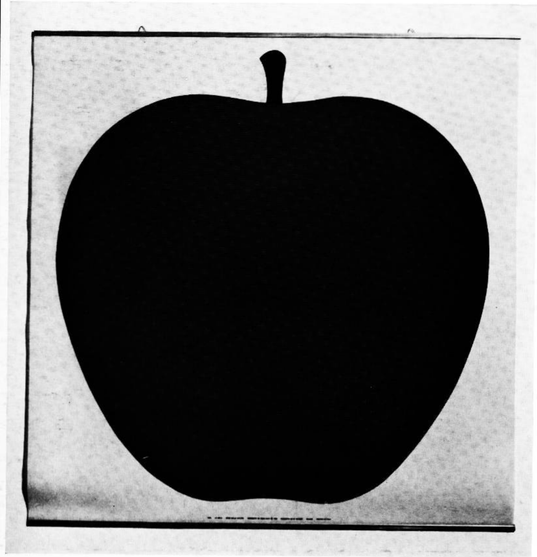


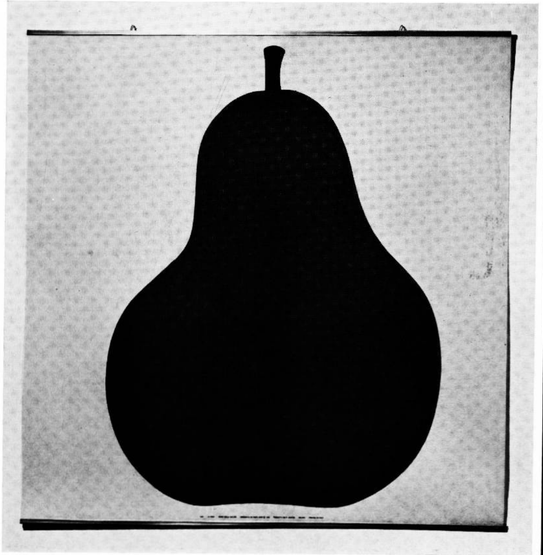
What is this object?
a) it is a work of art
b) it is not a work of art
c) it is a device for psychological experiments

Do you like it?
x) I like it
y) I do not like it
z) it irritates me

II. RESEARCH AS PLANNING

4) L'« opera d'arte » è un prodotto realizzato e divulgato in molti esemplari per sovvenire alle necessità di una larga parte di utenti. Si va così dai quadri pittoreschi venduti dai corniciai, a immagini studiate appositamente per chi non è in grado di comprendere i valori della ricerca, ma che comunque avverte la necessità di un « decoro » nel luogo in cui vive.





(154-155)
1960, prog. 543; « la mela » (Serie della natura, n. 1); « la pera » (Serie della natura, n. 2);
l'immagine riproduce la forma naturale con esattezza tipologica, rifacendosi alla tradizione figurativa però spogliata di ogni elemento superfluo;
serigrafia in fliselina; cm 112×112; rosso su bianco, verde su bianco (vedi anche figg. 138-139).

PROGRAMMAZIONE MODULARE

La necessità e/o la possibilità di costruire mediante l'aggregazione di componenti modulari e prefabbricate (prodotti intermedi) sembra limitare le possibilità espressive. Proget-

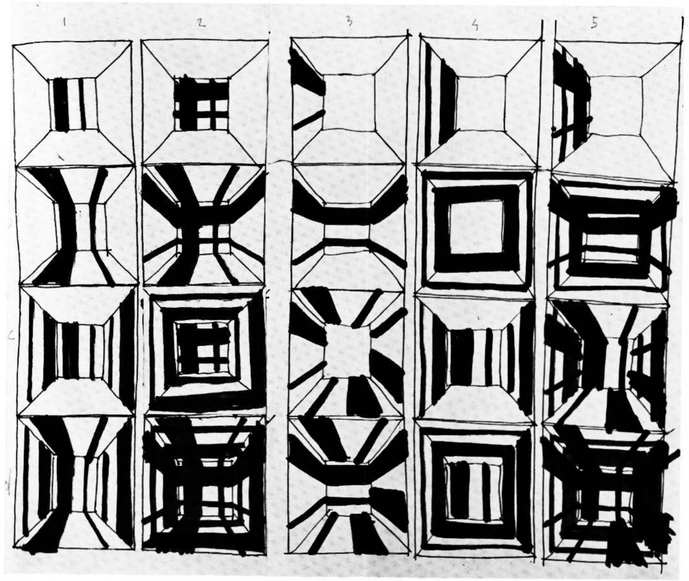
« Libertà nell'ordine »

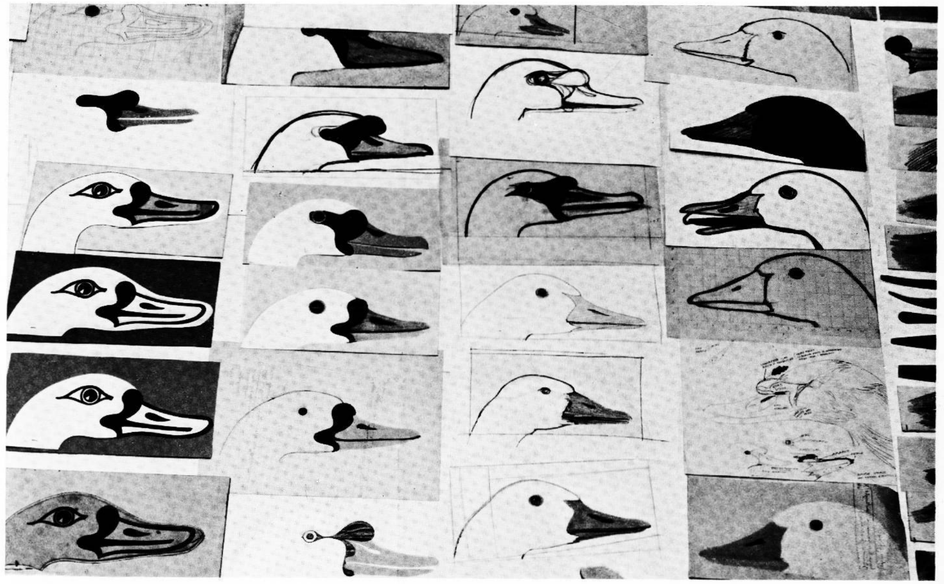
L'aspetto dei manufatti, nell'ultimo secolo, è caratterizzato da una estrema libertà di linguaggio che a sua volta è determinata:
1) dalla continua evoluzione tecnologica,
2) da certi aspetti sociali e demografici propri della nostra civiltà industriale, e più propriamente:
A) dalle necessità concorrenziali delle industrie di presentare prodotti sempre diversi,
B) dalla presunzione di ogni progettista di esprimersi con linguaggio personale tale da differenziarlo dalla massa.
Sono noti i risultati negativi di questo ultimo punto.
Anche se qualche rara personalità ottiene buoni e comprensibili risultati plastici controllando la propria libertà creatrice, la norma degli operatori, non guidata da una serie di regole, produce con un linguaggio arbitrario e confuso.
Un qualsiasi manufatto dei secoli scorsi, anche nei casi più modesti, non scadeva mai troppo rispetto agli esempi migliori, mantenendo comunque una certa dignità, data appunto dall'esistenza di canoni, che, pur lasciando una grande libertà, indicavano chiaramente quali fossero i valori più precisi di quella civiltà plastica.
In altre parole, sorge la necessità di trovare metodi di progettazione e composizione, strettamente legati al linguaggio e ai problemi del nostro tempo, vincolati da norme paragonabili in un certo qual modo a quelle stabilite dagli ordini dell'architettura classica.
Una delle necessità della nostra civiltà plastica è quella della progettazione con elementi prefabbricati modulari.
Questa necessità è ritenuta da molti un pericolo in quanto sembra diminuire quelle qualità espressive proprie dell'architettura, del design e delle arti plastiche.
Si reagisce a questo o rifiutando la prefabbricazione (e utilizzando metodi impropri), o adeguandosi passivamente a quegli aspetti di uniformità e monotonia che sono erroneamente ritenuti propri di questa metodologia.
Ricercare, sperimentare ed esemplificare metodi di programmazione di parti prefabbricate modulari, atti a divenire uno strumento comune per l'organizzazione di quegli aspetti plastici che esulano dalla progettazione propriamente tecnica. Trovare una serie di canoni entro cui sia possibile operare con la giusta libertà compositiva.

(156)
1963, proposta presentata alla Fondazione Kaufmann
in occasione del programma biennale di sovvenzione di ricerca.

dimento di elementarizzazione e semplificazione proprio delle diverse ricerche specializzate di verifica, ma si attua tramite un intervento di tipo globale e spesso intuitivo che relaziona componenti verificate a diversi livelli.
La necessità prioritaria non può essere che quella di progettare quanto è utile al progredire della società, progredire che si può oggi realizzare solo attraverso l'affrancamento di ogni forma di lavoro da tutti i tipi di repressione. Poiché proprio questa situazione ostacola o comunque limita e snatura ogni intervento.

In questo contesto, le ricerche come progetto che le personali condizioni socio-economiche mi hanno permesso di affrontare, si sono svolte nell'ambito dei problemi concernenti la cosiddetta opera d'arte, la produzione di oggetti sia di serie sia sperimentale, la comunicazione visiva, il gio-





(138-139)
1967, prog. 790; « l'oca » (Serie della natura, n. 8);
una parte della sequenza di modelli di raffronto elaborati per definire le relazioni fra la percettività, i caratteri tipici del soggetto e la tecnica di rappresentazione.
Nella pagina seguente l'immagine definitiva stampata in serigrafia su fliselina, bianco e arancio; cm 112×56.

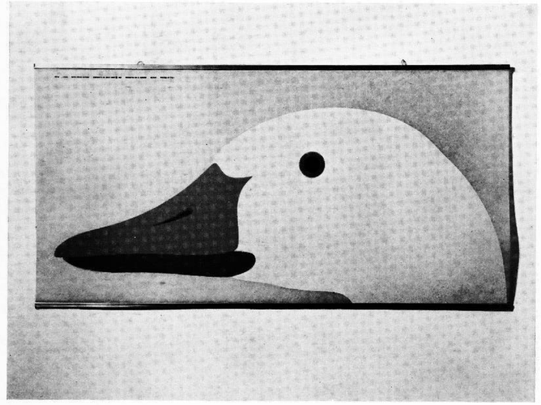
co dei bambini, la limitazione dell'obsolescenza espressiva, la componibilità. In questi interventi si è cercato ogni volta di individuare le necessità prioritarie, contingenti e particolari, utili all'affermazione di quella necessità di tipo generale enunciata prima.

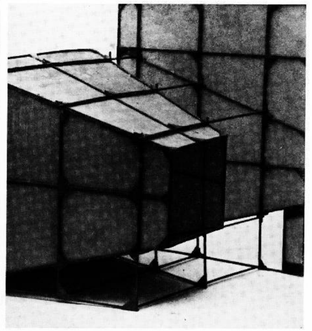
il progetto della ricerca estetica

IL PROGETTO DELL'OPERA D'ARTE

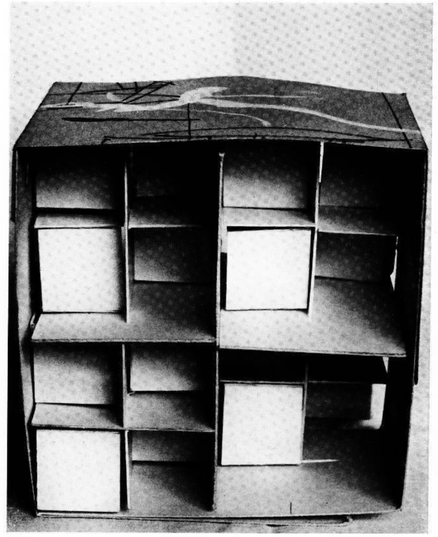
La nascita della cosiddetta opera d'arte è condizionata da due momenti: quello della ricerca e quello del progetto. Questi due momenti, che possono essere uno successivo all'altro, sono quasi sempre interrelazionati nel loro divenire. Questa interrelazione, alla luce delle condizioni di oggi, porta l'« opera d'arte » ad essere contemporaneamente un modello di ricerca e un manufatto (o un intervento) fruibile esteticamente: il suo autore considera inseparabili i due aspetti e ciò determina, quasi sempre, la mistificazione dei significati della ricerca. Oltre questo caso è però pos-

1) L'« opera d'arte » è solo un modello di ricerca o uno strumento per la ricerca. Il progetto di questo modello è costituito dalle sole necessità funzionali senza alcun compiacimento di carattere edonistico e senza nessuna preoccupazione per una sua eventuale immissione nel mercato.

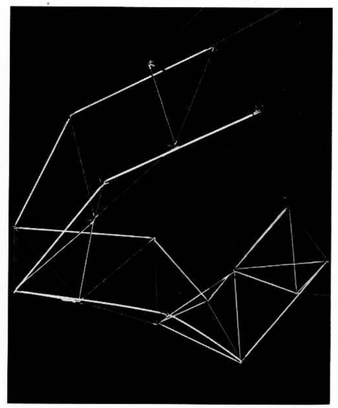




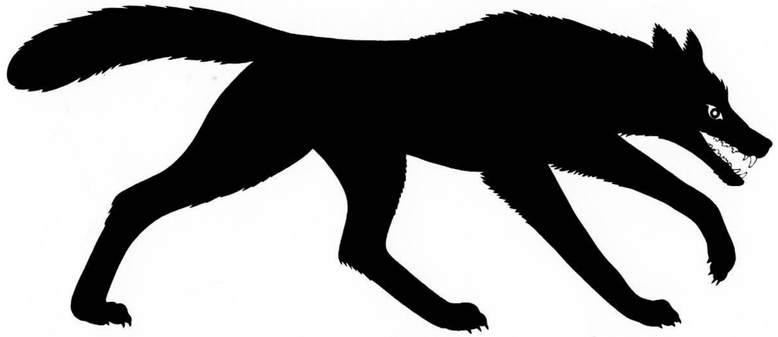
(140)
1952, prog. 136;
particolare della camera a luce diffusa
(vedi fig. 8).

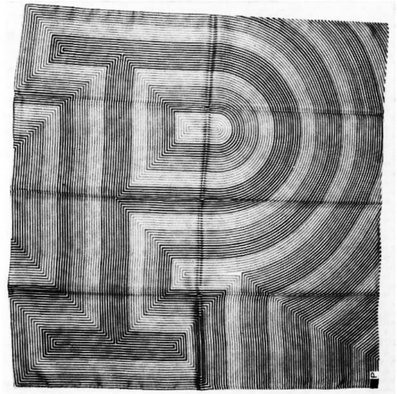


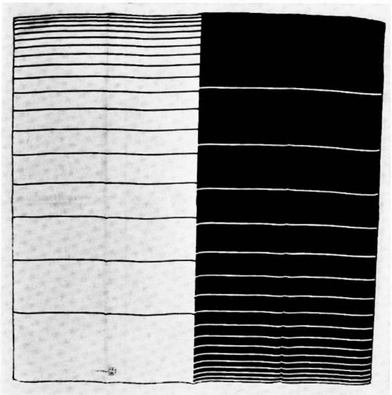
(141)
1967, prog. 862;
un modello in carta graffettata
(vedi figg. 144 e 77).

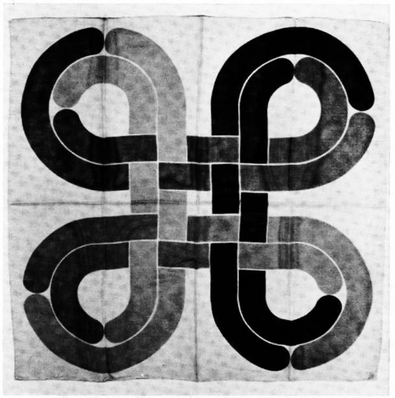


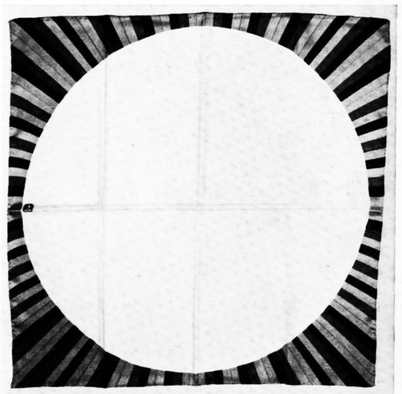
(142-143)
1954, prog. 187;
utilizzazione di elementi modulari prefabbricati
per l'elaborazione di modelli di struttura.





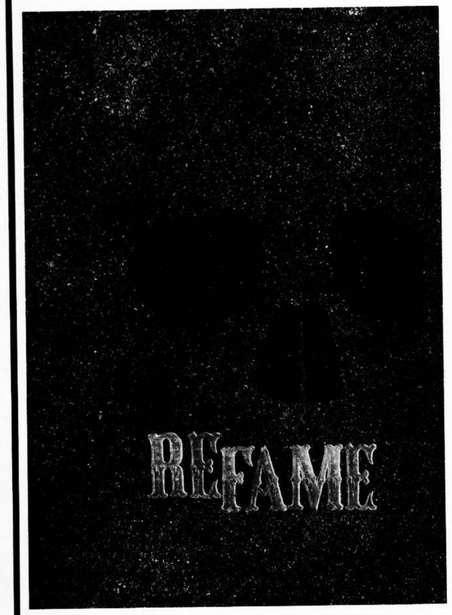


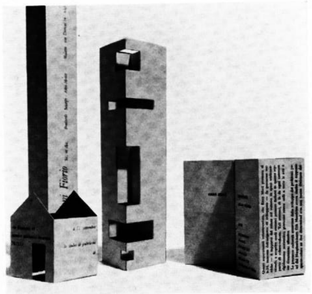


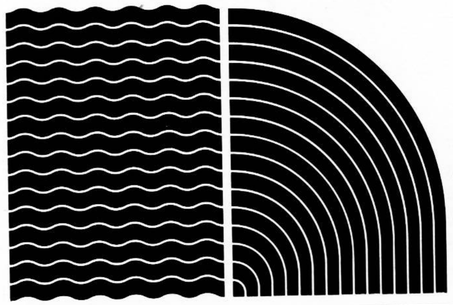


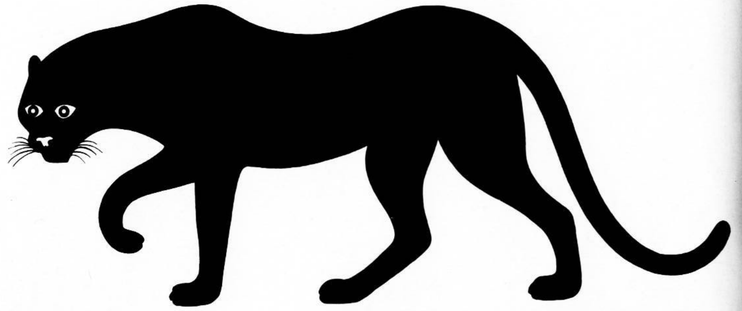
(196)
1965, prog. 769; il lupo (particolare del « Gioco delle favole », vedi anche figg. 179-180, 291, 324-326); la relazione fra i limiti tecnici di riproduzione e gli aspetti tipologici e caratteriali dell'animale determinano la sua forma.

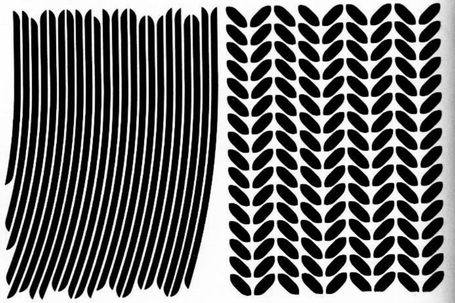
Interventi consistenti nella comunicazione di significati mediante linguaggi non codificati ma ridotti alle sole componenti codificabili.









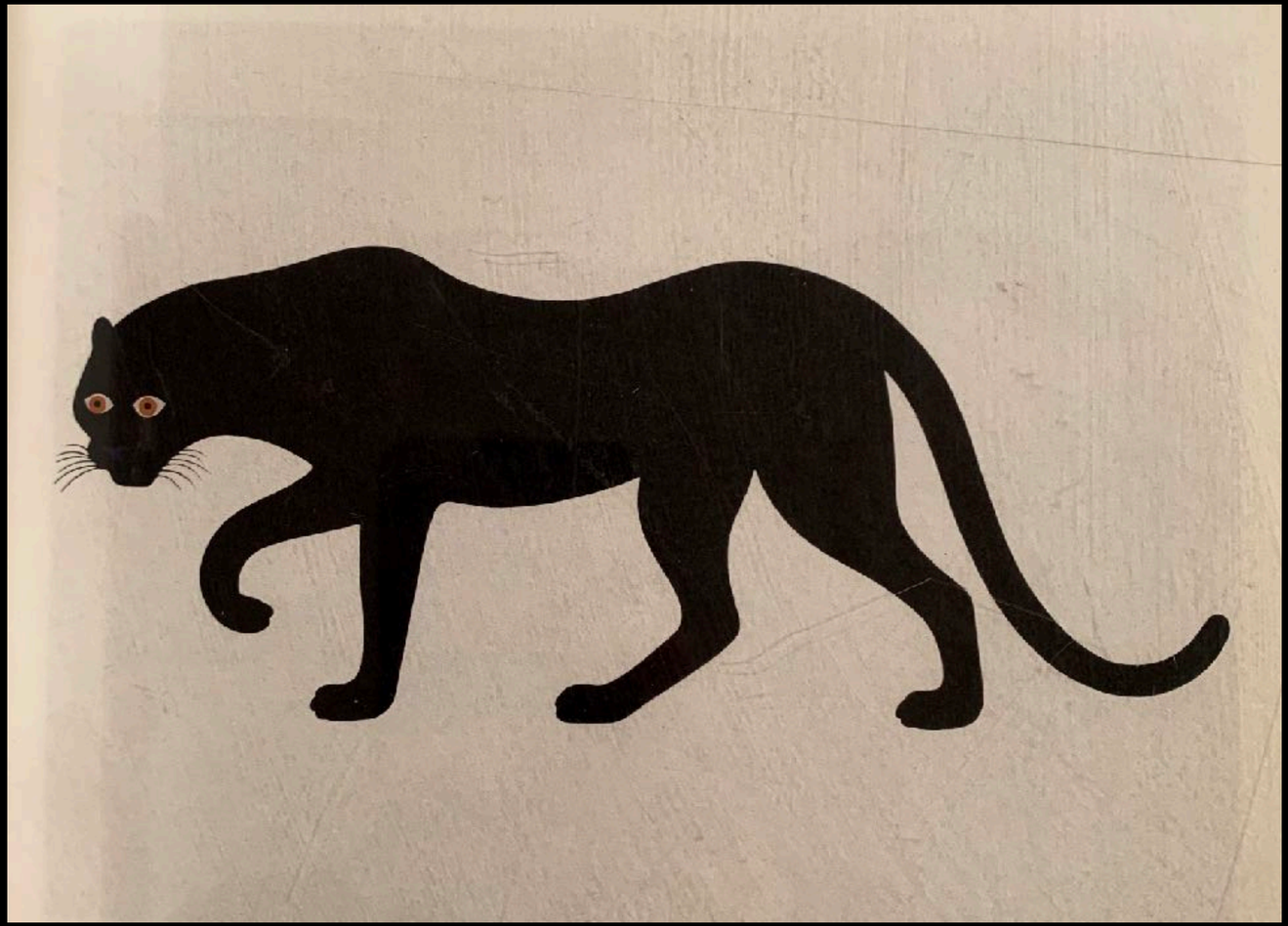


(288)
1955, prog. 162; manifesto per « Re Fame »
(dramma di Andreev);
verde-nero e oro, cm 50×35.

(289)
1957-1959, prog. 333, ecc.; inviti per mostre,
a tre dimensioni ma riducibili a due
per la spedizione.

(290)
1961-1967, prog. 603; quattro sovrastampe del « Posto dei giochi »
quali simboli del paesaggio naturale suggeriscono al
bambino proiezioni possibili (vedi anche figg. 327-334).

(291)
1957-1965, prog. 346, 769; uno degli animali del « Gioco delle
favole »; la pantera è definita nei suoi aspetti tipologici
e caratteriali (vedi anche figg. 179-180, 196, 324-326).



Enzo Mari

IL GIOCO DELLE FAVOLE
THE FABLE GAME

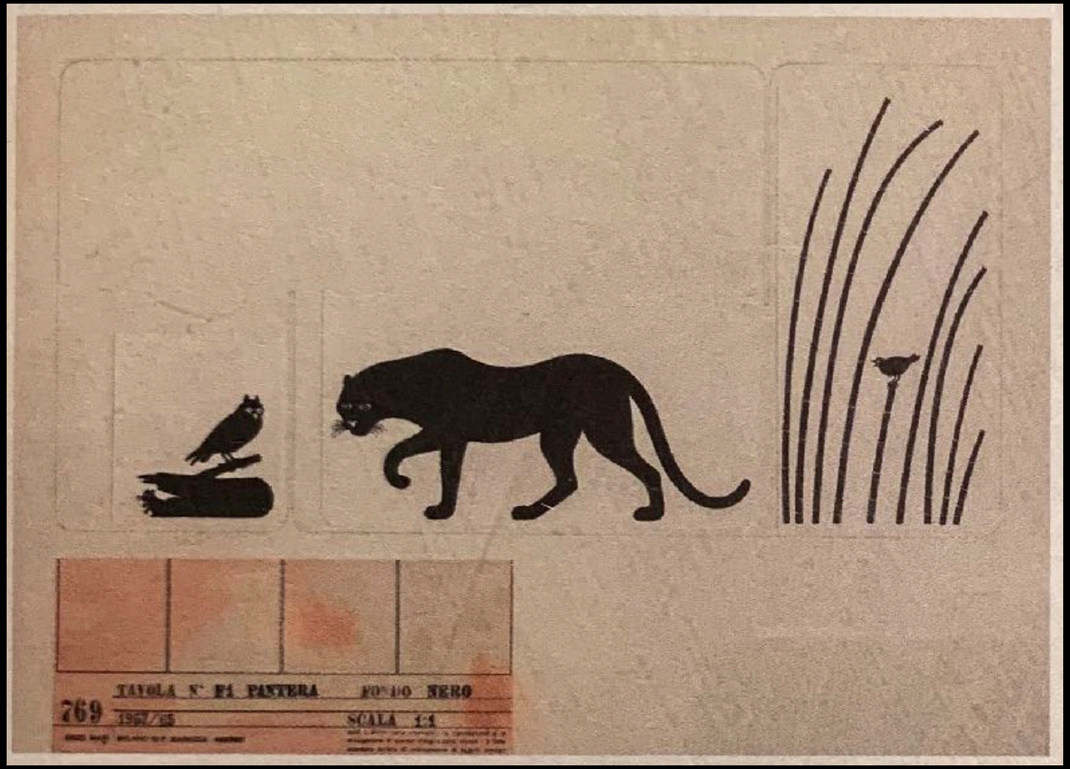
DANESE
MILANO

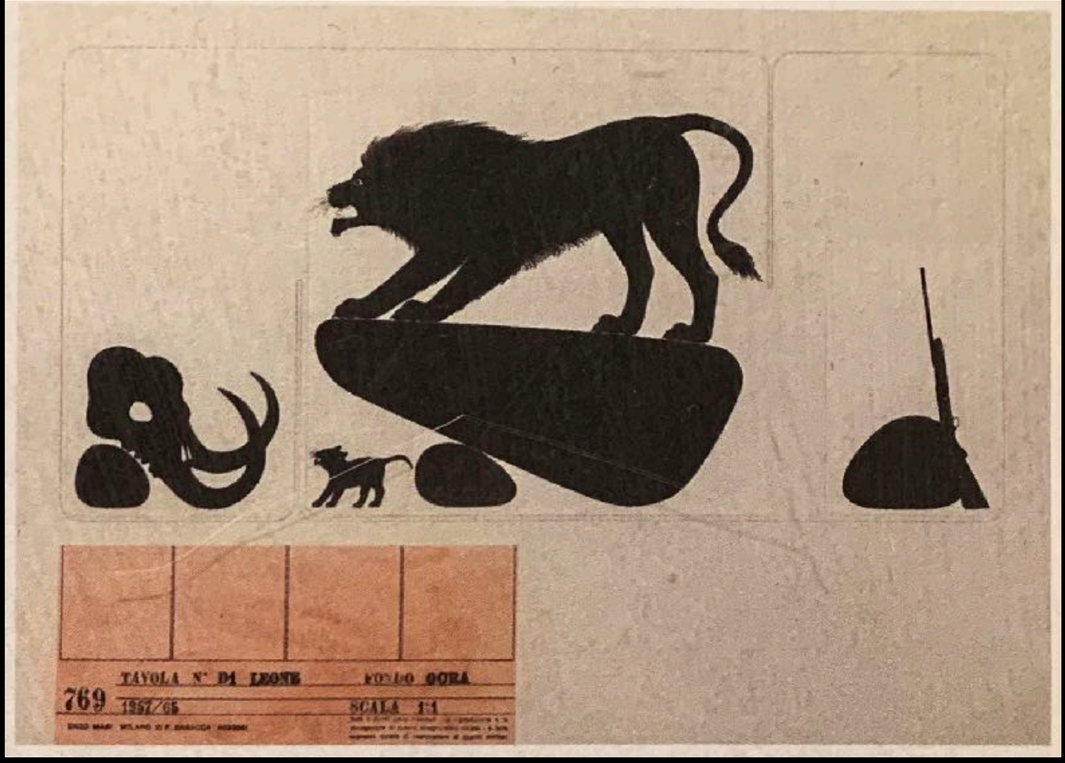
RIDURRE A mm. 213

31,1

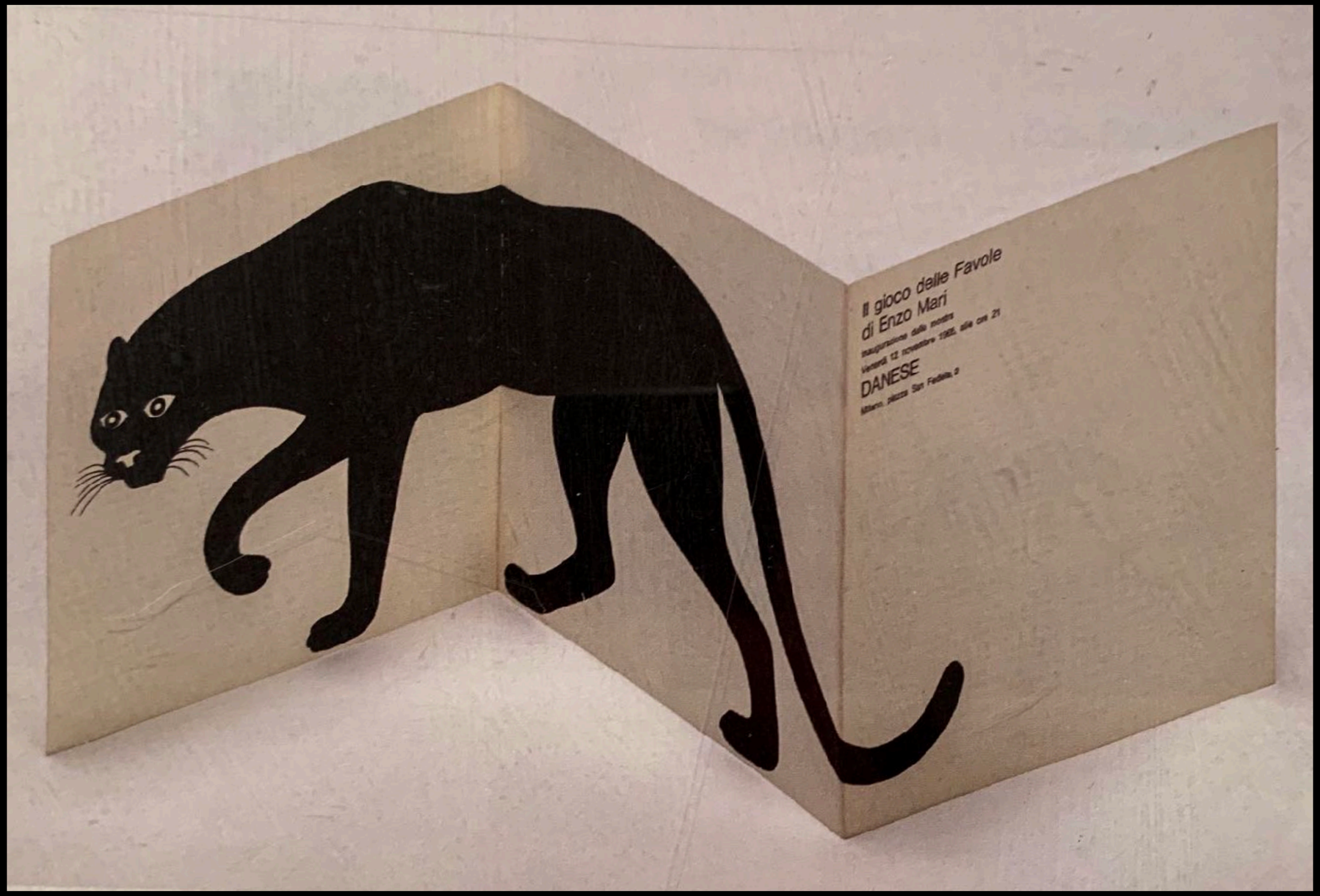
785 DANESE
IL GIOCO DELLE FAVOLE
D1
67

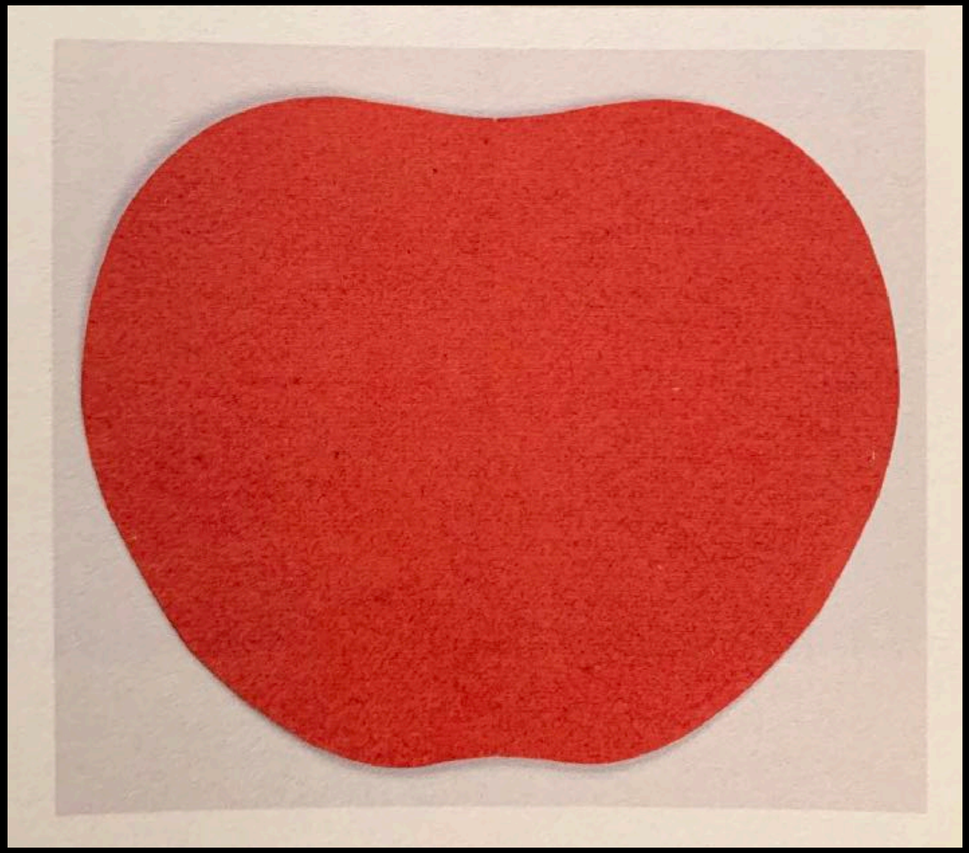
ENZO MARI MILANO 10 P. BARACCA 4880651


769
TAVOLA N° 84 PANTERA
FONDO NERO
1967/68
SCALA 1:1

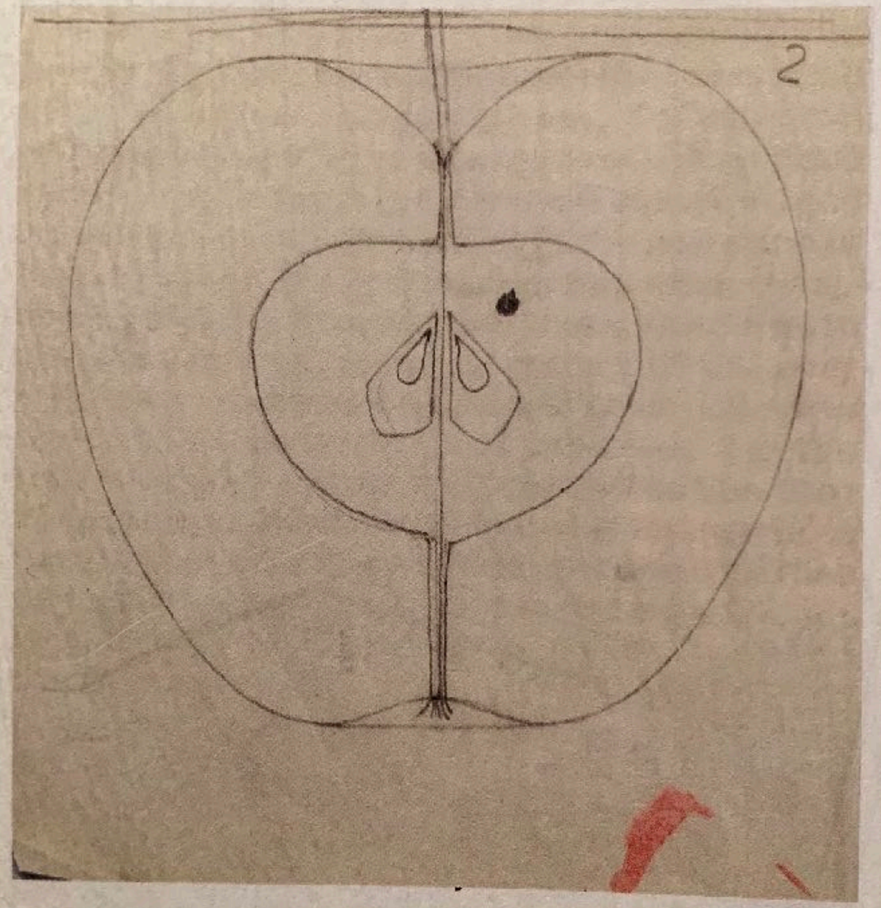

769
TAVOLA N° 84 LEONE
FONDO OCRA
1967/68
SCALA 1:1

1957. *The fable game*, colour study for the panels (front), graphite and Indian ink on PVC plate with collage additions and handwritten notes, 230 x 460 mm each. Archivio E. Mari, City of Milan, CASVA


Il gioco delle Favole
di Enzo Mari
inaugurazione della mostra
Venerdì 12 novembre 1982, alle ore 21
DANESE
Milano, Piazza San Fedele, 3



1958/1969. *La mela e la farfalla*, sketches nos. 2, 3, 4 and 5, graphite on tissue paper, 175 x 167 mm each. Archivio E. Mari, City of Milan, CASVA



IELA ED ENZO MARI

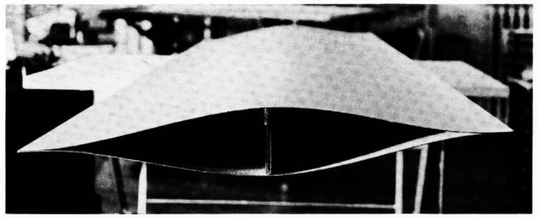
LA MELA E LA FARFALLA

EMME EDIZIONI

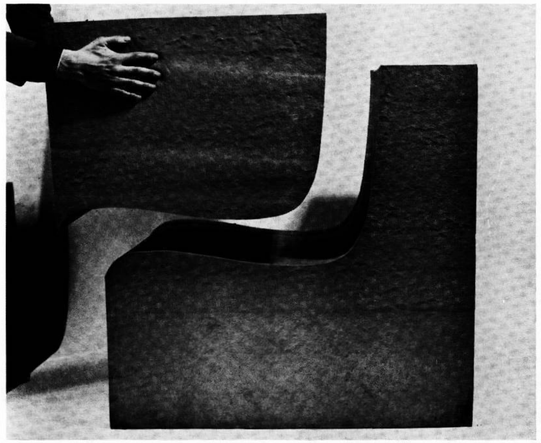
LA PRODUZIONE DI SERIE

La produzione di serie consentita dalle nuove tecniche tende sempre più ad escludere l'intervento manuale. Si va così dalla presenza dell'operaio (che interviene sia con opera-

Oggetti d'uso realizzati mediante stadi successivi di lavorazione.

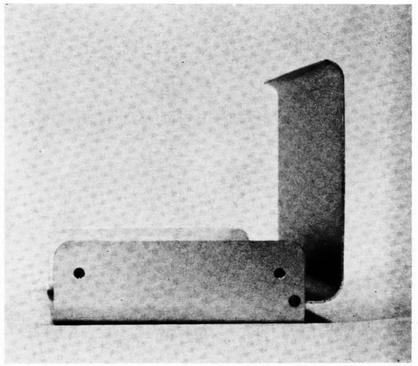


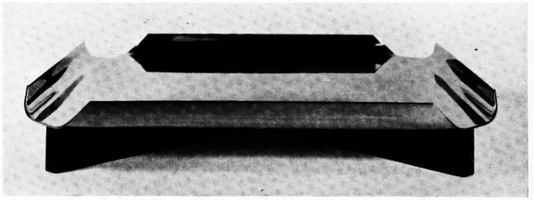
(227-228)
1967, prog. 875; parete sospesa: ogni pannello è costituito da due fogli di laminato plastico leggero (da rivestimento) incollato lungo i bordi laterali e messo in tensione da una sola asta di legno; ogni pannello cm 76×205.



(229)
1966, prog. 804; modello; sedile ricavato con il solo taglio (senza altri interventi) da un blocco di materiale plastico; ricerca poi utilizzata per la produzione di serie.

(230)
1964-1969; strutture portanti di cartone cannettato (vedi figg. 162-170).

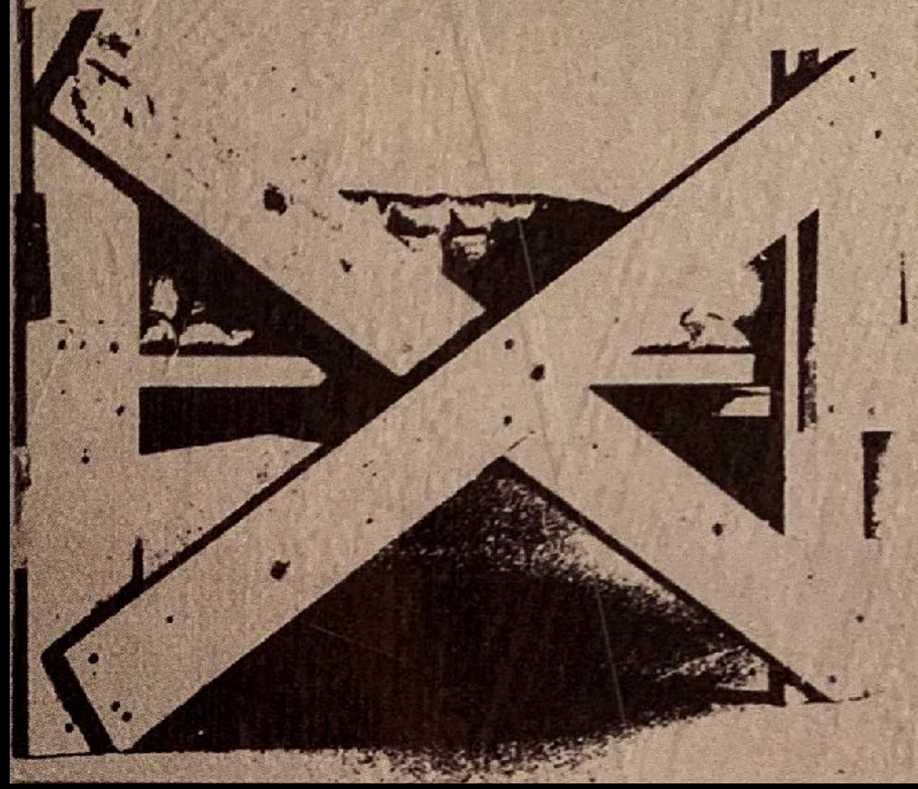


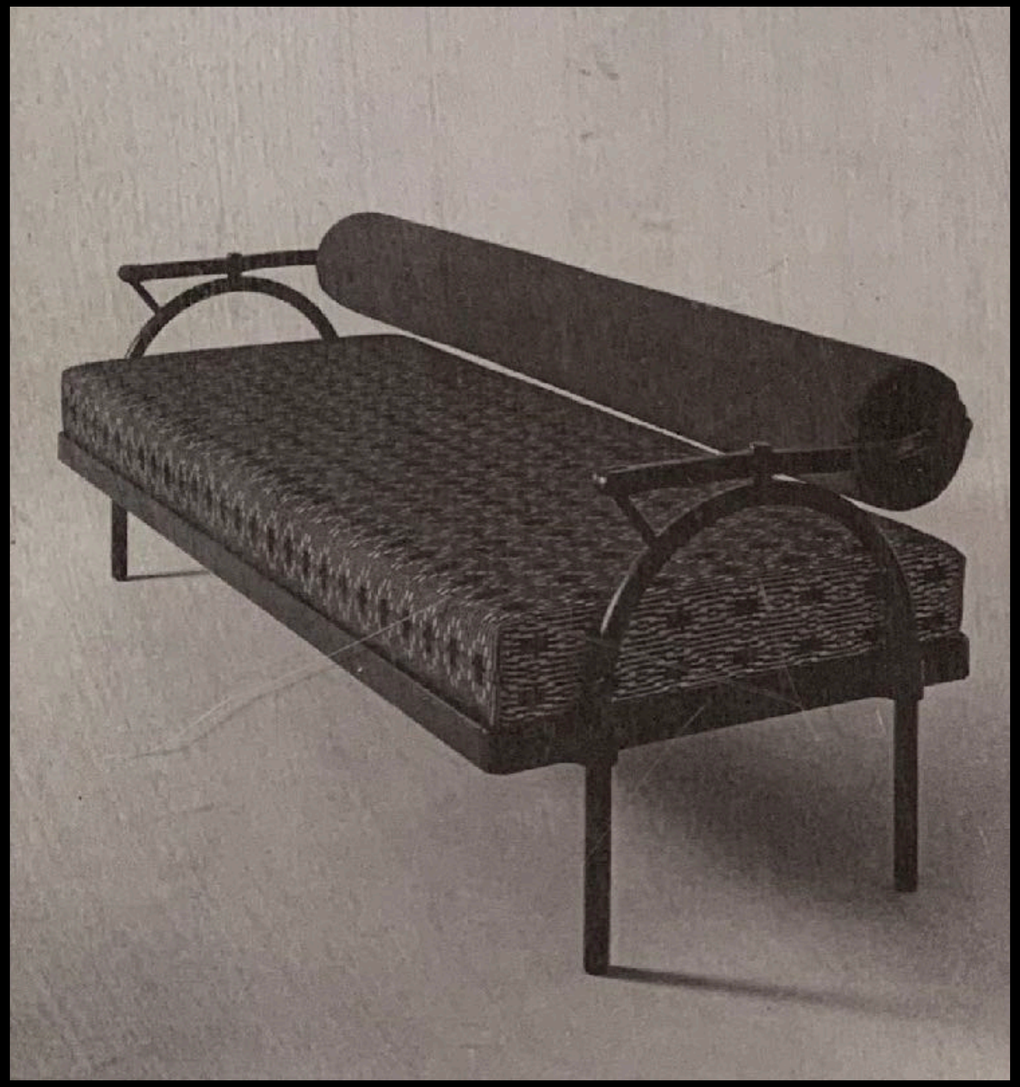


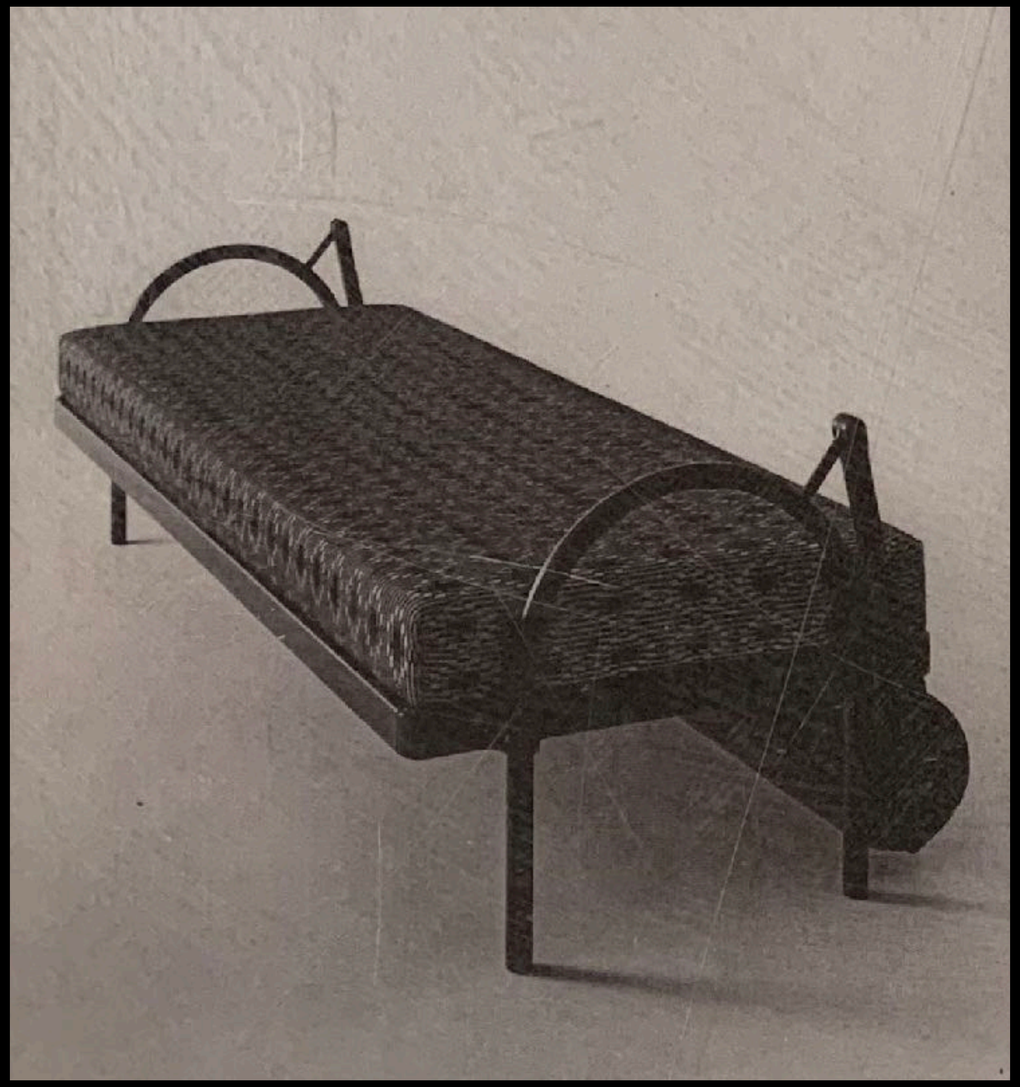
(231-232)
1960, prog. 507-508; scatola e vassoio;
lamiera di acciaio inossidabile tagliata e piegata, legno naturale;
cm 15×30×15, cm 30×30×5.

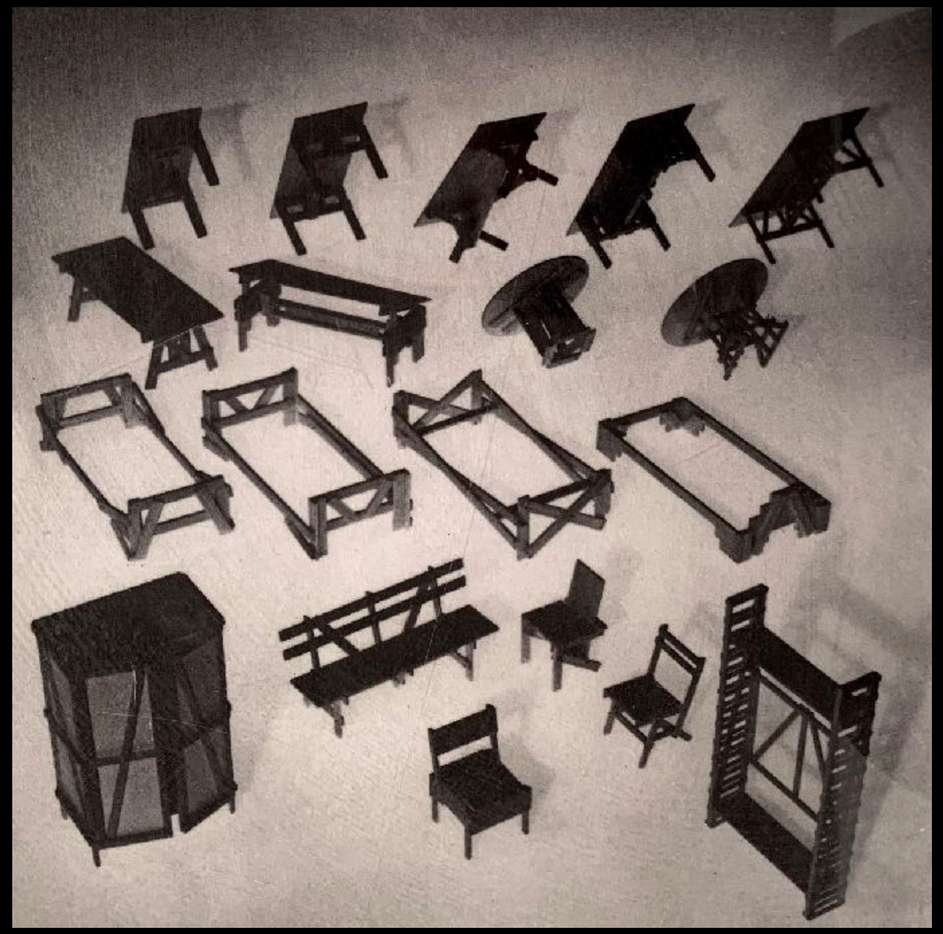
Enzo Mari

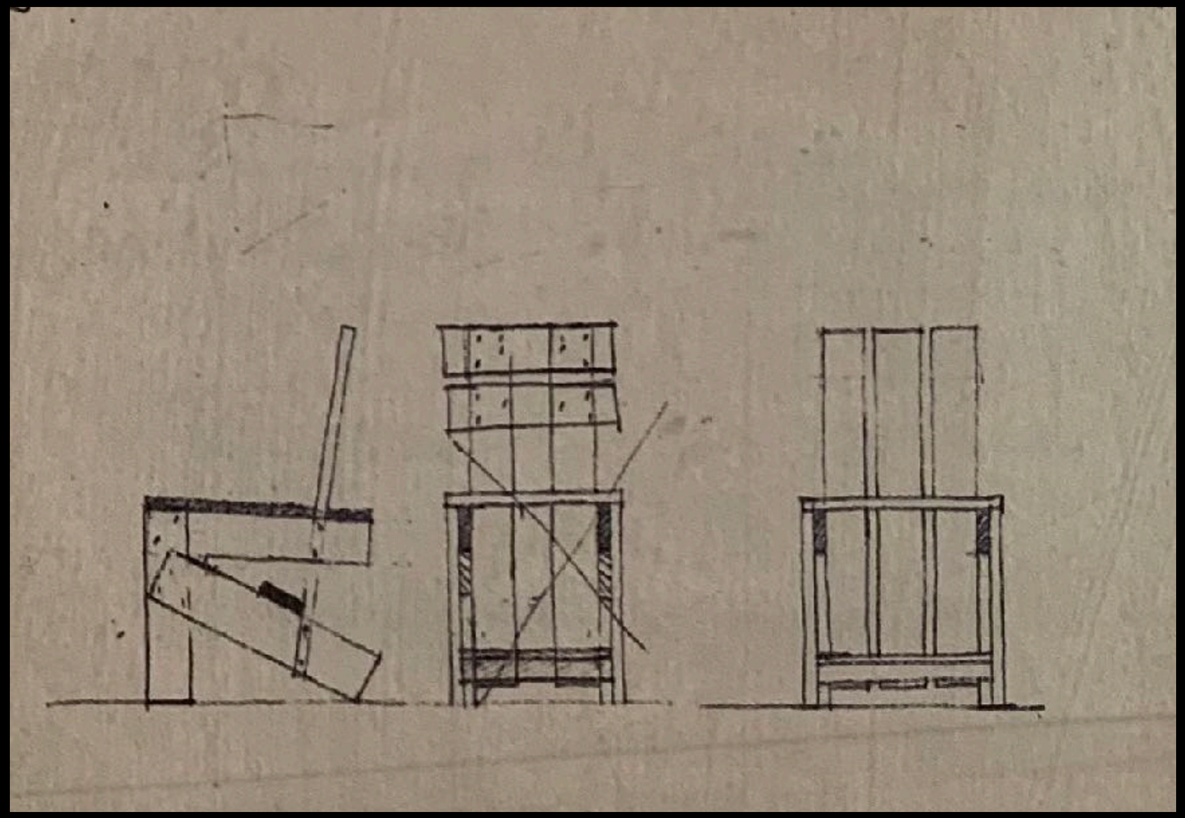
PROPOSTA PER UN'AUTOPROGETTAZIONE

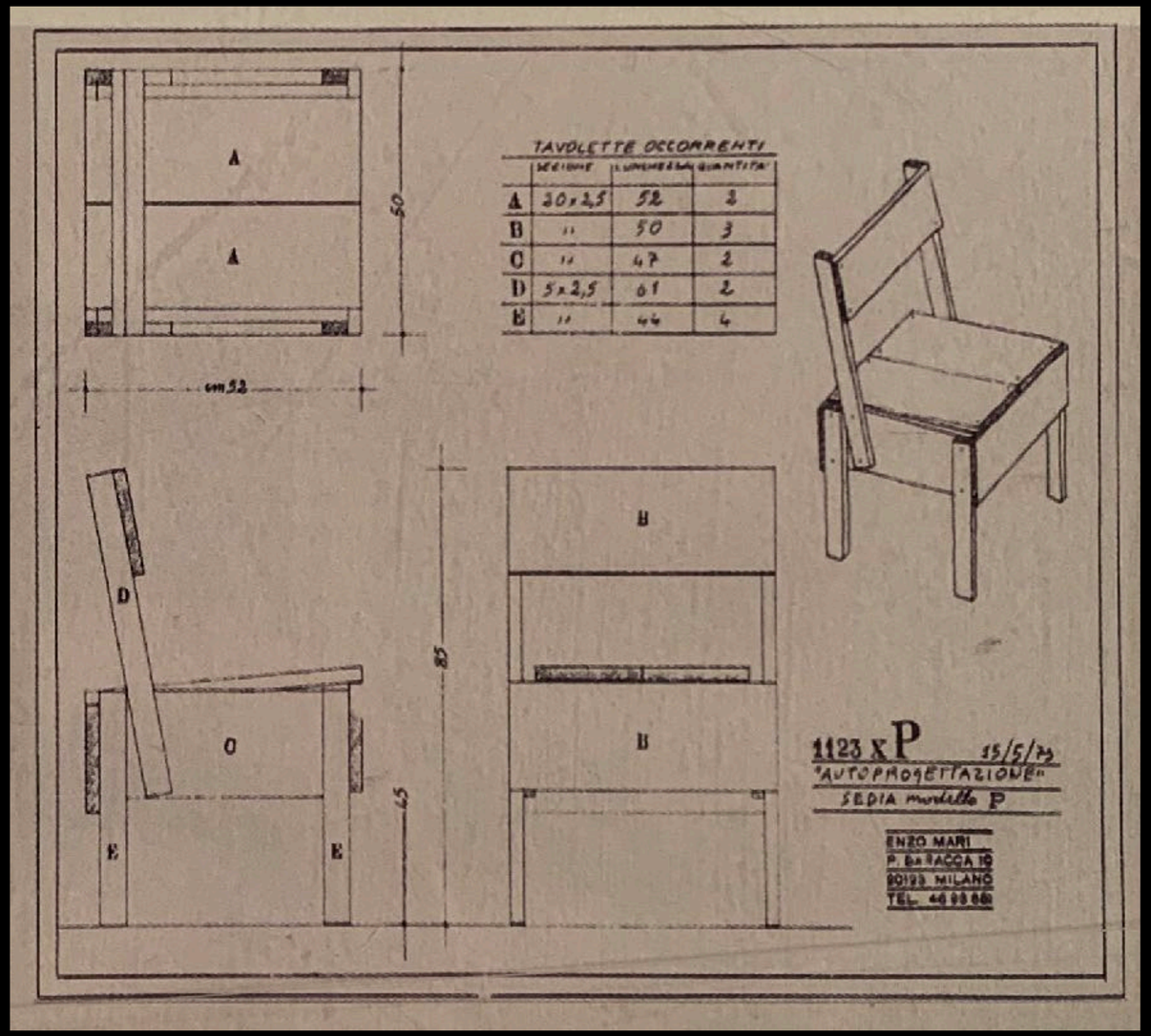


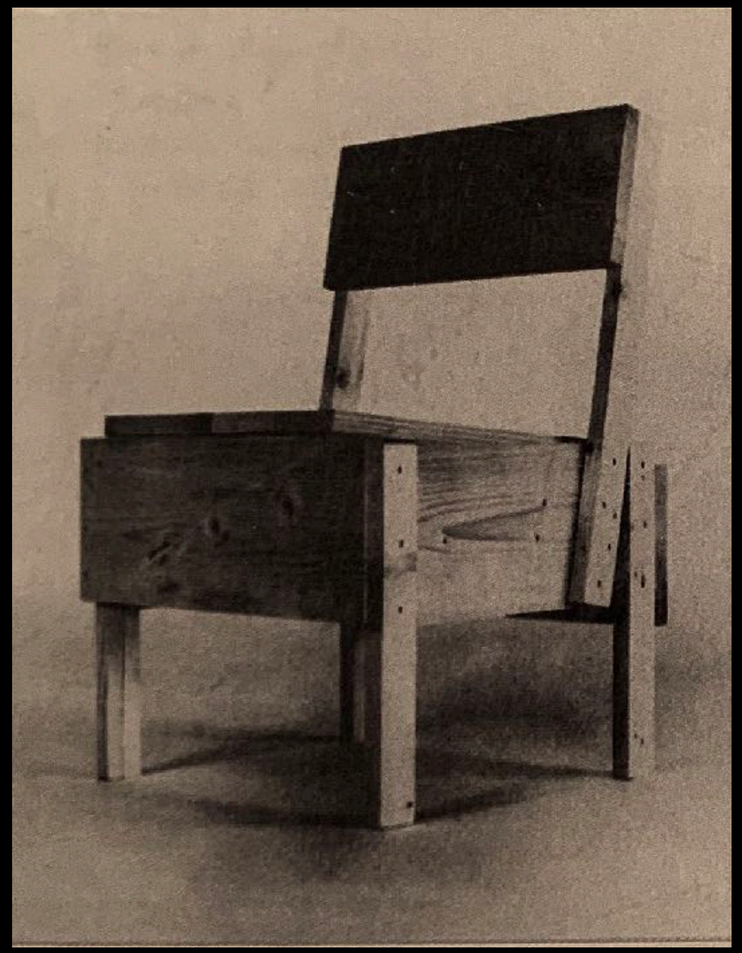









A
A
50
cm 52
TAVOLETTE OCCORRENTI
SEZIONE
LUNGHEZZA
QUANTITA'
A 20x2,5 52 2
B " 50 3
C " 47 2
D 5x2,5 61 2
E " 44 4
D
C
E
E
B
B
85
45
1123 x P
15/5/73
"AUTOPROGETTAZIONE"
SEDIA modello P
ENZO MARI
P. Sa RACCA 10
20123 MILANO
TEL. 46 93 66



50

Firenze 6/9/74

Sig, Mari

la presente per metterla al corrente che colui che scrive approva incondizionatamente la proposta che Lei ha illustrato su "Paese sera".

Sono interessato quindi al Suo catalogo in modo da poter orientarmi per la costruzione di qualcosa "fatto con le mie mani".

Sono sicuro che Lei a questo punto si dirà di trovarsi di fronte al solito maniaco interessato alla vicenda esclusivamente perchè Vi intravede la possibilità di esercitarsi in un nuovo hobby per passare il cosiddetto "tempo libero" (uno dei tanti miti che la nostra civiltà ci regala per illuderci di non essere condizionati). Lei trova in me lo confesso a malinquore, il classico impiegato completamente integrato per forza di cose che vede in iniziative di questo genere il suo ultimo tram, quello da non perdere.

./.

11 July 1974

Galleria Milano
Via Manin 13,
20121 Milano, Italy

Re: Enzo Mari Catalog

Gentlemen:

We are interested in your designs and would like to work on some of the plans by Mr. Enzo Mari.

Would you kindly send catalog of his log and Plank constructed furniture to: Mr. Byrd Drucker
Star route
Hadley N.Y. 12835
U.S.A.

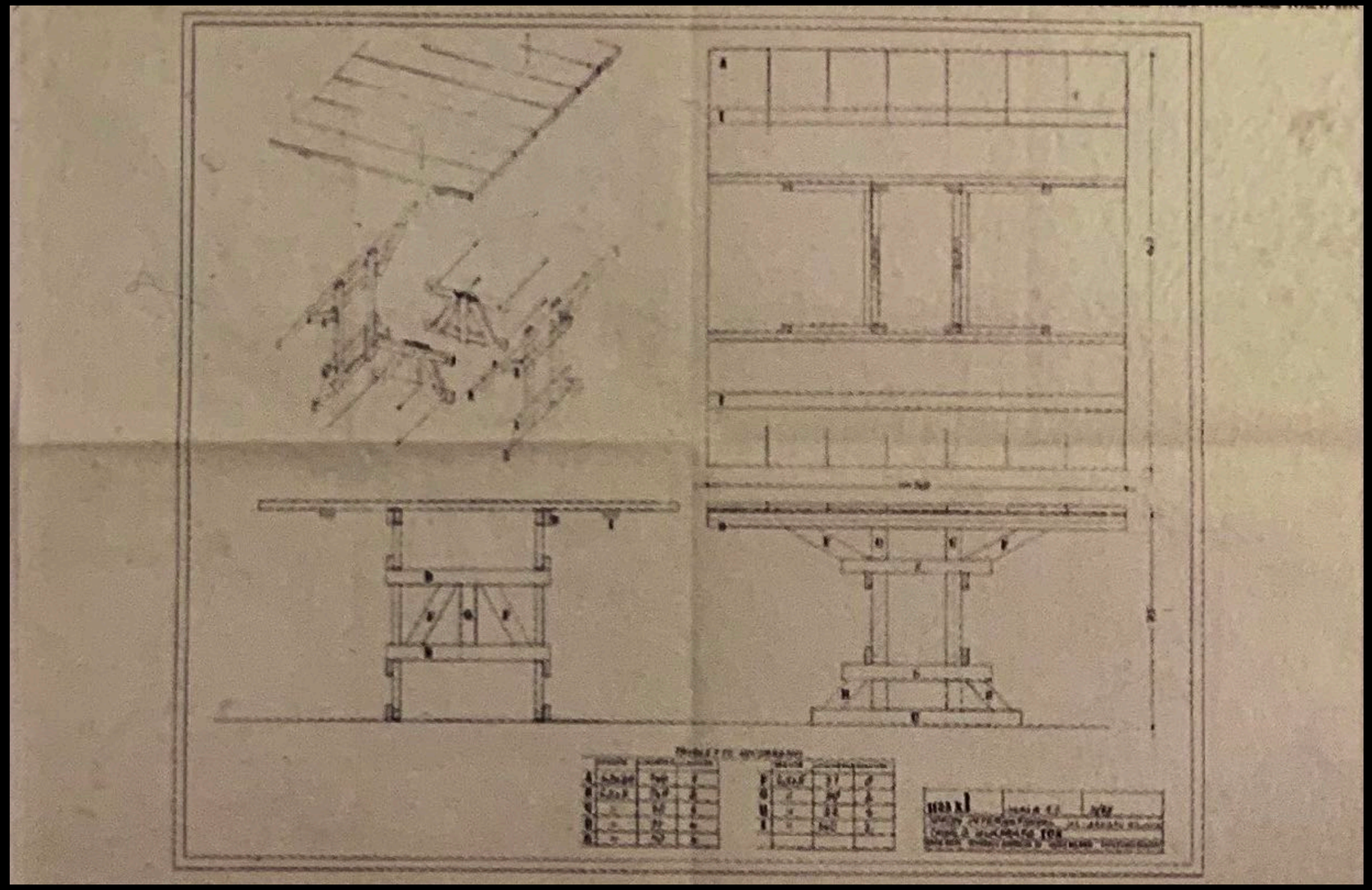
We will attempt to fulfil these designs using the natural woods of the Adirondak area in N.Y. State.

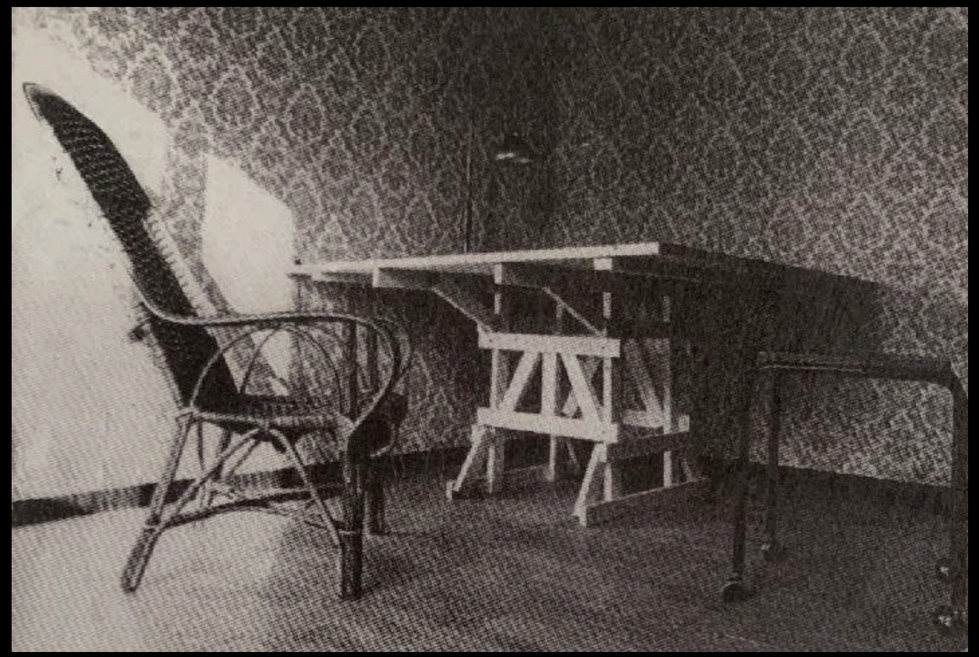
Much luck in your enterprises.
Enclosed is a check for $2.00 to cover the cost of the catalog. If there any additional charges, send the catalog and I will gladly reimburse you by Mail. I want to complete one or two pieces by the end of August.

Sincerely

R

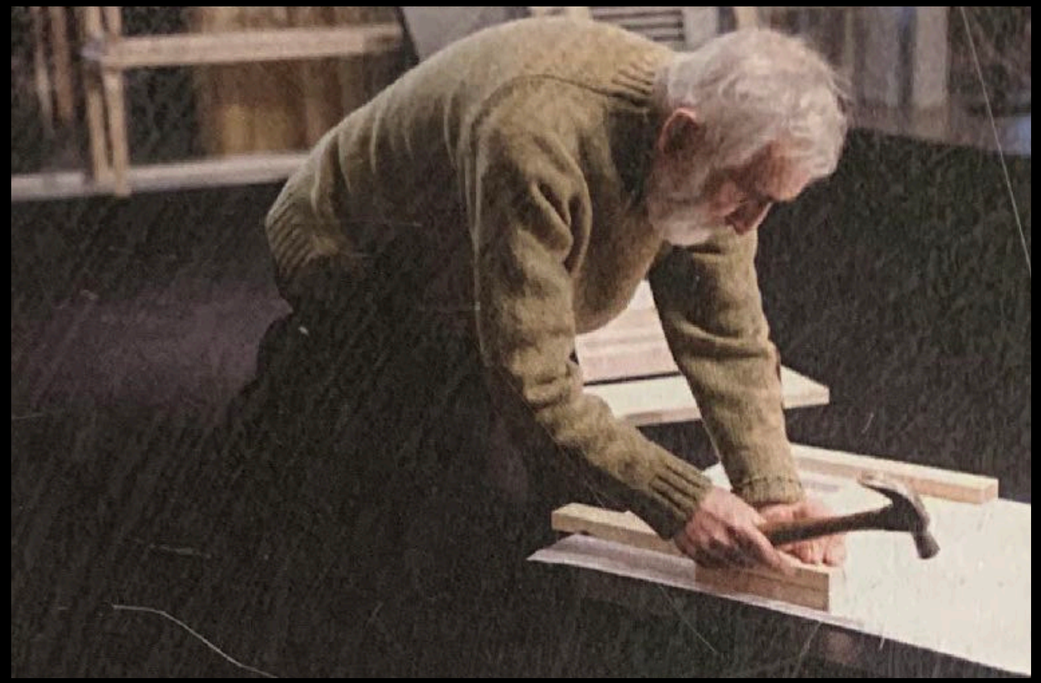
Enc.

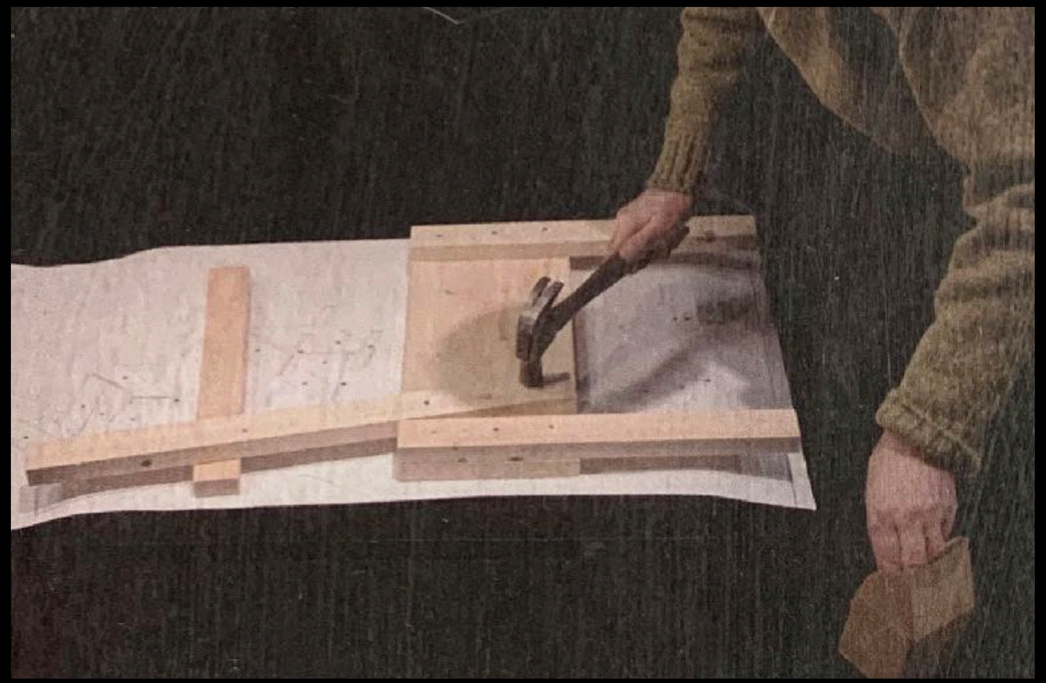




"Tavolo quadrato" in vita.
grazie x l'idea.
Spesa a Reggio Emilia
£ 26.500.
Desidererei sapere, se avete proposte x {ARMADI / Armadi} (oltre a quello del catalogo "Prop. x mi autoprogettazione")

RE. il 21. [illegible]





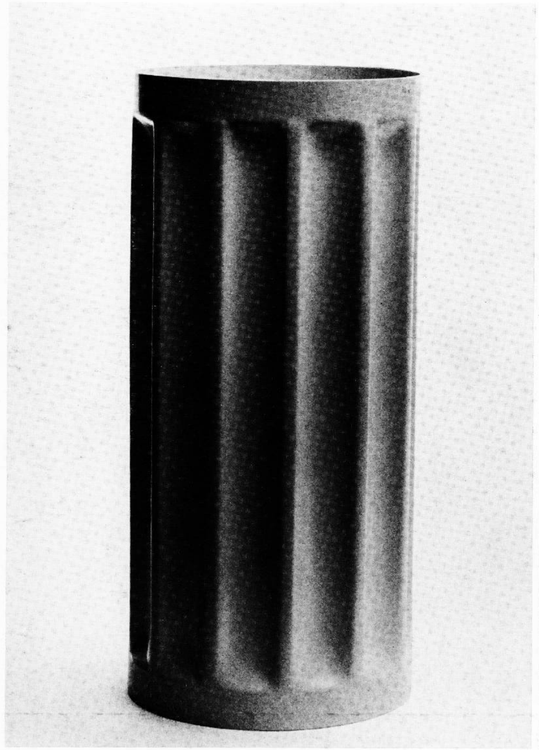
LA COMUNICAZIONE VISIVA

(come eliminazione del superfluo)

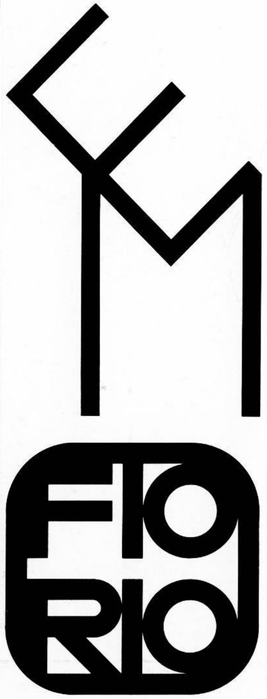
Il grado di comprensibilità di quanto recepiamo visivamente varia secondo il livello di codificazione di linguaggio usato o usabile dal progettista o secondo, ma secondariamente, il grado di conoscenza che di tale linguaggio ha colui al quale è diretto.

Interventi consistenti nella comunicazione di significati mediante linguaggi codificati e con l'eliminazione di ogni immagine superflua.

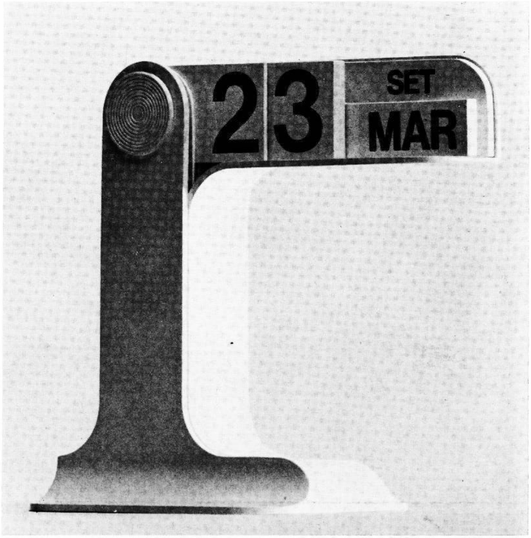
Da questa relazione nascono anche le premesse per attuare l'« immagine coordinata » (cioè la costante ricorrenza dei simboli e delle loro relazioni costituenti l'immagine signifi-



(275)
1969, prog. 971; contenitore;
tubo di PVC stampato sotto vuoto; cm 25×55.



(276-277)
1958, prog. 421, 491; due marchi.

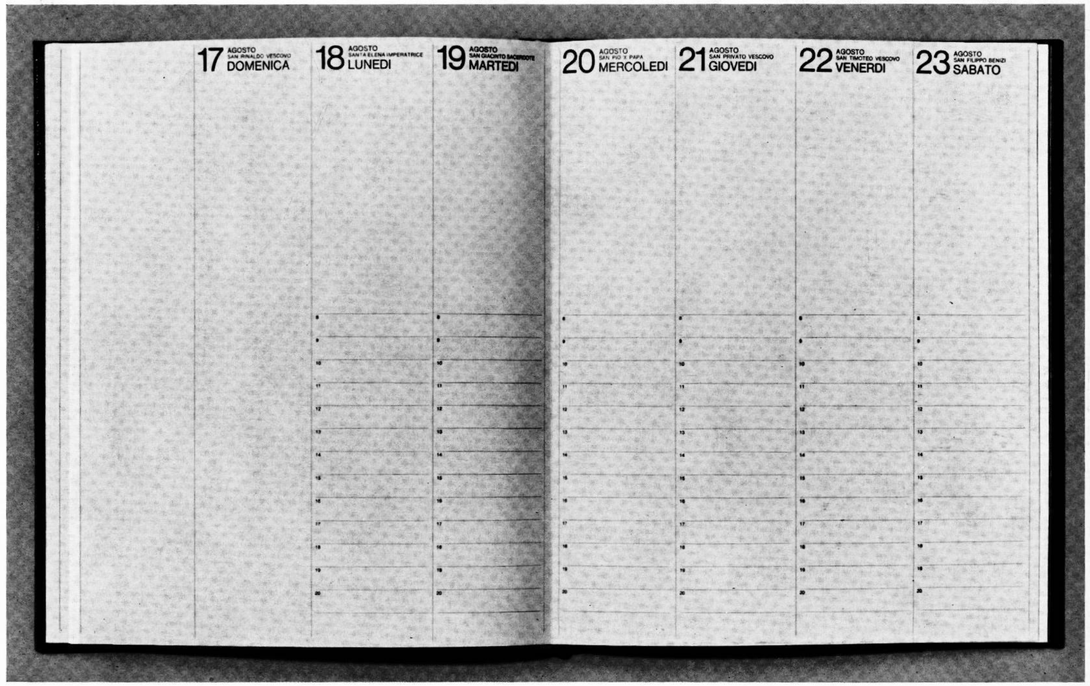


(278-279)
1966, prog. 823; calendario perpetuo;
ABS; cm 17×16×9.

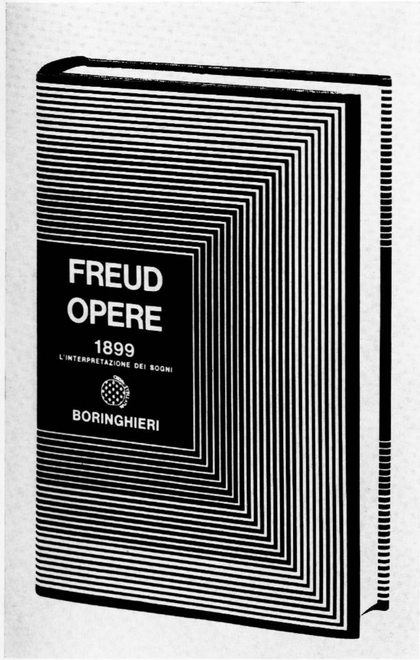
Inoltre, alla comunicazione implicita nell'immagine stessa di ogni progetto, si può sovrapporre una ulteriore comunicazione i cui contenuti trascendono quelli propriamente visivi.

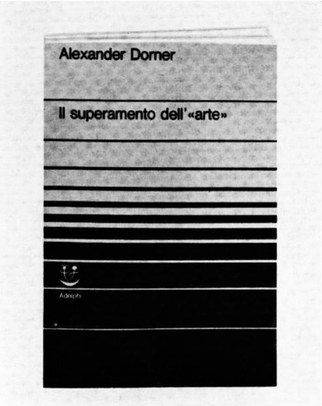
cante di un certo problema in ogni sua manifestazione).

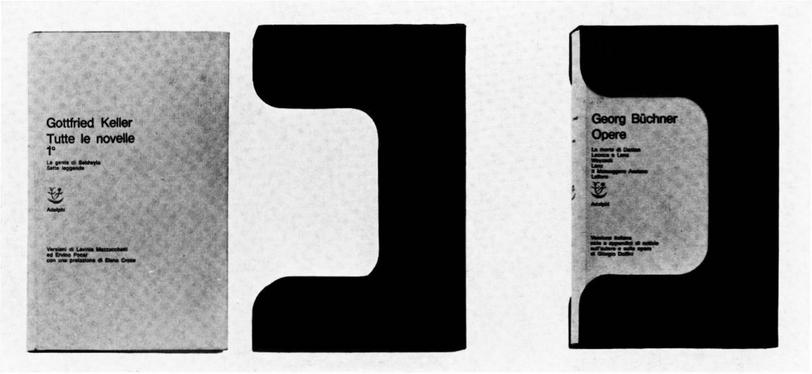
(280)
1962, prog. 677; calendario perpetuo; supporto di alluminio, fogli mobili di materia plastica bianca, numeri neri; cm 31×31.

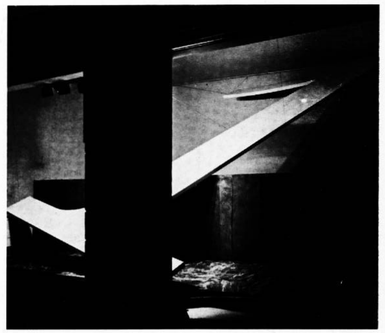


(281)
1968, prog. 897; agenda da tavolo;
carta bianca opaca, caratteri neri; 148 pagine, cm 22×26.









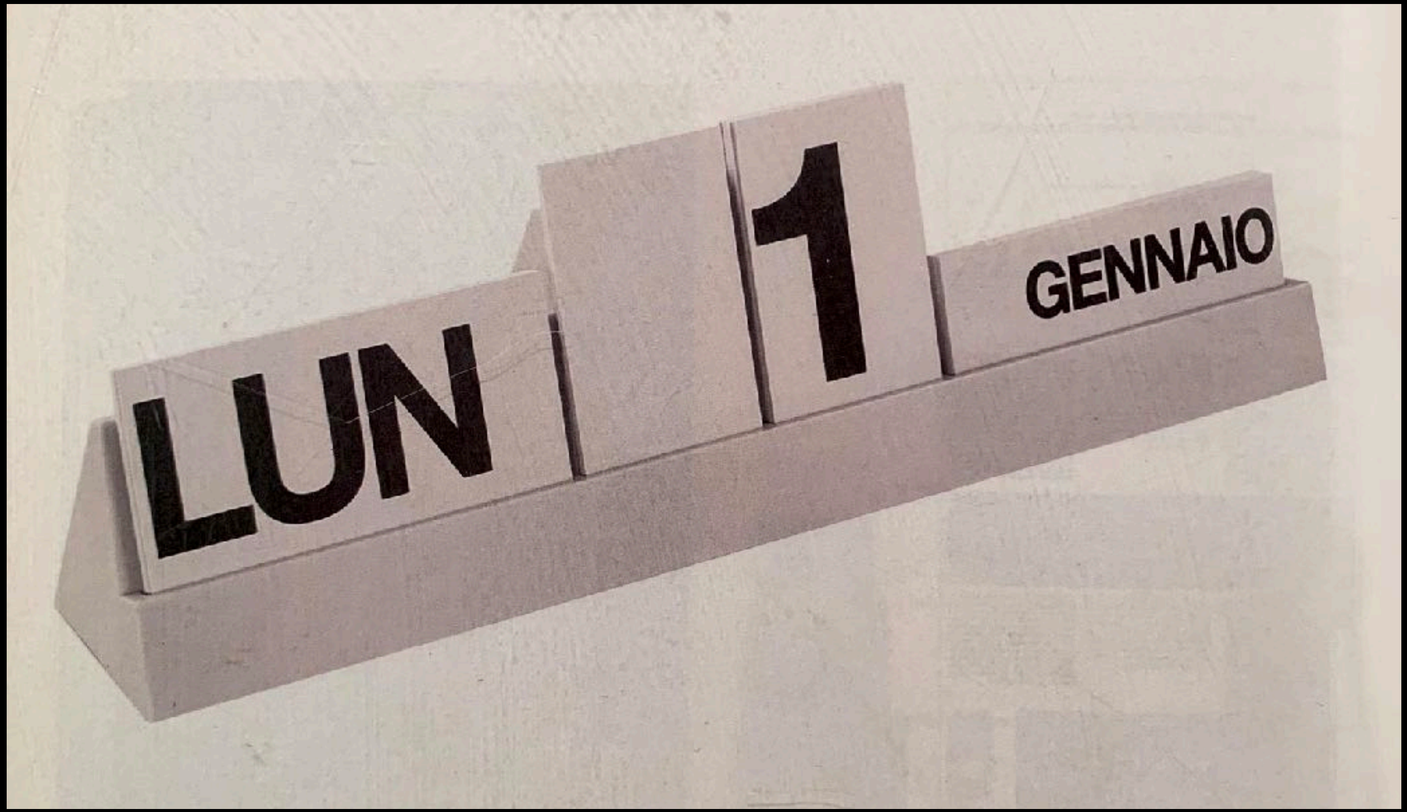
(284)
1967, prog. 828; copertine per una collana di psicoanalisi; bianco e nero, cm 15×22.

(285)
1963, prog. 704; copertina e custodia per una collana di classici; bianco e nero, cm 21×13.

(286)
1963, prog. 705; copertina per una collana di saggi; il rigato decrescente varia di colore per ogni volume; cm 20×14.

(287)
1968, prog. 943; allestimento in occasione della XIV Triennale di Milano dedicata al Grande Numero...; legno bianco, cm 1200×500.

05
IV
APRILE
VEN


LUN
1
GENNAIO

17 DOMENICA | 18 LUNEDI | 19 MARTEDI | 20 MERCOLEDI | 21 GIOVEDI | 22 VENERDI | 23 SABATO

La presente edizione delle Opere psicologiche complete di Freud, in 12 volumi, è integrata dalla pubblicazione degli Epistolari di Sigmund Freud:
1. Lettere 1873-1939
2. Lettere a Wilhelm Fliess
(Le origini della psicanalisi)

FREUD
OPERE

1899
VOLUME 2

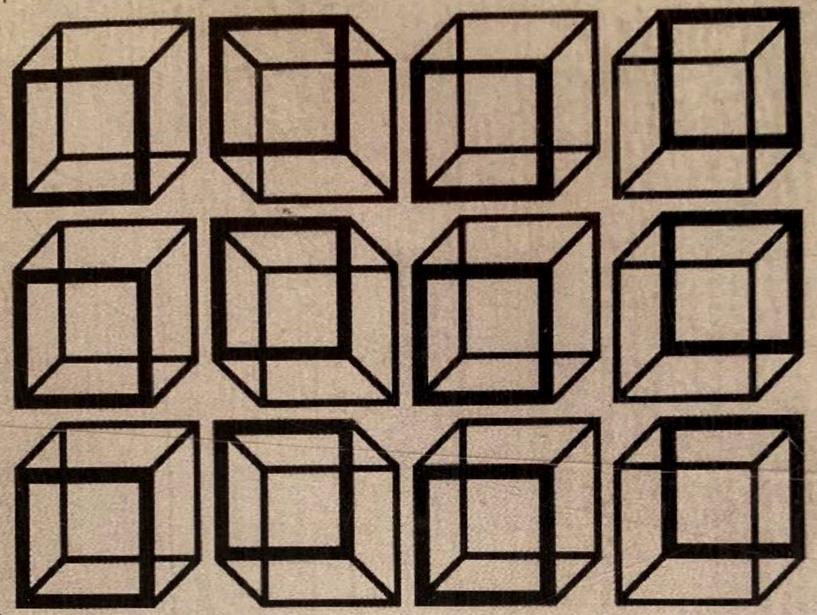
BORINGHIERI

FREUD
OPERE

1899
L'INTERPRETAZIONE DEI SOGNI

BORINGHIERI

Nessuno che voglia accostarsi allo studio della psicoanalisi può prescindere dalla lettura dell'Interpretazione dei sogni, l'opera capitale di Freud.
Il "nuovo contributo alla psicologia che sorprese il mondo" quando apparve la prima volta alla fine del 1899.
"La più valida" di tutte le sue scoperte, "intuizione che capita, se capita, una volta sola nella vita", come Freud scrisse pochi anni prima di morire, l'Interpretazione dei sogni viene ora presentata al lettore italiano rigorosamente annotata e con un'introduzione di C. L. Musatti, come terzo volume delle Opere.
Condotta sul testo critico, l'edizione è corredata di tutte le numerose varianti, aggiunte, correzioni, annotate dall'autore per ciascuna delle otto edizioni pubblicate fino al 1930.
Si può così assistere e partecipare, seguendo la stessa trama dell'opera, alla formazione graduale della scoperta che ha più radicalmente mutato la prospettiva della cultura moderna.



1311	F	1	30.9.80

BORINGHIERI

COPERTINA UNIVERSALE SCIENTIFICA

ENZO MARI PIAZZALE BARACCA 10 20123 MILANO TELEFONO 4693651

tutti i diritti sono riservati, in ogni paese, compresi quelli di traduzione, adattamento, riproduzione anche parziale di questo disegno sono vietati; il fatto espressamente dichiarato di modificazione di progetto comporta

3/3

MANUALE DI
PSICHIATRIA

1

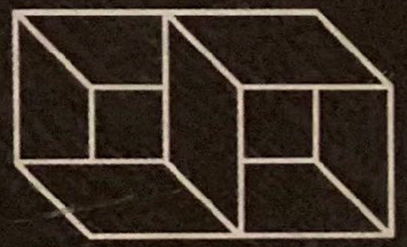
SILVANO ARIETI

BORINGHIERI

MANUALE DI PSICHIATRIA

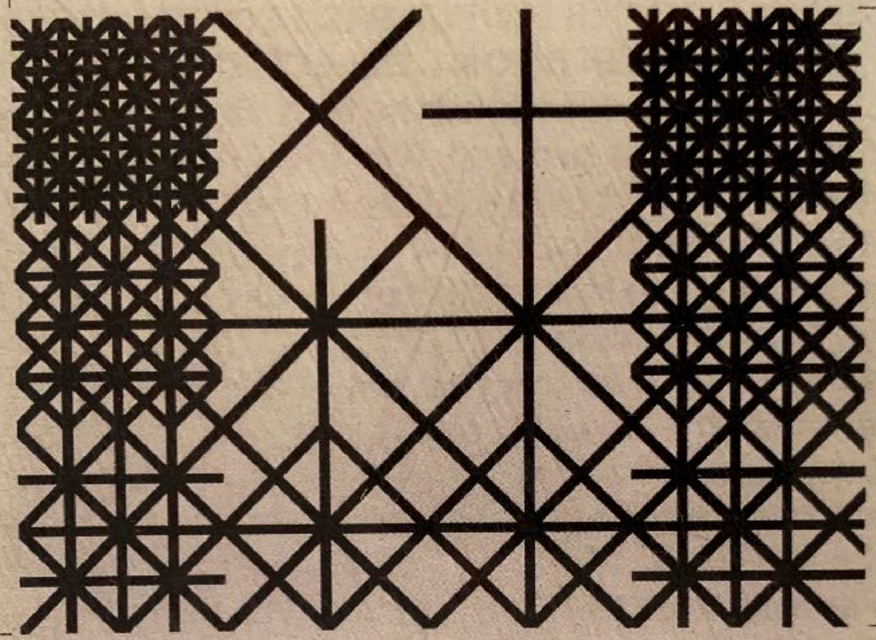
IN TRE VOLUMI A CURA DI

SILVANO ARIETI



1

BORINGHIERI



1311	A 1	18.9.80	

BORINGHIERI

COPERTINA UNIVERSALE SCIENTIFICA

ENZO MARI PIAZZALE BARACCA 10 20123 MILANO TELEFONO 4893551

Tutti i diritti sono riservati [illegible] la riproduzione e la divulgazione anche parziale di [illegible] sono vietate.
È fatto espresso divieto [illegible] riassunzione di oggetti similari.

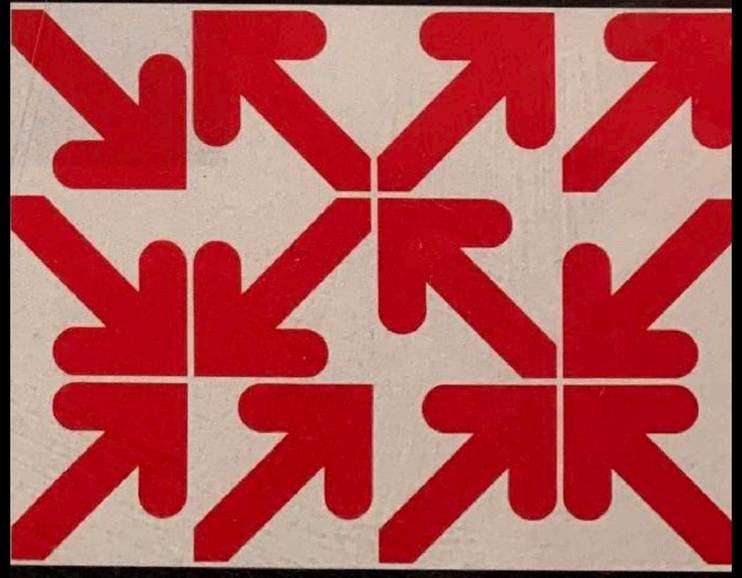
31,3

ADVARE A MM. 150
— FRECCE STAMPATE IN NERO SU FONDO BIANCO.
BATES: LA STORIA NATURALE
1015 BORINGHIERI
UNIVERSALE SCIENTIFICA
VOLUME N° 46

Marston Bates

LA STORIA NATURALE

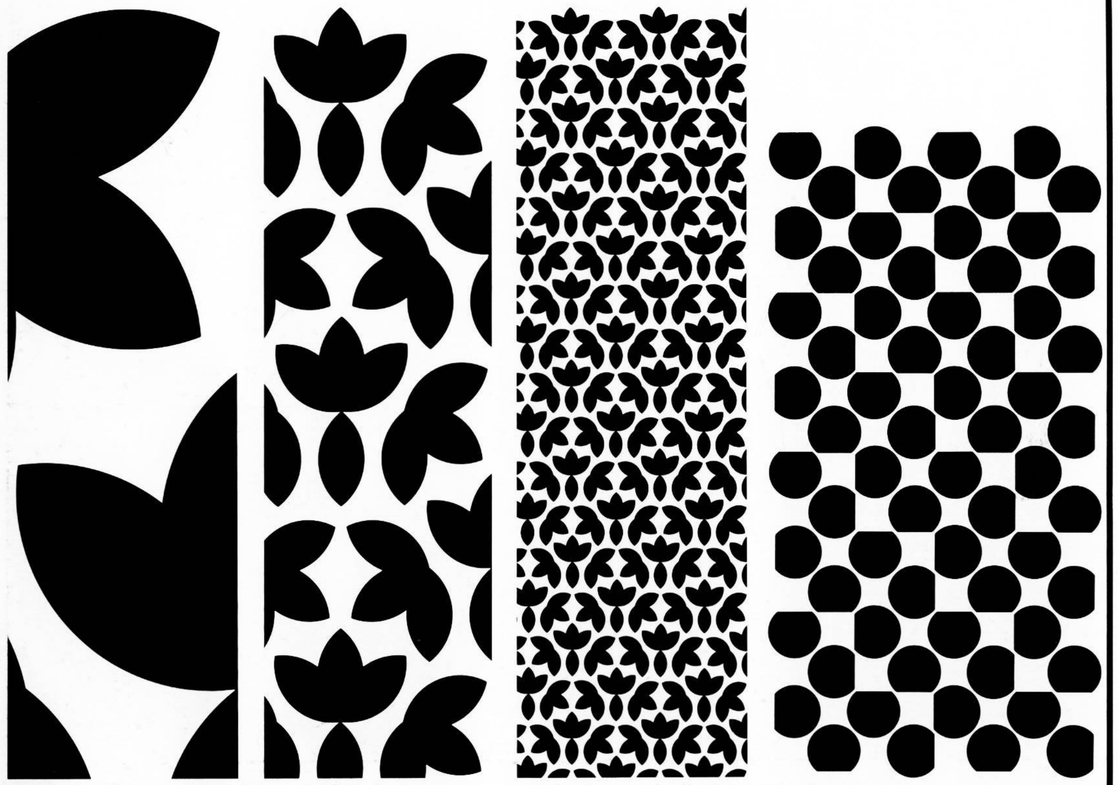
natura e metodi di una disciplina



Universale scientifica Boringhieri

lire 1200

limitazione dell'obsolescenza espressiva



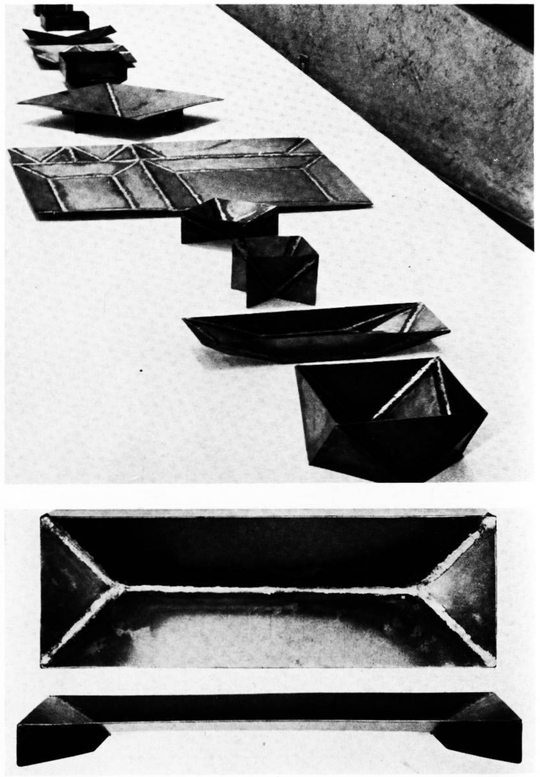
(197-199)
1969, prog. 976; disegno per stoffa da rivestimenti;
la necessità di realizzare il disegno in diverse dimensioni, senza alterarne l'efficacia, ha determinato le relazioni formali; le dimensioni di una foglia sono rispettivamente di cm 0,8 - 4 - 18.

(200)
1969, prog. 984; disegno per stoffa; scacchi e punti sovrapposti determinano un nuovo disegno senza perdere la loro semplicità formale.

LA PRODUZIONE SPERIMENTALE

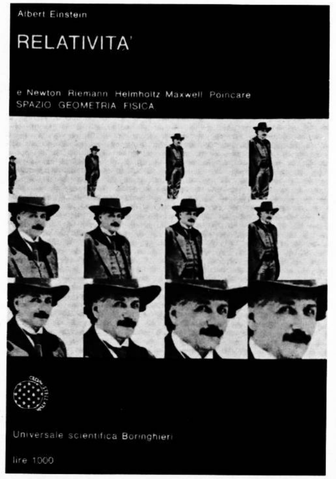
Le nuove macchine utensili, che sono facili da adoperare, semplificano il lavoro, ne riducono i costi e, senza limitare la libertà e la ricchezza formale, consentono anche la pro-

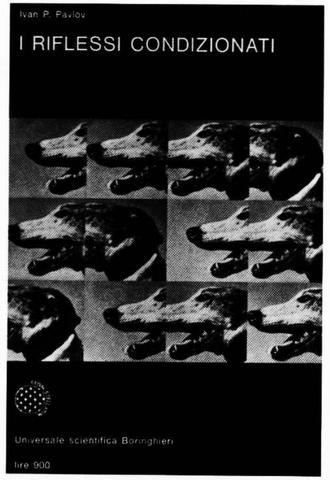
Oggetti d'uso — di metallo, di legno, di vetro, di marmo — nati da ricerche condotte sulla possibilità di utilizzare le

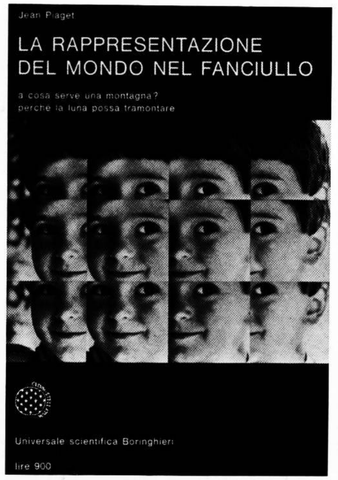


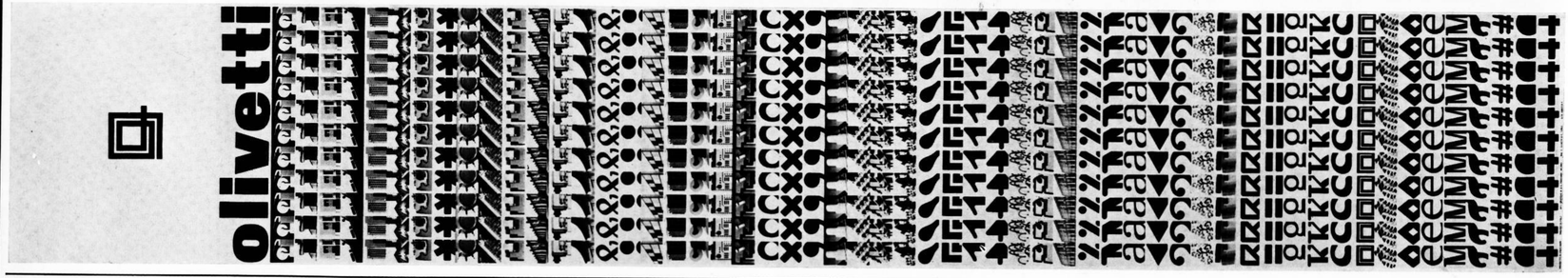
(201-202)
1958, prog. 419A; contenitori in lamiera saldata; parti di lamiera rifinite a macchina sono saldate da un operaio (non artigiano) senza rifiniture successive; il procedimento semplifica e diminuisce i costi di produzione.

Interventi consistenti nell'illustrazione di significati mediante la scomposizione e la riorganizzazione modulare di immagini, al fine di un loro succedersi o persistere percettivo.



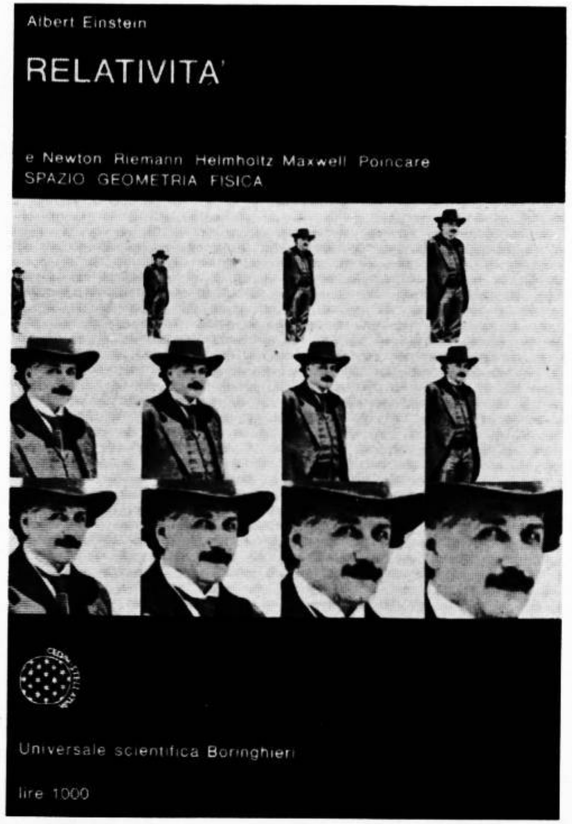


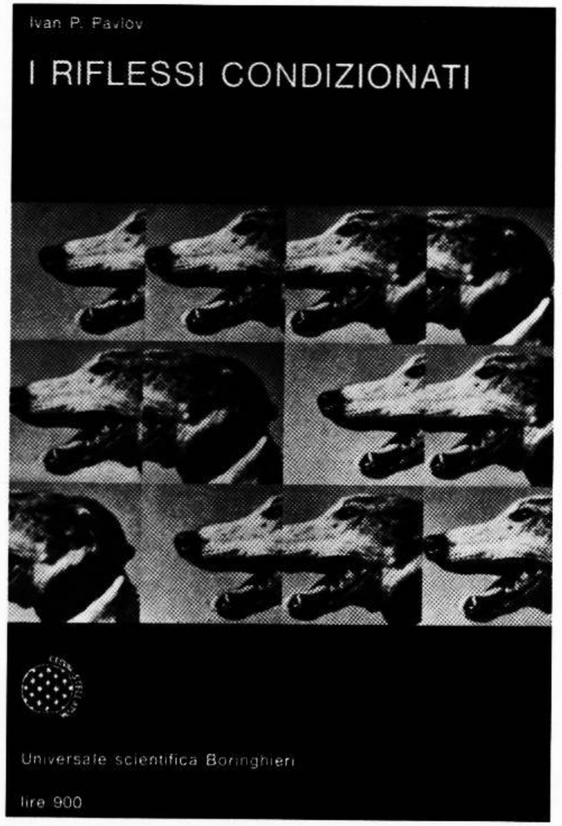


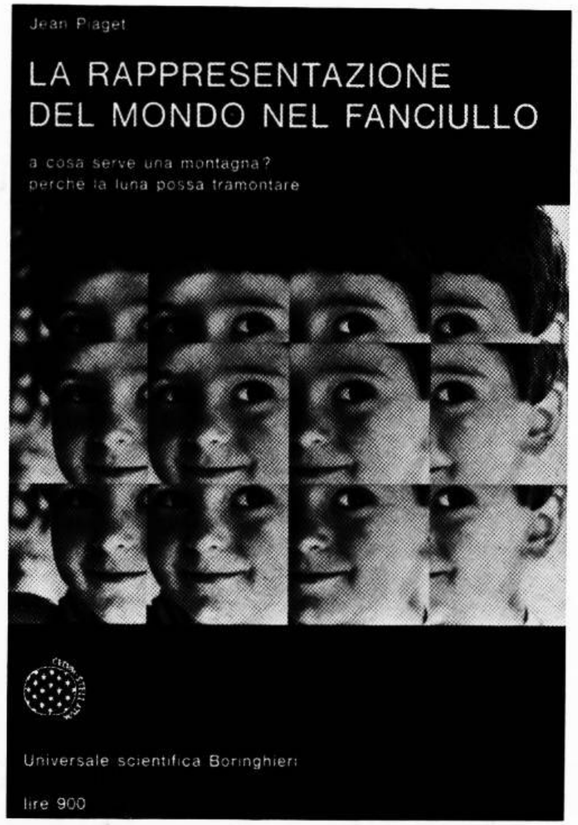


(295)
1967, prog. 852; manifesto verticale; nero e bruno scuro; cm 138×23.

(296-299)
1965, ecc.; prog. 756, ecc.; copertine per una collana di saggi; bianco e nero (in alcuni casi le immagini scomposte sono colorate); cm 13×20.

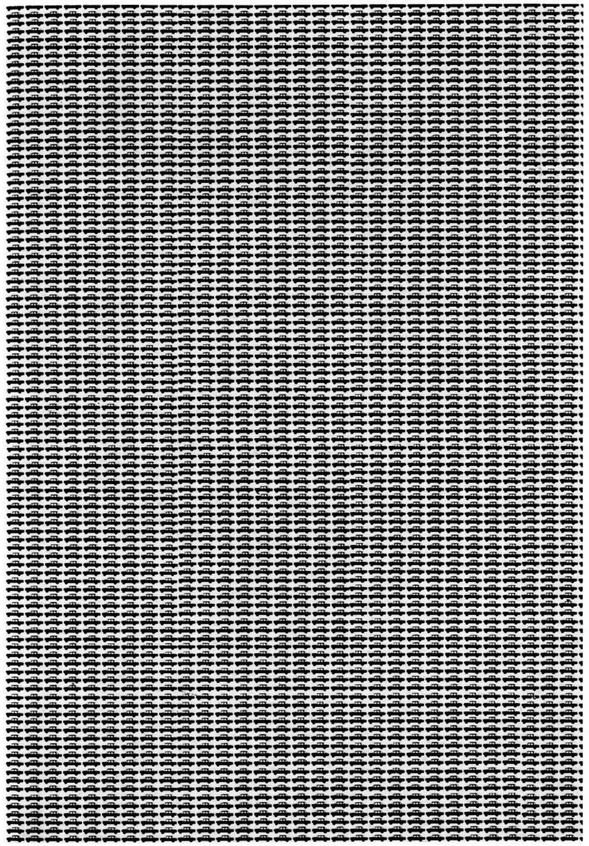

Albert Einstein
RELATIVITA'
e Newton Riemann Helmholtz Maxwell Poincare
SPAZIO GEOMETRIA FISICA
Universale scientifica Boringhieri
lire 1000


Ivan P. Pavlov
I RIFLESSI CONDIZIONATI
Universale scientifica Boringhieri
lire 900

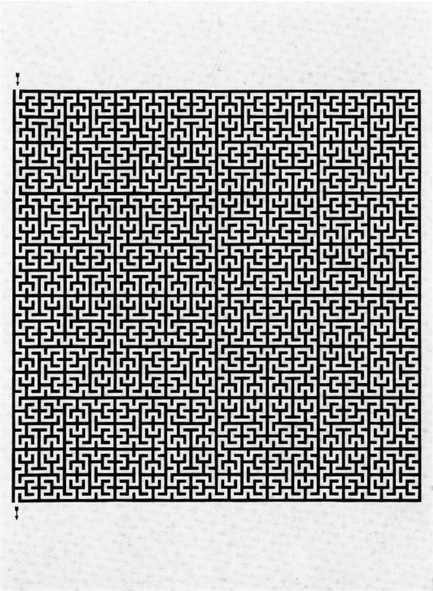

Jean Piaget
LA RAPPRESENTAZIONE
DEL MONDO NEL FANCIULLO
a cosa serve una montagna?
perchè la luna possa tramontare
Universale scientifica Boringhieri
lire 900

Carl G. Jung
L'IO E L'INCONSCIO
le ipotesi della "psicologia analitica"
nella classica sintesi del suo fondatore
Universale scientifica Boringhieri
lire 900

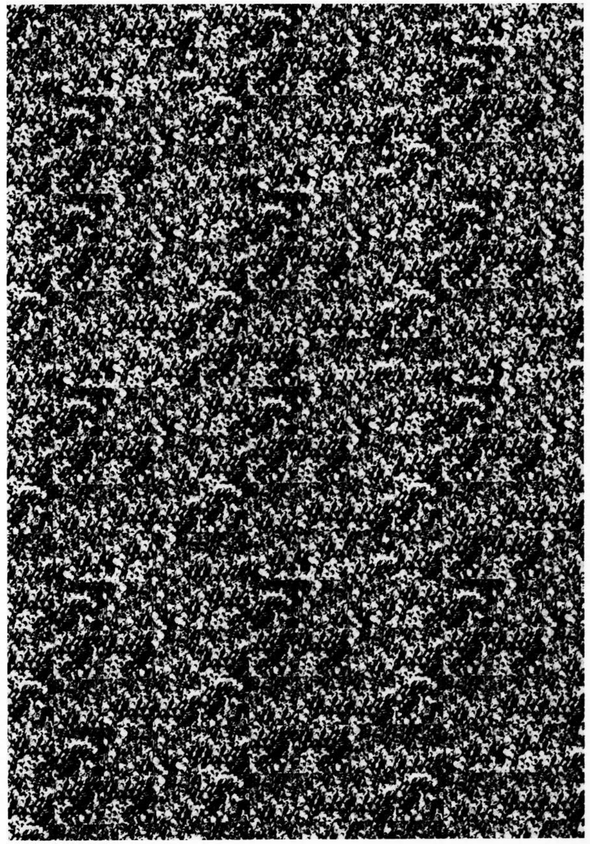
olivetti



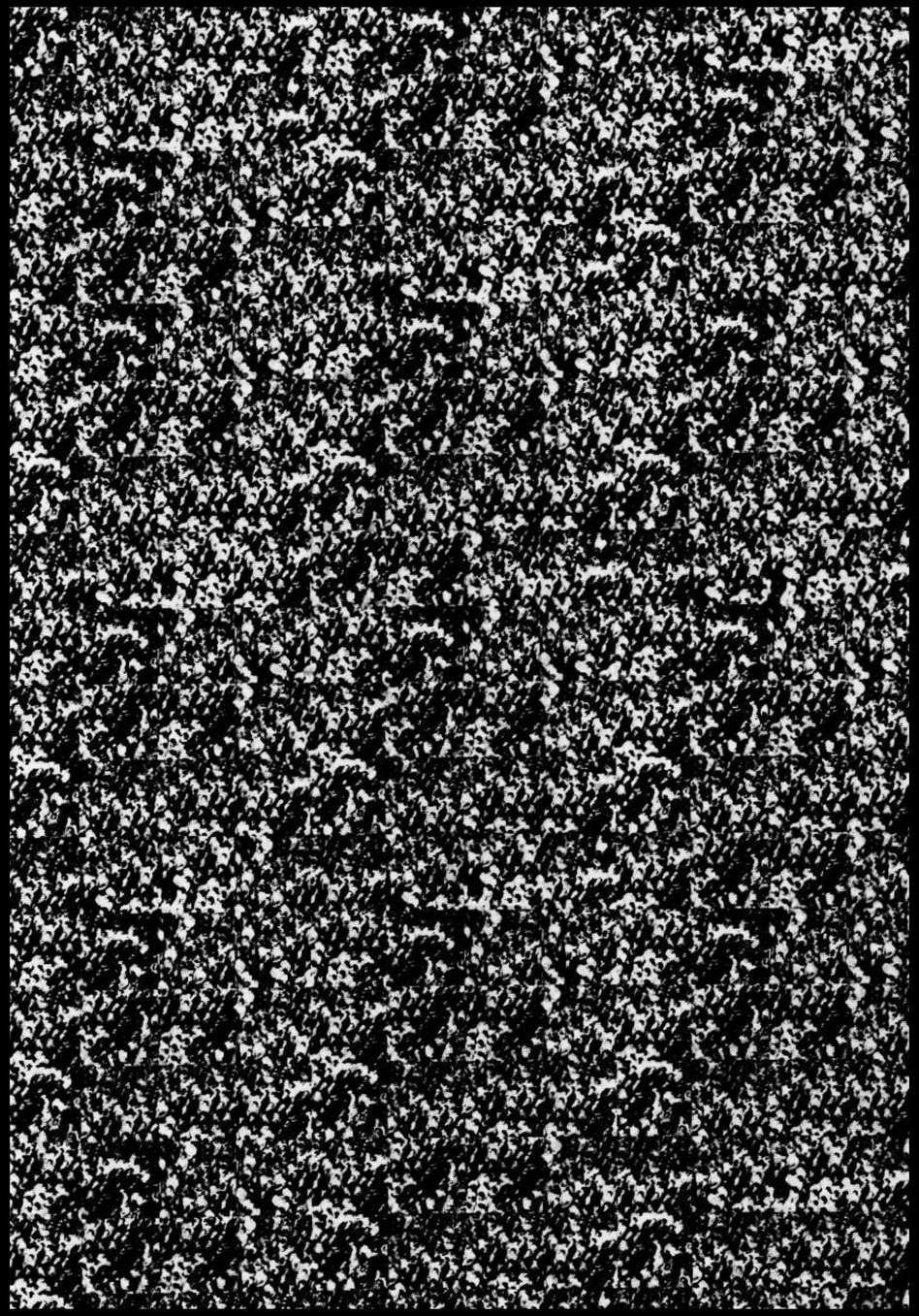
(292)
1967, prog. 872; « Week-end », manifesto della cartella « Il traffico »;
bianco e nero, cm 50×70;
particolare (4.000 delle 16.000 automobili).

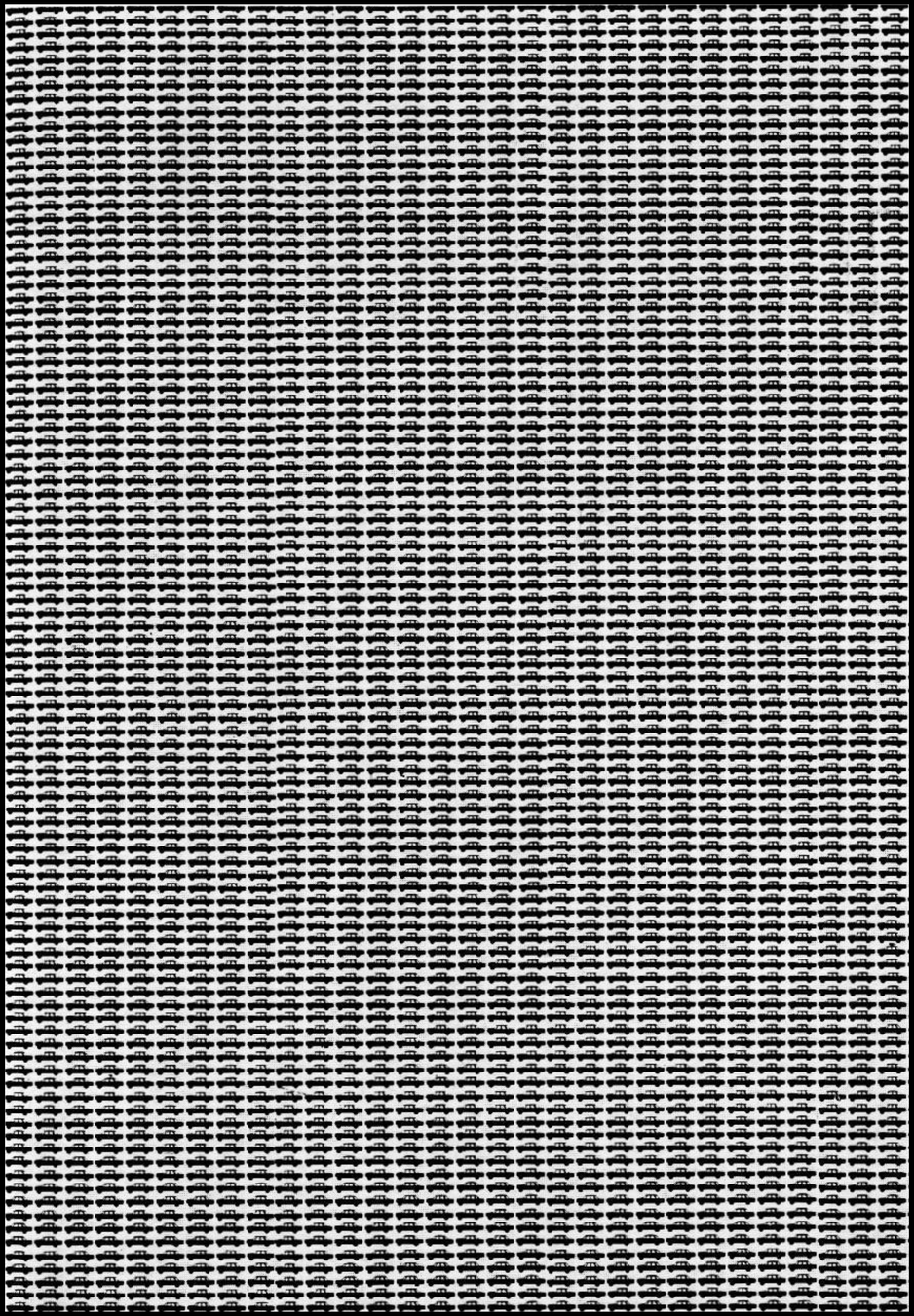


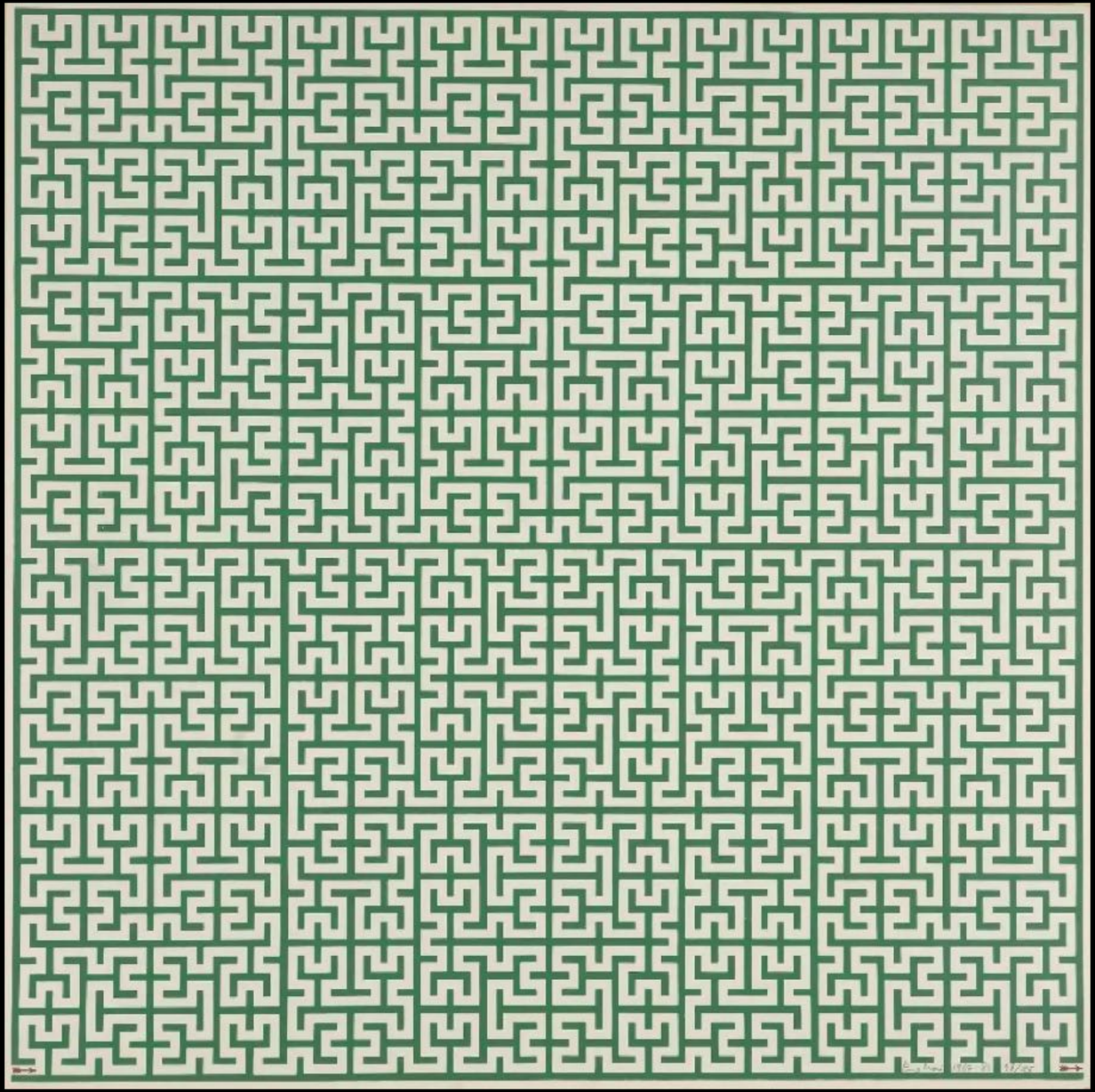
(293)
1967, prog. 871; « Non ci sono alternative », manifesto della cartella « Il traffico »; bianco e nero, cm 50×70.



(294)
1968, prog. 1011; « incremento approssimativo – ogni otto ore – degli abitanti di questo pianeta »: particolare (un quarto) del manifesto per il concorso bandito dalla Triennale di Milano sul tema del Grande Numero; bianco e nero, cm 100×70.







The research is the design, not the product.