

PIERO MANZONI



Ministério da Cultura, Fondazione Piero Manzoni
e Museu de Arte Moderna de São Paulo
apresentam

PIERO MANZONI

curadoria Paulo Venancio Filho

7 de abril a 21 de junho de 2015

Realização

Colaboração



mam


Fondazione Piero Manzoni

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

SUMÁRIO

- 5** Apresentação
- 41** A atualidade de Piero Manzoni
- 48** Cinco textos teóricos 1957 – 1963
- 58** Nota biográfica
- 61** Nota bibliográfica
- 65** Versione italiana
- 78** English version

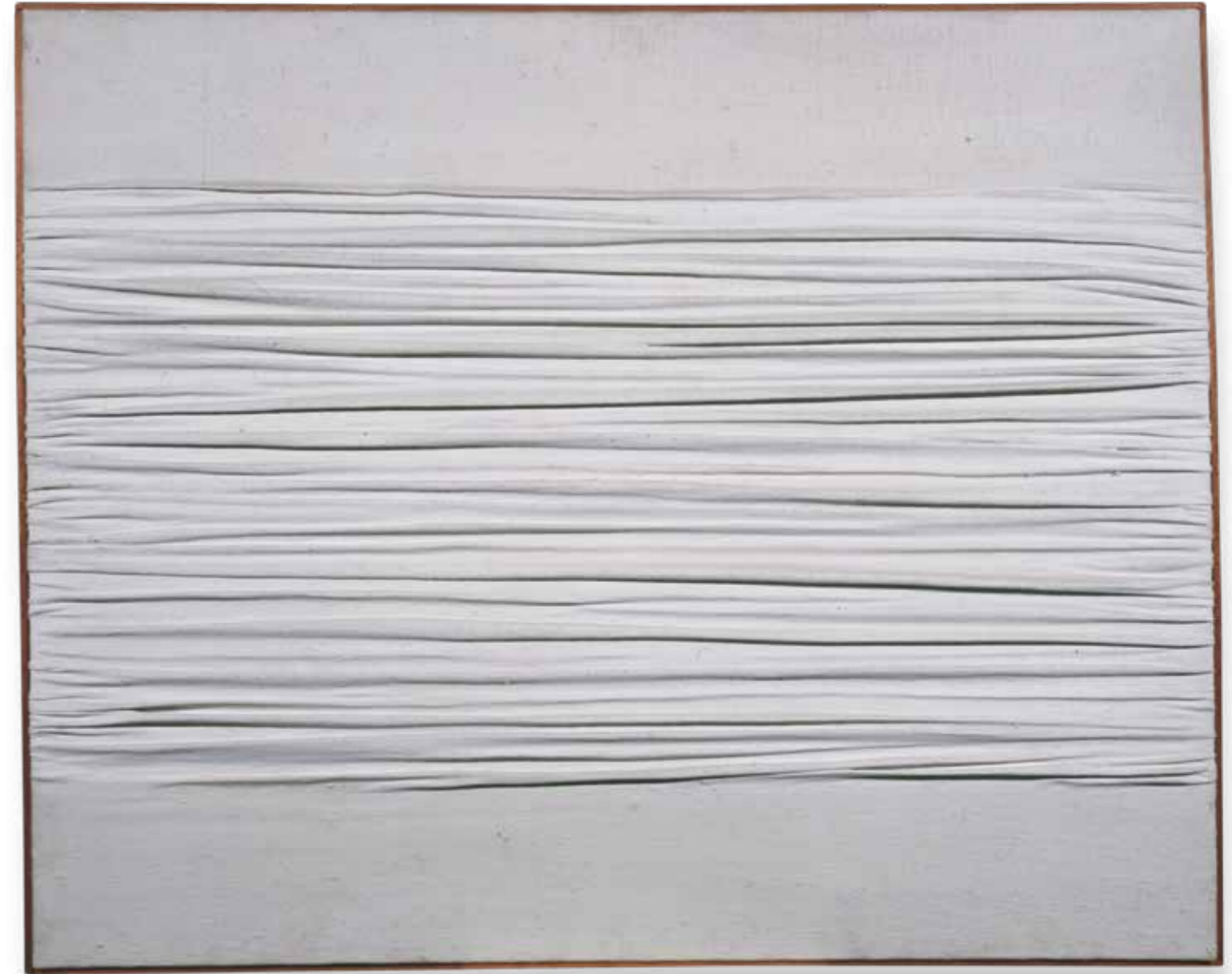
O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem como missão divulgar a obra de artistas representativos, tornando-a acessível a todos os públicos.

As salas do MAM já abrigaram exposições antológicas de Marcel Duchamp, Andy Warhol, Alfredo Volpi, Roberto Burle Marx, Anselm Kiefer, Ernesto Neto, Adriana Varejão, Cildo Meireles e Candido Portinari, entre outros grandes nomes da arte moderna e contemporânea mundial.

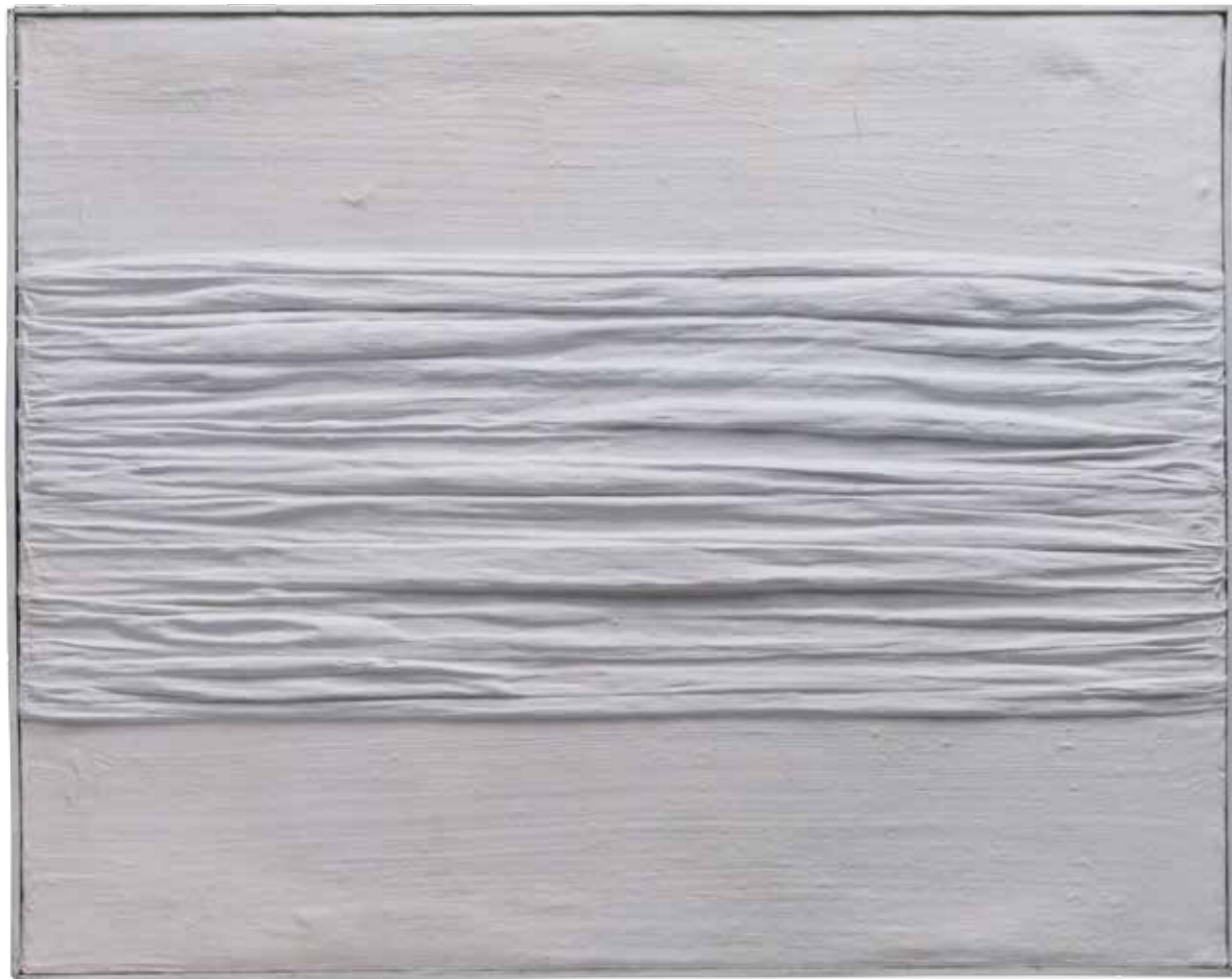
É com imensa alegria que o MAM apresenta ao público brasileiro esta mostra individual de Piero Manzoni, nome pioneiro na arte conceitual italiana e mundial.

MILÚ VILLELA

Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo



Achrome, c. 1958
Tela enrugada e caulim / Tela grinzata
e caolino / Wrinkled canvas and kaolin
81 x 100 cm
Coleção / Collezione / Collection Fioravanti Meoni



Achrome, c. 1958
Tela enrugada e caulim / Tela grinzata
e caolino / Wrinkled canvas and kaolin
70 x 90 cm
Coleção particular / Collezione
privata / Private collection



Achrome, 1958-59
Tela enrugada e caulim / Tela grinzata
e caolino / Wrinkled canvas and kaolin
70 x 100 cm
Coleção / Collezione / Collection Fioravanti Meoni



Linea m 4,01, 1959
Tinta sobre papel e tubo de papelão /
Inchiostro su carta e tubo di cartone /
Ink on paper and cardboard tube
22,5 x Ø 5,8 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fioravanti Meoni

Linea m 8,17, 1959
Tinta sobre papel e tubo de papelão /
Inchiostro su carta e tubo di cartone /
Ink on paper and cardboard tube
17 x Ø 5,5 cm
Coleção particular / Collezione privata /
Private collection, Milão



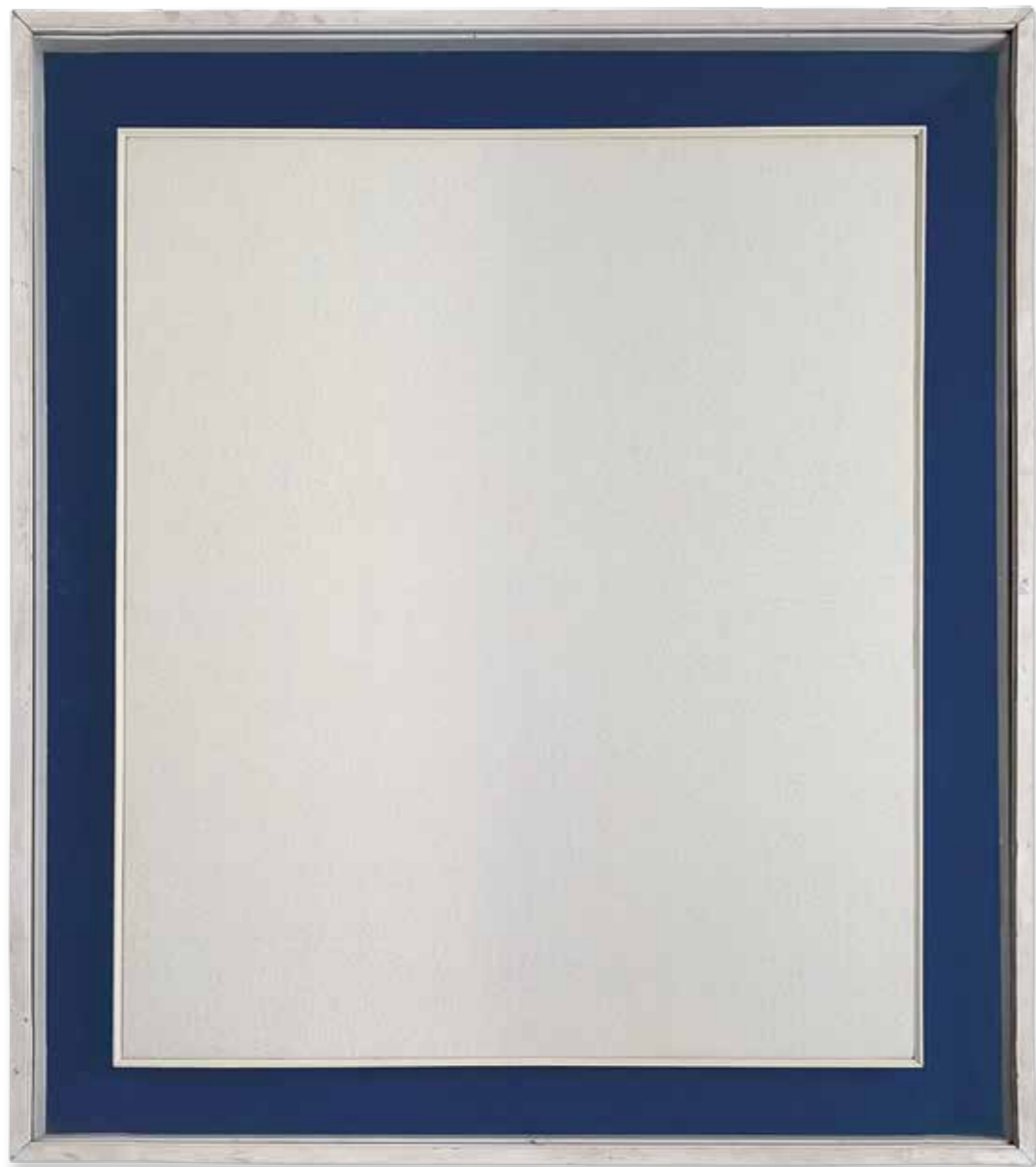
Linea m 19,11, 1959
Tinta sobre papel e tubo de papelão /
Inchiostro su carta e tubo di cartone /
Ink on paper and cardboard tube
28,5 x Ø 12 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão

Linea (frammento), c. 1959
Tinta sobre papel / Inchiostro
su carta / Ink on paper
255 x 20 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão

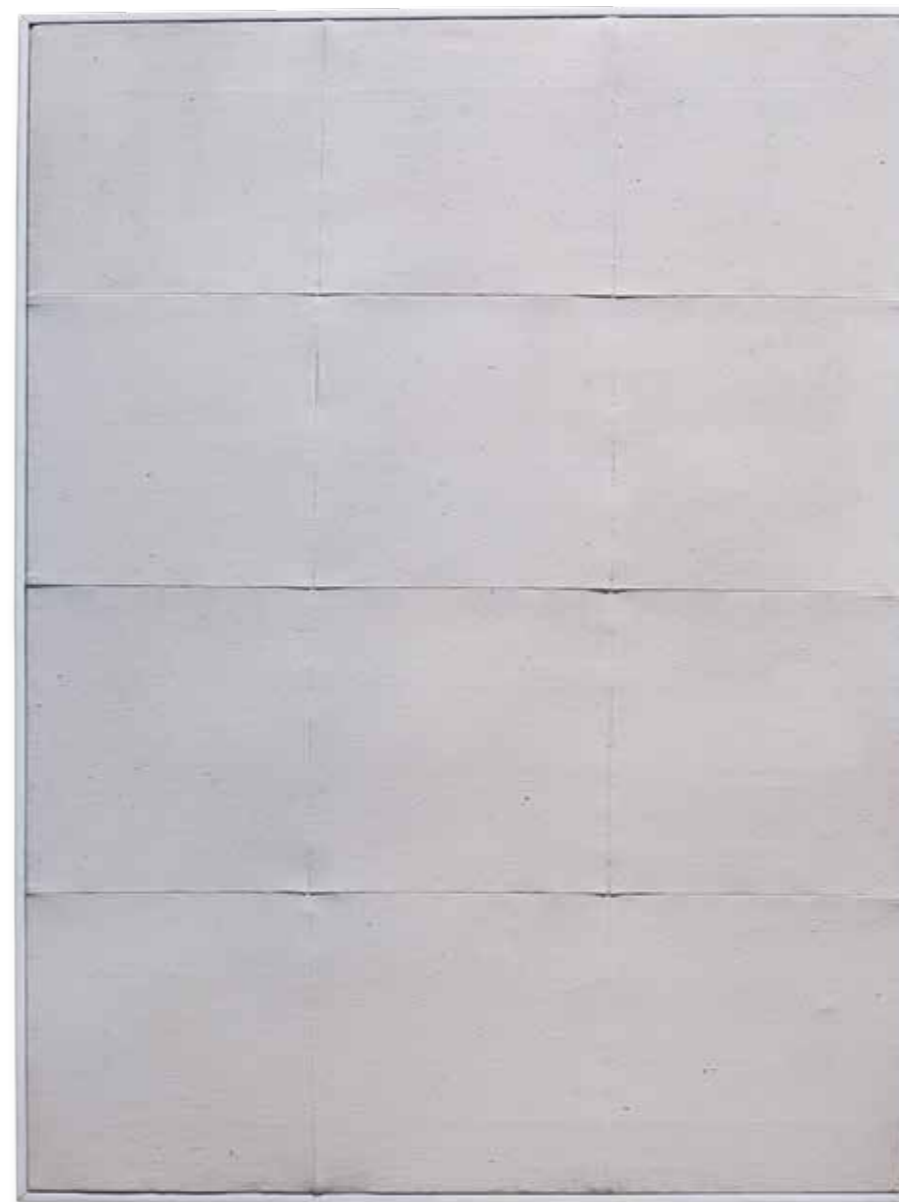


Linea di lunghezza infinita, 1960
Cilindro de madeira e etiqueta de papel /
Cilindro di legno e etichetta di carta /
Wooden cylinder and paper label
15 x Ø 4,8 cm
Coleção / Collezione / Collection Fioravanti Meoni





Achrome, 1960-61
Tecido costurado / Panno
cucito / Fabric sewn
70 x 60 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão



Achrome, 1959-60
Tela costurada em quadrados e caulim /
Tela cucita a quadri e caolino / Screen
sewn into squares and kaolin
80 x 60 cm
Coleção / Collezione / Collection Fioravanti Meoni

Corpo d'aria n. 06, 1959-60
Caixa de madeira com balão de borracha /
Scatola in legno con palloncino in gomma /
Wooden box with rubber balloon
4,8 x 12,4 x 42,7 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão





Achrome, c. 1960
Algodão hidrófilo em quadrados / Cotone
idrofilo a quadri / Cotton wool in squares
41 x 30 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão



Achrome, 1961
Poliestireno expandido e verniz fosforescente /
Polistirolo espanso e vernice fosforescente /
Expanded polystyrene and phosphorescent varnish
24 x 18 cm
Coleção particular / Collezione
privata / Private collection
Cortesia / Courtesy
Fondazione Piero Manzoni, Milão



Uovo scultura n. 21, 1960
 Ovo em caixa de madeira / Uovo
 in scatola di legno / Egg in wooden box
 5,7 x 6,7 x 8,2 cm
 Coleção / Collezione / Collection
 Fondazione Piero Manzoni, Milão



Merda d'artista n. 53, 1961
 Recipiente de lata e papel impresso /
 Scatoletta di latta e carta stampata /
 Tin can and printed paper
 4,8 x Ø 6 cm
 Coleção particular / Collezione
 privata / Private collection
 Cortesia / Courtesy
 Fondazione Piero Manzoni, Milão



Merda d'artista n. 68, 1961
 Recipiente de lata e papel impresso /
 Scatoletta di latta e carta stampata /
 Tin can and printed paper
 4,8 x Ø 6 cm
 Coleção / Collezione / Collection
 Fondazione Piero Manzoni, Milão



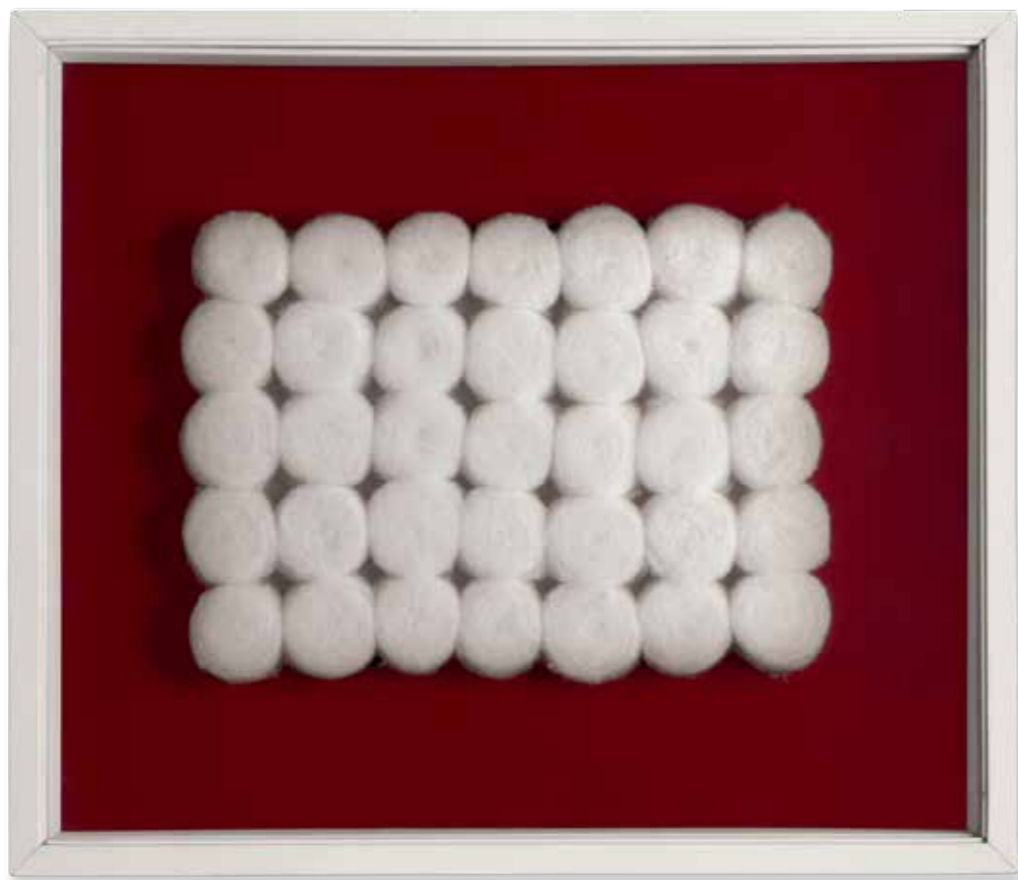
Merda d'artista n. 58, 1961
 Recipiente de lata e papel impresso /
 Scatoletta di latta e carta stampata /
 Tin can and printed paper
 4,8 x Ø 6 cm
 Coleção / Collezione / Collection
 Fondazione Piero Manzoni, Milão



Merda d'artista n. 02, 1961
 Recipiente de lata e papel impresso /
 Scatoletta di latta e carta stampata /
 Tin can and printed paper
 4,8 x Ø 6 cm
 Coleção / Collezione / Collection Fioravanti Meoni

Base magica – Scultura vivente, 1961
Madeira / Legno / Wood
60 x 79,5 x 79,5 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão





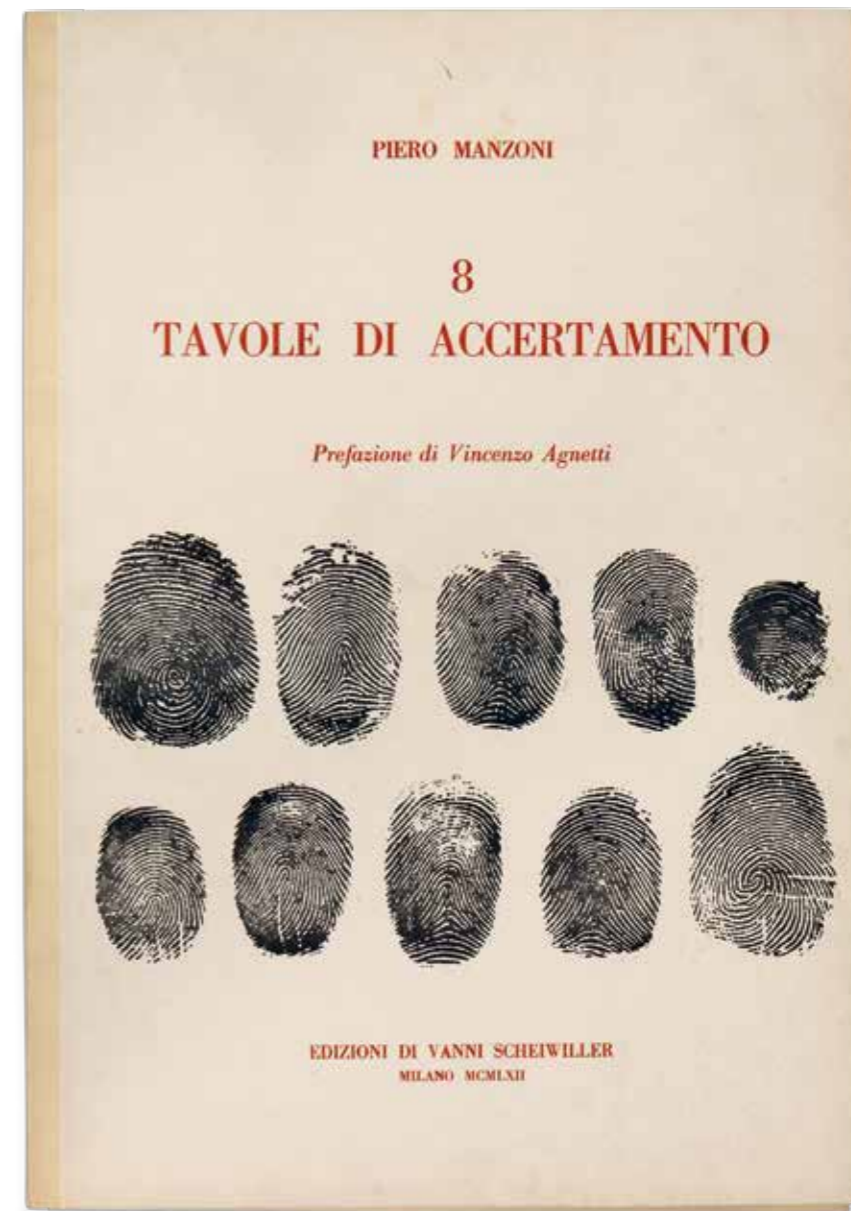
Achrome, 1961-62
Bolas de algodão / Pallini di ovatta / Cotton balls
19,5 x 27 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão



Achrome, 1961-62
Fibra artificial / Fibra artificiale / Artificial fiber
25 x 22 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão



8 Tavole di accertamento n. 32, 1962
 Serigrafia sobre papel / Serigrafia su carta /
 Serigraphy on paper
 50 x 35 cm
 Coleção / Collezione / Collection
 Fondazione Piero Manzoni, Milão

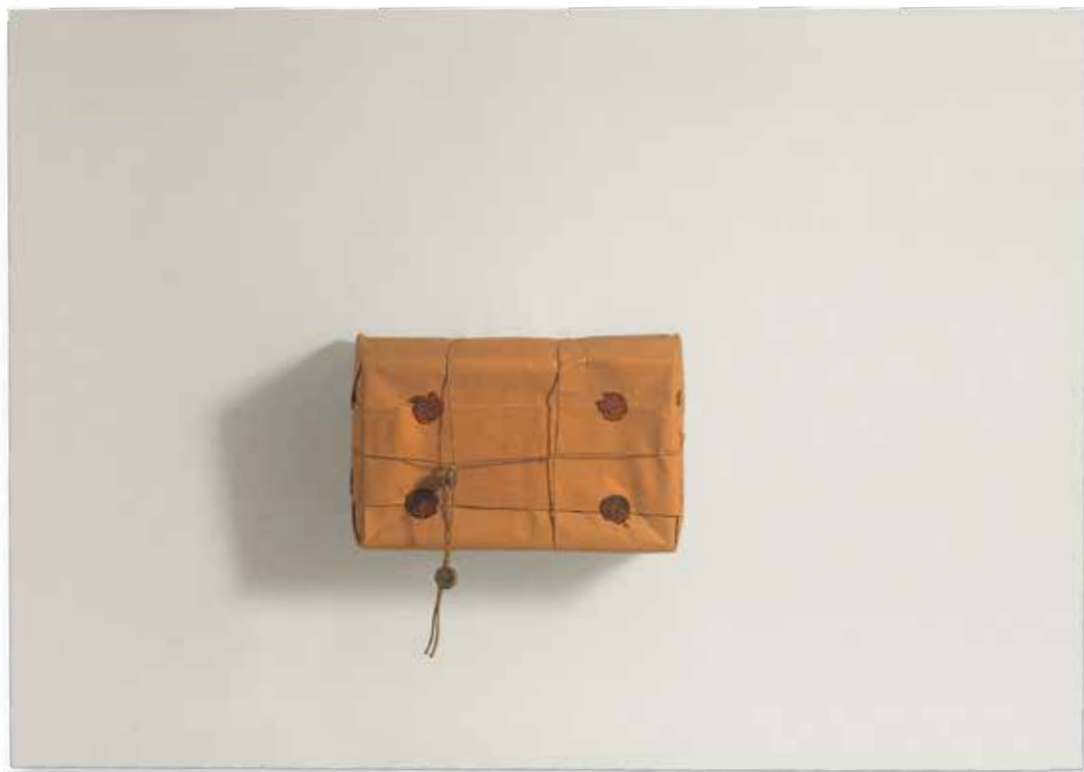




Achrome, c. 1962
Pães e caulim / Panini e caolino /
Breads and kaolin
31 x 31 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão



Achrome, c. 1962
Pedras e caulim / Sassi e caolino /
Stones and kaolin
100 x 79 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão



Achrome, c. 1962
Pacote em papel de embalagem / Pacco
in carta da imballo / Packing paper package
60 x 80 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão

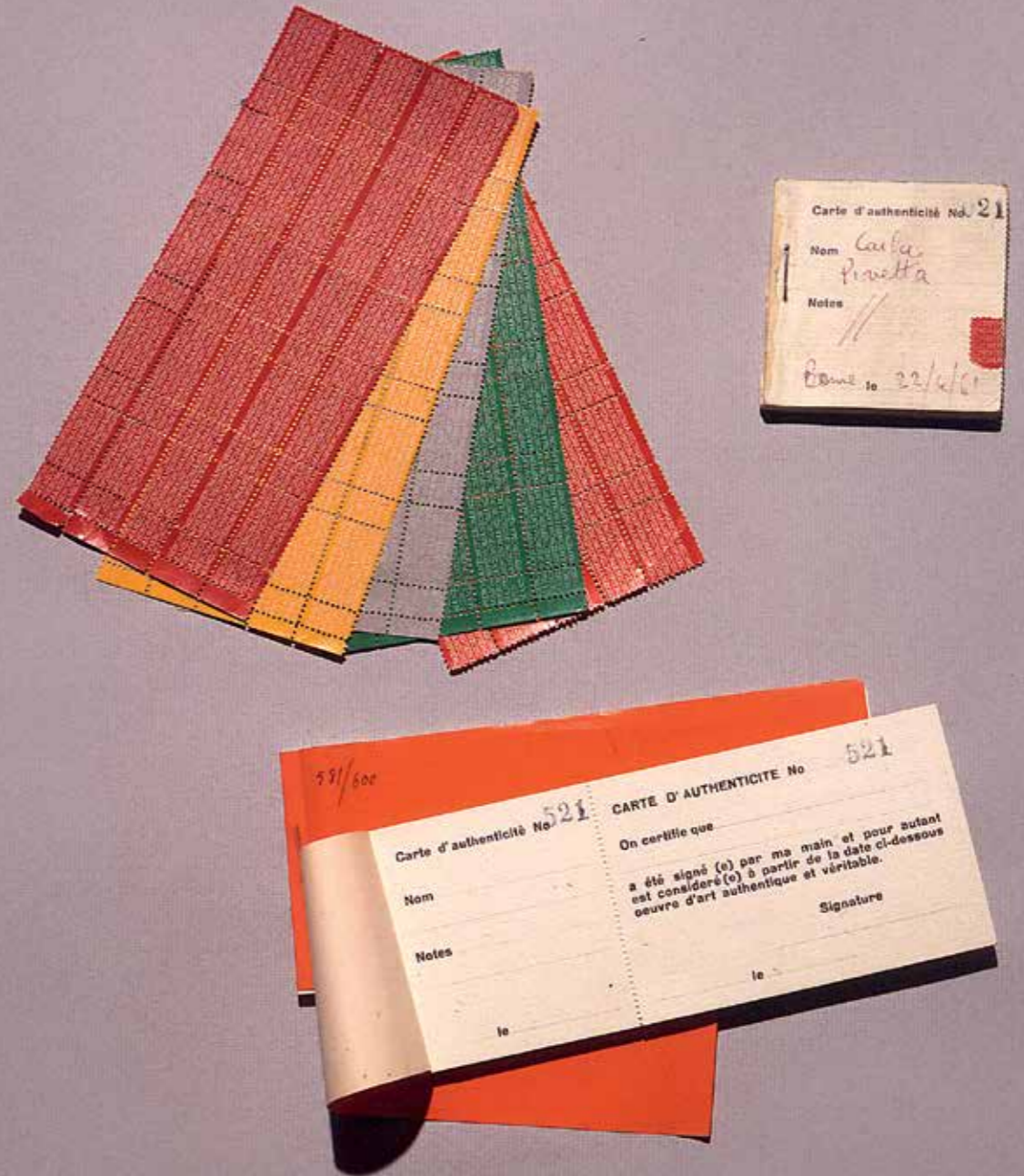


Achrome, c. 1962
Pacote em papel de embalagem / Pacco
in carta da imballo / Packing paper package
60 x 80 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão



Achrome, 1962-63
Bolinhas de poliestireno expandido e caulim /
Pallini di polistirolo espanso e caolino /
Expanded polystyrene balls and kaolin
81,5 x 65,5 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão

Certificati d'autenticità, 1961-62
Matrizes / Matrici / Matrices: papel impresso
e caneta esferográfica / carta stampata e penna
biro / printed paper and ballpoint pen, 7,2 x 7 cm
Bloquinhos sem uso / Blocchetti non
usati / Unused pads: papel impresso /
carta stampata / printed paper, 7,2 x 17 cm
Selos / Bolli / Stamps: papel impresso /
carta stampata / printed paper, 8 x 18 cm
Coleção / Collezione / Collection
Fondazione Piero Manzoni, Milão





Não se compreende a arte do pós-Segunda Guerra sem a figura incomparável de Piero Manzoni e sua brevíssima trajetória artística. Breve e intensa; *ars longa, vita brevis*, tal adágio cabe a poucos, como a ele. É o que se percebe hoje, meio século após sua morte. Ao longo de apenas sete anos, de um lugar até então de pouca influência no contexto artístico europeu, Milão, foi capaz de irradiar, com sua presença e influência, um inédito movimento transformador e inovador. Manzoni não só criou uma obra polêmica, mas também escreveu textos e manifestos, fundou uma revista e uma galeria, participou de grupos e movimentos. Foi, assim, o protótipo do artista de vanguarda; talvez o mais importante e influente daqueles anos. Contra a inércia do passado e as contrafações do presente, buscava retomar, ainda que em termos renovados e atuais, o fio da radicalidade artística europeia, tão desgastada por duas guerras. Posiciona-se contra o exaurido informalismo pictórico dominante, e a arte *pop* lhe parece distante ou indiferente. Em jogo, a renovação da arte europeia, esta foi a determinação que tomou logo de início, e é sintomático que tais iniciativas tenham partido da Itália, de onde também surgiu a primeira vanguarda, o futurismo. Foi na Itália, onde a presença e a rejeição da tradição são os marcos das transformações artísticas, que Manzoni buscou reencontrar um solo comum que reunisse as tendências inovadoras europeias que

estavam em curso. De tal contexto, ressurgiu novamente a consciência de uma vanguarda cosmopolita que ignora, supera e unifica as diferentes culturas nacionais.

É justamente nos países vencidos que as forças criativas se rearticulam com maior vigor: Itália e Alemanha. Uma nova sensibilidade que se desenvolve na Itália ocorre, sobretudo, em Milão, a cidade da modernização industrial, onde, desde os anos 1930, delineia-se uma tessitura artística, intelectual e cultural própria: a arquitetura de Giuseppe Terragni, o cinema de Michelangelo Antonioni (*A noite*, em especial), os experimentos plásticos de Lucio Fontana, o design dos irmãos Castiglioni, a poesia de Eugenio Montale gravitam em torno da cidade milanesa. Tudo isso ocorre nos mesmos anos e no mesmo local, formando um impulso moderno que se adensa e onde se instaura uma cultura inquieta e radical. Milão foi o centro de operações de Manzoni. Tem a inventividade e a irreverência de um jovem, coisa ainda rara na Europa daqueles anos. É o típico artista/agitador das vanguardas históricas do início do século cuja figura retoma, em ação incansável e frenética, característica que manteve até o fim da vida. Foi provavelmente um dos últimos, senão o último, a representar esse papel na vida artística europeia. Primeiro, está no grupo Nucleare; entra em contato com Lucio Fontana; logo mais, associa-se ao grupo ZERO,

Manzoni em Paris, 1958.





Enrico Baj, Lucio Fontana, Manzonni, Roberto Crippa e E. Mesens, c. 1962.

dos alemães Otto Piene, Heinz Mack e Günther Uecker; inicia intensa atividade de encontros e, assim, contatos se ampliam e multiplicam. Agora, os novos centros artísticos são Düsseldorf, Milão, Amsterdã, Copenhague, ainda que também se aproximem das recentes manifestações de uma Paris que se renova, da qual Yves Klein é não só o mais importante representante, mas também aquele cuja pesquisa mais se aproxima da sua. Nas artes plásticas, é sobretudo um articulador e agregador; funda uma revista, *Azimuth*, e, logo depois, uma galeria de arte com quase o mesmo nome. Manzonni ainda escreve manifestos com outros artistas, textos teóricos, cartas para artistas e galeristas, envolvendo uma grande rede de contatos que redesenham a geografia artística europeia. Os contatos são constantes; as viagens, frequentes, assim como as exposições que circulam por uma Europa artisticamente sem fronteiras. Revive, assim, o espírito de uma vanguarda pan-europeia radical e experimental.

Nesses anos 1950, o exaurido, mas ainda prestigiado, informalismo pictórico que predominava como o último resíduo do modernismo pré-guerra é combatido e afastado – como também ocorre no contexto do construtivismo brasileiro. Tratava-se, então, de recuperar as forças transformadoras das vanguardas das primeiras décadas do século XX. Não era um esforço programático, mas sim a plena

consciência radical de que uma nova condição existencial atingia a todos. O mundo das coisas próximas estava em transformação (e reconstrução), a experiência íntima das matérias naturais dava lugar a novas tecnologias e aos materiais sintéticos que invadem a vida cotidiana. Manzonni se interessa vivamente pelas possibilidades plásticas desses materiais, e utilizá-los, em sua pintura, é uma forma de reencontrar e reativar um espaço exaurido. Se, nos Estados Unidos, as novas matérias já se transformavam em produto comercial e imagem que a arte *pop* absorvia sem constrangimentos, para o europeu, a realidade da sociedade de massa e consumo que se expandia ainda era algo distante, embora já timidamente desejada e também pressentida, sentimento que deu origem à acanhada arte *pop* inglesa. Porém, percebe-se, nas neo-vanguardas europeias, o intuito de vivenciar a realidade presente com a renovação das forças criativas, o que só pode ser realizado com ações e procedimentos radicais que envolvem publicações, manifestos, encontros, exposições etc.

De onde parte Manzonni? Lucio Fontana é o elemento pioneiro do rompimento do espaço pictórico do qual Manzonni é a radicalidade. A obra de Fontana é toda ela uma indagação para além da pintura, ainda que seja, predominantemente, por meio da superfície bidimensional. Suas tentativas em direção ao ilimitado, ao infinito, ao absolu-

to se antecipam às de Yves Klein e de Manzonni que, com Fontana, formam a tríade da vanguarda europeia daqueles anos. Mais tarde é Beuys que dele se aproxima, pois também buscou, depois, e diferentemente de Manzonni, retornar a uma mitologia da matéria. Se Beuys a encontrou em arcaísmos pan-europeus, Manzonni a criou a partir de si mesmo, da escolha e insistência de uns poucos materiais que o atraíam. Pouco antes, Alberto Burri já havia colocado a matéria bruta em suas pinturas – os famosos sacos de estopa queimados –, mas era uma matéria que se fazia expressiva, dramática. É uma ação destrutiva e definitiva que transformava a ação em efeito. Manzonni, ao contrário, neutraliza todo o efeito, daí o *A* antes de *Chrome*. Este *A* revela uma espera, um espaço, uma abertura, uma atenção ao acontecimento, uma volta às coisas mesmas.

Os trabalhos de Manzonni são claros, simples, afirmativos, inequívocos. A começar pela clareza do branco dos *Achromes* que tudo rejeita; toda ambiguidade e indefinição. Do mesmo modo, são os materiais que viria a usar – até mesmo a merda tem sua clareza. Vivência, com entusiasmo, a era dos sintéticos, das resinas, dos plásticos, que aceita e utiliza. É um mundo de novos materiais e novas possibilidades, mas que, ao contrário do que acontecia na América, ainda não tinham se convertido em imagens. Em Manzonni, a própria matéria é

elevada à condição de imagem. Para ele, não há nenhum produto comercial, nenhum ídolo do cinema, nenhuma disposição para o consumo como na arte *pop*. A sociedade de massas e a crescente dispersão hegemônica da cultura norte-americana ainda estavam além do seu horizonte. Manzonni era fundamentalmente um artista europeu, no sentido mais amplo possível – que o diga o rótulo da lata de *Merda d'artista* [Merda de artista] escrito em quatro idiomas: italiano, francês, alemão e inglês.

No entanto, as questões que o inquietavam estavam no ar e também além da Europa, mas na mesma linha investigativa. Encontramos na vanguarda brasileira dos anos 1950 e 60 uma proximidade com ideias, conceitos e propostas. Também no Brasil especulava-se sobre a monocromia e a potência pura da cor. A afirmação explícita de uma cor, única e inequívoca, que fosse além da cor pictórica; uma cor-matéria, que conduzia até o próprio pigmento. Os *Achromes* estão em paralelo com os *Monocromáticos* de Hélio Oiticica, os relevos de Sérgio Camargo e o *Cubocor* de Aluísio Carvão. Experimentos que se realizavam a distância, mas na mesma época e com preocupações semelhantes. Afirmam a cor (ou a não cor) como elemento primeiro e fundamental de qualquer manifestação plástica. Nos textos de Manzonni e Hélio Oiticica, é ainda possível encontrar uma convergência de certas ideias; a identificação da “mitolo-



Manzonni desenrola uma *Linea*, Copenhague, 1960.

gia individual” com a “mitologia universal”; a terminologia é praticamente idêntica e se repete: luz, energia, cor, matéria; os propósitos, os mesmos; o subjetivismo, as ambiguidades, o literário deveriam ser combatidos e eliminados por uma linguagem clara, precisa, radical, do seu próprio tempo.

Achrome (1957-63), *Linea* [Linha] (1959-63), *Uovo* [Ovo] (1960), *Fiato d'artista* [Sopro de artista] (1960), *Merda d'artista* (1961), *Scultura vivente* [Escultura viva] (1961-62), *Base magica/Scultura vivente* [Base mágica/Escultura viva] (1961), *Socle du monde* [Base do mundo] (1961) formam uma sucessão lógica, ininterrupta e coerente; não se encontram desvios, intervalos, desajustes na obra de Manzoni. Ele explora as possibilidades últimas de cada uma das séries de trabalhos até seu limite conceitual, de tal forma que já estão nele muitos dos procedimentos da arte conceitual, da arte *minimal*, da arte *povera*, como a repetição, a serialização, o caráter performático das ações, os materiais “pobres”, a dimensão conceitual.

Achrome é um título, um conceito, uma série. *Achrome*: termo que Manzoni precisou inventar. Cada *Achrome* é único. O material, os objetos, a dimensão podem variar, e variam, pois a unidade *Achrome* está em sua variedade possível; *Achrome* é a infinitude. A partir dos *Achromes*, tem início a fase “clássica”

de Manzoni. Esta redução a um grau zero, ao branco, à monocromia configura um dos fenômenos da época. Diferentemente do azul de Yves Klein, Manzoni não deseja qualificar uma cor, tampouco ter o branco como uma “assinatura”. *Achrome* é sobre um modo de ver as coisas, portanto, não está só associado a uma cor, mas também aos diversos materiais e coisas que utiliza e apresenta. *Achrome* é um espaço latente, indagativo e dubitativo, esvaziamento de todo o passado e a possibilidade latente de todo o futuro. Não é só pintura; é uma família de diversas novas possibilidades materiais: isopor, algodão, fibra sintética etc. Busca não tanto a pureza da cor como de um campo perceptivo constante, estável, anti-ilusionista, antissubjetivo. Tal qual um cientista, Manzoni isola cada um dos elementos de suas pesquisas e os verifica em cada experimento, em cada ação e na sua repetição. Nos *Achromes*, encontra-se uma continuidade/ruptura com o *Concetto Spaziale* [Conceito espacial] de Fontana; é como se Manzoni encontrasse, além do corte na tela de Fontana, um espaço da imaginação; o espaço branco é o reverso do espaço cortado, uma zona de silêncio, que é definida pelo A antes de *Chrome*. É esse A que talvez defina toda a obra de Manzoni. Manzoni elimina o gesto e apresenta o espaço simplesmente. Como aquilo que não se fecha, se abre, está em contiguidade com o infinito. As diversas texturas dos *Achromes* expressam

a transparência e não a impenetrabilidade da matéria e das também superfícies de matérias brutas de outros experimentos, como as *Texturologies* [Texturologias] de Jean Dubuffet.

Pois *Achromes*, e não “monocromáticos”, assim os denominou Manzoni. Diante dos *Achromes*, sente-se a iminência de um acontecimento, tal qual com os *Attese* [Expectativas] de Fontana, que significam justamente isso, uma “espera”, um acontecimento a acontecer. E esse acontecer também acontece em nós; à espera. A vacuidade latente dos *Achromes*, campos de vazios, de nada, de silêncio, são como os longos *takes* dos filmes de Antonioni, de mínimos eventos, como as dobras da tela dos *Achromes*, expectativas de eventos possíveis que se dissolvem ao passar do tempo. Daí a clara homogeneidade dos *Achromes*, tudo se passa dentro da mesma e infinita matéria que, ao mesmo tempo, registra ação e acaso.

Os *Achromes* expressam a “verdade dos materiais”, que é também uma manifestação da arquitetura da época – a volta às coisas mesmas e suas manifestações mais básicas. Defrontar-se diretamente com matéria, sem efeitos, ilusões, artifícios, apenas a bruta matéria branca. Há aí um paralelo com a arquitetura do “brutalismo” dos anos 1950 e 60, os *Achromes* são também como uma parede nua, real, verdadeira. A matéria é o “grau zero”; a matéria é a cor. E

também uma linha, um sopro e, por inversão, um excremento.

Sendo opacos, os *Achromes* manifestam um espaço transparente, sem obstáculos. O branco que não é só cor, mas também corpo, presença e acentuação da matéria. E o excremento, também não é uma matéria? Só uma ação de liberdade absoluta pode realizar *Merda d'artista*. E coragem, por que não? E o humor está em enfrentar a risibilidade desta ação. Há uma “pureza” em *Merda d'artista*, e seria anacrônico pensar que não foi feita *pour épater la bourgeoisie* [para impressionar a burguesia].

Merda d'artista fez a fama de Manzoni; é, para ele, o que *Fountain* [Fonte] foi para Duchamp. Tornou-se o trabalho “assinatura”, indissociável de sua pessoa, a marca de sua personalidade artística. *Merda d'artista* é certamente a obra de arte mais polêmica desde o pós-guerra. Nenhuma outra causou tanta sensação e é, ainda hoje, para alguns, um dos motivos para sua desqualificação de arte contemporânea. Ainda assim, não se compreende a arte de hoje sem se referir a Manzoni e sua obra. Qualquer que seja o ponto de vista, mostra a importância desta obra polêmica. *Merda d'artista* é o inverso do *ready-made pop*, antes um *ready-made* retornado à Europa do pós-guerra. Provavelmente a mais duchampiana das ações pós-Duchamp. *Merda d'artista* é o limite último, intransponível, do *ready-made*. O ar, que

Manzoni e *Merda d'artista*, 1961.



é o inverso do excremento, já tinha sido encapsulado por Duchamp numa ampola de vidro, em *Air de Paris* [Ar de Paris]. Uma é a matéria mais execrada; a outra, a mais “pura”. Manzoni experimentou as duas possibilidades, sem qualquer consideração moral ou estética como a demonstração de um fato corpóreo. *Fiato d’artista*, o sopro do artista, é encapsulado num balão que flutua, e *Merda d’artista* é o excremento numa lata tal qual um produto etiquetado e numerado, igual aos que encontramos nas prateleiras de um supermercado – versão comercial da tese freudiana do valor que a criança dá às fezes. Esta fantasia, Manzoni realizou-a ao transformar o dejetos em preciosidade e colocá-lo à venda. O excremento é o “negativo” do sopro, embora unidos por uma “linha” contínua. Esta “linha” oculta no corpo é como a *Linea* oculta nas cápsulas. De fato, podemos dizer que há uma *Linea* unindo *Merda* e *Fiato*; organicamente um e outro estão em polos contínuos do corpo, pertencem ao mesmo ciclo. Todo excremento, afinal, tem um “autor”. É uma matéria como outras: é aquilo que é, nada mais; o suficiente para Manzoni. Assim também é *Uovo*, ao qual Manzoni imprime sua impressão digital e retoma, mais uma vez, a mitologia do artista, da autoria, certamente não do gênio, mas do estrategista que se vale de ações comuns e também provocativas. Portanto, há uma linha entre *Uovo* e *Merda* também.

Linea é uma entidade para a qual é preciso também um *A*, como *A chrome*. Um *A* que não é negação, mas exclusão de tudo. Pois o que é *Linea* senão também um “corpo”, uma “matéria”? A linha, a princípio, é infinita, como o espaço dos *Achromes*. Em cada cápsula, há uma variável “amostra” do infinito. É um “corpo” que está encapsulado, como o *Fiato*. A linha torna-se uma entidade, matéria, e não só porque está sobre o papel; oculta, ela toma uma dimensão mágica, ela é o vazio sobre a *Base magica*, ela é ausência dela própria *Linea*. *Linea* e *Merda* apresentam-se da mesma forma; invisíveis para o espectador; presenças imaginárias, potencializadas justamente pela não presença.

Scultura vivente, *Base magica* e *Uovo* representam uma mesma ação autoral; a assinatura do artista e o estar sobre a base conferem o *status* de escultura, obra, a qualquer um. Cada indivíduo é um “original”, e Manzoni, ironicamente, não faz nada além de autenticá-los. Na sociedade de massas e de consumo que esvazia o indivíduo, cabe ao artista restituir uma possível autenticidade. Um ato simples antimídia, anticelebridade, antipop, e aquele que passa a ser obra não é mais um objeto qualquer apropriado e retirado do mundo comum, mas um corpo, uma pessoa. Invertendo e confundindo a proposta surrealista de que todos podem ser artistas, Manzoni manifesta a possibilidade de ser obra e artista,

da qual sua assinatura é apenas uma sugestão. Em vez de instituir uma celebridade da mídia *pop* ou qualquer outra de suficiente prestígio social, a todos e a qualquer um é oferecida a experiência de ser obra; de ser olhado como obra e de olhar os outros como espectadores, de carregar a si mesmo como obra, como algo casual, provocador e também único, antecipando, assim, as propostas performáticas que vieram mais tarde.

Socle du monde é a completude da sequência de ações, a ironia suprema. Transformar o mundo em obra de arte é como inverter a ação da gravidade, daí ser também uma homenagem a Galileu. Oferecer ao planeta uma base seria, sem dúvida, a ação absoluta e definitiva, uma base que, hipoteticamente, transforma o mundo em obra de arte total, que engloba todas as outras. A proposição última que dá ao artista a “autoria” de uma ação poética absoluta, tal qual, na ciência, o enunciado de Galileu.

Certamente Manzoni se tornou um dos maiores mitos da arte contemporânea. Sua morte precoce lança uma pergunta: para onde iria, se não tivesse morrido aos 29 anos? Um fato é certo: não teria se acomodado, tampouco se repetido. Soube fazer sua figura de artista, pré-Warhol, indissociável de seu mito. Tanto quanto Andy Warhol, e antes dele, entendeu que a eficácia crítica do papel do artista na sociedade contemporânea estava na autocriação mítica: fazer de si

mesmo um mito, mas um mito negativo, contrário ao mito da alienação. Mas Manzoni não dispunha, como Warhol, da indústria cultural, da sociedade de massas e consumo, da civilização *pop* da imagem. Manzoni ainda acreditava na potência da imaginação sem literatices, sentimentalismos ou eufemismos. Sem as oscilações, as imprecisões e ilusões do subjetivismo. Daí ter proposto ações precisas de efeito imediato e direto que engajavam uma reflexão instantânea e incontornável. A unidade e a linearidade absoluta das ações de Manzoni dão uma concisão única a sua obra, artisticamente concentrada como poucas.

Merda d’artista, para muitos e por longo tempo, praticamente quis dizer Manzoni. Limitou-o. Nada mais contrário a seu espírito; a dimensão artística de Manzoni cada vez se revela maior, mais influente, mais presente. Traz para as novas gerações, antes de tudo, a marca de uma arte de espírito e audácia, com a exuberância e despreendimento da juventude, provocativa, mas feita com o rigor e a coerência de um jovem, que morreu jovem. Quanto mais se pensa a arte como atividade intelectual, como *cosa mentale*, mas também indissociável de uma práxis histórica radical, o nome de Manzoni ressurgiu e se reafirma como um dos mais originais e influentes do século XX.

PAULO VENANCIO FILHO
curador



Manzoni assina uma *Scultura vivente*, 1961.

Os cinco textos teóricos de Piero Manzoni publicados aqui pontuam quase todo o seu percurso artístico a partir de 1957, ano de suas primeiras exposições individuais, até 1963, ano da morte prematura¹. Textos concebidos e assinados apenas por Manzoni, sem mediações, portanto, ou compromissos com outros artistas cossignatários. Manzoni, seguindo a lição das vanguardas históricas do início do século XX, difunde suas ideias teóricas em paralelo a sua ação criativa. A escrita é uma ferramenta para conhecer a si mesmo e para propagar suas pesquisas.

Quase todos os seus textos são imediatamente traduzidos e publicados em vários idiomas – inglês, francês, japonês, alemão –, editados em catálogos, folhetos ou revistas de vanguarda para difundir ao máximo o seu “verbo”. É complexo, mas não impossível, periodizar seu prolífico percurso artístico-teórico, compreendido em cerca de sete anos.

Oggi il concetto di quadro... [Prolegomeni] [Hoje, o conceito de quadro... (Prolegômenos)], de 1957, e *Per la scoperta di una zona di immagini* [2] [Pela descoberta de uma área de imagens (2)], de 1958, são os principais textos de estreia. São muito semelhantes, em algumas partes, pois Manzoni repete e esclarece algumas frases com a vontade de dar maior ênfase a suas ideias. *Repetita iuvant*. Nesses dois textos, o artista reformula de modo *sui generis* alguns conceitos

filosóficos e psicológicos absorvidos durante as numerosas leituras de juventude e estudos universitários. Algumas anotações sobre o mito, a religião e a cultura estão presentes já em seu diário, escrito entre 1954 e 1955; no mesmo manuscrito, Manzoni confessa estar ainda indeciso sobre se dedicar à pintura ou à escrita².

Desde 1956, ele está à procura de uma base arquetípica e original, volta-se para a psicologia, para a religião e para a mitologia, de modo a fundar uma estética própria que seja compartilhada pelo gênero humano. Fala de magia e de ciência, uma síntese paradoxal que será constante em seu percurso. As obras de 1956 e 1957 são povoadas por “figuras” antropomórficas ou “sinais” primordiais em sintonia parcial com as pesquisas do Movimento Arte Nuclear, fundado por Enrico Baj e Sergio Dangelo. Manzoni reflete sobre a universalidade da arte, em busca de categorias ou instrumentos que possam criar uma comunhão entre “autor-obra-espectador”, pensando em uma “psique impessoal” ou em um “substrato psíquico” comum a todos os homens; além disso, na conclusão dos dois textos, ele focaliza a ideia de “ser” como uma nova linha principal de pesquisa. No final de 1957, Manzoni realiza os primeiros “quadros brancos” – chamados *Achromes*, a partir de 1959 –, um desenvolvimento concreto da ideia de “ser” tanto no sentido existencial como em rela-

ção à “essência” – a ontologia – da obra. Conceitos que serão analisados em suas reflexões futuras.

Libera dimensione [Livre dimensão], publicado nos primeiros meses de 1960, é um texto crucial. O título já é uma declaração de poética. Manzoni quer “se liberar” de algumas teorias expressas nos textos anteriores, pois já atingiu sua autonomia criativa total; não necessita de bases teóricas externas que, de qualquer forma, direta ou indiretamente, estarão presentes em todo o seu percurso, mas sempre reformuladas com inovação radical.

De fato, em 1960, Manzoni já havia feito trabalhos experimentais – saindo do “objeto-quadro” – como as *Linee* [Linhas] (de 1959) ou os balões dos *Corpi d’aria* [Corpos de ar] (1959-1960) e do *Fiato d’artista* [Sopro de artista] (1960). Em *Libera dimensione*, o artista propõe e funda “suas” teorias, aproximando-se, em parte, de uma dimensão tautológica da obra de arte. Com efeito, ele escreve sobre os *Achromes*: “um branco que não é uma paisagem polar, uma matéria evocativa ou uma matéria bela, uma sensação ou um símbolo ou qualquer outra coisa; uma superfície branca que é uma superfície branca e basta”. Mas, logo em seguida, ele se abre ao absoluto, ao infinito e à totalidade: “(uma superfície incolor que é uma superfície incolor), ou melhor ainda, que é e basta: ser (e ser total é puro devir). Essa superfície indefinida (unicamente

viva), se, na contingência material da obra, não pode ser infinita, é, no entanto, certamente infinível, repetida infinitamente, sem solução de continuidade”. Em 1960, há vários exemplares da *Linea di lunghezza infinita* [Linha de comprimento infinito], simples cilindros de madeira pintados de preto. A “substância” dos *Achromes* com cloreto de cobalto (1960), que mudam de cor com o variar do tempo, torna a obra “unicamente viva”, “puro devir”.

O binômio arte-vida, essência-existência, é esclarecido na frase final do texto: “Não há nada a dizer: é necessário apenas ser, apenas viver”.

A partir de *Libera dimensione*, há ainda mais “liberdade” criativa. Em 21 de julho de 1960, em sua Galleria Azimut, em Milão, ocorre a performance *Consumazione dell’arte Dinamica del pubblico Divorare l’arte* [Consumação da arte Dinâmica do público Devorar a arte], em que Manzoni oferece ovos cozidos, carimbados à tinta com a impressão digital de seu polegar, para o público comer. Uma encenação de jantar que concretiza, com espírito lúdico, a união entre “autor-obra-espectador”.

A arte se torna um verdadeiro alimento para a vida, autêntica “experiência interior”. Pouco depois, o artista realiza as *Basi magiche* [Bases mágicas], as *Sculture viventi* [Esculturas vivas] e a *Merda d’artista* [Merda de artista] (todas criadas nos primeiros meses de 1961).

1 Para uma primeira introdução geral aos textos teóricos de Manzoni, cf. o volume *Piero Manzoni. Scritti sull’arte*, editado por G. L. Marccone. Milão: Abscondita, 2013.

2 Para a análise das leituras de juventude de Manzoni e de seus estudos universitários de jurisprudência e filosofia, bem como das notas biográficas e culturais, cf. o volume *Piero Manzoni. Diario*, editado por G. L. Marccone. Milão: Electa, 2013.



Piero Manzoni, 1958.

Nos textos seguintes, *Progetti immediati* [Projetos imediatos], publicado em 1961, e *I miei primi "achromes" sono del '57...* [Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti] [Meus primeiros "achromes" são de 1957... (Algumas realizações – alguns experimentos – alguns projetos)], publicado em janeiro de 1963, Manzoni não cita mais teorias ou referências externas, nem mesmo teoriza nada; nesses dois textos, há um estilo paratático, essencial, lapidar. Manzoni lista todas as suas criações como a cheia de um rio. Não há "justificativas" teóricas. São citados também muitos projetos que o artista não conseguirá terminar em função de sua morte prematura. Projetos em sintonia parcial com as pesquisas de alguns artistas europeus contemporâneos.

Para Manzoni, o valor da "escrita" como macrocategoria antropológica que contém palavras, letras, sinais tem um outro papel essencial. Em todas as suas obras "enlatadas" – das *Linee à Merda d'artista* – e nos trabalhos extremamente "conceituais", é a inscrição que esclarece a "substância" da obra.

Assinando seu nome no corpo das *Sculture viventi* e, em seguida, preenchendo o "certificado de autenticidade", o "Verbo se faz carne", a escrita toma corpo.

Três exemplos emblemáticos: na já mencionada *Linea di lunghezza infinita*, é apenas a inscrição em papel que "in-forma" sobre o "in-finito";

na terceira base mágica, *Socle du monde Socle magic no. 3 de Piero Manzoni – 1961 – Hommage à Galileo* [Base do mundo Base mágica no. 3 de Piero Manzoni – 1961 – Homenagem a Galileu] é o título, mostrado de cabeça para baixo em um lado do paralelepípedo, que transforma toda a Terra e todos os seres humanos, ou toda a natureza e toda a cultura, em uma obra de arte. Finalmente, quase como um testamento artístico involuntário, há sua monografia, projetada com Jes Petersen em 1961-1962 (mas publicada postumamente em 1963), um livro composto por páginas totalmente transparentes em que, mais uma vez, apenas o título na capa, *Piero Manzoni life and works* [Piero Manzoni, vida e obra], define o conceito e a essência da obra.

GASPARE LUIGI MARCONE
artista e curador

Hoje, o conceito de quadro... (Prolegômenos) 1957

Texto publicado pela primeira vez, sem título, no material de divulgação da exposição individual Piero Manzoni, Galleria del Corriere della Provincia, em Como (Itália), de 3 a 10 de dezembro de 1957. Mais tarde, foi publicado com ligeiras alterações tanto em uma versão francesa (Prolegômenes à une activité artistique, na revista belga Scherven, no. 3 Overboelare [1959]), como novamente em italiano, com pequenas variações e com o título Prolegomeni all'attività artistica [Prolegômenos à

atividade artística], na revista *Evoluzione delle lettere e delle arti* (a. 1, no. 1, Milão, janeiro de 1963, pp. 47-49).

Hoje, o conceito de quadro, de pintura, de poesia, no sentido usual da palavra, não pode mais fazer sentido para nós e, com isso, toda a bagagem crítica que se origina de um mundo que já passou: juízos de valor, de emoções íntimas, de senso pictórico, de sensibilidade expressiva, em suma, tudo o que provém de certos aspectos gratuitos de determinada arte.

O momento artístico não está em fatos hedonistas, mas em trazer à luz, reduzir a imagens, os mitos universais preconscientes. A arte não é um fenômeno descritivo, mas um procedimento científico de fundação.

Com efeito, a obra de arte origina-se do inconsciente, que nós entendemos como uma psique pessoal comum a todos os homens, mesmo que se manifeste através de uma consciência pessoal (daí a possibilidade da relação autor-obra-espectador).

Todo homem, sem perceber, extrai dessa base o seu elemento humano, de modo elementar e imediato.

Para o artista, trata-se de uma imersão consciente em si mesmo. Assim, superado o que é individual e contingente, ele mergulha até atingir o germe vivo da totalidade humana.

É, de fato, óbvio o que à primeira vista pode parecer paradoxal, isto é, que quanto mais mergulhamos

em nós mesmos, mais nos abrimos, porque quanto mais estamos perto do germe da nossa totalidade, mais estamos perto do germe da totalidade de todos os homens.

A arte, portanto, só é verdadeira criação e fundação quando cria e funda lá onde as mitologias têm seu fundamento último e sua origem: a base arquetípica.

Para poder assumir o significado de sua época, o essencial é, portanto, atingir sua mitologia individual, no ponto em que ela chega a se identificar com a mitologia universal.

A dificuldade está em liberar-se dos fatos estranhos, dos gestos desnecessários; fatos e gestos que poluem a arte habitual do nosso tempo e que, por vezes, são destacados a ponto de se tornarem insígnias de modos artísticos.

O crivo que nos permite separar o autêntico da escória – que nos leva a descobrir, em uma sequência de imagens incompreensíveis e irracionais, fornecidas por um caso geral, um complexo de significados consistente e ordenado – é um processo de autoanálise.

É com isso que nos reconectamos a nossas origens, eliminando todos os gestos desnecessários, tudo o que há em nós de pessoal e literário, no pior sentido da palavra: memórias nebulosas da infância, sentimentalismos, impressões, construções deliberadas, preocupações pictóricas, simbólicas ou descritivas, falsas angústias, fatos

inconscientes desconhecidos, abstrações, referências, repetições em sentido hedonista, tudo isso deve ser excluído (na medida do possível, é claro; o importante é nunca dar valor ao que é condicionamento subjetivo).

Por meio desse processo de exclusão, o originário humanamente acessível vem se manifestar, assumindo a forma de imagens. Imagens que são nossas imagens primeiras, nossas, dos autores e dos espectadores, uma vez que são variações historicamente determinadas dos mitologemas primordiais (mitologia individual e mitologia universal identificam-se).

Variações, porque os arquétipos, esses elementos inabaláveis do inconsciente, mudam de forma, continuamente: em cada instante já não são mais os mesmos que eram antes. Por esse motivo, a arte está em constante mudança e deve estar em constante busca.

Tudo deve ser sacrificado à possibilidade de descoberta, a essa necessidade de assumir os próprios gestos.

O espaço-superfície do quadro interessa ao processo de autoanálise apenas como um espaço de liberdade, em que buscamos a descoberta; como suporte da presença dos germes em torno dos quais e sobre os quais somos organicamente constituídos.

Aqui, a imagem toma forma em sua função vital: não poderá valer pelo que recorda, explica ou ex-

pressa (a questão é fundar), nem querer ser ou poder ser explicada como uma alegoria de um processo físico; ela vale apenas enquanto é: ser. [PM]

Para a descoberta de uma área de imagens (2) 1958

Texto publicado na coletânea-volume Documenti d'arte d'oggi mac 58 [Documento da arte de hoje, MAC, 1958]. Milão: Libreria A. Salto editrice, 1958, p. 74.

É um vício muito comum entre os artistas, ou melhor, entre os artistas ruins, uma certa covardia mental, porque eles se recusam a tomar qualquer posição, invocando uma liberdade artística mal compreendida ou outros clichês igualmente grosseiros.

Por isso, eles, normalmente, tendo uma ideia muito imprecisa da arte, acabam confundindo a arte com a própria imprecisão.

É necessário, então, tentar esclarecer ao máximo possível o que entendemos por arte, para poder encontrar a linha condutora sobre a qual agir e julgar.

A obra de arte tem sua origem em um impulso inconsciente que surge de um substrato coletivo de valor universal, comum a todos os homens, do qual esses retiram seus gestos e do qual o artista extrai o “arcai” da existência orgânica. Todo homem, sem perceber, extrai dessa base o seu elemento humano, de modo elementar e imediato.

Para o artista, trata-se de uma imersão consciente em si mesmo. Assim, superado o que é individual e contingente, ele mergulha até atingir o germe vivo da totalidade humana. Tudo o que há de transmissível para a humanidade, é aqui que se encontra e, através da descoberta do substrato psíquico comum a todos os homens, torna-se possível a relação autor-obra-espectador.

A obra de arte, dessa forma, tem valor totêmico, do mito vivo, sem dispersões simbólicas ou descritivas, é uma expressão primária e direta.

O fundamento do valor universal da arte nos é dado, hoje, pela psicologia. Essa é a base comum que permite à arte mergulhar suas raízes na origem primitiva de todos os homens e descobrir os mitos primários da humanidade.

O artista deve enfrentar esses mitos e transformá-los, de material amorfo e confuso, em imagem clara.

Uma vez que se trata de forças atávicas que derivam do subconsciente, a obra de arte assume um significado mágico.

Por outro lado, a arte sempre teve um valor religioso, desde o primeiro artista feiticeiro ao mito pagão, ao mito cristão etc.

O ponto-chave, hoje, está no estabelecer a validade universal da mitologia individual.

O momento artístico consiste, portanto, na descoberta dos mitos

universais preconscientes e na sua redução a imagens.

É evidente que, para trazer à luz áreas de mito autênticas e virgens, o artista deve ter a consciência extrema de si mesmo e ser dotado de precisão e lógica férreas. Para chegar à descoberta, há toda uma técnica precisa, fruto de uma longa e preciosa educação. O artista deve mergulhar em sua própria inquietude e – distinguindo tudo o que há nela de estranho, de sobreposto, de pessoal, no pior sentido da palavra – chegar à área autêntica dos valores.

Por isso, é óbvio o que à primeira vista poderia parecer paradoxal, ou seja, que quanto mais mergulhamos em nós mesmos, mais nos abrimos, porque quanto mais estamos perto do germe de nossa totalidade, mais estamos perto do germe da totalidade de todos os homens. Podemos, portanto, dizer que a invenção subjetiva é o único caminho para a descoberta das realidades objetivas, o único que nos dá a possibilidade de comunicação entre os homens.

Mitologia individual e mitologia universal chegam a se identificar.

Naturalmente, depois de tudo isso, é claro que não podemos admitir qualquer questão simbólica ou descritiva; memórias, impressões nebulosas de infância, pictorialismo, sentimentalismo, tudo deve ser absolutamente excluído. E também toda repetição com sentido hedonista de argumentos já

esgotados, porque quem continua a brincar com mitos já descobertos é um esteta ou algo pior.

Abstrações, referências devem ser absolutamente evitadas; em nossa liberdade de invenção, devemos chegar a construir um mundo que tenha sua medida apenas em si mesmo.

Não podemos, de forma alguma, considerar o quadro como um espaço no qual projetar nossos cenários mentais, mas como nosso espaço de liberdade, em que vamos descobrir nossas primeiras imagens.

Imagens mais absolutas possíveis, que não poderão valer pelo que lembram, explicam, expressam, mas apenas enquanto são: ser. [PM]

Livre dimensão 1960

Texto publicado em italiano, inglês e francês, na Azimuth, no. 2, Milão, 1960; uma versão em francês sem título e com algumas variações foi publicada no catálogo da exposição coletiva com curadoria de Udo Kultermann, Monochrome Malerei [Pintura monocromática], Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 18 de março a 8 de maio de 1960, Leverkusen-Opladen, Alemanha, 1960. O texto foi publicado também em uma versão japonesa na revista The Geijutsu-Shincho, no. 7, Tóquio, julho de 1960, pp. 130-132.

A ocorrência de novas condições e a proposição de novos problemas envolvem novos métodos, novas medidas, com a necessidade de

novas soluções. Não é correndo ou saltando que nos separamos do chão, são necessárias asas. As alterações não são suficientes, a transformação deve ser integral.

Por isso, não consigo entender os pintores que, mesmo dizendo-se interessados em problemas modernos, colocam-se, ainda hoje, na frente do quadro, como se este fosse uma superfície a ser preenchida com cores e formas, de acordo com o gosto mais ou menos valioso, mais ou menos conhecido. Traçam um sinal, recuam, olham para o seu trabalho inclinando a cabeça e fechando um olho, depois saltam para a frente novamente, adicionam mais um sinal, uma outra cor da paleta, e continuam nessa ginástica até que tenham preenchido o quadro, coberto a tela. O quadro está terminado: uma área de ilimitadas possibilidades agora está reduzida a uma espécie de recipiente em que estão forçadas e compactadas cores não naturais, significados artificiais. Por que não esvaziar esse recipiente? Por que não liberar essa superfície? Por que não tentar descobrir o significado ilimitado de um espaço total, de uma luz pura e absoluta?

Aludir, exprimir e representar são hoje problemas inexistentes (e, sobre isso, já escrevi há alguns anos), seja em relação à representação de um objeto, de um fato, de uma ideia, de um fenômeno dinâmico ou não: um quadro vale apenas enquanto é, ser total. Não precisa dizer nada, apenas ser; duas

cores que combinam ou dois tons da mesma cor já são uma relação estranha ao significado da superfície, única, ilimitada, absolutamente dinâmica. A infinibilidade é rigorosamente monocromática ou, melhor ainda, de nenhuma cor (e, no fundo, uma monocromia sem qualquer relação de cor não se torna também incolor?).

A problemática artística que faz uso da composição e da forma perde aqui todo valor; no espaço total, forma, cor, dimensões não fazem sentido. O artista conquistou sua plena liberdade: a matéria pura torna-se energia pura. As barreiras de espaço e a escravidão do vício subjetivo são rompidas: toda a problemática artística está superada.

É, para mim, assim, hoje, incompreensível o artista que estabelece rigorosamente os limites de uma superfície em que coloca formas e cores em relação exata, em rigoroso equilíbrio: por que se preocupar sobre como colocar uma linha no espaço? Por que estabelecer um espaço, por que essas limitações? Composição de forma, formas no espaço, profundidade espacial, todos esses problemas nos são estranhos: uma linha só pode ser desenhada – muito longa, até o infinito – fora de qualquer problema de composição ou de dimensão: no espaço total não existem dimensões.

São também inúteis aqui todos os problemas de cor, qualquer questão de relação cromática (mesmo que sejam apenas modulações de tom).

Podemos estender apenas uma única cor ou, melhor ainda, manter uma única superfície ininterrupta e contínua (da qual está excluída qualquer intervenção do supérfluo, qualquer possibilidade de interpretação): não se trata de “pintar” o azul no azul ou o branco sobre o branco (seja no sentido de compor, seja no sentido de se exprimir): exatamente o contrário. A questão, para mim, é dar uma superfície integralmente branca (ou melhor, totalmente incolor, neutra) para além de qualquer fenômeno pictórico, de qualquer intervenção estranha ao valor da superfície: um branco que não é uma paisagem polar, uma matéria evocativa ou uma matéria bela, uma sensação ou um símbolo ou qualquer outra coisa; uma superfície branca que é uma superfície branca e basta (uma superfície incolor que é uma superfície incolor) ou, melhor ainda, que é e basta: ser (e ser total é puro devir).

Essa superfície indefinida (unicamente viva), se, na contingência material da obra, não pode ser infinita, é, no entanto, certamente infinitável, repetida infinitamente, sem solução de continuidade; e isso aparece ainda mais claramente nas “linhas”. Aqui já não há nem mesmo o possível equívoco do quadro, a linha se desenvolve apenas em comprimento, corre ao infinito: a única dimensão é o tempo. É evidente que uma “linha” não é um horizonte nem um símbolo, e não vale enquanto mais ou menos bela, mas enquanto mais ou menos li-

nha: enquanto é (como, de resto, uma mancha vale enquanto mais ou menos mancha, e não enquanto mais ou menos bela ou evocativa; mas, nesse caso, a superfície tem ainda apenas o valor de meio).

O mesmo pode ser repetido para os “corpos de ar” (esculturas pneumáticas) redutíveis e extensíveis, de um mínimo a um máximo (do nada ao infinito), esferoides absolutamente indeterminados, porque cada intervenção para dar uma forma (mesmo sem forma) é ilegítima e ilógica.

Não se trata de formar, não se trata de articular mensagens (nem é possível recorrer a intervenções estranhas, como maquinações paracientíficas, intimidades da psicanálise, composições gráficas, fantasias etnográficas etc....: cada disciplina tem em si seus elementos de solução). Não são, talvez, expressão, fantasismo, abstração, ficções vazias? Não há nada a dizer: é necessário apenas ser, apenas viver. [PM]

Projetos imediatos 1961

Texto escrito em 1960, publicado em italiano, francês e inglês na revista alemã ZERO, no. 3, Düsseldorf, [julho de 1961].

Costuras à máquina constroem hoje (desde 1959) o “rastelo” dos tecidos de luz branca dos *ACHROMES* (em 1957 e 1958, em tela embebida em caulim e cola): eu tenho o projeto de grandes formatos em tecidos plásti-

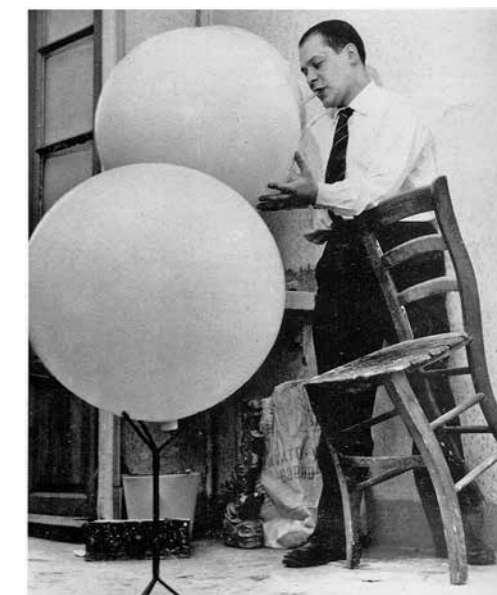
cos. Eu preparei (em 1959) uma série de 45 *CORPI D'ARIA* [Corpos de ar] com o diâmetro máximo de 80 centímetros. Agora, se o comprador quiser, poderá comprar, além do invólucro (de borracha) e da base, mantidos em um estojo especial, também *IL MIO FIATO* [O meu sopra], para mantê-lo no invólucro.

Hoje, estou trabalhando em um grupo de “corpos de ar” com o diâmetro de cerca de 2,50 metros, para serem colocados em um parque. Usando um pequeno dispositivo, pulsarão em um ritmo muito lento de respiração, não sincronizado (realizei os primeiros exemplares experimentais em 1959, com invólucros de pequenas dimensões. Baseando-me no mesmo princípio, eu também projetei uma parede pneumática-pulsante para colocar em uma estrutura). No mesmo parque, colocarei um pequeno bosque de cilindros pneumáticos alongados como hastes (de 4 a 7 metros) que vibrarão sob a pressão do vento.

Também tenho em projeto, para o mesmo parque, uma escultura com movimentos autônomos. Esse animal mecânico vai tirar sua nutrição da natureza (energia solar): de noite, vai parar e se dobrar sobre si mesmo; de dia, fará lentos deslocamentos, emitirá sons, projetará antenas para procurar energia e evitar obstáculos.

Também estou desenvolvendo uma nova série de *CORPI DI LUCE ASSOLUTI* [Corpos de luz absolutos] (os “corpos absolutos” que fiz

Manzoni e *Corpi d'aria*, 1960.



até agora são esferoides de plástico com um diâmetro de 40 centímetros: permanecem suspensos no espaço, imóveis, sustentados por um jato de ar comprimido; alterando a direção do jato, você pode fazê-los girar sobre si mesmos descontroladamente, até se obter um volume virtual: um “corpo de luz absoluto”).

Podem ser realizados “corpos de luz absolutos” de qualquer tamanho (tenho o projeto de um grande, para uma estrutura em particular), mas, atualmente, estou trabalhando no desenvolvimento de uma série de “corpos de luz absolutos” muito pequenos, mantidos em ação por um motor bem reduzido, independente, que não exigirá instalações especiais.

Recentemente coloquei minha assinatura e *LA MIA IMPRONTA DIGITALE* [A minha impressão digital] em alguns ovos (o público tomou contato direto com essas obras comendo uma exposição inteira em setenta minutos).

E continuo distribuindo ovos consagrados com minha impressão.

Eu pude fazer este ano *UNA LINEA LUNGA 7.200 METRI* [Uma linha de 7.200 metros] (na primeira série de linhas, que começou na primavera de 1959, eu tinha alcançado o comprimento máximo de 33,63 metros). Essa é a primeira de uma série de linhas de grande comprimento, das quais deixarei um exemplar em cada uma das principais cidades do mundo (cada linha, após a

execução, será fechada em uma caixa especial de aço inoxidável, rigorosamente lacrada e sob vácuo pneumático), até que a soma total dos comprimentos das linhas dessa série tenha atingido o comprimento da circunferência da Terra. [PM]

Meus primeiros “achromes” são de 1957...

[Algumas realizações – alguns experimentos – alguns projetos] 1963

Texto publicado, sem título, na revista Evoluzione delle lettere e delle arti, ano I, no. 1, Milão, janeiro de 1963, p. 49. O subtítulo que se decidiu acrescentar entre colchetes, Algumas realizações – alguns experimentos – alguns projetos, recupera um famoso datiloscrito de Manzoni de 1962.

Meus primeiros “achromes” são de 1957, em tela embebida em caulim e cola. Desde 1959, o ras-telo dos “achromes” é formado de costuras à máquina.

Em 1960, realizei alguns em algodão hidrófilo, em espuma de poliestireno, experimentei alguns fosforescentes e outros embebidos em cloreto de cobalto, que mudam de cor com a variação do tempo. Em 1961, continuei com os outros em palha e plástico, e com uma série de quadros, sempre brancos, em bolinhas de algodão, depois peludas, com umas nuvens, em fibras naturais ou artificiais. Também fiz uma escultura em couro de coelho. Em 1959,

preparei uma série de 45 “Corpi d’aria” [Corpos de ar] (esculturas pneumáticas), com o diâmetro máximo de 80 centímetros (de altura, com a base de 120 centímetros).

Em 1960, realizei um antigo projeto, a primeira escultura no espaço: uma esfera suspensa mantida por um jato de ar. Com base no mesmo princípio, depois trabalhei em alguns “corpos de luz absolutos”, esferoides que, mantidos pelo jato de ar direcionado adequadamente, giravam descontroladamente sobre si mesmos, criando um volume virtual.

No início de 1959, executei minhas primeiras linhas, primeiro mais curtas, depois cada vez mais longas (10 metros, 11 metros, 33 metros, 63 metros, 1000 etc.): a mais longa que fiz até agora mede 7.200 metros (1960, em Herning, Dinamarca).

Todas essas linhas estão fechadas em caixas lacradas.

Em 1960, durante dois eventos (Copenhague e Milão), consagrei à arte alguns ovos cozidos, colocando neles minha impressão digital. O público pôde tomar contato direto com essas obras, comendo uma exposição inteira em setenta minutos.

Desde 1960, vendo as impressões dos meus polegares, direito e esquerdo. Em 1959, pensei em expor algumas pessoas vivas (outras, mortas, eu queria fechá-las e mantê-las em blocos de plástico transparente). Em 1961, comecei a assinar

as pessoas com “para expô-las”. Para essas obras minhas, dou um “certificado de autenticidade”.

Também em janeiro de 1961, construí a primeira “base mágica”: qualquer pessoa, qualquer objeto que estivesse em cima dela era, enquanto ali estava, uma obra de arte; a segunda eu realizei em Copenhague; a terceira, em ferro, de grandes dimensões, localizada em um parque de Herning (Dinamarca, 1962) apoia a Terra: é a “base do mundo”.

Em maio de 1961, produzi e enlotei noventa latas de “merda de artista” (30 gramas cada), conservadas ao natural (made in Italy). Em um projeto anterior, eu pretendia produzir frascos de “sangue de artista”.

Entre 1958 e 1960, fiz uma série de “tábuas de avaliação”, das quais oito foram publicadas em litografia, reunidas em uma pasta (mapas, alfabetos, impressões digitais...).

Para a música, em 1961 compus duas “Afonias”: a afonia Herning (para orquestra e público), e a afonia “Milão” (para coração e respiração).

Atualmente (1962), estou estudando um “labirinto” controlado eletronicamente, que poderá servir para testes psicológicos e lavagem cerebral. [PM]

1933 – Piero Luigi Mario Manzoni nasce em 13 de julho, em Soncino, uma pequena cidade na província de Cremona (Lombardia, Itália). Seu pai, Egisto (1901-1948), Conde de Chiosca e Poggiolo, é sócio da empresa de produtos alimentares Rinaldo Rossi e da livraria Antiquitas; sua mãe, Valeria Meroni (1907-1994), pertence a uma célebre família local, proprietária de uma histórica fábrica têxtil. Piero terá quatro irmãos: Maria Melania (1937-2013), Elena (1939), Giacomo (1940) e Giuseppe (1946). Recebe uma educação aristocrática e católica. Passa a infância e a juventude entre Soncino, Albisola e Milão (casa da rua Cernaia, 4).

1948 – Seu pai morre de infarto.

1950 – Toma aulas particulares de desenho e pintura. O primeiro trabalho conhecido é uma aquarela sobre papel (paisagem com casas, julho).

1951 – Obtém o diploma secundário “clássico” junto ao renomado Istituto Leone XIII, escola fundada em Milão, pela Companhia de Jesus, em 1893. Provavelmente já conhece Lucio Fontana, graças à amizade de suas respectivas famílias. Matricula-se no curso de direito da Universidade Católica do Sagrado Coração, em Milão.

1952 – Viaja de carona pelo norte da Europa e pela França.

1953 – Em Milão, frequenta aulas de pintura na Accademia di Brera por algumas semanas.

1954 – A partir de março, começa a escrita de um “diário” (que vai até agosto de 1955), no qual escreve que gostaria de dedicar-se mais assiduamente à arte, mas também está indeciso entre tornar-se pintor ou escritor; julga “penosas” as exposições de seu tempo e, entre os artistas contemporâneos, estima apenas Pablo Picasso.

1955 – Em janeiro, muda-se para Roma, matriculando-se na graduação em filosofia da Universidade de Roma. É talvez nesse período que começa a frequentar, em Milão e Albisola, alguns expoentes dos movimentos de vanguarda, como o Movimento Arte Nuclear (Enrico Baj, Sergio Dangelo), o grupo CoBrA (Asger Jorn), os “espacialistas” liderados por Lucio Fontana e os artistas Gianni Dova e Roberto Crippa, cujo ateliê irá frequentar.

1956 – Começa a produção de quadros com marcas de objetos com óleo e materiais heterogêneos sobre tela e, em seguida, as primeiras composições com estranhas figuras antropomórficas. Participa da 4ª Fiera Mercato, Mostra d’Arte Contemporanea, no Castelo Sforzesco de Soncino (de 11 a 16 de agosto; primeira exposição documentada).

1957 – Em janeiro, em Milão, visita duas exposições importantes para sua pesquisa: *Proposte monocrome. Epoca blu* [Propostas monocromáticas. Época azul], de Yves Klein, na Galleria Apollinaire; e a individual de Alberto Burri, na

Galleria del Naviglio. Primeira exposição no exterior, com Baj, Dangelo, Fontana e outros, na Galerie 17, em Munique, Alemanha (de 15 a 31 de janeiro). Em setembro, publicação do manifesto *Contro lo stile* [Contra o estilo], assinado por vários artistas e intelectuais, entre os quais, além de Manzoni, Arman, Baj, Dangelo, Hundertwasser, Klein, Pierre Restany e outros.

No fim do ano, realiza os primeiros “quadros-brancos” (sem título ou com títulos variados como *Nevicata* [Nevada] e *Ipotesi prima* [Hipótese primária]), inicialmente com gesso e, em seguida, com caulim e tela enrugada (nos meses seguintes, denomina *Achromes* todos os “quadros-brancos” realizados com diferentes materiais, desse ano até sua morte).

1958 – Continua a produção dos *Achromes*, tanto em gesso como em caulim, com tela enrugada e tela quadriculada. Executa o primeiro *Alfabeto*, com tinta e caulim sobre tela. Exposição *Lucio Fontana Enrico Baj Piero Manzoni*, na Galleria Bergamo, em Bergamo, Itália (de 4 a 17 de janeiro). Publica, apenas com seu nome, uma nova versão ampliada do texto *Per la scoperta di una zona di immagini* [Pela descoberta de uma área de imagens], em *Documenti d’arte d’oggi mac 58*, Milão, 1958. Em abril, em Düsseldorf, Heinz Mack e Otto Piene publicam o primeiro número de *ZERO*. Em junho, acontecerá sua primeira exposição individual no exterior: *Piero*

Manzoni Schilderijen [Pinturas de Piero Manzoni], Rotterdamsche Kunstkring, em Roterdã, Holanda (de 10 a 29 de setembro).

1959 – Começa os *Achromes* em tela costurada. Novo ateliê, na rua Fiori Oscuri. Expõe *Achromes* com tela enrugada na mostra individual *Relief Schilderijen* [Relevos pictóricos], Galerie de Posthoorn, em Haia, Holanda (de 21 de abril a 9 de maio). Em setembro, é publicado o primeiro número da revista *Azimuth*, fundada e editada por Manzoni e Castellani; nesse número, há textos de intelectuais heterogêneos (entre os quais, Vincenzo Agnetti, Nanni Balestrini, Guido Ballo, Samuel Beckett, Gillo Dorfles, Carl Laszlo, Yoshiaki Tono) e são reproduzidas tanto obras de artistas italianos contemporâneos (como Angeli, Bonalumi, Fontana, Gino Marotta, Mimmo Rotella e outros) como de artistas estrangeiros das vanguardas históricas e das novas vanguardas (de Kurt Schwitters a Otto Piene, de Jasper Johns a Robert Rauschenberg, de Yves Klein a Christian Megert e muitos outros).

Em Milão, em um porão na rua Clerici, funda, com Castellani, a Galleria Azimut, espaço autônomo paralelo à quase homônima revista; a exposição inaugural é sua individual *Linee* [Linhas] (4 de dezembro). Entre o final de 1959 e o início do novo ano, realiza a série dos *45 Corpi d’aria* [Corpos de ar]: em uma caixa de madeira, juntamente com uma folha de instruções, são



Manzoni prova um Uovo, 1960.

colocados um balão branco para inflar com um tubo e um tripé onde apoiar a “escultura inflada”.

1960 – Em 4 de janeiro, a Galleria Azimut inaugura a exposição coletiva *La nuova concezione artistica* [A nova concepção artística] (além de Castellani e Manzoni, também participam Kilian Breier, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack e Almir Mavignier); alguns meses mais tarde, com o mesmo título, será lançado o segundo e último número da *Azimuth*. Primeira exposição inglesa: *Castellani Manzoni. A new artistic conception* [Castellani Manzoni. Uma nova concepção artística], no New Vision Centre, de Londres (de 1 a 19 de março). Participa da grande exposição coletiva *Monochrome Malerei* [Pintura monocromática], com curadoria de Udo Kultermann, no Städtisches Museum, em Leverkusen, Alemanha. Conhece o empresário e colecionador Aage Damgaard, que financia seus projetos e o hospeda em sua empresa dinamarquesa, em Herning, permitindo-lhe criar obras com novos materiais. Em 4 de julho, na tipografia do jornal *Herning Avis*, Manzoni realiza a *Linea di m 7200* [Linha de 7200 m]. De acordo com as intenções do artista, essa era a primeira de uma série de linhas a serem enterradas nas cidades mais importantes do mundo, cuja soma total seria igual ao comprimento da circunferência terrestre.

A última exposição da Galleria Azimut é a mostra-evento de

Manzoni *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Devorare l'arte* [Consumação da arte Dinâmica do público Devorar a arte] (21 de julho), em que o artista oferece ovos cozidos “assinados” com sua impressão digital para o público comer.

1961 – Em janeiro, começa a assinar pessoas como *Sculture viventi* [Esculturas vivas], que recebiam, em seguida, *Certificados de autenticidade* (em 8 de abril, também assina a si mesmo como “obra de arte viva”). Produz vários exemplares de *Base magica – Scultura vivente* [Base mágica – Escultura viva]. Participa da exposição *Nove tendencije* [Novas tendências], na Galerija Suvremene Umjetnosti, em Zagreb, na Croácia (de 3 de agosto a 14 de setembro), com muitos artistas da matriz “cinético-visual”. Realiza o célebre *Socle du monde* [Base do mundo], uma base de metal com o título da obra ao contrário, sobre a qual está apoiado o globo terrestre como obra de arte.

1962 – Continua a produção dos *Achromes* e realiza outras variantes (com papel de jornal e de embalagem, pãezinhos e caulim, pedras e caulim). Participa da renomada coletiva *Ekspositie Nul* [Exposição Nul], no Stedelijk Museum de Amsterdã (de 9 a 25 de março). Escreve o texto fundamental *Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti* [Algumas realizações – alguns experimentos – alguns projetos], em

que percorre todos os seus propósitos artísticos e estéticos, de 1957 até o presente.

1963 – Em 6 de fevereiro, Piero Manzoni morre de infarto no seu ateliê da rua Fiori Chiari, 16, em Milão.

Para maiores detalhes bibliográficos, cf. CELANT, G. Piero Manzoni. Catalogo generale. Genebra-Milão: Skira, 2004, pp. 660-683.

AA.VV. *Ekspositie Nul* (publicado por ocasião da exposição coletiva). Stedelijk Museum, Amsterdã, 9 a 26 de março de 1962. Amsterdã, 1962.

_____. *Piero Manzoni. Milano et mitologia* (catálogo da exposição). Palazzo Reale, Milão, 17 de junho a 7 de setembro de 1997. Milão: Ed. Mazzotta/Ed. Mudima, 1997.

AGLIANI LUCAS, U.; DEL RENZIO, T. *Piero Manzoni*. Milão: Ed. Vanni Scheiwiller, 1967.

AGNETTI, V. *Piero Manzoni: le Linee* (publicado por ocasião da exposição individual). Galleria Azimut, Milão, a partir de 4 de dezembro de 1959. Milão, 1959.

_____. *Gli achromes di Piero Manzoni*. Milão: Ed. Vanni Scheiwiller, 1970.

ANCESCHI, L. *Fontana Baj Manzoni* (material de divulgação da exposição). Galleria Bergamo, Bergamo, 4 a 17 de janeiro de 1958. Bergamo, 1958.

_____. *Fontana Baj Manzoni* (novo material de divulgação da exposição). Galleria del Circolo di Cultura, Bolonha, 23 de março a 8 de abril de 1958. Bolonha, 1958.

APOLLONIO, U.; ARGAN, G. C.; P. RESTANY. *XII Premio Lissone* (ca-

tálogo da exposição). Palazzo del Mobile, Lissone, outubro de 1961. Lissone, 1961.

BAJ, E.; DANDELO, S.; MANZONI, P. *Il Gesto*, n. 3. Milão, 1958.

BARBERO, L. M. *AZIMUT/H. Continuità e nuovo* (catálogo da exposição). Veneza, Collezione Peggy Guggenheim, 20 de setembro de 2014 a 19 de janeiro de 2015. Veneza: Marsilio, 2014.

BATTINO, F.; PALAZZOLI, L. *Piero Manzoni catalogue raisonné*. Milão: Ed. Vanni Scheiwiller, 1991.

BERNI CANANI, L.; DI GENOVA, G. *MAC/SPACE, Arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958* (catálogo da exposição). Acquario Romano, Roma, 19 de maio a 7 de julho de 1999. Bolonha: Ed. Bora, 1999.

CADIOLI, A.; KERBAKER, A.; NEGRI, A. (eds.). *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*. Università degli Studi di Milano. Genebra-Milão: Skira, 2009.

CALVESI, M. (ed.). *XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Arte e scienza* (catálogo geral). Veneza, 29 de junho a 28 de setembro de 1986. Veneza-Milão: Ed. La Biennale/Electa, 1986.

CASTELLANI, E.; MANZONI, P. (eds.). *Azimuth*, n. 1. Milão, 1959.

_____. *Azimuth*, n. 2. Milão, 1960.

CELANT, G. *Piero Manzoni* (catálogo da exposição). Apresentação



Manzoni na entrada da Galleria del Prisma, Milão, 1959.

de P. Bucarelli. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 6 de fevereiro a 7 de março de 1971. Roma: De Luca Editore, 1971.

_____. *Piero Manzoni*. Nova York: Sonnabend Press, 1972.

CELANT, G.; REID, N. *Piero Manzoni. Paintings, Reliefs & Objects* (catálogo da exposição). The Tate Gallery, Londres, 20 de março a 15 de maio de 1974. Londres: The Tate Gallery, 1974.

CELANT, G. *Piero Manzoni. Catalogo generale*. Milão: Prearo Editore, 1975.

_____. *Piero Manzoni* (catálogo da exposição). Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 28 de março a 26 de maio de 1991. Milão: Arnoldo Mondadori Arte, 1991.

_____. *Piero Manzoni. Catalogo generale*. Genebra-Milão: Skira, 2004.

CELANT, G. (ed.). *Piero Manzoni* (catálogo da exposição). Museo MADRE, Nápoles, 20 de maio a 24 de setembro de 2007. Milão: Electa, 2007.

CELANT, G. *Piero Manzoni. A Retrospective* (catálogo da exposição). Gagosian Gallery, Nova York, 24 de janeiro a 21 de março de 2009, em colaboração com a Fondazione Piero Manzoni. Nova York/Milão: Gagosian/Skira, 2009.

_____. *Su Piero Manzoni*. Milão: Abscondita, 2014.

DEROM, E.; HILLINGS, V. *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-*

60s (catálogo da exposição). Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 10 de outubro de 2014 a 7 de janeiro de 2015. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2014.

DORFLES, G. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*. Milão: Feltrinelli, 1961.

ENGLER, M. (ed.). *Piero Manzoni. When Bodies Became Art* (catálogo da exposição). Städel Museum, Frankfurt, 26 de junho a 22 de setembro de 2013. Bielefeld: Kerber Verlag, 2013.

GRAZIOLI, E. *Piero Manzoni. In appendice tutti gli scritti dell'artista*. Turim: Bollati Boringhieri, 2007.

GUALDONI, F. *Le carte di Piero Manzoni* (catálogo da exposição). Rocca Sforzesca, Soncino, 22 de abril a 28 de maio de 1995. Milão: Charta, 1995.

_____. *Piero Manzoni. Vita d'artista*. Monza: Johan & Levi Editore, 2013.

_____. *Breve storia della "Merda d'artista"*. Genebra-Milão: Skira, 2014.

GUALDONI, F.; PASQUALINO DI MARINEO, R. *Piero Manzoni 1933-1963* (catálogo da exposição). Palazzo Reale, Milão, 26 de março a 2 de junho de 2014. Genebra-Milão: Skira, 2014.

HUIZING, C.; VISSER, T. (eds.). *nul = 0 The Dutch Nul Group in an International Context*. Stedelijk Museum Schiedam, Roterdã. Roterdã: NAI Publishers, 2011.

KULTERMANN, U. (ed.). *Monochrome Malerei* (catálogo da exposição). Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen, 18 de março a 8 de maio de 1960. Leverkusen-Opladen, 1960.

KULTERMANN, U.; LEERING, J.; PEETERS, H. *Piero Manzoni* (catálogo da exposição). Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 26 de setembro a 9 de novembro de 1969. Eindhoven, 1969.

MANZONI, P. *8 Tavole di accertamento*. Prefácio de V. Agnetti. Milão: Ed. Vanni Scheiwiller, 1962.

MARCONE, G. L. (ed.). *Piero Manzoni. Diario*. Milão: Electa, 2013.

_____. *Piero Manzoni. Scritti sull'arte*. Milão: Abscondita, 2013.

PAOLAZZI, L. *Bonalumi Castellani Manzoni* (publicado por ocasião da exposição coletiva). Galleria Appia Antica, Roma, 3 a 15 de abril de 1959. Roma, 1959.

POLA, F. *Manzoni: Azimut*. Gagosian Gallery, em colaboração com a Fondazione Piero Manzoni. S.l.: Gagosian, 2011. (A edição publicada para a mostra *Manzoni: Azimut*, Gagosian Gallery, Londres, 16 de novembro de 2011 a 7 de janeiro de 2012, contém as reimpressões anastáticas da revista *Azimuth* e de alguns convites e textos relativos à Galleria Azimut).

_____. *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*. Milão: Electa, 2013.

_____. *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*. Milão: Electa, 2014.

PÖRSCHMANN, D.; VISSER, M. *4 3 2 1 ZERO*. ZERO Foundation. Düsseldorf: Richter Fey Verlag, 2012.

SANTINI, P. C. (ed.). *12ª Triennale di Milano Palazzo dell'arte* (catálogo da exposição). Triennale di Milano, Milão, 16 de julho a 4 de novembro de 1960; 2ª ed., agosto de 1960. Milão, 1960.

SAUVAGE, T. [Arturo Schwarz]. *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*. Milão: Schwarz Editore, 1957.

_____. *Arte Nucleare*. Milão: Galleria Schwarz, 1962.

VILLA, E. *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*. Milão: Feltrinelli, 1970.

ZANCHETTI, G. *Piero Manzoni. Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte* (catálogo da exposição). Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milão, 7 a 31 de dezembro de 2000. Genebra-Milão: Skira, 2000.

ZEVI, A. *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Turim: Einaudi, 2006.

Il Museu de Arte Moderna de São Paulo ha come missione promuovere il lavoro di artisti rappresentativi, rendendolo accessibile a tutti gli spettatori.

Le stanze del MAM hanno già ospitato mostre antologiche di Marcel Duchamp, Andy Warhol, Alfredo Volpi, Roberto Burle Marx, Anselm Kiefer, Ernesto Neto, Adriana Varejão, Cildo Meireles e Candido Portinari, tra gli altri grandi dell'arte moderna e contemporanea mondiale.

È con grande gioia che il MAM presenta al pubblico brasiliano questa mostra personale di Piero Manzoni, un pioniere dell'arte concettuale italiana e mondiale.

MILÚ VILLELA
Presidente del Museu
de Arte Moderna de São Paulo

L'ATTUALITÀ DI PIERO MANZONI

Non si può capire l'arte del secondo dopoguerra senza la figura incomparabile di Piero Manzoni e la sua brevissima traiettoria artistica. Breve e intensa; *ars longa, vita brevis*, tale adagio si adatta a pochi come a lui. È quello che vediamo oggi, mezzo secolo dopo la sua morte. In appena sette anni, da un posto che allora aveva poca influenza sul contesto artistico europeo, Milano, è stato in grado di irradiare con la sua presenza e influenza un movimento senza precedenti, trasformatore e innovativo. Manzoni non solo ha creato un'opera polemica, ma ha anche scritto testi e manifesti, ha fondato una rivista e una galleria, ha partecipato a gruppi e movimenti. È stato così il prototipo dell'artista

d'avanguardia; forse il più importante e influente di quegli anni. Contro l'inerzia del passato e delle contraffazioni del presente, cercava di riprendere, anche se in termini ristrutturati e moderni, il filo del radicalismo artistico europeo, così consumato da due guerre. Prende posizione contro l'esausto informalismo pittorico dominante, e la *pop art* gli sembra lontana o indifferente. In discussione, il rinnovamento dell'arte europea, questa è stata la determinazione che egli ha avuto sin dalla fase iniziale, ed è significativo che tali iniziative siano partite dall'Italia, da dove era partita anche la prima avanguardia, il futurismo. È stato in Italia, dove la presenza e il rifiuto della tradizione sono i punti di riferimento delle trasformazioni artistiche, che Manzoni ha cercato di ritrovare un terreno comune che riunisse le tendenze innovative europee in corso. In questo contesto appare di nuovo la consapevolezza di una avanguardia cosmopolita che ignora, supera e unifica le diverse culture nazionali.

È proprio nei paesi sconfitti che le forze creative si riorganizzano con maggior vigore: l'Italia e la Germania. Una nuova sensibilità che si sviluppa in Italia si verifica soprattutto a Milano, la città della modernizzazione industriale dove dal 1930 si delinea una rete artistica, intellettuale e culturale molto particolare: l'architettura di Giuseppe Terragni, il cinema di Michelangelo Antonioni (*La notte*, soprattutto), gli esperimenti plastici di Lucio Fontana, il design dei fratelli Castiglioni e la poesia di Eugenio Montale gravitano intorno alla città milanese. Tutto ciò avviene negli stessi anni e nello stesso luogo, e formano un im-

pulso moderno che si addensa dove si stabilisce una cultura inquieta e radicale. Milano era il centro delle operazioni di Manzoni. Ha l'ingegno e l'irriverenza di un giovane, cosa ancora rara nell'Europa di quegli anni. È il tipico artista/agitatore delle avanguardie storiche del primo Novecento, la cui figura riprende, in azione instancabile e frenetica, la caratteristica che ha mantenuto fino alla fine della vita. È stato probabilmente uno degli ultimi, se non l'ultimo, a rappresentare questo ruolo nella vita artistica europea. All'inizio fa parte del gruppo "Nucleare"; è in contatto con Lucio Fontana; presto si associa al gruppo ZERO, dei tedeschi Otto Piene, Heinz Mack e Günther Uecker; inizia un'intensa attività di incontri e, quindi, i contatti si espandono e si moltiplicano. Ora, i nuovi centri artistici sono Düsseldorf, Milano, Amsterdam, Copenaghen, anche se si avvicina alle recenti manifestazioni di una Parigi che si rinnova, della quale Yves Klein non è solo il più importante rappresentante, ma anche uno la cui ricerca più si avvicina alla sua. Nelle arti visive, è soprattutto un coordinatore e aggregatore; fonda una rivista *Azimuth*, e subito dopo, una galleria d'arte quasi con lo stesso nome. Manzoni scrive anche manifesti con altri artisti, testi teorici, lettere ad artisti e galleristi, e coinvolge una vasta rete di contatti che ridisegnano la geografia artistica europea. I contatti sono costanti; i viaggi, frequenti, così come le mostre che girano un'Europa artisticamente senza confini. Fa così ravvivare lo spirito di un'avanguardia paneuropea radicale e sperimentale.

Negli anni '50 l'esausto ma ancora prestigioso informalismo pittorico che

ha prevalso come l'ultimo residuo del modernismo prebellico è combattuto e allontanato, come avviene anche nel contesto del costruttivismo brasiliano. Si trattava, quindi, di recuperare le forze trasformative delle avanguardie del primo Novecento. Non era uno sforzo programmatico, ma la piena consapevolezza radicale che una nuova condizione esistenziale raggiungeva tutti. Il mondo delle cose prossime era in cambiamento (e in ricostruzione), l'esperienza intima dei materiali naturali dava luogo a nuove tecnologie e a materiali sintetici che invadevano la vita quotidiana. Manzoni si interessa fortemente per le possibilità artistiche di questi materiali, e usarli nella sua pittura è un modo per riscoprire e riattivare uno spazio esaurito. Se negli Stati Uniti i nuovi materiali si trasformavano in prodotti commerciali e immagini che la *pop art* assorbiva senza sconvolgersi, per l'europeo la realtà della società di massa e di consumo in espansione era ancora qualcosa di lontano, nonostante fosse già timidamente desiderata e anche sospettata, sentimento che ha dato origine alla timida *pop art* inglese. Si percepisce tuttavia nelle neoavanguardie europee l'intenzione di sperimentare questa realtà con il rinnovo delle forze creative, che può essere raggiunto solo con azioni e procedure radicali che coinvolgono pubblicazioni, manifesti, incontri, mostre, ecc.

Da dove parte Manzoni? Lucio Fontana è l'elemento pionieristico di rottura dello spazio pittorico del quale Manzoni è il radicalismo. Il lavoro di Fontana è tutto un'indagine oltre che la pittura, sebbene sia prevalentemente attraverso la superficie bidimensionale. I suoi

tentativi verso l'illimitato, l'infinito, l'assoluto anticipano quelli di Yves Klein e Manzoni che, con Fontana, formano la triade dell'avanguardia europea di quegli anni. Più tardi Beuys si avvicina a Fontana, ed ha anche cercato, dopo e a differenza di Manzoni, di tornare a una mitologia della materia. Se Beuys l'ha trovata negli arcaismi paneuropei, Manzoni l'ha creata da se stesso, dalla scelta e dall'insistenza di alcuni pochi materiali che lo attraevano. In precedenza, Alberto Burri aveva già messo la materia grezza nei suoi dipinti – i famosi sacchi di stoffa bruciata – ma era una materia che si faceva espressiva, drammatica. Si trattava di una azione distruttiva e definitiva che trasformava l'azione in effetto. Manzoni, al contrario, neutralizza qualsiasi effetto, e perciò la A prima di Chrome. Questa A rivela un'attesa, uno spazio, una apertura, una attenzione per l'avvenimento, un ritorno alle cose proprie e vere.

I lavori di Manzoni sono chiari, semplici, affermativi, inequivoci. Partendo dalla chiarezza bianca degli *Achromes* che tutto rifiuta; ogni ambiguità e ogni vaghezza. Allo stesso modo sono i materiali che avrebbe usato – anche la merda ha la sua chiarezza. Vive con entusiasmo l'era dei sintetici, delle resine, delle materie plastiche, che accetta e usa. È un mondo di nuovi materiali e di nuove possibilità ma, a differenza di quello che succedeva in America, non erano ancora stati convertiti in immagini. In Manzoni la materia si è elevata alla condizione di immagine. Per lui non vi è alcun prodotto commerciale, nessun idolo del cinema, nessuna disposizione per il consumo come nella *pop*

art. La società di massa e la crescente diffusione egemonica della cultura statunitense erano ancora al di là del suo orizzonte. Manzoni era fondamentalmente un artista europeo nel senso più ampio possibile, si vede dall'etichetta di *Merda d'artista* scritta in quattro lingue: italiano, francese, tedesco e inglese.

Tuttavia, le questioni che lo turbavano erano nell'aria e anche oltre l'Europa, ma nella stessa linea di indagine. Troviamo nell'avanguardia brasiliana tra gli anni '50 e '60 una vicinanza di idee, concetti e proposte. Anche in Brasile c'era la speculazione sulla monocromia e la potenza pura del colore. La dichiarazione esplicita di un colore, unico e inconfondibile, che andasse al di là del colore pittorico; un colore-materia, che portava al pigmento stesso. Gli *Achromes* sono in parallelo ai *Monocromáticos* di Hélio Oiticica, i rilievi di Sérgio Camargo e il *Cubocor* di Aluísio Carvão. Esperimenti che avvenivano a distanza, ma allo stesso tempo e con preoccupazioni simili. Essi affermano il colore (o nessun colore) come l'elemento primo e fondamentale di qualsiasi manifestazione estetica. Nei testi di Manzoni e di Hélio Oiticica è anche possibile trovare una convergenza di alcune idee; l'identificarsi della "mitologia individuale" con la "mitologia universale"; la terminologia è quasi identica e si ripete: la luce, l'energia, il colore, la materia; gli stessi scopi; il soggettivismo, l'ambiguità e il letterario vanno combattuti ed eliminati da un linguaggio chiaro, preciso, radicale, del suo tempo.

Achrome (1957-63), *Linea* (1959-63), *Uovo* (1960), *Fiato d'artista* (1960), *Merda d'artista* (1961), *Scultura vivente*

(1961-62), *Base magica/Scultura vivente* (1961) e *Socle du monde* (1961) formano una sequenza logica, ininterrotta e coerente; non si trovano deviazioni, pause o sbagli nel lavoro di Manzoni. Egli esplora le ultime possibilità di ciascuna delle serie di opere sino al suo limite concettuale, in modo che sono già in lui molte delle procedure dell'arte concettuale, della *minimal art*, dell'arte povera, come la ripetizione, la serializzazione, il carattere performativo della azioni, i materiali "poveri", la dimensione concettuale.

Achrome è un titolo, un concetto, una serie. *Achrome*: termine che Manzoni ha dovuto inventare. Ogni *Achrome* è unico. Il materiale, gli oggetti e la dimensione possono variare, e variano, perché l'unità *Achrome* è nella sua possibile varietà; *Achrome* è l'infinitudine. Dagli *Achromes* inizia la fase "classica" di Manzoni. Tale riduzione a un grado zero, al bianco, alla monocromia configura uno dei fenomeni del tempo. A differenza del blu di Yves Klein, Manzoni non vuole qualificare un colore, nemmeno avere il bianco come una "firma". *Achrome* è su un modo di vedere le cose, dunque, non è solo associato ad un colore, ma anche ai diversi materiali e cose che usa e presenta. *Achrome* è uno spazio latente, domandante e dubbioso, lo svuotamento di tutto il passato e la possibilità latente di un futuro. Non è solo pittura; è una famiglia di diverse nuove possibilità materiali: polistirolo, cotone, fibra sintetica, ecc. Egli cerca non esattamente la purezza del colore ma un campo percettivo costante, stabile, antillusionista, antisoggettivo. Come uno scienziato,

Manzoni isola ogni elemento delle sue ricerche e li controlla in ogni esperimento, in ogni azione e nella sua ripetizione. Negli *Achromes*, vi è una continuità/rottura con il Concetto Spaziale di Fontana; è come se Manzoni trovasse, al di là del taglio nella tela di Fontana, uno spazio di fantasia; lo spazio bianco è l'inverso di quello tagliato, una zona di calma, definita da una A prima di Chrome. Questa A è forse quello che definisce tutto il lavoro di Manzoni. Egli elimina il gesto e mostra lo spazio semplicemente. Come quello che non si chiude, si apre, è contiguo con l'infinito. Le varie consistenze degli *Achromes* esprimono la trasparenza, e non l'impenetrabilità, della materia e delle superfici di materie grezze provenienti da altri esperimenti, come *Texturologies* di Jean Dubuffet.

Perché sono *Achromes*, e non "monocromatici", così li ha chiamati Manzoni. Davanti agli *Achromes* si sente l'imminenza di un avvenimento, come con le *Attese* di Fontana, che significano proprio questo, "un'aspettativa", un avvenimento da accadere. E questo accadere succede anche in noi; in attesa. La vacuità latente degli *Achromes*, campi vuoti, pieni di niente, di silenzio, sono come le lunghe riprese dei film di Antonioni, di eventi minimi, come le pieghe delle tele degli *Achromes*, aspettative di eventi possibili che si dissolvono col passare del tempo. Da questo risulta la chiara omogeneità degli *Achromes*, tutto avviene dentro la stessa infinita materia che, allo stesso tempo, registra l'azione e la casualità.

Gli *Achromes* esprimono la "verità dei materiali", che è anche una manifestazione dell'architettura dell'epoca – il

ritorno alle cose stesse e alle loro manifestazioni più elementari. Affrontare direttamente la materia, senza effetti, illusioni, trucchi, solo la grezza sostanza bianca. Vi è un parallelo con l'architettura del "brutalismo" degli anni '50 e '60, gli *Achromes* sono anche come una parete nuda, reale, vera. La materia è il "grado zero"; la materia è il colore. E anche una linea, un fiato e, per inversione, un escremento.

Essendo opachi, gli *Achromes* manifestano uno spazio trasparente, senza ostacoli. Il bianco non è solo colore, ma anche il corpo, la presenza e l'enfasi della materia. E l'escremento, non è anche una materia? Solo una libertà di azione assoluta può eseguire la *Merda d'artista*. E il coraggio, perché no? E l'umorismo sta in affrontare il risibile di questa azione. Vi è una "purezza" in *Merda d'artista*, e sarebbe anacronistico pensare che non è stata fatta *pour épater la bourgeoisie* [impressionare i borghesi].

Merda d'artista ha fatto la fama di Manzoni; è per lui quello che *Fountain* è stato per Duchamp. È diventata l'opera "firma", inseparabile dalla sua persona, il segno della sua personalità artistica. *Merda d'artista* è sicuramente l'opera d'arte più controversa del dopoguerra. Nessun'altra ha fatto così tanta sensazione ed è ancora oggi, per alcuni, una delle ragioni per squalificare l'arte contemporanea. Nonostante ciò, non si capisce l'arte di oggi senza fare riferimento a Manzoni e alla sua opera. Qualunque sia il punto di vista, dimostra l'importanza di questa opera polemica. *Merda d'artista* è l'inverso del *ready-made pop* prima di un *ready-made* tornato all'Europa del dopoguerra. Probabilmente la

più duchampiana delle azioni post-Duchamp. *Merda d'artista* è il limite ultimo, invalicabile, del *ready-made*. L'aria, che è l'inverso dell'escremento, era già stata incapsulata da Duchamp in una fiala di vetro, in *Air de Paris*. L'una è la materia più maledetta; l'altra, la più "pura". Manzoni ha sperimentato entrambe le possibilità, senza alcuna considerazione morale o estetica come una dimostrazione di un fatto del corpo. *Fiato d'artista*, il respiro dell'artista, è incapsulato in un pallone galleggiante, e *Merda d'artista* è l'escremento in un barattolo proprio come un prodotto etichettato e numerato, come quelli che si trovano sugli scaffali di un supermercato – versione commerciale della teoria freudiana del valore che il bambino dà alle feci. Questa fantasia Manzoni l'ha realizzata nel trasformare il letame in preziosità e metterlo in vendita. L'escremento è il "negativo" del fiato, sebbene uniti da una "linea" continua. Questa "linea" nascosta nel corpo è come la *Linea* nascosta nelle capsule. In effetti, si può dire che vi è una *Linea* di giunzione tra *Merda* e *Fiato*, organicamente l'uno e l'altro sono in poli continuati del corpo, appartengono allo stesso ciclo. Ogni escremento, dopo tutto, ha un "autore". È una materia come le altre, ma è quello che è, niente di più; e ciò basta per Manzoni. Così è anche *Uovo*, in cui Manzoni stampa la sua impronta digitale e riprende, ancora una volta, la mitologia dell'artista, dell'autore, non certo del genio, ma dello stratega che utilizza azioni comuni e anche provocatorie. Quindi vi è una linea anche tra *Uovo* e *Merda*.

Linea è un'entità per la quale è necessaria anche una *A*, come *A chrome*.

Quella *A* che non è la negazione, ma l'esclusione di tutto. Perché cosa è *Linea* se non un "corpo", una "materia"? La linea, in principio, è infinita, come lo spazio degli *Achromes*. In ogni capsula, vi è un "campione" variabile di infinito. Si tratta di un "corpo" incapsulato come il *Fiato*. La linea diventa una entità, la materia, e non solo perché è sulla carta; nascosta, essa assume una dimensione magica, è il vuoto sulla *Base magica*, è l'assenza della *Linea* stessa. *Linea* e *Merda* si presentano della stessa forma; invisibile allo spettatore; presenze immaginarie, potenziate appunto dalla non presenza.

Scultura vivente, *Base magica* e *Uovo* rappresentano la stessa azione d'autore; la firma dell'artista e lo stare su una base conferiscono il carattere di scultura, opera, a chiunque. Ogni individuo è un "originale", e Manzoni, per ironia non fa nient'altro che autenticarli. Nella società di massa e di consumo che svuota l'individuo, spetta all'artista ripristinare una possibile autenticità. Un semplice atto antimedia, anticelebrità, antipop, e quello che passa a essere l'opera non è più un oggetto qualsiasi, adatto e rimosso dal mondo ordinario, ma un corpo, una persona. Invertendo e confondendo la proposta surrealista che tutti possono essere artisti, Manzoni esprime la possibilità di essere opera e artista, in cui la sua firma è solo un suggerimento. Invece di stabilire una celebrità della media pop, o qualsiasi altra con sufficiente prestigio sociale, a tutti e a chiunque è offerta l'esperienza di essere opera; di essere considerato come opera e di vedere gli altri come spettatori, di portare se stesso come opera, come qualcosa

di casuale, provocatorio e anche unico, anticipando così le proposte performative che sono venute dopo.

Socle du monde è il completamento della sequenza di azioni, l'ironia suprema. Rendere il mondo opera d'arte è come la gravità inversa, quindi è anche un omaggio a Galileo. Dare al pianeta una base sarebbe un'azione indubbiamente assoluta e definitiva, una base che, ipoteticamente, trasforma il mondo in opera d'arte totale che comprende tutte le altre. La proposizione ultima che rende all'artista l'"autorità" di un'azione poetica assoluta, così come la sentenza di Galileo nella scienza.

Certamente Manzoni è diventato uno dei più grandi miti dell'arte contemporanea. La sua morte prematura lancia una domanda: dove sarebbe arrivato se non fosse morto a 29 anni? Un fatto è certo: non si sarebbe fermato, neanche si sarebbe ripetuto. Ha saputo fare la sua figura d'artista, pre-Warhol, inseparabile dal suo mito. Così come Andy Warhol, e prima di lui, ha capito che l'efficacia critica del ruolo dell'artista nella società contemporanea era l'auto-creazione mitica: farsi un mito, ma un mito negativo, contrariamente al mito di alienazione. Ma Manzoni non aveva, come Warhol, l'industria culturale, la società di massa e il consumo, la cultura pop dell'immagine. Manzoni ancora credeva nel potere dell'immaginazione, senza letteralismi, sentimentalismi o eufemismi. Senza le oscillazioni, le imprecisioni e illusioni del soggettivismo. Da questo risultano le azioni precise di effetto immediato e diretto che impegnavano una riflessione istantanea e inevitabile. L'unità e la linearità assoluta

delle azioni di Manzoni offrono una concisione suprema al suo lavoro, artisticamente concentrato come pochi.

Merda d'artista, per molti e per lungo tempo, significava Manzoni. L'ha limitato. Niente di più contrario al suo spirito; ma la dimensione artistica di Manzoni si rivela sempre più grande, più influente, più presente. Porta alle nuove generazioni, prima di tutto, il segno di un'arte di spirito e l'audacia, con l'esuberanza e il distacco della giovinezza, provocatoria, ma fatta con il rigore e la coerenza di un giovane uomo, morto giovane. Quanto più si pensa l'arte come attività intellettuale, come cosa mentale, ma anche inseparabile da una prassi storica radicale, il nome di Manzoni riaffiora e si riafferma come uno dei più originali e influenti del XX Secolo.

PAULO VENANCIO FILHO
curatore

CINQUE TESTI TEORICI 1957 - 1963

I cinque testi teorici di Piero Manzoni qui pubblicati scandiscono quasi tutto il suo percorso artistico dal 1957, anno delle sue prime mostre personali, al 1963 anno della prematura morte¹. Testi concepiti e firmati solo da Manzoni senza quindi mediazioni o compromessi con altri artisti cofirmatari. Manzoni, seguendo la lezione delle avanguardie storiche dell'inizio del XX secolo, diffonde le sue idee teoriche in parallelo alla sua azione creativa. La scrittura è uno strumento per conoscere sé stesso e per far conoscere le sue ricerche.

Quasi tutti i suoi testi sono immediatamente tradotti e pubblicati in varie lingue

straniere – inglese, francese, giapponese, tedesco – editi su cataloghi, volantini o riviste d'avanguardia per diffondere maggiormente il suo "verbo". È complesso, ma non impossibile, periodizzare il suo prolifico percorso artistico-teorico compreso in circa sette anni.

Oggi il concetto di quadro... [Prolegomeni] del 1957 e *Per la scoperta di una zona di immagini [2]* del 1958 sono i principali testi di esordio. In alcune parti sono molto simili, Manzoni ripete e chiarisce alcune frasi quasi con la volontà di sottolineare maggiormente le sue idee. *Repetita iuvant*. In questi due testi l'artista riformula in modo sui generis alcuni concetti filosofici e psicologici assorbiti durante le numerose letture giovanili e gli studi universitari. Alcune annotazioni sul mito, sulla religione e sulla cultura sono presenti già in un suo diario steso nel 1954-55; nello stesso manoscritto Manzoni confessa di essere ancora indeciso se consacrarsi alla pittura o alla scrittura².

Dal 1956 cerca una base archetipica e originaria, guarda alla psicologia, alla religione e alla mitologia per fondare una propria estetica che sia però condivisa dal genere umano. Parla di magia e di scienza, una sintesi paradossale che sarà costante nel suo percorso.

I lavori del 1956-57 sono popolati da "figure" antropomorfe o "segni" primordiali in parziale sintonia con le ricerche del Movimento Arte Nucleare fondato da Enrico Baj e Sergio Dangelo.

Manzoni riflette sull'universalità dell'arte, cerca categorie o strumenti che possano creare una comunione tra "*autore-opera-spettatore*" pensando a una

“psiche impersonale” o a un “*substrato psichico*” comune a tutti gli uomini; inoltre nella parte conclusiva dei due testi focalizza l’idea dell’“essere” come nuova linea principale di ricerca. Sul finire del 1957 realizza i primi “quadri bianchi”, chiamati *Achromes* dal 1959, sviluppo concreto dell’idea dell’“essere” sia in senso esistenziale sia riguardo l’“essenza”, l’ontologia, dell’opera. Concetti che saranno analizzati nelle sue riflessioni future.

Libera dimensione, pubblicato nei primi mesi del 1960, è un testo cruciale. Il titolo è già una dichiarazione di poetica. Manzoni vuole “liberarsi” da alcune teorie espresse nei testi precedenti perché ha già raggiunto una sua totale autonomia creativa; non ha bisogno di basi teoriche esterne che comunque, direttamente o indirettamente, saranno presenti in tutto il suo percorso ma sempre riformulate con radicale innovazione.

Infatti nel 1960 Manzoni ha già realizzato opere sperimentali – uscendo dall’“oggetto-quadro” – come le *Linee* (dal 1959) o i palloncini dei *Corpi d’aria* (1959-60) e del *Fiato d’artista* (1960). In *Libera dimensione* l’artista propone e fonda “sue” teorie in parte vicine a una dimensione tautologica dell’opera d’arte. Infatti riguardo gli *Achromes* scrive: “*un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta*”; ma subito dopo si apre all’assoluto, all’infinito e alla totalità: “*(una superficie incolore che è una superficie incolore) anzi, meglio ancora, che è e basta: essere (e essere totale è puro divenire)*. Questa

superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell’opera non può essere infinita, è però senz’altro infinibile, ripetibile all’infinito, senza soluzione di continuità”. Nel 1960 vi sono vari esemplari della *Linea di lunghezza infinita*, semplici cilindri di legno dipinti di nero. La “sostanza” degli *Achromes* con cloruro di cobalto (1960) che cambiano colore con il variare del tempo rende l’opera “*unicamente viva*”, “*puro divenire*”.

Il binomio arte-vita, essenza-esistenza, è chiarito nella frase finale del testo: “*Non c’è nulla da dire: c’è solo da essere, c’è solo da vivere*”.

Da *Libera dimensione* in poi vi è ancora più “libertà” creativa. Il 21 luglio 1960, nella sua Galleria Azimut di Milano, vi è l’azione performativa *Consumazione dell’arte Dinamica del pubblico Divorare l’arte*, dove Manzoni offre da mangiare al pubblico uova sode “timbrate” a inchiostro con l’impronta digitale del suo pollice. Una cena messa in scena che concretizza, con spirito ludico, l’unione tra “*autore-opera-spettatore*”.

L’arte diviene vero nutrimento per la vita, autentica “esperienza interiore”. Poco dopo l’artista realizza le *Basi magiche*, le *Sculture viventi* e la *Merda d’artista* (tutte opere nate nei primi mesi del 1961).

Nei testi seguenti, *Progetti immediati* pubblicato nel 1961 e *I miei primi “achromes” sono del ‘57...* [Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti], edito nel gennaio 1963, Manzoni non cita più teorie o riferimenti esterni, anzi non teorizza nulla; in questi due testi vi è uno stile paratattico, essenziale, lapidario. Manzoni elenca come un fiume

in piena tutte le sue creazioni. Non vi sono “giustificazioni” teoriche. Sono citati anche molti progetti che l’artista non riuscirà mai a concretizzare anche a causa della prematura morte. Progetti in parziale sintonia con le ricerche di alcuni artisti europei coevi.

Per Manzoni il valore della “scrittura” come macrocategoria antropologica che contiene parole, lettere, segni, ha anche un altro ruolo primario. In tutte le sue opere “inscatolate” – dalle *Linee* alla *Merda d’artista* – e nei lavori estremamente “concettuali” è l’iscrizione che chiarisce la “sostanza” dell’opera.

Firmando con il suo nome il corpo delle *Sculture viventi* e poi compilando il “*certificato di autenticità*” il “Verbo si fa carne”, la scrittura prende corpo.

Tre esempi emblematici: nella già citata *Linea di lunghezza infinita* è solo l’iscrizione su carta che “in-forma” dell’“in-finito”; nella terza base magica *Socle du monde Socle magic no. 3 de Piero Manzoni – 1961 – Hommage à Galileo* è il titolo, riportato capovolto su un lato del parallelepipedo, che trasforma tutta la Terra e tutti gli esseri umani ovvero tutta la natura e tutta la cultura in opera d’arte; infine, quasi come un testamento artistico involontario, vi è la sua monografia, progettata con Jes Petersen già dal 1961-62 (ma edita postuma nel 1963), un libro composto da pagine totalmente trasparenti dove ancora una volta solo il titolo, riportato sulla copertina, *Piero Manzoni life and works*, definisce il concetto e l’essenza dell’opera.

GASPARE LUIGI MARCONE
artista e curatore

1. Per una prima introduzione generale ai testi teorici di Manzoni si veda il volume: *Piero Manzoni. Scritti sull’arte*, a cura di G.L. Marccone, Abscondita, Milano, 2013.

2. Per l’analisi delle letture giovanili di Manzoni e per i suoi studi universitari di giurisprudenza e filosofia, oltre alle annotazioni biografiche e culturali, si veda il volume: *Piero Manzoni. Diario*, a cura di G.L. Marccone, Electa, Milano, 2013.

OGGI IL CONCETTO DI QUADRO... [PROLEGOMENI] 1957

Testo pubblicato per la prima volta, senza titolo, all’interno del pieghevole della mostra personale Piero Manzoni, Galleria del Corriere della Provincia, Como, 3-10 dicembre 1957. In seguito, fu edito, con lievi modifiche, sia in una versione francese, con il titolo Prolégomènes à une activité artistique, sulla rivista belga “Scherven”, n. 3, Overboelare, [1959] sia, nuovamente in italiano, con minime varianti e con il titolo Prolegomeni all’attività artistica sulla rivista “Evoluzione delle lettere e delle arti”, a. I, n. 1, Milano, gennaio 1963, pp. 47-49.

Oggi il concetto di quadro, di pittura, di poesia nel senso consueto della parola non possono più aver senso per noi: e così tutto un bagaglio critico che trae le sue origini da un mondo che già fu; giudizi di qualità, di intime emozioni, di senso pittorico, di sensibilità espressiva; tutto ciò insomma che nasce da certi aspetti gratuiti di certa arte.

Il momento artistico non sta in fatti edonistici, ma nel portare in luce, ridurre ad immagine i miti universali precoscienti. L’arte non è un fenomeno descrittivo, ma un procedimento scientifico di fondazione.

Infatti l’opera d’arte trae la sua origine dall’inconscio, che noi intendiamo

come una psiche impersonale comune a tutti gli uomini, anche se si manifesta attraverso una coscienza personale (da qui la possibilità del rapporto autore-opera-spettatore).

Ciascun uomo trae l’elemento umano di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l’artista si tratta di una immersione cosciente in sé stesso per cui superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità.

È ovvio infatti ciò che a prima vista può sembrare paradossale: cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perché quanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

L’arte dunque non è vera creazione e fondazione che in quanto crea e fonda là dove le mitologie hanno il proprio ultimo fondamento e la propria origine: la base archetipica.

Per poter assumere il significato della propria epoca, il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale là dove giunge a identificarsi con la mitologia universale.

La difficoltà sta nel liberarsi dai fatti estranei, dai gesti inutili; fatti e gesti che inquinano l’arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare insegnamenti di modi artistici.

Il crivello che ci permette questa separazione dell’autentico dalle scorie, che ci porta a scoprire in una sequela

incomprensibile ed irrazionale di immagini forniteci da un caso generale un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi.

È con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e letterario nel senso deteriore della parola: ricordi nebulosi d’infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, astrazioni, riferimenti, ripetizioni in senso edonistico, tutto ciò dev’essere escluso (per quanto è possibile naturalmente; l’importante è non attribuire mai valore a ciò che è condizionamento soggettivo).

Attraverso questo processo di eliminazione l’originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi assumendo la forma di immagini. Immagini che sono le nostre immagini prime, nostre e degli autori e degli spettatori, poiché sono le variazioni storicamente determinate dei mitologemi primordiali (mitologia individuale e mitologia universale si identificano).

Variazioni, poiché gli archetipi, questi elementi incrollabili dell’inconscio, cambiano forma continuamente: in ogni istante essi non sono più gli stessi che erano prima; per questo l’arte è in continua mutazione e deve essere in continua ricerca.

Tutto va sacrificato alla possibilità di scoperta, a questa necessità di assumere i propri gesti.

Lo spazio-superficie del quadro interessa il processo autoanalitico solo in

quanto spazio di libertà in cui noi andiamo alla scoperta; come tavola delle presenze dei germi attorno ai quali e sui quali noi siamo organicamente costituiti.

Qui l'immagine prende forma nella sua funzione vitale: essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega o esprime (casomai la questione è fondare) né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere. [PM]

PER LA SCOPERTA DI UNA ZONA DI IMMAGINI [2] 1958

Testo pubblicato nella raccolta-volume Documenti d'arte d'oggi mac 58, Libreria A. Salto editrice, Milano 1958, p. 74.

È vizio molto diffuso tra gli artisti, o meglio tra i cattivi artisti, una certa vigliaccheria mentale, per cui rifiutano di prendere una qualsiasi posizione, invocando una mal intesa libertà dell'arte o altri egualmente grossolani luoghi comuni.

Così in genere costoro, avendo un'idea molto vaga dell'arte, finiscono per confondere l'arte con la vaghezza stessa.

È necessario quindi cercare di chiarire il più possibile cosa intendiamo per arte, per poter trovare la linea conduttrice sulla quale agire e giudicare.

L'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini, da cui essi attingono i loro gesti e da cui l'artista ricava le "arcai" dell'esistenza organica. Ciascun uomo estrae l'elemento

umano di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di una immersione cosciente in se stesso per cui, superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità. Tutto quello che vi è di comunicabile per la umanità è qui che si ricava, e attraverso la scoperta del substrato psichico comune a tutti gli uomini, si rende possibile il rapporto autore-opera-spettatore.

L'opera d'arte in questo modo ha valore totemico, di mito vivente, senza dispersioni simboliche o descrittive, è una espressione primaria e diretta.

Il fondamento di valore universale dell'arte ci è dato, oggi, dalla psicologia. Questa è la base comune che permette nell'arte di immergere le sue radici nell'origine prima di tutti gli uomini e di scoprire i miti primari dell'umanità.

L'artista deve affrontare questi miti e ridurli da materiale amorfo e confuso a immagine chiara.

Poiché si tratta di forze ataviche e che derivano dal subcosciente, l'opera d'arte assume un significato magico.

D'altra parte l'arte ha sempre avuto un valore religioso, dal primo artista stregone al mito pagano e al mito cristiano ecc.

Il punto chiave sta oggi nello stabilire la validità universale della mitologia individuale.

Il momento artistico sta dunque nella scoperta dei miti universali precoscienti e nella loro riduzione ad immagini.

È evidente che per portare alla luce zone di mito autentiche e vergini, l'artista deve avere la consapevolezza estrema di se stesso ed essere dotato di una precisione e di una logica ferrea. Per arrivare alla scoperta vi è tutta una tecnica precisa, frutto di una lunga e preziosa educazione; l'artista deve immergersi nella propria inquietudine e, sceverando tutto quello che vi è in essa di estraneo, di sovrapposto, di personale nel senso deterioro della parola, arrivare fino alla zona autentica dei valori.

Così è ovvio ciò che a prima vista poteva sembrare paradossale; cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perché quanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini. Possiamo dunque dire che l'invenzione soggettiva è l'unico mezzo di scoperta delle realtà obbiettive, l'unico che ci dia la possibilità di comunicazione tra gli uomini.

Mitologia individuale e mitologia universale giungono a identificarsi.

Naturalmente dopo tutto questo è chiaro che non possiamo ammettere alcuna questione simbolica o descrittiva; ricordi, impressioni nebulose d'infanzia, pittoricismi, sentimentalismi, tutto ciò dev'essere assolutamente escluso; così pure ogni ripetizione in senso edonistico di argomenti già esauriti, poiché chi continua a baloccarsi con miti già scoperti è un esteta e peggio.

Astrazioni, riferimenti, devono essere assolutamente evitati; nella nostra libertà d'invenzione dobbiamo arrivare a costruire un mondo che abbia la sua misura solo in se stesso.

Non possiamo assolutamente considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra area di libertà in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime.

Immagini quanto più possibile assolute, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano esprimono ma solo in quanto sono: essere. [PM]

LIBERA DIMENSIONE 1960

Testo pubblicato, in italiano, inglese e francese, in "Azimuth", n. 2, Milano, 1960; una versione francese, senza titolo e con qualche variante, fu edita nel catalogo della mostra collettiva curata da Udo Kultermann, Monochrome Malerei, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 18. 3 bis 8. 5 1960, Leverkusen-Opladen 1960. Il testo fu edito anche in una versione in giapponese nella rivista "The Geijutsu-Shincho", n. 7, Tokyo, luglio 1960, pp. 130-132.

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale.

Per questo io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il

capo e socchiudendo un occhio, poi balzano di nuovo avanti, aggiungono un altro segno, un altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela: il quadro è finito: una superficie d'illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?

Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (e di questo ho già scritto alcuni anni fa), sia che si tratti di rappresentazione di un oggetto, di un fatto, di una idea, di un fenomeno dinamico o no: un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?).

La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma perde qui ogni valore: nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia pura diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitù del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata.

È per me quindi oggi incomprensibile l'artista che stabilisce rigorosamente i limiti di una superficie su cui collocare in rapporto esatto, in rigoroso equilibrio forme e colori: perché preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio? Perché stabilire uno spazio, perché queste limitazioni? Composizione di forma, forme nello spazio, profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei: una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione: nello spazio totale non esistono dimensioni.

Inutili sono anche qui tutti i problemi di colore, ogni questione di rapporto cromatico (anche se si tratta solo di modulazioni di tono). Possiamo solo stendere un unico colore, o piuttosto ancora tendere un'unica superficie ininterrotta e continua (da cui sia escluso ogni intervento del superfluo, ogni possibilità interpretativa): non si tratta di "dipingere" blu nel blu o bianco su bianco (sia nel senso di comporre, sia nel senso di esprimersi): esattamente il contrario: la questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie: un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta (una superficie incolore che è una superficie incolore) anzi, meglio ancora, che è e basta: essere (e essere totale è puro divenire).

Questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale

dell'opera non può essere infinita, è però senz'altro infinibile, ripetibile all'infinito, senza soluzione di continuità; e ciò appare ancora più chiaramente nelle "linee": qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro: la linea si sviluppa solo in lunghezza, corre all'infinito: l'unica dimensione è il tempo. Va da sé che una "linea" non è un orizzonte né un simbolo, e non vale in quanto più o meno bella, ma in quanto più o meno linea: in quanto è (come del resto una macchia vale quanto più o meno macchia, e non in quanto più o meno bella o evocatrice; ma in questo caso la superficie ha ancora solo valore di medium).

Lo stesso si può ripetere per i "corpi d'aria" (sculture pneumatiche) riducibili ed estensibili, da un minimo ad un massimo (da niente all'infinito), sferoidi assolutamente indeterminati, perché ogni intervento inteso a dare una forma (anche informale) è illegittimo e illogico.

Non si tratta di formare, non si tratta di articolare messaggi (né si può ricorrere a interventi estranei, quali macchinosità parascientifiche, intimismi da psicanalisi, composizioni da grafica, fantasie etnografiche ecc... ogni disciplina ha in sé i suoi elementi di soluzione); non sono forse espressione, fantasismo, astrazione, vuote finzioni? Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere. [PM]

PROGETTI IMMEDIATI 1961

Testo, scritto già nel 1960, pubblicato in italiano, francese e inglese sulla rivista tedesca "ZERO", n. 3, Düsseldorf, [luglio 1961].

Cuciture a macchina costruiscono oggi (dal '59) il "raster" dei tessuti a luce bianca degli "ACHROMES" (nel '57 e '58 in tela imbevuta di caolino e colla): ho in progetto grandi formati in tessuti plastici. Ho preparato (nel '59) una serie di 45 "CORPI D'ARIA" dal diametro max. di cm 80: ora, qualora l'acquirente lo voglia, potrà acquistare, oltre all'involucro (in gomma) ed alla base, conservati in un apposito astuccio, anche IL MIO FIATO, per conservarlo nell'involucro.

Sto oggi lavorando ad un gruppo di corpi d'aria del diametro di circa m. 2,50, da sistemarsi in un parco: mediante un piccolo dispositivo pulseranno con un lentissimo ritmo di respirazione, non sincronizzato (ho seguito i primi esemplari sperimentali nel '59, con involucri di piccole dimensioni. Basandomi sullo stesso principio ho progettato anche una parete pneumatica-pulsante da collocare in un'architettura). Nello stesso parco collocherò anche un piccolo boschetto di cilindri pneumatici allungati come steli (alti dai 4 ai 7 metri circa) che vibreranno sotto la spinta del vento.

Ho anche in progetto, sempre per lo stesso parco, una scultura a movimenti autonomi. Quest'animale meccanico trarrà il suo nutrimento dalla natura (energia solare): di notte si fermerà e si rattrappirà su se stessa: di giorno compirà lenti spostamenti, emetterà suoni, proietterà antenne per cercare energia ed evitare ostacoli.

Sto sviluppando inoltre una nuova serie di "CORPI DI LUCE ASSOLUTI". (i "corpi assoluti" che ho realizzato sino a ora sono sferoidi di plastica con un dia-

metro di cm 40: restano sospesi nello spazio, immobili, sostenuti da un getto d'aria compressa: cambiando l'orientamento del getto, si può farli girare su se stessi vorticosamente, sino ad ottenere un volume virtuale: un "corpo di luce assoluto").

Si possono realizzare "corpi di luce assoluti" di qualsiasi dimensione (ne ho in progetto uno grande, per una particolare architettura) ma al momento sto lavorando alla realizzazione di una serie di "corpi di luce assoluti" molto piccoli, tenuti in azione da un motore ridottissimo, indipendente, che non richiederà speciali installazioni.

Recentemente ho apposto la mia firma e LA MIA IMPRONTA DIGITALE ad alcune uova (il pubblico ha preso contatto diretto con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti).

Continuo a distribuire uova consacrate colla mia impronta.

Ho potuto eseguire quest'anno UNA LINEA LUNGA 7.200 METRI (nella prima serie di linee, iniziata nella primavera del '59 la lunghezza massima che avevo raggiunto era di m. 33,63): è questa la prima di una serie di linee di grande lunghezza, di cui lascerò un esemplare in ognuna delle principali città del mondo (ogni linea dopo l'esecuzione verrà chiusa in una speciale cassa d'acciaio inossidabile, rigorosamente sigillata, nel cui interno verrà praticato il vuoto pneumatico) fino a che la somma totale delle lunghezze delle linee di questa serie non avrà raggiunto la lunghezza della circonferenza terrestre. [PM]

I MIEI PRIMI "ACHROMES" SONO DEL '57...

[ALCUNE REALIZZAZIONI - ALCUNI ESPERIMENTI - ALCUNI PROGETTI] 1963

Testo pubblicato, senza titolo, sulla rivista "Evoluzione delle lettere e delle arti", a. I, n. 1, Milano, gennaio 1963, p. 49. Il sottotitolo che si è deciso di aggiungere tra parentesi quadre, Alcune realizzazioni - alcuni esperimenti - alcuni progetti, riprende un famoso dattiloscritto manzoniano del 1962.

I miei primi "achromes" sono del '57: in tela imbevuta di caolino e colla: dal '59 il raster degli "achromes" è costituito da cuciture a macchina.

Nel '60 ne ho eseguiti in cotone idrofilo, in polistirolo espanso, ne ho sperimentati di fosforescenti, e altri imbevuti di cobalto cloruro che cambiano colore col variare del tempo. Nel '61 ho continuato con altri ancora in paglia e plastica e con una serie di quadri, sempre bianchi, in pallini d'ovatta e poi pelosi, con delle nuvole, in fibre naturali o artificiali. Ho anche eseguito una scultura in pelle di coniglio. Nel '59 ho preparato una serie di 45 "Corpi d'aria" (sculture pneumatiche) del diametro massimo di cm. 80 (all'altezza, colla base cm. 120).

Nel '60 ho realizzato un vecchio progetto: la prima scultura nello spazio: una sfera sospesa sostenuta da un getto d'aria. Basandomi sullo stesso principio ho poi lavorato a dei "corpi di luce assoluti", sferoidi che, sostenuti dal getto d'aria opportunamente orientato, giravano vorticosamente su se stessi creando un volume virtuale.

All'inizio del '59 ho eseguito le mie pri-

me linee, prima più corte, poi sempre più lunghe (10 metri, 11 metri, 33 metri, 63 metri, 1000 ecc...): la più lunga che io abbia eseguito finora è di 7.200 metri (1960, Herning, Danimarca).

Tutte queste linee sono chiuse in scatole sigillate.

Nel 1960 nel corso di due manifestazioni (Copenaghen e Milano) ho consacrato all'arte imponendovi la mia impronta digitale, delle uova sode: il pubblico ha potuto prendere contatto diretto con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti.

Dal '60 vendo le impronte dei miei pollici, destro e sinistro. Nel '59 avevo pensato di esporre delle persone vive (altre, morte, volevo invece chiuderle e conservarle in blocchi di plastica trasparente); nel '61 ho cominciato a firmare "per esporle" persone. A queste mie opere, do una "carta d'autenticità".

Sempre nel gennaio del '61 ho costruito la prima "base magica": qualunque persona, qualsiasi oggetto vi fosse sopra era, finché vi restava, un'opera d'arte: una seconda l'ho realizzata a Copenaghen: sulla terza, in ferro, di grandi dimensioni, posta in un parco di Herning (Danimarca, 1962) poggia la Terra: è la "base del mondo".

Nel mese di maggio del '61 ho prodotto e inscatolato 90 scatole di "merda d'artista" (gr. 30 ciascuna) conservata al naturale (made in Italy). In un progetto precedente intendevo produrre fiale di "sangue d'artista".

Dal '58 al '60 ho preparato una serie di "tavole d'accertamento" di cui otto sono state pubblicate in litografia, rac-

colte in una cartella (carte geografiche, alfabeti, impronte digitali...).

Per la musica, nel '61 ho composto due "Afonie": l'afonia Herning (per orchestra e pubblico), l'afonia "Milano" (per cuore e fiato).

Attualmente ('62) ho in fase di studio un "labirinto" controllato elettronicamente, che potrà servire per test psicologici e lavaggi del cervello. [PM]

PIERO MANZONI 1933 - 1963

1933 - Piero Luigi Mario Manzoni nasce il 13 luglio a Soncino, piccolo paese in provincia di Cremona (Lombardia). Suo padre Egisto (1901-1948), conte di Chiosca e Poggiolo, è socio dell'azienda di prodotti alimentari Rinaldo Rossi e della libreria Antiquitas; sua madre Valeria Meroni (1907-1994) appartiene a una celebre famiglia soncinese, proprietaria di una storica filanda. Piero avrà quattro fratelli: Maria Melania (1937-2013), Elena (1939), Giacomo (1940) e Giuseppe (1946). Riceve un'educazione aristocratica e cattolica. Trascorrerà l'infanzia e la giovinezza tra Soncino, Albisola e Milano (casa di via Cernaia 4).

1948 - Morte del padre a causa di un infarto.

1950 - Prende lezioni private di disegno e pittura. La prima opera pervenuta è un acquerello su carta *Senza titolo* (paesaggio con case, luglio).

1951 - Consegue la maturità classica al prestigioso Istituto Leone XIII, scuola fondata a Milano dalla Compagnia di

Gesù nel 1893. Probabilmente ha già conosciuto Lucio Fontana, grazie all'amicizia delle rispettive famiglie. Si iscrive al corso di laurea in Giurisprudenza all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

1952 – Viaggia in autostop per il Nord Europa e in Francia.

1953 – A Milano frequenta per poche settimane dei corsi di pittura all'Accademia di Brera.

1954 – Dal marzo 1954 inizia la stesura di un "diario" (fino all'agosto del 1955). Nel diario scrive che vorrebbe dedicarsi sempre più assiduamente all'arte ma è anche indeciso se diventare pittore o scrittore; giudica le mostre coeve "penose" e tra gli artisti contemporanei stima solo Pablo Picasso.

1955 – A gennaio si trasferisce a Roma iscrivendosi al corso di laurea in Filosofia dell'Università di Roma. Forse in questo periodo inizia a frequentare, a Milano e ad Albisola, alcuni esponenti dei movimenti d'avanguardia come il Movimento Arte Nucleare (Enrico Baj, Sergio Dangelo), il gruppo CoBrA (Asger Jorn), gli "spazialisti", guidati da Lucio Fontana, e gli artisti Gianni Dova e Roberto Crippa di cui frequenterà lo studio.

1956 – Inizia la produzione di quadri con impronte di oggetti con olio e materiali eterogenei su tela e successivamente le prime composizioni con strane figure antropomorfe. Partecipa alla 4^a Fiera Mercato. Mostra d'Arte Contemporanea, al Castello Sforzesco di Soncino (11-16 agosto, prima mostra documentata).

1957 – A gennaio, a Milano, visita due

mostre importanti per la sua ricerca: *Proposte monocrome. Epoca blu* di Yves Klein, alla Galleria Apollinaire, e la personale di Alberto Burri, alla Galleria del Naviglio. Prima mostra all'estero, con Baj, Dangelo, Fontana e altri, alla Galerie 17 di Monaco di Baviera (15-31 gennaio). A settembre, pubblicazione del manifesto *Contro lo stile* firmato da vari artisti e intellettuali tra cui, oltre Manzoni, anche Arman, Baj, Dangelo, Hundertwasser, Klein, Pierre Restany e altri.

Verso la fine dell'anno realizza i primi "quadri bianchi" (*Senza titolo o con titoli vari come Nevicata e Ipotesi prima*) inizialmente con gesso e successivamente con caolino e tela grinzata (nei mesi seguenti l'artista intollererà *Achromes* tutti i "quadri bianchi" realizzati, con materiali diversi, dal 1957 fino alla sua morte).

1958 – Continua la produzione di *Achromes* sia con gesso sia con caolino, tela grinzata e tela a riquadri. Esegue il primo *Alfabeto* con inchiostro e caolino su tela. Mostra *Lucio Fontana Enrico Baj Piero Manzoni* alla Galleria Bergamo di Bergamo (4-17 gennaio). Pubblica, solo con il proprio nome, una nuova e più ampia versione del testo *Per la scoperta di una zona di immagini*, su *Documenti d'arte d'oggi mac 58*, Milano 1958. In aprile, a Düsseldorf, Heinz Mack e Otto Piene pubblicano il primo numero di "ZERO". A giugno vi sarà la sua prima mostra personale all'estero: *Piero Manzoni Schilderijen*, Rotterdamsche Kunstkring, Rotterdam (10-29 settembre).

1959 – Inizia gli *Achromes* con tela cucita. Nuovo studio in via Fiori Oscuri.

Esposne *Achromes* con tela grinzata nella personale olandese *Relief Schilderijen*, Galerie de Posthoorn, L'Aia (21 aprile – 9 maggio). A settembre viene pubblicato il primo numero della rivista "Azimuth", fondata e curata da Manzoni e Castellani; in questo numero vi sono testi di intellettuali eterogenei (tra cui Vincenzo Agnetti, Nanni Balestrini, Guido Ballo, Samuel Beckett, Gillo Dorfles, Carl Laszlo, Yoshiaki Tono) e sono riprodotte opere sia di artisti italiani coevi (come Angeli, Bonalumi, Fontana, Gino Marotta, Mimmo Rotella e altri) sia di artisti stranieri delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie (da Kurt Schwitters a Otto Piene, da Jasper Johns a Robert Rauschenberg, da Yves Klein a Christian Megert e molti altri).

A Milano, in un seminterrato di via Clerici, fonda con Castellani la Galleria Azimut, spazio autogestito parallelo alla quasi omonima rivista; la mostra inaugurale è la sua personale *Linee* (4 dicembre). Tra la fine del 1959 e l'inizio del nuovo anno realizza la serie dei 45 *Corpi d'aria*: in una scatola di legno, insieme ad un foglio d'istruzioni, sono riposti un palloncino bianco da gonfiare con un tubicino e un treppiede dove poggiare la "scultura gonfiata".

1960 – Il 4 gennaio alla Galleria Azimut si inaugura la mostra collettiva *La nuova concezione artistica* (oltre a Castellani e Manzoni partecipano anche Kilian Breier, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack, Almir Mavignier); qualche mese dopo, con lo stesso titolo, uscirà il secondo e ultimo numero di "Azimuth". Prima mostra inglese: *Castellani Manzoni. A new artistic conception*, al New Vision Centre di Londra

(1-19 marzo). Partecipa alla grande mostra collettiva *Monochrome Malerei*, curata da Udo Kultermann, Städtisches Museum, Leverkusen. Conosce l'imprenditore e collezionista Aage Damgaard che finanzia i suoi progetti e lo ospita nella sua azienda danese, a Herning, permettendogli di realizzare opere con nuovi materiali. Il 4 luglio, nella tipografia del giornale "Herning Avis", Manzoni realizza la *Linea di m 7200*. Secondo le intenzioni dell'artista questa era la prima di una serie di linee, da seppellire nelle città più importanti del mondo, la cui somma totale doveva essere uguale alla lunghezza della circonferenza terrestre.

L'ultima esposizione della Galleria Azimut è la mostra-evento di Manzoni *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte* (21 luglio) dove l'artista offre da mangiare al pubblico uova sode "firmate" con la sua impronta digitale.

1961 – A gennaio inizia a firmare le persone come *Sculture viventi* poi "certificate" dalle *Carte di autenticità* (l'8 aprile firmerà anche sé stesso come "opera d'arte vivente"). Produce vari esemplari di *Base magica – Scultura vivente*. Partecipa alla mostra *Nove tendencije* alla Galerija Suvremene Umjetnosti di Zagabria (3 agosto – 14 settembre) con molti artisti di matrice "cinetico-visuale". Realizza il celebre *Socle du monde*, una base in metallo, con il titolo dell'opera rovesciato, sulla quale è poggiato l'intero globo terrestre come opera d'arte.

1962 – Continua la produzione di *Achromes* e ne realizza altre varianti

(con carta di giornale e carta da imballo, panini e caolino, sassi e caolino). Partecipa alla prestigiosa collettiva *Ekspositie Nul* allo Stedelijk Museum di Amsterdam (9-25 marzo). Scrive il fondamentale testo *Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti* dove ripercorre tutti i suoi propositi artistici ed estetici dal 1957 al presente.

1963 – Il 6 febbraio Piero Manzoni muore a causa di un infarto nel suo studio di via Fiori Chiari 16 a Milano.

Museu de Arte Moderna de São Paulo's mission is to disseminate the work of representative artists, making them accessible to all visitors.

MAM's rooms have hosted anthological exhibitions of works by Marcel Duchamp, Andy Warhol, Alfredo Volpi, Roberto Burle Marx, Anselm Kiefer, Ernesto Neto, Adriana Varejão, Cildo Meireles, and Candido Portinari, among other great names in world modern and contemporary art.

MAM is immensely proud to present to the Brazilian public this solo show by Piero Manzoni, a pioneering name in Italian and world conceptual art.

MILÚ VILLELA

President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

PIERO MANZONI

One cannot understand the art of the post-World War II period without the unique character of Piero Manzoni and his extremely brief artistic trajectory. Brief and intense; *ars longa, vita brevis*, this adage fits few as well as it does him. This is what we realize today, half a century after his demise. In only seven years, from a place up until then with little influence in the European art context, Milan, he was capable of irradiating, with his presence and power, an unheard-of transforming and innovating movement. Beyond creating controversial works, Manzoni also wrote texts and manifestos, founded a magazine

and a gallery, took part in groups and movements. He was, thus, the prototype of an avant-garde artist; maybe the greatest and most influential from those years. Against the inertia of the past and the counterfeiting of the present, he sought to recover, even though in renovated, modern terms, the thread of European radical art that had been worn out by two wars. He puts himself against the tired dominating pictorial informality, and pop art seems to him distant or indifferent. At play, the renovation of European art; this was the determination that took him over at first, and it is symptomatic that such initiatives came from Italy, the place where the first avant-garde, futurism, originated. It was in Italy, where presence and rejection of traditions mark artistic transformations, that Manzoni tried to find once again common ground to reunite European innovative trends that were unfolding. From this context, an awareness of a cosmopolitan avant-garde that ignores, overcomes, and unifies different national cultures reemerges once again.

It is particularly in the defeated countries that creative forces are more vigorously rearticulated: Italy and Germany. A new sensitivity developing in Italy happens, above all, in Milan, the city of industrial modernization, where, since the 1930s, a unique artistic, intellectual, and cultural fabric had been developing: Giuseppe Terragni's architecture, Michelangelo Antonioni's cinema (particularly *La Notte*), Lucio Fontana's visual experiments, the Castiglioni brothers' design, Eugenio Montale's poetry gravitate around the Milanese

city. All of these happened during the same years, in the same place, forming a modern push that gets denser at a place where a disquiet, radical culture was established. Milan was Manzoni's operation center. He has the ingenuity and the irreverence of a youngster, something that was rare in Europe at that time. He is the typical artist/mover-and-shaker of historic avant-gardes from the beginning of the century, tirelessly and frenetically recaptured by his character, a characteristic he kept until the end of his life. He was probably one of the last, if not the last, to play this role in European artistic life. First, he takes part in the Nucleare group; gets in touch with Lucio Fontana; soon after, he associates with the ZERO group, along with Otto Piene, Heinz Mack, and Günther Uecker, from Germany; he starts an intense activity of meetings and, thus, his contacts are extended and multiplied. Now, the new artistic centers are Düsseldorf, Milan, Amsterdam, Copenhagen, even though they also get closer to recent manifestations in Paris, undergoing renovation, of which Yves Klein is not only its main representative but also the one whose research is closer to his. In the visual arts, he is, above all, an articulator and aggregator; he founds a magazine, *Azimuth*, and soon after an art gallery with almost the same name. Manzoni also wrote manifestos with other artists, theoretical texts, letters to artists and gallery owners involving an extensive contacts network that would redesign the European artistic geography. His contacts are constant; his travels are frequent, just like his exhibitions that circulate through a Europe virtu-

ally without any artistic boundaries. In this manner, he revives the spirit of a pan-European radical and experimental avant-garde.

During the 1950s, the exhausted, but still prestigious, pictorial informality that predominates as the last remain of prewar modernism is fought and excluded—the same happens with Brazilian constructivism. Then, it was a question of recovering the avant-garde's transformative forces from the early decades of the 20th century. It was not a program-related effort, but rather a full radical awareness that a new existential condition touched everyone. The world of close things was undergoing a transformation (and reconstruction), the intimate experience of natural materials was replaced by new technologies and synthetic materials that invaded everyday life. Manzoni was vividly interested in the visual possibilities of these materials, and to use them in his paintings is a way of recovering and reactivating an exhausted space. If, in the US, new materials were already becoming commercial products and images absorbed by pop art without any embarrassment, for European people, the reality of a mass and consumers' society in expansion was still a distant idea, albeit one timidly desired and also sensed, a sentiment that originated the timid English pop art. However, one can see in the European neo-avant-gardes that there is a will to exercise their present reality through renovation of creative forces, which can only be accomplished through radical actions and procedures that involve publications, manifestos, meetings, exhibitions, etc.

Where does Manzoni depart from? Lucio Fontana is the pioneering element of rupture with the pictorial space of which Manzoni represents a radical side. Fontana's work is, in its entirety, a questioning that goes beyond painting, even though this happens mainly through a bidimensional surface. His attempts towards that which is unlimited, infinite, absolute came before those by Yves Klein and Manzoni who, with Fontana, formed the triad of European avant-garde in those years. Then, he gets closer to Beuys, as he also sought, later, and differently from Manzoni, to recover a mythology of matter. If Beuys found it in pan-European archaisms, Manzoni created it from himself, by choosing and insisting on a few materials he was attracted to. A little earlier, Alberto Burri had already used raw materials in his paintings—his famous burned burlap sacs—but it was expressive, dramatic matter. It is a destructive, definitive action that would transform action in effect. Manzoni, on the other hand, neutralizes the whole effect, hence the *A* before *Chrome*. This *A* reveals waiting, space, opening, attention to what is happening, a return to things proper.

Manzoni's works are clear, simple, affirmative, unequivocal. Starting with the clarity of the white in the *Achromes* that rejects everything; all ambiguity and uncertainty. We can say the same about the materials he would eventually use—even shit has its clarity. He enthusiastically experiments the time of synthetics, resins, plastics, which he accepts and uses. It is a world of new materials and new possibilities

but which, differently from what was going on in America, had not yet been converted into images. In Manzoni, the material itself is elevated to the condition of image. For him, there is no commercial product, no movie idol, no disposition for consumerism as in pop art. The mass society and the growing hegemonic dispersion of American culture were still beyond his horizon. Manzoni was fundamentally a European artist, in the widest possible sense—as exemplified by the label on his can of *Merda d'artista* [Artist's shit] written in four languages: Italian, French, German, and English.

However, the issues that disquieted him were in the air beyond Europe as well, but in the same investigative line. We find a proximity of ideas, concepts, and proposals in the Brazilian avant-garde of the 1950s and '60s. Also in Brazil, there were speculations regarding monochromes and pure power of color. The explicit affirmation of a color, unique and unequivocal, which would go beyond a pictorial color; a matter-color, which would lead to the very pigment. The *Achromes* are parallel to Hélio Oiticica's *Monocromáticos* [Monochromes], Sérgio Camargo's reliefs, and Aluísio Carvão's *Cubocor* [Cubecolor]. Experiments that were realized far away from each other, but at the same time and with similar concerns. They affirm color (or non-color) as a primal and fundamental element of any visual manifestation. In Manzoni's and Hélio Oiticica's texts, it is still possible to find convergence of certain ideas; an identification between "individual mythology" and "universal

mythology"; the terminology is virtually identical and repeats itself: light, energy, color, matter; the purposes, the same; subjectivism, ambiguities, literary traits should be fought and eliminated by clear, precise, radical language belonging to its own time.

Achrome (1957–63), *Linea* [Line] (1959–63), *Uovo* [Egg] (1960), *Fiato d'artista* [Artist's breath] (1960), *Merda d'artista* (1961), *Scultura vivente* [Living sculpture] (1961–62), *Base magica/Scultura vivente* [Magic base/Living sculpture] (1961), *Socle du monde* [Base of the world] (1961) form a logic succession, uninterrupted and coherent; there are no deviations, breaks, disagreements in Manzoni's work. He explores the ultimate possibilities in each of his series of works until their conceptual boundaries, so much so that many procedures from conceptual art, from minimal art, from *arte povera* are already present in him, such as repetition, serialization, actions' performance-like character, "poor" materials, conceptual dimension.

Achrome is a title, a concept, a series. *Achrome*: a term Manzoni had to coin. Each *Achrome* is unique. The material, the objects, the dimensions may vary, and they do vary, as the unity of *Achrome* is in its possible variation; *Achrome* is infinity. Manzoni's "classical" phase starts with the *Achromes*. This reduction to ground zero, to white, to monochrome configures one of the phenomena of that time. Unlikely Yves Klein's blue, Manzoni intends neither to qualify a color nor to have white as a "signature." *Achrome* is about a way of seeing things, therefore, it is not sole-

ly associated with a color, but also to various materials and things that he utilizes and presents. *Achrome* is latent, questioning, doubting space, emptying the past and the potential possibility of any future. It is not just painting, it is a whole family of various new material options: Styrofoam, cotton, synthetic fiber, etc. He seeks not so much purity of color as purity of a constant, stable, anti-illusory, anti-subjective perceptive field. Just like a scientist, Manzoni isolates each one of the elements in his research and verifies them in each experiment, in each action and their repetitions. In the *Achromes*, there is a continuity/rupture with Fontana's *Concetto Spaziale* [Spatial concept]; it is as if Manzoni found, beyond the cut in Fontana's screen, a space of imagination; the white space is the reverse of the cut space, a zone of silence defined by the *A* before *Chrome*. It is that *A* that probably represents Manzoni's whole work. Manzoni eliminates the gesture and simply presents space. As something that does not close but rather opens, and which is contiguous with infinity. The many textures of the *Achromes* express transparency and not the non-penetrability of the material and also of surfaces of raw materials from other experiments, such as Jean Dubuffet's *Texturologies*.

Manzoni called them *Achromes*, not "monochromes." Faced with the *Achromes*, one feels the imminence of an event, just like with Fontana's *Attese* [Expectations], which mean exactly that, a "waiting," an event that is bound to happen. And this event also happens in us; who are waiting. The

Achromes' latent vacuity, fields full of voids, of nothings, of silence, are like the long shots from Antonioni's films, with minimal events, like the folds of the *Achromes'* canvases, expectations of possible events that dissolve as time passes. Hence the *Achromes'* clear homogeneity, everything happens within the same, infinite material that, at the same time, records action and chance.

The *Achromes* express the "truth of materials," which is also a manifestation of architecture at the time—a return to the things proper and their most basic manifestations. To face material directly, without effects, illusions, artifices, only raw white matter. There is a parallel with the architecture of "brutalism" from the 1950s and '60s, the *Achromes* are also like a naked, real, truthful wall. The material is "ground zero"; the material is the color. And also a line, a breath, and, by inversion, an excrement.

Being opaque, the *Achromes* manifest a transparent space, without any obstacles. White, which is not only color, but also the matter's body, presence, and accentuation. Isn't excrement matter too? Only an action of absolute freedom can accomplish *Merda d'artista*. And courage, why not? Humor is in facing the risibility of this action. There is "purity" in *Merda d'artista*, and it would be anachronistic to think that it was made other than *pour épater la bourgeoisie* [to impress the bourgeoisie].

Merda d'artista made Manzoni famous; it is, for him, what *Fountain* was for Duchamp. It became his "signature" work, inseparable from his person, the

mark of his artistic personality. *Merda d'artista* is certainly the most controversial artwork since the postwar period. No other work has caused so much sensation, and it is to this day, for some, one of the reasons for its disqualification as contemporary art. Even so, one cannot understand art today without referring to Manzoni and his work. Whatever the point of view, it shows the importance of this controversial work. *Merda d'artista* is the opposite of the ready-made pop, it is rather a ready-made returned to Europe in the postwar. Probably the most Duchampian action after Duchamp. *Merda d'artista* is the ultimate, insurmountable boundary of the ready-made. The air, which is the opposite of the excrement, had already been encapsulated by Duchamp in a glass ampoule, in *Air de Paris* [Air from Paris]. One is the most execrated matter; the other, the "purest." Manzoni experimented with both possibilities, without any moral or aesthetic consideration regarding a bodily fact. *Fiato d'artista*, the artist's breath, is encapsulated in a floating balloon, and *Merda d'artista* is excrement in a can just like any labeled and numbered product, similar to those found on a grocer's shelf—the commercial version of the Freudian thesis of the value given to feces by children. Manzoni realized this fantasy when he transformed deject into preciousity and sold it. The excrement is the "negative" of the breath, even though a continuous "line" unites them. This hidden "line" in the body is like the *Linea* hidden in the capsules. As a matter of fact, we can say that there is a *Linea* uniting *Merda* and *Fiato*, the one and the other

are organically in continuous poles of the body, they pertain to the same cycle. Every excrement, after all, has an "author." It is matter like others: that which it is, nothing more; it is enough for Manzoni. *Uovo* is like this too, when Manzoni leaves his print and recovers, once again, the mythology of the artist, of authorship, certainly not of genius, but that of a strategist who uses everyday actions that are also provocative. Therefore, there is a line between *Uovo* and *Merda* too.

Linea is an entity that needs an *A* too, like *A chrome*. An *A* that is not negation, but exclusion of everything. After all, what is *Linea* if not also a "body," "matter"? The line, initially, is infinite, just like the *Achromes'* space. In each capsule, there is a variable "sample" of the infinite. It is a "body" that is encapsulated, like the *Fiato*. The line becomes an entity, matter, and not only because it is on paper; hidden, it acquires a magical dimension, it is emptiness on the *Base magica*, it is absence of its own *Linea*. *Linea* and *Merda* present themselves with the same form; invisible to the viewer; imaginary presences, empowered by their very non-presence.

Scultura vivente, *Base magica*, and *Uovo* represent the same authorial action; the artist's signature and being on the base grant the status of sculpture, of work, to anyone. Each individual is an "original," and Manzoni, ironically, does nothing but authenticate them. In mass culture and consumer society that empty individuals, the artist's role is to recover a possible authenticity. A simple anti-media, anti-celebrity, anti-pop action, and the one that be-

comes a work is no longer any appropriated object that was taken from the common world, but a body, a person. By inverting and confounding the surrealistic proposal that everyone can be an artist, Manzoni manifests the possibility of being work and artist, of which his signature is nothing but a hint. Instead of instructing a celebrity from the pop media or any other with enough social prestige, the experience of being work is offered to everyone; to be regarded as work and to look at others as viewers, to carry oneself as work, as something casual, provocative and also unique, thus anticipating the performance proposals that would come later.

Socle du monde is the completion of his sequence of actions, the supreme irony. Turning the world into artwork is like inverting the action of gravity, hence it is also an homage to Galileo. Offering a base to the planet would be, undoubtedly, an absolute and definitive action, a base that hypothetically turns the world into a total work of art, which encapsulates all the others. The ultimate proposition that invests the artist with the “authorship” of an absolute poetic action, just like Galileo’s enunciate for science.

Manzoni certainly became one of the greatest myths in contemporary art. His untimely death poses a question: Where would he have gone, had he not died at twenty-nine? One thing is sure: he would not have settled, or repeated himself. He knew how to create his artist’s character before Warhol, inseparable from his myth. As much as Andy Warhol, and before him, he understood

that the critic efficacy of the artist’s role in contemporary society was in mythical self-creation: to turn himself into a myth, but a negative myth, contrary to the myth of alienation. However, unlike Warhol, Manzoni did not have the support of the cultural industry, of the mass, consumerism society, of the pop civilization of the image. Manzoni still believed in the power of imagination without literacies, sentimentalisms, or euphemisms. Without subjectivism’s oscillations, imprecisions, and illusions. This is why he proposed precise actions with immediate, direct effect that would engage instantaneous, insurmountable reflection. Manzoni’s actions’ unity and absolute linearity lend a unique concision to his work, artistically concentrated as few are.

Merda d’artista, for many and for a long time, virtually meant Manzoni. It limited him. Nothing could be more contrary to his spirit; Manzoni’s artistic dimension reveals itself larger and larger, more and more influent, more and more present. It brings to new generations, before anything else, the mark of an art with spirit and audacity, with youth’s exuberance and detachment; provocative, yet done with rigor and coherence by a youth who died young. The more one considers art as intellectual activity, as *cosa mentale*, but also inseparable from a radical historic praxis, Manzoni’s name reemerges and reaffirms itself as one of the most original and influential in the 20th century.

PAULO VENANCIO FILHO
curator

FIVE THEORETICAL TEXTS 1957–1963

The five theoretical texts by Piero Manzoni published here mark almost his whole artistic path from 1957, when his first solo exhibitions took place, to 1963, the year of his untimely death.¹ These texts were conceived and signed by Manzoni only, therefore with no mediation or compromise to other cosigning artists. Manzoni, following the lesson of the historic avant-gardes from the early 20th century, spreads his theoretical ideas in parallel to his creative action. Writing is a tool used to get to know himself and to propagate his research.

Almost all his texts are immediately translated and published in various languages—English, French, Japanese, German—edited in catalogues, pamphlets, or avant-garde magazines in order to spread his “verb” as much as possible. It is complex, but not impossible, to divide his prolific artistic-theoretical path, comprised in about seven years, into periods.

Oggi il concetto di quadro... [Prolegomeni] [Today, the concept of picture... (Prolegomena)], from 1957, and *Per la scoperta di una zona di immagini [2]* [For the discovery of a zone of images (2)], from 1958, are his primary debut texts. They are very similar in some parts, as Manzoni repeats and clarifies a few sentences, wishing to give more emphasis to his ideas. *Repetita iuvant*. In both these texts, the artist reformulates in a *sui generis* fashion some philosophical and psychological concepts, absorbed during numerous readings during his youth and academic studies.

A few notes on myth, religion, and culture are present in his journal, written between 1954 and 1955; in the same manuscript, Manzoni confesses he is still undecided about either dedicating himself to painting or writing.²

Since 1956, he is searching an archetypical, original basis, he turns to psychology, to religion, and to the mythology in order to found his own aesthetics that is shared by the human gender. He talks about magic and science, a paradoxical synthesis that will be constant in his path.

His works from 1956 and 1957 are inhabited by anthropomorphic “figures” or primordial “signs” partly in synch with research by the Nuclear Art Movement, founded by Enrico Baj and Sergio Dangelo.

Manzoni reflects about the universality of art, seeking categories or tools that are able to create communion between “author-work-viewer,” thinking about an “impersonal psyche” or in a “psychic substratum” common to all men; besides that, on the conclusion of both texts, he focuses on the idea of “being” as a new main line of research. In late 1957, Manzoni made his first “white paintings” – called *Achromes* from 1959 on – a concrete development of the idea of “being” both in an existential sense and relative to the work’s “essence” – or ontology. These concepts will be analyzed in his future reflections.

Libera dimensione [Free dimension], published in the early months of 1960, is a key text. Its title is already a poetic declaration. Manzoni wants to “be set free” from some theories expressed in

earlier writings, as he has now reached his complete creative autonomy; he does not need external theoretical basis that, either way, directly or indirectly, will be present in his whole path, but always reformulated through radical innovation.

As a matter of fact, in 1960, Manzoni had already done experimental works—other than “painting-object”—such as the *Linee* [Lines] (from 1959) or the balloons of the *Corpi d’aria* [Bodies of air] (1959–1960), and the *Fiato d’artista* [Artist’s breath] (1960). In *Libera dimensione*, the artist proposes and founds “his” theories, getting partly close to a tautologic dimension of the work of art. Actually he writes about the *Achromes*: “A white that is not a polar landscape, an evocative matter or a beautiful matter, a sensation or a symbol or any other thing; a white surface that is a white surface and that’s it.” However, soon after, he opens himself to the absolute, to infinity, and to totality: “(A colorless surface that is a colorless surface) or, better yet, which is and that’s it: being (and total being is pure becoming). This undefined surface (uniquely alive) if, on the work’s material contingency, cannot be infinite, is, however, certainly unending, infinitely repeated, without a continuity solution.” In 1960, there are many instances of the *Linea di lunghezza infinita* [Line of infinite length], simple wood cylinders painted in black. The “substance” of the *Achromes* with cobalt chloride (1960), which change color with weather variations, deems the work “uniquely alive” and “pure becoming.”

The duo art-life, essence-existence, is clarified in the last sentence in the text:

“There is nothing to say: it is only necessary to be, just live.”

From *Libera dimensione* on, there is more creative “freedom.” On July 21, 1960, in his Galleria Azimut, in Milan, the performance *Consumazione dell’arte Dinamica del pubblico* [Dynamic of the public Devour art] is performed, in which Manzoni offers hard-boiled eggs, with an ink print of his thumb, for visitors to eat. This dinner-performance concretizes, in a playful spirit, the union between “author-work-viewer.”

Art becomes true nourishment to life, an authentic “interior experience.” Soon after, the artist made his *Basi magiche* [Magical bases], his *Sculture viventi* [Living sculptures], and his *Merda d’artista* [Artist’s shit] (all of them created in the first months of 1961).

In his following texts, *Progetti immediati* [Immediate projects], published in 1961, and *I miei primi “achromes” sono del ‘57... [Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti]* [My first “achromes” date from 1957... (Some realizations – some experiments – some projects)], published in January 1963, Manzoni no longer quotes theories or external references, or even creates any theories; in both these texts, there is a paratactic, essential, lapidated style. Manzoni lists all his creations like a river’s flood. There are no theoretical “justifications.” Many projects the artist will not be able to finish due to his untimely death are also mentioned. These projects are in partial synch with research by some European contemporary artists.

For Manzoni, the value of “writing” as anthropologic macro-category containing words, letters, and signs plays another essential role. In all of his “canned” works—from the *Linee* to *Merda d’artista*—and in his extremely “conceptual” works, the inscription clarifies the work’s “substance.”

By signing his name on the body of the *Sculture viventi* and, later, completing the “declaration of authenticity,” the “Verb became flesh,” the writing acquired a body.

Three emblematic examples: in the aforementioned *Linea di lunghezza infinita*, it is only the inscription on paper that “in-forms” about the “in-finite”; on the third magical base, *Socle du monde Socle magic no. 3 de Piero Manzoni – 1961 – Hommage à Galileo* [Base of the world Magic base #3 by Piero Manzoni – 1961 – Homage to Galileo] it’s the title, shown upside down on a side of the plinth, which transforms the Earth and all human beings, or all nature and all culture, into a work of art. Finally, almost like an involuntary artistic testament, there is his monograph, projected with Jes Petersen in 1961–1962 (however, published posthumously in 1963), a book composed of completely transparent pages that are defined, once again, only by the title on the cover, *Piero Manzoni life and works*, that defines the work’s concept and essence.

GASPARE LUIGI MARCONE
artist and curator

1. For a first general introduction to Manzoni’s theoretical texts, see the volume *Piero Manzoni. Scritti sull’arte*, edited by G. L. Marcone (Milan: Abscondita, 2013).

2. For the analysis of Manzoni’s young years readings and his university studies in jurisprudence and philosophy, as well as in biographic and cultural notes, see the volume *Piero Manzoni. Diario*, edited by G. L. Marcone (Milan: Electa, 2013).

TODAY, THE CONCEPT OF PICTURE... (PROLEGOMENA) 1957

Text published for the first time, untitled, at the publicity material for the solo exhibition Piero Manzoni, Galleria del Corriere della Provincia, in Como (Italy), December 3 through 10, 1957. Later, it was published with slight alterations both in a French version (Prolégomènes à une activité artistique, in the Belgian magazine Scherven, #3 Overboelare [1959]), and again in Italian, with slight variations, under the title Prolegomeni all’attività artistica [Prolegomena to artistic activity], in the Evoluzione delle lettere e delle arti magazine (y. I, #1, Milan, January 1963, 47–49).

Today, the concept of picture, painting, poetry, in their regular sense, can no longer make sense to us and, with it, the whole critical baggage originated in a world that has gone by: judgment regarding value, intimate emotions, pictorial sense, expressive sensitivity, in short, everything coming from certain gratuitous aspects of a particular art.

The artistic moment is not in hedonistic facts, but in bringing to light, in reducing preconscious images and universal myths. Art is not a descriptive phenomenon; it is a scientific procedure with a foundation.

In fact, an artwork is originated in the subconscious, which we understand as impersonal psyche common to every man, even when it manifests through

personal consciousness (hence the possibility of an author-work-viewer relationship).

Every man, without realizing it, elementarily and immediately extracts from this base their human element.

For the artist, it is a conscious immersion in himself. Thus, after overcoming that which is individual and contingent, he will delve deeper until he reaches the living germen of human totality.

It is obvious, actually, even though it may appear to be paradoxical, at first sight: the more we are immersed in ourselves, the more we open up, because the closer we are to our totality, the closer we are to the germen of all men’s totality.

Art, therefore, isn’t a true creation and foundation when it creates and founds where mythologies have their ultimate foundation and origin: the archetypical base.

In order to be able to adopt the meaning of its own time, therefore, it is essential to accomplish your individual mythology, at the point where it is identified with universal mythology.

The difficulty is in freeing yourself from strange facts, from unnecessary gestures; facts and gestures that pollute our time’s customary art and that, at times, are highlighted to the point of becoming emblems of artistic procedures.

The insight that allows us to separate that which is authentic from scum—which leads us to discover, in a sequence of incomprehensive, irrational images, provided by a general case,

a consistent and ordered complex of meanings—is a process of self-analysis.

With that, we are reconnected to our origins, eliminating all unnecessary gestures, everything within us that is personal and literary, in the worst sense of the word: foggy childhood memories, sentimentalism, impressions, deliberate constructions, pictorial, symbolic, or descriptive concerns, false anguishes, unknown unconscious facts, abstractions, references, repetitions in a hedonistic sense, all of these things must be excluded (as long as possible, of course; it is important never to consider subjective conditioning).

Through this exclusion process, what is humanly accessible in origin will manifest, taking the form of images. Images that are our first images, ours, belonging to authors and viewers, since they are historically determined variations of primary mythologems (individual mythology and universal mythology identify with one another).

Variations, because the archetypes, these unshakable elements in the unconscious, continually change form: at each passing instant, they are no longer the same as before. Because of this, art is constantly changing and must be constantly seeking.

Everything must be sacrificed to the possibility of discovery, to the need of assuming one’s gestures.

The surface-space of a painting is interesting to a process of self-analysis only as space of freedom, in which we seek discovery; as support for the presence of germens on and around which we are organically constituted.

Here, an image takes form in its vital function: it can neither be valid for what it remembers, explains, or expresses (it is a matter of founding), nor want or be able to be interpreted as an allegory of a physical process; it is only valid while it is: being. [PM]

FOR THE DISCOVERY OF A ZONE OF IMAGES (2) 1958

Text published on the volume-collection Documenti d’arte d’oggi mac 58 (Milan: Libreria A. Salto editrice, 1958), 74.

It is an addiction common among artists, or rather, among bad artists, a certain mental cowardice because they refuse to take any position, invoking some misunderstood artistic freedom or other equally vulgar clichés.

This is why they, having a quite imprecise idea about art usually mistake art for their imprecision.

It is necessary, then, to try to clarify what we understand by art as much as we can so that we can find a conducting thread on which to act and judge.

The work of art originates in an unconscious impulse emerging from a collective substratum with universal values, common to every man, from which they extract their gestures and from which the artist obtains organic existence’s “arcai.” Every man, without realizing, is extracting their human element from this base, in an elementary, immediate way.

For the artist, it is a conscious immersion in himself. Thus, after overcom-

ing what is individual and contingent, he delves deeper until he reaches the living germen of the human totality. Everything that can be conveyed to humanity is found here and, through discovering the psychic substratum that is common to every man, the relationship author-work-viewer becomes possible.

The work of art, in this manner, has a totemic value, of living myth, without symbolic or descriptive dispersions, it is a primary, direct expression.

The foundation of art’s universal value is given to us, today, through psychology. That is the common base that allows art to delve deeper into its roots in the primal origin of all men and to discover humanity’s primary myths.

The artist must face these myths and transform them, from shapeless, confused material, into an explicit image.

As these are atavistic forces deriving from the subconscious, the work of art adopts a magical meaning.

On the other hand, art has always had religious value, from the first witch-artist to the pagan myth, the Christian myth, etc.

The key point, today, is to establish universal validity to individual mythology.

The artistic moment consists, therefore, in discovering preconscious universal myths and reducing them to images.

It is evident that, in order to bring to light authentic, virgin areas of myth, the artist must be extremely conscious of himself and be gifted with steadfast precision and logic. In order to get to discovery, there is a whole precise technique, the

fruit of long, precious education. The artist must delve deeper into his inquietude and—by distinguishing everything it has that is strange, juxtaposed, personal in the worst sense of the word—come to the authentic area of values.

Thus, what could look paradoxical at first is obvious, that is, the more we delve deeper into ourselves, the more we open up, as the closer we are to the germen of our totality, the closer we are to the germen of all men's totalities. We can, therefore, say that subjective invention is the only path to discovering objective realities, the only one that allows communication among men.

Individual mythology and universal mythology come to identify with one another.

Naturally, after all of this, it is clear that we cannot admit any symbolic or descriptive question; memories, childhood foggy impressions, pictoriality, sentimentalism, all of these should be entirely excluded. As well as all repetitions with a hedonistic sense of arguments that have already been exhausted, as he who continues to play with formerly discovered myths is either an esthete or something worse.

Abstractions, references should be radically avoided; in our freedom of invention, we should come to build a world that has its measure only in itself.

We cannot, in any possible way, consider the painting as a space on which to project our mental settings, but rather as our space of freedom, in which we will discover our first images.

which cannot be valued for what they remind us of, explain, and express, but solely while they are: being. [PM]

FREE DIMENSION 1960

Text published in Italian, English, and French in Azimuth, #2, Milan, 1960; an untitled version in French with some variations was released in the catalogue of the group exhibition curated by Udo Kultermann, Monochrome Malerei [Monochromatic painting], Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, March 18 through May 8, 1960, Leverkusen-Opladen, Germany, 1960. The text was also published in a Japanese version in the magazine The Geijutsu-Shincho, #7, Tokyo, July 1960, 130–132. [This is a new translation in English—Trans.]

The occurrence of new conditions and the proposition of new problems involve new methods, new measures and need new solutions. It is not running or jumping that we can detach ourselves from the ground; we need wings. Alterations are not enough; transformation must be integral.

This is why I cannot understand painters who, even though they say they are interested in modern problems, put themselves, even today, in front of the painting, as if it were a surface to be filled with colors and shapes according to more or less valuable, more or less known taste. They draft a signal, withdraw, look at their work with a tilted head and closing one eye, then they jump ahead once again, add another signal, another color from their palette, and continue these gymnastics until

they have filled the painting, covered the canvas. The painting is done: an area with unlimited possibilities is now reduced to a kind of container in which unnatural colors, artificial meanings are forced and compacted. Why not empty this container? Why not free this surface? Why not try to discover the unlimited significance of a total space, of a pure, absolute light?

To allude, to express, and to represent are inexistent problems today (and I've written about this a few years ago), be it regarding the representation of an object, a fact, an idea, a dynamic phenomenon, or not: a painting is only valuable while it is, total being. It doesn't need to say anything, just be; two colors that match or two hues of the same color are already a strange relationship to the meaning of the unique, unlimited, dynamic surface. Infinibility is rigorously monochromatic or, rather, has no color (and, deep inside, does not a monochrome without any color relationship become colorless too?).

Artistic problematics that utilize composition and form are devoid of their whole value here; in total space, shape, color, dimensions make no sense. The artist has conquered his full freedom: pure matter becomes pure energy. Barriers of space and slavery to subjective addiction are breached: the whole artistic problematics is overcome.

It is, for me, thus, today, inconceivable to have an artist rigorously establishing the boundaries of a surface on which he puts shapes and colors in exact relationships, in rigorous balance: why be concerned about how to place a

line in space? Why establish space, why these limitations? Form composition, shapes in space, spatial depth, all these problems are strange to us: a line can only be drawn—a very long one, to infinity—outside any composition or dimension problem: in total space there are no dimensions.

Also useless here are all issues relating to color, any problem of chromatic relationship (even when they are nothing but tone modulations). We can extend one sole color or, better yet, maintain a single uninterrupted, continuous surface (from which any superfluous intervention, any possibility of interpretation are excluded): it is not a question of "painting" blue on blue or white on white (be it in the sense of composition or within the meaning of expression): it is precisely the opposite. The issue, for me, is to give an integrally white (or rather, completely colorless, neutral) surface that goes beyond any pictorial phenomenon, any intervention that is foreign to the surface's value: a white that is not a polar landscape, an evocative matter or a beautiful matter, a sensation or a symbol, or any other thing; a white surface that is a white surface and that's it (a colorless surface that is a colorless surface) or, better yet, which is and that's it: being (and total being is pure becoming).

This undefined surface (uniquely alive) if, on the work's material contingency, cannot be infinite, is, however, certainly unending, infinitely repeated, without a continuity solution; and this is even clearer in the "lines." Here, not even a possible mistake of the painting is possible, the line is developed only

in length, running to infinity: the only dimension is time. It is evident that a "line" is neither a horizon nor a symbol, and it is not valued as more or less beautiful, but as more or less line: while it is (as a spot is valued while more or less spot, not as more or less beautiful or evocative; however, in that case, the surface still has only value as medium).

The same might be repeated for the "bodies of air" (pneumatic sculptures), reducible and extendable, from a minimum to a maximum (from nothing to infinity), absolutely undetermined spheroids, because each intervention to give form (even without form) is illegitimate and illogical.

It is not a question of forming, it is not a matter of articulating messages (furthermore, it is not even possible to resort to strange interventions, such as parascientific machinations, psychoanalysis's intimacies, graphic compositions, ethnographic fantasies, etc.: each discipline contains in itself its elements for solution). Aren't they, maybe, empty fictions? There is nothing to say: it is necessary only to live, just live. [PM]

IMMEDIATE PROJECTS 1961

Text written in 1960, published in Italian, French, and English in the German magazine ZERO, #3, Düsseldorf [July 1961]. [This is a new translation in English—Trans.]

Machine stitching builds today (since 1959) the "ripple" of the white light fabrics of the *ACHROMES* (in 1957 and 1958, in canvas soaked in kaolin and

glue): I have the project of large formats in plastic fabrics. I have prepared (in 1959) a series of forty-five *CORPI D'ARIA* [Bodies of air] with maximum diameters of eighty centimeters. Now, if the buyers wish, they can buy, as well as the covering (of rubber) and the base, kept in a special case, also *IL MIO FIATO* [My breath], to be maintained in the covering.

Today, I am working on a group of "bodies of air" with diameters of about 2.5 meters, to be placed in a park. Using a small device, they will pulsate in a very slow rhythm of breath, unsynchronized (I did the first experimental models in 1959, with coverings with small dimensions. Based on the same principle, I also projected a pulsing pneumatic wall to be put in an architecture). In the same park, I will put a small grove of pneumatic cylinders like elongated poles (from four to seven meters) that will vibrate under the wind's pressure.

I also have a project, for the same park, of a sculpture with autonomous movements. That mechanical animal will take its nutrition from nature (solar energy): at night, it will stop and fold unto itself; during the day, it will execute slow dislocations, will emit sounds, will project antennae to find energy and avoid obstacles.

I am also developing a new series of *CORPI DI LUCE ASSOLUTI* [Absolute bodies of light] (the "absolute bodies" I did up to now are spheroid, in plastic, with diameters of forty centimeters: they are suspended in space, unmoving, supported by a jet of compressed air; by altering the direction of the jet,

you can make them spin uncontrollably onto themselves, until you obtain a virtual volume: an “absolute body of light”).

“Absolute bodies of light” of any size can be made (I have a project for a big one, for a particular architecture), but I am currently working on developing a series of minuscule “absolute bodies of light,” kept in action by a diminutive, independent engine that will not require special installations.

Recently, I put my signature and *LA MIA IMPRONTA DIGITALE* [My fingerprint] on a few eggs (the audience was in direct contact with these works by eating an entire exhibition in seventy minutes).

And I still distribute eggs consecrated with my fingerprint.

I was able to make this year *UNA LINEA LUNGA 7.200 METRI* [A long line of 7,200 meters] (on the first series of lines, which started in the spring of 1959, I had attained the maximum length of 33.63 meters). That is the first in a series of extended lines, of which I will leave one on each main city of the world (each line, after being executed, will be enclosed in a special stainless steel box, rigorously sealed, in which pneumatic vacuum will be used), until the total sum of the lengths of these lines has attained the length of the Earth’s circumference. [PM]

MY FIRST “ACHROMES” DATE FROM 1957...

[SOME REALIZATIONS – SOME EXPERIMENTS – SOME PROJECTS] 1963

Untitled text published in the Evoluzione delle lettere e delle arti magazine, year I, #1, Milan, January 1963, 49. The subtitle that was later added between brackets, Some Realizations – Some Experiments – Some Projects, recovers a famous typewriting by Manzoni, from 1962.

My first “achromes” date from 1957, in canvas soaked in kaolin and glue. Since 1959, the ripples of the “achromes” are formed by machine stitches.

In 1960, I made some in hydrophilic cotton, in polystyrene foam; I experimented some phosphorescent and some soaked in cobalt chloride, which change color with weather variations. In 1961, I went on with some others in straw and plastic, and with a series of paintings, always white, in balls of wadding and then furry materials, like clouds, in natural or artificial fibers. I also did a sculpture in rabbit leather. In 1959, I prepared a series of forty-five *Corpi d’aria* [Bodies of air] (pneumatic sculptures), with maximum diameters of eighty centimeters (of height, with a 120-centimeter base).

In 1960, I accomplished an old project, my first sculpture in space: a suspended sphere, supported by an air jet. Based on the same principle, I later worked on some “absolute bodies of light,” spheroids that, supported by the air jet adequately directed, would spin vortically onto themselves, creating a virtual volume.

In early 1959, I executed my first lines, at first shorter, then longer and longer (ten meters, eleven meters, thirty-three meters, sixty-three meters, one thousand, etc.): the longest I have done so far is 7,200 meters (1960, in Herning, Denmark).

All these lines are enclosed in sealed boxes.

In 1960, during two events (Copenhagen and Milan), I consecrated a few hard-boiled eggs to art, putting on them my fingerprint. The audience was able to be in direct contact with these works, by eating an entire exhibition in seventy minutes.

Since 1960, I have been selling my thumbprints, both right and left. In 1959, I thought about exhibiting a few living people (some others, dead, whom I would enclose and keep in see-through plastic blocks). In 1961, I started to sign people in order to “exhibit” them. For these works of mine, I issue a “declaration of authenticity.”

Also in January 1961, I built the first “magic base”: any person, any object on it was, while there, a work of art; the second I built in Copenhagen; the third, made of iron, with large dimensions, located in a park in Herning (Denmark, 1962) supports the Earth: it is the “base of the world.”

In May 1961, I produced and canned ninety cans of “artist’s shit” (thirty grams each), naturally preserved (made in Italy). In an earlier project, I intended to produce vials or “artist’s blood.”

Between 1958 and 1960, I did a series of “tables of assessment,” of which

eight were published as lithographs, gathered in a folder (maps, alphabets, fingerprints...).

In music, in 1961 I composed two “Afonie”: the “Herning” aponia (for orchestra and audience) and the “Milan” aponia (for heart and breath).

Currently (1962), I am studying an electronically controlled “labyrinth” that will be possibly used for psychological tests and brainwashing. [PM]

PIERO MANZONI 1933–1963

1933 – Piero Luigi Mario Manzoni is born on July 13, in Soncino, a small town in the Cremona province (Lombardy, Italy). His father, Egisto (1901–1948), Count of Chiosca and Poggiolo, is a co-owner in the food products company Rinaldo Rossi and the Antiquitas bookstore; his mother, Valeria Meroni (1907–1994), belongs to a renowned local family, owners of a historic textile plant. Piero would have four siblings: Maria Melania (1937–2013), Elena (1939), Giacomo (1940), and Giuseppe (1946). His education is aristocratic and catholic. He spends his childhood between Soncino, Albisola, and Milan (house at 4 Cernaia Street).

1948 – His father dies of a heart attack.

1950 – He takes private classes of drawing and painting. His first known work is a watercolor on paper (a landscape with houses, July).

1951 – He obtains his high-school diploma, focused on humanities, from the renowned Istituto Leone XIII, a school founded in Milan by the Society

of Jesus in 1893. He probably has already met Lucio Fontana, thanks to the friendship between their families. He enrolls in the Law School at the Sacred Heart Catholic University in Milan.

1952 – He hitchhikes through Northern Europe and France.

1953 – In Milan, he attends painting classes at the Accademia di Brera for a few weeks.

1954 – As of March, he starts to write a “journal” (that extends until August 1955), in which he notes that he would like to devote himself to art with more assiduity, but he is also uncertain about dedicating himself to being a painter or a writer; he finds the exhibitions of his time “painful” and, among contemporary artists, he only appraises Pablo Picasso.

1955 – In January, he moves to Rome and enrolls in the Philosophy School at the University of Rome. It is maybe at this time that he starts to visit with, in Milan and Albisola, some exponents of the avant-garde movements, such as the Nuclear Art Movement (Enrico Baj, Sergio Dangelo), the CoBrA group (Asger Jorn), the “Spatialists” led by Lucio Fontana, and artists Gianni Dova and Roberto Crippa, whose studio he would attend.

1956 – He starts to produce paintings with oil marks of objects and heterogeneous materials on canvas and, later, his first compositions with strange anthropomorphic figures. He takes part in the *4th Fiera Mercato. Mostra d’Arte Contemporanea*, at Soncino’s Sforzesco Castle (August 11 through 16; first documented exhibition).

1957 – In January, in Milan, he visits two exhibitions that are important for his research: Yves Klein’s *Proposte monocrome. Epoca blu* [Monochrome propositions. Blue time] at Galleria Apollinaire; and Alberto Burri’s solo show at Galleria del Naviglio. He holds his first exhibition abroad, with Baj, Dangelo, Fontana, and others at Galerie 17 in Munich, Germany (January 15 through 31). In September the manifesto *Contro lo stile* [The End of Style] is published, signed by many artists and intellectuals, among them, besides Manzoni, Arman, Baj, Dangelo, Hundertwasser, Klein, Pierre Restany, and others.

At the end of the year, he makes his first “white paintings” (*Untitled* or with various titles such as *Nevicata* [Snowy] and *Ipotesi prima* [Primal hypothesis]), initially with plaster and, later, with kaolin and wrinkled canvas (in the months to follow until his death, he would entitle all his “white works,” made with different materials, *Achromes*).

1958 – He continues his production of the *Achromes*, both in plaster and kaolin, with wrinkled canvas and squared canvas. He makes his first *Alfabeto* [Alphabet] with ink and kaolin on canvas. Exhibition *Lucio Fontana Enrico Baj Piero Manzoni* at Galleria Bergamo, in Bergamo, Italy (January 4 through 17). He publishes, only with his name, a new expanded version of the *Per la scoperta di una zona di immagini* [For the discovery of a zone of images] text in *Documenti d’arte d’oggi mac 58*, Milan, 1958. In April, in Düsseldorf, Heinz Mack and Otto Piene publish the first issue of *ZERO*. In June, his first

solo show abroad will take place: *Piero Manzoni Schilderijen* [Piero Manzoni's paintings], Rotterdamsche Kunstkring, in Rotterdam, the Netherlands (September 10 through 29).

1959 – He starts his *Achromes* on sewn canvas. New studio at Fiori Oscuri Street. He exhibits *Achromes* with wrinkled canvas in his solo show *Relief Schilderijen* [Pictorial reliefs], Galerie de Posthoorn, in The Hague, the Netherlands (April 21 through May 9). In September, the first issue of *Azimuth* magazine, founded and edited by Manzoni and Castellani, is published; in this issue, there are texts by heterogeneous intellectuals (among them Vincenzo Agnetti, Nanni Balestrini, Guido Ballo, Samuel Beckett, Gillo Dorfles, Carl Laszlo, Yoshiaki Tono) and there are reproductions of works by contemporary Italian artists (such as Angeli, Bonalumi, Fontana, Gino Marotta, Mimmo Rotella, among others), as well as by foreign artists belonging to historic avant-gardes and new avant-gardes (from Kurt Schwitters to Otto Piene, from Jasper Johns to Robert Rauschenberg, from Yves Klein to Christian Megert, and many others).

In Milan, in a basement on Clerici Street, he founds, with Castellani, Galleria Azimut, an autonomous space parallel to the magazine with almost the same name; the debut exhibition is his solo show *Linee* [Lines] (December 4). Between late 1959 and early 1960, he makes the series of forty-five *Corpi d'aria* [Bodies of air]: in a wooden box, together with a instructions sheet, a white balloon to be inflated with a

tube and a tripod to place the “inflated sculpture” are placed.

1960 – On January 4, Galleria Azimut opens the group exhibition *La nuova concezione artistica* [The new artistic conception] (besides Castellani and Manzoni, Kilian Breier, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack, and Almir Mavignier also take part); a few months later, under the same title, the second and last issue of *Azimuth* is released. First English exhibition: *Castellani Manzoni. A new artistic conception*, at the New Vision Centre, in London (March 1 through 19). He takes part in the great group exhibition *Monochrome Malerei* [Monochrome painting], curated by Udo Kultermann, at the Städtisches Museum, in Leverkusen, Germany. He meets businessman and collector Aage Damgaard, who funds his projects and hosts him in his Danish factory, in Herning, allowing him to create works with new materials. On July 4, at the typography of the *Herning Avis* newspaper, Manzoni makes his *Linea di m 7200* [7,200-meter line]. According to the artist's intentions, this was the first of a series of lines to be buried in the most important cities in the world, whose total sum would equal the length of the Earth's circumference.

The last exhibition at Galleria Azimut is Manzoni's exhibition-event *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte* [Consumption of the art Dynamic of the public Devour art] (July 21), in which the artist offers hard-boiled eggs “signed” with his fingerprints for the people to eat.

1961 – In January, he starts to sign

people as *Sculture viventi* [Living sculptures], who would then receive “Declaration of Authenticity” (on April 8, he also signs himself as a “living work of art”). He produces multiple models of his *Base magica – Scultura vivente* [Magic base – Living sculpture]. He takes part in the *Nove tendenze* [New trends] exhibition, at Galerija Suvremene Umjetnosti, in Zagreb, Croatia (August 3 through September 14), together with many artists using a “kinetic-visual” matrix. He accomplishes his famous *Socle du monde* [Base of the world], a metal base with the work's title upside down, on which the earth globe rests as a work of art.

1962 – He continues his production of the *Achromes* and makes other variations (with newspaper and packaging paper, bread rolls and kaolin, stones and kaolin). He takes part in the renowned collective *Ekspositie Nul* [Exhibition Nul], at the Stedelijk Museum in Amsterdam (March 9 through 25). He writes his fundamental text *Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti* [Some realizations – Some experiments – Some projects], in which he retraces all his artistic and aesthetic propositions from 1957 to the present.

1963 – On February 6, Piero Manzoni dies of a heart attack at his studio at 16 Fiori Chiari Street in Milan.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

**DIRETORIA | CONSILGLIO
DIRETTORE | MANAGEMENT
BOARD**
Presidente | President
Milú Villela

Vice-presidente Executivo | Vice
Presidente Esecutivo | Executive
Vice President
Alfredo Egydio Setúbal

Vice-presidente Sênior | Vice
Presidente Senior | Senior Vice
President
José Zaragoza

Vice-presidente Internacional |
Vice Presidente Internazionale |
International Vice President
Michel Claude Julien Etlin

Diretor Jurídico | Direttore Legale |
Legal Director
Eduardo Salomão Neto

Diretor Financeiro | Direttore
Economico | Finance Director
Alfredo Egydio Setúbal

Diretor Administrativo | Direttore
Amministrativo | Administrative
Director
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Diretores | Direttori | Directors
Cesar Giobbi, Daniela Villela,
Eduardo Brandão, Orandi Momesso

CONSELHO | COMITATO |
COUNCIL
Presidente | President
Pedro Piva

Vice-presidente | Vice Presidente |
Vice President
Simone Schapira

Membros | Membri | Members
Adolpho Leirner, Alcides Tapias,
Ana Lucia Serra, Ana Maria Lima de
Noronha, Angela Gutierrez, Antonio
Hermann Dias de Azevedo, Antonio
Matias, Benjamin Steinbruch,
Carmen Aparecida Ruete de
Oliveira, Chella Safra, Chieko
Aoki, Daniel Goldberg, Danilo
Miranda, Denise Aguiar Alvarez,
Edo Rocha, Edson Musa, Fabio
Colleti Barbosa, Fernando Moreira
Salles, Geraldo Carbone, Gilberto
Chateaubriand, Graziella Matarazzo
Leonetti, Gustavo Halbreich,
Henrique Luz, Idel Arcuschin, Israel
Vainboim, Jean-Marc Etlin, João
Carlos Figueiredo Ferraz, João
Rossi Cuppoloni, José Ermírio de
Moraes Neto, José Olympio da
Veiga Pereira, Leo Slezzynger, Luiz
Antonio Viana, Manoel Felix Cintra
Neto, Marcos Arbaitman, Maria
da Glória Ribas Baumgart, Mauro
Salles, Michael Edgard Perlman,
Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de
Medeiros, Paulo Proushan, Paulo
Setúbal, Peter Cohn, Roberto
B. Pereira de Almeida, Roberto
Mesquita, Rodolfo Henrique Fischer,
Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo
Davi Saibel, Sonia Helena Guarita
do Amaral, Thiago Varejão Fontoura,
Vera Lúcia dos Santos Diniz

Conselho Internacional |
Consiglio Internazionale |
International Council
David Fenwick, Donald E. Baker,
Eduardo Constantini, José
Luis Vittor, Patrícia Cisneros,
Robert W. Pittman

Conselho Consultivo de Arte |
Consiglio Consultativo per l'arte |
Art Consultative Council
Aracy Amaral
Fernando Oliva
Paulo Venancio Filho

Patrono | Patroni | Patron
Adolpho Leirner, Alcides Tapias,
Alfredo Egydio Setúbal, Alfredo
Rizkallah, Ana Lucia Serra, Ana
Maria Lima de Noronha, Angela
Gutierrez, Antonio Hermann Dias de
Azevedo, Antonio Matias, Benjamin
Steinbruch, Carmen Aparecida
Ruete de Oliveira, Cesar Giobbi,
Chella Safra, Chieko Aoki, Cínara
Ruiz, Daniel Goldberg, Daniela
Villela, Danilo Miranda, Dario Rais
Lopes, Denise Aguiar Alvarez, Edo
Rocha, Edson Musa, Eduardo
Brandão, Eduardo Salomão Neto,
Fabio Colleti Barbosa, Fernando
Moreira Salles, Fernão Carlos B.
Bracher, Geraldo Carbone, Gilberto
Chateaubriand, Graziella Matarazzo
Leonetti, Gustavo Halbreich,
Henrique Luz, Idel Arcuschin, Israel
Vainboim, Jean-Marc Etlin, João
Carlos Figueiredo Ferraz, João
Rossi Cuppoloni, José Ermírio de
Moraes Neto, José Esteve,
José Olympio da Veiga Pereira,
José Zaragoza, Leo Slezzynger,
Luiz Antonio Viana, Manoel Felix
Cintra Neto, Marcos Arbaitman,
Maria da Glória Ribas Baumgart,
Mauro Salles, Michael Edgard
Perlman, Michel Claude Julien
Etlin, Milú Villela, Orandi Momesso,
Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de
Medeiros, Paulo Proushan, Paulo
Setúbal, Pedro Piva, Peter Cohn,
Roberto B. Pereira de Almeida,
Roberto Mesquita, Rodolfo Henrique
Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart,
Salo Davi Saibel, Sérgio Ribeiro da
Costa Werlang, Simone Schapira,
Sonia Helena Guarita do Amaral,
Telmo Giolito Porto, Thiago Varejão
Fontoura, Vera Lúcia dos Santos
Diniz, Zuleika Bisacchi

EQUIPE | ÉQUIPE | STAFF

PRESIDENTE | PRESIDENT
Milú Villela

CURADOR | CURATORE | CURATOR
Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO | DIRETTORE ESECUTIVO | MANAGING DIRECTOR
Bertrando Molinari

ADMINISTRAÇÃO | AMMINISTRAZIONE | ADMINISTRATION
Gerente | Manager
Nelma Raphael dos Santos

Financeiro | Finanziario | Financial
Coordenador | Coordinatore | Controller
Jorge Cavalcanti Araújo Neto
Assistentes | Assistenti | Assistants
Daniel Medeiros de Andrade, Luiz Custódio da Silva Junior, Rafael Aurichio Pires, Thamiris Bianchi Leme, Tiago Alves Felipe

Loja | Negozio | Shop
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Solange Oliveira Leite
Assistente | Assistant
Romário Rocha Neto
Vendedoras | Commesse | Salesclerks
Filomena Pitta Pecego
Maria Aline Rodrigues Costa

Projetos | Progetti | Projects
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Julise de Freitas

Patrimônio | Patrimonio | Premises & Maintenance
Coordenador | Coordinatore | Coordenator
Estevan Garcia Neto
Assistentes | Assistenti | Assistants
Alekiçom Lacerda, Carlos José Santos, Douglas Peçanha da Silva, José Ricardo Perez

Tecnologia | Information | Technology
Coordenador | Coordinatore | Controller
Jorge Cavalcanti Araújo Neto
Estagiários | Stagisti | Interns
Esdras Torres Batista, João Paulo Garcia Santos

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA | UFFICIO PRESIDENTE | PRESIDENT OFFICE
Assistentes | Assistenti | Assistants
Ângela de Cássia Almeida
Anna Maria Temoteo Pereira
Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima
Valeria Moraes N. Camargo
Coordenadora Relações Institucionais | Coordinatore Affari Esteri | Institutional Affairs
Coordenador
Magnólia Costa

ASSOCIADOS | MEMBRI | MEMBERS
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Roberta Alves
Assistente | Assistant
Daniela Cristina da Silva Reis
Atendimento / Recepção | Recevimento | Reception
Caroline Padilha da Silva
Cleia Kelly dos Santos Lima
Aprendiz | Apprendista | Apprentice
Nicolly de Sousa Martins Galvão

BIBLIOTECA | LIBRARY
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Maria Rossi Samora
Bibliotecária | Bibliotecaria | Librarian
Léia Carmen Cassoni
Estagiária | Stagista | Intern
Patrícia Mara Pinto da Silva

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA, FOTOGRAFIA E DESIGN | CLUB DI COLLEZIONISTI DE GRAVURE, FOTOGRAFIE E DESIGN | PRINT, PHOTO AND DESIGN COLLECTORS' CLUB
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Maria de Fátima Perrone Pinheiro
Assistente | Assistant
Jaqueline Rocha de Almeida
Aprendiz | Apprendista | Apprentice
Amanda Moreira Rocha da Silva

CURADORIA | UFFICIO CURATORE | CURATOR OFFICE
Coordenadora executiva | Coordinatore Esecutivo | Executive Coordinator
Maria Paula de Souza Amaral
Assistentes de curadoria | Assistenti del Curatore | Curatorial Assistants
Ana Paula Pedroso Santana, Daniele Francisca Canaes de Carvalho, Juliano Ferreira da Silva
Pesquisa e publicações | Ricerche e pubblicazzioni | Research and Publishing
Coordenador | Coordinatore | Coordenator
Renato Schreiner Salem
Assistente | Assistant
Rafael Franceschinelli Roncato

ACERVO | COLLEZIONE | COLLECTION
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Cristiane Basílio Gonçalves
Assistentes | Assistenti | Assistants
Andrea Cortez Alves, Cecília Zuchi Vezzoni, William Keri

EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE | ISTRUZIONE E ACCESSIBILITÀ | EDUCATION AND ACCESSIBILITY
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Daina Leyton
Assistentes | Assistenti | Assistants
Ateliê | Studi | Studio
Maria Iracy Ferreira Costa
Cursos | Corsi | Courses
Tereza Grimaldi Avellar Campos
Educativo | Istruzione | Education
Viviane Moutinho Santos
Programas Educativos | Progetti d'Istruzione | Education Programs
Felipe Sevilhano Martinez
Educadores | Educatori | Educators
Barbara Ganizev Jimenez, Diana Tubenchlak, Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras Sanches, Leonardo Barbosa Castilho, Mirela Agostinho Estelles
Estagiários | Stagisti | Interns
Leonardo Lubatsch Ribeiro
Livia Pareja Del Corso
Victor Hugo Dantas da Silva

JURÍDICO E CONSULTORIA DE PROJETOS CULTURAIS | UFFICIO LEGALE E CONSULENZA DEI PROGETTI CULTURALI | LEGAL AFFAIRS AND CULTURAL PROJECTS SUPPORT
Coordenador | Coordinatore | Coordenator
João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO | NUCLEO D'ARTE CONTEMPORANEA | CONTEMPORARY ART NUCLEUS
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Paula Azevedo
Assistente | Assistant
Jessica Camargo Varrichio

NÚCLEO MIRIM CONTEMPORARY | NUCLEO D'ARTE PER BAMBINI | ART NUCLEUS FOR CHILDREN
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Ane Katrine Blikstad Marino

PARCEIROS CORPORATIVOS & MARKETING | AZIENDE PARTNERS & MARKETING | CORPORATE SPONSORSHIP & MARKETING
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Livia Rizzi Razente

Design
Coordenadora | Coordinatore | Coordenator
Camila Dylis Silickas
Assistente | Assistant
Flavio Kauffmann

Eventos | Eventi | Events
Assistente | Assistant
Luciana Pimental de Mello

Comunicação | Comunicazione | Communication
Analista | Analyst
Larissa Meneghini

Parceiros Corporativos | Aziende Partners | Corporate Sponsorship
Analista | Analyst
Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS | RISORSE UMANE | HUMAN RESOURCES
Coordenador | Coordinatore | Coordenator
Paulo Rodrigues da Silva
Assistente | Assistant
Juliano César Santos

Núcleo Contemporâneo | Nucleo d'Arte Contemporanea | Contemporary Nucleus
Sócios | Membri | Members
Abrão Lowenthal, Adolfo Bobrow, Adriana Dequech Sola, Adriano Casanova, Alberto Zoffmann do Espírito Santo, Alessandra Bartunek, Alessandra Krasilchik, Alessandra Monteiro de Carvalho, Alessandro Jabra, Alexandra Lima, Alexandra M. Gros, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Lucia Barbosa, Ana Lucia Serra, Ana

Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, André Kovesi, Andrea Giaffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Andrea Pereira, Andreia Serra Madeira, Ane Katrine Blikstad Marino, Angela M. N. Akagawa, Antonio Augusto Duva, Antonio Correa Meyer, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Augusto Lívio Malzoni, Bassy Machado, Beatrice Esteve, Beatriz M. G. Pimenta Camargo, Beatriz Yunes Guarita, Berenice Villela de Andrade, Bernardo Faria, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Cacilda Teixeira da Costa, Camila Granado Pedroso Horta, Camila Mendez, Camila Schmidt Veiga, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carla Dichy Hadid, Carla Maria Megale Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Cecília Isnard, Christiane de Godoy A. Iglesias, Christina Bicalho Santos, Clara Sankovsky, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Wiener, Cristiane B. Gonçalves, Cristina Baumgart, Daniel Sonder, Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Doralice Salem, Eduardo Augusto Vieira Leme, Eduardo Mazilli de Vassimon, Eduardo Mendez, Eduardo Steinberg, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Elizabeth Santos, Erika Bittar de Castro, Fabiana Sonder, Fabio Cimino, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Fernandes, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernando C. O. Azevedo, Flávia Quadros Velloso, Flavia Steinberg, Flavio Isaiaes Simonetti Cohn, Florence Curimbaba, Florian Bartunek, Francisco Mendes, Francisco Villela Pedroso Horta, Frederico Lohmann, Gabriel Capoletti Nehemy, Gabriela Giannella, Georgiana Rothier, Geraldo Rondon da Rocha Azevedo, Giovanna Nucci, Guilherme Johannpeter, Haroldo

Sankovsky, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimaraes Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Africano, Isabel Brandao Teixeira, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Jaime Greene, Jayme Vargas da Silva, João Maurício Teixeira da Costa, José Antonio Esteve, José Antonio Marton, José Carlos Hauer Santos Jr., José Eduardo Nascimento, José Olavo Faria Scarabotolo, José Olympio da Veiga Pereira, José Roberto Moreira do Valle, José Roberto Opice, José Romeu Ferraz Neto, Judith Kovesi, Juliana Andrade, Juliana Neufeld Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri, Kelly Amorim, Lica Melzer, Lilian Kanitz, Lucas Cimino, Lucas Giannella, Luciana Adriano de Brito, Luciana Giannella, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Luiz A. Maciel Müssnich, Luiza Barguil, Maguy Etlin, Marcelo Gomes Conde, Marcelo Lopes, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Maria Aparecida Frauche Mallmann, Maria Beatriz Castro, Maria Beatriz Rosa, Maria das Graças Santana Bueno, Maria Isabel Mussnich Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina do Nascimento Brito, Maria Regina Pinho de Almeida, Maria Rita Drummond, Maria Teresa Igel, Mariana S. I. da Costa Werlang, Mariê Tchilian, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marilisa Cunha Cardoso, Marina Lisbona, Marina Martini Nogueira Batista, Marta Tamiko T. Matushita, Maurício Penteado Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Maythe Birman, Melany Kuperman, Michele Lima, Mimi Douer, Mônica Bokel Conceição, Mônica Krasilchik, Mônica Mangini G. Formicola, Mônica Vassimon, Morris Safdie, Nadia Rizzo Setúbal, Natalia Jereissati, Nathalie Marie Valentin Lenci, Nicolas Wiener, Patricia Fossati Druck, Patrícia Horovitz, Paula Azevedo, Paula Depieri, Paula Proushan, Paulo Cesar Queiroz,

Paula Jabra, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Pedro Twiaschor Kuczynski, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata Nogueira Beyruti, Ricardo Trevisan, Rita de Cássia Guedes Depieri, Roberta Dale, Roberta Montanari, Roberta Rivellino, Roberto Teixeira da Costa, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rose Klabin, Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sergio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Sonia Terepins, Suleima Arruda, Sylvia da Costa Facciolla, Taíssa Buescu Kovesi, Tânia de Souza Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Vane Sanchez Barini, Vera Dorsa, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vítor Mallmann, Wilson Pinheiro Jabur, Yeda Saigh

PARCEIROS | PARTNERS

MANTENEDORES



SÊNIOR PLUS

Banco Safra, Conspiração Filmes, Credit Suisse, Duratex / Deca, Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR

AHH!, BNP Paribas, Bus TV, Canal Arte 1, DPZ, Editora Trip, Estádio, Folha de S.Paulo, Klabin, Rádio Eldorado

PLENO

Bolsa de Arte, EMS, IdeaFixa, ING Bank N. V., Itaú Cultural, Livraria Cultura, MADMAG, Pirelli, PricewaterhouseCoopers, Reserva Cultural, Revista Adega, Revista Brasileiros, Revista Fórum, Saint Paul Escola de Negócios, Seven English – Español, TV Globo

MÁSTER

Alves Tegam, Bamboo, Banco Paulista, CartaCapital, Casa da Chris, Concha y Toro, Concórdia, DM9DDB, Elekeiroz, FIAP, Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual, Inmetrics, Instituto Filantropia, KPMG Auditores Independentes, Montana Química, Munksjö, Vedacit

APOIADOR

Bloomberg, ICTS Protiviti, O Beijo, Paulista S.A. Empreendimentos, Power Segurança e Vigilância Ltda, Revista Em Condomínios, Revista Piauí, Sanofi Aventis, Top Clip Monitoramento & Informação, Yasuda Marítima Seguros

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Eaton

AGRADECIMENTOS

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretária da Cultura do Estado de São Paulo, Secretária da Educação do Estado de São Paulo, Secretária Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

FONDAZIONE PIERO MANZONI, MILÃO

Presidente | President

Elena Manzoni di Chiosca

Vice-presidente | Vicepresidente | Vice president

Giuseppe Manzoni di Chiosca

Curadora | Curatrice | Curator

Rosalia Pasqualino di Marineo

EXPOSIÇÃO | ESPOSIZIONE | EXHIBITION

REALIZAÇÃO | MOSTRA | REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

COLABORAÇÃO | COLLABORAZIONE | COLLABORATION

Fondazione Piero Manzoni, Milão

CURADORIA | CURATORE | CURATORSHIP

Paulo Venancio Filho

PRODUÇÃO | PRODUTTORE | PRODUCTION

Curadoria MAM

PROJETO EXPOGRÁFICO | PROGETTO DELLA MOSTRA | EXPOGRAPHIC PROJECT

Ana Paula Pontes

ILUMINAÇÃO | ILLUMINAZIONE | LIGHTING

Patrimônio MAM

DESIGN VISUAL | GRAPHIC DESIGN

Ana Basaglia

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO | ESECUTORE DEL PROGETTO DELLA MOSTRA | EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION

Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO | CONSERVAZIONE | CONSERVATION

Acervo MAM

MONTAGEM | MONTAGGIO | INSTALLATION

Manuseio

TRANSPORTE | TRASPOSTO | SHIPPING

ArtQuality International Fine Arts Log Solutions

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS | TRADUZIONE PER L'INGLESE | ENGLISH TRANSLATION

Ana Ban

ASSESSORIA DE IMPRENSA | ASSESSORE STAMPA | COMMUNICATION

Conteúdo Comunicação

CATÁLOGO | CATALOGO | CATALOGUE

REALIZAÇÃO | MOSTRA | REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

COLABORAÇÃO | COLLABORAZIONE | COLLABORATION

Fondazione Piero Manzoni, Milão

DESIGN GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN

Ana Basaglia

COORDENAÇÃO EDITORIAL | COORDINATORE EDITORIALE | EDITORIAL COORDINATION

Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO EDITORIAL | PRODUTTORE EDITORIALE | EDITORIAL PRODUCTION

Rafael Franceschinelli Roncato

REVISÃO E PREPARAÇÃO | REVISIONE E PREPARAZIONE | PROOFREADING AND TEXT PREPARATION

Regina Stocklen

REVISÃO E PREPARAÇÃO DO ITALIANO | REVISIONE E PREPARAZIONE DELL'ITALIANO | ITALIAN PROOFREADING AND TEXT PREPARATION

Flávia Cremaschi

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS | TRADUZIONE PER L'INGLESE | ENGLISH TRANSLATION

Ana Ban

TRADUÇÃO PARA O ITALIANO | TRADUZIONE PER L'ITALIANO | ITALIAN TRANSLATION

Emanuel Brito

TRATAMENTO DE IMAGEM | FOTORITOCÇO | PHOTO RETOUCHING

Stilgraf

FOTOS | PHOTOS

Agostino Osio: p. 11, 22-23, 28-29, 31, 35. Badodi: p. 50. Bruno Bani: p. 14, 18, 20-21, 26-27, 30. Carlo Cisventi: p. 42. Fotógrafo desconhecido: p. 8, 22. Giovanni Ricci / Annalisa Guidetti: p. 17. Lensini: p. 7, 9, 10, 13, 15, 23. Luigi Acerra: p. 19. Orazio Bacci: p. 12, 25, 32-33, 37.

IMPRESSÃO | STAMPA | PRINTING

Stilgraf

AGRADECIMENTOS | RINGRAZIAMENTO | ACKNOWLEDGEMENTS

Agnese Boschini, Agostino Osio, Bruno Bani, Cecilia Nelli, Daniela Migotto, Elena, Giacomo e Giuseppe Manzoni di Chiosca, Fabrizio Lo Porto, Famiglia de Rege, Fondazione Piero Manzoni, Freddy Battino, Gaspere Luigi Marcone, Giovanni Ricci / Annalisa Guidetti, Giulio e Barbara Meoni, Jacopo Palombini, Lensini, Luciana Fiorentini, Luigi Acerra, Orazio Bacci, Paolo e Massimo Romanò, Pepi Marchetti Franchi, Rosalia Pasqualino di Marineo, Valentina Castellani

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might want to manifest regarding the license for use of images and/or texts reproduced in this material, given that some artists and/or legal representatives did not respond to the request or have not been identified, or found.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

Piero Manzoni. Paulo Venancio Filho (Texto e Curadoria);
Gaspare Luigi Marcone (Texto); Milú Villela (Apresentação);
Renato Salem (Coord. Editorial); Rafael Roncato (Prod. Editorial);
Ana Ban e Emanuel Brito (Tradução); Ana Basaglia (Design
Gráfico); Regina Stocklen e Flávia Cremaschi (Revisão).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.
96 p. : il.
Textos em Português, Inglês e Italiano.

Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São
Paulo, de 07 de abril a 21 de junho de 2015.

ISBN 978-85-86871-79-5

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arte
Contemporânea Século XXI - Itália. I. Título. II. Venancio Filho,
Paulo. Marcone, Gaspare Luigi.

CDU: 7.037 (45)
CDD: 709