

DADAMAINO
1 9 3 0 2 0 0 4

Forza Dada!!!

Flavio Piras

Sono passati dieci anni da quando Eduarda Maino (Dadamaino) ci ha lasciati. Questi anni non sono passati invano, sono serviti a riflettere, ad analizzare e a rivalutare il lavoro di questa grande artista.

Il Fondo Giov-Anna Piras, da sempre estimatore delle sue opere, dopo un lungo confronto ha deciso di organizzare una retrospettiva la più completa possibile, in modo da offrire uno studio attento ed esaustivo dell'artista, certi di sorprendere molti, addetti ai lavori, collezionisti ed estimatori.

La ricerca condotta da Dada spesso trascurata è rimasta in superficie. Questa mostra ha lo scopo di rivalutarne l'importanza e soprattutto capire e indagarne la sua reale profondità.

Tutto questo è stato possibile grazie alla collaborazione con l'Archivio Dadamaino e Sotheby's. L'uno con la sua disponibilità ha fatto in modo che si aprissero nuovi scrigni, l'altra dando via a un progetto con una più ampia prospettiva internazionale.

La lettura profonda del curatore Paolo Campiglio ci consegna un'artista pronta per il confronto con i grandi artisti del '900.

Forza Dada!!!

Go Dada!!!

Flavio Piras

Ten years has passed since Eduarda Maino (aka Dadamaino) left us. This time was not spent in vain and has been useful to reflect, examine and reevaluate the work of this great artist. The Giov-Anna Piras Foundation, an admirer of her works all along, after a long debate, has decided to organise a retrospective, as comprehensive as possible, in order to offer an accurate and exhaustive study about the artist, confident that many, connoisseurs, collectors and fans, will be surprised. The research carried out by Dada, often neglected, remained on the surface. This exhibition aims to give the right importance to it and, above all, to understand and investigate its real depth.

All of this has been possible thanks to the collaboration with Dadamaino Archive and Sotheby's. The first, with its helpfulness, made sure that new treasure chests could be opened, the latter starting a project with a wider international perspective.

The profound interpretation by curator Paolo Campiglio gives us an artist ready for the confrontation with the great XX century artists.

Go Dada!!!

Sotheby's, Contemporary Art

Raphaelle Blanga e Isabelle Paagman

Oggi il mondo guarda all'Italia, ai suoi manufatti, le sue industrie e le sue creazioni contemporanee, come ad un patrimonio ancora in qualche modo da riscoprire e valorizzare. Così anche nell'arte ri-emergono con grande vigore, attraverso grandi e piccole mostre in giro per il mondo, le atmosfere del grande fervore culturale che ha caratterizzato il secondo dopoguerra e tutti i suoi protagonisti. Milano, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, è un creativo crocevia di artisti italiani ed internazionali in dialogo tra loro. Milano è con Düsseldorf, Bruxelles e Parigi centro per la formazione e lo sviluppo del Gruppo ZERO. Ed è proprio all'interno di questo gruppo che Dadamaino, una delle rare figure femminili di questa scena artistica, sviluppa il suo linguaggio. Una ricerca essenziale ed originale, che parte dall'annullamento del manufatto pittorico - realizza infatti opere monocrome di pura forma e volume - per poi evolversi verso la ricerca del colore, l'alfabeto della mente ed il movimento delle cose.

Oggi a dieci anni dalla sua scomparsa, questa nutrita retrospettiva offre la possibilità di una conoscenza completa ed approfondita del lavoro di questa protagonista dell'arte italiana del dopoguerra.

Siamo grati alla Fondazione Piras ed all'Archivio Dadamaino per averci coinvolti in questo progetto. Prossimamente a Londra, dedicheremo a Dadamaino una mostra presso la nostra galleria S2. Un evento che offrirà anche al pubblico internazionale una panoramica dell'opera di questa meravigliosa artista.

Sotheby's, Contemporary Art

Raphaelle Blanga and Isabelle Paagman

All the world watches Italy, its history, its industry and its art, a rich heritage to be discovered and explored. This is especially true with art created during the great cultural fervour that characterised the post war period, the protagonists are now re-emerging with great force and being celebrated in exhibitions globally. Between the late Fifties and early Sixties, Milan was a creative crossroads for Italian and international artists, it was one of the key centres for development of the ZERO group along with Düsseldorf, Brussels and Paris. Dadamaino developed her artistic language within the group as one of its rare female figures. She began to create monochrome works, pursuing the ideal of pure form within her practice before evolving towards new horizons such as *La Ricerca Del Colore* (The Colour Pursuit), *L'alfabeto Della Mente* (The Mind Alphabet) and *Il Movimento Delle Cose* (The Things Movement).

Ten years after her death we celebrate her through this extensive retrospective which offers us the opportunity to view in full the career of this important post-war Italian artist. We are grateful to the Fondazione Piras and to the Archivio Dadamaino who have involved us in this project. In London Dadamaino's works will be displayed in an exhibition at our gallery S|2. This event will allow an international audience to appreciate the career of this wonderful artist.

Dadamaino. Un ragionamento, una testimonianza.

Flaminio Gualdoni

Su taluni aspetti del fare di Dadamaino occorre, credo, svolgere alcune riflessioni utili a comprendere la ragione profonda della sua posizione.

In primo luogo, sempre si avverte in lei il primato inflessibile del lavoro in studio rispetto alla vita delle opere in seno a quella che, con Heidegger, "in breve e senza alcun significato spregiativo, denominiamo *Kunstbetrieb*, industria dell'arte". Lavoro in studio che è, per Dadamaino, lavoro in casa (mai ha potuto nemmeno concepire l'idea di un atelier che valesse come ambito speciale e discontinuo, fisicamente altro, rispetto ai tempi tutti del vivere), perché il filo del pensiero, dell'ossessione, dei flussi emotivi, è lo stesso del sentirsi vivere, senza soluzioni possibili di continuità tra ciò che diciamo il privato e la figura pubblica.

Il lavoro nasce lì e per lì. Giusto trent'anni fa mi era accaduto di scrivere: "lo scorrere del tempo della vita e quello della pratica devono sovrapporsi fino al punto da non far differenza. Al tavolo, di fronte alla finestra, nello studiolo ingombro, ascoltando la radio, rispondendo, anche, al telefono. Per ore e ore continuamente, giornate intere. La mano traccia il pensarsi sentire, il sentirsi pensare dell'artista. Tutto ciò che accade, dentro. Il rigore è non far mai eccezione, rifiutarsi di prevedere e indirizzare".

Il lavoro è, anche, il tutto dell'autorappresentazione in cui Dada vive. La sua operosità è assillante, retta da un rigore etico inflessibile che è quello stesso del fare, fare con le mani, con il corpo, nel tempo.

Poi, certo, l'opera prevede un destino mondano. Dadamaino si vuole d'avanguardia, dalla stagione di transizione che la porta ad aggregarsi ad Azimut in poi. Il suo lavoro matura in modo decisivo nel tempo dei concettualismi, quegli anni settanta in cui entrano nel repertorio dei criticismi anche la tensione e la collisione tra le motivazioni dell'agire artistico e l'industria dell'arte, con l'apparato di rules and regulations che la normano.

Porsi du côté de chez Fontana vale per lei engagement radicale, perché il "la trasformazione dev'essere integrale" del sodale Manzoni non dice di modi, ma di ben altro.

Dunque si pone con determinazione sul versante di chi non costruisce con fredde sapienza il proprio cursus honorum, di chi non media con gli apparati della notorietà e del mercato, di chi non fa dell'avanguardia, insomma, un gioco di ruolo, una trama di strategie e tattiche, prese di posizione, solidarietà variamente opportune.

Da questo punto di vista Dadamaino fa mostra di dare pochissimo peso all'amministrazione pubblica del proprio lavoro, vivendola più come una necessità e con evidenti aspetti di fastidio che come un aspetto essenziale.

La sua storia espositiva manifesta alti e bassi bruscissimi, presenta lacune vistose in più d'una stagione, quando altri aspetti del suo unico vivere prendano momentaneamente il sopravvento. Continua a lavorare, beninteso, ma edificarsi una carriera è altra cosa, tutto sommato per lei evidentemente facoltativa.

Su un altro e più decisivo piano, è notevole il senso di inopportunità strategica con cui di serie in serie Dadamaino costringe lo spettatore alla rimessa in questione dei suoi saputi, aprendo cicli che seguono solo i tempi e i modi del proprio rimuginare inflessibile, del proprio insoddisfacibile ricercare.

Il fatto che l'accettazione di un lavoro da parte di un pubblico che non sia quello che, con felice definizione, i Goncourt chiamavano il "pubblico d'atelier", ovvero la cerchia amicale dei colleghi, avvenga secondo tempi lenti e non lineari, influenzati dal wave on wave del gusto e da fattori del tutto eteronomi, non pare riguardarla affatto. Né il fatto che sino al cuore degli anni '80 la sua ricerca sia considerata culturalmente marginale, e anche in seguito pressoché nulla sul piano mercantile, è mai stato oggetto posso testimoniare direttamente di lamentele e manifestazioni di frustrazione da parte sua.

Non è, la sua, una forma o un atteggiamento di rifiuto programmatico. Altri, magari meno radicali di Dadamaino sul piano politico (il suo estremismo proclamato, unito a un carattere in fondamento ispido e a un way of life non privo d'eccentricità, è stato tra l'altro in molte circostanze un fattore inesorabilmente respingente), fanno del mercato e del sistema artistico un totem da abbattere. Lei non se ne cura proprio: le importa solo poter alimentare la continuità operosa del suo vivere nello studio, nella casa: nella vita.

Non ha atteggiamenti esemplari per cui additare se stessa a esempio. Davvero tutto ciò notorietà, mercato, ufficializzazioni, eccetera è per lei, tra le variabili dell'agire nell'arte, quella di cui ritiene di non doversi e non volersi occupare. Nel bene e nel male.

Fondamentalmente Dadamaino espone quando ha qualcosa da esporre, né più né meno. Il che, per lei, significa presentare una ricerca ulteriore. In studio si affollano e incrociano le sperimentazioni, le serie si prolungano nel tempo sino a quando non cessino di avere per lei qualche ragione d'interesse. L'incubazione è spesso lenta (la *Ricerca del colore* la assilla per molti anni, ad esempio, e tra la prima *Lettera a Tall El Zataar* e la mostra compiuta dei *Fatti della vita* da Carlo Grossetti passano tre anni abbondanti), ma a un certo punto il lavoro pare chieda di avere infine le proprie pareti: è allora che, a prescindere dal prestigio dello spazio e da ogni logica di opportunità mondana, Dadamaino decide di esporlo.

Il che, va considerato tuttavia anche questo, è una questione che si può leggere prevalentemente ancora come interna al procedere. Il lavoro deve uscire dallo studio anche perché Dadamaino possa, infine, vederlo. Dalla *Ricerca del colore* in poi l'artista lavora su parcelle sequenziali d'una totalità che può pensare, ma mai concretamente verificare: le dimensioni concentrate del luogo ove opera non le consentono visioni d'insieme, simulazioni del finito, prove generali.

Ci sono le sue mani, il suo corpo, il suo animo, e un pensiero che alimenta una tensione fabril che si dipana come un'ostinata mania, adamantina e dolce insieme.

Il compimento avviene altrove, e si può leggere come un momento-pausa della fluenza che è il fare tutto di Dadamaino.

La sua opera non si conclude, veramente, mai. Sino alla fine.

Dadamaino. A way of thinking, a testimony.

Flaminio Gualdoni

About some aspects of Dadamaino's deeds, I believe that we need to make some reflections that can help us understand the deep reason of her position.

First of all, we can always sense in her the inflexible supremacy of the studio work over the life of the works within the *Kunstbetrieb*, the industry of art, as Heidegger "in short and with no derogatory meaning" defined it.

Studio work that for Dadamaino means work at home (she has never even conceived the idea of a studio as a special and occasional environment, physically separated from the rhythms of life), because the line of thought, obsession and emotional flows is the same as that of being alive, with no possible seamless transition between what we say in private and our public image.

The work originates from and for that place. Thirty years ago I wrote: "the flow of lifetime and practice must overlap until they make no difference. At the table, in front of the window, in the jammed small office, listening to the radio, also answering the phone. For hours and hours, uninterruptedly, day in day out. The hand sketches the artist while she's thinking her feelings and feeling her thoughts. Everything that happens, inside. Rigour means to make no exception, to refuse to foresee and direct".

The labour is also the whole of self-representation in which Dada lives. Her diligence is annoying, supported by an uncompromising ethical rigour that coincides with making, with her own hands, with the body, in time.

Of course, the work has a worldly destination. Dadamaino belongs to avant-garde, from the transition period that leads her to join Azimuth onwards.

Her work decisively matures in the times of conceptualisms, the 70's, where also the tension and the clash between the motivations of the artistic action and the art industry, with all its rules and regulations, are included into the criticisms' catalogue.

Putting herself on the side of Fontana is a radical engagement, because the motto by the companion Manzoni "transformation must be complete" is not about manners, but something altogether different.

So she persistently puts herself on the side of those who don't build their *cursus honorum* with cold erudition, of those who don't want to mediate with the apparatus of fame and market, of those who, in other words, don't take avant-garde as a role play, as a plot of strategies and tactics, stances and opportunistic solidarity.

From this perspective, Dadamaino gives very little weight to the public administration of her work, living it more as a necessity with evident annoyance - than as an essential side. The history of her exhibitions shows high points and sudden low points, as well as considerable gaps in more than one season, when other sides of her only life temporarily prevail. She keeps on working, of course, but to build a career is something else, something clearly optional for her.

On another and more determining level, it is worthy of notice the sense of strategic inappropriateness with which, series after series, Dadamaino forces the spectator to question his knowledge, opening cycles that follow only the rhythms and the ways of her inflexible overthinking, of her research impossible to satisfy. The fact that the acceptance of a work from an audience that is not the one that, with a fitting definition, the Goncourt brothers called "the studio audience", that is the friendly entourage of colleagues, might happen following slow and non-linear paces, influenced by the *wave on wave* tastes and by totally external factors, is not her concern.

Not even the fact that until the mid 80's her research is considered culturally marginal, and even later almost null on the commercial side, was ever I can personally testify this a reason for complaint and frustration for her.

This is not an attitude or a form of programmatic refusal. Others, maybe less politically radical than Dadamaino (her self-confessed extremism, together with an essentially touchy disposition and an eccentric way of life, was on many occasions an inexorably rejecting factor), look at the market and at the art system as totems that must be taken down. She doesn't care about it: she just cares about nourishing the industrious continuity of her living in the studio, at home: into the life.

She doesn't have exemplary attitudes for which she can hold herself up as a good example. Indeed, all of this fame, market, official status and so on is something, among the variables of operating into art, she doesn't want to deal with. For better or for worse.

Basically, Dadamaino exhibits when she has something to show, nothing more and nothing less. This means for her that she has to show a further research. In the studio, experimentations crowd and cross, the series extend until they stop being relevant for her.

Incubation period is often long (for example, the *Colour research* torments her for many years, and it takes over three years between the first *Letter to TallElZataar* and the *Facts of life* exhibit carried out by Carlo Grossetti), but at some point the job asks for its own walls: that's when, regardless of the prestige of the area and of any logic of worldly convenience, Dadamaino decides to show it.

However, considering this, it's a matter that can be interpreted as internal to the way to proceed. The work has to get out from the studio so that Dadamaino can finally see it. From *Colour research* on, the artist works on serial lots with an entirety that she can imagine but never factually verify: the small dimensions of the place where she works don't allow her to make overviews, simulations of the end product, rehearsals. There are her hands, her body, her spirit and a thought that feeds a feverish tension that unfolds like an obstinate mania, pure and sweet at the same time. The accomplishment takes place elsewhere, and it can be seen as a break from the fluency that is Dadamaino's way. Her work is never really done. Until the end.

DADAMAINO
1 9 3 0 2 0 0 4



Dadamaino negli anni '60, © Giovanni Ricci

Dadamaino: il “da sein” quotidiano del fare.

Paolo Campiglio



Erosioni, 1958, olio su tela, opera dispersa



Senza titolo, 1959, già collezione Maschera

Nella preistoria di Dadamaino c'è un inizio da autodidatta che l'artista ha scherzosamente chiamato il “periodo dei vasi di fiori”, antecedente al 1956, in cui ostinatamente l'apprendista si arrovellava attorno alla rappresentazione di un soggetto dal vero, constatandone l'impossibilità di resa, con poche gratificazioni. Questo accadeva a Milano, in via Vespri Siciliani 18 nel periodo degli studi universitari in Medicina. Contemporaneamente c'è l'aneddoto, posto all'inizio di una prima attività di ricerca, dell'incontro casuale con un *Concetto spaziale* di Fontana (blu e viola con lustrini) esposto in un negozio di elettrodomestici all'angolo tra piazza Cordusio e via Broletto: un'opera vista dal tram che agisce come una folgorazione. D'ora in poi l'artista cercherà ipotesi espressive lontane dalla figura: in quel tempo la ragazza frequenta con gli amici il Bar Giamaica e conosce, tra gli altri, Piero Manzoni nel 1957: le sue prime ipotesi, di cui rimangono esigue tracce documentarie, si volgono quindi a un certo clima informale, astratto, materico e segnico. È nota quella pittura *Senza titolo* (1956) che l'artista recupererà come incunabolo dei “volumi” nella mostra personale alla Galerie Beatrix Wilhelm di Stoccarda nel 1987, oggi probabilmente identificabile con *Forme lacustri*, presentata al XII Premio Michetti (1958), dove compare una forma ovoidale di luce dipinta in un campo di segni a nastro verticali. All'epoca della prima mostra personale alla Galleria dei Bossi nel 1958 le composizioni potevano essere astratto-informali: potrebbe appartenere a questa fase la nota *Forme spaziali*, opera riprodotta sul catalogo del Premio Cesare da Sesto nel 1958, un quadro tra Fontana e Afro. Alla successiva personale della primavera del 1959 alla Galleria del Prisma, in cui l'artista attua una sorta di performance manzoniana offrendo pesciolini fritti e vino all'inaugurazione, il suo segno dipinto e inciso - un nastro o arabesco che interessa l'intera superficie su un fondo materico tendente al monocromo - appare una sorta di “sigla” ripetuta più o meno identica di opera in opera. È già, forse, un approccio nuovo rispetto alle “composizioni” precedenti, un tentativo di superare l'informe verso l'attestazione presente di un di processo in atto: l'atto del tracciare il segno a nastro. È un approccio differente, forse un incunabolo di quell'esigenza del “tracciare” una sorta di alfabeto privato e incomprensibile ai più che riemergerà molti anni dopo. Un'opera di collezione di Antonio Maschera, il tipografo amico di Manzoni che stampava Azimuth, risalente al 1959 e finora inedita, attesta molto bene la fase Prisma 59 detta anche dei “grigi” secondo la critica del tempo: in questa tela “murale” appare chiaro il riferimento alle superfici “a intonaco” degli *Achromes* di Manzoni tra 1958 e '59, evidente è la tentazione del monocromo, ma anche la suggestione di nuove visioni, tra Tàpies e Scanavino, nell'affastellarsi di segni graffiti in una sorta di “finestra”, a ridefinire una temporalità segnica e pre-alfabetica. Quel che interessa della preistoria, inoltre, è che nel 1959, con tale produzione l'artista sia già inserita nel côté dell'avanguardia più radicale: alla personale al Prisma nella primavera del 1959 un'opera è acquistata da Fontana e già il collezionismo milanese attento a una certa area giovanile e sperimentale si volge timidamente alle sue composizioni su tela: Jucker, Gastaldelli, Centonza sono tra i primi acquirenti dei suoi quadri. Ma in questa fase preme di più all'artista la stima da parte di Fontana e dell'amico Manzoni che la circolazione pubblica dei propri lavori, tanto più in uno spazio di ricerca ritenuto ancora fragile e passibile di una rivisitazione ancor più clamorosa ed eclatante.

La nuova fase dei “volumi”, preparata nel corso del 1959, è presentata provocatoriamente per la prima volta in dicembre alla collettiva *La donna nell'arte contemporanea* alla Galleria di Brera, vicino a opere segniche di Carla Accardi, ad affermare un principio quasi elementare nella sua essenziale radicalità, eppure così naturale nel suo svolgimento, date le premesse: tra la dimensione finita e limitata del quadro e l'infinita possibilità del pensiero Dadamaino opta per la seconda ipotesi, in uno sconfinamento rispetto alla condizione ermetica dell'opera-quadro. Le tele monocrome, bianche, nere, anche lasciate naturali in segno di azzeramento, sono palesemente violate nella loro intrinseca qualità di supporti mediante larghi prelievi di tela ritagliata in forme vagamente circolari (diversamente dalle sequenze di “fori” dei *Concetti spaziali* fontaniani, spesso ritmici e con un'allusione all'infinito del cosmo): inizialmente il prelievo è l'unico intervento irregolare su tele di piccole dimensioni in modo da negare palesemente il concetto stesso di supporto, mostrando in taluni casi il telaio e generando però, in qualità di nuova apertura, la dimensione impreveduta del “volume”. Tali opere sono subito incluse da Manzoni alla collettiva di Azimut con Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Manzoni, Massironi, Pisani, Zilocchi, a cui si aggiunge Dadamaino dopo la stampa dell'invito. Appaiono poi sulla superficie delle tele, quasi contemporaneamente, due o tre prelievi altrettanto irregolari, a disegnare nuove forme in dialogo tra loro e con lo sfondo.

Il passaggio da una dimensione di apparente negazione a un principio generatore di una ipotesi nuova, spesso inattesa - una improvvisa profondità tridimensionale, la dinamica offerta dall'illuminazione artificiale dell'opera e le interazioni con lo sfondo reale del muro - pone Dadamaino in linea con il network culturale internazionale avviato in quel tempo da Manzoni. Il secondo numero di Azimuth e l'attività organizzata entro gli spazi della galleria autogestita che dal dicembre 1959 Manzoni e Castellani

intendono come laboratorio aperto alle proposte più vive, appaiono i luoghi più idonei alla proposta dei "volumi". E' nel senso di apertura del nuovo più che in quello della distruzione di un *déjà vu* assai stanco del prototipo *informel* che Piero coglie l'urgenza delle ipotesi dell'amica e ne saggia immediatamente la portata innestandola nel suo circuito, prima esponendo i "volumi" vicino alle opere dei nascenti Gruppo T e Gruppo N, poi, nel corso della prima metà del 1960, con i più aperti rappresentanti del gruppo Zero tedesco (Mack e Piene) e con il nascente gruppo Nul olandese (galleria Orez di L'Aja); mentre in ambito italiano, egli associa l'amica, con Santini, alle ipotesi di Biasi e Massironi, ritenendola più in linea con le frequenze di ricerca ottico-cinetica.

Il senso dei "volumi" appare la pura manifestazione del *Da Sein* in senso heideggeriano, quindi di un "esserci" che non è pura presenza dell'essere, come nella lezione dell'esistenzialismo Informale, ma presuppone la coscienza dell'essere e dunque prevede una intenzionale e consapevole trascendenza rispetto al tempo come cornice dell'esistere. L'opera, tuttavia, è nel tempo e dimostra la sua essenza proprio nel palesare, nel rendere esplicita una esemplare dinamicità spazio-temporale. E in questo chiaro riferimento al movimento e alla percezione stessa l'opera intende costituire, per Dada, un momento comunicativo, pur nella sua ambiguità e irregolarità: un'esperienza che accomuna tutti gli esseri umani nello spazio-tempo dell'arte, come manifestazione dell'intelligenza; l'esserci come progetto mira a qualcosa di più alto e di più grande: si direbbe una rivoluzione estetica.

Confrontandosi con una situazione internazionale, nell'ambito di Azimut e grazie all'amicizia con Massironi e con gli artisti vicini ai fenomeni ottico- percettivi come Morellet, Mavigner, il gruppo Motus, Colombo, Megert, Verheyen, tra gli altri, l'artista varia nel corso del 1960 i suoi "volumi" nel senso di una calcolata regolarità dei fori, secondo un procedimento sempre più impersonale, apparentemente meccanico, in realtà connesso a un "fare" nel tempo, sovente con lentezza, che Dadamaino avverte sempre di più come attività necessaria. I "volumi" esposti nell'estate del 1960 ad Albisola con Manzoni presentano già forature simmetriche, equidistanti, spesso digradanti in modo da creare una nuova suggestione dinamico- spaziale. L'artista, del resto, è sempre pronta a scherzare quando propone nell'aprile 1961 un curioso ritratto del critico Giorgio Kaiserlian in forma di collage New Dada, opera finora inedita e da poco riemersa al catalogo dell'artista: ma nel segreto dello studio, nel corso del 1961 sperimenta nuovi materiali come i fogli di rhodoid impiegati per le tende delle docce che propone in differenti strati, montati su tela, e fustellati a mano.

Nascono i "volumi a moduli sfasati". Se è vero che l'attività meccanica della fustellatura rimanda a una procedura manuale, come ha sottolineato recentemente Flaminio Gualdoni¹, in contrasto con le passioni tecnologiche del Gruppo T e del Gruppo N, non è escluso che l'atto di forare con uno strumento meccanico il foglio trasparente si presti ad essere interpretato seguendo la lettura di Lawrence Alloway del 1959 riferita ai "buchi" regolari di un maestro come Fontana: "i modelli di buchi in Fontana" affermava il critico inglese "sono formalmente significativi, come un codice, in connessione casuale ma non ignota con le schede e i nastri perforati dell'iconografia cibernetica popolare"². Alla luce degli esiti successivi del lavoro di Dadamaino, si potrebbe quindi intendere la fustellatura dei "moduli sfasati", apparentemente meccanica, riferendosi alle schede perforate dei primi computer, come una sorta di codice linguistico muto, iterato e riportato su tre livelli interagenti. Un primitivo "alfabeto della mente", un codice che diviene superficie e "volume" e allude, con un ulteriore livello di ambiguità, a uno spazio inquieto. Il ciclo degli "sfasati", fogli di plastica non allineati e disponibili all'incidenza del caso, introduce inoltre nell'opera di Dadamaino un principio che verrà attestato anche in seguito: la regola è necessaria al progetto, nell'arte come nella vita, ma la verità dell'essere è ben altra cosa, nella sua intrinseca irrazionalità. E l'artista ne ha piena coscienza. Quindi la sfasatura introduce un'alternativa casuale nell'insieme dei livelli progettati e apre la possibilità alle incidenze fortuite.

Oltre all'azzeramento della superficie e alla evidente ricerca analitica ci sembra di leggere in questo particolare ciclo, l'esigenza di una espressione artistica aponderale e aerea, nella trasparenza dei materiali, connessa a un fare manuale e a una sorta di codice muto: elementi che l'artista, forse inconsapevolmente, recupererà molti anni più tardi nel ciclo del *Movimento delle cose*.

Non è un caso che Manzoni nel presentare questi ultimi lavori alla mostra personale di Padova presso il gruppo N nel maggio 1961 scrisse: "i suoi quadri sono bandiere di un nuovo mondo, sono un nuovo significato: non si accontentano di "dire diversamente": dicono nuove cose".

Con i "moduli sfasati" prendono avvio anche i "rilievi" modulari a scaglie su fogli di carta o plastica, monocromi, con semplici incisioni a croce o triangolari in moduli regolari a rilievo che ripetono in senso tridimensionale il "raster" di fori o riproducono motivi lineari rettilinei: qui l'artista esprime, ancora, un principio che verrà ripreso dopo l'avventura cinetica degli anni Sessanta, dopo la disillusione politica degli anni Settanta, nel momento del nuovo azzeramento linguistico e degli alfabeti. E' l'idea dell'essenzialità



Dadamaino alla Galleria Il Prisma, 1959,
© Giovanni Ricci



Ritratto di Giorgio Kaiserlian, 1961, collezione privata

¹ F. Gualdoni, *Dadamaino, quatre temps*, in *Dadamaino*, Parigi, Tornabuoni Arte, 11 ottobre 2013-4 gennaio 2014, p. 76.

² L. Alloway, *Paintings from the Damiano Collection*, ICA, London, 7 gennaio - 7 febbraio 1959.



Pittura, 1959, Archivio Dadamaino



Pittura, 1959, pubblicata in
La donna nell'arte contemporanea

dell'espressione, attuata con mezzi semplicissimi ed elementari (un foglio di carta colorata, un taglierino) ripetendo un gesto muto, che diviene parola.

In quell'estate del 1961, dopo l'esperienza di Albisola e della provocazione manzoniana della *Merda d'artista*, tornata a Milano, Dadamaino firma il manifesto del Gruppo Punto 1 (Antonio Calderara, Nanda Vigo, Kengiro Azuma, Hsiao Chin e Li Yuen-Chia) di cui condivide gli assunti generali: "1. Superare il ricordo per affidare all'idea la nostra ansia di esprimerci. 2. Affermare uno spazio che è dimensione spirituale per definire la misura della nostra necessità. 3. Reclizzare ordine, armonia, equilibrio, purezza: l'essenziale. 4. Data la condizione finita nell'infinito, nella realtà dello spirito trovare la verità dell'essere". La tensione all'essenzialità espressiva, il primato dell'idea, il ricorso all'intelligenza del progetto e l'appello a una dimensione spirituale sono tutti assunti che l'artista mette in atto nel lavoro quotidiano, aggiungendo però il tema dell'illusione percettiva che sembra dare un fondamento al principio di "verità dell'essere".

Fino al 1963, con la personale alla Galleria Senatore di Stoccarda (1962) e le partecipazioni alle importanti mostre internazionali di *Nul 62* allo Stedelijk di Amsterdam (con Manzoni e Castellani) e a *Zero. Der neue Idealismus* alla Galleria Diogenes di Berlino (1963), l'artista non espone la ricerca ispirata più chiaramente al metodo programmato, in senso ottico-cinetico, dimensione che ella indaga fin dal 1961 come testimonia una serie di disegni ottico-dinamici tra 1961 e 1963 (Archivio Dadamaino). L'adesione al GRAV di Parigi e gli inviti alla Biennale di San Marino del 1963 e alla seconda edizione di *Nove Tendencije 2* a Zagabria testimoniano che è da porre nel 1963 la svolta più propriamente legata agli oggetti ottico-cinetici, esposti per la prima volta a *Nouvelle Tendance* a Parigi nel febbraio del 1964. Alla Cavana di Trieste, dove ebbe luogo nel 1962 la seconda edizione della nota *Arte Programmata*, del negozio Olivetti di Milano, Dadamaino partecipava infatti con un "rilievo". Non è trascurabile, a questo proposito, il ruolo dell'artista come coordinatore italiano di "N.T. r.c. (Nuova Tendenza ricerca continua)", da quanto oggi emerge dalle carte d'archivio, esplicitando l'artista un'attività coordinamento curatoriale di mostre internazionali, a cui si dedica a tempo pieno già dal 1962, con le esposizioni del Gruppo Punto, ma soprattutto con la mostra della Nuova Tendenza alla Galleria Cadario dell'aprile, *Oltre la pittura. Oltre la scultura. Ricerca d'arte visiva*, (Adrian, Anceschi, Boriani, Boto, Colombo, Costa, Cruz-Diez, Dadamaino, Devecchi, Equipo 57, Le Parc, Mack, Mari, Morellet, Munari, Gruppo N, Peeters, Piene, Sobrino, Stein, Tomasello, Varisco).

Uno scritto d'archivio appartenente a questo periodo, pubblicato nel 2000 da Francesco Tedeschi chiarisce gli scopi e le finalità del gruppo, così come vengono intesi dall'artista: "La NTRC ha come scopo la ricerca della chiarezza. E' il comune bisogno di chiarezza che sviluppa un'altra attitudine fra i suoi componenti: quella della comunicazione che ha preso il posto dell'artista 'unico' produttore di opere 'uniche'. / Sotto questo aspetto di ricerca è determinante la considerazione dell'opera non definita, dell'instabilità, dell'opera programmata, della spersonalizzazione rispetto alla realizzazione. La chiarezza del problema trattato, la valorizzazione visuale, l'attivazione dello spettatore, l'apprezzamento in termini reali della creazione artistica e la trasformazione dell'attività plastica, statica, in ricerca continua, sono le evidenti intenzioni di questi ricercatori, tesi a mettere in evidenza tale elementi per tutt'altra considerazione del fenomeno artistico"³.

Alla esposizione milanese da Cadario Dadamaino concepisce un *Instabile*, una composizione con lamelle in alluminio aggettanti su un fondo monocromo e riflettenti: si tratta di un *unicum* nella sua produzione, un prototipo dei successivi "cromorilievi" e "fluorescenti", che nel titolo rivela un riferimento al concetto di "instabilità" espresso già nei "moduli sfasati" e ribadito in particolare alla mostra *L'instabilità* (4-18 aprile 1963) a cura del GRAV. L'artista annotava a penna rossa quel catalogo dell'*Instabilità* puntualizzando, riguardo al metodo di ricerca scientifico: "c'è sempre un fattore incerto, l'effetto ottico non completamente prevedibile da parte del ricercatore e la percezione visuale da parte del fruitore"⁴.

L'approdo ai meccanismi degli oggetti ottico-cinetici, verso la fine del 1963, risponde all'esigenza di metodo e analiticità del progetto, alla ricerca di un'oggettività dell'operare, a cui si lega l'importanza, sentita sempre più attiva, del momento comunicativo e partecipativo dello spettatore. Sembra prevalere già dal 1963 contro il solipsismo estetico dell'opera d'arte e dell'artista, l'atteggiamento collettivamente rivoluzionario e sovversivo che determinerà di lì a poco anche l'impegno politico di Dadamaino, da sempre vissuto come urgenza dell'essere nel tempo.

Gli "Oggetti ottico-dinamici", chiamati inizialmente anche "oggetti visivi instabili" composti da piastrine in alluminio tese su fili di nylon secondo rapporti geometrici e matematici (in alcuni casi l'equazione $X^2 + Y^2 = r^2$) generano effetti ottici illusori e mutevoli; vale la pena citare uno scritto autografo collocato appositamente sul retro di un "Oggetto" del 1964, come necessarie istruzioni

³ F. Tedeschi, *L'opera di Dadamaino dagli anni Cinquanta ai 'Fatti della Vita'*, in *Dadamaino*, catalogo della mostra, Museum Bochum, 16 gennaio - 5 marzo 2000, Bochum 2000, p. 31.

⁴ Archivio Dadamaino, 1963; catalogo della mostra *L'instabilità* annotato dall'artista a penna rossa.

per il collezionista ignaro, che ben chiarisce la natura programmata dell'opera:

"Titolo: oggetto ottico-dinamico indeterminato. Negativo (programmaz. 3) (...) Aspetto formale: L'insieme è suddiviso in nove parti (3 per lato) di forma quadrangolare ad intersecazione laterale. E' composto da lastre d'alluminio a fresature orizzontali e verticali. Queste partono dalla dimensione minima di 1 x 1,5 e con progressione di cm 0,5 sino alla massima di 3,5 x (...)5. Tutte le dimensioni delle lastre sono il prodotto dei reciproci multipli. Dette lastre sono montate su fili di nylon che vengono introdotti e fissati esternamente ai supporti di base appositamente forati a rilievo secondo lo schema di programmazione. Ne risulta un composto a rilievo di vuoti e pieni in parti uguali. Fondo nero.

Aspetto ottico-dinamico: Così ottenuti i nove quadrilateri del rilievo assumono aspetto circolare a dinamica sfuggente. A sua volta, la particolare disposizione delle fresature sulle lastre può annullare, interamente o parzialmente, le visioni circolari trasformandole in una successione di immagini indeterminate suscitate dai coefficienti spettatore, angolazione luminosa.

Base della ricerca è l'equazione: $X^2 + Y^2 = r^2$.

L'*Oggetto ottico-dinamico indeterminato* può anche essere composto, in una accezione ancor più oggettuale, da tre anelli di metallo speculari, di grandezza degradante verso l'interno. Questi poggiano su un piano circolare a righe bianche e nere. Il piano è illuminato dall'alto e messo in movimento da un motore. In questo modo il disegno ottico del piano si riflette continuamente lungo le superfici specchianti degli anelli, creando degli effetti ottico-cinetici che danno la sensazione che siano gli anelli a muoversi ed intersecarsi. Con questi ultimi oggetti Dadamaino sviluppa il progetto RICERCA 1 (1965), un video realizzato a Milano e presentato a Zagabria a Nova Tendencija 3 che pone al centro il movimento e il flusso continuo dei riflessi, in una continuità infinita di relazioni tra reale e virtuale. Dadamaino, in linea teorica, è disponibile alle collaborazioni con l'architettura, la musica e il cinema, nell'intento di dar vita a un progetto comune: ma al tempo stesso si rende conto delle difficoltà di attuare vere e proprie collaborazioni, preferendo una ricerca autonoma spesso condotta in solitudine.

Lo sviluppo "sociale" degli oggetti ottico-dinamici è nella serie dei *Componibili* (dal 1965) in cui il ruolo attivo dello spettatore nello spostamento delle tessere sui fili attua e completa l'opera stessa, a piacere, non diversamente da certe soluzioni del GRAV o dalle tavole magnetiche di Grazia Varisco. E' curioso, tuttavia, che le riproduzioni dei primi componibili eseguite da Dadamaino riportino composizioni di primitivi alfabeti attuati mediante la libera combinazione degli elementi, a ribadire, come in effetti, anche il gioco dei punti nello spazio non è altro che la sequenza di una scrittura muta.

L'ulteriore messa a punto dell' *Oggetto ottico-dinamico indeterminato* è l'*Oggetto cinetico spettro colore* (1966), in cui si presenta, dopo anni di bianco e nero, una ricerca cromatica lineare. Spiega l'artista: "una serie di linee che sovrappoendosi e intersecandosi mediante rotazione del disco interno formano simultaneamente effetti luminosi di varia dislocazione, intensità, colorazione e durata che, per la rapidità della loro comparsa ed apparente inesistenza di programma, l'occhio non è in grado di recepire e controllare contemporaneamente. Sfruttando detto fenomeno viene avviata la cronologica iterazione delle immagini rappresentate propria di questo genere di ricerca, che genera alla lunga uno scadimento di interesse. L'impressione che qui ne risulta è che il costituirsi dei segni luminosi assume di volta in volta e in vari punti carattere di diversificata strutturazione"⁵.

Dadamaino tenta un personale scantonamento della ripetitività seriale dell'arte programmata, aprendo la pratica degli oggetti a possibilità combinatorie tendenzialmente infinite e rivolgendosi, senza un interesse puramente scientifico, ai principi teorici della *Konkrete Kunst*, riguardo alla percezione del colore. E' tale variazione cromatica riscontrata negli oggetti mobili a generare il ciclo della "Ricerca cromatica e lineare" (1966) da cui scaturirà successivamente la cosiddetta "Ricerca del colore": si tratta di composizioni su fogli colorati, a strisce rettilinee grigie, nere o azzurre che nelle variazioni tonali, in base al colore di fondo, iscrivono un rombo equilatero nato dall'incontro delle strisce diversamente colorate. Si tratta di ricerche in un certo senso intermedie che esprimono ancora l'illusorietà della forma, alludono a possibilità percettive e insieme verificano le gradazioni di tono di un colore. Tra 1968 e 1969 la ricerca dell'artista sembra apparentemente dividersi tra il progetto colossale di un "fare" privatissimo e severo, un rituale laico quotidiano in cui la regola è dettata dalla "Ricerca del colore" e il coinvolgimento politico esplicito anche nella progettazione di opere ambientali.

Da questo punto di vista l'insieme dei progetti di ambienti che Dadamaino concepisce e dettagliatamente prepara (con la collaborazione dell'architetto Carlo Jachino e Dario Zaffaroni per la parte elettronica) per un concorso di "environnements luminocinétiques" destinati a Place du Châtelet a Parigi, indetto da Frank Popper per il Centre National d'Art Contemporain, appare senza dubbio l'impegno maggiore: gli ambienti non verranno mai realizzati ma le tavole di progetto, meritevoli del secondo premio, saranno esposte alla mostra *Intervention, environnements luminocinétiques dans les rues de Paris et la banlieue parisienne*, organizzata da Popper al Centre National d'Art Contemporain di Parigi nel dicembre 1969.

Come ha notato Cristina Celario: "Dadamaino, abbandonati i diversi mezzi di comunicazione artistica sviluppati nei primi dieci anni della sua attività, concretizza l'atto comunicativo nell'opera stessa. Ogni mediazione è annullata definitivamente; ciò che



Volume, 1958 (1959), tela forata grezza, 45 x 119 cm, collezione privata



Dadamaino nel 1960

⁵ Dadamaino, Milano, Diagramma Arte Contemporanea, 26 febbraio-15 marzo 1970.



Installazione dei Volumi
alla Galleria Wilhelm di Stoccarda, 1987



Organizzazione dinamica a strati sfasati, 1960,
5 fogli di plastica sovrapposti, 50 x 70 cm,
collocazione sconosciuta

rimane è uno scambio attivo tra opera e spettatore⁶.

I due percorsi ideati dall'artista per Place du Châtelet, uno all'esterno e l'altro in un tunnel interno, erano composti rispettivamente da sette situazioni ambientali e tredici veri e propri ambienti pensati come tappe successive di un coinvolgimento sensoriale totale. Nel percorso esterno il pubblico passando su una pedana veniva invaso da una pioggia di bolle di sapone "un effetto gradevole e invitante. Il ricordo primario sarà la dolcezza dell'infanzia", commenta l'artista nel manoscritto inedito preparato per il concorso; in un secondo passaggio una sfera in plexiglas con getti d'acqua e luce stroboscopica doveva disorientare improvvisamente lo spettatore mostrandogli forme frammentate proiettate al suolo; in un terzo momento il pubblico stesso poteva a piacere colorare muri e marciapiedi con delle pistole a spruzzo (caricate di pittura a tempera delebile) messe a disposizione così "colorando una parte di marciapiedi, case e strada, si avrà un'altra visione dell'ambiente circostante"; un quarto passaggio riguardava il rispecchiamento dello spettatore, ripreso da telecamere a circuito chiuso: i protagonisti potevano vedersi nei monitor "come sono nella realtà e non come pensano d'essere"; si tratta di una "violenza leggera", spiegava l'artista, in un percorso "in parte invitante e in parte repulsivo"; delle lenti deformanti in contenitori d'acqua potevano mostrare un paesaggio urbano deformato in forma e prospettiva, per scardinare le nozioni visive del pubblico; sempre per sorprendere lo spettatore nella coscienza che egli poteva avere della propria persona microfoni nascosti amplificavano a sua insaputa la voce diffondendola nella piazza; l'ultima tappa era quella che alludeva a una forma di potere, quella delle forze dell'ordine, evidente emanazione di clima politico sessantottino: dei finti "Flics" chiedevano i documenti d'identità al pubblico e ne registravano a sua insaputa le reazioni. Gli ambienti interni al tunnel parevano un'emanazione più consona alla poetica dell'artista, soprattutto riguardo alla luce e al colore: l'ottavo ambiente era infatti un "bagno di luci colorate" accompagnate da musica; il nono, del tutto disorientante, presentava pedane mobili sul pavimento, nebbia e luci colorate; il decimo, invece, più provocatorio, era costituito da "una foresta di falli" gonfiabili, alti un metro o due, che spruzzavano un inchiostro liquido, per un effetto "falsamente erotico"; a questo seguiva un *environnements* ad andamento ondulatorio, costituito da grandi cilindri rotanti al posto del pavimento; nel dodicesimo, la camera della porta ritrovata, l'ambiente nero avvolgeva lo spettatore, il quale, abbagliato da luce stroboscopica percepiva la presenza della porta di uscita ma non riusciva a raggiungerla; nel successivo un tapis roulant sul pavimento, verniciato al fluoro con disegni concentrici, in senso contrario al percorso impediva l'avanzamento; il quattordicesimo era una camera a luce di wood, dal pavimento basculante in cui lo spettatore era invaso da una marea di piccole palline di ovatta colorate; il quindicesimo era caratterizzato da un'apparizione fantasmatica mentre il successivo presentava un "environnement tubulaire", ovvero una composizione prospettica di elementi al neon colorati, disposti in linee sequenziali, che potevano essere variati a piacere dallo spettatore con differenti pulsanti di accensione in modo da alterare in senso astratto la prospettiva; il diciassettesimo introduceva lo spettatore nelle "false prospettive" concepite in senso ambientale ma elaborate dall'artista su carta fin dalla metà degli anni Sessanta, mentre nel "falso labirinto" un faretto semovente sul soffitto nella camera buia guidava l'attore creando un piccolo cerchio sul pavimento in un percorso "tipo labirinto"; il penultimo era costituito da un prato artificiale fluorescente, che immetteva infine in uno stato di estasi gioiosa, mentre, in ultimo, lo spettatore era illuminato da fasci di proiezioni di diapositive colorate poste alle sue spalle, diapositive di "rhodoid rosso carminio, vermiglione, blu cobalto e oltremare scuro, viola blastro e rossastro scuri, verde smeraldo e bandiera" in modo che la sua ombra proiettata sul muro interagisse con i vari colori.

Tra i progetti ambientali, in verità, l'artista riuscirà a portare a termine solo la performance per l'evento di *Campo Urbano* a Como, parte degli interventi per la città realizzati il 21 settembre 1969, disperdendo sulla superficie dell'acqua del lago 1000 piastrelle di polistirolo ricoperte di vernice fluorescente, in vista della partecipazione attiva del pubblico. La delusione per la scarsa reazione degli spettatori dovette scoraggiarla definitivamente e distogliere la sua attenzione dalle pratiche ambientali.

Le ipotesi di *environnements* realizzati con i materiali fluorescenti sono un'emanazione diretta della ricerca sui "Fluorescenti" (oggetti a vibrazione fluorescente) che interessa l'artista dal 1968-69, parallelamente alla "Ricerca del colore": queste composizioni, esposte per la prima volta nel 1970 alla Galleria Diagramma di Inga Pin, in una sorta di installazione ambientale, sono costituite da strisce di plastificato fluorescente su tavola, che aumentano di dimensione dall'alto al basso e possono essere eccitati da luce di Wood: lo spettatore può muoverli con un ventilatore o con le mani, per verificare l'esperienza cromo-tattile cinetica.

"Ritenendo gli accostamenti cromatici causati essenzialmente dall'insieme dell'intuizione e del gusto, ho trovato utile fare una effettiva ricerca dei colori atta verificarne il reale rapporto intercorrente tra essi. Ho così usato i sette colori dello spettro ricercando tra essi il valore medio, più il bianco, il nero ed il marrone. Dieci moltiplicato per dieci. Quindi la gradazione dal massimo al minimo su fondo di colore base che è di quaranta varianti come media visibile. Risultano perciò 100 tavolette di cm 20 x 20 contenenti

⁶ C. Celario, *Dadamaino: scritti e azioni. Per una nuova comunicazione dell'evento artistico*, in "Palinsesti", Vol 1, No 1 (2011).

4000 tonalità. Ogni tavoletta è divisa in due parti con ottanta spazi alternati dal colore di fondo e da quello analizzato, in modo che per ogni tono è possibile la verifica col cromo valore⁷.

Con queste parole l'artista presentava al pubblico milanese nel 1970 il lavoro di verifica sul colore chiamato "Ricerca del colore" che l'aveva impegnata per anni: una analisi di rapporti, una verifica sulle nozioni comuni e sui comportamenti umani di fronte al colore, lontana dal carattere effettistico dei "fluorescenti" e di tutta l'esperienza cinetica. Ma come ha evidenziato Gualdoni, nella ricerca cromatica "non occorre cercare l'intelligenza dell'effetto. Occorre piuttosto gustare il lento e meticoloso scorrere del tempo divenuto ritmo, il tempo della lettura ma soprattutto del fare che ha interessato la totalità sensibile e pensante dell'autore"⁸. La "ricerca del colore" torna a significare, come nelle prime opere di azzeramento, il tempo dell'esserci che, in senso heideggeriano, si fa progetto quotidiano; e solo mediante la sua intrinseca trascendenza - il doveroso allontanamento rispetto alle pratiche sociali, la coscienza dell'alterità della dimensione estetica rispetto alla dimensione politica - incontra il mondo.

Se con i "cromorilievi" (1972) si verifica forse l'estrema analisi di ordine cinetico-visuale, sempre più complessa nella sua articolazione tridimensionale, con il progetto della "Morfologia cromatica" l'artista prosegue la ricerca sul colore, i cui rapporti sono tenuti dalle regole pure della matematica come esperienza trascendente, luogo in cui l'artista ritrova il senso del fare.

Dal 1975, tuttavia, si verifica una svolta decisiva entro il mondo creativo di Dadamaino, dopo gli anni di impegno politico militante: è un nuovo inizio che riparte dal "segno" e determina una biforcazione entro la sua opera, proseguita, con una evoluzione progressiva, fino all'anno della scomparsa nel 2004. Non sappiamo quanto questa nuova riduzione essenziale al bianco e nero, il ritorno a un segno dell'inconscio (già emerso nelle opere del 1959) sia da porre in relazione a una nascente attenzione critica volta a riconsiderare l'intera parabola creativa dell'artista, come appare evidente nella mostra *Dadamaino 1959-1975* organizzata da Carlo Grossetti alla galleria Annunciata di Milano. Certo è che a metà del decennio vengono meno le spinte ideali che avevano sostenuto il concetto di programma, inteso nel senso di una meccanicità, seppure sempre critica e lasciata al caso, di una formula matematica applicata al fare. Ammette l'artista nel 1976 "Stufa di continuare a prendere misure e fare linee di lunghezza, o larghezza, o spessore controllati, ho guardato il tirilinee che in definitiva è sempre stata la mia vera penna ed ho scritto, sulla carta prima e sulla tela poi. Si tratta di una sorta di scrittura della mente, della mia: fatta di linee ora precise e marcate, ora saltellanti, ora lunghe e ora brevissime, senza alcuna programmazione a priori, ma sensibili alla pressione della mano che libera, corre e traccia senza premeditazione. Ma è chiaro che se la mano è guidata dalla mente, in questo caso lo è dall'inconscio. Il risultato è una serie di reticoli e di spazi vuoti, per nulla disordinati, che hanno un loro ritmo, una loro profondità, una loro armonia. Perché sì, l'ordine è diviso grossomodo in due categorie: quello repressivo, ottuso e prevaricatore e quello armonioso della libertà, dove le limitazioni non sono tali ma si chiamano rispetto dell'altrui libertà e tolleranza"⁹.

Il segno della matita sul foglio dell' "Inconscio razionale" (1975) potrebbe intendersi come lo scheletro inconscio che improvvisamente l'artista scopre in una dimensione aprioristica rispetto all'oggettivazione "realista" dell'arte cinetica. Uno scheletro che sedimentava fin dal 1958 e governava inconsapevolmente la mano. Per Dadamaino si tratta di una sorta di rivelazione, uno sguardo nel profondo della propria interiorità, lo svelamento di un arcano che condurrà la propria ricerca negli anni successivi. Ma in questo percorso interiore, in questa apparente ermetica trascendenza di segni muti, Dadamaino ritrova il mondo. E si tratta, in realtà, di uno studio sul linguaggio alfabetico e sulle sue possibilità espressive, in un momento in cui la parola comunemente detta, abusata e intrinsecamente tragica, è inutile e vana. Allora, anche la protesta più dura e politica, la strage di un villaggio palestinese di Tell el Zaatar in Libano nel 1976, assume il senso tragico di una lettera muta, di un alfabeto inventato e quotidianamente ripetuto come una preghiera, come una litania, per comunicare la propria rabbia. Dal 1976 al 1979 l' "alfabeto della mente" è dunque il linguaggio trascendente e inventato con cui ogni giorno l'artista esprime il pensiero quotidiano, un pensiero che non diviene scrittura, ma si arresta ancora prima di divenire "parola", una lettera che ripete se stessa come nella lallazione di un neonato; e in questa semplicità estrema tende all'universalità dell'espressione. Di queste stele di lettere ripetute, l'installazione *I fatti della vita* alla Biennale di Venezia del 1980 rappresenta l'apice visivo e, forse, il risultato più consono rispetto alle personali tensioni alla leggerezza dell'opera e all'environment. Concetti, questi ultimi, che guidano la mano dell'artista in un percorso sempre più lontano dagli alfabeti, attraverso il momento intermedio degli "interludi" in cui le lettere non si dispongono più in file rettilinee: è il cosiddetto "tempo del cosmo", come lo ha definito Gualdoni, testimone autorevole degli ultimi vent'anni dell'opera dell'artista. La leggerezza cercata un tempo nel rhodoid trasparente dei "Moduli sfasati" giunge finalmente a una liberazione ulteriore nei fogli di poliestere riempiti di costellazioni di piccoli segni, la tensione all'environment trova una soluzione



Instabile, 1962, lamelle di rame, archivio Dadamaino



Oggetto ottico dinamico indeterminato, 1965

⁷ Dadamaino, Milano, Diagramma Arte Contemporanea, 26 febbraio-15 marzo 1970.

⁸ F. Gualdoni, *Dadamaino, quatre temps*, cit., p. 83.

⁹ Dadamaino, *L'inconscio razionale*, in *Arte Struktura 76 un foglio un contesto*.

nei percorsi avvolgenti del "movimento delle cose" alla Biennale di Venezia del 1990 in rotoli anche lunghi trenta metri, ad attestare quel tempo lungo di creazione, tendente all'infinito, quindi la storia presente e futura; o nell'ultimo ciclo "Sein un Zeit" rivelatore, forse, di quell'arcano heideggeriano all'intero percorso creativo. La leggerezza degli infiniti segni del "Sein und Zeit" raggiunge quella trascendenza del "da sein" da sempre cercata nel progetto di vita che Dadamaino ha attestato con la sua unica esperienza estetica, come temporalità dell'essere nel mondo.



Dadamaino con Giovanni Anceschi, foto G. Bellone



Itinerario di gioco, Monza, Villa Reale, 1979, Foto Attilio Gigli

Dadamaino: the everyday “da sein” of making.

Paolo Campiglio

In Dadamaino's early history there is a beginning as self-learner that the artist has ironically called “the flower pots period”, prior to 1956, in which the apprentice stubbornly struggled with figure drawing, verifying the impossibility of the output, with little fulfillment. This happened in Milan, via Vespri Siciliani 18, during her medical studies at university. At the same time, there is the anecdote, at the beginning of an early research, about the accidental encounter with one of Fontana's *Concetto Spaziale* (blue and purple with sequins) showed in an appliance shop's window at the corner between piazza Cordusio and via Broletto: a work of art, seen from the tramway, that strikes her.

Henceforward, the artist will look for expressive hypotheses far-removed from depiction: at that time the girl was hanging out with her friends at the Giamaica bar, getting acquainted, among the others, with Piero Manzoni in 1957: her first hypotheses, of which little documentary traces are left, turn towards a certain informal mood, abstract, materic and signic. It is known that *Composizione* (1956), that the artist will reuse as an incunabulum for the “volumes” in the 1987 solo exhibition at the Galerie Beatrix Wilhelm in Stuttgart, today probably identifiable with *Forme lacustri*, presented at the XII Premio Michetti (1958), where an egg-shaped light is painted in a field of vertical ribbon signs.

At the time of her first solo exhibition at the Bossi Gallery in 1958, the compositions could be abstract-informal: the famous *Forme spaziali*, a work included in the catalogue of the 1958 Premio Cesare da Sesto, a canvas between Fontana and Afro, could belong to this period. At the following solo show held in spring 1959 at the Prisma Gallery, in which the artist delivers a sort of Manzoni-style performance offering little fried fishes and wine during the opening, her painted and engraved sign a sort of ribbon or arabesque that involves the whole surface of the painting, on a materic monochrome-leaning background looks like a kind of “signature” repeated more or less in the same way work after work.

Maybe this is already a new method compared to the previous “compositions”, an attempt to escape from the amorphous going towards a present statement of a sort of ongoing process: the act of tracing the ribbon sign. It's a different approach, maybe an incunabulum of that need to “trace” a sort of private alphabet, that hardly anyone could understand, which will re-surface many years later.

A collecting effort by Antonio Maschera, Azimuth printer and friend of Manzoni, dating back to 1959 and unreleased until now, shows the Prisma 59 period very well, in those days also referred to as the “grey period” according to the critics: in this “mural” canvas there is a clear reference to the “plaster” surfaces of Manzoni's *Achromes* between 1958 and 1959, the monochrome's temptation is evident, but there are also traces of new visions, between Tàpies and Scanavino, among the array of graffiti signs forming a sort of “window” to redefine a signic and pre-alphabetic temporality. Moreover, what is interesting about the early history is the fact that in 1959 the artist, with such a production, is already part of the most radical avant-garde: at her solo exhibition at the Prisma Gallery, one of the works is purchased by Fontana and the collectors in Milan, who are keeping a close eye on a certain juvenile and experimental area, look timidly at her canvas compositions: Jucker, Gastaldelli and Centonza are among the first buyers of her pictures.

But in this phase the artist is more interested in the signs of respect from Fontana and her friend Manzoni than in the public circulation of her works, especially in a research field still considered fragile and open to an even more resounding and striking reinterpretation.

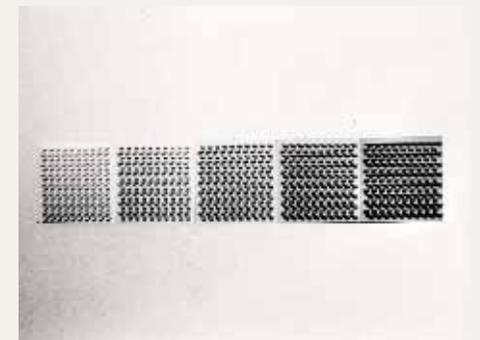
The new “volumes” phase, prepared during 1959, is provocatively presented for the first time in December at the collective exhibition *Woman in contemporary art* at the Brera Gallery, next to signic works by Carla Accardi, in order to uphold an almost elementary principle in its basic radicalism, nevertheless so natural in its execution, in such a context: between the finite and limited dimension of the canvas and the infinite possibility of thought, Dadamaino opts for the latter, trespassing the hermetic condition of the painting-work. The monochrome canvas, white, black, and even left *au naturel* as a sign of resetting, are manifestly violated in their intrinsic nature of supports through large removal of canvas, cut in vaguely round shape (different from the series of “holes” in Fontana's *Concetti spaziali*, often rhythmical and hinting at the cosmos infinity): at first the removal is the only irregular intervention on small canvas, in order to manifestly deny the very concept of support, in some cases showing the framework and yet generating, with this new breach, the unexpected “volume” dimension.

Such works are promptly included by Manzoni in the Azimuth collective exhibition, together with Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo joined by Dadamaino when the invitation is already printed - Devecchi, Manzoni, Massironi Pisani and Zilocchi.

Then on the surface of the canvas, almost at the same time, two or three quite irregular removals appear, drawing new forms in a dialogue between themselves and with the background.



I Fluorescenti, 1969



Cromorilievi, 1974



Installazione dei Cromorilievi
alla Galleria Team Colore, 1975



Installazione della Morfologia Cromatica
alla Galleria il Cavallino di Venezia, 1973

The transition from a dimension of apparent denial to a principle generating a new hypothesis, often unexpected a sudden three-dimensional depth, the dynamics of the artificial lighting of the work and the interactions with the wall's real background puts Dadamaino in keeping with the International cultural network started by Manzoni at that time. The second issue of *Azimuth* and the activities organised in the area of the self-directed gallery that since December 1959 Manzoni and Castellani use as a lab open to the more dynamic proposals, look like the right places to propose the "volumes".

Piero gets the urge of his friend's hypotheses more like a sense of open-mindedness than the will to destroy the worn-out *informel* paradigm, and tests instantly its significance including her in his network, first exposing the "volumes" next to the works of the rising T Group and N Group, then, during the first half of 1960, with the more open exponents of the German Zero Group (Mark and Piene) and the rising Dutch Nul Group (Orez gallery in Hague); while in the Italian area he groups her friend, together with Santini, with Biasi and Massironi's hypotheses, seeing her more fit to the optical-kinetic research.

The meaning of the "volumes" is the pure display of Heidegger's *Da Sein*, that is a "being" that is not just the presence of the being, like in the lesson of the informal existentialism, but requires the awareness of the being and so considers an intentional and aware transcendence regarding time as a framework of existence. The work, however, exists in time and displays its essence disclosing and making explicit an exemplary space-time dynamism.

In this evident reference to motion and to reception itself, for Dada the work is a communicative moment, although ambiguous and irregular; an experience that affects all the human beings in the space-time of art as expression of intelligence; the existence as a project aims at something higher and bigger: we could call it an aesthetic revolution.

Confronting herself with an international situation, in the *Azimuth* gallery and thanks to her friendship with Massironi and artists close to the optical-perceptual phenomena like Morellet, Mavigner, the Motus group, Colombo, Megert and Verheyen, among the others, during 1960 the artist modifies her "volumes" with a calculated regularity of the holes, through a method more and more impersonal, apparently mechanic, actually connected to a "making" in time, often slowly, that Dadamaino considers increasingly necessary.

The "volumes" exposed during the summer of 1960 at Albisola together with Manzoni already show holes that are symmetrical, equidistant, frequently diminishing in order to create a new dynamic-spatial suggestion. The artist, incidentally, is always willing to play around when in April 1961 she proposes a bizarre portrait of critic Giorgio Kaiserlian in form of a New Dada collage, a work unreleased until now and recently re-emerged from the artist catalogue: but in the secrecy of the studio, during 1961, she experiments with new materials like rhodoid sheets, used for shower curtains, displayed in different layers, assembled on canvas and punched by hand.

The "out of sync modules" volumes (volume a moduli sfasati) are born. If it is true that the mechanical activity of punching refers to a manual process, as Flaminio Gualdoni¹ has recently highlighted, in contrast with the technological passions of T Group and N Group, it is possible that the act of drilling the transparent sheet with a mechanic tool can be explained following the interpretation made by Lawrence Alloway in 1959 about the regular "holes" of a master like Fontana: "In Fontana the hole models said the English critic are significant in form, like a code, in a casual (but not unknown) connection with the cards and the perforated tapes of the popular cybernetic iconography"².

Looking at the subsequent results of Dadamaino's work, we could therefore consider the punching of the "out of sync modules", apparently mechanic, referring to the early computers' punched cards, as a sort of silent linguistic code, repeated and carried on three interacting levels.

A primordial "alphabet of the mind", a code that becomes surface and "volume" hinting, with a further level of ambiguity, to a restless space. The "out of sync" cycle, non-aligned plastic sheets open to the incidence of chance, also introduces in Dadamaino's work a principle that will be confirmed even after: the rule is necessary to the project, in art as in life, but the truth of being is something else, in its intrinsic irrationality. And the artist is well aware of this. So the displacement introduces a random alternative in the set of planned levels and paves the way to accidental incidences.

Besides the reset of the surface and the evident analytic research, we can read in this particular cycle the need for a weightless and airy artistic expression, in the transparency of the materials, connected to a manual labour and to a sort of silent code: all elements that the artist, maybe unconsciously, will recover many years later in the *Movement of things* cycle.

It is no coincidence that Manzoni, in order to introduce these latest works at the solo exhibit in Padua at the N Group in May 1961 wrote: "her canvas are flags of a new world, a new meaning; they are not satisfied with "saying differently": they say new things".

¹ F. Gualdoni, *Dadamaino, quatre temps*, in *Dadamaino*, Parigi, Tornabuoni Arte, 11th October 2014- 4th January 2014, page 76.

² L. Alloway, *Paintings from the Damiano Collection*, ICA, London, 7th January 7th February 1959.

Together with the "out of sync" modules, she also starts the modular scaled "reliefs" on paper or plastic sheets, monochrome, with simple crosswise or triangular engravings in regular embossed modules that repeat the holes' "raster" in a three-dimensional way or reproduce straight linear motifs: here the artist expresses, once again, a principle that will return again after the kinetic adventure of the Sixties, after the political disenchantment of the Seventies, in the time of the new resetting of languages and alphabets. It is the conception of the expression's essentiality, carried out with extremely simple and elementary means (a sheet of coloured paper, a cutter) repeating a silent gesture that becomes word.

In that summer of 1961, after the Albisola experience and Manzoni's *Merda d'artista* provocation, back in Milan Dadamaino signs the Point 1 Group manifesto (including Antonio Calderara, Nanda Vigo, Kengiro Azuma, Hsiao Chin and Li Yuen-Chia) with which she shares the general assumptions: "1. To go beyond recollection in order to entrust the idea with our expressive anxiety, 2. To declare a space that is a spiritual dimension in order to define the size of our need. 3. To achieve order, harmony, balance, purity: the essential. 4. Given the finite condition of the infinite, to find in the reality of the spirit the truth of being".

The tension towards the expressive concision, the supremacy of the idea, the recourse to the project's intelligence and the appeal to a spiritual dimension are all assumptions that the artist carries out in her everyday work, though adding the theme of perceptive illusion that look like it is strengthening the "truth of being" principle.

Up to 1963, with the solo exhibit at the Galerie Senatore in Stuttgart (1962) and the attendances at important International exhibitions like *Nul 62* at the Stedelijk in Amsterdam (with Manzoni and Castellani) and at *Zero. Der neue Idealismus* at the Diogenes gallery in Berlin (1963), the artist doesn't display the research inspired more clearly by the planned method, in an optical-kinetic sense, a dimension that she investigates since 1961, as a series of optical-dynamic drawings between 1961 and 1963 (Dadamaino Archive) testifies. The adhesion to the GRAV in Paris and the invitation to the San Marino biennial in 1963 and to the second edition of *Nove Tendencije* in Zagreb testify that in 1963 there was a turning point effectively linked to the optical-kinetic objects, exhibited for the first time in February 1964 at *Nouvelle Tendance* in Paris.

At the Cavana in Trieste, where the second edition of the famous *Planned Art* was held, in the Olivetti store in Milan, Dadamaino took part in fact with a "relief". In this respect, it is not negligible the role of the artist as Italian coordinator of "N.T. r.c. (Nuova Tendenza ricerca continua New Tendency continuous research)", according to what today surfaces from the archival papers, as the artist acts as curatorial coordinator of international exhibitions, for which she works full time since 1962, with the Point Group shows, but above all with the New Tendency exhibit at the Cadario Gallery in April, *Beyond painting. Beyond sculpture. Visual art research*, (Adrian, Anceschi, Boriani, Boto, Colombo, Costa, Cruz-Diez, Dadamaino, Devecchi, Equipo 57, Le Parc, Mack, Mari, Morellet, Munari, Gruppo N, Peeters, Piene, Sobrino, Stein, Tomasello, Varisco).

An archive document belonging to this period, published in 2000 by Francesco Tedeschi, makes the aims and the purposes of the group clear, as they are interpreted by the artist: "NTRC's main aim is clarity-seeking. It is the common need for clarity that develops another attitude among its members: communication, that has taken the place of the "unique" artist producing "unique" works./ In relation to this research, it is important to consider the undefined work, the instability, the planned work, the depersonalisation towards the realisation. The clarity of the problem treated, the visual enhancement, the audience activation, the appreciation in real terms of the artistic creation and the transformation of the plastic activity, static, in constant striving, are the evident intentions of these researchers, aimed at stressing such elements for a completely different consideration of the artistic phenomenon"³.

At the Cadario exhibit in Milan Dadamaino conceives *Instabile*, a composition with aluminium thin plates protruding on a monochrome background and reflective: it is a *unicum* in her production, a prototype for the following "chromo reliefs" and "fluorescent", than in the title reveals a hint at the concept of "instability" already expressed in the "out of sync modules" and reaffirmed especially at the *L'instabilità* exhibit (4-18 April 1963) curated by GRAV.

The artist annotated with a red pen the *Instabilité* catalogue underlining, about the method of scientific research: "there is also an uncertain factor, the optical effect not fully predictable by the researcher and the user's visual perception"⁴.

The arrival at the inner workings of the optical-kinetic objects, towards the end of 1963, fulfills the need of method and analytical skill in the project, the search for an objectivity in working, tied to the importance, felt more and more effectively, of the communicative and active moment of the spectator. It seems to be gaining ground, already in 1963, against the aesthetic solipsism of the work of art and of the artist, the jointly revolutionary and subversive attitude that will determine, shortly thereafter, also Dadamaino's political commitment, always lived like the urgency of existing in time.



Con Rossana Bossaglia alla Galleria dei Bibliofili, Milano 1978



Alla Galleria Team Colore con Ruffinoni e Giorgio Casati, 1975, foto Giancarlo Corso

³ F. Tedeschi, *L'opera di Dadamaino dagli anni Cinquanta ai Fatti della Vita*, in *Dadamaino*, exhibition's catalogue, Museum Bochum, 16th January - 5th March 2000, Bochum 2000, page 31.

⁴ Dadamaino Archive, 1963; exhibition's catalogue *L'instabilité* annotated by the artist with a red pen.

The “optical-dynamic objects”, initially also called “instable visual objects”, composed of aluminium plates put on nylon wires according to geometrical and mathematical connections (in some cases the equation $X^2+Y^2=I^2$) produce deceptive and variable optical effects; it is worth mentioning an autograph put on purpose on the back of a 1964 “Object”, as essential instructions for the unaware collector, that well explains the work's planned nature:

“Title: indeterminate optical-dynamic object. Negative (program 3) (...) Formal appearance: the set is divided into nine quadrangular parts (three for each side) intersecting laterally. It is made by small aluminium plates with horizontal and vertical etchings. They start from the minimum size of 1 x 1,5 with a progression of 0,5 cm up to 3,5 x (...)5. All the plates dimensions are the product of the reciprocal multiples. These plates are put on nylon wires that are inserted and secured outside the basic stands that are specifically perforated in relief according to the planning scheme. The result is an embossed mixture of empty and full spaces, evenly divided. Black background.

Optical-dynamic look: The resulting nine quadrilaterals of the relief have a circular appearance with elusive dynamics. In turn, the peculiar arrangement of the engravings on the plates can nullify, entirely or in part, the circular visions turning them into a sequence of indeterminate images created by the spectator and light angle factors. The basis of the research is the equation $X^2+Y^2=I^2$.”



Alla Galleria Team Colore, Milano 1975,
foto Giancarlo Corso

The *Indeterminate optic-dynamic object* can also be composed, with a greater objectual meaning, by three symmetrical metal rings, decreasing in size towards the interior. They lean against a circular flat surface with white and black stripes. The surface is lighted from the above and set in motion by an engine. In this way the optical design of the surface reflects continuously along the rings' reflecting faces, creating optical-kinetic effects that give the feeling that the rings are moving and intersecting. With these latest objects, Dadamaino develops the Research 1 project (1965), a video, made in Milan and shown at Nova Tendencija 3 in Zagreb, that focuses on the motion and on the continuous flow of the reflexes accompanied by electronic music, in an infinite continuity of possibilities between real and virtual.

Dadamaino, in theory, is open to collaborations with architecture, music and cinema, with the aim of creating a common project; but at the same time she realises that it is difficult to start real collaborations, preferring an independent research, often made in solitude.

The “social” development of the optical-dynamic objects lies in the *Modular* series (since 1965) where the active role of the audience in moving the cards on the wires complete and put into effect the work itself, to their liking, not unlike some solutions by GRAV or Grazia Varisco's magnetic boards. It is peculiar, however, that the reproductions of the first modular works by Dadamaino present compositions of early alphabets carried out by free combination of elements, to reaffirm the dots in space game as a silent composition's sequence.

The further fine-tuning of the *Indeterminate optic-dynamic object* is the *Kitetic colour spectrum object* (1966), in which, after years in black and white, a linear chromatic research is made. The artist explains: “a series of lines that, overlapping and crossing through the rotation of the internal plate, form simultaneously luminous effects with various relocations, intensity, colouring and duration that, because of the rapidity of their appearance and of the apparent lack of planning, the eye can't recognize and control at the same time.

Exploiting this phenomenon, the chronological loop of the represented images, belonging to this category and in the long run causing a loss of interest, is obviated. The resulting impression is that the constructions of the luminous signs acquires time after time and in various points the nature of differentiated structure”⁵.

Dadamaino tries to avoid the serial repetitiveness of planned art, considering combinatorial possibilities basically infinite for the objects and, without a simply scientific interest, looking at the theoretical principles of *Konkrete Kunst* related to colour perception.

This chromatic variation noticed in the mobile objects will generate the “Chromatic and linear research” cycle (1966) from which the so called “Colour research” will later spring: these are compositions on coloured sheets, with straight stripes, grey, black or blue that, in tonal variations, according to the background colour, inscribe an equilateral rhombus, created by the encounter of the different coloured stripes. These are surveys to some extent intermediate that still express the shape illusion, hinting at perceptive possibilities and, at the same time, verifying the tone gradations of a colour.

Between 1968 and 1969 the artist's research is apparently divided between the huge project of a very private and uncompromising “doing”, a daily laic ritual ruled by the “colour research”, and the explicit political participation, even in the planning of ambient works.

From this point of view, the set of location projects that Dadamaino conceives and prepares in detail (together with architect Carlo Jachino and, concerning the electronic aspect, Dario Zaffaroni) for a “environnements luminocinétiques” contest at Place du Châtelet in Paris, launched by Frank Popper for the Centre National d'art Contemporain, looks most assuredly like the main task: the



Con Lea Vergine, Basel 1994, foto Gerni

⁵ Dadamaino, Milan, Diagramma Arte Contemporanea, 26th February -15th March 1970.

settings will never be used, but the project charts, that won second prize, will be shown at the *Intervention, environnements luminocinétiques dans les rues de Paris et la banlieue parisienne* exhibit, coordinated by Popper at the Centre National d'Art Contemporain in Paris in December 1969.

As Cristina Celario underlined: "Dadamaino, after she abandoned the different means of artistic communication developed during the first ten years of her activity, actualizes the communicational act in the work itself. Every kind of mediation is definitively abolished: what is left is an active exchange between the work and the audience"⁶.

The two itineraries conceived by the artist for the Place du Châtelet, one outside and the other in an internal tunnel, were respectively made by seven environmental situations and thirteen actual settings conceived as consecutive stages of a total sensorial involvement.

In the outer itinerary the audience, crossing a platform, was inundated by a deluge of soap bubbles, "a pleasant and inviting effect. The primary memory will be the sweetness of childhood", comments the artist in the unreleased manuscript prepared for the competition; in a second transition a Perspex ball with water spurts and strobe lights had to suddenly confuse the public showing fragmented forms projected on the floor; in a third moment the audience itself could freely paint walls and sidewalks using spray guns (loaded with erasable tempera) made available so that "colouring a section of sidewalks, houses and streets, people will have a different vision of the surrounding environment"; the fourth passage was about the reflection of the visitor, filmed by closed-circuit cameras: the protagonists could watch themselves in the video screens "like they really are and not like they think they are": it's a "light violence", the artist explained, in an itinerary "both appealing and repulsive"; some deforming lens in water containers could show an urban landscape distorted in form and perspective, in order to demolish the visual notions of the audience: always to surprise the spectator about his self awareness, hidden microphones amplified in secret his voice diffusing it in the square; the final stage hinted at a form of power, that of the security forces, a clear sign of the '68 political climate: fake "Flics" asked the audience for identity cards and secretly recorded the reactions. The tunnel location looked like a more fit expression of the artist's poetry, especially about light and colour: the eighth setting was in fact a "colour light bath" accompanied by music; the ninth one, totally bewildering, showed mobile platforms on the floor, fog and colour lights; the tenth, on the other hand, was more provocative, being a "forest of inflatable penises", one or two metres high, squirting liquid ink with a "falsely erotic" effect; this was followed by a wave-motion environment, made by large rotating cylinders in place of the floor; in the twelfth one, the room of the recovered door, a black environment surrounded the spectator, who, blinded by the strobe light, sensed the presence of the exit door but could not reach it; in the following location a *tapis roulant* on the floor, painted with fluorescent concentric designs, prevented the advance going backwards; the fourteenth was a room with Wood light and swing floor where the spectator was invaded by a multitude of small coloured cotton balls; the fifteenth was characterized by a ghostly apparition, while the following showed an "environnement tubulaire", that is a perspective composition of coloured neon lights, arranged in serial lines, that could be changed freely by the spectator through several buttons in order to modify the abstract sense of perspective; the seventeenth took the viewer into the "fake perspectives" conceived in an environmental way but developed on paper by the artist since mid-Sixties, while in the "fake labyrinth" a automotive spotlight on the ceiling of the dark room guided the actor creating a small circle on the floor in a "labyrinth-like" itinerary; the penultimate was a fluorescent artificial lawn, that finally gave a sense of joyful ecstasy, while, lastly, the spectator was illuminated by coloured slide projections at his back, "red pink, vermilion, cobalt and dark ultramarine blue, dark bluish and reddish purple, emerald and Italian-flag green rhodoid" slides, so that the shadow projected on the wall could interact with the various colours.

Actually, among the environmental projects the artist will manage to complete just the performance for the *Urban camp in Como* event, as part of the interventions for the city made on the 21st September 1969, scattering on the surface of the lake 1000 styrofoam tiles covered with fluorescent paint, on the basis of an audience participation. The disappointment for the poor feedback from the audience discouraged her for good and turned her attention away from the environmental operations.

The hypothesis of environments made with fluorescent material are a direct emanation of the research on the "Fluorescent" (fluorescent-vibration objects) that involves the artist from 1968 to 1969, simultaneously with the "Colour research": these compositions, displayed for the first time in 1970 at the Inga Pin's Diagramma Gallery, in a sort of environmental installation, are made by stripes of fluorescent film-pack on canvas, with sizes increasing from the top down and that can be stimulated by Wood light: the audience can move them using a fan or the hands, in order to verify the chromo-tactile-kinetic experience.

"As I consider the chromatic combination as essentially caused by intuition and taste, I found useful to make a proper colour research in order to verify the actual connection between them. So I used seven colours of the spectrum, looking for the average



Con Paolo Minoli alla Galleria Niccoli, Parma, 1989



Con Luciano Fabro, Basel 1994, foto Gerni

⁶ C. Celario, *Dadamaino: scritti e azioni. Per una nuova comunicazione dell'evento artistico*, in "Palinsesti", Vol 1, No 1 (2011).



Dadamaino, 1996, foto Paolo Vandrash



Alla galleria Künstlerwerkstätten di Monaco, 1982, foto di Jens Bode

value among them, plus white, black and brown. Ten multiplied by ten. So the shade from maximum to minimum on a basic colour background, that has a visible average grade of forty variations. The result consists of 100 small boards measuring 20x20 cm and including 4.000 shades. Each board is divided into two parts with eighty spaces alternating the background colour and the analysed one, so that every shade can be verified through chrome value"⁷.

With this words in 1970 the artist introduced to the Milan audience the verification work on colour called "Colour research" that had kept her busy for years: an analysis on connection, a test on the common notions and the human behaviours in front of the colour, far from the sensational character of the "Fluorescent" and all the kinetic experience. But, as Gualdoni underlined, in chromatic research "there is no need to look for the intelligence of the effect. Instead, it's important to taste the slow and meticulous time flow turned into rhythm, the time for reading and, above all, for doing that interested the sensitive and thinking entirety of the author"⁸.

The "colour research" is again, as in the early reset works, the time of being that, as Heidegger said, becomes a daily project; and only through its intrinsic transcendence the due departure from social practices, the awareness of the difference between the aesthetic and the political dimensions meets the world.

If in the "Chromoreliefs"(1972) we find the outstanding kinetic-visual analysis, more and more complex in its three-dimensional articulation, with the "Chromatic morphology" the artist carries on the research on colour whose connections are ruled by the pure laws of mathematics as a transcendental experience, a place where the artist regains the sense of action.

However, since 1975 there is a crucial turning point in Dadamaino's creative world, after years of militant political commitment: it is a new beginning that starts from the "sign" and defines a juncture in her work, carried on, with a progressive evolution, until her death in 2004. We don't know if this new basic reduction to black and white, the return to sign of the subconscious (already appeared in the 1959 works) should be put in relation with a rising critical attention that wants to reconsider the whole creative curve of the artist, as it is evident in the *Dadamaino 1959-1975* exhibition organized by Bruno Grossetti at the Annunciata gallery in Milan.

It is true that in the middle of the decade the ideal drives that supported the concept of program, intended as the mechanicalness of a mathematical formula applied to action, even if always critical and left to chance, disappear. In 1976 the artist admits: "Tired of taking measurements and drawing lines of length or width, or monitored depths, I looked at the drawing pen that, after all, has always been my actual pen and I wrote, first on paper, then on canvas.

It is a kind of writing of the mind, of my mind: made of lines that are precise and marked, or skipping, or long, or very short, without any kind of previous planning, but susceptible to the pressures of that hand that releases, run and traces without premeditation. But it is clear that, if the hand is guided by the mind, in this case it is guided by the subconscious. The result is a series of grids and empty spaces, definitely not messy, that have their rhythm, depth and harmony.

Yes, because order is divided more or less in two categories: the one that is repressive, obtuse and bully, and the one of graceful freedom, where limitations are not such and coincide with tolerance and respect for other people's freedom"⁹.

The pencil stroke on the "Inconscio razionale" sheet (1975) could be interpreted as the unconscious skeleton suddenly discovered by the artist in an aprioristic dimension opposed to the "realist" objectivity of kinetic art. A skeleton that rested since 1958 and unconsciously ruled the hand of the artist. For Dadamaino it is a kind of revelation, a glance at the bottom of her own inner being, the recognition of an arcane that will guide her research in the following years. But in this inner journey, in this apparent hermetic transcendence of silent signs, Dadamaino recovers the world.

Actually, it is a study on alphabetical language and its expressive possibilities, in a moment in which the commonly called word, misused and intrinsically tragic, is useless and empty. So, even the hardest and political protest, the massacre in the Tall el Zatar Palestinian village in Lebanon in 1976, has the tragic sense of a mute letter, of a fictional alphabet repeated every day like a prayer, like a litany, to communicate her own anger.

From 1976 to 1979 the "alphabet of the mind" is a transcendent and made up language with which every day the artist expresses the daily thought, a thought that doesn't turn into writing, but stops itself before becoming "word", a letter that repeats itself like the babbling of an infant: in this extreme naturalness she tends to the universality of expression. The installation at the Venice Biennial festival in 1980 is the visual peak of these steles of repeated letters and, maybe, the most fitting result in respect to the work's personal tensions towards lightness and environment. The latter concepts guide the artist's hand in a path further from the alphabets, through the intermediate period of the "interludes", in which the letters are no longer arranged in straight rows: it is the so called "cosmos time", as Gualdoni, a renowned witness of the last twenty years of the artist's work, defined it.

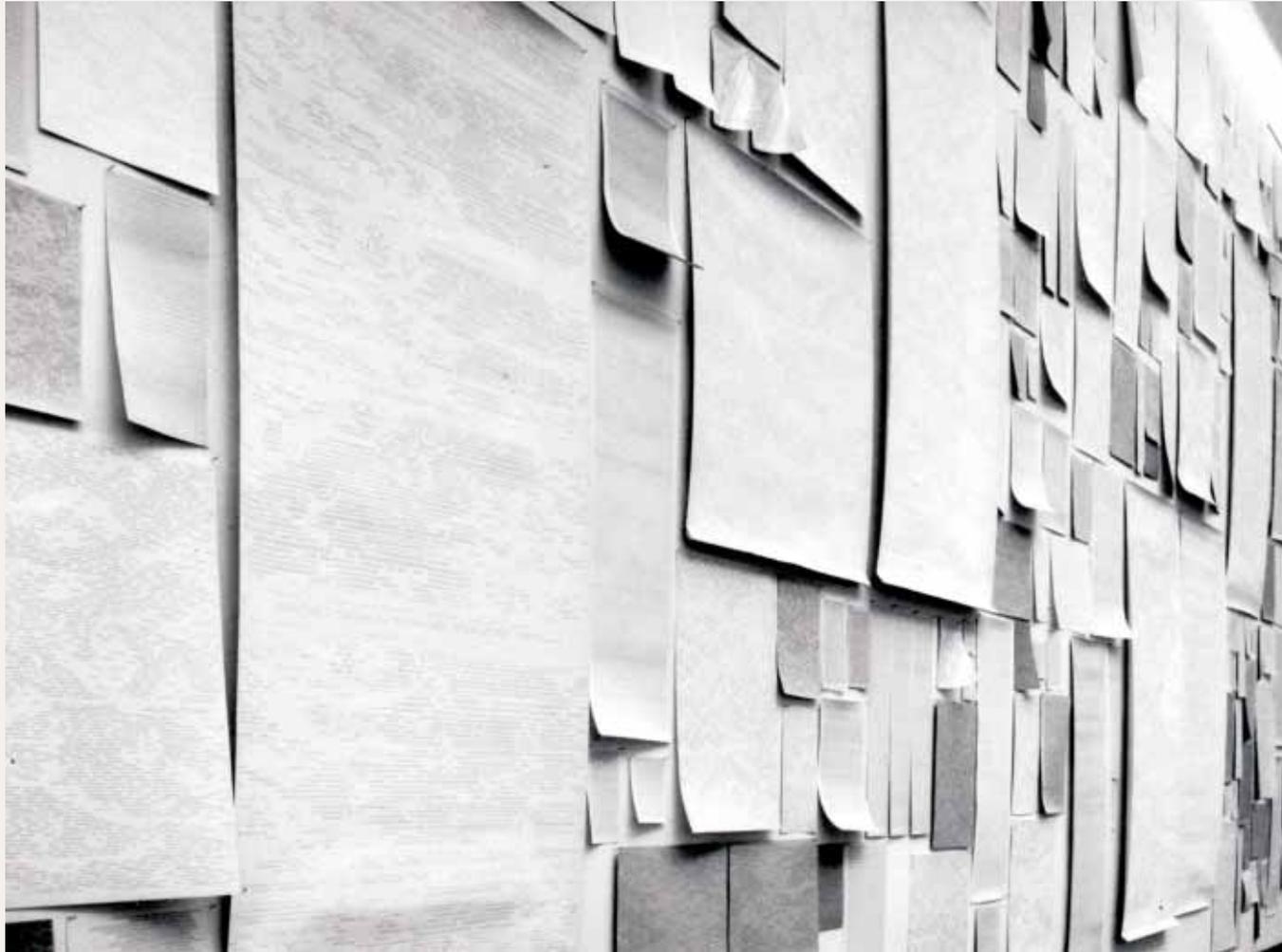
⁷ *Dadamaino*, Milan, Diagramma Arte Contemporanea, 26th february -15th march 1970.

⁸ F. Gualdoni, *Dadamaino, quatre temps*, cit., p. 83.

⁹ *Dadamaino, L'inconscio razionale*, in *Arte Struktura 76 un foglio un contesto*.

The lightness once sought in the transparent rhodoid of the "out of sync modules" finally reaches a further liberation in the polyester sheets filled with constellations of small signs, the environmental tension finds a solution in the encircling paths of the "movement of things" at the 1990 Venice Biennial festival in thirty-metres long reels, to testify that long period of creation, tending to infinity, and so the present history; or in the last "Sein und Zeit" cycle, revealing, maybe, that Heideggerian arcane that was part of her aesthetic conception.

The lightness of the "Sein und Zeit" reaches that "da sein" transcendence always sought in the project of life that Dadamaino has certified with her unique aesthetic experience, as temporality of being in the world.



I fatti della vita, personale al PAC, Milano 1983, foto Vittorio Pigazzini



Dadamaino negli anni '60 © Giovanni Ricci