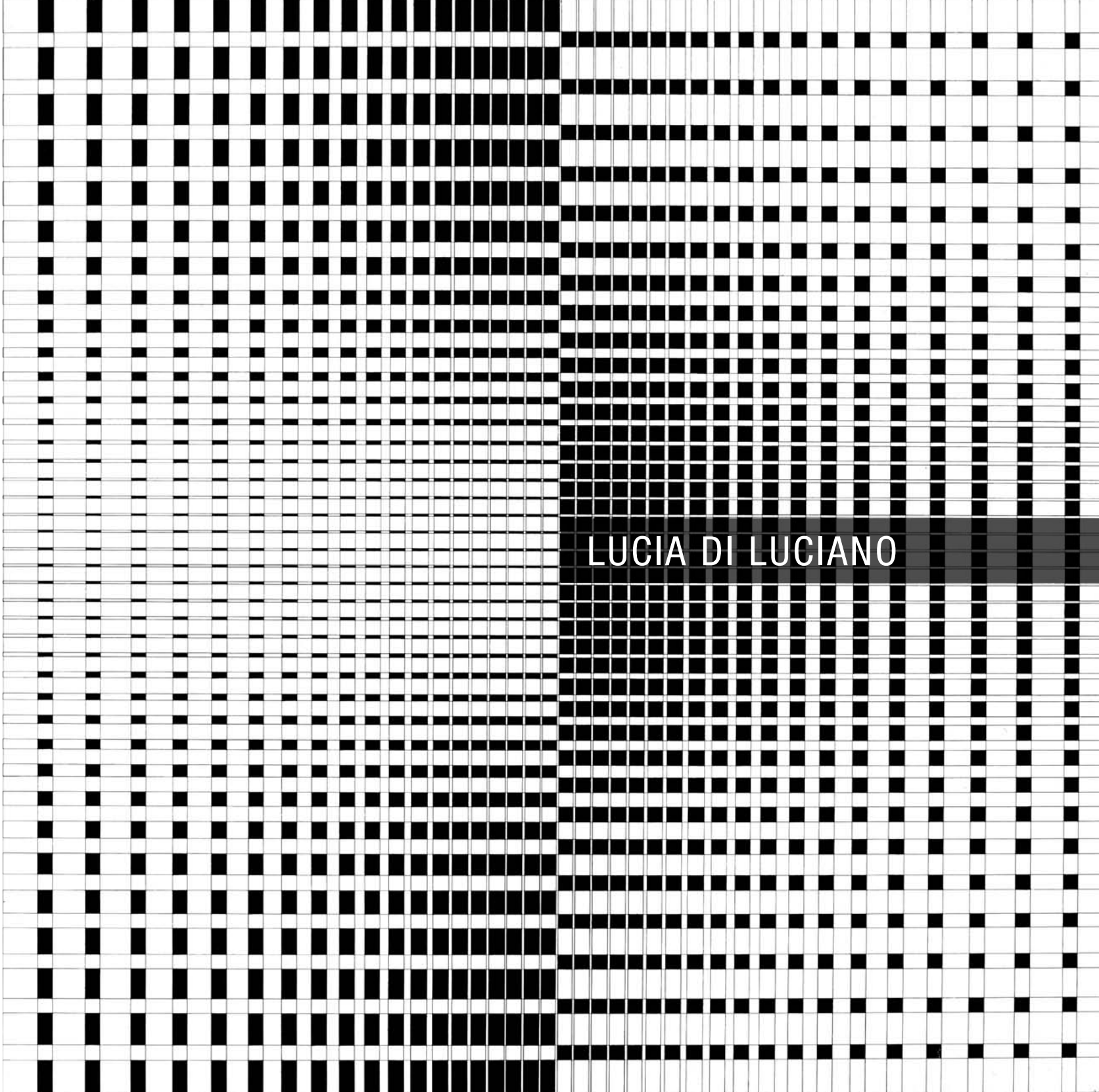
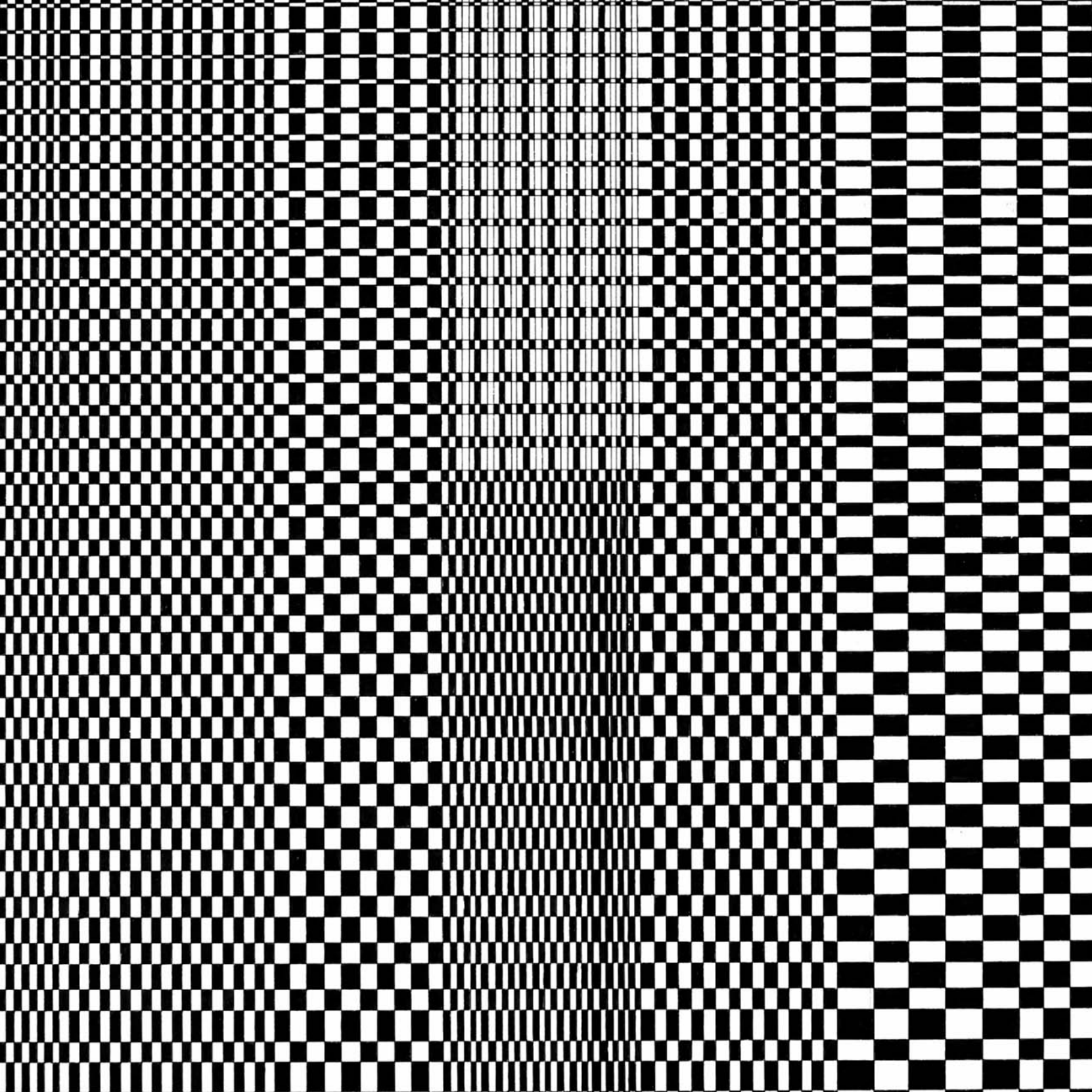

LUCIA DI LUCIANO

SISTEMATICHE OPERAZIONALI



LUCIA DI LUCIANO

IRRADIAZIONI

Questo catalogo è stato pubblicato
in occasione della mostra | Dieser Katalog ist
erschienen für die Ausstellung | This catalog has
been published for the exhibition

SISTEMATICHE OPERAZIONALI
LUCIA DI LUCIANO – GIOVANNI PIZZO

10 A.M. ART, Milano
13 giugno | Juni | June – 31 luglio | Juli | July 2015

Spectra Konkret – Galerie Leonhard, Graz
18 settembre | September | September –
17 ottobre | Oktober | October 2015

DESIGN
Sara Salvi Milano
TRADUZIONI | ÜBERSETZUNGEN | TRANSLATIONS
Scriptum s.r.l. Roma
FOTOLITO | PHOTOLITHOGRAPHIE | PHOTOLITHOGRAPHY
Graphic & Digital Project Milano
PHOTO
Bruno Bani Milano

© 2015 10 A.M. ART, Milano
© 2015 gli autori per i loro testi | die Autoren
für ihre Texte | the authors for their texts
ISBN: 978-88-940648-1-0

Finito di stampare nel mese
di maggio | Gedruckt in Monat Mai |
Printed in month of May 2015
A CURA DI | BEARBEITET VON | EDITED BY
Graphic & Digital Project

Si ringraziano tutti coloro che hanno reso possibile
la realizzazione di questa mostra | Wir danken allen,
die die Realisierung dieser Ausstellung möglich
gemacht | We thank all those who made possible
the realization of this exhibition

10 A.M. ART Via Anton Giulio Barrili, 31 Milano
tel. +39 0292889164 – cell. +39 3393724296
e.mail: info@10amart.it – www.10amart.it

Spectra Konkret – Galerie Leonhard
A-8010 Graz – Leonhardstrasse 3
Tel.-Fax 0316/ 384537 – Mob. 0043/ 6763580125
e-mail: office@spectra-konkret.at
office@galerie-leonhard.at
www.spectra-konkret.at – www.galerie-leonhard.at

SOMMARIO

7 **Il rigore dell'arte di Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo nel quadro delle ricerche cinetico-programmate degli anni Sessanta in Italia**

13 Der präzise Stil von Lucia Di Luciano und Giovanni Pizzo im Rahmen der kinetischen Kunst/ Arte Programmata der 1960er Jahre in Italien

20 The rigour of Lucia Di Luciano and Giovanni Pizzo's work in the context of the kinetic and programmed art in 1960s Italy

Paolo Bolpagni

24 **"Per una Scelta Operativa" Galleria Numero, Roma 1965**

25 *Per una Scelta Operativa,* Galleria Numero, Rom 1965

26 'Per una Scelta Operativa' Galleria Numero, Rome 1965

Lea Vergine

28 **"Per una Ricerca Estetico – Operazionale Come Metalinguaggio", Galleria Numero, Roma 1966**

28 *Per una Ricerca Estetico-Operazionale come Metalinguaggio*, Galleria Numero, Rome 1966

29 'Per una Ricerca Estetico – Operazionale Come Metalinguaggio' Galleria Numero, Rom 1966

Giulio Carlo Argan

30-31 Maria Vittoria Marini Clarelli

32-33 Mariastella Margozzi

35 **OPERE | KUNSTWERKE | WORKS**

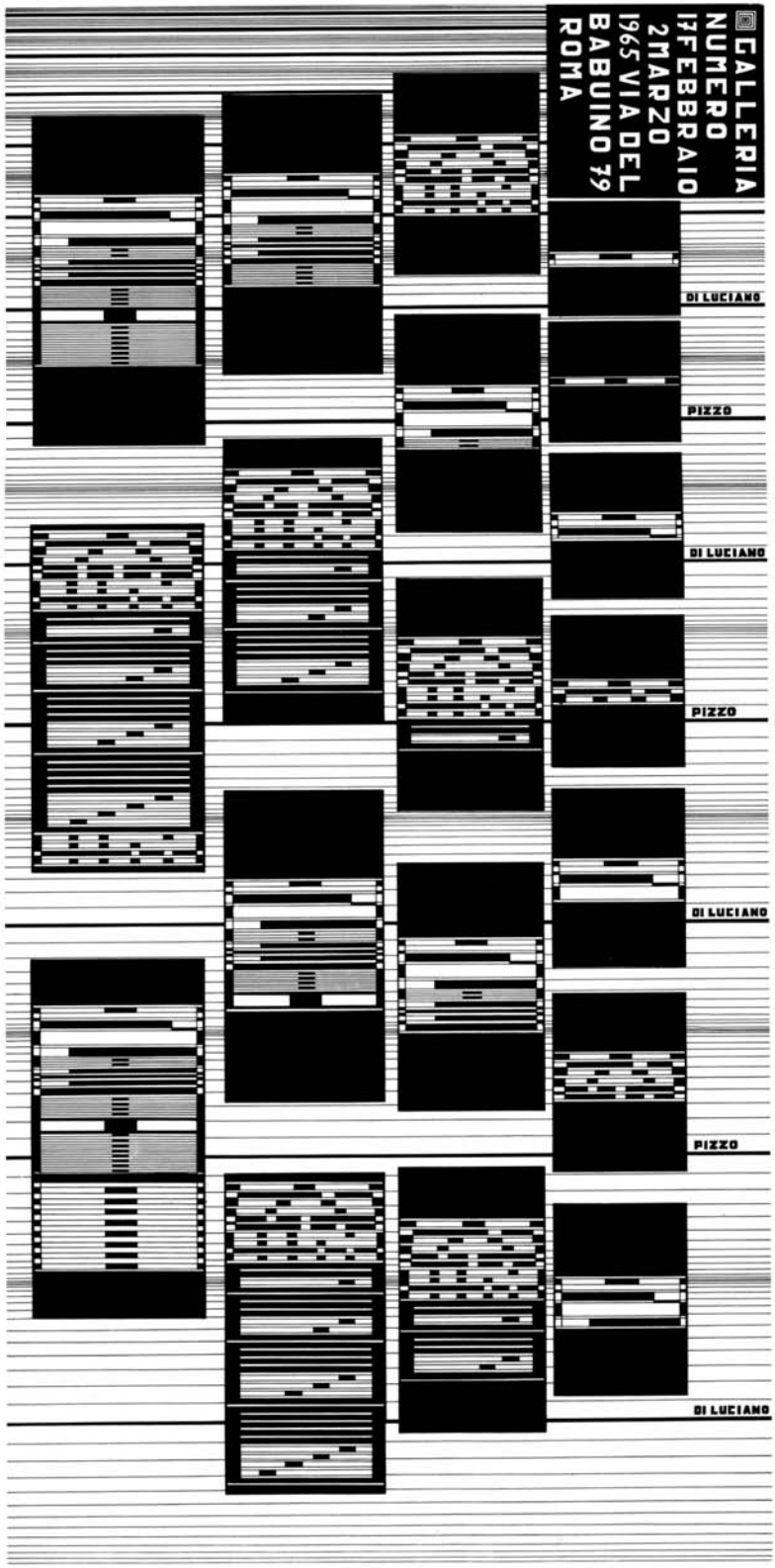
36 **Una pittura che si racconta**

37 **Eine Malerei, die von sich erzählt**

37 A painting that tells a story

Lucia Di Luciano

98 **Biografia | Biografie | Biography**



Manifesto della mostra di Lucia Di Luciano
e Giovanni Pizzo, Galleria Numero, Roma 1965

Il rigore dell'arte di Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo nel quadro delle ricerche cinetico-programmate degli anni Sessanta in Italia

Paolo Bolpagni

La storia delle arti visive ha conosciuto, negli ultimi due secoli, molti momenti di "rottura" e di cambiamento radicale: il Realismo francese, l'Impressionismo negli anni Settanta dell'Ottocento, la stagione delle avanguardie storiche, l'Informale (che vide spostarsi dall'Europa all'America il baricentro della produzione e soprattutto del mercato), la smaterializzazione dell'oggetto a partire dalla fine degli anni Sessanta, l'avvento dei nuovi *media*. Si percepisce bene che le vicende artistiche, rispetto alle epoche precedenti, hanno subìto una forte accelerazione, e che la durata dei vari movimenti e delle correnti è andata progressivamente diminuendo. Inoltre nel Novecento è venuto a mancare uno "stile epocale", sicché assistiamo alla compresenza, nello stesso momento, di differenti e spesso opposte tendenze. Se possiamo dire, semplificando un po', che il Trecento fu il secolo del Gotico e il Seicento del Barocco, non altrettanto possiamo fare per i tempi a noi più vicini. L'ultima corrente artistica davvero dominante, espressione compiuta e globalmente diffusa di uno *Zeitgeist*, è stata forse quella dell'Informale, che in effetti ha occupato – benché non esaurito – la scena mondiale più o meno dalla fine della Seconda guerra mondiale a poco prima del 1960.

Se prendiamo in considerazione anche soltanto un decennio, poniamo gli anni Sessanta del Novecento, vediamo che in esso convivono fenomeni diversissimi come la Pop Art, il Nouveau Réalisme, Fluxus, l'arte cinetica e programmata, il Minimalismo, il Concettuale. E non possiamo dire che gli anni Sessanta siano stati "il decennio della Pop Art", oppure di un'altra delle tendenze citate. Tutto avveniva simultaneamente, e senza prevalenze né liceità di gerarchizzare l'una a discapito delle restanti.

È l'esplosione della complessità, corrispondente alla segmentazione della società, delle pratiche e dei saperi, forse anche alla frammentazione dell'io, e insieme all'aumento esponenziale della produzione artistica, all'esplosione dei mezzi di comunicazione, al moltiplicarsi delle interconnessioni sia dal punto di vista meramente geografico, sia culturale e informativo.

Una complessità nella quale siamo immersi, fluida e in continuo movimento. Perciò, il compito dello storico dell'arte contemporanea diventa non solo e non tanto quello di reperire notizie e dati, ma piuttosto di districarsi in un mare di fatti, nomi, nozioni, distinguendo ciò che è più importante da ciò che lo è meno, nel "rumore di fondo" (così lo chiamano i semiologi) che caratterizza la nostra realtà[1].

In tutto questo brulicare e avvicendarsi di stili, linguaggi e tipologie artistiche, non è semplice lasciare un segno, ovvero *marquer*, come dicono i Francesi. Del resto, perché le esperienze e le opere si "sedimentino", occorre assai più tempo di quanto oggi molti *curators* modaioli e ignari della storia immaginino o sospettino. Perciò fenomeni che sembravano a taluni autentiche rivoluzioni dell'èra Duemila – pensiamo alla cosiddetta Net art, o all'arte su "Second Life" (chissà se qualcuno se la ricorda ancora… eppure non è trascorso che poco più di un lustro) – sono svaniti come neve al sole di marzo. All'inverso, tendenze precedenti

di ben altra portata hanno conosciuto fasi di parziale eclissi, durante le quali sono state sminuite, quando non bistrattate: è stato il caso, per esempio, dell'arte programmata e cinetica, che ora però da qualche anno sta finalmente conoscendo un deciso ritorno alla ribalta, dal punto di vista degli studi, delle manifestazioni espositive e – non da ultimo – delle quotazioni di mercato. Al di là di una spiegazione basata sui classici corsi e ricorsi storici, credo che si tratti del progressivo maturare di una consapevolezza che l'ampliarsi di una certa distanza cronologica dai fatti e dalle opere favorisce e induce. E inoltre – riprendo un'ulteriore ipotesi che già altrove ho avanzato[2] – forse si sta iniziando a notare che quelle esperienze astratto-programmate, che negli anni Settanta cominciavano ad apparire un po' ripetitive e datate, in realtà si rivelano *a posteriori* tutt'altro che un ramo secco dello sviluppo artistico, ma anzi come l'origine di molte tendenze di oggi. In questo senso la mostra "*Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art*", curata da Serge Lemoine a Parigi al Grand Palais nel 2013, ha rappresentato un punto di svolta, ponendo a confronto le griglie pittoriche, le *textures* vibratili, le strutture mobili o innescanti particolari effetti percettivi dell'arte cinetica e programmata di cinquant'anni fa (e oltre) con tanta produzione attuale, dagli acciai specchianti di Timo Nasseri alle installazioni di Philippe Decrauzat e Jeppe Hein, dai dipinti di Évariste Richer agli "inganni prospettici" di Felice Varini[3].

Come noto, l'arte cinetica e programmata è stata anche definita l'ultima delle avanguardie[4]. Difficile dire se oggi sia ancora valida una tale lettura di quel fenomeno, che non costituì un movimento, bensì una corrente ampia e sfaccettata, entro cui operarono sia singoli, sia gruppi e collettivi. Ci fu una forte connotazione geografica, con una radicata presenza in Europa (ma con il basilare apporto di molti latino-americani), negli stessi anni in cui gli Stati Uniti vedevano tramontare le esperienze informali e affermarsi il New Dada e la Pop Art. La contrapposizione – anche ideologica – tra vecchio e nuovo continente, tra l'arte "consumistica" e soggettiva degli statunitensi e quella "rivoluzionaria" e oggettiva degli europei, era evidente.
Al centro dell'attenzione, nelle opere cinetiche, programmate e *optical*, erano lo studio dei meccanismi della visione e l'aspirazione a una resa in termini pittorici e plastici del dinamismo, della luce e dei fenomeni ottici attraverso un linguaggio non semplicemente aniconico, ma che si poneva al di là di ogni movenza compositiva tipica dei vari astrattismi precedenti e contemporanei per superare la nozione tradizionale – e, in fondo, ancora post-romantica – di *espressione*, e coinvolgere l'osservatore non sul piano puramente formale o emozionale, bensì a livello percettivo e psicologico[5].
Il ruolo dell'Italia, negli sviluppi e poi nel trionfo di quella che fu chiamata, dal titolo di una mostra tenutasi nel 1961 alla Galerija Suvremene Umjetnosti di Zagabria, la "Nuova Tendenza", fu molto importante, e si esplicò nell'attività di singoli artisti – dai precursori Bruno Munari e Mario Ballocco a Enzo Mari, Getulio Alviani, Marina Apollonio e, nella prima fase delle rispettive carriere, Dadamaino e Nanda Vigo –, ma, ancor di più, di veri e propri "collettivi": dal "Gruppo N" di Padova (Alberto Biasi, Ennio L. Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi) ai milanesi "Gruppo T" (con Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi e Grazia Varisco) e "Gruppo MID" (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni); dal "Gruppo Uno" di Roma (Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro e Giuseppe Uncini) fino ai meno noti "Dialettica delle Tendenze" e "Sette-Veneto", o al torinese "Operativo Ti.Zero" (con Mario Luigi Bonello, Leonardo Gribaudo, Giorgio Nelva, Renaldo Nuzzolese, Claudio Rotta Loria, Mario Torchio e Clotilde Vitrotto), che è perdurato fino al 1986.
Insomma, un'autentica galassia di esperienze, sperimentazioni, "concrete utopie" di una modernità orgogliosa di esserlo[6]. È in quest'àmbito che si iscrive il "Gruppo 63", nato a Roma (e da non confondere con l'omonimo movimento letterario di neoavanguardia marxista-strutturalista fondato qualche mese dopo a Palermo da Balestrini, Arbasino, Sanguineti etc.) dal riunirsi di quattro artisti di diversa provenienza: Lucia Di Luciano (Siracusa, 1933), Lia Drei (Roma, 1922-2005), Francesco Guerrieri (Borgia, Catanzaro, 1931) e Giovanni Pizzo (Veroli, Frosinone, 1934). Due coppie, visto che Drei e Guerrieri si erano uniti in matrimonio nel 1958, mentre Di Luciano e Pizzo conosciuti nel 1956 all'Accademia di Belle Arti di Roma e sposati nel 1959[7]. Il sodalizio dei quattro si diede, come ha scritto Giovanni Granzotto, "un'impronta particolarmente razionalistico-geometrizzante: la ricerca secondo il programma di lavoro del Gruppo doveva svolgersi separatamente, ma confluire in un medesimo solco, tutto indirizzato verso esplorazioni e conclusioni di ordine logico-matematico,

verso la definizione di moduli geometrici, che permettessero all'operare artistico di coniugarsi con l'architettura e il disegno industriale"[8]. Non dimentichiamo che nel 1956 Palma Bucarelli aveva organizzato a Roma, alla Galleria Nazionale da lei diretta a Valle Giulia, una storica mostra su Piet Mondrian, che esercitò un forte impatto sui giovani artisti che andavano in cerca di una base razionale al loro operare.
I lavori prodotti dal "Gruppo 63" prendono le mosse dall'analisi di processi visivi di matrice gestaltica e si pongono in una prospettiva che potremmo definire, pur con tutti i limiti del caso, strutturalista, improntata a indagini pittoriche di natura matematica. La componente della ricerca scientifico-percettologica convive con una tecnica di grande attenzione qualitativa e cura "artigianale"; evidente è lo sforzo, da parte dei quattro, di giungere a esiti individuali, ma purtuttavia accomunati da una matrice condivisa almeno sotto il profilo metodologico.
Il Gruppo espose insieme a Roma, a Firenze e a Livorno, riscuotendo positivi riscontri da parte di critici e studiosi come Giulio Carlo Argan, Lea Vergine, Nello Ponente, Sandra Orienti, Luigi Paolo Finizio, Claudio Popovich e Giancarlo Politi; nondimeno – cosa non certo rara (pensiamo al caso emblematico di "Origine") – ebbe breve durata, visto che già nello stesso 1963 si sciolse a causa delle divergenze programmatiche nel frattempo insorte. Così, nel settembre di quell'anno, Francesco Guerrieri e Lia Drei fondarono, con una dichiarazione di poetica presentata al XII Convegno Internazionale degli Artisti, Critici e Studiosi d'Arte di Rimini e Verucchio, il "Binomio Sperimentale p." (dove "p." sta a significare "puro", con riferimento al concetto di "sperimentalismo puro"), mentre Giovanni Pizzo e Lucia Di Luciano diedero vita all'Operativo 'r', coinvolgendo nella nuova compagine Carlo Carchietti, Franco Di Vito e Mario Rulli: una scelta di estrema severità e di adesione a precisi princìpi teorici di carattere razional-scientifico.
La lettura dei testi di Bertrand Russell sulla logica matematica da una parte, la volontà di legarsi e conformarsi a rigorose regole geometriche dall'altra determinarono l'elaborazione di un "segno-immagine" in cui il colore, in quanto fattore potenzialmente emotivo, espressivo e soggettivo, è bandito, o comunque si privilegia l'aspetto "costruttivo"[9]. Da questo punto di vista siamo ben al di là di Piet Mondrian (le cui griglie ortogonali già erano parse a molti un "grado zero" della pittura): a dominare sono i meri processi operazionali che creano la forma, assai più importanti della forma stessa, oltre che di ogni possibile "allettamento" estetico insito nella componente cromatica o nell'uso della linea curva od obliqua.
I supporti sono perlopiù masoniti o comunque tavole, le cui dimensioni si rifanno spesso ai rapporti proporzionali della sezione aurea; su una base bianca si stagliano figure perimetrate con inchiostro di china e campite con nero "Morgan's Paint" (un'idropittura acrilica lavabile resistente agli alcali e alle abrasioni, utilizzata anche nell'edilizia). Le opere di Pizzo di questo periodo presentano nel titolo il prefisso "*Sign-Gestalt*", che allude proprio alla nozione di "segno-forma"[10]: una sorta di elemento primario di un alfabeto fondamentale, articolato alternativamente secondo progressioni e strutturazioni ritmiche di moduli geometrici prodotti da linee, quadrati e rettangoli, che per un verso annullano ogni distinzione tra "figura" e "sfondo", generando un'instabilità percettiva tra "positivo" e "negativo", ma per l'altro determinano – questo, per la verità, soprattutto nei lavori di Lucia Di Luciano – un effetto di sovrapposizione di griglie che conferisce all'immagine un'evidente pluri-dimensionalità. I due artisti sfruttano le infinite possibilità combinatorie di tali procedimenti[11], che rivelano talvolta anche chiari risvolti musicali.
Sul fronte dei riconoscimenti pubblici, importanti, nel loro percorso, sono le mostre tenute nella sede romana – invitati da Fiamma Vigo – e in quella fiorentina della Galleria Numero nel 1965 e 1966, e le partecipazioni alla collettiva itinerante "Strutture visive", ideata e curata da Italo Tomassoni[12] (che nel 1971 scriverà retrospettivamente dell'Operativo 'r' come di un gruppo "impegnato in un serio lavoro di analisi sulla struttura linguistica del messaggio visuale"[13]) e al periodico appuntamento della rassegna "Nova Tendencija" di Zagabria.
Nelle tavole realizzate da Di Luciano e Pizzo in questi anni si esplica al massimo livello, nella severità del bianco-nero, nella modularità, nella combinabilità, scomponibilità e reiterazione delle forme-segno, la grande utopia di un'arte che non si limita ad adottare assunti logico-razionali, ma mira a riflettere sulla propria funzione nell'àmbito di una nuova società fondata prepotentemente – i due lo avvertono bene, con assoluta lucidità – sulla tecnologia. Il dipinto quindi diventa una metafora epistemologica, dove centrale è la procedura, ancor più che il risultato: la possibilità di controllare e preordinare il risultato visivo, di "programmarlo" sulla base di un metodo di "costruzione" dell'immagine rigoroso e oggettivo si accompagna infatti all'innescarsi di un movimento virtuale che l'osservatore è indotto a seguire e

Galleria Numero, Roma, 1966

IVE PANCHROMATIC

34A 35 35A 36 36A 37

NSITIVE PANCHROMATIC

28A 29 29A 30 30A 31

PERSENSITIVE PANCHROMATIC

22A 23 23A 24 24A 25

TIVE PANCHROMATIC

completare, prendendo parte, mediante i propri meccanismi percettivi e mentali, al generarsi dell'opera stessa. In tale maniera quei concetti di indeterminazione, discontinuità e apertura tipici della scienza moderna, che, parafrasando le parole di Umberto Eco, abbandona una concezione statica e sillogistica dell'ordine delle cose, si rispecchiano nei lavori di Di Luciano e Pizzo, che, con disponibilità – e oserei quasi dire "missionarietà" – comunicativa, cercano di presentare e spiegare intuitivamente al grande pubblico le nuove acquisizioni della psicologia e della fisica.
In questo senso, è stato notato[14], l'arte programmata si rivela innervata di un'ideologia positiva, forse ancora riallacciantesi alla filosofia pragmatica di Charles Sanders Peirce, in quanto si prefigge di agire sulla realtà, di educare alla visione, alla consapevolezza, recuperando al contempo un fare progettuale peculiare delle avanguardie costruttiviste, nell'ambizione di contribuire a un autentico rinnovamento sociale.

Verrà poi, anche per Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo, il ritorno al colore: in maniera non sistematica durante gli anni Sessanta (quando Pizzo inizia a inserire il blu oltremare nei suoi moduli), in séguito con la graduale introduzione dei toni primari. Non sarà un tradimento degli assunti originari, ma un inevitabile approfondimento di un'indagine sulla percezione ottica, che Di Luciano porrà in pratica, per esempio, nella serie dei *Gradienti*, immagini ricche di *verve* immaginativa unita al rigore scientifico, e Pizzo nella propria fase cosiddetta "geometrico-razionale" (dal 1979 al 1992), durante la quale scoprirà le meravigliose possibilità dell'"Atlante" di Albert H. Munsell per l'arricchimento di un'analisi cromatica inesausta nel suo entusiasmo per il miracolo della visione.

[1] Cfr. Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea* (1997), Donzelli, Roma 2005 (nuova edizione aggiornata e ampliata).
[2] Paolo Bolpagni, *Colore, luce, percezione, movimento. L'equilibrio mutevole della ricerca visiva di Horacio García Rossi*, in Paolo Bolpagni (a cura di), *Horacio García Rossi (1929-2012). Una retrospettiva* (catalogo della mostra tenuta nel 2013 a Brescia, Salone del Romanino), Edizioni aab, Brescia 2013, p. 5.
[3] Serge Lemoine (éd.), *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013* (catalogo della mostra tenuta nel 2013 a Parigi, Grand Palais), Réunion des musées nationaux, Paris 2013.
[4] Lea Vergine, *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia* (catalogo della mostra tenuta nel 1984 a Milano, Palazzo Reale), Gabriele Mazzotta, Milano 1984.
[5] Cfr. Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Gauthier-Villars, Paris 1967 (trad. it. *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970).
[6] Cfr. Paolo Bolpagni, *Arte cinetica. Un profilo storico*, in *Arte cinetica* (catalogo della mostra tenuta nel 2014 a Brescia, Museo di Santa Giulia, Sala dell'affresco), Corsivo Books, Brescia 2014, pp. 8-9.
[7] È interessante notare che Pizzo tiene la propria prima mostra personale nel 1958 proprio nella città d'origine della moglie, nella Galleria la Fontanina di Siracusa, dove espone tele in cui la figurazione inizia a convivere con sperimentazioni informali. Il passaggio alle successive ricerche aniconico-programmate avverrà di lì a pochi anni.
[8] Giovanni Granzotto - Mariastella Margozzi (a cura di), *Arte programmata e cinetica da Munari a Biasi a Colombo…* (catalogo della mostra tenuta nel 2012 a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Il Cigno GG Edizioni, Roma 2012, s.n.
[9] Cfr. Giulio Carlo Argan (testo di), *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo. Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio* (catalogo della mostra tenuta nel 1966 a Roma, Galleria Numero), Galleria Numero, Roma 1966 (riprodotto nel presente catalogo).
[10] Cfr. Ruggero Montrasio - Elisa Molinari (a cura di), *Giovanni Pizzo. Sign Gestalt 1961-1970*, Allemandi, Torino 2014.
[11] Cfr. Mariastella Margozzi (a cura di), *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo. Combinatorie. Arte programmata anni '60* (catalogo della mostra tenuta nel 2007 a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Palombi, Roma 2007.
[12] Con testi in catalogo di Lara Vinca Masini, Giorgio Tempesti, Giuseppe Gatt, Giulio Carlo Argan e dello stesso Italo Tomassoni.
[13] Italo Tomassoni, *Arte dopo il 1945. Italia*, Cappelli, Bologna 1971, citato in Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (Macerata) 1976, p. 191.
[14] Cfr. Simonetta Lux - Domenico Scudero, *Lucia Di Luciano. L'alba elettronica*, Lithos, Roma 2002 (dove i moduli di Di Luciano, nella loro successione visiva rassomigliante alla struttura dei programmi dei primi calcolatori, sono letti in quanto analogie del codice binario che sancisce l'avvento dell'èra elettronica); Simonetta Lux - Domenico Scudero, *Lucia Di Luciano. Una pittura che si racconta*, Lithos, Roma 2003.

Der präzise Stil von Lucia Di Luciano und Giovanni Pizzo im Rahmen der kinetischen Kunst/ Arte Programmata der 1960er Jahre in Italien

Paolo Bolpagni

Die Geschichte der bildenden Kunst erlebte in den letzten zwei Jahrhunderten viele Brüche und radikale Veränderungen: den französischen Realismus, den Impressionismus der 1870er Jahre, die Saison der historischen Avantgarde-Bewegungen, die informelle Kunst (mit der sich der Produktionsschwerpunkt und vor allem die Aufmerksamkeit der Märkte von Europa nach Amerika verschoben), die Entmaterialisierung des Objektes gegen Ende der 1960er Jahre, das Aufkommen der neuen Medien. Im Vergleich zu vorangegangenen Epochen ist eine starke Beschleunigung der künstlerischen Geschehnisse zu erkennen, und die einzelnen Strömungen und Bewegungen sind von immer kürzerer Dauer. Außerdem fehlt im 20. Jahrhundert ein wahrer ‚epochaler Stil'; stattdessen existieren gleichzeitig und nebeneinander verschiedenste und oft gegensätzliche Tendenzen. Wenn man etwas vereinfachend sagen wollte, dass das 14. Jahrhundert die Zeit der Gotik und das 17. Jahrhundert die des Barocks war, so kann man für die uns näher liegenden Zeiten nichts Ähnliches feststellen. Die letzte wirklich dominante künstlerische Strömung, der letzte vollständige und global verbreitete Ausdruck eines Zeitgeistes war vielleicht die informelle Kunst, denn diese beherrschte – wenn auch nicht allein – die weltweite Szene mehr oder weniger ab Ende des Zweiten Weltkrieges bis kurz vor 1960.

Selbst wenn wir nur ein einzelnes Jahrzehnt betrachten, zum Beispiel die 1960er Jahre, stellen wir fest, dass in diesem Jahrzehnt die unterschiedlichsten Phänomene nebeneinander existierten; in den 1960ern zum Beispiel Pop Art, Nouveau Réalisme, Fluxus, kinetische Kunst und Arte Programmata, Minimalismus, Konzeptkunst. Und wir können nicht behaupten, die 1960er Jahre seien ‚das Jahrzehnt der Pop Art' gewesen, genauso wenig wie das einer anderen der genannten Tendenzen. Alles geschah gleichzeitig; keine Tendenz war der anderen überlegen; sie in eine Hierarchie zu stellen ist unmöglich.

Hier bricht eine Komplexität hervor, die der Segmentierung von Gesellschaft, Praxis und Wissen entspricht, vielleicht auch der Fragmentierung des Ichs, und zugleich dem exponentiellen Anstieg des künstlerischen Schaffens, der Explosion der Kommunikationsmittel und der Zunahme der Verbindungsnetze, sowohl in schlicht geografischer Hinsicht als auch im Bereich von Kultur und Information.

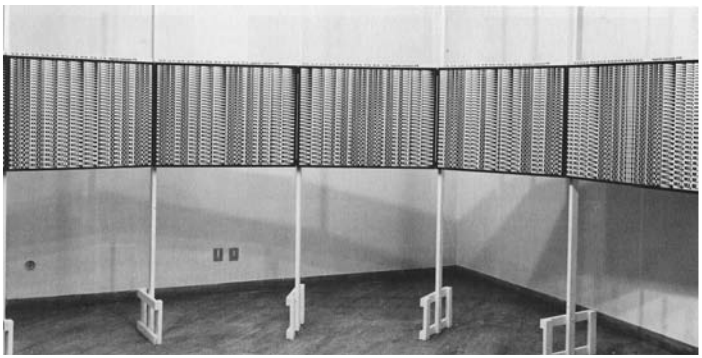
Wir stecken mitten in dieser fließenden und stets in Bewegung befindlichen Komplexität. Und so ist die Aufgabe des zeitgenössischen Kunsthistorikers nicht nur und nicht mehr vorrangig, Nachrichten und Daten zu sammeln, sondern sich vielmehr in einem Meer aus Fakten, Namen und Begriffen zurechtzufinden und in diesem unsere Wirklichkeit kennzeichnenden ‚Hintergrundgeräusch' (so nennen es die Semiologen) das weniger Wichtige vom Wichtigen zu unterscheiden.[1]

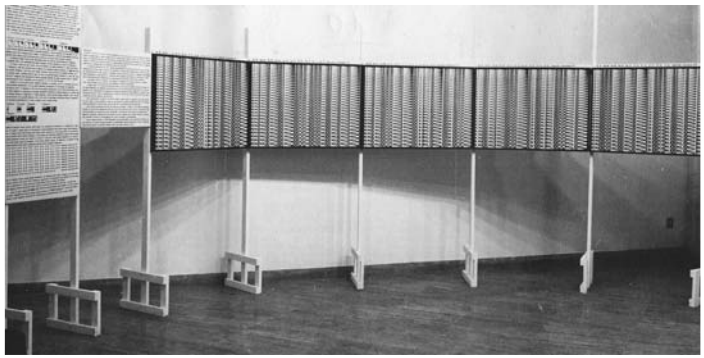
In all diesem Durcheinander der Stile, Bildsprachen und künstlerischen Typologien ist es nicht einfach, ein Zeichen zu setzen – *marquer*, wie man in Frankreich sagt. Außerdem braucht es, damit Erfahrungen und Werke ‚sich setzen' können, sehr viel mehr Zeit, als die modischen und in Geschichte ahnungslosen *curators* von heute ahnen oder sich vorstellen können. Und so

Il Gruppo Operativo R, da sinistra Carlo Carchietti, Franco Di Vito, Giovanni Pizzo e Lucia Di Luciano, Roma, 1964

sind Phänomene, die einige als Revolution der 2000er Jahre priesen – denken wir nur an die sogenannte Net Art, oder an die Kunst in der virtuellen Welt des Second Life (wer weiß, ob sich noch jemand überhaupt daran erinnert… und doch sind nur wenig mehr als fünf Jahre vergangen) – wie Schnee in der Märzsonne verschwunden. Und umgekehrt erfuhren wesentlich gewichtigere Tendenzen Phasen, in denen sie in der Versenkung verschwanden, unterschätzt oder heruntergemacht wurden. Dies war zum Beispiel der Fall der kinetischen Kunst/ Arte Programmata, die jetzt jedoch seit einigen Jahren endlich wieder ihren Auftritt hat, sowohl was Studien und Ausstellungen, als auch – und nicht zuletzt – ihren Marktwert betrifft. Einmal abgesehen von einer Erklärung, die auf der klassischen geschichtlichen Abfolge von Aufschwung und Abstieg basiert, bin ich der Meinung, dass sich hier schrittweise ein Bewusstsein gebildet hat, für dessen Reifeprozess ein gewisser chronologischer Abstand von den Umständen und Werken förderlich und auslösend war. Und außerdem – und hier nehme ich eine Hypothese wieder auf, die ich bereits an anderem Ort aufgestellt habe[2] – stellt sich nun langsam heraus, dass die abstrakten programmierten Erfahrungen, die in den 1970er Jahren bereits etwas repetitiv und überholt erschienen, in Wirklichkeit im Nachhinein ganz und gar nicht als Sackgasse der künstlerischen Entwicklung dastehen, sondern im Gegenteil als Ursprung vieler heutiger Tendenzen. In diesem Sinn stellt die Ausstellung *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art*, die Serge Lemoine 2013 im Grand Palais in Paris kuratierte, einen Wendepunkt dar, denn sie stellte den malerischen Rastern, flimmernden *textures*, mobilen Strukturen oder den besondere Wahrnehmungsprozesse hervorrufenden Arbeiten der kinetischen Kunst/ Arte Programmata von vor 50 Jahren (und darüber hinaus) viele aktuelle Arbeiten gegenüber, vom spiegelnden Stahl eines Timo Nasseri bis zu den Installationen von Philippe Decrauzat und Jeppe Hein, von den Bildern von Évariste Richer bis zu den ‚perspektivischen Täuschungen' eines Felice Varini.[3]

Es ist ja bekannt, dass die kinetische Kunst/ Arte Programmata auch als letzte Avantgarde definiert wurde.[4] Schwer zu sagen, ob eine solche Interpretation dieses Phänomens, welches nie eine Bewegung darstellte, sondern eine breite und facettenreiche Strömung, innerhalb derer sowohl Einzelne als auch Gruppen und Kollektive aktiv waren, heute noch Gültigkeit besitzt.
Es gab damals eine deutliche geografische Konnotation, mit einer starken Präsenz in Europa (und dem wesentlichen Beitrag vieler Lateinamerikaner) in genau jenen Jahren, als in den Vereinigten Staaten die Erfahrungen der informellen Kunst an Bedeutung verloren und sich New Dada und Pop Art durchsetzten. Die auch ideologische Gegenüberstellung von Alter und Neuer Welt, von ‚konsumistischer' und subjektiver Kunst der US-Amerikaner und ‚revolutionärer' und objektiver Kunst der Europäer war offensichtlich.
Im Mittelpunkt der Arbeiten der optisch-kinetischen Kunst/ Arte Programmata standen das Studium der Wahrnehmungsmechanismen und das Bestreben, in malerischer und plastischer Hinsicht Dynamismus, Licht und optische Phänomene wiederzugeben. Hierzu verwendete man eine Bildsprache, die nicht nur nicht bildlich war, sondern jenseits jeder Kompositionsgeste stehen wollte, welche für die verschiedenen vorhergegangenen oder zeitgenössischen abstrakten Tendenzen typisch war. So sollte sie die traditionelle – und eigentlich noch post-romantische –Vorstellung von ‚Ausdruck' überwinden und den Betrachter nicht etwa auf einem rein formalen oder emotionalen Niveau ansprechen, sondern auf der Ebene der Wahrnehmung und der Psychologie.[5]





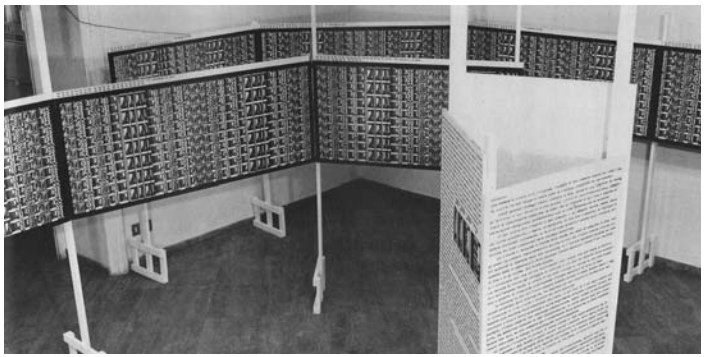
Installazione di Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo, Galleria Numero di Roma, 1966

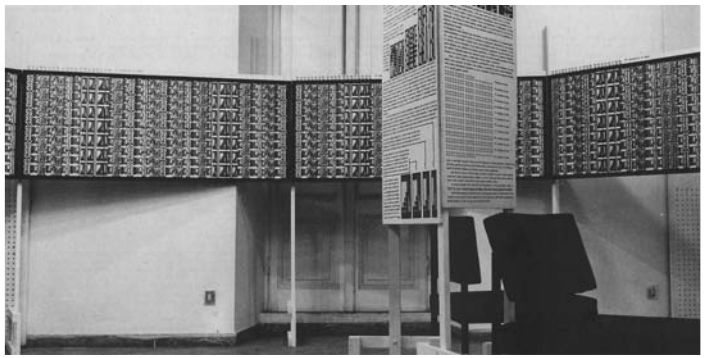
Italien spielte in der Entwicklung und beim Triumphzug dessen, was nach dem Titel einer Ausstellung von 1961 in der Galerija Suvremene Umjetnosti von Zagreb *Neue Tendenz* genannt wurde, eine bedeutende Rolle. Diese entfaltete sich in den Arbeiten einzelner Künstler – von den Vorläufern Bruno Munari und Mario Ballocco bis Enzo Mari, Getulio Alviani, Marina Apollonio und, in der Anfangsphase ihrer jeweiligen Karrieren, Dadamaino und Nanda Vigo –, doch noch viel stärker in wahrhaftigen ‚Kollektiven': von der Gruppo N aus Padua (Alberto Biasi, Ennio L. Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi und Manfredo Massironi) zu der Mailänder Gruppo T (mit Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi und Grazia Varisco) und Gruppo MID (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca und Alberto Marangoni); von der römischen Gruppo Uno (Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro und Giuseppe Uncini) bis zu den weniger bekannten Gruppen Dialettica delle Tendenze und Sette-Veneto, oder Operativo Ti.Zero aus Turin (mit Mario Luigi Bonello, Leonardo Gribaudo, Giorgio Nelva, Renaldo Nuzzolese, Claudio Rotta Loria, Mario Torchio und Clotilde Vitrotto), wobei letztere bis 1986 Bestand hatte.

Es handelt sich also um eine wahre Galaxie verschiedener Erfahrungen, Experimente und ‚konkreter Utopien' einer Moderne, die auf ihre Modernität stolz ist.[6] Und in diesen Kreis schrieb sich auch die Gruppo 63 ein (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen literarischen Bewegung der marxistisch-strukturalistischen Neoavantgarde, die einige Monate später in Palermo mit Balestrini, Arbasino, Sanguineti usw. entstand). Sie wurde in Rom von vier Künstlern mit unterschiedlicher Herkunft gegründet: Lucia Di Luciano (Syrakus, 1933), Lia Drei (Rom, 1922-2005), Francesco Guerrieri (Borgia, Catanzaro, 1931) und Giovanni Pizzo (Veroli, Frosinone, 1934). Zwei Paare, denn Drei und Guerrieri hatten 1958 geheiratet und Di Luciano und Pizzo hatten sich 1956 an der Kunstakademie in Rom kennengelernt und 1959 geheiratet.[7] Der Bund der vier gab sich, wie Giovanni Granzotto schrieb, „eine ausgesprochen rationalistisch-geometrisierende Haltung. Laut dem Arbeitsprogramm der Gruppe sollte die künstlerische Suche separat stattfinden, doch in eine gemeinsame Richtung führen, nämlich die der logisch-mathematischen Untersuchungen und Schlussfolgerungen und der Definition von geometrischen Modulen, über welche die künstlerische Arbeit sich mit der Architektur und dem industriellen Design verbinden konnte".[8] Vergessen wir nicht, dass Palma Bucarelli 1956 in Rom in der von ihr geleiteten Galleria Nazionale in Valle Giulia eine historische Ausstellung über Piet Mondrian organisiert hatte, die auf die jungen, auf der Suche nach einer rationalen Basis ihrer Arbeit befindlichen Künstler großen Einfluss hatte.

Die Arbeiten, welche die Gruppo 63 schuf, gehen von der Analyse visueller Prozesse im Sinne der Gestalttheorie aus und begeben sich in eine Perspektive, die in gewisser, eng begrenzter Weise als strukturalistisch definiert werden kann, ausgelegt auf malerische Studien mathematischer Natur. Neben einer Technik, die sehr viel Wert auf Qualität und ‚handwerkliche' Sorgfalt legt, existierte dabei auch eine Komponente der wahrnehmungswissenschaftlichen Untersuchung. Es wird deutlich, dass alle vier Künstler danach strebten, individuelle Ergebnisse zu liefern, denen dennoch ein gemeinsamer Ursprung zu eigen ist, zumindest in methodologischer Hinsicht.

Die Gruppe stellte gemeinsam in Rom, Florenz und Livorno aus und erhielt positive Reaktionen von Kritikern und Wissenschaftlern wie Giulio Carlo Argan, Lea Vergine, Nello Ponente, Sandra Orienti, Luigi Paolo Finizio, Claudio Popovich und Giancarlo Politi. Nichtsdestotrotz – und dies ist sicher kein Einzelfall (denken wir nur an den Fall der Gruppe Origine) – hatte sie nur kurz Bestand, denn noch im Jahr 1963 löste sie sich





wegen inzwischen aufgeflammter programmatischer Uneinigkeiten wieder auf. Und so gründeten im September desselben Jahres Francesco Guerrieri und Lia Drei das Binomio Sperimentale p. (P. Experimentelles Binom, wobei p. für *puro* steht, mit Bezug auf das Konzept des „puren Experimentalismus“) und präsentierten zum *XII Convegno Internazionale degli Artisti, Critici e Studiosi d'Arte di Rimini e Verucchio* eine Erklärung zu ihrer Poetik. Giovanni Pizzo und Lucia Di Luciano dagegen hoben unter Einbeziehung von Carlo Carchietti, Franco Di Vito und Mario Rulli die Gruppe Operativo r ins Leben, die von extremer Strenge in der Einhaltung präziser rationalwissenschaftlicher Prinzipien bestimmt war.
Die Lektüre der Texte Bertrand Russells über die mathematische Logik einerseits und der Wunsch, sich an strenge geometrische Regeln zu binden und zu halten andererseits führten zur Erarbeitung eines ‚Zeichen-Bildes', in dem die Farbe, da sie ein potentiell emotioneller, expressiver und subjektiver Faktor ist, ausgeschlossen oder zumindest ein ‚konstruktiver' Aspekt privilegiert wurde.[9] In dieser Hinsicht geht das Konzept weit über Piet Mondrian hinaus (dessen rechtwinklige Raster vielen schon als ‚Grad Null' der Malerei galten), denn hier dominieren rein operationale Prozesse, durch welche Form entsteht und welche sehr viel bedeutender nicht nur als die Form selbst sind, sondern auch als jegliches in der chromatischen Komponente oder in der Verwendung der gebogenen oder schrägen Linie liegende ästhetische ‚Lockmittel'.
Als Untergrund der Bilder dienten meist Spanplatten oder jedenfalls Holz, und die Dimensionen dieser Unterlagen lehnen sich oft an die Proportionen des Goldenen Schnitts an; auf einer weißen Basis stechen Figuren hervor, deren Umrisse entweder mit Tusche oder schwarzer Morgan's Paint gezogen sind (eine abwaschbare Acrylfarbe auf Wasserbasis, die besonders resistent gegen Alkaline und Abnutzungen ist und auch im Bauwesen verwendet wird). Pizzos Arbeiten aus jener Zeit tragen im Titel das Präfix *Sign-Gestalt*, das auf eben diese Vorstellung von „Zeichen-Form“ anspielt.[10] Es handelt sich dabei um eine Art Primärelement eines grundlegenden Alphabets, das wechselweise gemäß rhythmischen Progressionen und Strukturationen von geometrischen Modulen gegliedert wird, die durch Linien, Quadrate und Rechtecke entstehen. Diese heben einerseits jeden Unterschied zwischen ‚Figur' und ‚Hintergrund' auf und schaffen eine Instabilität in der Wahrnehmung zwischen ‚positiv' und ‚negativ', doch andererseits verursachen sie – in Wirklichkeit vor allem in den Arbeiten von Lucia Di Luciano – einen Effekt der Überlagerung von Rastern, durch den das Bild eine deutliche Vieldimensionalität erhält. Beide Künstler setzten die unbegrenzten Möglichkeiten der Kombination solcher Verfahren ein,[11] die bisweilen klar auf die Musik verweisen.
Was die Anerkennung der Öffentlichkeit betrifft, so waren im künstlerischen Werdegang der beiden die Ausstellungen in der Galleria Numero von Bedeutung, die 1965 in der römischen Filiale – auf Einladung von Fiamma Vigo – und 1966 in der in Florenz stattfanden, sowie die Teilnahme an der Wanderausstellung *Strutture visive*, die von Italo Tomassoni[12] geplant und kuratiert wurde (dieser nannte Operativo r 1971 rückblickend eine Gruppe, „die sich einer ernsten Analyse der linguistischen Struktur der visuellen Botschaft widmet“[13]) und an der regelmäßig in Zagreb stattfindenden Schau *Nova Tendencija*.
In den Tafeln, die Di Luciano und Pizzo in jenen Jahren schufen, findet in der Strenge des Schwarz-Weiß, in der Modularität, im Kombinieren, Entkombinieren und Wiederholen der Zeichen-Formen auf höchster Ebene die große Utopie einer Kunst Ausdruck, die sich nicht damit begnügte, logisch-rationale Thesen anzuwenden, sondern vielmehr Überlegungen anstellte zur eigenen Funktion innerhalb einer neuen Gesellschaft, die – und die beiden erkannten dies sehr wohl und mit absoluter Klarheit – vor allem auf der Technologie aufbaut. Das Gemälde wird also zur wissenschaftstheoretischen Metapher, bei der die Prozedur im Zentrum steht, noch vor dem Resultat. Die Möglichkeit, das visuelle Ergebnis zu kontrollieren und vorzugeben, es basierend auf einer strengen und objektiven ‚Konstruktionsmethode' zu ‚programmieren', geht denn auch mit der Entstehung einer virtuellen Bewegung und der Tatsache einher, dass der Betrachter dazu gebracht wird, dieser virtuellen Bewegung zu folgen und sie zu vervollständigen, so dass er durch seine eigenen Wahrnehmungs- und Denkprozesse am Entstehen des Werkes beteiligt ist. Auf diese Weise spiegeln sich in den Werken von Di Luciano und Pizzo die Konzepte der Unbestimmtheit, Diskontinuität und Offenheit, die für die moderne Wissenschaft so typisch sind (welche nämlich, um es mit Umberto Eco zu sagen, ein statisches und syllogistisches Konzept der Ordnung der Dinge aufgibt), und die beiden Künstler versuchten mit einem kommunikativen Eifer, den ich beinahe ‚missionarisch' zu nennen wage, dem großen Publikum die neuen Errungenschaften der Psychologie und der Physik zu präsentieren und intuitiv zu erklären.

In diesem Sinn, so wurde vermerkt,[14] ist die Arte Programmata von einer positiven Ideologie durchzogen, schließt sich vielleicht der pragmatischen Philosophie von Charles Sanders Peirce an, da sie das Ziel hat, auf die Wirklichkeit einzuwirken und den Blick und das Bewusstsein zu schulen, und nimmt gleichzeitig ein der Avantgarde des Konstruktivismus eigenes, besonderes Projektieren wieder auf, mit der Absicht, einen Beitrag zu einer wirklichen Erneuerung der Gesellschaft zu leisten.

Auch Lucia Di Luciano und Giovanni Pizzo wandten sich später wieder der Farbe zu; in den 1960er Jahren (als Pizzo in seinen modularen Bildern Ultramarinblau verwendete) noch nicht systematisch, später dann durch schrittweise Einführung der Primärfarben. Dabei handelte es sich nicht um einen Verrat an den ursprünglichen Ideen, sondern um eine folgerichtige Vertiefung der Untersuchungen zur optischen Wahrnehmung, die Di Luciano zum Beispiel in der Serie *Gradienti* in die Praxis umsetzte, einer Reihe von Bildern voll des fantasievollen Elans, gepaart mit wissenschaftlicher Strenge, und Pizzo in seiner sogenannten ‚geometrisch-rationalen' Phase (von 1979 bis 1992), während welcher er die wunderbaren Möglichkeiten des Farbsystems von Albert H. Munsell entdeckte, um seine in ihrer Begeisterung für das Wunder der Wahrnehmung unerschöpfliche chromatische Analyse zu bereichern.

[1] Vgl. Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea* (1997). Donzelli, Rom 2005 (erneuerte und erweiterte Ausgabe).

[2] Paolo Bolpagni, „Colore, luce, percezione, movimento. L'equilibrio mutevole della ricerca visiva di Horacio García Rossi". In: Paolo Bolpagni (Hg.), *Horacio García Rossi (1929-2012). Una retrospettiva*. Katalog der Ausstellung von 2013 in Brescia, Salone del Romanino. Edizioni aab, Brescia 2013, S. 5.

[3] Serge Lemoine (Hg.), *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*. Katalog der Ausstellung von 2013 in Paris, Grand Palais. Réunion des musées nationaux, Paris 2013.

[4] Lea Vergine, *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*. Katalog der Ausstellung von 1984 in Mailand, Palazzo Reale. Gabriele Mazzotta, Mailand 1984.

[5] Vgl. Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*. Gauthier-Villars, Paris.

[6] Vgl. Paolo Bolpagni, „Arte cinetica. Un profilo storico". In: *Arte cinetica.* Katalog der Ausstellung von 2014 in Brescia, Museo di Santa Giulia. Corsivo Books, Brescia 2014, S. 8-9.

[7] Pizzo hatte interessanterweise seine erste Einzelausstellung 1958 in der Herkunftsstadt seiner Frau, in Syrakus in der Galleria la Fontanina. Dort stellte er Gemälde aus, in denen neben figürlicher Darstellung erste informelle Experimente zu sehen waren. Der Übergang zu den darauf folgenden nicht bildlichen, programmierten Arbeiten fand wenige Jahre später statt.

[8] Giovanni Granzotto, Mariastella Margozzi (Hg.), *Arte programmata e cinetica da Munari a Biasi a Colombo…* Katalog der Ausstellung von 2012 in Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il Cigno GG Edizioni, Rom 2012, o. S.

[9] Vgl. Giulio Carlo Argan (Textautor), *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo. Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio.* Katalog der Ausstellung von 1966 in Rom, Galleria Numero. Galleria Numero, Rom 1966 (im vorliegenden Katalog reproduziert).

[10] Vgl. Ruggero Montrasio, Elisa Molinari (Hg.), *Giovanni Pizzo. Sign Gestalt 1961-1970*. Allemandi, Turin 2014.

[11] Vgl. Mariastella Margozzi (Hg.), *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo. Combinatorie. Arte programmata anni '60.* Katalog der Ausstellung von 2007 in Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Palombi, Rom 2007.

[12] Der Katalog enthält Texte von Lara Vinca Masini, Giorgio Tempesti, Giuseppe Gatt, Giulio Carlo Argan und Italo Tomassoni selbst.

[13] Italo Tomassoni, *Arte dopo il 1945. Italia*. Cappelli, Bologna 1971, zitiert in Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*. La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (Macerata) 1976, S. 191.

[14] Vgl. Simonetta Lux, Domenico Scudero, *Lucia Di Luciano. L'alba elettronica*. Lithos, Rom 2002 (wo Di Lucianos Module in ihrer visuellen Abfolge, die der Struktur der ersten Computerprogramme ähnelt, als Analogien des binären Codes betrachtet werden, der das Aufkommen der elektronischen Ära besiegelte); Simonetta Lux, Domenico Scudero, *Lucia Di Luciano. Una pittura che si racconta*. Lithos, Rom 2003.

Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Giovanni Pizzo e Lucia Di Luciano, 1966

The rigour of Lucia Di Luciano and Giovanni Pizzo's work in the context of the kinetic and programmed art in 1960s Italy

Paolo Bolpagni

Over the last two centuries the history of the visual arts has seen many turning points and moments of radical change: French Realism, Impressionism in the 1870s, the era of the historical avant-garde, Art Informel (which saw the main focus of artistic production, and particularly the art market, shift from Europe to America), the dematerialization of the object from the early 1970s, and the advent of new media. When compared to previous eras, it is clear that the pace of change in art has rapidly accelerated, with the various movements and trends becoming increasingly short-lived. Furthermore, the twentieth century saw the demise of any one particular style defining an era; instead varying, and often opposing trends now occur simultaneously. Whilst, simplifying slightly, we can say that the 1300s was the century of Gothic Art and that the 1600s was the century of the Baroque, we cannot do the same for more recent times. The most recent truly dominant artistic trend, a complete and widespread expression of a *Zeitgeist*, was perhaps Art Informel, which effectively, although not exclusively, occupied the global art scene more or less from the end of the Second World War to the late 1950s.

If one studies a single decade, such as the 1960s, one observes highly contrasting phenomena sharing the limelight, such as Pop Art, Nouveau Réalisme, Fluxus, kinetic and programmed art, Minimalism and Conceptual Art. And we cannot say that the sixties was "the decade of Pop Art", nor of any of the other cited trends. They all occurred simultaneously, without any one trend dominating, and with no reason to place one above the others.

It marks an explosion in complexity that corresponds to the segmentation of society, customs and knowledge, perhaps even the fragmentation of the self, which went hand in hand with an exponential increase in artistic production, the proliferation of new means of communication, and an expansion of our interconnectedness, both from a merely geographical viewpoint and in terms of culture and information.

We ourselves are immersed in this fluid, constantly shifting complexity. The role of the contemporary art historian is therefore not so much focused on tracing information and data, but rather on freeing oneself from a web of facts, names and ideas, distinguishing the important from the unimportant, against the "background noise" (as semiologists call it) of our times.[1]

In this alternating whirlwind of artistic styles, languages and forms, it is not easy to leave your mark, or, as the French put it, *marquer*. This is especially true because it takes significantly longer for the dust from experiments and works to settle than might be imagined by many of today's modish curators with their lack of historical knowledge. For this reason, phenomena that some saw as true revolutions in the 2000s, such as so-called Net Art, or Second Life Art (one would be hard-pressed to find anyone who recalls this, yet it only happened just over five years ago), have evaporated like smoke. Conversely, past trends of much greater significance managed to withstand periods of partial collapse, during which they were belittled and sometimes mistreated. This was true, for example, of kinetic and programmed art, which over the last few years has finally started to stage a comeback, in terms of research, exhibitions and,

last but not least, market value. I believe this goes beyond the classic cyclical nature of history, and instead reveals a gradually increasing level of awareness that a certain time gap from the events and works tends to favour. In addition, to repeat a hypothesis I have previously posited elsewhere,[2] perhaps we are beginning to realize that the abstract and programmed experiments, which began to seem a little repetitive and dated in the 1970s, in retrospect appear quite the opposite of a dead branch of artistic development: the source of many modern trends. In this sense, the exhibition 'Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art', curated by Serge Lemoine at the Grand Palais in Paris in 2013, represented a turning point. The exhibition compared the painted grids, oscillating textures, mobile structures and objects that affect one's perception in particular ways of kinetic and programmed art from fifty (or more) years ago with many modern works, from the reflective steel of Timo Nasseri and Philippe Decrauzat and Jeppe Hein's installations to Évariste Richer's paintings and the "perspective illusions" of Felice Varini.[3]

It is widely known that kinetic and programmed art has also been defined as the last avant-garde.[4] It is difficult to say whether this interpretation of the phenomenon, which did not constitute a movement, but rather a wide and multi-faceted trend, incorporating individuals, groups and collectives, is still valid.

Geography played an important role, as it had a strong presence in Europe (although with a fundamental contribution from many Latin American artists) in the same years that Art Informel was on the wane in the USA, with Neo-Dada and Pop Art taking root. The contrast, perhaps even ideological in nature, between the old and new worlds, between the "consumerist" and subjective art of the United States and the "revolutionary" and objective art in Europe, was clear to see.

The centre of attention in kinetic, programmed and optical works was research into the mechanisms of sight and an aspiration to recreate dynamism, light and optical phenomena in painting and sculpture through a language that was not only aniconic, but that went beyond any form of compositional movement typical of the various types of abstractionism that preceded and coincided with it. It aimed to overcome the traditional and, essentially, still post-Romantic notion of expression, and to involve the observer not only on a formal or emotional level, but also psychologically and in terms of their perception.[5]

Italy played a crucial role in the development and ultimate triumph of what became known as the "New Trend", named after a 1961 exhibition at the Galerija Suvremene Umjetnosti in Zagreb. It involved the work of individual artists – from the trailblazers Bruno Munari and Mario Ballocco to Enzo Mari, Getulio Alviani, Marina Apollonio and, in the initial stages of their respective careers, Dadamaino and Nanda Vigo. But it was even more pronounced in the true "collectives": from Gruppo N in Padua (Alberto Biasi, Ennio L. Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi and Manfredo Massironi) to the Milan-based Gruppo T (featuring Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi and Grazia Varisco) and Gruppo MID (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca and Alberto Marangoni); from Gruppo Uno in Rome (Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro and Giuseppe Uncini) through to the less well-known Dialettica delle Tendenze and Sette-Veneto, or the Turin-based Operativo Ti.Zero (featuring Mario Luigi Bonello, Leonardo Gribaudo, Giorgio Nelva, Renaldo Nuzzolese, Claudio Rotta Loria, Mario Torchio and Clotilde Vitrotto), which lasted until 1986.

All in all, there was a veritable abundance of experimentation, "concrete utopias" from a modernity that was proud to be modern.[6] This was the environment in which Gruppo 63 was based, a group founded in Rome (and not to be confused with the neo-avant-garde structuralist Marxist literary movement founded a few months later in Palermo by Balestrini, Arbasino, Sanguineti, etc.) from the collaboration of four artists with different backgrounds: Lucia Di Luciano (Siracusa, 1933), Lia Drei (Rome, 1922-2005), Francesco Guerrieri (Borgia, Catanzaro, 1931) and Giovanni Pizzo (Veroli, Frosinone, 1934). They were two couples: Drei and Guerrieri married in 1958, whilst Di Luciano and Pizzo met in 1956 at the Academy of Fine Arts in Rome and married in 1959.[7] The partnership of the four, as Giovanni Granzotto wrote, had "a particularly rationalist and geometric hallmark: according to the group's work schedule their research was meant to be carried out separately before converging in a single furrow, all addressed at exploring and drawing conclusions of a logical and mathematical nature, and defining geometric

patterns, which would allow art to join forces with architecture and industrial design".[8] It should not be forgotten that in 1956 Palma Bucarelli, the manager of the National Gallery of Modern Art in Valle Giulia, Rome, had organized a historic exhibition on Piet Mondrian at her gallery, an event that had a deep impact on the young artists who visited in search of a rational basis for their work.

The works created by Gruppo 63 drew their inspiration from Gestalt's analysis of visual processes, and have a perspective that one could define as structuralist, within certain limits, characterized by artistic research of a mathematical nature. This research based on science and perception was combined with a technique that focused strongly on quality and a "craftsmanlike" accuracy: the quartet's aim to reach individual goals, whilst simultaneously brought together by shared roots, at least in terms of their method, is clearly apparent.

The Group exhibited together in Rome, Florence and Livorno, and received a positive reaction from critics and scholars such as Giulio Carlo Argan, Lea Vergine, Nello Ponente, Sandra Orienti, Luigi Paolo Finizio, Claudio Popovich and Giancarlo Politi. Nevertheless, this success was short-lived, as later in 1963 the group disbanded due to differences in their future plans that had erupted in the meantime. Therefore, in September that year, Francesco Guerrieri and Lia Drei, with a declaration of their artistic philosophy at the 12th International Convention of Artists, Critics and Art Scholars in Rimini and Verucchio, founded the "Binomio Sperimentale p." (where "p" stands for "puro", meaning "pure", referring to the concept of "pure experimentalism"), whilst Giovanni Pizzo and Lucia Di Luciano created Operativo 'r', involving Carlo Carchietti, Franco Di Vito and Mario Rulli in their new group. They chose a route of extreme strictness and compliance with precise theoretical principles of a rational and scientific nature.

Reading Bertrand Russell's texts on mathematical logic on the one hand and a desire to be bound by and to follow strict geometric rules on the other led to the development of an "image-sign", where colour, as a potentially emotive, expressive and subjective factor, was banned, or at least with the "constructive" side given priority.[9] From this viewpoint one can see a significant development from Piet Mondrian (whose orthogonal grids were already regarded by many as the lowest form of painting); here the operational processes that create the shape dominate, significantly more important that the shape itself or any possible aesthetic "provocation" inherent in the colour or the use of a curved or oblique line.

The medium used was predominantly Masonite, and always a panel of some type, with dimensions often altered to match the proportions of the golden ratio; figures with an India Ink border and painted black using Morgan's Paint (a washable acrylic water-based paint, resistant to alkali and abrasion, and also used in construction) stood out against a white background. All of Pizzo's works from this period have the prefix "*Sign-Gestalt*" in their title, which alludes to the notion of the "sign-shape":[10] a sort of basic element from a fundamental alphabet, structured alternately following rhythmic progressions and structures from geometric patterns comprising lines, squares and rectangles. These on the one hand remove any distinction between "image" and "background", generating a perceptive instability between "positive" and "negative", and on the other hand, and especially, it must be said, in Lucia Di Luciano's work, produce the effect of overlapping grids, giving the image a clear multidimensionality. The two artists exploited the infinite possibilities that arose from combining these procedures,[11] sometimes even creating distinct musical outcomes.

In terms of public recognition, the exhibitions held in Rome, on the invitation of Fiamma Vigo, and in Florence at the Numero Gallery in 1965 and 1966 were important milestones, as was their participation in the travelling group show 'Strutture visive', created and curated by Italo Tomassoni[12] (who in 1971 would describe Operativo 'r' retrospectively as a group "involved in serious analysis of the linguistic structure of the visual message"[13]) and their periodic appearances at the 'Nova Tendencija' exhibition in Zagreb.

The panels created by Di Luciano and Pizzo in these years, through the severity of their black and white, their modularity, combinability and divisibility and their reiteration of the sign-shapes, express to the largest possible degree the great utopia of an art form that did not limit itself to adopting logical and rational assumptions, but instead aimed to reflect on its function in the context of a new society based strongly on technology (the pair were completely aware of this, and saw it with absolute clarity). Painting therefore becomes an epistemological metaphor, where the procedure, rather than the result, takes centre stage. Indeed, the potential to control and predetermine the visual result, to

"programme" it based on a rigorous and objective method for "constructing" the image, is accompanied by the activation of a virtual movement that observers are convinced to follow and complete, participating in the creation of the work itself through their own perceptive and mental mechanisms. In this way the concepts of uncertainty, discontinuity and openness that characterize modern science, which, to paraphrase Umberto Eco, is abandoning a static and syllogistic concept of the order of things, are mirrored in Di Luciano and Pizzo's works. With communicative openness (I would almost dare to say "missionary zeal"), they attempt to present and explain in an intuitive manner the new discoveries in psychology and physics to the general public.
In this sense, it has been noted that programmed art is stimulated by a positive ideology,[14] perhaps even drawing on Charles Sanders Peirce's pragmatic philosophy, as it is determined to act on the basis of reality, to educate people in vision and awareness, whilst at the same time returning to a form of design reminiscent of avant-garde constructivism in its ambition to contribute to a true social transformation.

Later, both Lucia Di Luciano and Giovanni Pizzo would return to colour: initially unsystematically during the 1960s (when Pizzo began to add ultramarine to his patterns), followed by the gradual introduction of the primary colours. This was not a betrayal of their original commitments, but instead an inevitable extension of their research into optical perception, which Di Luciano would put into practice, for example, in her series of *Gradienti*, images packed full of imaginative verve combined with scientific rigour, as would Pizzo in his so-called "rational geometric" phase (from 1979 to 1992), during which time he would discover the wonderful potential of Albert H. Munsell's "Atlas" to enrich an analysis of colour with no shortage of enthusiasm for the miracle of sight.

[1] Cf. Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea* (1997), Donzelli, Rome 2005 (new updated and extended edition).
[2] Paolo Bolpagni, *Colore, luce, percezione, movimento*. *L'equilibrio mutevole della ricerca visiva di Horacio García Rossi*, in Paolo Bolpagni (ed.), *Horacio García Rossi (1929-2012). Una retrospettiva* (catalogue from the 2013 exhibition at the Salone del Romanino, Brescia), Edizioni aab, Brescia 2013, p. 5.
[3] Serge Lemoine (ed.), *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013* (catalogue from the 2013 exhibition at the Grand Palais, Paris), Réunion des musées nationaux, Paris 2013.
[4] Lea Vergine, *Arte programmata e cinetica 1953-1963*. *L'ultima avanguardia* (catalogue from the 1984 exhibition at the Royal Palace, Milan), Gabriele Mazzotta, Milan 1984.
[5] Cf. Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Gauthier-Villars, Paris 1967.
[6] Cf. Paolo Bolpagni, *Arte cinetica. Un profilo storico*, in *Arte cinetica* (catalogue from the 2014 exhibition in the Sala dell'Affresco at the Santa Giulia Museum in Brescia), Corsivo Books, Brescia 2014, pp. 8-9.
[7] It is interesting to note that Pizzo held his first solo exhibition in 1958 in his wife's city of origin, at the La Fontanina Gallery in Siracusa, where he exhibited canvases in which he started to combine figurative art with informal experimentation. He then moved towards aniconic and programmed art over the next few years.
[8] Giovanni Granzotto - Mariastella Margozzi (ed.), *Arte programmata e cinetica da Munari a Biasi a Colombo…* (catalogue from the 2012 exhibition at Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome), Il Cigno GG Edizioni, Rome 2012.
[9] Cf. Giulio Carlo Argan (author), *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo*. *Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio* (catalogue from the 1966 exhibition at the Galleria Numero, Rome), Galleria Numero, Rome 1966 (reproduced in this catalogue).
[10] Cf. Ruggero Montrasio - Elisa Molinari (ed.), *Giovanni Pizzo. Sign Gestalt 1961-1970*, Allemandi, Turin 2014.
[11] Cf. Mariastella Margozzi (ed.), *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo. Combinatorie. Arte programmata anni '60* (catalogue from the 2007 exhibition at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome), Palombi, Rome 2007.
[12] With a catalogue featuring essays by Lara Vinca Masini, Giorgio Tempesti, Giuseppe Gatt, Giulio Carlo Argan and Italo Tomassoni himself.
[13] Italo Tomassoni, *Arte dopo il 1945. Italia*, Cappelli, Bologna 1971, cited in Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (Macerata) 1976, p. 191.
[14] Cf. Simonetta Lux - Domenico Scudero, *Lucia Di Luciano*. *L'alba elettronica,* Lithos, Rome 2002 (where Di Luciano's patterns, in their visual sequence that resembles the programs used in the first calculators, are interpreted as an analogy for binary code, which paved the way for the electronic age); Simonetta Lux - Domenico Scudero, *Lucia Di Luciano*. *Una pittura che si racconta,* Lithos, Rome 2003.

“Per una Scelta Operativa” Galleria Numero, Roma 1965

Lea Vergine

Non è una posizione facile quella di Pizzo e della Di Luciano, anche se i due giovani ricercatori si preoccupano di spiegare e divulgare i punti di vista specialistici che li hanno portati ad operare nell’attuale direzione. Nel riferirsi a problemi che nascono da presupposti filosofici specifici. Operano un’analisi delle condizioni di validità dei procedimenti d’indagine e delle possibilità di linguaggio del fare pittorico.

I segni stanno al pari di concetti astratti e categoriali: attraverso la combinazione di segni-simboli secondo regole convenzionali, attraverso un calcolo combinatorio tra una serie di valori con due o tre termini variabili, essi, riproducendo e raggruppando operazioni secondo strutture definite, propongono la struttura visiva che è pur una maniera di intendere il mondo e di ricostruirlo.

Non si tratta di riportare procedimenti scientifici nella tecnica pittorica, ma di applicare i dati della logica formale al procedimento pittorico, come è stato già osservato. Ora, sollecitare un atteggiamento sempre meno empiristico anche in pittura, tenendo conto dell’inevitabile apporto di altre discipline come la psicologia e la logica, condurre una ricerca nella maniera più rigorosa e meno casuale per una considerazione sempre più cosciente dei contenuti, mi sembra cosa meritoria, ed in certo senso, coraggiosa. L’interesse di queste opere aumenta nella misura in cui lo spazio è suscettibile di utilizzazioni formali; è più giusto, anzi, parlare di “criteri” formali, miranti a fissare alcuni modelli tipici dell’esperienza.

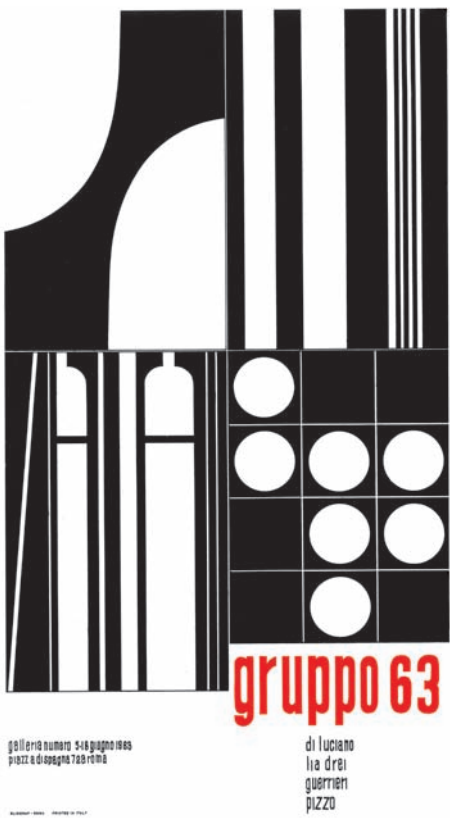
Anche qui siamo di fronte al gesto, ma esso non è più convulso, concitato, irresponsabile: è ponderato e tecnico, e struttura a poco a poco organizzazioni individuali e programmazioni di esperienza.

Sulla base di un’analisi della percezione e svolgendo un problema da essa posto per il recupero di un’entità che sia valore denotato e connotato, Pizzo e la Di Luciano attuano una serialità che ha il ritmo della progressione, indicano significati propri al concetto di continuità.

Il loro procedimento artigianale, attraverso i bianchi e i neri dei pennelli, determina un proseguimento dinamico delle esperienze visuali, non come calligrafico esercizio da amanuensi dell’Optical-art, ma come struttura tesa ad ampliare la percezione e l’orizzonte conoscitivo.

Quello che potremmo dire il comportamento segnico dei due, si rifà all’indirizzo dato alla semiosi da C.S. Peirce; e penso a quando Peirce definisce il segno come “qualcosa conoscendo la quale conosciamo qualcos’altro” precisando che il segno è una relazione triadica entro il segno stesso, il suo oggetto e l’interprete. Ma qual’ è il senso da attribuire a tali progetti, a tali individuazioni ipotetiche? Si approda a conclusioni verificabili alla maniera scientifica? Prefigurano quanto potrebbe realizzarsi un domani non lontano?

Potremmo dire con Emilio Garroni, riconoscendo a queste opere una notevole componente utopistica, che “anche l’utopia è verificabile, in quanto si colloca (al livello della possibilità)



Manifesto del Gruppo 63

come idea regolativa e schema operativo-paradigmatico, capaci di spiegare e modificare (a livello della realtà) gli stessi fatti".
D'altra parte, considerando che nelle opere in questione esiste un dinamica dei rapporti segnici, questa andrebbe letta progressivamente. Ciò contrasta con la lettura tradizionale del quadro che avviene, di solito, in virtù di una percezione di insieme, senza quella direzione stabilita indispensabile invece per la pagina del libro o per la partitura musicale. Pertanto queste opere meriterebbero, per una più consona e felice realizzazione e per una fruizione sempre più attiva, d'essere realizzate o su superfici di grande vastità (convertibili quindi in accadimenti architettonici) o di essere corredate di mezzi che condizionino una lettura in un tempo e in una direzione stabiliti dagli stessi autori.

Per una Scelta Operativa,
Galleria Numero, Rom 1965
Lea Vergine

Die Position von Pizzo und Di Luciano ist nicht gerade einfach, obwohl die beiden jungen Forscher sich bemühen, die fachmännischen Standpunkte zu erklären und zu verbreiten, die sie dazu bewegten, in die aktuelle Richtung zu arbeiten. Mit Bezug auf Probleme, die von spezifischen philosophischen Voraussetzungen ausgehen, analysieren sie, welche Untersuchungsverfahren und mögliche Stile des malerischen Schaffens Gültigkeit haben können.
Die Zeichen stehen dabei auf derselben Stufe wie abstrakte und kategoriale Konzepte. Über die Kombination von Zeichen-Symbolen nach konventionellen Regeln, über die kombinatorische Berechnung einer Reihe von Werten mit zwei oder drei Variablen, und indem sie Operationen nach definierten Strukturen reproduzieren und zusammenfassen, geben sie die visuelle Struktur vor, die auch eine Art und Weise ist, die Welt zu verstehen und zu rekonstruieren.
Es geht dabei nicht darum, wissenschaftliche Verfahren in die Maltechnik zu übernehmen, sondern die Daten der formalen Logik auf das malerische Verfahren anzuwenden, wie bereits angemerkt wurde. Nun, auch in der Malerei eine immer weniger empirische Haltung zu fordern und dabei der unvermeidlichen Einbringung anderer Disziplinen wie der Psychologie und der Logik Rechnung zu tragen; eine Studie so rigoros und so wenig zufallsbedingt wie möglich durchzuführen, um zu einer bewussteren Betrachtung der Inhalte zu gelangen – all dies scheint mir eine verdienstvolle und in gewissem Sinn auch mutige Sache zu sein. Diese

Werke werden in dem Maß interessanter, in dem der Raum zu formalen Anwendungen fähig ist; noch richtiger ist sogar, von formalen „Kriterien“ zu sprechen, die darauf abzielen, einige für die Erfahrung typische Modelle festzulegen.
Auch hier stehen wir vor einer Geste, doch ist diese nicht mehr krampfhaft, hektisch, unverantwortlich. Vielmehr zeigt sie sich überlegt und technisch; sie strukturiert nach und nach individuelle Organisationsformen und Programmierungen der Erfahrung.
Basierend auf der Analyse der Wahrnehmung und indem sie ein Problem behandeln, das diese im Bezug auf die Sicherstellung einer einen denotierten und konnotierten Wert darstellenden Entität aufwirft, verwirklichen Pizzo und Di Luciano eine Serialität mit dem Rhythmus der Weiterentwicklung und zeigen Bedeutungen auf, die dem Konzept der Kontinuität eigen sind. Dass sie dabei handwerklich vorgehen, über das Weiß und Schwarz der Pinsel, stellt eine dynamische Fortsetzung der visuellen Erfahrung dar; kein kalligrafisches Üben von Kopisten der Op-art, sondern eine Struktur, welche Erweiterung der Wahrnehmung und des Bewusstseinhorizontes zum Ziel hat.
Was wir als stilistisches Verhalten der beiden definieren könnten, ist der Richtung nachempfunden, die C.S. Peirce der Semiose gab; ich denke dabei an das Zeichen als „etwas, das als zuvor Erkanntes zur Erkenntnis eines anderen führt“, wobei Peirce das Zeichen als eine triadische Beziehung zwischen dem Zeichen selbst, seinem Objekt und dem Interpretanten definiert. Doch welchen Sinn soll man solchen Projekten zusprechen, solchen hypothetischen Ermittlungen? Gelangt man zu Schlussfolgerungen, die wissenschaftlich überprüft werden können? Kündigen sie etwas an, das sich in nicht ferner Zukunft verwirklichen könnte?
Mit Emilio Garroni könnten wir sagen – indem wir diesen Werken eine bemerkenswerte utopistische Komponente bescheinigen –, dass „auch die Utopie überprüfbar ist, da sie (auf der Ebene der Möglichkeit) eine Position als regulative Idee und operativ-paradigmatisches Schema einnimmt, durch welche die Fakten selbst erklärt und (auf der Ebene der Wirklichkeit) verändert werden können“.
Andererseits aber muss man beachten, dass in den fraglichen Werken eine Dynamik der Zeichenbeziehungen besteht, und diese Dynamik muss fortschreitend betrachtet werden. Dies steht im Kontrast zur traditionellen Betrachtung eines Bildes, die gewöhnlich als Wahrnehmung eines Ganzen abläuft, ohne jene unverzichtbare Richtung, die ein Buch oder eine Partitur vorgeben. Und so hätten diese Werke es verdient, dass man sie, um sie besser gestalten und aktiver erleben zu können, entweder auf sehr großen Flächen umsetzt (und sie so zu architektonischen Ereignissen umwandeln kann) oder sie mit Mitteln ausstattet, welche eine Betrachtung in der von den Autoren festgelegten Zeit und Richtung bewirken.

‘Per una Scelta Operativa’
Galleria Numero, Rome 1965

Lea Vergine

The position adopted by Pizzo and Di Luciano is not an easy one, although the two young artists make an effort to explain and set out the specialist points of view that have led them to work in this way as regards problems born out of specific philosophical assumptions. They analyse the validity of the investigative procedures and the potential of pictorial language.
The signs are equally comprised of abstract and categorical concepts: through the combination of signs and symbols according to conventional rules and through combinatorial calculation involving a series of values with two or three variable terms, they reproduce and group operations together on the basis of set structures in order to propose the visual structure, which is just one way of understanding and reconstructing the world.
It is not a question of introducing scientific procedures to the technique of painting, but applying the data of formal logic to the procedure of painting, as has already been observed. Soliciting an approach that is less and less empiricist in painting, taking into account the

inevitable contribution made by other disciplines such as psychology and logic, and conducting research as rigorously and deliberately as possible for a more conscientious consideration of the contents, seems to be to be very worthwhile and even courageous in a certain sense.
The interest of these works increases in relation to the extent to which the space is susceptible to formal use. Indeed, it is more proper to speak of formal “criteria”, aimed at establishing certain models typical of the experience.
Here too we come face to face with action, but it is no longer convulsive, excited or irresponsible. Instead it is weighted and technical, gradually structuring individual organizations and schedules of experience.
On the basis of an analysis of perception, overturning a problem it posed in order to recover an entity of denoted and connoted worth, Pizzo and Di Luciano implement a series that has the rhythm of progression and convey meanings specific to their concept of continuity.
Through the blacks and whites of the brushes, their handcrafted procedure determines a dynamic continuation of visual experiences, not as a calligraphic exercise that copies from Optical Art, but as a structure designed to expand our perception and cognitive horizon.
That which we could define as the symbolic behaviour of the pair refers to the purpose attributed to semiosis by C.S. Peirce. I think back to when Peirce described the sign as “anything which is so determined by something else”, specifying that the sign is a threefold relationship between the sign itself, its object and its interpretant. But what meaning can be attributed to these projects, to these hypothetical findings? Do we reach any conclusions that can be scientifically verified? Do they prefigure what could happen in the not too distant future?
By acknowledging the considerable utopian aspect of these works, we could agree with Emilio Garroni when he says that “even utopia can be verified, inasmuch as it is positioned (at the level of possibility) as a regulatory idea and operational-paradigmatic outline, able to explain and change (at the level of reality) events themselves.”
On the other hand, considering that the works in question contain a dynamic of symbolic relationships, this could be interpreted progressively. This contrasts with the traditional interpretation of the painting, which is usually based upon overall perception, without the established direction indispensable to the page of a book or a musical score. For the purposes of a more consonant and happy development and for increasingly active enjoyment, these works deserve to be developed either on a larger scale (and thus converted into architecture) or to be equipped with means that condition their interpretation within a time and in a direction established by the artists themselves.

Il Gruppo 63, da sinistra Francesco Guerrieri,
Lia Drei, Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo, Roma 1963

“Per una Ricerca Estetico – Operazionale Come Metalinguaggio”, Galleria Numero, Roma 1966

Giulio Carlo Argan

La ricerca combinata, ma non parallela, di Pizzo e Di Luciano non si giustifica con l’eleganza del *Ludus* matematico né mira soltanto a visualizzare il ritmo di sviluppo del pensiero astratto; ma rappresenta oggi, nel campo dell’immagine, la più esplicita, rigorosa ed avanzata analisi strutturalistica e operazionistica. Lo “iter già programmato su una metodologia di tipo logico-matematico” è certamente qualcosa di più che un’ipotesi di lavoro; è una scelta motivata dal fatto che, nella situazione attuale della cultura, l’iter logico-matematico vale necessariamente come modello di procedimento operativo. La struttura che viene indagata e messa in opera, fenomenizzata, ha con ogni probabilità un’origine molto lontana, fisico-biologica. È una strutturalità primaria da cui dipendono, a diversi livelli, tutte le strutture disciplinari, le metodologie. Il fatto che oggi si cerchi una metodologia unitaria, interdisciplinare, non significa affatto un recupero o un ritorno al punto di partenza, ma la conquista di una integrazione a livello intellettuale invece che fisico-biologico. Non avrebbe senso ripudiare come inautentica l’esperienza intellettuale per ritrovare il modo di esperienza originario, fisico-biologico; bisogna piuttosto vivere l’esperienza intellettuale, al suo massimo livello logico-matematico, sapendo che essa non è altro che la configurazione attuale, raggiunta attraverso l’intero percorso della civiltà, dell’esperienza originariamente organica, fisico-biologica. Per quanto possa sembrare strano, la ricerca ha un fondamento esistenziale: se non si vuole porre una nuova istanza metafisica, la struttura va considerata nella sua figura attuale, nel suo essere qui-ora, tenendo conto della scelta inizialmente compiuta dalla specie umana allorchè ha cominciato a determinare, secondo un processo di razionalità finalizzata, il proprio comportamento evolutivo. S’intende che la razionalità finalizzata non è altro che la storia; ed è perciò che la ricerca di Pizzo e Di Luciano non si presenta affatto come pura sperimentazione ma come analisi di procedimenti storicamente elaborati di visualizzazione o fenomenizzazione dell’esperienza.

***Per una Ricerca Estetico-Operazionale come Metalinguaggio*, Galleria Numero, Rom 1966**

Giulio Carlo Argan

Das gemeinsame, doch nicht parallele, künstlerische Schaffen von Pizzo und Di Luciano hat seinen Sinn nicht in der Eleganz eines mathematischen Spiels und dient auch nicht ausschließlich dem Zweck, den Rhythmus sichtbar zu machen, in dem sich abstraktes Denken entwickelt. Vielmehr stellt es heute im Bereich des Bildlichen die deutlichste, rigoroseste und fortgeschrittenste strukturalistische und operationalistische Analyse dar. Der „bereits auf eine logisch-mathematische Methodologie programmierte Verlauf“ ist sicher mehr als eine Arbeitshypothese; vielmehr ist dieses Vorgehen der Tatsache geschuldet, dass in der heutigen Situation der Kultur ein logisch-mathematischer Verlauf notwendigerweise als Modell des operativen Vorgehens dient. Die Struktur, die untersucht und umgesetzt wird, phänomenisiert sozusagen, hat mit großer Wahrscheinlichkeit einen sehr weit entfernten, physisch-biologischen Ursprung. Es ist eine primäre Strukturalität, von der auf verschiedenen Ebenen alle disziplinären

Strukturen und Methodologien abhängen. Die Tatsache, dass man heute auf der Suche nach einer einheitlichen, interdisziplinären Methodologie ist, bedeutet keinesfalls eine Rückkehr zum Ausgangspunkt, sondern vielmehr das Erringen einer Integration auf intellektueller anstatt auf physisch-biologischer Ebene. Es wäre sinnlos, die intellektuelle Erfahrung als nicht authentisch abzulehnen, um zur ursprünglichen Art und Weise zurückzukehren, Erfahrungen zu machen, nämlich zur physisch-biologischen. Die intellektuelle Erfahrung, auf ihrem höchstem logisch-mathematischen Niveau, muss eher in dem Wissen gelebt werden, dass sie nichts anderes ist als die aktuelle, im Verlauf der Zivilisation erreichte Konfiguration der einst organischen, physisch-biologischen Erfahrung. So seltsam es erscheinen mag, hat die künstlerische Suche doch ein existenzielles Fundament: Möchte man nicht eine neue metaphysische Instanz errichten, so muss man die Struktur in ihrer aktuellen Form betrachten, in ihrem Jetzt-Hier-Sein, und dabei der anfänglichen Entscheidung der Menschheit Rechnung tragen, als diese in einem Prozess zielgerichteter Rationalität begann, ihr evolutionäres Verhalten zu bestimmen. Es versteht sich, dass die zielgerichtete Rationalität nichts anderes ist als die Geschichte; und so stellen sich das Schaffen und die künstlerische Suche von Pizzo und Di Luciano keineswegs als pures Experimentieren dar, sondern als Analyse von historisch verarbeiteten Vorgängen der Visualisierung oder Phänomenisierung der Erfahrung.

‘Per una Ricerca Estetico – Operazionale Come Metalinguaggio’ Galleria Numero, Rome 1966

Giulio Carlo Argan

The combined, but not parallel research of Pizzo and Luciano is not justified by the elegance of the mathematical *ludus*, nor does it solely aim to visualize the pace of development of abstract thought. Today, in the field of image, it represents the most explicit, rigorous and advanced structuralistic and operationistic analysis. The “programmed process involving a logical and mathematical-type method” is certainly something more than a working hypothesis. It is a decision driven by the fact that, in the current cultural situation, the logical and mathematical process should necessarily be taken as a model for operational procedure. The structure that is investigated, worked upon and turned into a phenomenon, is very likely to have remote physical and biological origins. It is a primary structuralism on which all the disciplinary structures and methods depend, on various levels. The fact that today we seek a united, interdisciplinary method, in no way entails a return to the starting point, but instead involves intellectual rather than physical and biological integration. It would make no sense to reject the intellectual experience as inauthentic in order to rediscover the original physical and biological experience. Instead, we need to live out the intellectual experience, at its highest logical and mathematic level, knowing that it is simply the current configuration of the originally organic, physical and biological experience, achieved over the entire course of civilization. Strange as it might seem, research is grounded in existentialism. Not wanting to put forward a new metaphysical example, the structure should be considered as it currently stands, in the here and now, taking into account the decision made initially by mankind that led to its own evolutionary behaviour, on the basis of a process of finalized rationality. And it should be understood that finalized rationality is simply history. This is why Pizzo and Di Luciano’s research is not presented as pure experimentation, but as an analysis of historically elaborated experiential visualization or phenomenalization experiences.

Maria Vittoria Marini Clarelli,
Direttrice della Galleria Nazionale
D'Arte Moderna, Roma

testo estratto da
"Combinatorie, Arte Programmata anni '60", Galleria Nazionale D'Arte Moderna, 2007 Roma

Nel comporsi e scomporsi dei gruppi che caratterizza l'arte Programmata, il sodalizio di Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo occupa un posto particolare. È infatti una ricerca che da collettiva diviene individuale mantenendo però la dimensione della coppia come schema di dialogo e confronto. È un lavoro basato sulla duplicità, sulla reciprocità nell'autonomia e non perché le loro opere, o meglio le loro operazioni, non siano leggibili separatamente, ma perché sono condivisi i fondamenti della poetica e anche il metodo di analisi strutturale. Il codice adottato obbedisce a regole comuni. Di Luciano e Pizzo condividono il fondamento logico – matematico che garantisce il controllo razionale dell'operazione estetica impostata sulle ascisse del tempo e le ordinate dello spazio. Il tipo di coinvolgimento richiesto allo spettatore, non viene chiamato a interagire con l'opera, ma a penetrare intellettualmente nei suoi meccanismi attraverso il loro svelamento; il costante ricorso alla manualità, impone all'artista di mantenere sempre e fino in fondo la responsabilità del processo, anche se programmato. La scelta di mantenere come base operativa la pittura, va letta come un'affermazione di identità, necessaria per poter impostare in forma non subordinata, il rapporto fra arte e scienza che è stato sempre centrale nel loro lavoro.

Maria Vittoria Marini Clarelli,
Leiterin der Galleria Nazionale
D'Arte Moderna, Rom

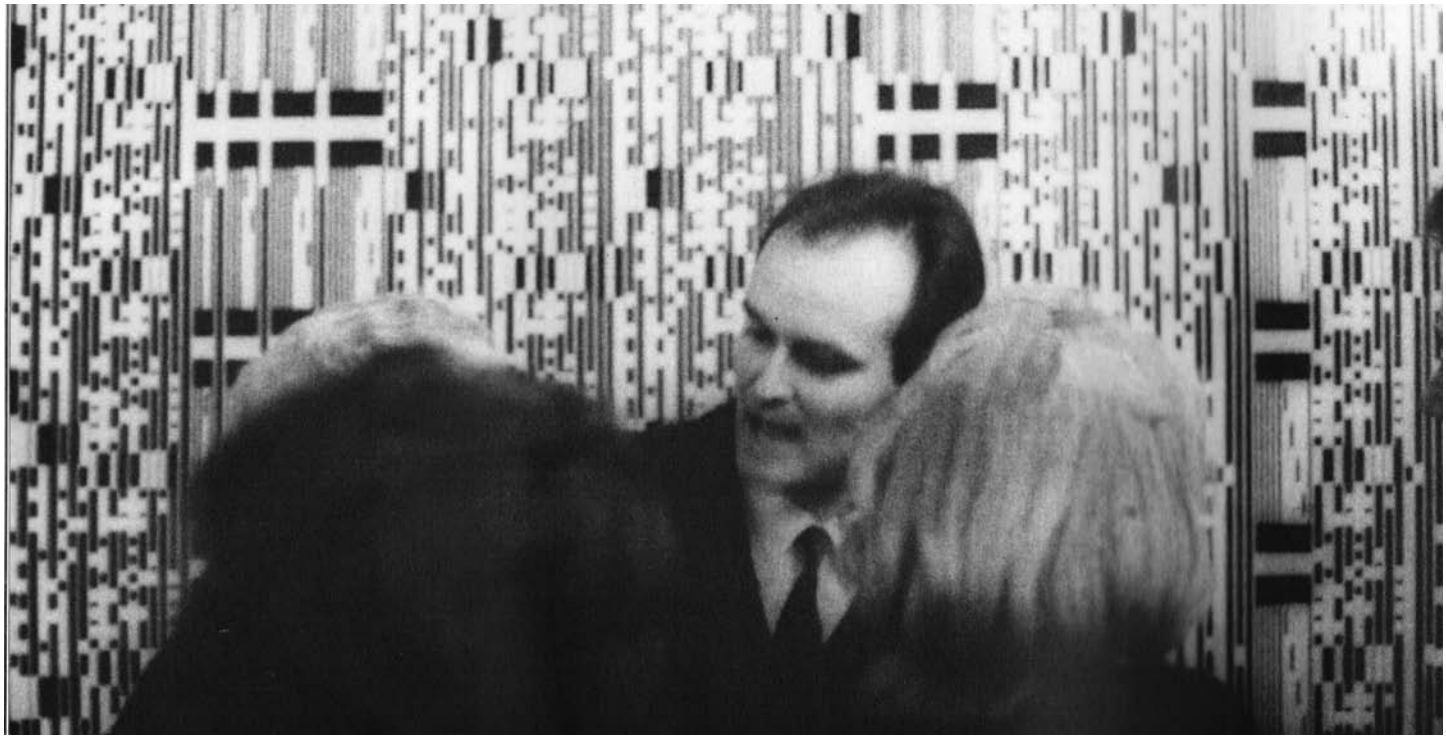
Text entnommen aus
***Combinatorie. Arte Programmata Anni '60*, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Rom 2007**

In der Geschichte der Gruppen, die im Zusammenhang mit der Arte Programmata gegründet wurden und wieder auseinanderbrachen, nimmt die Verbindung zwischen Lucia Di Luciano und Giovanni Pizzo einen besonderen Platz ein. Die künstlerische Suche der beiden tat den Schritt vom Kollektiven zum Individuellen und behielt doch in der Paarkonstellation ein Muster für Dialog und Auseinandersetzung bei. Ihre Arbeit basierte auf Duplizität, auf Gegenseitigkeit in der Selbständigkeit, und dies nicht, weil ihre Arbeiten – oder besser, ihre Aktionen – nicht auch separat gesehen werden könnten, sondern weil sie dieselben Grundlagen der Poetik und dieselbe Methode der strukturellen Analyse teilen. Der Code, den Di Luciano und Pizzo anwenden, folgt gemeinsamen Regeln; sie teilen sich dasselbe logisch-mathematische Fundament, das eine rationale Kontrolle der ästhetischen Aktion garantiert, welcher die Abszissenachse der Zeit und die Ordinaten des Raums zugrunde liegen. Der Betrachter wird dabei nicht aufgefordert, mit dem Werk zu interagieren, sondern vielmehr mit seinem Verstand dessen Mechanismen aufzudecken und zu erkunden. Dass dabei ständig auf manuelle Eingriffe zurückgegriffen wird, zwingt die Künstler, stets voll und ganz Verantwortung für den Prozess zu übernehmen, auch wenn dieser programmiert ist. Und die Entscheidung, die Malerei als operative Basis beizubehalten, lässt sich als ihre Behauptung einer Identität interpretieren, die nötig ist, um in der Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft, die in ihrem Schaffen stets eine zentrale Rolle einnahm, keine Unterordnung aufkommen zu lassen.

Maria Vittoria Marini Clarelli,
Director of the Galleria Nazionale
D'Arte Moderna, Rome

text taken from
'Combinatorie, Arte Programmata anni '60', Galleria Nazionale D'Arte Moderna, 2007 Rome

The partnership between Lucia Di Luciano and Giovanni Pizzo occupies a special place in the formation and break-up of the groups characterizing Programmed art. In fact, their work goes from being collective to individual, while preserving the dimension of the partnership as grounds for dialogue and comparison. Their work is based on being twofold, on reciprocity in autonomy. This is not because their works, or rather their operations, cannot be interpreted separately, but because they share the same basic style and method of structural analysis. Their adopted code follows shared rules. Indeed, Di Luciano and Pizzo share logical and mathematical foundations that ensure the rational control of the aesthetic operation imposed on the horizontal axis of time and the vertical axis of space. The type of involvement required of the viewer means that he or she is not called upon to interact with the work, but to penetrate its mechanisms intellectually as they are revealed. The constant use of manual skills means that the artist has control over the process right until the very end, despite it being programmed. The decision to keep painting as the underlying operation should be interpreted as a statement of identity, needed in order to be able to impose – in a non-subordinate manner – the relationship between art and science that has always played a central role in their work.



Giovanni Pizzo, Galleria Numero di Roma, 1965

Mariastella Margozzi

testo estratto da
“Combinatorie, Arte Programmata anni ‘60”, Galleria Nazionale D’Arte Moderna, 2007 Roma

Alla IX Quadriennale di Roma del 1965, la Galleria Nazionale d’Arte Moderna acquisiva, su incarico del Ministro della pubblica Istruzione, una serie di opere destinate a documentare “gli sviluppi dell’arte attuale”. Tra gli acquisti figuravano: Frascà, Uncini e Carrino del Gruppo Uno, Mario Nigro, Antonio Calderara, Enzo Mari, Getulio Alviani, Grazia Varisco e Lucia Di Luciano, tutti esponenti delle ricerche nel campo dell’arte programmata e cinetico – visuale. L’opera di Lucia Di Luciano “Struttura Operativa n.13”, del 1965 sarà inserita nell’ordinamento espositivo, insieme ad opere di Biasi, Costa e Landi, di Alviani, di Frascà, J.R.Soto, W.Hayter e W.Linck. Contemporaneamente, Lucia Di Luciano presentava la sua ricerca “estetico – operazionale”, insieme a quella condivisa di Giovanni Pizzo, alla Galleria Numero di Roma. “La logica della matematica”, li aveva portati a intraprendere la strada della coerenza astratto-sintetica. Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo avevano cominciato ad esplorare un universo di segni geometrici, linee, quadrati, rettangoli in bianco e nero, in nero e bianco, una progressione logico – matematica dapprima elementare poi via via più complessa fino a diventare una vera e propria sintassi, un metalinguaggio ritmico, una combinazione di minuti elementi ad andamento orizzontale-spaziale e verticale – temporale, il tutto realizzato con morgan’s paint e inchiostro di china. Le opere prodotte dagli artisti sono suggerimenti di procedimenti mentali capaci di funzionalizzare il rapporto con il mondo esterno. L’informazione che dall’artista viene trasmessa è un’operazione estetica, ma anche rigorosamente scientifica. Nel 1966 alla Galleria Numero di Roma e poi a Firenze, i due artisti presentano ognuno una propria installazione di arte programmata, entrambe commentate da un’unica ambientazione sonora, anch’essa programmata, del musicista Pietro Grossi. L’evento è definito da Argan “la più esplicita, rigorosa ed avanzata analisi strutturalistica e operazionistica”.

Mariastella Margozzi

Text entnommen aus
***Combinatorie. Arte Programmata Anni ‘60*, Galleria Nazionale D’Arte Moderna, Rom 2007**

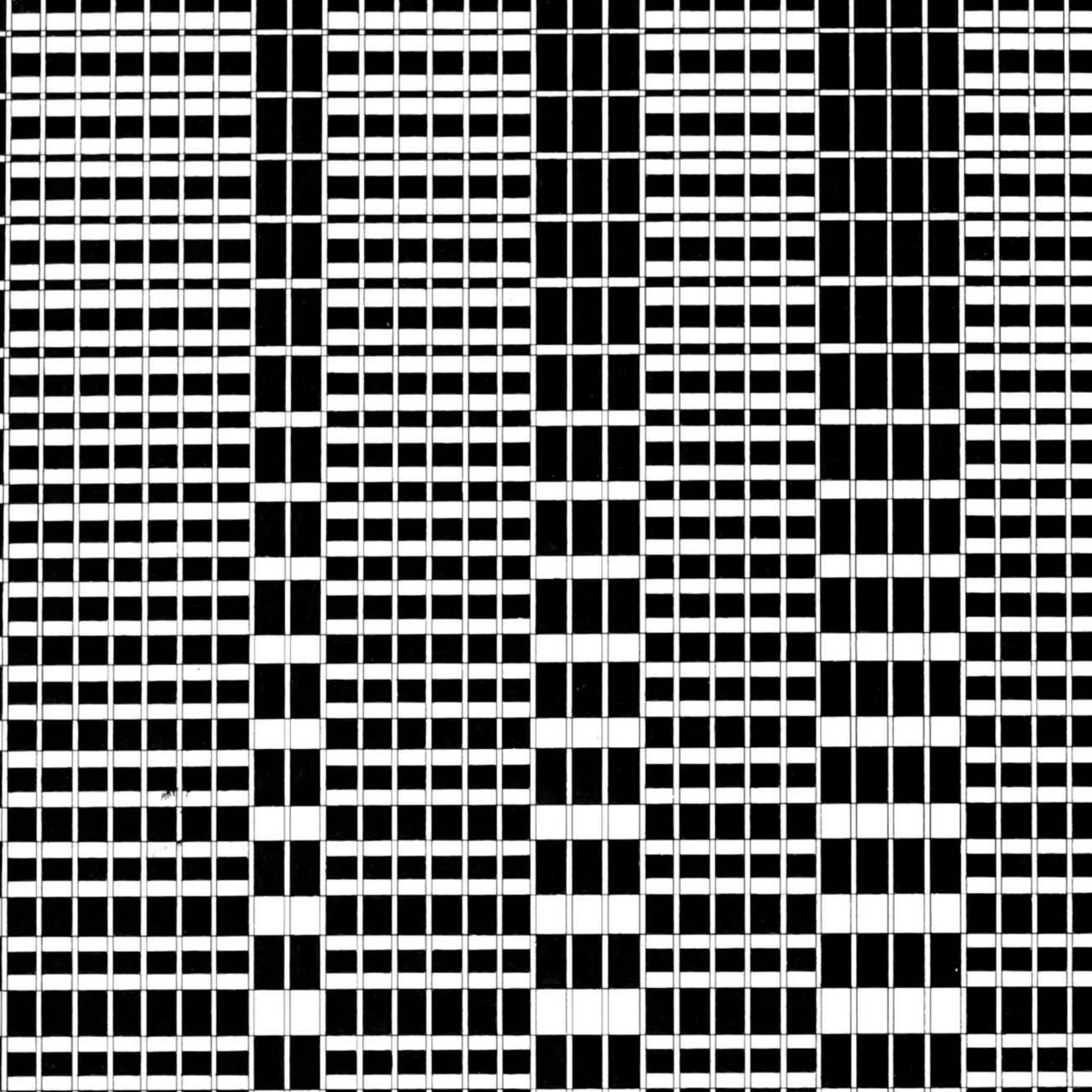
Anlässlich der 9. Quadriennale di Roma von 1965 kaufte die Galleria Nazionale d’Arte Moderna, beauftragt vom Bildungsminister, eine Reihe von Werken, welche „die Entwicklungen in der heutigen Kunst“ dokumentieren sollten. Unter den Künstlern befanden sich Frascà, Uncini und Carrino der Künstlergruppe Gruppo Uno, Mario Nigro, Antonio Calderara, Enzo Mari, Getulio Alviani, Grazia Varisco und Lucia Di Luciano, alles Exponenten der Arte Programmata und der optisch-visuellen Kunst. Das Werk *Operative Struktur Nr. 13* von Lucia Di Luciano aus dem Jahr 1965 wurde später in die Ausstellungseinrichtung mit aufgenommen, zusammen mit Arbeiten von Biasi, Costa und Landi, von Alviani, von Frascà, J.R. Soto, W. Hayter und W. Linck. Gleichzeitig präsentierte Lucia Di Luciano ihre „ästhetisch-operationale“ Suche, zusammen mit Giovanni Pizzo, der diese teilte, in der Galleria Numero in Rom. „Die Logik der Mathematik“ hatte beide dazu gebracht, den Weg der abstrakt-

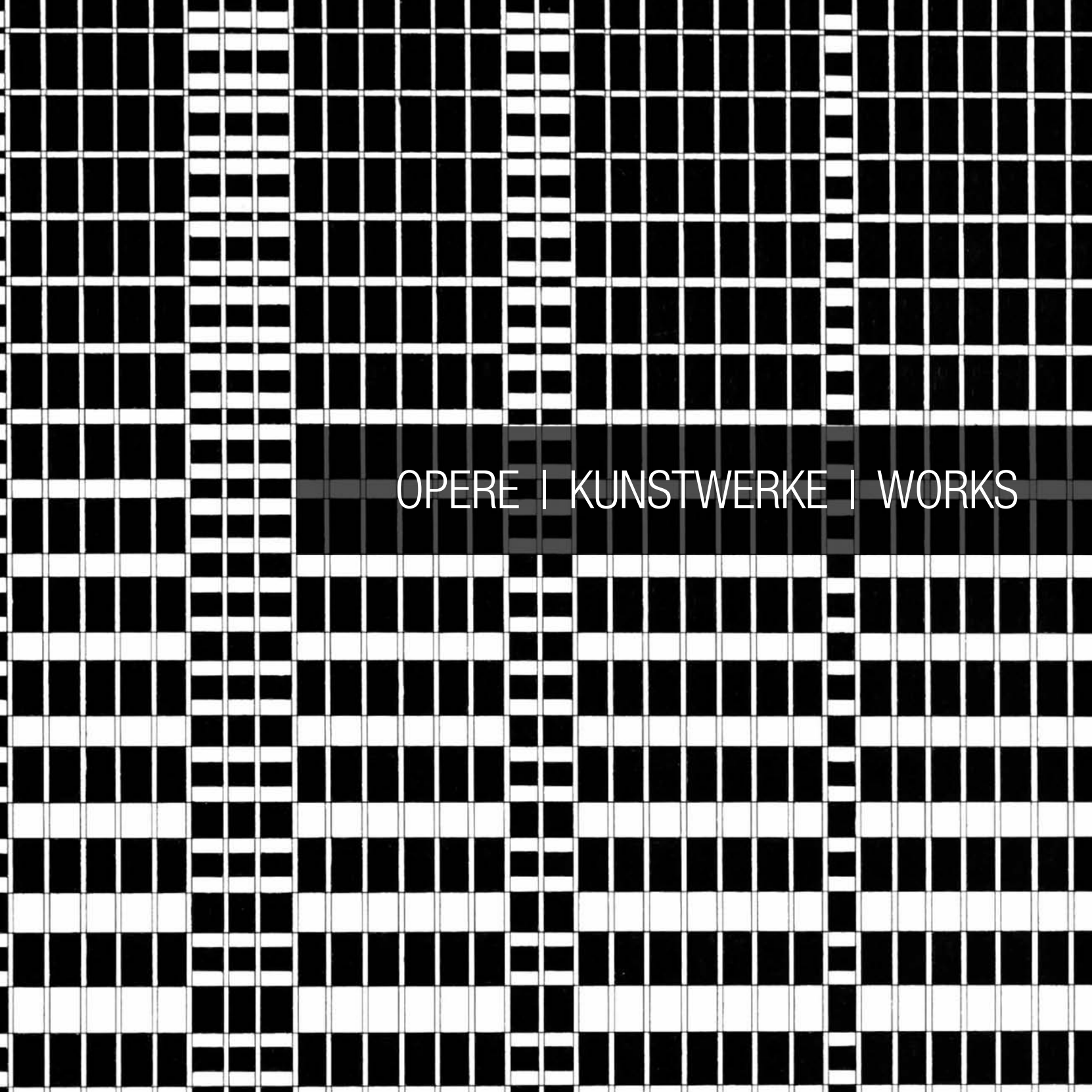
synthetischen Kohärenz zu beschreiten. Lucia Di Luciano und Giovanni Pizzo hatten begonnen, ein Universum geometrischer Zeichen, Linien, Quadrate, Rechtecke in Weiß und Schwarz, in Schwarz und Weiß zu erforschen; eine logisch-mathematische Progression, die elementar begann und sich nach und nach immer komplexer gestaltete, bis sie zu einer wahren Syntax, zu einem rhythmischen Metastil wurde, zu einer Kombination kleinster Elemente mit horizontal-räumlichem und vertikal-zeitlichem Verlauf, alles hergestellt mit der Wandfarbe Morgan's Paint und mit Tusche. Die von den Künstlern produzierten Arbeiten sind Empfehlungen mentaler Verfahren, mit denen man die Beziehung zur Außenwelt funktionalisieren kann. Die vom Künstler übermittelte Information ist eine ästhetische, aber auch streng wissenschaftliche Operation. 1966 präsentiert jeder der beiden erst in der Galleria Numero in Rom und dann in Florenz eine eigene Installation der Arte Programmata, wobei beide Installationen von einer einzigen Toneinrichtung des Musikers Pietro Grossi kommentiert werden, die ebenfalls programmiert ist. Diesen Event definiert Argan „die deutlichste, rigoroseste und fortgeschrittenste strukturalistische und operationalistische Analyse".

Mariastella Margozzi

text taken from
'Combinatorie, Arte Programmata anni '60', Galleria Nazionale D'Arte Moderna, 2007 Rome

During the IX Rome Quadriennale in 1965, the Galleria Nazionale d'Arte Moderna was instructed by the Ministry of Public Education to purchase a series of works intended to document "the developments of contemporary art". These purchases included: Frascà, Uncini and Carrino from Gruppo Uno, Mario Nigro, Antonio Calderara, Enzo Mari, Getulio Alviani, Grazia Varisco and Lucia Di Luciano, all exponents of research in the field of programmed and kinetic-visual art. Lucia Di Luciano's 1965 work entitled "Struttura Operativa n.13" was included in the display, alongside works by Biasi, Costa and Landi, Alviani, Frascà, J.R.Soto, W.Hayter and W.Linck. At the same time, Lucia Di Luciano presented her "aesthetic-operational" research, together with her joint work with Giovanni Pizzo, at the Galleria Numero in Rome. "The logic of mathematics" had led them to follow the path of abstract and synthetic coherence. Lucia Di Luciano and Giovanni Pizzo had begun to explore a world of geometric symbols, lines, squares, rectangles in black and white, white and black. This logical and mathematical progression was initially very basic, before gradually evolving to become a real syntax, a rhythmic meta-language, a combination of minute elements aligned horizontally in space and vertically in time, all created with morgan's paint and Indian ink. The works produced by the artists suggest mental procedures able to functionalise their relationship with the external world. The act of conveying the information from the artist is an aesthetic process, as well as a strictly scientific one. In 1996, at the Galleria Numero in Rome and then in Florence, the two artists each presented their own programmed art installation, both accompanied by a single soundscape, also programmed, by the musician Pietro Grossi. Argan described the event as "the most explicit, rigorous and advanced structuralistic and operationistic analysis."





OPERE | KUNSTWERKE | WORKS

Una pittura che si racconta
Eine Malerei, die von sich erzählt
A painting that tells a story

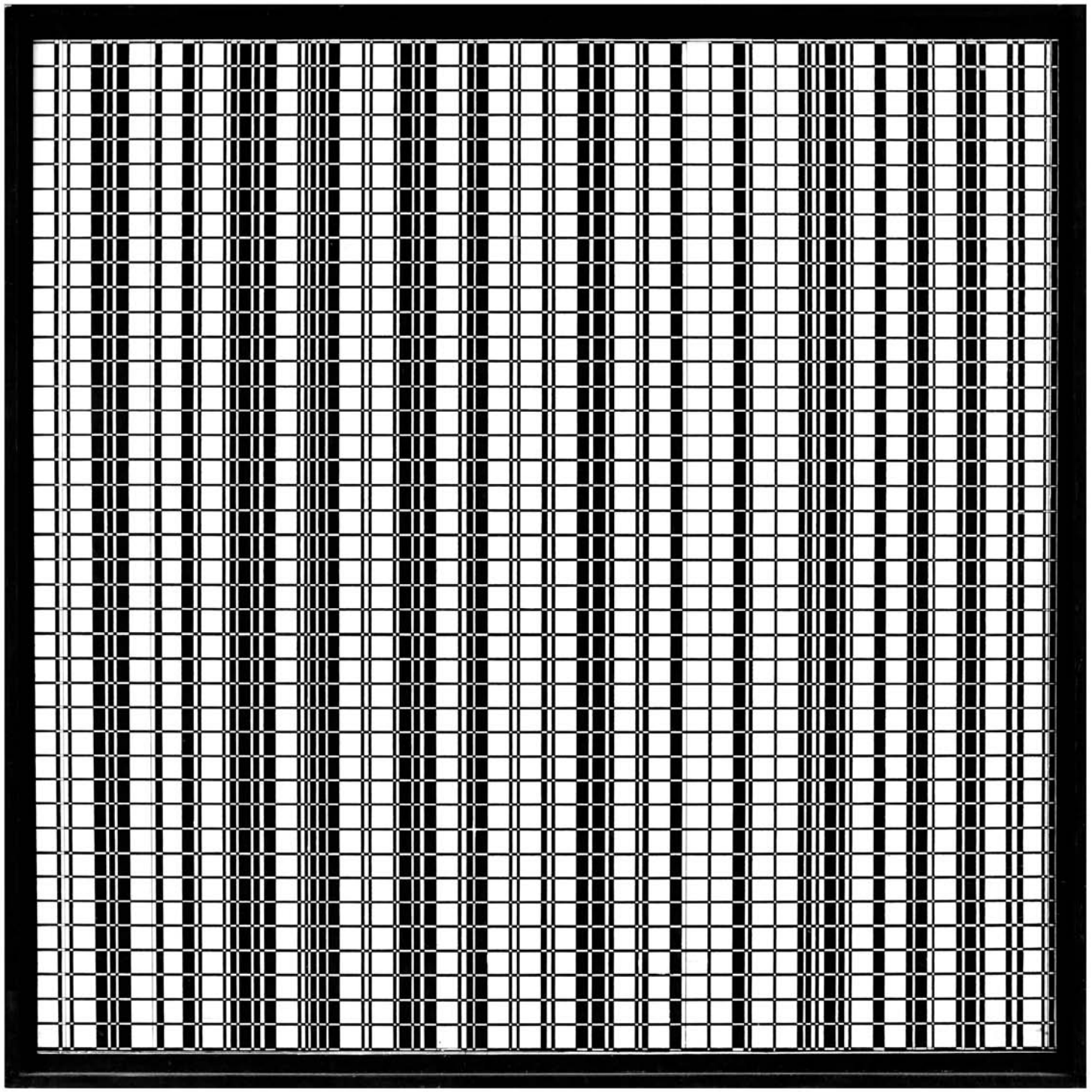
Lucia Di Luciano

La mia ricerca, nell'ambito del razionale, inizia negli anni '60, insieme ad un gruppo di artisti, anch'essi interessati ad una rappresentazione estetica di tipo operazionale. Il lavoro si basa, appunto, su un metodo progettuale, che serve a dare una direzionalità qualificante all'operazione estetica. Nelle Opere di tale periodo si vengono costituendo, gradualmente, delle relazioni continue fra le immagini segnico/geometriche, fino a strutturarne, temporalmente, l'intero campo e/o supporto. Tale iter segnico è mediato da una metodologia derivata dalle discipline logico/matematiche. I quadri, quindi, sono realizzati con sequenze di immagini geometriche elementari (quadrati e rettangoli) campite, perlopiù, di colore nero su fondo bianco. In questa fase l'arricchimento estetico/comportamentale delle immagini viene attuato con l'impiego del calcolo combinatorio. Negli anni '70 la ricerca prosegue con le modalità anzidette, ma, comincia a farsi pressante, in me, il desiderio, peraltro mai sopito, dell'impiego del colore. Infine tale necessità espressiva è, cromaticamente, giustificata, a livello operazionale, dall'uso del colore, desunto dai parametri dell'organigramma del "Globo dei Colori", elaborato nel 1915 dal pittore Munsell. Le valenze scientifiche del colore ben si legano con la mia ricerca estetica, nell'ambito della razionalizzazione delle procedure artistiche. In tale ambito si studiano, attualmente, tutte le possibilità spazio/temporali dei colori, unitamente alla loro grammatica e sintassi. Negli anni '90 le opere sfruttano le risultanze visivo/percettive date dai contrasti cromatici, quali: fra i primari, fra i complementari, fra le tinte calde e fredde, nonché quelli fra le qualità e le quantità. Inoltre si fa sottile il giuoco dialettico fra le luminosità e le saturazioni dei colori e nascono le seguenti opere: "Contrasti Cromatici", "Alternanze Cromatiche", "I Gradienti" ed altre ancora. Nel 2001 il mio lavoro cambia. Le opere si impostano su grandi dimensioni, allo scopo di non dare luogo, soltanto, ad una differenziazione cromatico/visiva, ma di tipizzare il colore nella sua valenza di strutturazione spaziale. L'opera/installazione "I Gradienti", appositamente concepita e realizzata per il MLAC dell'università "La Sapienza" di Roma, risponde, appunto, a questa urgenza operativa. Le tele divengono superfici monocrome dove il colore si dà nella sua purezza di tinta e dove la forma diviene, quasi numericamente, essenzialità. Con questi intenti nascono opere come: "Spazi Luce", "Essenzialità", "Gaiezza", "Eleganza", dove il colore assume connotazioni di alta luminosità ed immaterialità. Il mio lavoro non è ancora terminato. La pittura per me è, tuttora, un lavoro di ricerca, fatta di razionalità, fantasia e creatività. Questa è una scelta precisa che ho assunto con me stessa, consapevole che essa seguiterà a dare alla mia esistenza un giusto apporto qualitativo.

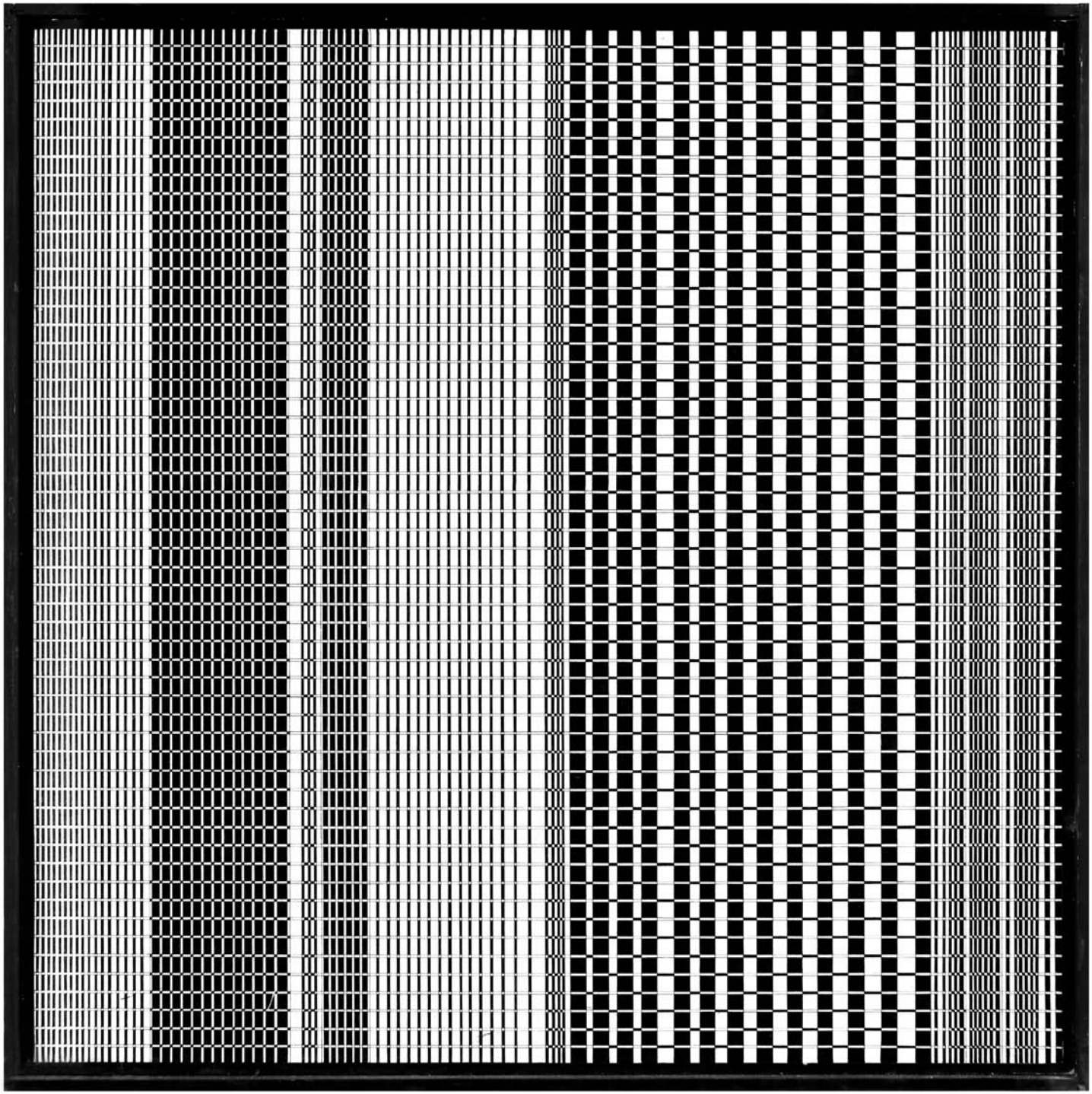
Meine künstlerische Suche beginnt, im Bereich des Rationalen, in den 1960er Jahren innerhalb einer Gruppe von Künstlern, die ebenfalls an einer ästhetischen Darstellung der operationalen Art interessiert sind. Die Arbeit basiert also auf einer planenden Methode, die der ästhetischen Operation eine qualifizierende Richtung geben soll. In den Gemälden aus jener Zeit entstehen schrittweise dauerhafte Beziehungen zwischen den zeichenhaften/geometrischen Bildern, bis diese zeitweise das gesamte Feld und/oder die gesamte Fläche der Bilder strukturieren. Dieser Zeichenverlauf wird über eine Methodologie vermittelt, die den logisch/mathematischen Disziplinen entnommen ist. Die Gemälde entstehen also aus Abfolgen von elementaren geometrischen Bildern (Quadraten und Rechtecken), meist in Schwarz auf weißem Grund. In dieser Phase wird die ästhetische/verhaltensbezogene Anreicherung der Bilder durch Anwendung der Kombinatorik verwirklicht. In den 1970er Jahren geht die künstlerische Suche in der eben genannten Form weiter, doch in mir wird der (übrigens nie geringer gewordene) Wunsch stärker, Farbe zu verwenden. Diese Notwendigkeit, mich über Farbe auszudrücken, wird endlich auf operationaler Ebene chromatisch gerechtfertigt durch die Verwendung von Farbe, die aus dem 1915 vom Maler Albert Henry Munsell entwickelten Farbsystem abgeleitet ist. Die wissenschaftlichen Farbwertigkeiten verbinden sich perfekt mit meiner ästhetischen Suche im Bereich der Rationalisierung der künstlerischen Verfahren. In diesem Bereich studiert man aktuell alle räumlichen/zeitlichen Möglichkeiten der Farben, zusammen mit ihrer Grammatik und Syntax. In den 1990er Jahren nutzen die Arbeiten die visuellen/perzeptiven Ergebnisse chromatischer Kontraste, die da sind: zwischen Primärfarben, zwischen Komplementärfarben, zwischen warmen und kalten Tönen, zwischen Qualitäten und Quantitäten. Das dialektische Spiel zwischen Helligkeit und Sättigung der Farben wird subtiler und es entstehen die folgenden Werke: *Chromatische Kontraste*, *Chromatische Alternationen*, *Die Gradienten* und weitere. 2001 verändert sich meine Arbeit. Die Arbeiten nehmen große Ausmaße an, um nicht nur eine chromatisch/visuelle Differenzierung umzusetzen, sondern die Farbe in ihrer Wertigkeit der räumlichen Strukturierung zu typisieren. Die Arbeit/Installation *Die Gradienten*, die ich extra für das Museo Laboratorio di Arte Contemporanea (MLAC) der römischen Universität „La Sapienza“ konzipiert und umgesetzt habe, entspricht eben dieser operativen Notwendigkeit. Die Gemälde werden zu monochromen Oberflächen, auf denen sich die Farbe in ihrer Reinheit des Farbtons präsentiert und die Form beinahe numerisch zum Wesentlichen wird. Mit diesem Ansatz entstehen Werke wie: *Lichträume*, *Wesentlichkeit*, *Fröhlichkeit*, *Eleganz*, in denen die Farbe Konnotationen extremer Helligkeit und Unstofflichkeit erreicht. Meine Arbeit ist noch nicht zu Ende. Die Malerei ist für mich immer noch eine Suche, die aus Rationalität, Fantasie und Kreativität besteht. Diese Wahl habe ich vor mir selbst getroffen, im Bewusstsein, dass sie in mein Leben weiterhin die richtige Menge an Qualität einbringen wird.

I first began researching rationality in the 1960s, together with a group of artists who were also interested in operational-type aesthetic representation. My oeuvre was based on a design method that gave a qualifying direction to the aesthetic operation. My works from that period gradually began to feature unbroken relationships between the symbolic and geometric images, until structuring the entire area and/or support in temporal terms. This symbolic procedure was mediated by a methodology deriving from logical and mathematical disciplines. The paintings were therefore created with sequences of basic geometric images (squares and rectangles), mostly in black against a white background. During this phase, the aesthetic and behavioural enrichment of the images was achieved by the use of combinatorial calculation. In the 1970s this research continued as above, but I began to feel a pressing and ongoing need to use colour. In chromatic terms, this expressive need was ultimately justified on an operational level by the use of colour deriving from the parameters of the “Colour Globe” developed by the painter Munsell in 1915. The scientific meanings of colour were well-matched with my aesthetic research, within the rationalization of artistic procedures. At the time, all the various spatial and temporal potential of colour were being studied in this field, together with colour grammar and syntax. In the 1990s, my works exploited the visual and perceptive results created by contrasting colours, such as: between primary colours, between complementary colours, between warm and cold shades, as well as those between qualities and quantities. There was also a subtle dialogue between colour luminosity and saturation, leading to the creation of the following works: *Contrasti Cromatici*, *Alternanze Cromatiche*, *I Gradienti* and much more. My work changed in 2001. My creations became larger, not only so as to achieve chromatic and visual differentiation, but so as to typify colour as a form of structuring space. My work installation *I Gradienti*, specifically designed and developed for MLAC at La Sapienza university in Rome, offered a response to this operational need. My canvases became monochrome surfaces, where colour presents itself in its purity of shade and where form becomes simplicity, almost numerically. Intentions like these led to a number of works, including *Spazi Luce*, *Essenzialità*, *Gaiezza* and *Eleganza*, where colour takes on connotations of great luminosity and intangibility. My work is not yet over. For me, painting is still all about research, based on rationality, imagination and creativity. This is a deliberate decision I have made, aware that it will result in adding just the right degree of quality to my life.

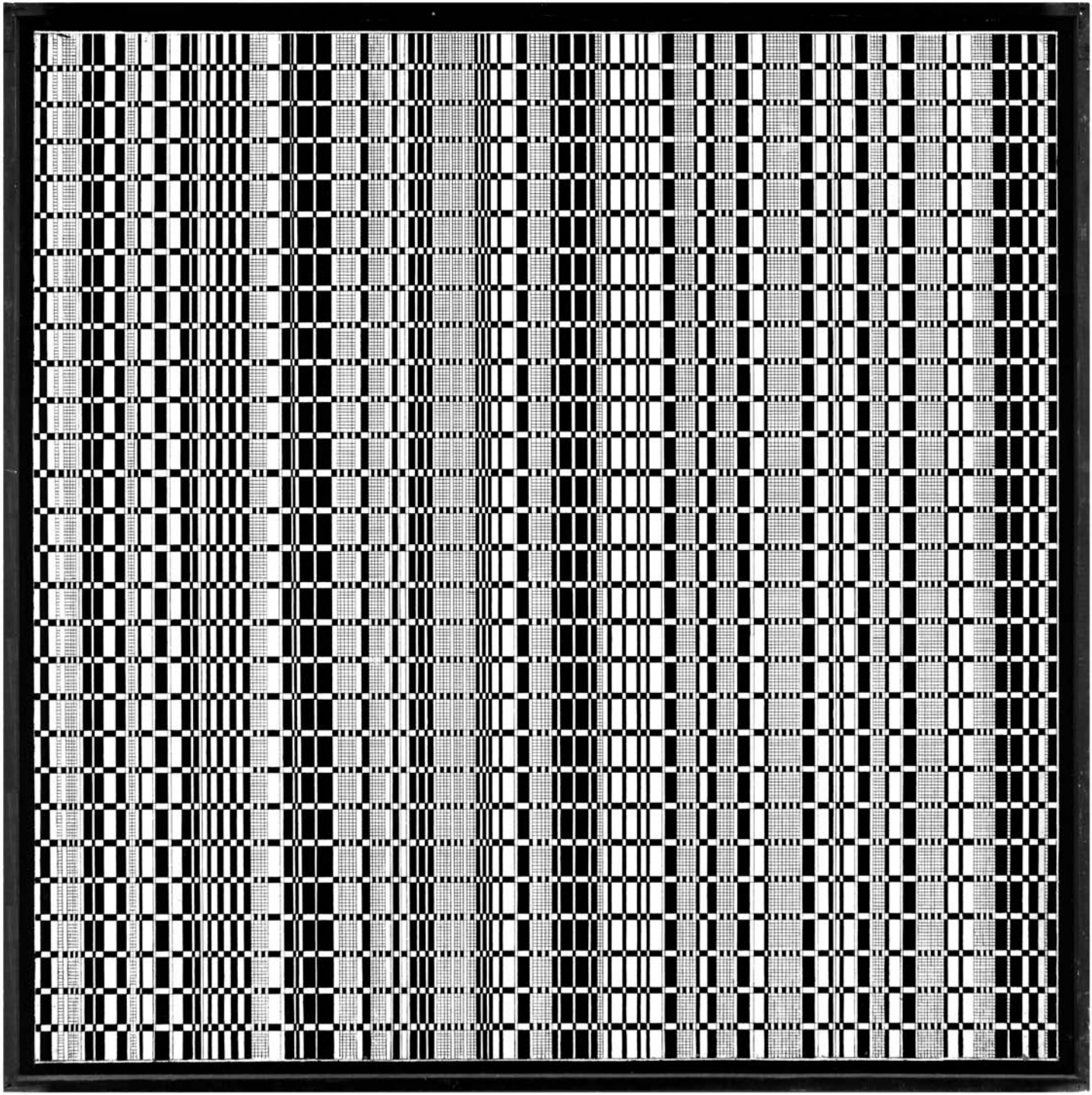
Articolazione strutturale discontinua 1962, Morgan's paint e china su masonite, 75 x 75 cm



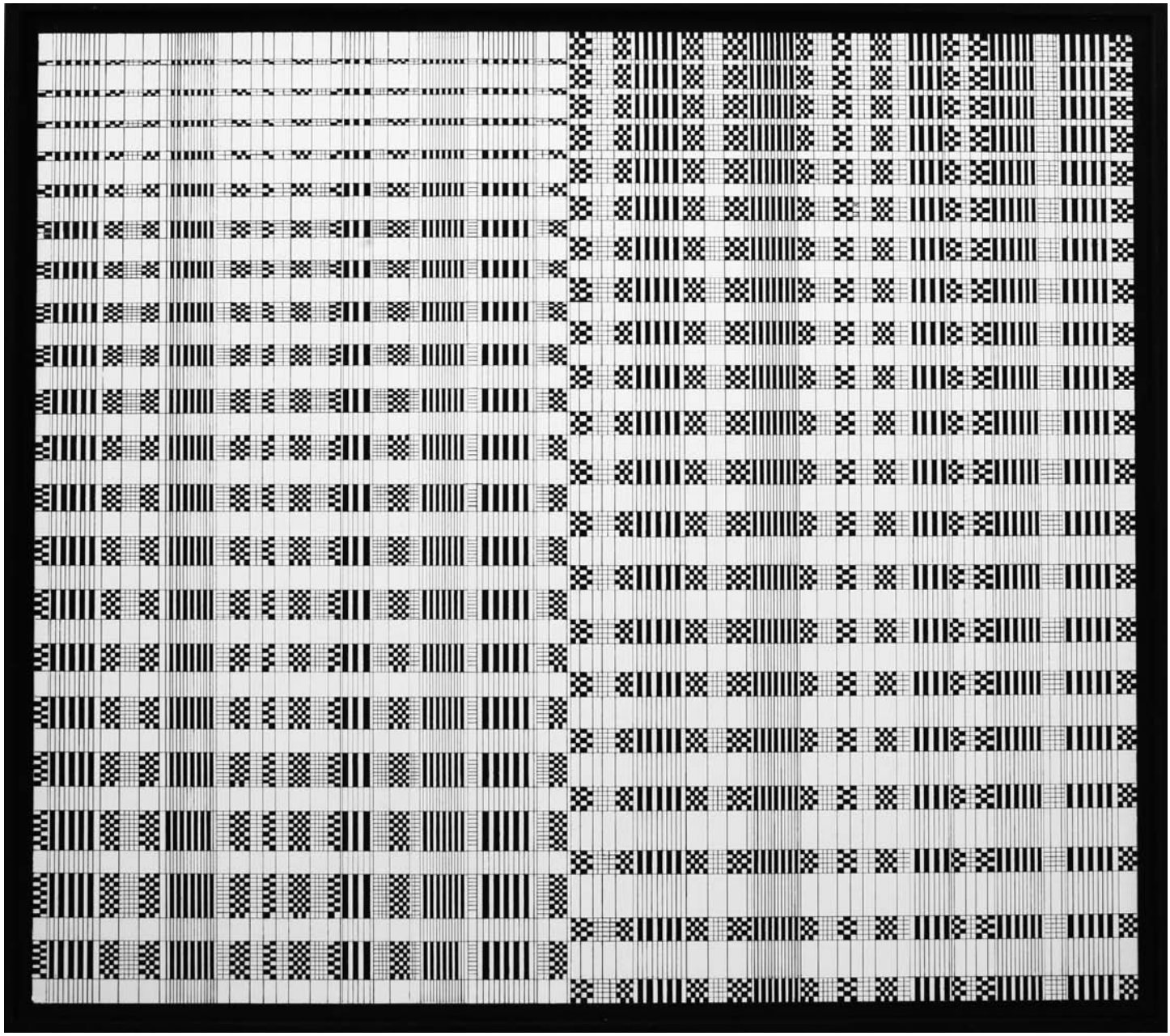
N.4 Gruppi d'immagini 1962, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



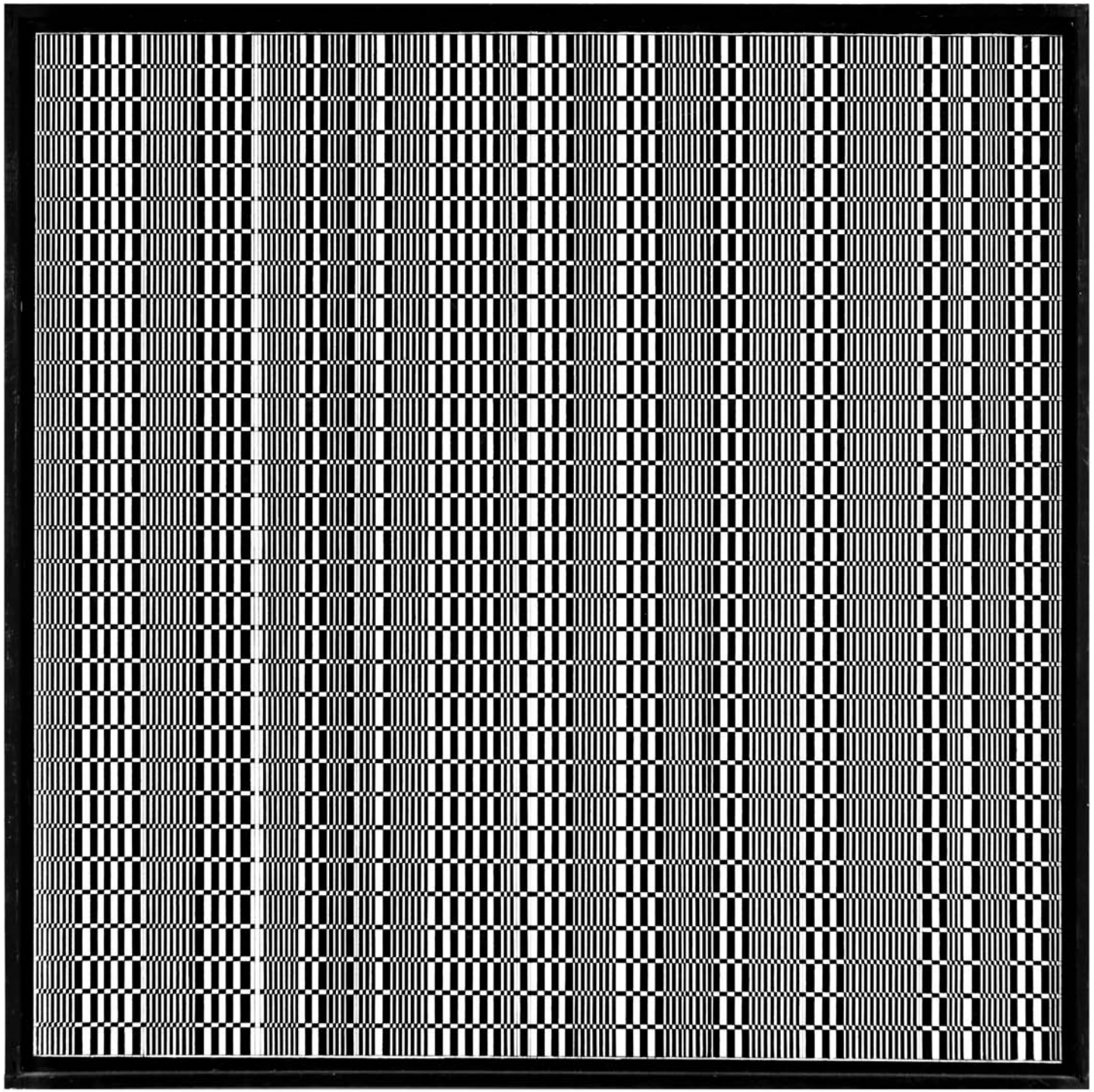
Discontinuità ritmica 1963, Morgan's paint su masonite, 75 x 75 cm



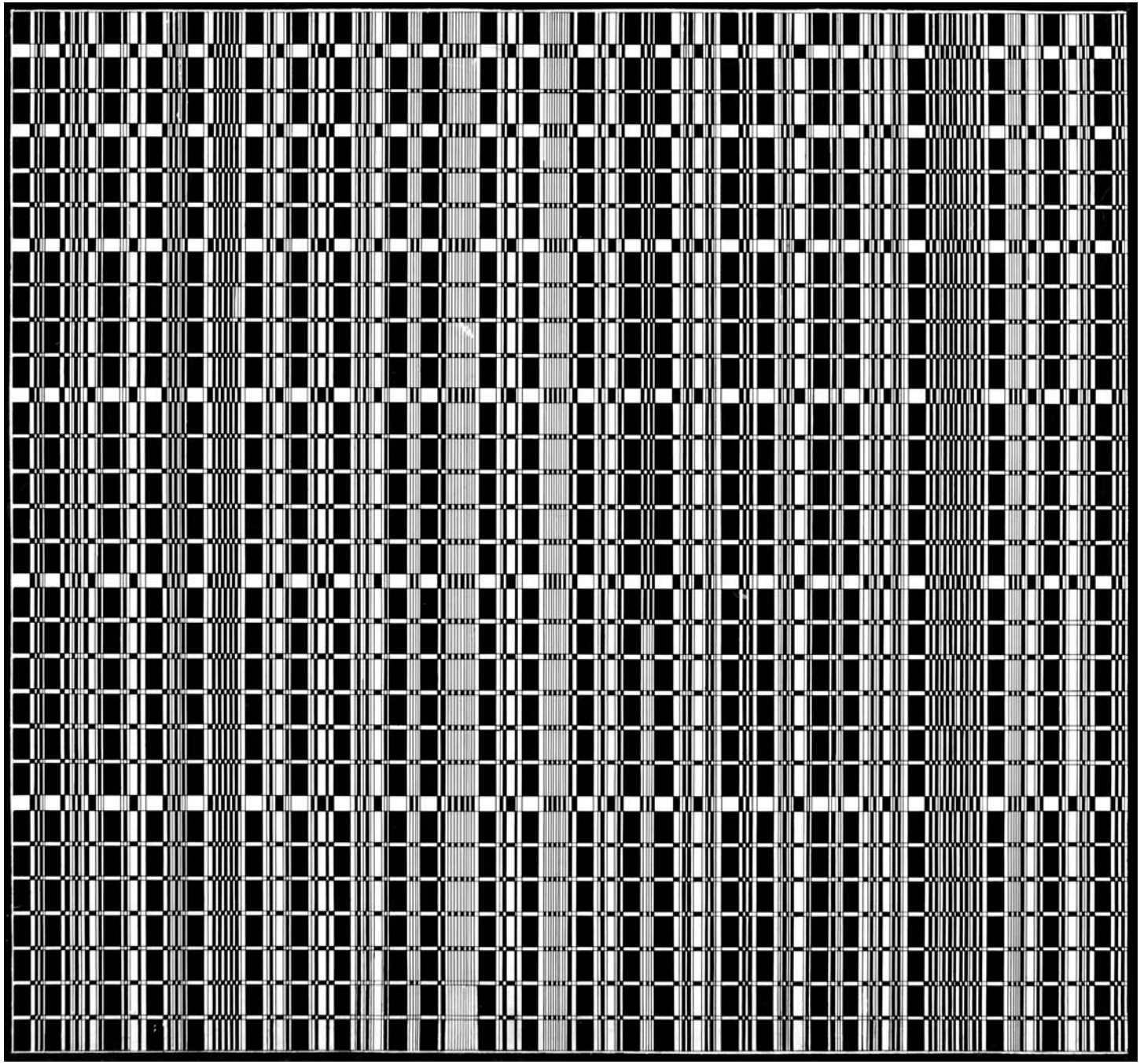
Discontinuità 1963, Morgan's paint su masonite, 60 x 72 cm



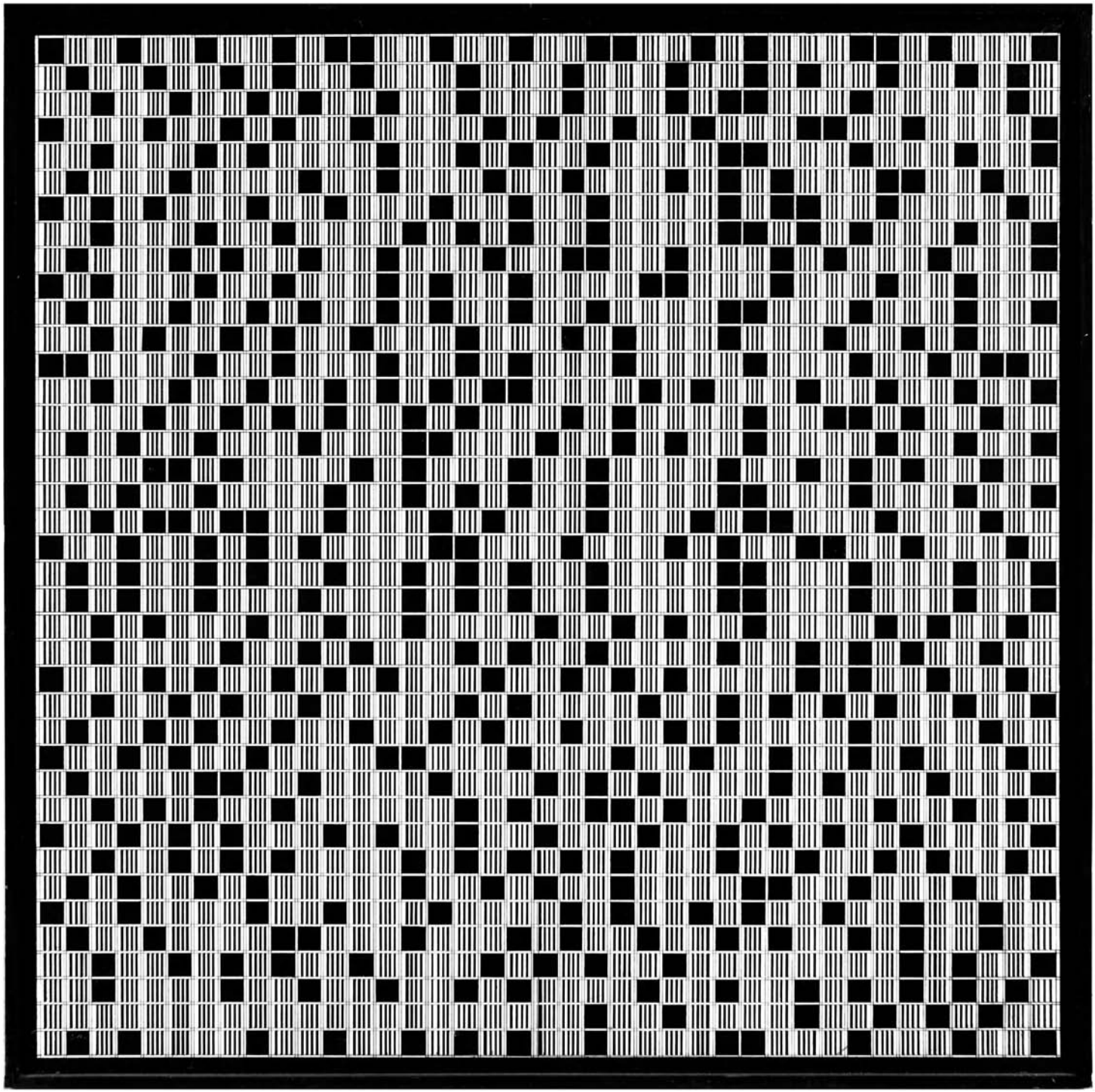
Gruppi in successione e in alternanza 1963, Morgan's paint su masonite, 75 x 75 cm



Gruppi d'immagini in successione e in alternanza 1963, Morgan's paint e china su cartonlegno, 73 x 73 cm

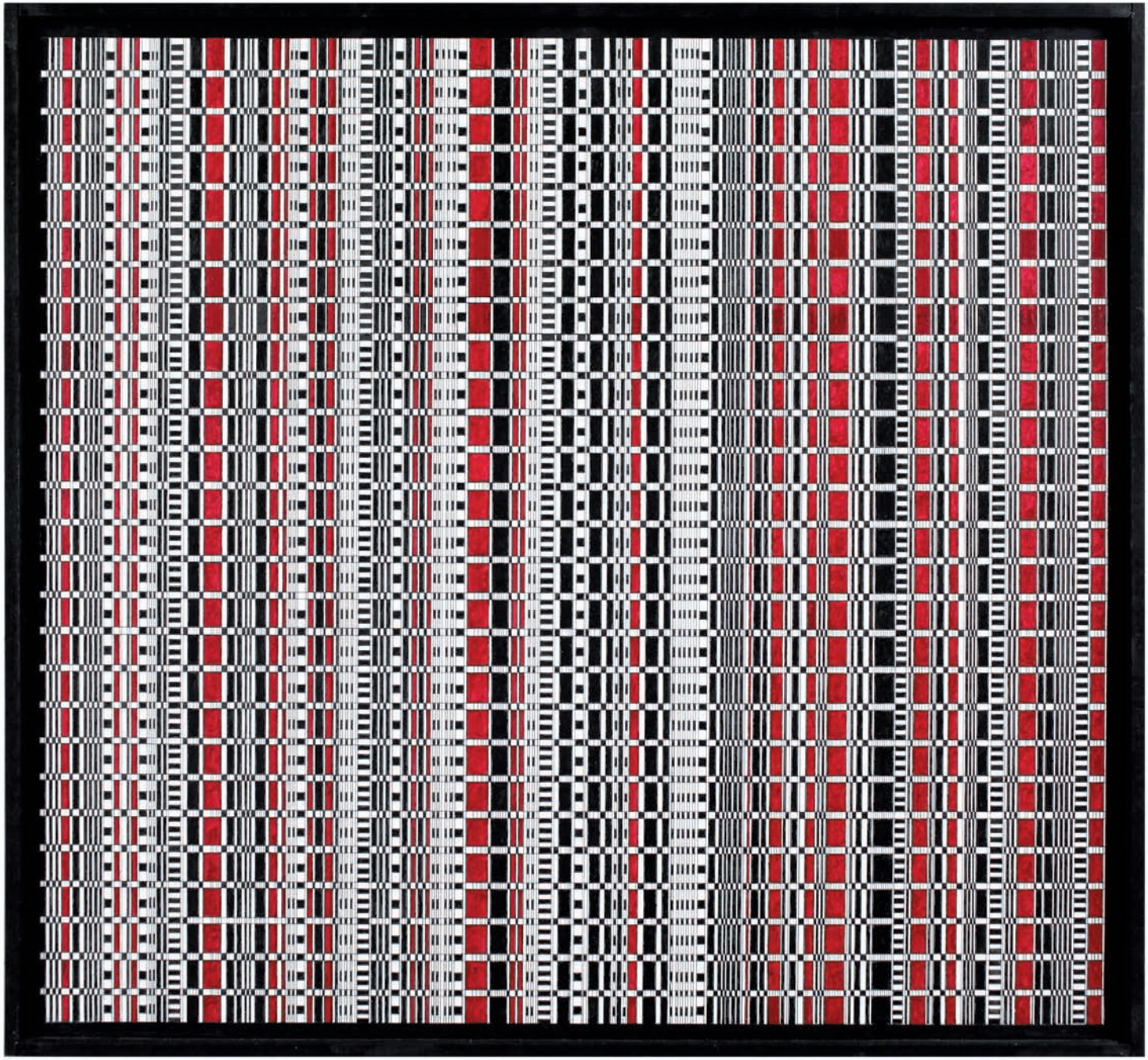


Alternanza d'immagini 1963, Morgan's paint e china su masonite, 73 x 73 cm

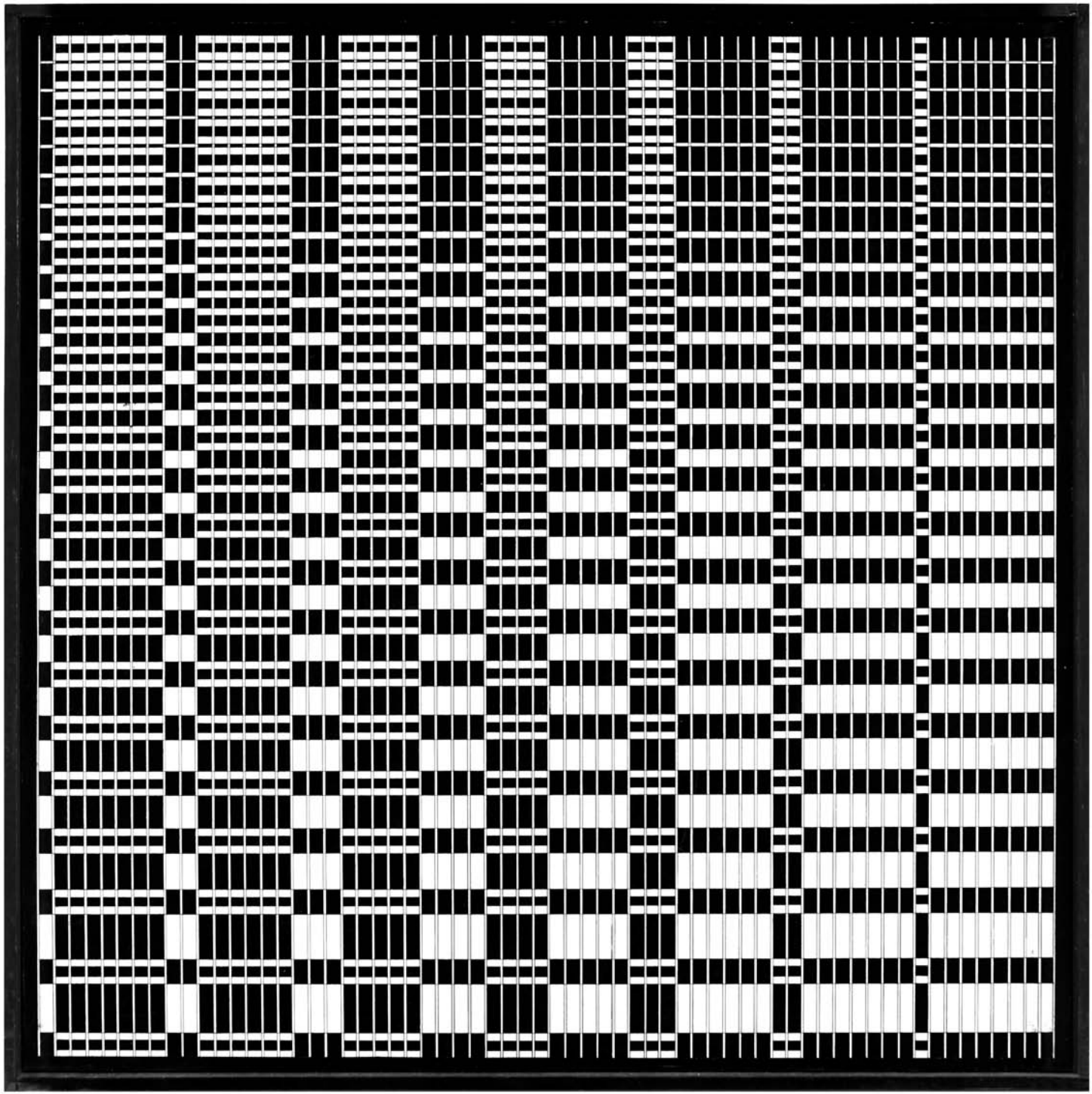


Struttura operativa N.10 1963, Morgan's paint su masonite, 65 x 69 cm

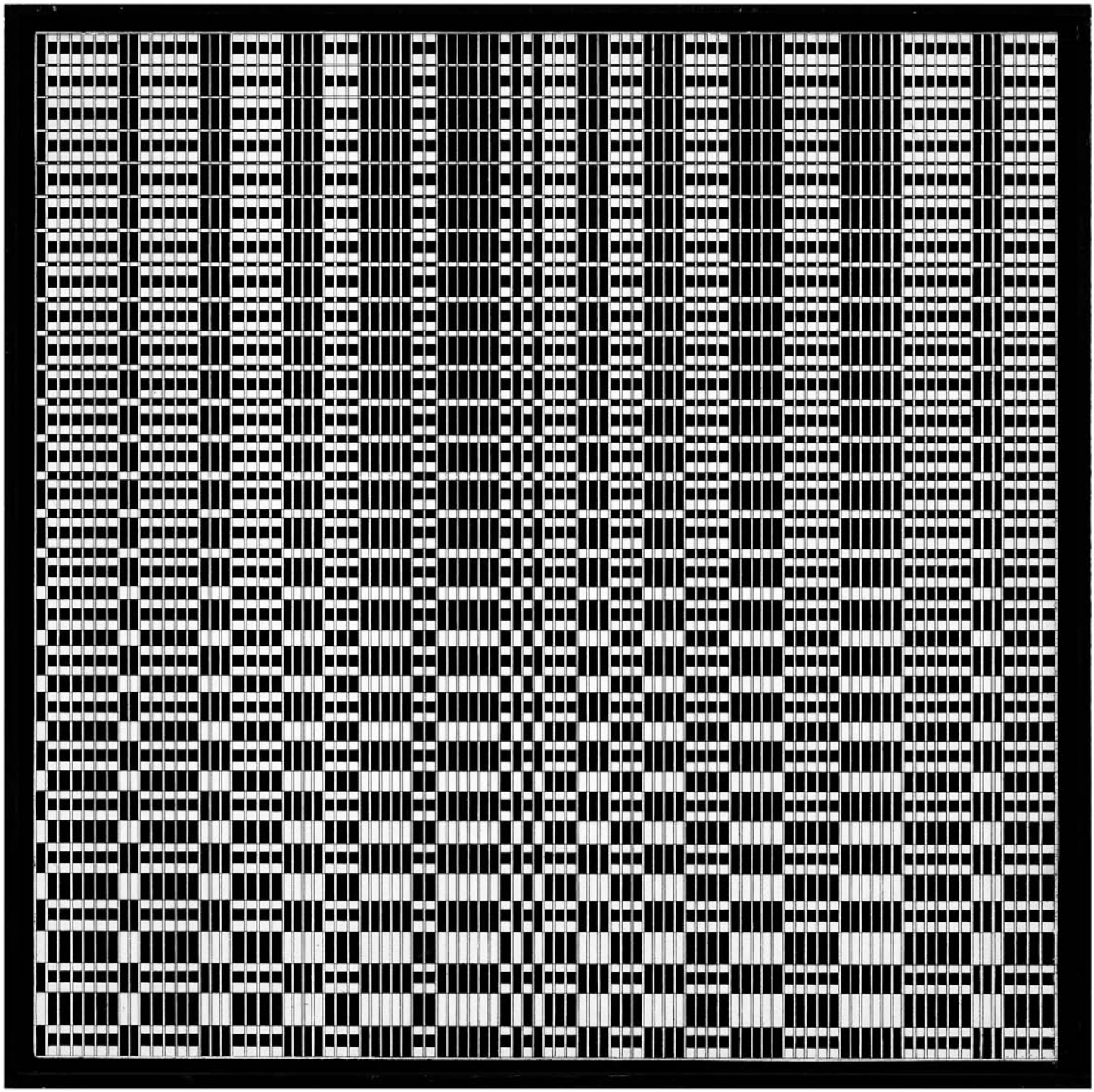
Struttura operativa N.11 1963, Morgan's paint su masonite, 65 x 69 cm



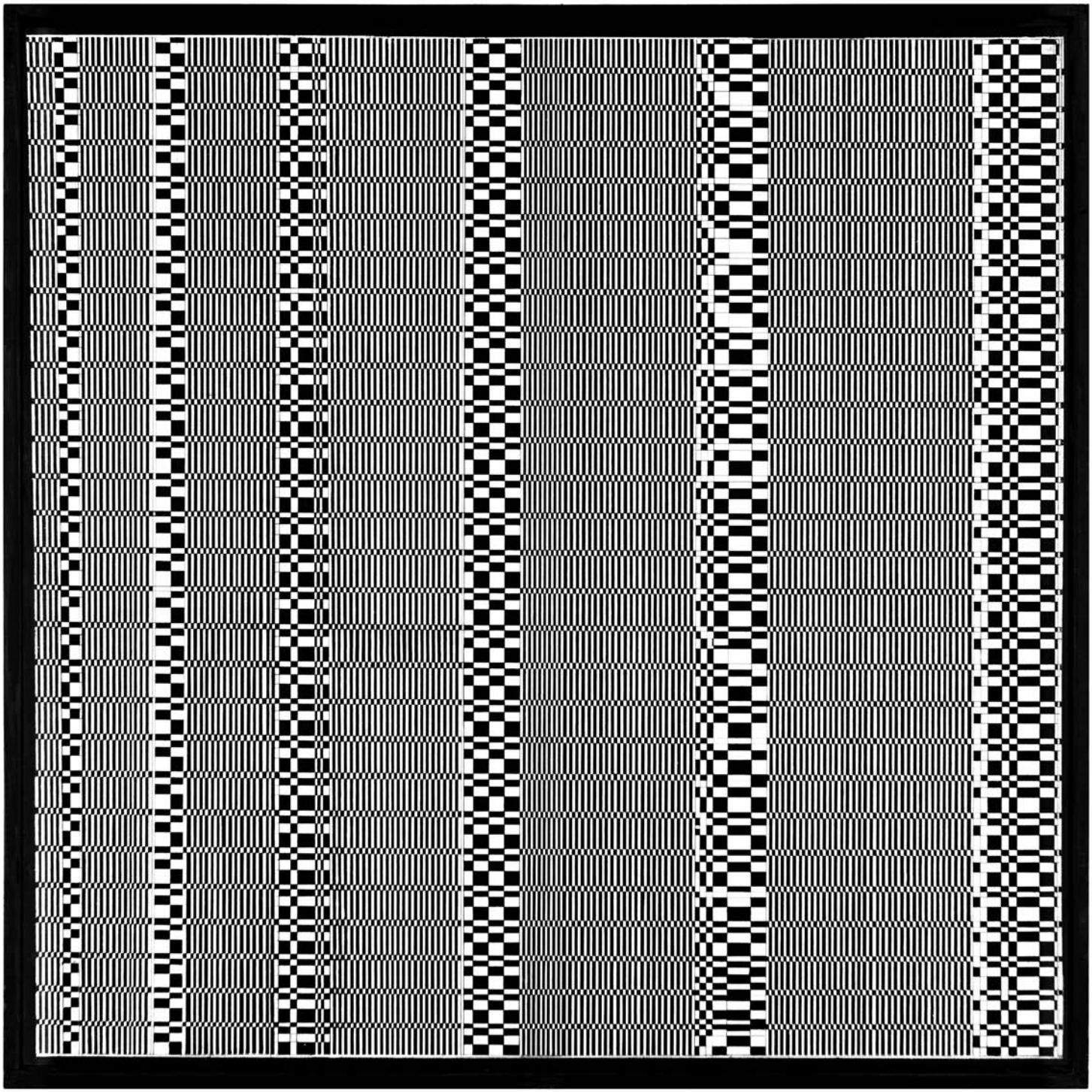
Immagini in successione 1964, Morgan's paint e china su masonite, 75 x 75 cm



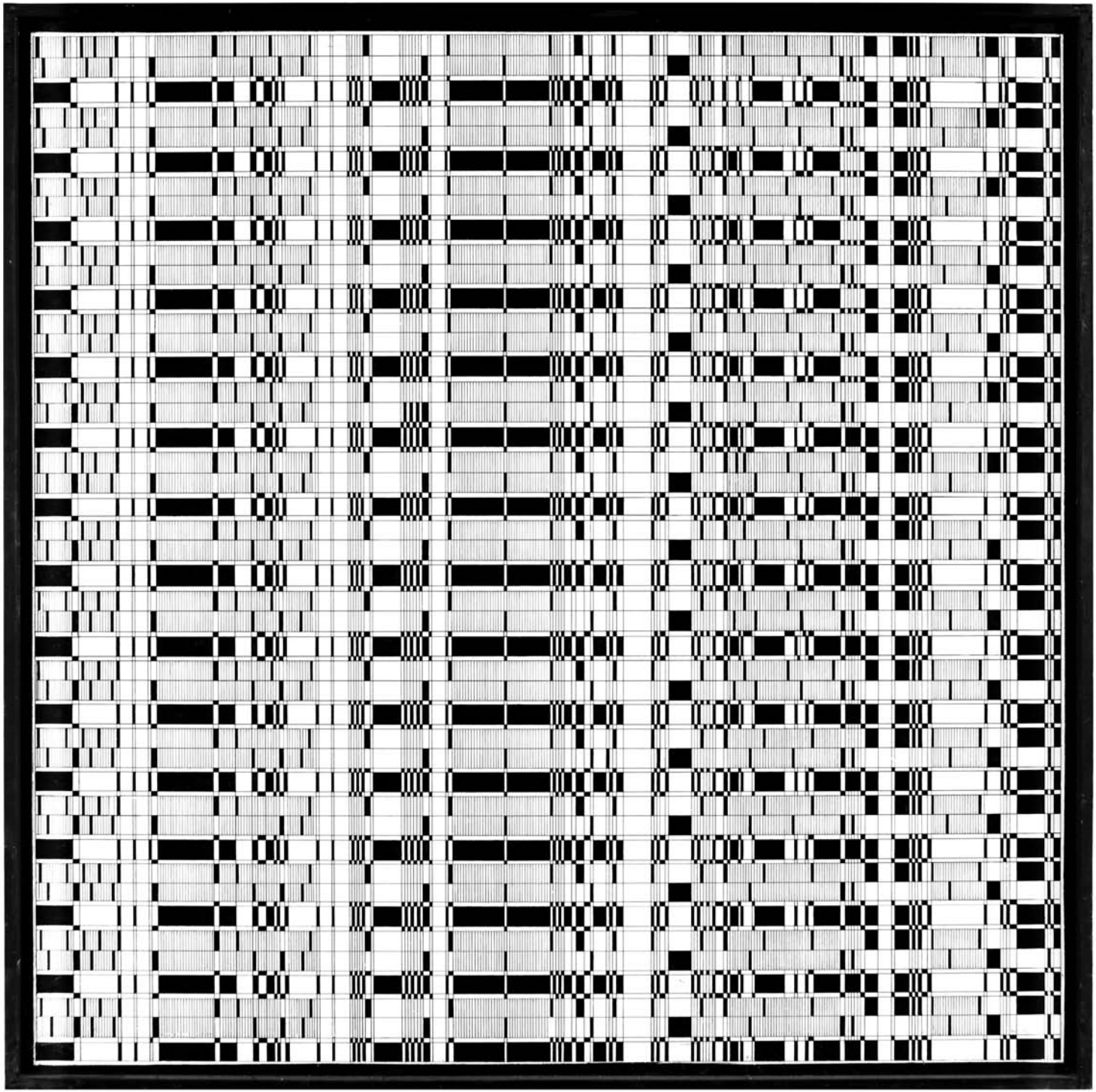
Vibrare ritmico 1964, Morgan's paint su masonite, 73 x 73 cm



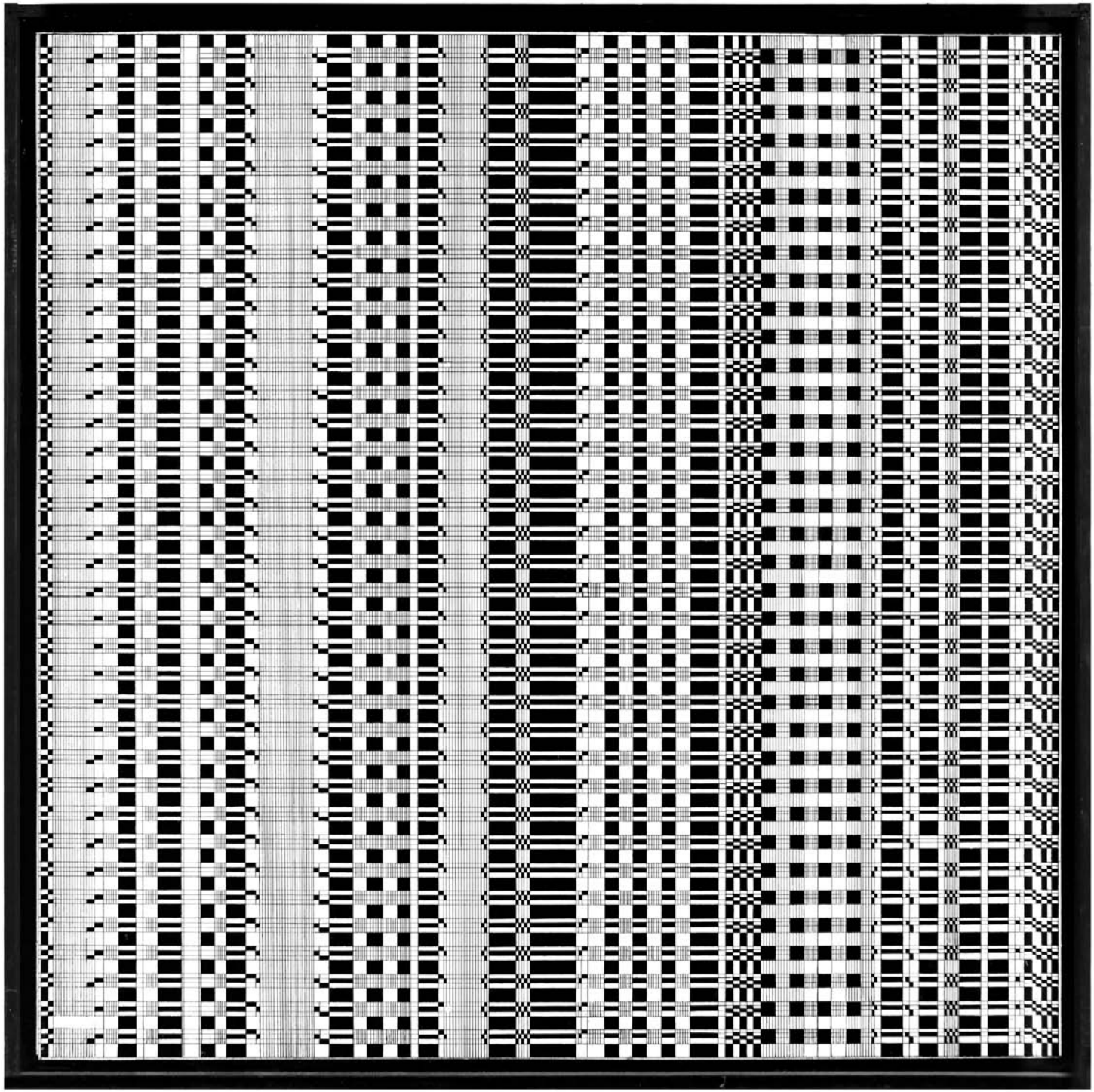
Immagini in successione crescente 1964, Morgan's paint su masonite, 75 x 75 cm



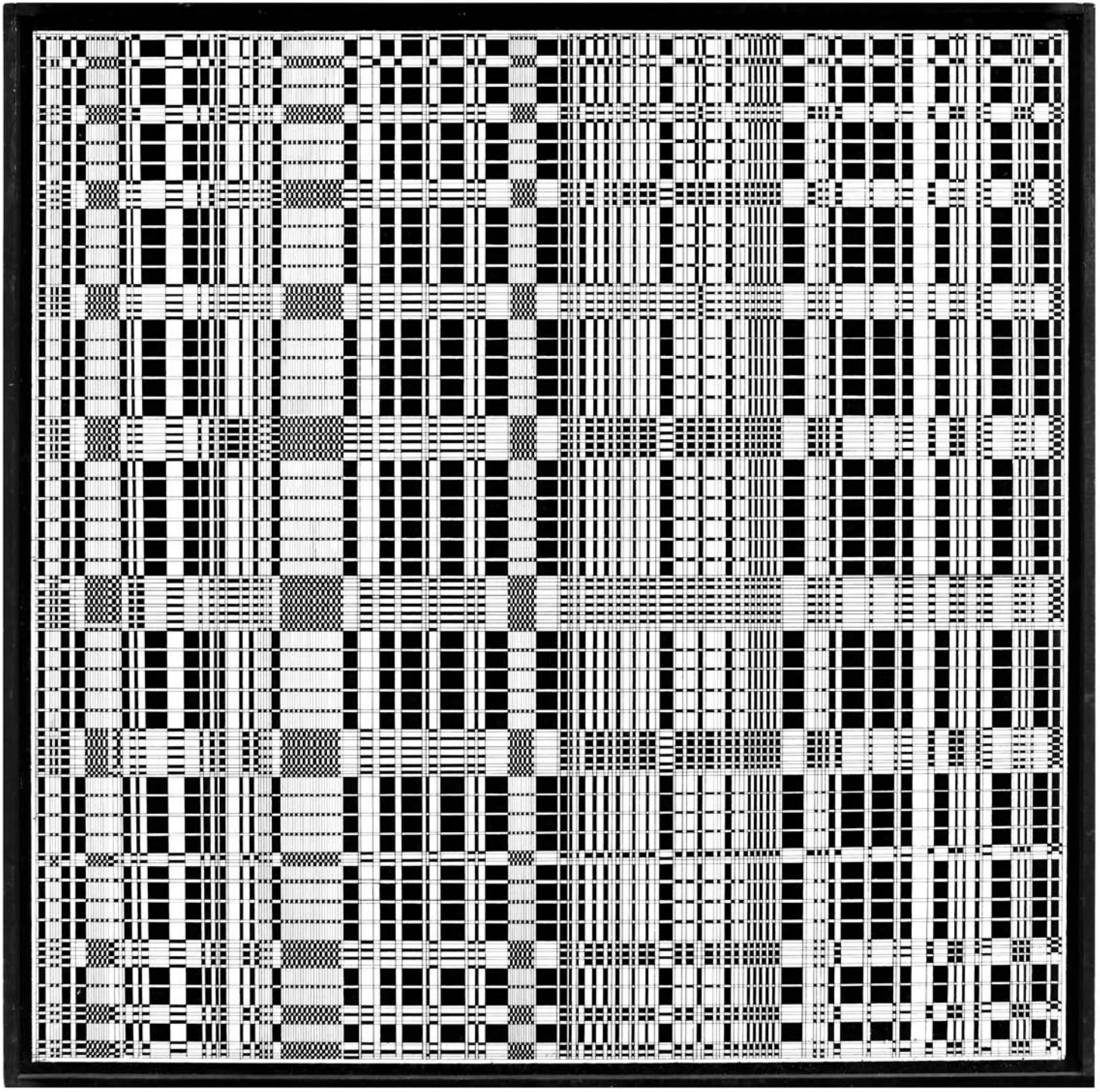
Ritmico N.1 1964, Morgan's paint su masonite, 75 x 75 cm



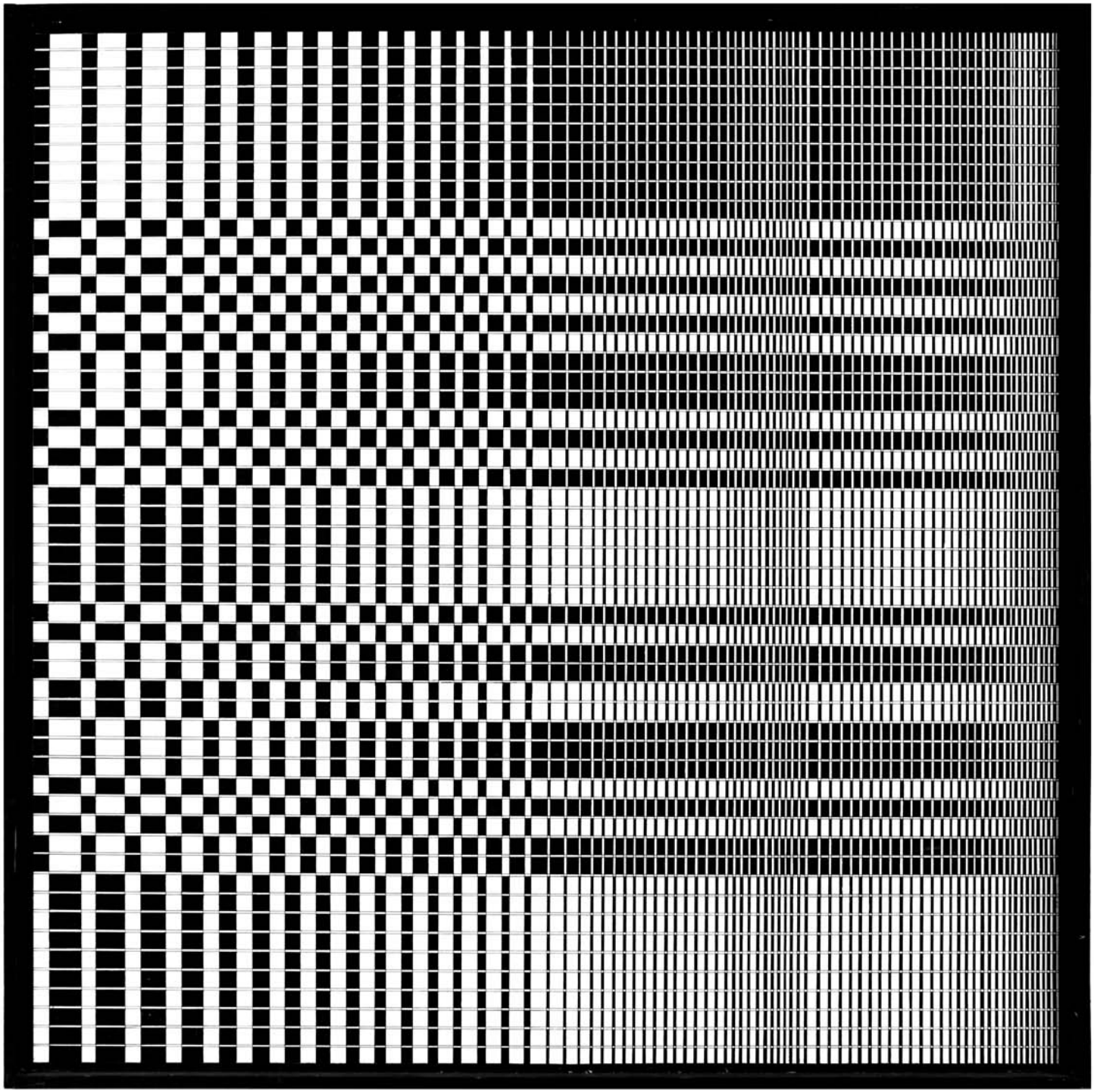
Articolazione strutturale discontinua 1964, Morgan's paint su masonite, 75 x 75 cm



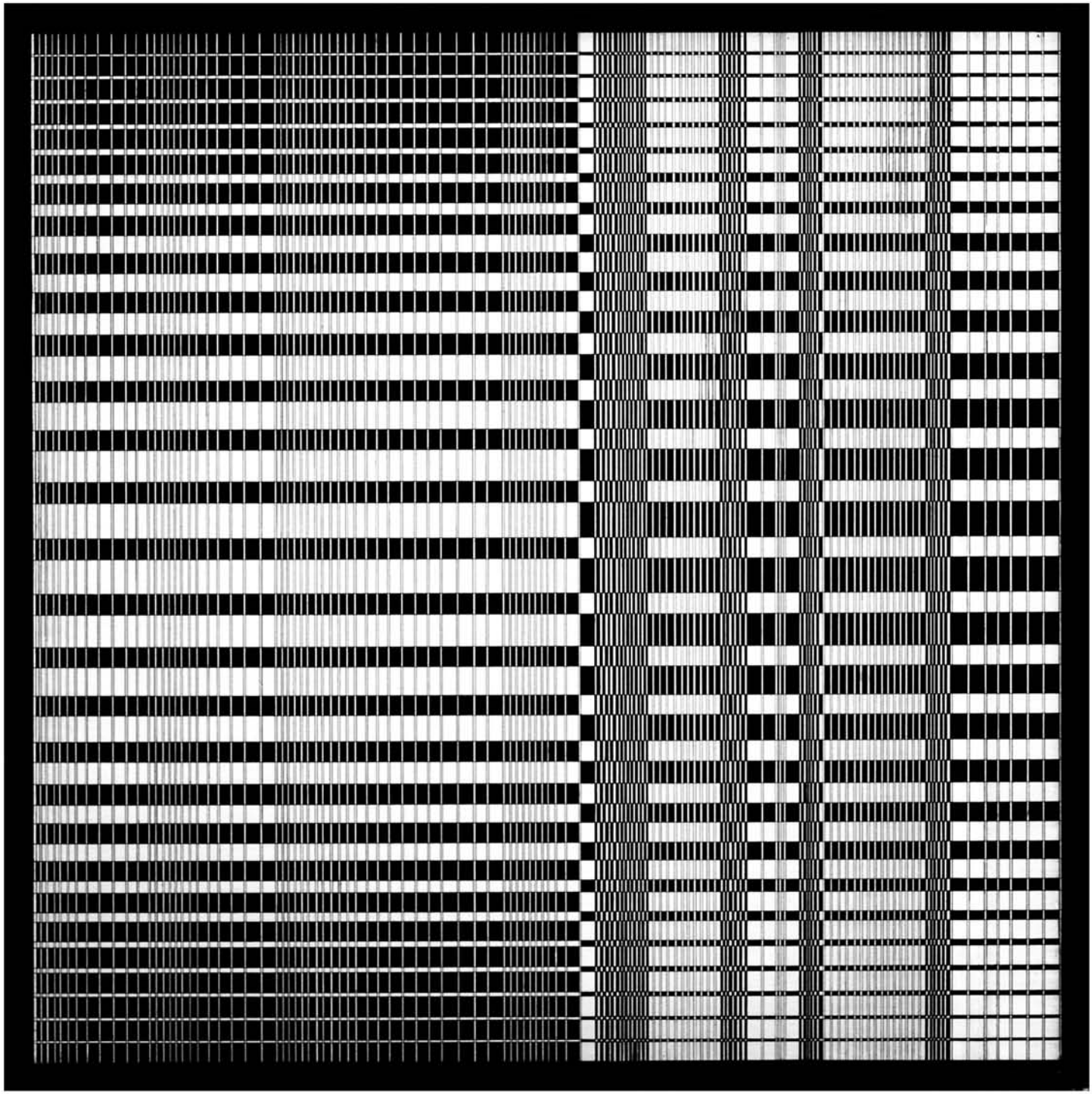
Articolazione strutturale discontinua 1964, Morgan's paint su masonite, 75 x 75 cm



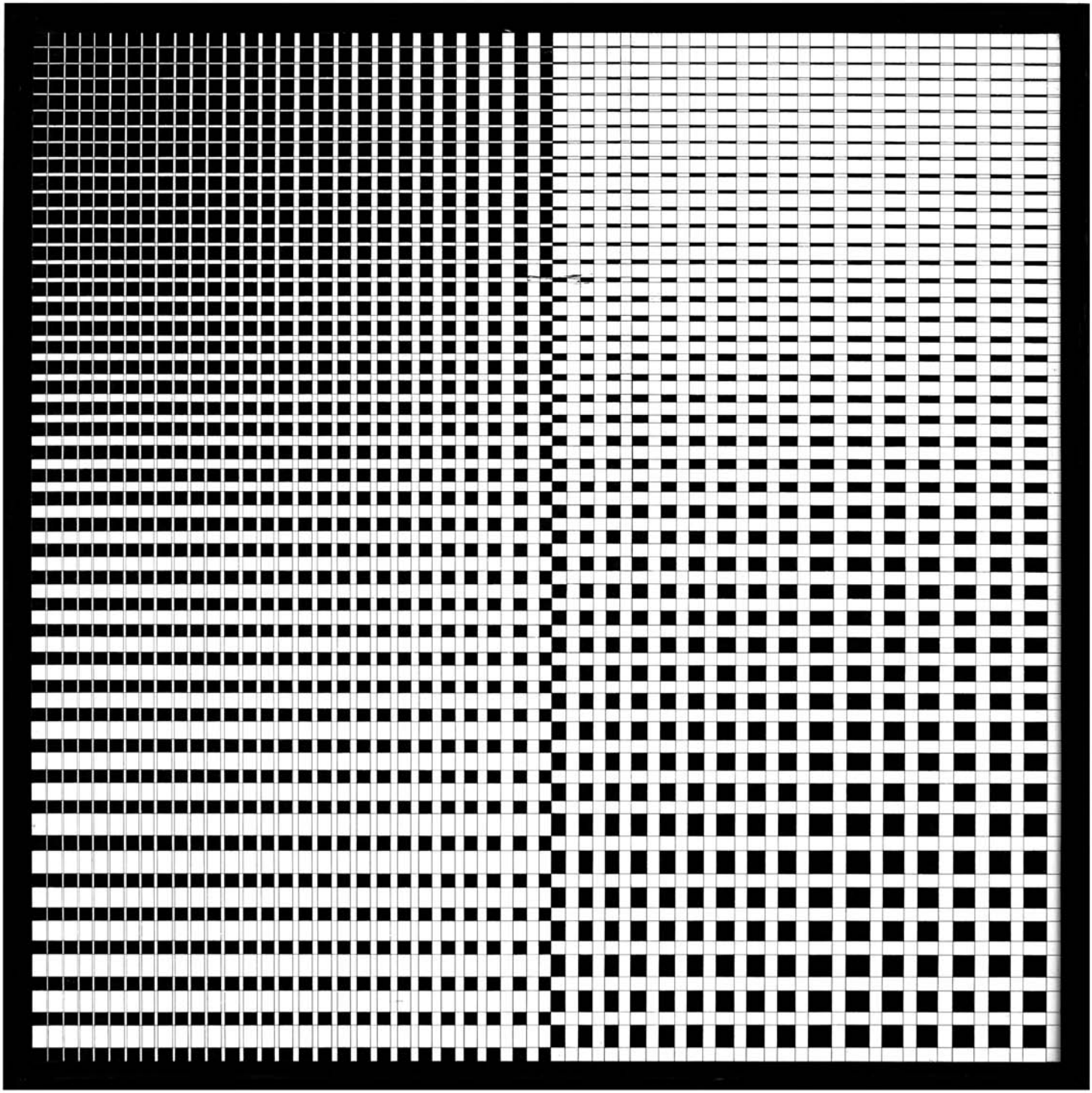
Dissonanze N.1 1964, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



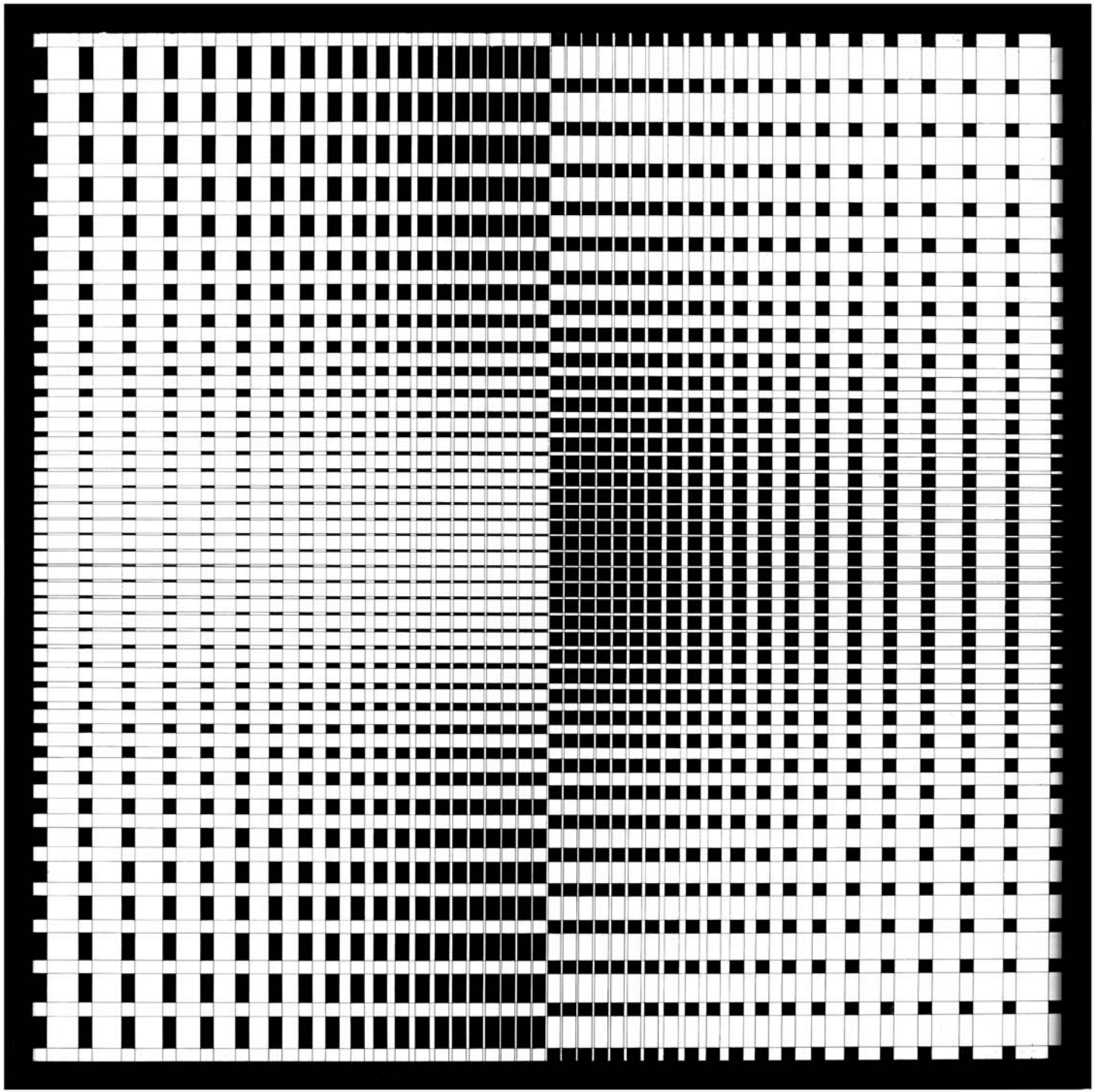
Irradiazioni N. 1 1965, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



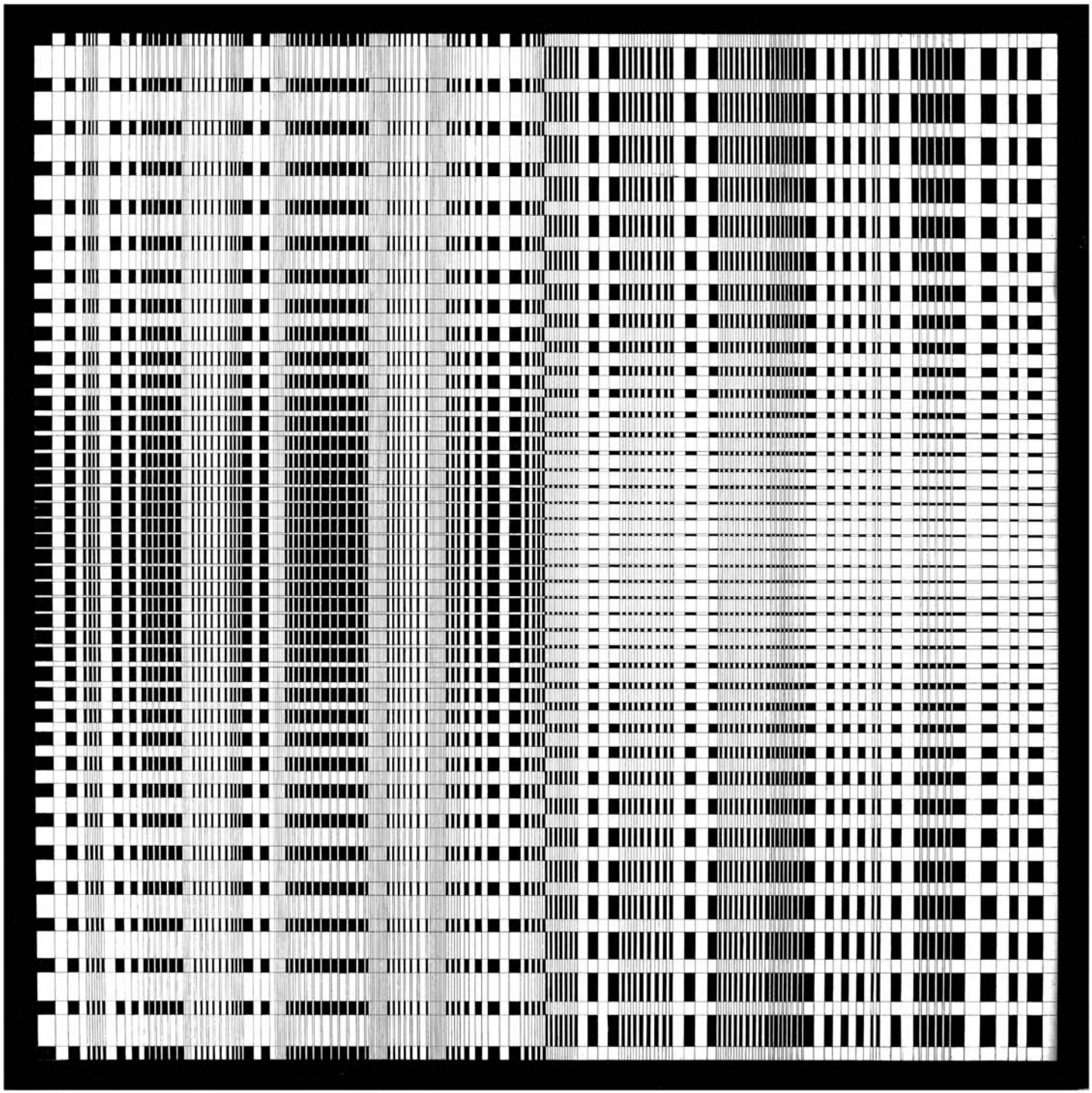
Irradiazioni N. 2 1965, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



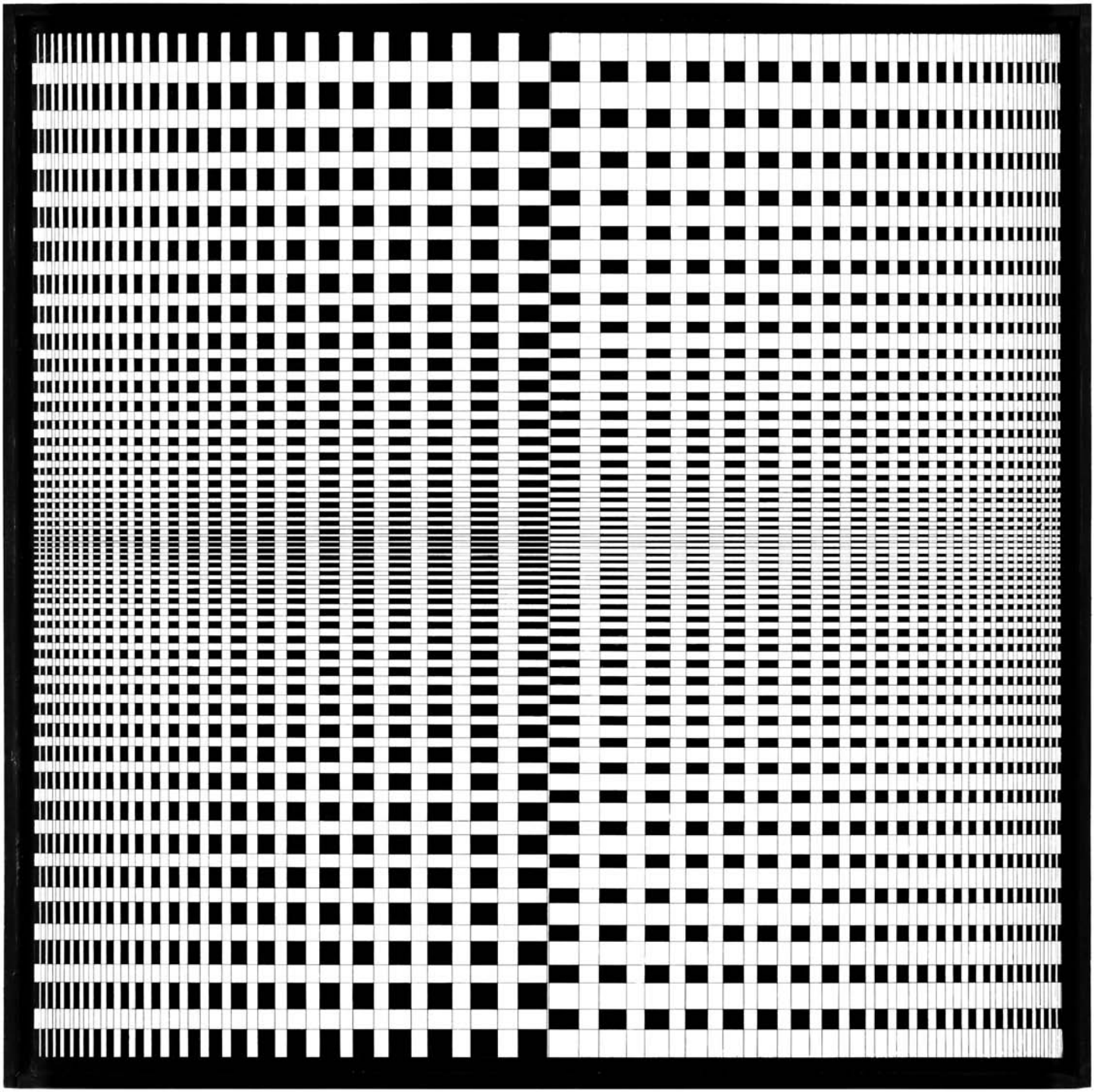
Irradiazioni N. 3 1965, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



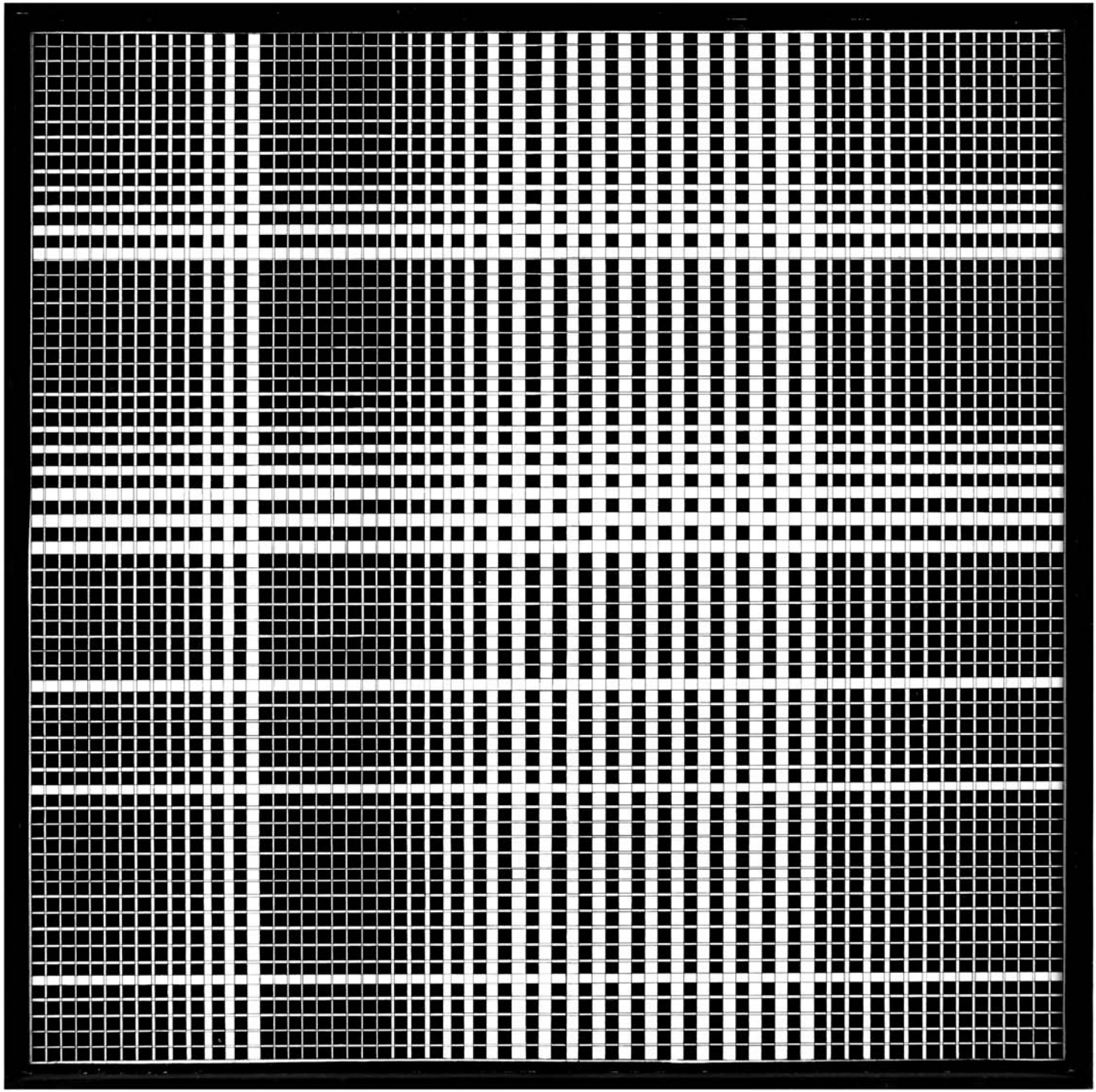
Irradiazioni N.4 1965, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



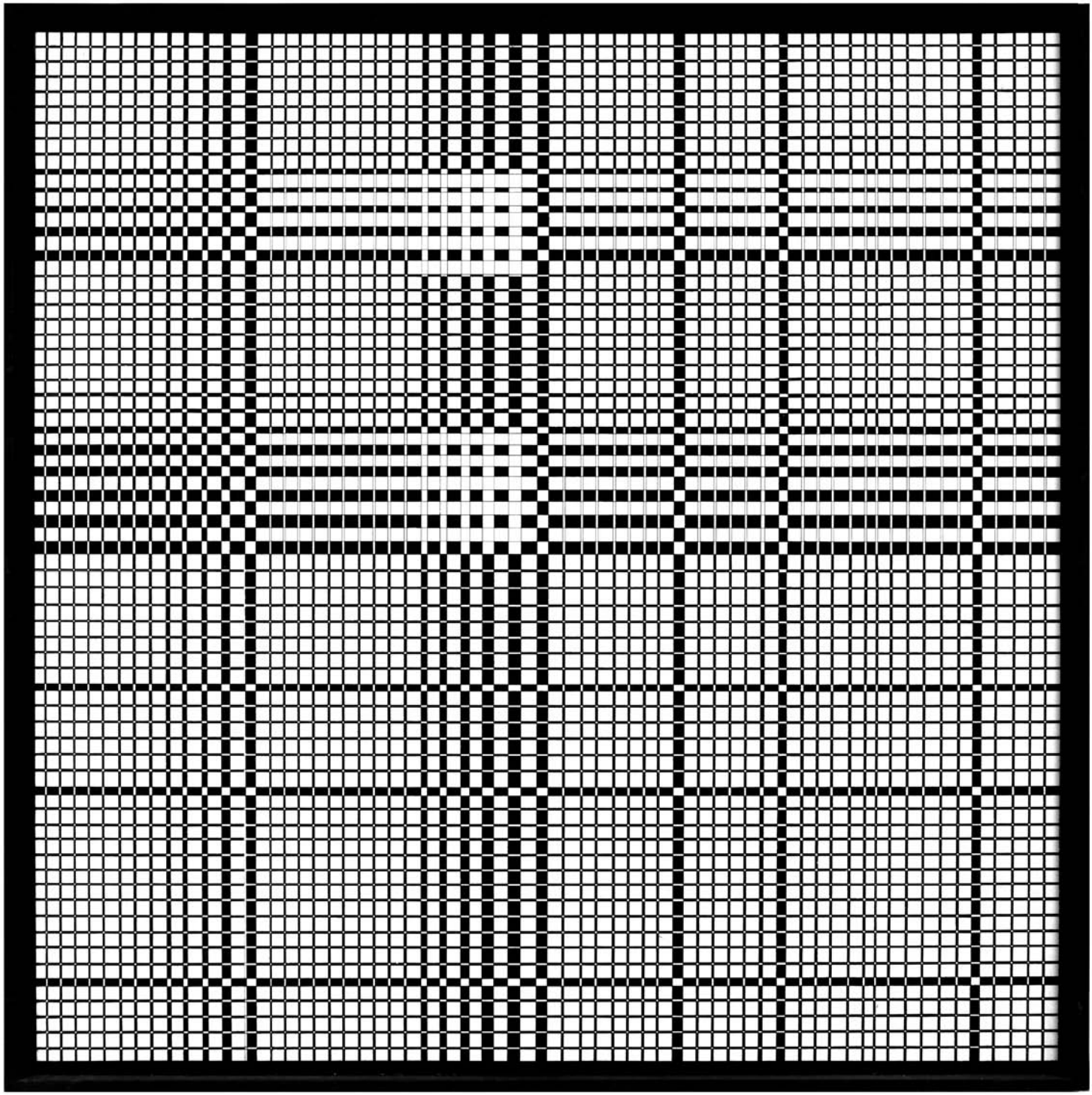
Irradiazioni N.5 1965, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



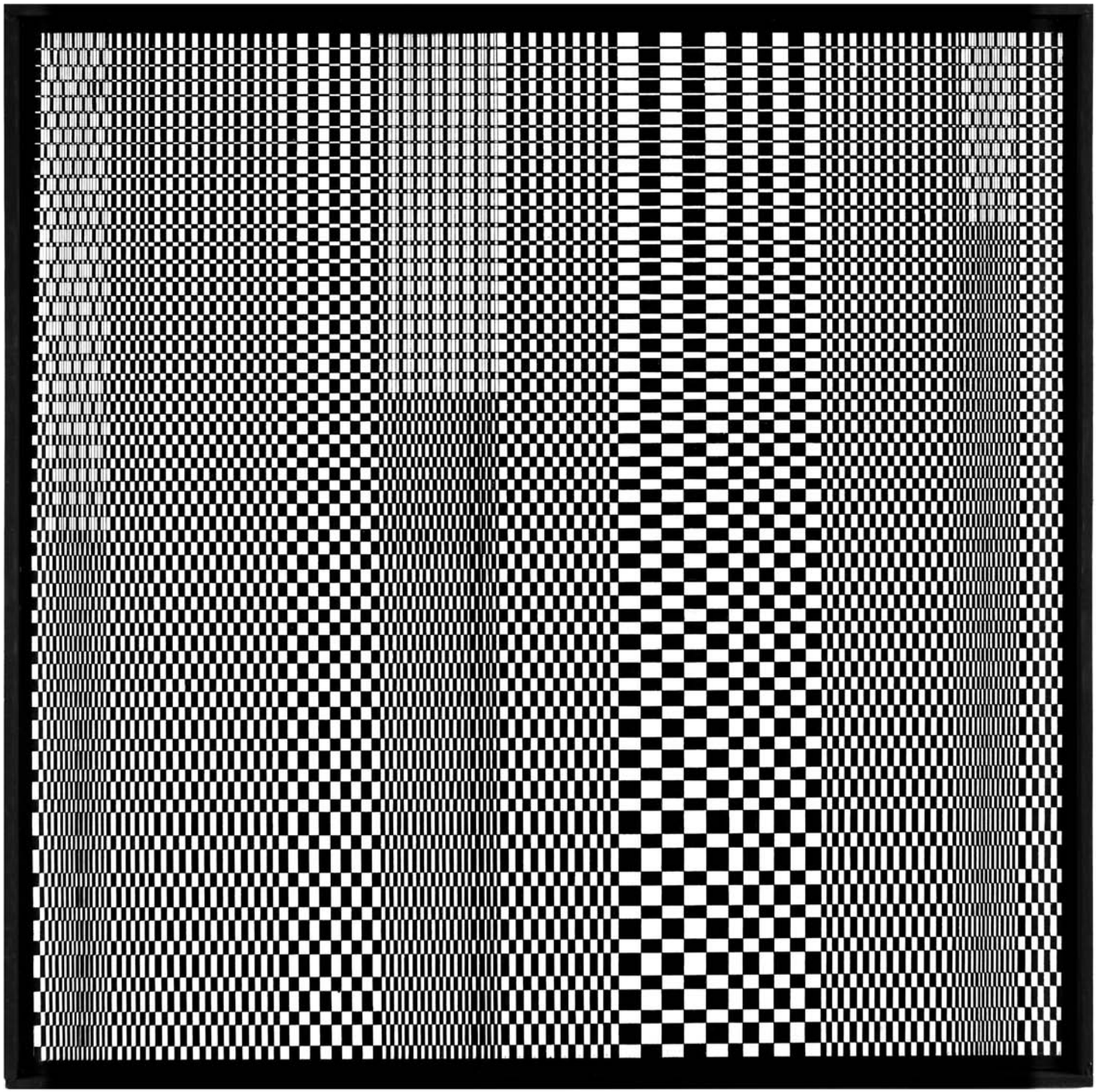
Articolazione strutturale discontinua N.1 1965, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



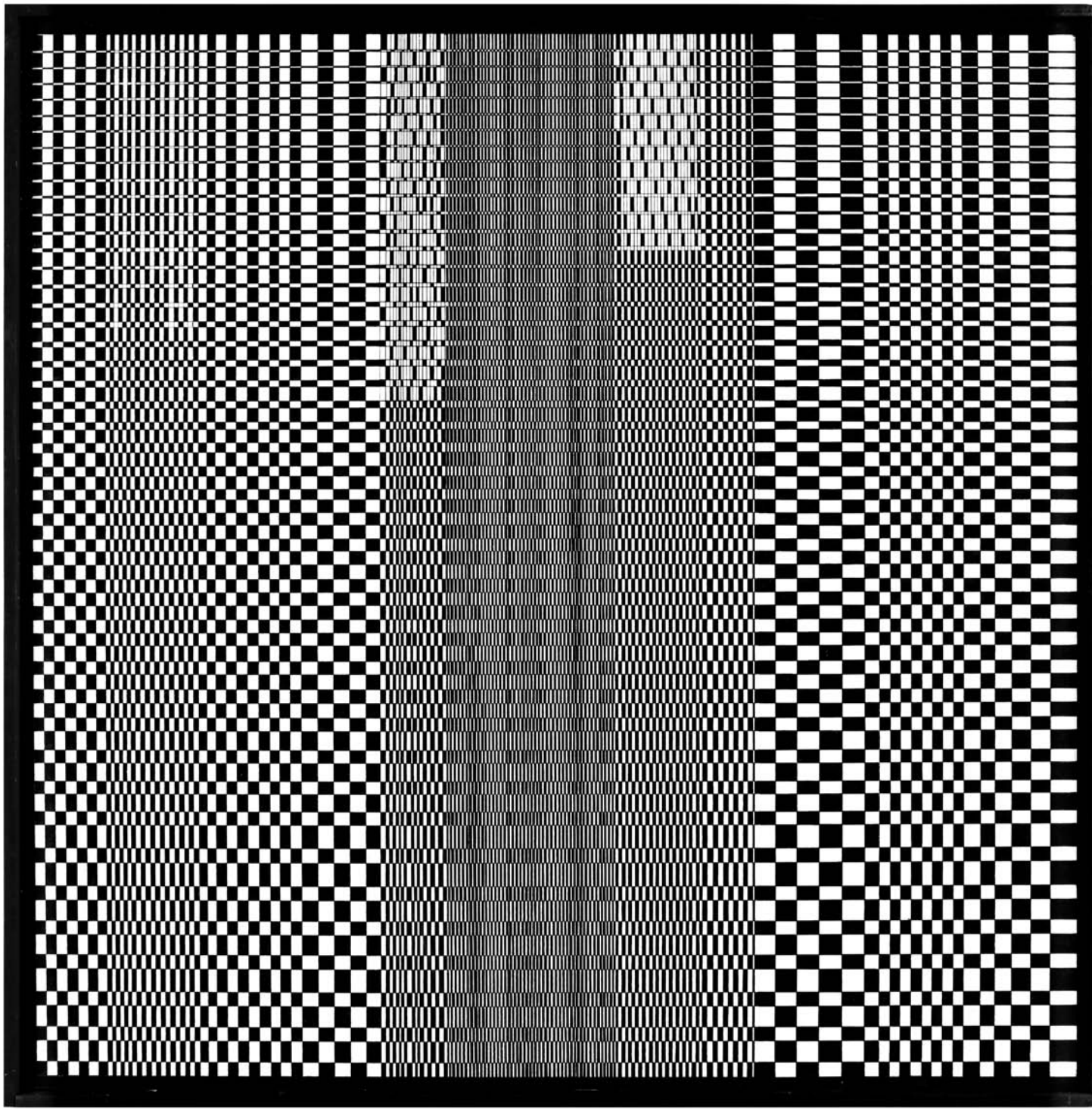
Articolazione strutturale discontinua N.2 1965, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



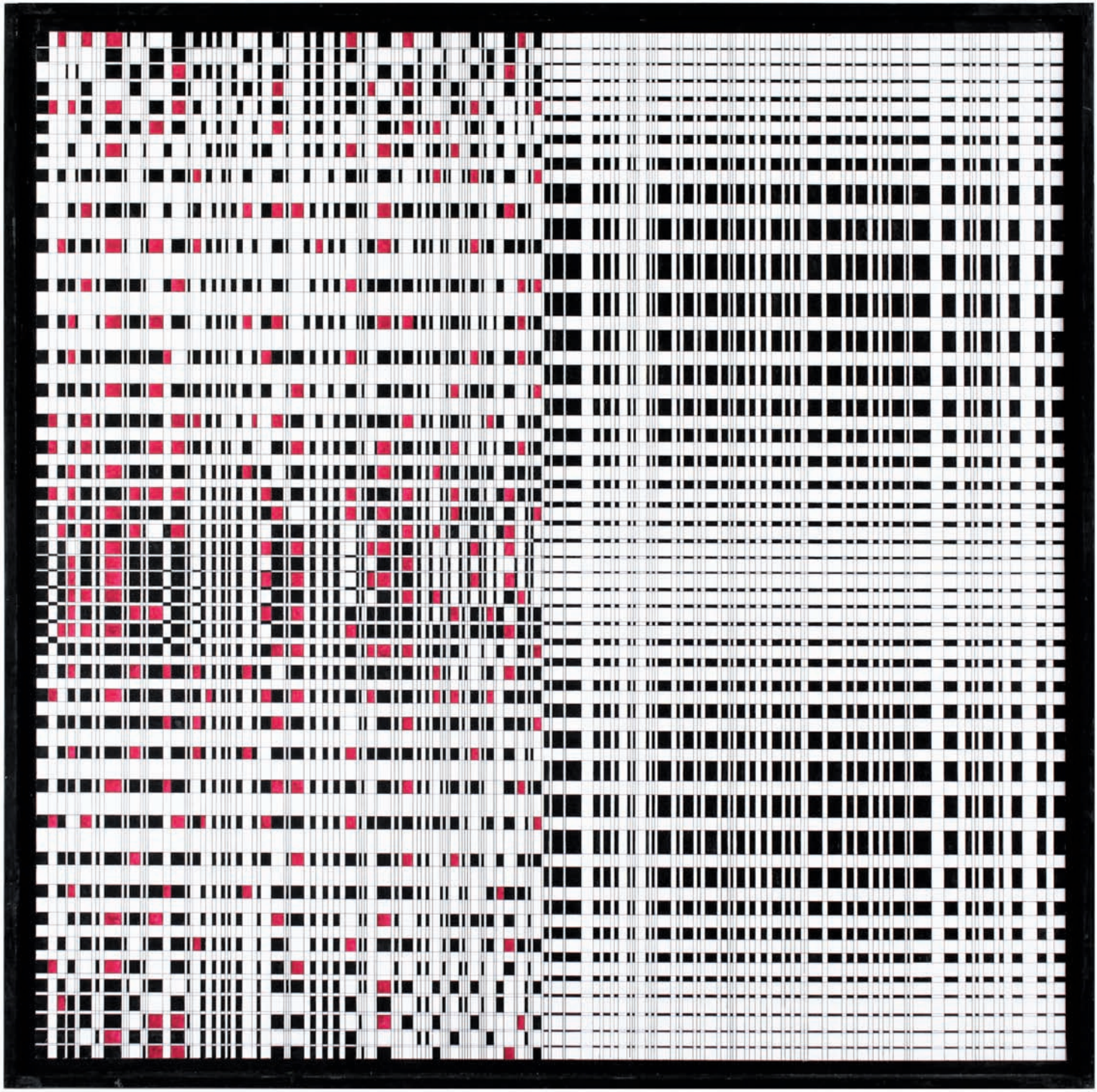
Rarefazione e condensazione N.1 1965, Morgan's paint e china su masonite, 80 x 80 cm



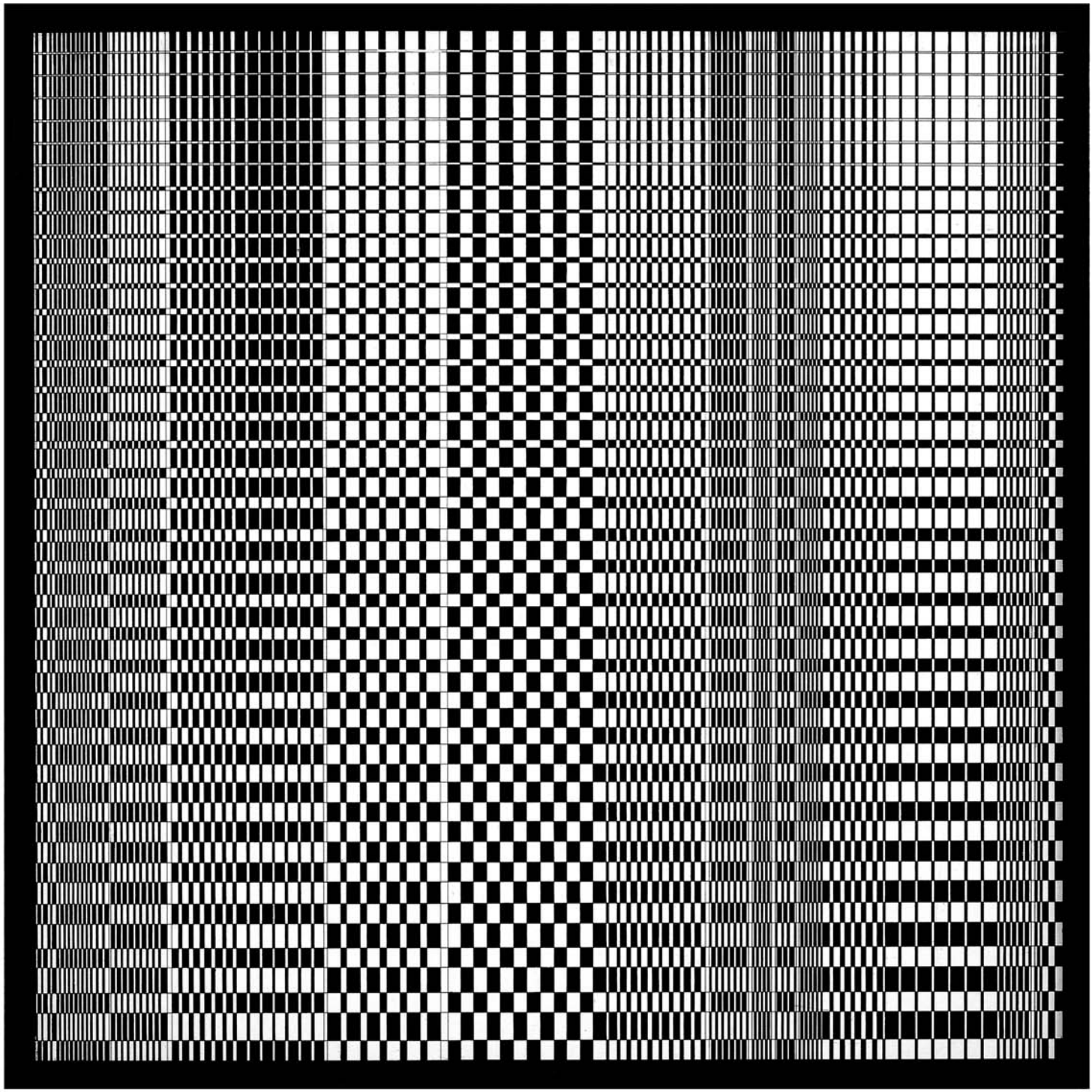
Rarefazione e condensazione N.2 1965, Morgan's paint e china su masonite, 80 x 80 cm



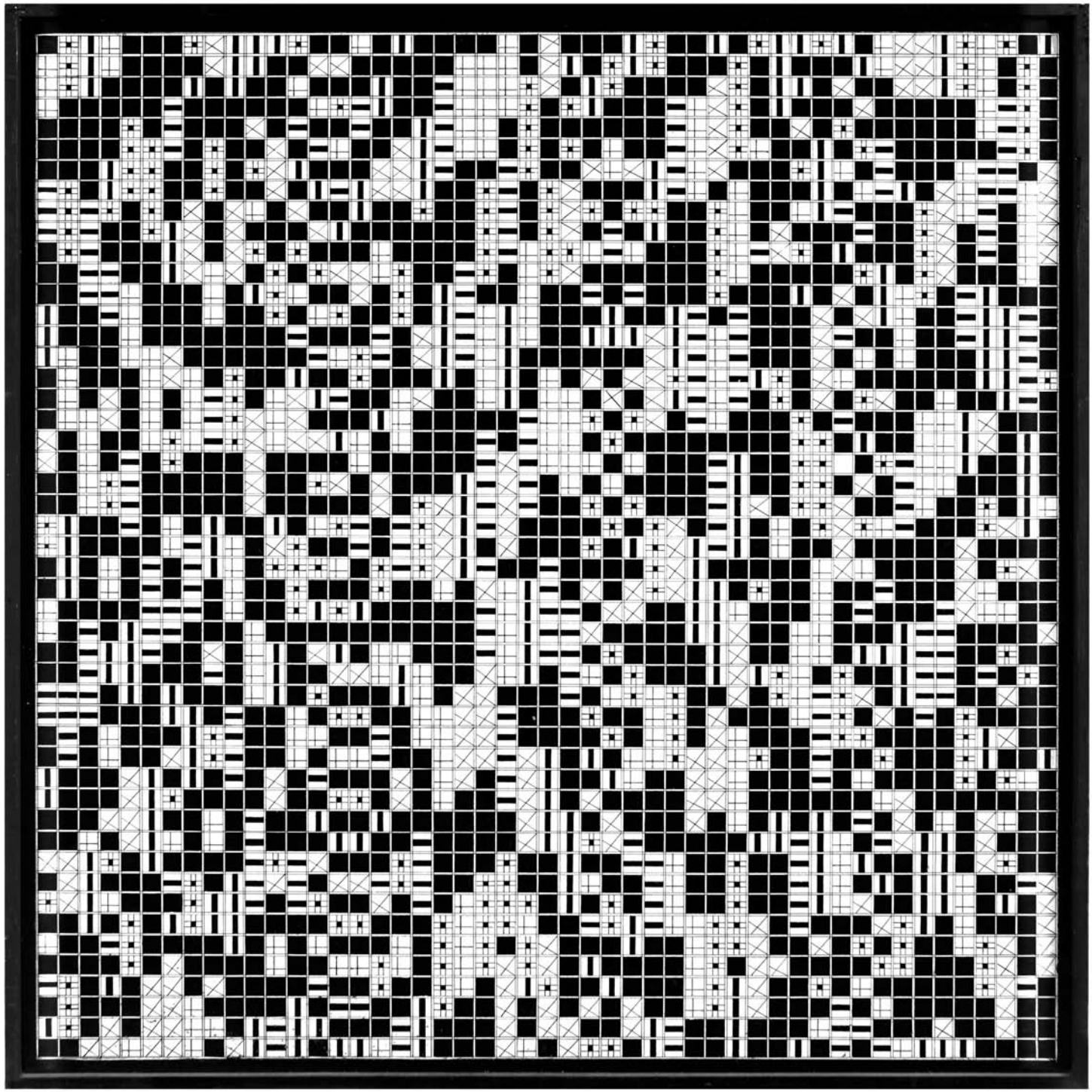
Divergenti 1966, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



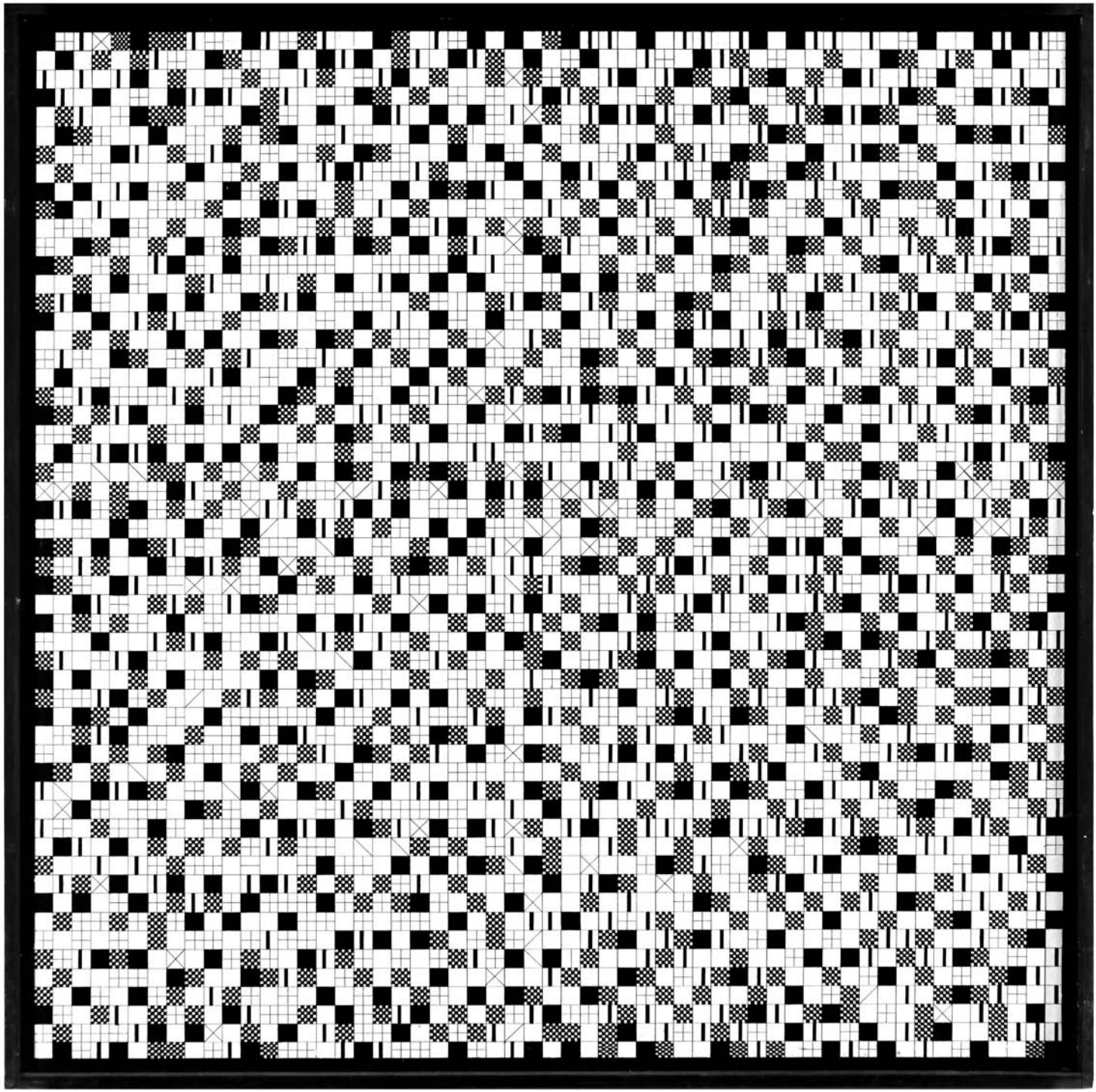
Alternanza tra successioni e progressioni 1966, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



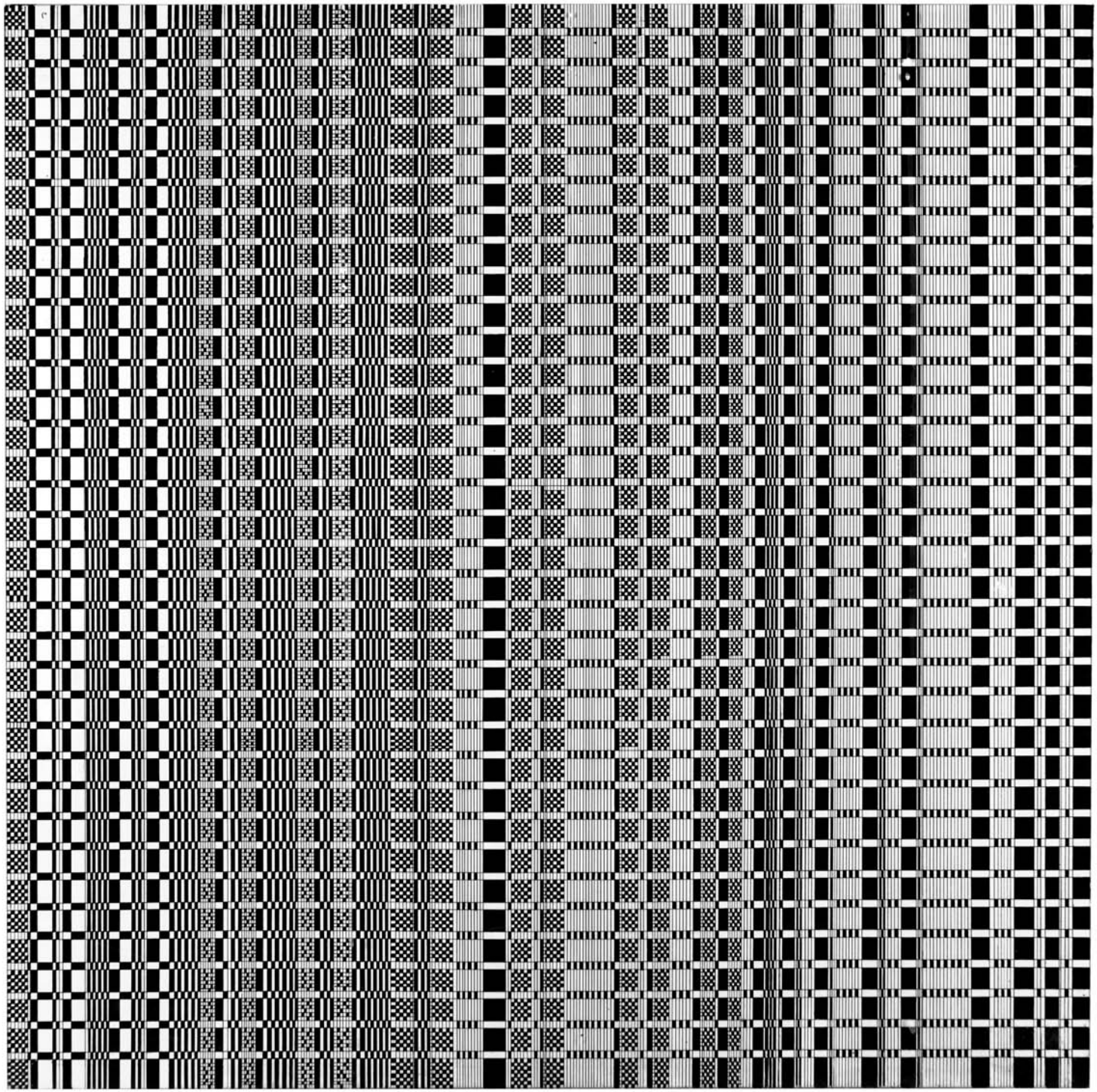
Struttura ritmica data da immagini in combinatoria fra loro 1966, Morgan's paint su masonite, 75 x 75 cm



Immagini in combinatoria 1967, Morgan's paint su masonite, 80 x 80 cm



Articolazione strutturale discontinua 1967, Morgan's paint e china su hammer 4g extra, 73 x 73 cm



Biografia | Biografie | Biography

Lucia Di Luciano (Siracusa nel 1933)

1963
- Gruppo 63 Lucia Di Luciano, Lia Drei, Francesco Guerrieri, Giovanni Pizzo

1964
- Operativo R Carlo Carchietti, Lucia Di Luciano, Franco Di Vito, Giovanni Pizzo

Mostre personali | Einzelausstellungen | Solo exhibitions

1965
- “Per una Scelta Operativa”, Galleria Numero, Roma

1966
- “Per una Ricerca Estetico - Operazionale come Metalinguaggio”, Galleria Numero, Roma e Firenze

1976
- Galleria Disque Rouge, Bruxelles

1985
- “Poetica del Colore nelle Strutture Combinatorie”, Centro Culturale Spaziodocumento, Roma

1993
- “Alternanze Cromatiche”, Galleria l’Ariete, Roma
- Studio di Informazione Estetica Concreta, Calasetta, Cagliari

2002
- MLAC, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea - Università “La Sapienza”, Roma

2004
- “Contrappunti”, Galleria 8+1, Venezia - Mestre

2007
- “Combinatorie, Arte Programmata anni ’60”, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma

2009
- “Vibrazioni Cromatiche”, Museo casa Scelsi, Roma

2015
- “Sistematiche Operazionali”, 10 A.M. ART, Milano
- “Sistematiche Operazionali”, Spectra Konkret - Galerie Leonhard, Graz

Mostre collettive | Ausstellungen | Group Exhibitions

1960
- VIII Quadriennale d’Arte di Roma

1961
- III Rassegna d’Arti Figurative di Roma e del Lazio - Palazzo delle Esposizioni, Roma

1963
- IV Rassegna d’Arti Figurative di Roma e del Lazio - Palazzo delle Esposizioni, Roma
- Mostra collettiva presso il Ministero della Pubblica Istruzione, Roma
- “Gruppo 63”, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma
- “Gruppo 63”, Galleria Numero, Roma
- “Mostra internazionale d’Avanguardia” Galleria Modigliani, Livorno
- Mostra internazionale presso Cinquale Garden House, Ronchi di Massa
- XII Convegno Internazionale Artisti Critici e Studiosi d’Arte di Verucchio

1964
- Mostra collettiva presso il Ministero della Pubblica Istruzione, Roma
- “Musica Elettronica e Concreta, Arte Visiva” Gruppo Operativo R, Palazzo Strozzi, Firenze
- “Strutture di Visione”, IX Premio Castello Svevo, Termoli
- “Gruppo Operativo R”, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma
- “Gruppo Operativo R”, Galleria Numero, Roma e Firenze
- “Gruppo Operativo R”, Libreria delle Messaggerie Musicali, Roma
- “Strutture Visive”, Avezzano

1965
- “Strutture Visive”, Galleria Il Bilico, Roma
- Galleria Guida, Napoli
- Galleria Aquilone, Firenze
- Galleria La Bussola, Cosenza
- Galleria S.I.A.B.A., Terni

- “La Critica e la Giovane Pittura Italiana Oggi”, Galleria Ferrari, Verona
- X Premio Castello Svevo, Termoli
- IX Quadriennale d’Arte di Roma
- “Nuova Tendenza 3”, Zagabria
- Galleria Numero, Firenze
- V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio - Palazzo delle Esposizioni, Roma

1966
- Galleria Art Centre, Johannesburg
- “Suono, 2. Movimento, Colore. Ricerche Sonore nell’Arte Cinetica”, Galleria Obelisco, Roma
- “Nuove Ricerche Visive in Italia”, Galleria Milano, Milano

1967
- 21° Premio Nazionale di pittura Michetti, Francavilla al Mare

1968
- Esposizione Universale di Montreal, Canada
- Premio Masaccio, VI Biennale Romana, Roma

1975
- “L’Avanguardia Romana Post - Informale degli anni 60”, Galleria Spazio Arte, Roma

1976
- “Grand’s et jeunes d’aujourd ‘hui”, Grand Palais, Parigi

1977
- Galleria Marcon IV, Roma
- Galleria Contini, Roma

1982
- “Sistematiche del Colore”, Spazio Documento - Centro Culturale, Roma

1983
- Università degli studi di Pavia - Collegio Cairoli, Pavia

1986
- “Sistematiche del Colore”, Centro Culturale Luigi di Sarro, Roma
- “Il Significante Visivo”, XXI Premio Vasto, Vasto

1987
- “Le coleur au-de là de Mondrian”, Galleria zografica di Katia Feijo, Bordeaux

1988
- “Dimensione Europea”, Complesso monumentale S. Michele a Ripa, Roma

1992
- Biennale Internazionale di Barcellona, Barcellona
- “Alternanze Cromatiche”, Galleria L’Ariete, Roma

1994
- Galerie ST. Charles De Rose, Parigi
- “Ricerche sistematiche del colore”, Fara Sabina
- IV Biennale Donna, Ferrara

1995
- Festival de la Havana, Cuba
- “Arte in corso”, Castello di Nocciano, Chieti

1996
- “Ascoltare l’immagine”, Palazzo Mediceo, Serravezza

1997
- “Prova d’Agosto”, Studio L. Mazzocchi, Fara Sabina

1998
- “Noir et Blanc”, Galerie Victor Sfez, Parigi
- “Astrattissimo Anni ‘60 a Roma”, MG 2. Arte Contemporanea, Roma

1999
- Galleria Monogramma, Roma

2004
- “Incantesimi, scene di arte e poesia a Bomarzo”, IV edizione, Treviso

2011
- “Percorsi Riscoperti dell’arte italiana” – VAF Stiftung 1947 - 2010, Museo Mart, Rovereto

2012
- “Arte Programmata e Cinetica, da Munari a Biasi a Colombo e…”, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma

2013
- “Percezione e Illusione, Arte Programmata e Cinetica”, Museo MACBA, Buenos Aires
- “Percezione e Illusione, Arte Programmata e Cinetica”, Museo MACLA, Buenos Aires

2014
- “Le Nuove Tendenze. Rivelazioni di un’Arte Percettiva e Sensoriale, Costruttiva e Interattiva”, 10 A.M. ART, Milano
- “Occhio Mobile: Lenuajes del arte cinetico italiano anos 50-70”, Corporacion Cultural Las Condes, Santiago del Cile
- “Arte Cinetica”, Museo di Santa Giulia, Brescia
- “Occhio Mobile: Lenuajes del arte cinetico italiano anos 50-70”, Museo MAC, Lima, Perù

2015
- “Occhio Mobile: Lenuajes del arte cinetico italiano anos 50-70”, CAC, Centro de Arte Contemporàneo, Quito, Ecuador

Opere in collezioni pubbliche | Werke in öffentlichen Sammlungen | Works in public collections

- Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma
- Collezione Peter Stuyvesant Art Foundation, Johannesburg
- Museo Antropologico y Pinacoteca, Banco central del Ecuador, Guayaquil
- Collezione “Disque Rouge”, Bruxelles
- Museo d’Arte Contemporanea, Termoli
- Museo d’Arte Contemporanea, Calasetta, Cagliari
- Museo d’arte del 900 “G. Bargellini”, Pieve di Cento
- Fondazione VAF, Francoforte
- Museo Mart, Rovereto
- Museo MACBA, Buenos Aires