



rivista online di arte contemporanea e critica

n. 17 dicembre 2017/marzo 2018

Immaginifica e inimmaginabile

La pittura stocastica di Sergio Lombardo

di *Simone Zacchini*

Eventualismo: un'avanguardia difficile

Chi come me si trova nella scomoda posizione di dover affrontare criticamente l'opera di Sergio Lombardo (Roma, 1939) si rende subito conto della difficoltà dell'impresa. E questo, soprattutto, per due motivi: in primo luogo, per ammissione dello stesso Lombardo, la sua arte costituisce un'avanguardia "difficile"; in secondo luogo, l'enorme mole di scritti dell'artista pubblicati sulla "Rivista di Psicologia dell'Arte" (nata nel 1979 nell'ambito del Centro Studi Jartrakor, da lui fondato nel 1977) espone le sue teorie in maniera molto più chiara di quello che potrebbe fare qualsiasi storico dell'arte. Come affrontare, allora, dal punto di vista storico-critico l'esegesi di un *corpus* di opere così complesso? Innanzitutto, comprendendo la posizione assunta dallo stesso Lombardo nei confronti dell'arte (o "non-arte"): egli, infatti, più che artista si definisce uno scienziato che si serve dell'opera d'arte per mettere in pratica le sue teorie sperimentali. Come ben sottolinea Maurizio Calvesi: «Offrendo egli stesso l'“interpretazione”, ovvero la spiegazione del proprio lavoro, Lombardo inibisce l'interpretazione altrui rivolta a definire la poetica, e ridicolizza in partenza chi la tenti. Egli vuole che le sue opere – è qui il punto – non suscitino interpretazioni esegetiche, ma reazioni; queste sì suscettibili, ma da parte sua, di interpretazione».¹

1 Maurizio Calvesi, "I 'fortuita eventa' di Sergio Lombardo", in Miriam Mirolla (a cura di), *Sergio Lombardo* (catalogo della mostra, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 1995), Università degli Studi "La Sapienza", Roma, 1995, p. 7. Nello stesso catalogo rimando anche alla conversazione sulla *Pittura Stocastica* fra Mirolla e Lombardo (pp. 79-81).

Queste reazioni comportamentali, che verificano la fruibilità “concettuale” dell’opera-stimolo, vengono analizzate dall’artista in quanto costituiscono l’“evento” stimolato dall’opera. Il valore artistico dell’evento sta nel suo essere scientificamente finalizzato ad ottenere un risultato attraverso l’analisi delle reazioni non conformistiche (eventualiste) indotte nello spettatore. *Passepartout* obbligato per entrare nell’opera di Lombardo è, dunque, la sua “teoria eventualista”,² attraverso cui il critico può comprendere a fondo la componente scientifica e sperimentale alla base delle sue realizzazioni e può tentare un’analisi di quella forma che lo stimolo dell’evento ha assunto nell’opera. È solo dopo aver compreso la rigida impalcatura teorica che sostiene le opere di Lombardo che il critico può farsi storico, provando a ricostruirne e a contestualizzarne l’evoluzione, un’evoluzione basata su un’infaticabile sperimentazione.

Pittura Stocastica: una pittura non astratta

Fra tutte le serie di opere in cui Lombardo si è cimentato a partire dai *Monocromi* del 1958, la *Pittura Stocastica* è quella su cui si è concentrato più a lungo. I primi esperimenti in tal senso nascono nel 1980 (le prime esposizioni sono del 1983) e la ricerca prosegue senza sosta tutt’oggi. Lo sviluppo della ricerca artistica di Lombardo è stato caratterizzato da una sorta di programmatica discontinuità e può essere raggruppato in cicli di opere ben distinti che dall’esordio con i *Monocromi* (1958-1961) arriva fino alla *Pittura Stocastica*, passando, ad esempio, per la famosa serie dei *Gesti Tipici* (1961-1963), dei *Supercomponibili* (1965-1968) o dei *Concerti di Arte Aleatoria* (1971-1975). Queste opere sembrano incoerenti fra loro dal punto di vista stilistico-formale, ma la loro coerenza è riscontrabile in relazione ai principi teorici dell’eventualismo. Apice di questa ricerca è la *Pittura Stocastica*, i cui prodromi possono essere rintracciati già in alcune opere della fine degli anni Settanta.

Con lo *Specchio Tachistoscopico con stimolazione a sognare* del 1979, Lombardo valutò l’efficacia di alcuni stimoli visivi generati da forme casuali, di tipo surrealista, come dei ritagli di cartoncino nero gettati a caso su un foglio bianco e poi fotocopiati così come erano caduti. L’artista aveva intuito che quelle forme ambigue offrivano un’infinita potenzialità interpretativa per gli spettatori, i quali interpretavano lo stimolo estetico

2 Sergio Lombardo, “La teoria eventualista”, in *Rivista di Psicologia dell’Arte*, Anno VIII, n. 14/15, Edizioni Jartrakor, Roma, 1987, pp. 39-42. Si vedano anche altri due scritti di Lombardo: “Eventualismo, la teoria delle differenze” (1997) e “Avanguardia eventualista” (1998), ripubblicati in Sergio Lombardo, *L’avanguardia difficile*, Lithos, Roma, 2004. Per una ricostruzione storica ampia rimando a: Paola Ferraris, *Psicologia e arte dell’evento. Storia eventualista 1977-2003*, Gangemi, Roma, 2004.

ciascuno in maniera diversa. Ricordiamo che secondo l'eventualismo lo stimolo estetico più efficace non è quello che viene interpretato in modo uniforme, ma quello che produce il massimo numero di interpretazioni possibili. Affascinato dalle molteplici reazioni che queste immagini senza senso suscitavano, Lombardo si pose il problema di come poterle "produrre" scientificamente, attraverso metodi automatici, senza che perdessero la loro capacità eventualista di stimolare la visione del pubblico in maniera eterogenea. Così nacque la *Pittura Stocastica*, in un ambito che prima di essere estetico è matematico: «Lo scopo dell'arte automatica che soddisfa la teoria eventualista, non è quello di trovare un metodo automatico per fare ciò che i pittori già fanno, o possono fare artigianalmente. Non è la creazione di un programma per poter eseguire al calcolatore ciò che prima si eseguiva col pennello, ma quello di inventare una procedura che crei delle forme inimmaginabili intuitivamente».3 Nei lavori prodotti dal 1965 al 1979 l'intervento del pubblico era pensato come un'attività fisicamente evidente, mentre nella *Pittura Stocastica* si attua attraverso i meccanismi cognitivi della sola percezione visiva. Ecco perché Lombardo non rinuncia a definirla "pittura", una pittura a cui ritorna dopo più di quindici anni dagli ultimi suoi quadri, gli *Uomini politici colorati* del 1963-1964. È necessario sottolineare, come fa ancora Calvesi, che questo particolare ritorno alla pittura di Lombardo nasca in controtendenza rispetto all'ampio ventaglio di ritorni al figurativo che proprio in quei primi anni Ottanta presero piede.4

Lombardo è andato definendo negli anni diversi metodi automatici di composizione fondati sull'applicazione di algoritmi di sorteggio. Egli ha dato vari nomi a queste procedure automatiche (come RAN, che sta per "pioggia di punti", o LAB, che sta per "labirinto stocastico"),5 ma quelli su cui si è cimentato più a fondo sono il metodo TAN, il cui nome deriva dal gioco cinese del *Tan-gram*, e il metodo SAT, che indica una saturazione del piano.6 I metodi che generano *Pittura Stocastica*, in funzione della loro variazione di complessità basata su strutture matematiche, possono rendere modulabili diversi parametri formali: le proporzioni tra i colori, la proporzione tra bianco e nero, la

3 Sergio Lombardo, "Due chiusure SAT", in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, Nuova Serie, Anno XXV, n. 15, Edizioni Jartrakor, Roma, 2004, p. 43.

4 Maurizio Calvesi, "Il caso e la forma, la pittura 'stocastica' di Sergio Lombardo come controtendenza ai ritorni al figurativo degli anni ottanta", in *Quadri e Sculture*, Anno IV, n. 22, SMAC Edizioni, Roma, 1996.

5 Per un approfondimento si veda: Sergio Lombardo, "Alcune procedure di arte automatica. Nonsense shapes, Pioggia di Punti, Metodo LAB, Mappe Minimali e di Heawood", in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, Nuova Serie, Anno XXIV, n. 14, Edizioni Jartrakor, Roma, 2003, pp. 61-71.

6 Per un approfondimento specifico rimando a: Sergio Lombardo, "Pittura Stocastica. Introduzione al metodo TAN e al metodo SAT", in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, Anno VII, nn. 12/13, Edizioni Jartrakor, Roma, 1986, pp. 17-45. Questo denso articolo era stato anticipato già da altri due studi di Lombardo, entrambi pubblicati sulla *Rivista di Psicologia dell'Arte*, Anno V, nn. 8/9, 1983: "Percezione di figure grottesche in alcune strutture casuali" e "Approssimazione alla struttura casuale assoluta".

percentuale di linee curve e rette, il grado di ordine e/o disordine, la continuità e/o la discontinuità. Il tutto con risultati che possono variare di molto l'uno con l'altro come si vede da un rapido confronto fra i primi esperimenti degli anni Ottanta, uno realizzato con metodo TAN [fig. 1], l'altro con metodo SAT [fig. 2].

Il primo è un collage su carta ottenuto con il metodo TAN, per cui si ritagliano dei fogli di carta nera che s'incollano su fogli di carta bianca attraverso una metodologia automatica di estrazione a sorte che simula matematicamente la caduta casuale dei ritagli sulla carta. Ogni realizzazione con metodo TAN si basa su programmi generativi di forme senza senso, ideati dallo stesso Lombardo per raggiungere determinati scopi estetici: quindi, non si tratta di arte casuale, anche se a prima vista sembrerebbe così.

Il secondo è una pittura vinilica su tela ottenuta con il metodo SAT che permette al quadro di essere colorato come una mappa le cui "regioni" nascono da una serie di punti estratti a sorte che, come fossero degli alberi, si evolvono da queste radici fino a saturare completamente lo spazio della superficie pittorica. A questo punto, intervengono altri algoritmi, derivati dalla teoria dei grafi, che ne permettono la colorazione.

Senza aver approfondito le impostazioni teoriche che sottendono alla realizzazione delle opere, si potrebbe pensare che, pur nella loro differente complessità, siamo di fronte a due opere di "pittura astratta", ma questa definizione non è esatta. Cerchiamo di capire perché analizzando singolarmente il termine "pittura" e l'aggettivo "astratta", partendo dal primo.

Di fronte a un quadro come *HIQ-SAT*, possiamo dire senza dubbi che, dal punto di vista tecnico, si tratta di un'opera pittorica: quello che vediamo è infatti una stesura di colori vinilici (applicata su tela con l'utilizzo di un pennello) che satura la superficie pittorica per mezzo di forme dai contorni definiti non sovrapposte. Ma, pur trattandosi chiaramente di pittura, c'è un elemento di complessità: si tratta di una pittura che nega l'atto creativo del dipingere; è una stesura automatica, una pittura tecnica e non preziosista, poiché nasce da un problema matematico e non espressivo. In questo caso il fare artistico si fonda sulla capacità di generare sperimentalmente immagini sorprendenti, mai viste, e prescinde l'abilità della mano del pittore: è un fare meccanico (come fosse una stampa) che sostituisce l'intuito geniale dell'artista e non l'abilità della sua mano.

Dopo aver chiarito questo punto, possiamo ad analizzare il suo essere pittura dal punto di vista formale e chiediamoci se si tratti di pittura "astratta". Possiamo subito rispondere in maniera categorica attraverso le parole dello stesso Lombardo: «Al contrario di quanto potrebbe pensare un osservatore superficiale, la pittura stocastica non è una pittura astratta, non vuole mostrare la bellezza "in sé" delle armonie matematiche, né ha uno

scopo espressivo o comunicativo dell'animo o della fantasia dell'artista. Si tratta invece di una ricerca sperimentale, scientificamente valutabile nell'ambito della teoria eventualista, che ha come scopo l'invenzione dello stimolo visivo più adatto a suscitare nello spettatore una specifica risposta interattiva: l'interpretazione proiettiva non conformista».7 Nel suo intento eventualista, dunque, Lombardo non cerca di scoprire i parametri che diano i risultati estetici migliori (la sua non è pittura rappresentativa) ma quelli che producano la massima quantità di interpretazioni diverse. Questa è l'“idea” espressa da quelle forme colorate dipinte sulla tela. Ma cosa si intende, allora, per “pittura stocastica”?

L'aggettivo “stocastico” (dal greco *στοχαστικός* «congetturale», propriamente «che mira bene, abile nel congetturare») deriva dal calcolo delle probabilità dove, come sinonimo di casuale, caratterizza gli enti matematici collegati a eventi aleatori. Più in generale, gli strumenti, le teorie e i modelli stocastici sono atti a descrivere e studiare situazioni che variano in base a leggi probabilistiche (e non deterministiche). Nell'ambito delle arti, il termine è stato adottato, a partire dagli anni Cinquanta del Novecento (si veda, per esempio, la “Teoria della Musica Stocastica” pubblicata nel 1956 da Iannis Xenakis), per riferirsi all'implicazione di elementi di casualità o di procedimenti aleatori nel momento della realizzazione (o della fruizione) delle opere. Lombardo ha, dunque, applicato alla pittura questi modelli matematici che modulano il caso e lo ha fatto attraverso una lunga ricerca che continua ancora oggi.

Guardare attentamente: un caos non casuale

Per comprendere criticamente la particolarità di questo tipo di pittura c'è bisogno di conoscere a fondo – come anticipato – i metodi compositivi che hanno portato alla realizzazione delle opere. Eppure, proprio per le sue caratteristiche eventualiste, si tratta di una di pittura dalla forte componente immaginifica che la rende leggibile da chiunque. L'apparente disordine superficiale del *random pattern*, che solo a uno studio più approfondito rivela una serie di complesse variabili, lavora anche sulla mente di quello spettatore che, pur non cogliendone l'ordinata scientificità, lo interpreta sensatamente proiettandovi contenuti personali inconsci o latenti. L'intervento dello spettatore avviene mediante la semplice attività del guardare, un guardare sempre più “attivo” che, con l'allungarsi del tempo di osservazione, fa emergere nel caos apparente del quadro degli

7 Sergio Lombardo, “Pittura Stocastica: tassellature modulari che creano disegni aperti”, in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, Nuova Serie, Anno XV, n. 3/4/5, Edizioni Jartrkor, Roma, 1994, p. 64. Da notare come questo testo compaia per la prima volta, con il titolo di “Pittura Stocastica”, nel catalogo della XLV Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia del 1993, in una sezione dedicata alle relazioni fra John Cage e l'Italia.

“attrattori” non univoci che funzionano come porte di accesso all’inconscio. Si potrebbe pensare a un parallelo con le famose *Macchie di Rorschach*, ma è lo stesso Lombardo che ne spiega la diversità: «Lo scopo della pittura stocastica non è quello di dimostrare l’esistenza di effetti proiettivi durante la contemplazione di alcune forme irregolari, ma quello di ricercare sperimentalmente, nel dominio sterminato dell’irregolarità, quelle strutture visive che, essendo maggiormente estranee all’esperienza precedente, stimolano la massima attività interpretativa». ⁸ Il dinamismo psico-percettivo delle opere coinvolge interattivamente ogni osservatore il quale, per cause non consapevoli, svolge un lavoro d’interpretazione del tutto personale dello stimolo stocastico. Quindi, la *Pittura Stocastica* stimola eventi percettivi che non sono espressione dell’artista, ma espressione dello spettatore: «Le varie istanze psichiche, le censure, l’immaginazione, i desideri, i conflitti inconsci, interagiscono e producono nella mente dello spettatore percezioni arbitrarie, scenette o figure di contenuto imprevedibile e sempre diverso, legate alla irripetibile soggettività di ciascun individuo, alla sua storia, all’evoluzione dei suoi interessi e della sua sensibilità emotiva». ⁹

La *Pittura Stocastica* sollecita l’osservatore a guardare “attivamente”, ¹⁰ smontando e rimontando soggettivamente le infinite configurazioni possibili, mettendo in pratica quel principio di ascendenza futurista che voleva “porre lo spettatore nel centro del quadro”, ma rendendolo più complesso. Ciò è ben sottolineato da Miriam Mirolla, che aggiunge: «Forse, l’interesse e il segreto del coinvolgimento nella *Pittura Stocastica* risiede proprio nella estrema libertà e distanza dalle forme più familiari del mondo che quella pittura offre, trasformandosi *ad infinitum* sotto il nostro sguardo. Una pittura che, essendo essenzialmente estranea all’esperienza umana, attende senza fretta i molteplici eventi interpretativi da parte del pubblico». ¹¹ La forza di queste immagini espressamente ambigue è data dalla loro capacità di scatenare segnali perturbanti che portino lo spettatore a reagire, come già avveniva in maniera perentoria con i *Gesti Tipici*, ma la particolarità della *Pittura Stocastica* è affidata alla misurazione di questi effetti: «Se infatti la contemplazione estetica autorizzasse tutte le associazioni libere e tutti i viaggi

⁸ Sergio Lombardo, “Pittura Stocastica: tassellature modulari che creano disegni aperti”, op. cit., p. 64.

⁹ Andrea Tugnoli, “Sergio Lombardo oggi. Conversazione con Sergio Lombardo” in Id. (a cura di), *Sergio Lombardo*, Christian Maretti Editore, San Marino, 2009, p. 20. Si veda anche: Sergio Lombardo, “Interpretazioni e preferenze di strutture casuali”, in *Rivista di Psicologia dell’Arte*, Nuova Serie, Anno XV, nn. 3/4/5, Edizioni Jartrkor, Roma, 1994, pp. 35-40.

¹⁰ *Sergio Lombardo. Guardare attentamente* (catalogo della mostra, Napoli, Studio Morra, 1988), Jartrakor - Studio Morra, Roma, 1988.

¹¹ Miriam Mirolla, “Porre lo spettatore nel centro del quadro”, in Id. (a cura di), *Sergio Lombardo. Tre Serie Pittoriche dal 1958 a oggi* (catalogo della mostra, Roma, Galleria De Crescenzo & Viesti, 2007), Edizioni Carte Segrete, Roma, 2007, p. 11.

interpretativi allo stesso modo, non vi sarebbe più alcuna differenza fra stimolo e stimolo, né vi sarebbe alcun bisogno di quella particolare classe di stimoli che chiamiamo “arte”». ¹²

Mappe e tilings: una ricerca che continua

Tutte le procedure automatiche inventate negli anni da Lombardo si applicano a disegni iscritti su un toro (nella geometria topologica, è così chiamata una superficie a forma di ciambella generata da una circonferenza che ruota intorno a una retta ad essa complanare ed esterna) o, addirittura, su un bitoro.¹³ Per questo motivo, una parte della ricerca è sfociata naturalmente nella creazione di pavimenti a disegno continuo attraverso l'uso di mattonelle stocastiche (*stochastic tiles*). Il disegno su ciascuna di queste mattonelle quadrate è creato attraverso un algoritmo in grado di deformare a caso figure piane e si combina con quello sulle successive mattonelle in quattro modi possibili. In tal modo, il disegno d'insieme del pavimento è un disegno ciclico che cambia e non s'interrompe mai.¹⁴ Il metodo TAN e il metodo SAT continuarono a evolversi per i primi anni Novanta ma, nel 1995, gli interessi di Lombardo si distaccarono dai metodi stocastici per orientarsi verso le teorie della colorazione di mappe, che lo hanno occupato fino al 2003. Il *Teorema dei quattro colori*, secondo cui sono sufficienti quattro tonalità per colorare qualsiasi mappa planare facendo in modo che regioni adiacenti non abbiano lo stesso colore, viene applicato da Lombardo alla superficie del toro. In questo modo egli ha cercato di affrontare sperimentalmente il problema estetico della colorazione di mappe, riducendo il campo di ricerca alle cosiddette *Mappe minimali toroidali* (a 5, 6 e 7 colori) fino ad arrivare alle *Mappe di Heawood* (a dodici o a ventiquattro colori). Queste realizzazioni [fig. 3 e fig. 4] dimostrano proprietà geometriche particolari che non hanno ridondanze, nemmeno nel tipo di colorazione, anch'essa minimale. È lo stesso Lombardo a spiegare l'evoluzione della sua ricerca: «Fra le immagini stocastiche erano state preferite quelle in cui c'era una simulazione di prospettiva. La presenza di vertici con 3 spigoli adiacenti (di grado 3) erano la causa dell'effetto prospettiva. Per aumentare l'effetto prospettiva disegnai mappe stocastiche con tutti i vertici di grado 3. Ad un certo punto mi resi conto che una mappa con tutti i vertici di grado 3, le cui regioni non possono essere colorate con meno di n colori

¹² Sergio Lombardo, “Pittura Stocastica: tassellature modulari che creano disegni aperti”, op. cit., p. 65.

¹³ In geometria topologica il bitoro è una superficie a forma di ciambella con due buchi, detta anche sfera con due manici. Nella pratica di Lombardo sta a definire un “toro bidimensionale”, indicato con il simbolo T^2 (che non va letto come T alla seconda, ma come, appunto, toro a due dimensioni). Si tratta di un toro tagliato all'equatore esterno e aperto a cilindro che poi viene a sua volta tagliato in lunghezza e aperto a rettangolo (Sergio Lombardo in conversazione con l'autore, ottobre 2017).

¹⁴ Un reale pavimento stocastico fu installato nel 1996 presso la galleria AAM di Roma, impiegando 6 mattonelle curve scelte fra le 72 disponibili.

e le cui regioni non sono più di n , è una *mappa minimale*. Il numero n non può essere superiore a 4 se la mappa è planare, non superiore a 7 se la mappa è toroidale, non superiore a $6m$ se la mappa è una mappa di Heawood (m è il numero di regioni non connesse di una mappa di Heawood, non superiore a $6m+1$ se la mappa è una mappa di Heawood iscritta su un toro».¹⁵

A ben vedere, tutto il lavoro dedicato alle mappe si può considerare un approfondimento di alcune questioni legate alla sperimentazione del metodo SAT che, già nel 1986, Lombardo indicava come generatore di «carte geografiche formate da paesi le cui frontiere sono stocasticamente frastagliate».¹⁶ E infatti, nel primo decennio del XXI secolo, il frutto di questo lavoro sulle mappe ricombinato alla *Pittura Stocastica* ha dato vita alle cosiddette *Mappe Stocastiche Complesse* che hanno inaugurato una nuova fase della ricerca di Lombardo. Questo tipo di immagini stocastiche, approssimandosi statisticamente a un perfetto disordine formale e non privilegiando alcuna forma, si prestano a un ulteriore approfondimento del problema, poiché portano alla realizzazione di forme estremamente complesse che con la *Pittura Stocastica* precedente alle *Mappe* erano difficilmente realizzabili. Lombardo ha lavorato sulle *Mappe Stocastiche Complesse* fino al 2009, quando è tornato ad affrontare la costruzione di superfici costituite da tassellature stocastiche (*stochastic tilings*), aprendo la ricerca a nuove immagini ancora più complesse [fig. 5], sempre accompagnate dai suoi puntuali scritti teorici pubblicati sulla “Rivista di Psicologia dell’Arte”.¹⁷

Osservando come le varie “tecniche” di *Pittura Stocastica* vengano recuperate a distanza di anni, capiamo come questa incessante ricerca si evolva in maniera non lineare bensì sperimentale, con risultati tuttora in evoluzione. Siamo di fronte a opere pittoriche che costituiscono un sofisticato stimolo visivo che agisce sul piano della realtà dell’osservatore. Opere di un’arte viva, difficile, nella cui estrema coerenza continua a evolversi l’eventualismo.

15 Sergio Lombardo, “10 opere e una teoria”, in *Rivista di Psicologia dell’Arte*, Nuova Serie, Anno XXIII, n. 13, Edizioni Jartrakor, Roma, 2002, p. 21. Per un approfondimento specifico sulle mappe di Heawood rimando a Sergio Lombardo “12x12” *mappe di Heawood* (catalogo della mostra Firenze, BZF Vallecchi, 2004; Milano, Fondazione Mudima, 2004), Vallecchi, Firenze, 2004.

16 Sergio Lombardo, “Pittura Stocastica. Introduzione al metodo TAN e al metodo SAT”, op. cit., p. 32.

17 Si veda, ad esempio: Sergio Lombardo, “3-4-5-Chromatic minimal stochastic tiles”, in *Rivista di Psicologia dell’Arte*, Nuova Serie, Anno XXXV, n. 25, Edizioni Jartrakor, Roma, 2014, pp. 5-15.

IMMAGINI:

1. Sergio Lombardo, *TAN*, 1983, collage su carta, 100 x 70 cm
2. Sergio Lombardo, *HIQ-SAT*, 1987, vinilico su tela, 300 x 200 cm
3. Sergio Lombardo, *Mappa minimale toroidale ettacromatica*, 1998, vinilico su tela, 140 x 90 cm
4. Sergio Lombardo, *Mappa minimale cilindrica di Heawood a 12 colori*, 2003, vinilico su tela, 210 x 150 cm
5. Sergio Lombardo, *V-RAN*, 2013-2014, vinilico su tela, 300 x 200 cm

Per tutte le immagini: Courtesy l'artista e Galleria 1/9unosunove, Roma