

## ARTE PROGRAMMATA di L. Vinca Masini

*Va crescendo l'interesse, da parte di artisti e di critici, per questo campo di esperimenti e ricerche, cui il nome di «arte programmata» dà una suggestiva ed approssimativa definizione. Nuovi sviluppi stanno maturando. Dei valori e dei limiti di queste ricerche, delle origini e delle possibili applicazioni ed estensioni, dei protagonisti, queste pagine danno uno scorcio.*

Arte programmata, Arte cinetica, Arte visuale: sono i termini coi quali si definisce, nelle sue diverse caratterizzazioni, questo settore di ricerche operative sull'arte che sembra volerne spostare i confini verso nuove dimensioni, e farsi interprete di una mutata interpretazione della realtà, proponendo nuove possibilità di visione e nuovi modi di linguaggio.

Se si vuol poi parlare di «opera aperta», la definizione «di forma costituita da una *costellazione* di elementi in cui l'osservatore individui, secondo una *scelta* interpretativa, i vari collegamenti possibili, e quindi le varie possibilità di configurazioni diverse – al limite, intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi»<sup>1</sup>, deve allargarsi fino ad includere, in questo senso, anche ogni manifestazione artistica di tipo neoconcreto o meglio di tipo neogestaltico, del quale le opere di cui parliamo sono partecipi, ma che comporta un altro genere di riferimenti e di metodi di giudizio.

Si potrebbe obiettare – concludevamo con Bruno Munari, uno dei protagonisti e dei pionieri di queste tendenze in Italia, che compie, si potrebbe dire, funzione catalizzatrice – che ogni opera d'arte è sempre stata «programmata», quando si intendeva per programma l'intenzionalità di una conduzione formale che porti certi risultati percepibili e comprensibili; e che ogni opera d'arte è sempre stata cinetica – almeno virtualmente – nel senso della molteplicità di condizioni di visione, secondo l'angolo visuale, secondo la luce, la distanza, ecc.; e che ogni opera è sempre stata visuale, perciò «aperta», perché postula l'intervento diretto dello spettatore (o fruitore), che la interpreti e ne partecipi. Basterebbe a spiegare questo concetto il fatto che ogni momento storico diverso porta ad una diversa interpretazione critica, ad una diversa lettura delle opere del passato.

In questo senso la Venere di Milo è *opera programmata* – perché svolta secondo una virtualità formale che ne moltiplica i contenuti linguistici, nel senso che ad una visualizzazione globale si aggiunge (o si contrappone) una visione ravvicinata dei particolari, ed ogni visione successiva presuppone la permanenza della precedente; nel senso che ha alcuni punti di vista prestabiliti (cioè secondo una costante); è *opera cinetica* perché varia col variare della prospettiva visuale; è *opera aperta* perché si svolge in un rapporto dialettico con l'osservatore, tanto che, al limite, si potrebbe dire che, non esistendo l'osservatore, l'opera non esiste.

Ma queste opere – dice Munari, che ha come pochi la facoltà di ridurre all'essenziale gli estremi dei problemi, di mostrarti l'evidenza dei fatti quasi si fosse scoperta da sé, ogni volta, con una chiarezza disarmante – sono *più aperte, più cinetiche, più programmate* delle altre.

Perché la loro *apertura* è diretta e non virtuale, dovendo lo spettatore intervenire non più servendosi dell'occhio come tramite e intermediario tra l'opera e la rappresentazione intellettuale che egli se ne forma, ma più attivamente; l'occhio deve avere una parte attiva nell'apprendimento e nella scoperta progressiva dell'opera.

Perché il loro *fattore cinetico* è effettivo («Arte cinetica. Forma d'arte plastica nella quale il movimento delle forme, dei colori, dei piani, è il mezzo per ottenere un insieme mutevole. Lo scopo dell'arte cinetica non è quindi quello di ottenere una composizione fissa e definitiva»)<sup>2</sup>.

Perché la loro *programmazione* prevede una trasformazione da compiersi in un quadro temporale relativo, e, almeno parzialmente, indeterminato. In altri termini, opera programmata è quella che

1 Dal catalogo della mostra organizzata da Bruno Munari allestita nel negozio Olivetti a Milano, nel maggio '62.

2 Dal catalogo della mostra organizzata da Bruno Munari allestita nel negozio Olivetti a Milano, nel maggio '62.

presenta una successione di situazioni visuali diverse che si ordinano secondo uno svolgimento cronologico imprevedibile, sia pure con varianti in un ambito di situazioni che possono essere più o meno previste completamente dall'autore (secondo, dunque, una funzione  $x$  o  $n$ ).

L'opera conserva, tuttavia, anche con una programmazione molto elaborata, e quindi prevista al massimo, un carattere di instabilità che le dà una sua vita propria.

Instabilità che è naturalmente più grande, più complessa e più manifesta ancora nelle opere mobili, nelle quali l'imprevedibilità di certi fenomeni esteriori (movimento d'aria, grado di calore, variazioni luminose ambientali o locali, ecc.) introduce un fattore di indeterminatezza evidentissimo.

Se è vero che la ricerca delle origini di fenomeni di arte cinetica ci porterebbe assai lontano (dovremmo dire con Raghianti «fenomeni sempre esistiti, dalla preistoria in poi. Sempre esistiti solo come fenomeni spettacolari... ma proprio d'espressione visuale implicante il movimento od esaurienti solo nel movimento»)<sup>3</sup>, è anche vero che esperienze di questo genere, oggi, si debbono inquadrare in tutta una nuova impostazione del concetto di arte, che non ha più come termine di confronto l'eternità, ma l'instabilità, l'insicurezza, l'angoscia esistenziale che all'arte derivano da un rovesciamento completo della configurazione del mondo, della vita, dei rapporti umani; dall'urto tra la precarietà delle cose, lo sbigottimento di fronte alle spaventose e meravigliose capacità della scienza e della tecnica, e il bisogno, nell'uomo, di salvare i propri miti più radicati, le proprie misere o grandi speranze.

In campo estetico i diversi revivals denunciano la necessità di trovare valori e significati stabili alle azioni umane. Da un lato il ritorno all'immagine dell'uomo o ai suoi simboli avviene in chiave di denuncia o di mitizzazione dei simboli (*nuova figurazione* da una parte, *realismo d'oggetto*, *pop art* dall'altra).

D'altro lato la necessità di ritrovare una misura di esattezza («La più grande libertà nasce dal più grande rigore» - Vasarely), di rifarsi alla «definizione di un oggetto-archetipo che contenga in *nuce* la possibilità di tutti gli altri; l'oggetto (come) dimostrazione o verifica di un metodo»<sup>4</sup> porta alle correnti neogestaltiche e neocostruttiviste.

Nell'ambito di queste, con più dichiarata intenzionalità di inserimento nelle strutture attuali, l'arte programmata, cinetica, visuale, tenta non solo il recupero, ma l'inglobamento dei metodi scientifici e tecnici nell'ambito del suo operare stesso, di assumerne i mezzi a fine estetico: di uccidere il demone della scienza facendone una sorta di mostro addomesticato, di meraviglia e di gioco raffinato per intellettuali, per lettori di Robbe-Grillet, ma anche per inserirsi nella vita di ogni giorno, uscendo, come arte, dall'isolamento e dalla morte dei musei, come scienza dai laboratori, come tecnica dalle applicazioni negli oggetti d'uso. Di qui i termini di *programmazione*, preso dalla sfera economica, di *serialità* delle opere (appunto, moltiplicabili, non nel senso della copia ma nella replica esatta dello stesso oggetto), tratto dall'ambito dell'industrial-design e della produzione industriale; di qui il riferimento al *metodo operativo di gruppi*, tratto dal *team* dell'architettura americana. Il rischio è quello di una mitizzazione a rovescio – o forse la necessità; chissà che proprio da questi nuovi miti non possa, alla fine, scaturire la salvezza del mondo!... E sarà nella «destinazione» delle opere, nella loro «utilizzazione» a livello pratico, nella loro possibilità di inserimento nelle strutture del mondo attuale, nella loro capacità di modificazione del panorama quotidiano che potrà situarsi la loro possibilità di salvezza (e quella della salvezza dell'arte e, con essa, dell'uomo «storico» secondo la definizione di Argan, – si veda il recente convegno di artisti, critici e studiosi d'arte a Verucchio). In questo senso ci interessano le ricerche condotte a livello di soluzione edilizia di Enzo Mari (vedi Premio In-arch 1964, progetto Mari-Morassuti), quelle a livello urbanistico di Vjenceslav Richter, quelle di «provocazione visuale» di Getulio Alviani per un *Kindergarten* di Leverkusen, in collaborazione con Scheggi, e con pedagoghi, psicologi, tecnici; e anche le ricerche che il Centro di Cibernetica di Milano (col prof. Caccato) va conducendo sul

3 C. L. Raghianti, «Ieri, Oggi, Domani» in *Critica d'Arte* n. 61, a. XI.

4 G. C. Argan, «Aleatorio e Programmato» in *Terzo Programma*, n. 1, 1964.

piano visuale attraverso l'elaborazione di catene operative, con alcuni gruppi di artisti italiani (si veda il Gruppo V di Rimini – Lenzi, Dasi, Parini, Tedioli, Valentini, Ricci, Villani).

È chiaro che, una volta preso in esame il problema generale, una volta indagate le ragioni storico-ambientali, culturali, sociologiche del manifestarsi e del rapido diffondersi di questo tipo di ricerca artistica, si impone l'analisi «nella loro realtà e nei loro processi concreti (delle opere), perché solo il carattere, obbiettivamente ricostruito, di questi processi, documenta, non per sovrapposizione esterna, ma direttamente per verità di elaborazione interna, la loro problematica, artistica e non artistica»<sup>5</sup>

È ancora un problema di personalità, di creatività artistica. Ed è chiaro che gli artisti di queste correnti, pur impostando, e non tutti, il loro discorso come problematica di gruppo, non rifiutano affatto l'intervento creativo individuale, la personalità. Nel manifesto-dichiarazione di Karl Gerstner, che qui citiamo, al paragrafo: «Noi vogliamo che l'idea sia soggettiva, cioè: nuova, la realizzazione oggettiva, cioè: anonima» è evidente l'esigenza dell'intervento della personalità; solo che il fatto della realizzazione oggettiva, cioè di gruppo, non implica necessariamente l'anonimità. A parte l'affinità di ricerca che accomuna i gruppi, ci sembra che la coscienza di gruppo preveda l'accettazione concorde (e la discussione collettiva) dell'idea del singolo, che diviene così «il prodotto di un'analisi critica», perché solo «riproducendo nell'operazione artistica il modo dell'operazione produttiva umana si può tracciare uno schema di procedimento estetico fruibile nella sfera più vasta della produzione sociale»<sup>6</sup>. In qualche caso si può rendere necessaria la collaborazione esecutiva, e quindi anche l'intervento a livello di idee. Ma è anche evidente che un'opera alla quale concorrono più individui, porterà qualcosa di diverso da un'opera individuale, senza peraltro guadagnarsi necessariamente un attributo di anonimità.

L'analisi delle opere e delle personalità isolate e nei gruppi è stata, in queste pagine, soltanto indicativa e sommaria.

## SULLE ORIGINI DELL'ARTE CINETICA

Sulle origini dell'arte cinetica riportiamo un brano di Umbro Apollonio, che ha dedicato all'argomento una indagine specifica e continuata (dalle presentazioni ai cataloghi delle mostre internazionali, ai saggi su varie riviste). Il brano trascritto è tratto da «Ipotesi su nuove modalità creative», in «Quadrum» n. 14, 1963: «Per quanto attiene all'effettivo movimento visualizzato pare opportuno osservare che esso ha ascendenze molto lontane nei secoli, da far risalire fino ai congegni di Erone di Alessandria vissuto nel 1° secolo av. Cr. Si danno poi, un po' in tutte le epoche, esempi di ordigni che hanno finalità magiche, rituali o mondane. La Domus Aurea di Nerone era anche fornita di dispositivi mobili e il Palazzo di Costantinopoli vantava molti giochi meccanici. Le storie raccontano che nel X secolo d. Cr. il trono di Costantino VII si alzava al ruggito di due leoni di bronzo, mentre tra gli alberi pure di bronzo che lo fiancheggiavano cantavano uccelli meccanici. Il Medioevo islamico è ricchissimo di invenzioni e d'oggetti in movimento, né meno nota è la genialità degli automi indiani e cinesi il cui carattere è massivamente fantastico. Esiste poi, già nel 1200 un trattato sugli automi di al-Gazari, che si serve pure degli insegnamenti di tradizione alessandrina e bizantina come di un testo arabo, andato perduto. Ora, in questi casi e negli altri reperibili in tempi successivi, il manufatto (orologi, androidi, giuochi d'acqua) molte volte non supera la limitata area di una produzione curiosa, ma diversi esempi si segnalano tuttavia per qualità eccezionali di attrattiva artistica, e proprio questi provano che arte e tecnica possono allearsi per una creazione estetica. Tale *unicum* rivela la sua realtà in forza del suo movimento, perché solo così visto esso, nello scomporre e ricomporre un ritmo, provoca le emozioni che, per efficacia

---

5 C. L. Ragghianti, op. cit.

6 G. C. Argan, op. cit.

suggestiva, sono paragonabili a quelle instaurate dalla danza o da altro spettacolo che esclude da sé una esistenza statica: diciamo teatro o film. Che poi la forma artistica non debba essere di necessità immobile, l'aveva già detto Alberto Magno sette secoli fa, e quindi nulla vieta di riferirsi al filosofo domenicano per ammetter la validità di ciò che si propone di attuare il Gruppo T quando asserisce, in occasione delle sue prime manifestazioni pubbliche, che considera la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione. Né in modo diverso si esprime il "Group de Recherche d'Art Visuel" che, contro le categorie dell'estetica convenzionale, si propone di mettere in valore l'instabilità visuale e il tempo della percezione» (Umbro Apollonio).

Quanto ai riferimenti più diretti e vicini di queste esperienze occorre rifarsi a Balla, Depero, Prampolini, a Tatlin, Duchamp, alle opere didattiche per il Bauhaus di Moholy-Nagy, a Picabia, soprattutto alle ricerche di fotodinamica futurista di Anton Giulio Bragaglia, alla scena mobile, alle macchine inutili di Munari ('33, '34), alle ricerche cinematografiche da Hans Richter a McLaren (nonché alle più recenti scenografie per balletti con sculture cibernetiche di Nicolas Schöffer). Bisogna rifarsi a Calder, ai suoi «mobiles» e al suo inserimento nell'opera del movimento naturale degli alberi e delle foglie (il primo scultore degli alberi, lo definisce Munari), a Vasarely, che dal '38 ricerca effetti di movimento insistendo sulle possibilità offerte dalle sensazioni ottiche («Se l'arte» egli scrive «voleva essere ieri *sentire e fare*, può essere oggi *concepire e far fare*. Se la conservazione dell'opera risiedeva, fino a ieri, nell'eccellenza dei materiali, nella perfezione della loro tecnica, e nella maestria della mano, si ritrova oggi nella coscienza di una possibilità di *ricreazione*, di *moltiplicazione*, e di *espansione*. Così scomparirà con l'artigianato il mito del pezzo unico e trionferà infine l'opera divulgabile grazie alla macchina. Non temiamo i nuovi utensili di cui le tecniche ci hanno dotato. Non possiamo vivere autenticamente che nel nostro tempo. Bisogna poter diffondere largamente per rispondere all'immenso appello che ci giunge dal mondo»).

Si arriva alle sculture cinetiche di Horriet Heiner (1941), alle prime opere geometriche a motore di Jean Tinguely, 1948, alla scultura mobile di Mary Viera del 1949, ai quadri in movimento e trasformabili di Jacoov Agam, 1953; ma già Enzo Mari, nel '52, aveva esperito opere programmate, sia pure di cinesi virtuale, di tipo concreto. Si possono citare ancora i quadri in movimento di Pol Bury, 1953, ancora Munari con le sue proiezioni dirette e polarizzate del 1953.

Del '55 è la macchina a motore solare di Charles Eames; del '56 le ricerche di Karl Gerstner, e ancora di Mari e Len Lye, di Dieter Rot, di Soto. Aggiungeremo, sia pure di altra natura, le ricerche di Kosice e Vardanega in Argentina, del '50 circa, dell'americano Thomas Wilfred, alle quali si collegano le esperienze con la luce di Mack e Piene. E ancora Malina e Nicolas Schöffer, con la grande facciata luminosa, di 1500 m<sup>2</sup>, del palazzo dei Congressi di Liegi, contro la quale si proiettano forme colorate in movimento e con la Torre cibernetica dello stesso palazzo (ma le sue ricerche cinetiche, prima di trovare una destinazione a livello urbano, risalgono al '47). In questo settore di destinazione pratica ricordiamo il «murale» dell'Ydro-Quebec di Montréal del canadese Jean-Paul Mousseau, un pannello trasparente con una composizione di tipo astratto-informale, che varia continuamente a mezzo di un'illuminazione complicatissima, con una variabilità programmata a oltre 200 anni, posta dietro il grande pannello.

Si arriva così al '59-'60 con la nascita del Gruppo N a Padova (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi), oggi disciolto; del Gruppo T a Milano (Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Grazia Varisco), del Group de Recherche d'Art Visuel in Francia, Argentina, Spagna (Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yvaral), e all'affermarsi dell'Equipo 57 in Spagna (Juan Cuerca, Angel Duart, José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano).

L.V.M.

## Arte programmata: alcune delle mostre dal 1952 al 1964-65

- 1952 – Milano, Galleria Annunciata: mostra del MAC con opere in movimento, opere trasformabili, modulatori di spazio, arte organica
- 1955 – Parigi, Galleria Denise René: mostra “Le mouvement”
- 1959 – Anversa, Galleria G. 58 Hessenhuis: mostra “Vision in motion”.
- 1959 – Parigi: 1<sup>a</sup> mostra di opere animate e moltiplicate MAT
- 1960 – Milano, Danese: mostra di opere animate e moltiplicate MAT
- 1960 – Zurigo, Kunstgewerbemuseum: “Kinetische Kunst”
- 1960 – Tokio, The National Museum of Modern Art: proiezioni a luce polarizzata di Bruno Munari con musica elettronica di Tony Takemitsu
- 1961 – Amsterdam, Stedelijk Museum, “Bewogen Beweging”
- 1961 – Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti, “Nove tentantije
- 1961 – Stoccolma, Moderna Museet: “Rörelse i Konstern”
- 1961 – Copenhagen, Louisiana Museum: “Bevaegele i kunsten”
- 1961 – Tokio, Minami Gallery: mostra del Gruppo T
- 1962 – Parigi, Milano, New York: mostre del “Groype de Recherche d'Art Visuel”
- 1962 – Leiden, Rijksmuseum: “Neuwe Tendenzen”
- 1962 – Leverkusen, Städtisches Museum: “Structures”
- 1963 – Parigi, Biennale: mostra del “Groupe de Recherche d'Art Visuel”
- 1963 – San Marino, Biennale: mostra del “Groupe de Recherche d'Art Visuel”, del Gruppo N, del Gruppo T, dell'Equipo '57, di Mari, Munari, Getulio Alviani, del Gruppo Zero di Düsseldorf.
- 1963 – Düsseldorf, Goppinger Galerie: “Arte programmata”
- 1963 – Zagabria, Suvremene Umjetnosti: “Nuova Tendenza”
- 1963 – Milano, Galleria Cadario: mostra “oltre la pittura, oltre la scultura”
- 1964 – Venezia, Fondazione Querini Stampalia: mostra “Nuova Tendenza”
- 1964 – Parigi, Musée des Arts Décoratifs: mostra “Nouvelle Tendance”
- 1964 – Venezia, XXXII Biennale: Gruppo N, Gruppo T, Mari, Getulio Alviani, Le Parc, Mavigner, Soto
- 1964 – Anversa, Arena Centrum: mostra “Integratie '64”

Si aggiungono le personali di Mari, Munari, Getulio Alviani, in Italia ed all'estero. E le mostre degli stessi, con Dadamaino e i Gruppi N e T, che han avuto lungo questa estate a cura della Olivetti a Londra (RCA Galleries) e in America. La mostra Olivetti in America si è aperta in luglio al Loeb Student Center della new York University, e cirolerà negli Stati Uniti fino all'aprile del '66.

A parte ricordiamo, nel '64, la mostra “44 Protagonisti della visualità strutturata” alla Galleria Lorenzelli di Milano (aprile-maggio); la piccola mostra audio-visiva di opere programmate, concrete, alla saletta USIS di Firenze, come complemento di un programma di musiche elettroniche e concrete del Maestro Gelmetti e dello Studio fonologico di Firenze (Maestro Grossi). Aprile: la mostra a premio “Strutture di visione” tenuta ad Avezzano, dove le opere programmate erano allineate, in una indagine di proposta, ad opere neoconcrete e geometriche.

Nel 1964-'65. la mostra “Proposte di strutture visuali e sonore” allestita da Umbro Apollonio con musiche di Gelmetti e Grossi, a cura della galleria “La Polena” di Genova e di Germano Celant gira attraverso la città di Palermo (Galleria “Il Chiodo”), Firenze (Galleria “Proposte”), Genova (Galleria “La Polena”), Roma, Napoli, Verona, Milano, Torino, Bolzano, e comprende, accanto ad opere programmate, opere neoconcrete. Segnaliamo al Museum of Modern Art di New York, la mostra “The responsive eye”, diretta da William C. Seitz, che si inaugura il 25-2-'65 e toccherà le città di St. Louis, Srattle, Pasadena e Baltimore, nel corso dell'anno.

## Personaggi e gruppi

*Bruno Munari*

La figura di Bruno Munari è tanto nota e la sua attività, di artista e di promotore, tanto ampia, che ci è impossibile riassumerle qui in poche righe. Chi non ricorda le sue “macchine inutili”, le sue “sculture da viaggio” – ironica, mai amara accettazione della labilità delle cose e simbolo di demitizzazione dell'arte –; e i suoi “libri illeggibili”? E le sue continue invenzioni? Domus ne ha seguito gli episodi nel tempo, e nei campi diversi, dal design alla grafica, al film. Nell'ambito delle ricerche è preminente. Citiamo qui, per il momento, un suo breve testo sull'argomento.

“Noi tutti conosciamo i mezzi e le tecniche tradizionali che hanno dato corpo a molte visioni di artisti di tutti i tempi. Sappiamo che con questi mezzi si ottengono immagini a due o tre dimensioni reali (pitture o sculture) e sappiamo che queste immagini sono soggettive, statiche, uniche e definitive. Sia che si tratti di riproduzioni della natura visibile, di interpretazioni personali, di impressioni, di stilizzazioni, deformazioni della stessa natura visibile o addirittura invenzioni di rapporti e di equilibri cromatici, formali e volumetrici come nel caso dell'arte astratta.

Sappiamo anche che l'arte è sempre la stessa anche se cambiano i mezzi e le tecniche per rappresentarla, che anche cambiando i mezzi l'arte non cambia, che l'arte non è il mezzo e il mezzo non è l'arte. Si potrebbe benissimo affermare che ogni intuizione artistica ha, in assoluto, il suo mezzo ideale, più adatto che altri per farsi conoscere e che non tutta l'arte visiva deve forzatamente essere pittura o scultura.

Col mutare dei tempi muta la sensibilità dell'uomo: una immagine statica, unica e definitiva, non contiene quella qualità di informazione sufficiente a interessare lo spettatore di oggi, abituato a ricevere nell'ambiente in cui vive, molti e diversi stimoli simultanei provenienti dalle più variate fonti. Nasce da ciò l'arte programmata che ha come ultimo scopo quello di produrre non una sola immagine soggettiva e definitiva, ma tutta una moltitudine di immagini in continua variazione. La “programmazione” di queste opere che necessariamente, per ragioni di tecniche e di limiti, non sono più pitture o sculture, va intesa nel senso che ogni autore sceglie una particolare materia, delle combinazioni strutturali, cinetiche, ottiche, tutto ciò che fisicamente ritiene più adatto a dar corpo alla sua intuizione artistica, per cui, secondo le regole del Good Design (nello stesso modo cioè che un pesce ha forma di pesce e una rosa forma e materia di rosa) l'oggetto che farà avrà la sua più naturale forma.

In queste opere di arte programmata gli elementi base che, assieme alle combinazioni cinetiche ed ottiche, daranno vita alla serie continua di immagini, sono allo stato libero oppure disposti oggettivamente in schemi ordinati geometricamente in modo tale che ne nasca il maggior numero di combinazioni, spesso imprevedibili nelle loro mutazioni ma tutte programmate secondo lo schema progettato dall'autore.

Queste opere vanno quindi osservate e considerate non come oggetti che rappresentano qualche cosa d'altro, bensì sono essi stessi “la cosa” da osservare: un campo di accadimenti, una zona di un mondo artistico prima sconosciuto, un frammento di una nuova realtà che va osservato nella sua continua variazione”.