

Bulletin of Psychology and the Arts, vol. 3 (2), 2003.

American Psychological Association, Department of Psychology, University of Maine.

Trad. it.:

Sergio Lombardo: L'AVANGUARDIA DIFFICILE. Litos 2004 pagg. 103-112 – ISBN 88-86584-5

Sergio Lombardo:

10 OPERE DAL 1960 E UNA TEORIA

Introduzione

Dopo aver descritto un campione di 10 mie opere eseguite in ordine cronologico a partire dal 1960, riassumerò la teoria estetica che unifica questo campione apparentemente incoerente.

La teoria, detta eventualismo, stabilisce che le opere d'arte non debbono sottostare a restrizioni di genere, nè di stile, ma debbono rimanere fedeli solo alla teoria.

L'artista deve indicare la teoria sottostante, dalla quale si possa derivare un metodo empirico per misurare la validità intrinseca dell'opera d'arte, che solo in seguito sarà sottoposta al giudizio estrinseco e definitivo della storia dell'arte.

In questo articolo prenderò in considerazione un campione di 10 opere in ordine cronologico. Questo campione è in accordo con la teoria eventualista. Descriverò poi alcuni concetti basilari dell'eventualismo. Infine metterò in relazione la prima e la seconda parte per mezzo di una discussione esplicativa.

10 opere

- 1) MONOCROMO: NERO 77, 1960, cm. 120 x 100, collage e smalto su tela (Fig.1).
- 2) GESTI TIPICI: J.F.KENNEDY, 1962, cm. 150 x 200, smalto su tela (Fig.2).
- 3) SUPERCOMPONIBILE, 1966, cm. 130 x 130 x 5 (ciascun elemento), Fòrmica su legno. Creare un' installatione combinando n elementi in un ordine x , ciascun elemento può essere combinato al successivo in 6 modi diversi (Fig.3).
- 4) SFERA CON SIRENA, 1968, diametro cm. 104, vari materiali. Se spostata da una posizione x la sfera emette un suono di sirena d'allarme udibile entro un raggio di 800 metri. L'allarme non cessa finché la sfera non viene ricondotta nella posizione iniziale (Fig.4).
- 5) PROGETTO DI MORTE PER AVVELENAMENTO: NICOTINA, 1970, un flacone di veleno e una busta sigillata: la busta potrà essere aperta solo dopo la morte della persona che avrà assunto il veleno (Fig.5).
- 6) CONCERTO PER DANZATORE, 1973, il danzatore indossa una speciale uniforme: un cappello bianco nella metà destra, nero nella metà sinistra, una casacca bianca sul davanti, nera sul dietro, con la manica destra gialla e la manica sinistra verde. Ciascuno di 10 esecutori invia segnali binari (a,b) ad uno strumento elettronico seguendo le posizioni dinamicamente assunte dal danzatore. Solo quando tutti i segnali corrispondono a una speciale sequenza estratta a sorte in precedenza (e sconosciuta al danzatore) lo strumento elettronico tace e il concerto termina. Prima di ciò lo strumento emette frequenze acustiche più o meno alte in proporzione al numero di errori commessi nel tentativo di indovinare la sequenza estratta a sorte. Il danzatore ha il compito di indovinare, per tentativi ed errori, la posizione definita dalla sequenza binaria estratta a sorte. Involontariamente il danzatore, facendo i suoi tentativi, crea una musica stocastica. Solo quando la posizione del danzatore è esatta il concerto termina e lo strumento non emette più suoni (Fig. 6).
- 7) SPECCHIO TACHISTOSCOPICO CON STIMOLAZIONE A SOGNARE, 1979, cm. 55 x 90 x 20, uno specchio semitrasparente è montato su una scatola di legno nella quale è inserita un'immagine che diventa visibile solo quando la scatola è illuminata dall'interno. A questo

scopo dentro la scatola si trova un flash attivabile dall'esterno per mezzo di un pulsante. Accanto allo specchio si trova una scritta che fornisce al pubblico le seguenti istruzioni per l'uso dello specchio: "Inquadra il tuo volto al centro dello specchio e fissalo intensamente per circa un minuto. Concentra la tua attenzione sull'occhio destro, e, mentre continui a fissarlo intensamente, premi il pulsante. Questa notte, o la notte successiva, farai un sogno. Un sogno indimenticabile che riguarderà la tua immagine: ti vedrai in una forma assurda, simbolica, segreta, e, forse, non ti riconoscerai. Vedrai la tua vera immagine. Un sogno che ricorderai perfettamente anche da sveglio (Fig. 7).

8) PAVIMENTO STOCASTICO, 1993. Un algoritmo in grado di deformare a caso figure piane fu applicato su un insieme di sei mattonelle elementari, creando un gruppo di 72 mattonelle stocastiche (Lombardo 1986, 1993, 1994, Briguglio et al. 1997).

Ciascuna mattonella scelta fra queste 72 si combina con la successiva in 4 modi possibili. In tal modo il disegno d'insieme cambia, ma non s'interrompe. Se si usano tutte le 72 mattonelle un pavimento di 40 mattonelle può essere composto in 2.3752^{98} modi differenti, cambiando ogni volta il disegno d'insieme. Nel 1996 un pavimento stocastico fu installato presso la galleria AAM di Roma, impiegando 6 mattonelle scelte fra le 72 disponibili (fig.8).

9) MAPPA MINIMALE TOROIDALE ETACROMATICA, 1997, 4 moduli, cm. 60 x 90 ciascuno, vinilico su tela.

10) MAPPA MINIMALE CILINDRICA DODECACROMATICA DI HEAWOOD, 2001, cm. 100 x 120, vinilico su tela.

I concetti fondamentali dell'Eventualismo

1) Definizione di arte: l'arte è un campione rappresentativo, o un modello rappresentativo dei più caratteristici valori di una cultura. L'arte varia al variare di questi valori.

2) Definizione di evento: evento è tutto ciò su cui non c'è accordo percettivo, interpretativo e valutativo. L'evento non si ripete mai allo stesso modo e non è prevedibile. La realtà stessa è un macroevento. L'evento è vissuto soggettivamente come perdita di realtà, interruzione del tempo, crisi d'identità, situazione d'emergenza, atmosfera oniroide. La storia degli eventi è la storia stessa, ma essa può essere scritta solo a posteriori, quando l'evento è sufficientemente saturato, ovvero interpretato in modi sufficientemente simili o compatibili.

3) Le tre fasi del processo eventualista: il processo eventualista si divide in tre fasi: lo stimolo, l'evento e la documentazione delle diverse interpretazioni dello stimolo

4) Misurazione dell'evento: l'evento è misurato dalla dispersione delle differenti interpretazioni dello stimolo da parte di un campione di persone che sia rappresentativo di una cultura. Scopo dell'arte eventualista è infatti quello di creare uno stimolo in grado di suggerire le interpretazioni più eterogenee (spettro evocativo) in un simile campione di persone. Ovvero: gli stimoli che evocano il più ampio e variato spettro d'interpretazioni in un campione culturalmente rappresentativo sono opere d'arte eventualista.

5) Decadimento: lo spettro evocativo di uno stimolo è instabile. Esso fluttua se lo stimolo viene esposto a differenti persone e se esposto alla stessa persona in tempi differenti. Se esposto ripetutamente allo stesso campione di persone lo stimolo tende a provocare uno spettro evocativo sempre più ristretto, perché alcune interpretazioni tendono a prevalere sulle altre e alcune interpretazioni tendono a scomparire. Quando diminuisce il numero delle interpretazioni diverse, lo spettro evocativo si restringe e lo stimolo decade.

6) Saturazione: uno stimolo completamente decaduto è saturato. Uno stimolo saturato non è diverso dai comuni oggetti della realtà profana. Infatti uno stimolo saturato evoca le stesse interpretazioni o interpretazioni molto simili in chiunque.

- 7) Alcuni concetti estetici derivati dall'avanguardia storica sono stati riuniti nell'eventualismo: minimalità, astinenza espressiva, strutturalità, spontaneità, interattività, eventualità e profondità.
- 8) Minimalità: la minimalità richiede di usare il metodo più rapido e più semplice nella costruzione dello stimolo e di evitare le scelte arbitrarie o non necessarie. Non è richiesta una identità stilistica personale, né l'espressione dei contenuti personali dell'artista.
- 9) Astinenza espressiva: l'artista non deve esprimere se stesso ma rendere maggiormente evidente l'espressione del pubblico attraverso le sue differenti e conflittuali interpretazioni.
- 10) Strutturalità: nel costruire lo stimolo l'artista deve lavorare come uno scienziato, deve dichiarare in anticipo il metodo. La strutturalità è opposta ad arbitrarietà, manualità e creatività ispirata.
- 11) Spontaneità: per evidenziare l'espressione del pubblico, lo stimolo deve provocare comportamenti spontanei nel pubblico. La finzione di spontaneità deve essere evitata. Commettere errori non voluti, infrangere un record, sognare, produrre invenzioni scientifiche, reagire in situazioni d'emergenza sono esempi di spontaneità.
- 12) Interazione: se la reazione del pubblico è espressiva, spontanea e valutabile nell'ampiezza dello spettro evocativo c'è stata un'interazione eventualista.
- 13) Eventualità: l'eventualità obbliga il pubblico ad agire sul livello della realtà in modo inaspettato e involontario. In tale situazione ciascuna persona si comporta in modo diverso, originale e spontaneo.
- 14) Profondità: questo concetto estetico, non ancora completamente definito, richiede che l'evento modifichi la personalità di chi interagisce con lo stimolo, indirizzandola verso ideali culturali nuovi, più complessi e più raffinati.

Discussione

Nel 1959 iniziai a dipingere i *Monocromi*. Avevo un atteggiamento scettico verso l'arte e volevo dipingere un quadro chiaramente non artistico, che chiunque avrebbe potuto dipingere allo stesso modo. Un quadro senza valore, senza espressione, senza originalità, senza fantasia. Incollai sulla tela rettangolini di carta uguali e smaltai di nero. Credevo di aver impiegato il minimo possibile di creatività artistica e mi aspettavo che tutti: artisti, critici, mercanti, avrebbero identificato tale quadro come un semplice oggetto, non come un'opera d'arte. Infatti volevo fare un oggetto che doveva essere percepito chiaramente come non artistico. Ma in parziale contraddizione con il mio scopo e le mie aspettative, il risultato mi piacque e feci una serie di oggetti con la stessa procedura (fig.1). Nel 1962 alcuni di questi oggetti furono accettati in mostre d'arte ufficiale (Bucarelli 1962, Ponente 1962, Ponente 1975, Mirolla 1994). A posteriori formulai la teoria dell'astinenza espressiva: l'artista non deve esprimere i suoi contenuti, l'opera d'arte è solo uno stimolo per mettere in evidenza l'espressione del pubblico (Lombardo 1979b, 1987, 1997).

Improvvisamente, senza alcun apparente legame con i quadri precedenti, nel 1961 cominciai a dipingere i *Gesti Tipici* (Lombardo 1963, Homberg 1980, Staël 1990, Calvesi, Mirolla 1995). Le siluette di importanti uomini politici come J.F.Kennedy, Mao Tse Tung, Nikita Kruscev, Charles De Gaulle, furono smaltate di nero, su tele bianche. Il formato era più grande delle persone reali. Le immagini inquadravano atteggiamenti molto suggestivi e autoritari in modo da mettere a disagio gli spettatori. Molti visitatori mi dissero che avevano sognato i *Gesti Tipici* per settimane. Solo più tardi però studiai intenzionalmente alcuni stimoli per far sognare le persone (Lombardo 1979, 1981).

Dal punto di vista attuale posso riconoscere le connessioni fra i *Monocromi*, i *Gesti Tipici* e la teoria eventualista: lo smalto nero come tinta industriale e non espressiva (astinenza espressiva), mancanza di dettagli (minimalità), procedura meccanica di creazione dell'opera

(strutturalità), che divenne uno stimolo per far sognare i visitatori (espressione spontanea del pubblico), i visitatori furono costretti a sentirsi a disagio sul piano della realtà (eventualità).

Nel 1965 il mio lavoro fu considerato nell'area internazionale della Pop Art (Halloway 1965, Lippard 1966, Solomon 1968, Kultermann 1969, Becker et al. 1999, De Martiis 1999, Kristov-Bakargiev 2001), ma io mi annoiai di nuovo e cominciai a costruire degli ambienti molto minimali usando precise forme geometriche in fòrmica (Homma et al. 1967, Bucarelli 1967, Boatto 1967, Volpi 1968, Solomon 1968, Kultermann 1969, Ponente 1974, Calvesi et al. 1995). Le pareti di una stanza bianca dovevano essere riempite con dei punti neri, chiamati *Punti Extra*, secondo un programma inventato dal pubblico: "Disponi un numero N di punti entro uno spazio X secondo un progetto Y". Alcune scatole dovevano essere riempite con cubi colorati, ma il compito dato al pubblico non era semplice: "Riempi una scatola che contiene perfettamente 20 cubi, avendone a disposizione 21 di cui 7 rossi, 7 gialli e 7 blu". In un'altra stanza il pubblico doveva allestire una scultura Supercomponibile: "Combina un numero N di elementi uguali in una successione X, allacciando ciascun elemento al successivo in uno dei 6 modi possibili". Questi elementi potevano essere retti, curvi o angolari. Il Supercomponibile (fig.3) fu esposto nel 1968 al Jewish Museum in New York e all' Institute of Contemporary Art in Boston. Alan Solomon, il critico che aveva conquistato l'Europa alla Biennale di Venezia del 1964 con la Pop Art americana, fu il curatore della mostra. Forse per ragioni politiche che non capisco (Paterson 1979, Cockroft 1974, Eudes 1982, Guilbaut 1983), la mostra fu completamente demolita sul New York Times (Canaday 1968). Tuttavia, diversi concetti eventualisti possono essere rintracciati in questo lavoro: l'interazione con il pubblico (interattività), la costruzione industriale dello stimolo (strutturalità), le forme minimali (minimalità), l'assenza di scelte arbitrarie da parte dell'artista (astinenza espressiva), la concreta difficoltà del compito assegnato al pubblico di disporre esteticamente, o di risolvere un problema, o di dare personali interpretazioni (eventualità).

Nel 1968 i principali problemi nei quali ero coinvolto erano: l'eventualità, la spontaneità e l'interattività. La minimalità, la strutturalità e l'astinenza espressiva mi erano già chiari e la profondità non era ancora un problema. Volevo creare una situazione a sorpresa in cui il visitatore della mostra si trovasse nel ruolo dell'attore, anche se era venuto nel ruolo dello spettatore. Per fare questo avrei dovuto creare una situazione d'emergenza. Costruii una sfera che, se spostata da una posizione X, emette un suono di sirena d'allarme udibile nel raggio di 800 metri. L'allarme cessa solo se la sfera viene riportata esattamente nella posizione iniziale. Quest'oggetto fu esposto a Roma alla galleria La Salita e alla Sesta Biennale di Parigi nel 1969, nonché alla Biennale di Venezia nel 1970 (fig.4). La varietà delle interpretazioni della critica fu tremendamente ampia ed io ero soddisfatto di ciò, ma quello che mi mise a disagio fu la volgare superficialità di alcuni visitatori abituali. Dopo i primi giorni di sorpresa alcuni visitatori tornarono molto spesso solo per giocare con le sfere, alcune signore vi condussero appositamente i bambini e alcuni fotografi invitarono delle indossatrici per fare foto pubblicitarie. Forse in queste occasioni sentii il bisogno della profondità e di un più attento comportamento del pubblico. Inoltre in tale occasione mi apparve molto chiaro il rapido decadimento dell' evento. Per risolvere questi problemi esposi il *Progetto di Morte per Avvelenamento* (galleria La Salita, Roma 1970; Academy of Fine Arts, Wien 1970; Galleria Paramedia, Berlin 1971; Galleria Christian Stein, Torino 1971), un lavoro che rende l'interazione molto impegnativa e pericolosa. Un flaconcino di nicotina grezza si trova vicino ad una busta sigillata, sulla busta si legge: "Aprire questa busta dopo la morte della persona che avrà assunto il veleno" (fig. 5). Dopo il 1971 l'interazione diventò meno libera, furono definite le regole d'interazione e lo spazio della galleria diventò un laboratorio scientifico.

I *Concerti per Azioni* furono eseguiti nel mio studio e in alcune gallerie d'arte dal 1971. Io volevo un comportamento spontaneo, un'interazione difficile in un gioco in cui le persone si dovevano aprire al rischio realistico dell'insuccesso (eventualità). Il compito era di indovinare

la giusta espressione di facce, la giusta frase da declamare, la giusta posizione del corpo da assumere e così via (Lombardo 1972, 1972b, 1980; Ponente 1974; De Marchis 1976). Qui viene preso in considerazione solo il *Concerto per Danzatore* (fig. 6). Lo scopo del danzatore è di fermare la musica, non di essere espressivo. Involontariamente il danzatore è molto espressivo perché non riesce a indovinare la posizione giusta. Ciò che lo rende espressivo è lo sforzo, nel tentativo di risolvere un problema, e l'insuccesso nel liberarsi del compito. Gli errori che egli commette sono spontanei (Lombardo 1986) e accadono sul piano della realtà (eventualità), non della rappresentazione artistica. Il mio studio diventò sempre più simile a un laboratorio scientifico di psicologia sperimentale. Nel 1977, per collegare la ricerca sperimentale all'attività espositiva fu fondata l'associazione *Jartrakor*. Per pubblicare i risultati sperimentali e le teorie, nel 1979 fu fondata la *Rivista di Psicologia dell'Arte*. La mia attività di laboratorio verteva sui sogni indotti, sugli algoritmi formali che generano immagini casuali e sulla percezione subliminale. A volte facevo uso di una scatola fornita di specchio semitrasparente attraverso il quale si poteva vedere un'immagine quando la scatola veniva illuminata dall'interno con un flash fotografico. Il tempo di illuminazione era troppo breve per riconoscere l'immagine consapevolmente, ma l'immagine influenzava la persona in diversi modi. Otto Pözl (1917) aveva scoperto che le immagini date in visione tachistoscopica e non identificate riapparivano nei sogni. Io aggiunsi delle istruzioni per l'uso dello specchio suggerendo di sognare "la tua vera immagine". Nel 1979 esposi lo *Specchio Tachistoscopico con Stimolazione a Sognare* (fig. 7) come un lavoro di arte interattiva in alcune gallerie (Lombardo 1979, 1981, 1991; Calvesi et al. 1995).

In questo lavoro i concetti di base dell'eventualismo sono usati con forte evidenza, perfino il concetto di profondità compare nelle istruzioni. Lo specchio con le istruzioni e l'immagine subliminale è lo stimolo, il sogno è l'evento, il racconto del sogno è la documentazione dell'evento.

Le ricerche sui metodi formali che generano immagini casuali mi condussero alla *Pittura Stocastica*, esposta dal 1980 (Lombardo 1983, 1986, 1991, 1993, 1997; Calvesi et al. 1995, 1996).

I metodi che generano pittura stocastica possono far variare diversi parametri: le proporzioni fra colori, la proporzione fra B/N, la percentuale fra linee curve e rette, il grado di ordine e disordine, la continuità e la discontinuità dei parametri. Cercavo di scoprire i parametri più importanti e le proporzioni migliori per ottenere che gli osservatori producessero la massima quantità di interpretazioni diverse. Inventai un metodo stocastico detto RAN con il quale disegnai mattonelle quadrate in B/N, le cui combinazioni crescono al crescere dell'area del pavimento. (Lombardo 1993, 1997). Nella fig. 8 si vede un pavimento installato in una galleria d'arte. Inventai molti metodi stocastici di disegno automatico detti TAN, SAT, LAB per costruire immagini mai viste prima, molto lontane dalle abitudini visive umane. Tutte queste procedure automatiche si applicano a disegni inscritti sul toro, perciò con tutte queste immagini è possibile fare dei pavimenti a disegno continuo.

Nel 1995 i miei interessi si distaccarono dai metodi stocastici e si orientarono verso le teorie della colorazione di mappe. 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 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 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 inscritta su toro. Ho disegnato mappe toroidali a 5, 6, 7 colori cercando di

scoprire le colorazioni esteticamente migliori. Un pavimento di quattro mattonelle fatto con una mappa minimale toroidale ettacromatica è mostrato in fig. 9. Questo pavimento fu esposto presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (Bonasegale 1998).

Attualmente studio le relazioni estetiche che intercorrono fra la migliore colorazione e la forma minimale. Precedenti esperimenti sull'estetica della colorazione di mappe (Lombardo 1999) avevano provato quanto segue.

- 1- Le mappe minimali sono preferite a quelle non minimali.
- 2- Il minimo numero di tinte diverse è preferito a molte tinte diverse.
- 3- Insiemi di colori ottenuti aggiungendo gradi di luminosità a una singola tinta sono preferiti a insiemi di colori con diverse tinte.
- 4- Un insieme di colori in cui il colore più chiaro è vicino al bianco e il colore più scuro è vicino al nero è preferito a insiemi di colori in cui mancano colori chiarissimi e scurissimi.
- 5- Una scala di colori formata aggiungendo alla tinta scura dosi identiche di progressiva luminosità è preferita a scale di colore con gradi arbitrari di luminosità.
- 6- Se sono necessari più di 7 colori è preferibile usare più di una tinta.
- 7- Se la mappa ha una struttura stocastica la permutazione dei colori non è esteticamente rilevante.

Allo scopo di chiarire se la permutazione dei colori è esteticamente rilevante in una mappa non stocastica, progettai un esperimento (Lombardo 2002). Disegnai una mappa cilindrica di Heawood a 12 colori con tutte le regioni a striscie dello stesso spessore. La mappa ha 12 nazioni, ciascuna nazione ha due regioni non connesse, perciò ambedue le regioni debbono essere colorate con lo stesso colore. Ogni nazione ha una frontiera in comune con tutte le altre 11 nazioni, perciò la mappa non può essere colorata con meno di 12 colori. I 12 colori sono stati scelti come segue: 6 colori aggiungendo identiche dosi di luminosità a un violetto scurissimo e 6 colori aggiungendo identiche dosi di luminosità a un magenta scurissimo. I colori più scuri erano scuri quasi quanto il nero, i colori più chiari erano chiari quasi quanto il bianco. Furono dipinte tre tele dello stesso formato (cm. 100 X 120) e di struttura identica, ma i colori furono disposti in 3 diverse permutazioni scelte a caso. I tre stimoli furono esposti presso la galleria d'arte Equilibri Precari a Roma e, in una disposizione diversa, all'Auditorium di Santa Cecilia a Roma. Un campione di 80 persone scelte fra i visitatori doveva ordinare i 3 stimoli secondo 2 parametri: una supposta bellezza oggettiva e la propria preferenza personale. Fu ottenuto un risultato molto significativo sia nella valutazione di bellezza che nella preferenza. Ambedue i parametri concordavano nel valutare più bello e preferito il dipinto in cui i colori più scuri si trovavano nella parte più esterna e verso il basso (fig. 10). Attualmente sto lavorando sulle mappe minimali di Heawood (Lombardo 2002).

Bibliografia:

Becker W., Boyden M., Hegyi L., Mercurio G. (1999) *I Love Pop*. Chiostro del Bramante, Roma. Electa

Boatto A. (1968) *Extra*. Stadt. Gemaldegalerie, Wiesbaden

Boatto A., Menna F. (1973) *Art around '70*. Museum of the Philadelphia Civic Center. Philadelphia

Bonasegale G. (1998) *Lavori in corso 3*. Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Bonito Oliva A. (1997-2000) *Minimalia*. Pal. Querini Dubois Venezia, Pal. delle Esposizioni Roma, PS1 New York

Briguglio F., Moschini F. (1997) *Convergenze*. Lithos Editrice

Bucarelli P. (1962) *Mostra di artisti partecipanti al concorso a premi di pittura, scultura e incisione*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

- Bucarelli P. (1967) *Lombardo, Manzoni et al.*, permanent exhibition al the National Gallery of Modern Art, Rome
- Calvesi M., Mirolla M. (1995) *Sergio Lombardo*. Museo-Laboratorio d'Arte Contemporanea. Università di Roma "La Sapienza"
- Calvesi M. (1996) *Il Caso e la Forma*. Quadri e Sculture, a.4, n.2
- Canaday J. (1968) *Too Bad, Because At First It Sounded So Good!* The New York Times, 2 June '68
- Christov-Bakargiev C. (1993) *Viaggiamo in aereo, ma pensiamo a cavallo: un omaggio italiano a John Cage*. XLV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, Marsilio
- Christov-Bakargiev C. (2001) *Thrust into the Whirlwind: Italian Art Before Arte Povera*. Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972. Tate Modern, London and the Walker Center, Minneapolis
- Cockcroft E. (1974) *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, Artforum, New York
- De Marchis G. (1976) *Sette italiani e sette giapponesi*. Italian Institute of Culture, Tokyo
- De Martiis P. (1999) *L'Arte Pop in Italia*. Galleria Niccoli, Parma
- Guilbaut S. (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago and London
- Halloway L. (1965) *Order and Reference*. Revort 1, Galleria d'Arte Moderna, Palermo.
- Heiss A. (1993) *Il suono rapido delle cose*. XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Marsilio
- Homberg A. (1980) *I Gesti Tipici di Sergio Lombardo*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.2, n.2, 51-63
- Homma M., Iseki M. (1967) *Exhibition of Contemporary Italian Art*. National Museum of Modern Art, Tokyo
- Kultermann U. (1969) *Nuove dimensioni della scultura*. Feltrinelli
- Lippard L. R. (1966) *Pop Art*. Thames and Hudson, London
- Lombardo S. (1963) *Lombardo, Mambor, Tacchi*. La Tartaruga, Roma
- Lombardo S. (1969) *Sixième Biennale de Paris*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- Lombardo S. (1970) Sala personale, Padiglione Centrale Italia. XXXV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia.
- Lombardo S. (1972) *Progetti*. Galleria GAP, Roma
- Lombardo S. (1972b) *Progetti per azioni*. Flash Art, novembre.
- Lombardo S. (1979) *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.1, n.1
- Lombardo S. (1979) *Immagini indotte in stato di trance ipnotica*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.1, n.1
- Lombardo S. (1980) *Metodo e stile*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.2, n.2
- Lombardo S. (1981) *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.3, n.4-5
- Lombardo S. (1983) *Approssimazione alla struttura casuale assoluta*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.5, n.8-9
- Lombardo S. (1986) *Pittura stocastica. Introduzione al metodo TAN e al metodo SAT*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.7, n.12-13
- Lombardo S. (1986b) *Über Die Spontaneität*. Kunst & Therapie, Lit-Verlag Münster
- Lombardo S. (1987) *La teoria eventualista*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.8, n.14-15
- Lombardo S. (1991) *Event and Decay of the Aesthetic Experience*. Empirical Studies of the Arts, vol. 9(2) 123-141
- Lombardo S. (1991b) *Tachystoscopic Mirrors with Dream Stimulants: some Experimental Results*. Art and Emotions: Proceedings of the International Symposium, Perm

- Lombardo S. (1993) *Pittura Stocastica*. XLV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, Marsilio
- Lombardo S. (1994) *Pittura stocastica. Tassellature modulari che creano disegni aperti*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.15, n.3/4/5,
- Lombardo S. (1995) *Explanation of My Work of Art Since 1960 According to 5 Aesthetic Concepts*. Problems of Informational Culture, n.2, Moscow-Krasnadar
- Lombardo S. (1997) *Interpretation and Preference in Random Patterns*. Art in the Context of Information Culture, Moscow
- Lombardo S. (1997b) *L'irruzione della realtà nell'arte e nella psicoanalisi*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.18, n.8
- Lombardo S. (1999) *Estetica della colorazione di mappe*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.20, n.10
- Lombardo S. (2002) *12-Chromatic Cilindric Heawood Map*. 17th I.A.E.A. Congress. University of Art and Design, Takarazuka, Japan.
- Lombardo S. (2002) *Mappa di Heawood a 24 colori*. Galleria Marchetti, Roma.
- Lux S. (1989) *Aspects of Italian Art. Rome 1947-89*. Central House of the Artist, Moscow; Central Hall of exhibitions, Saint Peterburg
- Mirolla M. (1994) *I Monocromi di Sergio Lombardo*. Rivista di Psicologia dell'Arte, n.3/4/5, p. 87-95.
- Paterson Th. G. (1979) *On Every Front: the Making of the Cold War*, Norton, New York
- Ponente N. (1962) *Premio di pittura Castello Svevo*. Termoli, Palazzo Municipale
- Ponente N. (1974) *Sergio Lombardo*. Di Maggio Editore, Milano
- Pözl O. (1917) *Experimentell erregte Traumbilder in ihren Beziehungen zum direkten Sehen*. Zeitschrift für Neurologie und Psychiatrie 37:278-349, 1917
- Solomon A. (1968) *Young Italians*. The Jewish Museum, New York; Institute of Contemporary Art, Boston
- Staël H. (1990) *Gesti Tipici: L'Art de la Guerre Froide*. Vitrine Hortense Staël, Paris
- Volpi M. (1968) *Sergio Lombardo*. Galleria Grossetti, Milano