

| Luis Arnal | Maria Arvelaz-Gordon | William
Barbosa | Renato Barisani | Anja Borzobohaty
| Claude Bourguignon | Hellmut Bruch | José
Caceres | Francisco Camino | Saverio Cecere
| Henk Crouwel | Eef de Graaf | Roland de
Jong Orlando | Pino de Luca | Gianni De Tora
| Vittorio Fortunati | Aldo Fulchignoni | Francesco
Gallo | João Galvão | Jose Guedes | Nicole
Guyhart | Angel Hernández | Octavio Herrera
| Dominique Hieaux | Hernán Jara | Jorge
Jaramillo | Anneke Klein Kranenbarg | Hans
Kleinsman | Ettore Le Donne | Josef Linschinger
| Cyril Lixenberg | Alberto Lombardi | Enea
Mancino | Jaildo Marinho | Michelangeli |
Renato Milo | Ignacio Monque | Nanin | Simon
Oud | Antonio Perrottelli | Marta Pilone | Arturo
Quintero | Roel Rolleman | Inés Silva | Mario
Stoccutto | Giovanna Strada | Muneki Suzuki |
Wolfgang Ulbrich | André Van Lier | Piet Van
Zon | Francesco Varlotta | Attilio Michele
Varricchio | Jacques Weyer | Yahya Youssef |

Saverio Cecere Rosario Pinto

IN-FORMA GEOMETRICA



COMUNE DI NAPOLI
Assessorato alla Cultura

IN-FORMA GEOMETRICA

MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE GEOMETRICA

www.informageometric.altervista.org



FEDERCONSUMATORI
2008
Federazione Nazionale Consumatori
Regione Campania

a cura di Saverio Cecere e Rosario Pinto

Museo Civico di Castelnuovo, (Maschio Angioino), Napoli, Italia

dal 5 al 25 febbraio 2009

Mostra insignita della Medaglia del Presidente della Repubblica Italiana
con il patrocinio della Camera dei Deputati

Comitato organizzativo

Saverio Cecere
Renato Milo
Antonio Perrottelli
Rosario Pinto

Umberto Chieffo, Enzo Angluoni - ARTEUROPA, Atripalda (AV), Italia
Luis Miguel Molina - Arte Madi Venezuela, Caracas
Roland de Jong Orlando - IDAC (International Dimension Art Concrete), Burgerbrug, Paesi Bassi
Nicole Guyhart, Hernan Jara - Art Construit International, Parigi, Francia
Andrea Landi - Gutenberg Edizioni, Penta (SA), Italia
Anna Candli - Arte Struktura, Lonato sul Garda, Brescia, Italia

Collaboratori

Ines Silva, Lusil Peña Garcia, Enea Mancino, Octavio Herrera, Angel Hernandez

Pubbliche relazioni

Ciro Pirone

Testi

Saverio Cecere e Rosario Pinto

Progetto Grafico

Enzo Ricciardi

Webmaster

Giuseppe de Majo

Si ringraziano

Rosa Russo Iervolino, Sindaco di Napoli
Nicola Oddati, Assessore alla Cultura del Comune di Napoli
Salvatore Parisi, Consigliere del Comune di Napoli
Silvana Dello Russo, Dirigente del Patrimonio artistico e museale del Comune di Napoli
Rosalba Manzo, Responsabile attività espositive del Patrimonio artistico e museale del Comune di Napoli
Rosario Stornaiuolo, Presidente Federconsumatori - Regione Campania
Carla Napoli
Carmine Vitale, CA.VI. Costruzioni, Palma Campania (NA)
Felice Maffei, Conceria Carisma S.P.A. Solofra (AV)

Saverio Cecere

Rosario Pinto

IN-FORMA GEOMETRICA

1° edizione
Gennaio 2009

Progetto grafico:
Enzo Ricciardi

Fotografie:
Tavole illustrative della prima parte fornite dagli autori
Tavole illustrative della seconda parte prelevate attraverso internet

Editrice:
Gutenberg Edizioni
Penta (SA)

Stampa:
Tipografia Gutenberg
Penta (SA)

Le immagini riprodotte nel presente volume non hanno valore illustrativo, ma documentativo ad integrazione del testo. Esse sono state ottenute via internet e, come tali, ritenute di pubblico dominio, oppure autorizzate dagli stessi interessati. Non vi è nessuna intenzione di infrangere copyright o di offendere qualcuno, per cui, si declina ogni responsabilità.

Edizione fuori commercio

www.informageometric.altervista.org

sommario

Premessa	7
In principio c'è la geometria, poi il mondo... di Saverio Cecere	9
MORE GEOMETRICO. Congiunture plano-temporo-spaziali nell'ordine geometrico (prima parte) di Rosario Pinto	13
Tavole illustrative (prima parte)	17
MORE GEOMETRICO. Congiunture plano-temporo-spaziali nell'ordine geometrico (seconda parte) di Rosario Pinto	127
Gruppi e movimenti dell'astrazione geometrica di Saverio Cecere	153
Tavole illustrative (seconda parte)	161
Indice	185

David Ogilvy diceva: "Non avete alcuna probabilità di avere una buona idea se prima non 'fate il compito', analizzando a fondo l'argomento. Ho sempre trovato molto noiosa questa parte del lavoro, ma è insostituibile".

E poi spiegava: "Potete 'fare i compiti' fino al giorno del giudizio, ma non avrete un grande successo senza una 'grande idea'. Le 'grandi idee' vengono dall'inconscio. Questo è vero nell'arte, nella scienza come in ogni forma di comunicazione. Ma l'inconscio deve essere bene informato, se no l'idea sarà irrilevante. Imbottite di informazioni la vostra mente inconscia, poi staccate i collegamenti del vostro pensiero razionale. Potete favorire questo processo facendo una passeggiata, o un bagno caldo, o bevendo una bottiglia di barbera. Improvvisamente, se la linea telefonica con il vostro inconscio è funzionante, la 'grande idea' si sveglierà dentro di voi".

PREMESSA

IN-FORMA GEOMETRICA

Con questo titolo molto particolare di *In-forma geometrica* si è voluto dar corpo ad una ricerca che abbia l'ambizione di porsi come un riferimento di sicuro indirizzo per una creatività artistica che - all'avvio ormai maturo del nuovo millennio - attesti l'ineludibilità di un progetto compositivo, alla radice stessa d'una produzione artistica che non intenda abbandonarsi alla mera deriva dei sentimenti, ma che voglia tentare di fornire una spiegazione dell'oggettività delle cose e delle strutture profonde del reale.

Ciò che, inoltre, intende conseguire questa indagine è il risultato d'un additamento etico all'interno della grande famiglia stilistica dell'astrazione geometrica, dimostrando che, al di là delle segmentazioni specifiche, esiste un denominatore comune che accorpa le scansioni particolari nel segno unificante della ricerca d'una razionalità espressiva.

In tal modo, l'astrazione geometrica diventa effettivamente la grande casa comune di tutte quelle opzioni creative che si volgono all'analisi del reale estrapolandone le ragioni formali ed emotive, additando, peraltro, costantemente il peso del loro impatto sulla psicologia individuale e sui nessi storici che da tutto ciò si diramano.

E' una ricerca articolata e complessa, quindi, questa che qui si pubblica e vorrebbe avere l'ambizione d'avviare un importante dibattito non solo all'interno della critica d'arte, ma anche tra gli artisti stessi, dal momento che essa ha scelto di proporre il suggerimento d'un'istanza di rinnovamento sulla cui articolazione occorre animare la discussione partendo, comunque, dall'irrinunciata coscienza della centralità geometrica nel cuore stesso del processo delle dinamiche dell'astrazione.

Saverio Cecere e Rosario Pinto

Saverio Cecere

In principio c'è la geometria, poi il mondo...

Le innovazioni tratte dall'arte sono già un fatto compiuto, quando l'ordine dell'arte geometrica irrompe con la sua idea redentiva del progresso.

Si è molto discusso sulla consistenza teorica di questo ordine e sulla sua tenuta nel confronto con le elaborazioni programmatiche delle altre avanguardie storiche.

Qui occorre mettere in conto che l'ordine geometrico rivela i presupposti di un autentico mutamento culturale nei riguardi del fatto creativo, che non trova analoghi nelle estetiche immediatamente adiacenti. È del tutto originale, in tal senso, l'idea di una correlazione fra l'universo tecnologico e la sfera delle creazioni dello spirito, che, pur presentando inquietanti ombre ideologiche ed ingenuità stilistiche, dà vita a tutto un processo di astrazione, che con una sorta di causa-effetto, tra le ragioni creative/intellettuali e le innovazioni tecnico-scientifiche, pone per la prima volta in un stato di *interface* la scienza con l'arte. Queste sperimentazioni e il loro orientamento metodologico mettevano in discussione il valore e il concetto di arte; infatti, la funzione dell'artista era quindi di costruire una vita "estetica" dominata dall'arte, essenzialmente indirizzata verso soluzioni che rappresentassero una aspirazione all'universalità di tutte le arti, radunate sotto i denominatori comuni della riconciliazione con la materia, lo spazio, il tempo e l'energia dopo la ventata di spiritualismo di fine secolo.

Non che questo fenomeno non fosse in parte già avvenuto. La nascita dell'estetica moderna, nel Settecento, si pone esattamente sotto il segno dell'autonomia delle arti, ma allora le ragioni erano d'ordine sociologico; ora sono invece rivolte all'autoconsapevolezza, alla sua intenzionalità: alla conoscenza. In questo senso, le tendenze definite geometriche o concretiste vogliono designare questa emancipazione dell'arte come sapere, e ciò avviene come risultato di un processo di interiorizzazione di un modello di razionalità di cui lo spazio, il tempo, la materia e l'energia sono considerati portatori.

In una società come quella attuale, caratterizzata dall'evoluzione e dallo sviluppo delle nuove tecnologie, la cognizione dello spazio fisico, elettronico, scientifico, narrativo, sociale, economico, politico, continuo, mediato e addizionato, in ogni sua variabile, sta avendo una radicale rivalutazione, avendo modificato la percezione del mondo tecnico/creativo da parte degli artisti, determinandone anche diverse modalità d'impatto sulle loro pratiche, come pure sul loro universo di pensiero.

Su un piano più specifico, questa rivalutazione e le sue modalità, mostrano di possedere

potenzialità peculiari tali da favorire una creatività basata sugli avanzamenti cognitivi proposti e prodotti da una strategia più appropriata allo sviluppo della società dell'informazione e della conoscenza. Non è un caso, dunque, che il rapporto dell'arte con la tecnologia si sviluppi proprio nell'età contemporanea, all'interno della quale, si osservano nuove tecnologie, cioè, quelle arcaiche strutture che sono alla base di ogni tipo di attività sociale, produttiva e culturale. Questo rapporto è l'unico modello di riferimento alternativo, che, sul piano della ricerca, può essere, e in molti casi è già, il risultato di una ricerca concertata, di ogni possibile produzione artistica e il suo rapportarsi col fattore strutturale della società contemporanea.

L'opera, la sua fruizione, appare integrata in un contesto comunicativo in cui hanno luogo scambi tra, gli elementi costitutivi dell'opera e flussi d'informazione che provengono dal suo contorno, portando così a definire non più l'opera in sé, nella sua struttura e nelle sue regole interne, bensì, una forma d'esperienza in cui la componente sensibile-visiva è sempre funzionale alla componente contenutistica. L'opera entra così con legittimità scientifica in ciò che sta al di sopra del nostro universo culturale, cioè, l'esistente fenomenico, che spesso chiamiamo natura. Dunque, grazie a questa natura, emergono le tematiche della vita e della sua complessità sistemica, le problematiche dell'impatto delle tecnoscienze, della comunicazione, della percezione, della razionalità, della creatività. Lo stesso sociale viene visto come collettività informazionale, assunto come parte di una sistematica più ampia, di una speculazione più articolata e globale: "In principio c'è la geometria poi c'è il Mondo".

L'ordine geometrico ha a che fare con l'informazione e con le tecnologie ad essa associate. Non si possono separare.

Non vale l'approccio euclideo, anche se non lo si può considerare del tutto esaurito.

Non vale neanche l'idea di un'opera basata sulle proprietà, e spiegata esclusivamente tramite le sue componenti: spazio, tempo, materia e energia.

Non è più vero che l'opera è pari alla somma delle sue componenti.

L'opera è qualcosa di nuovo, una combinazione intelligente. È il risultato tra la somma degli elementi costitutivi con l'informazione e la loro combinazione. Gli elementi costitutivi e compositivi dell'opera, cioè, lo spazio, il tempo, la materia, l'energia e l'informazione sono l'uno complementatore dell'altro. Una volta le composizioni erano semplici, con sequenze lineari di relazioni causa-effetto. Oggi sono complesse, instabili. Ognuno parla con tutti gli altri ed ognuno ha la possibilità di cambiare ruolo, se le condizioni al contorno glielo consentono.

Anche di questo occorre riparlare:

Partire dal concreto, osservare, analizzare, costruire ipotesi, sperimentare personalmente, verificare, costruire concetti, saper creare collegamenti: è il percorso verso la strutturazione dell'opera.

Costruire un'opera, prendere possesso del materiale, delle tecnologie e delle informazioni che si hanno a disposizione.

Costruisco la forma, analizzo le sue possibilità di combinazioni: costruire, e già è chiaro nel pensiero che cosa possa fare con gli elementi. Si ipotizzano ulteriori ricerche per ipotizzare

nuove combinazioni per possibili e nuove costruzioni più complesse. La cosa diventa estremamente interessante, quando ci si trova a voler mostrare al fruitore e al critico. Ecco, e lì dove il loro pensiero si affina per poter ripercorrere il percorso attuato dall'artista, in modo che lui possa rinventarlo "concettualmente":

L'artista diviene produttore e attivatore di processi di comunicazione. Il suo operare consiste nell'organizzare informazioni, materiali e tecnologie, nel porre attenzione agli aspetti comunicativi, percettivi dell'opera nei confronti del fruitore e del contesto ambientale, sociale. Il fruitore da entità passiva si trasforma invece in collaboratore, in coautore del costruito artistico e il critico, ritenuto il profeta capace di cavare dall'opera la sua verità assoluta, alla pari del fruitore e dell'artista, può dare solo una propria lettura, che non potrà mai costituire la verità assoluta dell'opera. Se di fronte a questo fatto, occorre un ripensamento globale, questo ripensamento assume quasi le caratteristiche della rifondazione e il luogo della "rifondazione" è sempre l'origine dell'operare progettuale, e dunque proprio la combinazione intelligente tra gli elementi costitutivi dell'informazione e delle tecnologie.

A conclusione di queste brevi note, possiamo affermare che l'arte geometrica contemporanea si trova a dover riflettere su di una realtà inedita che non è più racchiusa in quella "pura esperienza visiva" ereditata dall'avanguardia, quindi occorre rivoluzionare la visione classica dello spazio e della sua rappresentazione prospettica. Pertanto è necessario impegnarsi nel perseguire l'idea di favorire la realizzazione di un *Entanglement* culturale al fine di ricercare una nuova dimensionalità aperta a nuovi contributi che metta in evidenza come l'evoluzione dei rapporti tra idee della Scienza ed intuizione Arte Geometrica contemporanea collimino con la necessità di costruire una realtà molteplice, locale e non locale dell'informazione, rispondente a rigenerare una nuova concezione della realtà della società.

Rosario Pinto

MORE GEOMETRICO

Congiunture plano-temporo-spaziali nell'ordine geometrico

prima parte

Dialettica segnico-simbolica

Uno dei problemi fondamentali che si propongono per l'arte del secolo del '900 è quello della verifica della persistenza e della problematicità del rapporto tra razionalità ed emotività, tra una concezione, cioè, dell'arte come luogo di esplicitazione d'un progetto articolato e complesso, nutrito d'una sua logica sotterranea, ed un'altra concezione, invece, in cui la creatività artistica appare come momento d'esternazione d'un'urgenza interiore che si manifesta attraverso una gestualità immediata e scevra di ogni condizionamento e di ogni predefinizione di progetto.

Tale bipartizione, se può valere a spiegare, in via pratica, il senso della dicotomia tra ragione e sentimento, non spiega, tuttavia, in cosa consista effettivamente il rinnovamento radicale che la ricerca artistica del secolo del Novecento ha prodotto, né spiega, in particolare, che la differenziazione stessa tra ragione e sentimento non è altro che l'espressione di un falso problema, dal momento che ragione e sentimento non esistono se non come atteggiamenti psicologici di diversificate disponibilità intellettuali del soggetto umano, secondo scansioni temporali che definiscono una preminenza di adesioni alternativamente ponderate o immediate dell'uomo alle cose.

In fondo, la differenziazione e, più ancora, la contrapposizione stessa ragione-sentimento sono state, da sempre, il terreno su cui ha agito la volontà egemonica di soggetti e di gruppi umani per prevalere gli uni sugli altri, facendo ricorso ad interventi di falsificazione delle conoscenze e dei dati per promuovere letture aberrate dell'ordine naturale delle cose, imponendo spesso, con la forza cogente del sentimento, ciò che sarebbe stato insostenibile con argomenti razionali.

In tutto ciò spesso l'arte ha finito col prestare il proprio contributo ed ha fornito strumenti d'intervento e di effettiva possibilità di manipolazione delle coscienze attraverso la formulazione d'un immaginario di grande impatto sociale per la cui produzione s'è mossa con la sua capacità seduttiva.

Anche l'arte, insomma, come la religione, *instrumentum regni*.

La storia dell'arte è densa di esempi in proposito; e per riaccostarci al tema che abbiamo un po' prima introdotto, della distinzione nell'uomo fra un livello della razionalità ed uno della emotività, considerati come due aspetti antagonisti, basterà pensare che nell'ordine delle esperienze creative delle arti, si afferma la dicotomia tra una dimensione segnica ed una simbolica della realtà della quale le varie inflessioni degli specifici stilistici sono chiamate a dare la rappresentazione.

La razionalità fa ricorso elettivamente al segno, l'emotività sentimentale, invece, al simbolo. Sarà difficile, ad esempio, inviare ad una bella donna, per corteggiarla, il calco di gesso d'un'impronta lasciata su un terreno fangoso, magari da parte di un assassino (segno), piuttosto che una fascio di rose rosse per dirle della esaltazione passionale che ha ella ha saputo creare in noi (simbolo).

In incremento di riflessione e di riconsiderazione analitica, proseguendo lungo tale linea d'interpretazione delle cose, non vorremmo, tuttavia, che si possa ritenere che orientiamo la nostra lettura critica verso la formulazione d'un'equazione rigida fra ciò che abbiamo definito nei termini di 'arte come luogo d'esplicitazione d'un progetto' con la dimensione classicistica in virtù d'un privilegiamento degli aspetti razionali e, per converso, di ciò che abbiamo definito arte 'come momento di esternazione d'un'urgenza interiore', con la dimensione romantica, qui, invece, per effetto del prevalere dell'empito emotivo.

Seguirebbe, infatti, da ciò che il segno sia sempre espressione d'una dimensione classicistica ed il simbolo di quella romantica: e tutto ciò sarebbe improvido e riduttivo.

Ma segno e simbolo, infatti, non possono essere giudicati in senso assoluto rivelatori di atteggiamenti 'classici' o 'romantici'.

Succede anche, infatti, nella prassi creativa, che le posizioni si invertano, talvolta, ed allora ciò cui occorrerà continuare a prestare attenzione è che rimanga irrinunciata un'altra equazione. quella, cioè, segno-contenuto, simbolo-astrettezza.

Su tutto ciò cercheremo di lasciar planare la nostra attenzione, riflettendo, in particolare su un dato non meno imprimente e significativo al quale intendiamo accostarci in punta di piedi: quello dell'interrogativo sull'incidenza di tali equazioni all'impatto con la propositività creativa del secolo ventesimo anche alla luce dei nuovi fatti che esso introduce e sulla cui natura è opportuno riflettere.

Le dinamiche 'concettuali'

La vera dirimente dell'arte del secolo ventesimo è, piuttosto, ciò che si afferma come la dimensione 'concettuale', che costituisce un *novum* nell'ordine della pratica dell'arte, dal momento che, con essa, il tema progettuale dell'opera non deve compiersi nel dato oggettivo dell'avvenuta produzione dell'opera stessa, ma deve, piuttosto, aleggiare in essa, opportunamente suggerito dall'artista, lasciando che sia il processo fruitivo a dettare, secondo la scansione delle singole sensibilità - individuali o ambientali o contestuali, poco importa - le modalità ulteriori di completamento del lavoro dell'artista non escludendo, quindi, a tal

punto, neppure l'intervento del fruitore stesso sul dato materiale dell'opera, fino a modificare l'assetto suggerito in prima istanza dal suo creatore.

All'interno della pratica 'concettuale', inoltre, avrà poco senso la contrapposizione stessa 'segno'- 'simbolo', inverandosi qua, piuttosto che una becera conciliazione degli opposti, una più matura definizione delle rispettive specificità, dal momento che il privilegiamento dei riferimenti di pensiero che la dimensione 'simbolica' tradizionalmente si arrogava (e che veniva spesso surrettiziamente utilizzato negli impieghi strumentali dei poteri), si stempera nella necessità 'segnica' cui il 'concettuale' deve sottostare a pena di non lasciare evaporare nell'inconsistenza effettuale il dato oggettivo della propria proposta che intende privilegiare, evidentemente, gli aspetti di 'contenuto'.

L'opera 'concettuale' mette, insomma, al centro il progetto e ad esso conferisce una consistenza segnica; ovviamente, per tutte queste ragioni esposte, non potrà mai essere essa considerata completata e definitivamente conclusa giacché è nel processo stesso *in fieri* del suo divenire - non solo dovuto alle sedimentazioni del tempo, ma anche all'apporto co-creativo del contributo fruitivo - che si dà il dato 'oggettivo' del suo essere; e tale dato dovrà essere valutato, perciò, consistente nella processualità transeunte dell'affermazione progressiva del farsi storico e non certo nella mera consistenza 'oggettuale' del prodotto artistico 'finito'.

L'opera d'arte 'concettuale' è, insomma, anche aperta alla contraddizione e trova nell'accezione stessa della nozione di 'flusso' il suo inveramento, al di là del fatto che l'ordito logico, la dattità fisica e l'orientamento epistemico possano non sempre essere congruenti secondo il processo co-creativo della fruizione che ne può disarticolare gli equilibri e le disposizioni delle parti riformulando non soltanto semplici riconsiderazioni ermeneutiche, ma vere e proprie rimodellazioni dell'opera stessa.

Tutto ciò, occorre, poi, aggiungere, non va confuso col processo di accertamento storico-critico cui l'opera d'arte deve necessariamente essere, comunque, sottoposta.

Tale processo di accertamento storico-critico meriterà, d'altronde - proprio per la delicatezza del compito che è chiamato a svolgere - uno specifico intervento di riflessione non certo per dettarne i disciplinari ma sicuramente per denunciarne alcune attuali incongruenze ed additarne la perimetrazione dei doveri etici ed epistemici.

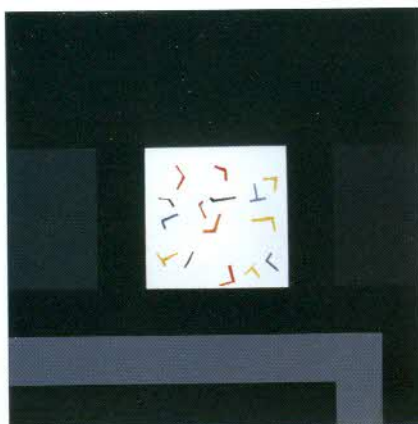
Ma questo è discorso che esula dalla specificità tematica di queste nostre riflessioni e ci riserviamo, pertanto, di ragionarne compiutamente in altra sede, al di là di qualche intervento di merito che abbiamo già reso.

In via d'esemplificazione, riprendendoci alle dinamiche 'concettuali', osserveremo pertanto che altra cosa è l'altalenante processo di smantellamento e di ricostruzione della figura di Caravaggio secondo le sensibilità e gli interessi dei vari momenti della storia ed altra ancora, invece, il processo di accostamento ad un'opera come l'*Orinatoio* di Duchamp.

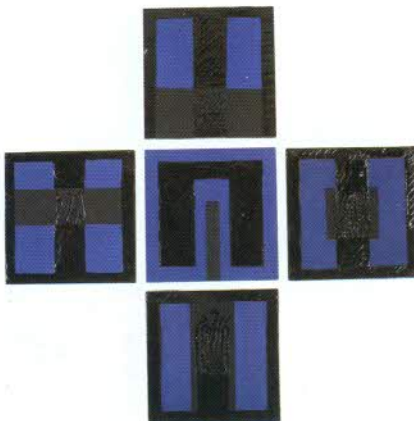
Di questo, infatti, può essere sufficiente considerare varie possibilità di collocazione spaziale-ambientale per modificarne radicalmente l'assetto di dato e la qualità di significato, in forza di ciò che vorremmo definire, prendendo a prestito il termine dall'informatica, l'inizializzazione del progetto da parte dell'artista.

Gianni De Tora

1



2



3

