

## En la velocidad de la luz

Paulo Reis

1. En el principio creó Dios los cielos y la tierra.
2. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas.
3. Dijo Dios: "Haya luz"; y hubo luz.
4. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad;
5. y llamó Dios a la luz "día", y a la oscuridad la llamó "noche". Y atardeció y amaneció: día primero<sup>i</sup>.

Como en la creación del universo, la confluencia de la luz y de la sombra es la creación del arte occidental. El *chiaroscuro* de Leonardo da Vinci sienta las bases para todo el proceso del arte renacentista. Modelada por el clasicismo, la luz y la sombra son cánones y esenciales para la definición final de la forma. Pero es en el arte barroco donde se asume la luz como protagonista y ya no se emplea como definición de forma, tornándose ella misma en la forma. Fueron Caravaggio, Rembrandt, Tintoretto, Vermeer, Velázquez y La Tour quienes mejor emplearon la luz como elemento narrativo y donde residía el *pathos* de la pintura. A partir del Barroco, la luz atravesó los siglos XVIII y XIX como algo esencial en la construcción de la pintura romántica, prerrafaelita, impresionista, simbolista hasta que llegó la metafísica del siglo XX. Usada para expresar ideas, sentimientos, simbologías, en la modernidad se convirtió no ya en la representación sino en la propia creación plástica. Aunque en el plano bidimensional, las vanguardias, el ejemplo más notable es el Futurismo<sup>ii</sup>. En la pintura *Lámpada ad arco*, Giacomo Balla (1871-1958) recrea el efecto luminoso de la luz atomizada en el espacio. Balla no quería simplemente reproducir la claridad de la luz –en este punto Vincent van Gogh ya lo había conseguido sobre todo en su esencial *Los comedores de patatas*– pero trataba de tornar esencial el efecto de la disipación de la luz sobre el espacio.

Pero el fenómeno del uso de la luz como medio se da sobre todo en el terreno de la escultura, campo privilegiado de las experimentaciones e incorporación de materiales poco comunes. Para ello, la escultura acaba por incorporar otras estructuras de representación como objetos, instalaciones y penetrables en su vocabulario artístico. La luz fue uno de los objetos de lo cotidiano que interesó a los artistas modernos como fenómeno plástico a través de la condensación de energía y de su representación, lo que permitió la elaboración de conceptos como el espacialismo de Lucio Fontana, en los años cincuenta, el minimalismo de Dan Flavin y Sol LeWitt, el conceptualismo de Joseph Kosuth y Bruce Nauman, el arte *povertà* de Mario Merz, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro y Gilberto Zorio, en las potenciales obras de la actualidad, ya que cuando vemos obras de artistas como Olafur Eliasson, Angela Bullock, Tobias Rehberger, Jorge Pardo, entre otros, comprendemos cuán necesarias fueron las primeras experiencias de las primeras y de las últimas vanguardias<sup>iii</sup>.

En cuanto mencionamos el uso de la luz –no debemos confundir sin embargo la luz con el uso de la energía para hacer mover obras cinéticas o mecánicas– volvemos a los comienzos de los años cincuenta y a las experiencias radicales y pioneras de Lucio Fontana (1899-1968) en Europa y de Abraham Palatnik (1928) en Israel y en Brasil. Sincrónicamente, esos dos artistas habían investigado la luz como materia moldeable con una plasticidad espacial y fenomenológica. Contrariando a los pintores del pasado, al no contentarse estos artistas con representar la luz, la incorporaron a los ambientes; hoy simplemente las denominamos instalaciones. Esa nueva materia, la luz, amplía el campo de la escultura en búsqueda de una expansión. Al usar la luz en los espacios los artistas pasan a crear un efecto mágico, teatral y también pictórico en aquello que la pintura tradicional ya no conseguía hacer efectivo.

Al crear sus primeros ambientes Fontana usó una pintura fluorescente, iluminada por un punto de luz como espacio invisible de la materia. De este espacio oscuro, el artista parte hacia la que se considera la primera gran obra de luz en la historia del arte occidental. En el inicio de 1947, Fontana lanza, a través de una serie de manifiestos, el espacialismo<sup>iv</sup>, proponiendo desvincular el arte de la materia, aproximándola a la tecnología. Con el segundo manifiesto, al año siguiente, concibe el *Ambiente Spaziale a la luce nera*, expuesto en la Galleria del Naviglio en 1949, donde una forma orgánica y dinámica, suspendida en una sala oscura, recibe flashes de luz negra. Originada de su acción sobre la materia de sus esculturas, en ese mismo año, Fontana toma una actitud radical, agujereando el plano bidimensional del lienzo en búsqueda de una tercera dimensión real en la pintura. Denominado como *Concetto spaziale*, la obra se presentó en la IX Trienal de Arte de Milán, realizada en el Palazzo dell'Arte, en 1951, y era una estructura de neón que surcaba el espacio negro, cuyas elipses incorporaban al espacio en su trayecto, en una elaborada simbiosis nunca antes alcanzada en la historia del arte occidental. Esta obra, totalmente espacial, representaba finalmente la desmaterialización de la forma narrativa de los conceptos espaciales anteriores y, como los lienzos y

las esculturas en cerámica, vidrio y metal, definitivamente se incorpora a su glosario visual de aquello que el artista vendrá a denominar como espacialismo.

En la obra de la Trienal de Milán, Fontana confirma su idea contraria a la concepción de un arte como representación del espacio. El concepto de espacialismo de Fontana se basa en el principio de que, en nuestra era, la materia podía transformarse en energía invadiendo el espacio en una forma dinámica proporcionada por la tecnología. Como contrapunto busca, en la materialidad de sus obras, evidenciar con actitudes severas las posibilidades de ruptura de la materia, como en sus *Buchi* [Agujeros], y a partir de 1957, sus *Tagli* [Cortes], que Fontana realiza con un gesto decidido: corta la superficie pictórica –utilizando instrumentos de la escultura–, rompiendo con la ilusión de profundidad proporcionada por la perspectiva desde el Renacimiento. Con la misma intención, perfora o rasga la materia de sus esculturas, haciendo posible un contacto entre el espacio interior y el exterior. La denominación genérica ‘concepto espacial’ aplicada a sus obras determina el carácter intelectual, reflexivo y también poético de su investigación, al recrear con fragmentos de vidrio, arena y piedra, estructuras espaciales sobre el lienzo. En los años sesenta, con reconocimiento internacional, su postura radical con respecto a las tradiciones artísticas se mantiene en los *tagli* [cortes] que ejecuta sobre chapas metálicas y en la serie *Fine di Dio* –pinturas ovales monocromáticas con agujeros o cortes– que refuerzan su búsqueda incesante del origen y del infinito. Así, Fontana recibe el Gran Premio de Pintura en la XXXIII Bienal de Venecia de 1966, con una sala blanca en la que lienzos monocromáticos blancos con cortes verticales señalan una de las más irreverentes actitudes artísticas de la modernidad<sup>v</sup>.

Del otro lado del Atlántico, el joven artista Abraham Palatnik creaba su *Aparelho Cinecromático*, en 1951, una serie de pinturas objeto que unían la planitud de la pintura con la espacialidad de la escultura al servirse de luces y motores para hacer vibrar y modificar los colores existentes. La búsqueda de Palatnik en este campo empezó en 1949, cuando se fue a vivir en un kibutz en Israel, pero infelizmente la obra desapareció, quedando apenas un registro de estas experiencias. Esas experiencias habían convertido a Palatnik en el pionero en este campo de la búsqueda cinética. Tras pintar algunos lienzos constructivos, comienza, en 1949, a proyectar máquinas en las que el color aparece moviéndose. Basados en estos experimentos se crean cajas de telas con lámparas que se mueven por mecanismos accionados por motores. El crítico Mário Pedrosa llama a estas invenciones *Aparelhos Cinecromáticos*, exhibidos en 1951 en la 1ª Bienal Internacional de São Paulo. En su primer texto sobre Palatnik, Pedrosa describe esos aparatos como cajas que el artista proyecta sobre el lienzo o cualquier otro material semitransparente composiciones de formas coloridas en movimiento. El trabajo es pionero en el uso de fuentes luminosas artificiales en el arte. En 1953 el artista expone nuevos *Cinecromáticos* en la 2ª Bienal Internacional de São Paulo, en 1953. A partir de 1959 lleva el movimiento hacia el campo tridimensional y pasa a crear trabajos en los que campos electromagnéticos accionan pequeños objetos colocados en cajas cerradas. Al mismo tiempo que inventa piezas con las que explora las posibilidades tecnológicas del arte, el artista hace cuadros en superficies bidimensionales. Los *Aparelhos Cinecromáticos* se exhiben en la Bienal de Venecia en 1964 y la participación en esta muestra le da proyección internacional, pasando a ser considerado como uno de los precursores del arte cinético. Tal reconocimiento lo lleva a participar, en ese año 1964, en la muestra internacional de arte cinético *Mouvement 2* realizada en la galería Denise René, en París.

Aún en la década de 1950, la escultora Atsuko Tanaka (1932-2005) crea su *Electric dress* (1956), una pieza modelada por luces frías que se vuelven una vestimenta en el cuerpo, una especie de pre-Parangolé. En palabras de Paul Schimel, una de las más ricas obras metafóricas creadas por el artista del grupo Gutai, la obra de Tatsuo Myajima cuestiona no solamente el tiempo sino también nuestra percepción de lo que viene a ser esa abstracción llamada tiempo y el papel que tiene en nuestras vidas, sobre todo. Y la manera que Tatsuo tiene para describir el tiempo es exactamente la luz, sea a través del uso del LED y de los circuitos electrónicos para describir la mecánica digital de contar el tiempo. Generalmente sus piezas son instalaciones hechas de circuitos, puestos en ambientes oscuros, cuyas luces (LEDs) crean efectos lumínicos alterando la percepción del espectador. Lo que se ve es el paisaje del tiempo a través de la luz, ya que la luz es la mediación del espacio-tiempo para la física. “A powerful conflation of the tradition of the Japanese kimono with modern industrial technology. Prior to her conception of this work, Tanaka had appeared in a larger-than-life paper dress that was peeled away layer by layer, not unlike the peeling away of Murakami’s paintings; she was ultimately disrobed to a leotard fitted with blinking lights. Tanaka began to envision Electric dress in 1954, when she outlined in a small notebook a remarkably prophetic connection between electrical wiring and the physiological systems that make up the human body. Using the armature of the human figure, she created dozens of small drawings that formed the plans for the wiring, which would

constitute a garment reflecting the nervous and vascular systems. She also made a group of twenty large drawings, which, in schematic form, created a diagram of Electric dress and implied its relationship to the human figure. After fabricating the actual sculpture, she costumed herself in the tradition Japanese marriage ceremony. Hundreds of light bulbs painted in primary colors lit up along the circulatory and nerve pathways of her body. When Electric dress and the drawings for it were exhibited together in the late 1950s, one could understand how Tanaka's pseudoscientific and conceptual underpinnings separated her activities from those of the other members of Gutai. Clearly, this work anticipated 1970s feminist art and artists' use of their own bodies in dangerous situations".<sup>vi</sup>

En los años sesenta sucede otra feliz coincidencia en los dos hemisferios de América cuando Dan Flavin (1933-1996) en Estados Unidos y Maurício Salgueiro (1930) en Brasil, exploran las potencialidades de las luces fluorescentes. En estos dos artistas, la luz fría es definitivamente introducida en el glosario de los medios existentes. Dan Flavin crea su primera obra utilizando la luz eléctrica en 1961, pero esta es aún un cuadro en la acepción del término, ya que se trataba de un *assemblage*. En verano de 1961, al trabajar en el Museo de Historia Natural de Nueva York, empieza a hacer bocetos para las esculturas donde se incorporarán las luces eléctricas. Más tarde, en ese mismo año, hizo sus primeras esculturas de luz y las llamó "iconos". En 1963 empezó a trabajar con tubos fluorescentes de colores. Pero no será hasta 1964 cuando presenta en la Green Gallery de Nueva York la *The Diagonal of Personal Ecstasy*, una escultura hecha solo con lámparas y que se convertirá en su marca registrada. En los años de 1967 y 1968 desarrolló grandes esculturas y ambientes de luz. Las instalaciones con lámparas fluorescentes de Dan Flavin serán evocadas, de ahora en adelante, por una pléyade de artistas: Sol LeWitt, Blinky Palermo, Robert Huot, Fred Sandback, Giovanni Anselmo, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, On Kawara y Art & Language, entre otros.

En Brasil, el escultor Maurício Salgueiro (1930) es uno de los precursores del arte cinético. A principios de los años sesenta pasa a utilizar la luz, el sonido y el movimiento mecánico en la ejecución de sus múltiples esculturas en hierro y chatarras industriales. En 1965 muestra en la IV Bienal de París una serie de las tituladas *Urbis* (1963-64) y *Esculturas luminosas* (1963-64). Hechas en hierro y lámparas fluorescentes, esas piezas exigían del espectador su participación al apretar el botón de encendido y apagado. Según el crítico Clarival do Prado Valadares, las obras de Maurício Salgueiro se encuentran unidas por una reflexión estética y ética bien timbrada, tanto en relación con la problemática orientadora como con la temática asumida. Maurício Salgueiro se afilia a los escultores que levantan de la chatarra de una era mecanicista y dramáticamente materialista la así llamada basura de la civilización como restos y partes de máquinas, herramientas desgastadas, fragmentos de instrumentos, etc., con que reconstruye el humanismo y su espiritualidad. Al no tratarse, pues, de un proceso narrativo, al no comprometerse con un texto discursivo, esas figuras ejercen sobre el observador un poderoso e ineludible impacto, una visión directa e inmediata del conflicto entre materialización y espiritualización, facultando entre tanto a ese mismo observador, para suceder a la primera y brutal visión por una serie de percepciones inherentes de la calidad plástica del procedimiento artesanal y de los demás valores como escultura.

En Francia, la obra *Labyrinthe*, creada para la Bienal de París de 1963, inaugura la discusión sobre el espacio en la obra de François Morellet. Como desarrollo de sus experiencias minimales en la pintura y en la escultura, el artista pasa a utilizar la luz como materia para discutir la percepción del espacio en el espectador. Pasa entonces a crear ambientes repletos de pintura ampliando la reverberación del color en el espacio al usar la luz como dispositivo. En esta obra *Labyrinthe*, el artista puso en la salida del ambiente otra obra, *4 Neones programados*, piezas que eran estructuras de neón cuyo ritmo desincronizado del apagado y del encendido de las lámparas disparaba en el espectador una serie de reflejos motores, obligándolo a mantener su atención en todos los sectores de su visión; la confusión creada por los efectos de la luz con efecto de persistencia retiniana suponía para el artista que la percepción normal de las imágenes nace de la estimulación luminosa del mundo. Las experiencias con luz de Morellet se extenderán por toda su obra, desde los años sesenta hasta nuestros días, desde sus obras históricas –*Bolicho luminoso* (Bienal de París, 1965), *Punching-ball* (Bienal de Venecia, 1970), *2 Tramas de neones interferidos sobre 2 paredes y 1 techo* (1972), *9 Círculos de neón con circuitos aleatorios* (1971)–, hasta las de las décadas más recientes –*No End Néon* (1990), *Gitane* (1991), *Repartición aleatoria de ¼ círculos de neón con 4 ritmos de iluminación* (1994), *Rococó rojo* (1998), *Lunatique neonly* (2001) y *Weeping neonly* (2003).

"Quiero crear una atmósfera que puede ser conscientemente conectada cuando se ve", he aquí lo que siempre propuso James Turrell en su obra. Aún hoy considerado el arquitecto de la luz, Turrell es un artista oriundo del *Land Art* y su obra derivó hacia experiencias donde la luz altera la percepción e invita al espectador a sumergirse en espacios inmersos de atmósfera. Sus instalaciones son, así,

experiencias hipnóticas, repletas de emoción y miedo del infinito que se nos presenta. Sus trabajos nos recuerdan constantemente al tiempo como noción de lo inconmensurable y de la infinitud que la luz representa. Sus instalaciones activan deliberadamente la naturaleza transitoria del tiempo o de la noción que tenemos de este a través de su medición que es la luz, estableciendo una interacción entre el mundo exterior y el interior, donde el espectador pasa a tener consciencia de su propia percepción. *Fargo, Blue* (1967) es una de sus obras más potentes y está directamente relacionada a sus obras de espacios abiertos, donde la luz es uno de los elementos esenciales. Turrell hace que la arquitectura de grandes espacios parezca hipnótica, utilizando la estructura para moldear la luz que siempre envuelve una ilusión. Existe un periodo de transición para el espectador hasta que los ojos se ajustan a la luz difusa, donde nada permite que pueda enfocarse la vista, llevando a un abismo brillante, infinito y zen.

Lenguaje, forma y materialidad van a ir de la mano en el arte de Bruce Nauman que desde 1967 hasta el presente, pasó a usar de forma intermitente el neón como un medio para moldear el significado de las palabras dentro de una forma escultórica. Las piezas de neón de Nauman se basan en la fonética y en las propiedades referenciales de las palabras. Alteraciones en el posicionamiento / reposicionamiento o en la adición / sustracción de letras de las palabras, como en *Raw / War* (1970) o *Death / Eat* (1972) engendran un gran cambio en su sentido semántico. Una sola palabra escrita en neón –que alternadamente es iluminada y apagada por la pulsación de la luz– tiene una (re)significación en su sentido. Semánticamente, se colocan entre algo con sentido y sin sentido, y tocan en aspectos de la condición humana y social. Apropiándose de signos anónimos del mundo de la publicidad, sin embargo desconectada de cualquier sentido de mercado, simultáneamente confieren sentido y forma en el abstracto significado y alteran la significación en su forma material. En *Double Poke in the Eye* (1985), un par de dedos dan la ilusión de agujerear los ojos de dos figuras una frente a otra, en la medida que las luces se encienden y se apagan, en un efecto hipnótico. La obra de Nauman es una revelación constante de la estructura sintáctica del lenguaje como construcción del mundo. Bruce Nauman deseaba obtener algo que trascendiese la corporalidad de la obra y estaba fundamentando el arte de la performance y creando el concepto de video performance.

Joseph Kosuth parte de una discusión que había sido bastante desarrollada por Donald Judd y otros minimalistas en el uso del proceso repetitivo y serial. Pero el uso de la semiótica y del neón como medio lo aproxima más a los conceptuales Bruce Nauman y On Kawara. Tal como Judd, Kosuth elaboró obras que consistían en la repetición insistente de volúmenes idénticos, pero en verdad Kosuth avanzaba en su búsqueda sobre las superposiciones entre arte y lenguaje, y sobre las posibilidades de traer el concepto hacia el centro del escenario de la apreciación artística. Inviendo también en la posibilidad del objeto artístico que se expone como serie repetitiva sea también autorreferencial. Así, Kosuth establece un curioso juego de conceptualizaciones que adhieren al objeto y se tornan presentes para el observador. Georges Didi-Huberman destaca que la obra de Kosuth amplifica el lenguaje el circuito autorreferencial del volumen *minimal*. La obra no se contenta con mostrar que lo que se ve es tan solo lo que se ve sino que reafirma esto a través de expresiones verbales, en una especie de redoblar tautológico del lenguaje sobre el objeto reconocido. La propuesta minimalista insiste en que la obra se expresa por sí misma, tornándose presente de manera tan inmediata y simple para el observador que no lo llevaría a asociar la obra con cualquier significado exterior a ella. Sin embargo, la propuesta de arte conceptual de Joseph Kosuth lleva al espectador precisamente a pensar en el enunciado y en el significado simultáneamente.

La entrada de la electrónica en el arte fue crucial para que los artistas se abasteciesen de los dispositivos de registro del mundo –la fotografía, el cine y el vídeo tape– y se apropiasen de ellos para crear un concepto de mundo. Es sabido que artistas como Jan Dibbets y Andy Warhol han desempeñado un papel importante en los primeros años del arte electrónico, siendo Nam June Paik el pionero. Warhol y Dibbets presentaron sus audiovisuales de una manera muy particular, donde el tiempo formaba parte de la visión del artista, volviéndose imagen afirmada como tal. Intentaron huir de la representación y de la interpretación expresándose a través de la pura presentación, fragmentos del mundo en el mundo como quiso Warhol con sus *Portrait Movies*. Pero es Bruce Nauman quien lo consigue en sus primeros vídeos. En *Manipulating a Fluorescent Tube* el artista manipula un tubo de neón sobre partes de su cuerpo, en esta acción el artista provee de un claroscuro a su anatomía, acentuando los puntos más sexuales de su cuerpo. Esta obra, junto con *Thighing (Blue)*, de 1967; *Pulling Mouth* y *Bouncing Balls*, ambos de 1969, son trabajos en los que el artista utiliza el propio cuerpo como materia escultórica. Dado el carácter orgánico y mutable de esta materia, las “esculturas” resultantes son bastantes efímeras, lo que justifica el uso del vídeo para eternizarlas.

Pero es Bill Viola quien usaría la tecnología para expresarse como un vídeo-pintor. Sus vídeos son ejercicios formales, pictóricos y estilísticos de suntuosa visualidad donde deja pasar su mayor

obsesión: el tiempo. Y éste se materializa en sus vídeos utilizando la luz como elemento narrativo. La representación de las escenas bíblicas –recreadas en las pinturas renacentistas, manieristas y barrocas– ejercen una fascinación por la naturaleza de la luz que emerge de las imágenes. Así, sus ángeles caídos y ángeles anunciadores, sus cuerpos transfigurados o que emergen de espacios vacíos, caen del cielo bajo la forma de luz vertiginosa como enviada por el gran Cosmos. La obra de Bill Viola es una pintura descarnada. Siendo objeto de discusión la fragilidad del hombre ante la naturaleza, el artista imprime, a través de la gran biblioteca visual de la humanidad (las pinturas), la sensación de vértigo que es el tiempo. El tiempo materializado en la luz es, entonces, el lugar de la experiencia humana.

Si en las palabras de René Huyghe es un lugar común decir que no habría nada visible sin la luz, más tarde añadimos una paradoja al saber que la luz puede igualmente permitir ver a los ojos del espíritu aquello que escapa a los ojos del cuerpo. En este sentido, el conjunto de obras reunidas en la muestra *Fiat Lux – Iluminación y Creación*, se consideran como un claro (*blitz*) en el entendimiento de los procesos de transformación por los que pasó el arte en las últimas cinco décadas.

---

<sup>i</sup> Génesis, Holy Bible, Old Testament

<sup>ii</sup> Giulio Carlo Argan, *A Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras.

<sup>iii</sup> Rosalind Krauss, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Ed. Martins Fontes.

<sup>iv</sup> Primo manifesto dello Spazialismo (maggio 1947) L'arte è eterna, ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può non continuare a permanere nello spirito dell'uomo come razza perpetuata. [...] Ma l'essere eterna non significa per nulla che sia immortale. Anzi essa non è mai immortale. Potrà vivere un anno o millenni, ma l'ora verrà sempre, della sua distruzione materiale. Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia. Ora noi siamo arrivati alla conclusione che sino ad oggi gli artisti, coscienti o incoscienti, hanno sempre confusi i termini di eternità e di immortalità, cercando di conseguenza per ogni arte la materia più adatta a farla più lungamente perdurare, sono cioè rimasti vittime coscienti o incoscienti della materia, hanno fatto decadere il gesto puro eterno in quello duraturo nella speranza impossibile della immortalità. Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, di svincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno.[...]

È impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa, come fu impossibile che dalla grafite non passasse alla tela, al bronzo, al gesso, alla plastilina, senza per nulla negare la validità eterna delle immagini create attraverso grafite, bronzo, tela, gesso, plastilina. Non sarà possibile adattare a queste nuove esigenze immagini già ferme nelle esigenze del passato.

Siamo convinti che, dopo questo fatto, nulla verrà distrutto del passato, né mezzi né fini, siamo convinti che si continuerà a dipingere e a scolpire anche attraverso le materie del passato, ma siamo altrettanto convinti che queste materie, dopo questo fatto, saranno affrontate e guardate con altre mani e altri occhi e saranno pervase di sensibilità più affinata.

*Lucio Fontana*, Milán: Edizioni Electa, 1986.

<sup>v</sup> Idem.

<sup>vi</sup> Paul Schimmel, "Leap into the Void: performance and the object", in: Schimmel, Paul(ed.), *Out of Actions between performance and the object – 1949-1979-*, Londres, Thames and Hudson, 1998.