

Lucio Fontana, entre Venecia y Milán: Concepto espacial, Venecia era toda de oro

Carolina Olmedo

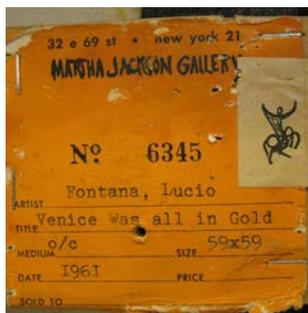


Fig. 1
Lucio Fontana
Concepto Espacial, Venecia era toda de oro, 1961
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

En 1961, año de su creación, *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* [fig. 1] fue protagonista de dos de las más importantes exposiciones en la carrera del artista argentino de origen italiano Lucio Fontana (1899-1968). Desde su rol de “cabecera” de las muestras celebradas en Venecia¹ y Nueva York² [figs. 2 y 3] —ambas importantes capitales culturales del periodo de posguerra—, esta pieza da cuenta de la complejidad tanto técnica como intelectual alcanzada en la obra madura de Fontana, que por esos años afianzaba su prestigio internacional ante la crítica y sus colegas artistas. Su incansable actitud vanguardista se manifestaba entonces en tres aspectos fundamentales: la ruptura con la tradición pictórica a través de la monocromía, la creación de una nueva concepción del espacio plástico por medio de la laceración del cuadro, y la praxis de la destrucción como un proceso creativo. Su ejercicio pictórico, que combina en distinto grado estas tres estrategias, es así uno de los manifiestos visuales más representativos de la rebeldía del “arte feo” de posguerra³. Fue esa actitud tendente a la experimentación matérica la que llevó a Lawrence Alloway a calificarlo de “hombre en el límite” en el catálogo de la citada exposición de la Martha Jackson Gallery de Nueva York⁴. A través de esta descripción, en su primera muestra individual en los Estados Unidos, el artista italiano se consagraba internacionalmente como un referente paralelo a figuras norteamericanas como Allan Kaprow o George Brecht: el valor de su producción se fundamentaba en la disolución de las fronteras entre la pintura, la escultura y las artes aplicadas hasta el punto de acercarse en algunos aspectos al kitsch y al pop art⁵, así como también en el desarrollo de un trabajo intelectual que invita al espectador de su obra a rebelarse contra las divisiones disciplinares.

Quizás debido a esta actitud crítica, las exposiciones de la serie *Venecia* no se entendieron debidamente sino hasta varios años más tarde, cuando la inscripción histórica de Fontana facilitó el análisis cuidadoso de las operaciones superpuestas en su obra madura⁶. Las 22 piezas que conforman la serie no volvieron a reunirse nunca tras salir del taller del artista⁷, y su impronta formal abrumó a la crítica de la época con su preciosista puesta en escena de brillos de oro y plata con incrustaciones de cristal de Murano⁸, atractivos que hacían olvidar parcialmente que se asistía al descuartizamiento de la tela y la presentación al espectador de un espacio de la representación desgarrado, abierto a la incorporación del espacio real como material compositivo. Hubo que esperar varios años para que, ante la diferencia entre el título de esta obra y los más abstractos de las obras anteriores de Fontana, la presencia de una narrativa en *Venecia* fuera leída por muchos como un cambio de dirección, desde el cripticismo hacia una posición abiertamente crítica que rozaba la parodia. En palabras de Luca Massimo Barbero, “Fontana parecía de repente, a los ojos de



Figs. 2-3
Etiquetas en el dorso: exposiciones *Arte e Contemplazione* (Venecia) y *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice* (Nueva York), 1961

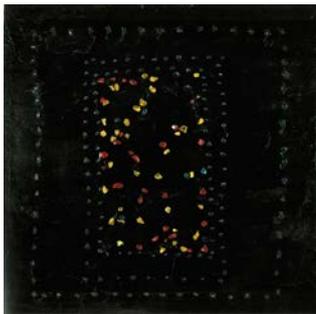


Fig. 4
 Lucio Fontana
Concepto Espacial,
En la plaza de San
Marcos de noche
con Teresita, 1961
 Colección privada



Fig. 5
 Lucio Fontana
Concepto Espacial,
Noche de amor
en Venecia, 1961
 Fine Arts
 Unternehmen
 AG, Suiza

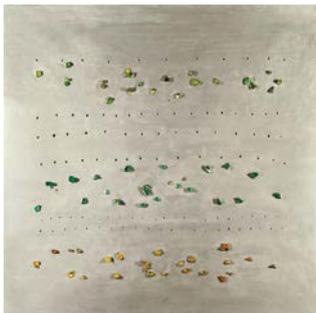


Fig. 6
 Lucio Fontana
Concepto Espacial,
Al alba Venecia era
toda de plata, 1961
 Colección privada



Fig. 7
 Lucio Fontana en Venecia, 1961. Fotografía reproducida
 en el catálogo de *Ten Paintings of Venice*, Martha Jackson
 Gallery, Nueva York

Fig. 8
 Salvador Dalí en el Gran Canal, Venecia, 1961

muchos, virar con la facilidad de un pájaro en la dirección opuesta, para tomar una posición antitética: el barroco veneciano y la fascinante decadencia de la Serenísima⁹. En la mirada del artista se tensionan y enfrentan dos Venecias: la joya mercantil y cultural del Adriático, con su universo bizantino y barroco, y la ciudad nacida del “milagro económico italiano” de posguerra, un lugar de culto turístico consolidado por la cultura de masas a través del cine y la literatura. En la serie *Venecia*, 18 de los títulos apelan a estereotipadas postales de la ciudad: el barroco, la boda, la noche de amor, el carnaval en el Gran Canal, el romance en la basílica de San Marcos (incluso en una pieza los protagonistas son el propio Fontana y Teresita, su mujer) [figs. 4 y 5]. En otros títulos confluyen coordenadas climáticas y horarias que determinan gamas cromáticas específicas: así, según el simbolismo de títulos y tonalidades, el dorado es el sol, el negro es la noche y el plata es la luz de luna [fig. 6]¹⁰. Todos ellos parecen querer alcanzar burlonamente la imagen promovida por las películas, plagadas de góndolas, máscaras carnalescas, suntuosas iglesias y mucho oro, con las que se pretende atraer al turismo: románticos encuentros o trágicos destinos entre las callejuelas y canales, atardeceres bajo el sonsonete voluptuoso del *Que c'est triste Venise* de Charles Aznavour¹¹.

La ironía estaba ya presente en sus telas desde el primer momento, y las acompañó en su viaje desde el taller del artista en Milán a las salas de la citada muestra *Arte e Contemplazione* en el Palazzo Grassi. Sin embargo, esa lectura se reforzó cuando pasó el Atlántico para exponerse en Nueva York, pues en la primera página del catálogo figuraba una audaz fotografía de Fontana en una góndola frente a la basílica de Santa Maria della Salute [fig. 7]. Su irreverencia salta a la vista si la comparamos con otras similares que se hicieron públicas durante esos años, como la de Salvador Dalí en el Gran Canal ese mismo año [fig. 8]. La cuidada organización de los elementos encerrados en un marco dorado es legible como un gesto de exotización de Venecia, pero también como una abierta autoexotización: la encarnación burlona del artista que ostenta en un retrato fotográfico su paso por una geografía consagratoria.

La inmortalidad de Venecia

Para Fontana, esta ciudad contradictoriamente sentimentalista y redundante¹² era un lugar conocido: había participado en su Bienal Internacional de Arte en 1930, 1948 y 1958, en esta última edición en una galería individual. También mantuvo una nutrida correspondencia con los directores de la Bienal durante esos años, cartas que están impregnadas de los postulados del espacialismo en su momento más dinámico¹³. Fontana era ya conocido por el público veneciano,

que había asistido a una época particularmente vital de su producción, la marcada por la exploración de los *buchi* (agujeros, 1949) y los *tagli* (cortes, 1958). *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* pertenece a un momento especial dentro de esta trayectoria, pues durante el ciclo que inicia en 1960 —y que durará hasta su muerte— el artista suma su extensa exploración material a un apasionado retorno a lo pictórico: una vuelta a la pintura en la que el pigmento no es solamente *color*, sino principalmente una materia cuyas cualidades físicas permiten modelar el gesto gráfico del pintor sobre la tela. Enrico Crispolti ha afirmado sobre la serie *Venecia* que Fontana “tienta analogías formales con un vago acento erótico”, “una fiel y personal interpretación fantástica, en clave de contemplación lírica y de respuesta imaginativa al barroco veneciano”¹⁴. La triada materialidad/sensualidad/barroco también fue destacada por Italo Tomassoni: “para Fontana esta es una forma de re-poseer una imagen [la de Venecia] y luego dotarla de un brío completamente nuevo [...] para insertar sus formas y líneas en ese territorio consciente, comprendido y dominado intelectualmente”¹⁵. La idea de la reescritura del barroco, interpretación que se deriva sobre todo de la observación material del uso del dorado en la serie, nos remite a las tesis que sostiene Fontana en el célebre *Manifiesto Blanco* que escribió en 1946 en Buenos Aires junto con sus alumnos y que se convertiría después en el hito fundacional del espacialismo en Italia. Las afirmaciones que en él hace sobre la representación del espacio en la pintura antigua y su ambición de expandir cada vez más el espacio representado desembocarían en una valoración de los maestros barrocos como precursores de las prácticas modernas, pues son ellos quienes “dan un salto” y “representan [el espacio] con una grandiosidad aún no superada y agregan a la plástica la noción del tiempo”¹⁶. Mientras antes de la modernidad el arte desconocía “los mecanismos de funcionamiento de la naturaleza”, el barroco como manifestación moderna incorpora nociones de tiempo, materia y espacio surgidas de los avances de la ciencia en la comprensión del mundo. Lejos de estar aislado, el de Fontana es un pensamiento vinculado a la generación de intelectuales italianos —de la que el historiador del arte Lionello Venturi es un emblema¹⁷— que durante el periodo de entreguerras intenta repensar las relaciones entre tradición y modernidad, demostrando “el error de la invasión racionalista”¹⁸ para establecer nuevos vínculos materiales-experienciales entre los artistas del siglo XX y los “primitivos”.

Parte de esta reelaboración del puente entre pintura moderna y antigua es visible al observar la técnica utilizada en *Concepto espacial, Venecia era toda de oro*: sobre una base cremosa de pintura alquídica —un material derivado del poliéster—, Fontana utilizó pintura sintética roja como fondo para la capa dorada con la que más tarde cubrió la superficie del cuadro¹⁹. Estos tres pasos remiten directamente



Fig. 9
 Pala d'Oro
 Basilica de San Marcos, Venecia



Figs. 10-11
 Materiales encontrados en el taller de Lucio Fontana en Corso Monforte

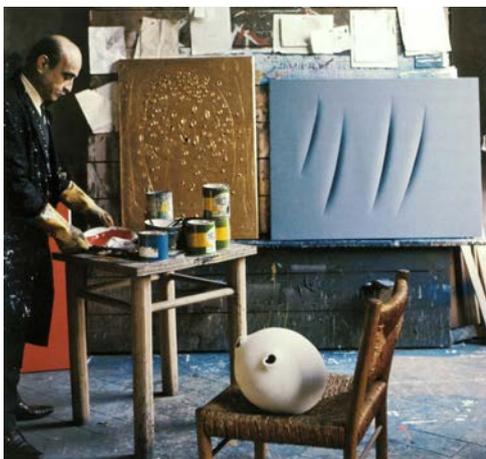


Fig. 12
 Fontana en su estudio de Corso Monforte

a la técnica de los retablos realizados en el norte de Italia antes del 1400 por maestros como Duccio y Cennini, en cuyos talleres se cubrían las tablas de madera con una base suave de gesso para luego aplicar el tradicional *tronco*: un pigmento arcilloso de color marrón-rojizo que servía de base para la colocación del pan de oro, cumpliendo la función de darle más calidez²⁰. En relación con esta inspiración en el arte antiguo, Pia Gottschaller baraja la hipótesis de que Fontana —de modo semejante al elogio de Giotto hecho por Venturi— ve en el oro de los iconos medievales y bizantinos una estrategia de síntesis espacial: la aparición del indefinido espacio de lo divino²¹. Del mismo modo, la inclusión del cristal de Murano coloreado como protagonista de varias piezas de la serie *Venecia* se torna una cita directa de los cientos de gemas que decoran la Pala d'Oro, retablo principal de la basílica de San Marcos y emblema de la ciudad enriquecido por diversos artesanos entre los siglos X y XIV [fig. 9].

Si bien el uso del color dorado en *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* y otros trabajos del artista es motivo de una amplia discusión, es claro que su contexto contingente sugiere múltiples relaciones entre pasado y presente. Esa exploración material de la historia del arte italiano se produjo en la obra de Fontana en la década de los treinta, cuando su investigación sobre técnicas artesanales en Italia y Argentina le llevó a realizar piezas en terracota vitrificada, cerámica policromada, bronce dorado y mosaico. Desde esa perspectiva, el uso del dorado y el cristal adquiere una cualidad tanto simbólica como histórica: es el nexo entre su obra y una tradición material que le antecede, pero también una demostración del equívoco academicista que separa las bellas artes de las artes aplicadas. La sustitución del oro y las joyas por sus equivalentes contemporáneos industriales-artesanales —el poliéster y el vidrio— no es una burla, sino un intento de generar un arte desembarazado de cualquier nostalgia del pasado [figs. 10, 11 y 12].

Milán y la emergencia de lo nuevo

En su reseña de la muestra *Arte e Contemplazione*, Gillo Dorfles escribe que “con una valiente vena fantástica, Fontana ha triunfado una vez más en la creación de un género nuevo y original”²², destacando la osadía del artista al usar un material plástico de producción industrial en lugar del óleo. El conflicto sobre la fusión de las bellas artes y las artes aplicadas que está presente a lo largo de toda la carrera de Fontana se resume en su praxis artística en la integración de diversos materiales cuyo origen dispar pone en cuestión la validez de los géneros artísticos tradicionales. Fontana asumía esa tarea como parte de un quehacer realmente moderno: la construcción por parte del artista (en cuanto intelectual) de nuevos géneros que dieran cuenta



Fig. 13
Lucio Fontana
Figura de cerámica diseñada para el Cinema Arlecchino, 1948

Fig. 14
Portada de la revista italiana de diseño *Domus* dedicada a la intervención de Fontana en el Cinema Arlecchino, 1948



Fig. 15
Inmigrante sardo frente al rascacielos Pirelli, Milán, 1968
Fotografía de Ugo Mulas

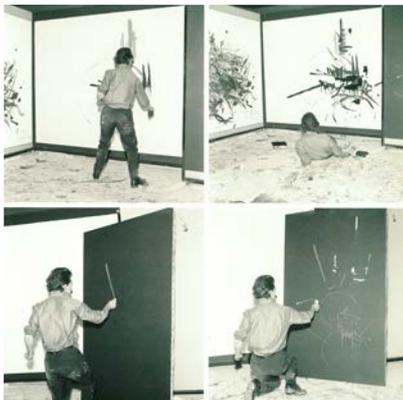


Fig. 16
Georges Mathieu en la Galleria del Cavallino, Venecia, 1959

del avance del ser humano. Esta autoimposición nos permite observar el tono de los debates que se produjeron en el contexto cultural italiano de la década de los cincuenta, debates en los que arte y diseño compartían un mismo escenario en un fluido diálogo entre la producción artística y los procesos industriales y artesanales²³. El propio Fontana afirmó en una entrevista de esos años que “empleé pinturas realmente con fines decorativos, y en ello no veo nada negativo, pues las paredes se pueden decorar... Fue más tarde cuando decorar adquirió ese sentido peyorativo”²⁴. *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* rememora algunos aspectos del trabajo previo del artista enfocado a usos ornamentales, como las cerámicas realizadas para el Cinema Arlecchino (1948) y el balcón de la torre Lanzzone 6 (1951-1952) en Milán [figs. 13 y 14], la ciudad en la que Fontana residió la mayor parte de su vida y de la que procedía su familia.

A diferencia de la Venecia de las basílicas de oro, a comienzos de los sesenta Milán estaba iluminada por el brillo acerado del rascacielos Pirelli [fig. 15]: el emblema de la modernidad y el *boom* económico del “milagro italiano de posguerra”, que Lucio Magri define como un acto de creación de riqueza a partir de la destrucción (la explotación obrera y campesina y la industrialización forzada del artesanado)²⁵. Milán hizo un arte de lo que el maoísmo llamó entonces “utilizar el atraso como recurso de desarrollo” frente al *fordismo* norteamericano, una seductora modernización que llegaba a los hogares a través de la televisión, eludiendo la mirada de la vieja ciudad en ruinas tras la guerra²⁶. De su industria nacían los automóviles, la moda y los libros para el resto del país, y en sus galerías de arte el informalismo —como la principal tendencia artística de la época en Europa— iniciaba la retirada dando paso a una aguda crítica del modelo tradicional del arte a través de la elaboración de la monocromía y el conceptualismo cáustico de Piero Manzoni, Enrico Castellani y el propio Fontana. En relación con esta posición crítica sobre lo gestual, el uso de las manos en la elaboración de la serie *Venecia* nos indica un segundo nivel de crítica paródica, subyacente a la burla sobre la ciudad: para Benjamin Buchloh, el uso de las manos en Fontana no es más que “un ostentoso signo de negación de las actitudes falsamente expresionistas y subjetivistas de la pintura gestual típica del automatismo neosurrealista, que habían inundado el panorama europeo de posguerra”²⁷. Al igual que la crítica mordaz de otros artistas de la escena de Milán, Fontana observa en el informalismo y en la institucionalización de las vanguardias históricas una producción estancada en “la exploración de la subjetividad pequeñoburguesa”, un arte retardatario y nostálgico²⁸.

Así, *Venecia* es también una crítica de las célebres visitas de los expresionistas de posguerra a la ciudad de los canales, como la del pintor abstracto Georges Mathieu en septiembre de 1959 [fig. 16]. Ante el selecto público de la Galleria del Cavallino, el artista francés realizó

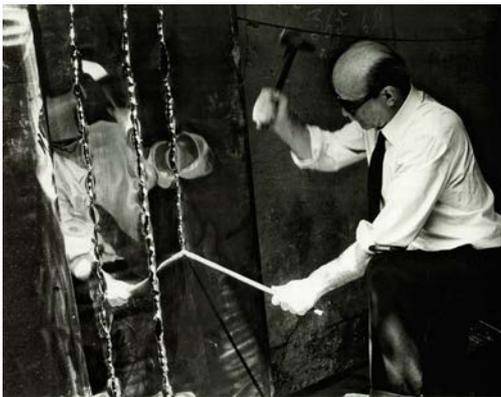


Fig. 17
Lucio Fontana trabajando en *Concepto Espacial*,
Nueva York 10, 1962
Fotografía de Carlo Cisventi

una controvertida performance pictórica en homenaje a Tintoretto y a su mítica obra sobre la batalla de Lepanto: la cita histórico-artística y la gestualidad “chamánica y frenética”²⁹ de las pinturas monumentales que resultaron de aquella acción reflejan la elevación del mito como búsqueda identitaria del arte de posguerra europeo, impulsado como proyecto plástico por los informalistas³⁰. En esa misma línea, en 1960 el expresionista abstracto Franz Kline realizó una mediática exposición en el pabellón norteamericano de la Bienal de Venecia, vinculándose por sus declaraciones en entrevistas a maestros antiguos como Rembrandt y Velázquez³¹. Estos mismos aspectos —la cita y lo gestual— adquieren en *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* el carácter de puesta en tensión de los lugares comunes presentes en la producción expresionista: en la pieza de Fontana, las huellas de los dedos están cubiertas por varias capas de un nuevo material industrial, lo que impide distinguir el pincel de la espátula. La referencia al esplendor de la antigüedad se presenta empalagosa y fácil a la mirada a través del uso del dorado y la gestualidad, elementos que producen en el espectador un intencionado *shock* de agrado. Lejos de la experiencia trascendente propuesta por el informalismo (juzgado como la evasión del panorama cultural europeo de posguerra), Fontana intenta posicionarse como un artista consciente del proyecto artístico moderno y promotor de este por medio del uso de los mejores pigmentos y soportes que se ofrecían en la época.

De la metrópolis barroca a la metrópolis contemporánea



Fig. 18
Lucio Fontana visitando su taller de Milán
tras su destrucción en un bombardeo, 1946

Lejos de ser unívoca, la madurez de Fontana combina la lúcida economía visual de un forastero, el encuentro romántico con el territorio de un migrante retornado y el sarcasmo de un milanés que se reserva para sí la reinterpretación moderna de un pasado cultural propio. Crispolti afirma que el impacto que causó en Fontana su visita a Nueva York en 1961 —la visión del santuario de los rascacielos de metal y cristal— y la posterior realización de una nueva serie sobre dicha ciudad utilizando metales (*Nueva York*, 1962 [fig. 17]) ponen de manifiesto una prospectiva del avance material del arte moderno de la mano de la tecnología. A la vez que dice de ella en una postal “¡Es más hermosa que Venecia! Sus rascacielos de cristal parecen cascadas de agua que caen desde el cielo”³², decide cambiar tanto el soporte como sus operaciones, estableciendo en la comparación de sus dos series un trayecto imaginario entre la metrópolis barroca y la metrópolis contemporánea³³.

Fontana capitaliza su impulso creativo de décadas para consagrarse como artista e intelectual por medio de las series *Venecia* y *Nueva York*. Del mismo modo en que la guerra destruyó su taller [fig. 18] y le brindó la oportunidad de partir de cero tras su regreso

a Milán en 1947 (momento en el que difundió la idea de que su carrera profesional se había iniciado con el fin del conflicto), la grieta que divide en dos a *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* es un gesto de coronación y cierre de dicha trayectoria imaginada: un monumento a los *tagli* en el mejor momento de su carrera internacional y un acto de destrucción que convierte en espacio de invención. Como destaca Giulio Carlo Argan, ni en el momento de su consagración deja de utilizar como título para sus lienzos *Concepto espacial*, equiparando el espacio de su trabajo artístico con la praxis científica sin final, aunque de un orden —felizmente— diferente al que se puede abordar con números y fórmulas³⁴.

Notas

- 1 *Arte e Contemplazione*, Palazzo Grassi, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venecia, julio-octubre de 1961.
- 2 *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice*, Martha Jackson Gallery, Nueva York, 21 de noviembre-16 de diciembre de 1961.
- 3 Luca Massimo Barbero: "Lucio Fontana: Venice / New York". En Luca Massimo Barbero (ed.): *Lucio Fontana: Venezia / New York*, Venecia, Peggy Guggenheim Collection, 2006, p. 26.
- 4 Lawrence Alloway: "Man on the Border". En *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice*, op. cit. nota 2, p. s/n.
- 5 Anthony White: "Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch". En *Grey Room*, n. 5, otoño de 2001, p. 56.
- 6 Barbara Hess: *Lucio Fontana*. Londres, Taschen, 2006, p. 22.
- 7 Mientras *Arte e Contemplazione* contó con 19 piezas, *Ten Paintings of Venice* solo exhibió 10, pero sí tres que no estuvieron en el Palazzo Grassi: *Concepto espacial, Luna en Venecia; Concepto espacial, Venecia barroca* y *Concepto espacial, Plaza de San Marcos al sol*.
- 8 Hess 2006, op. cit. nota 6, p. 62.
- 9 Barbero 2006, op. cit. nota 3, p. 26.
- 10 Paolo Campiglio: "I Only Believe in Art". En Barbero (ed.) 2006, op. cit. nota 3, p. 204.
- 11 Si bien la canción de Aznavour data de 1964, es un magnífico ejemplo de los productos culturales surgidos a partir de la imagen bucólica descrita.
- 12 Valoración de Fontana según la lectura de su correspondencia por Luca Massimo Barbero, en Barbero (ed.) 2006, op. cit., nota 3, p. 28.
- 13 *Ibidem*, p. 19.
- 14 Enrico Crispolti (ed.): *Fontana, Catalogo generale*. Milán, Electa, 1986, p. 23.
- 15 Italo Tomassoni: *Per una ipotesi barocca*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963, p. 128; citado en Campiglio 2006, op. cit. nota 10, p. 36.
- 16 Se asume en el Manifiesto Blanco que, hasta las vanguardias, todo arte está construido a partir de la naturaleza, que moldea el subconsciente del artista (como el de todo hombre) desde los orígenes de la razón. Así, el arte moderno es un espacio de transición que no logra desprenderse de dicha dinámica por completo, y los artistas contemporáneos deben dar un "segundo salto" y generar un arte materialista en el que se supriman las formas naturales. [Lucio Fontana et al.]: Manifiesto Blanco: nosotros continuamos la evolución del arte [1946]. Reproducido en Lucio Fontana: el espacio como exploración. [Cat. exp. Madrid, Palacio de Velázquez, abril-junio de 1982]. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 115-122.
- 17 En el Manifiesto Blanco, la visión prospectiva del arte moderno en relación con el pasado se acerca a los postulados de Venturi, uno de cuyos pasajes más polémicos se refiere a la representación del espacio en Giotto y Cézanne, la síntesis plástica y "el efecto tridimensional por pura intuición, sin seguir regla perspectiva alguna" a los que llegaron ambos pintores. En Lionello Venturi: *El gusto de los primitivos*. Madrid, Alianza, 1991, pp. 207-208.

Notas

- 18 Ibidem, p. 34.
- 19 Pia Gottschaller: Lucio Fontana. The Artist's Materials. Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 2012, pp. 97-99.
- 20 David Bomford et al.: Art in the Making. Italian Painting before 1400. Londres, National Gallery, 1989, p. 21.
- 21 Gottschaller 2012, *op. cit.* nota 19, p. 102.
- 22 Gillo Dorfles: "Arte e Contemplazione a Palazzo Grassi". En Domus, n. 382, septiembre de 1961, p. 43.
- 23 Luca Massimo Barbero, "Milano / Europa". En Luca Massimo Barbero (ed.), Gli irripetibili anni '60: Un dialogo tra Roma e Milano. Milán, Skira, 2011, p. 26.
- 24 Carla Lonzi: Autoritratto. Bari, De Donato, 1969.
- 25 Lucio Magri: El sastre de Ulm. El comunismo del siglo XX. Hechos y reflexiones. Buenos Aires, CLACSO, 2011, pp. 154-155.
- 26 Vanni Codeluppi: "Milano, città della modernità". En Barbero (ed.) 2011, *op. cit.*, nota 23, p. 13.
- 27 Buchloh también destaca que hasta mediados de la década de 1950 Fontana firmaba algunas de sus pinturas con su huella dactilar, lo cual es un primer gesto de esa burla del modelo liberal-subjetivista de la producción artística. Benjamin Buchloh, Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid, Akal, 2004, pp. 43-55.
- 28 Ibidem, p. 44.
- 29 Toni Toniato: "The Cavallino Constellation". En Luca Massimo Barbero (ed.), *Venice 1948-1986. The Art Scene*. Milán, Skira, 2006, pp. 105-106.
- 30 Buchloh 2004, *op. cit.* nota 27, p. 15.
- 31 Luca Massimo Barbero y Sileno Salvagnini: "1948-1954". En Barbero (ed.) 2006 (*Venise...*), *op. cit.* nota 29, pp. 65-67.
- 32 Citado en Barbero (ed.) 2006 (*Lucio Fontana...*), *op. cit.* nota 3, p. 37.
- 33 Enrico Crispolti: "The Originality of a Master of Anticipation". En Barbero (ed.) 2006 (*Lucio Fontana...*), *op. cit.* nota 3, p. 53.
- 34 Giulio Carlo Argan: "Comentarios". En Lucio Fontana: el espacio... 1982, *op. cit.* nota 16, p. 114.