

EL CONCEPTO SPACIALE DE LUCIO FONTANA ANALIZADO DESDE LA CATEGORÍA BAJTIANA DE *SIGNO IDEOLÓGICO*

APORTES PARA EL ESTUDIO SOBRE LA CERÁMICA DE RUPTURA EN ARGENTINA

M .F Serra - A Paltrinieri – V. Dillon – E. Moyas - N. Rendtorff
Instituto de Investigación en producción y enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Centro de recursos tecnológicos de minerales y cerámica (CIC-CONICET)

Resumen:

En este trabajo se abordaron los conceptos de signo ideológico y cronotopía desarrollados por M. Bajtin como categorías de análisis que nos permitan comprender y relacionar el concepto *Spazialista* de las cerámica y los manifiestos de Lucio Fontana -desarrollados entre 1946 y 1952- con la corriente artística *cerámica de ruptura*. Reflexiones sobre la vida, obra artística, obra escrita, ideas y las relaciones entre estos aspectos, que dan cuenta de las maneras particulares y específicas que esta corriente adoptó en nuestro territorio.

Palabras claves: signo ideológico- cronotopía- concepto spaziale- cerámica

Introducción

Es sabido que muchos críticos e historiadores del arte han estudiado y analizado de manera profunda los diversos enfoques y características que dieron lugar a las vanguardias artísticas centradas en la pintura, la escultura y el dibujo. Sin embargo, poco se ha indagado y teorizado sobre las características y fundamentos que dieron lugar a la vanguardia cerámica. En un trabajo anterior “La cerámica de Ruptura”¹¹ se analizaron las obras cerámicas de Lucie Rie y Hans Coper, las cuáles evidenciaron un cambio conceptual y formal en la manera de comprender la disciplina [figura 1].



Figura 1: derecha- Lucie Rie, izquierda- Hans Coper

Estas obras -de mediados del siglo XX en Europa-tenían una marcada tendencia crítica respecto a una concepción de la cerámica como disciplina pensada solo para la confección de objetos utilitarios. Recordemos que la cerámica desde sus orígenes – neolítico- tuvo un carácter ritual que acompañó la cotidianeidad de hombre, desde las ceremonias funerarias hasta el uso de objetos domésticos para contener aceites, bebidas y alimentos, dando lugar a una larga tradición que vincula la cerámica con la producción de objetos utilitarios, funcionales y de uso cotidiano.

Los artistas estudiados en ese trabajo tomaron como punto de partida de sus obras, precisamente, aquella idea sobre el carácter utilitario de la cerámica, para reformularla,

¹¹ M. Florencia Serra, M. Florencia Acebedo, Nicolás Rendtorff, Materialidad y procesos cerámicos en la cerámica de ruptura, en las décadas del 50-70. Sextas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP), La Plata Octubre 2012

repensarla, interrogarla y cuestionarla. En sus obras se ve una evidente referencia formal a los objetos funcionales pero trabajados y confeccionados de manera tal que su funcionalidad quede inhabilitada. Se abre aquí un nuevo modo de producción cerámica que explota su potencialidad en la dimensión artística y forja, entonces, la corriente que denominamos *Cerámica de ruptura*. Allí aparecieron nuevos modos, formas e intereses que habitaron la cerámica y se materializaron a través de formas insospechadas hasta ese momento.

Es interesante comentar que de la apertura del quehacer cerámico surgen también nuevos modos de apropiación del cuerpo de conocimientos sobre la materia que la acerca a una metodología científica: se concentra en el estudio y exploración de las características y posibilidades del material. Una parte de la producción cerámica se vuelve sobre sí misma, se indaga, interviene y modifica, dando lugar a cierta *autorreferencialidad*. Comienza a tomar peso un enfoque lúdico entre los límites físico-químicos y poéticos surgidos desde el material. A este tipo de procesos creativos los denominamos *materialidad cerámica* y es el objeto de estudio de un proyecto, más extenso, de tesis doctoral.

Dentro de estos procesos de transformaciones generales de la disciplina cerámica nos interesa estudiar, en particular, el modo en que estas manifestaciones— si es que las hay— se dan en nuestra región. Entendemos necesario el breve comentario sobre estos cambios surgidos en Europa dado que constituyen el marco más amplio en que se inscriben, y, a la vez, nos proponemos atender a las formas específicas que adoptó en nuestro territorio².

En el presente trabajo se estudiará la obra cerámica de Lucio Fontana (1899-1986) artista plástico argentino, quien centró su obra desde una perspectiva rupturista. Posicionamiento que se ve de manera explícita a lo largo de sus manifiestos.

Concretamente, dentro de las distintas líneas que va desarrollando a lo largo de su obra, nos centraremos en la que definió *concepto spaziale* (1946-1952). Concepto que proclama un arte que tenga carácter aéreo, eterno, universal, interdisciplinar y tetradimensional, un nuevo paradigma dado a partir de las exigencias de la época y los avances tecnológicos.

En adelante se abordarán estas problemáticas en el siguiente orden: en primer lugar, se comentará la biografía y el contexto en que se produjo la obra de Fontana. En segundo lugar, se analizará el concepto *spaziale* tanto desde la enunciación de sus manifiestos como en las obras cerámicas. Por último, se reflexionará en torno a los análisis realizados en los dos apartados anteriores desde la perspectiva semiótica de signo ideológico, con la intención de establecer posibles relaciones de interacción entre la producción artística de Fontana y la corriente que denominamos cerámica de ruptura.

LUCIO FONTANA

“Todas las cosas surgen por necesidad y son de valor en su época...”³

Una de las principales características de Lucio Fontana fue el profundo interés que manifestó respecto a los avances científicos y tecnológicos, sus exigencias y nuevos alcances. Fue un gran admirador de la capacidad humana de conocer el mundo, estudiarlo, comprenderlo, transformarlo e irrumpirlo. Para Fontana los paradigmas del hombre son dinámicos, como consecuencia de ello, sus necesidades y exigencias deben cambiar.

Su obra se basó principalmente en sus famosos *Buchis*- agujeros- y *Taglis* –tajos-: gestos que se convirtieron en un recurso propio e identitario del artista. Fontana

²Es interesante comentar que las obras cerámica que estudiaremos en este trabajo, producidas en Argentina, mantienen un vínculo de continuidad con aquel proceso de ruptura europeo, de manera que pueden considerarse estos últimos como *obras fundacionales* (Verón)

³ Fontana, Lucio; Manifiesto Blanco.1946.

comenzó con los *buchis* y a partir de 1949 realiza una imparable serie de *Taglis*. En un principio estaban compuestas por un cumulo de *taglis*, hasta llegar a sintetizarlo en un sólo gesto. Desde un aspecto formal son a veces como muestra la figura 2 de carácter más expresivo y doloroso representados en grietas, desgarros, roturas donde lo matérico toma protagonismo. Mientras que otros cortes (figura 3) presentan una morfología de carácter limpio y pulcro donde la eficacia del gesto producido por un corte, una incisión es de un orden más conceptual que gestual.



Figura 2: detalle de *tagli* 1946-1952.

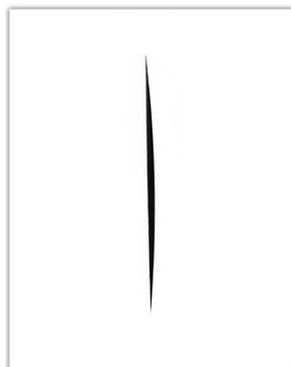


Figura 3: Detalle de *Tagli*. Fontana 1946-1952

¿Qué es lo que corta, rasga y agujerea Fontana con sus obras? Tal vez encontremos posibles respuestas adentrándonos en sus pensamientos. Sin dudas, sus gestos fueron elaborados a partir de una matriz de conciencia y convicción que destellaron – retomando la metáfora de *refracción*, mediante la luz que atraviesa su materia- la necesidad visceral de entablar un nuevo paradigma, que contemple la exploración de otras dimensiones, dónde se ponga en juego el tiempo y el espacio, de acuerdo con las exigencias de la época.

Fue por medio de estos *buchis* y *taglis* que Fontana logró condensar, de manera contundente, las principales ideas del concepto *spaziale* y, más específicamente, en sus palabras, se trató – bordeando la literalidad- de «un gesto de ruptura con los límites impuestos por las costumbres, los usos, la tradición»(Fontana; 1966).

MIRAR LO QUE NADIE VE: LA ELABORACIÓN DE SUS MANIFIESTOS

A finales de 1946, estando sus últimos días en Argentina, escribió “*Manifiesto Blanco*”⁴, el germen que luego diera lugar a una maduración y evolución de su teoría en cuatro manifiestos sucesivos, todos reiterantes y consecuentes en la idea de abandono de las formas estáticas y tradicionales, para generar desde la

⁴Publicado en forma de folleto y escrito por Bernardo Arias, Horacio Cazenuve , Marcos Fridman, también firmado por Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coli, y Jorge Alfredo Hansen (Amelio) Rocamonte

interdisciplinariedad y la tecnología, nuevos modos y formas de arte que antes eran imposibles de ser pensadas. Para Fontana «El arte no puede no ir acompañado del devenir de estos fenómenos y se transforma en consecuencia» (Fontana; 1966)

Manifiesto Blanco, fue el punto de partida para una sucesiva serie de cinco manifiestos que se desarrollaron entre el 47 y 52. A lo largo de estos manifiestos se van desplegando las ideas troncales que construyen el concepto *sapziale*. Estas ideas se ven atravesadas por una fuerte impronta que reclama un cambio de paradigma, guiado en adelante, por una fuerte intención de ruptura con los límites impuestos por las costumbres legitimadas en la tradición. En busca de un nuevo horizonte los *spazialistas* proponen un cambio en la esencia y en la forma del arte, que supere la pintura, la música, la poética “se necesita un arte mayor acorde a las exigencias del nuevo espíritu”. Las antiguas formas rígidas e inmóviles no podían satisfacer las apetencias del nuevo hombre, que, consiente de un mundo que se explica así mismo- desde la ciencia- y, en convivencia con los nuevos medios de comunicación- nuevas tecnologías-, necesitó un cambio de paradigma, un arte entregado al uso de nuevas características : eterno, universal, aéreo y tetradimensional.

El carácter *eterno* está dado por la búsqueda de un arte que se desligue de la intención de perpetuación (propia de los materiales nobles y perdurables) para proclamar un arte independiente del material. Para los *spazialistas* el cuadro y la escultura son mortales, la materia se destruirá, pero el gesto y la acción -consumados en una época- permanecerán eternos en la memoria del hombre. Al mismo tiempo, proclamó por un arte *universal*, dónde el artista no se vea condicionado por el material. El hombre- en un profundo cambio de época- con otras exigencias quiere trascender la materia y llegar a un arte universal. Los límites se desdibujan permitiendo trascender las disciplinas “que el cuadro salga de su marco, la escultura de su campana de vidrio; quizás desbordará en otras disciplinas, quizás ya no sea arte”. Con el mismo impulso promulgaron por una arte que responda a las exigencias de los nuevos tiempos. Un arte *aéreo* dado a partir de la apropiación de los procesos tecno-científicos para el quehacer artístico «los artistas anticipan gestos científicos y los científicos provocan siempre gestos artísticos».

Por último- y no por ello, menos importante- el advenimiento de un arte *tetradimensional*, que buscó ir más allá del plano usual -del espacio tridimensional- hacia una cuarta dimensión dónde tiempo y espacio sean parte del todo.

LAS CERÁMICAS SPAZIALES

Dentro de este amplio pensamiento que se desarrolló en torno al *concepto spaziale*, nos centraremos en las particularidades que dieron lugar a las cerámicas *spaziales*. Pero entonces ¿A qué responde su paso por la cerámica? ¿En qué características pensó esta disciplina para desarrollar sus ideas y obras? Precisamente, es este aspecto donde enfocamos la mirada con el objetivo de dar cuenta de qué manera el *concepto spaziale en la cerámica* problematizó las particularidades intrínsecas de la disciplina

En este contexto, no se podría sostener (de hacerlo nos perderíamos gran parte de su riqueza conceptual y poética) la idea de la elección del material cerámico como si fuese, tan sólo, una variable formal entre otras. Por el contrario propondremos que el haber elegido la cerámica para proyectar sus *taglis*- tajos- [figura 4] y *óbuchis*- agujeros-[figura 5], fue bajo una profunda conciencia sobre las características, conocimiento y procesos del material como una parte constitutiva de su *discurso*. Recordemos los tres años que trabajó en la industria cerámica, habiendo aprendido tanto las implicancias como las limitaciones de esta materia, lo que le permitió producir obras con fuertes anclajes en dos aspectos fundamentales de su pensamiento: tradición y tecnología, ambas desde una introspección y una proyección hacia el contexto, dónde se pone en juego con otras disciplinas artísticas.



Figura 4: Lucio Fontana, spaziale Concetto, 1960-1965.



Figura 5: Lucio Fontana, spaziale concetto, 1960-63

En cuanto a la visión introspectiva sobre su tradición, es decir, hacia dentro de la misma, es importante destacar que la cerámica no contó con la misma tradición que la pintura o la escultura. Estas últimas siempre pertenecieron al circuito artístico. La cerámica, por el contrario, con su historia particular, construyó y lidió con una tradición que se encontraba por fuera del campo de las artes. Los *taglis* de Fontana se abrieron, también, sobre la mirada tradicional, atravesando y perforando aquellos modos de comprender la disciplina cerámica sólo desde su faceta funcional y utilitaria. Esta nueva mirada la posicionó como disciplina con un alto potencial poético/conceptual. Mostrando a la vez, la necesidad de un cambio y una nueva forma de concebir el quehacer cerámico.

Por otro lado, desde la relación de la cerámica con la demás artes- hacia afuera y en relación con su contexto- el haber concebido la cerámica como materia que condensara la idea de *spazialidad* quebrantó el carácter noble y privilegiado que, hasta ese momento, sólo tenían la pintura y la escultura⁵. La búsqueda de nuevos materiales que solventaran las necesidades de la época, provocó un gesto de apertura hacia el uso de las nuevas tecnologías y materiales⁶. Así como cuestionó la tradicionalidad del arte, reflexionó sobre la necesidad de generar un acercamiento y un diálogo entre las obras y las tecnologías. Animado por el afán de trasgredir y aunar diversas disciplinas. Es importante tener en cuenta que la cerámica es un producto sintético, es decir, un producto del trabajo del hombre. Al no ser un producto natural debe ser elaborado y

⁵ Esta noción se refuerza con el posterior uso de diversos materiales dentro de su obra, como vidrio y piedra.

⁶ El empleo de nuevas tecnologías: luces de Wood; los nuevos medios de comunicación: la radio, la tele.

pensado según su campo de aplicación⁷. En la cerámica artística, se elaboran y modifican las pastas y esmaltes en busca de un apropiado tratamiento superficial. Tanto el color como la textura- propio de los procesos físico-químicos- se pueden resaltar u obtener mediante la aplicación de diversas tecnologías en el procesos de horneado.⁸ Estos factores determinan el aspecto final del producto y, es allí, en la elaboración de un cerámico en función de su aplicación y – en el caso del arte- de la idea que se quiera materializar, la importancia de conocer por un lado el comportamiento de las materias primas y por otro las tecnologías que puedan ser aplicadas, para ejercer con plena libertad la manipulación del material.

Por lo general, el campo de investigaciones científicas -especializado en la cerámica- es el mayor encargado en producir los conocimientos, procesos y aplicaciones tecnológicas a priori, para luego poder ser apropiados y adecuados por otros campos de aplicación como la artística, la industrial, geológica, mineralógica, arqueológica etc. De hecho, es precisamente de la relación que se establece entre diversos campos de aplicación -a partir de un mismo material- que surge su cualidad polisémica, a partir de la cual se vinculan de manera recíproca los conocimientos tecnológicos y científicos del material. Por todo lo anterior y como dijimos en un principio, afirmamos que no nos parece ingenua la decisión de representar su concepto *spaziale* por medio de la cerámica. El análisis que llevamos adelante, nos brinda herramientas para entender el papel que juega la cerámica con respecto a los dos pilares de su concepto *spaziale*: terminar con la tradición y entablar relación con la tecnología. Es impórtate destacar que en el proceso de análisis de cada pilar se manifestaron formas que repercutieron hacia dentro y hacia fuera de la misma. Lo cual nos hace reafirmar el uso apropiado y no casual sobre la intencionalidad de la cerámica en su concepto *Spaziale*.

APROXIMACIÓN SEMIÓTICA DEL CONCEPTO SPAZIALE EN LA CERÁMICA

"Durante años, la obra de Fontana se analizó únicamente desde el punto de vista de la ruptura radical que representaba el agujero y el corte en la superficie pictórica. Sin embargo, si se examina atentamente la integridad de su imponente obra artística se descubre la realidad de una continua evolución. Año tras año, el artista enriquece su aventura con investigaciones y experimentos nuevos, siempre conservando, sin abandonarlas, unas problemáticas ya enfocadas y que se habían vuelto a proponer en un movimiento de vaivén constante..."⁹

Un abordaje en clave Bajtiniana sobre la categoría analítica de *signo ideológico* nos permitió comprender, por un lado, la manera en que la cerámica *spazialista* se apoyaron en los enunciados producidos en sus manifiestos, y por otro lado, su cualidad cronotópica: concepto que refiere a la condición de los signos de ser y pertenecer a un tiempo y espacio determinado. Según Bajtin¹⁰ el concepto de *signo* hace referencia a aquellos objetos materiales que poseen la particularidad de reflejar y refractar una realidad externa a su materia física, es decir, aquello que se enuncia por fuera de un análisis formal, aquello que se nos presenta vedado, como un enigma por resolver. Aquí reside la diferencia entre un objeto físico natural y un símbolo.

A la vez, todo símbolo reposa en la materialización de un objeto, pero, por el contrario, no todo los objetos que se encuentran en la naturaleza son símbolo. Este último se

⁷Por ejemplo: en la cerámica refractaria, se busca un alto coeficiente de dilatación por medio del empleo del chamote para la resistencia al choque térmico; en la de avanzada, se busca un alto grado de pureza de los materiales para conseguir mayor estabilidad en situaciones hostiles del material como altas temperaturas, fricción, etc.

⁸Por ejemplo de una atmosfera reductora u oxidante; uso de energía eléctrica o por combustión; cada una de estas variables define diferentes calidades en el objeto final.

⁹Giovanni Joppolo [en línea]

http://www.geifco.org/actionart/actionart03/entidades_03/mncars/lucio/index.htm Nacido en 1948 en Milán, lengua italiana y francesa y la cultura, capacidad de dirigir la investigación de la historia del arte contemporáneo, Giovanni Joppolo es un profesor de la Escuela Nacional de Arte-Villa Arson en Niza. Especialista en la obra de Fontana.

¹⁰Valentin N. Voloshinov [1930] El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Seminar Press, Nueva York, 1973.

convierte en símbolo cuando representa y contiene una ideología externa a él. La cualidad de refracción le permite formar parte de otros signos ideológicos, que volverán a refractar otras ondas radiantes formando un continuo que constituye una cadena comunicacional discursiva [De la Precila, Fabiola: 2013] por lo tanto, los enunciados que a su vez forman y -en un futuro- formaran parte de otros enunciados se apoyan en enunciados constituidos previamente, formando un cadena ideológica que pasa de un signo a otro, y luego a una cadenas de signos. Por lo tanto, los *signos ideológicos*, no son el reflejo de conciencias individuales, sino que se encuentra inmersos en un territorio interindividual, conformados dentro de un entramado intersubjetivo del campo comunicacional, independiente de cualquier conciencia individual.

El hecho de que estos *signos ideológicos* condensen el sentido de la época, nos está diciendo que, las obras que en ella se circunscriban, deben ser comprendidas a partir de un tiempo y lugar específico. Estas coordenadas espacio-temporales están en fuerte relación con las herramientas de producción de la obra, a las cuales Bajtin denomina *cronotopía*. Cada obra, propia e identitaria de una época, invita al espectador a ir fuera de ella, interrogar e indagar sobre el contexto de producción, y, mediante este esfuerzo poder alcanzar la complejidad del enunciado.

Fontana, en su escrito “Defiendo mis tajos”¹¹ dice: “Es el mundo que ha cambiado casi totalmente en nuestro siglo... Y el hombre, hoy, vuela con técnicas nuevas que superan a las más encendidas fantasías de los años pasados, y alcanza otros cuerpos en el espacio e indaga en dimensiones hasta ahora no experimentadas. Y el mismo, probablemente, cambia o cambiará en su estructura afrontando nuevas tareas, para desempeñar nuevas funciones más que probables”.

En un tiempo caracterizado por el surgimiento de los nuevos medios de comunicación (y su democratización) de la mano de los avances tecnológicos, Fontana escribe y produce el *Spacialismo*. Es en este contexto dónde podemos visualizar y comprender la apropiación de las tecnologías en su obra, sostenida además por la idea de que el arte no puede ser ajeno a los cambios y procesos del contexto. Fontana insistió en terminar con las representaciones “acabadas y agotadas” del pasado, para dar lugar a respuestas y necesidades propias de su tiempo “maduradas en el honesto conocimiento de la tradición” pero ya inadecuadas a las exigencias latentes de aquella sociedad. La sociedad atravesaba profundos cambios, entre ellos los avances de la ciencia y la tecnología pusieron un sello identitario. En la búsqueda de un nuevo paradigma, encuentra en un arte universal, aéreo y eterno, la forma de condensar y refractar las exigencias de aquel momento «Nos negamos a pensar que ciencia y arte sean dos hechos distintos, es decir que los gestos realizados por una de las dos actividades puedan no pertenecer también a la otra. Los artistas anticipan gestos científicos, los gestos científicos provocan siempre gestos artísticos (Fontana, 1948).

Encontramos que en este acto reposa su cualidad cronotópica, remarcando la capacidad y condición de condensar los cambios dados en la materialidad histórica de la sociedad, ya no como objeto que refiere a la sensibilidad del artista “nacido con dones” sino por el contrario, parado desde un consiente horizonte en el que las obras refractan y constituyen parte de la producción interindividual, dialéctica y colectiva propias de un tiempo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo del trabajo se llevó adelante un complejo análisis que abarcó desde la conceptualización de las cerámicas hasta los enunciados de los manifiestos circunscriptos en el concepto *spaziale*, con el objetivo de ser abordados y comprendidos desde la categoría analítica de signo ideológico y concepto cronotópico.

¹¹ Fontana, L. (1946) Defiendo mis tajos [en línea] <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/textos.html>

El análisis sobre el concepto de *signo ideológico* aplicado a la cerámica *spaziale* nos permitió observar la manera en que dichos objetos, más allá de apoyarse en los enunciados de los manifiestos- dónde existe un discurso literal- presentan la particularidad de ser desbordados por un contenido ideológico, condensando y refractando una clara conciencia de su devenir histórico.

Los *taglis* o *buchis* fueron gestos de su tiempo, propuestas audaces y novedosas, que nos llevaron a interrogarnos sobre la conceptualización presente en estas cerámicas. Allí, pudimos observar que las cerámicas *spazialistas* son obras que operan como *signos ideológicos*, pues el análisis llevado adelante a lo largo de este trabajo, nos permitió dar cuenta de su cualidad cronotópica al refractar el sentido del devenir histórico en que fueron creadas. Por un lado, en lo que refiere a un abordaje de la tradición cerámica desde el *signo ideológico*, pudimos observar que el uso de la cerámica como disciplina que condense la idea de *spazialismo* no sólo criticó el uso de los materiales nobles, sino que además, y hacia el interior de la disciplina, produjo un desapego con las concepciones tradicionales, que materializada en sus *taglis* y *buchis*, lo cual generó en el arte un cambio de paradigma en la cerámica. Por otro lado, y en un sentido *cronotópico*, teniendo en cuenta que las imágenes tradicionales ya no eran apropiadas para representar las necesidades de los tiempos vigentes, Fontana encontró en la cerámica, una dialéctica entre ciencia y arte. Conocimiento que le fue dado a partir del trabajo en la industria cerámica, dónde comprendió la complejidad sobre sus manejos y procesos, evidenciando la intrínseca relación que existe entre el material y la aplicación de una tecnología apropiada.

Habiendo fundamentado el hecho de que la obra de Fontana dio origen a la cerámica de ruptura, nos proponemos continuar con un análisis que aborde la existencia de una materialidad cerámica en Argentina, dónde se pongan en juego los conocimientos físico-químico de los procesos cerámicos con fines artísticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Art experts «Biografía de Lucio Fontana». Art Experts [en línea]. Consultado el 4 de febrero de 2016 en <<http://www.artexpertswebsite.com/es/artistas/fontana.php>>
- Fondazione Lucio Fontana «Opere/biografía» Fondazione Lucio Fontana [en línea]. Consultado el 24 de enero de 2016 en <<http://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php#>>
- Arias Andres «Espacialismo» Bauhaus informalismo un arte de pos guerra [en línea]. Consultado el 30 de enero de 2016 en <<https://bauhausinformalismo.wordpress.com/espacialismo/>>
- Lucio Fontana «Defiendo mis tajos» Arte Mercosur [en línea]. Consultado el 30 de enero de 2016 en <http://www.artemercosur.org.uy/fontana/>
- Lucio Fontana «Algunos escritos de Fontana» Fundación Proa [en línea]. Consultado el 30 de enero de 2016 en <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/textos.html>
- Lucio Fontana «Manifestotecnico dellospazialismo» Scultura Italiana [en línea]. Consultado el 30 de enero de 2016 en http://www.scultura-italiana.com/Approfondimenti/Manifesto_Lucio_Fontana.htm
- Lucio Fontana «Proposta di un regolamento del MovimentoSpaziale» Flaminio Gualdoni Mercosur [en línea]. Consultado el 30 de enero de 2016 en <http://flaminiogualdoni.com/?p=836>

- Valentín N. Voloshinov(1976) «El signo ideológico y la filosofía del lenguaje » El estudio de las Ideologías y la filosofía del lenguaje (pp.19-27) Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC .
- de la Precilla, Fabiola C. (2013) «Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional» Intertextualidad, dialogismo y alegoría. (pp.16-58) Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.