

La tecnologia desafia l'art: tubs fluorescents i neons

Les relacions entre la creació artística i la tecnologia constitueixen, en certa manera, la base de l'art, donat que la creació sol materialitzar-se amb mitjans tecnològics que l'artista tria en el marc històric en què viu, tant amb l'ús

de noves tecnologies com amb una renúncia intencionada d'aquestes. En aquest treball se'n fa una revisió de l'ús d'una tecnologia particular, el neó, en l'expressió plàstica contemporània.

Donant una ullada ràpida a la història de l'art, aviat observarem que la llum i la seva representació han estat motius de cavil·lació constant per part de l'artista. Si al principi es tractava d'interpretar la llum real, la llum que la naturalesa ens procura, damunt d'una tela o un paper —pensem sobretot en les aportacions que en aquest sentit van fer els artistes barrocs, impressionistes i puntillistes—, més tard i amb el desenvolupament desenfrenat dels avanços tecnològics, l'artista es va veure desafiat a investigar amb els mitjans que el moment posava a la seva disposició. Però l'artista contemporani, és a dir, aquell qui treballa a partir de la segona meitat d'aquest atzarós segle XX, no s'accontentà tan sols amb la incorporació de la llum real a les seves realitzacions artístiques, sinó que, fent un pas endavant, veié en aquesta aportació seva quelcom més ambiciós: la possibilitat d'introduir una font energètica i de moviment a la seva obra. Martial Raysse, artista francès, defensa la seva posició envers la utilització del neó en els termes següents: "El neó s'aplica a un moviment que no té agitació. Evoca l'acció o l'energia continguda"; l'artista italià Mario Merz proclamava el seu desig d'incorporar l'electricitat als seus quadres dient: "Vull col·locar l'electricitat en el 'nou paisatge' d'avui". Keith Sonnier, artista nord-americà pregonament interessat per la incorporació dels mitjans tecnològics a la creació artística, veu en l'ús del neó i d'altres materials no usuals en el camp artístic la possibilitat d'incorporar a l'obra d'art unes noves implicacions sociològiques i psicològiques, per atorgar a l'espectador la possibilitat de noves experiències estètiques. Com pot veure's amb aquests testimonis oferts fins aquí, la llum i, com a mitjans per a canalitzar-la, el neó i el tub fluorescent, han estat elegits per un bon nombre d'artistes per múltiples raons,

però fonamentalment per unes necessitats òbvies d'apropar les recerques artístiques als avanços tecnològics i científics i, evidentment, beneficiar-se d'aquestes aportacions. Per molts d'ells, la línia que configura un neó és alhora dibuix, llum, color i moviment, és color pur i viu en la seva pròpia forma, com manté Billy Apple, artista neozelandès. Per d'altres, la interpretació que els mereix és poètica, com la de l'artista nord-americà Larry Rivers: "El neó és un dibuix que es veu a les fosques". A part, però, totes aquestes implicacions estètiques, el tub fluorescent i el neó com a mitjans artístics representen la conseqüència directa d'una època i l'estreta identificació que un bon nombre d'artistes vol mantenir-hi.

Abans d'endinsar-nos en els diferents tipus de treballs que han estat acompanyats mitjançant el tub fluorescent i el neó, cal fer primer una distinció entre els dos materials, car les seves diferències seran de vital importància per a l'artista al moment de plantejar-se, en un treball, si ha d'incorporar-hi l'un o l'altre d'aquests dos elements. Si bé tots dos es componen d'un gas clos dins un tub de vidre o de plàstic, o sigui, que el principi fonamental és el mateix, el tub fluorescent presenta incondicionalment unes dimensions estàndard i va aferrat a un suport, també de tipus estàndard, on es troba amagat l'encebador. El neó, en canvi, és mantingut en tensió mitjançant un transformador que és situat a part i al qual va unit per dos cables. A la rigidesa i fixesa del tub fluorescent, el neó oposa l'emmotllabilitat i la llibertat absoluta de grandàries i formes, car calentant-lo és possible donar-li la forma que es desitgi. Així mateix, enfront del caràcter objectual que presenta el tub fluorescent, el neó és un element fàcilment manipulable per part de l'artista; aquest podrà "jugar", a part totes les característiques tècniques, amb un ampli espectre de

possibilitats quant a la instal·lació, adaptació i combinació amb altres materials, els quals el neó podrà travessar, contornejar, etc., com una subtil línia i fins i tot integrar elements funcionalment indispensables, com els cables, a una disposició estètica i conceptual. Aquestes dissemblances fortament diferencials entre els dos elements han estat òbviament motius perquè els artistes es decantessin pel neó més que no pas pel tub fluorescent, en virtut de la inqüestionable llibertat d'actuació que presenta l'un enfront de l'altre.

Per remuntar-nos als orígens de l'adopció del tub fluorescent i el neó per part dels artistes, cal prendre com a model les aportacions de l'artista italià Lucio Fontana (1899-1968), la importància del qual fou decisiva per dos motius diferents. En primer lloc, perquè amb l'aparició de les seves proclames: *Manifest blanc* (1946), *Manifest espacial* (1948) i molts d'altres escrits, defensava enforidament la necessitat que l'artista treballés d'acord amb la seva època i desenvolupés una activitat artística en la qual es deixés sentir la influència de la ciència i la tecnologia del moment; proposava la realització d'un art amb els nous mitjans que la tècnica ofería i arribà fins i tot a llançar la idea d'un art elèctric. En segon lloc, per l'ús que va fer Fontana de la llum i particularment del neó; aquest ús va ser bàsicament per potenciar els seus conceptes espacials, és a dir, sensibilitzar l'espai que habitem, fer-nos adonar de la seva tridimensionalitat i aconseguir que finalment en art l'espai deixi de ser un concepte abstracte per convertir-se en quelcom real, manipulable i per ser treballat. L'any 1951 amb motiu de la IX Triennial de Milà, Fontana dibuixà un immens arabesc amb una fina línia de neó blanca, que suspès a l'espai venia a ser com la fixació d'un traç fet amb llum; l'obra, amb característiques d'ambientació espacial, assolía

per Glòria Picazo



fites impensables per als artistes, ja que era un dibuix a l'espai que aplegava en-sems línia, color, llum i moviment. Precisament aquesta obra ha estat cedida per la vídua de l'artista al Museu Espanyol d'Art Contemporani, on és exhibida permanentment. Després d'aquest treball i havent fet petites peces amb neó, Fontana instal·là a Torí l'any 1961, amb motiu de l'exposició "Italia 61", la que pot ser considerada la peça més ambiciosa de les fetes per ell amb neó. Va fer una instal·lació de 1.800 metres de tub de neó, suspesos verticalment en segments de color verd, blau i vermell, de caire totalment constructivista; allunyada del barroquisme d'aquell arabesc de deu anys abans, aquesta gran peça de neó estava ja més d'acord amb la concreció i puresa de mitjans que durant els darrers anys va caracteritzar la seva obra.

Però si cal parlar de pioners, sens dubte hem de referir-nos a l'hongarès Gyula Kosice, que ja l'any 1948 feia petits relleus de neó muntats sobre estructures rígides, amb un esperit constructivista i d'estructura geometritzant.

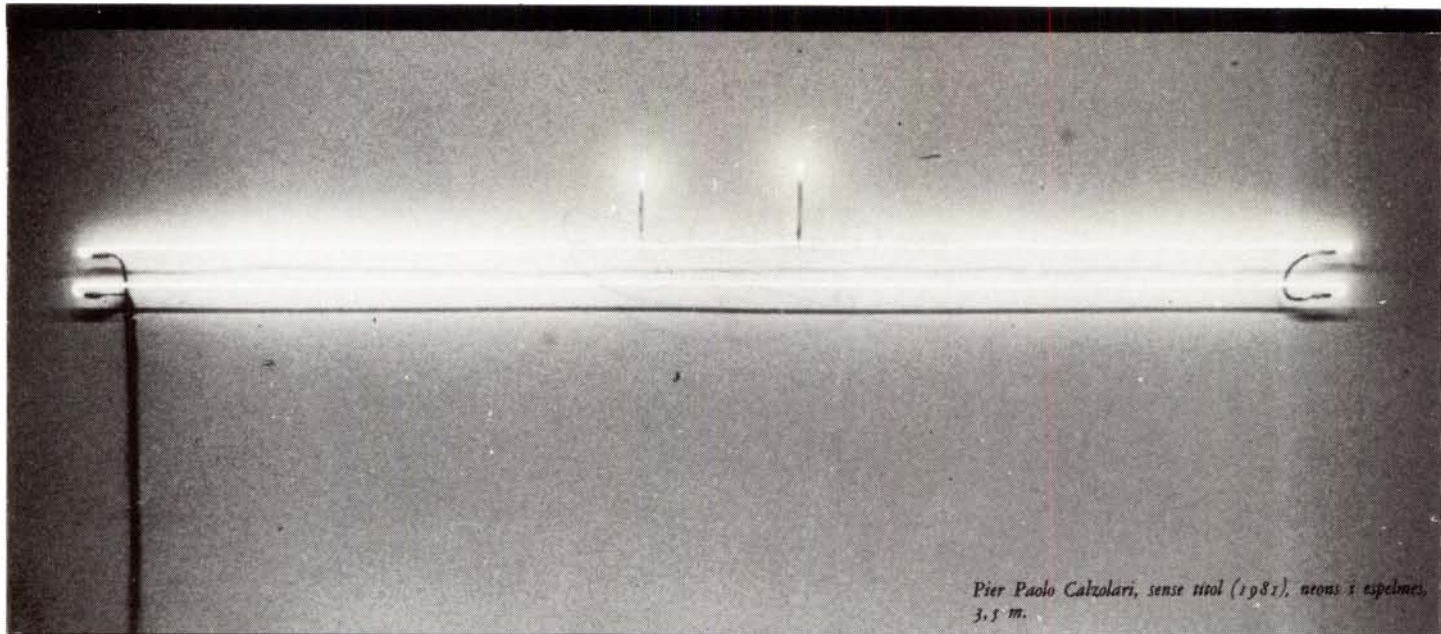
La proliferació d'exposicions que cap a la meitat dels anys seixanta tingué lloc arreu del món és la prova fefaent de la puixança que per als artistes ocasiona la introducció de la llum real en el quefer artístic: exposicions com l'organitzada per la galeria Green de Nova York, l'any 1964, i dedicada exclusivament a l'obra amb tubs fluorescents de Dan Flavin, així com les mostres col·lectives presentades per la galeria Sonnabend a Nova York i pel Stedelijk Van Abbe-Museum d'Eindhoven, totes dues del 1966, la de l'any següent al Museu d'Art Modern de la ciutat de París i la del 1971 al Stedelijk Museum d'Amsterdam, són el reconeixement indiscutible d'aquest interès per part d'artistes, museus i galeries.

Per tal d'aconseguir una visió entene-

dora del que ha significat la utilització artística de neons i tubs fluorescents, cal endinsar-nos en les diferents sortides, quant a enfocament formal i conceptual, que els artistes han sabut trobar fins ara, tot tenint en compte que no és pas una empresa totalment acomplida, sinó que les investigacions en aquest sentit continuen fent-se lentament. Per iniciar aquest ampli ventall de possibilitats, començarem per l'estudi de l'obra d'un dels artistes més persistents en l'ús —en el seu cas en forma exclusiva— del tub fluorescent. Es tracta de l'artista nord-americà Dan Flavin, que, amb l'adopció d'aquest element com a únic mitjà d'expressió, és un dels artistes més purs del corrent minimalista. L'art minimal proposa emprar sistemàticament materials que el món d'avui, extremament industrialitzat, ofereix, amb una voluntat de creació de formes geometritzants mínimes i amb uns plantejaments reduccionistes que dominen tot el seu quefer artístic; per això Flavin és un dels exponents més purs i clarificadors d'aquest corrent artístic. Fou l'any 1961 quan Flavin decidí emprar el tub fluorescent, i des de llavors sistemàticament s'ha dedicat a la construcció de peces en les quals el tub fluorescent conservarà el seu caràcter d'objecte industrial, perfectament acabat, sense sofrir cap mena de manipulació; l'emprarà per treballar l'espai expositiu i n'omplirà terra, sostre, passadissos, raconades, parets, etc. El tub lumínic es convertirà llavors en una línia col·locada en l'espai, que, seriada i estructurada en formes geomètriques molt primàries, travessarà, dividirà i emplenarà aquest espai; i així crearà una ambientació espacial, de la qual llum, ombra i reflexions seran protagonistes. Es per aquests motius esmentats que el treball de Dan Flavin resideix bàsicament en la manera d'instal·lar aquests objectes estàndard en un determinat espai, és a dir, en la mateixa acció artís-

tica. En determinats casos ha emprat fluorescents circulars formant dues línies que s'interpenetren, però ambdues diferenciades pel fet d'utilitzar verticalment una llum blanca freda i horitzontalment la mateixa llum blanca, però en tonalitat càlida. Aquest ve a ésser un petit matís de diferència tonal, però efectivament el color, el color de la llum, ha fet un paper primordial en aquest treball lumínic-colorista-espacial, que el mateix Flavin justifica amb modestia: "No tinc desitjos d'inventar fantasies... són els mateixos mitjans els que guien l'artista". En el context europeu i dins aquest esperit constructivista d'utilització del neó, trobem l'artista francès François Morellet. Tot i mantenir un geometrisme molt rígid, fa noves aportacions amb la realització d'estructures de neó programades, la qual cosa aporta al seu treball, a part la introducció de la foscor —com els músics introdueixen els silencis en les seves obres—, la incorporació del moviment i, per tant, d'un factor temporal, de vital importància en els plantejaments cinètics de l'art.

Tots els artistes els treballs dels quals anirem comentant a partir d'ara s'han abocat a l'ús del neó, car el tub fluorescent exclou la possibilitat de manipulació i emmotllament. I fou davant d'aquests avantatges tècnics que els artistes de tendència *poverta* i conceptual veieren en el neó i en la seva possibilitat de grafisme, i per tant d'escriptura, una porta oberta per a molts dels seus propòsits. Així l'artista nord-americà Joseph Kosuth, un dels màxims exponents de l'art conceptual, féu del llenguatge un objectiu per a l'art i de la tautologia un procediment per al seu treball; l'any 1965, alhora que realitzava la seva famosa peça *Tres cadires* —una cadira: realitat; una fotografia de la cadira: representació; una definició del mot: denominació—, construï també *U i llum. Una descripció*, que, escrit repetit en tres co-



Pier Paolo Calzolari, sense títol (1981), neó i espelmes, 3,5 m.

lors diferents, deia: "neó elèctric llum anglès vidre lletres blanc vuit". Aquesta peça ve a ser un altre exemple de l'exercici tautològic promogut per Kosuth, car es tracta d'una obra de "vuit paraules compostes de lletres amb llum elèctrica de neó blanc de vidre escrites en anglès". Pel que fa a aquest aspecte del neó escriptura, molts d'altres artistes hi han estat interessats, si bé amb intencionalitats força diferents. Un altre artista nord-americà, Bruce Nauman, partint de les seves experiències en el camp de l'art corporal i del *behaviour art*, va escriure el seu nom en dues peces diferents l'any 1968; la primera la va titular *El meu nom pensat com si hagués estat escrit damunt la superfície de la lluna*: cadascuna de les lletres que componien el seu nom fou repetida sis vegades. La segona peça, en neó de color malva, presentava el seu nom manuscrit i engrandit catorze vegades en sentit vertical. Poc abans d'aquestes experiències, l'any 1967, Nauman realitzà una peça de neó que anomenà *Plantilla de la part esquerra del meu cos presa a intervals de deu polzades*, treball que encara és un exemple més clar i característic de l'aspecte corporal i de comportament que prengué la seva obra cap a la meitat dels anys seixanta. Continuant aquests comentaris sobre el neó escriptura, però ja certament amb un enfocament totalment diferent, l'artista italià abans esmentat Mario Merz, màxim representat del corrent de l'*arte povera*, és qui potser ha incorporat al seu treball aquest aspecte del neó amb intencionalitats més diverses, i no tan sols aquest sentit gràfic, sinó que en Merz el neó ha estat un element aparegut de manera gairebé sistemàtica dels del principi dels anys seixanta. Per justificar aquesta insistència en el neó, Merz deia: "La nostra posició a final d'aquest segle és reprendre aboltament els grans mites de la humanitat d'abans. Estic segur que amb aquests grans mites es reforça la

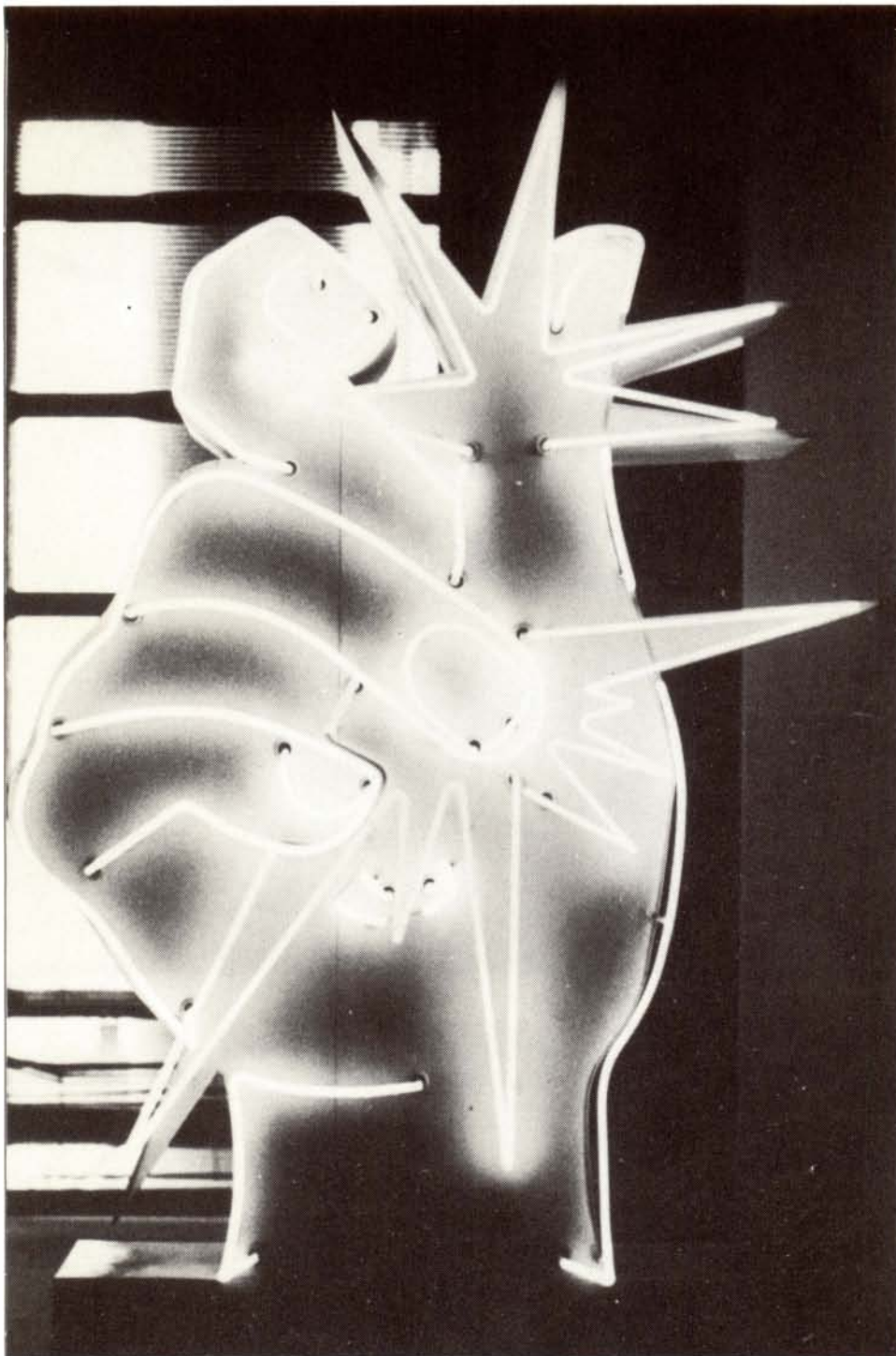
imaginació. Es per aquest motiu que empro el neó: és una làmpada en el quadre; vull posar l'electricitat en el quadre; jo no vull, però, dir amb això que el meu treball sigui l'electricitat". Mantenint-se en aquestes reflexions Merz ha emprat el neó i encara avui ho continua fent amb tenacitat: des dels missatges escrits incorporats a objectes, especialment a les seves construccions en forma d'igló, damunt de les quals escriu frases sorprenents, però que evidentment menen a la reflexió, fins a la representació numèrica de la successió de Fibonacci (per ell són nombres en expansió accelerada i l'exemple més idoni de com representar la matèria en expansió). A voltes enfronta Merz el neó amb un repertori d'objectes: i fa que s'hi relacioni, s'hi oposi o bé els travessi, com en el cas de les seves teles prèviament pintades; llavors el neó dilueix el seu caràcter d'objecte per convertir-se en llum, en energia, en quelcom quasi immaterial, tot potenciant alhora la corporeïtat-materialitat de l'objecte que travessa. Aquest aspecte energètic esmentat en l'obra de Merz pren encara més força en els treballs de l'artista turc Sarkis, que són una encertada confrontació de materials de construcció i energia elèctrica. Per Sarkis el neó, quant a forma objectual, perd tota importància; s'interessa exclusivament per la font energètica que constitueix i arriba a l'extrem de rebuttarla font lumínica que comporta pintant el tub de neó de negre, per tal de no deixar passar la llum, però sí permetre'ns experimentar l'energia que produeix.

Aquestes tensions entre materials força diferents, creades per Sarkis, ens menen a pensar en l'obra de l'artista nord-americà Richard Serra, que també es va sentir atret pel neó escriptura l'any 1967, quan construí la peça *Deu és un pare amorós*. Serra s'interessà també a establir relacions fortament dissemblants entre

diversos elements per crear tensions entre materials com la goma, el neó i la fibra de vidre; *Plints* (1967) és una peça que mostra perfectament aquests interessos de Serra presentant un neó blau, la linealitat i uniformitat del qual contrasta amb duresa pregona en ser instal·lat damunt la rugositat, aspresa i foscor del làtex.

Mogut també per una voluntat de treballar el neó en combinació amb altres materials, l'artista nord-americà Keith Sonnier ha pres, però, camins totalment diferents dels de Serra. Amb la incorporació de teles, plàstics i vidre, el que Sonnier pretenia, com ell mateix va afirmar, era emprar "uns materials que no sols tinguessin un color o una textura que m'agradessin, sinó que, com el neó o la tela, presentessin una implicació sociològica o psicològica", i més endavant afegia: "Mitjançant aquests materials vaig tractar de provocar en l'espectador una nova experiència de l'art, ultrapassar l'estat del quadre penjat a la paret". Les obres de Sonnier presenten un aspecte fluid i eteri, construeix i dibuixa, i crea unes estructures de relacions entre plans -vidre, plàstic-, línies rectes -neó- i línies corbes -cables elèctrics del neó-, tenint sempre present les característiques inherents als materials emprats, com han estat fets, quin és el seu funcionament, com són utilitzats per la societat, i tot això amb un objectiu molt precís: definir i treballar un determinat espai, mitjançant les propietats dels mateixos materials seleccionats: llum, color i, fins i tot, calor.

Ja amb una intenció plenament definida d'emprar els tubs de neó com a línies de color per dibuixar en l'espai, l'artista greco-americà Stephen Antonakos pretén amb les seves peces crear "el xoc d'allò que és inesperat" mitjançant "silenciosos crits de color"; s'inicià amb la construcció de petites peces de caràcter geomètric, fixes damunt de suports rí-



Martial Raysse, *América, América* (1964), neó i metall pintat, 240 x 165 x 45 cm.

juny 1983/Volum 3/361 33

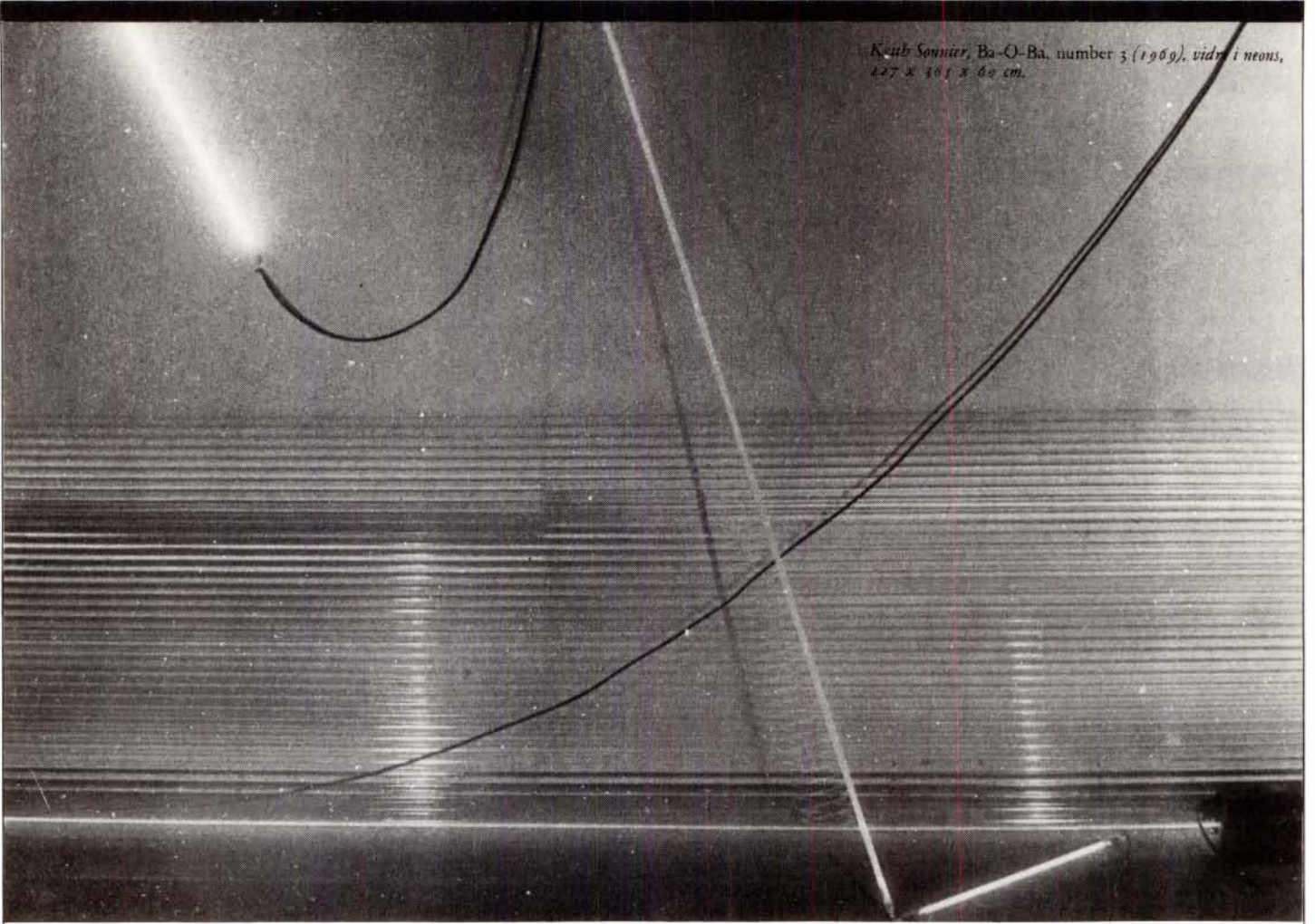
gids, com *Neó vermell de la paret a terra* i *Neó taronja vertical des de terra*, totes dues del 1966, per passar a principi dels anys setanta als grans entorns; construccions aquestes de gran simetria i formalisme, però que alhora mostraven ja el seu interès per un art exterior, públic, de grans dimensions i integrat a les peculiaritats arquitectòniques i àdhuc urbanístiques de l'indret on havien de ser instal·lades. Cork Marcheschi, també artista nord-americà, ha seguit la línia d'Antonakos quant a la integració del seu treball a l'arquitectura instal·lant una gran peça de formes geomètriques: línies, quadrats, cercles, rectangles, etc., en tres façades de l'edifici City Light de la ciutat de Seattle. Tant l'un com l'altre, com també ho féu Morellet, empraren neons programats per tal d'introduir la foscor i la vibració en la seva obra. Quan ens referim a aquesta integració

del treball artístic amb neó a l'arquitectura i a l'urbanisme per part de certs artistes, cal veure com s'efectua una mena de retorn als orígens d'on partiren aquests treballs artístics. Car ben segur és que els pioners en l'ús del neó van partir de la fascinació, o potser del desgat, que sentiren per la invasió publicitària feta amb neó que va cobrir ciutats com Nova York, Los Angeles i Las Vegas, i foren sens dubte les possibilitats que hi veieren i l'atracció d'un mitjà tecnològic, amb implicacions sociològiques, el que els mogué a experimentar en aquest camp: Chryssa n'és un exemple. Aquest artista greco-americà va declarar estar seduït per les llums i les formes de Time Square i de Broadway de la ciutat de Nova York; a part aquest interès, que va marcar la seva dedicació exclusiva a la utilització del neó des del 1964, Chryssa ha mostrat una inclinació quasi

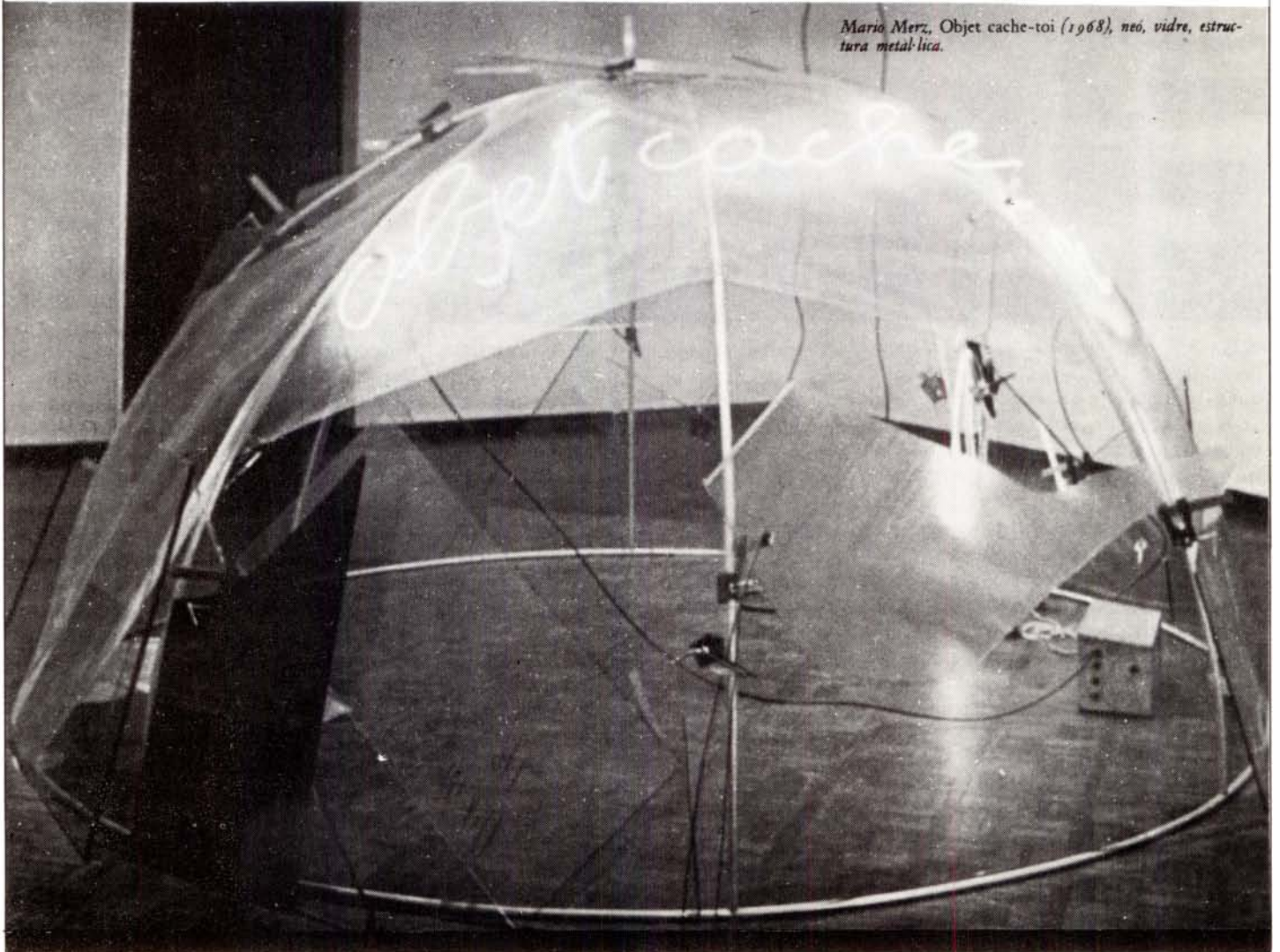
constant a partir de les tipografies lluminoses per construir els seus conjunts escultòrics: caràcters llatins, àrabs o xinesos, que per acumulació i seriació són closos dins una capsa de metacrilat. La construcció d'aquestes petites peces és paral·lela, en la seva obra, a la monumentalitat de treballs com *Les portes de Time Square* per a la ciutat de Nova York.

La fascinació esmentada pel brogit lluminic-formal del món publicitari entronca amb els plantejaments que mantingué l'art pop durant els anys seixanta, quan proclamava obertament el seu interès per la quotidianitat i per mantenir-se arrelat en un context sociològic d'on treure la seva font d'informació i d'estímul per a la creació; per ell, qualsevol objecte o imatge seran vàlids per fer art: un còmic, una llauna de sopa o una bandera. Amb aquest ideari, la incorporació del neó va ser un fet freqüent en els artistes pop americans: Robert Rauschenberg, Larry Rivers, George Segal, Tom Wesselmann i especialment James Rosenquist així ho van fer. Martial Raysse, artista francès que ha passat llargues temporades a Nova York, és qui, dins la tendència d'un art objectual que s'inscriu en el corrent d'un "nou realisme", potser ha emprat el neó amb més personalitat, quan l'ha utilitzat per delimitar objectes dins el context de les seves pintures o bé per dibuixar certs elements —llavis femenins, fum d'un vaixell— amb una subtil línia i convertir llavors el color en una realitat tangible. La gran peça *Amèrica, Amèrica* (1964) mostra el dibuix d'una mà fent petar els dits, fins i tot l'esclafit hi és representat, a la manera del llenguatge visual emprat pels còmics. Raysse defineix amb aquestes paraules el seu interès pel neó: "En la meua recerca de la vida en el realme del color, empro el plàstic, el llum fluorescent, referències errònies, mal establertes o pintures inexactes, clivellades o defec-

*Karel Soukup, Ba-O-Ba, number 3 (1969), vidr i neons,
127 x 101 x 60 cm.*



*Maria Merz, Objet cache-toi (1968), neó, vidre, estruc-
tura metal·lica.*





Dan Flavin, sense títol, neó blau, 18,17 m de llarg, cada mòdul 120 cm de llarg.

juny 1983/Volum 3/363 35

tuoses, de mal gust.. allò que és horrible, lleig. Avui busco primordialment en el color transcendental un substitut de la vida. El neó s'aplica a un moviment que no té agitació. Evoca l'acció o l'energia continguda".

Com a resum de totes aquestes intencionalitats fortament diferents quant a l'ús del neó, parlarem de certs treballs d'artistes que podrien haver estat inclosos dins les categories fins aquí esmentades, però que, per la manera de fer-se seu aquest mitjà, amb subtilesa i enginy realment pregons, presenten un caire poètic comú. Bill Kane ha dibuixat amb neó un *graffito* damunt la fotografia d'un mur; ha fet uns trets gestuals amb neó vermell aplegant en un sol gest color, llum i moviment. Billy Apple, un dels artistes ja clàssics del neó amb la seva peça *Arc de sant Martí* (1966), en la qual juxtaposa set tubs de neó, cadascun d'un dels set colors de l'espectre solar, que ahora prenen la forma d'arc, també mostra aquest aspecte líric. Es una utilització del neó en certa manera tautològica, prendre un element que reuneix color i llum en si mateix per reflectir un fenomen natural lumínic i colorístic alhora. El mateix Apple comentava en

aquests termes l'esmentada peça: "He transferit aquesta experiència visual i fugitiva, llunyana i evocadora com un somni, a una creació sòlida i física, que és una realitat permanent".

A part un gran nombre de peces de neó escriptura, Pier Paolo Calzolari, també molt lligat al corrent de l'*arte povera* italiana, ha aplicat el neó en peces de manera pregonament conceptual, lligant l'escriptura al so, a l'exclamació, com en l'obra *Ooooooooooooooooo*, o bé establint una relació de contrastos fortament oposats contraposant la llum artificial del neó a la llum natural de dues espelmes; llum i energia fortament oposades, però de manera gens rude, sinó ans al contrari amb la tenuïtat i amb escassetat d'elements d'un missatge tot just insinuat.

Al nostre àmbit artístic aquesta mena de treballs han estat esporàdics des de principi dels anys setanta i ocasionalment han emprat el neó artistes com Robert Llimós, Jordi Galí, Carles Pazos i Angel Bados; amb la voluntat d'utilitzar un discurs essencialment tecnològic ho han fet Luga i Salamanca, i amb dedicació exclusiva i intencionalitat netament tecnològica i espacial el jove canari Leopoldo Emperador.

Durant més de trenta anys els artistes han estat experimentant amb la incorporació de la llum real a les seves obres: en aquest cas que ens ocupa, mitjançant el tub fluorescent i el neó; a voltes amb dedicació exclusiva —Dan Flavin, Antanakos, Chryssa— i a voltes com a mitjà ocasionalment idoni per als seus propòsits. Però, fent una ràpida revisió dels treballs duts a terme fins ara, la sensació que encara som als inicis s'apodera de nosaltres. Efectivament els avanços tecnològics progressen a ritme vertiginós i sens dubte s'infilten obertament en el camp artístic; no obstant això, en aquesta parcel·la concreta del tub fluorescent i el neó han estat més un mitjà per a expressar determinats propòsits de l'artista, que no pas un treball conseqüència directa de les característiques inherents d'aquests dos elements, més un accessori que un ver i exclusiu protagonista. Caldrà, doncs, esperar encara un temps per poder comprovar si aquests mitjans deixen la seva infantesa per assolir la plenitud o bé han estat tan sols una més de les múltiples temptatives que l'esperit inquiet de l'artista emprèn tenaçment.

Glòria Picazo

Material de lectura

- Athena T. Spear: *Sculpture Light*. "Art International", Nova York, desembre 1967.
 Jack Burnham: *Beyond Modern Sculpture*, George Braziller Inc., Nova York 1968 (capítol n.º 7: "Light as Sculpture Medium").
 Diversos autors: *La lumière*. "L'Art Vivant", n.º 20, París, maig 1971.
 Rudi Stern: *Let there be neon*, Harry N. Abrams, Nova York 1979.
 Frank Popper: *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck Ed., París 1980 (capítol n.º 2: *Environnements visuels et polysensoriels*).