

Ministro de Cultura de la Nación Pablo Avelluto	Exposición Lucio Fontana en las colecciones públicas de la Argentina	Catálogo	5 Lucio Fontana en las colecciones públicas de la Argentina Andrés Duprat, director del Museo Nacional de Bellas Artes
Secretario de Patrimonio Cultural Marcelo Panozzo	28 de abril al 30 de julio de 2017	Textos Andrés Duprat Fernando Farina Pablo De Monte	7 Presentación Teresa Castaldo, embajadora de Italia en Argentina
Director del Museo Nacional de Bellas Artes Andrés Duprat	Curadores Andrés Duprat Fernando Farina	Coordinación editorial Ezequiel Grimson	8 Obras
	Directora Artística María Inés Stefanolo	Diseño gráfico Susana Prieto	35 Concepto espacial, la representación herida Pablo De Monte
Agradecimientos Teresa Castaldo Giorgio De Lorenzi Jorge Torres Gustavo Piñero Analía Solomonoff Alejandra Ramos Teresa Riccardi César Castellano Mauricio Wainrot Ricardo Blanco Mauro Herlitzka Carlos Ruta Raúl Naón Claudio Golonbek Guillermo David Cristiana Collau Jorge Cordonet Lucas Gioja María Mazza Stefano Canzio Hugo Musser Celeste Massin Alejandro Gómez Alberto Bellucci Valeria Fiterman Fernando Ezpeleta Fondazione Lucio Fontana	Delegación Administrativa y Jurídica Carlos Valenzuela	Fotografías de obra Matías Iesari Gustavo Cantoni Fotografías de Lucio Fontana: cortesía Fondazione Lucio Fontana	39 Manifiesto Blanco
	Diseño de exhibición Silvina Echave	Traducción al italiano Nora Sforza	46 Cronología
	Montaje Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón Álvarez, Francisco Amatriain, Gastón Arismendi, Gala Kumec, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio	Traducción al inglés Guillermina Rosenkrantz	58 Traducción al italiano – Traduzioni all'italiano
	Iluminación Fabián Belmonte Leonardo Teruggi	Posproducción fotográfica Guillermo Frontalini Francisco Frontalini	76 Traducción al inglés – English translation
	Documentación y Registro Paula Casajús Victoria Gaeta	Corrección María Verna	
	Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo		



Lucio Fontana en las colecciones públicas de la Argentina

Se ha dicho en reiteradas ocasiones que los argentinos somos europeos en el exilio. Italia fue, desde la fundación de nuestra nación, una referencia ineludible no solo por el acogimiento de la inmigración proveniente de aquellas tierras y su potente influencia en la cultura argentina, sino, como en el caso específico de las artes, por lo que de modelo oficia en la memoria visual del país. Y esto se debe, en primer lugar, a la calidad, tradición y prestigio histórico del arte peninsular, pero también al viaje iniciático emprendido por generaciones de artistas hacia la cuna tanto del arte clásico como de las más osadas vanguardias estéticas. Basta recordar la irrupción fundacional de Emilio Pettoruti en su retorno a la Argentina, cargado del bagaje futurista, o a sus antecesores Ángel Della Valle y Reinaldo Giudici, quienes signaron el inicio del arte argentino con sus creaciones de matriz italiana.

Pero el caso de Lucio Fontana cuestiona la dirección del vínculo: lo vuelve una zona de pasaje, una deriva de ida y vuelta. Pues sus viajes entre ambos países y su posterior radicación en Italia significaron la universalización de una vanguardia que, si bien reconocía su inspiración europea, se había constituido en la Argentina. La pieza que invade como un parteaguas es, sin duda, el *Manifiesto Blanco*, del que se exhibe, por primera vez en el Museo Nacional de Bellas Artes, uno de los pocos ejemplares originales. Texto programático escrito bajo la dirección de Fontana en 1946, contraría la tradición de las vanguardias en lo que hace a la pretensión de autonomía de las artes, en tanto interpela a la ciencia, que, aduce, produce un cambio en la naturaleza humana; su rol habría de permitir un arte acorde a los nuevos tiempos. En frases como "Vivimos la edad de la mecánica. El cartón pintado y el yeso errecto ya no tienen sentido", típica de todas las tradiciones rupturistas que dan por concluida una etapa histórica, hay una invocación a la actualización de las artes, formas espirituales de cada época, que han de ponerse a tono con la revolución tecnológica en curso. La marcha hacia el movimiento y el espacio, sujetos a una nueva temporalidad, sostiene el texto, requiere descartar el lastre del arte tal como surgió del Renacimiento, del cual incluso las vanguardias previas que lo impugnan permanecen cautivas. Ha de haber un corte. Un tajo. Acción, movimiento, tiempo serán los ejes del nuevo arte. No obstante, en un novedoso giro conceptual, el autor postula que no es el racionalismo contemporáneo –padre de la ciencia, a la que le reclama nuevas bases materiales para el despliegue artístico–, sino el retorno al gesto del hombre primitivo, al subconsciente, el que ha de abrir otro campo de experimentación del que saldrá la obra de arte nueva, integral, que resuelva la escisión entre naturaleza y cultura promovida por la Modernidad. Allí radica una de las claves de la futura poética que Fontana desplegará en Italia a través de sus múltiples registros artísticos.

La exposición *Lucio Fontana en las colecciones públicas de la Argentina* recorre su trayectoria desde sus magníficas esculturas figurativas hasta sus experimentaciones en torno a los famosos Conceptos espaciales, con los que proponía una expansión de la bidimensionalidad de la pintura.

La muestra, que abunda en un registro elocuente de la experimentación plástica del artista ítalo-argentino, da cuenta de la presencia de Fontana en las colecciones públicas de nuestro país, e incluye obras del acervo de los museos Nacional de Bellas Artes; Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", de Córdoba; Municipal de Bellas Artes "Genaro Pérez", de Córdoba; Castagnino+macro, de Rosario; Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", de Santa Fe; de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", de Buenos Aires, y Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti", de La Plata; del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto; de la Fundación Klemm - Academia Nacional de Bellas Artes, y de la Fundación Espigas - Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

Por último, quiero agradecer a Fernando Farina, con quien realizamos la curaduría de la exposición, a la Sociedad Italia Argentina, a la Embajada de Italia en Argentina, al Instituto Italiano de Cultura, a las personas e instituciones involucradas y a la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Andrés Duprat

Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Es un placer poder celebrar la obra del reconocido maestro Lucio Fontana a través de esta muestra en el imponente escenario del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Es un gran motivo de orgullo que la exhibición se inaugure en un período de auge de las relaciones bilaterales entre la Argentina e Italia. Relaciones que, si bien han sido siempre privilegiadas, se han ido profundizando en los últimos años.

Dos países hermanados por la historia, por el extraordinario capital humano y cultural que comparten y cuya cercanía ahora también se celebra cada vez más a nivel institucional. Quiero recordar, al respecto, que en 2016 visitaron la Argentina el primer ministro, Matteo Renzi, el ministro de Bienes y Actividades Culturales y del Turismo, Dario Franceschini, una delegación de 140 empresarios italianos, además de muchas otras autoridades. Visitas que han conseguido excelentes resultados y que han permitido sentar nuevas bases –y reforzar las antiguas– para impulsar aún más nuestra relación en el futuro. La exposición de uno de los artistas emblemáticos del siglo XX coincide con la presencia en la Argentina del presidente de la República Italiana, Sergio Mattarella, y sella todavía más nuestros vínculos culturales.

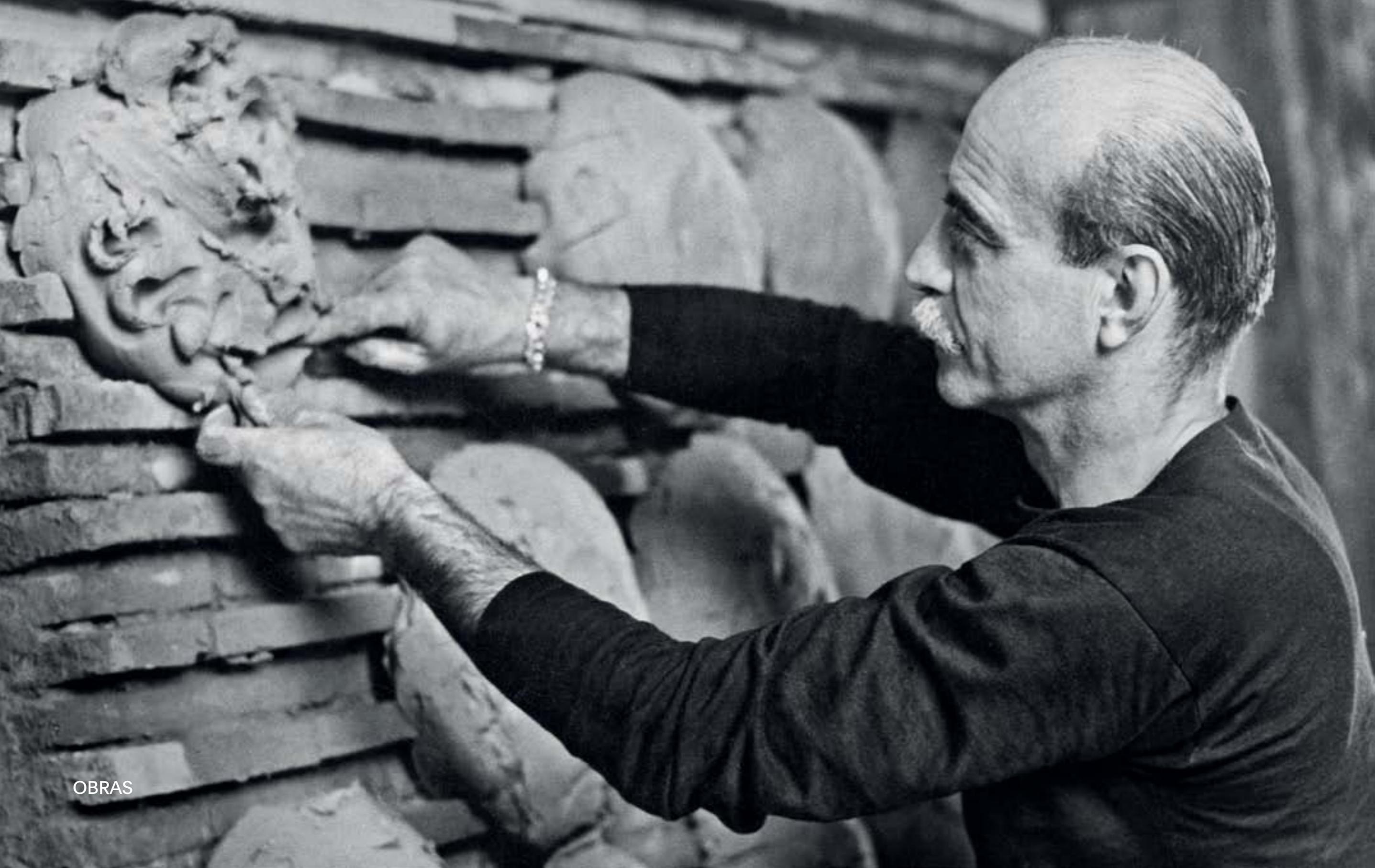
La cultura sigue representando un símbolo de la unión entre nuestros países, en su sentido más amplio e inclusivo: tanto en su acepción cotidiana como en su aspecto más áulico. Lucio Fontana, en este contexto, representa sin duda un ejemplo brillante: un artista que supo revolucionar el arte contemporáneo, una figura que ha desarrollado su labor entre sus dos patrias y que ambos pueblos consideran un conciudadano. Esta peculiaridad, lejos de ser una dicotomía, es en realidad una síntesis perfecta, una continuidad. Fontana pertenece al reducido número de esas figuras que han cambiado la historia del arte, marcando un antes y un después e influenciando a las generaciones sucesivas. Su concepto artístico ha sabido superar la forma, llevando al espectador a interrogarse sobre lo que está más allá de lo que se percibe a primera vista.

A propósito de este gran evento, no puedo dejar de mencionar el homenaje que en los últimos años se ha rendido a este gran artista a través del Premio Lucio Fontana, organizado por el Consulado General de Italia en Buenos Aires con el apoyo de la empresa italiana Pirelli. La iniciativa ha constituido no solamente un galardón para los jóvenes artistas que lo han conseguido, sino también la posibilidad, para ellos, de viajar a Italia para perfeccionar su formación artística, siguiendo las huellas de Fontana y, en su honor, reforzando el puente artístico entre la Argentina e Italia.

Quiero manifestar un agradecimiento especial al señor presidente de la Nación, Mauricio Macri, al ministro de Cultura de la Nación, Pablo Avelluto, y al director del Museo Nacional de Bellas Artes, Andrés Duprat, por haber puesto al alcance de todo el público el magnífico patrimonio artístico y cultural que Lucio Fontana representa.

Teresa Castaldo

Embajadora de Italia en Argentina



OBRAS



La novia triste, 1944-1945
Modelado, terracota
 $27,5 \times 18,5 \times 20,3$ cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Medusa, 1941
Cerámica policromada
 $40 \times 40 \times 40$ cm
Ministerio de Relaciones
Exteriores y Culto



Intermezzo, 1941
Yeso, $100 \times 50 \times 70$ cm
Museo Municipal de Bellas Artes
Genaro Pérez



Hombre del Delta, 1943
Bronce, 145 × 57 × 50 cm
Museo de Artes Plásticas
Eduardo Sívori



Muchacho del Paraná, 1942
Bronce, 164 × 72 × 60 cm
Museo Castagnino+macro



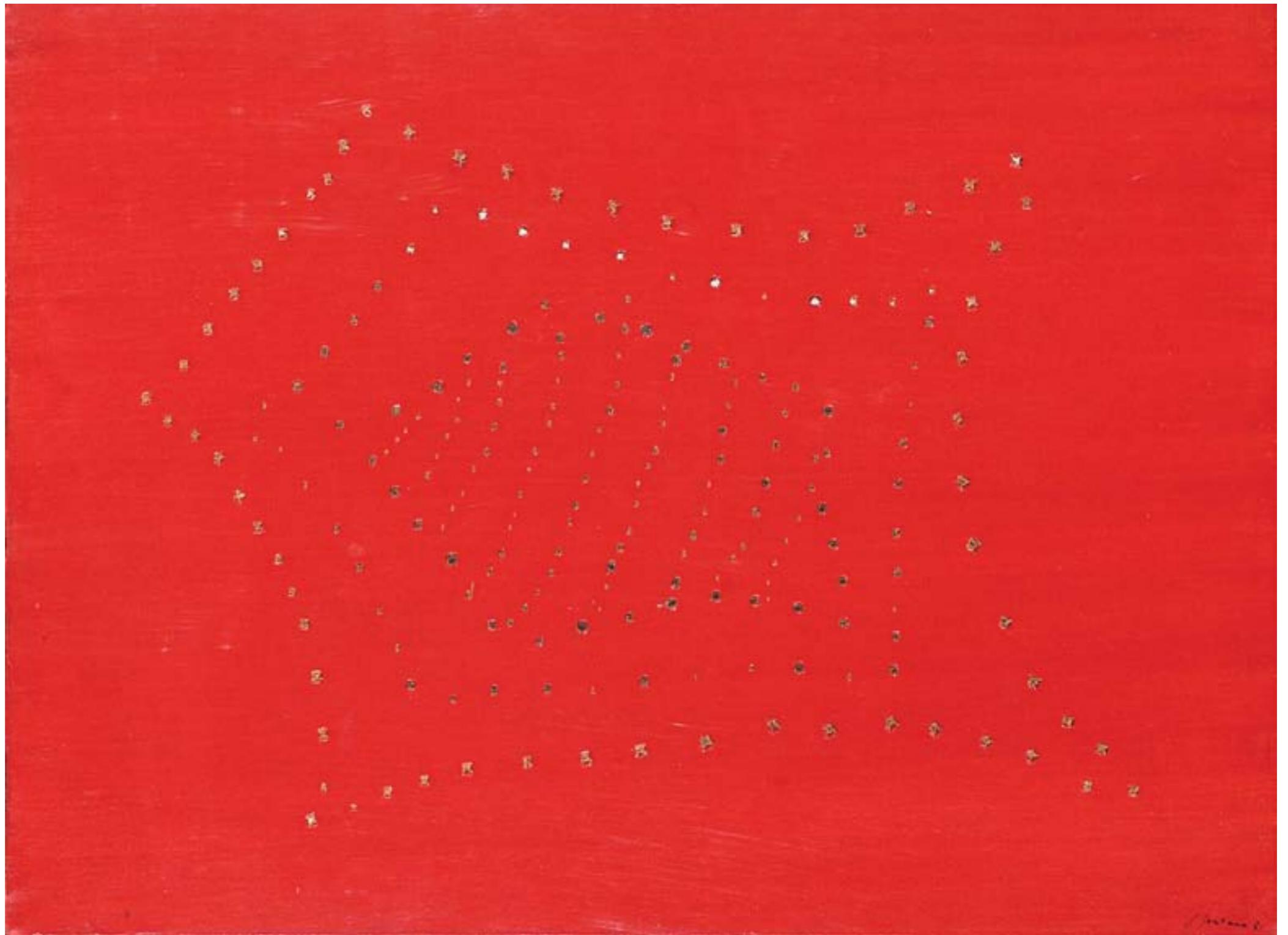
El rapto de las sabinas, 1941
Bronce, 35 × 23 × 16 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Desnudo o Bailarina, 1945
Bronce, 73 × 21 × 21 cm
Museo Provincial de Bellas Artes
Emilio Pettoruti



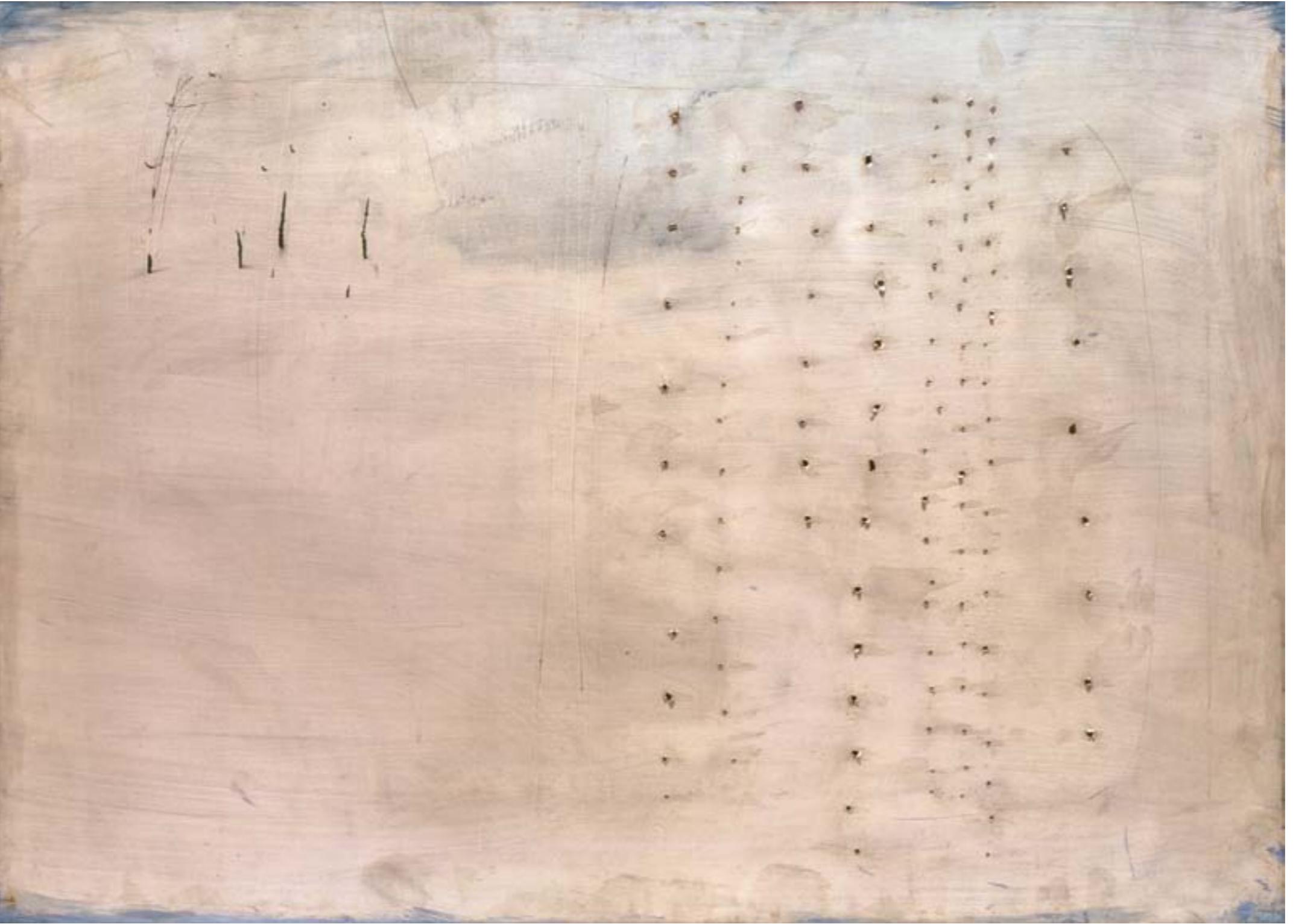
Mujer peinándose, 1940
Yeso, 78 × 30 × 25 cm
Museo Castagnino+macro



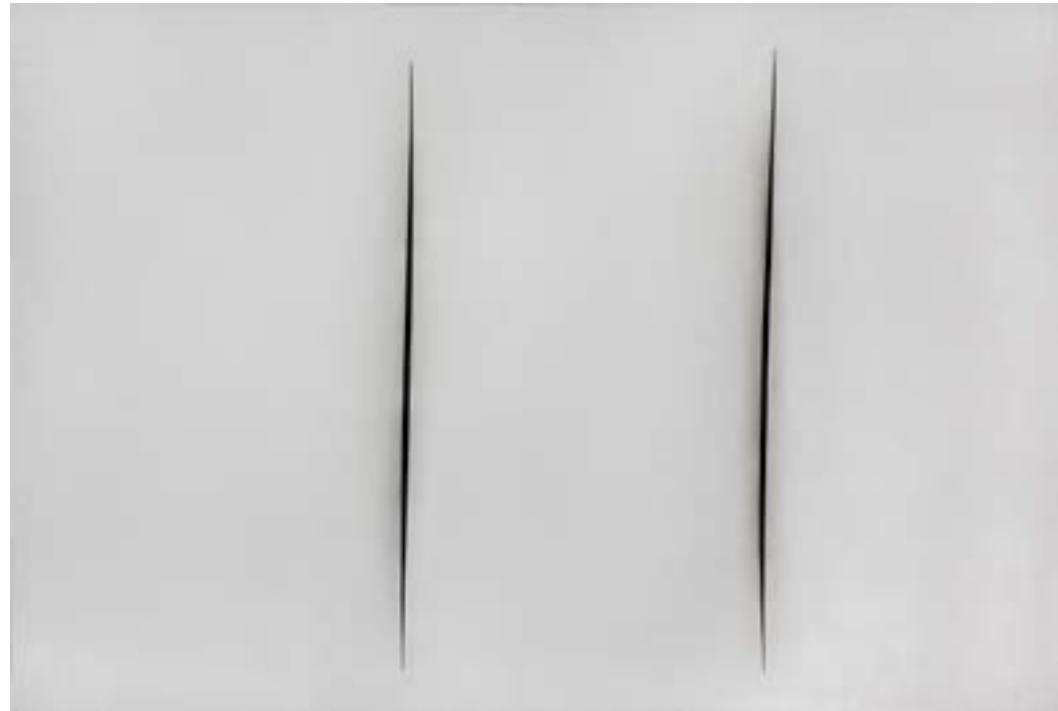
Concepto espacial, 1951
Óleo sobre tela perforada
50 × 81 cm
Museo Castagnino+macro



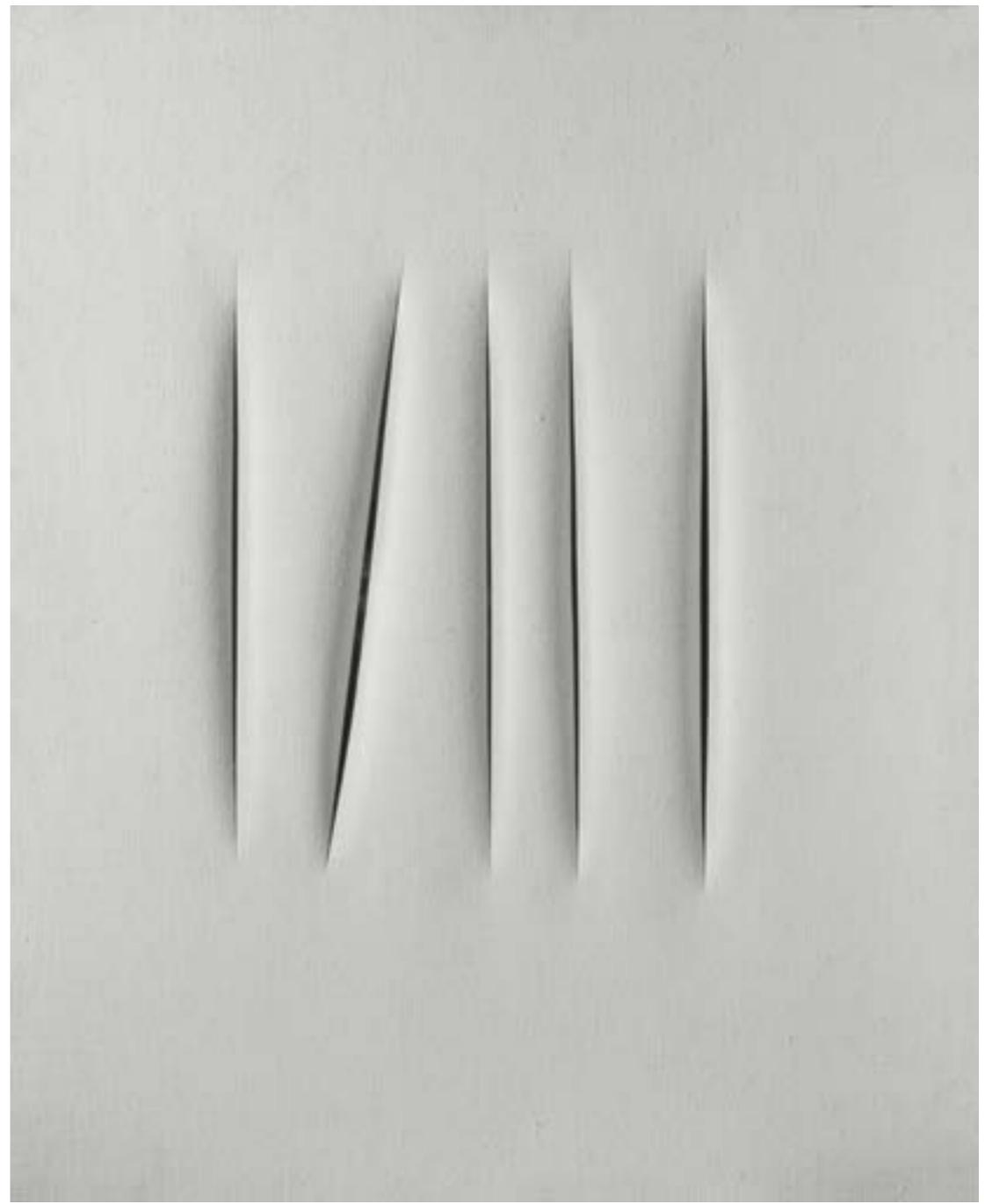
Concepto espacial, 1956
Óleo sobre tela y otros materiales
122 x 90 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Concetto spaziale, Buchi, 1959
Óleo sobre papel
montado sobre tela
97 x 134 cm
Ministerio de Relaciones
Exteriores y Culto



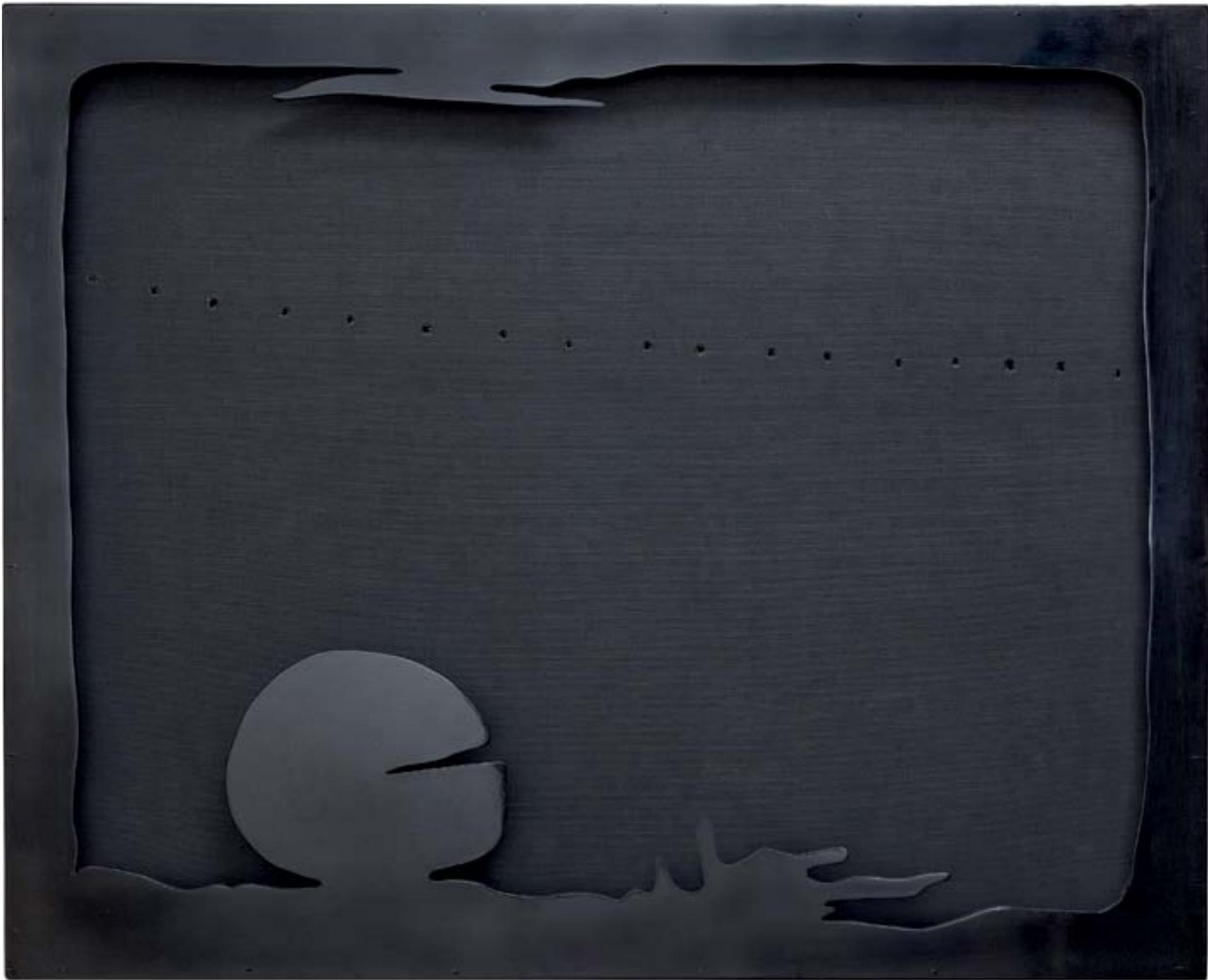
Concetto spaziale, Attese, 1960
Pintura al agua sobre tela, 93 × 137 cm
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto



Concetto spaziale, Attese, 1966
Pintura al agua sobre tela, 83 × 64 cm
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

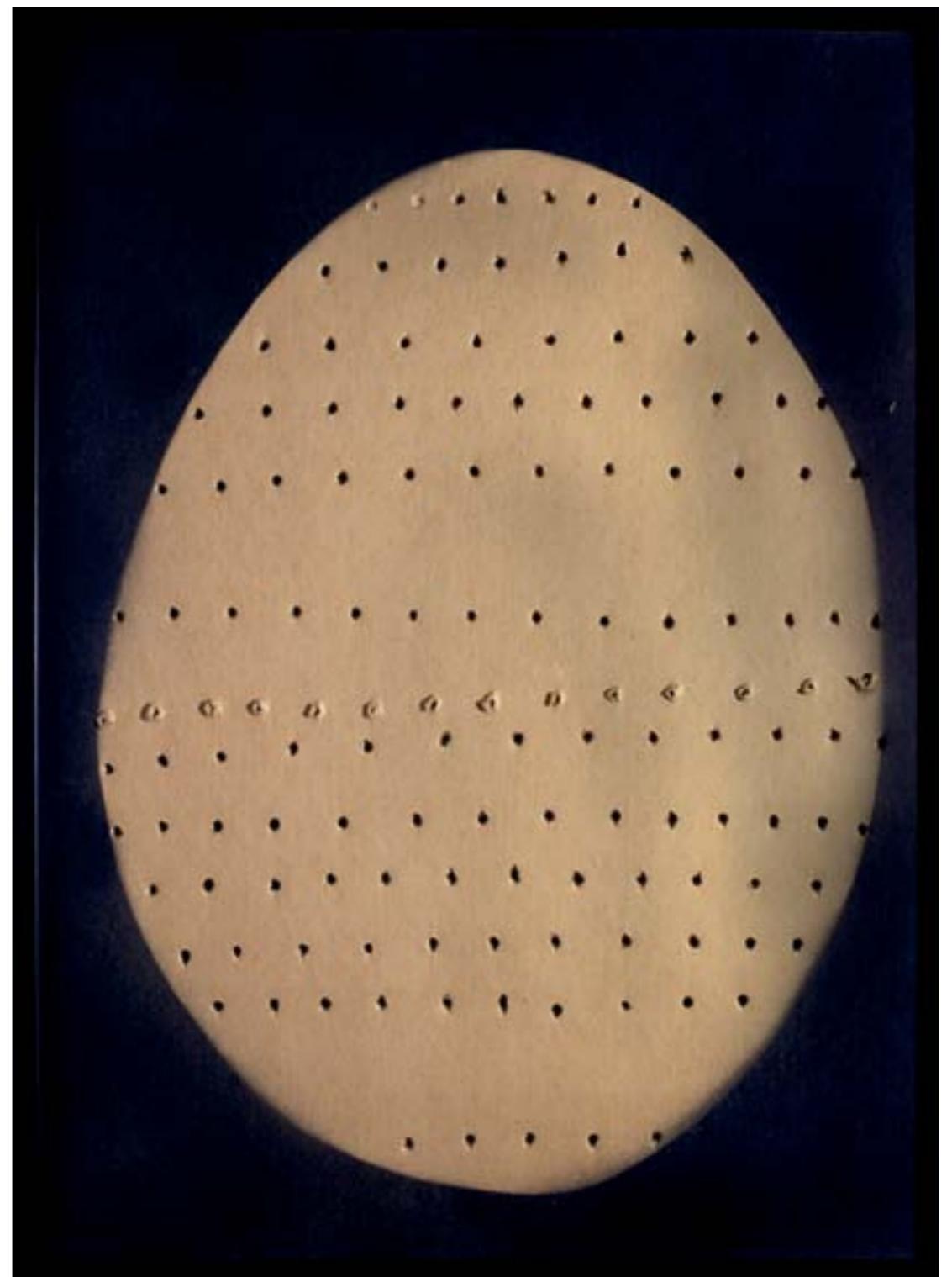


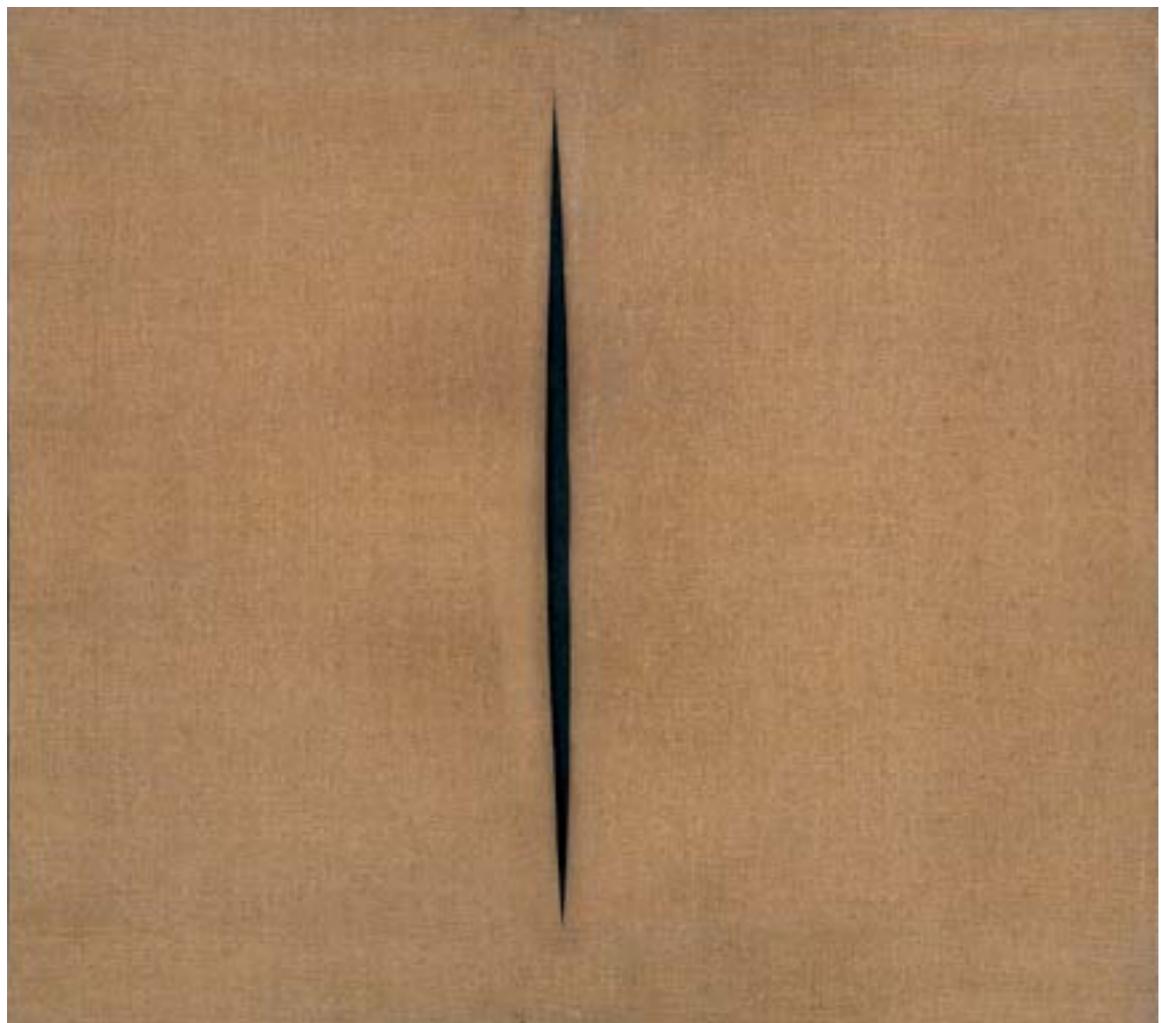
Concepto espacial, Naturaleza, 1963-1964
Gres, 66 x 80 x 72 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Concetto spaziale, Teatrino, 1966
Pintura al agua sobre tela,
madera, laca, 69 × 85 cm
Ministerio de Relaciones
Exteriores y Culto

Concepto espacial, 1966-1967
Grafito y agujeros sobre cartón
71,4 × 54 cm
Fundación Federico Jorge Klemm





Concepto espacial, Espera /+1-AS/ *El jardinero está arreglando el Jardín* (59 T 140), ca. 1959
Tela rasgada natural, 65 x 72,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Concepto espacial, la representación herida

Por Pablo De Monte

El cartón pintado, la piedra erguida no tienen ya sentido; las plásticas consistían en representaciones ideales de formas conocidas e imágenes a las cuales idealmente se atribuía realidad. El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte alejado de la representación que hoy constituiría una farsa.

Lucio Fontana
Manifiesto Técnico del Espacialismo, 1959

Lucio Fontana es uno de los artistas argentinos más relevantes en el ámbito internacional. Su obra integra las colecciones de importantes museos públicos y privados. Si bien su recorrido creativo se dividió entre Italia y la Argentina, fue aquí donde germinó el artista cuya dimensión se conoce hoy.

Su producción artística estuvo respaldada por una serie de manifiestos que produjo a lo largo de su trayectoria. La práctica de fijar así una posición estética fue utilizada por diversos artistas y movimientos que, de este modo, marcaron un momento clave en la historia del arte. Un ejemplo de este tipo de acciones fue el *Manifiesto Futurista*, publicado en 1909. La época de los manifiestos es definida por Arthur C. Danto como aquella que comprende las vanguardias históricas, caracterizadas por la producción de escritos. Estos textos funcionaron como relatos legitimadores: planteaban una idea de verdad que se oponía a la tradición. Con ellos, se cancelaba un pasado entendido en términos de academia, tradición, lo conocido, y en su lugar, se proponía un futuro donde el arte desempeñaría un papel fundamental en el progreso social y en la liberación de las potencialidades humanas.

Para Danto, la culminación de la época de los manifiestos fue uno de los factores preponderantes del quiebre producido en los años 60, que llamó "el arte después del arte". A partir de entonces, el arte ya no podría presentar una idea de verdad cerrada y única: así, desde su perspectiva, ningún arte es más verdadero que otro ni está enfrentado históricamente a otro movimiento artístico. Sin embargo, Danto rescata el importante rol que cumplieron los manifiestos al impulsar una comprensión filosófica del arte.

En el interior de estos textos, se encuentran algunas de las claves para entender las producciones visuales de artistas como Lucio Fontana, protagonista destacado en

la elaboración de múltiples manifiestos. El primero de ellos fue el *Manifiesto Blanco*, publicado en Buenos Aires, en 1946. Luego, en 1947, ya instalado en Milán, redactó el *Primer Manifiesto del Espacialismo*. Las obras de Fontana, al igual que sus escritos, tuvieron y tienen ese valor de ruptura. Desde sus comienzos académicos, el artista fue desarrollando su producción visual hacia las obras emblemáticas que, en la actualidad, constituyen un patrimonio importante del imaginario del arte moderno.

Concepto espacial, *Espera /+1-AS/ El jardinero está arreglando el Jardín* (59 T 140) sintetiza gran parte del trabajo del artista, así como también los planteos conceptuales que se encuentran en sus escritos. Esta pieza se ubica en un contexto histórico en que el Informalismo, en tanto movimiento, impulsaba la exploración de la materia pictórica como objeto de sus investigaciones. Por esta razón, muchos de los análisis sobre los "Tagli" (tajos) postularon que las búsquedas de Fontana se relacionaban con el espacio y la materia.

El Informalismo, entonces, tuvo por objeto la materia pictórica como elemento de sus propuestas. A través de ella y de su espesor tangible, se apuntaba a anular la representación del mundo sensible. Se trataba de la pintura en estado puro. El problema que no pudo solucionar este movimiento fue que se continuaba representando un objeto (la materialidad de la pintura) en el espacio tradicional del cuadro –la superficie de la tela–. Lucio Fontana llevó estos debates epocales a su extremo, y formuló una solución al camino sin salida de la representación. En lugar de explorar los elementos constitutivos de la pintura, esto es, los componentes que materializan la imagen, el artista concentró sus investigaciones en el soporte, en el espacio de la representación pictórica.

El tajo que abre la tela materializó y puso en crisis de modo extremo el espacio de la representación. Un espacio que se había desplegado desde los orígenes de la pintura entendida como ventana hasta las vanguardias históricas. En ese simple gesto de cortar una tela, el artista resolvió la persistente búsqueda de la pintura por liberarse de la representación. Ese tajo-herida sobre la tela visibilizó la pintura como objeto y desmontó el dispositivo ilusorio del lenguaje pictórico.

Dentro de los supuestos teóricos a propósito de las búsquedas de las vanguardias históricas, Rosalind Krauss, en *La originalidad de la vanguardia: una repetición postmoderna*, trazó un recorrido por estos movimientos en el que observó que la noción misma de vanguardia dependía del discurso de originalidad. Sin embargo, esa práctica del arte de vanguardia tendió a revelar que esa pretendida originalidad era solo una hipótesis de trabajo, de la cual emergió un fondo de repetición y de recurrencia. Para demostrar la idea de vanguardia como repetición, Krauss detectó una estructura reticular que recorre no solo las tendencias de principios del siglo XX, sino que se encontraría presente en los orígenes del arte moderno. La retícula como red geométrica y como sostén de la imagen fue utilizada por artistas vanguardistas como Piet Mondrian, Ad Reinhardt y Sol LeWitt, entre otros. Según aventuraban estos autores, este dispositivo les permitía construir una estructura impermeable a la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual; era una suerte de grado cero, donde ya no habría ni modelo, ni texto, ni referente.

Esta teoría fundacional de las vanguardias fue desmantelada por Krauss al demostrar que, si bien había sido forjada por generaciones de artistas, críticos y espectadores, ella misma era una ficción. Como probó Krauss, esto se debe a que la estructura reticular continuó actuando sobre la superficie de la tela y, paradójicamente, terminó siendo una representación de esa misma superficie, una imagen estructural del tejido de la tela. El entramado reticular que sostuvo la imagen no alteró la superficie, sino todo lo contrario: la ocultó a través de una operación de repetición estructural.

Es Fontana quien encontrará una solución a esta opacidad conceptual sobre la repetición operada por las vanguardias y quien saldrá definitivamente los planteos acerca de la representación pictórica. El artista no continuará el camino de sus contemporáneos que exploraron la superficie de la tela como espacio discursivo. Fontana atacará la estructura misma de la retícula como sostén de la imagen, porque el simple gesto del tajo abrió esa trama hacia otra espacialidad. A partir de esa apertura, de ese corte casi quirúrgico, la pintura como soporte de la representación cambió para siempre.



Manifiesto Blanco

Opúsculo publicado por los alumnos de Lucio Fontana en la Escuela de Arte Altamira. Buenos Aires, 1946.

El arte se encuentra en un período de latencia. Hay una fuerza que el hombre no puede manifestar. Nosotros la expresamos en forma literal en este manifiesto.

Por eso pedimos a todos los hombres de ciencia del mundo que saben que el arte es una necesidad vital de la especie, que orienten una parte de sus investigaciones hacia el descubrimiento de esa sustancia luminosa y maleable y de los instrumentos que producirán sonidos, que permitan el desarrollo del arte tetradimensional.

Entregaremos a los experimentadores la documentación necesaria.

Las ideas no se refutan. Se encuentran en germen en la sociedad, luego los pensadores y los artistas las expresan.

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

Las transformaciones en los medios materiales de vida determinan los estados psíquicos del hombre a través de la historia.

Se transforma el sistema que dirige la civilización desde sus orígenes. Su lugar lo ocupa progresivamente el sistema opuesto en su esencia y en todas las formas. Se transformarán todas las condiciones de la vida de la sociedad y de cada individuo. Cada hombre vivirá en base a una organización integral del trabajo.

Los hallazgos desmesurados de la ciencia gravitan sobre esa nueva organización de la vida.

El descubrimiento de nuevas fuerzas físicas, el dominio sobre la materia y el espacio imponen gradualmente al hombre condiciones que no han existido en toda la historia. La aplicación de esos hallazgos en todas las formas de la vida produce una modificación en la naturaleza del hombre. El hombre toma una estructura psíquica diferente.

Vivimos la edad de la mecánica.

El cartón pintado y el yeso erecto ya no tienen sentido.

Desde que fueron descubiertas las formas conocidas de arte en distintos momentos de la historia se cumple un proceso analítico dentro de cada arte. Cada una de ellas tuvo sus sistemas de ordenamiento, independiente de los demás.

Se conocieron y desarrollaron todas las posibilidades, se expresó todo lo que se pudo expresar.

Condiciones idénticas del espíritu se expresaban en la música, en la arquitectura, en la poesía.

El hombre dividía sus energías en distintas manifestaciones respondiendo a esa necesidad de conocimiento.

El idealismo se practicó cuando la existencia no pudo ser explicada de un modo concreto.

Los mecanismos de la naturaleza eran ignorados. Se conocían los procesos de la inteligencia. Todo residía en las posibilidades propias de la inteligencia.

El conocimiento consistió en enredadas especulaciones que muy pocas veces alcanzaban una verdad.

La plástica consistió en representaciones ideales de las formas conocidas, en imágenes a las que idealmente se les atribuía realidad. El espectador imaginaba un objeto detrás de otro, imaginaba la diferencia entre los músculos y las ropas representadas.

Hoy, el conocimiento experimental reemplaza al conocimiento imaginativo. Tenemos conciencia de un mundo que existe y se explica por sí mismo, y que no puede ser modificado por nuestras ideas.

Necesitamos un arte válido por él mismo. En el que no intervenga la idea que de él tengamos.

El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte en posesión de valores propios, alejado de la representación que hoy constituye una farsa. Los hombres de este siglo, forjados en ese materialismo nos hemos tornado insensibles ante la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias constantemente repetidas. Se concibió la abstracción a la que se llegó progresivamente a través de la deformación.

Pero este nuevo estado no responde a las exigencias del hombre actual.

Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música. Se necesita un arte mayor acorde con las exigencias del espíritu nuevo.

Las condiciones fundamentales del arte moderno se notan claramente desde el siglo XIII, en que comienza la representación del espacio. Los grandes maestros que aparecen sucesivamente dan nuevo impulso a esa tendencia. El espacio es representado con una amplitud cada vez mayor durante varios siglos.

Los barrocos dan un salto en ese sentido: lo representan con una grandiosidad aún no superada y agregan a la plástica la noción de tiempo.

Las figuras parecen abandonar el plano y continuar en el espacio los movimientos representados.

Esta concepción fue la consecuencia del concepto de la existencia que se formaba en el hombre. La física de esa época, por primera vez explica la naturaleza por la dinámica. Se determina que el movimiento es una condición inmanente a la materia como principio de la comprensión del universo.

Llegado a este punto de la evolución la necesidad de movimiento es tan grande que no puede ser correspondida por la plástica. Entonces la evolución es continuada por la música. La pintura y la escultura entran en el neo-clasicismo, verdadero pantano en la historia del arte, y quedan anuladas por el arte del tiempo. Conquistado el tiempo la necesidad de movimiento se manifestó plenamente. La liberación progresiva de los cánones dio a la música un dinamismo cada vez mayor (Bach, Mozart, Beethoven). El arte continúa desarrollándose en el sentido del movimiento.

La música mantuvo su dominio durante dos siglos y desde el impresionismo se desarrolla paralelamente a la plástica. DESDE ENTONCES LA EVOLUCIÓN DEL HOMBRE ES UNA MARCHA HACIA EL MOVIMIENTO DESARROLLADO EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO. EN LA PINTURA SE SUPRIMEN PROGRESIVAMENTE LOS ELEMENTOS QUE NO PERMITEN LA IMPRESIÓN DE DINAMISMO.

Los impresionistas sacrificaban el dibujo y la composición. En el futurismo son eliminados algunos elementos y otros perdieron su importancia quedando subordinados a la sensación. El futurismo adopta el movimiento como único principio y único fin. Los cubistas negaban que su pintura fuera dinámica; la esencia del cubismo es la visión de la naturaleza en movimiento. Cuando la música y la plástica unen su desarrollo en el impresionismo, la música se basa en sensaciones plásticas, la pintura parece estar disuelta en una atmósfera de sonido. En la mayoría de las obras de Rodin notamos que los volúmenes parecen girar en ese mismo ambiente de sonido. Su concepción es esencialmente dinámica y muchas veces llega a la exacerbación del movimiento. Últimamente no se ha intuido "la forma" del sonido? (Schoenberg) o una superposición o correlación de "planos sonoros"? (Scriabin). Es evidente la semejanza entre las formas de Stravinsky y la planimetría cubista. El arte moderno se encuentra en un momento de transición en que se exige la ruptura con el arte anterior para dar lugar a nuevas concepciones. Este estado visto a través de una síntesis es el paso del estatismo al dinamismo. Ubicado en esa transición no pudo desprenderse totalmente de la herencia renacentista. Empleó los mismos materiales y las mismas disciplinas para expresar una sensibilidad completamente transformada. Los elementos antiguos se emplearon en sentido contrario. Fueron fuerzas opuestas que estuvieron en pugna. Lo conocido y lo desconocido, el porvenir y el pasado. Por eso se multiplicaron

las tendencias apoyadas en valores opuestos y persiguiendo objetivos distintos aparentemente. Nosotros recogemos esa experiencia y la proyectamos hacia un porvenir claramente visible.

Concientes o inconscientes de esa búsqueda los artistas modernos, no lo podían alcanzar. No disponían de los medios técnicos necesarios para dar movimiento a los cuerpos, sólo lo daban de un modo ilusorio representándolo por medios convencionales.

Se determina así la necesidad de nuevos materiales técnicos que permitan llegar al objetivo buscado. Esta circunstancia unida al desarrollo de la mecánica ha producido el cine, y su triunfo es un testimonio más sobre la orientación tomada por el espíritu hacia lo dinámico.

EL HOMBRE ESTÁ EXHAUSTO DE LAS FORMAS PICTÓRICAS Y ESCULTÓRICAS.

SUS PROPIAS EXPERIENCIAS, SUS AGOBIADORAS REPETICIONES

ATESTIGUAN QUE ESTAS ARTES PERMANECEN ESTANCADAS EN VALORES AJENOS A NUESTRA CIVILIZACIÓN, SIN POSIBILIDAD DE DESARROLLARSE EN EL FUTURO.

La vida apacible ha desaparecido. La noción de lo rápido es constante en la vida del hombre.

La era artística de los colores y las formas paralíticas toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes clavadas sin indicios de vitalidad. Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante. La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas.

Invocando esta mutación operada en la naturaleza del hombre en los cambios psíquicos y morales y de todas las relaciones y actividades humanas, abandonamos la práctica de las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio.

El arte nuevo toma sus elementos de la naturaleza.

La existencia, la naturaleza y la materia son una perfecta unidad. Se desarrollan en el tiempo y en el espacio.

El cambio es la condición esencial de la existencia. El movimiento, la propiedad de evolucionar y desarrollarse es la condición básica de la materia. Esta existe en movimiento y no de otra manera. Su desarrollo es eterno. El color y el sonido se encuentran en la naturaleza ligados a la materia.

La materia, el color y el sonido en movimiento, son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte.

El color en volumen desarrollándose en el espacio adoptando formas sucesivas. El sonido producido por aparatos aún desconocidos. Los instrumentos de música no responden a la necesidad de grandes sonoridades ni producen sensaciones de la amplitud requerida.

La construcción de formas voluminosas en mutación mediante una sustancia plástica y móvil.

Dispuestos en el espacio actúan en forma sincrónica, integran imágenes dinámicas.

Exaltamos así la naturaleza en todo su sentido.

La materia en movimiento manifiesta su existencia total y eterna, desarrollándose en el tiempo y en el espacio, adoptando en su mutación distintos estados de la existencia.

Concebimos al hombre en su reencuentro con la naturaleza, en su necesidad de vincularse a ella para tomar nuevamente el ejercicio de sus valores originales. Postulamos una comprensión cabal de los valores primarios de la existencia, por eso instauramos en el arte los valores sustanciales de la naturaleza.

Presentamos la sustancia, no los accidentes. No representamos al hombre, ni a los demás animales ni a las otras formas. Estas son manifestaciones de la naturaleza, mutables en el tiempo, que cambian y desaparecen según la sucesión de los fenómenos. Sus condiciones físicas y psíquicas están sujetas a la materia y a su evolución. Nos dirigimos a la materia y a su evolución, fuentes generatrices de la existencia.

Tomamos la energía propia de la materia, su necesidad de ser y desarrollarse. Postulamos un arte libre de todo artificio estético. Practicamos lo que el hombre tiene de natural, de verdadero. Rechazamos las falsedades estéticas inventadas por el arte especulativo.

Nos ubicamos cerca de la naturaleza como nunca lo ha estado el arte en su historia.

El amar a la naturaleza no nos impulsa a copiarla. El sentimiento de belleza que nos trae la forma de una planta o de un pájaro o el sentimiento sexual que nos trae el cuerpo de una mujer, se desarrolla y obra en el hombre según su sensibilidad. Rechazamos las emociones particulares que nos producen formas determinadas. Nuestra intención es abordar en una síntesis todas las vivencias del hombre, que unidas a la función de sus condiciones naturales, constituya una manifestación propia del ser.

Tomamos como principio las primeras experiencias artísticas. Los hombres de la prehistoria, que percibieron por primera vez un sonido producido por golpes dados sobre un cuerpo hueco, se sintieron subyugados por sus combinaciones rítmicas. Impulsados por la fuerza de sugestión del compás, debieron danzar hasta la embriaguez. Todo fue sensación en los hombres primitivos. Sensación ante la naturaleza desconocida, sensaciones musicales, sensación de ritmo.

Nuestra intención es desarrollar esa condición original del hombre.

El subconsciente, magnífico receptáculo donde se alojan todas las imágenes que percibe el entendimiento, adoptaba la esencia y las formas de esas

imágenes, aloja las nociones que informan la naturaleza del hombre. Así, al transformarse el mundo objetivo se transforma lo que el subconciente asimila, lo cual produce modificaciones en la forma de concebir del hombre. La herencia histórica recibida de los estados anteriores de la civilización y la adaptación a las nuevas condiciones de la vida, se opera mediante esa función del subconciente. El subconciente moldea al individuo, lo integra y lo transforma. Le da la ordenación que recibe del mundo y que el individuo adopta. Todas las concepciones artísticas se han debido a la función del subconciente.

La plástica se desarrolló en base a las formas de la naturaleza. Las manifestaciones del subconciente se adaptaban plenamente a ellas debido a la concepción idealista de la existencia.

La conciencia materialista, es decir, la necesidad de cosas claramente comprobables, exige que las formas de arte surjan directamente del individuo, suprimida la adaptación a las formas naturales.

Un arte basado en formas creadas por el subconciente, equilibradas por la razón, constituye una expresión verdadera del ser y una síntesis del momento histórico.

La posición de los artistas racionalistas es falsa. En su esfuerzo por sobreponer la razón y negar la función del subconciente, logran únicamente que su presencia sea menos visible. En cada una de sus obras notamos que esta facultad ha funcionado.

La razón no crea. En la creación de formas, su función está subordinada a la del subconciente.

En todas las actividades el hombre funciona con la totalidad de sus facultades. El libre desarrollo de todas ellas es una condición fundamental en la creación y en la interpretación del arte nuevo. El análisis y la síntesis, la meditación y la espontaneidad, la construcción y la sensación son valores que concurren a su integración en una unidad funcional. Y su desarrollo en la experiencia es el único camino que conduce a una manifestación completa del ser.

La sociedad suprime la separación entre sus fuerzas y las integra en una sola fuerza mayor. La ciencia moderna se basa en la unificación progresiva entre sus elementos.

La humanidad integra sus valores y sus conocimientos. Es un movimiento arraigado en la historia por varios siglos de desarrollo.

De este nuevo estado de la conciencia surge un arte integral, en el cual el ser funciona y se manifiesta en su totalidad.

Pasados varios milenios de desarrollo artístico analítico, llega el momento de la síntesis. Antes la separación fue necesaria. Hoy constituye una desintegración de la unidad concebida.

Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica. Color, el

elemento del espacio, sonido el elemento del tiempo y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio. El arte nuevo requiere la función de todas las energías del hombre, en la creación y en la interpretación. El ser se manifiesta integralmente con la plenitud de su vitalidad.

Bernardo Arias - Horacio Cazeneuve - Marcos Fridman - Pablo Arias - Rodolfo Burgos - Enrique Benito - César Bernal - Luis Coll - Alfredo Hansen - Jorge Rocamonte.

COLOR. SONIDO. MOVIMIENTO.

CRONOLOGÍA



1899 Lucio Fontana nació en Rosario, Argentina, el 19 de febrero. Hijo de la unión del escultor italiano Luis Fontana con la actriz Lucía Bottini, pertenecía a una familia inscripta en la tradición artística, pues su abuelo Domiciano era pintor y escultor, y sus tíos Gerónimo y Domingo, también afincados en la ciudad santafesina, se dedicaban a la pintura y el moldurado decorativos relacionados con la arquitectura.

La familia era originaria de Comabbio (Varese, Lombardía), y Luis Fontana estudió en la prestigiosa Academia de Bellas Artes de Brera, de Milán, donde se especializó en escultura. Su traslado a la Argentina, en 1891, se debió más a un espíritu aventurero que a necesidades económicas, pues ya había realizado en el Cementerio Monumental de Milán una considerable cantidad de monumentos funerarios. Instalado en Rosario en 1893, Luis Fontana estableció una empresa escultórica con estudio y local de exposición, así como un taller donde empleó a numerosos operarios. Posteriormente, se asoció con Juan Scarabelli. La empresa, que cobró un auge y un prestigio extraordinarios, realizó en su trayectoria los más importantes y significativos monumentos funerarios en el Cementerio El Salvador.

1905-1921 En 1905, Luis Fontana viajó con el pequeño Lucio a Italia, donde parientes lo asistieron en su cuidado y, al tiempo que iniciaba sus primeros estudios en una escuela de Varese, se constituyó en un niño aprendiz del oficio de su padre. En el taller paterno, absorbió el interés por la escultura, pero, sobre todo, la búsqueda de la excelencia artesanal y la maestría técnica. Luis Fontana se casó con Anita Campiglio, con quien tuvo tres hijos varones, hermanastros muy cercanos afectivamente a Lucio.

Al terminar el ciclo primario, asistió a una escuela técnica en Milán. Cursó estudios en el Instituto Técnico Carlo Cattaneo, que abandonó en plena Primera Guerra Mundial (1914-1918), ya que, en 1917, se enroló como voluntario con el grado de teniente en el ejército italiano, del cual fue dado de baja por la herida en un brazo recibida en el frente de batalla. Esta baja fue acompañada de una condecoración al valor militar. Luego, completó sus estudios de técnico en construcciones. [...] Me dejó la guerra el amargo sabor de la tragedia y el deseo apremiante de volver a la tierra nativa [...]", expresó años más tarde. Este sentimiento, unido a la temprana muerte de su hermanastro Delfo, hizo que, en 1921, volviera a la Argentina con su familia.

1921-1926 A su regreso, emprendió un período de viajes por la llanura pampeana santafesina, donde realizó trabajos en "ranchos" de la



Retrato de Julio Vanzo

"pampa gringa", según mencionan, de forma pintoresca, las escuetas notas biográficas. Con cierta reticencia, se integró al taller de escultura comercial de su padre en la firma Fontana, Scarabelli y Cautero, pero paralelamente se abrió hacia otras orientaciones de la práctica escultórica. En 1924, ganó un concurso para la realización de un relieve en conmemoración de Luis Pasteur para la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional del Litoral. Entabló amistad con el artista Julio Vanzo, con quien compartió un taller, que también fue su casa. Asimismo, el espacio se volvió un lugar de encuentro de quienes comulgaban con las nuevas teorías artísticas europeas. Comenzó a participar en salones artísticos organizados en el Museo de Bellas Artes, de reciente creación. Entre otros, intervino en el



Lucio Fontana trabajando en el monumento *El pueblo de Rosario a Juana Blanco*.

VIII Salón de Bellas Artes de Rosario con la escultura *Melodías*. En esta etapa, utilizó yeso y, luego, bronce.

En 1925, ganó por concurso la realización de su primera escultura. Se trató del homenaje que la ciudad tributaba a Juana Elena Blanco (1863-1925), educadora nacida en Rosario y una de las primeras graduadas de la Escuela Normal de Maestras. Fontana tenía 26 años, y esta obra juvenil –un bronce constituido por tres figuras, la maestra y dos niños, emplazado en 1927 en el Cementerio El Salvador– respondía a un sentido plástico encarado con diversidad de ideas, que mezclaba cierto clasicismo con conceptos expresivos similares a los que desarrollaría en el futuro. En 1926, recibió el Premio Estímulo, Salón Nexus, de Rosario.

1927-1929 A mediados de 1927, decidió retornar a Italia: lo impulsaba las ideas de volver a Milán para obtener su diploma en la Academia de Bellas Artes de Brera y, sobre todo, de vivir la gran aventura de la eclosión y desarrollo de las vanguardias. Caben mencionar su temprano entusiasmo por el Futurismo y el estímulo que habían significado para él las noticias de las experiencias transitadas en Europa por Antonio Berni, Emilio Pettoruti y otros argentinos.

En la Academia, eligió estudiar con el escultor Adolfo Wildt y asistir al curso de escultura en mármol. Concluyó sus estudios a fines de 1929 con la presentación de la obra *El auriga*. En este período, es notoria la influencia de Wildt, tal como se percibe, entre otras piezas, en las diferentes realizaciones para el Cementerio Monumental de Milán (Capilla Mapelli, de 1928, y Tumba Berardi, Loculi Pasta y Locati, de 1929). Pero continuó conectado con Rosario y, junto con los arquitectos Alessandro Limongelli y Giuseppe Boni, se presentó al concurso de anteproyectos para el



Monumento en homenaje a Juana Blanco, 1927, bronce, Cementerio El Salvador, Rosario.

Monumento a la Bandera, que finalmente fue declarado desierto, aunque Fontana recibió una mención honorífica. El proyecto consistía en un arco de triunfo debajo del cual se enarbola una bandera y también contenía un faro, idea que desconcertó al jurado. Además, intervino en la segunda exposición del sindicato regional fascista de bellas artes de Lombardía.

1930-1934 En 1930, se le otorgó el diploma de Escultura en la Academia de Bellas Artes de Brera. Participó en la Exposición Internacional de Barcelona y en la XVII Bienal de Venecia (donde Wildt era comisario), en la que obtuvo una mención de honor por sus obras *Eva* (1928) y *Vittoria fascista* (1930). Desde entonces, desarrolló propuestas artísticas de vanguardia y, en 1931, realizó su primera muestra individual en Milán, organizada por el crítico Edoardo Persico, en la Galería del Milione, donde presentó *Uomo*

Nero, una obra de profunda ruptura con el clasicismo, duramente cuestionada por su maestro Wildt.

Esta pieza marcó un cambio significativo en la concepción del arte de Fontana, quien trabajó la figura humana a partir de volúmenes, conjugando el expresionismo con formas abstractas. Es la obra de inicio de una serie de estudios que lo llevarían a la abstracción. Fueron años en los que recibió un fuerte apoyo económico de su padre, todavía activo en Rosario, a quien le escribió en 1933: "Yo luchó, se puede decir con el hambre, pero esto no debe preocuparte –estoy contento– estoy convencido que un día triunfaré y más grande aun será mi satisfacción por triunfar por la calidad y no por pusilánime [...]" Ese año, participó de la V Trienal de Milán junto con el grupo de arquitectos BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressuti, Rogers) y, poco después, adhirió al movimiento abstracto



Fontana, en su primer estudio milanés, 1933.

italiano, conectado con el grupo Abstraction-Création, Art non Figuratif, cuya sede se encontraba en París. Realizó experiencias con delgadas estructuras bifaciales y, en paralelo, comenzó a dedicarse a la cerámica en Albissola (cerca de Génova), una ciudad de ceramistas, donde tenía un taller su amigo Giuseppe Mazzotti.

1935 Expuso sus esculturas abstractas en una polémica exhibición individual en la Galería del Milione. También mostró su obra en la Primera Muestra Colectiva de Arte Abstracto Italiano en Turín y firmó, junto con el grupo concretista milanés –Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiana, Soldati, Veronesi, Bogliardi, De Amicis y D'Errico–, su manifiesto programático. Se trató de la primera exposición de esculturas no figurativas realizada en Italia.

1936-1937 Llevó adelante un proyecto destinado al Concurso Internacional para el

Monumento al General Julio Argentino Roca, que se levantaría en Buenos Aires, y formó parte del grupo abstracto lombardo que presentó dibujos y grabados en la Galería Moody de Buenos Aires. Viajó a Sèvres, Francia, donde trabajó como ceramista. Entabló contacto con Joan Miró, Constantin Brancusi y Tristan Tzara.

1938-1939 De regreso en Italia, dio comienzo a una gran producción de cerámicas y mosaicos policromados. En el manifiesto futurista *Ceramica e aeroceramica*, Filippo Tommaso Marinetti lo señaló como ceramista abstracto. Realizó la escultura de San Protasio para el Duomo de Milán.

1940 Desarrolló una obra de tipo ambiental: el friso *Volo di Vittorie* en el Sacrario dei Martiri Fascisti, en la plaza San Sepulcro de Milán. No obstante el creciente prestigio adquirido en esos años, la proximidad de la participación italiana en la Segunda Guerra Mundial, más el insistente llamado de su padre anciano, lo persuadieron de dejar Europa. Retornó a Rosario, donde volvió a compartir un taller con Vanzo, ubicado frente al predio destinado al futuro Monumento a la Bandera (por entonces, poblado de las esculturas que había hecho Lola Mora para ese monumento, abandonadas



Giuseppe Mazzotti y Lucio Fontana con la escultura *Coccodrillo e Serpente*, 1936, Albissola.

a su suerte porque se consideraba que carecían de valor artístico).

Durante este período en la Argentina, abandonó la abstracción y trabajó intensamente en cerámicas esmaltadas, esculturas de bronce y de yeso policromado. También se dedicó a la enseñanza. Estableció una fuerte amistad con sus colegas rosarinos, con quienes integró el primer plantel de profesores de la Escuela Provincial de Artes Plásticas.

Fontana se sumergió en la vida de Rosario, que presentaba una actividad cultural intensa y multiforme. Desde diciembre de 1937, el Museo Municipal de Bellas Artes, hoy denominado "Juan B. Castagnino", contaba con una sede propia, importante edificio resultado de un concurso y una donación privada.

Participó en el nuevo concurso de proyectos para el Monumento a la Bandera junto al arquitecto y director del Museo Castagnino, Hilarión Hernández Larguía, y el ingeniero Juan Manuel Newton (quienes también habían diseñado el museo). Presentaron dos proyectos (de los cuales solo queda una de las maquetas), pero no recibieron ninguna distinción. Con Vanzo, realizó una polémica exposición en la Galería Renom, que provocó la indignación de muchos asistentes. Fontana exhibió muñecos coloreados antropomórficos, siguiendo la línea iniciada de esculturas esmaltadas.

1941 Presentó sus trabajos en la galería Müller de Buenos Aires. Junto con su colega y joven amigo Osvaldo Raúl Palacios, ganó un concurso patrocinado por la Asociación de Comerciantes de Rosario para embellecer la avenida Belgrano, con el proyecto de un relieve escultórico que llamaron *El Sembrador*. La obra cerró el frente de un túnel bajo la barranca, de 8,10 metros de ancho por 8,80 metros de alto. Esta estructura estaba integrada por treinta placas constituidas

por una mezcla de cemento con arena gruesa, vidrio molido y óxido de hierro, que le daba coloración rojiza. Las placas fueron moldeadas por el formador Manuel Nuche. Este material, de composición tan original, seguramente respondía a la permanente inquietud de Fontana por experimentar e innovar al respecto. Fue inaugurado de modo oficial el 20 de julio de 1943.

1942 Vanzo y Fontana tuvieron una fuerte disputa cuando se desempeñaron como jurados del XXI Salón Anual de Rosario, motivo por el cual renunciaron los dos. Debido a este entredicho, Fontana mandó sus padrinos a Vanzo para batirse a duelo, pero el conflicto terminó en un acuerdo honorífico entre las partes.

Participó del XXXII Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires con el bronce



Muchacho del Paraná, 1942, Concordia, Entre Ríos.



Lucio Fontana y Raúl Osvaldo Palacios, *El sembrador*, 1943, Parque Urquiza, Rosario.

Muchacho del Paraná y obtuvo el Primer Premio de Escultura, otorgado por la Comisión Nacional para la Cultura. En esta obra, de 164 centímetros de altura, aparece un chico con un pescado entre sus manos, y estuvo ubicada en el Parque de la Bandera de Rosario, hasta que, en 1978, fue trasladada al Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" para su resguardo.

1943 Exhibió en el XXXIII Salón Anual de Artes Plásticas de Buenos Aires y recibió el premio Municipalidad de la Ciudad por la escultura *El hombre del Delta*. También se presentó al concurso de proyectos para el Monumento al General San Martín de la Municipalidad de Quilmes, junto con los arquitectos rosarinos De Lorenzi, Otaola y Roca. Fontana obtuvo una distinción.

1944 Expuso el yeso *La mujer herida* en el XXXIV Salón Nacional de Buenos Aires y fue galardonado con el Primer Premio Nacional.

1945 Se sumó al Salón Independiente convocado por los artistas que se oponían al Salón Nacional. Expuso en la galería Impulso de Buenos Aires y participó de la muestra Once escultores argentinos, en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Fue nombrado profesor de Modelado en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano", de Buenos Aires.

1946 Creó la Academia Altamira Escuela Libre de Artes Plásticas junto con Jorge Romero Brest y Jorge Larco, que devino un importante centro de difusión cultural. Si bien su producción argentina hasta 1946 mostró un marcado acento figurativo, del contacto con jóvenes artistas e intelectuales nació, en noviembre de ese año, el *Manifiesto Blanco*, publicado en forma de volante y redactado por Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve y Marcos Fridman, y firmado también por Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito,

César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen y Jorge (Amelio) Rocamonte. Fontana no lo firmó, probablemente por su vínculo con la institución oficial, pero el documento es un claro antecedente de sus manifiestos espacialistas. El escrito aboga por la "superación de la pintura y la escultura para acceder a un nuevo arte de materia, color, sonido y movimiento".

Por sus actividades en Buenos Aires, se vinculó con la vanguardia rioplatense de los Grupos Madí y Arte Concreto-Invención. El mismo año, en un grupo de dibujos del artista, apareció escrita la expresión "Concetto Spaziale", título que acompañó gran parte de su producción posterior.

Compuso catorce escenas del Vía Crucis para la capilla Jesús Nazareno de la ciudad de Concordia (Entre Ríos). La donación fue realizada por Amalia Luján de Millán Quiroga, quien le encomendó la obra.

Participó de la propuesta "El arte en la calle": realizó dos vidrieras para la Casa Harrods, sobre la calle Florida de Buenos Aires. Las vidrieras jugaban con los elementos de la moda, suspendidos, como si no tuvieran peso, sobre un fondo negro, anticipando así sus ambientaciones espaciales de los años 50. Concluida la Segunda Guerra Mundial, en 1945, y tras la muerte de su padre, en agosto de 1946, decidió volver a Italia.

1947 Una reproducción de *Muchacho del Paraná*, hecha por Fontana, fue instalada en la plaza de Concordia (Entre Ríos), como donación a la ciudad del Dr. Chabrellón, quien, a su vez, había recibido la pieza como obsequio del artista para ese fin.

El 22 de marzo, partió desde el puerto de Buenos Aires con la idea de permanecer unos pocos meses en Milán, pero nunca retornó a la Argentina. En Albissola, reanudó su actividad de ceramista, atrayendo la

atención de los críticos, y en Milán, entró en relación con un grupo de artistas jóvenes, con quienes, después de varias reuniones y discusiones, redactó en diciembre el *Primer Manifiesto del Espacialismo*, que firmaron Fontana, el crítico Giorgio Kaisserlian, el filósofo Beniamino Joppolo y la escritora Milena Milani. En el escrito, se señala: "La obra de arte está sometida a la destrucción del tiempo [...]. Una expresión de arte aérea de un minuto es como si durase un milenio en la eternidad. A tal fin, con los recursos de la técnica moderna, haremos aparecer en el cielo formas artificiales, arco iris de maravilla, señales luminosas". Si bien su propuesta de generar un movimiento no prosperó, el concepto del espacio se



Lucio Fontana, a punto de embarcar hacia Italia, 1947, Buenos Aires.

convirtió en el centro de interés de sus obras (pinturas, cerámicas o ambientaciones), a las que comenzó a denominar, genéricamente, *Conceptos espaciales*.

A partir de ese momento, su producción se centró en los ambientes espaciales y en el trabajo en colaboración con arquitectos.

1948 En marzo, con Kaisserlian, Joppolo, Milani y Antonio Tullier, firmó el *Segundo Manifiesto del Espacialismo*, donde se destaca la necesidad de superar el arte del pasado, de manera de "salir el cuadro de su marco y la escultura de su campana de cristal", para producir nuevas formas de arte utilizando medios innovadores puestos a disposición por la tecnología. Ese año, presentó *Escultura espacial* en la XXIV Bienal Internacional de Arte de Venecia.

1949 Comenzó a desarrollar una serie de ambientaciones. La primera, en la Galería del Naviglio, recibió el nombre de *Ambiente espacial con luz negra*. Se trataba de una sala oscura iluminada solo con luces de Wood y apenas coloreada por una luz violácea donde flotaban formas abstractas de tono barroco. Con esta obra, el artista buscó introducir al contemplador en una dimensión estética y espacial inédita, acorde con la "nueva era". Este año, se profundizó la investigación espacial con el inicio del ciclo de los "*Buchi*", donde intervino los planos de color con agujeros hechos por medio de un punzón. Participó de la muestra *Twentieth-Century Italian Art*, organizada en el Museo de Arte Moderno (MoMA), de Nueva York.

1950 Firmó el *Tercer Manifiesto Espacialista: Propuesta de un Reglamento*, junto con Milani, Joppolo, Roberto Crippa, Giampiero Giani y Carlo Cardozzo. Ese año, mostró sus trabajos en la Muestra Internacional del Dibujo Moderno, realizada en Bérgamo, en la XXV edición de la Bienal de Venecia y en el concurso por la puerta V del Duomo de Milán,

organizado por la Veneranda Fabbrica del Duomo. Se presentó al Premio Palanza.

1951 Su proyecto para la puerta del Duomo fue preseleccionado, junto con los de Luciano Minguzzi, Francesco Messina y Enrico Manfrini, y pasó al segundo nivel de la competencia (ganó en 1952, en un empate con Minguzzi).

En noviembre de 1951, suscribió el *Cuarto Manifiesto de Arte Espacial*. Inició la serie "Piedras" (obras con aplicación de vidrios). Participó de la Primera Bienal de San Pablo. Varias de sus obras fueron expuestas en el pasillo central de la IX Trienal de Milán, y sobre el espacio de una amplia escalera, con los arquitectos Luciano Baldessari y Marcelo Grisotti, realizó un gran arabesco de tubos de neón de 200 metros de largo. Esta instalación señaló el comienzo del uso del neón en espacios arquitectónicos. En la muestra, leyó su *Manifiesto Técnico del Espacialismo*.

1952 Realizó una exposición colectiva espacialista con Giancarlo Carozzi, Roberto Crippa, Mario de Luigi, Gianni Dova, Beniamino Joppolo y Cesare Peverelli. Firmó el *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, junto con Anton Giulio Ambrosini, Alberto Burri, Roberto Crippa, Mario de Luigi, Bruno de Toffoli, Gianni Dova, Enrico Donati, Giancarlo Carozzi, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Guido la Regina, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Tancredi y Vinicio Vianello. Realizó algunos trabajos experimentales para las emisiones de televisión de la RAI en Milán

1953 Llevó a cabo una exposición individual de los "*Buchi*" en la Galería del Naviglio. Integró diversas exposiciones grupales internacionales.

1954 Participó de la XXVII Bienal de Venecia, donde exhibió obras concebidas desde los años 30 hasta las últimas experiencias de

su serie *Concepto espacial*, de 1952. En la 33^a Feria de Milán, presentó un techo con un arabesco en neón. Inició las series "Barrocos" (que desarrolló hasta 1957) y "Yesos" (que realizó hasta 1958), inscriptas en el contexto del informalismo europeo.

1955 Su serie "Piedras" (en la que las pinturas se ven reforzadas por el agregado de diferentes elementos y fragmentos de vidrio de color) se expuso con gran relevancia en la VII Quadrinale romana.

1956 Comenzó la serie "Tintas".

1957 Empezó a trabajar en la serie "Papeles". Incursionó en la moda con la *Corbata Espacial*, en un intento de acercar el espacialismo a la vida cotidiana. Participó de varias exposiciones internacionales.

1958 Se presentó en la XXIX Bienal de Venecia en una sala individual, donde, además de sus series "Barrocos" y "Yesos", mostró algunas "Tintas" y "esculturas espaciales", que había comenzado a trabajar el año anterior. Su obra se expuso también en Nueva York, Copenhague, Osaka y Buenos Aires. En este período, realizó la breve serie "Quanta" (1958-1960), compuesta de lienzos poligonales que contienen diferentes formas. A fines de este año, inició sus primeros "Tajos".

1959 Expuso su serie "Tajos" en la Galería del Naviglio y en la Galerie Stadler de París. Participó de la II Documenta de Kassel y de la V Bienal de San Pablo, y realizó una muestra retrospectiva organizada por Enrico Crispolti en la galería L'Attico, en Roma. También mostró obras en exposiciones de carácter internacional, que tuvieron lugar en Amberes, Ostende, Silkeborg y Nueva York.

Inició su serie "Natura", esculturas en terracota o bronce, concebidas en Albissola.

1960 Desarrolló una intensa actividad expositiva a nivel internacional en Dusseldorf, Londres, Ámsterdam, París y Munich. En

Buenos Aires, integró la exposición *150 años de arte argentino*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes.

1961 Fontana se concentró con especial énfasis en la serie "Olii", que trabajó en la tela, donde la capa de materia pictórica es atravesada por agujeros o desgarros. A esta serie pertenecen las obras dedicadas a una evocación de la ciudad de Venecia, expuestas en su primera muestra personal estadounidense, en Martha Jackson Gallery de Nueva York. Inspirado en esa ciudad, compuso la nueva serie "Metales", realizada con chapas metálicas que cortó y rasgó en su superficie. Continuó participando de exhibiciones en Europa, América y Asia.

1962 El Städtisches Museum de Leverkusen organizó una exposición antológica. Presentó una muestra individual en el Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires.

1963 Enrico Crispolti organizó el "Homenaje a Fontana", como parte de la exposición internacional *Aspetti dell'arte contemporanea*, primera retrospectiva crítica de su obra en la península.

En el marco de una nueva búsqueda, realizó la serie "Fine di Dio" (1963-1964), de cuadros ovalados, monocromáticos o, a veces, salpicados de lentejuelas, atravesados por agujeros y laceraciones, que expuso en la Galería dell'Ariete en Milán y, luego, en la galería Iris Clert en París.

1964 En la capital francesa, participó de *Art Contemporain*, en el Grand Palais, y de *L'art argentin actuel*, en el Museo Nacional de Arte Moderno. Inició la serie "Teatrini". Durante dos años, realizó más de cien obras que construyó con tela y maderas laqueadas, superponiendo dos niveles: el del fondo y el de una forma recortada como arabescos barrocos, asimilables a paisajes. Según explicaba, estas piezas remitían a la angustia



Fontana, con obras de la serie "Natura", Kröller Müller Museum, Otterlo, 1962-1963. Foto: Ad Petersen.

provocada por la búsqueda de nuevas formas, la pérdida de referentes en el espacio, las formas de los habitantes de otros mundos.

1965 Experimentó con vestidos espaciales para mujer.

1966 Este es un año de importantes éxitos internacionales. El Walker Art Center de Minneapolis organizó una exposición antológica, exhibida luego en el Art Museum de Austin. También expuso en la Galería Marlborough de Nueva York y en la Galería Alexander Iolas, en París. El MoMA presentó la muestra itinerante *Alberto Burri y Lucio Fontana*. En la Argentina, sus obras se exhibieron en el Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, y en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", de Rosario, pero Fontana no pudo estar presente en estas

actividades debido a problemas de salud.

Obtuvo el Gran Premio de la XXXIII Bienal de Venecia por el espacio creado junto con el arquitecto Carlo Scarpa: un ambiente laberíntico totalmente blanco, con telas del mismo color con un único tajo vertical.

1967 Inició la serie "Ellissi", compuesta de mesas de madera coloreadas y perforadas a máquina. Continuó exponiendo en Italia y en el extranjero.

1968 Participó con su obra de muestras llevadas a cabo en el ámbito italiano y fuera de la península, como la XXXIV Bienal de Venecia y la IV Documenta de Kassel, entre otras. Dejó su estudio en Corso Monforte y se instaló en la vieja casa familiar de Comabbio, donde trabajó hasta sus últimos días.

Murió el 7 de septiembre.

Quería contestarte enseguida, pero todas las veces que me ponía para escribirte me agarraban grandes ganas de llorar; mi pensamiento me llevaba enseguida a los años de calle España, los años más lindos en el recuerdo de mi vida. Tú, mi querido amigo y maestro, te juro que si seguí siendo artista, siguiendo esta gran pasión, te lo debo a ti; eres el único hombre y amigo que estimaba y admiraba como artista, y tu consejo y amistad fueron una suerte para mí [...] Nuestra vida vuelve al final, ni nosotros podemos saber si vale la pena revivirla o no, a mí todo me deja indiferente, solo tengo ganas de llorar los tiempos de Rosario.

Carta de Lucio Fontana a su amigo Julio Vanzo, luego de obtener el Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1966.

Traduzioni all'italiano

Lucio Fontana, nelle collezioni pubbliche argentine

Si è tante volte detto che noi argentini siamo degli europei in esilio. L'Italia è stata, sin dalla fondazione della nostra nazione, un punto fermo di riferimento, non soltanto per l'accoglienza data all'immigrazione proveniente da quelle terre e dalla sua forte influenza nella cultura argentina, ma anche - come si osserva nel caso specifico delle arti - un modello della memoria visiva del Paese. E questo fatto è dovuto innanzitutto sia alla qualità, alla tradizione e al prestigio storico dell'arte peninsulare, sia al viaggio iniziatico intrapreso da generazioni di artisti verso la culla dell'arte classica e delle più audaci avanguardie estetiche. Basti ricordare l'irruzione fondatrice di Emilio Pettoruti al suo rientro in Argentina, carico del bagaglio futurista, oppure i suoi antecessori Ángel Della Valle e Reynaldo Giudici, i quali segnarono l'inizio dell'arte argentina con le loro creazioni di matrice italiana.

Eppure, il caso di Lucio Fontana mette in discussione l'indirizzo del suddetto rapporto: lo rende zona di passaggio, deriva di andata e ritorno. Poiché i suoi viaggi fra i due Paesi ed il suo successivo radicamento in Italia significarono l'universalizzazione di un'avanguardia che, sebbene riconoscesse la sua ispirazione europea, era stata costituita in Argentina. L'opera che invade come uno spartiacque è indubbiamente il *Manifesto Bianco*, di cui si esibisce - per la prima volta nel Museo Nazionale delle Belle Arti - una delle poche copie originali. Testo programmatico, scritto da Fontana nel 1946, esso avversa la tradizione delle avanguardie in ciò che riguarda la pretesa dell'autonomia delle arti, interpellando la scienza, che, egli adduce, produce un cambiamento nella natura umana; il suo ruolo permetterebbe un'arte in accordo con i nuovi tempi. In frasi come "Viviamo l'era della meccanica". "Il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso", tipiche di tutte le tradizioni rotturiste che considerano conclusa una determinata tappa storica, c'è un'invocazione all'aggiornamento delle arti, forme spirituali di ogni epoca che devono mettersi al passo con la rivoluzione tecnologica in atto. Il testo sostiene che la marcia verso il movimento e lo spazio, assoggettati ad una nuova temporalità, richiede di eliminare la zavorra dell'arte, come aveva suggerito il Rinascimento, del quale rimangono ammaliate persino quelle avanguardie precedenti che lo contestavano. Ci vuole un taglio. Uno squarcio. Azione, movimento, tempo, saranno gli assi portanti della nuova arte. Tuttavia, in una nuova svolta concettuale, l'autore dichiara che non è il razionalismo contemporaneo - padre della scienza a cui reclama nuove basi materiali per l'esibizione artistica -, ma piuttosto il ritorno al gesto dell'uomo primitivo, al subconscio, ciò che aprirà un altro campo di sperimentazione da cui verrà fuori l'opera d'arte nuova, integrale, in grado di risolvere la scissione fra natura e cultura promossa dalla Modernità. Proprio lì si trova una delle chiavi di volta della futura poetica che Fontana spiegherà in Italia per mezzo dei suoi molteplici registri artistici.

La mostra *Lucio Fontana nelle collezioni pubbliche argentine* traccia un percorso della sua carriera, dalle sue magnifiche sculture figurative fino alle sue sperimentazioni intorno ai famosi *Concetti spaziali*, con cui proponeva un'espansione della bidimensionalità della pittura.

L'esposizione, che abbonda in un registro eloquente della sperimentazione plastica dell'artista italo-argentino, mostra la presenza di Fontana nelle collezioni pubbliche del nostro Paese ed include opere del patrimonio dei seguenti musei: Nazionale di Belle Arti; Provinciale di Belle Arti "Emilio Caraffa", di Cordoba; Municipale di Belle Arti "Genaro Pérez", di Cordoba; Castagnino+Macro, di Rosario; Provinciale di Belle Arti "Rosa Galisteo de Rodríguez", di Santa Fe; di Arti Plastiche "Eduardo Sívori", di Buenos Aires, e Provinciale di Belle Arti "Emilio Pettoruti"; de La Plata; del Ministero di Affari Esteri e Culto; della Fondazione Klemm - Accademia Nazionale di Belle Arti e della Fondazione Espigas - Università Nazionale di San Martín (UNSAM).

Infine, vorrei ringraziare Fernando Farina, con cui ho curato l'esposizione, la Società Italia-Argentina, l'Ambasciata d'Italia in Argentina, l'Istituto Italiano di Cultura, le persone e istituzioni coinvolte e l'Associazione Amici del Museo Nazionale di Belle Arti.

Andrés Duprat

Direttore

Museo Nazionale di Belle Arti

Presentazione dell'ambasciatore d'Italia in Argentina

Celebrare l'opera del riconosciuto maestro Lucio Fontana per mezzo di questa mostra, nell'imponente scenario del Museo delle Belle Arti di Buenos Aires, rappresenta un vero piacere. È motivo di grande orgoglio che la mostra si inauguri proprio in un periodo di rapporti bilaterali in auge fra Argentina e Italia. Rapporti, questi, che, sebbene siano sempre stati privilegiati, negli ultimi anni sono diventati ancor più profondi.

Si tratta di due Paesi affratellati dalla storia, da uno straordinario capitale umano e culturale condiviso, la cui vicinanza ora si celebra sempre di più a livello istituzionale. Vorrei ricordare al riguardo che nel 2016 hanno visitato l'Argentina il Primo Ministro Matteo Renzi, il Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Dario Franceschini, una delegazione di 140 impresari italiani e tante altre autorità. Queste visite hanno ottenuto degli eccellenti risultati e hanno permesso di aprire nuovi orizzonti - oltre a rafforzarne altri precedenti - per ampliare sempre di più i nostri rapporti futuri. La mostra di uno degli artisti più emblematici del XX secolo coincide, appunto, con la presenza in Argentina del Presidente della Repubblica Italiana, Sergio Mattarella, che sigilla così i nostri rapporti culturali.

La cultura continua a rappresentare un simbolo dell'unione fra i nostri Paesi, nel senso più ampio ed inclusivo: sia per quanto riguarda la sua definizione quotidiana come pure i suoi aspetti più aulici. In questo contesto, Lucio Fontana rappresenta indubbiamente un brillante esempio: un artista che ha reso rivoluzionaria l'arte contemporanea, una figura

che ha sviluppato il proprio lavoro fra le sue due patrie che lo considerano entrambe un loro concittadino. Questa peculiarità, lungi dall'essere una dicotomia, è, a dir la verità, una sintesi perfetta, una continuità.

Fontana appartiene al ridotto numero di quelle figure che hanno trasformato la storia dell'arte, segnando un prima e un dopo ed influendo sulle generazioni successive. Il suo concetto artistico ha saputo superare la forma, portando lo spettatore ad interrogarsi su ciò che sta oltre quello che viene percepito a prima vista.

In occasione di questo importante avvenimento, desidero menzionare l'omaggio che negli ultimi anni è stato reso a questo grande artista con il Premio Lucio Fontana, organizzato dal Consolato Generale d'Italia a Buenos Aires, con l'appoggio della ditta italiana Pirelli. La suddetta iniziativa ha rappresentato non soltanto un premio per i giovani artisti che lo hanno vinto, ma ha permesso loro di andare in Italia a perfezionare la formazione artistica, sulle orme di Fontana e di rafforzare il ponte artistico fra Argentina e Italia.

Vorrei ringraziare in modo particolare il Signor Presidente della Nazione argentina, Mauricio Macri, il Ministro della Cultura della Nazione, Pablo Avelluto e il Direttore del Museo Nazionale delle Belle Arti, Andrés Duprat, per aver permesso al pubblico di avvicinarsi al magnifico patrimonio artistico e culturale rappresentato da Lucio Fontana.

Teresa Castaldo

Ambasciatore d'Italia in Argentina

Concetto spaziale, la rappresentazione ferita

Il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso; le plastiche consistevano in rappresentazioni ideali di forme conosciute ed immagini alle quali idealmente si attribuivano realtà. Il materialismo stabilito in tutte le coscenze esige un'arte lontana dalla rappresentazione che oggi costituirebbe una farsa.

Lucio Fontana

Manifesto tecnico dello spazialismo, 1959

Lucio Fontana è uno degli artisti argentini di maggior rilievo nell'ambito internazionale. La sua opera è presente nelle collezioni di importanti musei pubblici e privati. Sebbene il suo percorso creativo si sia compiuto fra l'Italia e l'Argentina, è stato proprio qui dove germogliò l'artista di cui oggi conosciamo la vera dimensione.

La sua produzione artistica si è vista supportata da una serie di manifesti che egli produsse durante la sua carriera. La pratica di fissare così una determinata posizione estetica è stata utilizzata da diversi artisti e movimenti i quali, in questo modo, hanno segnalato un momento centrale nella storia dell'arte. Un esempio di questo tipo di azioni è stato il *Manifesto Futurista*, pubblicato nel 1909. L'epoca dei manifesti è definita da Arthur C. Danto come quella che comprende le avanguardie storiche, caratterizzate

dalla produzione di scritti. Questi testi hanno funzionato come racconti legittimatori: essi prospettavano un'idea di verità che si opponeva alla tradizione. Con essi si cancellava un passato inteso in termini di accademia, di tradizione, di ciò che era conosciuto e, al loro posto, veniva proposto un futuro nel quale l'arte avrebbe svolto un ruolo fondamentale nel progresso sociale, nonché nella liberazione delle potenzialità umane.

Per Danto, il culmine dell'epoca dei manifesti è stato uno dei fattori preponderanti per la scissione prodotta negli anni '60, che egli stesso ha denominato "l'arte dopo l'arte." Da quel momento in poi, l'arte non avrebbe più potuto presentare un'idea di verità chiusa e unica: così, partendo dalla sua prospettiva, nessun'arte è più vera di un'altra né si confronta storicamente a nessun altro movimento artistico. Tuttavia, Danto mette in risalto l'importante ruolo compiuto dai manifesti che hanno dato impulso a una comprensione filosofica dell'arte.

All'interno dei suddetti testi si trovano alcune delle chiavi che ci consentono di capire le produzioni visive di artisti quali Lucio Fontana, protagonista di spicco nell'elaborazione di svariati manifesti. Il primo di essi è stato il *Manifesto Bianco*, pubblicato a Buenos Aires nel 1946. Più tardi, e già stabilitosi a Milano, egli redasse il *Primo Manifesto dello Spazialismo*. Le opere di Fontana, tanto quanto i suoi scritti, hanno avuto e hanno ancora quel valore di rottura. Dai suoi inizi accademici, l'artista sviluppò la sua produzione visiva verso le opere emblematiche che, oggi come oggi, costituiscono un patrimonio importante dell'immaginario dell'arte moderna.

L'opera *Concetto spaziale, Attesa/+1-AS/Il giardiniere sta sistemando il Giardino* (59 T 140) sintetizza buona parte del lavoro dell'artista, così come le impostazioni concettuali che troviamo nei suoi scritti. Quest'opera si colloca in un contesto storico in cui l'Informalismo, inteso come movimento, proponeva l'esplorazione della materia pittorica come oggetto delle sue ricerche. Proprio per questa ragione, molte delle analisi sui *Tagli* hanno postulato che le indagini di Fontana avevano un rapporto con lo spazio e la materia.

L'Informalismo, quindi, ha avuto per oggetto la materia pittorica come elemento delle sue proposte. Per mezzo di essa e del suo spessore tangibile, si cercava di annullare la rappresentazione del mondo sensibile. Si trattava della pittura allo stato puro. Il problema che questo movimento non ha potuto risolvere è stato il fatto che si continuava a rappresentare un oggetto (la materialità della pittura) nello spazio tradizionale del quadro - la superficie della tela -. Lucio Fontana portò questi dibattiti dell'epoca alle estreme conseguenze e formulò una soluzione al percorso senza uscita della rappresentazione. Invece di esplorare gli elementi costitutivi della pittura, intesi come componenti che materializzano l'immagine, l'artista concentrò le sue ricerche nel supporto, nello spazio della rappresentazione pittorica.

Il taglio che apre la tela si è materializzato e ha messo in profonda crisi lo spazio della rappresentazione. Uno spazio che si era dispiegato sin dalle origini della pittura intesa come finestra, fino alle avanguardie storiche. In quel semplice gesto di tagliare una tela, l'artista ha risolto la persistente ricerca della pittura di liberarsi della rappresentazione. Quel taglio-ferita sulla tela ha reso visibile la pittura come oggetto e ha smontato l'ingegno illusorio del linguaggio pittorico.

Dentro i presupposti teorici e a proposito delle ricerche delle avanguardie storiche, Rosalind Krauss, ne *L'originalità dell'avanguardia: una ripetizione posmoderna*, ha tracciato un percorso per questi movimenti in cui ha osservato che la stessa nozione di avanguardia dipendeva dal discorso dell'originalità. Tuttavia, quella pratica dell'arte di avanguardia ha teso a rivelare che quella pretesa originalità non era nient'altro che un'ipotesi di lavoro, da cui è emerso un fondo di ripetizione e di ricorrenza. Per dimostrare l'idea di avanguardia come ripetizione, Krauss ha osservato una struttura reticolare che percorre non soltanto le tendenze degli inizi del XX secolo, ma che sarebbe pure presente alle origini dell'arte moderna. La rete geometrica nonché come perno dell'immagine è stata utilizzata da artisti avanguardisti come Piet Mondrian, Ad Reinhardt e Sol LeWitt, tra gli altri. Secondo ciò che ipotizzavano questi autori, questo meccanismo permetteva loro di costruire una struttura permeabile alla proiezione del linguaggio nel dominio del campo visivo; era una specie di grado zero, dove non ci sarebbe più stato né modello, né testo, né riferimento.

Questa teoria fondazionale delle avanguardie è stata smantellata da Kraus quando ha dimostrato che, sebbene essa fosse stata forgiata da generazioni di artisti, critici e spettatori, non era altro che una finzione. Come ha constatato Krauss, questo si deve al fatto che la struttura reticolare ha continuato ad attuare sulla superficie della tela e, in modo paradossale, ha finito con l'essere una rappresentazione di quella stessa superficie, un'immagine strutturale del tessuto della tela. Il tessuto reticolare che ha sostenuto l'immagine non ne ha alterato la superficie, anzi l'ha tenuta nascosta per mezzo di un'operazione di ripetizione strutturale.

Sarà proprio Fontana colui che troverà una soluzione a questa opacità intellettuale sulla ripetizione operata dalla avanguardie e che risolverà in maniera definitiva le impostazioni riguardanti la rappresentazione pittorica. L'artista non continuerà il percorso dei suoi contemporanei che hanno esplorato la superficie della tela come spazio discorsivo. Fontana attaccherà la struttura stessa della rete come perno dell'immagine proprio perché il semplice gesto del taglio ha aperto quel tessuto verso un'altra spazialità. A partire da quella apertura, da quel taglio quasi chirurgico, la pittura come supporto della rappresentazione è mutata per sempre.

Pablo De Monte

Dipartimento di Ricerca
Museo Nazionale di Belle Arti

Manifesto Bianco

Buenos Aires, 1946

L'arte si trova in un periodo di latenza. C'è una forza che l'uomo non può manifestare. In questo manifesto noi la esprimiamo letteralmente.

Per questo chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo, i quali sanno che l'arte è una necessità vitale della specie, che orientino una parte delle loro ricerche verso la scoperta di questa sostanza luminosa e malleabile e degli strumenti che produrranno suoni che permettano lo sviluppo dell'arte tetradimensionale.

Consegneremo agli sperimentatori la documentazione necessaria.

Le idee non si rifiutano. Si trovano in germe nella società, poi i pensatori e gli artisti le esprimono.

Tutte le cose nascono per necessità e sono di valore nella loro epoca.

Le trasformazioni nei mezzi materiali di vita determinano gli stati psichici dell'uomo attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civiltà dalle sue origini. Il suo posto viene progressivamente occupato dal sistema opposto nella sua essenza e in tutte le sue forme. Si trasformeranno tutte le condizioni di vita della società e di ogni individuo. Ogni uomo vivrà in base ad una organizzazione integrale del lavoro.

Le scoperte smisurate della scienza gravitano su questa nuova organizzazione della vita. Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modifica nella natura dell'uomo.

L'uomo prende una struttura psichica differente.

Viviamo l'era della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere.

Da quando furono scoperte le forme d'arte conosciute, in diversi momenti della storia, si compie un processo analitico in ogni arte. Ogni arte ebbe i propri sistemi di ordinamento, indipendentemente dalle altre. Si conobbero e svilupparono tutte le possibilità, si espresse tutto quello che si poteva esprimere. Identiche condizioni dello spirito si esprimevano con la musica, l'architettura e la poesia. L'uomo divideva le sue energie in manifestazioni diverse con cui rispondeva a questa necessità di conoscere.

L'idealismo venne applicato quando l'esistenza non poté essere espressa in modo concreto. I meccanismi della natura venivano ignorati. Si conoscevano i processi dell'intelligenza. Ogni cosa risiedeva nelle possibilità che caratterizzano l'intelligenza. La ricerca consisté in confusi esperimenti che molto di rado raggiungevano una verità. L'arte plastica consisté in rappresentazioni ideali delle forme conosciute, in immagini alle quali si attribuiva idealmente una realtà. Lo spettatore immaginava un oggetto dietro l'altro, immaginava la differenza fra i muscoli e le vesti rappresentate.

Oggi la conoscenza sperimentale sostituisce la conoscenza immaginativa. Abbiamo

coscienza di un mondo che esiste e si esprime da sé e che non può esser modificato dalle nostre idee. Abbiamo bisogno di un'arte valida per se stessa nella quale non intervenga l'idea che di essa ci siamo fatti. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte in possesso di valori propri, lontana dalle rappresentazioni che oggi costituiscono una farsa. Noi, uomini di questo secolo, forgiati da questo materialismo, siamo divenuti insensibili dinanzi alla rappresentazione delle forme conosciute e all'esposizione di esperienze costantemente ripetute.

Si concepì l'astrazione alla quale si arrivò progressivamente attraverso la deformazione. Tuttavia, questo nuovo stato di cose non corrisponde alle esigenze dell'uomo attuale. Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma.

Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. E' necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo.

Le condizioni fondamentali dell'arte moderna si notano chiaramente nel secolo XIII nel quale comincia la rappresentazione dello spazio. I grandi maestri che compaiono successivamente danno nuovo stimolo a questa tendenza. Durante diversi secoli, lo spazio viene rappresentato con una ampiezza sempre maggiore. In questo senso, gli artisti barocchi fanno un salto: lo rappresentano con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo. Le figure sembrano abbandonare il piano e continuare nello spazio i movimenti raffigurati. Questa concezione fu conseguenza del concetto dell'esistenza che andava formandosi nell'uomo. La fisica di questa epoca, per la prima volta, esprime la natura per mezzo della dinamica. Si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo. Giunti a questo punto dell'evoluzione, la necessità di movimento è talmente grande che non può essere corrisposta dalla plastica. Allora, tale evoluzione viene continuata per opera della musica. La pittura e la scultura entrano nel Neoclassicismo, autentica palude nella storia dell'arte, e restano annullate dall'arte del tempo. Conquistato il tempo, il bisogno di movimento si manifestò pienamente. La liberazione progressiva dei canoni diede alla musica un dinamismo sempre crescente (Bach, Mozart, Beethoven). L'arte continua a svilupparsi seguendo il senso del movimento.

La musica mantenne il suo predominio per ben due secoli e, sin dall'Impressionismo, essa si sviluppa in modo parallelo alla plastica. Da allora, l'evoluzione dell'uomo è una marcia verso il movimento sviluppato lungo il tempo e lo spazio. Nella pittura si sopprimono progressivamente gli elementi che non permettono l'impressione del dinamismo.

Gli impressionisti sacrificavano il disegno e la composizione. Nel Futurismo vengono eliminati alcuni elementi, mentre altri perdettero la loro importanza, e restarono subordinati alla sensazione. Il Futurismo adotta il movimento come unico principio ed unico fine. I cubisti negavano che la loro pittura fosse dinamica; l'essenza del Cubismo è la visione della natura in movimento.

Quando la musica e la scultura uniscono il loro sviluppo nell'Impressionismo, la musica si basa su sensazioni plastiche, la pittura sembra essere dissolta in un'atmosfera di suono. Nella maggioranza delle opere di Rodin notiamo che i volumi sembrano girare in quello

stesso ambiente di suono. La sua concezione è essenzialmente dinamica e molte volte giunge ad una esacerbazione del movimento. Ultimamente, non si è intuita la "forma" del suono? (Schoenberg) o una sovrapposizione o correlazione dei "piani sonori"? (Scriabin). È evidente la somiglianza fra le forme di Stravinsky e la planimetria cubista. L'arte moderna si trova in un momento di transizione nel quale si esige la rottura con l'arte precedente per dar luogo a nuove concezioni. Questo stato di cose, visto attraverso una sintesi, è il passaggio dall'astrattismo al dinamismo. Situato in una tale transizione, non ha potuto liberarsi completamente dall'eredità rinascimentale. Si impiegarono i medesimi materiali e le medesime discipline per esprimere una sensibilità completamente trasformata. Gli elementi antichi vennero impiegati in senso contrario.

Furono forze opposte che combatterono a vicenda. Il conosciuto e lo sconosciuto, l'avvenire e il passato. Per questo si moltiplicarono le tendenze, basate su valori opposti che apparentemente perseguiavano obiettivi diversi. Noi raccogliamo questa esperienza e la proiettiamo verso un avvenire chiaramente visibile.

Coscienti o incoscienti di questa ricerca, gli artisti moderni non l'hanno potuta raggiungere. Non disponendo dei mezzi tecnici necessari per dar movimento ai corpi, lo hanno dato solo in modo illusorio, rappresentandolo con mezzi convenzionali. Si determina così la necessità di nuovi materiali tecnici che permettano di giungere l'obiettivo ricercato. Questa circostanza, unita allo sviluppo della meccanica, ha prodotto il cinema, ed il suo trionfo è una prova in più riguardo all'orientamento preso dallo spirito verso ciò che vi può esistere di dinamico.

L'uomo è esausto di forme pittoriche e scultoree. Le sue proprie esperienze, le sue opprimenti ripetizioni attestano che queste arti permangono stagnate in valori estranei alla nostra civiltà, senza possibilità di svilupparsi in futuro.

La vita tranquilla è scomparsa. La nozione del rapido è costante nella vita dell'uomo. L'era artistica dei colori e delle forme paralitiche è giunta alla sua fine. L'uomo diventa sempre più insensibile alle immagini inchiodate senza indizi di vitalità. Le antiche immagini immobili non soddisfano più le brame dell'uomo nuovo, formato alla necessità dell'azione, alla convivenza con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante.

L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica esaurita delle forme fisse. Invocando questo mutamento operato nella natura dell'uomo, nei cambiamenti psichici e morali e in tutte le relazioni e attività umane, abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciute e affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio.

L'arte nuova prende i suoi elementi dalla natura. L'esistenza, la natura e la materia sono una perfetta unità. Si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il cambiamento è la condizione essenziale dell'esistenza.

Il movimento, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia. Questa esiste in movimento e in nessun'altra maniera. Il suo sviluppo è eterno. Il colore e il suono si trovano nella natura, uniti alla materia.

La materia, il colore e il suono in movimento, sono i fenomeni il cui sviluppo simultaneo integra la nuova arte.

Il colore volumetrico, sviluppandosi nello spazio, adottando delle forme successive. Il suono prodotto da apparecchi ancora sconosciuti. Gli strumenti musicali non rispondono ai bisogni delle grandi sonorità né producono sensazioni dell'ampiezza richiesta.

La costruzione di forme voluminose in cambiamento, per mezzo di una sostanza plastica e mobile.

Disposti nello spazio, esse attuano in forma sincronica, integrano immagini dinamiche. Esaltiamo così la natura in ogni suo senso.

La materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, sviluppandosi nel tempo e nello spazio, adottando nel suo mutamento diversi stati dell'esistenza.

Concepiamo l'uomo nel suo ritrovo con la natura, nel suo bisogno di vincolarsi ad essa per riprendere l'esercizio dei suoi valori originali.

Richiediamo una precisa comprensione dei valori primari dell'esistenza; è per questo che stabiliamo nell'arte i valori sostanziali della natura.

Presentiamo la sostanza, non più i casi. Non rappresentiamo l'uomo, né gli altri animali, né le altre forme. Queste sono manifestazioni della natura, variabili nel tempo, che mutano e spariscono secondo la successione dei fenomeni. Le loro condizioni fisiche e psichiche sono soggette alla materia e alla sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza.

Prendiamo l'energia propria della materia, il suo bisogno di essere e di svilupparsi.

Richiediamo un'arte libera da ogni artificio estetico. Praticiamo ciò che l'uomo ha di naturale, di vero. Respingiamo le falsità estetiche inventate dall'arte speculativa.

Siamo vicini alla natura come mai prima lo è stato l'arte nella sua storia. L'amare la natura non ci spinge a copiarla. Il sentimento di bellezza che ci riporta la forma di una pianta o di un uccello o il sentimento sessuale che ci avvicina il corpo di una donna si sviluppa e opera nell'uomo a seconda della sua sensibilità. Respingiamo le emozioni caratteristiche che ci producono le forme determinate. La nostra intenzione è quella di affrontare in una sintesi tutte le vicende dell'uomo, le quali, unite alla funzione delle sue condizioni naturali, costituisca una manifestazione propria dell'essere.

Prendiamo come principio le prime esperienze artistiche. Gli uomini della preistoria, che percepirono per prima volta un suono prodotto dai colpi prodotti su un corpo cavo, si sentirono affascinati dalle loro combinazioni ritmiche. Spinti dalla forza suggestiva del ritmo, dovettero danzare fino all'ebbrezza. Nell'uomo primitivo, ogni cosa è stata sensazione. Sensazione di fronte alla natura sconosciuta, sensazioni musicali, sensazione del ritmo.

Il nostro proposito è sviluppare quella condizione originale dell'uomo.

Il subconscio, magnifico ricettacolo dove alloggiano tutte le immagini che percepisce l'intendimento, ne adottava l'essenza e le forme di quelle immagini, ospita le nozioni che informano la natura dell'uomo. Così, quando cambia il mondo oggettivo, si trasforma ciò che il subconscio assimila, e questo produce modifiche nella forma di concepire l'uomo.

L'eredità storica è ricevuta dagli stadi precedenti della civiltà, e l'adattamento alle nuove condizioni di vita si opera per mezzo di quella funzione del subconscio. Il subconscio modella

l'individuo, lo integra e lo trasforma. Gli conferisce l'ordinamento che riceve dal mondo e che l'individuo adotta. Ogni concezione artistica è debitrice della funzione del subconscio.

La plastica si sviluppò in base alle forme della natura. Le manifestazioni del subconscio si adattavano pienamente ad esse, dovuto alla concezione idealistica dell'esistenza.

La coscienza materialista, vale a dire, il bisogno delle cose chiaramente accertabili, esige che le forme dell'arte sorgano direttamente dall'individuo, eliminato l'adattamento alle forme naturali.

Un'arte basata su forme create dal subconscio, rese in equilibrio dalla ragione, costituisce una vera espressione dell'essere e una sintesi del momento storico. La posizione degli artisti razionalisti è falsa. Nel loro sforzo per sovrapporre la ragione e per negare l'attività del subconscio, riescono soltanto a fare in modo che la loro presenza sia meno visibile. Osserviamo che in ognuna delle loro opere questa facoltà ha funzionato. La ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subconscio. In tutte le attività, l'uomo funziona con la totalità delle sue capacità. Il libero sviluppo di esse è condizione fondamentale nella creazione e nell'interpretazione della nuova arte. L'analisi e la sintesi, la meditazione e la spontaneità, la costruzione e la sensazione sono dei valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo nell'esperienza è l'unica via che conduce ad una manifestazione piena dell'essere.

La società sopprime la separazione fra le sue forze e le integra in una sola forza maggiore. La scienza moderna si basa sull'unificazione progressiva fra i suoi elementi. L'umanità integra i suoi valori e le sue conoscenze. È un movimento radicato nella storia dopo vari secoli di sviluppo.

Da questo nuovo stato della coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere funziona e si manifesta nella sua totalità.

Dopo vari millenni di sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima fu necessaria la separazione. Oggi, essa costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, che integrano un'unità fisico-psichica. Il colore, l'elemento dello spazio; il suono, l'elemento del tempo e il movimento, che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali della nuova arte, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio.

L'arte nuova richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente con la pienezza della sua vitalità.

Bernardo Arias – Horacio Cazeneuve – Marcos Friedman – Pablo Arias – Rodolfo Burgos – Enrique Benito – César Bernal – Luis Coll – Alfredo Hansen – Jorge Rocamonte.

COLORE. SUONO. MOVIMENTO.

Cronologia

1899 Lucio Fontana nacque nella città di Rosario, Argentina, il 19 febbraio, dall'unione fra lo scultore Luigi Fontana e l'attrice Lucia Borri. Apparteneva ad una famiglia di tradizione artistica, poiché suo nonno Domiciano era pittore e scultore, mentre i suoi zii Gerônimo e Domenico, anche loro radicati nel capoluogo della provincia di Santa Fe, si occupavano di pittura e di modanature decorative architettoniche. La famiglia era originaria di Commabio (Varese, Lombardia) e Luigi Fontana studiò nella prestigiosa Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano, dove si specializzò in scultura. Egli si trasferì in Argentina nel 1891, più per spirto avventuriero che per bisogni di natura economica, se consideriamo che, all'epoca, egli aveva già portato a termine un'importante quantità di monumenti funerari presso il Cimitero Monumentale di Milano.

Stabilitosi nella città di Rosario nel 1893, Luigi Fontana avviò un'impresa di scultura con bottega propria e locale per le esposizioni, nonché un laboratorio con parecchi operai. In seguito si associò a Giovanni Scarabelli. L'impresa crebbe e acquisì un prestigio straordinario. In quegli anni, l'impresa fu incaricata di realizzare i più importanti e significativi monumenti funerari nel Cimitero El Salvador.

1905-1921 Nel 1905, Luigi Fontana tornò in Italia con il piccolo Lucio, che i parenti aiutarono ad accudire. Il bambino, nel periodo in cui iniziava i suoi primi studi presso una scuola di Varese, iniziò l'apprendistato nella bottega paterna, dove manifestò interesse per la scultura ma, soprattutto, per la ricerca dell'eccellenza

artigianale e la padronanza tecnica. Luigi Fontana sposò Anita Campiglio dalla quale ebbe tre figli maschi, fratellastri di Lucio, a lui molto uniti dal punto di vista affettivo. Una volta finita la scuola elementare, Lucio frequentò una scuola tecnica a Milano. Studiò presso l'Istituto Tecnico Carlo Cattaneo che però abbandonò in piena Prima Guerra Mondiale (1914-1918), poiché, nel 1917, egli si arruolò volontario nell'esercito italiano, con il grado di tenente, ma più tardi fu esonerato per essere stato ferito ad un braccio in battaglia. Questoesonero fu accompagnato da una decorazione al valore militare. Successivamente, completò i suoi studi di tecnico in costruzioni. Anni dopo, egli avrebbe affermato: "[...] La guerra mi lasciò il sapore amaro della tragedia e l'urgente desiderio di tornare nella terra nativa [...]. Questo sentimento, unito alla precoce morte del suo fratellastro Delfo, fece sì che egli tornasse in Argentina con la sua famiglia, nel 1921.

1921-1926 Tornato in Argentina, Lucio intraprese un periodo di viaggi attraverso la pianura pampeana di Santa Fe, dove realizzò dei lavori in casupole della cosiddetta "pampa gringa", i quali sono però menzionati da scarse note biografiche. Con una certa reticenza, entrò nella bottega di scultura commerciale di suo padre a firma di Fontana, Scarabelli e Cautero, nel periodo in cui si apriva verso altri orientamenti della pratica scultoria. Nel 1924, Fontana vinse un concorso per la realizzazione di un rilievo in commemorazione di Luis Pasteur per la Facoltà di Medicina dell'Università Nazionale del Litorale. Divenne amico dell'artista Julio Vanzo, con cui condivise una bottega funzionante

nella sua propria casa. Questo spazio diventò, inoltre, un luogo di incontro di coloro che aderivano alle nuove teorie artistiche europee.

Cominciò a esporre nelle sale di belle arti organizzate nel Museo di Belle Arti, recentemente inaugurato. Intervenne, fra gli altri, all'VIII Salone di Belle Arti di Rosario con la scultura *Melodie*. In questa tappa usò il gesso e poi il bronzo. Nel 1925 vinse il concorso per la realizzazione della sua prima scultura. Si trattò dell'omaggio con cui la città onorava Juana Elena Blanco (1863-1925), educatrice nata a Rosario e una delle prime laureate della Scuola Normale di Maestre. Fontana aveva allora 26 anni e quest'opera giovanile – un bronzo costituito da tre figure, la maestra e due bambini, collocato nel 1927 nel Cimitero El Salvador – rispondeva ad un senso plastico che prendeva in considerazione idee diverse che univano un certo classicismo con dei concetti espressivi simili a quelli che egli avrebbe sviluppato nel futuro. Nel 1926, Fontana ottenne il Premio Stimolo, Salone Nexus di Rosario.

1927-1929 A metà del 1927, Fontana decise di rientrare in Italia: lo spingevo l'idea di tornare a Milano per ottenere il diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera e, soprattutto, per vivere la grande avventura dell'esplosione e sviluppo delle avanguardie. Occorre ricordare il suo precoce entusiasmo per il Futurismo e lo stimolo che avevano rappresentato per lui le notizie delle esperienze vissute in Europa da Antonio Berni, Emilio Pettoruti e altri argentini. All'Accademia, egli scelse di studiare con lo scultore Adolfo Wildt e assistere al corso di c. Concluse i suoi studi verso la fine del 1929 con la presentazione dell'opera *L'autiga*.

In questo periodo è notevole l'influenza di Wildt, come ci è dato capire, fra l'altro, nei diversi lavori eseguiti per il Cimitero Monumentale di Milano (Cappella Mapelli, del 1928, nonché le tombe di Berardi, Loculi Pasta e Locati, del 1929). Tuttavia, egli mantenne il legame con Rosario e, accanto agli architetti Alessandro Limongelli e Giuseppe Boni, si presentò al concorso di progetti di massima per la costruzione del Monumento alla Bandiera, il quale alla fine non ebbe nessun vincitore, pure se Fontana ricevette una menzione onorifica. Il suddetto progetto consisteva in un arco di trionfo sotto il quale si inalberava una bandiera; c'era pure un faro, idea questa che lasciò la giuria perplessa.

Oltre a ciò, Fontana partecipò alla seconda esposizione del sindacato regionale fascista di Belle Arti della Lombardia.

1930-1934 Nel 1930 ottenne il diploma di Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Partecipò all'Esposizione Internazionale di Barcellona e alla XVII Biennale di Venezia (dove era commissario Wildt), nella quale Fontana ottenne una menzione onorifica per le sue opere *Eva* (1928) e *Vittoria fascista* (1930).

Da allora sviluppò proposte artistiche di avanguardia e, nel 1931, realizzò la sua prima mostra individuale a Milano, organizzata dal critico Edoardo Persico, nella Galleria del Milione, dove presentò *Uomo Nero*, un'opera di profonda rottura con il classicismo, fortemente questionata dal suo maestro Wildt.

Questa pièce segnò un cambiamento significativo nella concezione dell'arte di Fontana, il quale lavorò la figura umana partendo dai volumi, fondendo l'espressionismo con forme astratte. Si

tratta dell'opera che dà inizio ad una serie di studi che lo avrebbero portato all'astrazione.

Furono questi gli anni in cui ricevette un forte appoggio economico da parte di suo padre, ancora attivo a Rosario, al quale scrisse nel 1933: "Io lotto, si può dire, con la fame, ma questo non ti deve preoccupare, sono contento; sono convinto che un giorno trionferò e la mia più grande soddisfazione sarà quella di trionfare per la qualità e non per essere un pusillanime [...]. Quello stesso anno partecipò alla V Triennale di Milano, accanto al gruppo di architetti BBPR (Banfi, Belgioioso, Peressuti, Rogers) e, poco dopo, aderì al movimento astratto italiano, legato al gruppo Abstraction-Creation, Art non Figuratif, con sede a Parigi. Esperimentò con sottili strutture bifronti e, parallelamente, cominciò a dedicarsi alla ceramica nella località di Albisola (nei pressi di Genova), una città di ceramisti dove aveva la bottega il suo amico Giuseppe Mazzotti.

1935 Espose le sue sculture astratte in una polemica esibizione individuale nella Galleria del Milione. Partecipò pure alla Prima Mostra Collettiva di Arte Astratta Italiana a Torino e firmò, insieme al gruppo concretista milanese - Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiana, Soldati, Veronesi, Bogliardi, De Amicis e D'Errico -, il suo manifesto programmatico. Si trattò della prima esposizione di sculture non figurative realizzata in Italia.

1936-1937 Portò avanti un progetto destinato al Concorso Internazionale per il Monumento al Generale Julio Argentino Roca, che sarebbe stato eretto a Buenos Aires, e fece parte del gruppo astratto

lombardo che presentò disegni e incisioni astratte nella Galleria Moody di Buenos Aires. Andò a Sèvres, in Francia, dove lavorò come ceramista. Stabilì contatti con Joan Miró, Constantin Brancusi y Tristan Tzara.

1938-1939 Tornato in Italia, diede inizio ad una grande produzione di ceramiche e mosaici policromi. Nel manifesto futurista *Ceramica e aeroceramica*, Filippo Tommaso Marinetti lo segnalò come ceramista astratto. Realizzò la scultura di San Protasio per il Duomo di Milano.

1940 Sviluppò un'opera di tipo ambientale: il fregio *Volo di Vittorie* nel Sacrario dei martiri fascisti, in piazza San Sepolcro a Milano.

Malgrado il crescente prestigio acquisito in quegli anni, l'imminente partecipazione italiana alla Seconda Guerra Mondiale, unita all'insistente richiamo del suo anziano padre, lo persuasero a lasciare l'Italia. Ritornò a Rosario, dove tornò a condividere una bottega con Vanzo, situata di fronte al predio destinato al futuro Monumento alla Bandiera (allora popolato dalle sculture che Lola Mora aveva fatto per esso, abbandonate alla loro sorte, perché erano state considerate prive di valore artistico). Durante questo periodo in Argentina, Fontana abbandonò l'astrazione e lavorò intensamente con ceramiche smaltate, sculture di bronzo e di gesso policromo. Si dedicò inoltre all'insegnamento. Stabilì una forte amicizia con i suoi colleghi di Rosario, con cui fece parte del primo gruppo di professori della Scuola Provinciale di Arti Plastiche. Fontana s'immerse nella vita di Rosario, la quale presentava un'intensa e multiforme attività culturale. Dal dicembre 1937, il Museo

Municipale di Belle Arti, oggi denominato "Juan B. Castagnino", aveva la sua propria sede, un importante palazzo costruito come risultato di un concorso e di una donazione privata.

Partecipò a un nuovo concorso di progetti per il Monumento alla Bandiera, accanto all'architetto e direttore del Museo Castagnino, Hilarión Hernández Larguía, e all'ingegnere Juan Manuel Newton, (coloro che avevano disegnato il museo). Presentarono ben due progetti (di cui resta soltanto uno dei modellini), ma non ricevettero nessuna menzione.

Assieme a Vanzo, Fontana realizzò una polemica esposizione nella Galleria Renom, la quale provocò l'indignazione di molti partecipanti. Egli espose dei pupazzi colorati antropomorfici, seguendo la linea iniziata precedentemente delle sculture smaltate.

1941 Presentò la sua opera nella galleria Müller di Buenos Aires. Assieme al suo collega e giovane amico Osvaldo Raúl Palacios, vinse un concorso con il progetto di un rilievo scultorico che chiamarono *Il Seminatore*. Il concorso era stato sponsorizzato dall'Associazione di Commercianti di Rosario, che voleva abbellire Corso Belgrano. L'opera chiuse il fronte di un tunnel sotto il burrone, (8,10 metri di larghezza per 8,80 metri di altezza).

Questa struttura era composta da trenta lastre costituite da una miscela di cemento con sabbia grossa, vetro macinato e ossido di ferro, che gli davano una colorazione rossiccia. Le lastre furono modellate dal formatore Manuel Nuche. Questo materiale, di così originale composizione, rispondeva sicuramente alla permanente inquietudine di Fontana di esperimentare e innovare

in proposito. Il rilievo fu ufficialmente inaugurato il 20 luglio 1943.

1942 Vanzo e Fontana mantennero una forte disputa quando intervennero come giurati del XXI Salone Annuale di Rosario, motivo per il quale rinunciarono tutti e due. Per questa polemica, Fontana inviò i suoi padroni, con l'intenzione di battersi a duello, ma il conflitto finì con un accordo onorevole fra le parti.

Partecipò al XXXII Salone Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires con il bronzo *Ragazzo del Paraná* e ottenne il Primo Premio di Scultura, conferito dalla Commissione Nazionale per la Cultura. In quest'opera, di 164 centimetri di altezza, appare un ragazzo con un pesce fra le mani. Essa si piazzò nel Parco della Bandiera di Rosario, finché, nel 1978, fu trasferita al Museo Municipale di Belle Arti "Juan B. Castagnino" per la sua conservazione.

1943 Espose nel XXXIII Salone Annuale di Arti Plastiche di Buenos Aires e ricevette il premio Municipalità della Città con la scultura *L'uomo del Delta*. Si presentò anche al concorso di progetti per il Monumento al Generale San Martín della Municipalità di Quilmes, accanto agli architetti di Rosario De Lorenzi, Otaola y Roca. Fontana ottenne un premio.

Nel 1944 espose il gesso *La donna ferita* nel XXXIV Salone Nazionale di Buenos Aires e fu insignito del primo premio nazionale.

1945 Aderì al Salone Indipendente convocato dagli artisti che si opponevano al Salone Nazionale. Espose nella galleria Impulso di Buenos Aires e partecipò alla mostra *Undici scultori argentini*, nel Museo Provinciale di Belle Arti de La Plata. Fu nominato professore di Modellato presso

la Scuola Nazionale di Belle Arti "Manuel Belgrano" di Buenos Aires.

1946 Creò l'Accademia Altamira, Scuola di Arti Plastiche accanto a Jorge Romero Brest e Jorge Larco, la quale divenne un importante centro di diffusione culturale. Sebbene la sua produzione argentina fino al 1946 avesse mostrato una profonda impronta figurativa, a partire dal contatto con giovani artisti e intellettuali nacque, nel novembre di quell'anno, il *Manifesto Bianco*, pubblicato in forma di volantini e redatto da Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve e Marcos Fridman, e firmato pure da Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coli, Alfredo Hansen e Jorge (Amelio) Rocamonte. Fontana non lo firmò, probabilmente a causa del suo rapporto con l'istituzione ufficiale, ma il documento è un chiaro antecedente dei manifesti spazialisti dell'artista. Lo scritto si pronuncia a favore del "superamento della pittura e la scultura per accedere ad una nuova arte di materia, colore, suono e movimento". Grazie alle sue attività svolte a Buenos Aires, Fontana si vincolò all'avanguardia rioplatense dei Gruppi Madì e Arte Concreta-Invenzione.

Lo stesso anno, in un gruppo di disegni dell'artista, apparve scritta l'espressione "Concetto Spaziale", titolo che avrebbe accompagnato gran parte della sua produzione artistica posteriore.

Realizzò quattordici scene della Via Crucis per la cappella Gesù Nazareno della città di Concordia (Entre Ríos). La donazione fu fatta da Amalia Luján de Millán Quiroga, che le affidò la realizzazione dell'opera.

Partecipò alla proposta "L'arte in strada": fece due vetrine per la Casa Harrods, nella

via Florida di Buenos Aires. Le vetrine giocavano con gli elementi della moda, sospesi, come se non avessero avuto peso, su uno sfondo nero, anticipando così le sue ambientazioni spaziali degli anni '50.

Conclusasi la Seconda Guerra Mondiale nel 1945, e dopo la morte di suo padre, avvenuta nell'agosto del 1946, egli decise di rientrare in Italia.

1947 Una riproduzione di *Ragazzo del Paraná*, realizzata da Fontana, fu sistemata nella piazza di Concordia (Entre Ríos), come donazione alla città fatta dal Dott. Chabrilón, il quale, a sua volta, aveva ricevuto l'opera come regalo dell'artista perché la collocasse lì.

Il 22 marzo, Fontana partì dal porto di Buenos Aires con l'idea di restare pochi mesi a Milano, ma invece egli non tornò mai più in Argentina. Ad Albisola, riprese la sua attività di ceramista, attrattendo l'attenzione dei critici, mentre a Milano entrò a contatto con un gruppo di artisti giovani con cui, dopo varie riunioni e discussioni, redasse, nel mese di dicembre, il *Primo Manifesto dello Spazialismo*, firmato da Fontana, il critico Giorgio Kaisserlian, il filosofo Beniamino Joppolo e la scrittrice Milena Milani. Nello scritto si segnala che "L'opera d'arte è sottomessa alla distruzione del tempo [...]. Un'espressione di arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio nell'eternità. Per questo motivo, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo delle forme artificiali, arcobaleni di meraviglia, segnali luminosi". Sebbene la sua proposta di generare un movimento non abbia avuto avuto fortuna, il concetto dello spazio si trasformò nel centro di interesse delle sue opere (pittura, ceramiche o ambientazioni),

che incominciò a denominare, in maniera generica, "Concetti Spaziali". Da quel momento, la sua produzione si centrò negli ambienti spaziali nel lavoro in collaborazione con architetti.

1948 Nel mese di marzo, con Kaisserlian, Joppolo, Milani e Antonio Tullier, firmò il *Secondo Manifesto dello Spazialismo*, nel quale spicca il bisogno di superare l'arte del passato, per "far uscire il quadro dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di cristallo", per produrre nuove forme di arte utilizzando dei mezzi innovativi messi a disposizione dalla tecnologia. Quell'anno presentò pure la sua *Scultura spaziale* nella XXIV Biennale Internazionale di Arte a Venezia.

1949 Cominciò a sviluppare una serie di ambientazioni. La prima, nella Galleria del Naviglio, ricevette il titolo di *Ambiente spaziale con luce nera*. Si trattava di una sala oscura illuminata soltanto da luci di Wood e appena colorata da una luce violacea dove galleggiavano delle forme astratte di stampo barocco. Con quest'opera, l'artista cercò di introdurre lo spettatore in una dimensione estetica e spaziale inedita, conforme con la "nuova era". In quell'anno approfondì la ricerca spaziale con l'inizio del ciclo dei "Buchi", nel quale l'artista intervenne i piani di colore con dei buchi fatti con un punzone.

Partecipò alla mostra *Arte Italiana del XX secolo*, presentata nel Museo di Arte Moderna (MoMA), a New York.

1950 Firmò il *Terzo Manifesto Spazialista: Proposta di un Regolamento*, insieme a Milani, Joppolo, Roberto Crippa, Giampiero Giani e Carlo Cardozzo. In quell'anno partecipò pure alla Mostra Internazionale del Disegno Moderno, realizzata a

Bergamo, nella XXV edizione della Biennale di Venezia e nel concorso per la porta V del Duomo di Milano, organizzato dalla Veneranda Fabbrica del Duomo. Si presentò inoltre al Premio Palanza.

1951 Il suo progetto per la porta del Duomo fu prescelto, accanto a quelli di Luciano Minguzzi, Francesco Messina ed Enrico Manfrini, e passò al secondo livello della gara (vinse, nel 1952, ex aequo con Minguzzi).

Nel novembre 1951 sottoscrisse il *Quarto Manifesto di Arte Spaziale*. Iniziò la serie di "Pietre" (opere fatte con l'applicazione di vetri).

Partecipò alla Prima Biennale di San Paolo. Varie fra le sue opere furono esposte nel corridoio centrale della IX Triennale di Milano e, nello spazio di un'ampia scala, realizzò con gli architetti Luciano Baldessari e Marcelo Grisotti, un grande arabesco di tubi al neon di 200 metri di lunghezza. Questo impianto segnalò l'inizio dell'uso del neon in spazi architettonici. Nella mostra, egli lesse il suo *Manifesto Tecnico dello Spazialismo*.

1952 Realizzò una mostra collettiva spazialista con Giancarlo Carozzi, Roberto Crippa, Mario de Luigi, Gianni Dova, Beniamino Joppolo e Cesare Peverelli.

Firmò il *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, insieme a Anton Giulio Ambrosini, Alberto Burri, Roberto Crippa, Mario de Luigi, Bruno de Toffoli, Gianni Dova, Enrico Donati, Giancarlo Carozzi, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Guido la Regina, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Tancredi e Vinicio Vianello. Fece alcuni lavori sperimentali per le trasmissioni televisive della Rai a Milano.

1953 Portò avanti una mostra individuale dei

"Buchi" nella Galleria del Naviglio. Partecipò a varie mostre gruppali internazionali.

1954 Partecipò alla XXVII Biennale di Venezia, dove mostrò opere concepite sin dagli anni '30 fino alle ultime esperienze della sua serie "Concetto Spaziale" del 1952. Nella 33^a Fiera di Milano, presentò un tetto con un arabesco al neon. Iniziò le serie dei "Barocchi" (che sviluppò fino al 1958), iscritte nel contesto dell'informalismo europeo.

1955 La sua serie "Pietre" (in cui le pitture si vedono rafforzate dall'aggiunta di diversi elementi e frammenti di vetro di colore) fu esposta in modo rilevante nella VII Quadriennale romana.

1956 Iniziò la serie degli "Inchiostri".

1957 Cominciò a lavorare nella serie "Carte". Compi incursioni nella moda con la *Cravatta Spaziale*, in un tentativo di avvicinare lo spazialismo alla vita quotidiana. Partecipò a varie mostre internazionali.

1958 Si presentò alla XXIX Biennale di Venezia in una sala individuale in cui, oltre alle sue serie "Barocchi" e "Gessi", mostrò alcuni "Inchiostri" e "Sculture Spaziali" con cui aveva incominciato a lavorare l'anno prima. La sua opera venne pure esposta a New York, Copenhagen, Osaka e Buenos Aires. In questo periodo realizzò la breve serie di "Quanta" (1958-1960), composta da tele poligonali che contengono diverse forme. Verso la fine di quest'anno diede inizio ai suoi primi "Tagli".

1959 Esposé la sua serie "Tagli" nella Galleria del Naviglio e nella Galleria Stadler di Parigi. Partecipò alla II Documenta di Kassel e alla V Biennale di San Paolo, e realizzò una mostra retrospettiva organizzata da Enrico Crispolti nella Galleria L'Attico, a Roma. Mostrò inoltre delle opere

in esposizioni di carattere internazionale, presentate ad Anversa, Ostende, Silkeborg e New York.

Iniziò la sua serie "Natura", sculture in terracotta o bronzo, concepite ad Albisola. **1960** Sviluppò un'intensa attività espositiva a livello internazionale nelle città di Dusseldorf, Londra, Amsterdam, Parigi e Monaco di Baviera. A Buenos Aires partecipò alla mostra *150 anni di arte argentina*, presentata nel Museo Nazionale di Belle Arti.

1961 Fontana si concentrò fondamentalmente nella serie "Oli", che lavorò su una tela in cui lo spessore del materiale pittorico è attraversato da buchi o strappi. Appartengono a questa serie le opere dedicate ad un'evocazione della città di Venezia, presentate in occasione della sua prima mostra personale negli Stati Uniti, presso la Galleria Martha Jackson Gallery di New York. Ispiratosi a quella città, egli compose la nuova serie "Metalli", con delle lastre metalliche che tagliò e spezzò sulla loro superficie. Continuò a partecipare a diverse mostre in Europa, America ed Asia.

1962 Il Museo Statale di Leverkusen organizzò una mostra antologica. Presentò un'esposizione individuale nel Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires.

1963 Enrico Crispolti organizzò l'"Omaggio a Fontana", come parte della mostra internazionale *Aspetti dell'arte contemporanea*, prima retrospettiva critica della sua opera nella penisola.

Come parte di una sua nuova ricerca, realizzò la serie "Fine di Dio" (1963-1964), composta da quadri ovali, monocromi o, alle volte, spruzzati da lustrini, attraversati da buchi e lacerazioni, che egli espose nella Galleria dell'Ariete a Milano e poi presso la Galleria Iris Clert, a Parigi.

1964 A Parigi partecipò alle mostre *Arte Contemporanea*, nel Grand Palais, e *L'arte argentina odierna*, presso il Museo Nazionale di Arte Moderna. Diede inizio alla serie dei "Teatrini". In due anni portò a termine più di cent'opere che costruì con tela e legni laccati, sovrapponendo due livelli: quello del fondo e quello di una forma ritagliata come arabeschi barocchi, simili a paesaggi. Secondo quanto egli stesso spiegava, queste opere rimandavano all'angoscia provocata dalla ricerca di nuove forme, la perdita di riferimenti nello spazio, le forme degli abitanti di altri mondi.

1965 Sperimentò vestiti spaziali femminili.

1966 Questo è un anno di importanti successi internazionali. Il Walker Art Center di Minneapolis organizzò una mostra antologica, esibita più tardi nel Museo di Arte di Austin. Espose anche presso la Galleria Marlborough di New York e nella Galleria Alexander Iolas, a Parigi. Il MoMA presentò la mostra itinerante *Alberto Burri e Lucio Fontana*. In Argentina, le sue opere

furono esposte nell'Istituto Torcuato Di Tella di Buenos Aires e nel Museo Municipale di Belle Arti Juan B. Castagnino di Rosario, ma Fontana non potè esser presente in queste attività a causa di problemi di salute.

Ottenne il Primo Premio di Pittura della XXXIII Biennale di Venezia per lo spazio creato insieme all'architetto Carlo Scarpa: un ambiente labirintico completamente bianco, con tele dello stesso colore con un unico taglio verticale.

1967 Iniziò la serie "Ellissi", composta da tavole di legno colorate e forate a macchina. Continuò l'attività espositiva in Italia e all'estero.

1968 Con la sua opera partecipò a mostre presentate in Italia – come la XXXIV Biennale di Venezia – e all'estero – come la IV Documenta di Kassel, fra le altre. Laciò la sua bottega in Corso Monforte e si trasferì nella vecchia casa di famiglia a Comabbio, dove lavorò fino ai suoi ultimi giorni. Morì il 7 settembre.

"Volevo risponderti subito, ma ogni volta che iniziavo a scriverti, mi veniva una gran voglia di piangere; il mio pensiero mi portava subito agli anni di via Spagna, gli anni più belli nel ricordo della mia vita. Caro amico e maestro, ti giuro che, se ho continuato a fare l'artista, a seguire questa grande passione, lo devo a te; sei l'unico uomo e amico che stimavo e ammiravo come artista, ed il tuo consiglio e la tua amicizia sono stati per me una fortuna. [...] La nostra vita va verso la fine e noi non possiamo sapere se val la pena di riviverla o meno; tutto mi lascia indifferente, rimpiango solo i tempi di Rosario."

Lettera di Lucio Fontana al suo amico Julio Vanzo, dopo aver ottenuto il Primo Premio di Pittura alla Biennale di Venezia, nel 1966.

English translation

Lucio Fontana, in Argentina's Public Collections

It has often been said that we Argentines are Europeans in exile. Italy has been, ever since the founding of our nation, an inevitable reference not only given our receiving of immigrants from its soil and its powerful influence over Argentine culture, but also, as in the specific case of the arts, given a model it has served as in the country's visual memory. This is due of course primarily to the quality, tradition and historical prestige of the peninsula's art, but also to the voyage of initiation generations of artists have made toward the cradle both of classical art and of the most daring aesthetic vanguards. We need only recall the founding irruption Emilio Pettoruti caused on returning to Argentina laden with Futurist baggage, or his antecedents Ángel Della Valle and Reynaldo Giudici, who marked the beginning of Argentine art with their Italian-inspired creations.

Yet the case of Lucio Fontana puts into question the direction of this bond: makes it a zone of passage, a back-and-forth, round-trip drifting. Because his travels between the two countries and his later settling in Italy meant that an avant-garde was being universalized which, although it recognized its European inspiration, had first been constituted in Argentina. The piece that bursts in here, to become a watershed, is, undoubtedly, the *White Manifesto Blanco*, one of the few extent original specimens of which we have on view for the first time at the Museo Nacional de Bellas Artes. A programmatic text Fontana wrote in 1946, it opposes the tradition of the avant-gardes, in the claim it makes for the autonomy of the arts, as it interpellates science, which, it claims, is bringing about a change in human nature; so much so, that its role should allow for an art in keeping with the new times. In phrases like "We are living in the age of mechanics. Painted cardboard and standing plaster no longer have any meaning," a phrase typical of all the rupture-minded traditions that view a historical phase as finished, there is a call to bring the arts up to date, those spiritual forms of every era, which must attune themselves to the technological revolution that is underway. The march toward movement and space, subject to a new temporality, urges this text, requires casting off the dead weight of art as it arose in the Renaissance, to which even the earlier avant-gardes that attack it remain captive. A cut needs to be made. A slash. Action, movement, time are to be the axes of the new art. Nevertheless, in a novel conceptual turnabout, the author suggests that it is not contemporary rationalism –father of science, to which he calls for new material bases for artistic evolution–, but rather, the return to the gesture of primitive man, to the subconscious, which must open up another field of experimentation from which the new work of art may arise, novel, integral, resolving the rift between nature and culture fostered by Modernity. There is rooted one of the keys to the future poetics which Fontana will work out in Italy, through several different artistic registers.

The exhibition *Lucio Fontana, en las colecciones públicas argentinas* surveys his career starting with his magnificent figurative sculptures and ending with his experimentation with the famous *Spatial Concepts*, with which he proposed an expansion of painting's two-dimensionality.

The show, which abounds in an eloquent record of the visual experimentation of the Italian-Argentine artist, takes stock of the presence of Fontana in Argentina's public collections, and includes works from the following museums: the Nacional de Bellas Artes, in Buenos Aires; the Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa," in Córdoba; the Municipal de Bellas Artes "Genaro Pérez," also in Córdoba; Castagnino+macro in Rosario; the Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez," in Santa Fe; the Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori," in Buenos Aires, and the Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti," in La Plata; the Museo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto; that of the Fundación Klemm - the Academia Nacional de Bellas Artes and that of the Fundación Espigas - Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

Finally, I wish to thank Fernando Farina, with whom we have curated the exhibition, the Sociedad Italia Argentina, the Italian Embassy in Argentina, the Italian Cultural Institute, the individuals and institutions who've been involved in it, and the Association of Friends of the Museo Nacional de Bellas Artes.

Andrés Duprat

Director

Museo Nacional de Bellas Artes

A presentation by the Ambassador of the Republic of Italy to Argentina

It is a pleasure to be able to celebrate the work of the renowned master artist Lucio Fontana through this exhibition in the imposing setting of the Museum of Fine Arts of Buenos Aires. It is a great cause for pride that this show should be inaugurated at a peak moment in the bilateral relations between Argentina and Italy – relations which, while they have always been privileged, have deepened over the last years.

Two countries united by history through the extraordinary human and cultural capital they share, and whose closeness is now also being celebrated more and more on an institutional level. In this regard, I wish to recall that 2016 was a year that saw visits to Argentina from Prime Minister Matteo Renzi; the Minister of Cultural Goods and Activities and of Tourism, Dario Franceschini; and a delegation of 140 Italian entrepreneurs, as well as many other authorities. These visits bore excellent results and have allowed us to establish new bases – in addition to reinforcing the old ones – for further cultivating our relations in the future. The exhibition of one of the 20th century's most emblematic artists coincides with the presence in Argentina of the President of the Italian Republic, Sergio Mattarella, and further seals our cultural bonds.

Culture continues to stand as a symbol for the union between our countries, in the broadest and most inclusive sense: both in its everyday meaning and in its most exalted aspect. Lucio Fontana, in this context, undoubtedly represents a brilliant example: an artist who managed to revolutionize contemporary art, a figure who carried out his work between two countries and whom both peoples regard as a fellow citizen. This peculiarity, far from being a dichotomy, is in reality a perfect synthesis, a continuity. Fontana belongs to that limited number of figures who have changed the history of art, marking a before and after, influencing generations to come. His concept of art managed to conquer form, leading the viewer to wonder what lies beyond what one perceives at first glance.

On the occasion of this splendid event, I cannot fail to mention the homage which, over the last year, is being paid to this great artist through the Lucio Fontana Prize, organized by the Consulate General of Italy in Buenos Aires with the support of the Italian firm Pirelli. The initiative has established not only a prize for young artists but also the chance for them to travel to Italy to hone their art, thus following in the footsteps of Fontana and, in his honor, strengthening the artistic bridge between Argentina and Italy.

I wish to give special thanks to the President of the Nation, Mauricio Macri, to the Minister of Culture of the Nation, Pablo Avelluto, and to the Director of the Museo Nacional de Bellas Artes, Andrés Duprat, for offering to the public the magnificent artistic and cultural legacy Lucio Fontana represents.

Teresa Castaldo

Italian Ambassador to Argentina

Spatial Concept, Wounded Representation

Painted cardboard, standing stone no longer make any sense; sculptures used to consist of ideal representations of known forms and of images ideally credited with reality. The materialism established in every consciousness requires an art removed from representation, which today would constitute a farce.

Lucio Fontana

Technical Manifesto of Spatialism, 1959

Lucio Fontana is one of the Argentine artists with the greatest international prominence. Works of his can be found in the collections of major public and private museums. Although his creative path was divided between Italy and Argentina, it was in the latter that the artist whose full stature we know today first blossomed.

His artistic output was buttressed by a series of manifestoes he produced throughout his career. The practice of so defining an aesthetic position was used by various artists and movements which, in this way, marked a key moment in the history of art. One example

of this sort of action was the *Futurist Manifesto*, published in 1909. The era of manifestoes is defined by Arthur C. Danto as the one which includes the historical avant-gardes, characterized by their productions of writings. These texts functioned as legitimating narratives: they propounded a notion of truth in opposition to tradition. With them, a past was obliterated that had been understood in terms of academy, tradition, the known, and in its place was posited a future in which art would perform a fundamental role in social progress and the liberation of human potentialities.

For Danto, the culmination of the era of manifestoes was one of the weightiest factors in the breakdown that came about in the '60s, which he called art "after the end of art." From then on, art could no longer present a notion of a closed and exclusive truth: thus, from his perspective, no art is truer than another, nor is it historically confronted with any other art movement. All the same, Danto holds onto the important role the manifestoes played in fostering a philosophical understanding of art.

Within these texts, we find some of the keys for understanding the visual productions of artists like Lucio Fontana, an outstanding protagonist in the devising of many manifestoes. The first of these was the *Manifiesto Blanco* [White Manifesto], published in Buenos Aires in 1946. After, in 1947, when he had already moved to Milan, he drafted the *First Manifesto of Spatialism*. Fontana's works, like his writings, had and have their rupture value. Ever since his academic beginnings, the artist developed his visual output working toward emblematic works which, today, constitute an important legacy in the imaginary of modern art.

The piece *Spatial Concept, Wait/ /+1-AS/ The Gardener Is Fixing Up the Garden* (59 T 140) synthesizes much of the artist's work, as do the conceptual positions we find in his writings. This piece falls within a historical context in which Informalism, as a movement, was calling for the exploration of pictorial material as an object of its investigations. For this reason, many of the analyses of the *Tagli* (the cuts) ventured that Fontana's explorations were related to space and material.

The object of Informalism, then, was pictorial material as an element of its proposals. Through it and its tangible density, they aimed to abolish the representation of the perceivable world. It was a matter of painting in its pure state. The problem this movement couldn't solve was that an object (the materiality of the painting) kept being represented in the traditional space of the easel picture, that is, the canvas's surface. Fontana carried these debates of the day to their extreme, and formulated a solution to the endless journey of representation. Instead of exploring the constitutive elements of painting, construed as the components that materialize the image, the artist concentrated his investigations in the medium, the space of the pictorial representation.

The cut that opens up the canvas materialized and, to an extreme degree, put in crisis the space of representation. A space which had unfolded, since the origins of painting understood as a window, up until the historic avant-gardes. With that simple gesture of cutting into a canvas, the artist resolved the persistent search of painting to free itself from representation. That cut-wound on the canvas made painting visible as an object and dismantled the illusory mechanisms of the pictorial language.

Within the theoretical assumptions concerning the researches of the historical avant-gardes, Rosalind Krauss, in *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, traced a path through these movements in which she observed that the very notion of a vanguard depended on the discourse of originality. Nonetheless, that practice of an art of an avant-garde tended to reveal that this much-vaunted originality was just a working hypothesis, out of which emerged a background of repetition and recurrence. To demonstrate the idea of the avant-garde as repetition, Krauss discerned a reticular, or grid, structure recurring not just in trends at the start of the 20th century but present in the origins of modern art as well. The grid as a geometrical network and as the support for the image was used by avant-garde artists such as Piet Mondrian, Ad Reinhardt and Sol LeWitt, among others. Depending on how these figures ventured with it, this mechanism allowed them to construct a structure impermeable to the projection of language in the domain of the visual; it was a sort of degree zero, in which there was to be neither model, nor text, nor referent.

This founding theory of the avant-gardes was dismantled by Krauss as she demonstrated that, although it had been forged by generations of artists, critics and viewers, it was in itself a fiction. As Krauss proved, this was due to the fact that the grid structure continued to operate over the surface of the canvas and, paradoxically, ended up being a representation of that very surface, a structural image of the texture of the canvas. The grid or lattice framework that sustained the image did not alter the surface, but, quite to the contrary, hid it, through an operation of structural repetition.

It is Fontana who would find a solution to this conceptual opacity concerning the repetition performed by the avant-gardes, and who would definitively settle the views surrounding pictorial representation. The artist would not keep on the path of his contemporaries, who explored the surface of the canvas as a discursive space. Fontana was to attack the very structure of the grid as a support for the image, because the mere gesture of the cut opened that interwoven surface toward another spatiality. Once this opening, this almost surgical cut, was made, painting as a medium of representation was forever changed.

Pablo De Monte

Research Division

Museo Nacional de Bellas Artes

White Manifesto

A pamphlet published by the students at Altamira Art School. Buenos Aires, 1946

Art is currently in a dormant phase. There is an energy which man cannot convey. In this manifesto we shall express it verbally.

For this reason we call on all those in the world of science who know that art is a fundamental requirement for our species, that they may direct part of their research towards discovering that malleable substance full of light, and instruments that will produce sounds which will enable the development of four-dimensional art.

We will provide the researchers with the necessary information. The ideas are irrefutable. They exist as seeds within the social fabric, awaiting expression by artists and thinkers.

All things arise from necessity and are of value in their own time.

The transformations of the material base of existence have determined man's psychological states throughout history.

The system which has directed civilization from the beginning is undergoing transformation.

Gradually, it is being replaced by another system, which is its opposite in both essence and form. The fabric and character of both society and the individual will be transformed. Each man will live in an organization integral to his work.

The great scientific discoveries are directed towards this new organization of our lives. The discovery of new physical forces, the mastery of matter and space, have gradually imposed unprecedented conditions on mankind.

The application of these discoveries to all aspects of our lives brings about a change in human nature. Man's psychological make-up is transformed. We are living in a mechanical age, in which plaster and paint on canvas are no longer meaningful.

Since the discovery of the known artforms at various junctures throughout history, an analytical process has taken place within each one. Each has its own ordering principles independent of the others.

Everything that could be expressed has been done – all possibilities have come to light and have been developed.

Identical spiritual states have been expressed through music, architecture and poetry. Man divided his energy in various ways, in response to the need for knowledge.

Wherever the limits of concrete explanation were reached, idealism came to predominate. The workings of nature were neglected. Man became aware of the process of intelligence. Everything lay in the possibilities of intelligence. Knowledge consisted in confused speculations which rarely attained truth.

Art (i.e. plastic or representational art) consisted of ideal portrayals of familiar forms through images which were idealistically seen as lifelike. The observer imagined that one object was, in fact, behind another; he imagined in the portrayal the actual difference between the muscles and the clothing.

Today knowledge acquired from experience has replaced creative, imaginative knowledge. We are aware of a world that exists and which is self-explanatory; a world which cannot be modified in any way by our ideas.

We need an art which is, of itself, valid; an art unsullied by our ideas.

The materialism anchored in every consciousness demands that art have its own values, free from the style of representation which is today stripped of all credibility. Twentieth-century man, shaped by materialism, has become inured to conventional forms of representation and to the constant re-telling of already familiar experiences. Abstraction has been developed as the culmination of successive transformations.

However, this new stage no longer corresponds to the demands of contemporary man. What is required is a change in both essence and form. It is necessary to transcend painting, sculpture, poetry, and music. We require a greater art, which will be consistent with the demands of the new spirit.

The fundamental conditions of modern art have been clear since the thirteenth century, when space and depth were first represented. The great artists who followed gave renewed momentum to this tendency.

Baroque artists made great progress in this respect – their style of representation had a grandeur which has remained unsurpassed, imbuing the plastic arts with a sense of time. The figures appeared to leap out of the flat surface and to continue their represented movements in actual space.

This conception developed as a result of man's growing concept of existence. Then, for the first time, physics managed to explain nature through dynamics. As a means of explaining the universe, it was determined that movement was an inherent property of matter.

Having arrived at this evolutionary juncture, the need to represent movement was so great that it could not be met through the plastic arts. Therefore, the evolution continued through music. Painting and sculpture entered the neoclassical period, a stagnant point in the history of art, and the connection between art and time was ignored. Having conquered time, the need for movement grew increasingly clear. Progressive freedom from the restrictions of the church gave music greater and greater dynamism (Bach, Mozart, Beethoven). Art continued to develop around the notion of movement.

Music retained its dominant position for the next two hundred years, and since Impressionism it has developed parallel to the plastic arts. Since then, man's evolution has been a march towards movement which has developed in time and space. In painting, the elements which obscured the impression of dynamism have been progressively suppressed.

The Impressionists sacrificed drawing and composition. The futurists eliminated some elements and reduced the importance of others as they were subordinated to sensation. Futurism adopted motion as its solitary goal and objective. The Cubists denied that their painting was dynamic; yet the real essence of Cubism was the vision of nature in movement.

When the development of music and the plastic arts converge in Impressionism, music is based on plastic sensations and painting seems to dissolve into an atmosphere of sound. In the majority of Rodin's works, we notice that the volumes seem to spin in this same sound environment. Their conception is essentially dynamic and movement often reaches a point of exacerbation. Hasn't "the form" of sound been intuited lately? (Schoenberg) Or a superimposition or correlation of "layers of sound"? (Scriabin) The similarity between Stravinsky's forms and Cubist planimetry is evident. Modern art finds itself in the midst of a transition that demands a rupture with previous art in order to make way for new concepts. Seen in synthesis, this state is the step from the static to the dynamic. Situated within this transition, it was unable to break away entirely from its Renaissance heritage. It employed the same materials and the same disciplines to express a completely transformed sensibility. Old elements were employed in the opposite direction. They were contrary forces in dispute. The known and the unknown, the future and the present. This is why tendencies based on opposing values and pursuing apparently different objectives multiplied. We collect this experience and project it toward a clearly visible future.

Whether they were aware or unaware of this search, Modern artists were unable to achieve it. They did not have the necessary technical means at their disposal to put bodies in motion and they could only do so in an illusory manner, representing it using conventional means.

The need is therefore determined for new technical materials that enable the objective sought after to be attained. This circumstance, together with mechanical developments, has produced cinema, and its triumph is yet another testimony regarding the spirit's orientation toward the dynamic.

Man has exhausted pictorial and sculptural forms of art. His own experiences, overwhelmingly repeated time and time again, bear witness to the fact that these art forms are stagnating in values which are alien to our civilization, devoid of the possibility of any future development.

The peaceful, gentle life has come to an end. Speed has become a constant in the life of mankind.

The artistic era of colours and static forms is coming to an end. Man is becoming less and less responsive to fixed, motionless images. The old static images no longer satisfy the modern man who has been shaped by the need for action, and a mechanized lifestyle of constant movement. The aesthetics of organic motion have replaced the out-moded aesthetics of fixed forms.

Calling on this change in man's nature, the moral and psychological changes of all human relations and activities, we leave behind all known art-forms, and commence the development of an art based on the union of time and space.

The new art takes its elements from nature. Existence, nature and matter come together in a perfect unity. They develop in time and space.

Change is an essential property of existence.

Movement, the capacity to evolve and to develop, is a basic property of matter. The latter exists solely in movement, not in any other manner. Its development is eternal. Colour and sound, bound together in matter, come together in nature.

Matter, colour and sound in motion, are the phenomena whose simultaneous development makes up the new art.

Colour in matter, developing in space, assuming different forms. Sound produced by artefacts as yet unknown. Existing musical instruments are inadequate to meet the challenge of the required fullness and greatness of sound.

We demand an art which is free of all aesthetic artifice.

We use what is true and natural in man. We reject the false aesthetics invented by speculative art.

We will draw closer to nature than ever before in the history of art.

Our love of nature does not compel us to copy it. The sense of beauty which we get from the shape of a plant, or a bird, or the sexual feelings aroused by a woman's body, are developed and elevated in man according to his sensitivity. We reject the particular emotions which can be derived from certain shapes. We aim to draw together in synthesis all of man's experiences which, along with his natural temperament, constitute a true manifestation of existence.

As our point of departure we shall take the earliest artistic experiences. Prehistoric man, who first heard the sound made by striking a hollow object, found himself captivated by the rhythm. Driven by the power of the rhythm he must have danced into a state of euphoria. For primitive man, sensation was everything – the sensation of nature, wild and unknown, the sensation of music and rhythm. We intend to develop that original characteristic of man.

The subconscious, that magnificent well of images perceived by the mind, takes on the essence and form of those images and harbours the notions that make up man's nature. Thus, as the objective world is transformed, what the subconscious identifies with is also transformed, and this produces changes in man's mode of conception.

The subconscious determines the historical legacy of pre-civilized states and the manner of our adaptation to new lifestyles. The subconscious shapes, composes and transforms the individual. It gives him a sense of order, which comes from the world and is adopted by the individual. All artistic concepts are due to the workings of the subconscious.

Plastic art developed from its original base of natural shapes. The manifestations of the subconscious adapted easily to natural forms as a consequence of the idealized conception of existence.

Our material consciousness, that is, our need for things which are easily verifiable, demands that art-forms should flow directly from the individual and that they should assume natural form. An art based on forms created by the subconscious and balanced by reason, constitutes a true expression of existence and is the synthesis of a moment in time. The position of the rational artists is false. In their effort to privilege reason and to deny the workings of the subconscious, they succeed only in rendering them less visible. We can see this process at work in their every endeavour.

Reason does not create. In creating shapes, it is subordinate to the subconscious. In all of his activities, man uses all of his faculties. Their free development is fundamental for creating and interpreting a new kind of art. Analysis and synthesis, meditation and spontaneity, construction and sensation, are all values which come together to work in union; and their development in experience is the only way to achieve a complete demonstration of being.

Society suppresses disparate energies and integrates them into a greater unified force. Modern science is based on the progressive unification of all its elements.

Humanity weaves together its knowledge and its values, in an historic process which has developed over hundreds of years.

A new, integrated art flows from this new state of consciousness, in which existence is shown in its totality.

After several millennia of analytical artistic development, the moment of synthesis has arrived. Prior to this moment, specialization was necessary. Now however this specialization amounts to a disintegration of the unity we envisage.

We imagine synthesis as the sum total of the physical elements: colour, sound, movement, time, space, integrated in physical and mental union. Colour, the element of space; sound, the element of time and movement, which develops in time and space. These are fundamental to the new art which encompasses the four dimensions of existence. Time and space.

The new art requires that all of man's energies be used productively in creation and interpretation. Existence is shown in an integrated manner, with all its vitality.

Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, Cesar Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Roca-monte

COLOUR. SOUND. MOVEMENT.

Chronology

1899 Lucio Fontana was born in the city of Rosario, Argentina, on February 19. The child of the union of the Italian sculptor Luis Fontana with the actress Lucía Bottini, he belonged to a family deeply involved in artistic tradition: his grandfather Domiciano was a painter and sculptor, and his uncles Gerónimo and Domingo, who also settled in the capital of Santa Fe province, devoted themselves to decorative painting and molding for architecture.

The family came from Commabio (Varese, Lombardy), and Luis Fontana had studied at the prestigious Brera Fine Arts Academy in Milan, where he majored in sculpture. He moved to Argentina, in 1891, more in a spirit of adventure than out of economic need, since he had already produced a considerable number of funeral monuments for the Monumental Cemetery of Milan.

On settling in Rosario in 1893, Luis Fontana set up a sculpture business with a studio and showroom space, as well as a workshop employing a number of workers. Later on, he would be an associate of Juan Scarabelli. The business took off and gained extraordinary prestige, and would create the largest and most significant funeral monuments in the El Salvador cemetery.

1905-1921 In 1905, Luis Fontana traveled with his young son Lucio to Italy, where relatives would help the father in taking care of his child, who, at the time he started his first studies in a school in Varese, became an apprentice to his father's craft. In his father's workshop, he took a keen interest in sculpture but, above all, in the general pursuit of technical mastery and artisanal excellence. Luis Fontana married

Anita Campiglio, with whom he had three more sons, half-brothers to whom Lucio would be emotionally very close.

On finishing primary school, Lucio enrolled in a technical school in Milan. He was studying at the Instituto Técnico Carlo Cattaneo when, at the height of the First World War (1914-1918), in 1917, he enlisted as a volunteer, with the rank of lieutenant, in the Italian army, from which he was released after being wounded in an arm on the battle front. With the release came a decoration for military valor. Later on, he finished his studies as a construction technician. "[...] The war left me with the bitter taste of tragedy and a keen desire to return to my native land [...]", he said years later.

This feeling, together with the early death of his half-brother Delfo, prompted his and his family's return to Argentina in 1921.

1921-1926 On his return, he traveled for a time through the pampa plains of Santa Fe, doing jobs which his scant biographical notes mention, picturesquely, as performed on "ranches" in the "gringa pampa."

With a certain reluctance, he joined the commercial sculpture workshop of his father, in the firm Fontana, Scarabelli and Cautero, but at the same time opened up to other orientations in sculpture making.

In 1924, he won a competition for making a relief commemorating Louis Pasteur for the School of Medicine at Rosario's Universidad Nacional del Litoral.

He became a friend of the artist Julio Vanzo, with whom he shared a studio, which was also his house. Likewise the space became a meeting place for those who shared new European theories of art.

He began to take part in fine arts salons organized by the newly created Museum of

Fine Arts. With other artists, he entered the 8th Rosario Fine Arts Salon with the sculpture *Melodías* [Melodies]. At this stage, he used plaster and, later on, bronze.

In 1925, he won, in a competition, the chance to execute his first sculpture, which was an homage the city was paying to Juana Elena Blanco (1863-1925), an educator born in Rosario and one of the first women to graduate from its Women's Teaching College. Fontana was 26 years old, and this work of youth – a bronze for three figures, the female teacher and two children, placed, in 1927, in the Cementerio El Salvador – answered to a plastic sense handled through various ideas, mixing a certain classicism with expressive concepts similar to those he would develop in the future. In 1926, he was awarded the Stimulus Prize by Rosario's Salón Nexus.

1927-1929 Halfway into 1927, he decided to return to Italy: what led him to Milan was the idea of earning his diploma at the Brera Academy of Fine Arts and, above all, the idea of experiencing the great adventure then underway of a burgeoning of avant-gardes. Notable here is his early enthusiasm for Futurism and the stimulus he received in hearing of the recent and ongoing experiences in Europe of Antonio Berni, Emilio Pettoruti and other Argentines.

At the Academy he chose to study with the sculptor Adolfo Wildt and to attend a course devoted to sculpting marble. He finished his studies at the end of 1929, presenting the work *El auriga* [The Charioteer].

In this period, Wildt's influence on his pupil was palpable in, among other pieces, the various funeral monuments he made for Milan's Monumental Cemetery (Capilla Mapelli [1928] and the Berardi, Loculi Pasta

and Locati tombs [1929]). Yet he maintained his connection with Rosario and, along with the architects Alessandro Limongelli and Giuseppe Boni, entered the preliminary plan competition for the Monumento a la Bandera [National Flag Monument], which would ultimately be declared null and void, though Fontana received an honorable mention. The plan consisted of an arch of triumph beneath which was raised a flag but which also, to the jury's perplexity, contained a lighthouse. He also took part in the second exhibition of the Fascist fine arts union for the region of Lombardy.

1930-1934 In 1930 he obtained his sculpture diploma from the Brera Academy of Fine Arts. He participated in the Barcelona World's Fair and in the 17th Venice Biennale (whose chief curator was Wildt), in which he received honorable mention for his works *Eva* [Eve] (1928) and *Vittoria fascista* [Fascist Victory] (1930).

From then on, he devised avant-garde art proposals and, in 1931, put together his first solo show in Milan, organized by the critic Edoardo Persico, at the Galleria del Milione, where he presented *Uomo Nero* [Black Man], a work marking a profound rupture with classicism, and one his mentor Wildt severely questioned.

This piece signaled a significant change in Fontana's conception of art; he elaborated the human figure through volumes, combining expressionism with abstract forms. It is this piece that launches a series of studies that would lead him to abstraction.

In these years he received strong financial support from his father, who was still active in Rosario, and to whom he wrote in 1933: "I'm struggling, one can say against hunger, but that shouldn't worry me – I'm happy – I'm convinced I'll triumph some day and then

satisfaction will be all the greater for triumphing through quality and not cowardice [...]".

In this year, he took part in the 5th Milan Triennale together with the group of architects BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressuti, Rogers) and, shortly after, joined the abstract Italian movement, connected with the group Abstraction-Creation, Art non Figuratif, based in Paris. He conducted experiments with thin two-sided structures while also starting to devote himself to ceramics in Albissola (near Genova), a town of ceramicists, where he took a studio with his friend Giuseppe Mazzotti.

1935 He exhibited his abstract sculptures in a controversial solo show at the Galleria del Milione. He also took part in the First Group Show of Abstract Italian Art in Turin and signed, along with a group of Milanese concretisti – Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiana, Soldati, Veronesi, Bogliardi, De Amicis and D'Errico –, their programmatic manifesto. This was the first exhibition of non-figurative sculptures to be held in Italy.

1936-1937 He executed a project for the International Competition for the Monument to General Julio Argentino Roca, which was to be erected in Buenos Aires, and he was part of the abstract group from Lombardy that presented abstract drawings and prints at the Galería Moody in Buenos Aires. He traveled to Sèvres, France, where he worked as a ceramicist. He made contact with Joan Miró, Constantin Brancusi and Tristan Tzara.

1938-1939 On returning to Italy, he began an extensive output of ceramics and polychrome mosaics. In the Futurist manifesto *Ceramica e aeroceramica*, Filippo Tommaso Marinetti cited him as an abstract ceramicist. He executed a sculpture of San Protasio for Milan Cathedral.

1940 He devised a sort of environmental piece: the frieze *Volo di Vittorie* [Flight

of Victories] in the Sacrario [Memorial Monument] for the Fascist Martyrs, in piazza San Sepolcro in Milan.

Despite his growing prestige in these years, Italy's imminent participation in the Second World War together with his aging father's urgings persuaded him to leave Italy. He returned to Rosario, and once more shared a studio with Vanzo, located across from the site slated for the future Monument to the National Flag (at that moment populated with the sculptures Lola Mora had made for the monument, until they were left to their fate after being deemed void of artistic value).

During this period in Argentina, he abandoned abstraction and worked intensely on glazed ceramics, bronze sculptures and polychrome plaster. He also devoted himself to teaching. He formed a strong friendship with his colleagues in Rosario, with whom he comprised the first teaching staff of the Escuela Provincial de Artes Plásticas.

Fontana immersed in the life of Rosario, which offered a range of intense cultural activity. As of December 1937, the Museo Municipal de Bellas Artes, today known as the "Juan B. Castagnino," had a place of its own, a major edifice that was the result of a competition and a private donation.

He took part in the new competition of projects for the Monument to the Flag along with the architect and director of the Museo Castagnino, Hilarión Hernández Larguía, and the engineer Juan Manuel Newton (the two of whom had also designed the museum). They presented two projects (of which just one of the maquettes is extant), but they received no honors.

With Vanzo, he put together a controversial exhibition at Galería Renom, which roused the indignation of many who attended it. Fontana displayed colored anthropomorphic dolls,

pursuing the line he'd initiated with glazed sculptures.

1941 He displayed his work in Galería Müller in Buenos Aires. Along with his colleague and young friend Osvaldo Raúl Palacios, he won a competition sponsored by the Rosario Chamber of Commerce to beautify the city's Avenida Belgrano, with the project of a sculpture relief they called *El Sembrador* [The Sower]. The work closed off the front of a tunnel beneath the ravine, 8.10 meters wide by 8.80 meters tall. This structure comprised thirty slabs composed of a mix of cement and coarse sand, ground glass and iron oxide, which gave it a reddish cast. The slabs were molded by the form-maker Manuel Nuche. This material, of a highly original composition, was undoubtedly an answer to Fontana's never-ending concern with experimenting and innovating also in this aspect of his work. It was officially inaugurated on July 20, 1943.

1942 Vanzo and Fontana had a fierce quarrel over their intervention as jurors of the 21st Annual Rosario Salon, prompting both to step down. As a result of this dispute, Fontana sent his seconds to challenge Vanzo to fight a duel, but the conflict ended in an honorable agreement between the two parties. He participated in the 32nd Buenos Aires National Fine Arts Salon with the bronze *Muchacho del Paraná* [Boy of the Paraná River] and was awarded the First Prize in Sculpture, given out by the National Commission for Culture. In this piece, 164 centimeters tall, a boy appears with a fish in his hands; it stood in the Parque de la Bandera [Flag Park] in Rosario until 1978, when it was moved for safekeeping to the Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino."

1943 He showed in the 33rd Annual Buenos Aires Visual Arts [Artes Plásticas] Salon and

received the City Government prize for the sculpture *El hombre del Delta* [Man of the Delta]. He also presented in the projects competition for the Monument to General San Martín in the Municipality of Quilmes, along with the Rosario architects De Lorenzi, Otaola and Roca. Fontana received a prize. In 1944, he exhibited the plaster *La mujer herida* [Wounded Woman] at the 34th Buenos Aires National Salon and was awarded the first national prize.

1945 He joined the Independent Salon, convened by the artists who opposed the National Salon. He showed at the Galería Impulso in Buenos Aires and took part in the show *Eleven Argentine Sculptors*, at the Provincial Museum of Fine Arts in La Plata. He was appointed as a professor of sculptural modeling at the "Manuel Belgrano" Escuela Nacional de Bellas Artes, in Buenos Aires.

1946 He created, together with Jorge Romero Brest and Jorge Larco, the Academia Altamira, Escuela Libre de Artes Plásticas [Free School of Visual Arts], which became a major center for the circulation of culture. Although his Argentine output up until 1946 showed a marked figurative emphasis, out of his contact with young artists and intellectuals grew, in November of this year, the *Manifiesto Blanco* [White Manifesto], published as a leaflet and prepared by Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve and Marcos Fridman, and also signed by Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coli, Alfredo Hansen and Jorge (Amelio) Rocamonte. Fontana did not sign it, probably due to his tie to the official institution, but the document is a clear predecessor to the artist's spatialist manifestos. The text advocates "getting past painting and sculpture to arrive at a new art of substance, color, sound and movement."

Through his activities en Buenos Aires, he connected with the River Plata region's avant-garde: the groups Madí and Arte Concreto-Invención.

This same year, in a group of the artist's sketches, there appeared written the Italian phrase "Concetto Spaziale" [Spatial Concept], a title which would accompany much of his subsequent artwork.

He created fourteen scenes of the Via Crucis for the Jesus of Nazareth Chapel in the city of Concordia (Entre Ríos). The donation was made by Amalia Luján de Millán Quiroga, who commissioned the work.

He participated in the initiative "Art in the Street": he put together two showcases for the department store Harrods, on Florida Street in Buenos Aires. These showcases played with the elements of fashion, suspended, as if weightless, against a black background, thus anticipating his spatial environments of the 1950s.

When the Second World War ended in 1945, and after the death of his father in August 1946, he decided to return to Italy.

1947 A reproduction Fontana made of *Muchacho del Paraná* was installed on a square in Concordia (Entre Ríos), as a donation to the city by Dr. Chabrilón, who in turn had received the piece as a gift from the artist for that purpose.

On March 22, he left from the port of Buenos Aires with the idea of staying for just a few months in Milan, yet he was never to return to Argentina. In Albissola, he resumed his activity as a ceramicist, attracting the attention of the critics, and in Milan, he entered into relations with a group of young artists with whom, after various meetings and talks, he drafted, in December, the *First Manifesto of Spatialism*, which he signed along with the critic Giorgio

Kaisserlian, the philosopher Beniamino Joppolo and the writer Milena Milani. In this text, he declares: "The work of art is subject to the destruction of time. [...] With some aerial expression of art of one minute it's as if it lasted a millennium in eternity. To that end, with the resources of modern technique, let us make artificial forms appear in the sky, a rainbow of wondrousness, luminous signals." Although his proposal to spawn a movement went nowhere, the concept of space became the center of interest of his works (paintings, ceramics or environments), which he began to name, generically, "Spatial Concepts."

From this moment on, his output would center on spatial environments and collaborative work with architects.

1948 In March, with Kaisserlian, Joppolo, Milani and Antonio Tullier, he signed the *Second Spatialist Manifesto*, emphasizing the need to go beyond the art of the past, by "removing the painting from its frame and the sculpture from its glass bell," in order to produce new forms of art using the innovative means technology provides. This same year he presented *Spatial Sculpture* at the 24th Venice Biennale.

1949 He began to develop a series of environments. The first, at the Galleria del Naviglio, was named *Spatial Environment with Black Light*. This was a dark room lit only by Wood lights and faintly colored by a violet light, in which baroque abstract forms floated. With this work the artist sought to introduce the viewer contemplating it to an unprecedented esthetic and spatial dimension in line with the "new era." In this year he also deepened his research into space by starting a cycle of "Buchi" [Holes], in which he inserted into the color planes holes made by a punch or burin.

He took part in the show *Twentieth-Century Italian Art*, held at the Museum of Modern Art (MoMA), in New York.

1950 He signed the *Third Spatialist Manifesto: Proposal for a Regulation*, co-signed by Milani, Joppolo, Roberto Crippa, Giampiero Giani and Carlo Cardozzo. This same year, he took part in the International Show of Modern Drawing, held in Bergamo; in the 25th edition of the Venice Biennale; and in the competition for door V of Milan Cathedral, organized by the Veneranda Fabbrica del Duomo. He competed for the Palanza Prize.

1951 His plan for the door of the Duomo was preselected along with those of Luciano Minguzzi, Francesco Messina and Enrico Manfrini, and he was admitted to the second stage of the competition (winning in 1952, in a tie with Minguzzi).

In November 1951, he endorsed the *Fourth Manifesto of Spatial Art*. He began the series of "Stones" (works using glass).

He took part in the first São Paulo Biennial. Various works of his were shown in the main aisle of the 9th Milan Triennial, and over the space of a broad stairway, with the architects Luciano Baldessari and Marcelo Grisotti, he created a large arabesque of neon tubes 200 meters long. This installation marked the start of the use of neon in architectural spaces. At the show he read out his *Technical Manifesto of Spatialism*.

1952 He organized a spatialist group exhibition with Giancarlo Carozzi, Roberto Crippa, Mario de Luigi, Gianni Dova, Beniamino Joppolo and Cesare Peverelli. He signed the *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* with Anton Giulio Ambrosini, Alberto Burri, Roberto Crippa, Mario de Luigi, Bruno de Toffoli, Gianni Dova, Enrico Donati, Giancarlo Carozzi, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Guido la Regina,

Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Tancredi and Vinicio Vianello. He made some experimental works for telecasts on the Italian channel RAI in Milan.

1953 He had a solo exhibition of "Buchi" [Holes] at the Galleria del Naviglio, and was included in various international group exhibitions.

1954 He took part in the 27th Venice Biennale, showing works he had conceived from the 1930s up to his latest experiments in the 1952 series "Spatial Concept." At the 33rd Milan Fair, he presented a ceiling with a neon arabesque. He initiated the series of "Baroques" (which he developed up until 1957) and "Plasters" (which he continued on up until 1958), series that fit within the European *Informalismo* of the day.

1955 His series "Stones" (in which the paintings are reinforced by addition of different elements and fragments of colored glass) was shown, to much impact, at the 7th Rome Quadriennale.

1956 He began his "Inks" series.

1957 He started to work on the series "Papers." He made a foray on fashion with his *Spatial Necktie*, in an effort to bring spatialism closer to daily life. He took part in various international exhibitions.

1958 He was given a room of his own at the 29th Venice Biennale, in which, besides his series "Baroques" and "Plasters," he showed some "Inks" and "spatial sculptures" he had begun to work on a year earlier. His work was also on view in New York, Copenhagen, Osaka and Buenos Aires. In this period he completed the short series of "Quanta" (1958-1960), made up of polygonal canvases containing different forms. At the end of the year he began his first "Tajos" [Cuts, Slashes].

1959 He exhibited his "Cuts" series at the Galleria del Naviglio and at Galerie Stadler

in Paris. He took part in the 2nd Documenta in Kassel and in the 5th São Paulo Bienal, and had a retrospective organized by Enrico Crispolti at the gallery L'Attico in Rome. He also showed works in internationally oriented exhibitions held in Antwerp, Ostende, Silkeborg and New York.

He started his series "Natura," sculptures in terra cotta or bronze, conceived in Albissola.

1960 His presence in international exhibitions greatly escalated: in Düsseldorf, London, Amsterdam, Paris and Munich. In Buenos Aires, he was included in the exhibition *150 Years of Argentine Art* at the Museo Nacional de Bellas Artes.

1961 Fontana concentrated with special emphasis on the series "Olii" [Oils], working on canvas, in which the level of the substance applied is traversed by cuts or rips. Belonging to this series are the works dedicated to evoking the city of Venice, exhibited in his first solo show in the United States, at Martha Jackson Gallery in New York. Inspired by that city, he composed the new series "Metals," made with sheets of metal he cut and scratched along their surface. He continued to show in Europe, America and Asia.

1962 The Städtisches Museum in Leverkusen organized an anthology exhibition of his work. He presented an individual exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires.

1963 Enrico Crispolti organized the "Homage to Fontana" as part of the international exhibition *Aspetti dell'arte contemporanea*, the first critical retrospective of his oeuvre in Italy.

In the spirit of new investigations, he made the series "Fine di Dio" (1963-1964) [The End of God], paintings in monochromatic ovals, or at times sprinkled with sequins and pierced

with holes and lacerations, which he exhibited at Galleria dell'Ariete in Milan and later at the gallery Iris Clert in Paris.

1964 In Paris, he took part in *Art Contemporain*, at the Grand Palais, and in *L'art argentin actuel*, at the Musée National d'Art Moderne. He started the series "Teatrini" [Little Theaters].

In two years he produced over a hundred works, which he constructed with canvas and lacquered woods, superimposing two levels: that of the background and that of a form silhouetted in baroque arabesques and functioning like landscapes. As he explained them, these works related to the anxiety provoked by the search for new forms, the loss of referents in space, the forms of residents of other worlds.

1965 He experimented with spatial clothes for women.

1966 This is a year of major international successes. The Walker Art Center of Minneapolis organized an anthology exhibition, which moved on the Austin Art Museum. He also showed at Marlborough Gallery in New York and the gallery Alexander Iolas in Paris. MoMA presented the traveling show *Alberto Burri and Lucio Fontana*. In Argentina, his works were on display at the Instituto Torcuato Di Tella, in Buenos Aires, and at the Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" in Rosario, but Fontana could not attend these events due to health problems.

He was awarded First Prize in Painting at the 33rd Venice Biennale for the space he created with the architect Carlo Scarpa: a completely white maze-like environment, with canvases the same color with a single vertical gash in them.

1967 He began the series "Ellissi" [Ellipses], made of colored wooden tables perforated

by machine. He continued to show his work in Italy and abroad.

1968 He took part with his work in shows held in and beyond Italy, among them the 34th Venice Biennale and the 4th Documenta in Kassel.

He left his studio on Corso Monforte and set up in his old family house at Comabbio, where he would remain working until his final days. He died on September 7.

"I've wanted to reply to you immediately, yet every time I started to write to you I was seized with a great longing to cry; my thoughts took me at once to the years at calle España, the nicest years of my life that I can remember. You, my dear friend and master, I swear to you that if I kept up being an artist, pursuing this great passion, I owe it to you; you're the only man and friend I've valued and admired as an artist, and your advice and friendship were my good fortune [...] Our life returns at its close, nor can we ever know if it's worth reliving it or not, everything leaves me indifferent, my only wish is to weep for the days in Rosario."

Letter of Lucio Fontana to his friend Julio Vanzo, after receiving First Prize in Painting at the Venice Biennale in 1966.

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Fotografía Matías Iesari, Gustavo Cantoni	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter
Dirección Artística María Inés Stefanolo	Publicaciones Alejandro de Ilzarbe, Susana Prieto, María Verna	Asistencia de Delegación Administrativa y Jurídica María Biañ Gabriela Raña
Delegación Administrativa y Jurídica Carlos Valenzuela	Comunicación Natalia Bellotto Esteban Benhabib	Departamento administrativo y recursos humanos María Florencia Martínez D' Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, David García, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscasio
Coordinación Ejecutiva Jorge Pizarro, Ricardo Visentini Fernando Farina, Ezequiel Grimson	Prensa y redes sociales Ana Quiroga Alejandra Stafetta, Bettina Barbieri	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra Lucas Reydó
Asuntos Legales Mariano D'Andrea	Relaciones Institucionales Soledad Obeid, Ana Ruvira	Ciclo de Cine Bellas Artes Leonardo D'Espósito, Carolina Selzer
Asuntos Contables Gustavo Gramis	Producción Samira Raed, Trinidad Massone Mariano Hernández Ballester	Infraestructura Daniel Larrea Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Alejandro Benard, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli
Investigación María Florencia Galesio Ángel M. Navarro, Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Eleonora Waldmann, Natalia Pineau, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Lucía Buchar	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Alejandro Benard, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli	Intendencia Julio Herrera Diego Herrera, Samuel Leiva, Daniel Galán, Carlos Cortez, Jonatan Imperi
Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Carolina Bordón, Catalina Leichner	Biblioteca Alejandra Grinberg Agustina Grinberg, Marcelino Medina, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Adriana Peters, Pablo Pizzamiglio, Sara Espina	Supervisión de salas Omar Guateck, Karina Mansilla, Rita Díaz
Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón Álvarez, Francisco Amatriain, Gastón Arismendi, Fabián Belmonte, Gala Kumec, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Leonardo Teruggi	Sistemas Ernesto Sequeira Alejandro Buzzi, Jorge Nocera, Walter D. Pirola	Asistentes de sala Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Fernando Fernández, Ana María García, Úrsula Gómez, Julia Jancso, William Linares Arias, Humberto Rodríguez, Santa Vargas
Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Silvia Rivara, Florencia Vallarino, Martín Méndez, Constanza Di Leo, Dora Isabel Brucas	Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi, Eugenia Bignone, Mónica Gali, Augusto Macchi	Informes y guardarropas Lorena Gorosito Mabel Benítez, Irma Echagüe, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo, Oscar Ramírez, Martín Vergara

Amigos del Bellas Artes

Presidente honorario Nelly Arrieta de Blaquier	Dirección Directora Ejecutiva Fiona White
Presidente Julio César Crivelli	Educación Coordinadora de Educación Susana Smulevici
Vicepresidente 1ro. Eduardo C. Grüneisen	Coordinadora de Talleres y Cursos Sol Abango
Vicepresidente 2do. Juan Ernesto Cambiaso	Coordinadora de Literatura Mariana Sandez
Tesorero Ángel Schindel	Comunicación Coordinación de Comunicación Fantasy Comunicación
Protesorera Sofía Weil de Speroni	Prensa Carmen María Ramos Diseño Gráfico y Digital
Secretaria María Irene Herrero	Andrés Carrasco y Pablo Barbieri
Secretaría de relaciones institucionales e internacionales Josefina María Carlés de Blaquier	Relaciones Institucionales Socios Elena Bruchez Socios y RR. PP Lucía Cabrera
Prosecretaria Ximena de Elizalde de Lechère	Administración Coordinadora de Administración / RR. HH.
Vocales Susana María T. de Bary Pereda Inés Barón Supervielle de Stegmann Claudia Caraballo de Quentín Eduardo José Escasany Magdalena Grüneisen María Inés Justo Nuria Kehayoglu Carlos José Miguens Santiago María Juan Antonio Nicholson Alfredo Pablo Roemmers Verónica Zoani de Nutting Adriana Batan de Rocca	Nadia Kettmayer Tesorero Jorge Mastromarino Pago a proveedores Carolina Mastromarino
Recepción e Informes Lucrecia Díaz Laura Mastromarino Marina Moreso Cascales	Librería Coordinación y atención al público Adrián Sánchez y Gustavo Merino
Revisores de cuentas Valeria Bueno Fabián Pablo Graña Jorge Daniel Ortiz	Noelia Rondina
Auditorio Daniel Caccia y Daniela Medina	
Boletería Cine Juan Marcelo Arzamendia	

Ministerio de Cultura de la Nación. Museo Nacional de Bellas Artes
Lucio Fontana en las Colecciones Públicas Argentinas ; compilado por Andrés Duprat ;
Pablo De Monte. - 1a edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo Nacional de
Bellas Artes. Ministerio de Cultura de la Nación, 2017.
96 p. ; 24 x 15 cm.

ISBN 978-950-9864-02-3

1. Arte. I. Duprat, Andrés, comp. II. De Monte, Pablo.
CDD 708