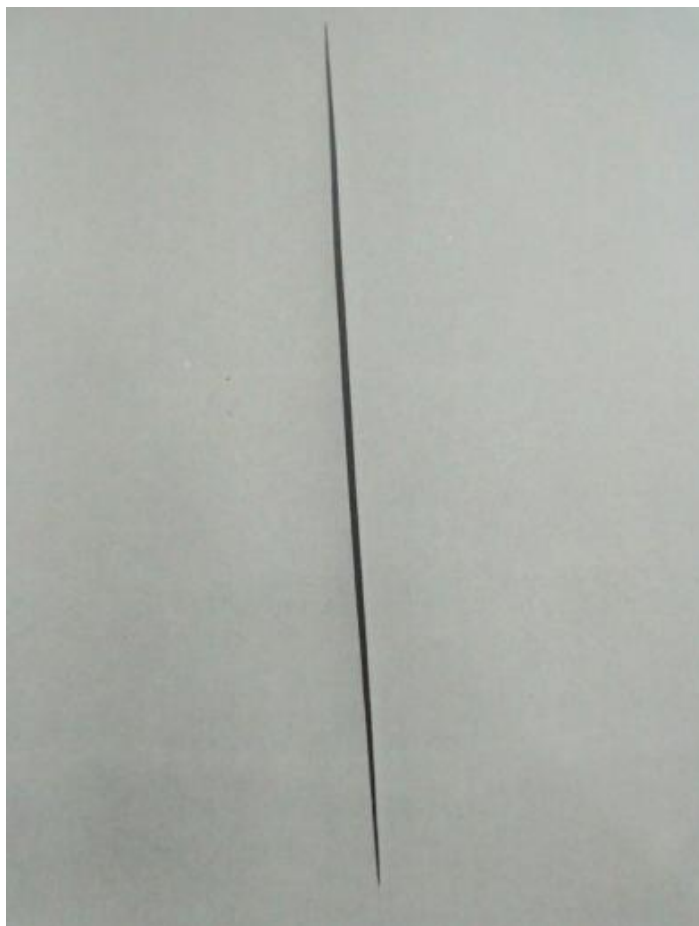


Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes

Carrera: Bellas Artes

TESINA



Lucio Fontana: Presupuestos filosóficos en la formación de un arte espacial.

Alumna: Florencia Rinaldi

Director: Lic. Prof. Pablo Cerolini

Rosario, 2021

ÍNDICE

1) <i>Introducción</i>	3
2) <i>Aspectos en la creación de un arte espacial en Lucio Fontana</i>	
i) Influencias artísticas e ideológicas en Fontana: entre las décadas `20 - `60.....	5
ii) <<Manifiesto Blanco>> Pensamiento humanista y cientificista.....	22
iii) Fundamentos sobre <<Spazialismo>>en Italia.....	37
3) <i>Escritos y postulaciones ideológicas del artista Lucio Fontana</i>	
i) Cartas - Conversaciones: la importancia de la palabra.....	40
ii) << Manifiestos Espacialistas>>	45
iii) Espacio físico – fenoménico del <<Concetto Spaziale>>.....	55
4) <i>Ensayos teóricos sobre el arte Espacialista con influencia filosófica en Fontana</i>	
i) El gesto intelectual en el anverso - reverso de la obra espacial.....	57
ii) Representación del <<Vacío>>. Idea de la NADA.	61
iii) <<La muerte de Dios>> referencia Nietzscheana.....	64
5) <i>Conclusión</i>	68

ANEXO

<i>Obras pertenecientes a Concetto Spaziale: (1949 – 1968)</i>	70
A - Ambiente Spaziale.	B - Buchi
C - Pietre.	D - Gessi.
E - Barocchi.	F - Inchiostri
G - Carte.	H - Olii.
I - Tagli.	J - Quanta.
K - Nature.	L - Metalli.
M - Fine di Dio.	N - Teatrini.
O - Ellissi.	
<i>Referencias</i>	78

1) Introducción

El presente trabajo pretende indagar sobre los presupuestos filosóficos de la obra de Lucio Fontana, a través de un análisis detallado y de investigación. Para esta búsqueda nos centraremos en sus escritos personales, manifiestos grupales, entrevistas, catálogos de exposiciones, frases propias impuestas en el reverso de sus cuadros como así también de su experiencia vivencial transcurrida durante las dos Guerras Mundiales. Primeramente indagaremos en las diversas ideologías y antecedentes artísticos que provenían de países como Argentina e Italia, y que resultaron ser una parte esencial de su pensamiento e innovación creativa. Además se tomarán en consideración aquellas particularidades que posee el Manifiesto Blanco, como la relación establecida del *Hombre* con el *tiempo* y el *espacio*. El individuo que plantea el artista presenta constantes búsquedas acerca de un espacio físicamente fenomenológico pero a su vez cósmico e infinito. Un hombre que ha sido atravesado por tiempos que cambiaron incesantemente a causa de lo tecnológico y científico de la época, un humanismo que pretendió articular el arte con la vida. Estos elementos también están implícitos en sus escritos teóricos: Manifiestos Espacialistas y en las series de obras pertenecientes al denominado <<Concetto Spaziale>>.

Durante todo el desarrollo investigativo encontraremos que *el arte Espacialista contiene innegablemente una importante influencia filosófica*, proveniente de ideas y conceptos tratados por pensadores de los siglos XIX y XX. Postulados acerca de la concepción materia-movimiento de Bergson, o de aquellos de índole Nietzscheanos sobre las consideraciones en torno a la muerte de Dios. También se podrá visualizar como las temáticas y obras espacialistas, en cierta forma se anticiparon a los viajes y conquistas espaciales produciendo determinantes cambios en el pensamiento humano y en su accionar. El artista, es considerado actualmente por la mayoría de los críticos como un precursor de numerosos movimientos, como lo fue el *arte povera*. O un anticipador de producciones, como las ambientaciones e instalaciones, creadas en su mayoría con materiales no convencionales y bajo la idea de espacios vivenciales, recorridos por el espectador. (Farina, 1999). A Fontana no solamente se lo puede pensar como un visionario de muchos debates artístico-filosóficos que se desarrollaron durante su vida y luego de su

muerte, sino que además profetizó desde su arte experimentos y concepciones que trascendieron tanto en el tiempo como en el espacio.

2) Aspectos en la creación de un arte espacial en Lucio Fontana.

i) Influencias artísticas e ideológicas en Fontana: entre las décadas '20 - '60.

Es importante introducir una breve reseña anterior a los años '20, de acontecimientos que marcaron profundamente al artista, dado que nos posibilitará acercarnos a los fundamentos que inspiraron los orígenes de su relación con el arte. Lucio Fontana nace en la ciudad de Rosario en 1899, y a los seis años de edad es trasladado por su padre Luis a Italia, hecho que probablemente se vincule con la separación de sus progenitores, quedando al cuidado de sus familiares en Varese. Allí es inscripto en la escuela elemental del colegio “Torcuato Tasso” de Biumo Inferiore, donde permanece pupilo hasta 1910 o 1911. En esos años como afirma Emilio Ghilioni (1998)

Inicio el aprendizaje artístico orientado por su padre y frecuenta una escuela trienal con orientación técnica junto al colegio Arcivescovile “Ballerini” de Seregno. Entre 1914 y 1915 (...) se establece en Milán junto a Luis. Allí cursa estudios en el Instituto Técnico “Carlos Cattaneo” (...) pero no alcanza a egresar dado el inicio de la Primera Guerra Mundial.(p. 28)

En lo que respecta a la influencia artística adquirida en Italia, ya se puede visualizar prematuramente su incursión en el aprendizaje del dibujo técnico; además Lucio es descendiente de una “familia de artistas”, y esta descripción es un hecho muy importante que destaca Lorena Mouguelar (2010) al decir precisamente que

El desarrollo de la sensibilidad, la cotidianeidad del contacto con distintas prácticas culturales, la familiaridad con el material plástico, estuvieron presentes desde su infancia. El abuelo pintor, escultor y decorador, la madre artista de teatro, el padre escultor, el negocio familiar dedicado a la creación de monumentos y mausoleos, constituyeron un clima más que propicio para la emergencia de una vocación artística por la que sin embargo se definió de un modo tardío para los parámetros de la época. Recién a los veinticinco años se volcó totalmente a la práctica de la escultura. Esta decisión, no menor en su vida, sucedió justamente estando en su ciudad natal y en su casa paterna. (p. 47)

Tanto Luis Fontana como Dominiziano se dedicaban en Italia a la estatuaría comercial, esta actividad también se verá reflejada en Argentina, cuando Luis llega en 1891 y decide abrir al año siguiente, junto a Juan Scarabelli una empresa con los mismos fines productivos. Ambos socios realizaron innumerables trabajos que es posible encontrar en el cementerio “El Salvador” de Rosario, que exhibe importantes producciones provenientes del taller Fontana-Scarabelli. (Ghiloni, 1998). Probablemente Lucio tuvo su primer contacto con dicho oficio estando en Italia, pero el lugar donde va a dar comienzo a su libre imaginación de artista que luego plasmará en significativas obras de resolución “clásica” - esto último vinculado a la influencia paterna –será en Rosario. Cuando se radique en 1922 y se dedique exclusivamente como artífice, sus trabajos no sólo mostrarán una exquisita habilidad en la utilización de los materiales como si fuesen tratados innatamente, sino que también serán galardonados en la mayoría de los concursos a los que se presenten. Otra de las características destacables de este período, que ahondará en la decisión tomada en cuanto a lo referente a su vocación, fue la participación que tuvo como soldado y alcanzando el grado de Teniente de infantería. El propio Lucio comenta sobre lo vivido durante la primera guerra mundial:

Tenía yo 17 años. Me enrolé, voluntario, en el ejército italiano. He visto y vivido todo el horror de los campos de batalla durante dos años (...) Me dejó la guerra el amargo sabor de la tragedia y el deseo apremiante de volver a la tierra nativa, atormentado y decepcionado. (...) He vivido el campo de batalla en todo su estruendo; a él le debo mi inclinación al arte y a la exteriorización, en alguna forma, de todas las reacciones provocadas por aquel conflicto, que no nos dio lo que en realidad esperábamos. (Ghiloni, 1998, p. 29)

Este acontecimiento que explica en primera persona, lo marcó significativamente en cuanto a que no sólo se vio afectado físicamente (inconveniente producido en uno de sus brazos, por lo que fue retirado del combate) sino que también le hizo interrogarse sobre las cuestiones del mundo del trabajo y campo profesional, decidiendo regresar a su país de origen. Es por eso que en 1922, ya establecido en Rosario, comienza a desarrollar la tradicional habilidad de escultor pero con una impronta que se irá perfilando hacia un estilo personal. Hay una anécdota que cuenta el aprendiz Antonio Pasquale sobre los primeros

indicios artísticos que tuvo en el taller de su padre, donde se comienza a evidenciar de forma espontánea una importante destreza en sus dibujos “no estaba vocacionalmente atraído para proyectar monumentos y sarcófagos de mármol o granito. Su innato y valioso vuelo artístico lo llevaban a otro tipo de creaciones, a otras e innegables concepciones de una alada inspiración conceptual”(Ghiloni, 1998, p. 31). Desde el inicio de esta estadía ya denotaba que sus bocetos escultóricos iban más allá de la propuesta comercial y laboral que pretendía Luis. A pesar de su breve actividad allí no faltó ocasión en que ambos, más de una vez, se vieran fuertemente enfrentados por dicha situación. Hecho que posiblemente le permitieron al artista abrir su taller de estudio, como así también postularse en convocatorias para dedicarse exclusivamente a la escultura y no ser solamente el continuador de la empresa familiar. En 1924 participa en el concurso para conmemorar la figura de Luis Pasteur, organizado por la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional del Litoral; su proyecto fue aceptado y ello, según el mismo artista, lo motivó a volcarse decididamente a dicha actividad. Finalmente, abre un taller que comparte con el pintor Julio Vanzo. Dicha relación artística que se estableció durante cuatro años de intensas búsquedas plásticas produjo un lugar fortuito de ideas que tendieron a renovar el arte de aquella época. Como señala Mouguelar (2010)

La importancia de esta relación para la trayectoria de Fontana resulta indiscutible si se tiene en cuenta el rol que le cupo a Vanzo en el arte rosarino de las primeras décadas del siglo. Artista autodidacta (...) realizaba trabajos experimentales que denotaban el conocimiento de vanguardia. La recepción de revistas europeas como “Der Sturm”, un hecho excepcional para la época, le permitió saber sobre las tendencias que revolucionaron el mundo europeo. En estos dibujos y acuarelas que probablemente sólo hayan circulado entre un reducido núcleo de pares e intelectuales cercanos al taller que compartió con Lucio, se podían leer los rastros del futurismo, el cubismo y la abstracción rusa. (pp. 49-50)

Es preciso hacer hincapié en este apartado debido a que la autora focaliza detalladamente dicho vínculo, permitiéndonos hacer conjeturas sobre el arte que realizará a posteriori. Sabiendo que su capacidad creadora siempre incursionó en ciertas influencias estilísticas europeas pero bajo una impronta propia. Por ejemplo la fuerte conexión que

hubo entre su pensamiento artístico y las teorías futuristas, establecidas en 1946 con el Manifiesto Blanco pero que ya se visualizaban estando junto a Vanzo. Entre ambos rosarinos hubo muchos puntos en común: sus inquietudes estéticas, sus búsquedas hacia nuevos lenguajes artísticos, exposiciones que realizaron conjuntamente. Pero, por sobre todo, establecieron vínculos con importantes intelectuales, escritores y músicos, interesados por el cambio cultural de Rosario (Mouguelar, 2010).

Durante su primera estadía en Argentina que comprende desde 1922 hasta 1928, se destacan mayoritariamente obras que realiza para concursos artísticos, las cuales ya muestran ciertas influencias de otros artistas europeos. Debido a que Lucio parece recuperar del artista francés Aristide Maillol el sólido plasticismo figurativo para luego reelaborarlo de una manera original. Tal es el caso del monumento dedicado a Juana Elena Blanco, realizado en 1925 (Fundación Proa, 31/01/2017). La obra presenta un tratamiento naturalista tanto en la figura central de la mujer como en los dos niños ubicados hacia los costados. La descripción que plantea Ghilioni permite entrever que su intención no era hacer una copia fiel de la realidad en cuanto a las figuras sino mostrar las primeras marcas que denotaban las fuertes huellas del artista sobre la materia esculpida. El autor cita al crítico italiano Enrico Crispolti para establecer algunas características típicas de sus trabajos que constituyen esta época temprana

La orientación inicial (...) es de hecho aquella de una figuración tendiente a acentuar valores plásticos absolutos; un plasticismo denso y turgente, con una continua redondez de las superficies pulidas. Si se puede pensar en Archipenko esporádicamente, la influencia de Maillol me parece evidente de la primera actividad todavía en Argentina. (Ghilioni, 1998, p. 37)

En 1928 se encuentra nuevamente en Italia, durante los siguientes años que le preceden a dicha estadía europea, es interesante establecer la audaz postura que tuvo Lucio frente a los concursos oficiales de arte. Como así también su estrecha posición ideológica que adquiere al entrar en contacto con ello. Dado que el fascismo se hallaba en pleno desarrollo durante esta época, y las convocatorias o propuestas artísticas oficiales que establecía contenían temáticas de propagandística militar. Paralelamente ingresa a la Academia de Bellas Artes de Brera donde cursó por tres años las enseñanzas del maestro Adolfo Wildt,

uno de los escultores simbolistas más renombrados de aquel momento, cuyo sofisticado arte se basaba en crear resplandecientes imágenes blancas. Una de las características principales del simbolismo - denominado Liberty en Italia - tanto en la pintura como en la escultura fue el abandono del mundo visible para refugiarse en imágenes y asociaciones mentales. Wildt también lo implementó en el tratamiento de los materiales, con un acabado perfecto en el pulido del mármol, haciendo que se vea traslúcido e irreal (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999, p. 11).

Este virtuosismo que se refleja claramente en el tratamiento del material, al igual que en sus fascinantes combinaciones del mármol con el bronce, el oro pintado o aplicado. Logró que durante el período de aprendizaje de su discípulo, las obras de Lucio contengan un conocimiento profundo de las técnicas “clásicas”. Esta influencia se hará sentir formalmente por la calidad de los materiales, la inclusión del color en la escultura, que luego serán en Fontana una constante de toda su obra posterior. Pero la enseñanza del escultor italiano no se detuvo en estos aspectos, debido a la libre utilización de los materiales, preanuncia el lenguaje más maduro de su alumno, ya que como plantea Luciano Colavero (s.f.)

¿Cómo no ver, en el uso hecho por Wildt del hierro con el mármol, de las piedras coloreadas y del oro sobre el papel y en el metal, un precedente directo de los “Conceptos espaciales” de Fontana, en especial modo de aquellos exquisitamente más informales como las “Piedras” o los “Barrocos”? (p. 2)

Las obras realizadas por el joven artista entre el '28 y el '29 pueden inscribirse dentro de la tradición “clásica”, debido que algunas esculturas suelen ser consideradas como verdaderos ejercicios escolásticos: *“El Auriga”*, o la talla de un *“torso”*. La pulcritud de la superficie, la tensión del movimiento y la habilidad de modelar nos remite directamente a su enseñanza, aunque especialmente en el *“torso”*, ya se encontraba una tendencia que superaba el lenguaje de su maestro (Colavero, s.f.). En cuanto a la libre ejecución de las esculturas –buscando un estilo plástico más original – pero también por la tersura de las formas cóncavas y convexas, vinculado al artista Archipenko (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). Para entender aún más la relación establecida entre maestro y alumno, pudiendo éste último no sólo perfeccionar las técnicas escultóricas sino también

posicionarse en contra del activismo político y artístico del escultor milanés. Debemos primeramente acentuar la aproximación que ha tenido Adolfo Wildt con los artistas del Novecento, quienes tuvieron una especial participación en ambientes donde circulaban y se discutían ideologías políticas. Pero sobre todo lucharon por obtener el reconocimiento del partido político liderado por Mussolini. Probablemente este acontecimiento junto al estilo clásico que promovían los artistas novecentistas hayan sido las razones del distanciamiento entre Fontana y su maestro. Los párrafos que siguen a continuación son de gran importancia debido a que muestran las primeras diferencias y objetivos que presenta el grupo artístico de Lucio frente al de Wildt

La reacción contra el Novecento comenzó a fermentar en los años 30 en diversos grupos de artistas (...) el Grupo de los “6 de Turín” y los grupos de vanguardia abstractos y expresionistas de Milán en torno a la Galería del Milione, formado por Biroli, Sassu, Manzú, Lucio Fontana, (...) Era común en estos grupos su afirmación por la libertad en la creación artística, que para ellos era condición inseparable de la libertad moral y política. Por eso, la polémica contra el clasicismo novecentista, significaba también, oposición política al régimen imperante. Su queja iba asimismo contra el provincialismo en que caía el arte italiano debido a la intolerancia del fascismo. Ellos se interesaban en la cultura universal, (...) buscaban insertarse en las vanguardias europeas. La figura animadora y catalizadora de esos movimientos era Edoardo Persico. (Catálogo Lucio Fontana Profeta del espacio, 1999, p. 12)

Alrededor de los años ´30, se vincula con obras pertenecientes a las nuevas investigaciones plásticas que comenzaban a circular por Europa. Es precisamente en la galería del Milione donde se creó un ambiente propicio para exposiciones del arte cubista o sobre las nuevas búsquedas abstractas de Kandinsky. Junto con los jóvenes abstractos italianos que se encontraban en torno a dicha Galería, Lucio creó obras de índole geométricas-abstractas, pero su actitud de transgredir constantemente hizo que su arte oscilara entre la figuración y la abstracción. Bajo esta mixtura de distintas resoluciones gráficas y de recursos artísticos, consiguió uno de sus objetivos primordiales que estará presente en todos sus trabajos: *la síntesis de los elementos que posee la materia*. Son elementos que primeramente fueron influenciados por diversas tendencias o técnicas para

luego ser llevados a un lenguaje propio, como lo fue su escultura “*Uomonero*”. En esta obra de “ruptura”, considerada así por la mayoría de los críticos de arte, Lucio no solamente rompe con todas sus anteriores esculturas denominadas “clásicas”, sino que comienza de esta manera su trayectoria como artista de vanguardia. La flamante pieza escultórica era un yeso coloreado con alquitrán, de un metro y medio de altura, cuya masa solidificada en forma de hombre se imponía visualmente a pesar de su tamaño (Colavero, s.f.). Escribe Piero Torriano en 1932 sobre Fontana “Dotado de un instinto poco común, este escultor parece estar inclinado particularmente a la expresión del carácter humano, él solamente sabe cómo hacer que su esencial trazo (...) esté lleno de eficacia representativa” (Colavero, s.f., p. 3). Edoardo Persico, observa en esta escultura “el primer signo de liberación” respecto al clima del Novecento, debido a que si bien se observa la silueta de una figura humana, ésta no posee un naturalismo detallado propio de la figuración (Colavero, s.f.). Dando paso a una libertad de expresión, tanto en el uso de los materiales como en la manera de representarlo, haciendo que muchas veces las imágenes no queden bien definidas totalmente. Por lo tanto, las primeras señales de obras no-figurativas se observan en los relieves en terracota que realiza a partir de 1931, tanto “*Figura en la ventana*” y “*Figuras negras*” muestran que el artista logra la imagen a partir de una síntesis de trazos incisivos y con manchas de colores bastantes amplias. “*Figuras negras*” es una obra que no se la puede considerar completamente perteneciente a la pintura ni a la escultura, la combinación de ambas técnicas hacen entrever una silueta femenina y otra masculina, que están escalonadas una detrás de la otra (Hess, 2006). Estas particulares características que poseen sus trabajos al fusionar ambos extremos de las disciplinas artísticas, permiten al artista generar un total automatismo gráfico, que está presente en sus series de relieves en terracota policromadas.

En el verano del `36 Lucio comienza una nueva actividad plástica en Albisola Mare (Italia), precisamente en la fábrica Mazzotti de Tullio d'Albisola (seudónimo de Tullio Mazzotti) que fue un famoso lugar de encuentro para los artistas de vanguardia animados por este escultor y poeta futurista (Catálogo Lucio Fontana, 1972). Allí realiza una amplia producción en alto fuego con motivos que van desde las naturalezas muertas, pasando por representaciones de animales, fondos marinos hasta figuras femeninas. Estas obras como también las que ejecuta en 1937 en el taller de Sèvres (Francia) poseen

características particularmente muy notorias debido al color irreal de las figuras y lo que resultó ser más llamativo, fueron las exposiciones acuñadas al rol de escultor en cerámica (Colavero, s.f.). Sobre esta fusión de técnicas, es interesante remarcar dos acontecimientos que seguramente le generaron posicionarse fuertemente con su arte. Una de ellas fue cuando se defendió contra aquellos que reprochaban el carácter “artesano” de sus cerámicas, diciendo en un artículo de la revista italiana “Tempo” su opinión ante dicha crítica: “Soy escultor y no ceramista. Nunca hice un plato girándolo en el torno ni pinté un vaso”. Pero otro acontecimiento más destacable y alentador, fue cuando Filippo Tommaso Marinetti lo citó en su manifiesto “Ceramica e Aeroceramica” de 1938 (Hess, 2006). La producción artística realizada durante su estadía en Italia del `28 hasta el `39, no sólo fueron creadas para dar una respuesta acorde a sus inquietantes búsquedas plásticas o para permanecer dentro de determinados grupos artísticos, sino que varias de ellas fueron ideadas para concursar en el ámbito del arte oficial. La postura de Fontana frente al régimen fascista y al contexto angustiante que anticipaba la Segunda Guerra Mundial, se pueden apreciar tanto en las series de esculturas que conllevaron esta impronta, como así también cuando se vincula al grupo “Corrente”. Éste último se constituyó a partir de la iniciativa del pintor Ernesto Treccani, quien publicó el primer número de la revista “Vita Giovane”. Si bien era financiada por el fascismo luego se transformó en un espacio de oposición contra dicho sistema (Giunta, 1998). La política cultural del gobierno promocionaba constantemente la creación artística, mediante la organización de premios y encargos públicos. Cuyas temáticas y formas de representación quedaron impuestas por una estética propagandística del régimen. Esta finalidad se comprueba en el encargo para el “Salón de la Victoria”, que junto a los arquitectos G. Palanti, E. Persico, y el pintor M. Nizzoli realizaron en la VI Trienal de Milán de 1936. Se trataba de un espacio rodeado por columnas y por un grupo de figuras creadas por Lucio - entre ellas una Victoria de color blanco -, quien en su base llevaba una cita del dictador (Hess, 2006). No sabremos con precisión si verdaderamente estaba de acuerdo con los ideales fascistas de la época - si bien algunas de sus obras demuestran que fueron creadas para concursos oficiales - lo más próximo que se entiende sobre estos sucesos es que hayan sido ejecutadas solamente con una finalidad artística, por el mero hecho que en la mayoría de los espacios artísticos de renombre estaban atravesados por la política mussoliniana.

En 1940 regresa a la Argentina, cuando un año antes en Europa estalla la Segunda Guerra Mundial, y lleva consigo un comunicado de su padre para que participara en un importante concurso a realizarse en Rosario (Ghiloni, 1998). Durante esta última residencia en nuestro país, el artista desarrolló por un lado, una constante actividad creativa en el campo del arte por encargo y de convocatorias, y por otro lado tuvo un importante rol como docente. En su ciudad natal fue profesor en la Escuela de Artes Plásticas en 1942 y un año después en Buenos Aires trabajó en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” hasta 1946, año que también ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. Y por sobre todo perteneció a la Escuela Altamira, uno de sus deseados proyectos que ya visualizaba en 1935 (Hess, 2006). El concurso expresado por el padre de Lucio, seguramente se refería al segundo llamado para la construcción del Monumento a la Bandera, donde trabajó junto a los arquitectos rosarinos Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton presentando dos proyectos, el primero denominado “*Celeste y Blanco*” y el segundo “*Ágora*”. El último de los mencionados posee una mayor documentación, en cuanto a las anotaciones, planos arquitectónicos y dibujos, lo que hace pensar según Ghiloni que fue “el más estimado por los autores”. Además encontramos varias semejanzas estéticas entre estas esculturas y las que Lucio realizó para los concursos oficiales en Italia. Como en el caso de su obra escultórica “*La Victoria*” diseñada en 1940 para emplearse en el Monumento, era un bronce que debía tener una altura de diez metros, donde los mismos participantes la describían como una

Figura de mujer que toca su cabeza con un gorro frigio - por ser república el país (...) cuyo cuerpo está cubierto por ropas cuyos amplios pliegues aparecen como batidos permanentemente por el viento (...) En esta forma se ha querido representar, objetivar, (...) la imagen ideal de la bandera, en una figura plástica monumental cuyo ropaje flameante es la representación concreta de la expresión del símbolo que se quiere perpetuar. (Ghiloni, 1998, pp. 57-58)

Podemos observar como el ropaje que describen los participantes se relaciona con la postura y flameante vestimenta que poseía la escultura “*Vittoriadell`Aria*” creada en 1936 en ocasión a los concursos del gobierno italiano, donde Fontana recurre a sus trabajos

anteriores para tomarlos como referente. Permaneciendo en Rosario, realiza dos famosas obras que le permite quedar nuevamente galardonado dentro del ámbito artístico local. Por un lado, en 1942 con la colaboración del escultor Raúl Osvaldo Palacios, crea un altorrelieve de doce metros de altura denominado “*El Sembrador*”. Ubicado - hasta el día de hoy - en la Av. Belgrano paralelo al río Paraná, e insertado en una gran muralla de ladrillos rojos (que anteriormente cumplía la función de túnel donde pasó el primer embarque de trigo argentino). En el interior del mismo, se observa a modo de homenaje aquel hombre de campo que cultivó con sus manos la “Pampa gringa” (Ghiloni, 1998). Y por otra parte, realiza en el mismo año, “*Muchacho del Paraná*” una escultura de bronce adquirida por el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino. Para la escritora Martínez Sobrado esta obra en particular contiene importantes significaciones en su representación, sobre todo el constante cruce de tensión entre lo firmemente estático del cuerpo esculpido con la idea de acción y movimiento que éste manifiesta. Donde la figura rígida del muchacho solamente se dinamiza mediante un contraste continuo de opuestos: la posición firme de las piernas sobre el pedestal en situación de salto, los brazos levantados hacia delante pero demasiados tensos, las manos fuertemente apretadas para sujetar una presa que no parece ser escurridiza, y una simple actitud de asombro que transmite tanto la boca como los ojos abiertos (Martínez Sobrado, 1982).

En 1943 se traslada a Buenos Aires donde trabaja como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes, sin embargo al llegar a esta ciudad se relaciona con el pintor Emilio Pettoruti. Según este último le facilitó el camino en un ambiente artístico indiferente y hasta a veces hostil para Lucio. El relato que comenta sobre su encuentro es sumamente ilustrativo en cuanto a las condiciones imperantes en nuestro país y sobre su personalidad, al describir que

La Guerra Mundial, como antes la Guerra Civil española, trajo a nuestro territorio a muchos intelectuales y artistas (...) Los últimos en llegar fueron Domingo Candia y Lucio Fontana (...) tengo la impresión de haberle sido de utilidad, enseñándole a conocer un ambiente que desconocía por completo y ayudándolo a defenderse. Su primera sorpresa, como la mía, fue la de encontrarse con colegas poco acogedores que lo ignoraban como artista y se encargaban de demostrárselo. (...) se quejaba de

los artistas que viven, decía, criticándose en lugar de unirse para luchar por los intereses comunes que los gobiernos descuidan. Suponía que los artistas podían fundirse en una aspiración común y alcanzar con esa fusión una fuerza considerable como para pesar en la balanza política.(Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999, pp. 18-19)

Podría decirse que va a encontrar además de un ambiente poco fortuito para sus ideales artísticos entre pares, un espacio adecuado para definir su lugar político como artista. Teniendo en cuenta los importantes hechos que acontecieron con gran estupor en aquellos turbulentos años, cuando se produce el derrocamiento al gobierno del presidente Castillo provocado por el gobierno militar del '43 y donde el pueblo argentino se encontraba envuelto en continuas manifestaciones a favor de la democracia. Bajo este clima violento generado por los coroneles argentinos y por las terroríficas escenas que estaba viviendo Europa, va a desarrollar su arte activamente en contra de ello. Pero este posicionamiento político que adquirió, tiene como antecedente la ciudad de Rosario cuando en 1942 se une a la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. Un grupo heterogéneo tanto a nivel político como plástico, dentro del cual figuraban personalidades como Vanzo o aquellas provenientes de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos. Si algo amalgamaba a dichos integrantes era el objetivo de defender la libertad del hombre y la democracia ante un contexto político que tanto a nivel nacional como internacional, se había tornado emergente (Mouguelar, 2012). A su vez en Buenos Aires se encontraba con un clima cultural comparable al vivido en Italia alrededor de los años '30 y recientemente en su ciudad natal; donde su obra se verá como una respuesta “activa” ante las situaciones conflictivas de la época. Con una ciudadanía que proclamaba la vuelta al orden constitucional, también los artistas de Capital Federal estuvieron en contra de los gobiernos autoritarios. Dichos artistas juntocon Fontana, anunciaron que se abstendrían a enviar obras al Salón Nacional y organizaron un recinto alternativo en clara oposición a todo lo referente al oficialismo (Giunta, 1998). Bajo la palabra convocante “Libertad” fue la que amalgamó a estos artistas que estuvieron en el Salón Independiente de 1945. Lucio a modo de defender dicho principio decidió mostrar *“La mujer de Lot”*, una escultura de yeso basada en el relato bíblico, cuya lectura coincidía con la realidad circundante acerca del caos vivencial.

Cuenta la historia que la destrucción de Sodoma fue a causa de su alejamiento a la ley de Dios, pero también se la podría vincular con las desgarradoras imágenes que vivió Europa con lo que estaba sucediendo en Argentina. Mientras que la petrificación del cuerpo femenino fue producto de la desobediencia divina por mirar hacia atrás, como consecuencia de un pecado que podría proyectarse también a cualquier individuo contemporáneo (Mouguelar, 2012). Es por ello que para Mouguelar “en una época asignada por la violencia y la ausencia de valores, estas advertencias bíblicas cobran plena actualidad” (Mouguelar, 2012, p. 300). Así mismo, la posición tanto artística como ideológica de Fontana no debió ser cómoda

En ciudades como Rosario o Buenos Aires, con una intelectualidad que acogía a los exiliados de la República Española, y que quería demostrar ante la mirada internacional que estaba muy lejos de aquel estado que acogía nazis y criminales de guerra. Fontana, como el resto de los intelectuales y artistas, debía demostrar con pruebas dónde estaba alineado (...) Pero también hay que considerar que la experiencia de la guerra había dejado en todos, y también en él, profundas huellas. (Giunta, 1998, p. 101)

Es posible pensar que su adhesión entonces a dicho Salón no sólo partía de la posibilidad de alinearse con los grupos dominantes en el campo cultural sino también significó ubicarse en un espacio aparentemente distinto al que se había postulado en su juventud. Cuando había participado activamente junto con los intelectuales y artistas del grupo “Corrente”, pero sus posturas hacia el partido de Mussolini fueron cada vez más críticas, adoptando actitudes abiertamente antifascistas durante la Segunda Guerra Mundial (Mouguelar, 2012).

A partir de 1945 se va a vincular con algunos representantes del arte concreto, quienes trabajaban para definir programas estéticos que se oponían al arte oficial. Estos artistas se iniciaron con la aparición de la revista “Arturo”, que nucleaba a un gran número de personalidades, entre los más conocidos estaban: Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Carmelo Arden Quinn, Gyula Kosice. Dentro del mismo movimiento surgirán dos grupos: conformado por Madí y otro por la Asociación de Arte Concreto – Invención (Catálogo

Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). Dicha revista que se autodefinía como medio de difusión de artes abstractas, inauguró la aparición de un espacio de lucha plástica e ideológica. Estas ideas también estarán presentes en los párrafos del “Manifiesto Invencionista” publicado en 1946, cuando los artistas asumían que la realización de las obras formaba parte de un compromiso revolucionario. Pero además proclamaban que “la estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista”(Siracusano, 1999, p. 26). Este apartado es lo que resulta ser más llamativo, porque el Manifiesto Blanco también lo menciona de forma similar. Ciertos relatos de la época nos aproximan a los debates que surgieron entre los concretos y Lucio acerca de establecer un “nuevo arte” imbuido por la ciencia. Como también las investigaciones que determinados artistas (Kosice, Lozza) alcanzaron mediante la utilización de materiales no convencionales en sus obras. Primeramente hablaremos sobre las revistas y artículos que tuvieron al alcance los “Concretos” y su influencia con la tridimensionalidad del espacio. Para luego establecer las conexiones que hubo entre estos conceptos con Fontana, cuando permanecía en Buenos Aires. Dado a que se hablaba de la fascinación de los artistas del `40 ante el conocimiento de un mundo renovado a partir de las teorías de la relatividad, la física cuántica y las nuevas geometrías. No ha habido en toda la historia del arte argentino, como nos relata Gabriela Siracusano (1999)

Un encuentro más fecundo y más abiertamente explícito entre arte y ciencia que aquel que generaron los Concretos a partir de la imbricación y relación entre estos dos sistemas simbólicos de pensamiento y conocimiento. Ello no es casual si recordamos que tanto el advenimiento de las geometrías no euclidianas en el siglo pasado y los planteos (...) de la cuarta dimensión, como la nueva “revolución científica” producida por los postulados de la física cuántica y la teoría de la relatividad, acompañados por medios de difusión cada vez más expansivos, produjeron un quiebre epistémico en todo el campo intelectual (...) Lecturas como *La física, aventura del pensamiento*, de Einstein e Infeld, texto de divulgación publicado en la Argentina en 1939, resultaron moneda corriente en determinados ámbitos, [sobre] las ideas acerca de un espacio tetradimensional, (...) del

TertiumOrganum y la *Cuarta dimensión* de Ouspensky. Artistas, críticos y público consumieron estas producciones.(pp. 23-24)

No es de extrañar que Fontana también haya estado influenciado bajo estos escritos que circularon en los ambientes artísticos de la ciudad bonaerense (el Manifiesto Blanco es una clara evidencia de postulados científicos). Precisamente sabiendo que durante los debates en tertulias hechos por la Asociación de Arte Concreto – Invención se discutían ideas y lecturas de estos textos. Para ello tenemos que ahondar sobre lo que argumenta Raúl Lozza; cuando conoció a Lucio, de quien le resultó lógico, que quisiera presentar sus nuevas propuestas en este círculo de intelectuales. Pero la reacción de los jóvenes “concretistas” fue combativa, ya que encontraban en el artista rosarino incoherencias entre su fundamentación teórica y sus esculturas de corte figurativo.

Con Fontana había bastantes discusiones porque él decía “ahora no hay que hacer un cuadro, ahora hay que proyectar en las nubes las obras de arte”. Y yo le discutía, “bueno, no se trata de la técnica de la proyección, también puedes proyectar un caballo en las nubes, hay que ver qué se pinta, no como lo proyectas”. (Giunta, 1998, p. 113)

Dicho comentario permite comprender que ambos perseguían diferentes objetivos sobre una misma problemática, que establecía el arte en aquella época. Donde Lucio claramente hacía notar que su impronta de proyección de la obra estaba fuertemente arraigada a la utilización de materiales no convencionales (ya que el “hacer un cuadro” remite a la tradicional disciplina de la pintura de caballete). Mientras que Lozza hacía hincapié en el “qué se pinta” a lo que nos conlleva a pensar, que lo primordial en su búsqueda plástica ahondaba sobre la importancia de la idea, el concepto, la teoría como principio de la producción artística. Otra aproximación que podemos observar sobre los nuevos materiales “no convencionales” dentro del arte, fueron las famosas esculturas de neón que junto a un proyecto de arquitectura espacial suspendida en el aire, Gyula Kosice presenta para la primera exposición del grupo Madí en 1946 (Siracusano, 1999). Estos debates e investigaciones artísticas que hemos analizado hasta aquí, le servirán a Fontana no sólo

para definir sus proclamas artísticas en forma de manifiestos sino que también influirán en sus futuras creaciones que contendrán características de esta índole como lo fueron su *“Ambiente espacial con luz negra”* presentada en 1949 o su *“Arabesco de neón”* creado en 1951. En cuanto a lo referente de su actividad como profesor de escultura, en 1946 va a integrar el grupo que conforma la Escuela - Taller de Artes Plásticas “Altamira”. Denominada así por las célebres pinturas rupestres que fueron descubiertas en una cueva cerca de Santander, al norte de España (Hess, 2006). Dicha institución fue financiada por el editor Gonzalo Losada - un importante intelectual español exiliado - donde participaron profesores como Raúl Soldi, Emilio Pettoruti y Jorge Larco en la enseñanza de dibujo y pintura, Jorge Romero Brest en estética, Julio Payró en historia del arte, Enrique Romero Brest en anatomía artística y tanto Víctor Rebufo como Laerte Baldini en la disciplina de grabado. Altamira fue una institución privada que pretendió llevar a cabo el término “libre”, como una forma de promulgar lo nuevo en las artes plásticas, pero también como oposición a los métodos clásicos y tradicionales de la enseñanza oficial (Giunta, 1998). Además la escuela no sólo impartió los conocimientos de diversas disciplinas artísticas sino que también tuvo un importante rol de difusión cultural sobre las últimas tendencias artísticas. Lucio constantemente estimulaba a sus estudiantes, a que enviaran obras a los salones, diciendo “que era preciso enfrentarse al público”, tratándolos como pares. Sobre la confianza que generaba en sus alumnos, recuerda Edelstein

Éramos todos novatos y principiantes, sin embargo [nos alentaba] desde el comienzo a sentirnos como creadores. La mejor enseñanza fue sin duda, el permitirnos verlo trabajar a él en las obras que hacia surgir ante nuestros ojos y las animadas conversaciones en las cuales pudimos participar (...). (Giunta, 1999, p. 137)

De esta manera, aprendían sólo lo que el maestro decía sino también sus gestos y movimientos que generaba durante la creación de sus obras. Lo cual resultó ser una propuesta totalmente innovadora y liberadora frente a lo que tradicionalmente se hacía. Y es aquí, en Argentina, con sus reiteradas reuniones que compartía junto a sus alumnos, que surge la creación y lanzamiento del Manifiesto Blanco. Cuando regresa a Italia en 1947 su figura de artista empieza a estar asociada dentro de las últimas tendencias debido a que

funda el movimiento Espacialista y por estos años crea ambientaciones. Considerándolo como uno de los pioneros en este tipo de arte (a partir de la década del '60 serán llamadas "environments"). A su vez, realiza obras que pertenecen a una corriente artística: el Informalismo. Un tipo de arte que presuponía afirmarse nuevamente al valor vital para afrontar a un mundo de destrucción y muerte masiva que produjo la Segunda Guerra Mundial (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). Lo que verdaderamente importaba en este tipo de producción era la creación artística en su estado primario y sin control. Dejando de lado a la razón, donde las obras de arte en lugar de "decir o expresar algo", lo esencial estaba puesto en la vivencia con ellas. Sus famosos "Tagli" (tajos) o sus "Buchi" (agujeros) pertenecen dentro de la corriente gestual del informalismo. Estos dos grandes descubrimientos que hizo, tanto en agujerear como cortar la superficie de la tela (Hess, 2006), le permitieron transgredir materiales como el lienzo, el papel o láminas de acero, para generar un nuevo espacio, más allá de toda representación abstracta o figurativa. Es la impronta del gesto como acción que sintetiza tanto un hecho emocional como un estado anímico (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). En el período que abarca desde el '48 hasta el '68 sus series de obras adquieren una denominación particular al titularlas como "Concettispaziali" (Conceptos espaciales). Éstos al no poseer una descripción precisa, debido a su falta de imagen figurativa, presuponen ser intuiciones cósmicas, donde cada "concepto" es una nueva espacialidad indefinida. Para concebir este tipo de experimentación artística que alcanzó en sus obras más maduras Fontana debió conocer muy bien el manejo de la técnica y de las herramientas. Como explica Guido Ballo

El dominio más seguro de los medios expresivos, la seguridad de la técnica le permite una libertad que se convierte en conquista, cuya imaginación se concreta rápidamente (...) comprendía que cada novedad debía basarse sobre los nuevos medios, respondiendo a los diferentes climas sociales al que se vive: por eso usó la luz de neón, la luz de Wood, colores y esmaltes industriales; pero más aún es el nuevo medio utilizado para concebir la expresión, [como] carga gestual. (Catálogo Lucio Fontana, 1972, p. 14)

En realidad el artista estuvo fundamentalmente en contra de quedar complacido por un tecnicismo mecánico, el “nuevo medio” no se perpetuaba para él, por eso la libertad que poseía para fusionar o transgredir las técnicas le permitió superar los límites de los viejos géneros, tanto en la pintura y en la escultura (Catálogo Lucio Fontana, 1972). Desarrolla de esta manera, una nueva tipología en el arte que se asociaba más hacia una pintura-objeto, como fueron sus series de “Pietre” (Piedras) [Figura 9. Pág. 71] o hasta llegar a las “ambientaciones espaciales”. Hacia finales de la década del ´50, la variedad de los medios expresivos y de los materiales no convencionales se enriquecieron aún más, a causa de la libertad de su imaginación y de su incansable búsqueda de nuevas composiciones modernas. Creando cuadros de técnica mixta, cargados de materia pictórica, a modo de cúmulos de grumos junto con diversas perforaciones en la tela, con la finalidad de “romper” la superficie y crear así un nuevo espacio que conforman los gestos de su expresión. En varios momentos de la actividad inventiva de Lucio Fontana se puede visualizar que alcanzando el pleno dominio, ya sea tanto en el tratamiento de la materia o del manejo de las herramientas artísticas. De haber explorado y conquistado los efectos más imprevistos y sugestivos de la obra hasta su límite (Catálogo Lucio Fontana, 1980). Reduce su nuevo lenguaje a los medios más esenciales como necesidad de liberación, como una continua “tensión” de renovación plástica que está presente en cada uno de sus trabajos que realizó desde sus comienzos como escultor hasta su finalización en 1968 como artista consagrado mundialmente, falleciendo el 7 de septiembre en Varese.

2) ii) <<Manifiesto Blanco>> Pensamiento humanista y científicista.

A mediados de 1946 Lucio junto con sus alumnos (Giunta, 1998) discuten el *Manifiesto Blanco*. Redactado por él, pero escrito principalmente por Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve y Marcos Fridman, que también firman dicho documento junto a Pablo Arias (hermano de Bernardo), Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hasseny Jorge Roccamonte. En aquel momento se hallaba ante un conjunto de alternativas: por un lado como escultor, mayoritariamente creaba obras para que fueran adquiridas en el mercado local. A su vez, formaba parte de sus opciones los debates en torno a la abstracción dentro del contexto artístico de Buenos Aires, donde diferentes grupos buscaban establecer un “nuevo arte” a nivel nacional (Giunta, 1998). Este objetivo también estaba implícito en él, donde hubo intercambios de ideas e incluso rivalidades por los mismos, como lo sucedido con el Movimiento de Arte Concreto, cuyo líder Tomás Maldonado atestigua su estrecho contacto que tuvo con Lucio, al decir que

Representaba una tendencia más bien conservadora en el arte argentino. (...) A pesar de todo, seguía con gran interés y simpatía nuestro movimiento, y por nuestra parte nos sentíamos muy ligados a este artista, que antes había militado en las filas del abstraccionismo europeo (...) En 1946 y en tono de humor provocativo hizo publicar el “Manifiesto Blanco” (...) Este artículo fue escrito en el contexto de aquellas discusiones amistosas, para tomar posiciones sobre algunos planteamientos que me parecían demasiados veleidosos, e incluso superficiales, del “Manifiesto Blanco”. (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999, p. 23)

A caso estas consideraciones que describía Maldonado sobre Fontana y su propuesta de dicho manifiesto, resultaron ser ¿celos profesionales de un innovador hacia otro artista que renovó la plástica internacional? (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). O ¿simplemente fue un comentario que da cuenta que en dicho ambiente artístico, las ideas refutadas debían convertirse en manifiestos por la acelerada demanda que los artistas hacían para establecer las coordenadas de un “arte nuevo”? Las respuestas sobre estas preguntas

no las sabemos con certeza, lo que si podemos investigar con profundidad son las diversas finalidades que el Manifiesto Blanco postulaba y que ahondaba sobre las nuevas búsquedas plásticas. Como así también profundizaremos más adelante las similitudes establecidas con aquellas provenientes de los artistas concretos. Uno de los objetivos de dicho lanzamiento, era según cuenta Cazeneuve

Mostrarle a la gente que el arte no era sólo un retrato. Fuimos a ver a Sadosky, buscando cosas fantásticas, proyectar luces de colores en el espacio, una pintura-escultura en el espacio. También hicimos una experiencia en la calle, en Córdoba y Florida, una espiral excéntrica en el espacio, con caños y alambres. La idea de trabajar el espacio como materia era una vieja idea de Fontana, lo hacía cuando (...) quebraba con las manos la superficie de las formas. Esta era la idea más elemental del espacialismo. (Giunta, 1998, pp. 119 – 120)

Además Jorge Roccamonte que también participó como firmante del mismo, dirá más tarde sobre el escrito artístico, “no es sólo un mensaje estético, sino que expresa tal vez sin intención precisa, una necesidad de carácter social, es la voz de todo un país que precisa cambiar, revolucionar la propia economía, la propia mentalidad”(Arestizábal, 1998, p. 16). Este último comentario explica aún más el significado social y de índole marxista cuando dicho manifiesto dice “(...) 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”. Las ideas que surgían en el grupo estaban basadas en la búsqueda de un arte sin precedentes y universal. Estos jóvenes pretendían crear una escultura que perdurara en el tiempo y una pintura que no tuviera límites temporales (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). Del mismo modo, como argumenta Bernardo Arias, permite aproximarnos a los orígenes del arte espacial que estaba presente en las reuniones con el artista rosarino

Estudiábamos en primer año (...) estábamos cansados de copiar yesos con carbonilla y decidimos hacer algo para romper con la monotonía. (...) se nos ocurrió que, en lugar de pintar con los materiales tradicionales podíamos hacerlo con luces y lograr así un arte tetradimensional, espacial. Todos los profesores estaban en contra menos Fontana que nos defendía ante los demás y que aportaba cosas y nos

invitaba a su taller. [...] Llegamos a hacer efectos y proyecciones y hacer rebotar la luz con espejos. (Giunta, 1998, p. 121)

Si bien Fontanano fue un teórico o crítico de arte, en cuanto al desarrollo de su escritura, ni tampoco tenía una preparación sumamente filosófica. Simplemente fue un intelectual intuitivo en cuanto al entramar las premisas artísticas con criterios y concepciones provenientes de la filosofía. No obstante se puede visualizar que en sus expresiones poéticas o frases, se encuentran distintos conceptos filosóficos. Lo cual permite evidenciar que hubo previa lecturas de fuentes bibliográficas, provenientes del campo filosófico (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). Y es por ello, que el manifiesto entendido como una primera afirmación ideológica acerca del arte espacial, conlleva los resabios de estas posturas al fusionarlas con corrientes de pensamientos que se originan del existencialismo, del humanismo, al igual que del ámbito científico. Para ello abordaremos el texto completo para sacar conjeturas de donde provienen las proclamas que posee cada apartado.

Manifiesto Blanco (1946)

NOSOTROS CONTINUAMOS LA EVOLUCION DEL ARTE

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 las investigaciones hacia el descubrimiento de esa sustancia luminosa y maleable de los instrumentos que producirán sonidos, que permitan el desarrollo del arte tetradimensional.

Entreguemos a los experimentadores la documentación necesaria.

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

Todas las cosas surgen por necesidad y son de valor de 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 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 parte. Cada uno de ellas tuvo sus sistemas de ordenamiento independiente de las demás. Se conocieron y se 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 sus necesidades 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 atribuíarealidad. 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 de 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, alejados 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 música. Se necesita un arte mayor acorde a las exigencias del espíritu.

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 del 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 neoclasicismo, 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 EVOLUCION 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? (Shoenberg) o ¿una superación o correlación de “planos sonoros”? 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. Conscientes 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 presentándolo 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 AGOBIADAS 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 apariencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante. La estática del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estática 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 conocida 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 construcción de formas voluminosas en mutación mediante una sustancia plástica y movable. 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 sucesión de los fenómenos. Sus condiciones físicas y psíquicas están sujetas a la materia y a su evolución. Nos dirigimos a la materia y 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 amor 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, 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 subconciente, magnifico receptáculo donde se alojan todas las imágenes que percibe el entendimiento, adopta 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 de las nuevas condiciones de vida, se opera mediante esa función del subconciente. El subconciente modela 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 un 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 esa 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 Cazenueve – Marcos Fridman - Pablo Arias – Rodolfo Burgos – Enrique Benito – César Bernal – Luis Coll – Alfredo Hansen - Jorge Rocamonte. (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999, pp. 30 -35)

En dicho escrito, podemos encontrar entre los objetivos principales una clara postura en querer terminar con la distinción clásica de las disciplinas: pintura y escultura. Además de establecer premisas consideradas fundamentales para la creación de un nuevo arte con características que provienen de diferentes corrientes en cuanto a lo artístico y en lo filosófico:

CONCEPCIÓN DEL FUTURISMO: Al igual que este grupo, Fontana también enuncia en manifiestos su intención expresiva (Martínez Sobrado, 1982). Por lo tanto, hay una admiración por los escritos futuristas a través de los conceptos de “velocidad”, como también temáticas ligadas al movimiento, lo dinámico, entre otras cuestiones más. Para ello debemos buscar los paralelismos existentes que hay entre ambos pensamientos:

Futurismo: “Creamos la nueva estética de la velocidad, hemos casi destruido la concepción del espacio y disminuido singularmente la concepción del tiempo” (Marinetti,

2012, p. 56). “No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad”(Marinetti, 2012, p. 71).**Manifiesto Blanco:** “La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas”.

Futurismo: sobre el pensamiento del hombre: “(...) debemos abolirlo de la literatura y finalmente sustituirlo por la materia, (...) se debe captar la esencia a golpes de intuición (...)”. “(...) Sustituir la psicología del hombre, ya agotada, por la obsesión lírica de la materia. (...) No se trata de describir los dramas de la materia humanizada”. (Marinetti, 2012, p. 88). **Manifiesto Blanco:** “No representamos al hombre, ni a los demás animales, ni a las otras formas. (...) sus condiciones físicas y psíquicas están sujetas a la materia y a su evolución. Nos dirigimos a la materia y su evolución, fuentes generatrices de la existencia. (...)”.

Futurismo: “El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. De este modo el cine futurista colaborará a la renovación general (...) El cinematógrafo, siendo especialmente visual, viene a realizar la misma evolución que la pintura: apartarse de la realidad, de la fotografía (...) hacer de él, el instrumento ideal de un nuevo arte, inmensamente más vasto y más ágil que todos los demás. Estamos convencidos de que sólo a través de él se podrá alcanzar aquella poliexpresividad hacia la que tienden todas las más modernas investigaciones artísticas.”. (Marinetti, 2012, pp. 101 – 102). **Manifiesto Blanco:** “Se determinará así la necesidad de nuevos materiales técnicos que permiten llegar al objeto buscado. Esta circunstancia unida al desarrollo de la mecánica ha producido el cine, y su tiempo es un testimonio más sobre la orientación tomada por el espíritu hacia lo dinámico”.

Futurismo: “La danza ha extraído siempre de la vida sus ritmos y sus formas. Los asombros y los sobresaltos que agitaron a la humanidad naciente frente al incomprensible e intrincadísimo universo, se reencuentran en las primeras danzas que, naturalmente, debían ser danzas sagradas”. (Marinetti, 2012, p. 107).**Manifiesto Blanco:** “Tomamos como principio las primeras experiencias artísticas (...) 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 (...) debieron danzar hasta la embriaguez. Todo fue sensación en los hombres primitivos”.

Futurismo: “Nuestro creciente anhelo de verdad no puede satisfacerse con la forma y el color tal como ellos fueron concebidos hasta hoy. El gesto, la actitud que nosotros queremos reproducir sobre el lienzo no será un instante fijo del dinamismo universal. Será sencillamente la propia sensación dinámica”. (Marinetti, 2012, pp. 115-116) **Manifiesto Blanco:** “(...) en la pintura se suprime progresivamente los elementos que no permiten la impresión de dinamismo. (...) 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. (...) La noción de lo rápido es constante en la vida del hombre. La era artística de los colores y las formas paralíticas toca su fin”.

Futurismo: “En efecto todo cambia, todo corre, todo se transforma vertiginosamente. Un perfil no está nunca inmóvil delante de nosotros: aparece desaparece sin cesar” (Marinetti, 2012, p. 116). **Manifiesto Blanco:** “El hombre (...) se torna 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, que le impone un dinamismo constante (...)”.

Futurismo: “(...) la corriente vivificadora de la ciencia liberará pronto la pintura de la tradición académica. (...) La ciencia victoriosa de nuestros días ha renegado de su pasado, por responder mejor a las necesidades de nuestro tiempo; queremos que el arte, renegado de su pasado, pueda al fin responder a las necesidades intelectuales que nos inquietan”. (Marinetti, 2012, p. 117). **Manifiesto Blanco:** “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 (...) instrumentos que producirán sonidos, que permitan el desarrollo del arte tetradimensional”.

CONCEPCIÓN SURREALISTA: en tanto que se valoriza lo irracional, aquel estado inconsciente como fundamento que crea la realidad (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999): “El subconciente 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. (...) El subconciente modela al individuo, lo integra y lo transforma. (...) 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”. Y a su vez el texto expone una premisa basándose en postulados que provienen de las teorías del INCONCIENTE COLECTIVO: (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999) “La herencia histórica recibida de los estudios anteriores de la civilización y la adaptación a las nuevas condiciones de la vida, se opera mediante esa función del subconciente”.

CONCEPCIÓN VITALISTA: en cuanto al vínculo entre arte y hombre, por lo tanto el arte es considerado una necesidad vital (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999): “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”. A través de estos postulados encontramos una reminiscencia a la CONCEPCIÓN BERGSONIANA: sobre el “élan vital” (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999) (impulso vital que permite al hombre superarse mediante la experiencia total de la vida). El filósofo posiciona a la *Intuición* como aquel impulso vital, cuyo mecanismo es generado desde adentro hacia afuera, donde la fuerza interior permite que las cosas se desarrollen constantemente (Bergson, 1972). Por lo tanto en el manifiesto se encuentran premisas provenientes de este pensamiento, al proclamar que: “Nos dirigimos a la materia y a su evolución, recursos generadores de la existencia. Tomamos la energía propia de la materia, su necesidad de ser y de desarrollarse, pedimos un arte liberado de todos los artificios estéticos (...)”.

CONCEPCIÓN POSITIVISTA: algunas proposiciones aparentan tener rasgos del pensamiento “Evolucionista” (Martínez Sobrado, 1982) tales como lo demuestra las siguientes premisas del manifiesto: “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. (...) El descubrimiento de nuevas fuerzas físicas, el dominio sobre la materia y el espacio impone 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”.

CRÍTICA A LA CONCEPCIÓN DEL IDEALISMO: (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999) debido a que esta corriente del pensamiento pretendía explicar en su época, por medio de la razón la existencia de la realidad del hombre y por lo tanto intelectualizaba todas las cosas: “El idealismo se practicó cuando la existencia no pudo ser explicada de un modo concreto. (...) 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. (...) 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”.

Como hemos visto en todo este recorrido sobre las características generales de dicho manifiesto, podemos resumirlo de la siguiente forma, cuyo subtítulo del texto, “*nosotros continuamos la evolución del arte*” exclamaba una necesidad de ruptura con todo lo referente a la tradición artística, sobre todo, la representación del espacio perspectivo que el renacimiento instaló. Donde el nuevo arte se deberá basar en el desarrollo del movimiento en el espacio, con la mixtura de diferentes técnicas. Si bien el dinamismo fue una problemática clave en las teorías futuristas, Fontana pretendió potenciarlo aún más, mediante la fusión de la materia, el color y el sonido en movimiento. Generando de esta manera una fuerte concepción y realización de la obra “total o monumental”, visible en las primeras instalaciones/ambientaciones espaciales.

Durante este período en Argentina Fontana desarrolló importantes posturas ideológicas en lo referente a sus producciones artísticas, pudiendo acercarse a las

problemáticas que el arte demandaba tanto en los nuevos materiales (luz de neón) como también las temáticas sobre los hallazgos de la ciencia: la desintegración total de la materia. Todas las manifestaciones escritas y publicadas en 1946, sean el Manifiesto Blanco, el Madí, y el Invencionista, tenían en común el sentido inaugural con un fuerte compromiso ante los descubrimientos que la ciencia podría alcanzar. Además este aluvión de referencias hacia lo científico con planteos estéticos, fueron constantes en los discursos poéticos de esta época (Siracusano, 1999). Y por último, Lucio junto a sus alumnos construyeron las premisas de un nuevo arte basado en la síntesis de los elementos que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Un arte, como lo hemos mencionado anteriormente, radicalmente original que tendrá oportunidad de ser realizado con el movimiento espacialista en Milán.

2) iii) Fundamentos sobre <<Spazialismo>>en Italia.

En abril de 1947 decide volver a Italia, allí se encontró con un ámbito de jóvenes milaneses que fueron receptivos a sus ideas, dando comienzo al Movimiento Espacialista. Con quienes lanza varios manifiestos y exponen conjuntamente en diversas galerías tanto nacionales como internacionales. Para conformar el grupo, invitó a escritores, artistas y arquitectos con objetivo de iniciar un intercambio de ideas y debates. Una característica particular de esta agrupación era la heterogeneidad de profesiones que poseían los integrantes del mismo, tales como el crítico Kaisserlian, el filósofo Joppolo y la escritora Milani, entre otros intelectuales más (Catálogo Lucio Fontana, 1986). El Movimiento Espacialista le permitió a Fontana un desarrollo más preciso en el concepto de espacio, lo que terminó convirtiéndolo como centro de interés en sus esculturas, pinturas, cerámicas y ambientaciones (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). A su vez estas obras fueron nombradas genéricamente como “Conceptos Espaciales”. El historiador de arte Giacomo Lista consideró que el término “Concetto Spaziale” se remontaba al artista futurista Luigi Colombo, quien empleó esta denominación en uno de sus cuadros titulado “Aeropittura” (pintura aérea) (Hess, 2006). El logro más admirado - según Lucio - fue intervenir directamente el espacio mediante perforaciones y cortes en las superficies pintadas. Permitiéndole relacionar e intervenir tanto el frente como el atrás de la tela, consiguiendo romper con los códigos habituales de lectura frontal y bidimensional del plano. Un arte con impronta que “va más allá” de lo presentado en el espacio real.

Para continuar hablando sobre los fundamentos del Espacialismo debemos tener en cuenta la situación social e histórica de aquellos años. La Segunda Guerra Mundial significó para la cultura europea y a sus intelectuales, una catástrofe todavía peor que la acontecida entre los años de 1914 a 1918. La diferencia desde el punto de vista artístico se evidencia con el accionar del artista, que a finales de la Primera Guerra aún podía con su vanguardismo oponerse a los valores culturales del pasado. Pero a partir de 1945 esto ya no

será posible, por el sólo hecho de plantearse si valía la pena escribir, pintar o crear frente a la nefasta situación con que se atravesaba la realidad. Pensar si verdaderamente el arte y la literatura podían estar dentro de esa misma cultura que desató lo peor de su racionalidad. Donde los intelectuales se dieron cuenta que fue mediante el perfecto uso de la razón con que se llevó a cabo las atrocidades más aberrantes que vivió gran parte de la humanidad. Este clima que a nivel mundial se lo sentía sumamente angustioso es lo que se percibía tanto en la filosofía existencialista de Sartre como en el arte de posguerra (Cirlot, 1994). Tal como describe la autora Lourdes Cirlot (1994) enfatizando el desenvolvimiento del arte frente a la realidad

La pintura reflejó de modo mucho más palpable este clima exasperante a través del Informalismo (...) rompiendo con toda la estructura preconcebida y racional, esta pintura fue en sí misma, una traducción del caos y de las zozobras de posguerra, aunque al mismo tiempo (...) constituyó una respuesta creativa al nihilismo imperante. (p. 413)

O bien como dice Zdenek Felix acerca de lo que constituyó el informalismo para la creación de todo artista perteneciente a aquella época y el objetivo sumamente catártico de este tipo de obras

Establecer una relación directa entre el sujeto (entre el yo del artista, con sus anhelos, sus deseos, sus sueños, y su fantasía) y el objeto (el resultado material, es decir el cuadro, el dibujo, etc.) puesto que el uso del cuerpo al pintar, el movimiento de la mano en el tratamiento del pincel (...) satisface el deseo espontáneo de ejecutar de inmediato (...) pudiendo así servir como portador de las sensaciones del artista. (Honnef, 1993, p. 93)

El Espacialismo como modalidad dentro del arte informalista, tiene dos vías o formas de representación. Por un lado, tanto los Buchi y Tagli[Figura 7. Pág. 70 y Figura 23. Pág. 74] que crea Fontana, entrarían dentro de la corriente “gestual” del informalismo. Debido que las perforaciones y los tajos tenían como finalidad intervenir directamente la materia real, con una fuerte impronta del gesto sobre las superficies. Una acción violenta e irracional utilizada como medio de expresión pura (Martínez Sobrado, 1982). Sus búsquedas artísticas

durante estos años estuvieron fundadas sobre la noción del espacio “exterior” e “interior” del hombre. De igual modo que la relación producida entre el hombre con el espacio y el tiempo (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). Pero también encontramos que estas obras pertenecen al Informalismo “matérico”, [Figura 14. Pág. 72 y Figura 20. Pág. 73] en cuanto que el artista introduce en el lienzo elementos extra-artísticos como piedras, arena, vidrios de colores, etc. Creando de esta manera paisajes con relieves que remiten a lo desconocido o cósmico, anticipándose proféticamente de este modo a los futuros viajes espaciales (Martínez Sobrado, 1982). El conjunto de la obra pictórica espacialista de Fontana, evoca constantemente un espacio-tiempo informalista, que se opone a cualquier sistema ilusorio representacional de la figuración. Como así también de todo aquello que aluda a un proceso racional dentro de su arte. De este modo consiguió introducir a través de las perforaciones, laceraciones, orificios y tajos, la tercera dimensión real en el soporte. Con el objetivo puesto hacia un espacio que representase el infinito imaginario del artista.

3) *Escritos y postulaciones ideológicas del artista Lucio Fontana.*

i) Cartas - Conversaciones: la importancia de la palabra.

En el presente capítulo citaremos varios fragmentos de manuscritos y entrevistas que ha realizado durante toda su vida. Considerando particularmente estas dos formas expresivas como fuentes originarias de sus pensamientos artísticos. Tanto lo escrito como lo verbal le permitió catalizar e inmortalizar sus pasiones, emociones, angustias o distintos momentos íntimos que durante el proceso creativo normalmente no se registraban y pasaban desapercibido. Donde la argumentación de un hecho, expande y profundiza ciertas posturas o pensamientos personales. Este artífice fue poseedor de un carácter vital en el acto narrativo al igual que en sus discursos. Y, lo más característico que tuvo fueron sus dos nacionalidades, que en varias ocasiones alternaba tanto en sus cartas como en sus conversaciones palabras en italiano y en castellano. Lucio era polémico y dramático en la descripción de sus relatos, exagerándolos en la mayoría de los casos, pero siempre en los discursos priorizaba su postura frente al arte (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999).

Antes de comenzar a desarrollar sus escritos y diálogos, es necesario considerar lo que significa verdaderamente el hecho narrativo para todo ser humano. Donde no solamente se plantea la descripción detallada de un acontecimiento común o fenomenal, sino lo que verdaderamente representa describir un estado emocional. Es a través de este hecho que el hombre se vuelve “a sí mismo”, porque se construye en un otro y con el otro, de quien éste último es testigo de sus palabras. El hombre es, sobre todo, parlante, un ser que se expresa mediante su experiencia. Cuando hablamos o escribimos, continuamos sentidos pasados. Una palabra pasada recomienda otras y éstas ameritan ser anhelos. Incluso encontramos nuestro pensamiento “en o tras” la palabra declarada, es por ello que la palabra dicha en ocasiones nos delata. No hay pensamiento sin palabra, ni hecho sin palabra (Candelero, s.f.). La lengua a la que a uno se le asigna por azar, lo que nos viene dado por antonomasia,

no sólo es privada y común, sino que por anterioridad nos constituye como tal. Según y dependiendo de cuál sea nuestra lengua asignada pensamos (con nosotros mismos y con los demás). Permitiéndonos dialogar con una lengua común, dialogar es estar con un otro, sin ese ser, no hay comunicación posible. Las palabras del hombre, por ser primeramente sentidas, permiten a un otro conocerlo, porque el lenguaje por anterioridad los constituye a ambos.

Las cartas y las conversaciones que el artista espacialista establece para un determinado “otro”, delata con su lenguaje el verdadero sentido pasado y vivido por él. Visualizamos que sus palabras son lo constituyente al pensamiento-sentido de “sí mismo”, este pensamiento no le pertenece con exclusividad a Fontana ni a nosotros como lectores o testigos, sino que nos constituye mutuamente. Nos constituimos porque somos atravesados por una lengua común que describe el hecho existencial del momento y en las cuales vivenciamos imaginariamente los acontecimientos pasados, sentidos por quien comunica. La importancia de estos hechos narrados tanto en la escritura como la descripción verbal, toman al instante de ser leídos o escuchados la presencia física de un recuerdo pasado. Como así también amplían la información que tenemos sobre su obra o pensamiento. Fontana cuando se expresa tanto en lo escrito como en lo oral, anticipa ciertas frases que luego estarán implícitos en los manifiestos. De forma similar ocurre con sus creaciones, debido a que pone en palabras las sensaciones que le produjeron mientras realizaba las obras.

Los primeros indicios que expresa sobre su inclinación en el arte los podemos encontrar cuando argumenta su actividad como escultor, estando en 1924 en su ciudad natal. Y es allí donde incursiona este oficio, dejando sin titubeos su trabajo anterior para dedicarse exclusivamente a ello:

Un buen día decidí convertirme en comerciante y abrí un negocio de mármoles que hacia venir de Carrara (...) si hubiese seguido a esta hora sería millonario. En cambio se me dió por comenzar a pensar en la escultura. (...) Había un escultor argentino que se juzgaba imbatible en la ejecución de los retratos que le encomendaban las familias de las personas difuntas. Un día me fastidié y le dije: “Te mostraré que soy más hábil que tú”, y tan pronto (...) obtuve una mascarilla

mortuoria; en seguida la rellené un poco, le abrí los ojos y el retrato quedó parecidísimo. Todos quedaron deslumbrados y las órdenes se multiplicaron. Fue así que a los 30 años dejé la Argentina y el comercio para inscribirme en los cursos de la Academia Brera en Milán. Debo precisarle algo: que yo conozco el oficio de escultor y muy bien; entre otras cosas fui discípulo de (...) Adolfo Wildt. Esto para taparle la boca a los que sostienen que hago agujeros porque no sé esculpir ni dibujar. (Ghiloni, 1998, p. 32)

Cuando decide profundizar sus estudios escultóricos en Italia, su activa presencia va a desarrollarse tanto en concursos nacionales como internacionales. Pero a pesar de no estar viviendo económicamente del arte que crea, su continua dedicación fue notoria y duradera, tal como lo describe en una carta enviada a su padre en 1937, comentándole: “que su pasión por el arte era tan intensa y sincera que no daba respiro, y que por ello aceptaba con alegría las privaciones y la vida dura”(Catálogo Lucio Fontana profeta del Espacio, 1999, p. 8)

No todas las entrevistas que tuvo le fueron gratificantes en cuanto a la exaltación de artista involucrado dentro de la vanguardia. Sino que hubo otras en las que se hicieron interrogantes acerca del compromiso artístico por el arte argentino, estas cuestiones se pueden visualizar en el reportaje transcripto por León Pagano alrededor de 1940:

Vuelto Fontana al país, después de una ausencia victoriosa, halló como bienvenida, una interpelación punzante: ¿Qué hizo Ud. por nuestro arte? La esquivez le descubrió una realidad amarga entre todas: La de hallarse en su tierra natal como un desterrado -No fui un desdeñoso- me dice. Traté de vincularme más estrechamente a lo nuestro, mientras permanecí fuera de la Patria. No lo conseguí, o mejor, no me lo permitieron. Desde Milán envié al Salón Nacional un desnudo de niña (XIX Salón Nacional de Buenos Aires de 1929). El jurado lo rechazó. Mandé esa misma obra a la Exposición Internacional de Barcelona, y allí la premiaron. Hice una nueva tentativa, con igual resultado negativo. ¿Para qué insistir entonces? Y tras una pausa, como si contestara a la interrogación hostil, repite: ¿Qué hice yo por nuestro arte? Y sonrío.(Ghiloni, 1998, pp. 81-82)

Durante los años de su residencia en Argentina desde el `39 al `46, como hemos visto en páginas anteriores, establece una estrecha y a su vez extraña relación con los artistas concretistas. Cuyas propuestas estéticas, en particular la deGiulaKosice, se vieron reflejadas con la creación de la obra espacial, puntualmente, a las ambientaciones espaciales:

Caro Kosice: He recibido tu revista Arte Madí, muy linda y puedes ser orgulloso que aquí en Europa no hay una revista tan interesante y moderna (...) Hace varios días te he mandado unas fotos de algunas obras mías realizadas en la IX Trienal Internacional de Arte Decorativo de Milán, son conceptos Espaciales. Como vez (*) el Arte Espacial ha entrado quasi (*) en forma oficial en esta trienal y esto ha sido para mí un gran placer moral. El ingreso y escalón de honor están decorados con mi guerra demente. Conceptos Espaciales. Movimiento nacido en B. Aires con tu manifiesto de el (*) 1946. Vos sabés la estima que te tengo, sigo con admiración vuestra evolución (...) El arte es una manifestación de la inteligencia de el (*) hombre para esparcirla, el hombre ha usado técnicas y medios de sutimepo, *** y expresiones de su época. (...) Arte revolucionario, ny valor ny piedra (*), sino movimiento y luz y espacio; (...) Yo siento no poderlo expresar en castellano pero yo espero que algo puedas comprender de lo que yo quiero conseguir. De todos modos, aquí en Italia si bien la lucha es dura en todos los sentidos, hasta ahora he tenido también satisfacciones y como vez (*) puedo realizar algo de mis aspiraciones. Bueno, querido Kosice, escribime pronto (...) Recuerdo a los amigos, un abrazo para vos. Tu Fontana.¹(Publicación digital Ramona, 2004, www.ramona.org.ar)

En otros escritos que realiza en los mismos años podemos encontrar como utiliza reiteradamente este medio de comunicación que le sirve para ampliar y esclarecer sus propuestas artísticas creadas en Italia, tales casos se encuentra en los “Borradores de cartas a Giampiero Gianni” redactados en 1949:

112/08/2004. Página 6/ Carta Histórica, “Decorados con mi guerra demente”, Histórica epístola de Lucio Fontana a Kosice, por primera vez reproducida en su versión completa, por Lucio Fontana, Milán 1 de junio de 1947, en www.ramona.org.ar, revista de artes visuales. pp. 1-2. Referencias del texto, (***) significa que en el texto original la palabra es ilegible, mientras que (*) hace referencia a la ortografía mantenida originalmente.

El dejarme ir de Buenos Aires, para ganar todos los absolutos primeros premios de esa nación, la cercanía continua con los jóvenes alumnos, el instinto de creador (me hacían) aceptar como lógicas todas las polémicas, me sugerían que el arte es siempre arte cualquiera que sea el medio, pero el medio puede hacer evolucionar al arte. A partir de este momento tengo cada vez más en mí, el convencimiento de que el arte había concluido una era, de la cual debíamos salirnos a través de nuevas experiencias que evadían por completo el problema de la pintura-escultura, y usar así todas las técnicas modernas, o sea, el neón, televisión, radar, era espacial, arte espacial, (...) el arte como las fuentes creativas del hombre. El “ambiente espacial” (...) tengo la sensación de haber pensado y hecho algo superior a la inteligencia (...).Albisola, 2 noviembre de 1949. (Catálogo Lucio Fontana, 1986, p. 102)

Fontana le argumenta a uno de sus biógrafos italianos Giovanni Joppolo acerca de su experiencia y sensación que le produjo la creación del ambiente espacial. Sin embargo habrá que recordar que el artista ha pasado por diversos tipos de “incomprensión” dentro del medio artístico. Particularmente por ciertos críticos norteamericanos que fueron contemporáneos a él, y que no quisieron entender sus obras, hasta llegar al extremo de negar la importancia del Espacialismo:

Hay que tener la idea y decir: el ambiente es el signo del vacío, el final de las galerías con el cuadro colgado (...) la gran escultura para vender; es el arte que entra en una dimensión social, general, es un concepto ya no una obra de arte en venta. Y uno se pregunta ¿cómo puedo representar esto?... Se toman los elementos de la época que te da la técnica. La luz con el color fluorescente otorga ese sentido del vacío, un sentido y una materia completamente nueva para el público (...) En esa época había tubos de neón... Y entonces adopté el neón... ¿Y adónde se sitúa la técnica? ¿Trabajar el neón? Difícilmente un artista puede trabajarlo... Es entonces cuando interviene la cooperación de los artesanos, (...) Tomar el ambiente espacial me acuerdo de las reacciones. En el '49 se reían todos y, quince días después, estaba todo olvidado (...) no insistí porque no tenía los medios: la luz de neón. (...) Hacemos el ambiente espacial y ni siquiera se habla de mí, porque ahora parece que son algunos críticos lo que inventan todo (...) Y tienen miedo de nombrarme

porque si me nombran, entiende, alguien podría decir: no, no, Fontana hizo esto antes. (...)Y no aceptará nunca que haya hecho neones veinte años antes que ellos. (Laudanno, 2001, p. 6)

3) ii) << Manifiestos Espacialistas>>.

Toda la obra espacialista va estar situada bajo la impronta de una actividad tanto teórica como práctica. Un continuo entramado entre el pensamiento y la manualidad, el intelecto y el cuerpo físico, dejando entrever indudablemente la plasticidad del gesto en cada una de sus creaciones (Catálogo Lucio Fontana, 1980). Sus series de obras conllevan diversos razonamientos con que el artista mostraba la idea a tratar, porque cada instante de su creación estaba instintivamente calculado, meditado. La importancia que tuvieron los programas estéticos tanto para Fontana como para los espacialistas, es que les permitió fundamentar todo tipo de creación que realicen. Este movimiento artístico tuvo la particularidad de ir actualizando sus proclamas en conjunto, prácticamente cada un año y adosando nuevos intelectuales en el mismo. Parte de este proceso teórico es mérito de Lucio, ya que al regresar a Italia, no pretendió posicionarse como un artista dogmático y consagrado por el hecho de haber creado el Manifiesto Blanco (Catálogo Lucio Fontana, 1986). Sino todo lo contrario, ampliar sus refutaciones artísticas junto con aquellas personalidades que estuvieron dentro del Espacialismo. A continuación presentaremos algunos de los manifiestos Espacialistas, los cuales fueron seleccionados por tener en su estructura narrativa un pensamiento que está orientado hacia el ámbito de lo filosófico.

Primer Manifiesto del Espacialismo (1947)

Firmado por Lucio Fontana, G. Kaiserlian, B. Joppolo, M. Milani. En Milán en el mes de mayo.

El arte es eterno, pero no puede ser inmortal. Es eterno en cuanto a su gesto, como cualquier otro gesto acabado, no puede no seguir permaneciendo en el espíritu del hombre como raza perpetuada. Así, el paganismo, el cristianismo y todo lo que ha permanecido al

espíritu, son gestos acabados y eternos que permanecen y permanecerán siempre en el espíritu del hombre. Pero el ser eterno no significa para nada que sea inmortal. Más aún, el arte nunca es inmortal. Podrá vivir un año o milenios, pero siempre llegará la hora de su destrucción material. Permanecerá eterno como el gesto, pero morirá como materia. Ahora bien nosotros hemos llegado a la conclusión que hasta hoy los artistas, concientes o inconcientes, siempre han confundido los términos de eternidad y de inmortalidad, buscando por lo tanto en cada arte la materia más adecuada para hacerla perdurar más largamente; es decir que fueron víctimas consientes o inconscientes de la materia, hicieron decaer el gesto puro y eterno en el gesto duradero con la esperanza imposible de la inmortalidad. Nosotros pensamos desligar el arte de la materia. Y no nos interesa que un gesto, acabado viva un instante o un milenio, porque estamos profundamente convencidos de que, una vez llevado a cabo, el gesto es eterno. Hoy el espíritu humano tiende, en una realidad trascendente, a trascender lo particular para llegar a lo Unido, a lo Universal, a través de un acto del espíritu desligado de cualquier materia. Nos negamos a pensar que ciencia y arte sean dos hechos distintos, es decir que los gestos realizados por una de las dos actividades puedan no pertenecer también a la otra. Los artistas anticipan gestos científicos, los gestos científicos provocan siempre gestos artísticos. Ni la radio, ni la televisión pueden desprenderse del espíritu del hombre sin una urgencia que de la ciencia va al arte. Es imposible que el hombre desde la tela, el bronce, el yeso, la plastilina, no pase a la pura imagen aérea, universal, suspendida, como fue imposible que del grafito no pasase a la tela, al bronce, al yeso, a la plastilina, sin negar para nada la validez eterna de las imágenes ya detenidas en las exigencias del pasado. Estamos convencidos de que, después de este hecho, nada del pasado será destruido, ni medios ni fines; estamos convencidos de que estos materiales, tras este hecho, serán tratados y mirados con otras manos y otros ojos, y estarán llenos de una sensibilidad más afinada. (Catálogo Lucio Fontana, 1986, p. 96)

Es interesante leer en el primer programa espacialista el siguiente párrafo de índole filosófico: “El arte es eterno, pero no puede ser inmortal (...) Permanecerá eterno como gesto, pero morirá como material (...) Nosotros pensamos desligar el arte de la materia (...) una vez llevado a cabo, el gesto es eterno”. Y más adelante agregan: “Hoy el espíritu humano tiende (...) a trascender lo particular para llegar (...) a lo Universal, a través de un

acto del espíritu desligado de cualquier materia.” Sobre este apartado encontramos dos posturas antagónicas en lo referente a la existencia de la obra de arte. En una primera instancia se declara una especie de “fatalismo inicial”, debido a que la obra como materia, no es inmortal sino que es destruida por el transcurso del tiempo. Pero así mismo a esta aclaración le sucede un “fuerte optimismo”, mediante el acceso a los instrumentos avanzados de una civilización que toma forma a partir de la utilización de la técnica. Ésta última es comprendida como el gesto eterno (Catálogo Lucio Fontana, 1986). Lucio pone en práctica las premisas que postulaban los dos primeros manifiestos espaciales recién a finales de 1947 y sobre todo al año siguiente. Sus primeras obras estarán ejecutadas por disciplinas más tradicionales como lo fueron las esculturas de cerámicas o de yeso coloreado, pero resueltas bajo una innovadora impronta conceptual como lo fue su escultura de terracota cúbica “*Cerámica espacial*”.

Segundo Manifiesto del Espacialismo (1948)

La obra de arte es destruida por el tiempo. Luego, cuando en la hoguera final del universo, también el tiempo y el espacio no existirán más, no quedará memoria de los momentos elaborados por el hombre, aunque se perderá no solamente un cabello de su frente. Pero no intentamos abolir el arte del pasado o detener la vida: queremos que el cuadro salga de su marco y la escultura de su campana de vidrio. Una expresión del arte aérea, donde un minuto es como si durara un milenio, una eternidad.

Con los recursos de la técnica moderna haremos aparecer en el cielo:

Formas artificiales,

arcoíris de maravilla,

luminosos carteles escritos.

Transmitiremos, por radiotelevisión, expresiones artísticas de un nuevo tipo.

Si, en los comienzos, encerrado en sus torres, el artista se representó así mismo y a su asombro, y vio el paisaje a través de los cristales, y luego descendió de los castillos en la ciudad, derribando el muro y mezclándose con los otros hombres, vio de cerca los árboles y los objetos, hoy, nosotros, los artistas espaciales hemos huido de nuestras ciudades, hemos roto nuestro recubrimiento, nuestra corteza física y la miramos desde arriba, fotografiando

la Tierra con los cohetes que vuelan. Con esto no exaltamos la primacía de nuestra mente sobre este mundo, pero queremos recuperar nuestro verdadero rostro, nuestra verdadera imagen: un cambio que se espera de toda la creación, con ansiedad.

“El espíritu emana su luz, en la libertad que se nos ha sido dada.”

Firmado por L. Fontana, G. Dova, G. Kaisserlian, B. Joppolo, M. Milani, A. Tullier. Milán, marzo de 1948. (Catálogo Lucio Fontana, 1986, pp.96-97)

Otras obras espaciales que estuvieron ideadas bajo la impronta de estos escritos teóricos, fueron ambientadas en salas de galerías donde el artista pretendía a través de sus bocetos llevar a cabo un arte “mayor”. Un nuevo arte pensado para que tomara los elementos provenientes del entorno natural: donde la existencia, la naturaleza y la materia como perfecta unidad se pudieran desarrollar en el tiempo y en el espacio. Así fue como en 1949 expone su primer ambiente espacial en la Galleria del Naviglio en la ciudad de Milán, denominándolo “*Ambiente espacial con luz negra*” [Figura 1 y 2. Pág.70]. Una instalación de carácter poco conocido para el mundo del arte, donde se unían los géneros de la pintura, escultura y arquitectura. Utilizó la luz violeta para homogeneizar el ambiente, formando, a su vez, un circuito que no solo tenía como objetivo rodear al espectador sino también integrarlo, que vivencie la obra en su totalidad. El crítico Guido Ballo, comentó unos años después la sensación que le produjo el lugar:

¡Se entraban en aquellas esculturas, donde no podía contemplarlas desde un solo punto de vista! Todo se volvía inestable y alusivo. Podía parecerse escenográfico: era una gran cerámica, donde las formas libres interactuaban entre sí a escondidas, con un efecto sugestivo, y el espacio parecía casi palpable. (Catálogo Lucio Fontana, 1980, p. 107)

El ambiente espacial que crea Fontana hacía alusión a una especie de gruta o de fondo de mar donde no había límites ni centro, recordando al ámbito del subconsciente. Las paredes de la galería estaban cubiertas con telas negras o pintadas de ese mismo color, del techo colgaban elementos de cartón modelados con formas orgánicas de colores fluorescentes, la iluminación del espacio con luz ultravioleta hacía que las formas pintadas brillaran en la oscuridad como una verdadera atmósfera poética y sugestiva lunar (Hess,

2006). Estas características descritas a modo de relato (dado a la esencia efímera de su realización no hay demasiados registros del mismo). Permiten visualizar que coinciden perfectamente con las premisas de los escritos artísticos citados anteriormente. A su vez este tipo de creación sintetiza de forma colosal los elementos físicos que el artista pretendía establecer con su arte. Donde el *color* se vio reflejado tanto en el *espacio* como en las formas representadas. El *sonido* como elemento del tiempo, estuvo presente - según describen algunos críticos de arte - durante la inauguración de la obra. Y el *movimiento* empleándose tanto en el recorrido visual como físico que experimentó el espectador, haciendo de este “nuevo arte” una creación que contuvo las cuatro dimensiones de la existencia.

El Segundo Manifiesto explica los recursos de la técnica moderna y su resolución artística, a diferencia de los demás escritos parece difícil de entenderlo. Debido al léxico utilizado y a su forma descriptiva que parece estar orientada a una particular expresión poética compuesta por versos libres. En la siguiente forma: “Con los recursos de la técnica moderna, haremos aparecer en el cielo: Formas artificiales/ arcoíris de maravilla/ luminosos carteles escritos. Transmitiremos, por radiotelevisión, expresiones artísticas (...)”. De esta manera, nos remitiremos a un escrito del artista para comprender cuál es el significado de estos aislados versos que conlleva la poética fontaniana:

La primera gama de colores es el arco iris - los colores son técnicos, no los ha inventado el hombre - pero los técnicos, los artistas lo usaron para evolucionar el arte. Los espaciales, como la radio transmite todos los programas, transmitirán concepciones del arte (...) El arte espacial abstracto (...) entrará más fácilmente en el concepto de humanidad, porque (...) no conducirá a la exaltación figurativa del desnudo, de la política, de la guerra, de las religiones y a la exaltación de hombres para la eternidad, porque ésta no existe frente al tiempo, el tiempo es infinito, será un arte espiritual. (Catálogo Lucio Fontana, 1980, p. 126)

MANIFIESTO TÉCNICO. Cuarto Manifiesto del Espacialismo (1951)

Nosotros continuamos la evolución del medio en el arte.

(...) Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, espacio, integrados en una unidad ideal y material. *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 para el nuevo arte que contiene las cuatro dimensiones de la existencia.

La *arquitectura*, es volumen, base, altura, profundidad, contenidas en el espacio, la 4ª dimensión ideal de la arquitectura es el arte.

La *escultura*, es volumen, base, altura, profundidad.

La *pintura*, es descripción.

El cemento armado revoluciona los estilos y la estática de la arquitectura moderna.

Los estilos decorativos son sustituidos por los ritmos y volúmenes. A la estática la sustituye, la libertad de construir independientemente a las leyes de la gravedad (he visto un proyecto de casa en forma de huevo, otros arrojados sobre un prado sin importarle la proporción divina). Sobre esta nueva arquitectura, se necesita de un arte basado en nuevos medios y técnicas: Arte espacial, por ahora, neón, luz de Wood, televisión, la 4ª dimensión ideal de la arquitectura. Permítame hacer con la imaginación una ciudad del futuro, como permanecieron las fantasías de las ciudades del sol, luz: la conquista del espacio o lo atómico, sugieren al hombre para que se proteja. Ya se construyeron fábricas subterráneas: nacerán centros que podrán ser un conjunto de células, el hombre finalmente terminará con la intromisión en la belleza de la naturaleza. En arte se habla de la 4ª dimensión, de espacio del arte espacial, de todo esto se tienen conceptos vagos e imprecisos. Una piedra agujereada, un elemento cerca del cielo, una espiral, son la conquista ilusoria del espacio, son formas contenidas en el espacio, en todas las dimensiones menos una.

La Torre de Babel es un ejemplo muy antiguo de la pretensión del hombre por el dominio del espacio. La verdadera conquista del espacio hecha por el hombre, *es el distanciamiento de la Tierra, de la línea de horizonte*, que por milenios fue la base de su estética y proporción. Nace así la 4ª dimensión, el volumen ahora está verdaderamente contenido en el espacio por todas sus dimensiones. La primera forma espacial construida por el hombre es el aerostato. Con el dominio del espacio, el hombre constituyó la primera arquitectura de la Era Espacial, el avión. Y estas arquitecturas espaciales de movimiento transmitirán las nuevas fantasías del arte.

Se va formando una nueva estética, formas iluminadas a través de los espacios. Movimiento, color, tiempo y espacio son los nuevos conceptos del arte. En el subconsciente del hombre común, hay una nueva concepción de la vida, los creadores comienzan lentamente pero inexorablemente la conquista del hombre común.

La obra de arte no es eterna, en el tiempo existe el hombre y su creación, acabado el hombre continúa el infinito.

Compilado por L. Fontana para el “Primer Congreso Internacional de las Proporciones” en el ámbito de la IX Trienal de Milán. Milán, 1951. (Catálogo Lucio Fontana, 1986, pp. 98-99)

Las siguientes premisas de los tres primeros manifiestos seleccionados nos permiten visualizar una constante temática que se repite en todos ellos. Al declarar que la temporalidad de la obra de arte en el transcurso del tiempo resulta ser efímera como materia. Y sobre la posición en el espacio que ocupan los nuevos medios técnicos (materiales no convencionales o extra-artísticos) dispuestos en aquellos años. En el fondo estas descripciones evocan dos circunstancias distintas en cuanto a sus finalidades. Por un lado si nos situamos temporalmente, encontramos una clara tendencia a exaltar la realidad en la que se vivía. Una especie de tragedia épica que parece no terminar nunca con el clima apocalíptico de la posguerra, y atravesado por el impacto catastrófico de lo que resultó ser HIROSHIMA y NAGASAKI. Donde el hombre por primera vez experimentó la sensación de la bomba atómica hacia mediados de 1945, la cual no será borrada jamás en la memoria de todo ser. El comienzo de la era atómica, fue un período donde la ciencia evolucionó notablemente, a través de la desintegración total de la materia (Giunta 1998). Donde la estética del arte estuvo apegada bajo esta tendencia, pero también -y lo que resultó ser más aterrador - fue la certeza de que la destrucción de la humanidad fue llevada a cabo en sólo un instante. Estos hechos lamentables, sirvieron paradójicamente para pensar si realmente no había vuelta atrás con su creación nefasta. Por otra parte, y a primera vista, parecen que las premisas de los manifiestos espacialistas están mayormente sujetas a cuestiones estéticas como la noción efímera del arte y su resolución en el espacio. Pero también, describen la situación existencialista de la humanidad: “El descubrimiento de una nueva fuerza física, el dominio de la materia y del espacio imponen gradualmente al hombre

condiciones que nunca han existido en su historia anterior”. Allí visualizan una “crisis” en lo referencial de la presencia humana en el mundo, pero sobre todo esta toma de conciencia resultó en definitiva salir del caos existencial. Dando como resultado pensar que el gesto de la humanidad es lo único que perdurará para las generaciones venideras, una gestualidad que involucra el arte como continuidad del futuro. Es por ello que las siguientes frases adquieren verdaderos significados sobre el nuevo arte espacial que se ha desarrollado durante aquellos momentos:

Así, el paganismo, el cristianismo y todo lo que ha permanecido al espíritu, son gestos acabados y eternos que permanecen y permanecerán siempre en el espíritu del hombre. Pero el ser eterno no significa para nada que sea inmortal. (...) siempre llegará la hora de su destrucción material. (*Primer Manifiesto del Espacialismo*).

La obra de arte es destruida por el tiempo. Luego, cuando en la hoguera final del universo, también el tiempo y el espacio no existirán más, no quedará memoria de los momentos elaborados por el hombre (...). (*Segundo manifiesto del Espacialismo*).

La conquista del espacio o lo atómico, sugieren al hombre para que se proteja. (...) La obra de arte no es eterna, en el tiempo existe el hombre y su creación, acabado el hombre continúa el infinito. (*Cuarto manifiesto del Espacialismo*).

En dicho programa artístico Lucio parecía anticiparse a los viajes espaciales, al declarar que “La verdadera conquista del espacio hecha por el hombre es el despegue de la Tierra, de la línea del horizonte, que por milenios fue la base de su estética y de su proporción” (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999, p. 56). Este apartado nos permite establecer una hipotética comparación con lo que plantea el filósofo Jean Baudrillard acerca de la modificación que adquirió la concepción del hombre. Estando éste último frente a la naciente era orbital que se desarrollaba a partir de los años `60, y cómo Fontana se anticipaba con su arte espacial al respecto de las implicancias existenciales e ideológicas que más adelante tomará la conquista del espacio. Donde el pensamiento del hombre se vio no sólo modificado sino alterado existencialmente a esta forma de transitar los nuevos cambios. Baudrillard plantea en su texto “*Orbital. Exorbital*” que en los años sesenta los astronautas fueron puestos en órbita en torno a la superficie de la tierra,

alrededor de la circunferencia planetaria. Este particular acontecimiento significó no sólo la visibilidad de un gran espectáculo que conmocionó a todos los humanos globalmente, sino que también fue un acto de alta significatividad como ritualidad. Dicho vuelo épico anunciaba, por primera vez y en forma práctica dos sucesos de gran importancia. En primer lugar, “la clausura del mundo lineal” (Baudrillard, s.f., p. 1) y su correlato imaginario de ciencia-ficción donde los cohetes emprendían un vuelo lineal hacia otros mundos a través del espacio infinito (pero en la vida real, desde su primera partida estos aparatos empezaron a girar en círculo y no han dejado de hacerlo desde entonces). Y en segundo lugar, posibilitó a que toda la humanidad pueda presenciarlo a través de la televisión. Comenzaba de esta manera la era orbital de la que formaba parte el dominio del espacio con sus respectivas naves espaciales, la noción de nuevos planetas y de aquellos satélites que conformaron la visión humana dentro del universo, entre otros sucesos más. Pero también dio inicio a la globalización del medio televisivo, como único mecanismo de expresión y difusión instantánea de los hechos reales por excelencia.

Esto último es de suma importancia, ya que Fontana supo captar el poder que impartía el medio masivo. Lanzando las declaraciones artísticas a través de la televisión: sabiendo que el público podía integrar los conceptos espaciales del mismo modo que si estuviesen en una galería o presenciándolo en un museo. Y que también las experiencias artísticas de los espacialistas, “se multiplicarían hasta el infinito, en infinitas dimensiones (...) Nosotros los espaciales nos sentimos artistas del hoy, debido a las conquistas de la técnica.” (Catálogo Lucio Fontana, 1986, p. 100). Su quinto manifiesto titulado: “Manifiesto del Movimiento Espacial para la televisión” estuvo ideado para presentarse en un ámbito particular. En mayo de 1952 por única vez estuvieron en el programa televisivo de la RAI para transmitir en vivo sus concepciones sobre el arte espacial. Paralelamente, Lucio tuvo la posibilidad de mostrar sus lienzos con “agujeros” [Figura 5 y 6. Pág. 70] y algunas imágenes luminosas con movimiento. Durante los años que el artista conlleva el arte espacial como trabajo investigativo, consigue alcanzar mediante sus distintas series de obras, un gesto vitalístico que le dará nuevos resultados. Mediante un efecto sumamente visionario para la época en la que la desarrolla. De carácter sumamente innovador no sólo por su temática alusiva a los viajes y cosmos espaciales, sino también por la resolución de

las mismas. Donde por ejemplo las ambientaciones significaron la utilización de nuevos materiales en el arte. El efecto poético que contiene sus creaciones permite al espectador sumergirse en un espacio que lo transporta de manera intuitiva hacia infinitas concepciones que pertenecen a la esencia natural de los seres vivos. Debido a que estas obras están absolutamente influenciadas por la idea de la presencia y de espacialidad indeterminada. Éstos suelen responder seguramente a las premisas de los programas artísticos del Espacialismo, pero sin embargo la expresión visual de la poética fontaniana, es el resultado de su decisiva libertad del dominio prestigioso de la materia y de su facilidad en evolucionar continuamente con el medio artístico.

3) iii) Espacio físico-fenoménico del <<Concetto Spaziale>>.

La mayoría de sus obras espaciales, lo revelan más como un artista lírico que como un teórico ordenado esta descripción está pensada por los manifiestos y escritos que ha hecho durante toda su vida (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). Además las distintas series de sus obras estuvieron denominadas como “Conceptos espaciales”, tal vez este título fue implementado porque la noción de conceptos son mucho más amplias y diversas de lo que son capaces de sugerir como mera categoría artística (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). Mediante el uso de perforaciones, cortes o rasgados, se fue alejando del interés de la temática por la ejecución de la técnica. Para plantear al mismo tiempo, que estos espacios presenten físicamente el gesto a través de la ejecución. Empleó sus primeras series de BuchiyTagli, como mero acto catártico pero también se posicionó como un mediador entre espacios reales y virtuales. En efecto como señala Van der Marck “Fontana trata de mantener a la obra en una posición equidistante entre el espacio ilusorio que contiene la obra y el real que lo rodea, con el propósito de integrarlos” (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999, p. 63). Tanto las formas que sobresalen de la superficie (visibles en su serie de Barocchi) [Figuras 13 y 15. Pág. 72] como las líneas de perforaciones o tajos puestos a modo de espacio virtual. Tienen una importancia sumamente vital, por su semejanza a presencias de paisajes imaginativos o simplemente como poseedores de una descarga emotiva. Es preciso detallar que en sus extensivas y diversas producciones tienen en común todas ellas, la misma connotación de lo táctil. Dado que al practicar una abertura en la superficie, sea cual fuese ésta, no sólo hace penetrar a través de ella el espacio que la circunda, sino que deja entrever cierto misterio que hay tras cada agujero o corte que el artista realiza, una especie de ausencia-presencia espacial [Figura 25. Pág. 74] (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). En uno de sus escritos Jorge Romero Brest habla sobre el Concepto espacial explicando que “Como hombre de esta época, avalúa la idea por su ejecución y no por lo ejecutado, sin detenerse por la ejecución siquiera, en procura de libertad para crear (...) llama “concepto espacial” a su “intencionalidad operante” en el espacio.” (Publicación digital De artes y pasiones 2005 www.deartesypasiones.com.ar)

El gesto está indudablemente presente en toda obra que ha creado, el acto que comienza en un determinado punto de la superficie y se perpetúa en cada rasgadura. Mientras que la materia se exalta en cada huella que él dejó. Para comprender la concepción de espacio físico-fenoménico del “Concepto espacial”, es necesario entrar en los postulados que el filósofo Maurice Merleau Ponty hace sobre este concepto fenomenológico con relación a la acción del hombre. El sujeto como conciencia corpórea, es el hombre según Merleau Ponty quien está a cargo de sus experiencias. Y es que el hombre es sujeto no como conciencia sola, sino como conciencia corpórea. Por lo tanto es ante todo cuerpo constituyente del hombre, antes que universal, singular o individual. Pero la relación existente entre cuerpo y hombre es primeramente una relación pre-teórica, porque surge del uso o función del cuerpo - el roce que éste produce al usarlo - como “sensación cinestética”. (Candelero, s.f.)

El pintor aporta su cuerpo cuando crea, porque al prestar su cuerpo al mundo el pintor cambia el mundo en pintura (Merleau Ponty, 1968). No es lo corpóreo algo simple como un pedazo de espacio físico sino aquello entrelazado de visión y movimiento (no se ve sino lo que se mira). Basta con que vea una cosa - agrega el filósofo - para saber unirme a ella y alcanzarla. Por lo tanto es el cuerpo el que da a saber a la conciencia y a su modo de actuar. En este apartado si se lo compara con el acontecer de las obras de Lucio Fontana podríamos decir que la situación que lo llevó a realizar sus famosas series de “Tajos” o “Cortes” provienen ambas de esta instancia. Donde primeramente es por el efecto de la visión que produce su acto impulsivo del cuerpo como gesto (en este caso el puño) quien da la directiva de laceración definitiva en la tela [Figura 27. Pág. 74]. Por lo tanto el cuerpo propio es acontecimiento – sensible – según modo. Merleau Ponty análoga al cuerpo a una obra de arte, dado que el cuerpo propio no tiene partes, es acción, acontecimiento sensible, y tiene un modo que no es “estado” sino “estilo” (Candelero, s.f.). Es el gesto, que le dio ser - antecedente - y sentido a la definición de las cosas, hechos. Es el mismo gesto, quien dio origen, acontecimiento primero a lo que posteriormente se denominará una palabra o algo. Fue simplemente el “gesto” lo que produjo en Fontana el accionar de sus “tajos o cortes”, y no sólo en su sentimiento lo provocó, sino en y sobre la obra misma.

4) Ensayos teóricos sobre el arte Espacialista con influencia filosófica en Fontana.

i) El gesto intelectual en el anverso - reverso de la obra espacial.

Fontana siempre sostuvo que el arte no podía ser explicado, y a pesar de ello lo veía como una manifestación de la inteligencia humana. Mientras el artista no quiso declarar con precisión el verdadero significado y función del arte, sin embargo y paradójicamente se expresó a través de muchos manifiestos las ideas relacionadas con las nuevas formas artísticas (Catálogo Lucio Fontana 1899 – 1968: una retrospectiva, 1977). Argumentando constantemente cuáles han sido los medios visuales utilizados: “Todo depende de las ideas, el corte y el gesto” dijo en 1966 (Catálogo Lucio Fontana 1899 – 1968: una retrospectiva, 1977, p. 13). Si pensamos el gesto intelectual puesto en el anverso de sus obras, enseguida se nos viene a la memoria los cuadros tajeados o perforados. El artista espacialista atravesó el lienzo con un golpe que a primera instancia lo hizo instintivamente pero paulatinamente fue adquiriendo una metodología que involucró el intelecto como gesto. A través de esta acción, el gesto de “ruptura” sobre la superficie, simboliza dos concepciones para el arte. Primeramente afirma que la pintura entendida tradicionalmente como “cuadro – ventana” (implementando por el uso de la perspectiva renacentista) deja de serlo debido a estas nuevas iniciativas. Y en segundo lugar, mediante la “incisión” plantea una nueva estética conformada por el corte en la pintura, convirtiéndose de este modo en una obra de arte por derecho propio (sin precedentes y sumamente original en el tratamiento del recurso). Ofreciendo mediante las mismas, nuevas posibilidades de formular los límites de las disciplinas consideradas usuales.

Su gran descubrimiento fue “el agujero”, producto de la ira que le causó uno de sus trabajos (mal hecho), decidió cortar el lienzo en pedazos. Con ese gesto conciso y de impronta altamente terminante, generó un espacio real tanto en la parte de adelante como en el detrás del cuadro. Lucio cuando ejecutaba estos cuadros antes de empuñar su fuerte puño para traspasar el lienzo, previamente visualizaba el lugar donde irían colocados los tajos o perforaciones. Etapa premeditada que duraba unos segundos para su ejecución, esa instancia indudablemente estaría asociada no al gesto como instinto dissociado de la razón

sino en la fase que pre-visualizaba intelectualmente su impronta a crear la obra espacial, por lo tanto los gestos del pintor se convirtieron en el medio de su poder comunicativo. El nuevo concepto pictórico nació, de un acto de descarga pulsional, y que posteriormente prepararía sus “cortes” en la superficie componiéndolos de un sólo movimiento, siguiendo una profunda meditación. El corte es irrepetible aún más que la pincelada para cualquier pintor diestro, por lo tanto no puede ser corregido una vez puesto en el lienzo (Catálogo Lucio Fontana 1899 – 1968: una retrospectiva, 1977). El propio Fontana dice acerca de su arte “La gente piensa que para cortar o perforar es fácil, pero gran parte de este material se descarta”, y agrega más adelante “la idea debe quedar clara más allá de toda duda” (Catálogo Lucio Fontana 1899-1968: una retrospectiva, 1977, p. 9). Para él estas acciones nunca fueron estéticamente subversivas sino que representaban un arte que persiguió solamente un objetivo fundamental: que las obras contengan más de una dimensión en el espacio real. Cuando creaba sus telas perforadas, parecía que luchaba con el espacio como si quisiera aproximar el cosmos, creando de esta manera constelaciones de luz. (Publicación digital De artes y pasiones, 2005, www.deartesypasiones.com.ar)

En el revés de estos lienzos podemos encontrar un exquisito registro a modo de diario personal y de hechos cotidianos. En el cual se puede leer frases cortas, anotaciones brevísimas que denotan el instante vivido durante la creación de sus trabajos, o de ciertos acontecimientos que expresan los rasgos de su humor, los cambios del tiempo, de las estaciones, entre otros más. (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999). A continuación visualizaremos algunas de ellas, donde alterna mayormente el idioma italiano con el español y que están situadas detrás de sus obras espaciales:

“Accidenti mi sono dimenticato di prendere la medicina” (¡Maldita sea! Me he olvidado de tomar el medicamento).

“Albisola, paese di stronzi” (Albisola, país de gilipollas).

“A me piace andaré in bicicletta senzamani” (Me gusta andar en bicicleta sin manos).

“Alle... venuto il facchino 1+1 – 85” (A las... llegó el portero 1+1 – 85).

“Andró a Torino a vedere Michel Tapié” (Voy a ir a Torino a ver a Michel Tapié).

“Disastrosonubifragio su Milano, che paura” (Desastrosa tormenta en Milán, que miedo).

“Dopo tanta acqua, un po di sole” (Después de tanta agua, un poco de sol).

“Dovearriveremo con l’arte” (¿Dónde llegaremos con el arte?).

“Angela ha dicho que el quadro es lindo”.

“Intravvedoil lago, increspatodalvento” (Vislumbro el lago, rizado por el viento).

“Lucio, Lucetta, sei una lupetta” (no tiene traducción al español, por ser un juego de palabras que riman entre sí).(Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999, p. 25)

En uno de sus últimos cuadros creado en 1965 cuyo título “Concetto Spaziale Attese” en el reverso del mismo, escribió su anhelo por estar en Rosario. Aquella ciudad que lo ha visto crecer en todos los aspectos de su vida, bajo las siguientes palabras se puede leer: “L. Fontana/ ‘Concetto Spaziale’/ Quandoóffatto/questoquadropensavo/ a Rosario S. Fe”(Arestizábal, 1998, p. 12). Tanto las oraciones o palabras sueltas que están en las obras como también la impronta del gesto que rasga profundamente la tela, son indicios que los podemos encontrar anteriormente en varios dibujos que realizóa partir de 1939 en Argentina. Cuyas imágenes están hechas como si fuesen un reflejo del gesto espontáneo, irreflexivo, producto del impulso interno (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999).Por lo tanto estos primeros signos-gestos cargados de una energía sumamente vital terminarán en los próximos años por trasgredir diferentes superficies como: tela, cartón o metal, mediante el mecanismo dado por los “tajos” y “agujeros”.

Las frases asignadas que hemos analizado en sus trabajos conllevan todas ellas un sentido gestual, donde el sentido conceptual de las palabras viene inducido primeramente por las palabras-sensibles (Candelero, s.f.). Es decir, que la significación conceptual se forma por deducción a partir de una significación gestual inmanente de la palabra. En las obras fontanianas ocurre exactamente lo mismo, en sus reversos escritos por él,

primeramente fue el sentimiento vivido o de un determinado acontecimiento gestual que lo impulsa al artista a plasmarlos a modo de escritura en sus lienzos. Por lo tanto y consecuentemente, el sentido gestual “se origina antes” que el sentido conceptual de la palabra. El gesto escrito en Fontana, se entrega sensiblemente, sin mediación ni filtros, es primeramente esencia ante que existencia.

4) ii) Representación del <<Vacío>>. Idea de la NADA.

En una ocasión que fue entrevistado por Giovanni Joppolo, Fontana explicaba que su arte basado en “agujerear” o “tajear” la superficie, se trataba no de la destrucción de la obra de arte, sino en la representación de la nada como creación. En palabras del artista decía

Entonces el hombre se convertirá en un ser simple, como una flor, una planta, y vivirá de su sola inteligencia (...) Y mi arte también reposa sobre esta pureza, sobre esta filosofía de la nada, pero no se trata de una nada de destrucción, es una nada de creación ¿entiende? Y el tajo, justamente, el agujero, los primeros agujeros, no son la destrucción del cuadro, (...) se trata verdaderamente de una dimensión más allá del cuadro. (Laudanno, 1999, p. 8)

Sobre esta cita, la escritora Claudia Laudanno comparó las obras fontanianas perteneciente a los llamados “buchi” o “tagli” con la idea de simulacro que plantea el filósofo Jean Baudrillard. Al hacer un paralelismo entre ambos casos, tanto los agujeros como los cortes estarían enmarcados como puras simulaciones de la Nada, lo cual Laudanno (1999) dice

Los *bucchi* como objetos reales también reenvían a múltiples asociaciones. Nos preguntamos si son ilusiones cognitivas, entidades metafísicas o abstracciones de carácter topológico. ¿O es que acaso señalan la irrupción de la Nada en la cotidianidad? Los *tagli* y los *bucchi* (...) corresponden a la idea de simulacro de Baudrillard: no copian, no engañan, no ilusionan ni disimulan nada: son pura simulaciones de la Nada. Pero se trata de un simulacro seductor y a la vez seducido. Actúan como huellas gestuales del vacío. (p. 8)

Baudrillard dice que cuanto más nos acercamos a la definición absoluta de la imagen, como lo es el actual cine con sus efectos especiales, su perfección realista - inclusive hiperrealista en algunos casos -, no produce una ilusión sino todo lo contrario, está produciendo una pérdida inmediata de ésta. Una imagen explica el autor “es justamente una abstracción del mundo en dos dimensiones, es lo que le quita una dimensión al mundo

real e inaugura, de ese modo, la potencia de la ilusión”(Baudrillard, 2007, p. 15). Cuando Lucio crea los “buchi” y los “tagli”, no trata de representarlos con el fin de conseguir miméticamente la herida de algo o recrear el espacio cósmico como sería en la realidad. Sino que generan verdaderamente una sensación de vacío total. Donde detrás de los agujeros y tajos, no hay nada. El espectador observa frente a una obra que simula tener el espacio aludido de la nada, la creación pura de la nada.

El momento crucial - según el filósofo - se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Se necesita de verdaderos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son en definitiva una ilusión. Dado que toda pintura lejos de ser una versión expresiva y verídica, es necesario recobrar a través de la “ilusión” una forma de seducción fundamental. Una dimensión que más allá de la ilusión estética se reconecte con una forma mucho más fundamental de la misma, una ilusión vital de las apariencias, a lo que Nietzsche llama “escena primitiva”. Por lo tanto podemos hacer una diferencia fundamental entre el simulacro y la disimulación. Donde el “disimular” se refiere a fingir no tener lo que se tiene, mientras que “simular” es aquello que se finge tener lo que no se tiene. Lo primero remite a la presencia, mientras que el segundo alude a la ausencia. Hay una diferencia clara dice el autor, pero a la vez está enmascarada, por su parte la simulación vuelve a cuestionar el contraste que se crea entre lo verdadero y lo falso, aquello que es real y de lo que es eminentemente imaginario. Simular un hecho de características reales, no tiene ninguna diferencia objetiva, porque se trata de los mismos gestos y de los mismos signos. Baudrillard lo compara con la aventura espacial que tuvieron como diversas escenografías: los satélites que fueron puestos en órbita, la conquista de la luna, o el inolvidable momento en el cual el hombre aterriza sobre la misma. Estos dos últimos acontecimientos, que además de resultar “el final de un viejo sueño” o de un hecho que siempre caía en la lógica de la ciencia ficción. Si lo observamos desde el objetivo del simulacro, la estupefacción que causaron se debió en gran parte a la perfección del programa con que logró su perfecta ejecución y manipulación técnica (Baudrillard, 2014). Generando una fascinación a nivel masivo e instantáneamente porque la forma con que fue llevada a cabo y por el control de máxima probabilidad de ver la imagen del hombre en la luna nos deja entrever que en realidad “su verdad” consiste en ser los modelos de simulación.

Podemos decir que si el simulacro, consiste en tener lo que no se tiene, en la obra fontaniana los agujeros y los tajos simulan la Nada en cuanto a que no copian la realidad. Ambos son huellas del artista sobre un plano que alude al vacío, a la nada misma, pero no hay que pensar de forma negativa a esta palabra. Sino como aquella que construye otro espacio, aquel que ahonda en lo mental, en lo metafísico e infinito del espacio. En tal manifestación artística se pierde no sólo la referencia de lo que se crea (ausencia total) sino que también conlleva al artífice que este acto se perpetúe de forma continua. Como seducción que presenta el instante creado, donde la creación es entendida como pura e instintiva de su accionar. Es en lo cotidiano de su arte como bien planteaba la autora Laudanno, donde el artista se ve interrumpido por la seducción del acto de cortar o perforar con el simple hecho luego de mostrar mediante este medio la descarga de su libertad de ejecución.

4) iii) <<La muerte de Dios>> referencia Nietzscheana.

En su serie denominada “*Fine di Dio*” (El fin de Dios) crea varias telas perforadas con una particularidad en las superficies debido a que estaban compuestas en forma de óvalos. [Figuras 36 y 38. Pág.76] Aludiendo de esta manera a la simbolización del Dios cristiano (la imagen del huevo simboliza la resurrección) como concepto de la Nada. El artista ha afirmado en más de una ocasión que “Dios es la nada, que Dios es invisible; y que hoy no se puede representar a Dios sentado en un sillón con el mundo en la mano” (Catálogo Lucio Fontana Profeta del Espacio, 1999, p. 9). La idea de representar la divinidad como imagen de la Nada estaría arraigada a la noción de la “Muerte de Dios” como lo demostró Friedrich Nietzsche en 1882 en su libro “*La gaya ciencia*” (Hess, 2006). En esta obra el autor deja entrever el comienzo de un gran síntoma de crisis dentro de la civilización occidental moderna, generado por el impacto de la ciencia sobre la religión y la moral, la necesidad de valores nuevos, la conciencia en el hombre como voluntad de poder,² pero por sobre todo, nos encontramos con su póstumo más audaz: Dios ha muerto (Heidegger, 1960). Para encontrar asimilaciones entre la idea que postula Nietzsche con aquella que presenta Fontana, tendremos que hacer dos enfoques distintos para entender el porqué de estas frases. Primeramente si ahondamos sobre las situaciones personales en el momento en que ambos creaban sus obras. Encontramos que el filósofo cuando escribe el libro concibe la idea liberadora de que la vida ha dejado de ser una constante obligación para convertirse en experimento de quien conoce. Este pensamiento aventurero se relaciona con que acababa de salir esporádicamente de su enfermedad mental. Pero también todo el texto conlleva temáticas que están atravesadas por las experiencias del dolor, y es por ello tal vez que declara semejante desprecio sobre dicha divinidad. Este punto también es coincidente en el momento que el artista comienza sus cuadros, quizás haya puesto aquel título a causa de su mal estado físico que empeoraba durante los años ´60. Acerca de estas reflexiones existenciales Nietzsche dice

Toda filosofía (...) toda metafísica y toda física que pretende conocer un final, un estado definitivo cualquiera; toda aspiración, principalmente estética o religiosa, a un

²Heidegger en su ensayo sobre la muerte de dios en Nietzsche explica que la huida del mundo a lo suprasensible es remplazada por el dominio de la conciencia, por lo tanto el cultivo de culto de la religión es suplantado por la creación de una cultura o por la propagación de una civilización. Lo creador, otrora propio de Dios bíblico, se convierte en distintivo del hacer humano.

más allá, a un afuera, a un por encima, autorizan a preguntarse si no era la enfermedad lo que inspiraba al filósofo. El enmascaramiento inconsciente de necesidades fisiológicas bajo las máscaras de la objetividad, de la idea, de la intelectualidad pura. (Nietzsche, 2007, p. 16)

Sobre estos pensamientos que incursionan el fin de una existencia, se pone en duda si las potencias vitales del hombre son realmente las generadoras de ciertas verdades o si en realidad pertenecen a las enfermedades de todo pensante. Como aquellas que generan postulados acerca de su agotamiento y presentimiento de finalidad, una voluntad de acabamiento de su ser en el mundo. Otro enfoque que se puede establecer acerca de “la muerte de Dios”, es mediante un análisis al significado de la frase que desencadenó nuevas interpretaciones en el pensamiento filosófico europeo. Estableciendo de esta manera la caída de los valores supremos anteriores, este ideal proveniente del nihilismo nietzscheano demuestra cómo se han devaluado dichos valores – representados por el Dios cristiano – y concebidos éstos como idea, fin y motivo que determina la conciencia moral de las vidas humanas (Heidegger, 1960). Dios es al hombre y para la historia de la humanidad hasta en ese momento, el dominio de las ideas e ideales. Acerca del fuerte sentido que toma la ausencia de esta divinidad, Nietzsche no pretendió establecer que el dominio sobre la existencia que antes le era de Dios, ahora es el hombre quien ocupa ese lugar. Sino que el hombre adquiere la posesión de creador de todas las cosas mediante su voluntad de poder. Este des-ocultamiento de la imagen de Dios como ideales supremos, le permite establecer una clara división entre la naturaleza y su carácter divino

¿Cuándo dejaremos de atribuirle a la naturaleza un carácter divino? ¿Cuándo nos será permitido a los hombres volvernos naturales, reencontrarnos con la naturaleza pura, nuevamente descubierta, nuevamente liberada? (...) ¿Cuándo dejarán de oscurecernos todas esas sombras de Dios?(Nietzsche, 2007, p. 108)

Estos fragmentos nos permiten entender el desarraigo que debe hacer el hombre ante las cosas que ha humanizado, sea la naturaleza o de toda divinidad suprema. Es decir, acerca de aquellas concepciones que están imbuidas bajo la presencia de un Dios que fue creado por la conciencia y por el cual la humanidad deberá despojarse de él. Pero llegado el

momento de este acontecimiento se encontrará con ciertos planteos que surgirán por la ausencia total. Porque siempre quedará el lugar, aunque esté vacío, para que se lo ocupe nuevamente. Y al sustituir con un “otro” al Dios desaparecido, se erigirán nuevos ideales(Heidegger, 1960). Dichos planteos provienen de la anécdota que relata Nietzsche sobre un loco que corría por una plaza, exclamando continuamente ¡Busco a Dios! Allí mismo se encontraban varias personas incrédulas, quienes irónicamente le preguntaron ¿Se te ha perdido? ¿No será que se ha escondido en algún sitio? Mientras todos se le reían, se lanzó en medio de ellos e insistió ¿Dónde está Dios? -exclamó- ¡se los voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado, ustedes y yo, somos unos asesinos! Ante estas fuertes declaraciones se pregunta en voz alta ¿Cómo pudimos beber todo el mar? ¿Quién nos ha dado las esponjas para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desencadenar a esta tierra de su sol? ¿Sigue habiendo un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el aliento y el vacío? Con esta especie de vacío existencial, de ausencia infinita, el filósofo se pregunta ya que el hombre mató a Dios ¿No tendríamos que convertirnos en dioses para resultar dignos de semejante acción? ¿No es demasiado grande para nosotros la magnitud de este hecho? Por último Nietzsche pone en palabras del loco lo siguiente: “Este formidable acontecimiento está todavía en camino, avanza, pero aún no ha llegado a los oídos de los hombres. Para ser vistos y oídos, los actos necesitan tiempo después de su realización (...) ¡aunque son ellos quienes la han realizado!”(Nietzsche, 2007, p. 120).

Nietzsche finaliza aquel impactante relato sobre el mayor acontecimiento de todo ser: que “Dios ha muerto”. Induciéndonos a mostrar que el salvador cristiano ha caído en descrédito como ideal de autoridad, y empieza desde ahora a extender su sombra/ausencia en el mundo. Lo que significa que dicha frase no alude a la negación (ateísmo) y odio sobre la existencia divina, sino que dicho pensamiento es aún más desgarrador porque se plantea su final, la posibilidad que se acabe algún día. Por lo tanto ante el interrogante de ¿Cómo ha hecho la humanidad para matarlo? El filósofo, también alemán, Martin Heidegger encuentra esta respuesta en tres preguntas - imágenes claves. Que se descifran mediante el significado de las mismas, éstas son ¿Cómo pudimos beber todo el mar? ¿Quién nos ha dado las esponjas para borrar el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos de esta

tierra su sol? Todas ellas aluden a la historia europea de los últimos tres siglos y medio, aquella que hicieron los hombres. No sólo de las grandes conquistas en gran parte del mundo o la revolución que produjo el pensamiento copernicano en la ciencia y en el mismo Galileo. Sino acerca del significado sobre el nombre del sol haciéndonos recordar la metáfora de Platón y su alegoría de la caverna. En la cual el astro y el dominio de su luz aluden al mundo de las ideas (valores) y al modo de cómo se accede a ellas. En cuanto a la imagen horizonte significa todo aquel mundo suprasensible como verdadero, todo lo que abarca y absorbe en sí como el mar (Heidegger, 1960). La Tierra como hogar del hombre se ha desencadenado de su sol. El dominio del ideal de Dios como poder ya no opera sobre el hombre porque el horizonte (límites) se ha borrado. El horizonte como estabilidad existencial no sólo se ha desvanecido sino que ha adquirido otro tipo de poder. Un poder que el hombre irá aumentando con el dominio hacia la materia, lo psíquico, lo corpóreo y espiritual. Efectivamente los filósofos, dice Nietzsche, los “espíritus libres”, con la noticia de que el “viejo Dios ha muerto”, nos sentimos como alcanzados por los rayos de una nueva mañana. Ahí está el horizonte despojado de nuevo, aunque aún no sea lo suficientemente claro, ahí está toda nueva audacia que le está permitida a quien busca el conocimiento.

5) *Conclusión*

Pensar el arte espacial de Lucio Fontana como una transformación hacia <<lo infinito>>, es postular sin lugar a dudas un acto filosófico dentro de la creación artística. Mediante esta frase es la que me ha permitido iniciar una búsqueda de presupuestos filosóficos que se encuentran latentes en todas sus obras, sean pictóricas, escultóricas o escritas. Lo enigmático, y a la vez, extraordinario de sus planteamientos con estilo estético-filosófico, como así también las resoluciones con que llevó a cabo estas propuestas. Están fuertemente arraigadas a la manera de entender las problemáticas humanistas, existencialistas o de aquellos avances tecnológicos propios de la época. Fueron asuntos y debates conceptuales que han tenido fundamental implicancia con los pensadores del siglo XIX y del siglo XX. No solamente sus títulos conllevan similares posturas e ideas provenientes del ámbito filosófico sino también la forma de expresar sus pensamientos. A través de frases con una impronta decisiva y personal como aquella que tan gloriosamente ha inmortalizado su figura de artista “Yo hago un agujero en la tela y el infinito viene a mí”. Hemos planteado desde el comienzo de esta tesis a un artista que durante toda su carrera ha tenido como ejes principales de su pensamiento: el hombre en el tiempo y en el espacio. Lo que conllevó siempre a una explicación sobre ello, sea a través de escritos o representaciones gráficas. Fue un creador que ha sabido muy bien llevar su imaginación de pensamiento sumamente metafísico a lo sustancialmente fenomenológico de la acción. Como acto de conseguir un espacio completamente nuevo e inabarcable, para que aquel hombre - que reiteradamente posiciona el artista - pueda en un futuro verse reflejado junto a las problemáticas que presenta la realidad de su época. Toda la obra fontaniana marcó un quiebre conceptual, afirmando una dimensión nueva de la relación entre acción humana y la fluidez espacial (Catálogo Lucio Fontana Obras Maestras de la colección Lucio Fontana de Milán, 1999). Representándola a través del ámbito vivencial con que llevó a cabo sus ambientaciones o mediante la infinitud espacial con que sus cuadros imaginariamente transmiten. Lucio aceptó un constante desafío tanto con las nuevas búsquedas plásticas, utilizadas para la representación de un espacio dimensionalmente nuevo. Esto mediante la fisicidad de las instalaciones que ha creado, o como así también a través de tajos y agujeros que posicionaba sobre las superficies. Mostrando la representación de la idea del espacio infinito, superando como dice Enrico Crispolti lo “absoluto de la superficie”(Catálogo Lucio

Fontana Obras Maestras de la colección Lucio Fontana de Milán, 1999, p. 19). Estas investigaciones de problemáticas innovadoras sobre los nuevos conocimientos en el arte, los adquiría mediante la habilidad manual y por las diversas corrientes artísticas del momento. Toda su producción osciló entre una *dimensión mental* (conceptual) y otra como *manualidad fáctica* (el dibujo, el signo, la materialidad) respondiendo como forma de actuar sobre la realidad (Catálogo Lucio Fontana Obras Maestras de la colección Lucio Fontana de Milán, 1999). Por lo tanto fue generando con su acto artístico una nueva concepción acerca del espacio presentado. En donde el artista no sólo creó una obra con nuevos fines sino que también dejó con ella su impronta filosófica, en cuanto a lo fenomenológicamente existencial de la misma.

ANEXO

Obras pertenecientes al Concetto Spaziale: (1949 – 1968)

a. Ambiente Spaziale.



Figura 1. Boceto para el *Ambiente espacial con luz negra*, 1948 – 1949. Tinta china de color sobre foto, 21 x 17,5 cm. Milán, Fondazione



Figura 2. Diseñodel *Ambiente espacial con luz negra*, 1948.

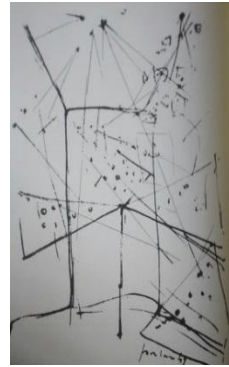


Figura 3. Boceto para proyección de la luz, 1949.



Figura 4. *Estructura de neón*, 1951.

b. Buchi



Figura 5. *Concetto spaziale*, 1951.

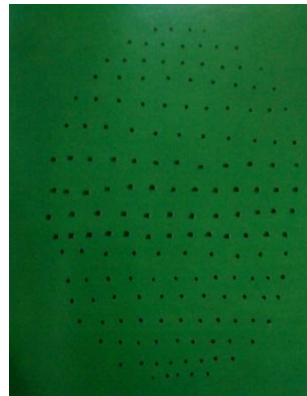


Figura 7. *Concetto spaziale*, 1967/68
Cementite su tela, 92 x 73



Figura 8. Fontana haciendo los famosos Buchi

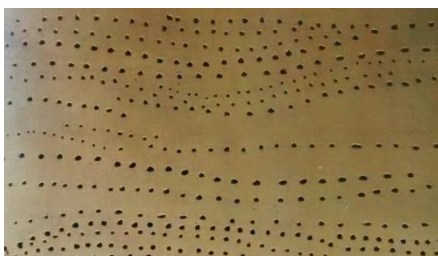


Figura 6. *Concetto spaziale*, 1951.

c. Pietre.



Figura 9. *Concetto spaziale*, 1955. Óleo, técnica mixta y vidrios sobre tela.



Figura 10. *Concetto spaziale*, 1956. Óleo, técnica mixta y vidrios sobre tela.

d. Gessi.



Figura 11. *Concetto spaziale*, 1954. Tiza al pastel y hendiduras sobre tela.



Figura 12. *Concetto spaziale*, 1957. Tiza al pastel y hendiduras sobre tela.

e. **Barocchi.**



Figura 13. *Concetto spaziale*, 1952.



Figura 14. *Concetto spaziale*, 1952.



Figura 15. *Concetto spaziale*, 1955
Óleo, técnica mixta y fragmentos de vidrios sobre contrachapado, 124,5 x 90 cm

f. **Inchiostri**

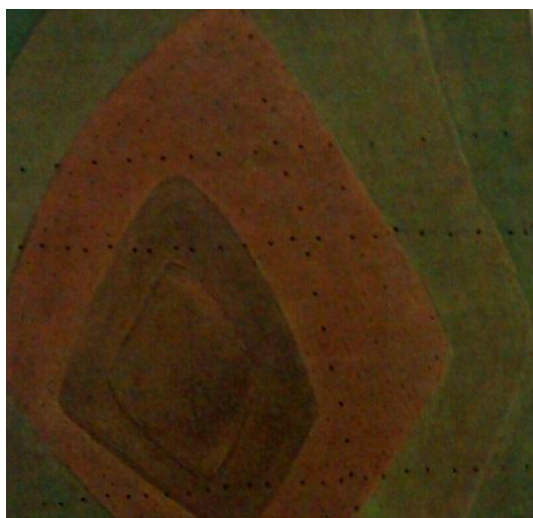


Figura 16. *Concetto spaziale, Forma* 1957.
Anilina y collage sobre lienzo. 149 x 150 cm. Milán, Fundación Lucio Fontana.

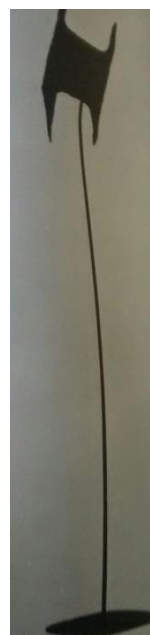


Figura 17. *Concetto spaziale, Forma* 1958. Bronce.

g. Carte.

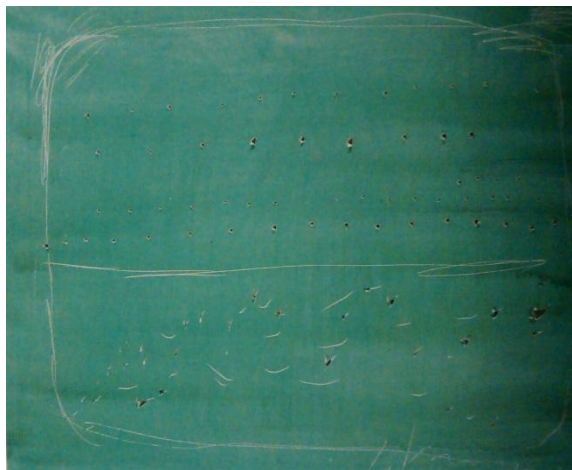


Figura 18. *Concetto spaziale*, 1959. Graffiti, perforaciones y anilina sobre papel, trasladado a lienzo, 80 x 100 cm. Milán, Fundación Lucio Fontana.

h. Olii.



Figura 19. *Concetto spaziale*, Serie de Venecia. 1961. Óleo y corte sobre lienzo.

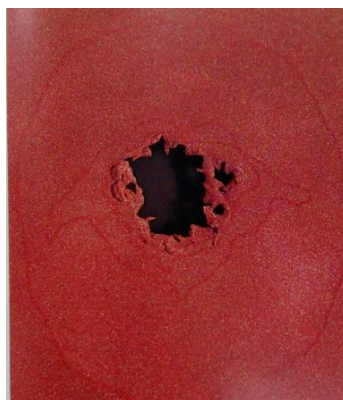


Figura 21. *Concetto spaziale*. 1964/5



Figura 22. *Concetto spaziale*, 1966/7 Óleo sobre tela 61 x 70 rosa. Firmado abajo y a la derecha. Catálogo Archivo Fontana. N. 66- 67 OI.



Figura 20. *Concetto spaziale*, Sol en plaza San Marco. 1961

i. Tagli.



Figura 23. *Concetto spaziale*.
Atessa,
Acuarela sobre lienzo. 73 x
60 cm.

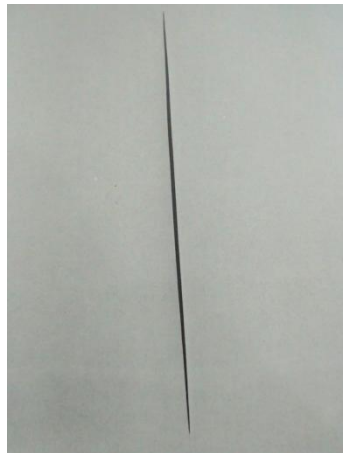


Figura 24. *Concetto spaziale*, Atesa.
1966
Acuarela sobre lienzo. 146 x 115 cm,
blanco.
Atrás: L. Fontana *Concetto Spaziale*
ATESSA. Ha venido a verme Raquel de
Rosario. S.Fé.
Catálogo archivo Fontana n.66. T.33



Figura 25. *Concetto spaziale*.
Atesse. 1964/66
Acuarela sobre lienzo.



Figura 26. *Concetto spaziale*.
Atesse
Acuarela sobre lienzo. 81 x 65

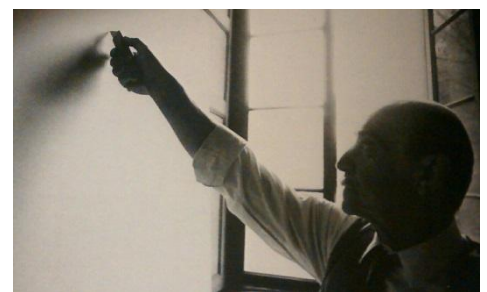


Figura 27. Fontana en el momento
preciso de hacer el tajo.

j. Quanta.



Figura 28. *Concetto spaziale*,
1959.



Figura 29. *Concetto
spaziale*, 1959.

k. Nature.



Figura 30. *Concetto spaziale, Natura*, 1959 - 60
Bronce, /O cm 56 (59-60 N25). Colección Panicali,

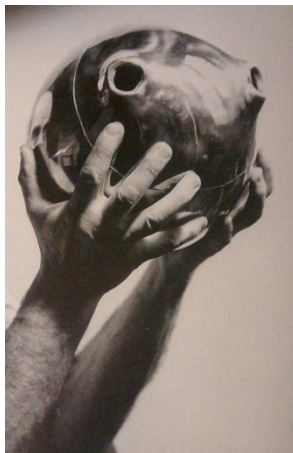


Figura 31. Fotografía de *Natura*. Escultura de bronce.



Figura 32. *Cocetto spaziale Nature*, 1959-60. Terracota, diámetros 92 – 102 cm. Berlín, Nueva Galería Nacional.

l. Metalli.



Figura 33. *Cocetto spaziale. New York*, 1962.
Cobre/tajos, 102 x 56 cm.
Colección Privada, Biella.



Figura 34. *New York*, 1962
Cobre, 102 x 56cm
Firmado atrás
Catálogo Archivo Fontana n.62.ME. 15

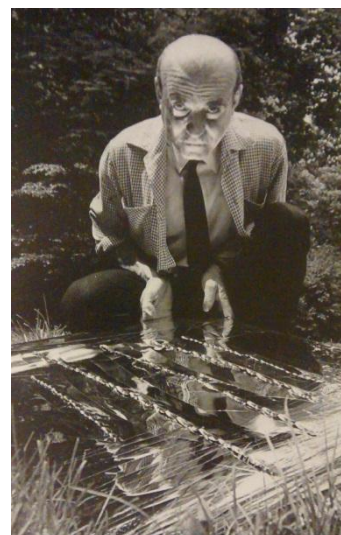


Figura 35. *Fontana con su serie de Concetto spaziale. New York.*

m. Fine di Dio.



Figura 36. *Concetto spaziale – La genesi*, 1960

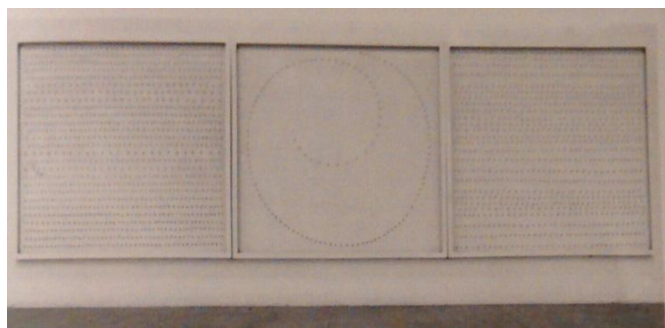


Figura 37. *Concetto spaziale – Trinitá*, 1960



Figura 38. *Concetto spaziale, La Fine di Dio*, 1963. Óleo, hendiduras, perforaciones y grafiti sobre lienzo, 178 x 123 cm.

n. Teatrini.



Figura 39. *Concetto spaziale – Cosmo*, 1965
Acuarela sobre lienzo y marco de madera barnizada, 75 x 61 cm.



Figura 40. *Concetto spaziale – Teatrino*, 1965
Acuarela sobre lienzo y marco de madera barnizada, 175 x 175 cm. Milán, Fundación Lucio Fontana.



Figura 41. *Concetto spaziale – Teatrino*, 1965
Acuarela sobre lienzo y marco de madera barnizada, 175 x 175 cm. Milán, Colección particular.

o. Ellissi.

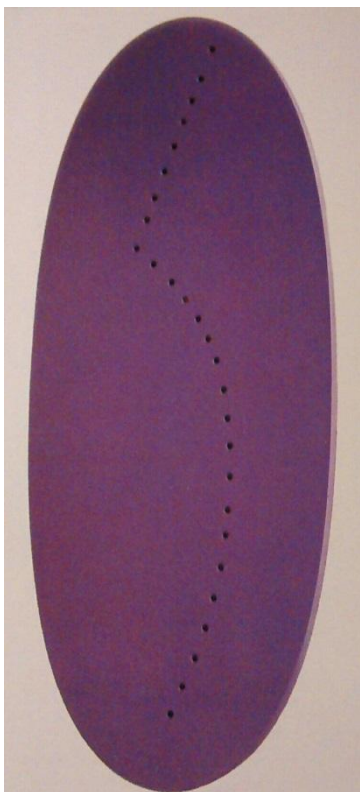


Figura 42. Concetto spaziale –
Ellisse, 1967



Figura 43. Fontana con su serie La
Fine di Dio.



Figura 44. Fotografía de Lucio y
el espacialismo.

Referencias

- Arestizábal, I. Ghilioni, E. y Giunta, A. (1998). *Lucio Fontana: un seminario*. s.d.
- Baudrillard, J. (2014). *Cultura y Simulacro. La precisión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*. (11ª ed.). Kairós.
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. (1a ed., 2a reimp.). Amorrortu.
- Baudrillard, J. (s. f.). *Orbital.Exorbital*. (trad.) D. González.
- Bergson, H. (1972). *El pensamiento y lo moviente*. Editorial la Pléyade.
- Bergson, H. (1943). *Materia y Memoria*. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. C. Colombino (editor).
- Candellero, N. (s. f.). *Una estética fenoménica- como teoría de la percepción. Maurice Merleau Ponty vs. René Descartes*. (pp. 4-30).
- Centro Cultural Borges/Museo Juan B. Castagnino. (1999). *Lucio Fontana: Profeta del Espacio*. Ennio Ayosa impresiones.
- Cirlot, L. (1994). *Historia Universal del Arte. Últimas tendencias*. Planeta.
- Colavero, L. (s. f.). *L'opera di Fontana in 9 capitoli*. <http://www.geocities.ws/Athens/Agora/5156/>.
- Cortiñas González, F. (14 de mayo de 1999). Homenaje de la ciudad para el artista múltiple Lucio Fontana, *Rosario 12*, p. 6.
- Crispoliti, E. (1998). *Lucio Fontana*. Electa
- Farina, F. (19 de febrero de 1999). Se cumplen cien años del nacimiento del artista Lucio Fontana. *La Capital, La Ciudad*, p. 8.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B.H.D. (2006). *Arte desde 1900, modernismo, antimodernismo, postmodernismo*. Akal. S.A.
- Fundación El Solomón R. Guggenheim Museum (1977). *Catálogo de exposición. Lucio Fontana 1899-1968: una retrospectiva*.
- Fundación Proa. (1999). Catálogo de exposición. *Lucio Fontana. Obras maestras de la colección de la Fundación Lucio Fontana de Milán*.
- Fundación Proa (s. f.). *Cronología*. <http://proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/cronologia.html>.
- Hauser, A. (2006). *Historia social de la literatura y el arte: Desde el Rococó hasta la época del cine*. Vol. II. Editorial Debate.
- Heidegger, M. (1960). *Sendas perdidas*. Losada.
- Hess, B. (2006). *Lucio Fontana*. Taschen.
- Honnef, K. (1993). *Arte Contemporáneo*. Taschen.

Laudanno, C. (14 de febrero de 1999). Fontana, un rosarino en la era espacial. *Rosario 12, Rosario*, pp. 8-9.

Laudanno, C. (13 de febrero de 2001). Lucio Fontana y el uso de la luz en el arte contemporáneo. *Rosario 12*, p. 6.

Laudanno, C. (15 de marzo de 2005). La estética del Espacialismo en la obra del gran Lucio Fontana. *Rosario 12*, p. 6.

MarchánFiz, S. (1995). “*Fin de siglo y los primeros <<ismos>> del siglo XX (1890-1917)*”. (2da edición). SummaArtis ‘Historia General del Arte’ Vol. XXXVIII. Editorial Espasa Calpe.

Marinetti, F.T. (2012). *Manifiestos y textos futuristas*. Terramar.

Martínez Sobrado, E. (1982). *Fontana*, en *Escultores Argentinos del siglo xx* (pp. 1-8). Centro Editor de América Latina, S.A.

Merleau Ponty. M. (1968). *El ojo y el espíritu*. Paidós.

MMBAJBC (2004). *Desnudos: inmorales y aleccionadores. La sociedad de los artistas, historiadores y debates de Rosario*, pp. 1-2.

Mouguelar, L. (2003). Un episodio en el XI Salón de Rosario: el rechazo de “El descanso de las máquinas de circo”. En *Avances del CESOR*, Año IV, N° 4, UNR, pp. 99-114.

Mouguelar, L. (2010). Lucio Fontana en Argentina: relecturas, *Separata, CIAAL/UNR*, Año X, N° 15, pp. 38-55.

Mouguelar, L. (2012). De la vanguardia estética al antifascismo: Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana, en Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (ed.), *Travesías de la imagen*. Historias de las artes visuales en la Argentina, Vol. II, Archivos del CAIA V, (pp. 275-302). EDUNTREF.

Nietzsche, F. W. (2007). *La gaya ciencia*. (1a ed., 1a reimp.). Gradifco.

Palazzo RealeComune di Milano. (1972). *Lucio Fontana*. ArtiGraficheFiorin.

Revista de artes visuales (12 de agosto de 2004). *Decorados con mi guerra demente. Página 6/ Carta Histórica, Histórica epístola de Lucio Fontana a Kosice* (pp. 1 -2). <http://www.ramona.org.ar>.

Romero, A., Giménez, M. (sel. notas) (2005). “*Lucio Fontana*”, en Romero, Alicia (dir.). *De artes y Pasiones*. Buenos Aires. <http://www.deartesypasiones.com.ar>.

Sanesi R. (1980). *Lucio Fontana*. EdizioniGalleriaIlMappamondo.

Siracusano, G. (1999). Las artes plásticas de las décadas del `40 y el `50, en Burucua, J. E. (director de tomo), “*Nueva historia Argentina. Arte, sociedad y política*” (Vol. II, pp. 13-56). Sudamericana.

Trini, T. (1986). *Lucio Fontana*. Nuoveedizioni Gabriele Mazzotta.