

Lucio Fontana. Atarian

GUGGENHEIM BILBAO

FONTANA-REN ODISEA.....	3
MALABARISTA. FONTANA-REN ARTEA ITALIAR FAXISMOAREN PEAN	13
GERRAKO URTEAK. LUCIO FONTANA ARGENTINAN	26
EZ KONTRA BAT, ALDE BAT BAIZIK. FONTANA ETA ARTE EUROPARRA, 1947-1968	35
ARDATZ LATINDARRA HOGEIGARREN MENDEKO ABANGOARDIAN	43
ISPILUAN BARRENA, ETA FONTANA-K HAN AURKITU ZUENA	48

FONTANA-REN ODISEA

IRIA CANDELA

Historiografia kanonikoan, gerraondoko pintoretzat hartzen da nagusiki Lucio Fontana, eta 1950eko pintura zuluengatik [*Zuloak (Buchi)*] eta batez ere 1960ko hamarkadetako pintura ebakiengatik [*Ebakidurak (Tagli)*] da ezaguna. Baina esan behar da 51 urte zituela dagoeneko artistak aurrenekoz mihise bat erabili zuenean, 1949an. Fontanaren lanaren berrirakurketa kritiko batek azpimarratu behar du, hasteko, tradizioarekiko haustura-haziak jadanik haren karreraren hasieran ageri direla, bai haren eskultura, baita arte dekoratiboekin loturiko lanetan eta monumentu publikoetarako egindako enkarguetan ere. Haren obra asko suntsituta geratu ziren Italiako 1943ko bonbardaketekin, eta haren gaztaroa Benito Mussolini-ren garai politiko nahasiarekin eta kulturalki hegemonikoa ez zen herrialde batean —Argentinan— emandako epealdi luzeekin dago lotua; faktore horiek akaso azaltzen dute Fontanaren eskultura-obra zergatik ez den horren ezaguna AEBn. Alabaina, Fontanaren lehen fase hori esperimentazio eta trukeko aldi oparo bat izan zen, munduaren esperientzia transatlantiko baten baitan garatu zena. Etortzekoa zen artearen alderdi garrantzitsuak iragartzen zituzten bai Italian eskulturaren arauak berariaz urratu izanak —buztina erabiliz—, bai Argentinako abangoardian bete zuen eginkizun aktiboak. 1930eko eta 1940ko urteetako obrak oso sarbide argigarria gertatzen dira bi hamarkada geroago Fontanak egin zituen ebakien nolokotasun urratzaileen jatorria argitzeko, baita artistak giroen edo argi-instalazioen esparruan egin zituen saio aitzindariak aztertzeko ere.

BUZTINA MODELATUZ

1930ean egin zituen Fontanak bere terrakotazko lehen eskulturak, Milanen. Brerako Akademian eskulturako diploma jaso berritan gertatu zen hura, haren maisu Adolfo Wildt-en atsekaberako, zeinak ardua handiz irakatsi baitzion marmola lantzen. Fontanak, ordea, nahiago zuen modelatu zizelkatu baino. Igeltsuaren edo buztinaren material bustiaren harikortasunak malgutasun eta hurbiltasun handiagoa eskaintzen zizkion modelatuan, baita eskuen paper aktiboagoa ere; keinu espontaneoari eta forma berriekiko esperimentazioari tokia uzten dion adierazpen-teknika bat da. Historikoki, buztina izaten zen estatua-lantegiek figurak modelatzeko baliatzen zuten bitartekoa, eta gero material prestuago eta iraunkoragoetara eramaten zituzten. Impresionismoan jadanik, artista batzuek, haien artean Jean-Baptiste Carpeaux frantsesak eta Medardo Rosso italiarrak, erakutsi zuten buztina eta argizaria nahiago zituztela une iheskor bat atzemateko orduan, beren eskulturen efektu eskematikoarekin eta bukatugabearekin. Modernitatearen atarian zeuden. Urte batzuk geroago, 1930eko hamarkadan, Fontanak urrats iraultzaile bat egin zuen, igeltsuzko, terrakotazko eta zeramikazko figurak eta erliebeak ipini zituenean bere praktika artistikoaren erdigunean. Material moldagarriarekin lan egiteko erabaki hori, ziur asko, zenbait faktoreren emaitza zen: Argentinan, aitaren lantegian, hileta-eskultura egin izana; Arturo Martini-ren obraren eragina, eta Tullio d'Albisola-rekin lankidetzan aritu izana azken horren zeramika-fabrikari.

XIX. mendearen bigarren erdian, Rosario hiria (Argentina) handitu egin zen etorkinen iritsierari esker; gehienak italiarrak ziren. Luigi Fontana eskultore italiarra, etorkina hura ere, hiri hartara joan zen 1890eko hamarkadan. Han eskulturak fabrikatzen zituen enpresa bat zuen Luigik, eta ehun langile izatera ere heldu zen. Fontana y Scarabelli enpresak monumentuen enkarguak jasotzen zituen, baina, batez ere, hileta-eskulturenak Rosarioko hilerrietarako, hala El Salvador hilerri handirako. Haren semea, Lucio Fontana, Rosarion jaio zen 1899ko otsailaren 18an. Ama, Lucia Bottini, jatorri italiarreko antzezlea, Luigirengandik banatu zen 1905ean, eta Lucio aitaren esku geratu zen; aitak, 1906an, Varese hiri italiarrera bidali zuen ikastera bere anaia Tito Nicorarekin, hau da, Luigik bigarren ezkontuta izan zuen semearekin. 1922an, zenbait urte eman ondoren Italian eskolan, eta ondoren boluntario armadan, Lehen Mundu Gerran, Lucio Fontana Argentinara itzuli zen familiaren negozioan lan egiteko. Fontana & Scarabelli-n sartu eta hilabete gutxira, artean jarduteko erabaki garrantzitsua hartu zuen Fontanak, baina alderdi komertzial hutsetik harago. Hala, ibilbide bikoitz bat hasi zuen, eta hark, hurrengo hamarkadan, Akademian ikasi eta kritikoen aitorpena bilatzera eraman zuen, alde batetik; eta bizimodua ateratzeko enkarguak bilatzera, bestetik. “Lan-eskean nabil beti!”¹, kexatzera heldu zen 1936an, arazo ekonomikoko biziune larriak laburbiltzen dituen esaldi batean. Aitaren lantegian, ikonografia kristaua eta espirituaren hilezkortasuna bezalako kontzeptuak bereganatu zituen Fontanak. Hileta-estatuak ekoitziz gauzatu zen Fontanaren idealismo eta apaltasun materialaren eta postura antiakademiko begirunegabearen arteko bereizketa, estilo *veristico* edo errealistago baten alde.

Alabaina, egiazkotasun handiago baten bilaketan, Fontana ez zegoen bakarrik italiar garaikideen artean: terrakota lantzen ari zen Arturo Martini ere, Fontana Brerako Arte Ederren Akademian graduatu zen garaian². Bi artistei eskaini zizkieten erakusketak Milango Galleria del Milione-n 1930eko hamarkadan, eta ez da kasualitatea Martinik orduan defendatzen zuen herri-eskulturen kontzeptuak estilo arkaiko etruskoa izatea erreferentzia gisa, zeinaren gailurra sarkofagoen hileta-eskultura izan baitzen. 1930eko hamarkadan *Italianità* izeneko mugimendu nazionalak sorrarazi zuen antzinako artearen susperraldiaren testuinguruan, erregimen faxistarekin bat etorrita, arte etruskoak eskaintzen zuen eredu klasikoak biziki kontrastatzen zuen erromatar estilo inperial solemnearekin. *Junoren bustoa* (K.a. 380) eskultura etruskoaren erreialismo apalak Fontanak urte haietan terrakotaz egin zituen emakume-busto askoren *pathos* bera dauka: bere baitan bildua dagoenarena. Sarkofago etrusko gehienak polikromatuak ziren, eta Fontanak kolore biziak erabiliz, urre-kolorea barne, imitatu zuen hura.

Bestalde, 1935ean bere lanean eragin handia izango zuen elkarlan bati ekin zion Fontanak. Tullio d’Albisolak zeramika-fabrika bat zuzentzen zuen —Manifattura Giuseppe Mazzotti—, Albissola Marina-n, Liguriako eskualde italiarreko Adriatikoko kostan, eta italiar abangoardiako artisten elkargunea zen. Han, saltzeko zeramikak ekoitzi zituen Fontanak, baita gresezko piezak eta zeramika txiki beiraztatuak ere, itsas flora eta fauna inspirazio-iturritzat hartuta. Arte dekoratiboko pieza paregabeak dira, eta haien bidez, artearen historiako estiloak eta generoak berrikusten zituen artistak. Eskualde hartako maioliken tradizioarekin zeuden lotuak haren beirateak ezaugarritzen zituzten kolore berde eta urdinkara guztiz biziak; baina bazuten orobat zerikusirik une hartako antzinako Erromako indusketa arkeologikoekin ere, bereziki itsaspetik berreskuraturiko brontze herdoilduzko piezekin³. Itsas korrosioak eragindako belar-berdeen patina interesatzen zitzaion, berebat higadura motel baten edo prozesu natural dramatikoagoen —sumendi-eztandak esate baterako— emaitza diren eskultura-formen deformazioak. Hain zuzen ere, *terremotata ma ferma* zirela esanez (“lurrikara bat bezalakoak baina sendoak”) deskribatu zituen Fontanak bere zeramikazko eskulturak, hondamendi naturalak eta ingurunean aldizka gertatzen diren sorkuntza- eta suntsiketa-prozesuak gogoan hartuta⁴. Zenbat eta asaldatuagoak agertu deformazioak, orduan eta abstraktuagoak bilakatzen dira formak, eta futurismoa eta Umberto Boccioni-ren eskulturen mugimendua gogorarazten du.

Bere *Ceramica e aereoceramica* manifestuan (1938), Filippo Tommaso Marinetti futurista zeramista “abstraktua” delakoan mintzatzen zen Fontanaz⁵. Beste kritikari garaikide batzuek arte barrokoan adierazten zen sentimendu espiritual batekin lotu zuten Fontanaren materialarekiko borroka hura, nolabait ere aurre egiten baitzion Mussolinik inposatutako estilo inperialistaren solemnotasun klasikoari. Berriki, “oinarrizko materialismo” hori berebat lotu da Georges Bataille-k eskatologiaren inguruan landutako teoria psikoanalitikoekin⁶. Artistaren pieza zeramikoetan, barrokoko *grottoak* eta animalien eta fruituen oparotasun fantastikoa nahasi egiten dira Gorgonei eta antzinako ikonografia klasikoko gerrariei egindako erreferentziekin. Beste batzuetan, itsas barneko faunak Bernard Palissy XVI. mendeko frantses zeramistaren eta haren jarraitzaileen animaliekin dekoraturiko iturriak gogorarazten ditu. 1930 eta 1940ko hamarkadetan, Fontanaren zeramikak eta gresezko eskulturak estilo nahiz geologiako ariketak dira, non artista sentiberatasun barroko batetik murgiltzen baita antzinako artearekiko zaletasunean, gehigikeria, deformazioa, joritasuna eta dekorazioa bezalako kontzeptuen bitartez.

Igeltsua, terrakota nahiz zeramika: Fontanak dena saiatu zuen bere karreraren lehenaldian. Zentzu horretan, Emily Braun-ek, katalogo honetarako prestatu duen testuan, “malabarista” dela dio, hizkuntzak eta erregistroak aldatzeko zuten trebetasunagatik, hileta-eskultura, monumentu publikoen enkargu nahiz neurri txikiko zeramikoetatik igaroz. Fontanak tradizioak bereganatu zituen, baina, era berean, bizkor asimilatu zituen abangoardiak —futurismotik arte konkreturaino—, eta bazekien halako sorkuntza-independentzia bati eusten, ideologikoki italiar faxismotik hurbil egon arren⁷. Nola batera daitezke bestela *Olinpiar garailea (Atleta esperoan)* [*Campione olimpionico (Atleta in attesa)*] obra aurkeztea 1932an Lonbardiako Arte Ederren Sindikatu Faxista Probintzia-artearen Hirugarren Erakusketan (“III Mostra del Sindicato Interprovinciale Fascista delle Belli Arti di Lombardia”); eta 1935ean Galleria del Milionen egin zuen banakako erakusketa, Italiako eskultura abstraktuko lehenengotzat hartu zena? Braunek azpimarratzen duen bezala, Fontanaren eklektizismo horrek europar joeretara irekita zegoela adierazten du, italiar erregimenaren tradizio chauvinisten kontra. Estilo jakin bat definitu nahi ez izanak kanon ofizial batetik balizko mendekotasunetik aldendu zuen, nahiz eta estatuaren babes-sistema aski zabala izan eta hainbat eratako estiloak sustatu, modernoak barne.

Buztinarekin, tipologiak, gaiak eta erreferentzia historikoak bateratzea lortu zuen Fontanak, artea eta dekorazioa, eskultura eta pintura, figura eta abstrakzioa bateratzea, garaikidetasuna haztatzeko. Buztina emakume-irudia izan daiteke, olagarroa, lore bat edo bloke abstraktu bat. Badira igeltsuzko edo terrakotazko tabletak, Paleolitoko lehen artera itzularazten gaituzten ikur grabatuak edo erliebe zizelkatuak dauzkatenak. Fontanak material horiekin egindako esperimentazioa funtsezkoa suertatu zen 1950eko hamarkadan mihisera hurrera zedin [*Zuloak, Harriak (Pietre)*, *Olio-pinturak (Olii)* eta *Barrokoa (Baroque)* sailetan], baita 1960koan egin zituen ebakidurei zegokienez ere (*tagli*). Bilakaera hori agerikoa gertatzen da pintura-azalera eskultura-erliebe gisa tratatzeko moduan: artistak materialak txertatzen ditu pinturan, mihisea enpatez zamaten du, eskuekin lantzen ditu pintura eta irekiduren formak, eta lanabes jakinak erabiltzen ditu, gainera, gainazalera zuloak eta ebakidurak egiteko. Fontanaren obraren berrinterpretazio arkeologiko bat eginez, haren geroko koadroetako ebakidura sofistikatuek errepikatu egin zuten artistak bi hamarkadaz buztin bustiaren gainean modelatuak, ebakiak eta markak eginez landu zuen eskultura-keinu bat.

ARGENTINAKO ALDIA

Lucio Fontana Argentinan jaio zen, eta hantxe bizi izan zen 1899–1906, 1922–1927 eta 1940–1947 aldietan. Artistaren biografia pertsonala zeharkatzen duen kulturarteko eta itsasoaz haraindiko esperientzia da haren obraren dimentsio konplexuaren berrirakurketaren beste alderdi funtsezko bat. Horrek esan nahi du erreibindikatu egiten dela Amerikako hegoaldeko konoan egin zituen egonaldiek izan zuten garrantzia egilearen artearen ikusmoldean. Fontana aitzindaria izan zen nazioartean neoa material artistiko gisa erabiltzen, baita espazialismoaren definizioan, forma irregularreko pinturak egiten, eta espazio- eta argi-instalazioen diseinuan ere. 1950ko hamarkadatik aurrera nabarmendu zen esperimentazio erradikal horren ernamuina Argentinako 1940ko aldian bilatu behar da, aldi hori, funtsezko esperientzia artistikoko garaitzat baino areago, atzerantzko unetzat hartzen duten ikerlanak gezurtatuz⁸.

Heldutasun-aldian, 1940ko hamarkadan, Fontanak aktiboki parte hartu zuen giro kulturean, bai Rosarion, bai Buenos Airesen. Horren lekuko dira artistak esku hartu zuen esku-orri eta argitalpen ugari, hala nola garai hartako hedabideetako aipamenak ere. Halaber, harreman emankorrak izan zituen zenbait artistarekin; batzuk gaztarotik zetozen, hala nola Julio Vanzo edo Juan Bay-rekin izan zituen erlazioak⁹. Zehatzago, Fontanak 1940ko martxoan Argentinara itzultzeko hartu zuen erabakia haren aitaren eraginpekoa izan zen, antza, semeak Santa Feko Rosarion Banderaren Monumentu Nazionalerako lehiaketa batean parte hartzea nahi baitzuen. Lanaren itxaropenak berdintzen zuen agian panorama italiarrarekin Fontanak hartu zuen nolabaiteko desilusia, han ez baitzen enkargu asko lortzen ari, hainbestearino non 1937an jadanik Parisera aldatzeko aukera aztertzen ari baitzen. “Haren ikusmolde artistikoaren askatasunak nahasita uzten zituen kritikariak [italiarrak]”, azpimarratu zuen Enrico Crispolti kritikari italiarrak eta artistaren adiskideak; eskultura abstraktueta baten gainean egindako deskalifikazioa erantsi behar zaio horri, “arte degeneratua” zelakoan¹⁰. Une horretan, bestalde, okerrera egin zuten Europan gertaera historikoek, eta Mussoliniren erregimen faxista, Hirugarren Reicheko Alemania naziarekin batera, fase oldarkor eta autoritarioago batera igaro zen, zeinaren eraginez gerran sartu baitzen aliatuen kontra 1940an.

Argentinan, inoiz ez bezala bizitu zituen Fontanak auzi ekonomikoek eta intelektualek, ostera ere, eragindako abstrakzioaren eta figurazioaren arteko tentsioak. Enkarguen premiak herrialde osoan barna lan egitera eraman zuen artista, Buenos Airesetik Rosariora, Córdobara, Mar del Platara eta Pergaminora: eskultura figuratibo tradizionalagoak egin zituen, kutsu errealista edo barrokoarekin, eta dezenteko ospea eskuratu zuen. 1943an Buenos Airesen hartu zuen egoitza, eta erdiguneko Esmeralda kale garrantzitsuan ipini zuen estudioa; han ikusi zuen, Argentinako diktaduran, nola garatzen zen fronte populista bat, langileen sindikatuek Juan Perón militar gazteari emandako babes zabalaren eraginez. *Marcha por la Constitución y la Libertad* izenekoaren testuinguruan, 1945ean Saloi Independentea inauguratu zuten sektore intelektual antiperonisten aldean jarri zen Fontana, Saloi Nazionaleko erakusketa ofizialei uko eginez¹¹. Bazterretan jardunez, Fontanak parte hartu zuen halaber Altamira Arte Plastikoen Eskola Libre alternatiboaren sorreran, eta Argentinara arte abstraktua eraman zuten abangoardiako taldeetako artistekin jarri zen harremanetan, Madí eta Arte Concreto Invención taldeetakoekin hain zuzen.

1946 funtsezko urtea izan zen Fontanarentzat Buenos Airesen, eta, zoritxarrez, bat etorri zen bere aita Rosarion hil zen urtearekin. Apirillean Altamira sortu zen, prestakuntza-zentro esperimental eta une hartako artearen zabalkundearen zentro gisa, Gonzalo Losada espainiar errepublikano erbesteratuak finantziatua eta Jorge Romero Brest-ek zuzendua (azken horrek zuzendu zuen, 1960ko hamarkadan, Torcuato Di Tella Institutuko artegune eraginkorra). Altamiran, Fontanak eskultura-eskolak eman zituen, Manuel Belgrano Arte Ederren Eskola Nazionalen ere modelatze-eskolak ematen zituen artean. Alvear hiribideko eraikin dotorean hain zuzen ere —hura

zen Altamiraren egoitza— egin zen madí mugimenduaren bigarren erakusketa, 1946ko urriaren 14tik 31ra, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Diyi Laań, Martin Blaszkó eta beste batzuen obrek¹². Bere manifestuan azaldu zuenez, europar abstrakzioaren garapena bultzatzea zen madí mugimenduaren xedea, hartarako berrizkuntzak baliatuz: hala nola, marko irregularrak, plano artikulatuak, eta, batez ere, teknologia berrien erabilpena (neoia, besteak beste). Bere aldetik, Fontanak *Manifiesto Blanco* idatzi zuen 1946ko azaroan, Arte Ederren Eskolako ikasleen laguntzaz; espazialismoaren lehen definizio ofiziala izan zen hura. Taldeak happening bat ere egin zuen Buenos Aireseko orube abandonatu batean, non pinturarekin eta era guztietako objektuekin igeltsutzatu baitzituzten behera etorritako eraikin bateko paretak; polizia agertuta bukatu zen happeninga. “Ekaitzak lehertzen badira hemen, Buenos Airesen”, idatzi zion Fontanak bere lagun Tullio de Albisolari Italiara, “guk sorraraziak izaten dira”¹³. Andrea Giunta-k katalogo honetarako idatzi duen testuan azaltzen duen bezala, ikasleek ondo gogoan zuten Fontana, haiek bultzatzen mihisearen mugak gainditzera eta espazioan lan egitera, baita ameskeriak saiatzera ere, hala nola kolorezko argiak proiektatzea. “Efektuak eta proiektzioak egitera ere heldu ginen, eta argia ispiluekin errebotaraztera”¹⁴. 1949an, Fontanak mihise baten azalera aurrenekoz zulatu zuenean, argi elektrikoa igortzeko pantaila zulatuaren moduan sortu zuen, urte hartako ideia-trukearen ildo beretik. 1946. urteak funtsezko eragina izan zuen Fontanaren obran; berehala ez bazen, bai urte batzuk geroago, berriz ere Milanen egoitza hartu zuenean.

1947ko martxoan Italiara joan ondoren, Fontanak ez zuen guztiz galdu Buenos Aireseko giro artistikoarekiko erlazioa, nahiz eta ez zen berriz Argentinara itzuli. Litekeena da atzerriko lehen madí erakusketa bisitatu izana 1948ko udan, Parisko Palais des Beaux Arts-eko hirugarren Salon des Réalités Nouvelles delakoan taldeak Argentina ordezkatu zuenean. Eta gutun bidezko harremanak zituen ikasle-ohiekin, Pablo Edelstein-ekin esate baterako, eta zenbait lankiderekin, Gyula Kosicerekin haien artean. Madí mugimenduko buruarekin Fontanak “hizketa-batailak” izaten bazituen ere, hura ez zen eragozpena elkarrenganako errespetua eta interesa izan zezaten, eta halaxe frogatzen du Kosicek Fontana Milanen bisitatu izana 1957an. Topaketa horren parte bat ageri da Kosicek argitaratu eta artisten azalpen biografikoak biltzen zituen liburuan, *Geopolítica de la Europa de hoy*¹⁵. Gyula Kosicek *Madí A-1 argi-egitura (Estructura lumínica Madí A-1)* egin zuen 1946an, neoiz egindako lehen artelanetako bat¹⁶. Horren konposizio geometriko dinamikoa zen, neoizko hodi tolestu batekin egina, koadroaren estetika hausten zuten erpin biribilduekin. Urte batzuk geroago, 1951n, *Neoizko egitura Milango Bederatzigarren Trienalera* (*Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*) aurkeztu zuen Fontanak, neoizko arabesko ikaragarri handia, sabaitik zintzilikatua, 11 metro inguruko zabalerarekin. Giro-obra hau *Madí* aldizkariko bosgarren alean erreproduzitu zen, zeina urte hartako urrian argitaratu baitzen Buenos Airesen.

Gogoratu behar da Fontana eskultorea zela nagusiki eta 1949an hasi zela pinturaren generoa lantzen, Argentina utzi zuenetik bi urte ere ez zirela. Argi dago madí-abangoardiako pintura irregularretatik eta pintura artikulatuetatik datozela 1950ko hamarkadatik aurrera Fontanaren obraren parte handi bat definitzen duten mihise lauaren aktibazioa eta pintura-obrareren mugak auzitan jartzea. Rhod Rothfuss-ek perimetro irregularrekin egituraturiko pinturak aurkeztu zituen 1946ko lehen madí erakusketan. *Arturo* aldizkarian argitaratu zuen bere “El marco: un problema de plástica actual” (Markoa: arazo bat gaurko plastikari) artikuluan, Rothfussek defendatzen zuen koadroaren ertzak eginkizun aktiboa jokatu behar duela artelanean, marko laukizuzenak ideia baten garapen bisuala eragozten baitu¹⁷. Geroxeagoak dira, 1956koak zehazki, Fontanaren lehen koadro irregularrak. 1959an, marko irregularreko pintura-sail luze eta estilizatu bat hasi zen Fontana berariak egiten: formatu hexagonalak, pentagonalak, zirkularrak (tondoak), diamante-formakoak, edota perimetro irregular ez simetrikoekin. Obra txukunak dira, kolore bizikoak, eta jadanik erabat kolorebakarrak. Haietan hasi zen Fontana sistematizatzen aurreko urtean egiten hasi zen *tagliak*, ebakidurak eta zuloak. Madí taldeko artista zen Diyi Laań-ek pintura artikulatuak

sortu zituen, kolorezko plano geometrikoak zeharragekin elkartuz, era horretan multzoaren baitako elementuen konfigurazioa aldatu ahal izateko. *Quanta* izeneko pintura konposatuen sail batean, antzeko kontzeptu bat formulatu zuen Fontanak, formatu txikiko koadro irregularren multzo bat paretan modu librean kokatu zuenean. *Quanta* horietan mihisea zatikatze edo atomizatze horrek beste obra guztiek baino hobeto laburbiltzen du Fontanaren errespetu-falta pinturaren diziplina-zehaztasunaren aurrean, baita obra haren espazio-inguruan txertatzeko zuen interes gero eta handiagoa ere.

ESPAZIOAREN KONTZEPTUALIZAZIOA

1947an, Fontanak aurreneko aldiz erabili zuen *Eskultura espaziala* hitza obra baten titulu gisa. Milanen egoitza hartuta zegoen, Via Castel Morrone-n zeukan estudioa, eta adiskide zaharrak topatu zituen berriz, haien artean Tullio d'Albisola eta Fausto Melotti; era berean, harremanetan jarri zen artista gazteagoekin, eta haiekin talde espazialista sortu zuen Italian¹⁸. Gerraondoko aldiaren ezaugarri nagusia izan zen Fontanak erlazioa izan zuela Italia barneko nahiz kanpoko artistekin —sarritan belaunaldi gazteagoak izaten ziren, hala nola Yves Klein, Heinz Mack eta Otto Piene—, sinetsita baitzegoen era hartako trukeek bere lana indartzen zutela. Fontanaren karrera gero eta biziagoa zen, eta haren oihartzuna handitu egin zen 1950eko hamarkadaren bukaera aldera, atzerrian erakusketak maizago egiten hasi baitzen, nazioarteko kritikarien arreta erakarri ostean, besteak beste Lawrence Alloway-rena, Juan Eduardo Cirlot-ena, Pierre Restany-rena, Michel Seuphor-ena eta Michel Tapié-rena.

Gerraren aurretik egin zuen moduan, jarduera anitz egiten jarraitu zuen Fontanak, hainbat fronterekin: erakusketak egin zituen Galleria del Milionen, D'Albisolako zeramika-fabrikari aritu zen lanean, arkitektoekin elkarlanean jardun zuen barne-diseinuan sabaiak eta hormak dekoratzen, eta hileta-eskulturak egin zituen Milango Cimiterio Monumentale-rako. Berreraikuntza-aldiaren ondoren, *miracolo economico* zeritzona 1950eko hamarkadaren erdialdean heldu zen Italiara, industriaren oparaldi ikusgarriari esker. Boomaren urteetako giro optimista Estatu Batuek eta Sobietar Batasunak espazioaren konkistagatik zuten lehia teknologikoarekin batera gertatu zen. Garai hartako euforia ia ameslaria, lehen gizona espaziora bidaltzeko eginahalaren aroan, bat etorri zen Gerra Hotzarekin eta mehatxu nuklearrarekin, eta belaunaldi baten sentikortasun kulturala tankeratu zuen¹⁹. Hain zuzen ere orduan sortu zituen Fontanak XX. mendearen bigarren erdiko artearen ikonorik biribilenak izan zirenak, mihise ebakiak.

Artistak bere *Zuloak* sailean egiten zituen perforazioetan dago 1958ko *Ebakidurak* izeneko obren jatorria. Hasieran, argia igor zezaketen pantailak sortzeko interes espazialistari erantzuten zioten pinturaren azalerako zuloak. Ideia horrek *Zuloak* saila *Harriak* sailarekin lotzen zuen, non artistak saiatu baitzuen purpurinaren eta Muranoko beirazatien aplikazioa, koadroaren ezaugarri errefraktarioak areagotzeko xedez. *Zuloak*, *Harriak*, *Olio-pinturak* eta Fontanak 1950eko hamarkadan egin zituen beste pintura batzuek oso lotuta jarraitzen dute zenbait artistak —Alberto Burri-k, Jean Fautrier-ek, Antoni Tàpies-ek edo Wols-ek— lantzen zuten informalismoaren *lingua franca*rekin, zeina Fontanak oso gustukoa baitzuen, ageriko paralelismoa baitzegoen pintura enpastatuak eta bestelako materialen aplikazioak eskaintzen zuen materialtasunaren eta buztinezko modelatuarekin egindako lanen artean. Paradoxa badirudi ere, 1950eko hamarkadaren azken urteetan, aurrenetakoa izan zen artista estilo hura agortu zela konturatzen, Sarah Whitfield-ek “gailkarga krisi” baten moduan deskribatu zuen hartan²⁰.

Anthony White-k gogorarazten digun bezala katalogo honetarako egindako saiakeran, une hartantxe auzitan jarri zen informalismoa Europan, estilo mekanizatua eta errepikakorra zelakoan, eta, paradoxa bada ere, originaltasunaren mitoa merkantilizatzen zuelako. Internationale Situationniste (IS) taldeko artistek eta kritikariek —haien artean Guy Debord-ek eta Asger Jorn-ek—, eta 1957an “Against Style” manifestua sinatu zutenek —Piero Manzoni-k eta Yves Klein-ek, besteren artean—, berriz formulatu zuten artearen errepikapenaren kontzeptua, kapitalismoaren eta kontsumoaren kulturaren zabalkundearekin loturik. Manifestu hark postura anti-estilistikoa defendatzen zuen merkatuaren aglutinazioari kontra egiteko, hain zuzen ere uniformetasuna kritika-eredu gisa darabilen estrategia baten bitartez. Fontanak 1957an ikusi zituen seriean pentsaturiko Kleinen pintura urdin kolore-bakar eta inpersonalak, eta haien antza eta ekoizpen inpersonala azpimarratu zituen; hala, pintura-obra kontzeptualagoa landu zuen, pintura horrexen ukazioan oinarritzen zena, ebaki indartsuak eginez gainazal lau kolore-bakarren gainean.

1958an egin zituen artistak lehen *Ebakidurak*, mozketa txiki diagonal edo lerro-makurrak, lihozko mihiseen gainean. Denbora gutxian, teknika perfektionatu zuen, eta azkenean prozesua sistematizatu zuen, era horretan emaitzak hobeto kontrolatzeko. Era berean, mihise lodiagoak hasi zen erabiltzen, hala jutezko edo kalamukizko zaku-oihala, mozketa nabarmenagoa gerta zedin. Fontana mihisearen gaina oparotasunez margotzen hasten zen, modu uniforme eta lauan, dendan erositako pintura-emultsioarekin zuzenean. Tarte bat igarota, oraindik fresko zegoenean, mihisea astoan ipintzen zuen, Stanley labana baten laguntzaz ebakidura egiteko. Koadroa lehortutakoan, eskuekin modelatuz errematatzen zuen Fontanak ebakiaren azken forma, gehiago edo gutxiago irekiz eta bolumen handiagoa edo txikiagoa emanez. Dударik ez da prozesu erdi piktoriko/erdi eskultoriko hura zuzenean zegoela lotua artistak buztinarekin egindako lanarekin. Azken urrats gisa, gaza beltz baten laguntzaz finkatzen zuen ebakidura, zeina artistak mihisearen atzetik itsasten baitzuen hura ondo sendotzeko. Ebakiak banaka nahiz multzoka ageri ziren koadroetan, eta gero eta zuzenagoak eta seguruagoak bilakatzen joan ziren, zerebralak eta kalkulatuak, inpersonalagoak. “Uste dute gauza erraza dela ebakidura bat edo zulo bat egitea, baina ez da egia”, seinalatu zuen artistak. “Ezin duzu imajinatu zenbat material baztertzen dudan. Ideiak zehaztasunez behar du gauzatu”²¹.

Hainbat ikuspegitik interpretatzen dira oraindik ere 1958 eta 1968 bitartean Fontanak egin zituen *Ebakidurak*: batzuek emakumeen sexu-organoak ikusten dituzte haietan, edo Kristoren zauriekin lotzen dituzte, gurutziltzeetan agertzen diren bezala. Baina erreferentzia literala izan baino areago, pintura-konbentzioaren ukoa dira ebaki hauek. Baliteke Fontanak kreazioaren sinboloa edo Kristoren zauriena erabiltzea, baina hori esanahi berri batez hornitzeko egiten du; eta esanahi hori postura ikonoklasta izan daiteke. Irudiaren balioa ukatzen ote du Fontanak? Edo artearen beraren balioa? Artelanaren autonomiaren nozioa bera jartzen du artistak auzitan, bere lege propioen barruan itxita dagoen bitarteko piktorikoaren mugei etengabe egindako erasoek frogatzen dutenez; modu horretan, obra haren ingurune fisikoari zabaldu eta hartan integratzeko asmoa zuen. Pinturetan laugarren dimentsiora zabaltzeko xedeaz ebakiak egiteko teknikak erabiltzeaz, eta, erliebeak eta marko irregularrak baliatuz, koadroa perimetro konbentzionaletatik harago zabaltzeaz gainera, Fontanak gainazal islatzaileekin espermentatu zuen, zeinek ikuslearen presentziari dei egin eta inguruko espazioa aktibatzen duten argi-baldintzak baitituzte.

1930eko hamarkadako eskultura eta zeramika batzuek baliatzen zituzten jadanik bernizen, urre-orrien eta mosaikoen erabilerak eragindako argi-efektuak. Urre-koloreak —objekturik sakratuenetan erabili izan da etengabe artearen historian— liluratu egiten zuen Fontana. Jainkotasunarekin edo beste munduarekin lotzen zen haren isla metalikoen nolakotasun abstraktua eta misteriozua. Urre-kolorea oso ugaria izan zen barrokoan, eta leku orotan ageri da, ezin konta ahala eliza eta katedraletako arkitekturari zein dekorazio-motibotan, kontrarreformaren emaitza

gisa. Fontanak bere pintura askotan erabili zuen urre-kolorea, batzuetan uhin eta arabesko barroko dinamikoak berregiten dituzten pintzelkadekin. Geroago, 1961ean New Yorkera egin zuen lehen bidaiaren ondoren —Martha Jackson Gallery-ko erakusketa baterako—, Manhattango etxe-orratzek inspiraturik, artistak metalak erabili zituen, kobrea edo aluminioa, *Metalak* (*Metalli*) izeneko sailean, non material horien ezaugarri islatzaileak are gehiago baliatu zituen. Zuzeneko argiak metalaren gainean errebote egiten du, inguruko espazioa betez, eta haren ispilugainazalak distorsionatu egiten du haren aurrean dagoen ikuslearen isla. Artista esperientzia inguratzaile mota bat ari zen hobetzen, esperientzia fenomenologikoa, ikuslearen eta obraren arteko erlazioan. Izan ere, haren pintura kolore-bakar zuriek paretako erliebe edo kozkor gisa funtzionatzen dute museoko kubo zuri tradizionalaren horman, eta bien arteko fusioa iradokitzen dute hala.

Giroak (*Ambienti*) delakoekin heldu zen Fontana artelana haren inguruko espazioa errealean txertatzeko kezka horren gailurrera. Espazio autoeduki eta beregain gisa daude pentsatuak, non ikusleak esperientzia inguratzailea baitu; hala, Fontanak *Giro espaziala argi beltzarekin* (*Ambiente spaziale a luce nera*, 1948–49) obra aurkeztu zuen Milanen, Galleria del Naviglio-n, 1949an. “Sartu, eta guztiz bakartuta, bere buruarekin bakarrik topatzen zuen nor bere burua”, esan zuen artistak bere lehen giroaz²². Argi dago abangoardia konstruktibistaren eta Dadaren esperimenduekin dagoela lotua *Giro* hauen genealogia, azken mugimendu hark arteen sintesiaren aldarri utopikoa egiten zuenean, adierazten duten bezala El Lissitzky-ren 1923ko *Proun espazioa* (*Prounenraum*) obrak edo Kurt Schwitters-en 1933ko *Merzbau* izenekoak. Fontanari ez zitzaion arrotza abangoardiaren postulatuak, haren lanak artearen baitako diziplinen eta hierarkien banaketa zorrotza aspalditik auzitan jartzen baitzuen. Era berean, 1930eko hamarkadan eskola arrazionalistako arkitektoekin izandako elkarlana hastapena izan zen oroigarritzko arkitektura-espazioen diseinuan, horiek diziplina-batuketara gisa ulertuta. Garai faxistan enkarguz egin zituen lanek, hala nola Salone della Vittoria (1936), eta Atlantikoaren bi aldeetan egindako hilobien eta mausoleen diseinuak, findu egin zuten lau dimentsioko artearekiko Fontanaren esperientzia, non argia funtsezko elementu artistikoa baitzen: diseinatzeko balia zitekeen tresna bat gehiago. Veneziako San Marko Basilikan bisitariak sumatzen duen sentimenduaren parekoa berreskuratu zuen hemen Fontanak. *Giroak* obretan, pertzepzio holistikoa oso eta integral bat sortu nahi izan zuen artistak, eta bide berri bat urratu zuen artean eta etorkizunean instalazioen eta giroen praktika izango zen horretan²³. Bizantziotik *Giroak* obretaraino: Fontanaren obran, artearen historiaren eragin-lerroa Paleolitikoko kobazuloetako pinturetaraino heltzen da. Historia luze horretan, sentiberatasun artistiko berri baten ataria dira haren obrak.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa eta Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Fontana, Enrico Crispoltik aipatua, hemen: *Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni* (Milan: Skira, 2006), 2. alea, 1005. or. [itzuli]
2. Fontanak Martiniri zion zorrari buruzko hausnarketa baterako, ikus Emily Braun, “Bodies from the Crypt and Other Tales of Italian Sculpture between the World Wars”, hemen: *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, (argit.) Kenneth E. Silver, erak. kat. (New York: Guggenheim Museum, 2010), 146. or. [itzuli]
3. Ikus Tullio d’Albisola, *La ceramica popolare ligure* (Milan: Edizioni del Milione, 1964). [itzuli]

4. Fontana, hemen aipatua: Sarah Whitfield, "Handling Space", hemen: *Lucio Fontana*, erak. kat. (Londres: Hayward Gallery, 1999), 23. or. [\[itzuli\]](#)
5. Filippo Tommaso Marinetti, "Ceramica e Aereoceramica: Manifesto futurista", *Gazzetta del Popolo* (Turin), 1938ko irailak 7. Yale University Library, Scrapbooks, GEN MSS 475, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4159378>. [\[itzuli\]](#)
6. Yve-Alain Bois, "Fontana's Base Materialism", *Art in America* 77 (1989ko apirila), 244. or. [\[itzuli\]](#)
7. Beste taldeekin bat egiteaz gainera, Fontana Abstraction Création taldeari elkartu zitzaion 1935ean. [\[itzuli\]](#)
8. Sarah Whitfield-ek kontatzen du nola heldu zenean Fontana Genovako portura 1947an, "heriotzatik bueltan datorrela dirudien" artista bat ematen zuen; ikus Whitfield, "Handling Space", 11. or. [\[itzuli\]](#)
9. Garrantzitsua da azpimarratzea nola, nahiz eta arte abstraktua 1940ko hamarkadaren erdialdera arte Argentinara heldu ez, 1936ko abenduan Fontanak, Juan Bay Milanen egoitza hartutako artista argentinarrarekin batera, *Exposición de dibujos y grabados abstractos* erakusketan parte hartu zuen Moody Galerian, Buenos Airesen. Juan Bay Madí taldean sartu zen geroago. [\[itzuli\]](#)
10. 1938ko azaroan, Telesio Interlandi italiar komisarioak Fontanaren eskultura abstraktu bat ipini zuen Corrado Cagli, Giorgio de Chirico, Virginio Ghiringelli, Mauro Reggiani, Giuseppe Terragni eta Piero Lingeri artistek ere parte hartu zuten erakusketa antologiko batean. [\[itzuli\]](#)
11. Saloi Independentean, Fontanak *Loten emaztea* (*La mujer de Lot*, 1945) aurkeztu zuen. Eskultura espresionista da, ikuspegi politiko batetik analizatu dena, Fontanak gerrari eta faxismoari buruz zuen jarrera aldakorren isla delakoan; aldi berean egileak zuen lilura adierazten du arriskuan dauden emakumeak irudikatzeko, oinaze fisikoa edo estres emozionala sufrizten. Ikus Andrea Giunta, "Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires", hemen: *Lucio Fontana: Obras maestras de la Fundación Lucio Fontana de Milán*, (argit.) Enrico Crispolti, erak. kat. (Buenos Aires: Fundación Proa, 1999), 72–87. or., eta Anthony White, "Wounded: Lucio Fontana's Wartime Sculpture in Italy and Argentina", hemen: *Crossing Cultures: Migration and Convergence*, (argit.) Jaynie Anderson (Carlton: Melbourne University Press, 2009), 736. or. [\[itzuli\]](#)
12. Erakusketa 1946ko 14–31 artean egin zen. [\[itzuli\]](#)
13. Fontana, hemen aipatua: Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato*, 2. alea, 1011. or. [\[itzuli\]](#)
14. Honela jarraitzen du Fontanaren ikasle Bernardo Ariasek: "gero [Julio] Le Parc-ek erabili zituen gauzak". Arias, telefono-elkarrizketa Andrea Giuntarekin, 1998ko abuztuak 4; hemen aipatua: Andrea Giunta, "Gerrako urteak: Lucio Fontana Argentinan", ale honetan bertan, 244. or. [\[itzuli\]](#)
15. Ikus Gyula Kosice, "El espacialismo inconsecuente de Fontana", hemen: *Geocultura de la Europa de hoy* (Buenos Aires: Ediciones Losange, 1959), 40 or., non kritikatzan baititu Fontanaren funsgabetasunak espazialismoaren praktikan. [\[itzuli\]](#)
16. Esan ohi da Zdenek Pesanek txekiar jatorriko artista izan zela aurrenetako bat neoia erabiltzen gorputz-enbor femeninoen muntaduretan, 1930eko hamarkadaren hasieran. Ikus David Rosenberg, *Neon: Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, erak. kat. (Paris: Archibooks, 2012), 25. or. Laszlo Moholy-Nagy-k Bauhaus alemaniarrean lan egin zuen garaikoa da *Argi-espazio-modulatzaila* (*Licht-Raum-Modulator*, 1922–30), ispiluen laguntzarekin argia proiektatzen zuen mekanismo elektriko konplexu bat. Europar hirien gaueko argiztapenak eta bertako neoizko iragarpenei inspiraturik, adierazpen artistikoaren bitarteko berri baten gisa aurkeztu zuen obrak espazioaren baitako argi-jokoa. Grete Stern-ek taldearentzat egin zuen Madí collagean inspiratu zela esan zuen Kosice-k; lan hartan, Sternek Buenos Aireseko hiribide nagusiko obeliskoa Movado erlojuen neoizko "M" erraldoi baten argi-iragazkiarekin ordezkatzeko. Ikus *Gyula Kosice in conversation with Gabriel Perez-Barreiro* (New York: Fundación Cisneros, 2012), 129. or. [\[itzuli\]](#)

17. Rhod Rothfuss, "El marco: Un problema de la plástica actual", *Arturo: Revista de Artes Abstractas*, 1. alea (1944), orririk gabe. [\[itzuli\]](#)
18. *Manifesto dello Spazialismo* (1947) eta *Secondo Manifesto dello Spazialismo* (1948) sinatu zituen taldeak. [\[itzuli\]](#)
19. Ikus Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2009). [\[itzuli\]](#)
20. Whitfieldek komentatzen du Jan van der Mack kritikariak deskribatu zuela nola egin zuen Fontanak lehen *Ebakidura*, bere koadroen gainazalen dekorazioak adierazten zuen barkaberatasunagatik ernegatuta: "Frustratuta, ebaki bat egin zuen bere ustez hutsegina zen koadroetako batean, eta, bat-batean, keinu haren indarraz konturatu zen". Ikus Whitfield, "Handling Space", 18. or. [\[itzuli\]](#)
21. Fontana, hemen aipatua: *ibid.*, 42. or. [\[itzuli\]](#)
22. Bois, "Fontana's Base Materialism", 248. or. [\[itzuli\]](#)
23. Fontanak *Giroekin* egin zuen lan aitzindariari buruz, ikus Germano Celant, *Lucio Fontana: Ambienti spaziali*, erak. kat. (Milan: Skira, 2012), 22-24. or. [\[itzuli\]](#)

MALABARISTA. FONTANA-REN ARTEA ITALIAR FAXISMOAREN PEAN

EMILY BRAUN

“Kanpotik ikusita, eman lezake Fontana oso artista konplikatu eta aldakorra dela. Hainbat estilo egokitzeko duen erraztasunak eta etengabe aldatzeko duen ahalmenak harritzeko gaitasuna dute, malabarista bat ikusten ariko bagina bezala”.
—Edoardo Persico, 1936

Edoardo Persico kritikaria izan zen Lucio Fontana-ren lehen aldezeletako bat, eta 1936an artistari buruzko monografia labur bat idatzi zuen, Persico bera gazterik hil baino lehen. Saiatu bazen ere artistaren erraztasunari buruz eman zuen iritzia zehazten gauza koherenteren bat ikusiz haren hizkera aldakorretan, Persicok berak pentsatu ez zituen moduetan gertatzen da egokia haren malabaristaren irudia. Italiako eta Argentinako herritarra zelarik, Fontanak aise gurutzatzen zituen kulturak, trebetasunez nabigatuz bere sare profesioletan barna, baita Frantziakoetan ere. Maisua zen hilobi-eskulturagintzan, gobernu-eskaera monumentalak egiteko ere lehiatu izan zen, eta aldi berean askatasun harrigarri landu zuen eskala txikiko zeramika. Pertsonalki gizon ausarta eta “oso gizona” izan arren —hala azpimarratzen zuten haren zaleek—, fintasun femeninoa eta beste mundu batekoa dirudien tankera barrokoa duten eskulturak egin zituen. Erraztasunak markatu zuen Fontanaren modua, bereziki independentzia sortzailearen eta leialtasun faxistaren artean agertu zuen orekan. Beste hitzetan, bazekien zenbait pilotari airean eusten, zinez egitandi azpimarragarria diktadura zapaltzaile batean.

la berrogeita hamar urte zituen Fontanak, 1947an, famarik handiena eman zion hogeituroko karrerari heldu zionean, argi- eta espazio-instalazio eta mihise zulatu goiztiarren artista gisa. Aise ahazten du batek haren trebakuntza-garaia *ventennio* faxistaren bigarren hamarkadan gertatu zela, oposizio politikoa ez, baina modernitatea toleratzen —inoiz bultzatzen— zuen erregimen batean. 1899an jaio zen Fontana, Rosario (Santa Fe, Argentina); italiar jatorriko etorkinak zituen gurasoak, eta Milanen eta Milanen inguruan ikasi ostean, bere aberriaren alde borrokatu zuen I. Mundu Gerrako fronteetan. Ondoren, mugimendu faxistako *squadrisimo* biolentzian sartu zen¹. 1922an berriz Rosariora joan bere familiarekin, eta bere aitaren eskultura-negozio komertzialean trebatu zen, zeina hileta-monumentuetan espezializatua baitzegoen. Espirituaren hilezkortasuna ospatzen duen ikonografia kristauaren ezagutza horrek asko balio izan zion Fontanari faxismoaren erlijio sekularren pean. Azken baliabide gisa, hilobi-eskulturentzako enkarguek —nagusi zirenak oraindik Argentinako eta Italiako kultura Katolikoetan— diru-sarrera egonkorra ekarri zioten bi herrialdeetan gerra arteko garaian, berak bere “arte purua” bilatzen zuen bitartean².

1927an Milanera abiatu zen Fontana berriz; hantxe geratu zen 1940an berriz Buenos Airesera joan zen arte, eta 1947an Milanera itzuli zen; harrezkero Italian bizi izan zen 1968an hil zen arte. Hogei bat urte zituela egonaldi labur bat egin zuen Pampan, eta bidaia hark eta Atlantikoan barna egindakoek munduaren ikuspegi zabala eta paisaia irekiaren maitasuna eman bide zioten Fontanari; baina haren gogoan Argentina kulturaren muinetik urrun zegoen lurraldea zen, eta hala izango zen beti³. Ikuspegi horretatik, Amerika emigrazio bidez kolonizatze italiar estatu liberalak zuen estrategiaren eredu zko produktua zen Fontana: leialtasuna eta itzulera —fisikoa nahiz diruzkoa— sustatzen zituen estrategia bat zen hura, hain zuzen⁴. Fontanak esaten zuen “italiar jeinuaren” sukarra pizturik mantentzen zuela bere baitan, eta Europako agertokian nahi zuen ospea eskuratu⁵. Haren gutunek agertzen dutenez, Fontanak anbizio gupidagabea zeukan, modernitatearen azkenaldiko historia nolako irrikaz bereganatu zuen ulertarazten duen izaera-ezaugarri bat. Arte Ederren Brera Akademiara joan zen Adolfo Wildt-ekin ikasteko, eta merezi zuen italiar eskultore bakarra zelakoan mintzatzen zen hartaz⁶. Irudi idiosinkratikoa zen Wildt belaunaldi zaharragoen artean, eta haren lana ez zen erraz egokitzen inongo kategoria estilistikotan; gorputzak ameskeria mistikoko egoeretan irudikatzen jo ohi zuen. Marmola hartu, zizelkatu, zulatu, eta immaterialtasunera heldu zela zirudien arte leuntzen zuen. Fontana gazteak ondo ikasi zuen hura.

Wildt 1931n hil zen, hain zuzen ere kolorezko igeltsuzko irudiak eta terrakotazko erliebeak hasi zenean Fontana Galleria del Milionen —Milango europar abangoardiako artea aurkezten zuen areto bat zen— erakusgai jartzen; lan haietako batzuk estatu-erakusketa faxistetan ere jarri ziren ikusgai. Fontanaren *Gizon beltza* (*Uomo nero*, 1930) eskulturak —breaz estalitako igeltsuzko irudi handi bat— markatu zuen Wildten estilo eta gorputz idealizatuekiko haustura, primitibismo eskematiko baten alde. Fontanaren garai bereko *Garaipena* (*Vittoria*, 1932) lanaren kasuan bezala, zeina Giuseppe Terragni-ren *Erba Incino-ko erorientzako monumentua* (*Monumento ai caduti di Erba Incino*, 1926–32) obrarako egina baitzen, konparazioak egin ziren Ossip Zadkine-ren irudi angeluarrekin; baina zakarki landutako forma haiek Novecentoko artista nagusietako bat izan zen Mario Sironi-en ere gogorarazten zituzten. Garai hartan Italian ondo ezaguna zen Ernesto De Fiori eskultoreak, besteren artean, igeltsu polikromozko Marlene Dietrich ile-hori ezpain-gorri baten bustuak egiten zituen (20. irud., 30. or.), gainazal dardarti baten ikutuarekin; baina Fontanak urrunago eraman zuen haren eredia, bere erretratuetan emakumeen azala urre-kolore distiratsuz dekoratuta. Bereagoak zituen terrakota ebakidunak, esate baterako *Figura beltzak* (*Figure nere*) eta *Figura leihoan* (*Figura alla finestra*, biak 1931koak). Ez ziren ez erliebe tradizionalak ez ohiko eskultura askeak, eta oso modu eskasean delineaturiko forma margotuek konbinatzen zituzten. “Hori eskultura da?” galdetu zuen Raffaello Giolli kritikariak eta arkitektoak probokatzaile, eta hala, artistari buruzko idatzi kritikoetako gai nagusietako batzuei heldu zien: tekniken arteko bereizkuntzak ezabatzen zituela, masak materiagabetzen zituela gainazal argitsu tindatu eta islatzaileen bidez, eta forma itxia urratzen zuela materiala zirriborro moduko egoeran utziz⁷.

Eskulturagintza figuratiboaren mugak behartzea zen Fontanaren xedea; surrealismoa gogoan bazuen ere, ez zuen inoiz esperimenterik egin aurkituriko objektuekin edo muntaiekin, eta futurismoaren altzairuzko makina fantastikoko ere ez zuten erakarri. Marmol landuan eta brontze urtuan ekoizten jarraitu zituen piezak, ondo eginak baziren ere, ez ziren oso ezohikoak [*Paranáko mutila* (*Muchacho del Paraná*), 1942; *Emakume zauritua* (*Mujer herida*), 1944]. Horren orde, zuhurki, erabaki zuen abangoardiako artista gisa eskuratuko zuela ospea, zementu biguna, igeltsua edo buztina landuz: material horiek guztiak adierazkortasun handikoak ziren eta fantasia koloretsuak ametitzen zituzten, gainazal polikromatu, margotu edo beiratzatuekin. Beti arrakastarik izan ez zuen arren, eta kritikari batzuek polemikotzat besterik hartu ez bazuten ere, berehala bildu ziren Fontanaren inguruan hainbat kritikari milandar, esanez “artista borrokalaria [zela], esperientzia berrien irrikaz” zegoena, “berritasunak liluratzen zuena”⁸. Eragin handiko testu batean, Piero Torriano-k azpimarratu zuen artistak hartzen zuen arriskua eta haren gizentasuna

kultura faxistaren genero markatuko diskurtsoaren baitan, eta nolako eraginkortasunez kontra egiten zien gehiegikeria edo induljentzia estetikoak besterik ikusten ez zutenen pertzepzioei. “Altua, iluna, sendoa; aurpegi karratu eta kopeta zabal, matrailezur indartsu eta mugimendu biziekin, gizaseme gazte hau atsegina gertatzen da bere jokamolde irekiarekin, erabakimenarekin eta barruan duen irrika suharrarekin. Irrika horrek arrakasta handiko negozio bat uztera eta fortuna bat baztertzeraren eraman du, Italiara itzuli eta lanean hasteko berriz gaztetan gerrara boluntario joateko utzi zuen eskultura-estudioan. Eta halako indarrez ematen zaio bere arteari, non indar hori modu berezian agertzen baita haren lanean”⁹.

Persicok eta beste batzuek belaunaldi gazteago bateko (“hogeita hamar eta berrogei urte bitarteko”) artista enblematiko gisa ipini zuten Fontana; belaunaldi hura konprometitua zegoen modernitatearekin eta lan zintzoarekin, eta bi hitz haiek zama handia duten faxismoaren garaiko kulturaren. Artistaren eklettizismoa “kontzientzia kritikoa” eta “errealitatearekiko atxikimenduaren” seinalea zen, eta europar joerei zabalik zegoela adierazten zuen, klasikotasunaren bertsio zahartuekin konformatu gabe; izan ere, sentimendu nazionalistaz, baita sentimendu inperialistaz ere horniturik zeuden bertsio haiek. Georg Simmel alemaniar kritikariak espresionismoaren inguruan esandakoak baliatuz (eta Milango Fenomenologiako Eskola garaikidearen eraginpean), Persico konturatu zen halako moduan tolesten eta luzatzen zuela Fontanak lehengai tankeragabea —modu urduri eta oldartsuan—, non bere ukitu fisikoa eta bere barneko izakiaren drama irartzen baitzizkion: “masa dardarazten zuen”¹⁰. Intentsitate espiritual hori, materialarekin ageriko borroka eginez eskuratua, barrokoarekin lotu zuten zenbait kritikaririk, hau da, atsedean klasikoaren kontrakoarekin¹¹. “Fontanari ez zitzaion inoiz eskultura solemnea gustatu”, esan zuen Giollik. “Bloke isilek higuindu egiten zuten”¹².

Epealdi faxistako paisaia kultural zabalago, polemikoagoan, Fontana bigarren mailako artista zen, nabarmentzen hasia, nahiz eta haren lehen lanen alderdi jakin batzuek bere geroko ibilbiderako gertalekua prestatu. Ez halabarrez, espazio bat lortu zuen beretzat, non eta 1930eko hamarkadako Milanen, Italiako hiri industrialean, zeina geografikoki Europako gainerako tokietatik gertu baitzegoen eta pentsamendu sortzailearen zentroa baitzen arkitekturaren eta diseinuan, Erroma ez bezala, estatuko boterearen eta burokraziaren egoitza baitzen hura: han indartsuagoak ziren klasikotasun zurrundu, inperialista baten aldeko presioak. 1930eko hamarkadan Fontanak erakusketak egin zituen Galleria del Milione-n, non Willi Baumeister-en, Max Ernst-en, Vasily Kandinski-ren eta Fernand Léger-en erakusketak egin baitziren, baita italiar artista figuratibo eta abstraktuenak ere; bertako liburudendan abangoardiako aldizkariak saltzen ziren, hala nola *Documents* eta *Cahiers d'Art*¹³. Fontana elkarlanean aritu zen mugimendu arrazionalistako zenbait arkitektoarekin; mugimendu hark Milanen zuen zentroa, eta arkitekturaren nazioarteko estiloaren baliokidea zen, nahiz eta arkitekto haiek tradizio italiarrarekin eta mediterraneoarekin lotu arrazionalismoa. Milango arkitektura eta diseinu industrialeko Trienalak erakusleihen eman zien proiektu arrazionalistek, *Casabella* bezalako sorkuntza-aldizkariak erakusleihen bat ematen zien bezala; argitalpen horrek, Persico editore zuela, Fontanaren lana agertu zuen bere kritiketan. Modernitate sendo hura, ordea, ez zen eragozpena izan Persicok *Domus* egunkariaren ale berezi bat Erromako antzinako eskulturari eskaintzeko; baziren iragarkiak ere ale hartan, eraikin-hornigaien hainbat enpresarenak¹⁴. Energia grafiko handiz diseinatu zuten ale hura Milione galeriarekin bazkideguriko artistek, eta bazen diseinuen artean Fontanaren bat, orain arte identifikatu ez dena, Augusto-ren garaitik Mussolini-ren garairaino eraikuntzan erabilitako italiar marmol eta harri finak sustatzen zituena.

Fontanak haize kontra lan egiteko jarrera hartu bazuen ere, bere hurbilpenak parekoak eta aurrekariak zituen, biak. Galleria del Milionen erakusketak egiten zituzten artisten artean, *Chiaristi* deituak zeuden: Renato Birolli, Angelo Le Bon, Francesco De Rocchi (haren bakarkako erakustaldia Fontanarenaren garai berean izan zen, 1931n) eta

Aligi Sassu¹⁵. Haien giza irudien pinturak, nola den Sassuren *Gizon gorriak* (*Gli Uomini rossi*, 1931), distortsio espresionista arin batekin emanak ziren, pintzelkada hautsiekin eta paleta antinaturalista batekin —deigarria batzuetan eta etereoa besteetan—, eta parekotasunak zituen eskultoreak bizkor modelaturiko gizon eta emakumeekin, baita emakumeen bustu-sailekin ere. Fontanaren modeloenak bezala, haien aurpegia garaikideak ziren inondik ere, sarritan nerabeak edo sexugabeak, eta beren baitan murgilduak dirudite edo gozoki daudela hor, baita harrituak ere batzuetan. Eskultura figuratiboaren esparruan, antzeko efektu bat dago Arturo Martini-ren lanean, zeinaren harri porotsu landu gabearen eta buztinaren erabilera adierazkorrek alternatiba bat eskaintzen baitzion berak estatuagintza klasikoaren “hizkera hil”tzat jotzen zuenari. Hilobi-antze etruskoaren arkaismoak eta errealismo emozionalak inspiraturik, Martinik urradurak eta beste testura zakarrak hobesten zituen, induskaturiko aurkikuntzak edo denborak zimeldutako irudiak iradokitzen zituztenak. Gerra arteko italiar eskultore nagusia izan zen Martini, eta terrakotak eskulturako lehengai gisa zuen balioaz izan zen eztabaiden erdigunean egon zen: kontserbadoreek haren modeloen efektuak kritikatzeko zituzten gordinak eta “pintura-antzekoak” zirelakoan, eta aldezelek (Fontanaren alde egin zuten berberak ziren) antierretoriko gisa egiten zioten harrera¹⁶. Sassuren gazte arrosa-kolore harrigarrien ondoan ikusita, ez dira hasieran eman dezaketen bezain burugabeak Fontanaren urdinez tindatutako *Olinpiar garailea* (*Atleta esperoan*) [*Campione olimpionico* (*Atleta in attesa*), 1932] edo urrez margoturiko haragiaren erabilera; hala ere, haren eskultura polikromoaren bizitasunak zinez aztoratzen zuen hiru dimentsioko figuretatik espero ohi zena, eta, hala, haien ondoan arinak gertatzen ziren Martinik tradizioari egindako erasoak.

“Eskultura polikromoak izen handiko arbasoak ditu: egiptoarrak, grekoak, etruskoak, asiriarrak, kobazuloetako pinturatik hasita Errenazimentuko eskulturaraino”, esan zuen Fontanak, bere transgresioak pedigri entzutetsu batekin orekatu nahian bezala¹⁷. Aipuak berebat agertzen du gogoan hartzen zuela historiaurreko artea. Fontanak Martiniren etruskoen pizkundearen konnotazio italiar-antzekoak saihesten zituen, muga nazionalik gabeko arte-forma bat bereganatuz: Europako eta Afrikako leku askotan topatutako labar-pinturak eta harrietako grabatuak. Kritikari batek azpimarratu zuen bezala, *Figura beltzak* bezalako lan batek lausoki baizik ez zituen gogorarazten behe-erliebeak¹⁸; argiro zedarritutako planoetatik sortu ordez, gorriz, beltzez edo zuriz margoturiko siluetak uhinetan eratzen ziren, kozkor eta hutsune eskulturaletan, buztinean zizelkaturiko marrek markatuak. Fontanak eskulturagintza, pintura eta grafiaren bateratzea zabaldu zuen 1931n hasitako igeltsu eta zementu tindatuzko taula ebakidunetan. Konposizio haiek izan ziren Fontanaren lehen sarraldi ofiziala abstrakzioan, eta gizadiak harrian egindako aurreneko marrazkiak lotzen zituzten automatismo surrealistarekin; marka esgrafiatu delikatuak zirriborroak egiten dituzte, luzatu egiten dira eta azkenik forma biomorfikoak edo geometrikoak eratzen saiatzen dira.

Fontanak ezagutzen bide zituen Afrikako harriko pinturen argazkiak eta faksimileak, Leo Frobenius alemaniar arkeologoak eginak eta *Cahiers d'Art* eta *Documents* aldizkarietan 1929an eta 1930ean argitaratuak¹⁹. Primitibismo ez-kolonialista hark zuzenean inspiratu zuen gerra arteko europar artista bakanetako bat izan bide zen —haien artean zen Joan Miró ere—, nahiz eta Altamirako kobazuloak XIX. mendearen amaieran aurkitu ziren Espainian, eta, gerorako, Les Combarelles Frantzia. Fontanaren *Bainulariaren* (*Bagnante*) karikatura-antzeko haragikoitasunak —bainu-jantzi marra-arrosa batez jantzia eta zementuan zizelkatua, 1933ko Milango Bosgarren Trienalako egina—, Frobeniusen orrietan azaldutako emakumezkoen silueten kurbadura nabarmenak imitatzen ditu. Fontanari buruz idatzi duten gehienek ez dute eragin hori hauteman, pintorea europar azken joerekin lotzeko eginahaletan murgilduta. Raffaele Carrieri-k, nolahi ere, agerikoa zena adierazi zuen: “Haren modeloak historiaurretik datoz: *Uomo nero* Paleolitikoa da; harriari lotua dago, eta esnatzen ari den fosil indartsua da, landareen lohian tantaka. Kraterretako sua arnasten du. Fontanaren terrakotek Lurreko lehen idilioak deskribatzen

dituzte, arraren eta emearen elkartzea, lehen masakrea eta Harri Aroko maitaleak. Animalien eta gizakien formen siluetak harramazkatzen ditu, era kuarternarioko eskultore izengabeak Gambarelleseko kobazuloan bezala [sic]²⁰.

Fontanak eskultura piktorikoaren eta pintura eskultorikoaren arteko bereizketak nahasten jarraitu zuen oinarri laukizuzen estuetan aurrera begira muntaturiko lan lauen sail batean. Batzuk kolorezko planoak ziren, igeltsuz eginak, eta beste batzuk burdin pintatuz eginak zeuden, azkenik forma biomorfikoak edo geometrikoak eratzen zituzten marra biribildu eta sigi-sagatsuekin. Espazioan egindako marrazkiak balira bezala, forma geometriko haiek aditzera ematen zuten egileak ezagutzen zituela Alexander Calder-en lan genero-urratzaileak, alanbrez egindako arku, bektore eta “mugimendu geldituen” eskulturekin²¹. Lan haiek halako zalaparta bat sortu zuten aurrenekoz erakusgai jarri zirenean Parisen, 1931n, Galerie Percier-en, apal batean horma baten kontra lerrokaturik jarrita, hiru urte geroago Fontanaren Milioneko instalazioa bezala. Artistaren garai hartako marrazki figuratiboek ere —sarritan “surrealista” esaten zaie— Calderren erretratuak eta alanbrezko figura biziak gogorarazten dituzte, forman eta espazioan arinki luzatuak eta bihurrituak. Aise eraman zitezkeen Parisko berrikuntzak Italia faxistara argazkien, egunkarien eta zuzeneko topaketen bidez, mugak iragazkorra baitziren. Léger-ek eta Jules Pascin-ek —azken horrek idatzi zituen Calderren Parisko lehen bakarkako erakusketarako katalogoko saiakerak— Milione galerian erakutsi zituzten beren lanak. Zentroa Parisen zeukan Abstraction-Création taldeak —haren kidea zen Calder, eta Fontana 1935ean sartu zen hartan, beste italiar batzuekin batera— nazioarteko lan-sare haiek erraztu zituen, eta Italia faxistako kultura osorik parrokiara zelako aurreiritzien kontra egin zuten.

Laburra izan zen Fontanak abstrakzio hutsean egin zuen sarraldia, eta laburra izan zen Galleria del Milionek sustatzen zituen Milanen oinarrituriko arte abstraktu geometrikoa lantzen zutenekiko lotura ere: haren bitartekoan nahasketek eta ukitu idiosinkratikoez zerikusi gutxi zuten pinturako konstruktibismoaren forma zehatz, ertz-zurruneekin, edo forma hutsaren teoria neoplatonikoekin. Milango taldeak, komeni zenean, *Italianità* diziplinatuari erregimenak egiten zion propagandarekin bat zetozen terminoetan interpretatzen zuen estilo hori. Fontanak ez zuen bere lanaren eta faxismoaren edo inolako ideologia totalitarioaren artean parekotasunik zela zioen adierazpenik egin, izan parekotasun artistikoak edo izan politikoak (nahiz eta pribatuan, ikusiko dugun bezala, bere kartak erakutsi)²². “Bere burua bilatzen eta aurkitzen” ari zen beti, aldi berean “edozein eskola edo manifestu gainetik kenduz”, edo hala deskribatu zuten behintzat garai hartako kritikari aurrerazaleek²³. Argigarria da jakitea 1934an, bere eskultura abstraktuak Milionen erakusgai jarri zituen urte berean, faxistek babesturiko *V Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belli Arti di Lombardia* (Lonbardiako Arte Ederren Sindikatu Faxista Probintzia-artearen Bosgarren Erakusketa) izenekora bidali zuela Fontanak bere *Arpoilaria (Il fiocinatore)*, eskultura bularzabal tradizionalagoa. Erregimenaren estatu-babes pluralistaren baitan —banandu eta garaituko duzu—, Fontanaren arintasuna —hau da, haren ukoa edozein estilo harrian ipintzea— onuragarria gertatzen zitzaion.

Hamarkadaren erdialderako, Fontanak aurkitua zuen bere egiazko ogibidea forma erabat libreko zeramika koloretsu lotsagabea, zeina bere obraren bereizgarria baitzen, gerraosteraoan luzatu zuena: zeramika, pintura edo eskultura? Guztiak ere, kritikariek ametitu zuten, txiki-txiki egindako konbentzioen lurrikara batean. Horretan ere, Martini gainditu nahi zuen; Persicok goraiatu egin zituen Martiniren jaiotza folklorikoak eta bikote erromantikoak, modu apur bat ironikoan maiolikaz eginak: “Umorearen sen moderno batez landutako obra horietan, irauli egin dira arte klasikoaren edo tradizionalaren sentimenduak eta formak, esanahi eta balio ezinezkoak sortzeko”²⁴. Baina Fontanak modu sortzaile errukigabeetan irauli zituen arte agurgarri horren txukuntasuna eta motiboak, zezen batek Frantziako errege-portzelanazko lantegietan bezala, berak adierazi zuen modu berean esanda²⁵. Buztin zikina baliatuz oinarritzko lehengai gisa, haren “maiolika geologikoez” bizitzaren beraren jatorri primitiboak gogorarazten zituzten: flora eta fauna, sortze- eta usteltze-faseetan²⁶. Itsasoari eskainitako sailak uholdearen aurreko [koraletan](#)

eta krustazeoetan murgiltzen dira, eta nekez sumatzen da zer diren zehazki, lanpernen azalen, lokatzaren eta distira fosforeszenteen artean. Baina beste multzo batek borrokaren gaia lantzen du, elkarri nahasiki loturiko irudiekin, zeinak aldi berean likidotuak eta ertz-zurrunik baitira, materialarekiko bere borrokaren metanarratiba batean: astinduka mugitzen diren gerrariak —Leonardo da Vinci-ren *Anghiariko borroka* (*La Battaglia di Anghiari*, 1505) obraren omenaldi parodikoa eginez—, eta emakumeak dibanetan solasaldi sozialean berriketan. Zeramika horiek adierazten dute artistak, distortsio adierazgarriaren bitartez, tradizio klasikora joz egin zuen azken ekarpena: metamorfosi etengabea dauden formak, gainazal beti aldakorrek, isla lurrunkorrek eta hutsune itzaltsuak²⁷.

Fontanaren zeramikak ezabatu egin zuen arte dekoratiboan eta arte ederren arteko bereizketa argia, eta aurrenekoak azkenekoen estatusera jaso zituen. Lehendabizi elkarlanean aritu zen Albissola-ko (Liguria) Manifattura Giuseppe Mazzottiko Tullio d'Albisola futuristarekin, eta Frantzia trebatu zen gero, Manufacture Nationale de Sèvres-en, Argentinako gobernuak emandako diru-laguntzarekin, hiru hilabetez. Ahalegin haiek guztiak arrakasta izan zuten erakusketekin burutu ziren, Parisen eta Milanen, 1938–39 urteetan. “Ni eskultorea naiz, ez zeramista” jakinarazi zuen Fontanak desafiataile, eta kritikari gehienak bat etorri ziren harekin²⁸. Kontua ez zen bakarrik Fontanak pieza bakanak produzitzen zituela eskuz, masa-ekoizpenean erabiltzen zen lehengai batekin. Aitzitik, maisuki kontrolatzen zuen materia puruaren kaosa, bere behe-mailako lehengai transzenditzen zuen formaren eta kolorearen funtsa agerrarazteko, eta asmaketa-ahalmen mugagabea erakusten zuen hartan. Batzuek esan zuten forma haiek —apaingarri gehiegiz beteak, urre-koloreak, eta estilo probisional, asaldatuak zeukatenak— sasi-barroko baten antzekoak zirela. Lan gozoezi haiek gustu txarreko zaflada baten moduan ikusten zituztenei (“arrunta” hitzak dauzkan klase-konnotazio guztiekin), D’Albisolak erantzun ziezaikeen arte-forma zabaldu harekin Fontanak zuen abangoardiako hartu-emanak “publikoaren artean sartzeko eta harekin solastatzeko bide bat” zela²⁹. “Eskultore *squadrista*” baten gisa ikusten zuen artista, ez gutxiago, estetika politizatuaren giro faxistan zabalduegia zegoen postura hartuta³⁰.

“Lucio Fontanaren ‘ismoak’ ez dauka aise uler daitekeen aurrizkirik”, azaldu zuen D’Albisolak³¹. Inpresionismoa, espresionismoa, surrealismoa, abstrakzioa, errealismoa, oinarrizkoa, barrokoa: Fontanak malabarismoak egiten zituen estiloekin eta materialekin, jolas bizkorak arte ederrekin eta herri-kulturarekin: bere bidearen bila dabilen edo esperimentuak egiteko prest dagoen artista baten marka zirelakoan ikus zitezkeen denak. Orain bezala orduan, garai hartan nagusia zen Novecento Italiano mugimenduaren kontrako postura baten gisa ikusten zuten batzuek haren “anti-klasikotasun” urduria, agindu estetiko faxistei egindako uko gisa³². Novecentoa, nolana ere, ez zen ez monolitikoa, ez guztiz nagusia. Margherita Sarfatti kritikariak eta bildumazaleak jarri zuen abian 1922an, klasikotasun moderno baten izenpean, arte faxista ofiziala izateko xedearekin; hamarkadaren erdirako erakusketak nazionalen erakunde bat zen eta zenbait eratako artista figuratiboak biltzen zituen, haien artean Giorgio Morandi eta Giorgio de Chirico. Modaz pasatako idealismo bati edo Novecentoak irudikatzen zuen ordenara itzultzeko deia zeritzonari Fontanak berriaz kontra egiten ziolako ideia zehaztu egin behar da, Novecentoko artistarik adierazgarrienak, Sironi-k, estilo espresionista, “primitibozale” bat lantzen zuela kontuan hartuz; eta ahaztu gabe Martinik bete zuen papera arte etrusko antierretorikoaren pizkundean. Areago, 1930eko hamarkadarako, Fontanaren karrera garatzen hasi zenean, desagertuak ziren Sarfattiren boterea eta haren mugimendua: sindikatu faxisten erakusketak antolatuta zirenean, bazterturik geratu ziren haren anbizio hegemonikoak, eta Novecentoa ihesbide bihurtu zen, aurrerakoientzat nahiz atzerakoientzat modu berean balio zuena. Erregimenak ez zuen estiloa arautzen, ezta iruditeria didaktikoa eta inperialista bultzatu zuenean ere 1936an Etiopia konkistatu eta fase totalitarioan sartu zenean. Modernitateak bizirik jarraitu zuen, nahiz eta gero eta gogorrago erasotzen zioten, futurismoaren bizitzaluzeran ikusi zen bezala.

Fontanaren artea “subertsiboa” zelako interpretazioa Persicok artistaren “kontzientzia kritikoa”ren gainean zuen pertzepziotik etorri zen, baita kritikariaren itxurazko ideia antifaxistetatik ere, zeinak nagusitu ziren gerraren ondorengo urteetan³³. Hala ere, europar joerei irekita egotea eta estilo klasikozaletan jarraitzeari uko egitea —nahiz eta 1930eko hamarkadan hala jarduteko presioa areagotu— ezin da erresistentzia politikoarekin parekatu. Era berean, fronte kulturaletik etorritako kritika ez zen halabeharrez ekimen antifaxista, artistei, intelektualei eta kulturaz jantzi nahi zuen belaunaldi gazteari halako *fronda* (desadostasun) maila bat zuhurki ametitzen zien erregimen batean. Are gehiago, zailak dira eusten asoziazio pertsonalen bidez —estiloarena esate baterako— posizio antifaxisten alde eraturako argudioak. 1930eko hamarkadaren bukaera aldean erregimenarekin bat ez zetorren belaunaldi gazteko asko, esate baterako *Corrente* taldea —Fontanaren marrazkien eta zeramikaren aldekoak ziren—, faxismoa barrutik berritzen saiatu ziren³⁴. Gauza bera egin zuten zenbait arkitekto arrazionalistak. Gerra arte, gutxik aurre egin zioten erregimenari. Italiar askok ez zuten sekula galdu Mussolinirenganako mirespena: dirudienez, Fontana haietako bat zen³⁵.

Eskultorearen estilo-ugaritasunaren eta oposiziozko estetikaren arteko ekuazioa gezurtatua gertatzen da erregimenaren propagandan nolako suhertasunez parte hartu zuen ikusita. Fontanaren bi eskultura publiko porrot artistikotzat jo eta erretiratu bazituzten ere, makurraldi hark ez zion atzera eragin eta beste lehiaketa batzuetan parte hartu zuen, besteak beste Il Duce-ren irudiak egiteko antolatu zirenetan³⁶. Arkitekto arrazionalistekin elkarlanean egin zituen zenbait lanetan —argi, espazio eta mugimenduzko ikuskari orohartzailerekin integratuz Il Duceren irudi alegorikoak— agertu zen Fontanak eszenografo faxista gisa zuen talentua; haiexek izan ziren gerraren ondorengo Fontanaren instalazio-artearen prototipoak. Artistaren *Garaipena* multzo ikaragarriak eratu zuen 1936ko Milango Trienaleko Ohorezko Saloiko gune nagusia. Persicok eta Giancarlo Palanti-k diseinatu zuten, habe zuriko zutabedi baten moduan, espazioa aura distiratsu batean desmaterializatzen zuen argi artifizial itsugarri batek argituta; artearen eta arkitekturaren arteko sintesi modernoa bideragarria zela frogatu zuen proiektu hark³⁷. Fontanaren *Garaipena*, haizeak astinduta, proportzio txikiak eta gorpuzkera etereoak izanagatik ere seguru bere ibilian, Mussoliniren Etiopiaren konkista egin berria ospatzen zuen idulki baten gainean zegoen, hitz hauekin: “Italiar herriak bere odolarekin sortu du Inperioa. Bere lanarekin landu eta bere armekin defendatuko du edonoren kontra”. Atzeko hanken gainean tente zeuden bi zaldik osatzen zuten sinbolismo martziala, baita Marcello Nizzoli-k diseinaturiko konkistatzaile erromatarren fotomosaiko batek ere, zeina aretoaren sarreran ipini baitzen. Fontanaren figurak “agerraldi zurien” moduan azaltzen ziren, argi inguratzailetik sorturik; denak batera, bertan murgiltzera gonbidatzen zuen giro hark espiritu puruaren esparrura eramaten zituen bisitariak, kritikariak aho batez esan zuten bezala³⁸. 1936ko uztailen Fontanak harro-harro idatzi zion bere aitari, jakinaraziz prentsa eta propagandako diputatuaren idazkari Dino Alfieri-k Trienala bisitatu zuela eta esan ziola kalkuluak egiteko aldi baterako igeltsuzko eskultura-multzo hura brontzean berregiteko, Addis Abeba-ko piazza batean ipintzeko xedeaz³⁹.

Fontanaren eskultura publikorik deigarrienak monumentalak ziren neurritz, baina hala ere bazituzten egileak bere zeramikaren garatu zituen askatasun adierazkorrak. Tximeletek eta koralak inspiraturiko artista hura, idatzi zuen Erich Baumbach alemaniar kritikariak, berebat zen “garaipenaren zaldi tenteen, ibilera heroikoko jainkosen, iturri eta olinpiar ausarki diseinatuen sortzailea”⁴⁰. Haien artean bazen igeltsuzko multzo bat, itsas gaiak deskribatzen zituzten lau erliebez osatua; besteak beste jainko-jainkosak eta itsasgizon heroikoak agertzen zituen lanak, eta 1937ko Parisko Bizitza Modernoko Arte eta Teknologiko Nazioarteko Erakusketako Italiako Itsas Konpainien Pabiloi Flotatzailerako diseinatua izan zen. Masta-sail baten goialdean zintzilik, multzo koloretsu horiek, modelatu bizkorreko eta presakako gainazalekin, bela zabalduak ziruditen, haizetan zimurtuak. Fontanak berebat produzitzen zituen itxura estatiko eta moteleko lanak, hala nola Parisko azoka berean estatuko pabiloirako egin zuen igeltsuzko

Italia estatua, eta Justizia Botere legegilearen eta Botere betearazlearen artean (La Giustizia tra il Potere legislativo e il Potere esecutivo, 1939) marmolezko behe-erliebea, Milango Justizia jauregirako egina.

Proiektu haietako askok ez zuten inoiz proposamenaren aldia gainditu, edota aldi bateko erakusketetan agertu ziren eta ondoren suntsitu egin zituzten. Baina 1939an Fontana oraindik ere zutik dirauen *Garaipenen hegaldia* (*Volo di Vittorie*) hasi zen lantzen, Martiri Faxistentzako Santutegirako sabaia, Faxisten Federazioaren egoitzan berriari, Milanen. D'Albisolari harrokeriaz esan zion bezala, "Gaur ipini dut lehen igeltsu-zatia Italian uneotan egiten ari den behe-erliebe handienarentzat (100 metro karratu) [...] Il Ducek inauguratuko du Milanen eroritako faxisten oroigarria, Lucio Fontana eskultorearen 'Garaipenen prozesioa' obrarekin"⁴¹. Igeltsu karez zurituan egin zen; urrutiko ikuspegi bat deskribatzen du lanak, eta bost emakume-irudi lauso ageri dira hartan, besoak luzaturik, batek daga bat daramala, beste batek erramuzko girlanda bat. Behe-erliebearen gutxieneko mailan modelatu zuen Fontanak gainazala: artistaren lehen maisua izan zen Wildten oihartzunak ditu, eta presentzia espektralak sortzen dira oihal-tolesen ia ezin ikusizkoen mugimendutik. Aurpegiko ezaugarrien fintasunak, haren Trienaleko Nike jainkosarenak bezala, areagotu egiten du gurtza faxistaren ebokazio mistiko hau. Fontanaren Garaipenak airean hegan dabiltzan aingeru hegogabeen gisa ageri dira, heriotzaren eta pizkundearen seinale garailea.

Artista ez zen egon santutegiaren inaugurazioan, 1940aren hasieran; Argentinara joana zen, beste enkargu baten lehiaketan parte hartuz, eta aita lasaitzera, etengabe esaten baitzion joateko hara lanera. Aldi batez bakarrik egoteko asmoa zuen, baina ekainean Italia gerran sartu zelararik, ez zen itzuli. Fontanak garai hartan Buenos Airesetik Rosarion eta beste leku batzuetan zituen senideei idatzitako gutunek zalantza guztiak ezabatzen dituzte, artistak ba ote zuen sinpatiarik antifaxistekiko edo Ardatzaren kontrakoekiko, edota erregimenak egiten zizkion lan-eskaerak oportunitate hutsaren ondoriozkoak ote ziren. "Germanofilo amorratua naiz" idatzi zion aitari, babes beligerantea adieraziz italiar indarrei Albaniaren inbasioa eta beste eraso militarrek zirela-eta. Argentina neutrala izan zen gerrak iraun artean, eta aliatuen aldekoak usteltzat eta aberriaren kontrakotzat jotzen zituen Fontanak: azken finean, "gehien-gehienak italiarren edo espainiarren semeak dira"⁴². Mussolinik boterea galdu zuenean 1943ko uztailean, "prentsa anglo-saxoiaren" erreakzioak kondenatu zituen Fontanak, eta *El Pampero* propaganda-egunkari antisemitikoaren eta naziaren editorial baten alde egin zuen; italiar herriaren argi gidaria eta salbatzailea zelakoan agurtzen zen Mussolini hartan, leku orotako behartsuak inspiratzen zituen buruzagia. "Itzaropena dut sakrifizio honek baretuko duela historiari gabeko nazioen amorrazioa", idatzi zuen Fontanak, "haiek menderatuko baitute mundua, basaki zibilizatua"⁴³. Ohar horrek argiro adierazten du zenbateraino zetorren bat Fontana kultura latino eta katolikoaren ikuspegi faxistarekin, zeina historian aspalditik ari baitzen kultura materialista, protestantearen kontra liskarrean; era berean, adierazpen horiek esanahia eranstean diote, beharbada, artistak barrokoaren kontrarreformako estiloaren aldera zuen joerari. Gerrako urteetako gutunetan, italiar hirien bonbardaketa deitoratzen du, eta ikaraz dago zer patu izango ote duten bere adiskideek eta bere herriak; baina bere artegintza eta karrera nabarmentzen dira halere Fontanaren lehen kezka gisa.

Dena kontuan hartuta, akasgabea zen Fontanaren denbora-kudeaketa, malabaristarena bezala; 1922–1927 urteetan egon zen Argentinan, Giacomo Matteotti-ren krisiaren garaian, Mussolinik oposizioko alderdiak kolpetik ezeztatu, prentsa guztia zentsuratu eta bere diktadura sendotu zuenean. Italiara itzulita, eskultore-izena eskuratu zuen halako egonkortasunezko aldi batean, estatuko aparatu kulturalak artistak babesten zituenean, Il Duceren ospea bere gorenean zela. 1940–1947 urteetan Argentinan izan zen Fontana berriz, oso urruti gatazka militarretik, okupazio nazitik, gerra zibiletik eta aliatuen Milanen bonbardaketatik. Ostera ere errebotean itzuli zen Italiara, mugimendu berri baten buruzagi gisa —espazialismoa—, baita zeramikazko lanen arrakastarekin jarraitzen zuenean ere, Arlekinen irudi polikromo, agian auto-erreferentzialen emaitza oparo batekin⁴⁴. "Nire artea ez da behin ere

polemikoa izan, garaikidea baizik”, idatzi zuen handik gutxira, 1949an, “*Giro espazialak*” garaikideak diren bezala: gure garaiko artearen emaitza logikoa⁴⁵. Fontanak ez zuen inoiz okerreko mugimendurik egin, baina haren lanaren arduragabekeriak dardarka jar gaitzake, une batez besterik ez bada ere, haren buztina dardarka ipintzen zuen bezala.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa eta Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

Eskerrak eman nahi dizkiet, saiakera honen prestakuntzan egin duten ikerlanagatik, ondoko aditu hauei: Raffaele Bedarida, Davide Colombo, Emily Cushman, Lauren Kaplan, Stefano Mangullo, Laure Moure Cecchini, Paolo Rusconi, Michele Wijegoonaratna eta Fondazione Lucio Fontanari, Milan.

1. Ikus Rossana Bossaglia, “Il Fontana senza Tagli”, *Arte* 16, 164. zk. (1986ko ekaina), 76–79 or., ikur faxistaz hornituriko alkindora batez jantzia ageri den Fontanaren gaztetako autoerretatuaren erreproduzio eta eztabaidarako. Artistaren gerra arteko garaiko bizitzaren eta lanaren behin betiko kronologia baterako: Enrico Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni* (Milan: Skira, 2006), 2. alea, 992–1033. or. [itzuli]
2. Lucio Fontanak, Milan, Luigi Fontanari, Rosario, Santa Fe, 1940ko urtarrilak 8: “Bakarrik gustatuko litzaidake [diru] gehiago beharbada, nire arte purua lantzen jardun ahal izateko, gogoia lasai izanik, enkarguzko lanak egitera behartuta egon gabe, horra”. Hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919–1968*, (argit.) Paolo Campiglio (Milan: Skira, 1999), 74. or. [itzuli]
3. Ikus, adibidez, haren mesprexuzko oharrak Argentinako artegintzari buruz Rosariotik (Santa Fe) Tullio d’Albisola-ri bidalitako gutunetan, hemen: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d’Albisola (1936–1962)*, (argit.) Danilo Presotto (Savona: Editrice Liguria, 1987), 1941eko apirilak 11, 103. or., eta Buenos Airesetik bidalitako beste batean, 1946ko azaroak 24, 107. or.: “Beste ezer baino gehiago, desiratzen nago itzuli eta egiazko giro artistiko batean bizitzeko. Pintura dagoeneko hemen baldin badago, kultura izenik ez duen zerbit da orduan. Kiratsa dario”. Nolanahi ere, Il Mundu Gerran, Fontanari biziki eragin zion argentinartar artisten belaunaldi gazteago batek, Andrea Giunta-k azaltzen duen bezala “Gerrako urteak: Lucio Fontana Argentinan” lanean, ale honetan, 41–49. or. [itzuli]
4. Ikus Mark I. Choate, *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008). Honako hau dio Choatek: “*Italiarrak atzerrian*” banderapean, Italiak ‘herritasun kulturalaren’ forma etniko bat bultzatu zuen”. Argi ez badago ere Fontana katoliko praktikatzailea ote zen, gogoan harturik zenbat eskultura erlijioso egin zituen, garrantzitsua da azpimarratzea nola “*italianitàren*” funtsezko elementua izan zen etorkinentzat identitate erromatar katolikoa”. 1925ean Fontanak *Italia* egunkarirako ilustrazioak egin zituen, zeina Rosarioko Dante Alighieri elkarteak argitaratzen baitzuen. Elkartea “ongintzarako erakunde abertzalea” zen, eta “literatura, patriotismoa eta alfabetatzea konbinatzen zituen etorkinen *italianità* eratzeko” (*ibid.*, 6, 129, 110. or.). Argentinan geroago bideratu zen politika faxistarentzat, ikus David Aliano, *Mussolini’s National Project in Argentina* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2012). [itzuli]
5. “Egiatan esaten dizut, herrialde honetan, beti daukat neure baitan italiar jeinua. Noski, deserrotuen kategorian jartzen nau horrek eta urteak igarotzen dira, baina nik *fare l’America* [Ameriketarako] gabe”. Lucio Fontana, Buenos Aires, Tullio d’Albisola-ri, 1946ko azaroak 24, hemen: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d’Albisola*, 107. or. *Fare l’America* kontzeptuaz, ikus Choate, *Emigrant Nation*, 23. or. [itzuli]
6. “Eskulturari dagokionez, egia esateko, irudikeria besterik ez, betiko gauza bera, okerragoa agian Buenos Aireseko Saloia baino. Wildt da bakarra, egiaz zoragarria den bakarra. Milanen gelditu behar badut, nik uste dut askotan joango naizela haren estudioa”. Lucio Fontana, Milan, Julio Vanzo-ri, Rosario, Santa Fe, 1927ko azaroak 7, hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919–1968*, 200. or. [itzuli]

7. Raffaello Giolli, “Esposizioni milanesi: È scultura?”, *Cronache Latine* (Milan), 1931ko abenduak 19, 6. or. [\[itzuli\]](#)
8. Dino Bonardi, “Le mostre d’arte a Milano: Lucio Fontana”, *La Sera* (Milan), 1935eko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
9. Piero Torriano, “Cronache d’arte: Due giovani. Francesco De Rocchi. Lucio Fontana”, *Casabella* 5, 1. zk. (1932ko urtarrila), 55. or. Torrianoren interpretazioak halako eragin bat izan zuen Persicorengan; azken horrek erreferentzia egin zion lehenari artistaren lanaz egin zituen lehen iruzkinetan, eta goiko pasartea aipatu zuen artistari buruzko monografian [*Lucio Fontana* (Milan: Campografico, 1936)]. Fontanaren maskulinitatea azpimarratzen da lan honetan: Erich E. Baumbach, *Le sculpteur Lucio Fontana: Un essai analytique* (Milan: Campografico, 1938), 31. or. [\[itzuli\]](#)
10. Persico, *Lucio Fontana*, zenbakitu gabe: “Simmel-entzat, hona espresionismoaren esanahia: ‘artistaren barne-astindua, artelanera zabaltzen dena, edo are hobeto, artelana bera bihurtzen dena, segituan bizi eta adierazten den moduan’”. Simmelen “Conflict of Modern Culture” (1918) lanetik dator aipua, hemen dokumentatzen den bezala: Isabella Amaduzzi, *Io sono uno scultore: Lucio Fontana nella Milano degli anni trenta* (Milan: Guerini e Associati, 1999), 10–12. or. Amaduzziren ustez (93–114. or.), Simmelen ideiak Antonio Banfi filosofoaren bitartez zabaldu ziren, zeina baitzen Milan Eskolako irudi nagusia; eskola hartakoak ziren halaber Enzo Paci, Luciano Anceschi eta Dino Formaggio haren ikasleak. Era berean dio loturak zeudela Banfiren irakatsien, Persicoren, eta geroago *Corrente* aldizkariarekin lotutako artista eta idazleen artean, eta denek egiten zutela Benedetto Croce-ren idealismo guztiz zabalduaren kontra, artelanen ezaugarri biziak, materialak goraiatuz. Persico baino lehenago ere, Ernesto Rogers-ek artistaren beraren bizi-indarraren adierazpen gisa irakurri zuen Fontanaren lana bere “Mostre Milanese: Lucio Fontana alla ‘Galleria del Milione’” lanean, *L’Italia letteraria* (Erroma), 1931ko abenduak 20, 4. or. [\[itzuli\]](#)
11. Fontanaren eskulturagintza barrokoarekin lotu zuten lehen kritikarien artean egon ziren Giolli, “Esposizioni milanesi: È scultura?” eta Leonardo Sinisgalli, “La scultura di Lucio Fontana”, *L’Italia letteraria*, 1934ko azaroak 24, 4. or. Wildten zizelkatze-lanen nabarmenkeriari ere “barrokoa” deitzen zitzaion sarritan. Barrokoaz estilo transhistoriko, antikleasiko gisa gehiago jakiteko, ikus Laura Moure Cecchini, “Reimagining the Baroque in Italian Modernism: From the Fin-de-siècle to Lucio Fontana” (doktoretza-hitzaldia, Duke University, 2016), 387–407. or., zeinak azaltzen baititu barrokoaren susperraldiaren, Fontanaren 1930eko hamarkadako harrera kritikoaren eta Milango Eskolaren arteko loturak, Amaduzzik bezala, *Io sono uno scultore*, 128–45. or. [\[itzuli\]](#)
12. R[affaello] G[iolli], “La sorpresa di Lucio Fontana”, *Domus*, 133. zk. (1939ko urtarrilak 1), 10. or., Sarah Whitfield-ek aipatua, *Lucio Fontana* (Londres: Hayward Gallery, 1999), 49n38. or. [\[itzuli\]](#)
13. Elena Pontiggia (argit.), *Il Milione e l’astrattismo, 1932–1938*, erak. kat. (Milan: Electa, 1988). [\[itzuli\]](#)
14. “Arte romana: La scultura romana e quattro affreschi della Villa dei Misteri”, (argit.) Edoardo Persico, eranskina, *Domus*, 96. zk. (abendua, 1935). [\[itzuli\]](#)
15. Renzo Margonari eta Renzo Modesti, *Il Chiarismo Lombardo* (Milan: Vangelista, 1986). *Correnteren* inguruko artisten eta idazleen zirkuluko kideak egin ziren Birolli eta Sassu geroago; ikus 34. or. [\[itzuli\]](#)
16. Kultura etruskoaren pizkundeaz eta Martini eta Fontanaren lanarekiko harremanaz, ikus Emily Braun, “Bodies from the Crypt and Other Tales of Italian Sculpture between the World Wars”, hemen: *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, (argit.) Kenneth E. Silver, erak. kat. (New York: Guggenheim Museum, 2010), 145–57. or. [\[itzuli\]](#)
17. Lucio Fontana, “Le mie ceramiche”, *Tempo* (Erroma), 1939ko irailak 21, 21. or. [\[itzuli\]](#)
18. Renato Birolli, “Fontana e Di Spilimbergo”, *L’Ambrosiano* (Milan), 1931ko otsailak 9. [\[itzuli\]](#)
19. Leo Frobenius, “Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie”, *Documents*, 4. alea (1930), 185–89. or.; Frobenius, “L’art de la silhouette”, *Cahiers d’Art* 4, 8–9. aleak (1929), 397–401. or., eta Frobenius, “Bêtes, hommes ou dieux?”, *Cahiers d’Art* 4, 10. alea (1929), 443–46. or. Horiez gainera, *Cahiers d’Art* ale berezi bat [5, 8–9. aleak (1930)] eskaini zitzaion “L’Afrique”ko kulturari, non artikulua nagusiak Frobeniusenak eta (Abbé) Henri Breuil arkeologo frantses ospetsuarenak baitziren. Ikus orobat itzulitako idatzien bilduma: *Leo Frobenius on African History, Art, and Culture: An Anthology*, (argit.) Eike Haberland, Léopold Sédar Senghor-en hitzaurrearekin (Princeton: Markus Wiener, 2014). Frobeniusen

- inguruan berriki egindako ebaluazio baterako, ikus Suzanne Marchand, “Leo Frobenius and the Revolt against the West”, *Journal of Contemporary History* 32, 2. alea (1997ko apirila), 153–70. or. [itzuli]
20. Raffaele Carrieri, “Le maioliche geologiche di Lucio Fontana”, *L’Illustrazione Italiana* (1939ko urtarrilak 8), 63. or. [itzuli]
21. Jed Perl, *Calder: The Conquest of Time; The Early Years, 1898–1940* (New York: Knopf, 2017), 363–80. or. Fontanarentzat ere deigarriak izan zitezkeen Calderren laneko umore- eta abentura-sen optimistak, baita estatubatuarrak landu zituen gai proto-espzialistak ere. [itzuli]
22. Fontanaren adierazpen publiko bakanen artean dago “Gli espositori alla prima mostra collettiva d’arte astratta italiana” (Italiar arte abstraktuko lehen talde-erakusketako artistak, 1935), berriz inprimatua hemen: Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato*, 1. alea, 107. or.; eta “Le mie ceramiche”. [itzuli]
23. Giulia Veronesi, “Le ceramiche di Lucio Fontana”, *Ceramiche e Laterizi* (1938ko azaroa), 99. or. [itzuli]
24. Edoardo Persico, “Ceramiche di Martini”, *Casabella* 3, 6. zk. (1930eko ekaina), berriz inprimatua hemen: Edoardo Persico, *Destino e modernità: Scritti d’arte (1929–1935)*, (argit.) Elena Pontiggia (Milan: Medusa, 2001), 59. or. [itzuli]
25. Fontana, “Le mie ceramiche”. [itzuli]
26. Carrieri, “Le maioliche geologiche di Lucio Fontana”. Ikus orobat Pier Paolo Pancotto, “Fortuna critica della scultura in ceramica di Lucio Fontana”, hemen: *Lucio Fontana: La scultura in ceramica* (Milan: Electa, 1991), 13–22. or. [itzuli]
27. Ernesto Rogers, “Lucio Fontana e le sue ceramiche”, *Natura* 11 (1938ko abuztua), berriz inprimatua hemen: Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: Torso italico* (Milan: Scalpendi, 2014), 5–9. or. [itzuli]
28. Fontana, “Le mie ceramiche”. “Parisen ospea eskuratu dut dagoeneko zeramikagile gisa”, idatzi zion Milandik, nolabait ere bere buruaren defentsan, aitari, Rosariora, “eta ez da horren gauza erraza pentsatuz gero badirela han 40.000 bat artista”. Hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919–1968*, 59. or. (1938ko urtarrilak 2). [itzuli]
29. Tullio d’Albisola, “Lucio Fontana ceramista d’eccezione: Dichiarazioni di Tullio d’Albisola”, zeina inprimatu baitzen Galleria del Milionen 1938ko apirilean egindako erakusketarako gonbidapenarekin batera, Raffaele Bedarida-k dioenez, “Fontana conteso: Le mostre degli ultimi anni Trenta”, hemen: *Lucio Fontana: Attraversando la materia*, (argit.) Daniele Astrologo Abadal eta Ruggero Montrasio (Milan: Silvana Editoriale, 2006), 22. or. [itzuli]
30. Tullio d’Albisola, “Lucio Fontana”, hemen: *Lino Berzoini–Lucio Fontana* (Genova: Galleria Genova, 1939), berriz inprimatua, hemen: Campiglio, *Lucio Fontana: Torso italico*, 70. or. [itzuli]
31. *Ibid.* [itzuli]
32. Duilio Morosini-k “subertsibo” hitza erabili zuen: “Lucio Fontana”, *Corrente di Vita Giovanile* 22 (1939ko urtarrilak 31), 2. or. Berriki, Fontanaren eskulturaren estiloa gustu faxista “nagusiei” “kontrajartzen zitzaie” adierazi du Anthony White-k, artistak Milione galeriarekin zuen lotura, Novecentoren arkaismoaren kontrako jarrera, eta haren salgaien kulturaren erakuskeria zirela medio: *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011), 27, 43–51 or. Irakurketa horrekiko kontrastean, zeinak Fontanaren arteak faxismoarekin zituen erlazioak lantzen baititu, Robert Storr-ek dio “estetikoki eta politikoki promiskua” zela, hemen: “The Eye of God Winks Back”, hemen: *Lucio Fontana: Sculpture / Skulptur*, erak. kat. (Paris: Galerie Karsten Greve, 2012), 12. or. Stefano Mangullo-k Erromako Archivio Centrale dello Stato erakundean egilearen izenean ondorengo txostenetan bideratutako ikerketak ez zuen agerrarazi Fontanarekin edo haren balizko jardura politiko disidenterearekin loturiko inolako dokumenturik: Ministero dell’Interno (Direzione Generale della Pubblica Sicurezza 1861–1981; Polizia Politica; Casellario Politico Centrale; Categoria A 1, Informazioni su persone 1911–1943); Segreteria Particolare del Duce, 1922–1943 (Carteggio ordinario; Carteggio riservato); Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale Antichità e Belle Arti); eta Ministero della Cultura Popolare (Gabinetto). [itzuli]

33. Eragin handiko kritikaria eta editorea izan zen Persico, eta katoliko zintzoa. Europeismoaren eta *Correnten* argitaraturiko arte-kritikaren parte handi baten joera fenomenologikoaren atzindarizat hartzen dira haren idatziak. Irudi enigmatikoa gertatzen da oraindik ere. Haren heriotza goiztiar eta azalpenik gabeak konspirazio-teoriak eragin ditu, baita II. Mundu Gerra bukatu orduko bere jarduera antifaxistengatik hil zutelako espekulazioak ere, edo, geroago, salatzaile faxista zelakoak. Ez ideia batentzat ez bestearentzat ez dago froga erabakigarririk, nahiz eta haren testuetan agertu irekia zegoela modernitate eta dimentsio etiko bat ikusten zuela estetika aurrerakoian, arkitektura arrazionalistan bereziki. Ikus Edoardo Persico, *Tutte le opera (1923-1935)*, (argit.) Giulia Veronesi (Milan: Edizioni di Comunità, 1964); Giuseppe Lupo, *Siniscalli e la cultura utopica degli anni trenta* (Milan: Vita e Pensiero, 1996), 88–100. or.; Maurizio Cecchetti, “Il vocabolario della lingua preziosa”, hemen: Persico, *Destino e modernità*, 17–26. or.; eta Roberto Cresti, “L'imminenza del 'doppia': Opere e allestimenti di Edoardo Persico”, *Il Capitale culturale / Studies on the Value of Cultural Heritage*, 14. alea (2016), 575–611. or., hemen: <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1448/1093>. [itzuli]
34. *Correnteko* zenbait kide ez bezala, Fontana ez zen inoiz mintzatu Francisco Franco-ren kontra, eta ez zuen jendaurrean alde jakin baten alde egin Espainiako Gerra Zibilean. *Correnteren* bilakaera konplexua 1938an hasi zen, gazte-egunkari faxista baten moduan eta esparru politiko zabaleko idatziak argiratu zituen, baita nazien zaleenak eta komunistenak ere; ibilbide horri buruz gehiago jakiteko, ikus Ruth Ben-Ghiat, “The Politics of Realism: *Corrente di Vita Giovanile* and the Youth Culture of the 1930s”, *Stanford Italian Review* 8, 1–2. alea (1990), 139–64. or.; Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945* (Berkeley: University of California Press, 2001), 167–69. or. Fontanari buruz —baina ez haren eskulturagintza ofizialaz— idatzi eta artista Argentinara joan ondoren haren marrazkien erakusketa bat antolatu zuten *Correnteko* kideen artean, Renato Birilli eta, bereziki, Duilio Morosini zeuden; ikus azken horren hitzaurrea hemen: *Lucio Fontana: 20 disegni* (Milan: Edizioni Corrente, 1940). Fronte kulturallean, auto-zentsuraren eta erregimenaren politika gero eta isolazionistagoaren kontra zegoen *Corrente*, errealismoa bultzatuz erretorikaren gainetik. Fontanak berak sustatu zuen “bere burua erretorikatik libratu” zuelako interpretazio nagusi hori; ikus Leonardo Siniscalli (argit.), *Pittori che scrivono: Antologia di scritti e disegni* (Milan: Edizioni della Meridiana, 1954), 115. or. [itzuli]
35. Paul Corner, *The Fascist Party and Popular Opinion in Mussolini's Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2012), bereziki 227–74. or. Fontanak Paristik D'Albisola-ri bidali zion gutun batean, 1937ko abuztuaren 12ko datarekin, alderdiarekin (baina ez Ducearekin) duen urruntasunaz ari dela dirudi: “Nik uste dut Italian beharrezkoa izango dela jotzea, eta gogor, faxismoaren itzalpean loratzen ari den usteldura erazteko”. Hemen: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola*, 59. or. Mussoliniri emandako babesa dela-eta, ikus beherago. [itzuli]
36. “Uneotan II Duceren estatua batentzako modelo bat ari naiz egiten, eta probetxu ona ateratzea espero dut”. Lucio Fontana Tullio d'Albisola-ri, 1937ko uztailak 11, hemen: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola*, 52. or. Hiriko agintariak haren brontzezko *Garaipena* Terragniren *Erba Incino*-ko erorientzako monumentua lanetik kendu zutela-eta, ikus Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: La scultura architettonica negli anni trenta* (Nuoro: Ilissa, 1995), 138–39n67. or. Haren igeltsu margotuzko *Aireko garaipena (Vittoria dell'aria)*, Italiar Aire Armadaren Erakusketarako Persicok enkargatu ziona (1934), desegokitzat jo zuten, arrazoi estetikoengatik (ikus Whitfield, *Lucio Fontana*, 176. or.). [itzuli]
37. Penelope Curtis, “Modernism & Monumentality”, hemen: *Sculpture from Fascist Italy*, (argit.) Penelope Curtis, erak. kat. (Leeds: Henry Moore Institute, 2003), 10–20. or. Curtisek dioenez (19. or.), italiar arkitekto arrazionalistekin eta eskultore modernoekin batera, Fontanak “‘instalazio’ kontzeptua garatu zuen, kategoria hura halakotzat ulertzen hasi baino berrogeita hamar urte lehenago; arkitektonikoa da, aldi berean akademikoa eta abangoardista izan litekeen modu batean, eta modernitatearekin konbinatzen du monumentua”. [itzuli]
38. Raffaele Giolli, “VI Triennale di Milano: La ‘Sala della Vittoria’”, *Casabella* 9 (1936ko ekaina-uztaila), 14–21. or. [itzuli]
39. Lucio Fontana, Milan, Luigi Fontana-ri, Rosario, Santa Fe, 1936ko uztailak 2, hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919-1968*, 52. or. [itzuli]
40. Baumbach, *Le sculpteur Lucio Fontana*, 39. or. [itzuli]
41. Lucio Fontana, Milan, Tullio d'Albisola-ri, 1939ko maiatzak 15, hemen: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola*, 93. or. [itzuli]

42. Lucio Fontana, Milan, Luigi Fontanari, Rosario, Santa Fe, 1939ko martxoak 8, hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919–1968*, 68. or.; Argentinako herriaren eta gerraren gaineko oharrek direla-eta, ikus haren gutuna Rosariotik, Santa Fe, Tullio d'Albisolari, 1941eko apirilak 11, hemen: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola*, 104. or. 1945 arte ez zuen Fontanak izan “bihotz-aldaketarik faxismoaz eta gatazka militarraz”, Anthony Whitek adierazi zuen bezala, hemen: “Wounded: Lucio Fontana’s Wartime Sculpture in Italy and Argentina”, hemen: *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, (argit.) Jaynie Anderson (Carlton: Melbourne University Press, 2009), 736. or. [\[itzuli\]](#)
43. “Italia, Mussolini, el Mondo”, sinatu gabeko editoriala, *El Pampero* (Buenos Aires), 1943ko uztailak 26. Lucio Fontana, Buenos Aires, Geronzio (Zino) Fontana-ri, Rosario, Santa Fe, 1943ko uztailak 27, hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919–1968*, 80. or. [\[itzuli\]](#)
44. *Commedia dell’arteren* tradizioan, Arlekin sarritan malabarista izaten zen. Fontanaren gerraondoko Arlekinez, ikus Sharon Hecker, “Servant of Two Masters’: Lucio Fontana’s Sculptures in Milan’s Cinema Arlecchino (1948)”, *Oxford Art Journal* 35, 3. zk (2012), 337–61. or. [\[itzuli\]](#)
45. Lucio Fontana, “Minute di lettere a Giampiero Giani”, hemen: *Lucio Fontana: Manifesti, scritti, interviste*, (argit.) Angela Sanna (Milan: Abscondita, 2015), 42. or. [\[itzuli\]](#)

GERRAKO URTEAK.

LUCIO FONTANA ARGENTINAN

ANDREA GIUNTA

1940aren hasieran, Lucio Fontana Argentinara itzuli zen¹. Europa negu bereziki hotz batean murgildua geratu zen, eta halakoxeak izan ziren Bigarren Mundu Gerrako urte guztiak. Artista, Hego Amerikara bidaiatuta, hartatik urrundu zen. Aurreko urteetan, Milanen, Fontanaren obrak hainbat adierazkortasun-aldaketa izan zituen, eta aldaketa haiek bai Novecentoko estiloari loturiko hizkera errealistan, bai Medardo Rosso-ren eskulturagintzaren hurbileko estilo espresionistan gauzatu ziren². Lehenago ere, 1932 eta 1934 artean, landu zuen abstrakzioa, metalezko, zeramikazko, igeltsuzko piezetara joaz. Obra haiek oso bereziak, oso ludikoak ziren, eta aldi berean murriztaileak; hala, agerian uzten zuten Fontanaren obra osoaren ezaugarria den esperimantazioa.

Artistari buruz argitaratu diren biografiek, oro har, garrantzi gutxi ematen diete haren obraren aldi argentinarrei³. Haietan ikusten denez, 1940 eta 1947 bitarteko urteak artistaren esperimantismoan etenda bezala geratutako alditzat hartzen dute, baita atzerapausotzat ere, Fontanaren etorkizuneko proposamen estetikoak ulertzeko funtsezko esperientzia baino areago. Testu honetan bestelako hurbilpen bat eskaintzen diot irakurlari: Buenos Airesen abstrakzioaren inguruan izan ziren debate konplexuek nolako eragina izan zuten 1942tik aurrera haren obran analizatzea proposatzen dut. Fontanak solaskide garrantzitsuak izan zituen 1944az gero aldizkariak argitaratzen eta arte abstraktuko, arte konkretuko eta Madí arteko manifestuak —*Arturo* 1944an, *Arte Concreto Invención* 1946an, eta *Madí* eta *Perceptismo* 1947an hurrenez hurren— kaleratzen zituzten artista gazteen artean. Gure hipotesiak dio ideia-inguru mobilizatu hartantxe, hain zuzen ere, behin betiko aldaketa bat gertatu zela Fontanaren obran, harrezkero materiarekin eta espazioarekin esperimantazioan jardun baitzuen. Bilaketa hori, ideien esparruan, 1947an Milanera itzuli zenetik argitaratu zituen espazialismoari buruzko hainbat manifestutan adierazi zuten.

Argentinara heldu bezain azkar, gogor hasi zen Fontana lanean, eta estilo errealista eta espresionista lantzen jarraitu zuen, brontzera nahiz zeramikara eta buztinara joaz. Aldi berean, hango jarduera artistikoan sartu zen, erakusketen nahiz saloiko aurkezpenen bidez, esate baterako, Buenos Airesko Renom eta Müller galerietan, Santa Feko saloietan edota Saloi Nazionalean. Buenos Airesko bi kritikari garrantzitsuri, Juan Zocchi-ri eta Jorge Romero Brest-i, asko interesatu zitzaizkien Fontanaren obrak. Aitorpenak berehala etorri ziren: lehen saria eskuratu zuen Saloi Nazionalean aski klasikoa zen *Deltako gizona* (*Hombre del delta*, 1943) obrarekin. Geroxeago, 1945. urtean, joera espresionistari heldu zion berriz, *Eserleku barrokoa* (*La silla barroca*, 1946) bezalako obrekin.

1945. urtea garrantzi handikoa izan zen, bai Fontanarentzat, bai Argentinako bizimodu politikoarentzat eta artistikoarentzat. Peronismoa —faxismo modu bat zen gizarteko sektore askorentzat— gorantz

zihoan. Juan Domingo Perón, garai hartan armada argentinarreko militarra, Italian izan zen 1939an, bere prestakuntza militarra osatzen. Ducearen lidergoak zirrara handia eragin zion Peróni, eta Benito Mussolini-ren korporatibismoa sozialdemokrazia modu baten gisa ulertzera heldu zen. Argentinara itzultita, armadak babesturiko estatu-kolpean parte hartu zuen 1943an. Laneko eta gizarte-ongizateko ministro gisa, Perónek lan-baldintzak hobetu zituen hainbat legeren bidez; alabaina, dimititzera behartu eta espetxeratu egin zuten. 1945eko urriaren 17an, langileak manifestazioan atera ziren Perón askatzeko eskatuz Plaza de Mayo enparantzan —Buenos Aireseko garrantzitsuena da—, 1946an Argentinako presidente hautatu zuten —demokratikoki— eta kargu horretan egon zen 1955 arte, haren gobernu estatu-kolpe batez amaitu zenean.

Gizarteko sektore aristokratiko eta intelektualek populismo eta nazionalismo italiar eta alemaniarrekin lotu zituzten Perónen politika sozialak, baita klase ertainek eta haren presidentetzaren kontrako aurkakotasuna adierazi zuten ezkerreko sektore batzuek ere. Alabaina, Perónen gobernuak ez zuen ez gerrarik ekarri, ez judurik jazarri, eta, era berean, ez zuen arte abstraktua edo esperimentalak zentsuratu, konfiskatu ez suntsitu, Alemania nazian gertatu zen bezala. Alabaina, gerra amaitu, eta ardatzaren indarrak garaitu ostean —Alemania, Italia eta Japonia—, Europan desagertzen ari ziren tentsioen transferentzia bat balitz bezala bizi izan zen Argentinan egoera politiko berria. 1945eko apirilaz geroztik, ekimenak eta manifestazioak egin ziren; ekintza horiek irailaren 19an Buenos Aireseko Dos Congresos Plazan egin zen Konstituzioaren eta Askatasunaren Martxarekin burutu ziren, non hainbat sektore politiko elkartu baitziren, besteak beste kontserbadoreak eta sozialistak.

Bi egun lehenago, irailaren 17an, Saloi Independentea inauguratu zen, Saloi Nazionalari kontrajarria, zeina indar politiko berriaren irudikapentzat hartu baitzen. Bi aukeren artean, Fontanak Saloi Independentearen alde egin zuen, eta horrela Juan Domingo Perónen kontrako sektore kulturalarekin lerrokaturata geratu zen. Horrek esan nahi zuen, itxuraz behintzat, Italian gerraren aurretik aukeratu zuen ez bezalako espazio batean kokatzen zela, orduan italiar Novecentoaren estetikari lotu baitzitzaion, eta sindikatu faxisten zenbait erakusketetan jarri zituen bere lanak ikusgai⁴. Alabaina, hori ez da ulertu behar Fontanak faxismoarekin bat egin zuelako ideiarekin. Enrico Crispolti-k azaltzen duen bezala, erregimenak adostasun-estrategia globala bultzatu zuen, ikerketa artistikoko proposamenak babestuz, futuristak nahiz abstraktuak. Bi aro bereizten ditu Crispoltik faxismoarekiko erlazioan, futurismoa eta abstrakzioa. 1930. urtearen hasieran, abstrakzioak eta futurismoak leku garrantzitsua izan zuten gobernuak babesturiko erakusketetan eta arkitektura-proiektuetan. Adibide gisa, *Corrente di Vita Giovanile* aldizkaria, 1938an sortu zena, Gaztedi Unibertsitario Faxistek babesten zuten hasieran; baina aldizkariak ez zituen argitaratu nahi izan ikur eta eslogan faxistak, eta izenburua aldatu zuten, *Corrente*. 1940ko hamarkadan aldatu egin zen estetika berritzailearen eta faxismoaren arteko elkarbizitza, eta faxismoa erregimen kontserbatzailea bihurtu zen, hasieran abstrakzioarekin eta futurismoarekin lotu zuten asmo iraultzaileetatik urrunduz⁵. Pentsa liteke aldaketa hori ez ote zen arrazoi bat gehiago izan Fontanak Italiatik alde egiteko, gerra hasi izanari erantsi zitzaiona.

Lucio Fontanak *Lot-en emaztea* (*La mujer de Lot*, 1945) lanarekin parte hartu zuen Saloi Independentean. Emakume-biluzi bat da, neurri naturalekoa, eta haren ikonografia une politiko berezi hari aplika zekiokkeen. Gogora dezagun Loten familia aingeru batek gidatu zuela sutan zegoen Sodomatik kanpora. Eta gogora dezagun orobat Loten emaztea, ez baitzuen obeditu eta hiritik ateratzean atzera begiratu baitzuen, gatzetzko estatua bihurtu zela. Nahiz eta Fontanaren obra

jakinarazpen gisa uler daitekeen —Argentinaren egoera politikoaz, Perónen gobernuaren hasieran, zeina burguesiak Europako faxismoaren porrotarekin lotzen baitzuen—, Fontanak ez zuen interpretazio hori zuzenean baliatu. Haren ekoizpen artistikoaren parte baten ezaugarria zen ildo espresionistan kokatzen da formalki eskultura.

Lot-en emaztea obran gertatzen zen materia-eraldaketak —odol-isuri batek irrigatua, haragi bizikoa eta beroa izatetik, gatz-kristalen bloke batera— Fontana eskultura-blokearen inguruan egiten ari zen ikerketetan halako garrantzia zuen materiaren eraldaketaren sen hori gogorarazten du. Haren ikaslea eta adiskidea zen Pablo Edelstein eskultore argentinarrak gogorarazten zuenez, Fontanari “interesatzen zitzaion [...] haragiaren eta materiaren mineralizazioaren, kristalizazioaren ideia hori”⁶. Forma horiek, era berean, Ponpeian eta Herkulanon aukituriko molde naturaletan inspiratzen dira, laban bizirik harrapaturiko pertsona urratuen ezohiko posturretan. *Loten emaztea* orobat kokatzen da Fontanak irudi arkaikoen eta primarioen inguruan egindako ikerketen baitan; Novecento mugimenduko neoquattrocentoko arkaismoaren aldeko korronteari eta *Valori Plastici* italiar aldizkariaren giroari loturiko joera zen. Abstrakzioari dagokionez, zeina Milanen joera espresionista eta novecentistaren paraleloan garatu baitzuen, Fontanak ez zuen modu berean landu Argentinan: 1940an oraindik zabaldu gabea zen han abstrakzioari buruzko debatea. Alabaina, laster zabalduko zen. 1942an, Joaquín Torres-García artista uruguaiarra Buenos Airesera joan zen hitzaldi bat ematera Goi Ikasketen Ikastetxe Librera; eta, urte hartan bertan, Jorge Brito, Claudio Girola, Alfredo Hlito eta Tomás Maldonado argentinarrak *Manifiesto de cuatro jóvenes* (Lau gazteren manifestua) idatzi eta sinatu zuten, eta panfletoak bota zituzten Buenos Aireseko Arte Ederren Eskolan, ikasleak ere bereganatu nahian ikasketa ofizialaren sistema hausteko bidean⁷. Errebolta- eta askatasun-airea sumatzen zen Buenos Airesen.

1945ean, erakunde ofizialek definitzen zituzten programa estetikoaren aurrean programa alternatiboak osatzearen alde ziharduten bi intelektual- eta artista-talderekin elkartu zen Fontana: Buenos Airesen jardunean ari ziren artista abstraktuena zen bat; eta, Gonzalo Losada espainiar erbesteratu errepublikanoaren babes eta finantzaketarekin, Altamirako Eskola osatzen zuten artista-taldea bestea.

Gerraren ondoren, 1944ko udan sortu zen abangoardia abstraktua Latinoamerikan, Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley, Gyula Kosice eta Rhod Rothfuss artistek argitaratzen zuten *Arturo* aldizkariaren argitalpenarekin. Ale bakarra izan zen —hartan parte hartu zuten berebat, poema eta marrazkiekin, Vicente Huidobro poeta txiletarrak, Murilo Mendes poeta brasildarrak, Torres-García artista uruguaiarrak, Maria Helena Vieira da Silva artista portugaldarrak, Augusto Torres pintore espainiarrak eta Lidy Maldonado (Lidy Prati) pintore argentinarrak—, eta baziren, besteak beste, Vasili Kandinski errusiar pintorearen eta Piet Mondrian holandar pintorearen lanen erreproduzioak. Artista abstraktuen iritziak, beren programak errealismo-forma oro baztertzeko, eta “asmatu” egin behar zen “abstrakzioa egin” baino areago. Eta, politikaren alorrean ere, programa iraultzaile baten gisa ulertzen zuten abstrakzioa, bat eginda “munduko herri guztiekin eta haien aliatu handiarekin —Sobietar Batasunarekin—, bakeari eusteko eta faxismoa berpizteko plan inperialistak geldiarazteko egiten dituen eginahaletan”⁸.

1945aren amaieran, beren obrak aurkeztu zituzten Movimiento Arte Concreto-Invención izenpean, arte bisualak, musika, dantza, arkitektura, argazkigintza eta literatura elkartzen zituzten zenbait gaueko

saiotan, Enrique Pichón-Rivière psikoanalista suitzarraren etxean aurrena, eta Grete Stern argazkilari alemaniarren etxean gero. Inaugurazio-aurkezpen haien ondoren, bi talde osatu ziren: Asociación Arte Concreto-Invención izenekoa (AACI), Tomás Maldonado, Bayley, Lidy Prati, Manuel Espinosa, Hlito, Girola, Enio Iommi, Juan Melé, Gregorio Vardanega, Virgilio Villalba, Raúl Lozza eta Rembrandt van Dyck Lozza artistek osatua, besteak beste; eta Madí mugimendua, Arden Quin, Rothfuss, Kosice, Martín Blaszkó, Diyi Laañ eta Esteban Eitler musikaria biltzen zituena, besteren artean⁹. AACI taldean Maldonado zen burua eta Madí taldean, Kosice¹⁰.

Artista konkretuak eta Madí taldea —laster erantsi zitzaizkien Perceptista izenekoak— berritzaile gisa aurkezten ziren nazioarteko abstrakzioaren bilaketen baitan, eta joera horretan zenbait kontzeptu berri txertatu zituzten, hala nola *marko irregularra* (Rothfussek *Arturon* azaldu zuen perimetro irregularren figurekiko banaketa) edo *koplanar* (elkarrekin loturiko elementuen egitura, non inguruko espazioa formarekin bilbatzen baita, garrantzia eskuratuz). Raúl Lozzak gidaturik, mugimendu Perceptista izenekoan zeuden Rembrandt van Dyck Lozza, Abraham Haber eta Juan Alberto Molenberg, eta denek pentsatzen zuten mugimendu dinamiko hari egiten zizkieten ekarpenak ez zirela ez eratorriak ez periferikoak, baizik eta abangoardiaren adierazpide are berritzaileagoak.

Haien proposamenak, ikuspegi politikotik nahiz ikuspegi estetikitik, askoz ere erradikalagoak ziren Fontanak 1945–47 urteetan egin zituenak baino. Fontana eta artista abstraktuen artean solasaldiak izaten ziren, baina aldeak ere baziren. Raúl Lozzak Fontanarekin zituen eztabaidak gogoratzen zituen: “Hark esaten zuen, orain ez da koadro bat egin behar, orain artelana hodeietan proiektatu behar da”¹¹. Lozzarentzat hura ez zen auzi teknikoa, arazo estetikoa baizik. Buenos Aireseko berrikuntza erradikalako giroa ez zen Fontanak Milanen 1930eko hamarkada ezagutu zuena bezalakoa, baina parekotasun batzuk baziren. *Corrente* aldizkariako taldearen berrikuntza estetikoan ez bezala, artista argentinarrek abangoardiako aldizkariak ere kaleratu zituten (*Arte Concreto Invención*, *Madí*, *Perceptismo*), eta jarduera horrek Saloi Nazionalaren edo Arte Ederretako Eskolaren estetika kontserbadoretik bereizten zituen. Eta toki horrexetan kokatu zen Fontana Buenos Airesen.

1946. urtean Altamira: Arte Plastikoen Eskola Librearen sortzaileetako bat izan zen Lucio Fontana. Erakunde pribatua zen, Arte Ederren Eskolako curriculum akademikoari kontrajarria. “Libre” hitza ez zen izenari erantsitako edozein adjektibo; aitzitik, irakaskuntza-sistema tradizionalen eta estetika arauemaileen kontra zeudela argi adierazteko modu bat zen. “Nik uste dut *eskola* hitza bera gogaikarria gertatzen zitzaigula —idatzi zuen Jorge Romero Brestek—, hasierako solasaldietan desiratzen baixeuden gauzak berritzeko eta molde zahar eta berriei itzuri egiteko”¹². Altamiran, Jorge Larco, Emilio Pettoruti eta Raúl Soldi ziren pinturako irakasleak; Lucio Fontana, eskulturakoa; Víctor Rebuffo, grabatukoa; Enrique Romero Brest, anatomikoa; eta Jorge Romero Brest, estetika eta artearen historiakoa¹³. Ikasleek hartu nahi zituzten eskolak aukeratzen zituzten.

Eskola Losadak finantzatzen zuen, eta, goi-mailako irakasle-talde bat elkartzeaz gainera, estetika berriekin eta oposizioko estetikekin identifikatzen ziren zenbait jardueraren ardatza izan zen: Rafael Alberti poetaren aurkezpenak, Margarita Sarfatti arte-kritikari eta bildumazalearen hitzaldiak, Ramón Gómez de la Serna-ren eta Santiago Cogorno-ren poemen eta marrazkien erakusketak, eta Madí mugimenduaren erakusketa bat.

Altamiran ikasleen gustua landu nahi zen, eta publikoarena oro har. Zentzu horretan, hainbat eratako jarduerak antolatzen ziren: artista argentinar eta atzerritarren erakusketak, ikerketa kritikoko eta historikoko ikastaroak, nahiz eguneratze-hitzaldiak, baita artisten lantegietara, bilduma partikularretara eta museoetara egindako bisitaldiak ere¹⁴. Programaren xedea, beraz, ez zen artistak trebatzea bakarrik; eszena publikoan ere parte hartu nahi zuen.

Altamirak orobat proposatzen zuen liburutegi “espezializatu” bat sortzea, eta hura “laster hornituko zuten, ahal zen neurrian, atzerriko liburu eta aldizkariez, herrialdean bertan argitaturikoez gainera”¹⁵: alegia, arte garaikidean trebatzeko espazioa izango zen. Nolabait ere, Romero Brestek lantzen jarraituko zuen proiektu bat zen, *Ver y Estimar* aldizkaria argitaratu zuenean (1948–55); gero, Arte Ederren Museo Nazionaleko zuzendaria izan zenean (1956–63); baita geroago ere, hirurogeiko hamarkadan, Torcuato Di Tella Institutuko Arte Bisualen Zentroaren zuzendaria izan zenean.

Ikasleei modelo biziaren aurrean lan eginaraztean zetzan Fontanaren irakaskuntza-metodoa: “Modeloa postura berean egoten zen aldi batez, lan oso-osoa egiten saia gintezen —azaltzen du María Juana Heras Velasco eskultoreak—. Azkeneko egunean denbora gutxiko postura-saioak egiten zituen, zirriborro bizkorak egiteko”¹⁶. Eskola ofizialean eskaintzen zenaren alternatiba gisa —igeltsuak kopiatzea—, Fontanaren proposamena askatzailea eta iraultzailea gertatzen zen.

Antzeko hitzekin deskribatzen du Pablo Edelsteinek bere esperientzia, hura ere Fontanaren ikaslea izan baitzen Altamiran, esaten duenean dozena-erdi bat ikasle ikasten zutela, “maisua” esaten zuenetik ez ezik, baita haren keinu eta mugimenduetatik ere¹⁷.

Fontanaren izaera guztiz irekia, dinamikoa eta bizi-bizia, haren fantasiak: dena agertzen zen argi eta garbi haren eguneroko jardunean, haren eskuen mugimendu zehatzetan, haren buztinezko modelatu indartsuetan, haren hortzen karraska-hotsean, matrailezurren tentsioan eta bekain zimurtuetan, ideiak gauzatzeko behar zuen kontzentrazioaren eta larritasunaren ikur. Energiaren pilaketa hura arkabuz batek tiro egin aurretik duenarekin aldera zitekeen, bere harrapakinaren gainera goitik salto egiteko prest dagoen belazearekin. Lanean ari zela, asaldura-egoera kontrolatu bat behar zuen, eta, hori zela-eta, ikasleei ere aholkatzen zien ateratzeko lozorrotik, egiteko lana halako amorru batez, haserrealdi baten ondorengo deskarga eta ordain gisa. Jolasean ari zela emango zuen beharbada, baina hil edo biziko auzi baten antzekoa zen, eta Fontana lanean ikusiz konturatu nintzen aurrenekoz keinuek sormen-prozesuan duten garrantzia; urteak pasatuta, informalismoa eta *action-painting* joerak modan jarri zirenean, denek aitortu zuten garrantzi hori¹⁸.

Altamira zabalik egon zen 1946ko apirilaren eta azaroaren arteko hilabete bakanetan; gero, irakasleen taldea osatzen zutenen arteko hasierako truke-azalpenak ezeztatzen zituzten hainbat eragozpenen ondoren, Losadak erabaki zuen ez zuela berrituko Eskola zegoen eraikinaren alokairu-kontrata¹⁹. Kosicerekin —gogora dezagun Altamiran egin zela Madiren bigarren erakusketa— izan zuen Fontanak loturarik estuena, bien arteko geroko gutun-trukeak agertzen duen bezala.

Une hartan, ordea, “Manuel Belgrano” Arte Ederren Eskola Nazionalean ere irakaslea zen Fontana. Eskola hartako ikasle-talde batekin osatu zuen *Manifiesto Blanco* (1946, 40. or.), gehienbat Bernardo

Arias, Horacio Cazeneuve eta Marcos Fridman-ek idatzi zutena²⁰. Honako hau zen helburua, Cazeneuvek kontatzen zuenez:

Artea ez zela erretratu bat bakarrik erakustea jendeari. (Manuel) Sadosky ikustera joan ginen gauza fantastikoen bila, kolorezko argiak espazioan proiektatu, espazioko pintura-eskultura bat [egin nahi genuen]. Kanean ere egin genuen esperientzia bat, Córdoba eta Floridan, espiral eszentriko bat espazioan, kanabera eta alanbreekin. Fontanaren aspaldiko ideia bat zen espazioa materia balitz bezala lantzea; horixe egiten zuen formen gainaldea eskuekin hausten, urratzen zuenean. Espazialismoaren ideiarik oinarritzkoena zen²¹.

Enigma bat dago: zergatik ez ote zuen Fontanak manifestua sinatu. Erantzunak espekulatiboak dira halabeharrez²². Argentinar abstraktuen artean ugaltzen ari zen experimentalismoak erakartzen zuen Fontana inondik ere; baina sektore haien proposamenak zorrotzegiak eta arautuegiak ziren, Edelsteinek deskribatzen duena bezalako nortasun guztiz bizi eta keinuak liluratutako bat erakartzeko. Abangoardiak asaldatutako giro horretan definitu zituen berriz Fontanak bere aurreko eskulturetan aurkitzen ziren eta behin betiko forman Milanera itzuli ondoren agertuko ziren ideiak. Haren ikasle batek, Bernardo Arias-ek zioenez —*Manifiesto Blanco* sinatu zuenetakoa zen—, Fontana zen ikerlanak egitera bultzatzen zituen irakasle bakarra: “Irakasle guztiak kontra zeuden, Fontana izan ezik, eta hark besteren aurrean defendatzen gintuen, ekarpenak egiten zituen eta bere lantegira gonbidatu gintuen. [...] Efektuak eta proiektzioak egitera ere heldu ginen, argia ispiluekin errebotaraztera, gero Le Parc-ek erabili zituen gauzak”²³.

Manifiesto Blanco arte modernoaren tradizioan ainguratzen zen premia bat deskribatzen zuen: haren ikerketak, Errnazimentutik hasita, espazioaren arazoetan zentratzen ziren, eta behin betiko ireki behar zuten mugimendua esploratzera. Manifestuaren azpititulua, “Nosotros continuamos la evolución del arte” (Guk ematen diogu jarraipena artearen bilakaerari), hain zuzen ere, itzulerako eta aurrerabideko sentsazio batekin lotzen da. Paradigma modernoaren kontakizuna eraikitzen duen tradizio artistikoan, orain indartu nahi zen elementu bat zekarren futurismoak: mugimendua. Modernitatearen hurrenez hurreneko ekarpenek baterapuntu bat aurkitu behar zuten orain:

Materia, kolorea eta soinua, denak mugimenduan: arte berriak fenomeno horien guztien aldi bereko garapena bultzatzen du. [...] Aldatzen ari diren forma handien eraikuntza, substantzia plastiko eta mugikor baten bidez. Espazioan kokaturik, modu sinkronikoan dihardute, irudi dinamikoak bateratzen dituzte. [...] materiak, mugimenduan, bere existentzia osoa eta betierekoa agertzen du. Denboran eta espazioan garatuz, bere aldaketan existentziaren egoera desberdinak bereganatuz²⁴.

Manifiesto Blanco delakoan mugimenduaren eta aldaketaren ideia funtsezkoa zen artean, *Manifiesto Madrid* izenekoak (1947) “ordenamendu dinamiko mugikorra” berresten zuen eta “plano artikulatuak” ere proposatzen zituen²⁵. Era horretan, espazioan kurbak definitzeko erabiltzen du Fontanak neoia, eta Kosicek, osteria, geometrian ordenatzen du. 1946 eta 1947 bitartean argitaraturiko manifestu guztiek —

Manifiesto Blanco, *Manifiesto Madí* eta *Manifiesto Invencionista*— agertzen zuten, alabaina, inaugurazio-unearen eta beren denborarekiko eskakizunen konpromisoaren sena. Antzeko moduan, zientziaren esku-hartzea eskatzen zuten: “Estetika zientifikoak ordezkaturako du milaka urte dituen estetika espekulatibo eta idealista”, zioen *Manifiesto Invencionista* izenekoak; “arte espezialean ezinbesteko premia dela dakiten zientzialari guztiei eskatzen diegu bideratzeko beren ikerketen parte bat gai argitsu eta xafakor horren eta soinuak produzitzen dituzten instrumentuen aurkikuntzaren aldera, era horretan arte tetradimensionalara gara dadin”; halaxe zioen *Manifiesto Blancok*²⁶.

Manifestu hartan egiten ziren proposamenak Fontanak bere eskultura-ikusmoldean garatu zituen alderdi batzuekin lotzen ziren (materiaren eraldaketaren ideiarekin, esate baterako). Fontanak 1946an Harrods-entzate egin zituen marrazkiak eta beirateak, bestalde, haren lehen *Giro espaziala argi beltzarekin* (1948–49) obran mâché paperez egin zituen formen antzekoak dira, zeina Milango Galleria del Naviglio izenekoan aurkeztu baitzuen 1949ko otsailaren 5ean²⁷.

Lucio Fontanaren gerraondoko obrak une hartako giro hunkigarrian egin ziren —materiaren erabateko desintegrazioa iragartzen zuen onddo erraldoi baten irudiarekin mundua jota utzi zuten Hiroshimaren eta Bikini atoloiko esperientzia atomikoen inpaktuak urratutako giroa zen— eta arte erabat berria nahi zuten gauzatu, inaugurazio-arte. Gerraren amaiera, aro atomikoaren hasiera eta historiaren amildegian egotearen ziurtasun kolektiboa: Fontanak Argentinako bazterreko agertokitik bizi zituen gorabeherak ziren, non historiak munduaren ibilera atzeraka egiten zuela zirudien artean, patu hori iraulkatu nahi zuen keinu bat bezala ageri zen abangoardia. Fontanak kontraesan ez zaturiko giro batean garatzen ziren debateak eta polemikak bereganatu zituen.

1947ko apirilean, Fontana Italiara itzuli zen, eta, zenbait hilabeteren buruan Argentinara bueltatzeko asmoa bazuen ere, ez zen berriz joan. Kosicerekin izan zuen gutun-trukeak ondo agertzen du zenbateraino miresten zuen Fontanak Madíren erradikaltasuna. 1947ko ekainean, honako hau idatzi zion Fontanak Milandik Kosiceri: “Kosice maitea, jaso ditut *Arte Madí* zure aldizkariak. Oso politak dira, eta harro egon zaitezke hemen, Europan, ez baitago ideia-esparru horretan hori bezain aldizkari interesgarriak eta modernorik”. Berebat kontatzen zion bere obra batzuen argazkiak bidali zizkiola “Milango Arte Dekoratiiboko IX. Nazioarteko Trienalean eginak; kontzeptu espazialak dira. Ikusten duzun bezala, arte espaziala ia-ia forma espazialean sartu da Triennale honetan, eta hori, niretzat, plazer moral handia izan da. Sarbidea eta ohorezko eskailera nire *Kontzeptu espazialak* elementu handiarekin daude dekoratuak, eta mugimendu hori B. Airesen jaio zen, zure 1946ko manifestuarekin”²⁸.

Nahiz eta Fontanak Milanen manifestu, erakusketa eta instalazio berriei garatu bere proiektu espazialista, Buenos Airesen berpiztu zen harengan 1940ko urteen hasieran disolbatu zen esperimentazioaren sena. Hango giro artistikoak eskaintzen zizkion aukeretatik Fontanak ez zuen batere hautatu; baina heldu zien berriz bere eskultura-ikerketaren parte zen aldaketa-beharrari eta materialaren esplorazio gestualaren premiari, zeina gerraondoko urteetan burutuko baitzen, abangoardiaren bilaketei forma erradikala eta bakarra eman zieten zulatze, ebaki eta arrakalekin.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa eta Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Gogora dezagun, nahiz eta Lucio Fontana Argentinan jaioa izan 1899an (Rosario, Santa Fe), Milanen bizi izan zela 1905 eta 1921 bitartean; 1922–28an Argentinan; 1928–40 bitartean Milanen; 1940–47 bitartean Rosario; eta 1946 eta 1947 bitartean, behin betiko Milanera joan aurretik, Buenos Aires hirian. [itzuli]
2. Novecentoa Milanen sortu zen 1922an, eta Mussoliniren faxismoaren erretorikan oinarrituriko mugimendu artistikoa izan zen. Mugimendu honek ere egin zuen “ordenara itzultzeko deia” edo tradizioetara itzulera, Lehen Mundu Gerraren ondoren Europa osoan zabaldu zen joerarekin bat. Novecentoak uko egiten zion gatazkaren aurreko abangoadiaren esperimentazio erradikalari [Jean Cocteau-k erabili zuen aurreneko “ordenara itzultzeko deia” esapidea bere 1926ko *Le rappel à l'ordre* liburuan (París: Librairie Stock)]. Italian, *Valori Plastici* aldizkariak gorpuztu zuen bide berria. Italiaraz eta frantsesez argitaratu zen 1918 eta 1922 bitartean. [itzuli]
3. Fontana Argentinara itzuli zenean, aitarekin bizitu zen eskultore gisa lan eginez, eta 1922 eta 1928 bitartean bere estudio propioa izan zuen. [itzuli]
4. Giovanni Joppolo, *Lucio Fontana* (Buenos Aires: Federico Klem Fundazioa, 1998). [itzuli]
5. Enrico Crispolti, “La politica culturale del fascismo, le avanguardie e il problema del futurismo”, hemen: *Futurismo, cultura e politica*, (argit.) Renzo De Felice (Turin: Fondazione Giovanni Agnelli, 1988), 247–83. or.; Enrico Crispolti, “Presencia creativa, colocación política y herencia del Futurismo”, hemen: *Memoria del futuro: Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, (argit.) Germano Celant eta Ida Gianelli, erak. kat. (Madril: Centro de Arte Reina Sofía; Milan: Fabbri-Bompiani, 1990), 71–88. or. [itzuli]
6. Pablo Edelstein, elkarrizketa egilearekin, 1997. [itzuli]
7. Raúl Mazza artista, Saloi Nazionalaren irabazlea, eta lehiaketa hartako epaimahaiko bi kide ziren heziketa ofizialaren ordezkariak. Cristina Rossi, “Escritos y testimonios. El caso del “Manifiesto de cuatro jóvenes”. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38786/Documento_completo.pdf?sequen=1. [itzuli]
8. “Nuestra militancia”, *Arte Concreto Invención*, 1 zk. (1946), Buenos Aires, 8. or. [itzuli]
9. Ikus María Cristina Rossi, “Abstracción constructiva desde Latinoamérica”, hemen: *The Art of Latin America*, (argit.) Laurens Dhaenens (Tiel: Lannoo, 2015), 114–37. or. [itzuli]
10. Ikus Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40* (Buenos Aires: Ediciones de Art Gaglianone, 1983); María Amalia García, *El arte abstracto: Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011). [itzuli]
11. Raúl Lozza, elkarrizketa egilearekin, 1997. [itzuli]
12. Jorge Romero Brest, “Altamira. Escuela libre de artes plásticas”, *Saber Vivir*, 6, 61. zk. (1946), 50–51 or.; Jorge Romero Brest Artxiboa, “Julio E. Payró” Artearen Teoria eta Historia Institutua, Filosofia eta Letretako Fakultatea, Buenos Airesko Unibertsitatea, 2. karpeta, 21–22 folioak. [itzuli]
13. Altamiraren aurkezpeneko eskuorrian Larco, Pettoruti, Rossi, Soldi, Fontana eta Romero Brest aipatzen badira ere irakasle gisa, irakasle-taldea handitu egin zela ikusten da geroagoko dokumentazioan. Ikus *Plástica. Anuario 1945* (1946ko maiatza), 17. or. Pablo Edelstein-ek ere halaxe dio, eta azaltzen du gainera Julio E. Payró artearen historia erakutsi zuela. Pablo Edelstein, egilearekiko elkarrizketa, irailak 10, 1997. [itzuli]
14. Altamira, aurkezpeneko eskuorria, 3. or.; egilearen artxiboa. [itzuli]
15. *Ibid.* [itzuli]

16. María Juana Heras Velasco, Pablo Edelsteini bidalitako gutuna, Buenos Aires, 1988ko martxo. Pablo Edelstein Artxiboa. [itzuli]
17. “Eskulturako ikasgelan italiar Errenazimentuko *bottega* (sic) haien antzeko giroa zegoen, non dozena erdi bat ikaslek ‘maisuari’ behatzen eta jarraitzen baitzieten bere eguneroko eginkizunetan. María Juana Heras Puertas, orduan justu-justu nerabea; Nelly Sessa, industria-gizon baten emazte gaztea; Manuel Francini abokatuaren emaztea; Roccamonte bekadun gaztea; Marta Fregueiro eta Krenovich, Yente-ren arreba eta Juan del Prete pintorearen koinata, eta ni; eta denon artean ‘troupe’ txiki bat eratu genuen, eta denak ginen gazteak eta hasiberriak. Alabaina, maisuak tratatzen gintuen moduak ez gintuen hala sentiarazten, hasieratik bultzatu baikintuen sortzaileak bagina bezala sentitzera, baztertu gabe hargatik teknikaren ikasketa sistematikoa eta elementu plastikoen erabilera. [...] Ikasbiderik hobereana, inondik ere, bera lanean ikustea uztea izan zen, geure begien aurrean sorrarazten zituen obra haietan, eta gu barne hartu gintuzten elkarrizketa bizi haiek [...]. [Fontana] ikasleek eta jende gazteagoak erakartzen zuten”. Pablo Edelstein, gutuna Teresita Fontanari, 1988ko ekainak 27. Pablo Edelstein Artxiboa. [itzuli]
18. *Ibid.* [itzuli]
19. Avenida Alvear 2950 zenbakian zegoen Altamira, eta honako hauek osatzen zuten zuzendaritza-taldea: presidentea: Gonzalo Losada; idazkaria: Jorge Romero Brest; diruzaina: Raúl Soldi; batzordekideak: Jorge Larco, Emilio Pettoruti, Attilio Rossi eta Lucio Fontana. Eginkizunen banaketa hau aldatu egin zen nonbait, urriko hilabetearen egin ziren Madí mugimenduaren ekitaldi-programan Lucio Fontana idazkari gisa agertzen baitzen. Ikus Madí mugimenduaren ekitaldi-programa, 1946ko urria; egilearen artxiboa. [itzuli]
20. Manifestu hau berebat sinatu zuten Pablo Arias-ek (Bernardoren anaia zen), Rodolfo Burgos-ek, Enrique Benito-k, César Bernal-ek, Luis Coll-ek, Alfredo Hansen-ek (Belgrano eskolako ikasleak izan ziren gainera gehienak) eta Altamirako ikasle bekaduna zen Jorge Rocamonte-k. [itzuli]
21. Horacio Cazeneuve, telefono bidezko elkarrizketa egilearekin, 1998ko abuztuak 4. Sadosky fisikari, matematikari eta informatiko argentinari bat izan zen, eta askoren ustez konputazioaren aita izan zen Argentinan. Clementina ordenagailua eraman zuen hara, eta konputazio zientzien graduaren sortzailea ere izan zen. [itzuli]
22. Fontanak “Proposta di un regolamento” delakoan ondokoa azaltzen badu ere (1950eko apirilak 2, Milan; Flaminio Gualdonik hemen argitaratua: <http://flaminioqualdoni.com/?p=836>): “Nel 1946 Lucio Fontana, residente a Buenos Ayres, fonda il Movimento Spaziale, firmando con un gruppo di suoi allievi il primo manifesto detto Manifesto Bianco”, haren izena ez da sinatzaileen artean ageri. Azpimarratu dudana bezala, Fontanak garatu zituen manifestuaren proposamenak, ez haren ikasleek, haiek ez baitzuten arte espaziala landu. Hori dela-eta, “Proposta” hau “agiri notarial” baten antzeko zerbait balitz bezala ulertu behar da, argitasunez zehazten baitu nolako lekua zuen Fontanak espazialismoaren sorreran: “Si riconosce Lucio Fontana iniziatore e fondatore del Movimento Spaziale nel mondo”. [itzuli]
23. Bernardo Arias, telefono bidezko elkarrizketa egilearekin, 1998ko abuztuak 4. [itzuli]
24. “Manifiesto Blanco”, 1946, <http://theoria.art-zoo.com/the-white-manifesto-lucio-fontana/> [itzuli]
25. Manifiesto Madí, 1947, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/732008/language/es-MX/Default.aspx>. [itzuli]
26. Ikus *ibid.* [itzuli]
27. Mâché paperezko formak erabili zituen hemen, berniz fluoreszentearekin eta Wooden lanpara batekin. [itzuli]
28. Lucio Fontanak Kosiceri bidalitako gutuna, Milan, 1947ko ekaina (1), Centro de Estudios Espigas (IIPC-TAREA, UNSAM), Buenos Aires. Fontanak italiara eta espainola nahasten ditu bere gutunetan. [itzuli]

EZ KONTRA BAT, ALDE BAT BAIZIK.

FONTANA ETA ARTE EUROPARRA, 1947-1968

ANTHONY WHITE

Nazioarteko artearen mundua benetan motela izan da Lucio Fontana-ren lanaren esanahi osoaz jabetzen¹. Eragozpen handi batek eduki du artista baztertuta, bereziki Italiatik kanpoko kritikari, akademiko eta komisarioen artean². Zer zen Fontana, eskultorea, pintorea edo instalazio-artista? Barrualdeen dekoratzailea edo abangoardiako artista erradikala? Gaur egun galdera horiek ez dirudite hain egokiak, gogoan hartuta arte garaikideak bitartekoan berezitasuna ukatzen duela eta arte autonomoaren eta arte aplikatuaren arteko bereizketa desagertu dela. Fontanari buruz berriki egin diren azterlanek, nolahi ere, haren lanaren alderdi jakinak azpimarratzen jo dute, nola diren *Ebakidurak* (*Tagli*), giro espazialak edo dekorazio arkitektonikoak³. Edonola ere, hobeto ulertu dira banakako lan-sailak, garrantzia kenduz horren ordainetan artistaren mugikortasun intelektuari eta artistikoari. Deskribapen horiek, ordea, ez dute kontuan hartzen artistaren lana era askotako artisten, artelanen eta debate estetikoaren arteko truke bizien emaitza ere izan zela. Saiakera honek aztergai ditu Fontanaren 1949 eta 1951ko giro arkitektonikoak, haren 1958ko *Ebakidurak* eta ezerezari buruzko azken eskulturak eta pinturak; eta bere garaiko artista-talde eta banako sorta ikaragarri zabal batekin artistak izan zuen konpromisoa ikertzen du, besteak beste italiar espazialismoaren mugimenduarekin, Yves Klein artista frantsesarekin eta alemaniar Zero kolektiboarekin. Fontanak mihiseak ebakitzen zituen, eta ekintza horrek haren lanaren osotasunean ukatzen zuenaren bitartez ulertu izan da: errealismoaren forma heredatuaren eta pinturaren beraren bitartez. Nolanahi ere, Fontana, beste artistak inspiratu eta baietsi ez ezik, orobat konprometitu zen, eta sakon, Europako zenbait hiritan II. Mundu Gerraren ondorengo hamarkadetan nabarmentzen hasi ziren artisten lanarekin.

MILAN: ESPAZIALISMOA ETA GIRO ARKITEKTONIKOAK

Mugimendu espazialista —Fontana izan zen fundatzaileetako bat—, gerraondoko Italiako esparru artistiko guztiz zabaletik sortu zen. Mugimenduaren lehen bilera, zeinean italiar artisten eta idazleen talde zabal batek parte hartu baitzuen, Milanen egin zen 1947ko azaroaren 26an⁴. Bileraren ondoren zirriboratu zen manifestuan iragartzen zen gizadia “igaroko d[el]a mihisetik, brontzetik, igeltsutik eta plastilinatik, irudi purura, hutsalera, unibertsalera, eskegira”⁵. Nahiz eta baziren loturak ideia haien eta Fontanak arteaz lehenago argitaraturiko ikuspegiaren artean, testu hura ez zen artistaren ahotsaren emaitza soilik. Fontanaren Buenos Aireseko ikasle batzuek aurreko urtean sinatu zuten *Manifesto Blanco* izenekoak bezala, zenbait gizabanakoren ekarpenak zeuzkan. Horrez gainera, espazialistek 1948. urtearen hasieran argitaratu zuten zirkular batean, Renato Birilli, Bruno Munari, Mauro Reggiani eta Aligi Sassu aipatzen ziren mugimenduaren “sustatzaileak” zirelakoan⁶. Areago, hainbat mugimenduk —besteak beste, espresionismoak, futurismoak, abstrakzio geometrikoak eta arte konkretuak— aldarrikatutako printzipio estetikoak jarraitzen zituzten italiar artisten zerrendak argi erakusten du garai hartako zenbat artista-talderekin zuen harremana Fontanak. Mugimenduaren lehen bilerarako hautaturiko lekuak ere —Belgiojoso, Peressutti eta Rogers

Milango arkitektura-empresaren bulegoak— ondo azaltzen du Fontanak italiar arkitektoekin izan zuen lan-harremana; izan ere, urte haietan arkitekto horietako askok enkargatu zioten beren eraikin modernoak apaintzeko dekoraziozko panelekin, era askotako estiloetan, eskultura barroko figuratibotik hasi eta abstrakzio biomorfikoraino⁷.

Sare haiek tankeratu zuten Fontanaren garai hartako lanik adierazgarriena: *Giro espaziala argi beltzarekin* (*Ambiente spaziale a luce nera*, 1948–49), Milango Galleria del Naviglio-n ipini zena 1949ko otsailean. Mâché paperez zakarki modelatutako formak ziren, pintura fluoreszentezko zenbait tonutan margotuak eta sabaitik zintzilikatuak. 1930eko hamarkadako *Corrente* italiar talde espresionistaren lanetan bezala —Biollik eta Sassuk erakusketak egin zituzten haiekin— eta Fontanak Tullio d'Albisola-ren zeramika-lantegi futuristan, Albissola-n, egin zituen eskulturetan bezala —haien artean, *Txibia* (*Seppia*, 1937)— kolore biziak formen ingerada fisiko zehatzak lausotzen zituen. Eskultura argi ultramorez bonbardatuz pintura argituaren efektuak areagotzeko, 1948ko manifestu espazialistaren desira bete zuen Fontanak: “Teknologia modernoaren baliabideekin, forma artifizialak egingo ditugu, ortzadar zoragarriak eta idazki argitsuak azalduko dira zeruan”⁸. Era horretan erantzun zion Fontanak Italiako edo edonongo artelan garaikide konkretu guztiek material modernoetan eta argi-efektu ez-konbentzionaletan zuten interes bizi bati. Hala, esate baterako, 1947an Munari-k *Ahurra-Konbexoa* (*Concavo-Convesso*) obraren irudiak argitaratu zituen: altzairuzko orri aurrefabrikatuak ziren, sabaitik zintzilikatuak zeuden forma lerroakurrak eratzeke bihurtuak⁹. Lan horiek aire-korronteei eta ikuslearen ekimenari erantzuten zieten, eta horman itzalak sortzeko moduak zeuden argituak; era horretan, objektuaren inguruetara ere eramaten zuten arreta¹⁰. Era berean, Fontanaren *Giro espaziala* (*Ambiente spaziale*) obran, argi ultramorearen eraginez, bisitarien gorputzek mâché paperezko formen modu berean distiratzten zuten, eta ikuslea ere ikuskari orokorrean txertatzen zen hala¹¹. Obrak galeriaren barrenaldea hartzen zuenez gero, artea eta arkitektura bateratzeko modu berri bat proposatzen zuen, erantzunez horrela artearen eta arkitekturaren integrazioari —“arteen sintesiari”— buruzko debateetan 1940ko eta 1950ko hamarkadetan parte hartzen zuten artista abstraktu eta konkretuentzat funtsezkoa zen galdera bati¹².

Azken horrekin loturiko *Neoizko egitura Milango Bederatzigarren Trienalerako* (*Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, 1951) obran, eskala handiko instalazio bat sortu zuen Fontanak: beirazko hodian eta neoizko argiaren segmentu kurbatuen nahaspila handi bat. Objektu industrial dekoratibo horrek argi-teknologia modernoaren erabilera berrizalea gorpuzten zuen, eta 1940ko hamarkadaren amaierako eta 1950koaren hasierako arte-mundu globalaren dimentsio bat lantzen zuen, bizkor zabaltzen ari zena: keinu-abstrakzioa azpimarratzea. Garai hartan — orduan ikusi ziren aurreneko Italian Jackson Pollock amerikar artistak pintura isurita egindako lanak—, Pablo Picasso-ren argazkiak argitaratu ziren *Life* aldizkarian, artista agertzen zutenak lanpara bat erabiliz “marrazki argitsuak” sortzen¹³. Fontanak 1950eko udan ezagutu zuen Picasso, hark Vallauris-en, Frantzia, zeukan estudioan, eta gutunetan eta adierazpen publikoetan goraiatu zuen geroago¹⁴. Nolanahi ere, urte hartako apirillean Picassorenaren antzekoak ziren marrazki argitsuak argitaratu zituenean, artistaren “subkontzientea askatzen zuen” “arte espazialaren” forma gisa, Fontana konturatu zen beste artistek nahiz publikoak gaizki ulertu zituztela berak espazialismoaz zituen ideiak¹⁵. Erantzun gisa, Luciano Baldessari arkitektoak 1951ko Milango Trienalerako lan bat egiteko gonbidapena luzatu zionean, Compagnia Lampade Pastelor lanpara-fabrikatzaileari bidali zion Fontanak bere diseinua: ehun metro hodi fluoreszente kiribilduk osatzen zuten instalazioa. Enpresari jakinarazi zion arren “airean eragiten zaion linterna batek utzitako aztarrena” gogorazi behar zuela lanak, Fontanak gutxietsi egiten zuen artea norberaren adierazpena zelako ideia¹⁶. 1950eko testu espazialista batek zehazten zuen bezala, “espazialistak ez dio jadanik ikusleari gai figuratibo bat inposatzen; aldiz, gai hori sortzeko moduko posizioan kokatzen du”¹⁷. Hodiak —iragarki argizatuei esker “pertsona arruntari” ezaguna zitzaion teknologia modernoaren forma bat— mailegatu eta horiek lana erakusgai jarri zen eraikinaren arkitektura-inguruan txertatuz, *Neoizko egitura* hark ez artistarekin, baizik eta ikuslearen eguneroko espazioarekin zuen harremana azpimarratu zuen Fontanak¹⁸.

Bere inguruak eta instalazioak garatzen ari zen aldi berean, 1949rako artista hasia zen beste lan-sail bat lantzen: *Zuloak* (*Buchi*) deitua, bere lehen mihise zulatuak. Lan haiek, dudarik gabe, berritasuna baziren ere asto gaineko pinturaren historian, haien bitartez Fontanak ekarpen bat egin zien teknologia berriaren aukerei buruzko arkitektura-debate garaikideei ere. Lan haien argazkiak eginarazi zituen artistak, argia zuloetatik igarotzen zela — 1947an László Moholy-Nagy hungariar artistak *Vision in Motion* (Ikuspegia mugimenduan) liburuan deskribatu zituen efektuen antzekoak eragiten zituen—, forma argitsuak proiektatuz atzeko horman¹⁹. Era horretan, Fontanak mihise zulatu bat erabili zuen artelanaren inguru fisiko gertuenekoari heltzeko, aldi berean artista bisualak erabil zezakeen espazioaren beste luzapen bat proposatuz. Luigi Moretti erromatar arkitektoak argazki haiek erreproduzitu zituenean *Spazio* bere aldizkarian, 1952an, telebista-saio baterako prototipo gisa aurkeztu ziren. Fontanak geroago azaldu zuen bezala, “aldi berean New Yorken, Milanen, Berlinen, mundu osoan” egingo zen erakusketa bat proposatu zuen berak “formak igortzeko”²⁰. Hala, hedabide berrien helmen handiko teknologia-berrikuntzak gerraondoko artearen funtsezko dimentsioa zirelako mezua berretsi egiten zuen Fontanak.

PARIS: YVES KLEIN ETA EBAKIDURAK

1950eko hamarkadaren erdialdean bere mihise zulatuei material islatzaileak eransten hasi zen Fontana, besteak beste purpurina eta Muranoko beira-zatiak. Zuloek eta islek lan bakoitza bere inguruko espazioarekin lotzen bazuten ere, lan horiek aldera zitezkeen berebat garai hartako *Art Informel* edo informalismoaren margolarien lanekin. Material ez-konbentzionalek, eta itxuraz espontaneoak ziren keinuen erabilerak —baita keinu aleatorioenak ere— ezaugarritzen zituzten lan haiek, Wols alemaniar artistarenak barne. Kritikariak garai hartan ohikoa zen ikuspegi existentzialistatik interpretatu zituzten, ni sortzailearen eta materiaren nolakotasun dinamikoaren arteko topaketaren lekukotasuna ematen zutelakoan. Milanen 1950eko hamarkadan informalismoaren bertsioaren bati heldu zioten artista ugarien artean mugimendu espazialistakoak zeuden, besteak beste, Gianni Dova eta Enrico Baj; azken hark fundatu berri zuen *Movimento Arte Nucleare*²¹.

1950eko hamarkadaren erdialdean, alabaina, artista eta kritikari asko esaten hasi ziren informalismoa degeneratu egin zela, hiltorian zegoen makina antzeko forma bihurtzeraino. Eztabaida haietako batzuk Albissola hirian izan ziren, non Fontanak udako hilabeteetan lan egiten zuen zeramikazko eskulturak lantzen. 1955ean, Asger Jorn daniar artistak, Guy Debord filosofoak sortu berri zuen nazioarteko talde situazionistaren baitako debategen inspiraturik, espazialismoa kondemnatu zuen, errepikakorra eta komertziala zelakoan²². Hari erantzunez, Bajek, Piero Manzoni-k eta Italiako eta Frantziako artista eta kritikari batzuek manifestu bat idatzi zuten 1957an, “Contro lo stile” (Estiloaren kontra) izenekoa, non ondokoa jakinarazten baitzuten: “Asmakari berri oro dago gaur egun errepikapen estereotipatuaren objektu bihurtzeko arriskuan, objektu huts-hutsik komertziala; gauza premiazkoa da hortaz beti ‘beste bat’ izan nahi duen arte baten aldeko ekimen antiestilistiko indartsua bideratzea”²³. Manifestu hura sinatu zuen artistetako batek, Yves Klein artista frantsesak, pintura urdin monokromo sail bat jarri zuen erakusgai Europako hainbat lekutan urte hartan bertan, besteak beste Milango Galleria Apollinaire-n. Gainazal kolore-bizi haiek, denak dimentsio eta formatu berekoak, arrabol batekin margotu ziren, pigmentu sintetiko berrienak erabiliz. Kleinek ageriko moduan nahi zuen erakutsi lan indibidualen arteko antza, aldi berean azpimarratuz lan kolore-bakarrek espazio mugagabearen sentazio sublime bat eragiten zutela, eta eraso gogorra egin zien informalismoaren ospe gertatu berria bermatu zuten berezitasunaren eta originaltasunaren mitoei²⁴. Erakusketa bide-urratzaile hura bisitatu zutenen artean zegoen Fontana; Klein ezagutu zuen eta mihise enigmatiko haietako bat erosi zuen bere bildumarako²⁵.

1959an idatzitako gutunetan —Fontanaren lana Parisen aurrenekoz erakusgai jarri eta eztabaidatzen ari zenean— “espazialisten’ familiako kidea”²⁶ egin zen Klein. Fontanak geroago kontatuko zuenez, begirunea ere erakutsi zion artista zaharragoari: “[Klein] oso eskuzabala zen, errespetu handikoa nire adinaren aurrean ere. Parisera joaten nintzenean, geltokira bila etortzen zitzaidan beti”²⁷. Artistak, trukean, Milango Trienalean lan bat aurkezten lagundu zion Kleini. Beste batean, Fontanak adierazi zuen “espazioaren arazoa bere dimentsio urdinarekin ulertzen duenetako bat da Klein. Egiaz abstraktua da, gauza garrantzitsu bat egin duen artista gazteetako bat”²⁸. Era horretan, 1958ko Veneziako Bienalean kritikariek Fontanaren pinturetako gainazal zulatuak eta inkrustatuak baztertu zituztenean, “beranduko abangoardia” zirelakoan, artistak bizkorgarri bat zuen prest bere praktika suspertzeko²⁹. Jendaurrean ikusi zen Fontanak labanaz urratutako pintura-sail berri baten lehen adibidea —*La Biennale* aldizkariaren azalean erreproduzitu zen 1958an—kolore-bakar urdina zelarik, argi dago haren lan berriak solas irekian ari zirela Kleinen lanekin.

Kleinen lan monokromoak biziki miresten bazituen ere, 1950eko hamarkadako azken urteetako eta 1960ko hamarkadako mihise urratuek argi frogatzen du Fontanak artegintzaren eskuzko dimentsioa, artisau-dimentsioa, ezabatu ez ezik, gorde nahi zuela. Hala ere, aldi berean, Fontanaren desira zen lan haietan ez agertzea ez artistaren presentziaren aztarrenik, ezta performance-artearen baliokidea litzatekeen ekintzan oinarrituriko praktikarik ere³⁰. Arreta mihisearen gainazalera eramanez, bere ebakidura gero eta dotoreagoekin eta kolore guztiz artifizialekin —sofistikatuak ere baziren kolore haiek— Fontanak gogorarazten zion ikusleari asto gaineko pinturak lotura estua zuela diseinuko eta modako arteekin. Areago, Fontanaren ebakidurek badute informalismoaren arte-adierazkortasunari oso urrutikoa zaion itxura mekaniko bat: artistaren ekintza bakana bistatik desagertzen den artearen dimentsio bat agerrarazten dute. Forma bat aurkezten zion ikusleari —ebakidurak berak sorturiko hutsa— literalki espazioz egina, eta, hortaz, itxaropen erradikal bat asetzen zuen: arte-objektua kanpotik inguratzen duen horretan txertatua dagoela.

DÜSSELDORF: ZERO ETA EZEREZA

Veneziako 1958ko Bienalaren osteko urtean, arte-mugimendu berri bat sortu zen Alemanian, Kleinen eta Fontanaren lanarekin paralelotasunak zituena. Kleinek Galerie Schmela-n, Dusseldorf-en, 1957ko ekainean egin zuen pintura kolore-bakarren erakusketak Alemaniako hainbat artista inspiratu zituen, haien artean Heinz Mack, Otto Piene eta Gunther Uecker, eta Europan orduan lantzen ziren arte konkretuaren eta informalaren joeretatik harago begiratzera bultzatu zituen³¹. Italiako eta Frantziako garai hartako beste artista asko bezala, Zero taldearen sortzaileak, Piene eta Mack, bereziki kritikoak ziren pintura informalarekin. 1958an, Pienek azaldu zuen pintura haiek “irudiaren planoaren atzean zabaltzen dela dirudien espazio zahar, perspektibazkoa” mantentzen zutela. Haren lekuan, argia azpimarratu behar zen; Pieneren arabera, “pinturaren esparrutik sortzen den argi hori, misteriotziki, ikuslearen bizi-energia bihurtzen da”³². Piene eta Mack konposizio kolore-bakarrak hasi ziren lantzen, koska eta kozkor errepikakorrek osatuak, eta argia eta mugimenduak ere sarritan baliatzen zituzten³³. Artista haiek —hogeita hamar eta hogeita sei urte zituzten, hurrenez hurren— Klein bezala, askoz ere gazteagoak ziren ia hirurogei urte zituen Fontana baino, eta jomuga optimistagoa bilatzen zuten pinturan. Ez zuten ikusten gerraondoko garaia gizatasunari buruzko hausnarketa existentziala egiteko oinarri gisa. Areago, taldearen izenak iradokitzen duen bezala —kohete bat espaziora bidali aurreko unea gogoan hartuta—, artearen hasiera berri bat bilatzen zuten teknologia modernoaren bidez³⁴. 1959 eta 1961 arteko uneren batean, Manzonik, Milango Galleria Azimut eta

Azimuth kazetaren sortzaileak, Fontanari Mack aurkeztu zion; Pieneke, geroago, Zero mugimenduaren “aita espiritual baten antzeko” gisa aldarrikatu zuen azken hori³⁵.

Partez Zero artisten presentzia eta estimazioari erantzunez, 1959an Fontana Albissolan hasi zen lanean, eta *Kontzeptu espaziala, Naturak* (*Concetto spaziale, Nature*) izeneko eskultura-sail bat egin zuen. Lan haietan Fontanak terrakotazko zakar eraturako bola handi batzuk sortu zituen, hainbat modutako irekidurak zeuzkatenak. 1961ean Jef Verheyen-i bidalitako gutun batean —Zero mugimenduko artista belgikar bat, zeinarekin elkarlanean aritu zen hainbat pintoretan—, Fontanak idatzi zuen: “Terrakotazko bola batzuk dira, ebakiekin eta zuloekin, asko maite ditut, ezereza dira edo guztiaren hasiera”³⁶. Bola kolosal haietako zulo irekiek errai-erlazio ezin ukatuzkoa sortzen bazuten ere artelanaren eta ikuslearen gorputzaren artean, “bolumen bat ezerezetik sortzeko, ezerez bat balioesteko, forma batekin, zulo batekin”³⁷ artistak zuen desira zen haien motibazioa. Antzeko xedeak zeuden 1962ko *Metalak* (*Metalli*) sailaren atzean; haietan, Fontanak aluminiozko, letoizko edo kobrezko orri islatzaileak markatu eta hainbat eratako tresnekin zulatzen zituen. Eraitza gisa, gainazal distiratsuek aurreikusi ezin zen argitasun koloretzatua zabalitzen zuten inguruko arkitekturan, eta ebaki irekiek ikuslearen eta ingurunearen irudi islatua urratzen zuten. Espazioaren aldeko hustutze erradikal hark *Jainkoaren azkena* (*Fine di Dio*, 1963–64, 59–60. kat., 149–50. or.) izeneko sortarekin jo zuen gailurra, hau da, forma obaleko lan-multzoarekin. Hori osatzen duten mihiseak kolore sintetiko bizietan daude margotuak, zuloek urratuak, eta “arrautza astralak” izena jarri zitzaizkien erakusgai jarri zirenean, Galerie Iris Clert-en, Parisen, 1964an; izan ere, kosmosaren ikusmolde oso zabaldu, mugagabe bat iradokitzen dute³⁸. Sputnik I errusiar satelitea bezalako ibilgailuak espazioan zeinen urruti heldu ziren aipatuz, 1957–58 urteetan, Fontanak esan zuen: “Hor dago hutsa, gizona ezereza murriztu da”³⁹. Espazioko bidaien aurkikuntza txundigarriek “ikuslea espazio jaurtitzeko” ideia ospatzera eramane zituen alemaniar Zero mugimenduko artistak; Fontanarentzat, berriz, gizakiaren ondorengo etorkizun baten zen-antzeko iragarpenaren oinarria gertatu ziren⁴⁰. Fontanaren eta Zero mugimenduaren arteko erlazioa 1964ko Kasseleko Documenta-n, Alemanian, erakusgai jarri zen Macken eta Pieneren instalazioan berretsi zen azkenekoz, non lanak mugitzen eta argia proiektatzen baitzuten. Garrantzitsuagoa zen inondik ere Zero artisten gogoan Fontanaren 1952ko telebista-saioaren adibide hurbilagoa, beren 1964ko instalazioari *Argi-gela* (*Fontanari omenaldia*) [*Lichtraum* (*Hommage à Fontana*)] azpititulua ipini ziotenean; lan horrek, era berean, biziki gogorarazten du Moholy-Nagyren lana, zeina Fontanak aldi hartan aitortu baitzuen bere lanaren eta bere jarraitzaileen lanaren aitzindari garrantzitsua izan zelakoan⁴¹.

“EDONOLAKO BITARTEKOEN BIDEZ, EDONOLAKO FORMEN BIDEZ ULERTZEA ARTEA”

Fontanaren gerraondoko lanaren eta harekin estuenik lotuak zeuden europar artisten, arte-mugimenduen eta debate estetikoaren arteko ezin konta ahala gurutzadurak aztertzea izan da saiakera honen xedea⁴². Fontanaren artearen eta haren garaikideen arteko interakzioek, eraginek eta parekotasunek agertzen dute, haren lana bere testuinguruaren “kontra” ikusten baldin bada, termino horrek ez lukeela inplikatu behar artistak bere inguruei uko egiten zienik edo haien mende jartzeko zenik. Fontanak bere azken elkarrizketetako batean esan zuen bezala, “[nik] zulo bat egitea keinu erradikal bat izan zen, pinturaren espazioa urratu zuena eta hau zioena: honen ondoren libre gara nahi dugun edozer egiteko”⁴³. “Edozer” horrek ideien eta praktiken esparru zabal bat hartzen zuen, Fontanak artista gazteagoekin eta haien lanekin zituen harreman estuek agertzen duten bezala. Harreman haien artean zegoen Manzonirekiko adiskidetasuna; izan ere, haren *Lerroak* (*Linee*, 1959) zirela-eta —zenbait metro luze ziren paper-bilkariak, luzera osoa korritzen zuen lerro margotu bat zutenak eta pote zigilatuetan sartuak—, arte

garaikideko lanik garrantzitsuena zirela esan zuen Fontanak. Hala esan zuen: “Manzoniren lerroa filosofia hutseko gauza da, eta gaur egun hori bezain ideia biribila duen filosoforik ez da”⁴⁴. Fontana guztiz irekia eta positiboa zen Manzoni bezalako artisten jardueren aurrean, eta hori zela-eta, funtsezko irudia gertatu zen ondorengo belaunaldientzat. Egoera horren arrazoi ugarietako bat zen, Pienek 1962an Fontanari buruzko hitzaldi batean argudiatu zuenez, “gure gaurko egunak ez du[ela] Kontra bat behar indartzeko, Alde bat baizik”⁴⁵. Europa osoan 1960ko hamarkadaren lehen urteetan garrantzia hartzen hasi ziren artistak bat zetozen Fontanaren lanak zabalduetako posibilitateekin, artearen mundu zabala duela gutxi estimatzen hasi den modu batean.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa eta Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Sebastien Gokalp, “Un spatialiste a la conquête du monde”, hemen: Choghakate Kazarian eta Sebastien Gokalp, *Lucio Fontana*, erak. kat. (Paris: Paris Musées, 2014), 255–64. or. [\[itzuli\]](#)
2. Arte eta diseinua bezalako diziplinen arteko mugak askoz ere lausoagoak dira Italian beste herrialde askotan baino. Ikus Germano Celant, “Reasons for a Metamorphosis”, hemen: *The Italian Metamorphosis, 1943–1968*, (argit.) Germano Celant, erak. kat. (New York: Guggenheim Museum, 1994), xvii. or. [\[itzuli\]](#)
3. Ikus, adibidez, Jaleh Mansoor, *Marshall Plan Modernism: Italian Postwar Abstraction and the Beginnings of Autonomia* (Durham: Duke University Press, 2016); Germano Celant, *Lucio Fontana: Ambienti Spaziali*, erak. kat. (Milan: Skira, 2012); Sharon Hecker, “‘Servant of Two Masters’: Lucio Fontana’s Sculptures in Milan’s Cinema Arlecchino (1948)”, *Oxford Art Journal* 35, 3. alea (2012), 337–61. or. [\[itzuli\]](#)
4. Lucio Fontana Tullio d’Albisola-ri, 1947ko azaroak 25, hemen: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d’Albisola (1936–1962)*, (argit.) Danilo Presotto (Savona: Editrice Liguria, 1987), 110. or. [\[itzuli\]](#)
5. Hemen aipatua: Celant, *Lucio Fontana: Ambienti Spaziali*, 95. or. Manifestua, Lucio Fontana et al., “Spaziali” (1947), hemen dago argitaratua: Enrico Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni* (Milan: Skira, 2006), 1. alea, 115. or. [\[itzuli\]](#)
6. “Circolare” (1948), hemen: Friedrich Schonemann, Enrico Crispolti, Enrico Bellati et al., *Fontana e lo Spazialismo*, erak. kat. (Lugano: Dicastro Musei e Cultura; Edizioni Citta di Lugano, 1987), 80. or. [\[itzuli\]](#)
7. Lucio Fontana Giampiero Giani-ri, 1949ko azaroak 2, hemen: Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato*, 1. alea, 115. or. [\[itzuli\]](#)
8. Gianni Dova et al., “Spaziali” (1948ko martxoak 18), hemen: Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato*, 1. alea, 115. or. [\[itzuli\]](#)
9. Bruno Munari, “Concavo e convesso”, *Domus*, 223–25 zenbakiak (1947ko urria-abendua), 100–101. or. [\[itzuli\]](#)
10. Dino Buzzati, “Poetica di Munari”, hemen: *Mostra di Munari* (Milan: Galleria Borromini, 1948), orriak zenbakitu gabe. [\[itzuli\]](#)
11. Guido Ballo, “Interview”, hemen: Antonella Bose eta Chiara Locatelli, “Lucio Fontana: Eidografia” (doktoretza-hitzaldia, Accademia di Belle Arti di Brera, 1989–90), 302. or. [\[itzuli\]](#)

12. Romy Golan, "Italy and the Concept of the 'Synthesis of the Arts'", hemen: *Architecture + Art: New Visions, New Strategies*, (argit.) Eeva-Liisa Pelkonen eta Esa Laaksonen (Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2006), 62–83. or. [\[itzuli\]](#)
13. "Picasso e i disegni luminosi", *AZ: Arte d'Oggi* 2, 3. alea (1950), 1. or. [\[itzuli\]](#)
14. Paolo Campiglio, "La parola dell'artista: Alcune lettere inedite di Lucio Fontana", hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919–1968*, (argit.) Paolo Campiglio (Milan: Skira, 1999), 28–29. or. [\[itzuli\]](#)
15. Anonimoa, "Disegnano con la luce", *Tempo* (Milan) 12, 13. alea (1950eko apirilak 1–8), zenbakitu gabe. [\[itzuli\]](#)
16. Lucio Fontana, Compagnia Lampade Pastelorrentzako jarraibideak (1951), hemen: Guido Ballo, *Lucio Fontana*, erak. kat. (Milan: Palazzo Reale, 1972), 283. or. [\[itzuli\]](#)
17. Carlo Cardazzo *et al.*, "Proposta di un regolamento: Movimento spaziale" (1950eko apirilak 2), hemen: Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato*, 1. alea, 116. or. [\[itzuli\]](#)
18. Lucio Fontana Gio Ponti-ri, 1951ko uztailak 30, hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919–1968*, 219. or. [\[itzuli\]](#)
19. László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (Chicago: P. Theobald, 1947), 168. or. [\[itzuli\]](#)
20. Luigi Moretti, "Arte e televisione", *Spazio*, 7. alea (1952), 74. or.; Lucio Fontana, "The Last Interview Given by Fontana (July 19, 1968)", *Studio International* 184 (1972ko azaroa), 164. or. [\[itzuli\]](#)
21. *Movimento Arte Nucleare* izeneko Enrico Baj-ek eta Sergio Dangelo-k fundatu zuten 1950ko hamarkadaren hasieran. Informalismoaren italiar bariante bat zen, espazialismoarekin lotura estua zuena. Formaren desintegrazioa zen keinu-pintura honen xedea. [\[itzuli\]](#)
22. Asger Jorn Enrico Baj-i, 1955eko urriak 6, hemen berrargitartua: Mirella Bandini, *L'esthétique, le politique: De Cobra à l'Internationale Situationniste, 1948–1957* (Arles: Editions Sulliver, 1998), 226. or. [\[itzuli\]](#)
23. Enrico Baj *et al.*, "Contro lo stile" (1957), ingelesera "Against style" bezala itzulia, hemen: *The Italian Metamorphosis, 1943–1968*, 719. or. [\[itzuli\]](#)
24. Ikus Benjamin H. D. Buchloh, "Plenty or Nothing: From Yves Klein's *Le Vide* to Arman's *Le Plein*", hemen: *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Massachusetts.: MIT Press, 2000), 269. or.; Yve-Alain Bois, "Klein's Relevance for Today", *October*, 119. alea (Winter 2007), 86. or. [\[itzuli\]](#)
25. Dino Buzzati, "Blu, Blu, Blu", *Corriere d'Informazione* (Milan), 1957ko urtarrilak 9–10. [\[itzuli\]](#)
26. Yves Klein Lucio Fontana-ri, 1959ko abuztuak 1, hemen aipatua: Silvia Bignami eta Jacopo Galimberti, *Lucio Fontana e l'Artventure parigina* (Milan: Scalpendi, 2014), 130. or. [\[itzuli\]](#)
27. "Fontana" (elkarrizketa), *Art et Création* 1, 1. alea (1968), 78. or. [\[itzuli\]](#)
28. Fontana, "The Last Interview", 164. or. [\[itzuli\]](#)
29. Giuseppe Marchiori, "La XXIX Biennale di Venezia", *Art International* 2, 6–7. aleak (1958), 31–32. or. [\[itzuli\]](#)
30. Paul Schimmel (argit.), *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, erak. kat. (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998), 18. or. [\[itzuli\]](#)
31. Antoon Melissen, "'ZERO's Going Round the World!' Birth and Growth of a Transnational Artists' Network", hemen: *ZERO*, (argit.) Dirk Porschmann eta Margriet Schavemaker, erak. kat. (Kolonja: Walther König, 2015), 181. or. [\[itzuli\]](#)

32. Valerie Hillings, "Countdown to a New Beginning: The Multinational Zero Network, 1950s–60s", hemen: *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s–60s*, erak. kat. (New York: Guggenheim Museum, 2014), 19. or.; Otto Piene, "On the Purity of Light", *ZERO 2* (1958ko urria), *ZEROn* berrargitaratua (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1973), 47. or. [\[itzuli\]](#)
33. Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2009), 204–5. or. [\[itzuli\]](#)
34. Melissen, "ZERO's Going Round the World!!", 180. or. [\[itzuli\]](#)
35. Otto Piene, "The Development of Group Zero", *Times Literary Supplement*, 1964ko irailak 3, 812. or., hemen aipatua: Petersen, *Space-Age Aesthetics*, 207. or. [\[itzuli\]](#)
36. Lucio Fontana Jef Verheyen-i, 1961eko urtarrilak 15, hemen: *Lucio Fontana: Lettere 1919–1968*, 180. or. [\[itzuli\]](#)
37. Lucio Fontana (elkarrizketa), hemen: Carla Lonzi, *Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly* (Bari: De Donato, 1969), 388. or. [\[itzuli\]](#)
38. Silvia Bignami, "Le plus parisien des artistes italiens", hemen: Bignami eta Galimberti, *Lucio Fontana e l'Artventure parigina*, 32. or. [\[itzuli\]](#)
39. Fontana (elkarrizketa), hemen: Lonzi, *Autoritratto*, 319–20. or. [\[itzuli\]](#)
40. Otto Piene, "Paths to Paradise", *ZERO 3* (1961), *ZEROn* berrargitaratua, 149. or. [\[itzuli\]](#)
41. Hillings, "Countdown to a New Beginning", 36. or. [\[itzuli\]](#)
42. Atal honen azpтитulua eratzen duen aipua Lonzi Fontanari egindako elkarrizketatik dator: Lonzi, *Autoritratto*, 322. or. [\[itzuli\]](#)
43. "Intervista con Lucio Fontana", *b°t*, 5. alea (1967ko urria-azaroa), 20. or. [\[itzuli\]](#)
44. Fontana "The Last Interview", 164. or. [\[itzuli\]](#)
45. Otto Piene, "Lucio Fontana: Werke aus drei Jahrzehnten" erakusketako inaugurazio-hitzaldia, Städtisches Museum Leverkusen / Schloss Morsbroich, 1962ko urtarrilak 12, hemen: *Feuilleton*, 3. alea (1962), Porschmann eta Schavemaker-en berrargitaratua, *ZERO*, 302. or. [\[itzuli\]](#)

ARDATZ LATINDARRA

HOGEGARREN MENDEKO ABANGOARDIAN

ENRICO CRISPOLTI

Hogeita hiru urte nituen 1957an Lucio Fontana-k Milango Corso Monforteko 23. zenbakian zuen estudioa lehenengoz bisitatu nuenean; 1952tik han ziharduen lanean. Momentu hartan Veneziako Bienalean 1958an aurkeztuko zuen bakarkako erakusketa ikusgarrirako lanak prestatzen ari zen: bizitasun handiko metalezko eskulturak hagatxoekin eutsita, pintura berrienak eta anilinaz tindatutako *Tintak* (*Inchiostri*, 1956–59). Nire bizitzan zein lanean berebiziko eragina izango zuen esperentziaren hasiera izan zen bisita hura. Topaketa horren ondorioz eman nituen lehen pausuak Erroman orduan artearen historia eta kritikan nagusi zen “abstraktua-konkretua” eskolatik urruntzeko; ordu arte nire testuinguru intelektuala izan zen hura, Lionello Venturi-ren azken ikaslea izan nintzen aldetik. Urte erabakigarri horretan Emilio Vedova-k keinu eta seinaleak nola erabiltzen zituen sakonki aztertu nuen alde batetik; aldi berean, aurreko urtean zendu zen Jackson Pollock-en lanetako pintura-isurketek zuten zentzua eta horien ondorioz sortuko ziren dinamikak eta berrikuntzak aurreikusten saiatzen nintzen; orobat ulertu nahi nuen Alberto Burri-k galipota eta jutezko zakuak erabiliz materialtasunarekin egindako lana haren garai existenzialistan. Art Informel delakoak 1940ko hamarkadan Europan eta AEBn sortarazitako berrikuntza erradikalak antzematen hasia nintzen. Fontanak zeinuekin nahiz materialekin egindako esperimendu anitzek eta haren lanek zuten joera espazialak Art Informelen ildoan lerrotzeko zuten argi eta garbi. Ordurako oso artista ezaguna bazen ere, Fontanak guztiz eskuzabal jokatzeko zuten haren adiskidetasunarekin eta ni irrikatan nengoen hark sortutakoaren berritasuna zertan zetzan jakiteko, antza amaitezina zen eta beti gazte mantentzen zen sormen-ekoizpen iragarrezin hura antzemateko, Europako belaunaldi post-informal berriaren kideek, Yves Klein-etik hasita Zero talderaino, dagoeneko etorkizuneko erreferentziatzat hartzen baitzuten.

Fontanarekin izan nuen harremana kronologiari begira aldentuta dauden ziren bi aztergaik bultzatu zuten. Batetik, artearen historiaren ikuspegitik berreraiki eta ulertu nahi nuen Fontanak Italian 1930eko hamarkadan egindako lana, Bigarren Mundu Gerran jatorri zuen Argentinan egindakoa eta, atzera Italiara betirako bueltatu zenean egindakoa 1940ko hamarkadan; batik bat, hamarkadaren erdialdean Milanen egin zituen lanak eta ondoren, bigarren erdialdean, Liguriako kostaldeko zeramikagintzako zentro garrantzitsua zen Albissolan. Bestetik, erabat ulertu nahi nituen 1940ko hamarkada hartan Fontanaren eskulturaren nahiz pinturaren garapenean jada gertatuak eta gertatzekoak ziren berrikuntza erakargarri eta batzuetan harrigarriak. Aldi berean eta modu zirrargarrian landu nahi nituen bi norabide horiek —bata aurrera begira eta bestea atzera begira aztertze— bat zetozen nire gogoaren arreta guneekin: alde batetik, ikerlariaren alderdia betetzea ahalbidetzen zidan, artista ezagun baten esperentzien ibilbidea jasoz; eta bestetik, kritikari militantearen aldea asetzen nuen, Fontanaren esperimenduzko artistikoa momentu horretako testuinguruarekin lotuta aztertuz eta etorkizuneko bilakaerak aurrez ikusten saiatuz. Azken egiteko horrek Fontanaren lanari buruz aritutako Italiako nahiz atzerriko kritikari nagusien arteko elkarrizketan parte hartzea suposatzen zuen, batik bat Juan Eduardo

Cirlot-ekin, Alain Jouffroy-rekin, Pierre Restany-rekin eta Michel Tapié-rekin. Fontanak nirekin izandako elkarrizketa luzean, oroipen oparo eta bizi-biziak nahiz iraganari buruzko azalpen burutsuak elkarbanatu zituen eta, horiei esker, haren ekoizpen artistiko anitzaren alderdi guztiak ikuspegi akademikotik nahiz kritikotik hartzen zituen egitasmoa eraiki nuen. Eskutitz asko bidali zizkidan Fontanak, eta horietan nik maiz egindako galderei erantzun beteak ematen zizkien pazientzia osoarekin mila modutako azalpen, arrazoi, oroitzapen eta dokumentuak eskainita¹. Izan ere, ordurako eskuraezinak ziren berari eskainitako monografiak mikrofilmatuta bidali zizkidan, besteak beste, Edoardo Persico-k (1936), Erich Baumbach-ek (1938), Duilio Morosini-k (1940) eta Juan Zocchi-k (1946) idatzitakoak.

Fontanarekin izandako etengabeko elkarrizketak ez ezik, hari eskainitako erakusketa eta argitalpenetan parte hartzeak taxutu du nire pentsamoldea, hirurogei urtez jardun bainaiz horretan. Fontanaren lanari buruz ikuspuntu kritikoarekin eta historikoarekin nik idatzitako aurreneko azterlana // *Verri* aldizkariak argitaratu zuen 1959an. Luciano Anceschi literaturakritikaria zen aldizkariaren zuzendaria eta Burri eta Pollock artistei buruz nik idatzitako beste artikulu batzuek ere argitaratu zizkidan. Urte horretan bertan apur bat beranduago, urrian, egoki zen neurrira heldu ez zen atzera begirako erakusketa antolatu zen Erromako Galleria L'Attico-n, Fontanak 1930eko hamarkadatik 1950eko hamarkadara arte egindako pintura- eta eskultura-lanekin. Hastapen horietatik abiatuta, Fontanaren lanak bilduta irizpide akademiko eta kritiko zorrotzekin egindako lehen aukeraketa "Omaggio a Lucio Fontana" izenburukoa izan zen; nik neuk gainbegiratu nuen 1963an L'Aquilako Castello Spagnolo-n antolatzen ziren nazioarteko arte garaikideari buruzko *Alternative Attuali* taldeko erakusketa zikloaren barruan². Ondoren, Parisko Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-en Fontanaren atzera begirakoa antolatzen ari zirenean nire desadostasuna adierazi nuen artistaren *Giro spazialik* (*Ambienti spaziali*) ez zelako sartu ez katalogoan ez erakusketan; atzetik argiztatutako kutxetan muntatutako argazkietan baino ez ziren ageri. Argudio hori bera errepikatu nuen horrelako lanak *Volterra 73* erakusketa dokumentalean erakutsi zirenean izen bereko Toskanako hiri etruriarrear, baita urte horretan bertan Alemaniako Baden-Baden hirian argitaratutako *Das Kunstwerk* aldizkarian ere³.

Garai horretan bertan, 1972 inguruan, Erromako Istituto Italo-Latino Americano aretoan antolatu zen Fontanaren marrazkien atzera begirakoak agerian utzi zuen haren marrazki kontzeptualek bere lan guztietako irudien egituratzaile gisa betetzen zuten funtzioa. Izan ere, horien arabera bilakatzen baitziren gero eskulturak edo pinturak figuratibo ala ez figuratibo; eta orobat horietan oinarrituta egin zituen esperimenduak libreki zeinuekin, espazioarekin eta irudiaren egiturarekin 1930eko hamarkadan zehar osatutako eskultura, pintura, giro-instalazio eta bestelako objektuetan. 1974an argitaratu zen Fontanaren lanari buruzko lehen katalogo arrazoitua, hura zendu eta sei urte baino bete ez zirenean, eta neronek editatu nuen aipatu ikuspuntu kritikoarekin eta historikoarekin⁴. 1987. urtean espazialismoa gaitzat hartuta atzera begirako zabala eta garrantzitsua antolatu zen Suitzan, Lugano-n, Villa Malpensata izenekoan. Horren harira, nahiz garai horretako beste iruzkin kritikoekin lotuta, Fontanaren lana espazialismoaren barruan sailkatu zuten (hor geratu da azkenerako), bai eta barrokoarekin eta futurismoarekin lotu; izan ere, azken bi estilo horiekin espazialismoak nolabaiteko hartu-eman dialektiko emankorra sortzen du⁵. Fontanaren ekoizpena osotasunean ulertzea errazten duen ezaguera-multzo hori 1998an Erromako Palazzo delle Esposizioni-n haren heriotzaren 30. urteurrena ospatzeko nik antolatutako atzera begirakorako egindako hautuen atzean dago, bai eta Milanen 1999. urtean haren jaiotzaren mendeurrenarekin antolatu zen bost ataleko erakusketa aberatsaren atzean ere.

Hogei urte igaro dira, eta ordutik metatutako eskarmentuarekin aurre egiten diot Met museoa antolatu den erakusketari, eta Fontanaren adierazpen artistiko zorrotzaren eta anitzaren bilakaera berriro ere aztertzeko erronka moduan hartzen dut. Bilakaera horrek batu egiten ditu barrokoaren ñabardurak (konparazio hori maiz agertu zen 1930eko hamarkadako haren hasierako lanari buruzko iruzkin kritikoetan) haren azken xedea ikuspuntu espazialistaren arabera defini zitekeelako ikuspegiarekin (1945 eta 1968 artean kritikariek sarri iradokitzen zuten bezala), eta kontuan hartzen du baita ere badituela ageriko loturak futurismoarekin eta eragin argia Art Informel delakoan. Gaur egun, nik esango nuke, Fontana abangoardiaren barruan bide alternatibo latindartzat har dezakegula⁶. Bide berezi horren ezaugarriak hauek dira: ondare barrokoarekiko atxikimendu argia, futurismoarekiko loturak zuen adierazgarritasun historikoaren kontzientzia bizia eta, batik bat, Europaren eta Hego Amerikaren arteko lotura artistiko emankorrean errotutako praxiaren izaera poetikoa, hemisferioen arteko hartu eman orokorretatik harago doana. Izan ere, esan liteke ildo horrek ardatz etniko eta kultural zuzena taxutzen duela, migrazio-ereduetan eta Italia eta Argentina lotzen dituen irudimen latindar ausartean oinarritzen dena, eta inolako zerikusirik ez duena hainbat artistek sortu zituzten lotura interkontinentalekin: Roberto Matta (Santiago, Paris eta New York), Wifredo Lam (Karibea, Madril, New York eta Paris), Arshile Gorky (Armenia eta New York), Willem De Kooning (Rotterdam eta New York), edo Hans Hofmann (Munich, Paris, Kalifornia eta New York).

Fontanaren lanean ageri den ardatz latindar horrek haren ekoizpenean denboran aldentuta dauden hiru momentu ezberdin elikatu eta bultzatu zituen: modernotasun esperimental, Errenazimentu-ondoko eta pertzepzio-ondoko bati irekitako garaia; bitalismo sortzailearekiko irekieraren garaia; eta barrokoaren eta futurismoaren ondare latindarra aldarrikatzeko garaia. Ezaugarri horietan oinarrituta artikulatu zuen 1940ko hamarkadaren erdialdean Fontanak bere espazialismoa, 1960ko amaiera arte haren sormenaren kredoa izango zena. Formula hori buruan hartuta antzeman dezakegu nola uztartu zituen sinbiosi antropologiko eta kultural batean Lombardiako tradizio protoindustrialia —XX. mendeko lehenengo hamarkadako futurismoaren ideia berritzaile eta dinamikoak sortzea ahalbidetu zuena; Fontanaren aita eskultoreak, Luigik, jarraitu zituen horiek— eta Argentinako panpako gizon baten askatasuna, zeina mugarik gabeko paisaia amaiezinekin bat eginda bizi den.

Arte-kritikariek Fontanaren lanak barrokoari erreferentzia egiten ziola esaten zutenean haren 1930eko hamarkadako lehen zeramikazko eskultura koloretsuei buruz ari ziren hasiera batean, lan horien baitan gertatzen zen elkarrizketa espazial espressionista zela eta; besteak beste, Raffaele Carrieri idazleak eta poetak, Leonardi Borghese margolariak edo Morosini-k idatzi zuten kidetasun horri buruz. Kritikarien aburuz, Fontanaren lan horiek orobat elkarrizketa espaziala sortzen zuten barrokoarekin. Izan ere garai horretako kritikariek barrokoaren ezaugarritzat aldarrikatzen zituzten espazioaren kontzepzio irekia, hunkigarritasuna, esperimentazioa eta Errenazimentuaren aurkako joera. Estilo hori arte bisualetan nahiz literaturan nagusitu zen, eta Anceschi arte-kritikariak barrokoa Fontanaren lan bizizalearen eta eskulturalaren arketipotzat hartu zuen: eskultura sutsua, distiratsua eta koloretsua zen Fontanarena, Alexander Archipenko-ren azken proposamen kubistei heldu ziena. Ezaugarri guzti horiek areagotu egin ziren Fontanak 1940ko hamarkadaren hasieran Argentinan sortutako lanetan, non saiakera espresibo eta anti-naturalistak nagusi diren. Atzera Italiara bueltatu zenean lan-ildo horrekin jarraitu zuen artistak lan figuratibo malguekin: zeramikazko eskultura koloretsuak egin zituen Albissolako Manifattura Giuseppe Mazzoti lantegi ospetsuan. Han hasi zuen espazioari buruzko gogoeta; aurretik ere, hantxe bertan, 1930eko hamarkadaren amaieran, Enrico Prampolini-ren futurismoaren ideia

kosmikoak (*idealismo cosmico*)⁷ izan zituen inspirazio-iturri. Fontanaren irudimenean bildutako osagai barroko eta futuristen arteko harreman hori haren espazialismoaren egitura teorikoaren bilbea bilakatu zen 1940ko eta 1950eko hamarkaden artean Italiara bueltatu eta Milanen bizitzen jarri zenean.

Hala ere, nik esango nuke gaur egun oso agerian geratu dela Fontanaren sormenezko abentura osoak —1930eko eta 1960ko hamarkaden artean egindako eskulturak, margolanak eta giro-instalazioak barne— zerikusi zuzena duela 1935ean Persico-k begi zorrotzez identifikatu zuen bulkada fenomenologikoarekin: “Bizitza artean: hori da Fontanaren lanaren azken xedea”⁸. Fontanak gaitasun berezia zuen berezkoa zuen energia harrapatu, modelatu eta, heldutasuneko garaian, hura bere lanetan baliatzeko, haren dinamismoaren erritmo sakonenekin bat egiteko; hori ondoen antzematen da buru-belarri aritutako lanetan, esate baterako bata bestearen ondoren ekoiztutako *Jainkoaren azkena* (*Fine di Dio*, 1963–64) zikloko 38 margolan obal handietan⁹. Horrelako zeremonia-ekintza jori baino errepikakorrak existentzialaren eta kosmikoaren artean dagoen izaki baten testigantzak dira. Horrenbestez, barrokoa, futurismoa eta informalismo espaziala Fontanaren ibilbidearen osagaiak dira; sinbiosi kosmikoa lortzeko gaitasunaren manifestazio historikoak dira jaiotzetiko bitalitatearen baitan, eta Fontanaren irudimen immanenteak etengabe gonbidatzen gaitu bitalitate horri lotzeko.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa eta Rossetta Itzulpen-Zerbitzuak.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Fontanak idatzitako eskutitzen bilduma hemen: *Carriera “barocca” di Fontana: Taccuino critico 1959–2004 e carteggio 1958–1967*, (argit.) Paolo Campiglio (Milan: Skira, 2004). [itzuli]
2. Gerora idatzitako honi buruzko monografia, hemen: Enrico Crispolti, *Omaggio a Lucio Fontana* (Erroma: B. Carucci, 1971). [itzuli]
3. Ikus Enrico Crispolti (argit.), *Volterra 73: Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, erak. kat. (Florentzia: Centro Di, 1973); Enrico Crispolti, “Fontana und der erlebte Raum”, *Das Kunstwerk* 26, 6. zk. (1973), 13–15. or. [itzuli]
4. Enrico Crispolti (argit.), *Lucio Fontana*, 2. alea, *Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux* (Brusela: La Connaissance, 1974). [itzuli]
5. Ikus Veronako Palazzo Forti-n egin zen atzera begirakoaren katalogoa: Giorgio Cortenova (argit.), *Lucio Fontana: Metafore barocche*, erak. kat. (Verona: Palazzo Forti; Venezia: Marsilio, 2002). Nire ikuspuntua hemen dokumentatua dago: “Dall’antologica all’Attico nel 1959 al Catalogo generale del 1974 e 1986”, *L’Uomo Nero: Materiali per una Storia delle Arti della Modernità* 1, 1. zk. (2003ko ekaina); hor idatzi nuen Fontanaren lanarekin izandako esperientzia kritikoari buruz. [itzuli]
6. Ideia hau aurreratu nuen liburu honetarako sarreran: *Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni* (Milan: Skira, 2006), 1. alea, 12–18. or. [itzuli]
7. Ikus Enrico Crispolti eta Rosella Siligato, *Prampolini: Dal Futurismo all’Informale*, erak. kat. (Erroma: Edizioni Carte Segrete, 1992). [itzuli]

8. Edoardo Persico, *Lucio Fontana* (Milan: Campografico, 1936). [\[itzuli\]](#)
9. Enrico Crispolti (argit.), *Lucio Fontana: Fine di Dio* (Florentzia: Forma Edizioni, 2017). [\[itzuli\]](#)

ISPILUAN BARRENA, ETA FONTANA-K HAN AURKITU ZUENA

PIA GOTTSCHALLER

Beste edozeren gainetik eskultoretzat zuen Lucio Fontana-k bere burua, eta espazioaren gaia aztertzeko hark ikuslearekin zuen harremana definitu zuen, material-sorta zabal baten hiru dimentsioko ezaugarriak baliatuta. Eginahal horretan agertu zuen asmamena kanon modernoko artista gutxi berdin du. Buztinezko eskultura nahiz margolana izan, diseinu-sorta bakar eta aberatsaz moldatzeko asmoz heltzen zion Fontanak objektu bakoitzari; koloretako lausodura tradizionalak nahiz kristal zatiak txertatuta dituzten azalera distiratsuetatik hasi, eta margo hedapen leun eta monokromatikoetara. Bere obran topa ditzakegun loturen aniztasun itzelak —hainbat substratu, irekidura espazialak, gainjarritako geruzak, eta edergarriak— ikuslea inplikatzeko duen artistaren azken helburuan: espazio mentalaren dilatazioa. Alkimia modernorako zeukan dohainak, hau da, material xumeak (beira, adibidez) eroale intelektual indartsu bilakatzeko zuen gaitasunak, eraman zuen Lóránd Hegyi arte-historialaria honakoa baieztatzen: “Desmaterializazioarena baino, materialtasunaren areagotze ia magikoa baliatzen du Fontanak bere artea espiritualizatzeko”¹.

Artistaren ibilbidea sorterri zuen Argentina eta harrera-herrialde zuen Italiaren artean gauzatu zen; figurazioaren eta abstrakzioaren artean. 1947an Milanen behin-betiko egoitza hartu aurretik, Buenos Airesen *Manifiesto Blanco* bide-urratzailea argitaratu berritan, estilo figuratiboa landu zuen gehienbat, eta igeltsua, buztina eta brontzea lantzeko teknika tradizionalaren gaineko maisutasuna perfektionatu zuen. Rosario jaioterriko (Santa Fe probintzia) horma-erliebe ezezagun batek lotura berria eta argigarria ezartzen du Europan beirarekin egindako lanaren eta Latinoamerikan egindakoaren artean. 1941ean Osvaldo Raúl Palacios-ekin eta Manuel Nuche-rekin batera gauzatutako *Ereilea (El Sembrador)* lan itzela gehitu egiten zaio Fontanak hileta-monumentuekin eta arkitektura-enkarguekin zuen esperientzia nabarmenari². Hogeita hamar panel indibidualetan banatua dago erliebea eta zementuaren eta adreilu-partikula txikituen nahasketa gorrixka batez eginda dago, itxuraz. Ereile bat agertzen du, profilez, eskuineko besoa luzatuta, haziak ereiteko lanetan; horrez gain, txoriak eta siloak ikus daitezke urrunean. Lan izugarri hori aurretik existitzen zen arku formako horma-hobi batean kokatu zuten; 1883ko adreiluzko egitura bat da, Belgrano etorbidearen malda batean dagoena, Urquiza parkearen eta Paraná ibaiaren artean. Kale-mailan ere, horma-hobia baino metro batzuk beherago, ikusleak zatitxo zurixka eta ia gardenak bereiz ditzake, erliebearen azalera modu uniformean barreiatuta. Beira-printza taxugabeak zementuzko nahasketaren aurka sakatu zituzten, horren leunki, ezen haien aldeak nahikoa irtenak geratu baitziren, eguzki-argiak haiengan diz-diz egiteko. Baliteke Fontanak *Ereilea* lanean esplotatu izana lehen aldiz argiak koloretako beira-apaingarriak zeharkatzeko zuen gaitasun zinetikoa. Beira bere argi hutsean material xumea bada ere, itxura preziatua eman diezaioke azalaren testurari, eta hala, subjektu xumeei duintasuna ematen die, ereile honi esaterako. Beiraren botere islatzailea zinez estimatzen heldu zen Fontana.

Metodo, material edo ikusizko estrategia berri bat ezagutu ostean, Fontanak modu nekaezinean eta ausartean heltzen zion hari hainbat angelutatik, etekin estetiko handiena ateratzeko. 1940rako jada, apaingarri islatzaileekin eskultura-azalei bizia ematearen efektuak esploratu zituen Fontanak, Antzinarotik Erdi Arora bitarteko horma-mosaikoetan agertzen diren beirazko tesela lau eta karratuak baliatuta. Alabaina, 1940ko hamarkadaren bukaerarako, badirudi Fontanak alde batera utzi zuela mosaikoak egiteko prozesu nekeza, ataltxo karratuek busto-forma organikoak eratzeko eskaintzen zituzten aukera mugatuak zirela-eta, agian. Horren ordez, substratuaren gainean zuzenean barrea zitzakeen ezpal koloreaniztunak erabiltzen hasi zen. Zeramikazko ezpal horiek beirazko belo fin bilakatzen dira funtsean, silizea duten geruzak kiln-labeen egosten direnean.

1950eko hamarkadan, Fontana beira lantzerantz itzuli zenean, *Harriak (Pietre)* sailean lehenik eta *Barrokoak (Barocchi)* sailean ondoren, buru-belarri zebilen jada haztatu nahian zer garrantzi zeukan artearen lengoaiari egin zion ekarpen nagusiak, buco edo zuloak. *Kontzeptu espazialean (Concetti spaziali)* gauzatu zuen keinu erradikalak, hau da, azalera piktorikoa hartatik harago zegoenari fisikoki eta metaforikoki zabaltzeak, lanaren pareko espazioak jokatzeko duen papera ere konpromiso berarekin esploratzea eskatzen zuen. Hainbat modutan izendatzen zuen Fontanak azalera piktorikotik haragoko hori: berria, hutsa, infinitoa eta laugarren dimentsioa. Artistak keinu hori egin zuenerako, mihise tenkatua zen haren aukerako euskarria. Lan horietan, Fontanak koloretako beira-zati garden eta opakua zuloekin lerrokatu, edo azalerako hainbat tokitan multzokatzen zituen, materia energetiko kondentsatuzko guneak balira bezala. Hasierako lanen aldean, hemen beira-zatiek argia ikuslearen eremurantz modu aktiboagoan proiektatzen badute ere, haien argi-absortzio eta -islapenak gutxitu egiten dute mihiseko zulaketen ikusgaitasuna eta, ondorioz, horien inpaktua. *Barrokoak* saileko lanetan gertatzen da hori bereziki, non artistak beira-pusketak txertatu baitzituen enpate trinkoko pintura-eremuetan; halako guneek harea eta *lustrini* edo brillantina izaten dute sarri. Azalerari nolabait arrotzak zaizkion material horiek txertatzeko, polibinil azetatoa oinarri duen itsasgarri bat baliatzen zuen, Vinavil izenekoa: urezko oinarria duen kola bat da, artisten nahiz artistak ez direnen artean ezaguna dena Italian, baita gaur egun ere³. Beira-zatien inguruko kola soberakinak estaltzeko, bata bestearen ondoren aplikatutako pintura-geruzak baliatzen zituen artistak, Vinavil diluitua eta pigmentu lehorrak nahasiz batzuetan. Artelan batzuetan, pinturak beira-zatiak berak estaltzen ditu, dela Fontanak artelanaren kolore-eskema orokorra sinplifikatu nahi zuelako, edo horrela azalera koherenteago bat sortzen zelako, 1955eko *Kontzeptu espazialean* bezala. Hemen, artistak hainbat kolore-geruza berde mate aplikatu zituen mihisearen inprimaziorik gabeko aldean. Gainaldeko geruza berde argiak, energia handiz aplikatuak, konposizioari elementu bat gehitzeaz gain, beira-zatiak eta kola partzialki estaltzen ditu. Kasu honetan, beira-zatiak horren dira handi eta astunak, ezen bat erori egin baitzen, eta hala, agerian geratu zen azpiko mihise beixa.

Beirazko piezak Muranotik zuzenean heltzen ziren haren estudioa: koskor handi samarrak ziren, gero artistak mailuaz txikitzen zituenak, errazago maneia zitzakeen piezak lortzeko. Ikerketaren arabera, koskor horiek soberakinak ziren, Fucina degli Angeli eta Venini etxeekin lotutako galdategietako beira puzteko prozesuetatik ateratakoak. Bi enpresa horiek oso ezagunak ziren, eta artista eta diseinatzaileekin elkarlanean aritzen ziren⁴; bere aldetik, Fontanak harreman estua zuen bietako fundatzaileekin: Egidio Contantini eta Paolo Venini, hurrenez hurren. Horren adibide, 1957an Venini lankidetzan aritu zen Fontanarekin eta Achille eta Pier Giacomo Castiglioni altzari-diseinatzaileekin, disko-formako beirazko elementuak zituen horma-dekorazio bat sortzeko Milango 11. Trienalerako⁵.

Fontanak materialen konbinazio egokiekin (eta ez horren egokiekin) esperimentatzeko zuen gogo erreparorik gabea hark zerabiltzan pintura-aglutinatzaileetara zabaldu zen batez ere. Ikerketa zientifikoek artistaren pintura-hautuetan sakondu ahala, haren irudi argiago bat azaleratzen da, pintura-teknologiaren berrikuntzaren lehen lerroan lanean: baliabideak nahasiz esperimentatu zuen bere estudioan, artisten hornikuntza-denda batek harentzat pinturak prestatzeko eskatu zuen, eta salgai ipinitako etxeko pintura komertzial berrienak erosi zituen. Bilatzen zuen ukimenezko kalitatearen arabera, pintura-mota desberdinen artean aldatzen zuen abileziaz Fontanak. Adibidez, egoki izendatutako *Olio-pinturak (Oli)* sailean, 1957tik aurrera, olio-pinturak hodieta ateratzen ziren moduan barreiatzen zituen akabera distiratsuko zerrenda zabaletan, pinturako espatula baten laguntzaz⁶. *Harriak* sailerako, ordea, etxeko pintura merke eta mateak (polibinil azetatoa oinarri zutenak, batzuetan oinarri alkidikoa zuten pinturekin konbinatuta) aplikatu zituen brotxa zabalekin, geruza ugari eta meheetan⁷. Ikerketek askotariko pintura-materialak —hala nola, pintura komertzialeko botreak, arterako olio-pinturen hodiak, eguzkitan loditutako olioak, eta pigmentu lehorrak— topatu dituzte Milanen izandako estudio ohietan; Italiako Comabbio herrian zuen landetxean, eta Fondazione Lucio Fontana erakundean, Milanen. Artistaren ibilbideko azkeneko urte biziki emankorretan, etxeko pinturen ezaugarriek erakarri zuten Fontana: hala nola, pintura horiek zuten joera azkar lehertzeko eta pintzelkadarik agertzen ez zuen azalera leuna eratzeko. *Ebakidura (Tagli)* saileko lanetan identifikatutako etxeko pintura akrilikoek ezaugarri horietako batzuk partekatzen dituzte, nahiz eta pigmentazio handiagoa duten.

1957an izan zuen Fontanak bere garairik emankorrena akaso, hainbat gai ikertu baitzituen aldi berean; hala, *Zuloak (Buchi)*, *Harriak*, *Barrokoak*, *Paperak (Carte)*, *Olio-pinturak*, *Igeltsuak (Gessos)* eta *Tintak (Inchiostri)* landu zituen, besteak beste. *Barrokoak* saileko lanen aldean, *Igeltsuak* goibel eta asaldagarriagoak dira tonu aldetik, haien tinta- eta pastel-geruza iluna eta ahula dela-eta; artistak material horien geruza meheak gainjartzen zituen, eta azalera igurzten zituen gero, sakontasun espazial handiagoko itxura emateko. Normalean, mihisearen inprimazio-oinarri hori-zurixka atzealderantz ipintzen zuen, eta efektu bikoitza lortzen zuen hala: saihestu egiten zuen aurrealdea beste prestaketa-geruza batekin tratatzea tintaren gehiegizko iragazpena ekiditeko, eta euskarriaren irekidurek haien formari modu zehatzagoan eusten zioten, ertzak gehiegi bizartu gabe. *Tinta* sailak anilinazko ur-kolore gardenetatik hartzen du izena, eta hura osatzen duten lanetan, Fontanak inprimaziorik gabeko mihisearen azalera zuntz xurgatzaileak tintatzen zituen, tinta aplikatzeko pintzel edo esponja handiak erabilia. *Tintak* sailaren presentzia material murrizak mugaraino eraman zuen artista: halako minimizazio-ekintza drastikoaren ostean geratzen denaren mugaraino.

Pintura- eta eskultura-baliabide “dekadente”ek kontzeptu espazialaren ikusizko adierazpena zein puntutan nahasten/behartzen duten definitzeko esperimentu gisa uler daitezke aurreko sail horiek; *Ebakidurek*, aitzitik, azken pausua, erradikalena irudikatzen dute, espazio-trabak ezabatzeko bidean⁸. Zeinuaren —aizto batez egindako ebaki bat edo batzuk— botere ontologikoak eremurik monokromatikoena ere mintz bilakatzen ditu. “Teknika garrantzitsua da artistaren bikaintasunarentzat” adierazi zuen Fontanak 1967an, “baina artista, beste edozeren gainetik, gizaki sortzailea da eta edozein materialekin sortzen du, eta soilik ondoren ekiten dio teknika perfektionatzeari”⁹. Beste toki batzuetan zabal deskribatu da zehazki zenbat proba eta akats —hau da, mihise, prestaketa, pintura-geruza eta kolore mota desberdinekin, bai eta pauso bakoitza aplikatzeko denbora-tarte desberdinekin egindako zenbat esperimentu— behar izan ziren *Ebakidura* bat egiteko prozesua perfektionatzeko¹⁰. Behin

metodo ideala hautatu zuenean, aurrez inprimatutako eta zurezko euskarrietan muntatutako mihiseak enkargatzen zizkien Morandik Milango hainbat hornikuntza-dendari, hala nola, Calcaterra-ri, Colorificio Nord-i eta Crespi-ri¹¹; batzuetan forma ezohikoetan eskatzen zituen, paralelogramo forman adibidez. Mihisea panama-ehunezko edo tafeta-ehunezko liho belgiarrez egina izan ohi zen, eta euskarriaren ertzetan iltzatu eta grapaz josten zen, barren atzealdeko ertzen parean ebakitzeko. *Ebakidurek* orokorrean markorik ez dutenez, haien ertz pintatuak, hazbeteko sakonerakoak normalean, ikusgai egoteak lanen objektu izaera azpimarratzen du, ikusleak hautematen duen kolore-eremua zabaltzearekin batera.

Materialekin zuen elkarrizketa horretan, Fontanaren erronkarik handiena bilakatu zen nola ebaki mihisea tenkatua hark tentsiorik galdu gabe, artistak nahi ez zituen moduetan deforma ez zedin. Pintura-plano bateko indar paraleloak hausten direnean, nahita edo nahi gabe, ebakiduraren ertzak ganbil edo ahur bilakatzen dira ezinbestean. *Ebakidura (Taglio)* baten argazki ustez goiztiarrak Fontanak hasieran aurkitu zituen zailtasun nagusiak agertzen ditu: ebakiduren irekidurak gorabeheratsuak eta ahurrak dira modu irregularrean; ertzetako batzuk bizartuta daude; eta plano deformatuta dago azalera osoan. (Garai berean egindako beste argazki batek agertzen du euskarriak gurutze bertikal bat zuela, Fontanari traba egiten ziona ebakiak egiterakoan eta, horregatik, ondorengo lanetan kendu zena). Denborak aurrera egin ahala, mihisearen aurrealdea eta atzealdea asko prestatuta kurbaduraren norabidea kontrola zezakeela ikusi zuen Fontanak, prestaketa horrek tentsioaren oreka egokia sortzen baitzuen. Ikuslearen gogoia pinturaren planotik harago gidatzeko, ebakidurak barrurantz kurbatu behar ziren, atzealderantz; eta horrek, artistak deskubritu zuenez, mihisearen atzealdea zurrun prestatzea eskatzen zuen, oinarri alkidikoa zuen inprimazio zuri gordin batez: Cementite produktu komertzialaz, esaterako. Inprimazioak orobat ekiditen zuen mihisea zirpiltzea, eta ebakidura-ahoen zabalera hobeto kontrolatzeko aukera ematen zuen. Faktore hori zela-medio, Fontanak alde batera utzi zituen *Tintak* saileko anilina diluituzko tintak, eta etxeko pintura lodiagoak erabiltzen hasi zen, orokorrean polibinil azetatoa eta binilo akrilikoa oinarri zituztenak; pintura hori brotxa zabalaz aplikatzen zuen artistak hainbat ekinaldi lautan eta hondo zuri baten gainean lan eginez sarri.

Pinturari zegozkion urratsekin amaitu ostean, astoaren aurrean paratu eta mihisearen hedadura neurtzen zuen Fontanak. Kontzentrazio handienaz, Stanley aizto ezin zorrotzago baten punta ipintzen zuen azalera eta behearantz mugitzen zuen eskua nahiko azkar. Ekintza horrek tinkotasun handia eskatzen dio eskuari, ez baitago zuzenketarako aukerarik, eta, beraz, aurretik egindako ahalegin guztia une batean zapuztu litekelako. Ebakiduren artean tarte egokiak uztea erabakigarria zen, mozketa-mugimendua egin artean ahoaren eta azalaren artean distantzia berdina gordetzea bezainbeste; hala, aiztoaren heldulekuarekin pintura ezustean altxatzea ekiditen zen. Denbora-tarte estua zeukan orduan Fontanak, ur-oinarria zuten pintura-geruzak erabat lehortu aurretik, ebakiduren ertzak bere eskuekin moldatzeko. Jarraian, zerrenda zurrinak mozten zituen, gaza beltzekoak —neurritan egindako jantziaren indargarriak egiteko erabili ohi da—, eta atzealderantz irteten ziren ertzetan itsasten zituen, Vinavil kola mordoa baliatuta. Oihal horrekin, zeinari *tellesta* esaten baitzion (*tela* edo mihisearen txikigarria), karpa txikiak eratzen zituen irekiduretatik distantzia jakina sortzeko. Gazak eta kolak egitura osoari nolabaiteko zurruntasuna eta irmotasuna ematen dioten arren, haien egiteko nagusia da ahalbidetzea begia eta gogoia alderrai ibil daitezen, pinturaren atzean dagoen horma zuriak dibagazio hori zakar geldiarazi ordez. “Nire *Tagli [Ebakidura]* lan baten aurrean esertzen naizenean, hari begiratzeko,

izpiritua senti dezaket izugarri zabaltzen”, azaldu zuen artistak 1961ean. “Materialaren esklabotzatik askatu den gizona sentitzen naiz, orainaren eta etorkizunaren handitasunari dagokion gizona”¹².

Prozesu luze horren bukaera-bukaeran, artistak hainbat inskripzio eranstean zituen atzealdean, pintura eta pintzela edo arkatz markatzailea baliatuta. Nekez ipintzen zien data *Ebakidurei*, akaso denboraz kanpokotzat zituelako. *Attesa* (edo hainbat ebaki zeuden kasuetan, *attese* plurala) inskripzioak — “itxaropen” edo “espero” gisa itzuli daiteke— ebakidura egiteko une egokirako prestatzen ematen zuen denborak Fontanarentzat zuen garrantzia azpimarratzen du. Formatik harago dagoenaren bilaketan, kontzientziaren mugak urratzeko ekintzaren aurrerapen kontzeptuala erregistratzen du. Baina immateriala zenera iritsi ahal izateko, materiala zenaz arduratu behar zuen Fontanak lehenik, bere hautuak fintzeko prozesu etengabea. Haren oinarriko premisak, kontzeptu espazialak, arte-adierazpideen aukera amaigabea iradoki zion, eta adierazpide horien aberastasunak garatzen jarraitzen du denboran.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa eta Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Lóránd Hegyi, “Lucio Fontana: Der Universelle Raum als Aktivitätsfeld-Spiritualität und Totalität”, hemen: *ZERO: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er / 60er Jahre* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006), 54. or. [\[itzuli\]](#)
2. Artelana 1943ko uztailaren 20an inauguratu zen ofizialki. [\[itzuli\]](#)
3. Ikus Pia Gottschaller, “Il mito del Vinavil”, hemen: *Il confine evanescente: Arte italiana 1960–2010*, (argit.) Gabriele Guercio eta Anna Mattiolo (Milan: Electa, 2010), 309–41. or. [\[itzuli\]](#)
4. Pia Gottschaller, *The Act of Creating Space: Lucio Fontana* (Munich: Anton Siegl Verlag, 2008), 44–47. or. [\[itzuli\]](#)
5. Lan hau ez da jada existitzen. Zuri-beltzeko argazki bat ikusteko, jo hona: Enrico Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni* (Milan: Skira, 2006), 2. alea, 967. or., 57 A 1. irud. [\[itzuli\]](#)
6. *Olio-pinturak* (*Olii*) eta *Jainkoaren azkena* (*Fine di Dio*) sailtako sei lanetan erabilitako baliabideen gaineko azken analisek errizino- eta koltza-olioa identifikatu dituzte, linazi-olio tradizionalaz gain. Ezin da jakin nork gehitu zituen lehen bi olioak: pintura-ekoizleak ala Fontanak. Ikus Francesca Caterina Izzo et al., “20th Century Artists’ Oil Paints: The Case of the *Olii* by Lucio Fontana”, hemen: *Journal of Cultural Heritage* 15, 5. zk. (2014), 557–63. or. [\[itzuli\]](#)
7. Pia Gottschaller et al., “The Evolution of Lucio Fontana’s Painting Materials”, hemen: *Studies in Conservation* 57, 2. zk. (2012), 82. or.; ikus baita ere Oscar Chiantore et al., “Materials and Techniques in the Pictorial Oeuvre of Lucio Fontana”, *ibid.*, 94. or. [\[itzuli\]](#)
8. *Barrokoen* “dekadentzia” mintzatu zen Fontana hemen: Tommaso Trini, “Intervista a Lucio Fontana”, *Domus*, 466. zk. (1968ko iraila), or. g. [\[itzuli\]](#)
9. Carla Lonzi, *Selbstbildnis: Zur Situation der italienischen Kunst um 1967* (Berna: Verlag Gachnang & Springer, 2000), 85. or. [\[itzuli\]](#)

10. Pia Gottschaller, *Lucio Fontana: The Artist's Materials* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2012), 58–89. or. [itzuli]
11. *Ibid.*, 67–69. or. Ikerketa sakonagoa merezi duen gaia da Fontanaren forma irregularreko lanek *marcos recortados* delakoekin duten harremana; artistaren Argentinako kide eta lagunek 1940ko hamarkadaren erdialdetik bukaerara arte egin zituzten marko irregular eta ebakiak ziren horiek. [itzuli]
12. Fontana, hemen aipatua: Grazia Livi, “Incontro con Lucio Fontana”, *Vanità*, 13. zk. (1962ko udazkena), 56. or. [itzuli]