

communiqué
de presse

entrée 3^e étage

Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou

LUCIO FONTANA

15 Octobre 1987 - 11 Janvier 1988

Ample rétrospective de Lucio Fontana, cette exposition regroupe plus de 150 oeuvres et dessins s'échelonnant sur toute la carrière de l'artiste, depuis sa première oeuvre conservée, Nudo, de 1926 à sa mort en 1968.

Né en Argentine et naturalisé italien, Fontana a vécu l'essentiel de sa carrière en Italie où il a, sa vie durant, dominé la scène artistique. **Perpétuel inventeur, théoricien** mais surtout **rassembleur**, il a partagé toutes les préoccupations artistiques de son temps, sans toutefois renoncer à ses prédilections personnelles.

Ainsi il fut l'un des principaux représentants de la **modernité européenne** : initiateur des **recherches abstraites** en Italie en 1931, les sculptures de grès qu'il réalise en 1936 anticipent l'art informel; fondateur du **Mouvement Spatialiste en 1947**, il prône l'emploi de matériaux technologiques nouveaux tel le néon qu'il utilise dans ses Ambiente spaziali; précurseurs des **Environnements**, enfin la même année ses Concetti spaziali, tableaux perforés, l'inscrivaient au titre des Avant -Gardes, **parmi les artistes les plus radicaux de notre siècle** ; cependant qu'il restait le **héraut d'une tradition du faire**, basée sur le goût de la matière et des couleurs, principalement dans son importante production sculptée.

L'ensemble des oeuvres réunies ne néglige aucun des aspects du **travail de Fontana** : la sculpture, la céramique, les **dessins**, souvent méconnus y tiennent une place considérable et les **réalisations monumentales** comme l'oeuvre religieuse seront évoquées; **trois des principales Ambiente spaziale, l'Ambiente nero de 1949, l'Ambiente nero de 1967, et le grand néon créé en 1951** pour la IX^{ème} Triennale de Milan seront également présentées à **cette occasion**. On prendra ainsi la mesure de l'importance de l'artiste comme de la diversité de son oeuvre, sensibles déjà au travers de la collection du Musée national d'art moderne constituée autour d'un **don important de l'épouse de l'artiste, Madame Teresita Fontana**.

Responsable
du service de presse
et d'animation :
Catherine Lawless,
poste 46 68

Attachée de presse :
Servane Zanotti,
poste 46 60

Centre Georges
Pompidou
75191 Paris Cedex 04
tél. 42 77 12 33

Reconnu aujourd'hui comme l'une des grandes figures du XX ème siècle, Fontana s'est trop souvent trouvé réduit par des classements sommaires. Il était indispensable d'ouvrir de nouvelles perspectives sur une oeuvre qui, à l'instar du véritable sentiment moderne, épuise les notions même du goût, de l'Avant-Garde ou de la tradition.

L'ampleur de l'exposition ainsi que la volonté de n'en pas dissocier le contenu a nécessité que tout le 3e étage lui soit exceptionnellement dévolu. La Fondation Caixa de Pensions de Barcelone ainsi que le Stedelijk Museum d'Amsterdam s'associeront à cet hommage et présenteront ensuite cette manifestation.

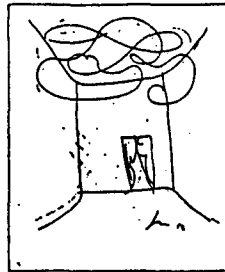
Le **catalogue**, de 460 pages s'inscrit dans la collection des "Classiques du XX ème siècle". Il réunit des textes inédits et un vaste corpus documentaire assorti de dossiers qui analysent les rapports de Lucio Fontana avec la création de son temps et avec la vie artistique de l'Italie et de l'Argentine. Il constitue à lui seul une somme inédite jamais réunis.

En novembre le **cinéma du Musée** présentera un choix de films et de projections sur l'oeuvre de Fontana. Plusieurs rencontres et débats compléteront cet événement.

LUCIO FONTANA

DU 15 OCTOBRE 1987 AU 11 JANVIER 1988

ENTREE: 3ème ETAGE



MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE

Musée
national d'art moderne

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 42 77 12 33 Télécx CNACGP 212 726

LUCIO FONTANA

15 Octobre 1987 - 11 Janvier 1988

Ample rétrospective de Lucio Fontana, cette exposition regroupe plus de 150 oeuvres et dessins s'échelonnant sur toute la carrière de l'artiste, depuis sa première oeuvre conservée, Nudo, de 1926 à sa mort en 1968.

Né en Argentine et naturalisé italien, Fontana a vécu l'essentiel de sa carrière en Italie où il a, sa vie durant, dominé la scène artistique. Perpétuel inventeur, théoricien mais surtout rassembleur, il a partagé toutes les préoccupations artistiques de son temps, sans toutefois renoncer à ses prédilections personnelles.

Ainsi il fut l'un des principaux représentants de la modernité européenne : initiateur des recherches abstraites en Italie en 1931, les sculptures de grès qu'il réalise en 1936 anticipent l'art informel; fondateur du Mouvement Spatialiste en 1947, il prône l'emploi de matériaux technologiques nouveaux tel le néon qu'il utilise dans ses Ambiente spaziali; précurseurs des Environnements, enfin la même année ses Concetti spaziali, tableaux perforés, l'inscrivaient au titre des Avant-Gardes, parmi les artistes les plus radicaux de notre siècle ; cependant qu'il restait le héraut d'une tradition du faire, basée sur le goût de la matière et des couleurs, principalement dans son importante production sculptée.

L'ensemble des oeuvres réunies ne néglige aucun des aspects du travail de Fontana : la sculpture, la céramique, les dessins, souvent méconnus y tiennent une place considérable et les réalisations monumentales comme l'oeuvre religieuse seront évoquées; trois des principales Ambiente spaziale, l'Ambiente nero de 1949, l'Ambiente nero de 1967, et le grand néon créé en 1951 pour la IXème Triennale de Milan seront également présentées à cette occasion. On prendra ainsi la mesure de l'importance de l'artiste comme de la diversité de son oeuvre, sensibles déjà au travers de la collection du Musée national d'art moderne constituée autour d'un don important de l'épouse de l'artiste, Madame Teresita Fontana.

Reconnu aujourd'hui comme l'une des grandes figures du XX ème siècle, Fontana s'est trop souvent trouvé réduit par des classements sommaires. Il était indispensable d'ouvrir de nouvelles perspectives sur une oeuvre qui, à l'instar du véritable sentiment moderne, épuise les notions même du goût, de l'Avant-Garde ou de la tradition.

L'ampleur de l'exposition ainsi que la volonté de n'en pas dissocier le contenu a nécessité que tout le 3e étage lui soit exceptionnellement dévolu. La Fondation Caixa de Pensions de Barcelone ainsi que le Stedelijk Museum d'Amsterdam s'associeront à cet hommage et présenteront ensuite cette manifestation.

Le catalogue, de 460 pages s'inscrit dans la collection des "Classiques du XX ème siècle". Il réunit des textes inédits et un vaste corpus documentaire assorti de dossiers qui analysent les rapports de Lucio Fontana avec la création de son temps et avec la vie artistique de l'Italie et de l'Argentine. Il constitue à lui seul une somme inédite jamais réunis.

LUCIO FONTANA

1899-1968

BIOGRAPHIE

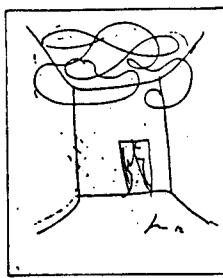
Né à Rosario de Santa Fe (Argentine) le 19 février 1899. Son père est un sculpteur milanais et sa mère originaire d'Argentine.

- 1905 Vient avec son père à Milan, où il fréquentera en 1914-1915 l'école des maîtres constructeurs de l'institut technique Carlo Cattaneo.
- 1917-1918 Participe à la Première Guerre mondiale où il est blessé.
- 1922-1926 Retourne à Rosario de Santa Fe où il ouvre en 1924 son propre atelier de sculpture. Participe au salon Nexus en 1926.
- 1928 De retour à Milan, il s'inscrit à l'Académie des beaux-arts de Brera et suit les cours du sculpteur symboliste Adolfo Wildt.
- 1930 Première exposition personnelle à Milan, Galleria del Millione. Participe à la Biennale de Venise.
- 1931 Réalise de nombreux reliefs en terre cuite, ainsi que des tablettes en ciment portant des signes gravés.
- 1933 Participe à la Triennale de Milan.
- 1935 Avec Fausto Melotti et le groupe des abstraits Italiens, rejoint le mouvement Abstraction-Création à Paris.
- 1936 Travaille comme céramiste à Albisola dans la manufacture de Tullio Mazotti.
- 1937 Réalise des céramiques au grand feu à la manufacture de Sèvres. Première exposition personnelle de céramiques à la galerie Jeanne Bucher, Paris, où il rencontre Miro, Tzara, Brancusi.
- 1940 Retourne en Argentine où il travaille surtout à Buenos Aires jusqu'en 1946.
- 1942 Premier prix de sculpture au 32ème Salon national des beaux-arts de Buenos Aires.
- 1946 Organise à Buenos Aires l'académie privée d'Altamira. Publication du Manifesto bianco élaboré par des étudiants et des jeunes artistes. Fontana, qui a joué un rôle important dans sa conception, ne le signe pas.
- 1947-1948 Revient à Milan. Co-signe en 1947 le premier manifeste spatial (Evolutions et ambiances spatiales) et en 1948 le second Manifeste spatial. Environnement spatial à la Galleria del Naviglio, Milan. Commence ses expériences sur les Buchi (les trous).
- 1950 Troisième manifeste spatial.
- 1951 Présente son Manifesto tecnico à l'occasion de la triennale de Milan.
- 1952 Premier prix ex aequo avec L. Minguzzi au concours pour la cinquième porte de la cathédrale de Milan. Publication du Manifesto del movimento spaziale per la televisione.
- 1954 Premiers Gessi (craies).
- 1956 Commence les Inchiostri (encres) en aniline, comportant quelquefois des collages et/ou des trous.
- 1958 Premiers Tagli (entailles) dans des peintures de la série des Inchiostri. Exposition personnelle à la XXIXème Biennale de Venise.
- 1959 Série des Quanta. Commence à Albisola les sculptures en terre cuite du cycle Nature.
- 1960-1961 Série des Ollii, grandes peintures à l'huile présentées à l'exposition "Arte e contemplazione", Palazzo Grassi, Venise. Il se rend à New-York où il conçoit un cycle consacré à la métropole américaine d'abord en peinture, puis, après son retour à Milan, en Metallii, tôles de métal gravées, coupées et trouées.
- 1962 Première exposition dans un musée à Leverkusen (rétrospective).
- 1964 Début des Teatrini (petits théâtres).
- 1965-1967 Environnement spatial dans le cadre de la rétrospective au Walker Art Center de Minneapolis (1966), puis en 1967 trois environnements à Amsterdam, Foligno et Gênes.
- 1968 S'installe à Comabbio où il meurt le 7 septembre.

Biographie extraite du catalogue
Qu'est-ce que la sculpture moderne?
 éd. Centre Georges Pompidou, 1986

BIBLIOGRAPHIE

- Guido Ballo, Lucio Fontana, Idea per un ritratto, Turin, 1970
- Enrico Crispolti et Jan van der Mark, Lucio Fontana, 2vol. Bruxelles, La Connaissance, 1974
- Milan Palazzo Reale, Lucio Fontana, 19 avril-21 juin 1972
- Lucio Fontana, a Retrospective, The Solomon R. Guggenheim Museum, New-York, 1977
- Varese, Musei civici di Varese, Villa Mirabello, Lucio Fontana-Mostra antologica, mai-oct., 1985
- Enrico Crispolti, Lucio Fontana, Catalogo generale, Milan, Electa, 1986



L'hélotrope Bernard Blistène

Qui s'attache à considérer l'ensemble de l'exégèse consacrée à l'œuvre de Lucio Fontana prend acte, non sans quelque dépit, de la difficulté d'en juger.

Tantôt l'historien veut reconnaître une figure significative de l'Italie du XX^e siècle «en mal d'un besoin d'expérimentation commun à tous». Tantôt Fontana incarne, faute d'autres mots, la figure contradictoire dont l'aspect essentiellement sculptural de ses œuvres avant les premiers «buchi» de 1949 est proprement négligé. Rares sont ceux qui, à l'instar d'Edoardo Persico qui publie une première monographie sur l'artiste en 1936, savent reconnaître l'ambition du projet: «sa conscience critique»¹.

Quelques années plus tard, Duilio Morosini remarque que Fontana éprouve «la nécessité immédiate et diffuse mais bel et bien continuelle de s'immerger dans les courants les plus opposés afin de donner libre cours à une expérience quotidienne»². Plus près de nous encore, Nello Ponente sait ajouter: «Il a aboli les limi-

tes entre matière et matière, entre structure compositionnelle plastique et structure compositionnelle picturale.»³ Et c'est sans doute le subtil Alberto Boatto qui, en 1960, alors que l'aspect le plus emblématique de l'œuvre de Fontana est apparu, pressent, ce qui avait permis à l'artiste de se libérer des contraintes de l'histoire: «C'est la liberté et l'ironie de Fontana que de vouloir avant tout humilier la matière, la matière et son poids, sa nécessité, ses contraintes.»⁴

Si tous s'accordent ainsi sur la dimension hétérodoxe de l'œuvre, s'ils reconnaissent en Fontana une figure contraire à tout hermétisme et véritablement à la libre disposition d'elle-même, il est alors certain que celui qui tente un classement se trouve pris au dépourvu.

Fontana a, il est vrai, élaboré une œuvre «convenue» qu'on aura trop vite rangée du côté de l'académisme tant elle semble liée à l'étude de ses maîtres et conforme aux modèles de l'histoire. Parmi eux Wildt, le professeur de la Brera dont le nom évoque on ne sait trop quel Flaxman fasciné par une Italie aux prises avec son passé, et Arturo Martini, bien que le projet de celui-ci soit certes, dans les années trente, plus intrigant que celui des épigones de De Chirico et d'une Metafisica que son instigateur a lui-même habilement désertée.

Fontana sera, d'autre part, l'une des seules figures aux prises avec les conflits du modernisme et de la modernité dont l'œuvre ne répudiera pas la commande. Tout au contraire, il s'y adaptera, y répondra sur des modes qui laissent bien entendre qu'au-delà du «goût des influences»⁵, il préfère très vite le goût du jeu. Qu'on regarde, à une seule année d'intervalle, le réductionnisme délibérément abstrait, né du débat européen sur le constructivisme, du tombeau Bestetti au cimetière de Comabbio (C. 34 Sc 28) et le Christ en bronze vert et or du tombeau Castellotti (C. 35 Sc 3) au cimetière

monumental de Milan: d'un côté, cette «logique du monument» à laquelle Rosalind Krauss, dans une lecture historiciste qui est celle du modernisme, assigne la fonction de la sculpture de ce siècle. De l'autre, l'absence de toute commémoration, une érosion, renvoyées dos à dos. «Le goût des Influences», mais encore la volonté de ne renier aucune proposition et d'aller, jusque dans les nombreuses commandes religieuses, lui délibérément laïque, du côté d'une remise en jeu de l'œuvre et de sa destination.

Certes, L'Aurige (C. 28 Sc 12), Sommeil (C. 29 Sc 3), la Femme blessée (C. 44 Sc 1) sont bien le gage d'une relation toujours entretenue avec le modèle, entre réalisme et naturalisme, la convention de l'esthétique. Certes encore il y a ces sujets primés, ces archétypes émotifs, ces effigies glorieuses ou larmoyantes qui sont autant de permanences stables nées de la statuaire plus que de la sculpture, un attachement diffus au symbolisme, comme au début du siècle, les futuristes aussi en entretenaient. Mais Fontana ne dit jamais courir deux lièvres à la fois... Jamais il ne distingue entre ses productions, jamais il n'évoque les aspects matériels de la commande, les concours et leur officialisation nécessaire. L'artiste répond à tout. Au point qu'il ne peut être question d'opérer un classement thématique puisque le sujet s'engouffre peu ou prou dans son exécution. Plus qu'il n'assimile, Fontana liquide. Il liquide dans cette prolifération, dans cette capacité à tout être et à être partout ce modèle polymorphe et génial dont la production envahissante est à elle seule le siècle et ses contradictions: Picasso.

Aussi, devant pareille diversité, la critique embarrassée tente de trouver un ordre et elle échoue. Prise au dépourvu, elle parle alors d'expériences, tente d'instaurer une hiérarchie des genres là où Fontana lui-même tente de l'abolir: la production céramique considérable et déterminante qu'il réalise sera ainsi du côté du bibelot, quand Fontana y voit le moyen d'exorciser les contraintes de la matière. D'un côté, le matériau classique, son savoir et sa symbolique (le bronze, la pierre), inerte, de l'autre la matière jusqu'à cette projection figurée dans l'espace au point de la disparition enfin possible de l'œuvre en tant qu'objet, puisque «l'art restera éternel en tant que geste mais mourra comme matière»⁶.

Tout cela réfute donc la chronologie. L'organisation d'une exposition ou la conception d'un catalogue raisonné exhaustif (au demeurant infaisable) se trouve bien en peine d'inscrire l'œuvre dans une projection calquée sur le modèle moderniste allant de la figuration, à l'abstraction ou, comme c'est la mode aujourd'hui, de l'abstraction à la figuration qui, selon le mot de Persico, était devenue «arbitraire» pour Fontana dès 1935.

Avec lui, c'est ainsi l'édifice qui vacille. Faut-il alors parler de retour au métier devant le Harponneur ou bien encore de réalisme, que sais-je? de tous les classements que les meilleures œuvres rendant à la fois caduques et dérisoires? Si certaines datations restent aujourd'hui encore improbables - telles celles du même Harponneur ou de la Femme assise ou encore de tels dessins parodiant au même moment le suprématisme de Malevitch et l'historicisme de De Chirico - c'est que Fontana, délibérément, se prête au caprice et qu'il en fait un genre à même de ruiner les chemins obligés. Au plus, se risquerait-on à dire avec Giulio Carlo Argan qu'il s'agit là d'«élégance futile»⁷ et qu'alors «les sculptures abstraites ne sont certainement pas des sculptures». Ici encore, il convient de relire le texte de Persico qui à bien des égards fait figure de prophète; citant Gioli en 1936, il affirme que «ceux qui s'entêtent à considérer cette forme de sculpture comme insolite - le critique faisait allusion au dilemme du public: est-ce de la sculpture ou bien de la peinture? - pensent que leur inquiétude est justement la même que celle qui envahit l'artiste»⁸.

Ainsi, l'éclectisme dénoncé n'est pas tant une incertitude qu'une méthode pour liquider ce qui n'existe qu'au regard du modèle de l'histoire. L'espace dans lequel Fontana agit et qu'il agit, à l'instar de celui des futuristes qui bien après les années trente le fascinent encore, est polymorphe. Et ce ne sont pas tant les formes diverses de son œuvre que la nécessité que nous pouvons avoir de faire perdurer un quelconque classement que nous devons interroger.

Il nous faut donc admettre que Fontana ne se trouve pas là où on le cherche. Il y a là de la «terra incognita». Cependant, il est clair que l'œuvre n'aurait pas l'importance qu'elle occupe sans le geste inaugural des premiers «buchi» de 1949 et bien sûr des premiers «tagli» de 1958 qui, à bien des égards, deviendront l'emblème de toute l'œuvre au même titre que le dripping, contemporain, le sera de Pollock, qu'au demeurant Fontana contredit. Où chercher Fontana? Et n'a-t-il pas pâti du fait que son œuvre entière a été longtemps réduite à la radicalité de son geste, à l'absolu de cette entaille, tant de fois répétée qu'elle a lassé certains et que d'autres l'ont affublée de toutes les critiques pour dénoncer ce qu'ils n'ont pas su voir comme une répétition consciente?

Ce geste qui n'est plus sur la peinture mais dans la peinture a ceci d'incoercible qu'il n'est plus addition ou soustraction, et qu'à lui seul il invalide les analyses de la déconstruction. Ce geste, à proprement parler, ne connaît pas de mot qui le désigne dans la grammaire des styles existante. C'est à ce double titre qu'il est d'abord une fin et un commencement. Et l'assimilation de l'œuvre entière de Fontana à cette coupure est d'autant plus facile (ou séduisante pour qui veut s'en débarrasser) que la construction même de la modernité repose sur l'idée de coupure.

Voilà, Fontana aurait donné une figure épistémologique à l'idée même de coupure. Cela serait trop beau. Pour qu'il y ait rupture, il suffisait de prendre le mot à la lettre et d'achever dans la béance de la toile le discours sans cesse différé sur la déconstruction. En violant le support dans son intégrité bien que, obstinément, «plus les lacerations sont nombreuses et plus la surface revient et la superficie reste»⁹, Fontana objectivait le projet futuriste qui avait fait écrire à Marinetti (avant qu'il ne s'égare à Berlin dans les années trente) «A vous les pioches», sans que pour autant jamais il ne les prenne. Pourtant, dans cette histoire des ruptures qui se nuance tant bien que mal au fil du temps, dans cette

tradition de la rupture qui devient l'apanage des modernes, on invoque aisément Les Demoiselles d'Avignon, Formes uniques de la continuité dans l'espace, le Carré blanc, le ready-made, le dripping, le monochrome, autant de sauts dans l'inconnu. Mais personne n'évoque la première entaille. Pourquoi cette histoire-là s'en passe-t-elle?

L'artiste certes nous a mis en garde contre les dénominations. Tout au plus s'est-il laissé séduire par la rencontre de deux mots contradictoires qui allaient devenir la marque quasi systématique de chacune de ses œuvres: Concetto spaziale. Et nous avons discuté des traductions possibles sans savoir s'il fallait distinguer avec soin (s'agit-il de soin?), comme tente de le faire le catalogue raisonné, les coupures des entailles, les trous des fentes qui sont, comme le remarque Fanette Roche-Pézarid, revenant inlassablement au Manifesto bianco, d'abord «une conscience matérielle»¹⁰. Pourquoi vouloir donner forme et sens à ce que l'artiste lui-même veut Informe et Insensé? Pourquoi nommer ce qui, somme toute, n'est qu'un moyen d'entrouvrir? Fontana redit que la toile est d'abord là, non pas pour ce qu'elle figure, mais pour désigner ce par où l'on peut voir. Il se veut le voyant. La toile lacérée désigne l'Infini. Elle le rend manifeste.

Cette coupure - appelons-la ainsi - cette «fissure centrale et archéologique» qu'évoque ailleurs Foucault face à l'aporie de notre savoir, dans laquelle Fontana s'enfoncé, invite non seulement à repenser la fracture de l'espace pictural mais est encore «la première visite [qui] sera la plus profonde, la plus ténébreuse, la plus définitive qu'il accomplira jamais»¹¹. Aussi minimise-t-on le reste.

Que sont alors ces sédiments, ces résidus que l'historien classe comme l'archéologue classe les tessons d'un champ de fouilles? Que sont, au regard de cette histoire dans laquelle Fontana navigue, ses structures qui se modifient au gré du spectateur et qu'il appelle, toujours fasciné par une science qui le séduit par sa dimension énigmatique et irréversible, les Quanta? Que sont encore ses céramiques dont on conviendra que, loin d'être prises pour un exercice décoratif, elles constituent pour l'artiste une introspection tactile de la matière? Que sont ses Nature de terre cuite imprudemment fondues en bronze? Que sont bien sûr, ses Ambienti, dont Fontana lui-même reconnaît l'importance lorsque dans la célèbre lettre publiée par Guido Ballo, il affirme: «Ce milieu spatial me donne la sensation exacte d'une découverte, aujourd'hui il me reste un doute terrible...»¹²

Fontana lui-même assume l'apparence du disparate. Plus, il le revendique et le prouve en se faisant volontiers photographier entouré des aspects les plus différents de son œuvre, pour que celui qui doute qu'il s'agit du même homme comprenne qu'il s'agit là d'une mobilité requise et impénitente. Il y a là cette esthétique du divers dont parle Segalen devant l'exotisme. Mieux, Fontana est cet «exote» et sa vie est le point où le voyage tient lieu d'origine, à la recherche de ce que les grands navigateurs appelaient le «cinquième monde». La conscience du tropisme.

Il sait que le moderne ne saurait encore exister que dans l'hétérodoxie plus que dans la poursuite d'un modèle unique, mais il distingue poursuite et recherche. La diversité des modes et des genres, des sujets et des styles, est en fait pour lui la seule possibilité de rompre avec le passé. Ce passé qu'il sollicite, il ne le quête pas comme Ernesto De Fiori ou Arturo Martini, à la recherche d'une doxa perdue, attachés à ce que se perpétue un modèle unique dont ils se veulent, eux, les détenteurs et les garants

Quoi de plus clair alors qu'il incarne, en ces années de retour que sont pour la plupart celles de l'entre-deux-guerres, l'utopie - utopela¹³, l'autre lieu - des années à venir, et que le modèle ne se trouve plus dès lors dans le passé mais rejeté dans le futur? N'est-ce pas parce que l'œuvre elle-même est constitution d'un langage qu'elle réfute ainsi les mots de la langue?

L'art de Fontana est un lexique ouvert où toute mise en ordre se heurte à autant de «naissances latentes». Les textes de l'artiste, ses lettres, ses assertions n'échappent pas grand-chose. Fontana parfois ne les a pas écrits, ne les a que signés. Il se tient à distance des groupes, ne saurait s'y confondre. Chaque phrase, chaque conférence est pourtant une prophétie dont l'origine messianique et déclamatoire rappelle le modèle futuriste ou toute autre déclaration d'intention que l'on écrit pour mieux la réfuter. La critique a souvent analysé les relations qui s'établissent inéluctablement entre le futurisme, le spatialisme et Fontana. Boccioni l'a certes captivé. Comme lui, il s'est évadé du symbolisme. Comme lui, il a toujours été fasciné par les étoiles de Dante¹⁴. La structure même des manifestes et des écrits fontanien semble souvent l'écho des écrits futuristes. Bien sûr, il est facile de reprendre bon nombre des assertions de Boccioni ou de Marinetti, «l'espace n'existe plus», «le dynamisme universel détruit la matérialité des corps», «que sais-je encore? Le double rayonnement de l'infini intérieur et de l'infini extérieur»¹⁵ opère toujours. Que dire aussi du «noyau central» dont parle le Manifeste technique de la sculpture futuriste? Que dire de certains titres de la peinture de Boccioni comme Materia?

Et, comme le suggère Fanette Roche-Pézard à propos du futurisme, ne peut-on pas tenter d'examiner la technique fontanienne «sous l'angle non plus du choix de la couleur mais de son manement»?¹⁶

L'abîme des entailles, «tagli» et autres «buchi», outre la violence contenue du geste, n'est-il pas aussi comparable au Manifeste technique de la sculpture futuriste selon lequel l'antagonisme des forces préconise qu'on «ouvre la figure comme une fenêtre et qu'on enferme en elle le milieu où elle vit»? Fontana, sans nul doute, se préoccupe de «ce qui s'agite au-delà des épaisseurs»¹⁷.

De fait, voilà bien une pratique empirique et «aléatoire». Voilà bien une œuvre qui, malgré les apparences, n'a pas de programme écrit. On discute encore aujourd'hui de la paternité des concepts: pourquoi le premier manifeste serait-il blanco? Pourquoi le spatialisme? Quelles distinctions opérer réellement entre les mots de «concept» et de «milieu»? N'y a-t-il pas là la volonté d'une après-guerre de se situer au-delà des attitudes philosophiques et esthétiques dominantes, surréalisme ou existentialisme? N'y a-t-il pas la fascination pour quelques écrits violents comme le Manifeste du futurisme sur lequel reposent l'idéologie et les contradictions du modernisme en Italie comme reposent sur les Valori Plastici les contradictions de l'académisme? Aussi nous faut-il bien convenir avec Fanette Roche-Pézard de l'écart existant entre «le programme officiel de Fontana et les œuvres qu'il produit, entre le nominalisme pseudo-rationnel qui préside au choix même du mot "spatialisme" et l'élaboration de faits plastiques irréductibles à une simple formule». Si l'énoncé reste flou, si Fontana hésite et semble parfois contradictoire, c'est qu'aussi, il agit en poète à même de s'en aller «trafiquer dans l'inconnu».

Ici encore, la pratique de l'art serait, en un moment où les concepts de révolution, nouveau, avant-garde ont un sens qu'ils semblent aujourd'hui avoir perdu, ce que Thierry De Duve désigne comme l'«hypostase symbo-

lique des droits de l'homme»¹⁸. Fontana et les spatialistes sont fidèles à l'exigence de progrès, conscients comme le dit ailleurs Jean-François Lyotard, dans ce temps irréversible, «qu'il faut bien enchaîner».

Et il est sûr qu'Archipenko, Maillol, Zadkine, Brancusi, Despiau, Laurens, l'art abstrait de l'Italie des années trente sont autant de modèles auxquels il faut se confronter pour mieux les maîtriser, autant de travaux, d'essais, de brassages techniques et pratiques qu'il faut posséder pour s'en défaire. Aussi, si Fontana fait partie des avant-gardes, nous faut-il regarder la première partie de son œuvre comme liée à une série d'abandons. Cela était sa tâche. Avec eux et par eux, Fontana se défait des cloisonnements de la figuration et de l'abstraction, de la peinture et de la sculpture, du «dessin et de l'antidessin» pour cerner les rapports entre matière, espace et temps, selon le vœu qu'exprimait déjà le Manifesto blanco: «La matière se manifeste de manière totale et éternelle en se développant dans le temps et l'espace.»¹⁹ Le spatialisme est ainsi ici et maintenant, non pas un rêve, le vécu... Et c'est parce qu'il est le vécu, ce que Fontana appelle «la valorisation du transitoire, du dynamique» qu'il est encore «évolutif». Il n'est pas d'états stables et certaines des œuvres de la période 1947-1949 qu'a analysées Fanette Roche-Pézard traduisent bien cet état changeant, cette reconnaissance indéfectible et inimitable de l'«impensé».

Il ne suffit plus dès lors de savoir faire un buste, de faire un inventaire quasi systématique du modernisme, d'être en fin de compte plus virtuose que n'importe quel autre, d'aller du labeur à l'indifférence, du métier au dédain, de l'achevé au bâclé. L'exigence de l'œuvre ne passe pas tant par la possession de ce savoir que par la possibilité de s'en débarrasser. L'œuvre de Fontana trouve sa vérité dans les renoncements successifs qui lui font rejoindre l'«espace du dedans». Est-ce pour cela que le geste se fait toujours plus libre et plus pressé? Est-ce pour cela que Fontana traduit avec toujours plus d'insistance ce projet «où la vitesse cède la place à l'accélération» et renvoie finalement l'entreprise futuriste à l'échec pour n'avoir su qu'agir sur l'espace sans pour autant le traverser?

De l'écho des premières œuvres des années 1926 qui nous sont parvenues aux sculptures de fer arachnéennes, de l'écriture cursive des tablettes gravées au geste dans la matière en lisère des œuvres des années soixante où la signature devient graphisme, la main de Fontana se relâche, s'abandonne. Elle se fait «volante»²⁰. L'écriture même de l'artiste et sa signature deviennent difficilement lisibles, se confondent aux signes et idéogrammes que le poinçon trace dans la matière. Antidessin mais anti-écriture.²¹ Comme si le temps pressait, comme s'il fallait à la fois dire que l'écriture telle qu'elle existe ne suffit plus et que l'interstice entre ce que l'on a à dire et ce que l'on écrit se creuse toujours davantage. Fontana manque de temps mais ne veut pas manquer l'espace.

Dans cet «écart entre le recul dans le passé et le lointain dans l'espace» que désigne Segalen pour distinguer historicisme et exotisme, il se peut que l'expression la plus simple dont la presse fait le titre d'un article lors de la réalisation de l'Ambiente spaziale de la Galleria del Naviglio en 1948 soit moins dérisoire qu'il n'y paraît et que Fontana, héliotrope, ait, au propre comme au figuré, «toccato la luna»²².

NOTES

1 Edoardo Persico, Lucio Fontana, Milan, Campo grafico, 1936.

2 Dullio Morosini, Lucio Fontana, Milan, ed. di Correnite, 1940. «Nella necessità immediata o riflessa, ma continuamente attiva, dell'immersione nelle più opposte correnti come nel gioco della quotidiana esperienza».

3 Nello Ponente, «Lucio Fontana», L'esperienza moderna, n° 5, Rome, mars 1959. «Ha abolito i limiti tra materia e materia, tra struttura compositiva plastica e struttura compositiva pittorica».

4 Alberto Boatto, «Libertà di Fontana», Taccuino delle arti, n° 55, Rome, juin 1960. «E la libertà et l'ironia di Fontana come prima costante condizione umiliano la materia, la materia qui a peso, necessità, costrizione».

5 Edoardo Persico, Tutte le opere, édition réalisée par A. Veronesi, Milan, ed. di Comonità, 1964, p. 190, cité par Jole de Sanna, dans «Espace-figure et espace-concept, les années trente», Infra. N'est-ce pas ainsi qu'il nous faut aujourd'hui considérer la plupart des écrits autour du spatialisme et de Fontana? Fanette Roche-Pézarid a noté habilement que, lors de la publication du manifeste de 1909, Marinelli avait opté pour la forme du manifeste: «Le climat ainsi créé ne saurait être celui de la clarté intellectuelle, un discours organisé, mais celui de l'animation physique, de la compétition et du jeu» (Fanette Roche-Pézarid, L'Aventure futuriste, 1909-1916, Rome, Ecole française de Rome, 1983, pp. 62-63).

6 Spatialistes I, reproduit dans le présent catalogue avec les autres manifestes et écrits théoriques.

7 Giulio Carlo Argan, Le arti, février 1939. L'assertion de G.C. Argan se retrouve en quelque sorte dans l'intéressante préface que Lawrence Alloway écrit pour le catalogue de l'exposition new-yorkaise de Fontana à la Martha Jackson Gallery, en 1961. On y lit entre autres ces lignes: «Un aspect de son activité limite est que ses œuvres vont souvent du côté de l'élégance. C'est un prolongement de la liberté de l'artiste dans un domaine inattendu, et en même temps, un pari dangereux, un risque qui minimise l'emphasis, de même que sa technique minimise la pureté du moyen d'expression. Ce qui se passe, c'est que l'élégance même devient lyrique et ambiguë; dans le même ordre d'idées, Mallarmé fut rédacteur d'une revue de mode.» Ce texte, outre les problèmes de l'accueil de l'œuvre de Fontana aux Etats-Unis, pose la question de ce qui, dans bien des cas, peut nous apparaître «limite». Fontana a, il est vrai, manipulé consciemment, plus que beaucoup d'autres, le kitsch et ses effets parasites dans de nombreuses œuvres. Cet aspect de l'œuvre que le «bon goût» évite est aujourd'hui l'un des plus nécessaires pour comprendre sa dimension moderne.

8 Edoardo Persico, Lucio Fontana, Milan, Campo grafico, 1936. «Le gente che s'imbarazza del giudizio di queste forme di scultura inconsueta - il critico alludeva al dilemma del pubblico: è scultura o pittura? - pensi che la sua inquietudine è proprio la stessa che invade l'artista.»

9 Guido Ballo, Lucio Fontana, Idea per un ritratto, Turin, Ilie, 1970. Le parallèle, de fait, s'impose avec la fonction même du monochrome telle qu'Yves Klein la définit lui-même à la fin des années cinquante: «Je peignais des surfaces monochromes pour voir, de mes yeux voir, ce que l'absolu avait de visible [...] Je me suis senti, m'imprégnant volumétriquement, hors de toutes proportions et dimensions dans le tout [...] L'authentique qualité du tableau, son «être» même, une fois créé, se trouve au-delà du visible dans la sensibilité picturale à l'état de matière première» (Le Dépassement de la problématique de l'art, Mons, 1959). Il s'impose aussi avec les membres du groupe allemand Zero, parmi lesquels Günter Rambow. Faut-il rappeler que Fontana est l'un des très rares artistes de sa génération à avoir entretenu un lien constant avec la jeune génération de l'après-guerre? L'intéressante exposition du Stedelijk Museum d'Amsterdam intitulée «Nul Negentienhoer derd Vijf en Zestig» (15 avril-8 juin 1965) met ainsi en parallèle l'activité de figures indépendantes, parmi lesquelles Arman, Fontana, Haacke, Klein, Manzoni ou Soto, et celle des groupes Zero, Nul, T ou Gutai. Dans le catalogue, Fontana est considéré comme l'un des «pionniers» et le «mentor» de la nouvelle génération. La conscience politique et idéologique du Manifesto blanco est en quelque sorte comparable aux idéaux sociaux panesthétiques du groupe Zero.

10 Fanette Roche-Pézarid: «Matière, espace, temps: Fontana de 1947 à 1949, Art et Idéologies, III^e Colloque d'histoire de l'art contemporain, Saint-Germain, C.I.E.R.E.C., 1978, p. 217».

11 Ibid., p. 215.

12 Guido Ballo, op. cit., p. 248.

13 Alain Borer, Un sieur Rimbaud se disant négociant, «La terre et les pierres», Paris, Lachenal et Ritter, 1983-1984.

14 Fanette Roche-Pézarid, L'Aventure futuriste, op. cit. Il est cependant nécessaire de remarquer ici qu'outre la distinction qui, de fait, s'impose entre deux contextes différents, l'œuvre de Fontana et celle de certains futuristes dont Boccioni et Marinelli présentent des divergences évidentes. Tant sur le fond que sur la forme, les futuristes, les avant-gardes russes, mais encore bon nombre d'iconoclastes réclament au tournant du siècle que l'on «prenne le sabre», Léon Werth à propos de Barrès (cité par Fanette Roche-Pézarid: «Les littérateurs

veulent un sabre»). Fontana, quant à lui, préfère distinguer entre violence et force. La dimension chthonienne de son œuvre ne doit pas faire oublier qu'elle prend toute sa force dans le passage à l'acte qu'elle ose opérer.

15 Fanette Roche-Pézarid, L'Aventure futuriste, op. cit.

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Thierry de Duve a récemment développé ces thèmes lors d'une conférence prononcée au Collège International de philosophie. Outre la question de la raison et de l'empirique, il y évoque l'«improbable» du «règne des fins» cher à Kant, l'«exigence du progrès» et l'impérieuse nécessité de «juger sans fin de la fin». Entre la conscience du «temps irréversible» que Jean-François Lyotard souligne dans son ouvrage sur La Condition post-moderne (Paris, Minuit), et le «Tu dois choisir» qui préside à l'analyse de ce qu'il désigne chez Duchamp comme un «nominalisme pictural», Thierry de Duve élabore une critique de la modernité et de ses concepts réguliers. Cf. également Thierry de Duve, Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité, Paris, Minuit, 1984.

19 Manifesto blanco, 1946. Publié en Argentine, ce manifeste rappelle la vitalité des avant-gardes latino-américaines d'alors. Notre époque qui parle quotidiennement de «centre» et de «périphérie» tend trop souvent à l'oublier.

20 Fanette Roche-Pézarid, «Fontana ou la main volante, essai sur l'œuvre graphique», Infra.

21 Francesco De Bartolomeis, Segno antidisegno di Lucio Fontana, Turin, ed. d'arte Fratelli Pozzo, 1967.

22 On peut noter par ailleurs que le manifeste futuriste publié en français par Marinelli en 1909 se termine ainsi: «Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois un défi insolent aux étoiles.» Le thème de la conquête des étoiles n'est certes pas passéiste, mais, comme le souligne encore Fanette Roche-Pézarid, c'est l'idée d'une «expansion universelle».

Texte publié dans le catalogue

Concept spatial

Toute l'œuvre de Fontana tourne autour du concept d'espace. Dès 1951, il se fait connaître par la publication d'une série de manifestes (Manifesti del spazialismo) qui reprennent dans une forme lyrique les thèmes de la science et du progrès, déjà développés par les futuristes en 1909.

Ce «spatialisme», dont le concept lui fournira la plupart de ses titres, doit être entendu littéralement comme une **célébration** de la conquête de l'espace et de la découverte de l'atome, comme un appel à une œuvre contemporaine et cosmique. A cette composante «scientiste», il faut ajouter une autre dimension, héritée elle du surréalisme, liée à la participation du corps et de l'inconscient. Fontana participe en effet aux dernières expositions surréalistes à Paris. Il y expose notamment un environnement à la lumière noire, où le visiteur est invité à entrer dans une forme ovoïde pour un voyage enveloppant et cosmique.

Illusion / Incision

Les premiers «Concetti spaziali» (*Concetto spaziale* 1952 et 1956) sont exactement, si on les regarde de loin, des représentations illusionnistes de l'espace : on y voit un astronef rouge et bleu, flottant dans des constellations d'étoiles. De près la vision est tout autre, on repère à la surface du tableau des incrustations de verre jaune et, à l'endroit des constellations, des trous de différentes grosseurs qui perforent la surface de la toile. Les trous, les incisions détournent le projet illusionniste du tableau et cela précisément à travers les signes (les étoiles, les comètes) qui ont pour but de l'exalter. Fontana radicalise certaines données de l'art «informel». Chez lui la **gestualité** - et la violence physique qu'elle suppose - est poussée à son extrême conséquence puisqu'elle débouche sur l'incision pure et simple de la toile. Cette agression de la toile, qui se fend comme une peau et suggère un simulacre sexuel, a été interprétée comme une attitude négative, inaugurant la «fin» du tableau. Ses dernières œuvres, qu'il appelle «Teatrini» (petits théâtres) reprennent les données de son parcours antérieur (les trous, la lumière et l'espace) et débouchent sur une esthétisation extrême (*Concetto spaziale* 1965).

FONTANA DANS LES COLLECTIONS

LISTE DES OEUVRES :

Concetto Spaziale, 1974 (Scultura nera)

Bronze - H.0,505;L.0,505;P.0,245

Don Teresita Fontana au Musée national d'art moderne

Concetto Spaziale, 1950

Huile sur toile -H.0,81;L.1,00

Au dos vers le centre signé et daté:L. Fontana Concetto Spaziale 1950

Don Teresita Fontana

Concetto Spaziale, 1951

Huile et matériaux divers sur toile -H.0,60;L.0,70

Signé et daté en bas à droite:L. Fontana (19)51

Don Teresita Fontana

Concetto Spaziale, 1952

Huile sur papier marouflé sur toile - H.0,80;L.0,80

Au dos en bas à droite, intitulé signé et daté:Concetto Spaziale L. Fontana 52

Don Teresita Fontana

Concetto Spaziale 1956

Huile et matériaux divers sur toile H.1,00;L.0,81

Signé et daté en bas à droite:L.Fontana (19)56

Don Teresita Fontana

Concetto Spaziale 1957

Craies superposées et fixées sur toile -H.0,65;L.0,54

Au dos signé ,daté et intitulé: L.Fontana/Concetto Spaziale 1957

Don Teresita Fontana

Concetto Spaziale 1958

Peinture vinyle sur toile -H.1,25;L.1,005

Au dos signé et daté au centre:L. Fontana/Attese/anno 1958

Don Teresita Fontana

Natura, 1959-60

terre cuite - Diam.68

Achat du Centre Georges Pompidou

Concetto Spaziale 1960

Huile sur toile, 1960

Huile sur toile -H.1,50;L.1,50

Non signé, non daté

Achat du Cnac GP

Concetto Spaziale 1965

Peinture vinylique sur toile et bois laqué -H.2,00;L.2,00

Non signé, non daté

Don Alexandre Iolas au Musée national d'art moderne
(Centre Georges Pompidou)

Concetto Spaziale, v.1965/66

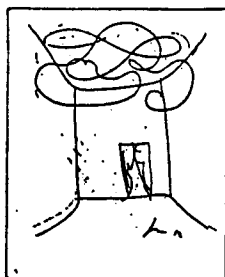
Huile sur toile et bois peint -H.1,07;L.1,07

Non signé, non daté

Achat de l'Eta

Un ensemble d'une quarantaine de dessins

Don Teresita Fontana



Six lacérations à même la couleur
Severo Sarduy
Silence

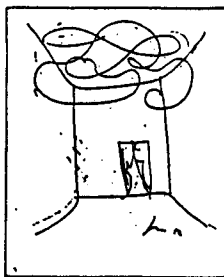
[...] La tentation, quand on parle de Fontana, est de penser déchirure, trous, lame, armes, violence. Tentation, parce qu'il s'agit d'un contresens. La toile n'est transpercée que pour dire l'être tendu de la toile; le pan tout uni de couleur n'est fendu que pour exposer décidément le rouge, le vert dont s'est vêtu l'espace; l'espace lui-même du tableau est mis en évidence par ce qui l'interrompt. La «signature» du peintre n'a d'autre objet que de souligner dans le visible la présence qui était là avant qu'il ne s'en mêle et qui sera encore là - encore plus clairement là - après son passage.

C'est pourquoi aussi la peinture de Fontana est très silencieuse. Elle n'ajoute presque rien, son geste, le qualifierait-on de brutal, n'est qu'un faire-valoir. Et parce que sa pratique est surtout soustractive (ni représentation, ni nuances, ni effets de lumière...), elle n'appelle pas non plus beaucoup de discours.

La question que l'on peut poser, c'est, une fois le geste compris, la fente, le trou, était-ce la meilleure démarche pour exposer le pan de couleur muet étalé? Était-ce la remontée la plus pure vers le silence des sources? La réponse tient sans doute dans les dates et l'histoire. Fontana, contemporain des gestes violents des trente premières années du siècle, lié aussi à la véhémence de l'Amérique du Sud, leur a emprunté sa façon de s'effacer; et n'a pas su se renouveler. Trente ans plus tard, Rothko dira à peu près la même chose, l'étendue, la couleur, le silence (avec la lumière en plus) dans un vocabulaire autrement cohérent, dans un discours qui ne laissera en aucun de ses points surgir, sous la tension, la brutalité ni la rumeur. Alors, Fontana n'apparaîtra plus que comme un passage. Car c'est Rothko qui a su se vêtir d'espace et s'éclipser derrière la couleur.

Le paradoxe étant que si le geste humain envahissait avec une insistance trop bruyante la toile de Fontana, Rothko n'a pu s'effacer sans laisser, lui, la place à Dieu.

Extrait du texte publié dans le catalogue



La quatrième dimension idéale de l'architecture

Catherine Grenier

Polymorphe et paradoxale, l'œuvre de Fontana qui oppose à une démarche rationnelle la figure incoercible de son ambivalence, prévient toute tentative de détermination, sur quelque face et à quelque moment qu'on l'envisage. Cependant, sans qu'on puisse évoquer un véritable caractère commun, toutes ses œuvres, du front le plus traditionnel au plus novateur et dans toutes les disciplines, révèlent un intérêt constant, imperceptible au premier abord, pour l'architecture, avec laquelle s'instaure un rapport privilégié [. .]

[. .] Il noue des relations d'amitié avec de nombreux architectes, qui donneront lieu à de multiples échanges, et engage, au plan même de sa création, une réflexion sur la qualité architecturale de l'art.

Le rapport premier de Fontana avec l'architecture s'inscrit dans le cadre conventionnel d'une collaboration entre architecte et sculpteur. Son œuvre est liée, pour une part importante à la commande, qui l'oblige à cette coopération et lui suggère le décor de monuments commémoratifs, d'édifices civils et publics ou de pavillons d'exposition [. .]

Cependant, dans une deuxième phase, la commande devient le prétexte et l'instrument d'une transgression des limites de la sculpture et du tableau. Ainsi, dix ans plus tard, Fontana réalise des reliefs d'un ordre et d'une esthétique tout différents. Inscrits véritablement dans le courant de ses recherches, ils témoignent d'un développement singulier de ses réflexions sur l'espace; et leurs dimensions, inhabituelles dans une œuvre dont la facture est directement liée à l'échelle physique de la main du sculpteur, montrent l'application des théories spatialistes à un espace public. Contrairement aux premiers projets où Fontana répète le geste que son père, puis Wildt lui ont enseigné, les commandes architecturales offrent pendant la période spatialiste un terrain d'expérimentation à ses concepts, avec le passage à une échelle où il imagine de les projeter [. .]

[. .] Rares sont les projets où Fontana fait intervenir le métal, et c'est d'ailleurs un phénomène curieux pour un artiste qui débute dans les années vingt, comme pour un sculpteur des années cinquante, spatialiste de surcroît, qui prône l'emploi de

matériaux nouveaux et s'en tient cependant à une gamme des plus traditionnelles: céramique, marbre bronze ou mosaïque. Alors que le métal, comme cet autre matériau moderne qu'est le néon, lui permet les formes les plus libres, les plus graphiques. Ce ruban déroulé, tel un contre-relief devient tableau. La fente «a contrario», qu'il combine à une autre composition de rubans métalliques dans le projet de tribune présidentielle pour la Foire de Milan de 1960 (non réalisé), témoigne d'un nouveau rapport au mur et par suite à l'architecture, que Fontana entretient depuis les premières expériences sur les «fentes» et les «milieux spatiaux» [. .]

[. .] L'un des décors réalisés pour une commande privée diffère sensiblement de ceux déjà décrits et propose une solution inédite, tant dans l'œuvre décorative de Fontana que dans sa production plastique, qui se situe pourtant au plus près de ses expérimentations graphiques. Sur un plafond réalisé en 1956 pour le restaurant de l'hôtel Del Golfo, dans l'île d'Elbe, Fontana trace un décor. Comme dans les dessins où la fente est la déchirure qui naît du graffiti, au stade ultime où le geste sec perfore le papier, cette trace restitue l'instantanéité du geste cursif, non plus transposé mais réel. Au plus près des recherches informelles les plus radicalement «pauvres», ce décor s'apparente (sans analogie formelle) aux «milieux spatiaux» où la relation à l'architecture n'est pas l'apport d'une réponse de type décoratif à la sollicitation d'un architecte, mais une proposition de l'artiste, qui introduit une recherche plastique personnelle dans un contexte architectural. [. .]

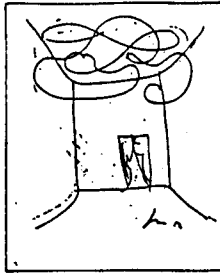
4 [. .] La démarche de Fontana n'est jamais aussi pragmatique, ni aussi conceptuelle ou radicale qu'il y paraît. Au moment et dans le lieu même où il réalise le «grand néon», il aménage un plafond à lumière indirecte* où son intervention se situe à mi-chemin entre le décor d'intérieur et le «milieu spatial». Le rapport s'établit là très clairement, dans ce plafond surbaissé, qui tient à la fois de la sculpture et de la gigantesque structure d'éclairage, et dans ces formes amiboïdes, avec l'esthétique des créateurs de meubles des années cinquante. Fontana réalise plusieurs plafonds qui ressortissent aussi directement au style et aux recherches décoratives de l'époque [. .]

Dans ses dernières années, l'artiste désormais mondialement reconnu réalise de nombreux «milieux spatiaux», parmi lesquels deux milieux dits ambienti bianchi de nature particulière. Pour la première fois, il intègre des œuvres achevées, sur toile, dans une structure architecturale, celle-ci servant de cadre pour les œuvres en même temps qu'elle définit un parcours pour le visiteur. Ainsi, en 1966, il déploie en collaboration avec Carlo Scarpa, pour la Biennale de Venise, une série de «fentes» blanches, traduisant l'idée de rigueur et de pureté qu'il exprime à maintes reprises durant cette période. Le mur porteur est ici réduit à une structure «isoloir» portée et apportée par l'œuvre. L'architecture ne bâtit pas mais ponctue, particularise l'œuvre qui s'offre au regard dans un parcours pluridirectionnel. Cette mise en scène de l'œuvre d'art par l'architecte amorce toutes les recherches qui aboutissent dans les années soixante-dix à spécifier l'espace d'exposition et à repenser dans ce cadre l'architecture en tant que lieu de représentation autant que de présentation. Cette collaboration avec Scarpa prouve encore l'importance des avant-gardes architecturales pour Fontana, qui a toujours travaillé avec les architectes porteurs des propositions les plus audacieuses. En 1936, Fontana réalise avec l'architecte Palanti un groupe sculpté monumental pour la «salle de la Victoire» de la VI^e Triennale de Milan. L'on a souvent envisagé le rapport de l'artiste à l'architecture sous l'angle de ces collaborations des années trente, où nous le voyons installer une sculpture dans une architecture expérimentale éphémère (ainsi la «casa del sabato per gli sposi» ou la «villa-studio per un artista»). Cette fréquentation de l'architecture, fruit d'une relation intime avec les architectes italiens rationalistes (Pollini, Figini, Terragni et surtout Baldessari, avec lesquels il collabore) et avec Edoardo Persico qui anime la revue Casabella, organe de l'architecture rationaliste, est importante pour Fontana mais ne l'amène pas, comme il le fera par la suite, à définir des formes spécifiques d'intervention. Cependant la «salle de la Victoire», dont la fonction de célébration transforme l'implantation comme l'importance relative de la sculpture dans l'architecture, suscite une collaboration plus étroite et une forme singulière. Cet ensemble exemplaire de l'art fasciste inscrit une sculpture monumentale dans une salle à portiques, de structure orthogonale. Réutilisant une œuvre de terre cuite modelée quelques années auparavant, la Victoire prend pour assise un socle parallépipédique monumental, qui désigne l'architecture comme bloc, socle et cadre où s'installe la sculpture. Cette notion d'installation et la surdimension du socle, qui tirent parti de la mise en scène et de la grandiloquence de l'esthétique fasciste, recèle les germes d'une réflexion moderne qui anticipe de nombreuses propositions. [..]

Dans les manifestes, Fontana en réfère au baroque quand il retrace l'histoire de l'espace dans l'art. S'appuyant sur ces propos et sur l'aspect de certaines de ses œuvres, de nombreux auteurs ont disserté sur le caractère «baroque» de son travail et Enrico Crispolti,

dans le catalogue raisonné de l'œuvre, va jusqu'à définir un cycle de «barocchi». Mais alors même que l'art baroque est intimement lié à l'espace de l'architecture, Fontana n'exprime aucune vertu baroque là où le lien entre son œuvre et l'architecture se fait le plus étroit. En fait, le rapprochement tient au mouvement et au «désordre» imprimé à certaines compositions, et reste purement formel. Il s'avère plutôt que le travail de Fontana (en particulier les «fentes») se prête beaucoup plus fructueusement à une étude référentielle sous l'éclairage du maniérisme. Après la guerre, on reconsidère les artistes maniéristes et un débat s'engage, notamment en Italie où une nouvelle édition des Vite de Vasari est publiée à Milan et où les travaux d'Argan sur le sujet raniment le débat. Fontana n'a pu ignorer cette réflexion si active au moment de son retour d'Argentine, c'est-à-dire pendant la phase d'élaboration du spatialisme. D'ailleurs, à partir de 1949, il intitule Concetto spaziale toutes ses œuvres, à l'exception des «milieux spatiaux». Or, «concetto» est un terme que Vasari applique à l'art de ses contemporains. Philippe Mauriès analyse ainsi l'esthétique maniériste: «Exacerbation de la forme, excès de style, sophistication des couleurs, érotisme des images». Et il écrit que «toute la stylistique de la manière se place sous un signe: celui de la contrainte opposée à la surface des choses; d'une nouvelle dramatisation du dehors et du dedans. Le maniérisme révèle en effet, par la négative en la contredisant, l'existence d'une intériorité, d'un sens propre de la forme»¹³. L'œuvre de Fontana semble en résonance avec ces propos et sa relation à l'architecture, son rapport même au plafond qui est pourtant l'un des arguments majeurs de l'art baroque, s'inscrivent à l'évidence dans la confrontation avec la surface décrite plus haut plutôt qu'ils n'évoquent le «trompe-l'œil» des décors plafonnants, tout entier conçu pour escamoter le plan. Le maniérisme, dit encore Mauriès, joue de la reprise d'une figure en un «jeu de même»: expression que chaque «taglio», chaque «bucco» confirme, et qui incite à repenser la sérialité de l'œuvre de Fontana comme la transcription de thèmes choisis dans la peinture, le dessin, la sculpture comme l'architecture. [..]

Dans cette recherche, son rapport intime avec l'architecture est à considérer comme un ferment. Au tournant des années quarante et cinquante, l'architecture est un art porteur d'innovation, qui élabore un vocabulaire formel nouveau et donnera son style à la décennie. L'ordre rationaliste et fonctionnaliste s'infléchit, et le tracé sinueux, l'architecture «inspirée» s'imposent. En 1947, au Congrès international d'architecture moderne (CIAM), on met à l'ordre du jour la collaboration entre l'architecte, le peintre et le sculpteur, entamant une discussion qui aboutira quelques années après, dans les milieux architecturaux, à considérer la «synthèse des arts majeurs» comme l'instrument du renouveau. La théorie du spatialisme est animée du même souffle, et certains thèmes comme son caractère lyrique et spéculatif autorisent un rapprochement avec les programmes idéalistes que Le Corbusier élabore au même moment. [..] Extraits du texte publié dans le catalogue



Fontana ou la main volante
(essai sur l'oeuvre graphique)
Fanette Roche

Allons-nous en conséquence donner au dessin de Fontana un statut esthétique égal à celui de sa peinture et de sa sculpture? Sans sous-estimer l'hypothèse, il convient pourtant de la réduire à de justes proportions. Sinon, comment rendre compte de tout le reste, que dire de cette énorme production sur papier (n'importe quel papier, du papier Canson au papier à lettres, en passant par le papier pelure) utilisant tous les moyens, crayon, plume, pinceau, stylo-bille, pastel, craie, encre de Chine, encres de couleur, aquarelle, gouache, et qui reste dessin au sens traditionnel du terme? Il faut se rendre à l'évidence: le genre, pour Fontana, n'est ni caduc, ni accessoire, encore que le rôle qu'il lui attribue dans l'ordre de son travail soit rien moins qu'évident. Ainsi, il a thésaurisé de façon surprenante, conservant certains croquis dont on pourrait penser à première vue qu'ils sont de purs gribouillages, titrant, datant et signant de sa main des dessins dont l'importance nous échappe, laissant en suspens, sans la moindre documentation, de petites merveilles qui accrochent magiquement le regard. Enfin, ce plasticien épris de théorie s'est bien gardé de faire une théorie du dessin (sinon peut-être à bâtons rompus, au cours de conversations avec des amis⁶), mais il a pris soin de nous aviser, par l'abondance de cette production, qu'elle est pour lui à la fois tout à fait vitale et sans aucune prétention. Fontana dessine comme il respire et ne s'interroge pas sur cette nécessité.

Fontana dessinateur possède à sa manière (qui ne vise pas, nous le verrons, à la perfection esthétique mais à l'efficacité) cette disponibilité envers l'impulsion créatrice, cette sûreté du geste que recherchent pour d'autres fins les peintres d'encre ou les calligraphes d'Extrême-Orient, et que Johannes Itten voulait développer chez ses élèves du Bauhaus par l'exercice physique et la concentration mentale¹⁵. D'où une série de dispositifs concrets, que Fontana adopte sans doute moins par esprit de système que par intuition et par plaisir, mais qui n'en ont pas moins pour effet de préserver l'authenticité et la facilité de transmission entre son «subconscient» et la formation même de l'image. Cela n'implique pas obligatoirement la vitesse du geste, mais dans tous les cas son aisance et son naturel. Il va sans dire que Fontana n'est pas le seul dessinateur à utiliser ces procédés, mais il est sans doute le seul à les pousser, tous ensemble, aussi loin et avec autant de désinvolture, et ce pendant toute sa carrière.

La première de ces mesures, et la plus simple, est l'adoption quasi exclusive du dessin au trait. Cette préférence est peut-être favorisée par l'insouciance de l'artiste vis-à-vis des distinctions traditionnelles entre figuration et non-figuration¹⁶. Le dessin n'ayant pas pour but à ses yeux de fixer les éléments du réel, ni de créer, parallèlement au réel, un monde abstrait de formes équilibrées et géométriques, il renonce volontiers aux procédés illusionnistes destinés à traduire les volumes ou la distinction des plans. Fontana n'ombre pas, ne noircit pas, n'estompe pas, hachure très peu, ne perd pas de temps, même dans ses croquis les plus construits, à tracer un trait rectiligne, à délimiter rigoureusement une forme.

Mais partout ailleurs, la fonction du trait est de glisser sans accroc, sans arrêt, épousant la moindre inflexion d'une main infatigable. Ainsi, dès 1946, Fontana s'empare d'un instrument fort modeste, qui commence une longue carrière internationale, et qui répond à ses besoins: la pointe Bic, noire, rouge ou bleue¹⁸. Il y a là un véritable engouement, qui pourrait passer pour une manie déplorable aux yeux des dessinateurs classiques ou des amateurs de calligraphie si Fontana ne leur opposait, jusqu'aux dernières années de sa vie, des retours fréquents à la plume et au pinceau. Mais plume et pinceau exigent un certain cérémonial, un encrier ou un godet, une bonne installation, le calme de l'atelier. En revanche, que d'avantages dans le stylo-bille! On peut l'emporter partout, il est autonome, il ne tache pas, c'est à peine s'il dépose, ici ou là, le long du trait, quelques menus empâtements, dont l'aspect feutré s'accroît avec le mouvement lent, disparaît avec le mouvement rapide. Le stylo-bille file son trait sans rechigner jusqu'à l'épuisement complet; on ne lui demande pas d'être beau mais d'être pratique, alors que la plume et l'encre peuvent se réserver des tracés plus accidentés et plus passionnels. Enfin, la minceur un peu sèche du trait à la pointe Bic reste proportionnée au format généralement restreint du papier utilisé par Fontana, ce qui préserve ces plages blanches qui sont pour lui comme un substitut expérimental de l'espace réel¹⁹.

[...] La main de Fontana est aérienne. C'est la relation de l'oiseau au sol: même quand il se pose, il reste engagé dans l'espace qu'il va bientôt rejoindre. Ainsi, le geste de l'artiste plane au-dessus de son papier, qu'il utilise le plan horizontal de sa table ou un plan incliné. Bras allongé, coude et poignet souples, doigts dépliés et tenant l'instrument vers son milieu, il parcourt la feuille d'un seul geste, sans autre point de contact avec elle que la pointe de la plume ou du stylo-bille et, parfois, pause impalpable dans ce survol, l'extrémité ou la tranche extérieure de l'auriculaire²¹. Cette attitude, familière sans doute à bien des dessinateurs encore qu'on n'en parle jamais, lui permet toute sa vie une pratique spécifique du tracé linéaire, dont on comprend, vu sa totale liberté, qu'elle ait pu être confondue avec certains aspects du dessin automatique. Une des conséquences du dessin à main levée est en effet la possibilité, dont Fontana use plus que quiconque, du trait ininterrompu. D'un trait qui se recoupe et se croise lui-même, sans aucun souci de vraisemblance descriptive. Ainsi se forme une image dont il est impossible de dire - dont il est sans intérêt de dire - qu'elle est figurative ou abstraite: le trait ne s'arrête pas pour passer d'un motif à un autre, d'une forme à une autre, ce qui accentue l'irréalité de l'ensemble en créant des liaisons graphiques là où, peut-être, on attendrait un vide, en reliant les surfaces par des parcours aventureux qui brouillent la structure. [...]

[...] L'irruption de l'écriture dans le dessin est le dernier des procédés par lesquels Fontana maîtrise la relation entre le surgissement de l'idée et le geste qui la traduit. Le travail de l'écrit renforce, accompagne et parfois remplace le travail graphique, et l'un comme l'autre, également efficaces, répondent au même rythme naturel. Rien n'empêche de croire d'ailleurs, bien que les témoignages nous manquent (on ne voit ces particularités que si on les cherche), que la main de l'artiste est également capable de «déchirer» lorsqu'il écrit de façon rapide et pour son propre usage.[...]

Extraits du texte publié dans le catalogue

SOMMAIRE

1. TEXTES CRITIQUES INEDITS :

Bernard Ceysson - Introduction
Bernard Blistène - Lucio Fontana et les avatars du modernisme
Severo Sarduy - Six lacérations à même la couleur
Fanette Roche-Pezard - Fontana ou la main volante (essai sur l'oeuvre graphique)
Catherine Grenier - La quatrième dimension idéale de l'architecture
Remo Guideri - Europa Orizzontale
Denys Zacharopoulos (...)
Guido Ballo - Fontana 1987

2. DOSSIER DES OEUVRES :

Reproduction en couleur et en pleine page des 100 oeuvres exposées

3. LE SPATIALISME :

Giovanni Joppolo - Pour une lecture critique des manifestes et écrits théoriques
du spatialisme
Manifestes et écrits théoriques :

- . Manifesto blanco
- . Spatialistes 1
- . Spatialistes 2
- . Note à Giampero Giani (Lucio Fontana)
- . Proposition d'un règlement du mouvement spatial
- . Manifeste de l'art spatial
- . Nous continuons l'évolution des moyens dans l'art
(Lucio Fontana)
- . Art spatial (Benjamino Joppolo)
- . Manifeste du mouvement spatial pour la télévision

Annette Samec-Luciani - Le mouvement spatial (1946-1952)
Giovanni Joppolo - Le spatialisme dans la mouvance des néo avant-gardes italienne
de l'après guerre
Milena Milani - Carlo Cardazzo, Fontana et le spatialisme

4. FONTANA ET L'ART RELIGIEUX :

Giorgio Manganelli - L'ironia teologico di Fontana
Giorgio Verzotti - Fontana et le sacré
Jole de Sanna - Fontana et l'art italien
Dominique Liquois - Fontana, l'Argentine et la modernité

5. APPAREIL CRITIQUE :

Biographie commentée et illustrée
Bibliographie commentée et illustrée

6. POST-FACE :

Lettre de Richard Tuttle sur Fontana
Lettre de Carlo Battaglia sur Fontana

LUCIO FONTANA

CLASSIQUES DU XXE SIECLE

Fondateur du Spatialisme, Lucio Fontana est encore inconnu du grand public. Les Editions du Centre Pompidou entendent lui donner la place qu'il mérite en lui consacrant une monographie dans la collection "Classiques du XXe siècle", à la suite de Pollock, Klein, de Kooning, Matta.

Né en Argentine en 1899, il s'installe définitivement en Italie en 1947. Après avoir subi les influences du Symbolisme, de l'Abstraction (déjà Marinetti, en 1938, parle de ses "abstractions cosmiques"), il rédige le Manifesto Blanco en 1946 en Argentine, puis de nombreux manifestes et textes dans lesquels il exprime sa volonté de développer son oeuvre en relation avec l'environnement et le lieu.

On retrouvera tous les manifestes de Fontana et des textes critiques inédits dans ce catalogue illustré de l'exposition du Musée national d'art moderne.

Information presse
42 77 12 33

Marie-Christine Lemarchand
poste 60 37

Florence Godfroid
poste 48 33

Un volume de 420 pages
Format 28x28 cm
100 illustrations couleur
450 ill. noir et blanc
380 F



Editions
du Centre
Pompidou

75191 Paris Cedex 04

Téléphone 42 77 12 33

Télex CNAC GP 212726

BON DE REDUCTION

SPECIAL PRESSE

LUCIO FONTANA

CLASSIQUES DU XXE SIECLE

Fondateur du Spatialisme, Lucio Fontana est encore inconnu du grand public. Les Editions du Centre Pompidou entendent lui donner la place qu'il mérite en lui consacrant une monographie dans la collection "Classiques du XXe siècle", à la suite de Pollock, Klein, de Kooning, Matta. On retrouvera tous les manifestes de Fontana et des textes critiques inédits dans ce catalogue illustré de l'exposition du Musée National d'Art Moderne.

Un volume de 420 pages, format 28 x 28 cm,
100 illustrations couleur, 450 illustrations noir et blanc, 380 F

Cet ouvrage sera vendu à la presse aux tarifs suivants :

- prix presse, sur place 228 F
- prix presse, par correspondance en France..... 250 F
- prix presse, par correspondance à l'étranger..... 226 F

Ce bon est à remettre à la Librairie du Centre Pompidou, au moment de l'achat.

Pour l'achat par correspondance, adresser ce bon aux Editions du Centre Pompidou, service commercial, 75191 PARIS cedex 04, accompagné du règlement libellé à l'ordre de l'Agent comptable du Centre Georges Pompidou.

NOM :

JOURNAL, RADIO, TV :

ADRESSE :

VILLE :

PAYS :

Pour 1 exemplaire de "LUCIO FONTANA"

Pour obtenir le catalogue complet 87 et pour les commandes des collectivités,
écrire aux Editions du Centre Pompidou - Service commercial - 75191 PARIS cedex 04.

Information presse : *Florence Godfroid*
42 77 12 33 poste 48 33