

[fig. 58] Lucio Fontana (attribué à), *Statue de Minerve*, «Exposition commémorative du premier anniversaire de la révolution du 4 juin 1943», 1944



Lucio Fontana en Argentine : l'horizon sans limites de la modernité¹

DANIELA
A. SBARAGLIA

Le 4 février 1928, à Rosario, ville argentine de la province de Santa Fe, un groupe d'intellectuels engagés dans la refondation de l'art et de la culture locaux crée la revue *Ahora. Quincenario arte - crítica*². Ce groupe est composé, entre autres, du poète Fausto Hernandez, de l'artiste Julio Vanzo et du critique d'art Juan Zocchi³. Il faut ajouter Lucio Fontana à la liste de ses membres, sinon dans les faits, en tout cas d'un point de vue idéal ; car jusqu'au jour de son départ de Rosario, précédant de peu la parution du premier numéro de la revue, il a participé à l'action militante de ce groupe en faveur de la libération des instincts dans les langages de la modernité. Pour sceller cette association, l'article «*Ahora Rosario*», signé Zocchi, est accompagné de la reproduction de deux œuvres de son ami :

Rosario commence « *ahora* » [maintenant]. [...] Nous, barbares de la nouvelle culture [...], celle qui revient pour utiliser à nouveau la totalité du corps spirituel [...]. Notre culture cosmogonique [...] est à la poursuite de la Voie lactée. Et elle commande directement le subconscient. [...] Car être nouveau, en Argentine, c'est chevaucher à cru le maintenant de toutes les impulsions libres vers l'horizon sans limites⁴.

Le ton provocateur du texte, qui incite à une rupture avec le passé en faveur d'une refondation cosmogonique de la société, trahit l'influence du futurisme et de Fontana. Ainsi, il n'est pas difficile d'entrevoir dans cette idée d'un acte créateur en contact avec l'inconscient, primitif, barbare, capable de libérer ses propres élans vers de nouveaux horizons aussi illimités que le ciel de la pampa, l'un des thèmes fondateurs de la poétique de l'artiste, appelée à se concrétiser quelques années plus tard à Milan avec une œuvre telle que *L'Homme noir* (1930) ; une poétique de l'«*ici et maintenant*» exprimée à travers le rattachement à une dimension créative primordiale, instinctive et libre, servant de tremplin à une projection vers l'avenir.

Il convient ainsi de réinterpréter les premières réalisations de Fontana à la lumière de l'exigence vitaliste contenue dans le «*manifeste*» de Zocchi, qui écrit à ce propos : «*Nous ne sommes pas à l'époque du style. Le style commence après la bataille vitale. Après le "vivre"⁵...*»

De manière cohérente, tout en se prévalant de riches composantes culturelles hétérogènes, l'activité de Fontana – entreprise au milieu des années 1920 sous l'impulsion de son ami Vanzo, avec qui il partageait son atelier – est demeurée libre de tout conditionnement stylistique strict. Son large éventail comprend aussi bien la recherche d'une pureté archaïsante, caractérisée par la simplicité de volumes où l'artiste s'applique à l'étude des

1. Sur les œuvres et les expositions citées, voir Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milan, Skira, 2006.
2. Sur la situation artistique en Argentine, voir Dominique Liqueois, «*Fontana, l'Argentine et la modernité*», dans *Lucio Fontana*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 1987, p. 50-53.
3. Sur Julio Vanzo et Juan Zocchi, voir les notices de D. A. Sbaraglia dans Luca Pietro Nicoletti (dir.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2022.
4. Juan Zocchi, «*Ahora Rosario. La política y la cultura*», *Ahora. Quincenario arte - crítica*, 4 février 1928, p. 5. Les œuvres reproduites sont *Mary* et *La Femme et le seau*.
5. *Ibid.*



[fig. 59] Lucio Fontana dans son atelier, Rosario de Santa Fe, vers 1925

composantes de leur équilibre, statique ou dynamique, qu'une orientation plus expressionniste agissant sur la matière au moyen de signes, ou encore une ouverture vers des formes évoquées par des lignes fluides, comme dans le *Christ à la colonne*, inédit et visible sur une photographie montrant l'artiste dans son atelier vers 1925⁶ [fig. 59].

En une singulière symétrie d'événements, peu avant de quitter une nouvelle fois l'Argentine, après la Seconde Guerre mondiale, Fontana livre une seconde déclaration d'intention programmatique, non signée, celle du *Manifiesto Blanco* (1946). Tout se passe comme si la plaine argentine, qui lui a « rendu la tranquillité⁷ » dans sa dimension virginale d'espaces infinis, constituait les prémices indispensables à la gestation de l'acte créateur le plus audacieux.

À son retour dans son Argentine natale, en avril 1940, Fontana prend soin de renouer des relations avec Vanzo et Zocchi, qui se révèlent une fois de plus décisifs pour son évolution artistique. Le premier joue un rôle crucial lors de la phase initiale de son séjour, passée à Rosario entre 1940 et 1942, tandis que Zocchi intervient surtout après l'emménagement de Fontana à Buenos Aires, de 1943 à 1946. Une telle bifurcation trahit, entre Vanzo et Zocchi, un éloignement non seulement géographique (ils opèrent dans des contextes culturels différents) mais encore idéologique: secrétaire du Museo Municipal de Bellas Artes Juan Bautista Castagnino, Vanzo continue de mener à Rosario une politique progressiste de démocratisation et de modernisation de la culture locale, promues en outre par l'architecte Hilarión Hernández Largaía, directrice de ce même musée, et par Manuel A. Castagnino, directeur de la direction municipale de la culture (DMC)⁸; Zocchi, à l'inverse, acquiert une importance accrue au sein des institutions nationales, en particulier à l'époque du péronisme⁹.

Cette polarité, qui est avant tout de nature politique, est transposable au niveau local de la province de Santa Fe, où elle se cristallise autour de l'Agrupación de Artistas Plásticos Independientes de Rosario (dont Vanzo est le secrétaire) et de la filiale de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, placée sous l'autorité d'organismes de contrôle propres à la municipalité de Santa Fe¹⁰. De manière significative, Fontana parvient à se frayer un chemin au sein de ces deux milieux et, en outre, à rester en relation avec ses deux vieux amis au moins jusqu'en 1942, année de sa rupture avec Vanzo. Avant cette date, il tire grand profit de l'intense vie culturelle de Rosario et de l'appui de son camarade de jeunesse, qui lui offre notamment la possibilité de s'intégrer aux deux principaux cabinets d'architecture de la ville et de participer à deux concours ouverts en 1940: celui pour le *Monumento a la Bandera*, auquel il se présente aux côtés de Hilarión Hernández Largaía et de son associé Juan Manuel Newton¹¹, et celui pour le *Monumento al Libertador San Martín*, pour lequel il rejoint l'équipe des architectes Ermete De Lorenzi, Julio Otaola et Aníbal Rocca¹².

Mais en septembre 1940, malgré des augures favorables, la candidature de Fontana au concours pour le *Monumento a la Bandera* se solde par un échec qui aggrave son malaise dû à l'entrée en guerre de l'Italie¹³. Par ailleurs, des contraintes matérielles exacerbent son désir croissant d'affirmation: dès lors, après s'être installé dans l'ancien atelier de son père, au numéro 2070 de la calle Rioja, et s'être assuré les services des fours de l'usine Alberdi, il se lance dans une production frénétique de sculptures dont il présente une partie dans le cadre d'une exposition commune avec Vanzo à la galerie de Romulo Renom, une autre vieille connaissance de Rosario, inaugurée le 2 décembre 1940¹⁴. On n'a pu identifier avec certitude que deux des œuvres envoyées à cette manifestation: *Femme se coiffant*¹⁵, un plâtre patiné que la DMC acquiert pour le Museo Castagnino, et *Buste de femme*, une céramique colorée inédite au modelé fortement gestuel. Il faut néanmoins y ajouter, selon toute probabilité, un vaste ensemble de terres cuites, de plâtres colorés et de céramiques grand feu datées de 1940¹⁶. Parmi ces dernières, on compte une série de tortues, de poissons, de poulpes et de coquillages ravivés par des émaux brillants qui jouent sur le contraste dichromatique entre le noir et le blanc, tel le *Poisson*, inédit, d'un plasticisme proto-spatial¹⁷ [fig. 60]. Cette production n'est pas très éloignée, dans son ensemble, des céramiques façonnées à Albissola Marina, en Ligurie, avant le départ de Fontana pour l'Argentine: elle oscille entre des exigences figuratives variées, des surfaces lisses et des touches apparentes (matérialistes et coloristes), et justifie pleinement l'impression déconcertante provoquée dans le public par ces « marionnettes colorées, terribles et plus ou moins anthropomorphes », pour reprendre les termes de l'historien local Isidoro Slullitel¹⁸.

En 1941, Fontana compte remédier au succès commercial limité de l'exposition à la galerie Renom en misant sur l'obtention de prix aux salons officiels et sur une exposition à la galerie Müller, à Buenos Aires¹⁹. Cette manifestation, où ses œuvres sont présentées aux côtés de celles d'Attilio Rossi et dont le catalogue est confié à Zocchi, est inaugurée en juillet. Elle offre à Fontana la possibilité d'élargir son répertoire dans le domaine de la céramique vitaliste, avec une série de travaux abordant la thématique de la figure humaine, dont le caractère primordial se résout soit dans une perspective synthétique et archaïsante²⁰, soit dans sa dimension « panique »: « Je suis revenu à la forme humaine, mais en dématérialisant le plus possible le marbre et le bronze²¹. »

Fontana semble donc inaugurer une nouvelle recherche poétique, centrée sur la fragilité de l'être et traduite en figures au modelé raffiné, à peine animé par des couleurs qui dématérialisent les formes en les immergeant avec une grande douceur dans leur milieu atmosphérique²². Ce type de production est particulièrement apprécié dans les salons officiels, où l'artiste

10. Voir L. Mouguelar, «Una amistad en tensión...», art. cit., p. 2-3.
11. Voir Lucio Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola (1936-1964)*, Luca Boicchio (éd.), Milan, Abscondita, 2023, p. 54, lettre du 4 avril 1941.
12. Le projet, accompagné de la devise «Heroicus», passe le deuxième tour du concours, mais ne remporte pas la victoire finale.
13. Voir Lucio Fontana, *Lettere 1919-1968*, Paolo Campiglio (éd.), Milan, Skira, 1999, p. 80, lettre du 27 juillet 1943.
14. «Lucio Fontana – Julio Vanzo. Terre-cuits, Ceramics, Temperas y Dibujos»; cf. «Exposición Lucio Fontana y Julio Vanzo», *Democracia*, Rosario, 6 décembre 1940, p. 2.
15. 40 SC 6. Les références des œuvres données dans les notes du présent article renvoient au catalogue raisonné de l'artiste, voir note 1.
16. On compte, parmi ces œuvres, *Méduse* (40 SC 19), *L'Hospitalité* (40 SC 12), *La Mariée* (40 SC 8 et 40 SC 11), *L'Évêque* (40 SC 10) et *Femmes devant leur miroir* (40 SC 15).
17. Conservée dans une collection particulière, cette œuvre est assez proche, entre autres par ses dimensions, de *Poisson* (40 SC 17).
18. Cette continuité opérationnelle est soulignée par Lorena Mouguelar, «Lucio Fontana en Argentina: relecturas», *Separata*, CIAAL-UNR, X, 15, 2010, p. 38-55.
19. Voir *Lettere a Tullio d'Albisola*, op. cit., lettre du 4 avril 1941.
20. *La Femme du marin* (40 SC 9).
21. «El temperamento en el arte argentino...», art. cit.
22. Voir *Femme avec un masque* (40 SC 3), *San Juanino* (40 SC 16), *Nu masculin* (41 SC 17, prix de sculpture au 1^{er} Salón Santafecino) et *Repos* (40 SC 7, mention d'honneur au Salón de Pergamino).

6. Archives des héritiers de Lucia Bottini. Sur l'activité de Fontana dans les années 1920, voir D. A. Sbaraglia, «Lucio Fontana in Argentina, 1922-1928: le origini», *Valori Tattili. Rivista di storia delle arti*, n° 17, janvier-juin 2021, p. 64-97.
7. «El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana», *La Nación*, 6 juin 1943.
8. Sur ces thèmes, voir Lorena Mouguelar, «Una amistad en tensión. Formaciones e instituciones culturales en Rosario hacia 1942», dans Silvia Dolinko et al., *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, Buenos Aires, XIV Jornadas CAIA, 2011, p. 379-389.
9. *Dizionario Lucio Fontana*, op. cit., voir l'article «Juan Zocchi».

commence à obtenir d'importantes récompenses²³, suivies, en 1942, par une prestigieuse exposition personnelle au Museo di Bellas Artes Rosa Galisteo de Santa Fe. Moins nombreuses qu'à Buenos Aires²⁴, les œuvres présentées à cette occasion sont une nouvelle fois caractérisées par la polyphonie de leur typologie stylistique et matiériste. Elles incluent même des travaux très expérimentaux, telle la *Bataille*²⁵, qui introduit l'utilisation intégrée de la couleur, du signe gravé et du relief en négatif imprimé sur de la cire. Malgré une exécution d'apparence « nonchalante », l'œuvre résulte en réalité d'une gestation conceptuelle entamée avec *Équateur*²⁶, un dessin de 1940 qu'il faut mettre en relation avec elle.

Toujours en 1942, les succès de *Jeune homme du Paraná*²⁷ au Salón Nacional de Buenos Aires et d'*Intermezzo*²⁸ au 1^{er} Salón de Artistas Locales di Rosario contribuent à la nomination de Fontana, « en raison de son illustre renommée », à la chaire de modelé de l'Escuela de Artes Plásticas de Rosario²⁹, récemment fondée et placée sous l'autorité de la Sociedad Argentina de Artistas Plasticos de Santa Fe³⁰. Cette conjoncture favorable est toutefois de courte durée. L'équilibre instable que Fontana réussit à maintenir quelque temps entre l'institution de Santa Fe et celle de Rosario est en effet rompu lors de sa participation, en qualité de membre du jury, au XXI^e Salón de Rosario: il est amené à y dénoncer les favoritismes dont se rendent coupables les représentants de la DMC, Manuel A. Castagnino, et du Museo Castagnino, Julio Vanzo. Cette démarche, qui marque sa rupture définitive avec son vieil ami, pousse en outre Fontana à se détourner de cet environnement hostile et à s'établir à Buenos Aires, où on lui offre une chaire d'art décoratif à l'Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón: « Il faudra beaucoup lutter, certes [...], mais au moins, j'aurai davantage de satisfactions³¹. »

[fig. 60] Lucio Fontana (attribué à), *Poisson*, 1940, céramique émaillée, Rosario di Santa Fe, collection Suaya



Là, dans l'attente du verdict pour le *Monumento a San Martín*, il travaille en vue du Salón nacional³² et modèle *Homme du Delta*, transposition visuelle de cette époque d'espoir mêlé de désillusion, d'amertume causée par la situation de l'Italie après la chute de Mussolini et par sa propre précarité existentielle, qui l'incite à repousser même la décision de louer un atelier pour lui seul. S'il y a eu une pause dans la production argentine de Fontana, elle a coïncidé avec ce court moment, suivi, quelques mois plus tard, par l'obtention du premier prix tant convoité au Salón nacional et le début d'une nouvelle période créatrice qui, de même qu'à Rosario, a dû prendre en compte l'existence d'un milieu intellectuel divisé entre factions antagonistes, dans un climat alourdi par le coup d'État militaire de juin 1943 et au sein duquel Fontana semblait décidé, malgré tout, à professer sa neutralité. D'un côté, la fréquentation d'Attilio Rossi et de Margherita Sarfatti, qui l'amène à se rapprocher du groupe antifasciste rassemblé autour de la revue *Sur*, l'aide à s'introduire au sein de l'intelligentsia de la capitale³³; de l'autre, il continue à recevoir l'appui de Juan Zocchi, qui, devenu directeur du Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, le soutient à travers des acquisitions d'œuvres³⁴, prodigue ses efforts pour lui obtenir une chaire de modelé à l'Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano et entame la rédaction de la première monographie consacrée à l'artiste en Argentine, publiée en 1946³⁵. Dans le cadre de commandes étatiques, Fontana collabore en outre à la « Commémoration de l'anniversaire de la Révolution³⁶ » militaire avec une statue colossale de *Minerve* d'une hauteur de 3,5 mètres, dotée d'une armature en fer et présentée ici pour la première fois [fig. 58]; par ses formes élancées, son drapé très mouvant et ses contrastes chromatiques, elle apparaît comme une mystérieuse déclinaison de la *Victoire* sculptée pour le Salone della Triennale de Milan en 1936, dont elle évoque aussi le modelé à la forte expressivité.

À la même époque, Fontana participe à l'exposition « El arte en la calle » promue par les magasins Harrods, qui confient l'aménagement de leurs vitrines de la calle Florida, en plein centre-ville, à des artistes renommés. Pour la vitrine « Habits de fête », il conçoit une sorte de petit théâtre futuriste: une élégante tenue de soirée est suspendue à des fils de fer flottants qui, à la manière de signes libérés dans l'air, s'enchevêtrent par endroits, créant ainsi une relation originale et dynamique entre espace, matière et signe³⁷. Ce projet permet à Fontana de commencer à prendre ses distances par rapport au nouveau groupe d'artistes abstraits gravitant autour de la revue *Arturo*, qui glorifient la rationalité au détriment des éléments inconscients du psychisme humain³⁸. Il réaffirme d'ailleurs son éloignement lors de son exposition personnelle à la galerie Impulso en juillet 1945: il décide en effet d'y présenter des œuvres très récentes ou transportées pour la circonstance de Rosario, et dominées par la composante coloriste et baroque de sa sculpture³⁹.

C'est dans ce contexte de défense de la liberté de l'acte créateur qu'il élabore, en collaboration avec l'éditeur Gonzalo Losada, Jorge Romero Brest et Jorge Larco, l'idée d'Altamira, une école privée fondée sur la primauté, chez l'artiste, des facultés créatives et intuitives⁴⁰. Toutes ces notions apparaissent clairement dans des œuvres vitalistes et gestuelles comme *La Femme de Loth*⁴¹, exposée au Salón Independiente, organisé pour protester contre un Salón officiel désormais trop lié aux organismes gouvernementaux⁴², et *Aquiles (David)*⁴³, en 1946, qui déconcerte au plus haut point le jury. « Si des tempêtes se déchaînent, ici à Buenos Aires, elles sont provoquées par le soussigné; quantités de jeunes croient en moi, et tout mon travail consiste à leur insuffler une sensibilité artistique authentique⁴⁴ », écrit l'artiste.

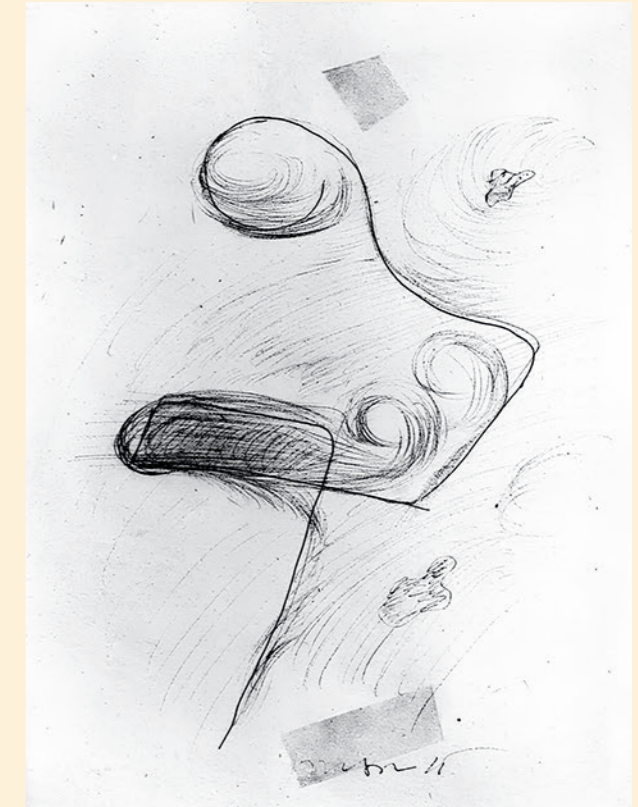
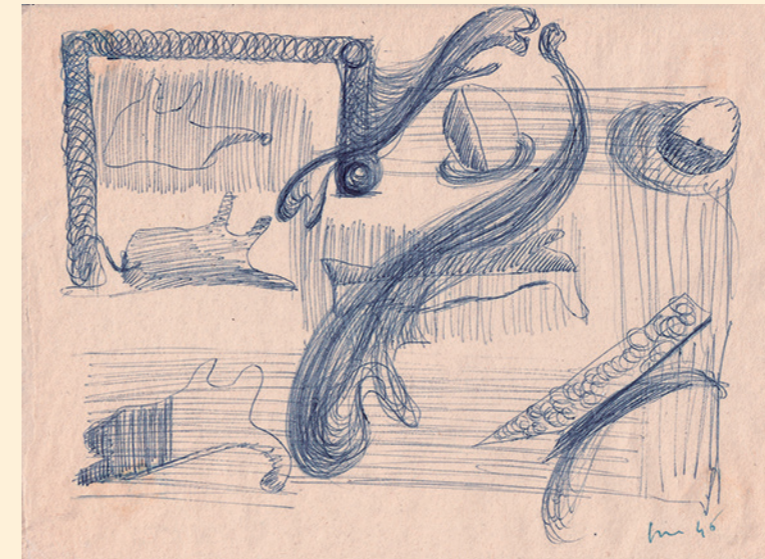
Fontana devient ainsi, en très peu de temps, un point de repère pour les jeunes intéressés par la recherche de nouveaux langages figuratifs, par exemple ceux du groupe Madí, qui tiennent leurs premières expositions dans les locaux de son école. Au contact avec ses élèves⁴⁵, il imagine en retour des œuvres où la matière, conçue comme une énergie dynamique, se dilate

32. *Ibid.*, p. 79-81, lettres à son frère du 9 juillet et du 26 août 1943.
33. *Ibid.*, p. 210-211, lettre à Luciano Baldessari du 4 avril 1944.
34. Zocchi était le propriétaire de la *Méduse* (41 SC 16); Fontana y fait peut-être allusion dans sa lettre à son frère du 31 août 1943 (*ibid.*, p. 82).
35. Juan Zocchi, *Lucio Fontana*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.
36. La conception de cette manifestation est confiée à l'architecte Jorge Sabatè. Elle prévoit quatre sculptures allégoriques colossales destinées au portique d'accès à l'Avenida 9 de Julio, où défilent les parades militaires. Cf. Clara Hendlin et Carola Herr, « Arquitecturas efímeras: primeras exposiciones del Arquitecto Jorge Sabatè en la Av. 9 de Julio », *Seminario de Crítica de Instituto de Arte Americano*, n° 184, 31 mai 2013.
37. 46 A 1; « Vidrieras artísticas », *Saber Vivir*, vol. 4, n° 44, 1944, p. 63.
38. D. Liqueois, « Fontana, l'Argentine et la modernité », art. cit., p. 54-55.
39. Il y expose des œuvres comme *Dauphins* (44-46 FBE 1), *Cheval noir* (44-46 FBE 2), *Cheval blanc* (44-46 FBE 3), *Langouste* (44 SC 8), *Coquillage et poule* (44 SC 12), *Nu masculin* (44 SC 9), *La Mariée triste* (44-45 SC 1), *Femme assise* (44-45 SC 3); il fait aussi venir de Rosario, outre la *Bataille* déjà citée et entrée dans la collection de l'écrivain José León Pagano, des œuvres comme *L'Enlèvement des Sabines* (41 SC 3), *Le Jugement de Salomon* (41 SC 5) et *Cléopâtre* (peut-être 46 SC 13).
40. *Dizionario Lucio Fontana*, op. cit., voir l'article « Altamira ».
41. 45 SC 2.
42. Voir Andrea Giunta, « Fontana in Argentina », dans Iria Candela (dir.), *Lucio Fontana: on the threshold*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2019, p. 41-49.
43. 46 SC 1.
44. Voir Lettère a Tullio d'Albisola, op. cit., lettre du 24 novembre 1946.
45. Parmi les élèves les plus réceptifs à l'enseignement de Fontana, on compte Pablo Edelstein et Jorge Roccamonte, l'un des signataires du *Manifesto Blanco*.

en rapport avec l'espace, tels *Chaise baroque*⁴⁶ et *Le Vent à Catamarca*⁴⁷, sa dernière réalisation achevée en Argentine. Il entame ses premiers «concepts spatiaux»⁴⁸, des dessins de plus en plus automatiques où l'on perçoit l'écho du surréalisme. Et tout en demeurant dans la continuité de son travail de 1944, sa seconde vitrine pour Harrods, *Peaux*⁴⁹, est annonciatrice de ces mêmes «concepts»: ce projet, qui prévoyait un mécanisme permettant une vibration incessante des vitres⁵⁰, doit être mis en relation avec deux dessins préparatoires à l'arabesque flottant dans la vitrine et servant de soutien au mannequin vêtu de fourrure ayant pour contrepoints, au centre, l'animal embaumé posé à terre et, sur le côté droit, la grande forme abstraite [fig. 61-63].

Il s'agit là de l'origine factuelle du *Manifesto Blanco*, rédigé entre octobre et novembre 1946 par Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve et Marcos Fridman, et promu par Fontana lors d'un *happening* urbain vite interrompu par la police. Ce texte, lu par Tomàs Maldonado comme une réponse provocatrice à son propre *Manifeste inventionniste*, et de peu postérieur à la publication du *Manifeste Madí*, a certes pour piliers fondamentaux le dynamisme de Boccioni et le renouvellement des moyens employés par l'artiste. Mais il n'est peut-être pas si éloigné que cela de la vision cosmogonique de la modernité pressentie par Fontana dès sa jeunesse, de la nécessité du rétablissement d'un lien avec cette énergie primitive qui est la seule à permettre de «chevaucher à cru le maintenant de toutes les impulsions libres vers l'horizon sans limites».

46. 46 SC 16.
47. 47 SC 5.
48. 46 DSP 35, 46 DSP 36.
49. «El arte en la calle», *Lyra*, vol. 4, n° 34, mai 1946.
50. Jorge Rocamonte, «Su Fontana e il Manifesto Blanco a Buenos Aires», dans Enrico Crispolti et Rosella Siligato (dir.), *Lucio Fontana*, cat. exp., Milan, Electa, 1998, p. 104.

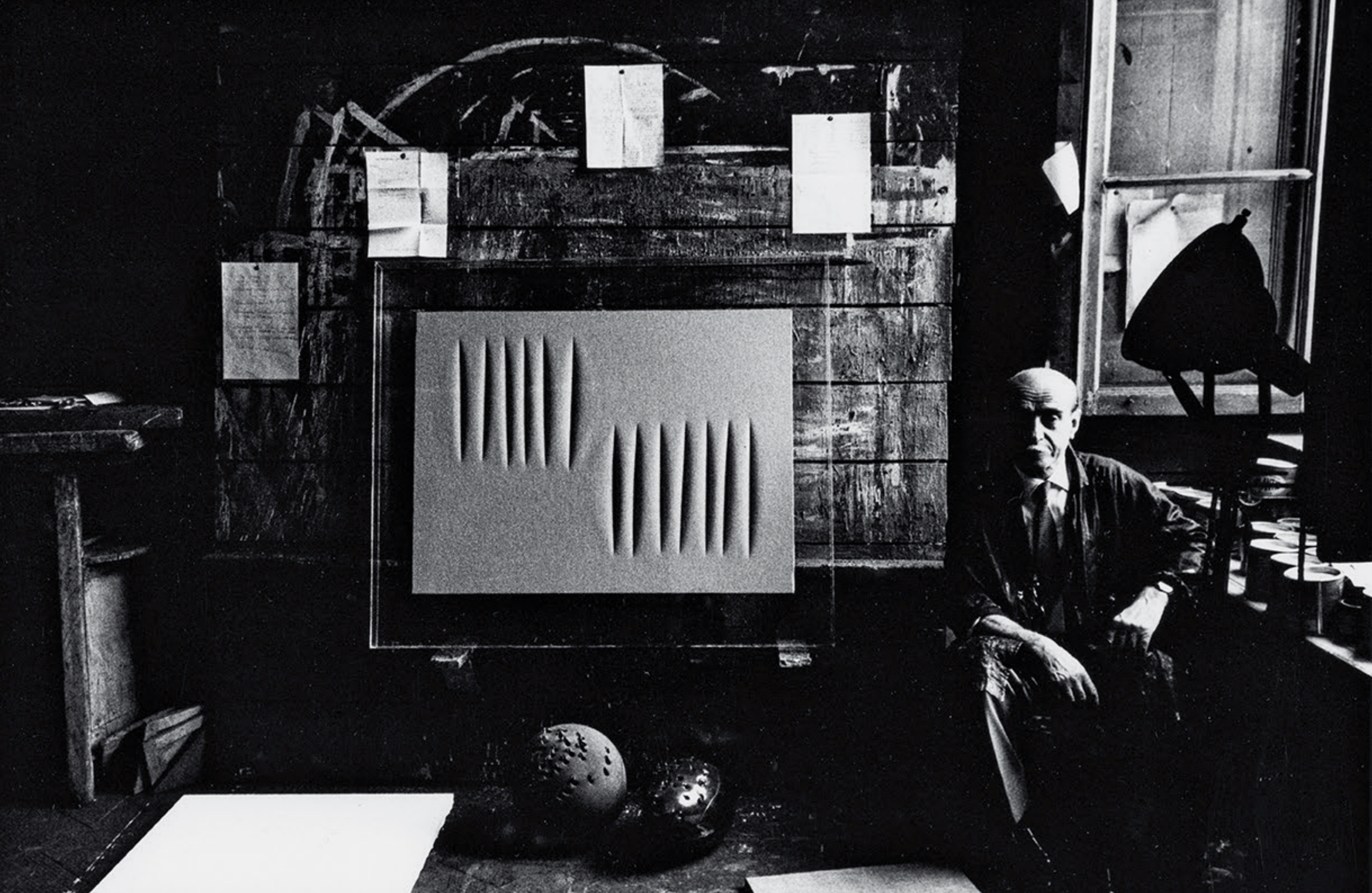


En haut, de gauche à droite :
[fig. 61] Lucio Fontana, *Concept spatial*,
dessin, Milan, Fondazione
Lucio Fontana

[fig. 62] Lucio Fontana, *Concept spatial*,
dessin, Milan, Fondazione
Lucio Fontana

Ci-contre
[fig. 63] Lucio Fontana, *Peaux* pour
la vitrine du centre commercial Harrods
à Buenos Aires, 1946





Matière, lumière, couleur



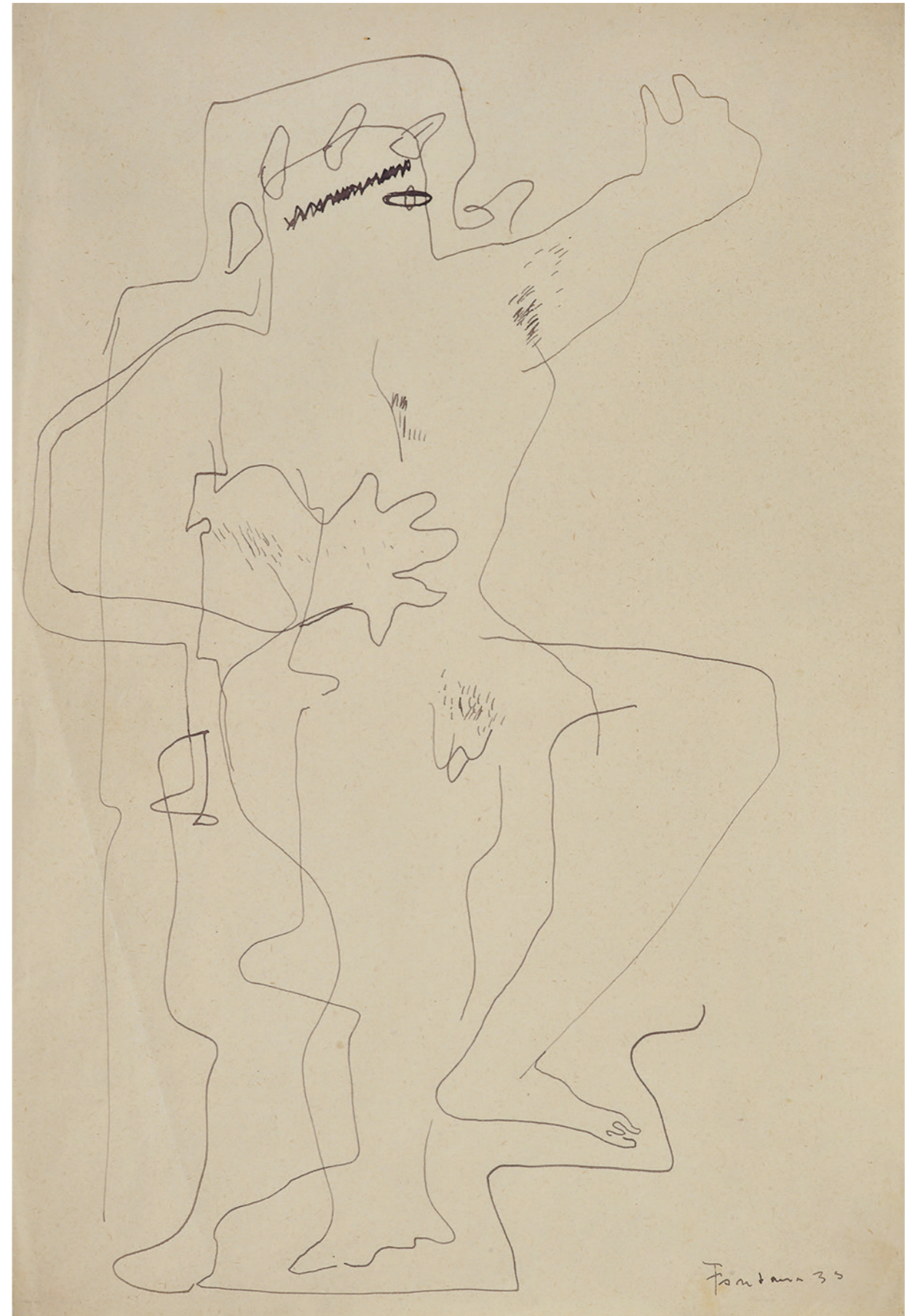
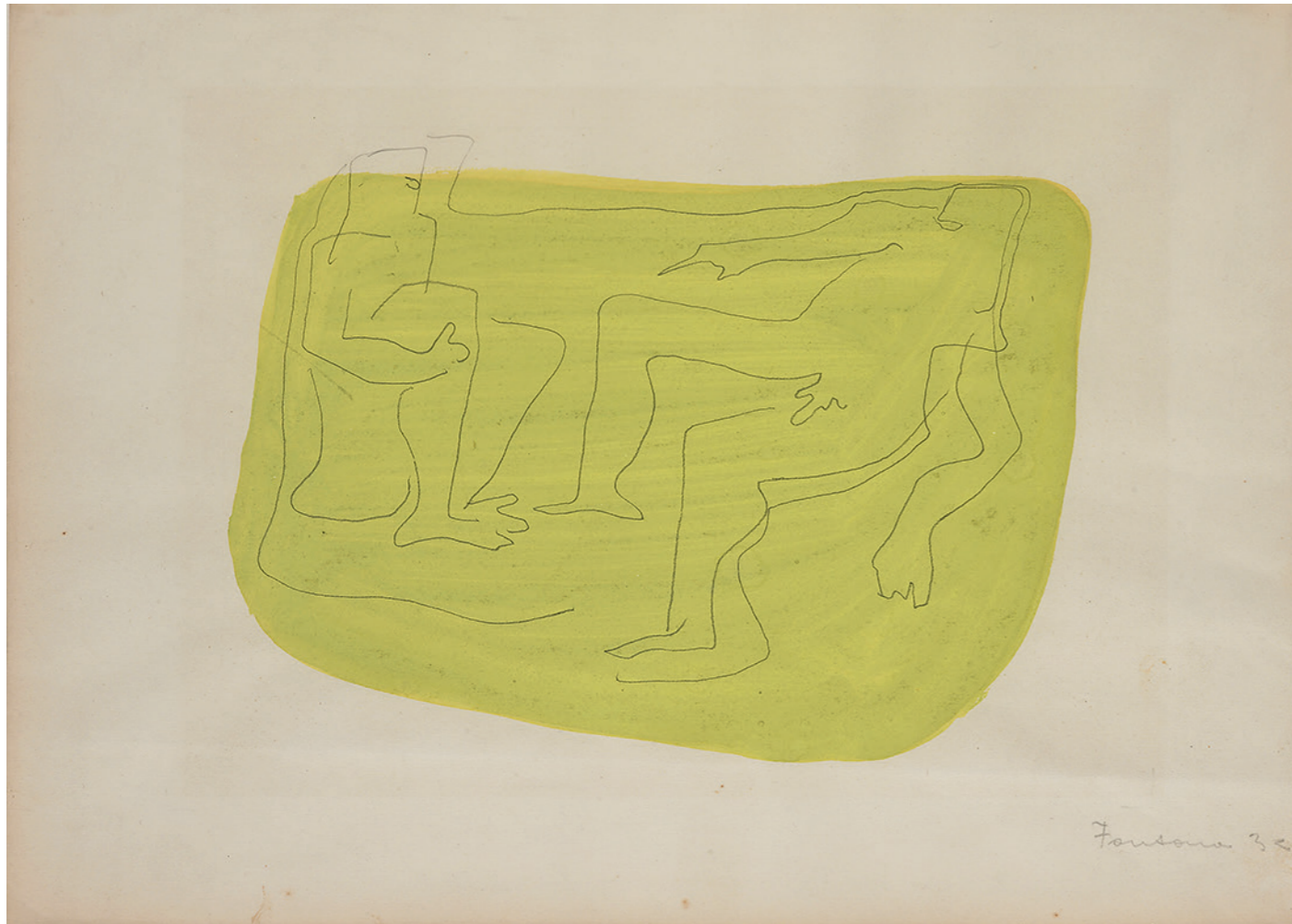
(Vénus), 1931
Terre cuite colorée à froid et incisée, 41 × 17 × 9 cm
Milan, collection particulière

« Un des aspects les plus caractéristiques de la conscience esthétique moderne est celui qui résulte du désir de rapporter la création artistique à son acte originel en la réduisant à son noyau expressif primordial, élagué de toutes les superpositions artificieuses que nous a laissées un excès de culture et d'expérience. »

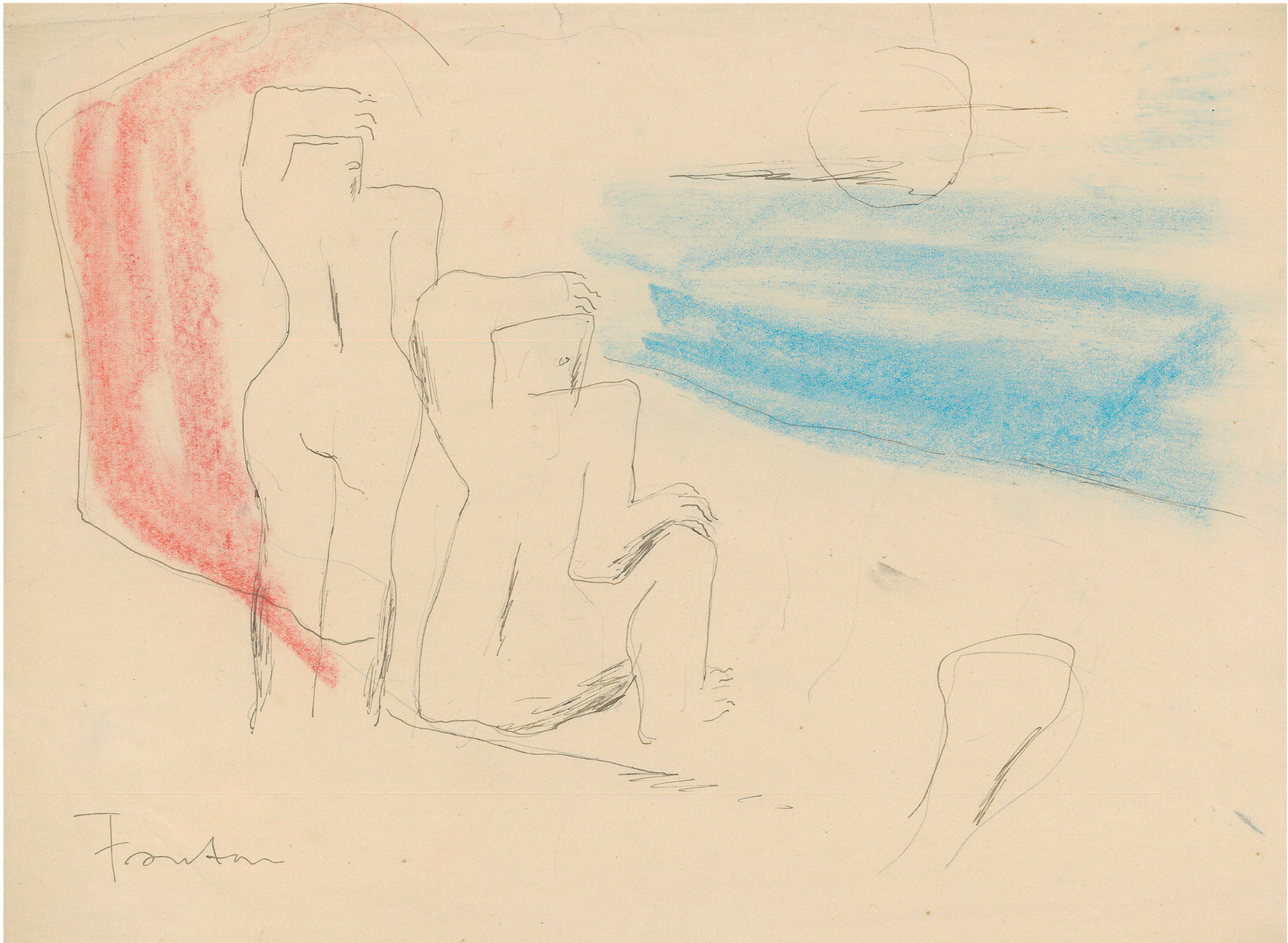


Figure à la fenêtre, 1931
Terre cuite colorée et incisée, 40 × 18 × 20 cm
Collection particulière

Figures, 1932
 Encre et tempera verte sur papier, 23,2 × 29,4 cm
 Collection particulière



Nu masculin, 1933
 Encre sur papier, 30,9 × 21 cm
 Collection particulière



Figures, 1932
Encre et pastel sur papier, 23,2 × 29,4 cm
Milan, collection particulière

« Depuis *L'Homme noir* (...), je vois mieux ce que signifie faire de l'art instinctivement : ni peinture ni sculpture, pas des lignes délimitées dans l'espace, mais la continuité de l'espace dans la matière. C'est pourquoi il n'y a rien de M. Rosso, mais plutôt du *dynamisme plastique* de Boccioni, ainsi que des taches de couleur sur les formes pour abolir la dimension statique de la matière. »



Chevaux, 1936
Terre cuite émaillée, 40 × 52 × 34 cm
Collection particulière

Nature morte, 1938
Grès peint et doré à froid, 18,5 × 38 × 47 cm
Milan, Fondazione Lucio Fontana



Fleurs et papillons, 1938
Céramique polychrome, 16,5 × 28 × 50 cm
Collection particulière

Portrait de Teresita, 1940
Mosaïque polychrome, 34,6 × 33,5 × 24,5 cm
Milan, Fondazione Lucio Fontana



Femme se déshabillant («Le vent à Catamarca»), 1947
Plâtre coloré, 77 × 27 × 21 cm
Milan, Fondazione Luigi Rovati

Bataille, 1949
Terre cuite émaillée et peinte, 40 × 43 × 5 cm
Collection particulière



Crucifix, 1951
Terre cuite émaillée et peinte, 68 × 40 × 30 cm
Collection particulière

*Guerrier, 1953*Terre cuite émaillée et peinte, 105 × 55 × 60 cm
Collection particulière

« Sur la gamme chromatique, Fontana choisissait des rouges feu, des blancs argentés, des bleus électriques, des jaunes qu'on ne pouvait pas regarder sans ressentir une brûlure aux paupières. Il les cuisait à 1 800 kPa de pression et, quand ils sortaient du four, ils ressemblaient à des grumeaux incandescents où s'empêtraient des poissons extravagants. La première exposition à Paris fut une révélation. Un tel raz de marée plastique déconcerta les connaisseurs en porcelaine de Sèvres. On parla de minéraux arrachés aux fonds atlantiques, [...] la matière était recouverte d'écailles moirées et calamiteuses. »

Raffaele Carrieri, «Le maioliche geologiche di Lucio Fontana»,
L'illustrazione Italiana, 8 janvier 1939

Utopie



Tablette gravée, 1931
Ciment coloré et gravé, 29 × 23 cm
Milan, Fondazione Lucio Fontana



Tablette gravée, 1932
Ciment coloré et gravé, 23 x 29 cm
Milan, Fondazione Lucio Fontana

Sculpture abstraite, 1934
Ciment coloré et gravé, 33 x 22 cm
Collection particulière Ca.Sa.



Sculpture abstraite, 1934
Fer coloré sur base de bronze, 62,5 x 50 x 7 cm
Turin, GAM - Galleria civica d'arte contemporanea

Sculpture spatiale, 1947
Bronze, 56,5 × 50,5 × 24,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle,
don de Mme Teresita Fontana en 1979, AM 1979-31

