

ca y las ideas que desplegó a lo largo de cuarenta años de actividad intelectual previos a su debut artístico. Aun cuando su manera de componer –dibujando con el pincel y la espátula arabescos y amplios gestos (que Corradini llamó grafismos)– tenga la apariencia de una fresca espontaneidad, fue un pintor erudito y reflexivo. Fue un defensor de los más desamparados, un intelectual comprometido con el destino de su tierra y, a la vez, un viajero cosmopolita. Fue un poeta, también un teórico preocupado por encontrar las claves y acentos de un arte americano que lo distinguieran con claridad en el escenario mundial de la primera posguerra del siglo XX. Buscó esas claves en su memoria, alimentada por la distancia y los viajes. Procuró encontrarlas también en la enseñanza de las artes y oficios, como otros americanos de su tiempo: de Best Maugard en México a Ángel Guido en la Argentina y Elena Izcue en el Perú.

El mundo afroamericano que alimenta estas obras de Pedro Figari se inscribe en una veta que, con otras poéticas y lenguajes, atravesó el arte latinoamericano desde los años 20: las pinturas de Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Di Cavalcanti y Wifredo Lam llegarían muy poco después.

1 “Candombe”, en Kalenberg, Ángel, *Seis maestros de la pintura uruguaya*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1987, p. 63.

2 Corradini, Juan, *Radiografía y macroscopía del grafismo de Figari*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1978, p. 9.

3 “Mi pintura consiste no en describir sino en sugerir lo que nos es dado descubrir de poético en las observaciones, recuerdos, emociones e impresiones y demás estados psíquicos”. Figari, Pedro, notas autobiográficas, citado en Artundo, Patricia y Pacheco, Marcelo E., “Cronología biográfica 1861-1938”, en Castillo, Jorge (cur.), *Figari. XXIII Bienal de San Pablo*, Buenos Aires, Banco Velox, 1996, p. 33.

4 Peluffo Linari, Gabriel, “Pedro Figari y el nativismo rioplatense”, en *Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1988, pp. 101-120.

LUCIO FONTANA

Rosario, 1899 - Varese, 1968

Concetto spaziale, 1962

Óleo sobre tela
145 x 115 cm



Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires
p. 159

Cristina Rossi

El óleo *Concetto spaziale* (1962) presenta el desgarramiento de la tela que constituye el rasgo más significativo de la identidad artística de Lucio Fontana, quien nació en la Argentina pero desarrolló en Italia la etapa espacialista de su producción. Precisamente, en la alteración entre estos dos escenarios se fue gestando esa matriz experimental que dio carácter a su obra.

Su temprana infancia en Rosario había recibido la impronta del oficio de su padre –escultor clásico y arquitecto–, quien en 1905 decidió trasladar a su familia a Milán, donde orientó los estudios de su hijo hacia una formación técnica. No obstante, los Fontana regresaron a la Argentina al comenzar la década del 20 y el joven Lucio realizó sus primeros trabajos en el taller paterno dedicado a la escultura funeraria; incluso, compartió un taller con el pintor Julio Vanzo y envió algunas obras a los salones de arte.

Un nuevo momento europeo comenzó en 1925, cuando se instaló en París y, al calor de los debates que se

daban en esa ciudad, el sesgo académico de sus primeras producciones se fue desdibujando. Estas transformaciones se profundizaron al iniciar sus estudios con el escultor simbolista Adolf Wildt en la Regia Accademia di Brera, tras los cuales sus esculturas de los años 30 dieron primacía a los rasgos expresionistas de las figuras y a un tipo de trabajo sobre la materia que, poco a poco, mostró carácter abstracto.

Al exponer esculturas abstractas en 1935, Fontana firmó el *Manifiesto de la primera muestra colectiva de arte abstracto italiano*,¹ y, en 1936, llegó a la Argentina una exposición de dibujos italianos, entre los cuales arribaron algunas de sus obras, que formaron parte de los tempranos casos de abstracción que circularon en nuestra escena. Sin embargo, al comenzar la II Guerra Mundial, en 1939, Fontana volvió a radicarse en Rosario, donde produjo esculturas que fluctuaban entre una figuración de cuño académico y una línea más expresionista, en algunos casos con un marcado acento barroco.

Paradójicamente, este retorno a la figuración se produjo mientras surgía en el área rioplatense la vanguardia del arte concreto; no obstante, las polémicas provocadas por esta ruptura con la tradición dominante estimularon la formulación del *Manifiesto blanco*,² discutido por Fontana con sus alumnos,³ aunque firmado en 1946 solo por los estudiantes.⁴ En este manifiesto escrito en Buenos Aires se abogaba por la superación de la pintura y la escultura, y se hacía referencia a la importancia de la materia en movimiento y su desarrollo en el tiempo y el espacio.

Al año siguiente, Fontana suscribió el *Primer manifiesto del espacialismo*, que puso el foco en la diferencia entre lo eterno y lo inmortal, para advertir que en el arte solo el gesto es eterno, ya que la materia puede destruirse.⁵ Este y otros manifiestos que firmó en Milán terminaron de definir su idea de *concetto spaziale* como el quiebre de los límites de la tradición y la apertura del arte hacia nuevas dimensiones.

Los óleos espacialistas de Fontana materializaron esta noción, sea a través de los conocidos “agujeros” y “tajos” –que distribuyeron perforaciones o rasgaduras sobre la tela–, o mediante las series más complejas identificadas como “piedras”, “yesos” o “barrocos”. Teniendo en cuenta sus vaivenes entre Europa y América, aunque las obras espacialistas no fueron realizadas en la Argentina, pueden considerarse deudoras de los debates estéticos que el artista italoargentino había vivido en el área rioplatense.

Concetto spaziale (1962) corresponde a una serie de piezas en las que el desgarramiento supera el corte neto provocado por el gesto rápido que tajea una tela, para con-

vertirse en una herida abierta. Al reflexionar sobre estas obras, el mismo artista expresó: “Con mi innovación del agujero que perfora la tela en forma repetida, no he intentado decorar una superficie, sino, por el contrario, romper sus limitaciones dimensionales”.⁶

En efecto, su tela lacerada presenta dos hileras de orificios irregulares que ponen en obra la dimensión espaciotemporal del gesto. Pero, además, ésta es una pintura en la que la textura del óleo espeso que cubre los bordes de esas oquedades se opone a la superficie uniforme y sensual del fondo rosado; en la que, incluso, esas perforaciones estalladas contrastan con la sutileza de la línea que traza el doble círculo que las contiene. Se trata de una obra en la que, antes que atenuar estas contradicciones, Fontana subrayó el juego dialéctico para acentuar el dramatismo con el que expresaba su preocupación por el hombre de ese tiempo.

1 Firmado por Fontana junto con Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Mauro Reggiana, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi, Oreste Bogliardi, Cristóforo De Amicis y Ezio D’Errico.

2 Así lo ha interpretado Andrea Giunta, en su artículo “Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires”, en Ellena, Emilio, *Lucio Fontana: un seminario*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica, 1998, pp. 79-87.

3 Entre 1942 y 1943 Fontana dio clases de modelado en la Escuela de Artes Plásticas de Rosario. Según R.E. Montes i Bradley, Fontana enseñaba simultáneamente en Rosario y en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires. Citado en Ghilioni, E., “Fontana, Rosario: Tres momentos”, en Ellena, Emilio, *op. cit.*, p. 81. Además, hacia 1946 integró el proyecto de la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira y tuvo contacto con las aulas de la Escuela Preparatoria, según detalla Andrea Giunta en Ellena, Emilio, *op. cit.*

4 El *Manifiesto blanco* habría sido redactado por Bernardo Arias, Horacio Cazenueve y Marcos Fridman y suscrito por un grupo mayor de compañeros de estudios entre octubre y noviembre de 1946.

5 El *Primer manifiesto del espacialismo* fue firmado en Milán por Fontana junto con Giorgio Kaiserlian, Beniamino Joppolo y Milena Milani, entre diciembre de 1947 y enero de 1948. Para marzo de este último año, ese mismo grupo firmó, junto a Antonio Tullier, el *Segundo manifiesto del espacialismo*.

6 Citado en *Fontana* (cat. exp.), Buenos Aires, Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, 1966.