

Les collaborations de Lucio Fontana avec Luciano Baldessari. Hypothèses pour un spatialisme de l'art et de l'architecture

The collaboration between Lucio Fontana and Luciano Baldessari, hypotheses for a spatialism of art and architecture

Barbara Satre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15365>

DOI : 10.4000/insitu.15365

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Barbara Satre, « Les collaborations de Lucio Fontana avec Luciano Baldessari. Hypothèses pour un spatialisme de l'art et de l'architecture », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 05 septembre 2017, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15365> ; DOI : 10.4000/insitu.15365

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les collaborations de Lucio Fontana avec Luciano Baldessari. Hypothèses pour un spatialisme de l'art et de l'architecture

The collaboration between Lucio Fontana and Luciano Baldessari, hypotheses for a spatialism of art and architecture

Barbara Satre

Communication présentée lors de la journée d'étude « Imaginer et expérimenter le dialogue des arts » organisée à l'Institut national d'histoire de l'art le 27 novembre 2013 par l'université Paris-1-Panthéon-Sorbonne et l'université Lille-3.

- 1 La dimension environnementale du geste de perforation de la matière opéré pour la première fois par Lucio Fontana en 1949 situe son œuvre à mi-chemin entre peinture et sculpture. Alors que la toile s'ouvre sur le mur, l'exégèse oublie parfois de souligner la place de l'architecture dans cette péréquation¹. Ce geste coïncide pourtant avec la réalisation du désormais célèbre *Ambiente spaziale a luce nera* (*Milieu spatial à lumière noire*), pièce qui en sa qualité d'*ambiente* (c'est-à-dire d'environnement déterminé) inscrit concrètement la matière picturale dans l'espace. Cette création fondamentale dans l'itinéraire de l'artiste lui fera dire, en effet, que son concept d'« art spatial » est propre à réaliser « la quatrième dimension idéale de l'architecture »². L'association d'idées et de pratiques réunissant Baldessari et Fontana adhère à ce postulat. Cette collaboration féconde se présente en effet comme un moyen inédit de diffusion et de matérialisation des principes de l'art spatial. Les deux hommes dessinent à leur manière l'histoire des attractions qui aimantent l'architecture aux arts plastiques, une coopération qui prendra véritablement forme à partir de 1949 et durant toute la décennie suivante.

Préliminaires biographiques

- 2 Les pratiques pluridisciplinaires et collaboratives existent très tôt dans la création de Fontana comme dans celle de Baldessari. Les années d'avant-guerre en témoignent nettement. Jusqu'à récemment, seul l'article de Catherine Grenier paru dans le catalogue de l'exposition rétrospective de 1987 au Centre Georges-Pompidou évoquait les affinités de la création de Lucio Fontana avec l'architecture. L'auteur signale notamment que Fontana a suivi une formation d'ingénieur en génie civil de 1914 à 1917. Mais il est aussi intéressant de mettre en relief l'héritage artistique dont jouit Lucio Fontana, fils et petit-fils d'une famille de sculpteurs-décorateurs. L'artiste travaille beaucoup, dans les années 1920, au sein de l'entreprise paternelle Fontana-Scarabelli, ce qui le sensibilise à l'intervention artistique *in situ*, au contact des architectes. La démarche décorative est donc inscrite dans le parcours de Fontana dès ses débuts. L'artiste développe d'ailleurs, en collaboration avec de nombreux architectes (Luigi Figini, Gino Pollini, Giancarlo Palanti, le groupe BBPR³), une activité intense de décorateur dans les années trente, laquelle se poursuit après 1945⁴.
- 3 Luciano Baldessari, quant à lui, commence par se former au dessin et à la peinture à Rovereto (Trentin-Haut-Adige) avant d'être diplômé d'architecture à Milan en 1922. L'homme exerce durant toute sa carrière de multiples fonctions. Il participe notamment très tôt, à partir de 1913, au Cercle culturel futuriste du peintre et scénographe Fortunato Depero⁵. Il a une importante activité scénographique, pour le théâtre en particulier, à Berlin où il réside jusqu'en 1926. Baldessari y côtoie des architectes (Walter Gropius et Ludwig Mies van der Rohe, etc.) mais aussi des peintres (Oskar Kokoschka, Otto Dix, Karl Hofer, Lovis Corinth, etc.) ou des sculpteurs (Georg Kolbe, Käthe Kollowitch, Ernesto De Fiori). Ses amitiés avec les artistes d'avant-garde berlinois et parisiens sont très nombreuses et fondamentales dans sa trajectoire artistique. Baldessari travaille d'ailleurs lui aussi très fréquemment en collaboration avec d'autres artistes ou architectes⁶.
- 4 C'est dans le milieu intellectuel milanais des années 1930 que se rencontrent Fontana et Baldessari (ils fréquentent le même restaurant, le bar *Craja*). Après avoir réalisé quelques projets pour des particuliers, les deux hommes entretiennent une relation épistolaire durant toute la période de la guerre (Fontana en Argentine, Baldessari aux États-Unis). Le brassage intellectuel et artistique qui marque le cheminement des deux hommes se poursuit. La seconde moitié des années 1940 constitue un tournant déterminant dans leur parcours ; les collaborations de Fontana avec Baldessari forment désormais le trait d'union de leurs recherches artistiques respectives.

De l'art spatial au milieu spatial et retour

- 5 L'œuvre de Lucio Fontana *Milieu spatial à lumière noire* (*Ambiente spaziale a luce nera*, 1949) est une création fondamentale dans la démarche artistique de l'artiste et vient aussi sceller un accord intellectuel et formel, mûri pendant la période 1939-1947. L'*Ambiente* est conçu comme le prototype du changement artistique que Fontana appelle de ses vœux, l'œuvre est pensée comme un geste révolutionnaire. Il s'agit du premier milieu spatial de Lucio Fontana : la salle de la Galleria del Naviglio (Milan) est plongée dans l'obscurité. Dans la pièce, seule la lumière noire de Wood réagit aux couleurs fluorescentes de la forme fluide suspendue au plafond. L'espace noir détermine le vide. Il favorise une

relation sensorielle et concrète avec le lieu. Jole De Sanna⁷ explique que dès 1949 est en germe dans le *Milieu spatial* le désir de rompre avec les séparations dimensionnelles : l'aérien permet d'aller contre la matière, vers une dématérialisation. L'œuvre-manifeste affirme que la conquête spatiale dans laquelle s'engage Lucio Fontana est une conquête de l'air⁸. La fréquentation des idées de Baldessari autour des vertus de l'aérien et du technologique stimule la réflexion de Fontana. Artiste et architecte expriment en effet à la fin des années 1940 l'ambition commune d'alléger, voire d'anéantir, les supports de toute construction, qu'elle soit architecturale ou sculpturale. La pensée architecturale de Baldessari aide le sculpteur pour la mise en espace et en action du dispositif. L'alliance requise par Fontana dans ce projet révèle l'architecture comme une sorte de caution technologique pour l'œuvre. Par conséquent, en se rapprochant des principes architecturaux contemporains, l'artiste signifie sa reconnaissance du savoir-faire technique et des moyens générés par les architectes. Selon Fontana, l'architecture est à même de porter la promesse d'un futur spatial en permettant l'introduction du technologique dans l'art. Le point de vue de l'artiste distingue l'architecture comme un médium véritablement capable de composer avec l'air et l'espace car il concentre les pratiques innovantes, il est tourné vers l'avenir.

- 6 Le *Milieu à lumière noire* est donc « un lieu qui se détermine comme œuvre⁹ », pour reprendre les mots de Catherine Grenier. L'art spatial pose ainsi, et à la suite de cette première proposition environnementale, la nécessité d'un dialogue entre architecture et art. La question est d'ailleurs déjà soulevée en 1949 par l'écrivain Lisa Ponti : le *Milieu noir* se présente comme « un exemple un peu grotesque de ce que pourraient faire ensuite les architectes en utilisant les formes lumineuses dans leurs espaces, dans leurs projets¹⁰ ». L'auteur cite Fontana qui déclare solennellement que l'architecture est un modèle pour l'art :

L'art n'est pas décadent, il est en train de pénétrer lentement dans l'aire d'une nouvelle évolution des moyens dans l'art. La pierre, le bronze cèdent inexorablement leur place aux nouvelles techniques, comme dans l'architecture le ciment, le verre, les métaux ont amené à un nouveau style architectonique différent de celui du mur¹¹.

- 7 La participation de Lucio Fontana à la IX^e Triennale de Milan, en 1951, est l'occasion d'une importante collaboration avec Luciano Baldessari qui aménage le bâtiment avec l'aide de Marcello Grisotti. Il conçoit les espaces qui accueilleront les créations de Fontana situées dans le hall d'entrée et l'escalier d'honneur. Les lignes lumineuses des néons (**fig. 1**) de Fontana¹² jouent avec la scansion rythmique des plans de l'architecture des salles d'exposition et vibrent avec le bleu vif (électrique) imaginé par Baldessari pour couvrir le plafond. Au même moment, durant la Triennale, se tiennent des rencontres d'architecture : le premier congrès international des Proportions¹³. C'est l'endroit que Fontana choisit pour présenter son *Manifesto tecnico dello spazialismo* (*Manifeste technique de l'art spatial*)¹⁴, manifeste qui débute par cette injonction : « Nous¹⁵, nous continuons l'évolution des moyens dans l'art ». La question technique (l'usage de nouvelles sciences et de nouveaux matériaux) qui parcourt le *Manifeste* est en lien direct avec les résultats plastiques nés du *Milieu spatial* et apparaît dans le propos de l'artiste comme la clé de voûte de tout art d'avant-garde.

Figure 1



Lucio Fontana, *Arabesco* (ou *Struttura al neon*), 1951. Néon : l 100 m, Ø 18 mm, IXe Triennale de Milan, escalier d'honneur.

© Fondazione Lucio Fontana, Milan.

- 8 L'architecture apparaît aussi dans le *Manifeste technique* comme un acteur majeur de la synthèse des arts. L'art spatial se veut le plus syncrétique possible, une forme de dépassement de tous les arts. Il n'est donc pas seulement la confusion de la sculpture et de la peinture¹⁶ mais il doit aussi assimiler l'architecture. Il faut alors souligner que l'art spatial se construit à la fin des années quarante, après le tournant du CIAM (congrès international d'Architecture moderne) de 1947, stimulé par l'idée selon laquelle le dialogue entre les arts majeurs est un enjeu déterminant du renouveau. Dans la continuité du discours de Fontana, Baldessari déclare quant à lui, toujours en cette année 1951, qu'il en appelle, avec la création du pavillon Breda de Milan, à « un langage d'une Architecture dans l'espace, où, en accord avec les autres arts, Sculpture et Peinture s'exaltent et sont mises en scène, à la fois l'idée et l'expression »¹⁷. Il s'agit pour l'art spatial d'inventer et de construire une nouvelle dimension de l'art, seule condition de l'entrée dans « l'ère spatiale ». Entre peinture et sculpture, l'architecture se pose alors comme le troisième pilier de l'art spatial. Le titre de la conférence présentée à la IX^e Triennale est explicite sur ses intentions : « *Concetto spaziale e l'architettura nell'era spaziale* » (*Concept spatial et l'architecture dans l'ère spatiale*). Le texte confronte deux domaines de la création différents : celui du Concept spatial (le domaine réservé de Fontana, qui qualifie le geste de trouée d'une surface ou d'un volume) et celui de l'architecture dans l'aire spatiale, qui caractérise sans doute, selon Fontana, l'architecture rationaliste italienne et contemporaine¹⁸.

- 9 Lucio Fontana, dans son manifeste, constate qu'il existe trois genres artistiques pour trois dimensions et qu'à chaque pratique correspond une dimension différente. Il propose une sorte de progression, voire un nivellement, des arts dans son texte. Selon l'artiste, chaque genre doit être dépassé, transgressé à son niveau. Trois affirmations se succèdent dans son développement. Premièrement, « la peinture est description » : la percée dans la surface plane ouvre alors le cadre au volume de l'objet tableau et au réel immédiat. Deuxièmement, « la sculpture est volume, base, hauteur » : la percée introduit là la profondeur et le vide de la matière. Enfin, troisièmement, « l'architecture est volume, base, hauteur, profondeur, contenus dans l'espace » : la percée (ici métaphorique) de l'architecture serait la matérialisation de son volume intérieur, de son aire¹⁹. Ainsi, selon Fontana, dépasser ces trois genres revient presque mécaniquement à dépasser les trois dimensions dans le but d'atteindre un niveau supérieur qu'il nomme logiquement « la quatrième dimension idéale ». L'art, en dépassant les genres, tout en s'adossant à l'ensemble de leurs spécificités, doit atteindre l'objectif (« spatial » évidemment) de cette quatrième dimension. *Concept spatial* et *Milieu spatial* apparaissent au même moment. Cette simultanéité traduit la volonté de Fontana d'établir une distinction entre deux pratiques : le *Concept spatial* touchant ou englobant les deux premières catégories que sont la peinture et la sculpture, le *Milieu spatial* serait alors le fruit d'un mariage de son art propre (incarné par le concept spatial) avec la catégorie de l'architecture²⁰.

Utopies du temps présent

- 10 Comme le mentionne Catherine Grenier, « les constructions éphémères liées à l'occasion et à l'espace d'une foire ou d'une exposition offrent aux artistes comme aux architectes la possibilité d'expérimenter un langage, de s'engager hors des normes qu'impose un bâtiment définitif »²¹. Luciano Baldessari est un architecte dont la notoriété repose sur la création d'équipements temporaires d'expositions et de foires. Par ailleurs, il est considéré comme l'un des plus importants scénographes d'exposition et de théâtre d'Italie à cette époque. Baldessari, très habitué aux réalisations collectives, est donc attaché à l'aspect éphémère que recouvre sa création²². Parce que l'éphémère est congénital de sa manière de concevoir l'architecture, ses créations sont des gestes, des signes dans l'espace, et sont autant de signatures. Pour Lucio Fontana, par contre, « 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 dès le *Manifesto blanco* »²³.
- 11 Le changement d'échelle va être rendu possible par le projet d'une œuvre majestueuse à réaliser dans l'escalier d'honneur de la IX^e Triennale. La dimension spatialiste de l'œuvre s'observe par un passage significatif du mur au plafond. Les œuvres, fruits de la collaboration de Fontana et Baldessari, sont ouvertes dans l'espace par un processus de contamination de l'environnement du spectateur. Le mouvement rotatif ou spiralé des formes sommitales apparaît du haut des édifices qu'elles occupent. Le dynamisme de la ligne résonne avec les parois mobiles et légèrement convexes de l'escalier pour renforcer le sentiment d'un espace pleinement aérien. Les plans vibrent et s'entrecoupent pour accompagner l'énergie instable du néon qui se déploie dans l'air. Cette proposition de Lucio Fontana dans l'espace architectural de Baldessari procède d'un dépassement du simple décor. Selon l'écrivain Luciano Colavero, la collaboration entre Fontana et Baldessari est « amplifiée au début des années 1950. La raison de cette heureuse

communion est probablement due à la complète liberté que l'architecte laissa au sculpteur »²⁴. Citons également le critique d'art Enrico Crispolti qui ne voit pas l'intervention de Fontana comme « une simple apposition cosmétique d'interventions plastiques sur un corps architectonique étranger, mais plutôt une occasion plus proprement spatiale de son activité de sculpteur »²⁵. Le travail conduit par Fontana en collaboration avec Baldessari dépasse le caractère traditionnellement décoratif du concours plastique dans l'architecture pour rendre cette dernière réellement environnementale. Cette collaboration offre aux deux hommes les moyens de mettre concrètement l'espace en scène.

- 12 Un jeu d'échos esthétiques et stylistiques s'observe alors à partir de 1951 dans les travaux personnels de Baldessari et Fontana. Luciano Baldessari est surtout célèbre pour ce qu'il réalise à la Foire internationale de Milan et en particulier pour la société de constructions mécaniques de pointe Breda²⁶ entre 1951 et 1954. L'architecte veut inventer un nouveau langage. La liberté de la ligne, portée par les nouvelles possibilités qu'offre l'ingénierie, incarne alors l'esprit moderne. Les grands projets de Baldessari sont des édifices publicitaires qui doivent être étonnants et démonstratifs, le reflet technique des prouesses technologiques de l'entreprise, en quelque sorte « la publicité qui prend forme avec les formes mêmes de l'architecture »²⁷. Chacun des bâtiments de Baldessari a un caractère spectaculaire. L'événement fait l'œuvre et l'architecture est elle aussi mise en scène. Le pavillon Breda de 1951 intègre cette donnée en exaltant sa fonction de promenade, de parcours, avec une longue passerelle courbe à ciel ouvert. L'architecte fait de l'espace un espace de mouvement, de circulation, pour mettre en animation le lieu. La ligne serpentine accompagne le flux des visiteurs. Baldessari compose un hymne à la légèreté. C'est avec des lignes souples qui se croisent dans le champ visuel pour aboutir au tunnel métallique d'un four rotatif que l'architecte rend hommage à l'industrie et à ses performances²⁸. Il s'agit, sur le plan esthétique, de faire la démonstration que la technique permet d'outrepasser l'architecture en offrant un pur dispositif plastique qui défie les lois de la pesanteur²⁹. Une conversation artistique s'élabore donc entre Fontana et Baldessari. Au moment où le sculpteur interroge la peinture, l'architecte puise ses ressources formelles dans la sculpture. Luciano Baldessari suggère constamment la dimension savante de ses constructions par un complexe jeu de déséquilibre des masses et par le déploiement de la forme dans l'espace. Le pavillon Breda de 1952 (**fig. 2**), faisant disparaître l'orthogonalité du mur au profit de la fluidité d'une corolle (un voile de béton maintenue par un squelette métallique) qui semble se développer d'elle-même dans l'espace, est exemplaire de la recherche des deux hommes.

Figure 2

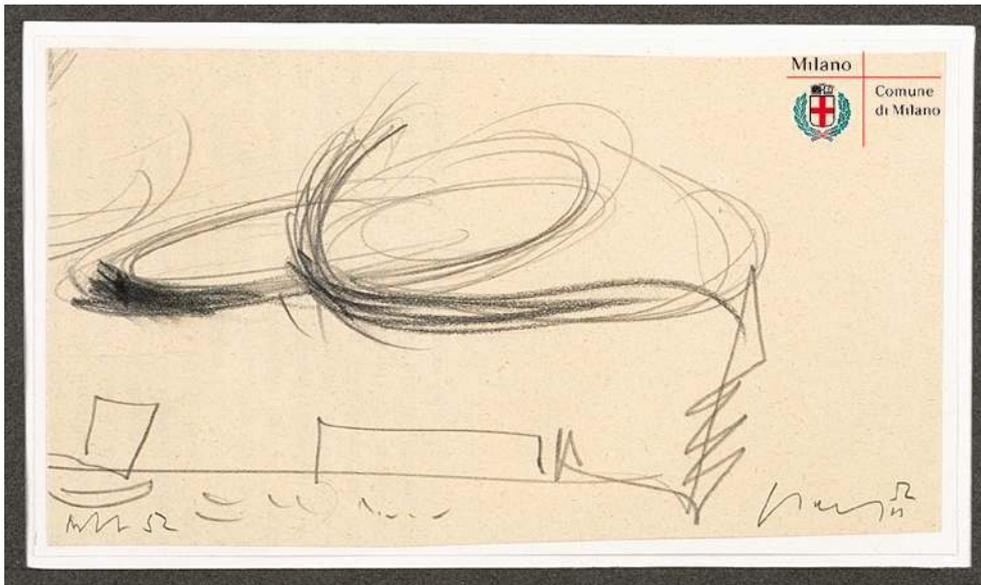
Luciano Baldessari, *Pavillon Breda*, 1952.

© CASVA, CENTRO DI ALTI STUDI SULLE ARTI VISIVE, FONDO ARCHITETTO LUCIANO BALDESSARI, MILAN.

- 13 Le mouvement inscrit dans la forme est le fil directeur de leurs travaux. Lucio Fontana fait explicitement part de ses affinités avec l'architecture de son temps en déclarant dans une lettre de 1953 à l'artiste Gyula Kosice : « Il existe une architecture spatiale que les autres ne veulent pas reconnaître, l'élément dans l'espace dans toutes ses dimensions, pour cette architecture du futur, le nouvel art³⁰ ». Cette phrase se rapporte certainement aux travaux contemporains de son ami Baldessari, travaux que Fontana perçoit comme une préfiguration des constructions qui s'élèveront dans l'avenir. Cette affirmation croise un autre intérêt exprimé plus haut dans sa lettre à Kosice au sujet de l'art futuriste : « Le manifeste de Boccioni, les œuvres de Balla sur le mouvement, le temps et l'espace, c'est ce qu'il y a de plus actuel aujourd'hui³¹ ».
- 14 Ainsi, les affinités que Baldessari et Fontana partagent autour des possibilités d'appliquer les concepts futuristes³² s'accomplissent dans leurs partenariats créatifs et à travers la conception de l'art spatial. Leurs recherches mettent en adéquation la conquête de l'espace et la conquête de l'air afin que, comme le dit explicitement Fontana dans le *Manifeste technique (Manifesto tecnico dello spazialismo, 1951)*, « à la statique succède la liberté de construire indépendamment de la loi de la gravitation »³³. L'archi-sculpture réalisée pour la Breda à la Foire internationale de 1952 (**fig. 3**) oppose donc à la masse d'un volume parallélépipédique l'élancement et la légèreté d'une forme dynamique, graphique, qui nous distancie du rapport classique que nous entretenons avec l'architecture. La torsion du plan, de la surface du mur, dessine une enveloppe concave qui fonctionne comme un trou de Fontana. Tout cela contribue à déstabiliser nos cadres

de lecture habituels. La forme joue avec la lumière, elle la sculpte et développe des effets d'ombre très marqués. La ligne chez Baldessari est toujours libre et ondoyante.

Figure 3

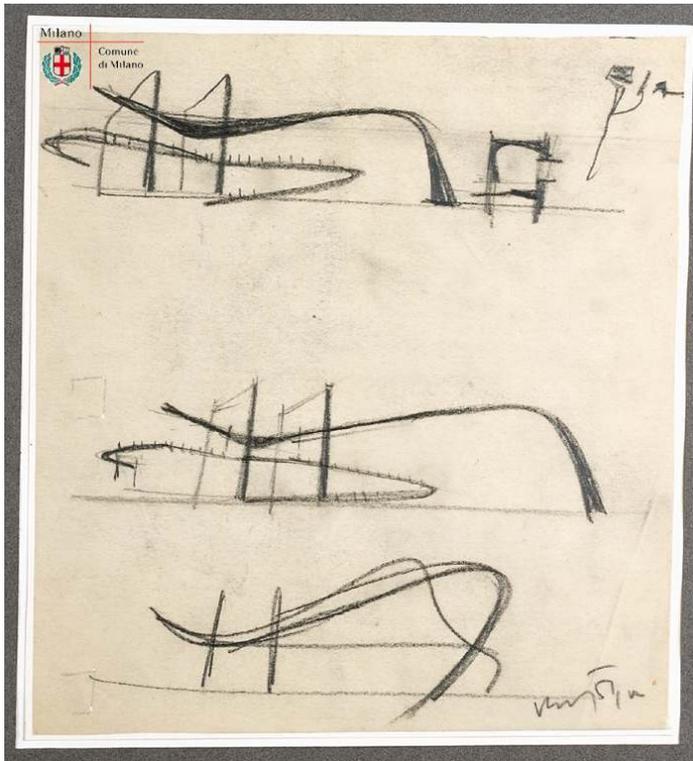


Luciano Baldessari, *Pavillon Breda*, dessin préparatoire, 1952.

© CASVA, CENTRO DI ALTI STUDI SULLE ARTI VISIVE, FONDO ARCHITETTO LUCIANO BALDESSARICASVA, CENTRO DI ALTI STUDI SULLE ARTI VISIVE, FONDO ARCHITETTO LUCIANO BALDESSARI, MILAN.

- 15 L'usage de la ligne réunit les deux artistes. De nombreux rapprochements formels se dégagent des recherches graphiques réalisées sur papier. Luciano Baldessari est un architecte du papier qui projette beaucoup mais qui a peu de réalisations à son actif et les réalisations qui lui sont attribuées ne sont pas faites pour durer (**fig. 4**).

Figure 4

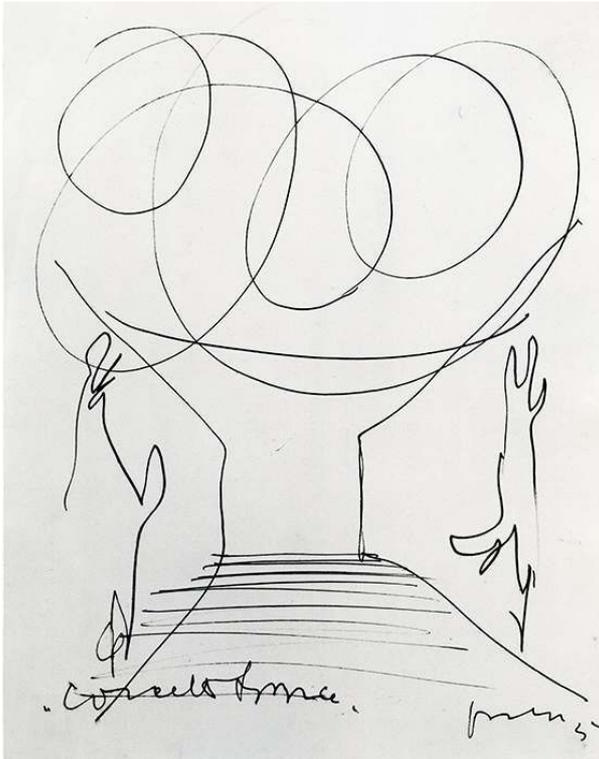


Luciano Baldessari, *Pavillon Breda*, dessin préparatoire, 1951.

© CASVA, CENTRO DI ALTI STUDI SULLE ARTI VISIVE, FONDO ARCHITETTO LUCIANO BALDESSARI, MILAN.

- 16 Le critique Gillo Dorfles décrit un travail équivoque en analysant la création de Baldessari, proposant quelques néologismes pour le qualifier : « *“plasticité de l’architecture”* pour les grands pavillons Breda, et d’une *“architectonicité du dessin”* pour ses scénographies et ses esquisses préparatoires³⁴ ». Chez Fontana, la ligne suggère la dilatation de l’espace par son effet de dilution (fig. 5).

Figure 5



Lucio Fontana, *Concept spatial*, Projet pour la IXe Triennale de Milan, 1951, encre sur papier.
© MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.

- 17 L'artiste imagine toujours des formes ouvertes, suggestives et vitalistes qui se modifient en changeant de point de vue. La forme se diffuse dans l'espace comme l'encre sur le papier. La base formelle de la spirale revient souvent. La ligne courbe ou spiralée renvoie à l'idée d'une création qui doit être organique et dotée d'une puissance de développement. Le dessin explicite la recherche d'invasion de la forme dans l'espace qui participe pleinement du travail de Fontana. L'artiste veut résoudre la contradiction qu'il y a à enfermer une forme dans un cadre en créant une ligne qui ne soit pas délimitée, une ligne débordante. Toujours avec la complicité de Luciano Baldessari, Fontana crée un ruban métallique pour le pavillon Sidercomit à la XXXI^e Foire de Milan en 1953 (**fig. 6**) qui dégouline littéralement du haut du bâtiment sur le sol. On retrouve là l'alliance de la modernité et de la forme libre, dialoguant avec la pesanteur.

Figure 6

Lucio Fontana, Ruban pour le pavillon Sidercomit à la XXXI^e Foire de Milan, 1953.

© Fondazione Lucio Fontana, Milan.

- 18 À la recherche commune d'un mouvement basé sur la ligne sinusoïdale s'associe le dynamisme de la lumière. Le dessin au néon devient alors l'instrument linguistique propre à dépasser les champs disciplinaires. Baldessari utilise lui aussi le néon dans son vocabulaire propre. Le néon sert par exemple à souligner la courbe principale du bâtiment de la Breda pour la IX^e Triennale de Milan. Avec les propositions de Lucio Fontana comme la *Struttura al neon* pour la Triennale de 1951 (voir fig. 1) ou le plafond du cinéma pour le pavillon Sidercomit en 1953 (fig. 7), la création devient ambiance et s'ouvre sur le plafond. Dans la salle de projection conçue par Baldessari et Grisotti pour le cinéma du pavillon Sidercomit, Fontana investit encore une fois l'espace du plafond avec d'étincelants vecteurs luminescents et polychromes. Là aussi, la synthèse de la lumière et du mouvement – un héritage partagé, puisé dans le futurisme – concrétise, au sein des projets de Baldessari et Fontana, une des principales utopies du spatialisme : anticiper sur le futur en construisant pour l'homme nouveau un « art intégral³⁵ ». L'art intégral est un concept extrait du *Manifeste technique*. Cet art intégral (à entendre dans le sens de la réunion de tous les arts), en discussion avec l'art total, est intégral surtout, car il est intégrant, car il intègre véritablement l'espace. Le dynamisme de la lumière est un enjeu évident. La lumière, en particulier grâce au néon, se fait faisceau, elle est modelable, elle s'insère au sein même de la forme. Pour chaque *Milieu spatial*, la lumière est un révélateur du dessin suspendu. Le langage de lumières artificielles (du néon et de la lumière noire de Wood), que ces éclairages soient rasants ou indirects, serait donc à même de produire un dialogue spatial cohérent entre expression plastique et architecturale. Ainsi, dépassant largement son caractère fonctionnel, le néon est à l'architecture ce que le trou, ou la fente, sont à la sculpture et à la peinture. La lumière est en outre le véhicule dans l'espace

architectural qui, par l'emploi d'un dispositif moderne sur le plan technologique, relie l'abstraction et le futurisme, l'une des ambitions absolues de l'art spatial.

Figure 7



Lucio Fontana, Plafond à *buchi* et segments de néon de couleur pour la salle de cinéma du pavillon Sidercomit à la XXXI^e Foire de Milan, 1953.

© Fondazione Lucio Fontana, Milan.

- 19 L'œuvre et la pensée de Fontana intègrent donc l'architecture car celle-ci se présente à la fois comme un outil de décloisonnement des genres et comme un support d'innovation technique. C'est notamment en travaillant avec Baldessari que Fontana devient véritablement spatialiste, ni peintre, ni sculpteur, ni décorateur. L'architecture découvre les enjeux de la scénographie et permet en quelque sorte à l'œuvre de passer (à la fois symboliquement mais aussi réellement) du terrestre au spatial. Fontana et Baldessari sont tous deux dans leurs domaines considérés comme des précurseurs. L'art spatial qui nourrit leurs œuvres (pour l'un explicitement, pour l'autre implicitement³⁶) participe évidemment de leurs démarches. L'union de l'architecture et des arts plastiques, en pleine conquête spatiale, permet de toucher du doigt l'objet d'utopie des spatialistes : atteindre la Lune, un fantasme qui anticipe de vingt ans le programme américain d'exploration de cet astre. Ainsi, l'œuvre réalisée par Lucio Fontana en collaboration avec Luciano Baldessari est donc de celle qui fait dire poétiquement à Alain Jouffroy en 1965 qu'elle est « en tout supplémentaire à l'espace des autres ». Selon l'auteur, ses créations sont « les aéroolithes d'un art futur tombés dans notre présent »³⁷.
- 20 Peut-être pourrait-on dire alors que la pratique des deux hommes conjugue subtilement deux termes clés et homophones : *aire* et *ère*. L'*aire*³⁸, soit la dimension de l'espace comme modalité de perception, est la variable qui détermine chaque réalisation. Il s'agit ainsi de dépasser les limites fixées par la surface d'une peinture pour l'un ou d'un mur pour

l'autre. Cette rupture avec la surface, qui est un décloisonnement au sens littéral, est aussi une libération, un défi à la loi de la pesanteur. Le postulat qui consiste à considérer l'espace comme une matière³⁹, et auquel adhère Fontana comme Baldessari, se veut une forme d'anticipation. Il est radical et doit être à l'origine d'un nouveau paradigme artistique, à l'orée, donc, d'une nouvelle ère de la création. L'intérêt profond et durable que partagent l'artiste et l'architecte pour le futurisme structure très concrètement leur pensée et leur conception de la nécessité d'un changement d'ère. Ce changement doit passer par la voie de la dématérialisation, laquelle tend à détacher les pratiques, par conséquent, de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture. Le rapprochement de l'art de Fontana et de Baldessari s'opère donc, presque paradoxalement, par une forme d'éloignement, de mise à distance critique, du médium socle de leurs créations respectives. Enrico Crispolti souligne avec une grande exactitude dans son texte intitulé « matière et lumière = espace » que « ce pour quoi œuvrait Fontana, c'est donc tout autre chose qu'une énième "synthèse des arts" »⁴⁰. Ainsi, c'est sans doute par le croisement de leurs regards – tous deux décalés vis-à-vis des paramètres artistiques des différents genres – que Fontana et Baldessari en sont venus, par leurs réalisations, à préfigurer un dépassement, c'est-à-dire à indiquer l'avènement prochain de l'aire et de l'ère spatiale.

NOTES

1. - Mentionnons deux articles sur le sujet et parus en français : GRENIER, Catherine. « La quatrième dimension idéale de l'architecture ». Dans BLISTÈNE, Bernard (dir.). *Lucio Fontana*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 60-73 ; CAMPIGLIO, Paolo. « Pour une nouvelle architecture ». Dans KAZARIAN, Choghakate, GOKALP, Sébastien (dir.). *Lucio Fontana. Rétrospective*. Cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 25 avril-24 août 2014. Paris : Paris Musées, 2014, p. 157-163.
2. - *Manifeste technique du spatialisme* (1951). Rééd. et trad. dans BLISTÈNE, Bernard (dir.). *Lucio Fontana. Op. cit*, p. 292.
3. - Ce groupe réunit les architectes Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers.
4. - En effet, Lucio Fontana expérimente très tôt les potentialités du rapport de la sculpture à l'architecture. Citons par exemple la sculpture réalisée pour la cour de la villa-atelier pour un artiste réalisée en 1933 par les architectes Luigi Figini et Gino Pollini lors de la V^e Triennale de Milan.
5. - Luciano Baldessari et Fortunato Depero sont amis depuis l'enfance. Depero enseigne d'ailleurs à Baldessari ses premiers rudiments de dessin. Le cercle futuriste se considère comme un mouvement culturel d'émancipation et est alors très ouvert. De jeunes artistes et intellectuels italiens s'y côtoient, comme Remo Costa, Ennio Valentini, Giovanni Tonini, Mario Maddalena, Remo Galvani, Tullio Trotter.
6. - Parmi les architectes, citons Luigi Figini ou Gino Pollini, et parmi les artistes plasticiens, Attilio Rossi et Umberto Milani.
7. - DE SANNA, Jole. *Lucio Fontana. Materia, Spazio, Concetto*. Milan : Mursia, 1993, p. 75

8. - Catherine Grenier indique que Lucio Fontana s'est enthousiasmé « pour les projets d'architecture de l'air de Werner Ruhnau et Yves Klein, qu'il tâche en vain de présenter à la Triennale de Milan en 1961 » (GRENIER, Catherine. Art. cit., p. 71). Mentionnons en outre la parution récente, sous la direction de Silvia Bignami et Giorgio Zanchetti, du catalogue de l'exposition *Klein Fontana. Milano-Parigi 1957-1962*. Cat. exp., Milan, museo del Novecento, 17 octobre 2014-15 mars 2015. Milan : Museo del Novecento/Electa, 2014.
9. - GRENIER, Catherine. Art. cit., p. 63.
10. - PONTI, Lisa. « Primo graffito dell'età atomica ». *Domus*, n° 233, février 1949, p. 44.
11. - FONTANA, Lucio. Dans PONTI, Lisa, *Ibid.*
12. - Notons que le néon, outil linguistique très important dans les dispositifs de Fontana, fait ici son apparition.
13. - De nombreuses conférences ont lieu entre le 27 et le 29 septembre 1951. Comptent parmi les intervenants des architectes, bien sûr, mais aussi des philosophes, des mathématiciens et des artistes. Citons quelques-uns d'entre eux : Max Bill, Sigfried Giedion, Matila Ghyka, Ignazio Gardella, Gino Severini, Le Corbusier, Pier Luigi Nervi, Carlo Mollino, Ernesto Nathan Rogers, Alfred Roth, Rudolf Wittkower et Bruno Zevi, réunis autour du thème « *De divina proportione* ».
14. - Rappelons que le premier manifeste de l'art spatial est rédigé en Argentine en 1946 et intitulé en espagnol *Manifiesto blanco*.
15. - Ce « Nous » est sans doute à entendre dans un sens élargi, « Nous : artistes et architectes ». Cette phrase précède celle du *Manifeste blanc*, le premier manifeste où apparaissait déjà « la recherche d'un nouvel espace expressif à travers l'évolution des moyens dans l'art » (FONTANA, Lucio. Dans BLISTÈNE, Bernard (dir.). *Op. cit.*, p. 285).
16. - Rappelons que les percées et les lacérations des matières réalisées par Fontana dans ses recherches plastiques autour des *Concepts spatiaux* tendent à opérer cette synthèse (ou ce dépassement) de la peinture et de la sculpture.
17. - BALDESSARI, Luciano. Dans SAVORRA, Massimiliano. *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*. Milan : Electa, 2008, p. 25.
18. - Soulignons la proximité de Fontana avec Edoardo Persico et la revue internationale d'art et d'architecture *Casabella*. Ajoutons que c'est à ce critique d'art et d'architecture que l'on doit la première monographie sur l'œuvre de l'artiste (PERSICO, E. *Lucio Fontana*. Milan : Edizioni di Campo Grafico, 1936).
19. - La ligne lumineuse du néon participe de cette troisième dimension, elle a la même fonction que la lumière de Wood, tant sur le plan fonctionnel que symbolique. La lumière révèle l'espace. L'usage de ces lumières artificielles est pour Fontana la marque objective, parce que technologique, de la modernité et du progrès humain.
20. - Cela renforce l'idée selon laquelle le *Milieu à lumière noire* est le premier terme de ce qui se présente comme un véritable programme commun à Fontana et Baldessari, allant de 1949 jusqu'aux réalisations exécutées pour la Foire internationale de Milan de 1954.
21. - GRENIER, Catherine. Art. cit., p. 61. Précisons que *Milieu à lumière noire* était déjà une œuvre temporaire, qui est restée exposée seulement quelques jours, le temps, selon le terme de Fontana, de lancer la « polémique » spatiale. L'œuvre s'impose comme une œuvre manifeste de l'art spatial et officialise l'union objective de l'art et de l'architecture.
22. - Ajoutons que Baldessari accorde par conséquent beaucoup de place à la dimension utopique dans son travail et développe une activité de dessin très prolifique.
23. - GRENIER, Catherine. Art. cit., p. 60.
24. - COLAVERO, Luciano. « L'avvento dello spazialismo : gli ambienti spaziali ». Dans *Omaggio a Lucio Fontana*. reocities, 1998, voir le site : <http://www.reocities.com/Athens/agera/5156/cap6.htm#note> [consulté le 09/09/2014].
25. - CRISPOLTI, Enrico (dir.). *Fontana. Catalogo Generale*. Milan : Electa, 1986, n. p.

26. - Véritable empire industriel jusque dans les années 1950, ses activités concernaient la mécanique, les constructions ferroviaires, les avions militaires, les camions, les motocyclettes, les machines industrielles, agricoles et pour les travaux publics, la sidérurgie et l'armement.
27. - SAVORRA, Massimiliano. *Op. cit.*, p. 22.
28. - Massimiliano Savorra décrit précisément cette architecture-dispositif : « Technique, matière, forme, se fondent et se coagulent dans une expression chorégraphiée pour conduire les visiteurs en file sur une passerelle, afin d'admirer un panorama de produits industriels : Baldessari accompagne dans un tube – qui est un four – à contempler le progrès et la vitalité de celui qui les a réalisés » *Ibid.*, p. 21.
29. - Ceci peut être mis en parallèle avec la sculpture (*Le ruban sans fin* vers 1933) du Suisse Max Bill qui fait appel à des données scientifiques en s'appuyant sur les résultats mathématiques de l'anneau de Möbius.
30. - Cette lettre est reproduite en partie dans BLISTÈNE, Bernard (dir.). *Op. cit.*, p. 381.
31. - *Ibid.*
32. - Remarquons d'ailleurs que le manifeste de l'art spatial qui se rapproche le plus de celui du futurisme de 1909, dans la forme et dans le fond, est précisément le *Manifeste technique de l'art spatial* de 1951.
33. - FONTANA, Lucio. Dans BLISTÈNE, Bernard (dir.). *Op. cit.*, p. 285.
34. - SAVORRA, Massimiliano. *Op. cit.* 2008, p. 8.
35. - FONTANA, Lucio. *Manifeste technique du spatialisme* (1951). Rééd. et trad. dans BLISTÈNE, Bernard (dir.). *Op. cit.*, p. 292. Remarquons qu'Italo Cinti parle en 1959 de Luciano Baldessari comme d'un « artiste intégral » (cité dans SAVORRA, Massimiliano. *Op. cit.*, p. 194).
36. - Ce compagnonnage se poursuit notamment lors de l'aménagement par Baldessari de l'exposition Fontana de 1972 au Palazzo Reale de Milan.
37. - JOUFFROY, Alain. « L'art du futur ». Dans *Fontana, concetti spaziali, 1950-1964, XX^e siècle*. Paris, 2-31 mars 1965. Dépliant, n. p.
38. - Remarquons que le terme de « milieu » tel qu'il est utilisé par Fontana en est un très proche synonyme.
39. - Nous nous référons ici au catalogue, édifiant sur ces questions : *Lucio Fontana. Cat. exp.*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, [10 juin-6 septembre 1970]. Préface de Gilbert Brownstone, suivie d'une étude d'Enrico Crispolti. Paris : Cl. Tchou, 1970.
40. - CRISPOLTI, Enrico. « matière et lumière = espace ». Dans *Ibid.*, p. 20.

RÉSUMÉS

L'œuvre et la pensée de Lucio Fontana intègrent pleinement l'architecture au moment où s'installe, autour de 1950, entre lui et Luciano Baldessari, une véritable collaboration. Cette étude des créations issues de la coopération des deux hommes décrit donc à la fois le rôle déterminant de l'architecture dans le processus artistique de Fontana et le principe d'architecture-sculpture que Baldessari adopte au même moment dans ses constructions. Il s'agit, en outre, de montrer comment cette rencontre fait émerger une dialectique singulière entre néo-futurisme et spatialisme.

Lucio Fontana's work and thought fully integrate architecture at the time when, around 1950, he and Luciano Baldessari began a real collaboration. This study of the creations born from their

cooperation explores the key role of architecture in Fontana's creative process and with the architecture-sculpture principle that Baldessari adopted in his constructions during this period. The point here is to show how this encounter allowed the emergence of a singular dialectic between neo-futurism and spatialism.

INDEX

Keywords : Lucio Fontana, Luciano Baldessari, architecture, contemporary art, spatialism

Mots-clés : Lucio Fontana, Luciano Baldessari, architecture, art contemporain, spatialisme

AUTEUR

BARBARA SATRE

Docteur en histoire de l'art contemporain, chercheur associé à l'UMR 7303 TELEMME (Temps, Espaces, Langages, Europe méridionale - Méditerranée) barbarasatre@gmail.com