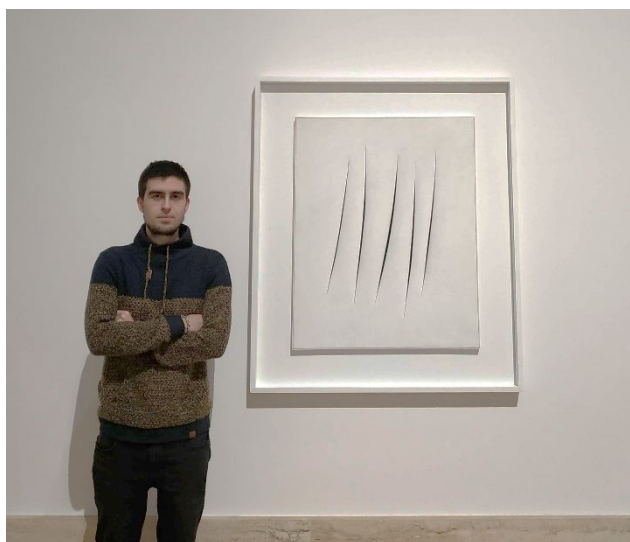


PINTURA MONOKROMOA

ITALIAN:

LUCIO FONTANAREN *ESPAZIALISMOA* ETA PIERO MANZONIREN *ACHROME-AK*

Iker Arriola Salazar



Gradua: Artearen Historia

Ikasturtea: 2019-2020

Tutorea: Iñigo Sarriugarte Gomez

Saila: Artearen Historia eta Musika Saila

LABURPENA

Honako lan honen ardatz nagusia Italiako XX. mendeko pintura monokromoaren fenomenoa bi artista eredugarrien bidez aztertzea bada ere, analisi honetaz gain monokromoaren erlazioa garai konkretu honetako artisten artean lan instrumentu eta espresio bide bezala ere aztertu nahi izan dut bere gorakada erraztu zuen koiuntura definitu batean, honetarako pintura mota honen jatorriak eta garapena aztertuz eta beste artista esanguratsu batzuei aipamena eginez.

Bestetik, lanaren erdigune diren bi artista nagusien monokromoaren tipologiatik ihes egiten duten beste artelan batzuk ere azaldu ditut, zeinak nahiz eta baliabide desberdinekin eginak izan artista hauen izaera eta ideietan sakontzen dute, eta hortaz lagungarriak dira artearen historiako aldi hau ulertzeko. Izan ere, garaiko oinarri artistikoekiko kritika eta apurketa desio eta konfrontazio hauek izan dira beti modernitatearen bilakaerarako oinarri garrantzitsuena.

Lehenik eta behin Fontana eta Manzoniren artea garatzen den Italiako XX. mende erdialdeko testuingurua aztertuko dugu, informalismoen tendentzia artistiko ezberdinen agerpenari bidea egin ziona lehenengo abangoardietako mugimendu “agortuei”, futurismoa eta pintura metafisikoari gehien bat, erreleboa eginez. Gerrak erabat erraustutako kontinentean artista belaunaldi berriak atsekabe hori historiatik at dagoen arte baten sorreran itzuliko dutela ikusiko dugu, monokromoa askotan purutasunaren sinbolo eta zerotik hasteko desio horren espresio baliabide bezala erabiliz.

Honen ostean arte monokromoaren izaera eta jatorria aztertuko ditugu modernismoaren hasieratik abiatuta XX. mendeko bigarren erdira doan epe horretan, Malevich-en 1915eko *Karratu beltza hondo zuriaren gainean* lehen berezko artelan monokromoa giltzarri bezala hartuz eta mugimendu eta artista esanguratsuek honen erabileraren inguruko teorietan erreparatuz, Yves Klein-en *Zen* eraginak edo Ad Reinhardt-en nihilismoa esaterako.

Lucio Fontana eta Piero Manzoniren inguruan, bietan eskema berdina jarraitu dut, lehenengo bakoitzaren ibilbidea eta biografia aztertuz, jarraian hauen produkzio artistiko monokromoari heltzeko, Fontanaren *espazialismoa* eta Manzoniren *achrome*-ak alegia. Azkenik beste intereseko datuak txertatu ditut, Fontanaren kasuan honen inspirazio iturrietaz eta gerora izandako eraginaren inguruko gogoeta batzuk bota ditut, eta Manzoniren kasuan ezinbestekoa iruditu zait bere gainontzeko produkzio artistikoan geldialdi bat egitea, *Merde d'artista* polemiko zein famatuan besteak-beste, bere izaera eta ideia artistikoak hobe ulertzeko derrigorrezko artelan direnak.

Aurkibea

LABURPENA	2
HITZAURREA.....	4
2.- SARRERA HISTORIKOA: Italiako testuinguru historiko - artistikoa Bigarren Mundu Gerraren ostean (1945).....	5
3.- PINTURA MONOKROMOA.....	8
3.1.- Goetheren Zur Farbenlehre.....	8
3.2.- Pintura monokromoaren izaera eta jatorria	9
3.3.- Pintura monokromoa XX. mende erdialdean	13
4.- LUCIO FONTANA (1899-1968).....	17
4.1.- Biografia.....	17
4.2.- Espazialismoa: Buchi, Tagli eta Ambienti-ak.....	18
4.3.- Venezia era tutta d'oro	21
4.4.- Iturriak eta eraginak geroko artean.....	22
5.- PIERO MANZONI (1933-1963)	24
5.1.- Biografia.....	24
5.2.- Achromo-ak.....	26
5.3.- Tradizioarekiko apurketa.....	28
6.- ONDORIOAK.....	30
7.-BIBLIOGRAFIA ETA WEBGRAFIA	31
7.1.- Bibliografia.....	31
7.2.- Webgrafia.....	33

HITZAURREA

Nire interesa lehen momentu batean monokromoaren agerpena eta bigarren abangoardien testuinguruan izandako loraldi eta ugaritzea aztertzea izan da, formatu eta euskarri artistiko ezberdinetan, XX. mendearen berrogeiko hamarkadatik hirurogeita hamarreko hamarkadara doan epe horretan, baina monokromoarekin lan egin zuten artista informalisten inguruko lan batek suposatuko lukeen hedaduraren aurrean esparrua Italiako kasura mugatzea erabaki dut.

Euskal Herriko Unibertsitateak eskaintzen duen Erasmus mugikortasun programari esker Erromako *La Sapienza* unibertsitatean 2018-2019 ikasturtea igartzeko aukera izan nuen, eta bertan Lucio Fontana, Piero Manzoniaren eta zoritxarrez espazio faltagatik lan honetan aipatzeko aukerarik izan ez dudan beste artista italiar batzuen artelanak zuzenean ikusteko aukera izan nuen.

Lana osatzen duten bi artista nagusi hauen aukeraren arrazoari dagokionez, nire iritziz hauen artelanen analisisiek informalismoen barruan dauden arte monokromoaren inguruko bi ikuspuntu kontrajarrien erabateko panoramika bat eskaintzen dute, Fontanak informalismo *espazialista* bat sortuz eta Manzoni aldiz informalismo *materikoago* bat alegia.

Lan honen gai nagusia garatzeko, lehenengo XX. mendeko bigarren erdialdeko artearen inguruan dagoen bibliografia anitzera jo dut, materia honen ulermenerako garrantzitsuak diren garaiko planteamendu teoriko eta kontzeptu klabeak laburtzeko asmoz. Behin bibliografia eskuratuta eta lanaren testuingurua eta gai nagusia argituta, Lucio Fontana eta Piero Manzoni artisten analisiarekin hasi naiz hauen artelan esanguratsuenetako batzuk aztertuz, eta beren ezaugarriez gain, hauen ibilbide artistikoko zer garaitan sortu ziren eta zer aurrekari edo geroko eragin izan zituzten ere kontuan hartuz. Azkenik, lanaren amaieran ondorio batzuk eta erabilitako bibliografia agertzen dira.

Amaitzeko, esan nahi nuke Covid-19 birusaren pandemiak 2020ko martxotik aurrera eragindako egoerak zaildu egin duela lanaren azken fasea, tutorearekin egin beharreko bilera presentzialak edota liburutegian lan egin eta informazioa bilatzea ezinezko bilakatu direlarik. Hala ere, espero dut lan hau ondo burutu izana.

2.- SARRERA HISTORIKOA: Italiako testuinguru historiko - artistikoa Bigarren Mundu Gerraren ostean (1945)

Aztergai dugun gaiaren analisisa egiteko eta honetan sakontzeko beharrezkoa dugu erabat gure burua gerraosteko Italian murgiltzea. Gerraren ondorioak latzak izan baziren ere, Afrikako kolonien galera 1947ko akordioen ostean adibidez, Britainia Handiak eta AEB-k krisialditik irteteko laguntza ekonomikoa eman zioten, inflazioa eta langabezia murriztuz.¹ XX. mendean Italian eman ziren aldaketa politiko garrantzitsuenak urte hauetan izan ziren, garapen bidean zegoen industria berreraikitze faktore garrantzitsuak izan ziren *Europarako berreraikitze planak*, *Marshall Plana* izenez ezagunagoa. Bestetik, Europako integrazio prozesuan parte hartzeak ere onurak ekarri zizkion. Hau betetzeko sistema demokratikorako trantsizioa eta ekonomia liberal bat ezartzea ezinbestekoa izan zen, gehien bat AEB-k Europa mendebaldea ekialdeko herrialdeen ekonomia planifikatuetan bilakatzea eragotzi nahi baitzuen nola edo ahala.² Fisikoki suntsitua zegoen penintsulan ondasun artistikoen galera ugaria izan zen Alemaniaren nazien erretiratzean, nahiz eta iparraldean Balkanetako partisauek esku-hartzeak eraikin klabe batzuk salbatu zituen, bazegoen zeren gainean eraiki.

Antzinako ondarearen suntsiketa hau da hain zuzen ere futuristek amesten zutena lehenengo abangoardia historikoen egunsentian, De Chirico eta Carlo Carrá bezalako pintore metafisikoek miresten zuten berbera, zeinak futuristen txikizio grinaren ordean Italiako antzinateko izaera, tradizioa eta balore figuratibo nazionalak bilatzen zituzten Giotto, Paolo Uccello eta Masaccio bezalako artistengan³. Hona hemen Marinetti-ren “Lehen manifestu futurista”-ren pasarte bat:

“Già per troppo tempo l’Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli [...] Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un’urna funeraria [...] demolite senza pietà le città venerate!”

*“Aspalditik Italia tratanteen merkatua izan da. Guk, zenbatezinak diren hilerriz bete duten museo zenbatezinez askatu nahi dugu [...] Artelan zahar bat mirestea gure sentsibilitatea hilketza batean isurtzearen pare da [...] Hondatu ditzagun hiri ohoragarrien zimenduak!”*⁴

¹ LINTNER, Valerio; ESTEVE TONIQUAN, Silvia: *Un Viaje por la Historia de Italia*. Madrid, Celeste Ediciones, 1991. 200. orr.

² DE SANTA OLALLA SALUDES, Pablo Martin: *Italia, de la creación de la República a la crisis actual (1946-2014)*. Universidad Autónoma de Madrid, 501. orr. https://publicaciones.unirioja.es/catalogo/online/Historia_nuestro_tiempo_5/pdf/126_MartindeSantaOlalla.pdf (2019.02.06an kontsultatua).

³ DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 2017. 212-213. orr.

⁴ MARINETTI, F.T.: *Le Futurisme*. Le Figaro, 1909ko otsailaren 20a. Egunkariaren portadan argitaratua.

Mussolini-ren erorketa 1945ean pozez hartu zuen Italiako herriak, gerra laster amaituko zelakoan, eta Alemaniarrek inposatutako errepresio bortitzez nazkatuta, herriak erregimen demokratiko moderno bat eskatu zuen 1946ko asanblada konstituziogilean, faxismoarekin eta monarkiarekin behin betiko amaitzeko asmoz. Monarkia salbatzeko azken ahalegin bezala 1946ko maiatzean Vittorio Emanuele III erregeak bere seme Umberto II.aren alde abdikatu zuen, jakinda berak herriaren konfiantza osoa galdua zuela jada 1943ko irailean aliatuen etorrerarekin Erromatik ihes egitean, traiziotzat bezala hartu baitzuen hau herriak⁵. Dena den, Umberto II.aren erregetzak 34 egun besterik ez zituen iraun⁶ 1946ko ekainean asanbladak gobernu berria Errepublika izango zela erabaki zuen arte.

Ezegenkortasun honen baitan jaiotzen dira gerrak Europa osoan lagatako errautsetatik XX. mende erdialdeko mugimendu piktorikoak. Artistek zerotik hasteko beharra aldarrikatu zuten, faxismoak eragindako historiaren etapa “beltz” hori ahazteko eta historiatik banandua zegoen arte berri bat sortzeko asmoz. Hasiera berri honek Italian Lucio Fontana, aurrerago sakonduko dugun *espazialismoaren* adierazle nagusia, edota Frantzian Yves Klein bezalako artistak animatu zituen baldintza historikoak gainditu nahi zituen arte espiritual baten bilatze horretan⁷.

Baina arte garaikidea eta modernoaren arteko muga, garai honetako testuinguru artistikoa definitzen duten kontzeptu iheskor hauetan gehiago sakontzea beharrezkoa deritzot mugarri batzuk ezarriz oinarritzko ideiak argi ulertu daitezten. Valeriano Bozalek, Arnold Hauserrren *Historia Social de la Literatura y el Arte* liburuko sarreran aipatzen duen moduan, arte garaikidea gure garaiko artea da, gaur egungo gizartearen erakusgarri edo honekiko erlazioa mantentzen duena⁸. Arte modernoaren, arte garaikidearen edo modernotasun berantiarraren terminologiak gaizkiulertuak sortzen ditu jakintzaren arlo honetara hurbiltzen direnen artean, bai eta hauen kronologia zehazteko orduan ere⁹. Oinarri moduan hartuko dugu arte modernoa XIX. mendearan amaieran hasten dela pintore inpresionista eta post-impresionisten eskutik eta gutxi gora behera 1970eko hamarkadan amaitutzat eman dezakegula arte posmodernoaren hasierarekin batera.¹⁰ Nahiz eta 1945 urteak benetako krisi garai baten hasiera suposatu zuen XX. mendeko pintura zein eskulturan, gehiegizkoa litzateke honen ostean garatutako artea erabat iraultzailea eta aurrekaririk gabea dela baieztatzea, izan ere bere sustraiak mende hasierako modernitatearen kategoria estilistikoan ditu oraindik

⁵ DUGGAN, Christopher, FUENTES LUQUE, Adrián: *Historia de Italia*. Madrid, Cambridge University Press, 1996. 345. orr.

⁶ LOCKE, Ian: *Magnificent Monarchs*. Barcelona, MacMillan, 1999. 16. orr.

⁷ ROSENWEIN, Barbara H. “Monocromos y modernidad”, In BOZAL, Valeriano: *El arte abstracto: los dominios de lo invisible*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2005. 173. orr.

⁸ BOZAL, Valeriano: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona, DeBolsillo, 2016. 24.orr.

⁹ R. HUYGUE: *El arte y el mundo moderno*. Barcelona, Planeta, 1978. orr. 11.

¹⁰ DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 2014. 97. orr.

errotuta¹¹. Beraz gu konkretuki 1945-1965 urteen bitartean loratzen diren mugimendu piktoriko berrien testuinguruan arituko gara, modernitatearen azkeneko fasean, Arthur Danto filosofo eta arte kritikoa “noranzkorik gabeko garaia [...] produktibitate experimental handikoa”¹² definitzen duen horretan.

Italiar Errepublikako konstituzioa 1948an onartu zen eta lehen gobernu burua Luigi Einaudi izan zen, alderdi demo-kristauaren ordezkari. De Gasperi-ren legegintzaldian (1948-1953) koalizioz osatutako gobernuak Italiako gerraosteko egoera finkatu zuen alderdi ezberdinak elkartzeaz gain, herrialdearen berreraikitze oinarritzkoa zen egonkortasun politikoa emanez¹³.

Suspertze motel honek 1960ko hamarkadan Italiako “mirari ekonomikoa” bezala ezagutzen dena ekarri zuen, mundu mailako industrializatutako potentzia handien artean ezarri¹⁴. Honek kulturaren alorrean ere bere eragina izan zuen, artea sustatuz eta hau mundu modernora erakarri. Dena den, Bigarren mundu gerrak Europaren endekatzea ekarri zuen ez bakarrik munduko ekonomia mailan, non Estatu Batuak bilakatu ziren super-potentzia berria, baita ere artean, hiriburu kulturala Parisetik New York-era lekualdatuz. New Yorkek modernitatearen ideia lapurtu zion Parisi gerraostean Europako intelektual asko AEB-ra erbesteratzean, besteak beste André Breton, Max Ernst, Walter Gropius edo Piet Mondrian. Abangoardia historikoetako ordezkari esanguratsuen etorrerarekin eta New York-eko eskolaren sorrerarekin batera kontinente berriak erreleboa hartu zuela esan dezakegu¹⁵ eta hemendik aurrera Europako artistak bertan egingo dena “kopiatzen” saiatuko dira.

1940-1960 urteetako tendentzia piktoriko berriek materia ezarri zuten bere diskurtso estetikoaren objektu bezala, eta “*informalismoak*” deiturikoak sortu ziren Manzoni bezalako artistei bidea irekiz eta abstrakzioaren erabateko garaipena aldarrikatuz. Artelanak forma bertan behera utzi eta naturaren edo kasualitatearen ustekabezko istripu bilakatu ziren¹⁶. Arte monokromoaren urrezko aroa dugu hau.

¹¹ LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Ediciones Destino S.A., 1991. 7.orr.

¹² DANTO, Arthur C.: *op. cit.* 40. orr.

¹³ LINTNER, V., *op. cit.* 203-204. orr.

¹⁴ ROMANO, Ruggiero, VIVANTI, Corrado: *Storia d'Italia: Volume quarto, Dall'Unità a oggi*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1976. 204.orr.

¹⁵ DE DIEGO, Estrella: *Arte visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2015. 12-13. orr.

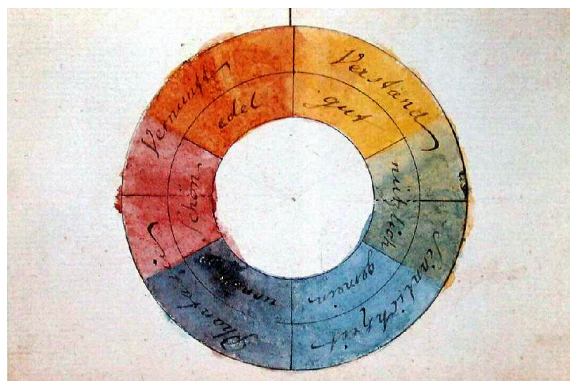
¹⁶ ECO, Umberto: *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2017. 405. orr.

3.- PINTURA MONOKROMOA

3.1.- Goetheren Zur Farbenlehre

Arte monokromoa deitzen diogu kolore bakar baten erlazio bidez lortzen den konposizio piktorikoari. Kolore bakar honen tonu eta saturazio balore aldaketek kontrasteak eragin ditzake gris, zuri edota beltz akromoekin nahastuz.

Goethek idatzitako *Koloreen Teoria* liburuan koloreari modu autonomo batean eskainitako ikerketa sakon bat aurkitzen dugu, non hauen izaera eta gizakiok koloreak hautemateko dugun modua azaltzen ditu. Goetherentzat koloreek balio metafisikoak dituzte, izan ere ikusleengan sentsazio eta esperientzia ezberdinak sorrarazteko ahalmena nabaria da berarentzat. Hau dela eta, kolore bakoitzari balio sinboliko ezberdinak egotzi zizkion. Newtonen argiaren koloreak banatzeko prismaren aurrean Goethek ikerketa begiaren pertzepzioetara bideratu zuen, koloreen psikologia bat garatuz alde analitiko - zientifikoa eta subjektibismo erromantikoaren artean. Bere saiakeran ere kolore bakoitzaren pertzepzio indibidualak hauek beste modu ezberdin batean ikustera eramán gaitzakeela dio, ilusio optiko bidez.¹⁷ Adibidez, kolore urdindun beira baten zehar ikusitako objektuek itxura ilun eta hotza hartzen dutela jakinik, harrigarria da nola Goetheren teoria erabat egokitzen den Picasso-ren *Etapá Urdineko* koadroen malenkonia sakonarekin. Teoria honek eragin sakona izan zuen Turner edo Kandinsky bezalako artistengan, kolorearen bitartez atmosferan materia-usten diren objektuen irudikapenak honen nagusitasuna ezarri baitzuen formaren gainetik, etorkizuneko monokromoen garapena iradokiz.

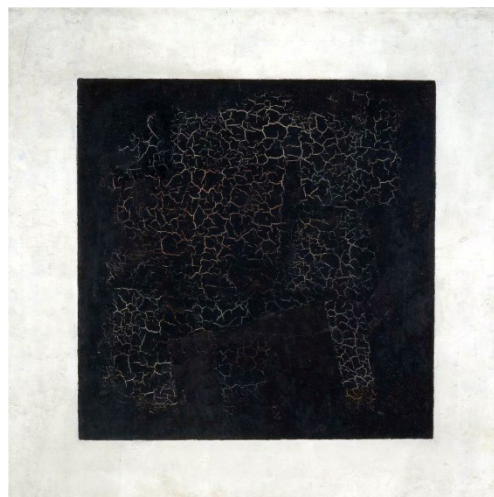


1. irudia. Goetheren kolore ikusgaien zirkulu sinboliko-espirituala, 1809.

¹⁷ GOETHE, J. WOLFANG, ARGAN, Giulio Carlo: *La teoria dei colori*. Il Saggiatore, 2008. 16-17. orr.

3.2.- Pintura monokromoaren izaera eta jatorria

Arte Modernoaren baitan monokromoak fenomeno berezia dira, izan ere, ez dira mugimendu edo estilo bat, ez baitaude testuinguru kultural bakar batera lotuak, hau baino, munduaren banakako pertzepzio batera baizik.¹⁸ Pintura monokromo abstraktua zerotik hasteko beharra duen testuinguru jakin batetik jaiotzen da, historiarekin apurto eta purutasun utopiko bat asetzea bilatzen baitu. Purutasun hau artearen eboluzio logiko baten azken emaitza da, jada XVIII eta XIX. mendeetatik pinturak erabateko autonomia lortzeko ahaleginekin, errealitateko elementuen desintegrazio prozesu horretan abstrakziorantz bidean, bere muga naturalekin topatu zen 1910 inguruan, lehen abangoardia historikoetan Malevich-en lehen egiazko monokromoarekin, *Karratu beltza* (1915).¹⁹



2. irudia. Kasimir Malevich, *Karratu beltza hondo zuriaren gainean*, 1913 (Tretyakov Galeria, San Petesburgo)

Artearen historian monokromoaren jatorria bilatzeko nahi beste atzera jo bagenezake ere, testuinguru modernoan bere sustraiak Turnerren edo Moneten azkeneko artelanetan dituela esan genezake, figuraziotik abstrakziora doan bide horretan, non lehen aipatutako Goetheren kolorearen teoriaren eragina nabarmena izan zen erromantiko zein impresionistengan.²⁰ Argi eta koloreen bitartez sortutako efektu optikoen bidez pinturan irudikatzen diren errealitateko objektuen desmaterializazio prozesurako lehen pausoak eman zituzten. Turnerrentzat espazio kosmiko



3. irudia. William Turner. *Snow Storm*, 1842 ca. Olio-pintura mihise gainean, 91x122cm (Tate Britain)

unibertsala aurre intuizio bidez egituratzen da munduko objektu eta motibo ezberdinen bitartez; bere artelanetan espazioa eremu infinitu bat da, non objektuak ur zurrumbilo edo argi korrante ezberdinez inguratuak eta xurgatuak dira mugimendu unibertsal baten

¹⁸ ROSENWEIN, Barbara H., *op. cit.* 160. orr.

¹⁹ SEDLMAYR, Hans: *La revolución del arte moderno*. Barcelona, Acantilado, 2008. 38. orr.

²⁰ GOMBRICH, E. H.: *La Historia del Arte*. New York, Phaidon, 2015. 494.orr.

erritmoan.²¹ Turnerren pintura arrazoimenetik at dagoen dinamismo baten baitan mugitzen bada ere, giza arima hunkitzeko gai da kolorearen eta ez formaren bitartez. Abstrakziorako tendentzia honetan garbi ikusten dira pintura monokromorako hastapenak.

Frantzian ere Moneten kasua dugu, zeinak naturatik zuzenean kopiatutako paisaietan berehalakotasun absolutu baten sentazio bisuala transmititzen saiatu zen *plen-air* metodoaren bitartez. Atmosfera edo uraren gardentasuna motibo bezala hartuta irudikapen teknika klasikoak baztertu zituen, perspektiba edo marrazkia besteak beste, pintzelada aske eta bizkorrekin koloreari eta argiari lehentasuna emateko. Monetentzat pinturak ez du begi bistan dagoena irudikatu behar, baizik eta artistaren erretinan dagoena, izan ere, espazioa sakona bada ere, erretina laua da.²² Agian esan genezake Monetek egiazko sentazio bisuala modu puru batean asmatu zuela, *Ruaneko katedrala* (1894) artelanean adibidez, non monumentu errekonozigarri bat sublimatu egiten du laino artean inguratuz, honen ezaugarri oinarrizkoenak bakarrik begi-bistara agerraraziz. More tonalitate ezberdinezko kolorez osatutako atmosfera ia monokromoan Monetek naturako errealitate objektibo - zientifikoa eta banakako pertzepzio subjektibo – transzendental bateratzen ditu modu paregabe²³.



4. irudia. Claude Monet.
Cathédrale de Rouen, 1894.
Olio-pintura mihise gainean,
107x73zm (Musée d'Orsay)

XIX. mende amaierako Frantzian, Moneten garaikide ziren *Les Incohérents* taldeak era goiztiar batean monokromoa adarjotze bezala erabili zuten, pintura hau ekintza protodadaista bilakatu.²⁴ Hauen lehen helburua marrazten ez zekiten pertsonen egindako marrazkien esposaketa bat egitea zen. Victor Lope Salvador-ek dio: “*Evitan pertenecer a una escuela cualquiera y se rien tanto del dibujo como del color*”.²⁵ Esposatze ezberdinetan Monet eta garaiko beste inpresionisten esnobismo burgesa kritikatu zuten kolore bakarreko pinturak saloietan agerraraziz eta klase intelektualaren asaldatzea eraginez.²⁶ 1882an Jules Lévy idazleak sortutako pintura modernoaren

²¹ ARGAN, G. C.: *El Arte Moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal/Arte y estética, 1991. 32-33.orr.

²² *Ibid.*, 92.orr.

²³ SMITH, P.: *Impresionismo: Volumen 6 de Akal / Arte en contexto*. Madrid, Ediciones Akal, 2006. 108.orr.

²⁴ LEWIS SHAW, M. *Mallarmé at the Circus: Incoherent Parody*. Halifax, Dalhousie University, 1993. 71.orr.

²⁵ LOPE SALVADOR, V.: *La ceguera como condición de la Crítica de Arte. Una propuesta de los Incoherentes*. Teatro, Revista de Estudios Culturales, Universidad de Zaragoza, 32.zbk., 2018. 115.orr.

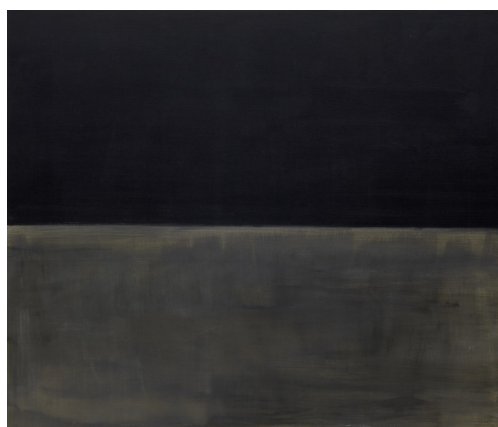
²⁶ ROSENWEIN, Barbara H.: *op. cit.* 162. orr.

parodia eta satirizazioa bilatzen zuen talde honek, humorearen bitartez artelan erradikalak sortu zituztela esan bagenezake ere, ezin dira mugimendu abangoardisten baitan kontsideratu²⁷, izan ere ez zuten ikerketa artistikoa sustatzeko asmorik eta ez zuten iraganeko tradizio estetikoarekiko garapenik suposatu, beraz arte modernotik at daudela ezan genezake.

XVIII - XIX. mendeko Alemanian Caspar David Friedrich pintore erromantikoa ere aurrekari modura ikusi daiteke gerora XX. mende erdialdean garatuko den *color field* pintura abstraktuaren estiloari dagokionez, non kolore bakarreko edo bi kolore ezberdinen tonalitate kontraste eta modulazioen jokoak erabili zituzten artistek haien konposizioak osatzeko. XVIII. mendean garatzen hasi zen “sublimearen” kategoria estetikoaren ezaugarriak Burkek teorizatu zituen 1757an²⁸. Honetan, natura sentimendu iturri bezala ikusten da, ikuslea honen indar eta neurrigabetasunaren aurrean bere txikitasunaren inguruan pentsatzera bultzatzen duena²⁹. Rothko, espresionismo abstraktuaren adierazle nagusienetakoak, erromantikoen naturaz gaindikoaren misterioa adierazi nahi zuen bere tamaina handiko koadroetan, non transzendentzia eta klimax espiritual bat bilatzen zuen, Friedrich-en artelanen antzera.³⁰ Ikuslea murgiltzea helburu duen pintura honek berriro ere kolore bakoitzak eragiten dituen pertzepzio subjektiboetara garamatza, esaterako Rothkok bere buruaz beste egin aurretik sortutako azken artelanean (*Untitled, Black on Grey, 1969/1970*) soilik bi kolore erabiliz esperantzarik gabeko bakardadearen aurreko samina erakusteko gai da inork ez bezala.



5. irudia. Caspar David Friedrich. *Der Mönch am Meer*, 1808-1810. Olio-pintura mihise gainean, 171,5x110zm (Alte Nationalgalerie)



6. irudia. Mark Rothko. *Untitled (Black on Grey)*, 1969-1970. Akrilikoa mihise gainean, 203,3x175,5zm (Solomon R. Guggenheim Museum, New York)

²⁷ GREY ART GALLERY. *Counter Culture: Parisian Cabarets and Avant-Garde 1875-1905* <https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/counter-culture-111798-011699/> (2019.02.11an kontsultatua)

²⁸ BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid, Grupo Anaya Comercial, 2014.

²⁹ BOZAL FERNÁNDEZ, V., & ARNALDO, J.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I. La balsa de la medusa*, 80, Madrid, Visor, 1996. 44.orr.

³⁰ MASDEARTE. *Mark Rothko y el mirar temerario* <http://masdearte.com/mark-rothko-expresionismo-abstracto-museum-fine-arts-boston/> (2019.02.11an kontsultatua)

Fenomeno honen izaerari dagokionez, monokromoak pintura bere funtsera sinplifikatu nahi du. Hans Sedlmayr-ek mantentzen duen bezala, inpresionistekin hasitako purutasun lehia honek aro modernoan elementu plastiko eta tektonikoen ezabapenera eramaten gaitu, hau da, gorputzak modelatzen dituen argi-itzalak desagertu egiten dira (Gauguin eta Toulouse – Lautrec-en lanetan esaterako), bai eta errenazimenduan gehitu zen *rilievo* kontzeptua ere, non koadroak irudizko eszenatoki bat sortzen duen perspektibaren ilusioarekin forma eta objektuak eraikiz, Cezanne edo Matisse-k egiten duten antzera.³¹ Honek Giottoren pintura aurreko estilo batera garamatza, non koadroaren gainazal lauak artelanaren batasun puru batera eramaten gaitu, azken emaitza 1950eko hamarkadako Clement Greenberg-ek teorizatutako “abstrakzio pospiktorikoa-ren” mugimendu formalista izanik, erliebe eta espazio sentsaziorik gabeko pintura idealista eta puru bat Kenneth Noland eta Jasper Johns bezalako artista estatubatuarrak adibide esanguratsuenak izanik.³²



7. irudia. Kenneth Noland. *Turnsole*, 1961. Pintura polimeriko sintetikoa mihise gainean (Museum of Modern Art, New York)

Formaren osagarri diren elementuak murriztuz purutasunaren bilatze horretan, artelanaren esanahiak garrantzia irabazten du. Alde honetan, monokromoak izaera duala dauka XX. mende hasieran agertzen den momentuan. Alde batetik, bere jatorrian, monokromoak izaera espiritual edo mistiko bat zuen, esperientzia metafisiko eta immaterialen ideiak transmititzeko.³³ Malevich-ek jada *Manifestu Suprematistan* izaera mistikoarekin konpromiso bat adierazten du berak 1915ean Petrogradoko *Azken Erakusketa Futuristan*³⁴ esposatu zuen *Karratu beltzari* erreferentzia eginez: “Karratu beltza hondo zuriaren gainean sentsibilitate ez-objektiboaren lehen adierazpena izan zen: karratua = sentsibilitatea; hondo zuria = *Ezereza*, sentsibilitatetik kanpo dagoena [...] Artea kondentatua dago Jainkoaren gurtzaren zerbitzura ez badago.”³⁵

Bestetik, monokromoak ere izaera formala edo literala hartu zuen, non pinturak errealitatea irudikatzeke dituen errekurtsio ilusionistak alde batera utziz honen izaera eta presentzia materiala azpimarratzeko erabili zen.³⁶ Bi izaera hauen kontrastea nabarmena izan zen XX. mende hasieran SESB-en ematen ari ziren abangoardia artistikoen

³¹ SEDLMAYR, H., *op. cit.* 38-39. orr.

³² DE DIEGO, E., *op. cit.* 22. orr.

³³ ROSENWEIN, Barbara H.: *op. cit.* 161. orr.

³⁴ HERMITAGE MUSEUM, *Kasimir Malevich. Black Square* http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/1999_2013/hm4_1_30/?lng=en (2019.02.11an kontsultatua)

³⁵ DE MICHELI, M., *op. cit.* 329.orr. 331.orr.

³⁶ TATE. *Monochrome – Art Term – Tate* <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/monochrome> (2019.02.11an kontsultatua)

testuinguruan. Sobietar erregimenak konstruktibismoaren baitan garatzen ari ziren *faktografia*, diseinu utilitario eta *faktura* terminoekin gizartearen kontzientzia eraldatzeko gai zen arte baten bila hasi ziren, materialen propietateak bere gainazalean erakusten zituen nola egina zegoen adierazteko (esaterako, Vladimir Tatlin-en *Izkin erliebea*, 1915).³⁷ H.D. Buchloh-en *Formalismo e Historicidad* liburuan aipatzen den Boris Arvatov artista konstruktibistaren idatzien pasarte batek ongi adierazten du funtsean bi jarrera hauen gatazka garaiko Errusian:

*“Los primeros en retirarse fueron los expresionistas, encabezados por Kandinsky, ya que no pudieron soportar la presión extremista. Después los Suprematistas, encabezados por Malevich, protestaron contra la renuncia al carácter sagrado del arte, de cuya autosuficiencia estaban convencidos.”*³⁸

Konstruktibismoaren baitan ere antzeko bereizketa bat eman zen bai pintura, eskultura zein arkitektura alorretan, Naum Gabo eta Antoine Pevsner-ek *Manifestu Errealista* plazaratu zutenean, non errealitate transzendente eta absolutu bat adierazten duen arte idealista aldarrikatu zuten Tatlin, Rodchenko eta El Lissitzky-ren utilitarismo teknikoaren aurrean.³⁹ Gabo eta Pevsnerren nukleo espiritual honek gainontzeko konstruktibista errusiarren arte funtzional, utilitario eta adoktrinatzailarekin talka egin zuen, hauen erbesteratzea suposatuz. Pentsamendu abstraktuak zientziaren balioaren gainetik hobesten dituen arte honek, Malevich-en teoria suprematistan oinarrituta, nahiz eta pentsamendu iraultzailearen barne dagoen poetika artistiko geometrikoa darabilten, iraultzaren adorea ahultzen dute eta iraultzaileak baino burges aurrerakoi kontsideratu zituzten.⁴⁰

3.3.- Pintura monokromoa XX. mende erdialdean

Guri dagokigun 1945-1965 epealdiko arte monokromoaren produkzioan murgildu aurretik, aipatzekoa da lehenik eta behin Europako testuinguruan informalismoen inguruan garatzen ari zen eztabaida artistikoa, izan ere, bigarren gerra mundialaren ostean europar batasun kultural bat osatzeko ahaleginak egin ziren, baina honen ordez Europaren nozio historiko eta balore humanistak murgilduta zeuden krisi sakona egiaztatzeko bakarrik balio izan zuten esfortzu hauek. Modu honetan, Ipar Amerikako korrante artistiko aurreratuenekin harremantzeko eta hauek ezagutzeko saiakera egin zen, eta artearen problematikaren kontzepzioa kultura europarraren arazo eskusibo bezala ulertzeari utzi zitzaion botere kulturalaren eskualdaketa legitimatuz AEBen mesederako. Honela sortu ziren *informalismoak* deiturikoak 1950 inguruan, non krisi situazioan artearen konpromiso eza bat ematen da errealitatearen arazoekiko

³⁷ BUCHLOH, Benjamin H.D.: *Formalismo e historicidad*. Madrid, Ediciones AKAL, 2004. 127.orr.

³⁸ ARVATOV, B.: *Kunst und Produktion*. Munich, Hanser, 1972. 43.orr.

³⁹ KRAUSS, Rosalind: *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Torino, Pearson Italia Spa, 1998. 67.orr.

⁴⁰ ARGAN, G. C., *op. cit.* 415-416.orr.

(salbuespenak salbuespen), eta jada ez da gehiago gizartearekin edota bere lengoaiarekin erlazioan egongo.⁴¹ Artelan informalistetan ez da errealitate konkretu bati erreferentzia egiten dion esanahi definitu bat adieraziko, lehen abangoardietan ohikoa zen bezala, baizik eta banakako pertzepzio edo sentsazioak gogora ekartzea izango dute helburu.

Informalismo hitzak berak dionez, forma bera gainditzen duen tendentzia artistikoa da, artean momentu horretara arte historikoki existitu den eduki – forma dualismoarekin apurtzen duena. Lengoaia abstraktu batean mugitzen da eta bere adierazkortasun eta komunikazio ahalmena materiaren nolakotasunean errotzen da. Amerikan garatzen ari zen espresionismo abstraktuak kontzientzia kultural berri bat suposatu zuen eskala handiko artelan monumentalekin eta pintzelada dramatiko eta dinamikoekin. Informalismo europarretako artistek aldiz artelan intimo eta murrizagoak egin zituzten, poetiko eta kontzentratuagoak, materialen propietate estatikoetan oinarrituak.⁴²

Umberto Eco-k adierazten duen bezala, manifestazio informalisten heterogeneotasunaren aurrean kontzeptu honen izaera anbigua bistara geratzen da eta estilo batez baino poetika informalista batez mintzatu beharko ginateke.⁴³ Bere esanetan “Informal hitzak forma klasikoen ukatzea esan nahi du, ez formaren baztertzea komunikazioaren baldintza nahitaezko bezala.”⁴⁴ Artistak jada ez du derrigor bilatzen bere artelanak esanahi konkretu bat izatea, baizik eta kasu askotan artelanaren presentzia berarekin aski izango zaiola.⁴⁵ Bestetik, lehenago aipatu bezala, pinturaren alorrean artelanaren diskurtso estetikoaren erdigune materiaren propietatea izango da, eta hau dela eta teknika eta material ezberdin askorekin ikertuko dute artistek beti originaltasunaren bila, 1960ko hamarkadan tendentzia piktoriko honen agortze eta neke sintomak azaldu zituen arte, beste modalitate artistiko batzuei bidea utziz.⁴⁶

Aurrerago sakonduko ditugun Lucio Fontana eta Piero Manzoni artistez gain, XX. mendeko bigarren erdialdeko testuinguru artistikoan oso kasu berezi eta aldi berean garrantzi handikoak izan ziren Ad Reinhardt eta Yves Klein artista monokromoak aipatu nahi nituzke, artearen teorian eta hau ulertzeko zuten banakako pertzepzio ezberdinak aberasgarriak eta oso esanguratsuak dira epealdi kultural honetan.

Ad Reinhardt-en pinturak oinarri hartzen ditu XX. mendeko Malevichen lehen pintura monokromoak, iraganeko artearen apurketaren ikurra⁴⁷, eta horren aurka jotzen

⁴¹ *Ibid.*, 492-493.orr.

⁴² MASDEARTE. *Informalismo* <http://masdearte.com/movimientos/informalismo/> (2019.03.26an kontsultatua)

⁴³ ECO, Umberto: *Obra Abierta*. Barcelona, Ed. Ariel, 1979. 193.orr.

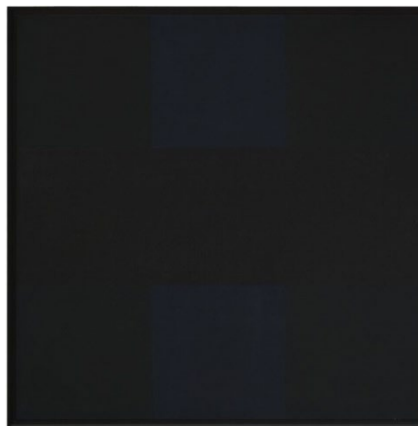
⁴⁴ ECO, Umberto, *op. cit.* 218.orr.

⁴⁵ CIRLOT, Lourdes: *Las últimas tendencias pictóricas*. Barcelona, Ed. Vicens-Vives, S.A., 1990. 5.orr.

⁴⁶ CIRLOT, Lourdes, *op. cit.* 6.orr.

⁴⁷ DANTO, Arthur C., *op. cit.* 215.orr.

dute hain zuzen ere bere monokromo beltzek, iraultza izateari utzi dion iraultza bezala aldarrikatuz. Hamarkada hauetako pinturan argi ikusi daiteke arteak norabidea galdu duela, edo behintzat ez duela noranzko finkorik, eta hemen Reinhardtek artea arte bezala aldarrikatzen du besterik gabe, zentzu Hegeliarrean, bere hitzetan: “*La única cosa a decir acerca del arte es que es una cosa. El único objeto de cincuenta años de arte abstracto es presentar el arte - como - arte y nada más, haciéndolo más puro y más vacío, más absoluto y más exclusivo.*”⁴⁸ Historiaren apurketa berri batekiko esperantzak agortuak daude puntu honetan, eta artistek jada ez dute artearen arazoarekiko soluzio filosofikorik bilatzeko interesik. Mundua alternatiba gabeko kapitalismo globalizatuan sartzen den heinean, artea ere kontsumoaren diktaduraren menpe jarri zen mendebaldeko blokean. Honen aurka, Ad Reinhardt pinturaren ezereztatzean zentratu zen, lehen esan bezala, Malevichen “ezereza” hartu zuen oinarri baina zentzu utopikoa ukatuz pintura erabateko koadro beltzetara murriztu zuen⁴⁹: “*Nada de líneas ni imágenes, nada de formas, composición o representaciones, ni visiones, sensaciones o impulsos, ni decoración ni colorido ni figuración, ni placer ni dolor. Nada que no pertenezca a la esencia.*”⁵⁰ Dena dela, ukazio filosofiko honen ostean bederatzikoadro beltz pintatu zituen zeinetan ezinbestean gurutze greko baten motiboa igartzen zen, mendebaldeko kulturaren sinbolo espiritual esanguratsuenetakoa. Zalantza eta anibalentzia honek, materia eta espirituaren artean, garaiko artistek bizi zuten barne borrokaren berri ematen digu.⁵¹



8. irudia. Ad Reinhardt. *Abstract Painting*, 1962. Olio-pintura mihise gainean, 158,1x158,1zm (Collection Museum of Contemporary Art Chicago)

⁴⁸ REINHARDT, Ad; ROSE, Barbara: *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Los Angeles, University of California Press, 1991. 53.orr.

⁴⁹ ARGAN, G. C., *op. cit.* 540.orr.

⁵⁰ REINHARDT, Ad, ROSE, Barbara, *op. cit.* 56.

⁵¹ KRAUSS, Rosalind E., CEDILLO, Adolfo Gómez: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996. 59.orr.

Yves Klein artista frantziarraren artelanen kasuan materia eta espirituaren arteko dualismo horren talka ez da hain bortitza Ad Reinhardt-en monokromoekin alderatuz, jakinda bere monokromoak XIX. mendeko artista sinbolisten sinesmen transzendenten sistemarekin lotzen direla⁵². Izan ere, Klein-en infinituarekiko obsesio hori jada bere lehen *happening*-an antzeman daiteke, non zero urdina sinatu zuen bere izenarekin, bere heldutasuneko monokromoen gai nagusia izango zen kolorea hain zuzen. Bestetik, artistaren mugimendu esoterikoen, Zen budismoaren eta estetika okultistarekiko interes nabarmenak bere ideien espirituaren materiarekiko nagusitasunaz hitz egiten digute. Bere monokromo nagusien koloreek; arrosa, urdina eta urrea, kolore primarioetara igortzen gaituzte, hau da, gorria, urdina eta horia, zeinak Mondrianen neoplastizismoaren filosofia teosofikora eramaten gaitu⁵³. Yves Klein-en teoria metafisikoak, XV. mendeko alkimia eta kultu esoterikoetan oinarritua, Jainkoa infinituarekin lotzen du, zeina aldi berean perfektioa bera da, berarentzat pinturan monokromoan beran itzultzen dena. Dena den, interesgarria da aipatzea nola bere *antropometriak* deituriko monokromo urdinetan kolorearen egitura materialarekin jokatzen du pintzelak alde batera utziz eta emakumeen gorputzak margotzeko erabiliz, modu honetan tradizionalki errepresentazio objektu izan dena kreaio tresna bilakatu. Praktika hau Yves Klein sexista eta despota autokratiko bezala definitzera eraman zuen Buchloh arte historialaria⁵⁴. Bestetik, *Antropometrietan* produkzio prozesua garrantzitsua den heinean, hala dira ere materiaren inplikazioak bere *Monogold* urrezko monokromoetan⁵⁵, materia – espiritualitate dualismoa beti presente edukiz Yves Klein bezalako artista mistiko batengan ere. Klein-ek, Ad Reinhardten eta aurrerago ikusiko dugun Manzoniren antzera, artelanen merkantzia estatusa ukatzen du, bere monokromo asko sinatu gabe utziz. Honetaz gain, bere arte immaterialeko interbentzio artistikoak “operazio estetiko” bezala kontsideratu daitezke baina ez “artelanak” zentzu hertsian⁵⁶.



9. irudia. Yves Klein. *California* (IKB 242), 1961. Pigmentu purua eta erretxina sintetikoa panel gainean, 195,1x140zm. Museum of Modern Art (MoMA), New York

XX. mendearen bigarren erdiko monokromoek, ikusi dugunez, historiarekiko negazio eta apurketa erradikal baten zentzua hartzen dute, eta artista emaitza plastiko honetara eramaten duen arrazoia era askotakoa izan badaiteke ere, monokromoak zentzu zabal batean purutasun, destilazio eta batasun desio batetik jaiotzen da, historiaren ikuspegi eskatologiko batek bultzatuta.

⁵² BUCHLOH, Benjamin H.D., *op. cit.* 229. orr.

⁵³ ROSENWEIN, Barbara H., *op. cit.* 179.orr.

⁵⁴ BUCHLOH, Benjamin H.D., *op. cit.* 44.orr.

⁵⁵ *Ibid.*, 229.orr.

⁵⁶ ARGAN, G. C., *op. cit.* 511.orr.

4.- LUCIO FONTANA (1899-1968)

4.1.- Biografia

Lucio Fontana jaiotzez argentinarra bazen ere, bere artelanak Italiako erradikalen eta originalen artean kontsideratu daitezke bigarren mundu gerra ostetik 1960ko hamarkadara doan epe horretan, izan ere, bere monokromoek garaiko Europako informalismoen bat-batekotasunaren aurrean abstrakzio kontzeptual sakonago bat aldarrikatzen zuten.⁵⁷

1899an jaio zen Rosario-n, Argentinan, gurasoak Lucia Bottini (1874-1925) aktorea eta Luigi Fontana (1865-1946) Italiatik emigratutako eskultorea izanik, eta Varesen hil zen 1968an.⁵⁸ Hemezortzi urterekin Italiara itzuli zen lehen mundu gerran parte hartzeko, eta Argentinara bueltan Scarabelli eskultorearen tailerrean hasi zen lanean 1920ko hamarkada hasieran, bere produkzio artistikoari eskulturaren alorrean hasiera emanez.⁵⁹ Europara hainbat itzuli egin zituen, izan ere 1931an Parisen sortu zen *Abstraction – Creation* taldearen parte izan zen⁶⁰, Georges Vantongerloo pintore eta eskultore belgikarraren eta Theo van Doesburg idazlearen eskutik sortua, azken hau jada 1917an De Stijl mugimenduaren sortzaileetako bat ere izan zena. Mugimendu honetan abstrakzioaren teorizazio behar bat aldarrikatzen zuten artistak zeuden, asko Alemaniatik ihes egindakoak nazien errepresioa zela medio, eta modernitatearen ikur bezala estetika geometriko soil bat aldarrikatu zuten arrazoi zientifikoan oinarriturikoa.⁶¹

Milango Arte Ederren Akademian ikasketak burutu ostean, non eskultura akademikoaren influentziak jaso zituen, lengoia horrekin apurtzeari ekin zion material ezberdinen esperimentazio bidez abstrakzioan murgilduz. 1930-40 tartean, lehenengo tendentzia ez-figuratibo italiarra garatu zen, Milanen batez ere, “abstraktista - italiarrak” mugimenduaren baitan, non Lucio Fontana aurkitzen zen. Abstraktista hauek, italiar korrante artistiko tradizionalak baztertu zituzten, baina atzerriko mugimendu moderno berriak inportatu beharrean, Italiako arteak aspalditik zeraman *arazoari* irtenbide bat eman nahi izan zioten, hots, *futurismo* eta *metafisikaren* arteko barne kontraesanen aurrean, modu kritikoan funtzionalitate poetiko berri bat proposatzen zuten, hau da, kontzeptu espazialen komunikazio liriko bat.⁶² Hamarkada honetan hormigoia eta

⁵⁷ ROSENWEIN, Barbara H., *op. cit.* 174 orr.

⁵⁸ WHITFIELD, Sarah, FONTANA, Lucio, GALERIA, Hayward: *Fontana*. Univ. of California Press, 1999. 170. orr.

⁵⁹ CAMPIGLIO, Paolo; *Fontana*. Milano, Giunti Editore, 2014. 32.orr.

⁶⁰ ROSENWEIN, Barbara H., *op. cit.* 174 orr.

⁶¹ DUROZOI, Gérard: *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, 1997. 3.orr.

⁶² ARGAN, G. C., *op. cit.* 313.orr.

burdinez osatutako pieza eskultorikoak egin zituen, izaera abstraktudunak, nahiz eta geroago material hauek zeramikaren orden baztertu zituen.⁶³

Nahiz eta hasiera batean mugimendu honek ez zuen bere garaian eraginik izan, bigarren mundu gerra ostean Fontana izango da modernitate italiarraren buru nagusia. Hurrengo hamarkadan, bi gerra handiek lagatako ondorioek, teknika eta industrian egiten ari ziren aurrerapenak eta espazioko esperimenduak bere artelanetan modu erabakigarrian eragin zuten. Artean aldiz, espresionismoaren diseinu gogorrak edo Medardo Rosso-ren esperimenduzko materialak izan zuten eragin gehien.⁶⁴

4.2.- Espazialismoa: Buchi, Tagli eta Ambienti-ak

Argentinara itzultzean, 1940-1946 epean, beste artista abstraktu batzuekin *Manifestu Zuria* argitaratu zuen Buenos Airesen, non espazialismoaren lehen ideiak azaltzen dira. Hurrengo urtean, 1947an Milanen mugimendu espazialista sortu zuen eta *Manifestu espazialista* mugimendu piktorearen proposamen teorikoak batu zituen. 1948-1954 tartean zazpi manifestu idatzi ziren eta mugimenduaren lehen esposaketa 1952an egin zen Naviglio Galerian, non Fontanaz gain Carozzi, Crippa, De Luigi, Dova eta Peverelli artistek parte hartu zuten. Espazialismoan arteak irudikatu behar duen errealitatea espazio kosmikoa da, eta espazio horretan garatu behar da kreazio artistikoa.⁶⁵ Manifestu erradikal hauetan, Fontanak futurismoaren premisa batzuk hartu zituen, esaterako pintura zein eskulturaren lengoaiak XX. mende erdiko aurrerapen zientifikoetara egokitzeko beharra adieraztean iraganeko balore estetikoekin apurtuz eta etorkizuna aldarrikatuz makina zein teknika modernoaren bitartez, edota mugimendua adierazten duten estruktura erabilpena goratuz, batez ere espazioaren bitartez:

*“Vivimos la edad de la mecánica (...) el movimiento es una condición inmanente a la materia como principio de la comprensión del universo (...) la evolución del hombre es una marcha hacia el movimiento desarrollado en el tiempo y en el espacio. En la pintura se suprimen progresivamente los elementos que no permiten la impresión de dinamismo.”*⁶⁶.

Bestetik, historikoki artearekiko, diziplina autonomo gisa, sortu ditugun aurreiritziekin apurtu eta *zerotik* hasteko beharra ere aldarrikatzen du garai berri baten sentsibilitatea asetzeko:

⁶³ CIRLOT VALENZUELA, L.: *Historia del Arte. Últimas tendencias*. Barcelona, Editorial Planeta, 1994. 11.orr.

⁶⁴ NORI, F., Joppolo, G., García, A., Lucio Fontana: *Entre materia y espacio*, Palma de Mallorca-Madrid, Fundación La Caixa-MNCARS, 1999. 19. orr.

⁶⁵ BLOCK, Cor; *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1999. 235. orr.

⁶⁶ FONTANA, Lucio, LE NOCI, Guido, MULAS, Ugo. *Manifiesto blanco*. Milano, Galleria Apollinaire, 1966.

“Necesitamos un arte válido por él mismo. En el que no intervenga la idea que de él tengamos (...) Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música. Se necesita un arte mayor acorde con las exigencias del espíritu nuevo.”⁶⁷

Artearen autonomia nahi honek, denbora eta mugimendua bateratuz, bere lehen *Concetto spaziale* deituriko artelanen sorrerara eramán zuten Fontana 1949an, materiaren nagusigoaz askatuz eta espazioaren dimentsioa modu askean landuz. Fontanaren espazialismoaren lehen premisa mihisean hirugarren dimentsio erreala, ez ilusiozkoa, txertatzean datza. Hau mihise monokromoa puntzoi batekin urratuz lortu zuen, *buchi* (zuloak) eginez eta kraterdun ilargi paisai antzeko bat osatuz.⁶⁸ Urte berean, Milanen, *L'Arte Concreta* mugimendua sortu zuen Atanasio Soldati, Bruno Murani, Gianni Monset eta Gillo Dorfles-ekin batera. Talde honek arte zinetikoaren, makinaren balio artistikoaren berreskurapena eta espazioaren estrukturatzearen ideien inguruan garatu zuten haien teoria artistikoa.⁶⁹



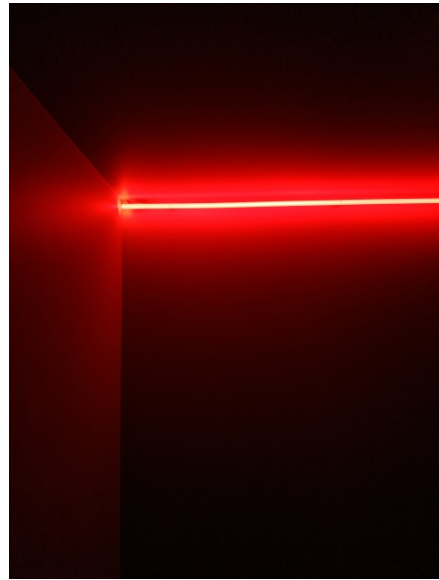
10. irudia. Lucio Fontana.
Concetto spaziale/La fine di Dio,
1963. Urradura, purpurina eta
olioa mihise gainean, 178x123
zm. Museo Nacional Reina Sofia,
Madrid.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ CHRISTIE'S: *An Introduction to Lucio Fontana*
<https://www.youtube.com/watch?v=1CEz9wfOLrY> (2019.05.14an kontsultatua)

⁶⁹ BLOCK, C.; *op.cit.* 235.orr.

Inguru honen dimentsio mugatuetan oinarrituz garatu zuen hain zuzen Fontanak 1949an Navaglio Gallerian egin zuen esposaketa, non berak deituriko *Ambienti* proiektu experimental eta ezezagunenetakoa estreinatu zuen, bere produkzio artistikoan ohikoa den monokromia mantenduz baina espazioaren adierazpena urratutako mihisean adierazi ordez museoaren gela eta korridoreak erabili zituen espazioaren eta argiaren tratamendua ikertzeko⁷⁰, eskultura, pintura zein arkitekturaren mugak gaindituz eta 1960ko hamarkadan garatuko den estetika minimalista aurreikusiz. Artelanaren desmaterializazioan Fontanak espresio bide berri bat aurkitu zuen 1949tik 1968an hil zen arte garatu zituen *Ambienti* hauetan, famatuenetakoa 1951ean Milaneko IX. hirurtekoan arte pabilioiaren sarreran ezarri zuen zerrenda luminikoa izanik. Pertzepzioaren konbentzioekin apurtzeko, pintura zein eskulturak eskaintzen zituen bide materialak



11. irudia. Lucio Fontana. *Ambiente spaziale a luce rossa*, 1967. Fondazione Lucio Fontana, Bilboko Guggenheim museoan egindako esposaketa, 2019.

alde batera utzi nahi izan zituen espazioaren askatasuna lortzeko. *Ambienti* hauetan, fisikan egiten ari ziren ikerketa berrietan oinarriturik eta teknologia berriak barneratuz⁷¹, gela ilun batean argiak espazioan sortzen zituen intzidentziak ikertzen zituen sabaian flotatzen zuten fluoreszentez osaturiko forma organiko abstraktuen bidez.

Bere adierazpen piktorikoetan espazio metafisiko berri horren ikerketa eta bilatzen horretan mihisean zuloak egitetik hauetan arraildura hantzeko ebaketa luzeak egitera pasa zen 1958an, *tagli* izenekoak. Bere pintura hauek, austeritate eta zehaztasun handikoak, minimalismoaren aurrekarietako bat ere kontsideratu daitezke artelana osatzen duten elementu eskasengatik bai eta mihiseen monokromia aldetik ere⁷², nahiz eta hauen helburu nagusia mugimendua eta denbora hiru-dimentsioko artelanean azaltzea den. Artelan hauek mihisea sakontasuna duen azal bat bezala definitzen dute, non bere atzean museoko pareta



12. irudia. Lucio Fontana. *Concetto spaziale*, 1961. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

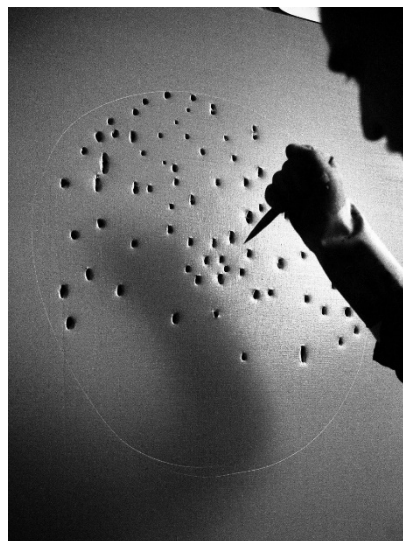
⁷⁰MASDEARTE. *En el entorno de Lucio Fontana*. <http://masdearte.com/lucio-fontana-hangar-bicocca-espacialismo/> (2019.05.14an kontsultatua)

⁷¹GUGGENHEIM BILBAO *Lucio Fontana. En el Umbral* <https://luciofontana.guggenheim-bilbao.eus/exposicion> (24.09.2019 kontsultatua)

⁷²CIRLOT VALENZUELA, L. *op. cit.* 11.orr.

ikusi daitekeen, hau da, hirugarren dimentsio ez irudizko edo sinbolikoa, errealia baizik. Arthur Danto-ren hitzetan: “*El arte contemporaneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una unica dimension*”⁷³

Fontanarentzat mihisea urratzearen ekintzak ere garrantzia hartzen du eta obraren parte da, monokromoaren soiltasun eta dinamismo ezari dramatismoa gehituz⁷⁴. Honek Harold Rosenberg arte kritikoak asmatutako *Action Painting* terminoa ekartzen digu gogora, Clement Greenberg-en *Abstrakzio Pospiktoriko*-tik at zeuden 1940-1950 hamarkadako zenbait pintore estatubatuarrek egiten zuten erliebedun artea definitzen saiatzeko, non pintatzearen prozesuak emaitza beraren garrantzi berdina hartzen zuen, esaterako Hans Namuth-ek egindako Jackson Pollock-en dokumentala, honek mihisea zoruan zuela pintatzen zuen bitartean grabatuta, hurrengo hamarkadan garatuko diren *happening*-en aurrekari kontsideratu daiteke.⁷⁵ Fontanaren kasuan Ugo Mulas-ek egindako argazkiak ditugu, non artista bera agertzen zaigun mihisearen aurrean hau urratzen duen momentu berean.



13. irudia. Ugo Mulas, *Lucio Fontana, Il Sole, Milano, 1962*. Robilant Voena Art Gallery, Milano.

4.3.- Venezia era tutta d'oro

1961ean Veneziako Palazzo Grassi-n egin zen *Arte e Contemplazione* esposaketan parte hartzera gonbidatu zuten garaiko beste artista esanguratsu batzuekin batera, Jean Dubuffet, Mark Rothko eta Sam Francis besteak – beste. Honetarako Fontanak Veneziako tradizio artistiko barroko eta bizantziarraren esentziak bateratu nahi izan zituen serie honetan, urre koloreko pintura lodia igurtziz eliza barroko veneziarren edota kanaletako urak



14. irudia. Lucio Fontana. *Venezia era tutta d'oro, 1961*. 149x149 zm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

⁷³ DANTO, Arthur C., *op. cit.* 45. orr.

⁷⁴ ROSENWEIN, Barbara H., *op. cit.* 175 orr.

⁷⁵ DE DIEGO, E., *op. cit.* 19. orr.

sortzen zituen uhinak imitatuz. Muranoko beira ere erabili zuen Veneto - Bizantzioko mosaikoak imitatzeko hauen bidez kolorezko itzalak sortuz.⁷⁶

Bere artelanak urteetan *Concetto Spaziale* bezala izendatzen egon ostean, lehenengo aldiz Fontanak serie hau leku konkretu bati dedikatu zion eta izen lirikoak eman zizkion artelanei *Venezia era tutta d'oro* bezala. Artelan honek Lucio Fontanaren obrak hartu zuen konplexutasun tekniko zein intelektualaren berri ematen digu. Hau batez ere hiru ezaugarrietan ematen da aditzera: tradizio piktorikoarekiko apurketa monokromoaren erabileraren bidez, espazio piktorikoaren kontzepzio plastiko berri baten sorrera mihisearen urradurari esker eta artelanaren sorrera eta apurtze prozesua sormen prozesuaren ezinbesteko parte bezala. Serie honetan urreztatutako hondoan txertatutako elementuek, hauen izenburuekin batera (*Nocte d'amore a Venezia, Sole in Piazza San Marco, Il cielo di Venezia, Venezia d'argento al crepuscolo, Doccia a Venezia, Venezia era tutto d'oro ...*) Veneziaren exotismoa goratzeko errekurtsio bezala erabiltzen ditu, kanal, plaza eta gondolen artean garatzen den erromantizismo tragiko eta barroko baten eszenatokia hain zuzen ere, non Bizantzioko urrea eta Veneziar Errepublikaren dekadentzia bateratzen diren.⁷⁷

Concetto Spaziale: Venezia era tutta d'oro artelan honetan erabilitako materialei dagokionez, interesgarria da aztertzea nola Fontanak antzinako pintura eta pintura modernoa bateratzen dituen erabilitako teknikari esker, lehenengo pintura kapa baten gainean pintura sintetiko gorria koadroaren gainazala estaltzen duen urrezko geruzaren bigarren oinarri bezala aplikatuz, ipar Italiako gotiko berantiarreko erretaulen elaborazio prozesua gogora ekarriz, besteak - beste Duccio di Buoninsegna edota Cennino Cennini-ren tailerretan egiten zen erara. Modu honetan, Fontanak erdi aroko eta Bizantzioko urrezko ikonoetan oinarrituz sintesi espazial bat egiten du definitu gabeko espazio jainkotiarra agerraraziz.⁷⁸

4.4.- Iturriak eta eraginak geroko artean

Azkenik, nahiz eta lan honen mugetatik at geratzen den ere, ezinbestekoa deritzot bitxikeria moduan aipamen batzuk egitea Lucio Fontanaren *tagli* obra piktoriko monokromoen iturri eta geroko eragin izan zitezkeen artelanetara. Horrela, XIV. mendera atzera eginaz, Bonne de Luxembourg Normandiako dukesarentzat eginiko salmo liburu bateko orrialde batean aurkitzen den *Kristoren Zauria* irudian Fontanaren *Concetto Spaziale, attese (1964)* artelanarekin antzekotasun asko aurkitu ditzakegu.

⁷⁶ GUGGENHEIM NEW YORK *Lucio Fontana: Venice/New York*
<https://www.guggenheim.org/exhibition/lucio-fontana-venicenew-york> (24.09.2019
kontsultatua)

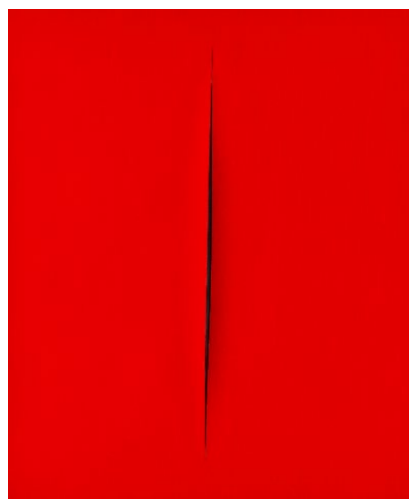
⁷⁷ OLMEDO CARRASCO, C.: *Lucio Fontana entre Venecia y Milán: "Concepto espacial, Venecia era toda de oro"*, 1961. Madrid, Ventanas del Museo Thyssen-Bornemisza, 2016. 22.orr.

⁷⁸ GOTTSCHALLER, Pia: *Lucio Fontana: the artist's materials*. Los Angeles, Getty Publications, 2012. 97.orr.

Abstrakzioetik gertu dagoen erdi aroko irudikapen honetan Kristoren saihestetako zauria agertzen zaigu Pasioko gainontzeko instrumentuez inguratuta emakumearen sexuari ere erreferentzia eginez, izan ere mistika kristauarentzako “Jaunaren bihotzeko zauriak eman zion gizakiari bizitza espirituala, emakumearen uteroan dagoen “zauriak” bizitza fisikoa eman zion antzera”⁷⁹. Aurrerago aipatu bezala, Lucio Fontanarentzat mihisea urratzearen ekintzak garrantzi handia dauka artelanaren parte bezala, sortze prozesuari garrantzia emanaz, modu honetan, erdi aroko mistikoentzako *Kristoren zauriaren* irudikatzea kontenplaziorako bide bazen, begiradaren bidez zauria zeharkatzeko, Fontanarentzat italierazko *attese* tituluak, zerbait gertatzearen esperoan egoteari erreferentzia egiten diona, mihisea zulatzearen aurreko kontzentrazio momentuari erreferentzia bezala ulertu daiteke, beste kontenplazio modu bat alegia.



15. irudia. Bonne de Luxembourg. *Kristoren zauria*, 1345. *Salterio y horas*-eko orrialdea. The Metropolitan Museum of Art, New York.



16. irudia. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, attese* 1964. Fondazione Lucio Fontana, Milano.

Lucio Fontanak izan duen eragina gaur egungo artistengan argi azaldu zuen Francisco Javier San Martín EHUKo Arte Teoria eta Historia irakasleak Gasteizeko Artium Museoan 2017ko martxoan eman zuen *Guía para el arte del siglo XXI* dibulgazio kurtsoan.⁸⁰ Bertan zitu zituen artista bakar batzuk aipatzearen, interesgarria da Pierre Bismuth artista apropiazionista eta kontzeptual frantziarrak egin zion omenaldia *Unfinished Fontana #3, 2007* artelanean, non mihise urdin monokromo bat azaltzen digu, kolore oso landuaz, baina umore kutsu batekin inongo *tagli*-rik edo urradurarik gabe amaitu gabeko Fontana batean bilakatuta.

Bestetik, Maurizio Cattelan italiarrak, artista garaikide garrantzitsuenetakoa, Lucio Fontanaren *tagliak* oinarri hartuta berea den ohiko humore distopikoan sakratutasun eta

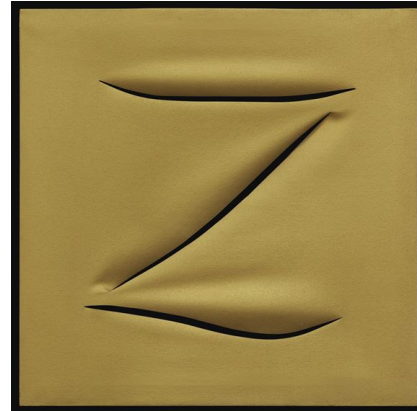
⁷⁹ QUELAS, Juan: *Revista Teológica XLVII, n°101, 2010eko apirila*. 155orr.

⁸⁰ *Guía para el arte del siglo XXI* - Javier San Martín, Bilbo, Fundación BilbaoArte Fundazioa <https://vimeo.com/210286704> (24.09.2019an kontsultatua)

profanoaren arteko zubi bat eransten du kultura popularraren elementu den *Zorro* Hollywood-eko fikziozko heroiaz baliatuz, zeinak Italiako 70eko hamarkadako egoera soziopolitiko asalduan hezi den artistarentzat bere gaztetasuneko eragin anarkistaren sinbolo bezala eraikitzen den. Formalki, 1993an hasitako serie hau Fontanaren mihise urratuaz baliatzen da, *tagli* hauek *Zorro*-ren Z tipikoa osatuz. Modu honetan Italiako modernitatearen aitzindari den Lucio Fontana-ren ebakiaren ekintza sinplea erabiliz honen goraiapamen den satira bat aurkezten digu.⁸¹



17. irudia. Pierre Bismuth, *Unfinished Fontana #3*, 2007. Akrilikoa mihise gainean, 40x30zm. Burgada Cargnel, Paris.



18. irudia. Maurizio Cattelan, *Untitled Zorro*, 1997. Akrilikoa mihise gainean, 70x70zm. Galleria Massimo De Carlo, Milano.

5.- PIERO MANZONI (1933-1963)

5.1.- Biografia

Nahiz eta zuzenbidea ikasten hasi zen Milaneko Unibertsitate katolikoan, hamazazpi urterekin pintatzen hasi zen eta bere lehen pausoak artista plastiko bezala Milaneko akademia pribatu batean eman zituen pinturaren alorrean 1950eko hamarkadaren lehenengo urteetan. Paisaien tipologia landu zuen lehenengoz ikasketa prozesu bezala, baina laster ekingo zion arte pertsonalago baten bilaketari, 1956an, hogeita hiru urterekin, bere jaioterri zen Soncino hiriko *Quarta Fiera Mercato, Mostra de Arte Contemporanea*-n bere artelanak esposatu zituenean hain zuzen⁸². Bertan, besteak beste, breaz erabat zikindutako objektuek mihisearen kontra zanpatzean lagatuko siluetekin egindako koadroak aurkeztu zituen. Intentzioen deklarazio honekin Manzoni gerora

⁸¹ SOTHEBY'S, Contemporary Art Day Auction. 201, Maurizio Cattelan, *Untitled (Zorro)* <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-day-auction-119021/lot.201.html> (24.09.2019an kontsultatua)

⁸² GUALDONI, F., & MANZONI, P.: *Piero Manzoni: vita d'artista*. Monza, Johan & Levi, 2013. 31. orr.

kontzeptualago eta are erradikalago bilakatuko zuen arte garaikidearekiko konpromisoa agerian utzi zuen.⁸³

Urte bereko abenduan Camillo Corvi-Mora, Giuseppe Zecca eta Lucio Fontanaren jarraitzaile zen Ettore Sordini artistarekin batera panfleto bat argitaratu zuen *Per la scoperta di una zona di immagini* izenburuarekin. Testu labur honetan jada agerian geratzen dira Manzoniren heldutasun artistikoan agerian egongo diren ezaugarri batzuk: *il fatto artistico sta nella consapevolezza del gesto [...] Consumato il gesto, l'opera diventa dunque documento dell'avvenimento di un fatto artistico.*⁸⁴ Ekintza fisikoari baino ideiarri lehentasuna emanez artelanaren izaera tradizionala zalantzan jarriko du hurrengo hamarkadan hedatuko den arte kontzeptualaren ideietako batzuk aurreikusiz.

Manzoniren ibilbide artistikoa sagaratu zen lehenengo urte horietan hainbat artista ezberdinekin ibili zen kontaktuan. 1957an Enrico Baj-ekin esposatu zituen Milanen, *Arte Nucleare* mugimenduaren sortzaileetako bat, Europako informalismo gehienak ez bezala, gerra hotzaren ondorio zen krisi nuklearraren kontzientzia politikoa piztea helburu zuena. Urte berean gero sakonduko dugun *Achrome* mihise monokromoen seriea pintatzen hasi zen, azalera zuriak igeltsuz estaliak eta kaolinita deituriko buztin antzeko mineral batez bustiak.⁸⁵

Agern Jorn COBRA taldeko artistarekin batera, talde honen apurketaren ostean, MIBI (Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista) mugimendu post-surrealistan parte hartu zuen, gerora SI (Internacional Situacionista) artista abangoardistez osatutako talde sozial marxista iraultzailean bilakatuko zena.⁸⁶ Beraz, lehen abangoardietako surrealismo eta dadaismoaren zenbait elementu barneratu zituen, nahiz eta gero emaitza plastikoan hain agerikoak ez izan.

Lucio Fontanarekin ere erlazio sakona eduki zuen, izan ere Manzoniren ibilbide artistikoan (bi artistak Milanekoak izanik) bere laguntza ezinbestekoa izan zen hasieran, nahiz eta bien ideiak arteari dagokionez desberdinak izan. 1960ko hamarkadako lehenengo urteetan Heinz Mack, Günther Uecker eta Otto Piene artistek Düsseldorf-en sortutako Zero taldeko kide izan ziren. Artista eta estilo ezberdinez osatutako talde hau geometria eta hutsaren kontzeptuaren inguruko artelanen produkzioan aritu zen, bere baliabide praktikoa askotan monokromoa izanik (Malevichen *Karratu beltza* inspirazio iturri hartuta), Dada espirituarekiko berpizte piktoriko batekin batera, Manzoni tendentzia materikodun monokromo zuriekin eta Lucio Fontana bere mihise espazialista

⁸³ SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Piero Manzoni”. *Arte Hoy*, 2.zbk., Donostia, Editorial Nerea, 1998. 21. orr.

⁸⁴ CORVI-MORA, C., MANZONI, P., SORDINI, E., ZECCA, G.: *Per la scoperta di una zona di immagini*. 1956ko abenduaren 9a.

⁸⁵ SAN MARTÍN, F. J.: *op. cit.* 24. orr.

⁸⁶ HOME, Stewart: *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. Chico, California, AK Press, 1991. 22. orr.

mistikoekin aritu ziren.⁸⁷ Manzoniren heriotza goiztiarra, 1963an emana hogeita bederatzi urte besterik ez zituelarik, Fontanak iragarri zuen irratian.⁸⁸

5.2.- Achromo-ak

Esan daiteke Manzoniren monokromoek Yves Klein-ek Italian egindako lehen esposaketa indibidualean dutela jatorria. *Proposte monocrome. Epoca blu*. 1957an Milaneko Apollinaire galerian esposatu ziren Klein artista frantziarraren hamaika mihise monokromo urdinek Manzonirengan eragin nabarmena suposatu zuten eta urte berean *Achrome* serieari hasiera eman zion. Kleinek kolorearen ideia eman bazion ere, Alberto Burri beste artista italiarraren pintura materikoek ere eragina izan zuten formalki serie hau osatzeko orduan⁸⁹, mihisean pigmentuaz gain tradizionalak ez diren bestelako materialak erabiliz artelanean oreztapen antzeko bat sortuz eta honi izaera berri bat emanez. Klein eta Manzoni *Nouveaux Réalistes* taldearen inguruan garatzen ziren neo-dadaismoaren ideia estetikoaren inguruan aritu baziren ere, *Kleinek* monokromo urdina mugatu gabeko espazio immaterial infinitua bezala antzematen zuen, mundu sentikorretik aldendua eta museo edo galeriaren espazio espiritualean txertatzen zena. Kleinen ideia nartzisista hauen (*International Klein Blue* kolorea patentatzera eramanez) kontrako aldean, Manzoniren *Achrome*-ak ditugu, erradikalki materialistak, artistaren efusio artistikoaren berri ematea baino gehiago lan tautologiko itxiak egitera bideratua, kanpo erreferentziaz erabat libre. Benjamin Buchloh arte historialariak *Formalismo e Historicidad* liburuan Sarenco kritikari italiarraren hitz batzuk aipatzen ditu:

*“La obra de Klein es conservadora, la obra de Manzoni es revolucionaria [...]. En Klein hay metafísica, obsesiones infantiles. En Manzoni hay ironía violenta, deseo de cambiar las cosas, una concepción materialista del mundo. Klein es un hombre desesperado, un romántico, un decadente; su obra cierra un ciclo de la vanguardia. Manzoni es un hombre de lo concreto, un provocador, su obra abre el camino de la vanguardia contemporánea.”*⁹⁰

Artelan hauek monokromotzat jotzen baditugu ere, esan daiteke ez daukatela egiazko kolorerik (izan ere monokromo terminoak kolore bakarraren presentzia zehazten badu, akromo terminoak aldiz kolore ezari egiten dio erreferentzia), kolore gabeko mihiseak baitira, materialak berak duen kolorean oinarritzen direnak, zuria hain zuzen, hau da, kolore neutro edo ez-kolore bat.⁹¹

⁸⁷ RAMÍREZ, J. A., et al: *Historia del Arte. Vol. 4, El Mundo Contemporáneo*. Madrid, Alianza, 2018. 348. orr.

⁸⁸ SAN MARTÍN, F. J.: *op. cit.* 24. orr.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ SARENCO: *Piero Manzoni: Opere et giorni*. Milan, Edizione Amodulo, 1973.

⁹¹ RAMÍREZ, J. A., et al, *op. cit.* 352. orr.

Manzonik ez zituen bere artelanak koadro zuri bezala bakarrik ikusten baizik eta errealitatearekiko negazio ekintza bezala, irudikapen, metafora eta edozein aipamenez erantzitako gainazalak hain zuzen. Bestalde, espazio eta argi absolutuz sortutako hutsari Manzonik material ezberdinak erantsi zizkion *Achromoei* kontzeptzio artistiko berri bat garatuz, honela igeltsuz eta kaolita likidoz bustitako lehen akromoen ostean (1958) beste material ez-tradizionalekin esperimentatu zuen kotoi, feltro eta poliestireno (1960), artile eta untxi larru (1961) edota harri zati zein ogi puskaz (1962) osatutako akromo serieak gauzatu.⁹²

Londoneko Tate Modern museoan aurkitzen den 1958ko *Achrome* honetan kaolitz bustitako mihise karratuak ditugu, buztin heze honen pisuaren azpian hondoratu eta gogortzean ondorioa tolestura zurrun irregularreko gainazal zimurtsu bat izanez. Mihisearen kolore ezak ikuslea honen propietate materialetan erreparatzera bideratzen du, narrazio gabeko artelan bat izanez, materiaz gain ez dago ezer gehiago. Artelan honen fabrikazio prozesuan artistak mihisea zuzenean kaolitan hondoratu zuen eta erliebea lehorte fasean sortu zen artistaren inolako eskuhartzerik gabe.



19. irudia. Piero Manzoni. Achrome, 1958. Kaolita mihise gainean, 100,3x100,3zm. Tate Modern, London.

Sortze prozesuak Manzonirengan garrantzia bazuen ere, ez da Fontanaren *tagli*-etan ematen zen artista – jenio izaera azpimarratzen non berak egindako urradura edo ekintza sistematikoak artelana bukatutzat ematen zuten, baizik eta artistaren interbentzio gabe lanaren burutzea materialen eta pigmentuen lehorte prozesuan zatzen, non zimurdura antzeko formak sortuz eta pintzela erabili gabe Manzoniri artelanaren lorratz pertsonala ezabatzea ahalbideratu zion, ekintza artistikoaren purutasun eta sinpletasunaren mesedetan. Akromoen indarrean zeuden konbentzio estetikoaren etengabeko disoluzioak prozesu material naturalen alde, azken atal honetan ikusiko dugun Manzoniren artelanen kontzeptualizazio prozesuari ateak ireki zizkion.

⁹² CALVO SERRALLER, F. : *La senda extraviada del arte: : Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992. 204. orr.

5.3.- Tradizioarekiko apurketa

Nahiz eta orain aztertu ditugun Manzoniren akromoek XX. mendeko bigarren erdiko artea materialen praktika kontzeptualistetara hurbiltzeko esanguratsua izan ziren,⁹³ ezinbestekoak dira Manzonik bere heriotza osteko hamarkadan egingo den artean izango duen eragina ulertzeko beste artelan batzuk aztertzea. Izan ere, Manzonik bere garaiko artearen mugak gainditu zituen artista klasifika ezin bilakatu zen bere jarduerak iraun zuen urte motzetan. *Arte povera*, *Minimal*, *Conceptual*, Duchamp-en *object trouvee*-en ondorengo, edota Klein eta *Nouveaux Realistes* mugimendu eta estiloen artean klasifikatu nahi izan da bere lan eklektiko eta apurtzailea.⁹⁴ Arte garaikideak eskaini zitzakeen aukerak pintura akromoetatik *Merda d'artista* edota bere giza eskulturetara eramanez, honen mugak aurkitzeko asmoz.

Manzoniren lanak artearen historia garaikidean duen irismena azaltzea helburu duen azkeneko fase honen aurrean, lehenik eta behin, bere artelan famatu, deigarri eta polemikoenetako batekin hasi nahi nuke, *Merda d'artista* seriea hain zuzen, zeinak beregan Manzoniren bereizgarri garrantzitsuenetako bat kontzentratzen duen, artearen merkantzia estatusarekiko kritika satira bidez, alegia. 1961an sortutako *Merda d'artista* latak, hauen gramatikoki bakoitzeko pisua errearen prezio berdinerara saltzeko ideiarekin egin zituen Manzonik, zeinetatik laurogeita hamar kopia original ezberdin kontserbatzen dira kolekzio ezberdinetan. Lata hauen bitartez artearen eta artistaren izaerari buruzko hausnarketa batera bultzatzen gaitu artistak, artistaren sortzaile boterea azpimarratuz, artea zer den edo ez den epaitzeko autoritatea duena, Duchampen ideiak berreskuratuz, eta aldi berean arte merkatuaren kontrako kritika eginez, non artista famatu baten sinadura daraman edozer objektuk bere balioa infinitura biderkatzen duen.⁹⁵ Honetaz gain, *pop* artearen eragina ere antzeman dezakegu seriean egindako lata hauetan, non gizarte kontsumistaren modurako egindako artelan definitiboak dira, mendebaldeko gizarteak artistari zor dion kultura bere maila goren eta bihurrituenera eramanez.

Ildo berean baina eduki organiko gutxiagorekin 1959az geroztik egindako *Linee* (lerroak) seriea daukagu, arte kontzeptualaren prefigurazio kontsidera daitekeena. Hemen ere, ikusleak ezin du zentzu hertsian artelana bere begiekin ikusi, izan ere hau kartoizko zilindro batean ezkutatua aurkitzen da *Merda d'artista* latekin gertatzen den antzera. Artelana kartoizko zilindro baten barruan aurkitzen den tolestutako horri batean datza, non artistak lerro bat trazatu duen.⁹⁶ Hermetismo honek artelana kanporantz (ikusleak lerroaren kontzeptua adimenaren bitartez bakarrik gogora ekar edo imajina dezake) zein barrurantz (artelana bera autoerreferentziala da, kontzeptu bezala bakarrik existitzen da) ixten du.

⁹³ BUCHLOH, Benjamin H.D., *op. cit.* 27. orr.

⁹⁴ CALVO SERRALLER, F., *op. cit.* 202. orr.

⁹⁵ MARTINEZ, R., MONTANER, J., NERAY, K., LEBRERO STALS, J., & INSTITUTO GALLACH: *Historia del Arte Vol. 16, Últimas Tendencias*. Barcelona, Océano. 1996. 2905. orr.

⁹⁶ CALVO SERRALLER, F., *op. cit.* 204. orr.

Duchampen ondorengo bezala bere *Socle magique* (artelanak eusteko oinarriak, hauek gainean jartzen den edonor artelan bilakatzeko funtzioa dutenak) edo oinarri magikoen ideia artistikoaren maila gorenera heldu zen 1961ean burututako *Socle du monde n.3* artelan monumentalarekin, munduaren oinarria bezala ezaguna dena, non oinarriak inskripzioa buruz behera izanda planeta osoaren oinarri bezala funtzionatzen duen ideia transmititu nahi izan zuen Manzonik, eskulturarik handiena alegia, *ready made* absolutua. Berrero ere artelan honekin artistak bere ohikoa den humore eta ironia darabil artearen sakralizazioaren kontra munduan dagoen oroz jabetuz artelan bilakatzeko eta honen merkantzia estatusa ukatuz, keinu erabat ikonoklasta.⁹⁷

Artista ahalguztidun honen paradigma urte berean Azimut Galerian egindako *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* ekintzan ikusi daiteke. Manzonik bere atzamarraren aztarnaz sinatu zituen berak egositako arrautza batzuk, gero bertara hurbildutako ikusleek hauek jateko asmoz. Honela kristautasunaren kontsagrazio prozesua imitatzen du artistaren kontaktu bidez eta ikusleek hau jaterakoan artistaren izaera magiko horrekin kontaktuak jartzeko aukera ematen die. Jesukristoren antzera transubstantziazio artistikoaren misterioa gauzatzen du Manzonik arrautzengan honek daukaten izaera sinbolikoa kontutan hartuta, materia biziduna bizian eraldatuko dena, eta artistak bere gorputza elikagai kolektibo bezala eskaintzen du natura magiko horren parte ere izan daitezen.⁹⁸ Erljio kontuen parodia eta ironizazio honek garaiko gizarte katolikoaren sekularizazio prozesuaren berri ematen digu, artea tradizio horretatik ihes egiteko katarsi modu bezala erabiliz. Azkenik, Manzoniren eskultura pneumatikoek, *Corpo d'aria* bezala izendatuak, artearen merkantzia estatusa ukatzen duten artelan immaterialen ildo berean, sakratutasun eta profanoaren arteko nahasketa ematen da pneuma-ren bitartez, materiari arima ematen dion inspirazio jainkotiarra alegia, artistak puztutako globoetan bere arimaren zati bat sartzen du.⁹⁹

Piero Manzonik bide berriak ireki zituen bere produkzioak iraun zuen urte gutxitan egindako proposamen artistikoen ausardi eta aniztasunari esker. Bere eragina XX. mendeko bigarren erditik gaur egunera erabakigarria izan da bere heriotza goiztiarraren ondoren loratuko diren estilo artistikoentzako, arte *povera*, arte efimeroa edo *conceptual* besteak-beste.

⁹⁷ MARTINEZ, R., MONTANER, J., NERAY, K., LEBRERO STALS, J., & INSTITUTO GALLACH, *op. cit.* 2908. orr.

⁹⁸ CALVO SERRALLER, F., *op. cit.* 205. orr.

⁹⁹ GUASCH, A.M.: *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2000. 85. orr.

6.- ONDORIOAK

Hasieran aipatu dugu informalismoa Italian 1940ko hamarkadaren amaieran hasi zela gerra eta faxismoak eragindako atzerapen kultural baten testuinguruan, non berrikuntza eta aurrerapenak artean mesfidantza eta kontrakotasunez ikusiak ziren hasieran. Hau dela eta artistak lehen abangoardietan bezala taldeetan antolatu ziren, esposizioak sustatu zituzten eta manifestuak plazaratu zituzten, Fontanaren *Manifestu Espazialista* eta Manzoniaren *Azimuth* aldizkaria horren adibide ditugularik. 1950eko hurrengo hamarkadan Paris Europako hiriburu kulturala izaten jarraitzen bazuen ere Veneziako Biurtekoak hartu zuen nazioarteko izaerak Italiak historikoki izan duen erreferentzia artistikoko gunearen ospea berreskuratzen lagundu zion.

Fontanaren espazialismoak Milango kulturaren iraultza bat suposatu zuen Mugimendu Nuklearra bezalako mugimenduei ateak irekiz eta Manzoni bezalako artistei bidea eginez. Lan honetan aztertu ditugun bi artista hauen proposamen artistikoek italiar zein nazioarteko joera artistiko nabarmenenetan eragina izan zuten hirurogeiko hamarkadaren bigarren erdialdera arte, arte povera-ren zein kontzeptualaren aurrekari bezala izendatuak.

Espazialismoaren erronka, Lucio Fontanak aldarrikatzen zuen mihisearen bi dimentsioen apurketak, zerikusia dauka Manzoni-ren artelan monokromoekin, nahiz eta bisualki antzekotasunak oso agerikoak ez izan sormen teknika aldetik zein ideiarekin garapen prozesuan erabilitako materialen ezberdintasunak direla eta, Fontanaren *hutsarekiko* interesa Manzoniaren *Achrome*-etan ere aurkitu dezakegu. Bai bere definitu gabeko espazio existentzialetan, artistak lagatako isileko aztarna iragankorrez apurtuta, oihal zimurtuetan, argiak kloruro kobaltoz estalitako material organiko, zuntz sintetiko eta material industrialetan islatzean eragiten dituen kolore aldaketetan eta baita artistak izaera eta lodiera materiala ahalbideratzen dion espazio absolutu eta hutsean. Hala eta guztiz ere, hutsarekiko interes honek Fontanarengan oinarri espazialista eta espiritual bat badu, Manzoniaren kasuan materiaren izaeran eta honen propietateetan kontzentratzen da interes hori.

Dena den artista hauen analisisan egokiena iruditzen zait beraien arteko desberdintasun eta antzekotasunak aztertzeraz mugatzea hauen arteko eragin edo tradizio baten jarraipen batez hitz egitea baino, izan ere nahiz eta Manzoni bere lehen urteetan Fontana eta bere artelanak ezagutzeko aukera izan zuen hauen ibilbidea bide ezberdinetatik azkar banatu zen.

7.-BIBLIOGRAFIA ETA WEBGRAFIA

7.1.- Bibliografía

ARGAN, G. C.: *El Arte Moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal/Arte y estética, 1991.

ARVATOV, B.: *Kunst und Produktion*. Hanser, 1972.

BLOCK, Cor; *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1999.

BOZAL FERNÁNDEZ, V., & ARNALDO, J.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I. La balsa de la medusa*, 80, Madrid: Visor, 1996.

BOZAL, Valeriano: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona, DeBolsillo, 2016.

BUCHLOH, Benjamin H.D.: *Formalismo e historicidad*. Ediciones AKAL, 2004.

BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Grupo Anaya Comercial, 2014.

CALVO SERRALLER, F. : *La senda extraviada del arte: : Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992.

CAMPIGLIO, Paolo; *Fontana*. Giunti, 2014.

CIRLOT VALENZUELA, L.: *Historia del Arte. Últimas tendencias*. Editorial Planeta, 1994.

CIRLOT, Lourdes: *Las últimas tendencias pictóricas*. Ed. Vicens-Vives, S.A., Barcelona, 1990.

CORVI-MORA, C., MANZONI, P., SORDINI, E., ZECCA, G.: *Per la scoperta di una zona di immagini*. 1956ko abenduaren 9a.

DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 2014.

DE DIEGO, Estrella: *Arte visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2015.

DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 2017

DUGGAN, Christopher, FUENTES LUQUE, Adrián: *Historia de Italia*. Madrid, Cambridge University Press, 1996.

DUROZOI, Gérard: *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Ediciones Akal, 1997.

ECO, Umberto: *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2017.

ECO, Umberto: *Obra Abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1979.

FONTANA, Lucio, LE NOCI, Guido, MULAS, Ugo. *Manifiesto blanco*. Galleria Apollinaire, 1966.

GOETHE, J. WOLFGANG, ARGAN, Giulio Carlo: *La teoría dei colori*. Il Saggiatore, 2008.

GOMBRICH, E. H.: *La Historia del Arte*. New York, Phaidon, 2015.

- GOTTSCHALLER, Pia: *Lucio Fontana: the artist's materials*. Getty Publications, 2012.
- GUALDONI, F., & MANZONI, P.: *Piero Manzoni: vita d'artista*. Johan & Levi, 2013.
- GUASCH, A.M.: *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, 2000.
- HOME, Stewart: *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. AK Press, 1991.
- KRAUSS, Rosalind E., CEDILLO, Adolfo Gómez: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996.
- KRAUSS, Rosalind: *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Pearson Italia Spa, 1998.
- LEWIS SHAW, M. *Mallarmé at the Circus: Incoherent Parody*. Halifax, Dalhousie University, 1993.
- LINTNER, Valerio; ESTEVE TONIJUAN, Silvia: *Un Viaje por la Historia de Italia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1991
- LOCKE, Ian: *Magnificent Monarchs*. MacMillan, 1999.
- LOPE SALVADOR, V.: *La ceguera como condición de la Crítica de Arte. Una propuesta de los Incoherentes*. Teatro, Revista de Estudios Culturales, Universidad de Zaragoza, 32.zbk., 2018.
- LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Ediciones Destino S.A., 1991.
- MARINETTI, F.T.: *Le Futurisme*. Le Figaro, 1909ko otsailaren 20a.
- MARTINEZ, R., MONTANER, J., NERAY, K., LEBRERO STALS, J., & INSTITUTO GALLACH: *Historia del Arte Vol. 16, Últimas Tendencias*. Océano, Barcelona, 1996.
- NORI, F., Joppolo, G., García, A., Lucio Fontana: *Entre materia y espacio*, Palma de Mallorca-Madrid, Fundación La Caixa-MNCARS, 1999.
- OLMEDO CARRASCO, C.: *Lucio Fontana entre Venecia y Milán: "Concepto espacial, Venecia era toda de oro", 1961*. Ventanas del Museo Thyssen-Bornemisza, 2016.
- QUELAS, Juan: *Revista Teológica XLVII, nº101, 2010eko apirila*.
- R. HUYGUE: *El arte y el mundo moderno*. Barcelona, Planeta, 1978.
- RAMÍREZ, J. A., et al: *Historia del Arte. Vol. 4, El Mundo Contemporáneo*. Madrid, Alianza, 2018.
- REINHARDT, Ad; ROSE, Barbara: *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. University of California Press, 1991.
- ROMANO, Ruggiero, VIVANTI, Corrado: *Storia d'Italia: Volume quarto, Dall'Unità a oggi*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1976.
- ROSENWEIN, Barbara H. *Monocromos y modernidad*, In BOZAL, Valeriano: *El arte abstracto: los dominios de lo invisible*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2005.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier: *"Piero Manzoni"*. Arte Hoy, 2.zbk., Editorial Nerea, 1998.
- SARENCO: *Piero Manzoni: Opere et giomi*. Milan, 1973.
- SEDLMAYR, Hans: *La revolución del arte moderno*. Acantilado, 2008.

SMITH, P.: *Impresionismo: Volumen 6 de Akal / Arte en contexto*. Ediciones Akal, 2006.

WHITFIELD, Sarah, FONTANA, Lucio, GALERIA, Hayward: *Fontana*. Univ. of California Press, 1999.

7.2.- Webgrafia

CHRISTIE'S: An Introduction to Lucio Fontana (2019.05.14an kotsultatua)

<https://www.youtube.com/watch?v=1CEz9wfOLrY>

DE SANTA OLALLA SALUDES, Pablo Martin: Italia, de la creación de la República a la crisis actual (1946-2014). Universidad Autónoma de Madrid, 501. orr. (2019.02.06an kotsultatua).

https://publicaciones.unirioja.es/catalogo/online/Historia_nuestro_tiempo_5/pdf/126_MartindeSantaOlalla.pdf

GREY ART GALLERY. Counter Culture: Parisian Cabarets and Avant-Garde 1875-1905 (2019.02.11an kotsultatua)

<https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/counter-culture-111798-011699/>

GUGGENHEIM BILBAO Lucio Fontana. En el Umbral (24.09.2019 kotsultatua)

<https://luciofontana.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>

GUGGENHEIM NEW YORK Lucio Fontana: Venice/New York (24.09.2019 kotsultatua)

<https://www.guggenheim.org/exhibition/lucio-fontana-venicenew-york>

Guía para el arte del siglo XXI - Javier San Martín, Fundación BilaoArte Fundazioa (24.09.2019an kotsultatua)

<https://vimeo.com/210286704>

HERMITAGE MUSEUM, Kasimir Malevich. Black Square (2019.02.11an kotsultatua)

http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/1999_2013/hm4_1_30/?lng=en

MASDEARTE. En el entorno de Lucio Fontana. (2019.05.14an kotsultatua)

<http://masdearte.com/lucio-fontana-hangar-bicocca-espacialismo/>

MASDEARTE. Informalismo (2019.03.26an kotsultatua)

<http://masdearte.com/movimientos/informalismo/>

MASDEARTE. Mark Rothko y el mirar temerario (2019.02.11an kotsultatua)

<http://masdearte.com/mark-rothko-expresionismo-abstracto-museum-fine-arts-boston/>

SOTHEBY'S, Contemporary Art Day Auction. 201, Maurizio Cattelan, Untitled (Zorro) (24.09.2019an kotsultatua)

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-day-auction-119021/lot.201.html>

TATE. Monochrome – Art Term – Tate (2019.02.11an kotsultatua)

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/monochrome>