





Lucio Fontana

(1899-1968)

## Concetto spaziale

Uitgesneden en gelakt hout  
geperforeerd doek  
128,5 x 166,5 cm

Museum voor Schone Kunsten, Gent

Het is misleidend een werk van de Italiaanse kunstenaar Lucio Fontana in Openbaar Kunstbezit voor te stellen, zoals het ook misleidend is het in een museum tussen andere schilderijen te laten zien. Men loopt er gemakkelijk aan voorbij, achteloos, als men het niet bewust om zijn kitschig karakter afwijst. Voor dit laatste gebaar komt het besproken werk bijzonder in aanmerking.

De verwarring is begrijpelijk. Het meeste werk van Fontana bezit nog alle kenmerken van een traditioneel schilderij. Maar het is er geen meer. Vóór een Fontana, blijft de vraag of het een goed of slecht schilderij is, open. Het situeert zich op een ander niveau. Het is veel meer idee, dan object. Het zou een grove miskennis zijn van het eigen karakter van het werk dat we voor ons hebben als we het als een definitieve, eenduidige compositie, met andere woorden, als een traditioneel meesterwerk zouden benaderen en het op zijn schilderij kunstige kwaliteiten onderzoeken. Men kan rustig stellen dat het in die zin geen schilderij kunstige kwaliteiten heeft. Het werk voor ons is gewoon een van de vele mogelijkheden, waarop eindeloze variaties kunnen gemaakt worden, bijna, zou ik durven zeggen, zoals dit met de sjablonen van de middeleeuwse beeldsnijders het geval was. Het kwam er veel meer op aan het model, het idee, herkenbaar te reproduceren, dan een origineel, uniek object te scheppen. Heel simpel voorgesteld: de betekenis van het werk verandert niet wezenlijk wanneer de figuren op de voorgrond worden gewijzigd, wanneer we er boomkruinen of kinderhoofden in zien, noch wanneer de stippellijn op de achtergrond in een andere baan wordt gebracht. Waaruit onmiddellijk volgt dat binnen de grenzen van het concept het ene werk het andere waard is. We hebben het hier over het 'Concetto spaziale' uit het museum van Gent, maar het zou even goed over dit uit het museum van Brussel kunnen gaan. Een stap verder in de redenering leert dat jij en ik, als wij daartoe de lust hebben, dit idee naar eigen believen kunnen uitwerken en ons een goedkope Fontana bezorgen. Hetgeen natuurlijk een absurde bezigheid zou zijn. Kunsthandelaars en museumdirecteuren zullen het met zo'n redenering wel niet eens zijn, maar dit gebeurt dan enkel omdat zij zich Fontana op een manier die niets met het werk te maken heeft hebben toegeëigend.

Een andere moeilijkheid om Fontana juist te benaderen, ligt in het feit dat we dit werk uit de laatste periode op zichzelf beschouwen, los van de evolutie waaruit het voortkomt en waartoe het behoort. Het bezit natuurlijk wel enige zelfstandigheid, maar uit de beschouwingen die we hebben gemaakt, blijkt dat deze niet zo belangrijk meer is. Wanneer we een

laet werk van Rubens bekijken, staat dit op zichzelf. Het is mogelijk om door vergelijking met een vroeger werk een ontwikkeling aan te geven, maar die verandert de opvatting over het schilderij niet: de kennis van het ene schilderij voegt niets wezenlijks toe aan het begrip van het andere. Het oeuvre van een Rubens bestaat immers uit een aantal schilderijen waarin hij telkens opnieuw zijn hele schilderij kunstige visie op een min of meer geslaagde manier weergaf. Van het oeuvre van Fontana en van heel veel hedendaagse kunstenaars kan men niet meer hetzelfde zeggen. Elk werk of elke groep werken is slechts een stap in een eindeloos vooruit-schrijden, een eindeloos zoeken naar het onbekende, hét onbekende dat voortdurend geponeerd en tegelijkertijd genegeerd wordt, hét onbekende dat de reden van bestaan van de mens en zijn kunst is geworden. Kunst is niet langer het verheerlijken (of het vervloeken) van een bepaalde werkelijkheid, zij is het scheppen van werkelijkheid zonder meer. Voor Lucio Fontana heette die werkelijkheid ruimte. Zo goed als zijn gehele oeuvre gaf hij de naam mee van 'concetto spaziale', ruimtelijk ontwerp. De naam alleen wijst er reeds op dat het besproken werk niet uit deze context mag gehaald worden. Een enkele keer spreekt hij ook van 'natura', natuur, maar dit komt op hetzelfde neer. In zijn vele manifesten, waarvan het oudste, het witte manifest, van 1946 dateert, geeft hij een verklaring voor deze begrippen. Wat we er hier van kunnen onthouden is dat 'ruimtelijk' voor Fontana zoveel betekent als tegengesteld aan beredeneerd, statisch, idealistisch, abstract. 'De rede is niet creatief. In het scheppingsproces is de functie van de rede ondergeschikt aan het onderbewustzijn. In al zijn activiteiten werkt de mens met het totaal van zijn geestelijke gaven. Hun vrije ontwikkeling is een fundamentele voorwaarde voor het scheppingsproces en in de interpretatie van de nieuwe kunst' (Het Witte Manifest). Ruimtelijk slaat dus voor Lucio Fontana op de totaliteit én de directheid van de werkelijkheidservaring, die zich niet in het ijle realiseert, maar in een concreet evolverende materie, de materie van het kunstwerk. In en met deze materie immers moet de nieuwe kunst zich verwerkelijken. De evolutie van Fontana is één strijd geweest tegen het kunstwerk als ikoon, als een vergeestelijkte, idealiserende afbeelding van de werkelijkheid.

Lucio Fontana werd geboren te Rosario de Santa Fé, Argentinië, in 1899, uit Italiaanse ouders. Op zijn tiende jaar komt hij naar Italië en vestigt zich te Milaan. Daar volgt hij enkele lessen op de Brera-academie en begint een artistieke loopbaan. In 1926 heeft hij zijn eerste tentoonstelling in Rosario. Het duurt echter tot omstreeks 1930 voor hij zijn eigen

weg ontdekt. Deze zet in met 'l'uomo nero', de zwarte mens uit teer en gips, gevolgd door enkele witte, zwarte of vergulde gipsbeelden, die niet zonder invloed gebleven zijn op de jongere generaties. Daarop volgde een serie abstracte betonnen platen, wit en zwart, een enkele keer rood. De abstractie is echter voor Fontana te eenzijdig, te onvolledig, te weinig leven: op die vlakke platen krast hij graffiti. Om diezelfde reden zal hij later zijn monochrome schilderijen doorboren. Voor hem zijn in die tijd ook de traditionele begrenzingsen van schilder- en beeldhouwkunst, van grote kunst en decoratie, reeds achter de rug. Hij weet zich alles in één, ruimtelijk. Materiaal en verbeelding zijn één geworden. In 1934 wordt hij lid van de Parijse groep Abstraction-Création, maar dit belet hem niet voor de porseleinfabrieken van Sèvres te werken. Gedurende bijna zijn hele carrière is hij met keramiek bezig geweest en dat is niet zonder betekenis. Op de muur van zijn atelier zou hij in grote letters 'terra madre' moeder aarde, schrijven. Zijn terugkeer naar zijn geboorteland Argentinië sluit zijn vooroorlogse periode af.

In 1947 is hij terug in Milaan, waarbij een heel snelle evolutie begint. Fontana gaat door zijn felle persoonlijkheid de kunstwereld beheersen. De jongeren vooral kijken naar hem op. Hij betekent voor hen de aflossing van de vooroorlogse bewegingen van het kubisme, expressionisme, surrealisme. In 1947 maakt hij zijn 'Ambiente spaziale nero', een zwart ruimtelijk milieu, de letterlijke toepassing van de theorieën die hij gedurende zijn verblijf in Argentinië had ontwikkeld en neergelegd in het witte manifest. Het scheppen van een environment, een milieu, als kunstwerk, betekent een belangrijk keerpunt in de naoorlogse ontwikkeling. Een jaar later doorboort hij een monochroom schilderij en herneemt hierbij de ambivalente houding ten overstaan van het kunstwerk: hij vernietigt zijn eigen werk om het een hogere betekenis te verlenen. Hij doorboort het fictieve, absolute vlak, het vlak van het schilderij, en plaatst dit op deze manier in de ruimte. En ruimte mag men hier dan weer niet al te materieel begrijpen. Ruimte betekent hier werkelijkheid. Door

deze geste rekent Fontana af met het schilderij en met de schilderkunst als autonome wereld. Maar zoals alles bij Fontana, kunnen ook deze perforaties niet op één betekenis vastgezet worden. Met deze gaten maakt hij immers ook een figuur, speelt hij ook op het vlak dat hij vernietigt in. Op het einde van de jaren vijftig worden de perforaties vervangen door één of meerdere scherpe sneden, wat de dramatische spanning tussen kunstwerk en werkelijkheid tot een toppunt brengt. De fascinatie van deze serie werken was zo groot dat aan de overige facetten van Fontana's oeuvre té gemakkelijk werd voorbijgezien. Hierdoor werd ook dit werk zelf té simplistisch geïnterpreteerd.

Over het toppunt heen, in het midden van de jaren zestig, maakt Fontana schilderijen in een gefigureerde lijst, waarvan het werk hier ter sprake een voorbeeld is. Voor velen betekenden ze een teruggang. Ze werden beschouwd als een soort ontspanning. Dit kan tot op zekere hoogte waar zijn, maar ook deze interpretatie blijkt in de eerste plaats ingegeven te zijn door een verkeerde optiek op het werk. Men wil het zijn ambivalentie ontnemen. Men wil duidelijkheid en, eenmaal het schilderij met snede of doorboringen aanvaard, neemt men niet meer dat Fontana ook dit weer gaat relativiseren. Men ziet niet in hoe hij terzelfder tijd het absolute wil affirmeren en vernietigen en onwillekeurig de wezenlijke tragiek van dit tijdperk beleeft en aan de orde stelt. Fontana affirmeert het absolute in het monochrome vlak. Hij vernietigt het door de illusie ervan te doorbreken, door het te stellen tegenover de toevalligheid van een naïeve figuratie. Deze dubbelzinnigheid, die de hele carrière van Fontana kenmerkt, komt in deze laatste serie werken op een bijna brutale manier naar voor. Hij wil de werkelijkheid niet teruggebracht zien tot één pool, zoals dit bijvoorbeeld door een Mondrian werd geprobeerd. De intransigentie van een Mondrian trekt hem aan, maar hij overstijgt ze. Hij herleidt de werkelijkheid niet tot de schilderkunst, maar wil de schilderkunst tot werkelijkheid brengen.

**Geert Bekaert,**  
Assistent K.U.L.

#### **Bibliografie:**

- L. Fontana,** Het witte manifest, in: De Nieuwe Stijl, deel 2, p. 127;
- G. Dorfles,** Lucio Fontana, zijn werk en zijn invloed, in: Sinds 1945, De kunst van onze tijd I, p. 138;
- P. Rouve,** Lucio Fontana, in: Quadrum 14, p. 47.