

Елена Джеуна

## Пространственная эра Лучо Фонтаны

Проделать в холсте дыру было для меня радикальным способом преодолеть пространство картины. Тем самым я говорил: после такого мы вольны делать все, что захотим.

Лучо Фонтана

15 мая 1958 года СССР запускает «Спутник-3» с космодрома в Байконуре, на территории нынешнего Казахстана. Советская космическая программа набирает обороты — годом ранее на орбиту отправился «Спутник-1», первый искусственный спутник Земли, с которого и началась космическая эра.

В том же самом году Лучо Фонтана в своей миланской студии на Корсо Монфорте совершает одно из самых простых и радикальных действий двадцатого столетия — прорезает полотно. Так начинается знаменитый живописный цикл «Разрезы» (Tagli): его замысел возник в 1958-м, интенсивно развивался на протяжении всего последующего десятилетия и оставался одним из главных до конца жизни Фонтаны. К «Разрезам» он пришел в возрасте 59 лет, по итогам долгих, волновавших его еще с 1920-х годов размышлений и многонаправленных поисков новых форм искусства — и в живописи, и в скульптуре, — которые смогли бы выразить абсолютную творческую свободу.

Новая, «пространственная» эра Фонтаны наступила прежде, чем человечество приступило к завоеванию космоса. Формально она началась еще в 1947 году, когда художник, вернувшись из родной Аргентины в Италию, выпустил «Первый манифест спациализма» (Primo Manifesto dello Spazialismo). Его тезисы обобщают и подхватывают идеи, которые уже отчасти содержались в разработанном в Аргентине «Белом манифесте» (Manifesto Blanco): Фонтана предлагает четкий и радикальный план развития искусства, отвергая его разграничение с наукой. Он убежден, что «художники предвосхищают достижения науки, а достижения науки всегда влекут за собой достижения искусства»<sup>1</sup>. Фонтана воодушевлен оптимистичной атмосферой послевоенной Италии и разделяет твердую веру в прогресс, его влекут новые рубежи науки и технологии. Он заморожен первыми опытами зарождающегося телевидения и размышляет над тем, как в искусстве может быть раскрыт потенциал технологических достижений — например, современных источников света<sup>2</sup>. Придерживаясь убеждения, что традиционный художественный язык устарел, Фонтана сам непрерывно меняется — экспериментирует с материалами, формами и языком, борется с академизмом и другими ограничениями в искусстве, преобразует и объединяет живопись со скульптурой: по мнению художника, они обязаны вступать в диалог со своим окружением, взаимодействовать с архитектурой, образуя универсальный сплав творчества, современности и научного прогресса.

Фонтана живет в век грандиозных перемен и полностью с ними солидарен, он чувствует себя своим в обществе атомного века, которое устремлено навстречу современности, жаждет нового, стремится преодолеть любые границы, добраться до самых отдаленных

галактик — недаром весь мир бредит космическими просторами. Суть этого периода прекрасно передает замечательная работа «Пространственная концепция. Ожидание» (Concetto spaziale, Attesa) 1965 года из собрания Городских музеев Флоренции.

Единственный разрез точно помещен в середину белого, одноцветного холста. С обратной стороны художник, как он часто делал в своих последних произведениях, прикрепил слой тонкой черной марли, а также оставил надпись: «Мягкая / посадка / русских на Луне... / Космическая эра». По всей видимости, Фонтана говорит о советских автоматических станциях, запущенных в 1965 году к поверхности Луны.

Шестнадцатью годами ранее, в 1949-м, Фонтана впервые при помощи шила протыкает холст насквозь. Работы его серии «Дыры» (Buchi), где прямо в поверхности картин было проделано множество круглых отверстий, становятся событием художественной жизни и принимаются как новаторская живописная практика, позволяющая переосмыслить пространство, поверхность и материал картины. Идею «дыр» следует рассматривать в контексте экспериментов с новыми технологиями и их применением, а также в рамках представления о пространстве и космосе как особых умозрительных и физических категориях. Как объясняет сам Фонтана, «Эйнштейн открыл космос как бесконечное, лишенное границ пространство». Пронзая холст, то есть основу любого искусства, художник отменяет любые преграды и отменяет различия между жанрами, устремляясь в бесконечность: «В отверстия, которые я проделываю, просачивается бесконечность, и живопись более не нужна»<sup>3</sup>.

Цвет в первых работах из серии «Дыры», выполненных между 1949 и 1950 годами, используется крайне редко, но его наличие дополнительно усиливает дематериализующий эффект света, проникающего через отверстия в белом либо негрунтованном холсте. В сочетании с перфорированной поверхностью свет вырисовывает рельефные, глубокие узоры из разнообразных завихрений и неожиданных сочетаний отверстий, которые и составляют основу композиции.

Фонтана воспринимал живописное пространство как поле эксперимента, но преодоление объективных ограничений материи было не разрушением, а созидательным действием, стремительным и точно просчитанным. Четкость, с которой выполняется надрез, открывает для художника пространство по ту сторону физической границы и позволяет осуществить прорыв из двухмерного полотна в трехмерность. «„Дыры“, самые первые „Дыры“, не были задуманы как уничтожение живописи, они указывали на измерение, лежащее за пределами картины, предоставляя свободу увидеть искусство в любых формах, в любом материале», — объяснял позже сам Фонтана<sup>4</sup>. Его наиболее известная серия «Пространственные концепции» (Concetti spaziali) объединяет циклы произведений, имеющих разную пластическую драматургию. В преодолении традиционных художественных форматов проявляется неугасимая творческая энергия, благодаря которой возникают разнообразные живописные и скульптурные циклы, в том числе — «Натура» (Nature). При всей несхожести форм и техник, каждая работа наделена глубоким философским смыслом.

В 1949 году в миланской галерее Навильо Фонтана создает первую инсталляцию — «Пространственную среду в черном свете» (Ambiente Spaziale a luce nera). Галерея была погружена в полную темноту. Подвешенные к потолку неопределенной формы объекты

из папье-маше, покрытые флуоресцирующей краской, в ультрафиолетовом свете выступали из темноты на зрителя, как космические пришельцы. Посетитель вынужденно становился в этом пространстве действующим лицом, а не простым наблюдателем.

Первые сделанные в космосе фотографии Земли и Луны, где наконец можно было подробно разглядеть пустынные лунные просторы с их кратерами и впадинами, потрясли всеобщее воображение, а их образный ряд оказал огромное влияние на художников-специалистов. В 1952 году они выпустили «Второй манифест спациализма», гласивший: «мы взглянули на себя с высоты, засняли Землю с высоко летящих ракет».

Фонтана «размышлял об этих мирах, о Луне с этими [...] дырами, о пугающем молчании Вселенной и об астронавтах этого нового мира». Бескрайний простор, тишина, темнота и пустота — вот качества, которые, по всей видимости, определяют космос, «величественное явление, возникшее миллиарды лет назад». «И вот среди этой могильной тишины и тоски появляется человек и оставляет живой след своего присутствия»<sup>5</sup>. Фраза художника заставляет задуматься о бескрайнем космосе, скрывающемся за имитирующей перспективу плоскостью холста, об «ожидании» (*attesa*), заключенном в пространственно-временном континууме и в двойственной природе собственного языка Фонтаны: здесь пустота встречается с наполненностью, ограниченность — с бесконечностью, проявленность — с отсутствием. Идея необъятного, потенциально безграничного пространства находит наивысшее воплощение в серии «Смерть Провидения» (*Fine di Dio*), овальных работах, испещренных дырами-прорывами.

За первой «Пространственной средой» (*Ambiente Spaziale*) 1949 года последовали другие, а под конец жизни они занимали особое внимание художника. Самая последняя «среда» была сделана в 1968 году и выставлена на 4-й Документе в Касселе<sup>6</sup>. Эта серия позволяет осознать, насколько тотальными были замыслы Фонтаны: ему важно вовлечь зрителя в противостояние не только с физическим, но и с умозрительным, бесконечным пространством. Еще с 1949 года Фонтана хотел показать одну из своих «Пространственных сред» на Венецианской биеннале. И вот наконец в 1966 году Фонтана получает гран-при на 33-й биеннале в Венеции. Он спроектировал белоснежное, минималистичное помещение, по форме напоминающее произведения из серии «Смерть Провидения» и «Эллипсы» (*Ellissi*), над которыми художник работал в то время. В этом пространстве архитектор Карло Скарпа строит отдельные деревянные ниши, в каждой из которых Фонтана размещает по одному из пяти монохромных белых холстов. Четыре из них — одинакового размера, последний — немного больше, на каждом сделано по одному разрезу. Последовательность этих «Пространственных концепций» образует целый лабиринт. Следующая «Пространственная среда» появляется двумя годами позже в Касселе. Здесь все залито ровным светом: художник переходит от темноты самой первой «Пространственной среды» 1949 года к чистоте белого, вовлекающей зрителя в эмоциональное, интуитивное соучастие, в поиски сущности, в отказ от изобразительности. (ИЛЛ. 4). В противоположность «Пространственной среде», созданной для ретроспективы, которая в том же году должна была состояться в Центре искусств Уокера в Миннеаполисе<sup>7</sup>, венецианская «Пространственная среда» призывает стереть физическое измерение пространства и создать новое, умозрительное, бесконечно расширяющееся.

В 1969 году члены экипажа «Аполлон-11» Нил Армстронг (Neil Alden Armstrong) и Базз Олдрин (Edwin Eugene Aldrin Jr) совершили выход на лунную поверхность. Лучо Фонтана, родившийся в последний год XIX столетия, скончался за год до этого исторического события. Ему не довелось увидеть съемки высадки на Луну, обошедшие телеэкраны всего мира. Для Фонтаны Луна осталась такой, какой он запечатлел ее в своих работах: серебристая поверхность, отражающаяся в венецианской лагуне.

<sup>1</sup> Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani, 'Primo Manifesto dello Spazialismo' // E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato*, Skira, Milan 2006, vol. I, pp. 115–114 (p. 115).

<sup>2</sup> «Дух человеческий не сумел бы породить ни радио, ни телевидения без той острой потребности, которая от науки передается искусству». Ibid., p. 115.

<sup>3</sup> E. Crispolti, p. 65.

<sup>4</sup> C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari, 1969, p. 322.

<sup>5</sup> Цит. по: Sarah Whitfield, *Lucio Fontana*, Hayward Gallery, London, 1999, p. 194.

<sup>6</sup> См.: *Lucio Fontana. Environments*, Pirelli HangarBicocca, Milan; Mousse Publishing, Milan 2018.

<sup>7</sup> Эта «Пространственная среда» представляла собой погруженное в темноту вытянутое помещение с двумя коридорами для входа и выхода. Вдоль каждого пунктиром шли отверстия, подсвеченные зеленым неоном.