

SENSI, Maria

Docteur en histoire de l'art

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Spécialité : Histoire de l'art contemporain

École Doctorale 124

Titre de l'article :
« Milan et Düsseldorf :
les artistes et les revues AZIMUTH et ZERO »

Milan et Düsseldorf :
les artistes et les revues AZIMUTH et ZERO

Un témoignage qui, encore aujourd'hui, fait preuve d'un intérêt remarquable est constitué par les rapports entre les artistes italiens et allemands à travers les revues AZIMUTH (éditée à Milan par Enrico Castellani et Piero Manzoni) et ZERO, conçue et publiée à Düsseldorf par Heinz Mack et Otto Piene.

Le premier numéro de la revue ZERO (Figure 1) sort le 24 avril 1958, lors de la 7. *Abendausstellung* [7^{ème} exposition d'un soir], qui porte le titre « *das rote Bild* » [le tableau rouge] ; les contributions de la revue se focalisent sur le monochrome.

Le deuxième numéro est publié le 2 octobre 1958 à l'occasion de la 8. *Abendausstellung* [8^{ème} exposition d'un soir] *VIBRATION* (Fig. 2) ; cette fois-ci, la revue concentre ses contributions sur la vibration et le mouvement.

En effet, dans leurs recherches, Mack et Piene ont mis en marche un projet visant la dématérialisation de l'art par l'utilisation de moyens peu conventionnels, la lumière et le mouvement. Pour eux, la couleur et la lumière pures deviennent le synonyme de la libération de l'individu. Le troisième élément fondamental de leur art repose sur l'utilisation de nouveaux matériaux, approfondissant également des résultats technologiques inédits.

Dans ces deux premiers numéros, il n'y a aucune contribution d'artistes italiens. Elles seront présentes dans la troisième et dernière édition de la revue, qui sortira - avec une couverture bleue d'Yves Klein (Fig. 3) - à l'occasion de l'exposition « *ZERO. Edition – Démonstration – Exposition* » à la Galerie Schmela de Düsseldorf le 5 juillet 1961.

Cet ouvrage explore tous les aspects des intérêts du réseau : l'environnement total, le rapport nature – homme – technologie et les réalisations artistiques qui peuvent se produire grâce à l'interaction des éléments¹.

On y trouve plusieurs dossiers photographiques sur le travail d'artistes italiens, notamment Lucio Fontana², avec ses œuvres les plus emblématiques. Fontana est une personnalité que les Allemands regardent avec beaucoup d'intérêt et d'admiration³. Ils lui écrivent à plusieurs reprises en lui demandant de leur envoyer du matériel pour ce troisième numéro. En effet, il faut souligner la grande influence exercée sur eux par les études de lumière et les *Ambienti Spaziali* [Environnements spatiaux] de cet artiste italo-argentin, commencés dans les années Trente lors de ses expositions à la Triennale de Milan et qui se poursuivent tout au long des années Quarante, Cinquante et Soixante.

Fontana passa sa petite enfance en Italie avant son retour en Argentine en 1921, où il travailla comme sculpteur. En 1927, il rentra en Italie, où il étudia la sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Milan avec Adolfo Wildt. En 1930, il présenta ses œuvres à une exposition de groupe organisée par la galerie milanaise « Il Milione ». Durant les années suivantes, il voyagea en Italie et en France, en travaillant avec des peintres expressionnistes et abstraits. En

1935, il rejoignit l'association *Abstraction-Création* à Paris ; de 1936 à 1949, il réalisa des sculptures en céramique et en bronze. En 1940, il rentra à Buenos Aires et enseigna la sculpture à l'École des Beaux-Arts avant de fonder, avec ses collègues Jorge Romero Brest et Jorge Larco, une école privée, l'Académie d'Altamira.

C'est là qu'en 1946 quelques jeunes artistes et intellectuels élaborèrent le *Manifesto Blanco* [Manifeste blanc]⁴, invitant à tourner le dos à « l'usage des formes connues de l'art » pour privilégier « le développement d'un art fondé sur l'unité du temps et de l'espace ». Ce document est considéré comme le premier manifeste du mouvement spatialiste, qui influencera de nombreux artistes abstraits. Au printemps 1947 Fontana rentra à Milan, où un petit groupe se réunit bientôt autour de ses idées et propositions. Le premier manifeste officiel du *Spatialisme* fut rédigé en décembre, signé par Fontana, le critique Giorgio Kaiserlian, le philosophe Beniamino Joppolo et l'écrivaine Milena Milani. Ce document fut suivi, parmi d'autres textes, par le deuxième manifeste du *Spatialisme*⁵ et la *Proposta di un regolamento* [Proposition d'un règlement]⁶.

En 1949, Fontana utilisa la lumière noire ou lumière de Wood à la « Galleria del Naviglio », à Milan, avec l'aide de l'architecte Luciano Baldessari, pour concevoir sa première œuvre spatialiste, une installation sous le titre d'*Ambiente spaziale a luce nera* [Environnement spatial en lumière noire], plongée dans l'obscurité, traversée de colorations abstraites en papier mâché suspendues au-dessus du sol (Fig. 4, 5). À la IX^{ème} Triennale milanaise de 1951⁷ Fontana créa, toujours en collaboration avec l'architecte Baldessari, une décoration au néon en forme d'arabesque de cent mètres de long⁸, intitulée *Concetto spaziale* [Concept spatial], installée sur le plafond de l'escalier central (Fig. 6). Il conçut un plafond spatial également pour le cinéma du pavillon Breda, le présentant à la Foire de Milan de 1953.

Le 26 novembre 1951 fut signé à Milan le quatrième *Manifesto dell'arte spaziale* [Manifeste de l'art spatial]⁹. Le *Spatialisme* affirma la nécessité de concevoir, dans le but de dépasser autant le réalisme que l'abstraction, des œuvres comme "expérience continue", aptes à souligner la circularité de l'expérience entre l'art et la vie.

Ayant exposé ses premiers *Buchi* [Trous] sur papier en 1952¹⁰, Fontana débuta sa spéculation sur les *Tagli* [Entailles] en 1958¹¹ et déclara par la suite :

« [...] *Je troue, là passe l'infini, passe la lumière, il n'est pas nécessaire de peindre [...]. Tous ont cru que je voulais détruire : mais ce n'est pas vrai ; j'ai construit, je n'ai pas détruit. Voilà ce que c'est. Que je lui donne ensuite une structuration esthétique parce que le tableau est bien ainsi, c'est une question [...] de goût esthétique*¹². »

Enrico Crispolti raconta, citant Fontana lui-même, que l'Italo-argentin se dirigea vers le nouveau concept d'entailles dans ses toiles monochromes

« [...] alors qu'il faisait des préparatifs pour une exposition à la Galerie Stadler à Paris durant l'hiver 1958-59, il s'irrita devant son penchant à embellir la surface. Frustré, il coupait à travers une toile ratée et, soudain, il se rendit compte du potentiel de ce geste... Peut-être la mutilation de la toile par Fontana peut-elle être interprétée comme une fuite symbolique devant sa situation esthétique d'être pris au piège dans un style surchargé¹³. »

en ajoutant : « [...] Perforer une toile est, pour le peintre, l'équivalent du poète qui traverse le miroir. Il y a un nouvel espoir et une attente optimiste. C'est la raison pour laquelle Fontana appela ces peintures *Attese*, ce qui correspond quelque peu à l'anglais *Wait and see*. Un geste d'une pureté encore plus grande que les perforations galactiques de 1949 [...]. Exactement comme dix ans auparavant, il avait inventé la perforation de la toile, [...] maintenant Fontana exposait ces deux autres « gestes » de son répertoire – l'entaille et la lacération, la forme quintessenciée du spatialisme¹⁴. »

À la Biennale de Venise de 1954 Fontana¹⁵ montra neuf sculptures réalisées à l'aide de matériaux différents et neuf *Concetti spaziali* [Concepts spatiaux] sur papier et sur toile¹⁶. Dans ses surfaces monochromes intitulées *Concetti spaziali* il opéra des trous ou des incisions. La surface d'une toile, pour Fontana, ne dut plus seulement exister pour le regard de l'observateur, mais s'ouvrir aux hasards de son environnement non pictural. L'artiste créa sur celle-ci une construction picturale de nature tridimensionnelle, motivée par la capture du mouvement dans l'espace-temps, à travers la prise de conscience des forces naturelles cachées, issues des particules élémentaires et de la lumière, qui agissent de manière incontrôlée sur la superficie de la toile : il fixa cette intention d'un geste vigoureux, consistant à griffer, perforer et inciser le plan du tableau à l'aide d'une lame de rasoir, d'un poinçon ou d'un cutter pour en révéler l'espace tridimensionnel. Fontana, pratiquant ce geste de lacération également sur des sphères en bronze, les *Nature* [Natures], commença l'élaboration des *Metalli* [Metaux] en 1961.

Parmi ses créations, on peut également citer la série de trente-huit tableaux de forme ovale conçue pendant dix-huit mois entre 1963 et 1964, titrée *La fine di Dio* [La fin de Dieu], signifiant « l'infini, la chose inconcevable, la fin de la figuration, le début du néant » [l'infinito, la cosa inconcepibile, la fine della figurazione, il principio del nulla].

Fontana réalisa ses créations sous toutes les occurrences manipulables de la lumière. Un *Cubo di luce, struttura luminosa* [Cube de lumière, structure lumineuse] fut conçu en 1959-1960 pour le cinéma Duse de Pesaro, en Italie¹⁷ (Fig. 7). Parmi les plafonds exécutés avec des structures au néon on peut citer celui créé pour l'exposition de Turin « Italia 61 » en 1961.

Dans le troisième numéro de la revue ZERO il y a des dossiers photographiques sur d'autres artistes italiens : le peintre Piero Dorazio, qui avait fait partie du groupe avant-gardiste abstrait *Forma Uno* [Forme Un] fondé à Rome en 1947 ; Arnaldo Pomodoro avec ses sculptures en bronze, où il crée des jeux de lumière sur la matière ; Francesco Lo Savio avec ses peintures monochromes.

On y trouve également des contributions de Manzoni et Castellani, qui habitaient à Milan et qui, à partir de 1959, tissèrent des liens avec les artistes de Düsseldorf.

Castellani, dans son texte « *Totalità nell'arte d'oggi* » [Totalité dans l'art d'aujourd'hui] explique le rôle de la lumière dans son travail :

« [...] *Mes surfaces en toile ou plastique ou autre matériau, dématérialisées de manière plastique grâce au manque de couleur comme élément de composition, tendent à se moduler, acceptent la troisième dimension qui les rend perceptibles. La lumière est maintenant un instrument de cette perception. [...]*¹⁸ »

Manzoni montre ici ses œuvres récentes, où il utilise des techniques et des matériaux nouveaux, en s'éloignant du concept bi-dimensionnel traditionnel du tableau : la ligne de 7.200 mètres réalisée à Herning, au Danemark en 1960 ; un *Achrome* ; l'exposition de ses lignes en décembre 1959 ; son exposition personnelle *Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* [Nourritures d'art de Piero Manzoni. Consommation de l'art dynamique du public, dévorer l'art], qui eut lieu à Milan¹⁹ le 21 juillet 1960 à l'heure du dîner, où les invités mangèrent deux cents œufs durs, signés avec l'empreinte du pouce de l'artiste.

Manzoni, dans son texte « *Progetti immediati* » [Progetti immediati], écrit :

« [...] *Je suis aussi en train de développer une nouvelle série de corps de lumière absolus. Les corps de lumière absolus que j'ai réalisés jusqu'à maintenant sont des sphéroïdes en plastique de 40 cm. de diamètre ; ils sont suspendus dans l'espace, immobiles, soutenus par un jet d'air comprimé. [...]*²⁰ » Ses *Corpi d'aria* [Corps d'air] furent présentés à la galerie Azimut de Milan en mai 1960.

Castellani et Manzoni éditérent à Milan la revue AZIMUTH, dont deux numéros apparurent. Le premier fut publié en décembre 1959²¹ à l'occasion de l'ouverture, de la part des deux artistes, de la galerie Azimut au n° 12 de la rue Clerici, où exposèrent, entre autres, les Français Yves Klein et François Morellet, les Italiens Agostino Bonalumi, Dadamaino²², Nanda Vigo²³, les Allemands Oskar Holweck et Heinz Mack.

La revue est entièrement en noir et blanc, sauf la couverture bleue et une page bleue d'Yves Klein ; l'édition témoigne du désir de mettre en œuvre une participation de critiques, artistes et poètes de la néo-avant-garde.

Après un texte où Gillo Dorfles parle de la consommation de l'art, un autre critique italien, Guido Ballo, dans son essai *Oltre la pittura* [Au-delà de la peinture], discute de l'art de Fontana, dont les recherches influencent l'activité de Manzoni et Castellani.

Ce numéro illustre, certifié par une référence historique à Kurt Schwitters (avec un extrait d'un catalogue de 1928, où l'artiste donna sa définition de *Merz*), le Néo-dada américain de Jasper Johns²⁴ et Robert Rauschenberg, qui, à la fin des années Cinquante, utilisaient les expériences de l'action painting et de l'Informel dans une version d'utilisation d'objets

quotidiens. Dans la page où a été reproduite une œuvre de Rauschenberg²⁵ les rédacteurs ont publié un poème d'Elio Pagliarini²⁶ : *Frammenti dal Narciso* [Fragments de Narcisse].

La contribution italienne à l'Informel est documentée avec des photos d'œuvres « de la matière » de Gino Marotta, Franco Angeli et d'autres artistes.

La revue renseigne également sur l'art cinétique et pré-conceptuel, exprimant une réflexion linguistique pour montrer une sortie possible de l'Informel, récupérant une conscience progressive d'avant-garde.

Un travail de Mack accompagne le poème *Innumerevoli ma limitate* [Innombrables mais limitées] de Nanni Balestrini²⁷ ; des œuvres de Kemeny et Piene sont également reproduites. On y trouve une liste d'artistes, réunis sous le titre « LE Groupement ZERO »²⁸, participant à une exposition de groupe de la galerie *Appia Antica* de Rome en octobre – novembre 1959.

Les textes sont soigneusement choisis. Vincenzo Agnetti, dans *Non commettere atti impuri* [Ne commettez pas d'impureté], critique le maniérisme de la peinture contemporaine ; dans *Automatismo, sperimentaltà, circo equestre* [Automatisme, expérimentation, cirque équestre], le critique Bruno Alfieri affirme qu'il faut séparer le tableau de l'instant de sa création. Un poème de Leo Paolazzi²⁹, *Europa cavalca un toro nero* [Europe chevauche un taureau noir], s'accompagne d'un autre écrit poétique sans titre d'Antonino Tullier, corédacteur du deuxième manifeste du *Spatialisme*.

Dans le texte *Spazio vuoto e spazio pieno* [Espace plein et espace vide], le critique d'art japonais Yoshiaki Tono³⁰ explique la différence entre la pensée orientale du vide, et celle, typiquement occidentale, du plein. Après un poème de Beckett, Albino Galvano dans *Le tigri impagliate* [Les tigres empaillés], critique le double rôle des critiques-marchands ; ensuite Carl Laszlo, collectionneur, marchand d'art et directeur de la revue *Panderma*, dans *Avanguardia ?* [Avant-garde ?] reconnaît la non existence d'une avant-garde pouvant définir la situation artistique à cette époque-là.

À la galerie Azimut de Milan, du 4 janvier au 1^{er} février 1960 se déroule l'exposition *La nouvelle conception artistique* avec des œuvres de Kilian Breier, Oskar Holweck, Heinz Mack, Enrico Castellani, Piero Manzoni, Almir Mavignier et Yves Klein. Le second et dernier numéro de la revue AZIMUTH, qui sort à cette occasion, sert de catalogue à l'exposition ; les deux rédacteurs indiquent qu'il « s'agit de la première exposition d'une tendance avant-gardiste présentée en Italie depuis des décennies », en soulignant : « si dans le premier numéro nous avons indiqué la naissance d'une nouvelle situation artistique, ici nous essayons de faire le point ».

La revue contient quatre textes ; trois sont des essais de poétique proposant la tendance structurelle : *Continuità e nuovo* [Continuité et nouveau], de Castellani, *Une nouvelle conception dans la peinture*, de Udo Kultermann, *L'obscurité et la lumière*, de Piene.

Dans le quatrième texte, *Libera dimensione* [Libre dimension], Manzoni indique le monochromatisme comme réduction radicale de la proposition, et sa qualité d'infinité³¹.

Encore une fois, la revue est en noir et blanc, à part la couverture en rouge et noir et une page bleue d'Yves Klein.

Parmi les images reproduites on trouve : *Photogramme* de Breier ; *Surface* de Castellani ; *Tableau Relief* de Holweck ; *Relief de lumière avec médium* de Mack ; un *Achrome* de Manzoni ; *Bleu construit* de Mavignier ; *Scène du Ballet de lumière* de Piene.

Dans cette exposition, dans la revue et dans l'activité de la galerie Azimut prévalent des problématiques de caractère structurel, phénoménologique et modulaire et la polarité structurelle est indiquée comme tendance possible.

À noter également que dans les premiers mois de 1960 à la galerie Azimut sont présentées, entre autres, des expositions liées au réseau ZERO.

Le 15 avril inaugure l'exposition "motus" (ensuite "Groupe de recherche d'art visuel") du groupe français du même nom ; on peut y voir des œuvres de Demarco, García-Rossi, Molnar, Morellet et Yvaral ; en mai a lieu l'exposition personnelle de Manzoni *Corpi d'aria* [Corps d'air] ; par la suite, l'espace accueille une exposition de groupe avec des œuvres (entre autres) de Castellani, Mack, Dadamaino, Manzoni, Mavignier, Bonalumi.

Ce dernier³², peintre, sculpteur, écrivain et critique, a focalisé son parcours sur l'étude et l'analyse des possibilités fournies par la modulation de la surface du tableau, insérant des éléments en bois ou en métal derrière la toile. Son œuvre, quoique dans la fidélité constante au moyen artistique choisi, est extrêmement riche et toujours nouvelle dans la création de jeux d'ombre et de lumière (Fig. 8).

Bonalumi se consacra aux *shaped canvases* [toiles façonnées], se basant sans doute sur les *Gobbi* [Bossus] d'Alberto Burri³³ élaborés aux tout débuts des années Cinquante. Sa formation, due également à Fontana - pivot du milieu artistique milanais - se poursuit dans le cadre du réseau *Azimuth* avec Castellani et Manzoni ; sa première exposition avec eux se déroula à la galerie Pater de Milan en 1958. La recherche de Bonalumi et Castellani eut Fontana comme médiateur ; de la connaissance de ses études sur le *Spatialisme*, ils tirèrent une essence vitale.

Avec ses *estroflessioni* [protubérances], Bonalumi conçut la toile en tant qu'objet expressif, réalité tridimensionnelle, qui - comme les *Gobbi* de Burri et les *Superfici* [Superficies] de Castellani - devint, en même temps, sculpture et architecture. Il développa ensuite un parcours autonome, refusant la peinture en tant que représentation sur la toile. Dans les années Soixante et Soixante-dix, Bonalumi fut influencé aussi bien par Burri que par les expériences artistiques américaines des *shaped canvases* : dans les deux cas, la surface de la toile, modelée grâce à un jeu de supports en bois, la poussant vers l'extérieur, constitua des formes plastiques effectives et concrètes. Ses matériaux - de la toile cirée, du tissu élastique gommé - furent portés à une grande tension formelle, réalisant ainsi des surfaces présentant des saillies et des renforcements. Bonalumi admit que les termes « introflessione » et « estroflessione » se révélèrent inévitables dans la description de son œuvre, pour indiquer l'action de forces contraires sur la surface, en la poussant vers une tension expressive et formelle. Son œuvre présente des similitudes avec celle de Castellani³⁴ qui, à partir de 1959, focalisa sa recherche sur le monochrome et sur les variations des toiles façonnées. Grâce à un ensemble de clous, Castellani exploita la pression de la toile, provoquant des structures différentes, la *shaped*

canvas étant le noyau de sa recherche formelle. La toile, dans cet exercice, abandonna son uniformité et s'altéra dans une série de reliefs. L'artiste, poursuivant cette recherche au fil des années Soixante, présenta ses tableaux monochromes en relief à la galerie Azimut, participa à la Biennale de Venise avec une salle personnelle (1966), et exposa à *Documenta 4* à Cassel (1968), tout en étant protagoniste de la contestation à la Triennale milanaise et à la Biennale vénitienne de 1968. Dans les années Soixante-dix et Quatre-vingts, il travailla à des reliefs utilisant l'aluminium pour continuer sa recherche sophistiquée sur les relations entre la forme et l'espace-lumière. Manzoni, autre « enfant prodige » de l'art lombard, grandit à Milan, passant ses vacances d'été à Albissola Marina, en Ligurie, où sa famille fréquentait Fontana. En 1956, Manzoni débuta à la *IV Fiera mercato* [IV^{ème} Foire] du Château Sforzesco de Soncino. L'année suivante, il participa à l'exposition *Arte Nucleare 1957* [Art Nucleaire 1957] à la « Galleria San Fedele » de Milan, exposant des silhouettes anthropomorphes et des tableaux avec des empreintes d'objets. Toujours en 1957, il créa des *Senza Titolo* [Sans Titre] à l'aide de goudron, remémorant - parfois également dans leur structure quadrillée³⁵ - les *Catrami* [Goudrons] de Burri. Les premiers *Achromes* de Manzoni, datant de 1957-58, exécutés autant en plâtre qu'en kaolin, renvoient aux *Bianchi* [Blancs] de Burri de 1950-1952. De même, les œuvres à l'aide de kaolin et de toile drapée du jeune Lombard³⁶, montrent des assonances avec des compositions de l'Ombrien³⁷. Par la suite, dans ses *Achromes* - toujours de couleur blanche - Manzoni utilisa de la ouate, du polystyrène, de la fibre artificielle, et, mélangés au kaolin, des petits pains et des pierres. Cet artiste génial et provocateur, intolérant vis-à-vis de la tradition, ouvrant la voie à de nouvelles expressions artistiques avec ses *Corpi d'aria* [Corps d'air], *Fiato d'artista* [Souffle d'artiste] - des ballons contenant son souffle -, des *Uova scultura* [Œufs sculpture] - authentifiés par ses empreintes digitales -, des *Basi magiche* [Bases magiques] - piédestaux sur lesquels chacun peut devenir une œuvre d'art -, mourut en 1963³⁸, à même pas trente ans. Deux jours après sa disparition, Fontana lui rendit hommage dans une interview à la radio³⁹, parlant de son œuvre de manière admirative. L'année de son décès, ses travaux étaient présents dans différents pays⁴⁰, tout comme l'année suivante, quand ils furent exposés à Londres, Amsterdam, Rotterdam Velp et Philadelphie⁴¹.

Toujours en 1964, un autre type d'hommage eut lieu : Mack, Piene et Uecker réalisèrent le *Lichtraum* [Salon de lumière], rebaptisé *Hommage à Fontana*, au Fridericianum de Cassel en Allemagne, pour protester contre l'absence de cet artiste à la troisième Documenta⁴².

Il y avait sept machines de lumière tournantes, dont *Silbermühle* [Moulin en argent] et *Weisse Lichtmühle* [moulin de lumière blanc]. Les œuvres ne furent pas créées pour la Documenta, mais les artistes adaptèrent, pour ainsi dire, des travaux réalisés précédemment⁴³.

Le thème du Salon de lumière était la rotation : des disques, des sphères tournaient dans tous les objets. Un projecteur propulsait au mur l'image d'une œuvre de Fontana, un artiste que cette génération de jeunes allemands et italiens (Fig. 9) regardait avec respect et admiration.

Fontana, lui qui écrivit, dans une lettre à l'architecte Giò Ponti : « la matière est un prétexte pour contenir la lumière »⁴⁴.

¹ Mack et Piene travaillent à cette publication depuis 1959 ; en 1961, Günther Uecker se joint au réseau ZERO. La revue a été rééditée en 1973 par le MIT Massachusetts Institute of Technology, où Piene (Bad Laasphe, 18 avril 1928 - Berlin, 17 juillet 2014) a été professeur pendant presque vingt ans.

² Rosario, province de Santa Fé (Argentine), 19 février 1899 - Comabbio, près de Varèse (Italie), 7 septembre 1968.

³ Piene fera la connaissance de Fontana à Paris à la fin de 1961, lors de l'exposition « Tàpies » à la galerie Stadler ; Mack l'avait déjà connu grâce à Manzoni.

⁴ *Manifesto Blanco*, Buenos Aires, octobre-novembre 1946. Il fut rédigé par Bernardo Arias, Horacio Cazenueve, Marcos Fridman. Parmi les signataires : Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Amelio Roccamonte.

⁵ Il fut rédigé le 18 mars 1948 à la « Galleria del Naviglio » à Milan et signé par Lucio Fontana, Giorgio Kaiserlian, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Antonino Tullier, Gianni Dova.

⁶ Le troisième manifeste du *Spatialisme (Proposta di un regolamento)* fut signé le 2 avril 1950 par Lucio Fontana, Milena Milani, Beniamino Joppolo, Roberto Crippa, Carlo Cardazzo, Giampiero Giani.

⁷ *IX Triennale di Milano*, Milan, Palazzo dell'Arte, mai - octobre 1951.

⁸ Dans le même Palazzo dell'Arte, à l'occasion du « *I Congresso nazionale delle Proporzioni* » [I^{er} Congrès national des Proportions] de 1951, Fontana lut le « *Manifesto tecnico* » du *Spatialisme*, titré « *Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte* » [Nous continuons l'évolution du moyen dans l'art.]

⁹ Par Fontana, Gianni Dova, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Cesare Peverelli, Vinicio Vianello, Milena Milani, Berto Morucchio, Roberto Crippa, Mario De Luigi, Anton Giulio Ambrosini, Giancarlo Carozzi.

¹⁰ Les *Buchi*, que Fontana créa en 1949 et développa en 1951 et 1952, furent présentés pour la première fois à une exposition spatiale de groupe à Milan : JOPPOLO, Beniamino, *Arte Spaziale*, Milan, Galleria del Naviglio, 23-29 février 1952, suivie par une exposition individuelle de Fontana : GIANI, Gianpiero, *Fontana Concetti Spaziali*, Milan, Galleria del Naviglio, 28 mai 1952.

¹¹ Cf. CRISPOLTI, Enrico, *Lucio Fontana, Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, vol. 1 et 2, La Connaissance, Bruxelles, 1974.

¹² *Idem*, vol. 1, p. 123, citant LONZI, Carla, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969, pp. 169-171.

¹³ *Id.*, vol. 1, p. 15, citant VAN DER MARCK, Jan, *Lucio Fontana. The Spatial Concept of Art*, Minneapolis, Walker Art Center, 1966, cat. p. 6.

¹⁴ *Id.*, vol. 1, p. 15.

¹⁵ Salle XIV. Une œuvre, *Concetto spaziale* [Concept spatial] de 1952 fut reproduite au n° 22.

¹⁶ Dans le catalogue (p. 116) les dates indiquées varient de 1949 à 1952. Il s'agissait de *Buchi* [Trous]. Comme l'explique Enrico Crispolti (CRISPOLTI, Enrico, *Lucio Fontana, Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, op. cit., vol. 1, p. 124), « [...] Les tout premiers qui portent la date 1949 et que Fontana a toujours indiqués comme tels (à commencer par sa petite rétrospective à la Biennale de Venise de 1954) sont des écrans de papier blanc entoilé avec un tourbillon de trous très nombreux et de diverses grandeurs. [...] En 1950 et 1951, il introduit par contre une ordonnance différente des trous : sur des toiles blanches ou parfois colorées (mais toujours monochromes), Fontana dispose des constellations de trous, cette fois plutôt de façon régulière, fréquemment en forme de carrés : au tourbillon se substitue un ordre rythmique, souvent très élégant. [...] »

¹⁷ Il s'agit d'un cube formé de 80 tubes au néon sur une construction de métal ; il mesure 160x160x160 cm. L'œuvre est aujourd'hui exposée à la Städtische Galerie im Lenbachhaus à Munich.

¹⁸ ZERO, vol. 3, 1961, réédition MIT Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), Londres, 1973, p. 210 : « [...] *Le mie superfici in tela o laminato plastico o altro materiale, plasticamente smaterializzate dalla mancanza del colore, in quanto elemento di composizione, tendono a modularsi, accettano la terza dimensione che le rende percettibili. La luce è ormai strumento di questa percezione* [...] ».

¹⁹ La performance (durée 1h10), promue par la galerie Azimut, eut lieu au Cinegiornale Sedi, à Milan, et fut entièrement documentée par des photos et un court-métrage.

²⁰ ZERO, vol. 3, 1961, réédition MIT, *op. cit.*, p. 212 : « [...] *Sto inoltre sviluppando una nuova serie di corpi di luce assoluti. I corpi di luce assoluti che ho realizzato finora sono sferoidi di plastica con un diametro di 40 cm.; restano sospesi nello spazio, immobili, sostenuti da un getto d'aria compressa [...]* ».

²¹ Le premier numéro sortit lors de l'exposition inaugurale de la galerie, *Le linee "12 lignes" de Piero Manzoni*, du 4 au 24 décembre 1959.

²² De son vrai nom Eduarda Emilia Maino (Milan, 2 octobre 1930 - 13 avril 2004), elle est connue sous le nom de « Dada », diminutif d'Eduarda. Avec ses recherches géométrique-perceptives elle a contribué activement aux mouvements artistiques lombards, adhérant à l'avant-garde milanaise, qui avait comme lieu de rencontre le Bar Giamaiaca, dans le quartier de Brera, en 1958. La même année elle réalisa ses premières œuvres intitulées *Volumi* [Volumes] : il s'agit de toiles avec de grands trous elliptiques dans lesquelles on remarque l'influence de Fontana. En 1960, elle commença à travailler avec des surfaces de matériel synthétique, sur lesquelles elle pratiqua de nombreux petits trous. Ainsi naquirent les *Volumi a moduli sfasati* [Volumes à modules déphasés] : il s'agit de feuilles en plastique superposées en plusieurs couches sur des métiers à tisser. En 1961, elle créa des *Oggetti ottico-dinamici* [Objets optique-dynamiques], constitués de petites plaques en aluminium ; ces objets semblent remuer et changer continuellement, suscitant l'impression d'un flux dynamique.

²³ L'artiste, architecte et designer Nanda Vigo, née en 1936 à Milan, joua un rôle essentiel pour nouer des liens entre les artistes, notamment le réseau ZERO et ses référents en Italie, France, Allemagne et Pays-Bas. Après avoir obtenu sa maîtrise à l'École polytechnique fédérale de Lausanne, en 1959 elle fréquenta l'atelier de Fontana et se rapprocha de Castellani et Manzoni. La même année elle débuta le projet de la *ZERO House* [Maison ZERO] à Milan, terminé en 1962. Entre 1964 et 1966, elle a participé à une dizaine d'expositions ZERO (entre autres, « Nul 1965 » au Musée Stedelijk d'Amsterdam). Elle a organisé l'exposition légendaire *ZERO avantgarde* [ZERO avant-garde] dans l'atelier de Fontana à Milan (inaugurée le 27 mars 1965), où elle a réuni une trentaine d'artistes internationaux.

²⁴ Son œuvre *Target with Plaster Casts* [Cible avec formes en craie] de 1955 fut reproduite à la p. [2]. Johns eut sa première exposition personnelle en Italie à la « Galleria del Naviglio » de Milan en 1959.

²⁵ *Monogram* [Monogramme] de 1959, p. [5].

²⁶ Elio Pagliarani (Viserba, province de Rimini, 25 mai 1927 - Rome, 8 mars 2012) a été un poète italien appartenant à la néo-avant-garde du « Gruppo 63 » [Groupe 63]. Sa poésie naît de la vie quotidienne et présente parfois des tons populaires et crépusculaires. Son œuvre la plus connue est un poème expérimental intitulé « *La ragazza Carla* » [La fille Carla].

²⁷ Poète et romancier, né à Milan le 2 juillet 1935, Balestrini vit actuellement entre Paris et Rome. Aux débuts des années Soixante il fit partie des poètes « Novissimi » et du « Groupe 63 », qui réunissaient les écrivains de la néo-avant-garde. Actif également dans le domaine des arts visuels, il a exposé à la Biennale de Venise en 1993 et à la Documenta de Cassel en 2012.

²⁸ Page [21] : Japp Wagemaker, Manzoni et Romyn furent invités à l'exposition, mais il n'y a aucune trace de Piene et Mack dans le choix de la galerie romaine.

²⁹ Leo Paolazzi (Vicence, 9 novembre 1935 - Rome, 12 avril 1989), connu en littérature sous le nom de plume d'Antonio Porta, a été romancier, poète et traducteur. Membre de la néo-avant-garde, il fut parmi les fondateurs du « Groupe 63 ».

³⁰ Les contacts de Manzoni avec le milieu artistique nippon datent de 1959 ; Yoshiaki Tono introduisit le Néo-dada américain et le Nouveau Réalisme au Japon.

³¹ Ce texte de Manzoni fut ensuite publié dans le catalogue de l'exposition *Monochrome Malerei*, Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, 18 mars - 8 mai 1960 (textes de Udo Kultermann, Enrico Castellani, Johannes Geccelli, Raimund Girke, Piero Manzoni, Otto Piene, Arnulf Rainer, et al.). Œuvres de Hermann Bartels, Willi Baumeister, Claude Bellegarde, Enrico Bordini, Enrico Castellani, Serge Charchoune, Piero Dorazio, Klaus Jürgen Fischer, Lucio Fontana, Johannes Geccelli, Rupprecht Geiger, Ernst Geitlinger, Raimund Grike, Raymond Grandjean, Paul van Hoeydonck, Oskar Holweck, Nicolas Ionesco, Yves Klein, Yayoi Kusama, Walter Leblanc, Rudolf Leuzinger, Francesco Lo Savio, Heinz Mack, Piero Manzoni, Georges Mathieu, Almir Mavignier, Christian Megert, Herbert Oehm, Otto Piene, Lothar Quinte, Arnulf Rainer, Mark Rothko, Ralph Rumney, Salvatore Scarpitta, Günther Wolfram Sellung, Antoni Tàpies, Günther Uecker, Jef Verheyen, Mark Verstockt, Hans-Peter Vorberg.

³² Vimercate (province de Milan), 10 juillet 1935 - Monza, 18 septembre 2013.

³³ Città di Castello (province de Pérouse), 12 mars 1915 - Nice, 13 février 1995.

³⁴ Castelmassa (province de Rovigo), 4 août 1930 - Viterbe, 1^{er} décembre 2017.

³⁵ Cf. l'œuvre *Senza titolo* [Sans titre] de [1957] publiée dans CELANT, Germano, *Piero Manzoni Catalogo Generale*, Skira, Milan, 2004, vol. II, p. 413, n° 137.

³⁶ Cf. les *Achromes* de Manzoni publiés dans CELANT, Germano, *Piero Manzoni Catalogo Generale*, *op. cit.*, vol. I, p. 59 ill. et s.; vol. II, p. 418, n°s 158 et s.

³⁷Cf. *Two Shirts* [Deux chemises] d'Alberto Burri, de 1957, tableau visible à la Fondation Burri de Città di Castello en Italie (Palais Albizzini, salle VII). L'œuvre fut exposée et publiée en 1957 lors de l'exposition suivante : SWEENEY, James Johnson, *Paintings by Alberto Burri*, Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute, 19 - 29 novembre 1957 ; Chicago, The Arts Club of Chicago, 30 janvier - 7 mars 1958 ; Buffalo, Albright Art Gallery, 8 avril - 20 mai 1958 ; San Francisco, San Francisco Museum of Art, 17 juin - 3 août 1958, cat. Pittsburgh, Carnegie Institute [1957], n° 39.

³⁸ Né le 13 juillet 1933 à Soncino (province de Crémone), Manzoni mourut le 6 février 1963 dans son atelier de Milan.

³⁹ *Gazzettino Padano*, RAI - Radiotelevisione Italiana, Milan, vendredi 8 février 1963.

⁴⁰ Bruxelles, Galerie Smith, *Piero Manzoni*, 25 janvier - 12 février 1963 ; Florence, Galleria Il Fiore, *Mostra monocroma*, 16-19 janvier 1963 (œuvres d'Enrico Baj, Antonio Bueno, Sergio Dangelo, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Hans Hartung, Yves Klein, Loffredo, Piero Manzoni, Arnaldo Pomodoro, Scatizzi, Paolo Scheggi, Giulio Turcato) ; Berlin, Galerie Diogenes, *ZERO - der neue Idealismus*, mars - avril 1963 ; Amsterdam, Galerie Amstel 47, *Panorama van de nieuwe tendenzen*, 5-25 mai 1963.

⁴¹ Amsterdam, Galerie Amstel 47, *Mikro ZERO / nul* ; Londres, New Vision Centre, *ZERO* ; Velp, Jugendfestival, Rhedens Lyceum, *ZERO = 0 = nul* ; Rotterdam, Galerie Delta, *Nul = 0* ; Philadelphie, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, *Group ZERO*.

⁴² Fontana n'avait pas été invité.

⁴³ Les photos de cette installation sont très rares. En 1992, cette exposition fut proposée à nouveau au Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof [Musée d'art de Düsseldorf] ainsi qu'en 2013, au Grand Palais à Paris lors de l'exposition *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*.

⁴⁴ HESS, Barbara, *Lucio Fontana 1899-1968*, Taschen, Cologne, 2006, p. 82.

Bibliographie succincte

CALVESI, Maurizio, GINSBORG, Paul, *Novecento - arte e storia in Italia*, Rome, Scuderie Papali al Quirinale, 29 décembre 2000 - 6 mai 2001, cat. Skira, Genève-Milan, 2000.

CASTELLANI, Enrico, MANZONI, Piero, *AZIMUTH*, vol. 1, Milan, décembre 1959.

CASTELLANI, Enrico, MANZONI, Piero, *AZIMUTH*, vol. 2, Milan, janvier 1960.

CELANT, Germano, *Piero Manzoni Catalogo Generale*, vol. I, II, Skira, Milan, 2004.

CELANT, Germano, COSTANTINI, Anna, CATTOI, Francesca, *Arti & Architettura, 1900-2000*, Gênes, Palazzo Ducale, 2 octobre 2004 - 9 janvier 2005, cat. Skira, Genève-Milan, 2004.

CELANT, Germano, *Identité italienne L'art en Italie depuis 1959*, Paris, Centre Georges Pompidou, 25 juin - 7 septembre 1981, cat. Centre Georges Pompidou, Paris, Centro Di, Florence, 1981.

CELANT, Germano, *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 7 octobre 1994 - 22 janvier 1995 ; Wolfsburg, Kunstmuseum, 22 avril - 13 août 1995, cat. Progetti Museali Editore, Rome, 1994.

CRISPOLTI, Enrico, *Lucio Fontana, Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, vol. 1 et 2, La Connaissance, Bruxelles, 1974.

CRISPOLTI, Enrico, SILIGATO, Rosella, *Lucio Fontana*, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 3 avril-22 juin 1998, cat. Electa, Milan, 1998.

DAMSCH-WIEHAGER, Renate, *ZERO ITALIEN Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute.*, Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel, 3 décembre 1995 - 25 février 1996, cat. Cantz Verlag, Ostfildern, 1996.

GALE, Matthew, MIRACCO, Renato, *Beyond Painting, Burri Fontana Manzoni*, Londres, Tate Modern, 12 mars 2005 - 28 février 2006, cat. Mazzotta, Milan, 2005.

GOKALP Sébastien, KAZARIAN Choghakate, *Lucio Fontana, rétrospective*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 25 avril - 24 août 2014, cat. Les Musées de la Ville de Paris, Paris, 2014.

HESS, Barbara, *Lucio Fontana 1899-1968*, Taschen, Cologne, 2006.

LONZI, Carla, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969.

MACK, Heinz, PIENE, Otto, *ZERO*, vol. 1, Düsseldorf, 24 avril 1958.

MACK, Heinz, PIENE, Otto, *ZERO*, vol. 2, Düsseldorf, 2 octobre 1958.

MACK, Heinz, PIENE, Otto, *ZERO*, vol. 3, Düsseldorf, 5 juillet 1961.

MACK, Heinz, PIENE, Otto, *ZERO*, réédition des trois numéros de la revue, MIT Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), Londres, 1973.

SWEENEY, James Johnson, *Paintings by Alberto Burri*, Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute, 19 - 29 novembre 1957 ; Chicago, The Arts Club of Chicago, 30 janvier - 7 mars 1958 ; Buffalo, Albright Art Gallery, 8 avril - 20 mai 1958 ; San Francisco, San Francisco Museum of Art, 17 juin - 3 août 1958, cat. Carnegie Institute, Pittsburgh [1957].

Liste des illustrations :

Figure 1 : couverture de la revue ZERO, vol. 1, Düsseldorf, 24 avril 1958.

© ZERO Foundation, Düsseldorf.

Figure 2 : couverture de la revue ZERO, vol. 2, Düsseldorf, 2 octobre 1958.

© ZERO Foundation, Düsseldorf.

Figure 3 : couverture de la revue ZERO, vol. 3, Düsseldorf, 5 juillet 1961.

© ZERO Foundation, Düsseldorf.

Figure 4 : [Anonyme], « Fontana ha toccato la luna », *Tempo*, n° 8, 19 – 26 février, Milan, 1949, s.p.

L'article montre l'*Ambiente spaziale a luce nera* [Environnement spatial en lumière noire] de Fontana présenté à la « Galleria del Naviglio », Milan, 5-11 février 1949.

Figure 5 : Lucio Fontana, *Ambiente nero* [Environnement noir], 1948-1949, dessin préparatoire pour *Ambiente spaziale a luce nera* [Environnement spatial en lumière noire], encre de Chine colorée sur photo, cm. 21x17,5. Milan, Fondation Lucio Fontana.

© Fondation Lucio Fontana, Milan.

Figure 6 : Lucio Fontana, *Concetto spaziale* [Concept spatial], 1951, néon, tuyau en cristal, diamètre 18 mm., longueur 100 m., lumière 6500 K (œuvre détruite). Photo de l'installation à la « IX Triennale di Milano », Milan, Palazzo dell'Arte, mai - octobre 1951 (avec la collaboration des architectes Luciano Baldessari et Marcello Grisotti).

Figure 7 : Lucio Fontana, *Cubo di luce, struttura luminosa* [Cube de lumière, structure lumineuse], 1959-1960, cube formé de 80 tubes au néon sur une construction de métal, 160x160x160 cm.

Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

© Fondation Lucio Fontana, Milan.

Figure 8 : Agostino Bonalumi, *Bianco* [Blanc], 1964, toile façonnée et détrempe vinylique, 83x83 cm.

Rome, Fondazione Roma.

© Archivio Bonalumi, Milan.

Figure 9 : de gauche à droite : Enrico Castellani, Agostino Bonalumi et Lucio Fontana, Milan, 1965.

© Archivio Bonalumi, Milan.

Résumé de l'article

L'avant-garde autour du réseau ZERO rassemble des artistes d'origines et de parcours assez différents, comme Yves Klein, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Nanda Vigo, Heinz Mack ou Otto Piene.

Cet essai approfondit les liens noués entre Düsseldorf et Milan à travers les revues ZERO, réalisée par Mack et Piene, et AZIMUTH, éditée par Manzoni et Castellani. Ces publications représentent un moyen de communication et un facteur de cohésion entre ces artistes, influencés par les études de lumière et les *Ambienti Spaziali* [Environnements spatiaux] de Lucio Fontana, commencés dans les années Trente et qui se poursuivirent tout au long des années Quarante, Cinquante et Soixante.

Liste des mots-clefs

ZERO

AZIMUTH

Yves Klein

Piero Manzoni

Enrico Castellani

Agostino Bonalumi

Nanda Vigo

Heinz Mack

Otto Piene

Günther Uecker

Lucio Fontana

Dadamaino

Alberto Burri

Oskar Holweck

Düsseldorf

Milan

Spatialisme

Lichtraum

Achrome

shaped canvas