

Bez sumnje, Dürer je bio najveći grafičar svoga doba. Njegovi drvo-rezi i bakrorezi koji su kružili cijelom Evropom izvršili su golem utjecaj i postali uzorom koji je preobrazio te grafičke tehnike (naročito drvorez). Ali grafička veličina Dürerova nikako ne smije zasjeniti pogled pred djelima takvih umjetnika kao što su Martin Schongauer i Albrecht Altdorfer. Dva bakroreza Schongauerova (neposrednog pret-hodnika Dürerova čije je djelo imalo odlučnog značenja u Dürerovu ranom razdoblju) dva su primjera veličine tog kasnog gotičara. Ali je još značajniji mali bakrorez Altdorferov (»Raspeće«) koji je u svakom slučaju ravan najboljim grafikama Dürerovim s ove izložbe. Ništa tu ne nedostaje od onog mističnog pan-teizma koji prožima njegovu umjet-nost. Samo će se ekspresionisti ne-koliko stoljeća kasnije usuditi zaći u unutrašnjost crnih šuma u koji-ma je kraljevao ovaj veličanstveni i (uz Grünewalda) najmističniji sli-kar renesanse sjeverno od Alpa. Od-sjaj Altdorferova stila naći ćemo u drvorezima Wolfa Hubera, a Düre-rova u odličnim bakrorezima Luca-sa van Leydena, tog prvog velikog holandskog bakroresca.

Time smo iscrpili krug najboljih majstora i njihovih radova na ovoj izložbi ne zaboravljajući pri tom da oni sačinjavaju samo jedan dio Val-vasorove zbirke koja — nadajmo se — neće ponovo na dugo vrijeme po-tonuti u tamu. zaborava.

suvremena talijanska umjetnost

moderna galerija zagreb

19. 11—5. 12. 1971.

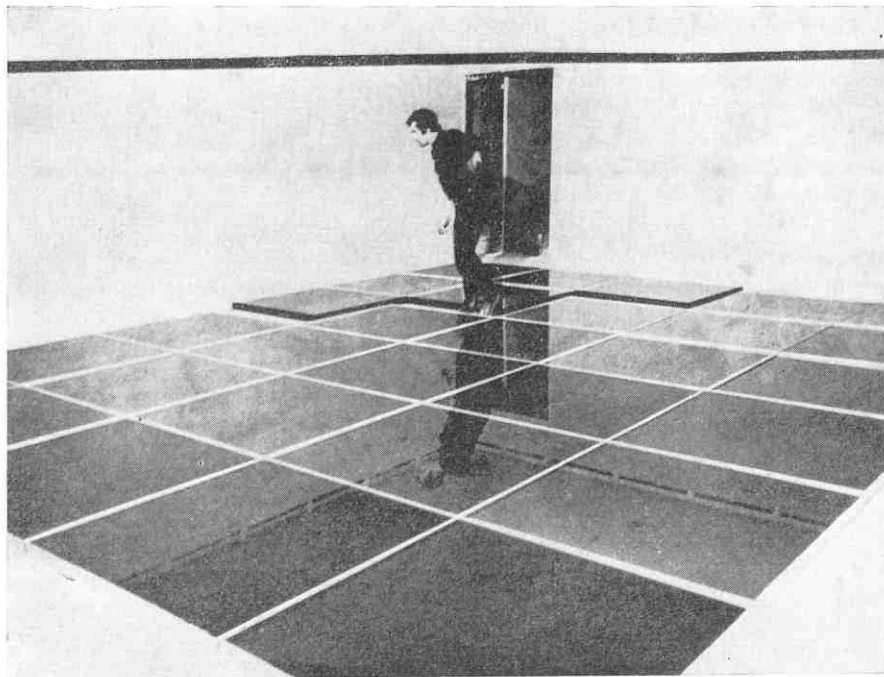
zdenko rus

S pojavom futurizma i metafizičkog slikarstva početkom ovog stoljeća talijanska se umjetnost budi iz stoljetnog sna. Ako se i nije razvilo i izrazilo ni približno snagom kakva je postojala u slavnoj prošlosti, otpočeo je period žive budnosti i stvaralačkog učešća i doprinosa modernoj evropskoj umjetnosti. Kriza između dva rata (koja nije pogodila samo talijansku umjetnost) nije bila pogubna za naredni period. Pozivi na nacionalni »red«, na »talijanski princip« čvrste forme, na tradiciju, koji su uslijedili nakon prvog svjetskog rata i koji su doveli do formiranja »novecenta« (koji je tako savršeno odgovarao Mussoliniju), našli su dostojnog grobara u sverazornom pokretu lirske apstrakcije nakon drugog rata i svega onoga što je iz njega proizašlo. Spram tog novog pokreta koji je dao golemi zamah suvremenoj talijanskoj umjetnosti geometrijska apstrakcija Magnellija, Prampolinija i Soldatija (čija se djela nalaze na ovoj izložbi) djeluje tek kao pasivna rezistencija na spomenutu međuratnu situaciju (time da se dakako ne zaboravi njihovo hrabro izdržavanje u jeku antiapstraktne ofanzive). Sve u svemu, danas je Italija jedna od najživljih umjetničkih sredina, a suvremena talijanska umjetnost ako i nije vodeća, u najtješnjem je odnosu s vodećima.

Mogli bismo kazati da ova izložba iako nije ni izdaleka iscrpna, krajnje je pregledna. Namjera je bila da se kako izborom djela tako i njihovom postavom pokaže evolutivni rast i trenutna historija suvremene talijanske umjetnosti tijekom druge polovice stoljeća od klasične apstrakcije (Magnelli, Prampolini, Soldati, Spazzapan) preko lirske apstrakcije i apstraktnog ekspresionizma (Licini, Vedova, Skanavino, Tancredi), enformela, znaka, materijalnih (Burri, Novelli), do perceptualnih, rije (Rotella, Capogrossi, Fontana, kinetičkih i programiranih istraživanja (Landi, Boriani, de Vecchi, Lecchi) i predmetnih i ambijentalnih is-

traživanja (Manzoni, F. Lo Savio, Ceroli, Pascali, Massironi, Chiggio). Istina, takvim odveć sumarnim grafikonom događanja malo se toga može saznati o stvarnoj gustoći zbivanja u suvremenoj talijanskoj umjetnosti tijekom posljednjih trideset godina. Međutim, ono što nadoknaivanja to je gustoća vrijednosti koncentrirana u prezentiranim djelima. Idemo li povijesnim redom, onda prije svega u tri platna Alberta Magnellija. Taj prvi talijanski apstraktni slikar, jedan od najsnažnijih u okviru klasične apstrakcije uopće, pokorava naš potrošni i potrošački duh, naviknut brzom odbacivanju svega »neaktualnog« da zastane pred dostojanstvenim ritmom vječnog vraćanja (istog) slikarstva što ga u sebi nose Magnellijeva djela. Njegov antipod, ali u jednakom dosluhu s iskonom slikarstva, to je nakostriješeni i robustni Vedovin vitalizam. Njegov »Plurium br. 4« je slika koja je odbila zaštitu zida i zakoračila u prostor da bi se snažnije izložila i tako oduprla naletima nevremena jednog vremena. Vedovin je pak antipod Capogrossi. Njegovi znakovi, moćni poput arhitekture, postojano šute u nekom svečanom miru vječnosti. Tek njihova zagonetna nazubljenost otkriva nešto od šuma vremena.

Rotella, međutim, »kidač plakata«, sav je u vremenu. Njegovi dekolazi smisaono je obesmislenje jednog svijeta kvantitativnog smisla. Tu su i tri realizacije Manzonijsva projekta »totalne umjetnosti«. Najprije je uništena svaka mogućnost slike (bijeli akromi) da bi se zatim ta nemogućnost opredmetila (upotreba vate) i time se preobratala u novu mogućnost. U Burrija je gotovo obratan put. On predmetno raspredmećuje i vraća mogućnosti čiste slike. Najposlije Fontana. Tamo gdje je Hartung zastao, Fontana je otpočeo. Metalni predmet Hartungov koji je ostavljao oštar trag u vlažnoj lazuri boje pretvorio se u rukama Fontane u oštro sječivo koje temelji to



ostvaruje svoju funkciju u posve-mašnjoj suhoći monokromne boje. Umjesto bolne ogrebotine nanosi se smrtonosna rana. U toj smrtonosnoj pogođenosti duh konačno spoznaje tijelo kao svoju živu i nepobitnu sredinu. Zloćudni rascjep između misli i čina više ne postoji. Misao je čin a čin misao. To je tajna (i odgonetka) koju u sebi skriva »Pojam prostora«.

Iznesena tvrdnja da ova izložba nije ni izdaleka iscrpna, ali da je zato krajnje pregledna — odnosi se ipak samo na slikarstvo. Naime, pregled suvremenog talijanskog kiparstva je takav da se jedva ima što i »pregledati«. Ettore Colla, Mario Ceroli, Pino Pascali i — nitko više. Bez sumnje, suviše malo da bi se pokazao i najglobalniji evolutivni rast i trenutna historija suvremenog talijanskog kiparstva. Ako već nismo došli u iskušenje da upitamo za neke »prešućene« i — kako se to kaže — nezaobilazne suvremene talijanske slikare pred tolikim prešućenim

skulptorima to nije moguće. Proglašimo li Giacomettija jednom od najsjajnijih stranica u povijesti talijanskog kiparstva (pa ga tako svrstamo u djelotvornu prošlost), ostaju oni doista »neprešutljivo« suvremeni — M. Marini, G. Manzù, A. Viani, B. Lardera, A. Pomodoro, B. Munari, S. Scarpitta, M. Pistoletto (a nisu »za odbaciti« ni U. Mastroiani, E. Mannucci, P. Agostini, G. Vardanega, G. Marotta). U takvom mogućem sastavu E. Colla uopće nije sretan izbor. P. Pascali i njegovi (bez sumnje, »nezaobilazni«) »Otprilike 32 m² mora« zapravo je s onu stranu kiparstva. Dakle, preostaje samo Ceroli. Nisu li, međutim, leđa njegova »Goldfingera« (pa makar i »Globusa«) preslaba da ponesu teret svec bogatstva suvremenog talijanskog kiparstva?

Najposlije, ne znači li to da je ipak posrijedi tek formalni napor u koncepciji i izboru »eminentne« Palme Bucarelli, direktora Muzeja moderne umjetnosti u Rimu? Jedan od niza mogućih odgovora svakako je i ovaj: bolje je i tako nego uopće ništa.