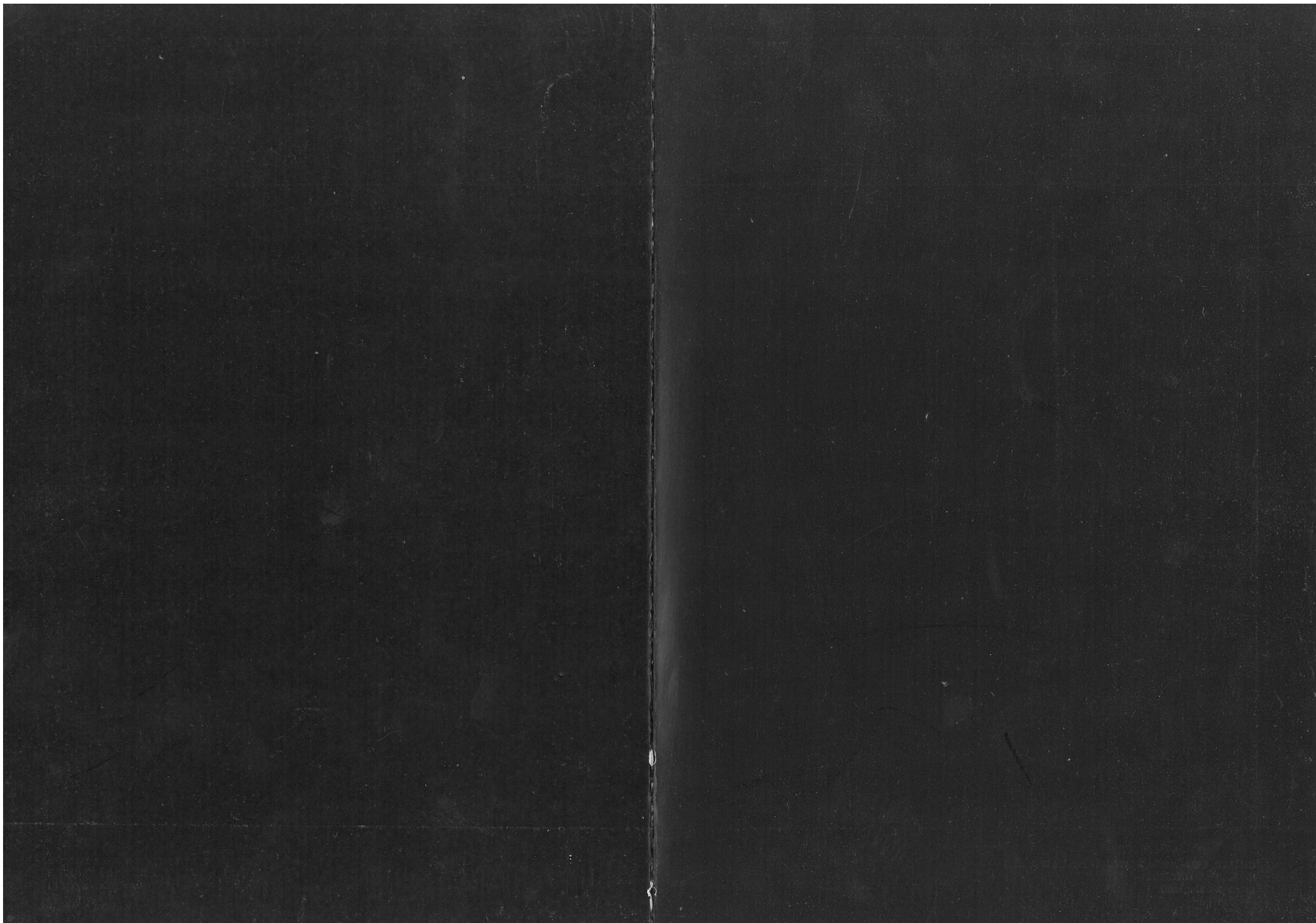


11/1968zach



WSPÓŁCZESNA SZTUKA WŁOSKA





GIULIO TURCATO, RUINY WARSZAWY, 1949
KOL. FRANCHETTI
(poza katalogiem)

MINISTERSTWO

KULTURY

I

SZTUKI

CENTRALNE

BIURO

WYSTAW

ARTYSTYCZNYCH

WSPÓŁCZESNA SZTUKA WŁOSKA

100 DZIEŁ OD FUTURYZMU PO DZIEŃ DZISIEJSZY
OBRAZUJĄCYCH UDZIAŁ WŁOSKI W AWANGARDACH EUROPEJSKICH XX WIEKU

MARZEC

1968

WARSZAWA

„ZACHĘTA“

PLAC

MAŁACHOWSKIEGO

Zarząd Gallerie di Roma II
składa serdeczne podziękowanie
wszystkim muzeom,
właścicielom kolekcji
i
artystom za łaskawe
wypożyczenie dzieł

Ministerstwo Kultury i Sztuki
oraz
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
prezentują wystawę:
Współczesna Sztuka Włoska
100 dzieł
od futuryzmu po dzień dzisiejszy
obrazujących udział włoski w awangardach europejskich XX wieku
Ze strony włoskiej wystawa została przygotowana przez
Ministerstwo Spraw Zagranicznych,
Ministerstwo Oświaty
oraz Soprintendeza alle Gallerie di Roma II (Arte Contemporanea, Galleria
Nazionale d'Arte Moderna)

Wybór dzieł dokonany został przez Pana dra Giorgio de Marchis,
inspektora w Soprintendenza alle Gallerie di Roma II

Redakcja katalogu: dr Sandra Pinto

Projekt plakatu: Hubert Hilscher

Tłumaczenia: Helena Kęszycka

Opracowanie graficzne katalogu: Jan Heydrich

Zdjęcia: Soprintendeza alle Gallerie di Roma II

Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Arte Contemporanea — Roma

Redakcja techniczna: Jan Heydrich (CBWA)

Na okładce:

61. Alberto Burri, „SZ 1, 49”

Druk im. Rewolucji Październikowej. Zam. 381/68.

N-95. Cena zł 15.—

Wystawa nasza zaczyna się pierwszym z włoskich ruchów artystycznych który można uznać za awangardowy: od futuryzmu. Kierunek ten rzeczywiście stanowił pierwszy akt uczestnictwa sztuki włoskiej w europejskiej kulturze figuratywnej. Wszelki ruch awangardowy zdaje sobie sprawę ze swego ograniczenia — czyni zeń nawet hasło i program: nie chodzi o ustanowienie nowej estetyki o wartości uniwersalnej, lecz o włączenie określonej kulturalnej komponenty do systemu, który jedynie zespalając różne nurty narodowe realizuje się jako „europejski”. Zjawiska awangardy zawsze przeto uzależnione są od warunków lokalnych, lecz równocześnie zdradzają tendencję do wzajemnej dialektycznej koordynacji w celu stworzenia systemu. Nikt nigdy nie zaliczył do „Awangardy” Fowizmu albo Kubizmu — niemniej, w niektórych krajach, istniały awangardowe kierunki związane z Kubizmem lub do niego podobne. To nieprawda, że w tych krajach szczególnie mocno była zakorzeniona tradycja akademicko-werystycka: na początki naszego wieku w samym Paryżu oficjalna kultura artystyczna nie była reprezentowana przez Cézanne'a, Moneta czy Renoira — a przecież nieomal we wszystkich krajach europejskich już wówczas ukształtował się szeroki front antyakademicki, front progresistów i modernistów, mniej lub więcej związany z poetyką *Art Nouveau* w jej różnych odmianach. Wewnątrz tego szerokiego frontu kulturowego ruchy awangardowe powstają niczym grupy zwiadowcze lub atakujące — lecz walka z akademickim prowincjonalizmem stanowi tylko jeden, i to nie najważniejszy, aspekt ich polemicznych wystąpień. W gruncie rzeczy ruchy awangardowe zabiegają nie tyle o zmianę warunków miejscowych, ile o włączenie się w sytuację ogólnoeuropejską, a — ściślej — o zdeterminowanie jej konkretnego historycznego charakteru, poza nieokreśloną „europejskością” progresizmu lub moderny.

Nie sądzę, by można było niemieckiemu Ekspresjonizmowi odebrać tytuł pierwszej awangardy lub, co najmniej, punktu wyjścia dla wszystkich awangardowych ruchów europejskich. Wówczas to po raz pierwszy ruch artystyczny występuje jako formacja zorganizowana, posiadająca program wychodzący poza specyfikę zagadnień artystycznych, atakująca całą kulturę i po-

suwająca się do krytyki społeczeństwa burżuazyjnego. Prawda, że ekspresjoniści bezpośrednio nawiązują do przodujących prądów francuskich, że przerzucają most (*die Bruecke*) pomiędzy dwoma kulturami, ale i to prawda, że formy przodującej sztuki francuskiej od ekspresjonistów otrzymują ładunek polemiki i ideologii, jakiego wprzód nie zawierały.

„Most” łączący z Paryżem jako z uznanym centrum światowej kultury artystycznej wchodzi do programu wszystkich europejskich awangard, nie brak w nim wszakże akcentu polemicznego w stosunku do tegoż właśnie Paryża, nie brak jasno wyrażanej intencji, by paryski kosmopolityzm przetworzyć na świadomy, historyczny internacjonalizm. Trzeba zapewne przyznać, że owe wspomniane internacjonalistyczne ambicje europejskich ruchów awangardowych nosiły charakter lub choćby tylko naloć prowincjonalny, ale przecież był to silny napór kultury zrodzonej na prowincji na kulturę „kosmopolityczną”. Była to fala odpływu, w pewnym sensie porównywalna z „późnym antykiem”, kiedy to sztuka prowincji zalała Rzym i, przerabiając elementy klasyczne z których powstała na antyklasycyzm, zburzyła sytuację oficjalną i otworzyła drogę kulturze głęboko i strukturalnie nowej.

Pragnęliśmy zatem wystawę naszą tak zrealizować, by można z niej było odczytać zarys „włoskiego współdziałania”, czyli usiłowań dorzucenia włoskiej komponenty do kosmopolitycznej sytuacji, którą zamierzano przekształcić w sytuację historycznie europejską. Twórczość Balli niewątpliwie sygnalizuje bardzo już w czasie odległy pierwszy krok, jaki zrobiono w celu transformacji progresizmu—modernizmu w awangardę historyczną. W momencie, gdy Balla przystąpił do futurystów, był już prawdziwym potentatem: artystą, który nie tylko o własnych siłach zdołał przetrwać most, ale i po nim przeszedł. Jego akces do Futuryzmu nie był więc pozbawiony cech wielkoduszności, ale powodowało nim poczucie potrzeby wysiłku zorganizowanego, wszczęcia kampanii kulturalnej w myśl wytyczonego programu i zdecydowanie określonych celów. Program i cele Futuryzmu rysują się najwyraźniej u Boccioniego: omawiając tego artystę i jego idee „Europy historycznej” nie wolno zapominać o dwojakich korzeniach jego twórczości — neoimpresjonistycznym i ekspresjonistycznym.

Prawda, że w końcowym okresie i tuż po pierwszej wojnie

światowej także we Włoszech odzywa się „rappel à l'ordre”, wołanie o powrót do autentycznej, legitymującej się historią tradycji antyku. Lecz oprócz tego chciano zważyć (a może i sprawić, by zaważyły) również i te wartości, które określały włoski wkład do kultury europejskiej. Wkład „metafizyki” włoskiej do Surrealizmu nie może i nie musi być negowany przez nikogo — a przecież wiadomo, że Surrealizm długo był traktowany jako nurt marginesowy, jeżeli nie wsteczny, i że dopiero przyszłość miała ocenić ogromne rezerwy jego możliwości. Z drugiej strony twórczość De Pisisa dowodzi, że nigdy nie zostały zerwane związki pomiędzy włoską „metafizyką” i kulturą europejską. De Pisis mianowicie, czerpiąc z Impresjonizmu, zwracał się do tych jego odgałęzień, które, z Bonnardem na czele, kontynuowały swój rozwój nie angażując się w radykalną i strukturalną reformę kubistyczną.

Szczególnie dotkliwie odczuwano we Włoszech problem „europejski” w okresie dwudziestolecia faszystowskiego, w czasie, gdy próbowano budować władzę w óparciu o najobszerniejsze i najbardziej zacofane elementy włoskiej prowincji. W wyższych warstwach kultury polityczna presja wywoływała efekt wprost przeciwny, potęgując jedynie uczucie tęsknoty do Europy. Utopia, ideał, kompleks winy — tak, ale jeżeli nie weźmiemy pod uwagę tej bolesnej pamięci o Europie, nie zrozumiemy ani jednego z ważnych wydarzeń w międzywojennej sztuce włoskiej: ani Neoromantyzmu, do którego po okresie Futuryzmu zwraca się Carrà; ani ukrytej żarliwości i czysto poetyckich poszukiwań Morandiego; ani powściągliwego, niespokojnego ekspresjonizmu Scipiona i Mafaiego; ani odważnej, również ekspresjonistycznej rewolty mediolańskiej grupy Corrente.

Nie zawsze wszelako obsesyjna myśl o Europie i konieczności uczestnictwa w jej kulturalnym przeznaczeniu łączyła się z rozpaczliwym poczuciem własnej bezsilności. Nie zapominajmy, że dzięki Prampoliniemu Futuryzm nie skończył się wraz z przedwczesną śmiercią Boccioniego i przejściem Carrà na pozycję metafizyki i „walorów plastycznych”: to właśnie Prampolini cierpliwie łączył wszystkie splątane nici futurystycznego węzła z nowymi, przodującymi prądami europejskimi — od Bauhausu aż po rygory Abstraction-Création. Dzięki niemu, dzięki Mag-nelliemu i odważnej rzeszy „abstrakcjonistów mediolańskich”, także i we Włoszech narasta w latach 1930—1940 świadomość,

że oprócz Europy zdruzgotanej istnieje Europa, którą należy odbudować i to odbudować na bazie surowej, zdyscyplinowanej kultury formy.

Oczywiście dzieje utopii łączą się z dziejami rozczarowania. Wojna nie przypieczętowała tryumfu europejskiego ideału, ale objawiła kryzys historycznej europejskiej kultury. Nie ma co ukrywać, że dziś Europa znalazła się w sytuacji peryferyjnej, niedaleko odbiegającej od warunków, w jakich tuż przed i tuż po pierwszej wojnie światowej bytowały kraje Europy środkowo-wschodniej, nie wyłączając samych Włoch. Oto dlaczego po wielu wahaniach i w wyniku długiego namysłu uznaliśmy za słuszne by wysiłki współczesnych artystów włoskich traktować jako wkład do ruchów awangardowych, nawet jeśli artystom dnia dzisiejszego nie przysługuje już miano awangardy historycznej.

Nie sądzę, by można było mówić poważnie o włoskim wkładzie w sensie akcji co najmniej zgodnej, zmierzającej do nadania włoskiej tradycji i kulturze wagi i charakteru bodźca kierunkowego; za to z całą pewnością można mówić o licznych i godnych zainteresowania interwencjach włoskich artystów w stosunku do aktualnej problematyki artystycznej. Wiadomo, że dzisiejsze awangardy artystyczne nie są już „historyczne”, lecz „eksperymentalne”. Wydaje się, że przeszłość już straciła perspektywę, w której by mogła zawrzeć się nasza egzystencja i czerpać z niej historyczny sens: nie pozostaje nic prócz „eksperymentowania” nowych możliwości, przerzucania nowych mostów, nawet jeśli niezbyt dobrze wiadomo gdzie i na czym je oprzeć. A jednak właśnie racja historyczna zawsze zmusza artystę do eksperymentowania; i jeśli eksperymenty się udają, jeśli przyczyniają się do wyjaśnienia sytuacji i przybierają postać wartościowych przesłanek — jest to znak, że zostały dokonane w żywej tkance kultury, w sytuacji historycznej nie zastygłej, lecz będącej w stadium rozwoju. Toteż kiedy w przyszłości powstanie historia artystycznych doświadczeń naszego czasu, uzyska potwierdzenie i ten fakt, że niektóre jej punkty są dziełem artystów włoskich. Nie ulega wątpliwości, że epizod Informelu był etapem nieograniczonych objawień semantycznych; ponadto podejmował on jednak problem determinacji nowych struktur komunikacji wizualnej, problem, którego nie można było rozwiązać nie uciekając się do eksperymentalnej analizy niezli-

czonych, otwartych przezeń możliwości. Jak nie uznać prekursorstwa, nade wszystko głębi poszukiwań Burriego nad znaczeniem materii, Fontany nad wartością gestu lub Capogrossiego nad istotą struktury znaku? Jak nie przyznać, że Vedova wywiódłszy wprost od Tintoretta głód historyczności zaszczerpił go na cierpkim proteście Ekspresjonizmu amerykańskiego, nadając mu tym samym ładunek ideologiczny, który tłumaczy się tylko w świetle doświadczeń europejskich? Lub że Dorazio wnosi potrzebę wypowiedzi historycznej do instrumentarium znaków komunikacji wizualnej? Niezaprzeczalny jest również wkład Rotelli w dziedzinie dokumentacji wizualnej nowoczesnego środowiska urbanistycznego i w nurt tzw. Nowego Realizmu, który symptomy-symboli usiłuje zapożyczyć z żywego kontekstu współczesnego społeczeństwa; wkład Novelliego i Twombly'ego (Amerykanina osiadłego w Rzymie) w rozwój opowieści bez słów i poetyki osiąganej za pośrednictwem znaku; wkład Turcata i Tancrediego w identyfikację znaku i koloru, Scarpitty w poszukiwanie znaczeń materii „pogwałcanej”; wkład Colli w archeologię cywilizacji technologicznej; Accardiego w strukturę percepcji. Nie chcę, śladem niektórych krytyków, doszukiwać się sensu mityczno-metafizycznego w przedmiocie-znaku Manzoniiego lub w przestrzeni-znaku Castellaniego; wydaje mi się wszakże niewątpliwe, że obydwaj pobudzają do refleksji nad wartością przedmiotu i przestrzeni, do poszukiwań jakościowych na drodze największego uproszczenia tego, co jest dane i tego, co jest procesem. Dziś już wiemy, ilu spraw, które miały się rozwinąć w przyszłości, był prorokiem Lo Savio (umarł bardzo młodo w 1963 r.), który badał pierwotne struktury środowisk dążąc uparcie, by przestrzeń i światło sprowadzić do zera (ale zera równającego się nieskończoności). Schifano, Pistoletto, Kounellis (Grek, obecnie Rzymianin) znaleźli się w pierwszym szeregu tych wszystkich, co zdecydowanie odrzucają jakiegokolwiek rozróżnienie pomiędzy przestrzenią dzieła sztuki i przestrzenią życia, jakąkolwiek dyskryminację postaw psychologicznych w obliczu konfrontacji obrazu z rzeczywistością; w twórczości Pascalliego i Ceroliego obraz uzyskuje autonomię i absolutną konkretność, walor wynalazku i, rzec by można, wyzwolonej świadomości. We wszystkich pozostałych kierunkach łatwo można prześledzić i wyliczyć „wkłady” eksperymen-

tatorskie wniesione do poszukiwań kinetyczno-wizualnych przez grupy z Padwy i Mediolanu.

Przeznaczając tę wystawę dla krajów, które same przeżyły doświadczenia awangardy historycznej lub eksperymentalnej, pragnąc, by wykazała wielorakość i różnorodność włoskich interwencji na polu międzynarodowym, szeroko uwzględniliśmy twórczość młodych. Zależało nam na podkreśleniu, że obecność włoska we współczesnym ruchu artystycznym jest zjawiskiem postępującym — tym bardziej, że na ostatnim Biennale w Paryżu młode pokolenie Włochów zdobyło pełne uznanie. W stanowisku naszym nie ma nawet cienia nacjonalistycznej zarozumiałości: jedyny motyw dumy i usprawiedliwionej satysfakcji czerpiemy z tego, że wreszcie powstała sytuacja, w której artyści włoscy mogą pracować na równej stopie z innymi krajami, że mogą swym wkładem, bez wątpienia użytecznym, przyczynić się do rozwiązywania wspólnych problemów.

PALMA BUCARELLI
Soprintendente alle Gallerie Roma II
Arte Contemporanea
Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Zestaw pozycji ma ilustrować generalne założenie wystawy, a mianowicie dokumentację opartą na wybranych przykładach uczestnictwa włoskiej kultury artystycznej w wielkich prądach związanych z treścią i formą wypowiedzi, znamionujących rozwój sztuki europejskiej XX wieku.

Zważywszy, iż przed historiografią włoskiej sztuki współczesnej stoi jeszcze zadanie ścisłego usystematyzowania jej w poszczególnych okresach, zwłaszcza w odniesieniu do czasów najbliższych, uznaliśmy za słusne oprzeć się na następstwie chronologicznym i na ugrupowaniach.

Dziesięciolecie 1910—20 obejmuje jedynie dzieła futurystyczne i metafizyczne, doskonale przedstawiające wkład włoski do historycznych ruchów awangardowych, okres następny zawiera dzieła mniej lub więcej związane z ruchem Novecenta, reprezentujące włoski udział w upodobaniach klasycystycznych lat dwudziestych, powołujących się właśnie na włoskie tradycje; okres od roku 1930 aż do czasów bezpośrednio przedwojennych — to z jednej strony dziedzina ekspresjonizmu figuratywnego, który w czasie wojny osiągnie szczyt rozwoju, zabarwiając się równocześnie silnym zaangażowaniem społecznym i moralnym; z drugiej strony w okresie tym kształtuje się język abstrakcji, który korzystając z doświadczeń awangardy, zmierzać będzie do zajęcia pozycji o znaczeniu fundamentalnym dla europejskiej kultury; wreszcie, po roku 1950, pojawiają się kolejne doświadczenia o charakterze nowatorskim, wynikające nie tyle z wzajemnego przeciwstawienia się tendencji abstrakcyjnych i figuratywnych, co z kryzysu ogarniającego dawne tradycyjne techniki i rodzaje artystyczne.

Zadaniem każdej pozycji jest więc określenie danego dzieła w stosunku do wewnętrznego rozwoju artysty lub w stosunku do odpowiedniego momentu kulturowego.

G. de M. i S.P.

^s P I S P ^R a ^C

UMBERTO BOCCIONI

Reggio Calabria 1882 — front pod Veroną 1916

1. Ci, co zostają, 1911
ol. pł., 70×96
Galleria Comunale d' Arte Moderna, Mediolan
2. Formy jedyne w ciągłości przestrzeni
brąz, wys. 113
Galleria Comunale d' Arte Moderna, Mediolan
3. Dynamizm ludzkiego ciała, ok. 1913
ol. pł., 100×100
Galleria Comunale d' Arte Moderna, Mediolan
4. Dekompozycja głowy, ok. 1914
tempera i atrament, pł., collage z gazety, 30×30
Galleria Comunale d' Arte Moderna, Mediolan
5. Konstrukcja spiralna, ok. 1914
ol. pł., 95×95
Galleria Comunale d' Arte Moderna, Mediolan

CARLO CARRA

Quargnento (Alessandria) 1898 — Mediolan 1966

6. Wojna na Adriatyku, 1914
oryg. projekt ilustracji; atrament, węgiel, collage wyrazów wyciętych z gazety, karton, 37×27
kol. mec. Remo Morone, Turyn
7. Zwiad aeroplanu na Morzu Księżycowym — 2 karabiny maszynowe — Wiatr północno-zachodni, 1914
oryg. projekt ilustracji; atrament, węgiel, karton, 37×27
Galleria „L' Annunciata”, Mediolan

GINO SEVERINI

Cortona (Arezzo) 1883 — Paryż 1966

8. Rytm tancerki w błękitach, 1912
Szkic; tempera i pastel, karton, 52×33
wł. prywatna, Mediolan
9. Dziewczyna — ulica — atmosfera
ol. pastel, karton, 64×52
Galleria „La Bussola”, Turyn

GIACOMO BALLA

Turyn 1871 — Rzym 1958

10. Przenikanie tęczowe nr 9, 1912
tempera, papier, 44×53
Kol. Luce i Elica Balla, Rzym

11. Formy warkotu motocykla, 1913
ol. papier, 70×100
Kol. prof. Raimondo Bariatti, Mediolan
12. Sztandary na ołtarzu ojczyzny, 1915
ol. pł., 100×100
Kol. Benedetta Marinetti, Rzym
13. Szczotka-się-śmieje, ok. 1918
ol. pł., 70×100
Kol. dr Riccardo Jucker, Mediolan

ARDENGO SOFFICI

Rignano sull'Arno 1879 — Forte de Marmi 1964

14. Mała szybkość
tempera, collage (gazeta, fragmenty plakatów, opakowanie), karton,
66×50
kol. dr Riccardo Jucker, Mediolan

GIORGIO DE CHIRICO

Volo (Tesalia) 1888 — mieszka w Rzymie

15. Piazza d'Italia, 1912
ol. pł., 60×80
wł. prywatna, Rzym
16. Hektor, 1916
ol. pł., 71×51
wł. prywatna, Mediolan
17. Rzymski plac, ok. 1922
ol. pł., 55×75
Kol. Fulvia Casella Nicolodi, Florencja

CARLO CARRA

18. Pijany pan, 1916
ol. pł., 60×45
Kol. Carlo De Angeli-Frua, Mediolan
19. Sosna nad morzem, 1921
ol. pł., 68×52,5
Kol. Fulvia Casella Nicolodi, Florencja
20. Festiwal, 1924
ol. pł., 41×55
Kol. prywatna, Mediolan

MARIO SIRONI

Sassari 1885 — Mediolan 1961

21. Jeździec, ok. 1922
ol. pł., 44×56
wł. prywatna, Rzym

22. Peryferie, ok. 1922
ol. pł., 58×75
Kol. prof. Carlo Foà, Mediolan
23. Uczennica
ol. pł., 96×75
Kol. Kom. Arturo Deana, Wenecja

GIORGIO MORANDI

Bolonia 1890—1964

24. Martwa natura, 1929
ol. pł., 53×48
Kol. Fulvia Casella Nicolodi, Florencja
25. Pejzaż, 1940
ol. pł., 48×53
Kol. dr. Giuseppe Cesarini, Fossombrone
26. Martwa natura, 1943/44
ol. pł., 40×48
Kol. prof. Cesare Gnudi, Bolonia

OTTONE ROSAI

Florencja 1895 — Ivrea 1957

27. Piazza del Carmine, 1922
ol. pł., 50×72
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Florencja

FELICE CASORATI

Novara 1887 — Turyn 1963

28. Południe, 1922
ol. deska, 120×131
Museo Civico Revoltella, Triest

FILIPPO DE PISIS (pseud. Luigi Tibertelli)

Ferrara 1896 — Mediolan 1956

29. Pejzaż z żabą, 1932
ol. pł., 26×31
Kol. Ariodante Borri, Bolonia

MASSIMO CAMPIGLI

Florencja 1895 — mieszka w Saint-Tropez

30. Pensjonarki, 1929—30
ol. pł., 88×109
Galleria „Il Naviglio”, Mediolan

ARTURO MARTINI

Treviso 1889 — Mediolan 1947

31. Kobieta z Pizy, 1930

brąz, pierwszy odlew, odlewnia Battaglia, Mediolan; wys. 37 dl. 78
Museo Civico Luigi Bailo, Treviso

ANTONIETTA RAPHAEL

Kowno — mieszka w Rzymie od 1924

32. Gardenia w zwierciadle, 1930

ol. deska, 60 × 48
wł. Artystki

GINO BONICHI zwany SCIPIONE

Macerata 1904 — Arco 1933

33. Kardynał Decano, 1929—30

ol. deska, 134 × 117

Galleria Comunale d'Arte Moderna, Rzym

34. Apokalipsa

ol. deska, 65 × 58

Kol. inż. Alberto Della Ragione, Genua

35. Prorok na widok Jerozolimy, 1930

ol. deska, 42 × 47

Kol. Hilda De Luca, Rzym

MARIO MAFAI

Rzym 1902 — Rzym 1965

36. Ruiny na via Ripetta, 1936

ol. pł., 50 × 37

Kol. prywatna, Rzym

37. Martwa natura z niebieskim wazonem, 1937

ol. pł., 60 × 90

Kol. Antonietta Raphael, Rzym

38. Fantazja, 1939 (?)

ol. pł., 40 × 61

Kol. Giovanni Pirelli, Varese

GIACOMO MANZÙ

Bergamo 1908 — mieszka w Ardea

39. Czesząca się, 1935

brąz, jedyny odlew na tracony wosk, odlewnia Maf, Mediolan;
wys. 85

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rzym

40. Ukrzyżowanie, 1939

plaskorzeźba, brąz, jedyny odlew na tracony wosk, odlewnia Maf,
Mediolan 56 × 42

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rzym

PERICLE FAZZINI

Grottammare 1913 — mieszka w Rzymie

41. Portret stojącej Anity, 1938/39

drzewo grusza, wys. 115

Kol. mec. Ilo Nunes, Rzym

RENATO GUTTUSO

Bagheria (Palermo) 1912 — mieszka w Rzymie

42. Dziewczęta w Palermo, ok. 1940

ol. pł., 60 × 80

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rzym

43. Ukrzyżowanie, 1941

ol. pł., 200 × 200

wł. Artysty

44. Koszyk i butelki, 1942

ol. pł., 50 × 61

Kol. inż. Alberto Della Ragione, Genua

OSVALDO LICINI

Montevidon Corrado (Ascoli Piceno) 1894—1958

45. Równowaga, 1932

ol. pł., 90 × 67

Kol. Paolo Licini, Florencja

46. Amalasunta na czerwonym tle

ol. pł., 19 × 28

Kol. prywatna, Trivero

ATANASIO SOLDATI

Parma 1896 — Parma 1953

47. Prowincja, 1932

ol. pł., 38 × 46

Kol. dr Giuseppe Simonis, Turyn

48. Okno w Losana, 1943

ol. pł., 38 × 46

Kol. Alberto Carrain, Padwa

ENRICO PRAMPOLINI

Modena 1894 — Rzym 1956

49. Wywiad z matką, 1930

ol., collage (korek, gąbka, tworzywo plastyczne, staniol), deska,
100 × 80

Kol. prywatna, Rzym

50. Zjawiska plastyczne, 1953
ol. i piasek, pl., 80×100
Galleria Lorenzelli, Bergamo
51. Kaligrafia konkretna, 1955
obraz, 100×80
Kol. dr Giuseppe Grigillo, Bergamo

ALBERTO MAGNELLI

- Florencja 1888 — mieszka w Bellevue Meudon, Paryż
52. Niezmierzone miary nr 2, 1951
ol. pl., 125×115
wł. Artysty
53. Wykres znaczenia, 1952
ol. pl., 162×130
wł. Artysty
54. Masy ciężące, 1958
ol. pl., 146×114
wł. Artysty

LUCIO FONTANA

- Rosario di Santa Fe (Argentyna) 1899 — mieszka w Mediolanie
55. Myślenie przestrzenne, 1951
Obraz. Dziury na płótnie zagruntowanym, werniks, 70×84
Galleria „Blu”, Mediolan
56. Myślenie przestrzenne — Forma, 1958
Dziury i collage z płótna zarysowanego na płótnie zamalowanym atramentem, 150×150
Galleria „Marlborough”, Rzym
57. Myślenie przestrzenne, 1959
sześć cięć na płótnie pomalowanym, 80×100
Galleria „Blu”, Mediolan

GIUSEPPE CAPOGROSSI

- Rzym 1900 — mieszka w Rzymie
58. Powierzchnia 339, 1950
ol. pl., 61×46
wł. Artysty
59. Powierzchnia 107, 1953
ol. pl., 225×85
Kol. arch. Luigi Moretti, Rzym
60. Powierzchnia 333, 1959
ol. pl., 206×260
Galleria „Il Naviglio”, Mediolan

ALBERTO BURRI

- Città di Castello (Perugia) 1915 — mieszka w Rzymie
61. „S Z 1, 49”, 1949
ol. i collage (fragmenty worka) pl., 48×57
wł. Artysty
62. Wielki worek, 1952
asamblaż płótna workowego cerowanego i płótna malowanego, 150×250
Kol. Demenico Modugno, Rzym
63. Plastik czerwony, 1964
wypalanie w plastyku naklejonym na płótnie częściowo zamalowanym, 135×118
wł. Artysty

ETTORE COLLA

- Rzym 1899 — mieszka w Rzymie
64. Pigmalion, 1951
Asamblaż, żelazo ze złomu spawane elektrycznie, wys. 201
Galleria Christian Stein, Turyn
65. Narkotyki, 1966
rzeźba. Asamblaż złomu zlutowanego f częściowo poddanego obróbce, 38,5×49
wł. Artysty

PIERO DORAZIO

- Rzym 1927 — mieszka w Rzymie i Nowym Jorku
66. Bliżej ochłodzenia, 1960
ol., pl., 130×100
Kol. prof. Adriano Buzzati. Traverso, Neapol
67. Wigor, 1964
ol., pl., 67,5×93,5
Kol. dr Giuseppe Cohen, Turyn

GIULIO TURCATO

- Mantua 1913 — mieszka w Rzymie
68. Kompozycja w czerni, 1958
ol. pl., 194×113
Kol. Vana Caruso, Rzym
69. Środkami uspokajającymi, 1961
ol. i tabletki lekarstw na płótnie, 194×113
kol. Vana Caruso, Rzym

CY TWOMBLY

- Lexington (Virginia) 1929 — mieszka w Rzymie od 1957
70. Bez tytułu, 1957
spoiwa, ołówek i pastel na płótnie, 144×195
Kol. bar. Giorgio Franchetti, Rzym

71. „Blue Ridge Mountain Transfixed by a Roman Piazza”, 1962
ol., ołówek, pl., 144×178
Kol. bar. Giorgio Franchetti, Rzym

MIMMO ROTELLA

- Catanzaro 1918 — mieszka w Rzymie i Paryżu
72. „8 sopra”, 1960
„Decollage” na płótnie, 140×106
wł. Artysty
73. Punkt i połowa, 1962
Decollage, 154×136
wł. Artysty

SALVATORE SCARPITTA

- Nowy Jork 1919 — mieszka w Nowym Jorku, przebywał w Rzymie
1936—1959
74. Bez tytułu, 1958
taśmy pobielone i splecione na płótnie, 135×200
Kol. Plinio De Martiis, Rzym

CARLA ACCARDI

- Trapani 1924 — mieszka w Rzymie
75. Dwie godziny, minuta, dzień willi, 1964
farby fluoryzujące, pl., 130×97
wł. Artysty

GASTONE NOVELLI

- Wiedeń 1925 — mieszka w Rzymie od 1955
76. Kwadrat wenecki, 1967
ol., tempera, pismo atramentem, ołówkiem i węglem, pl., 193×160
Galleria „Marlborough”, Rzym

EMILIO VEDOVA

- Wenecja 1919 — mieszka w Wenecji
77. Z cyklu protest: nr 4, Współczesne ukrzyżowanie
tempera, lakiery, pl., 135×186
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rzym

TANCREDI PARMEGGIANI

- Feltre 1927 — Rzym 1964
78. A propos Wenecji, 1958
tempera na papierze, 180×200
Kol. Tove Parmeggiani Dietrichson, Oslo

PIERO MANZONI

- Soncino 1933 — Mediolan 1963
79. Biel, 1957
płótno nasyczone kaolinem i klejem, 80×130
Kol. Valeria Manzoni, Mediolan
80. Biel, 1961—62
16 pobielonych buleczek na desce, 31×31
Kol. Valeria Manzoni, Mediolan

ENRICO CASTELLANI

- Castelmassa Mediolan 1930 — mieszka w Mediolanie
81. Biała powierzchnia, 1965
płótno lakierowane i dziurkowane, 150×200
Galleria Ariete, Mediolan

ALBERTO BIASI

- Padwa 1937 — mieszka w Padwie
członek grupy N
82. Projekcja światła i cienia, 1961
Projektor; lampa i motor elektryczny w pojemniku sześciennym
z blachy z okrągłym ekranem; 60×60×60
wł. Artysty

EDOARDO LANDI

- S. Felice sul Panaro (Modena) 1937 — mieszka w Padwie
83. Ruchome odbicie kuliste, zmienne P. 66—67
Mobil; 16 krążków z cienkiego kartonu malowanego, zawieszonych
na planszy i odbijających się w półkolistych zagłębieniach z alumi-
nium; 60×60×8,5
wł. Artysty

DAVIDE BORIANI

- Mediolan 1936 — mieszka w Mediolanie
członek grupy T
84. Powierzchnia magnetyczna, 1967
Machina; krąg wprowadzany w ruch elektrycznością z magnesami,
które wywołują zróżnicowane układy opłków żelaznych; ∅ 59
wł. Artysty

GIANNI COLOMBO

- Mediolan 1937 — mieszka w Mediolanie
członek grupy T
85. Pulsująca struktura, 1959
Machina; płaszczyzna ze sztabek polistyrenowych wprowadzanych
w ruch elektrycznością; 132×132
wł. Artysty

GABRIELE DE VECCHI

Mediolan 1938 — mieszka w Mediolanie
członek grupy T

86. Deformacja aksonometryczna, 1964

Machina; krąg aluminiowy z wypukłą kolistą strukturą z żelaza
wprawianą w ruch elektrycznością; \varnothing 90
wł. Artysty

ENZO MARI

Mediolan 1932 — mieszka w Mediolanie

87. Moduł 856, 1967

Kabina, wys. 203, dł. 84, gł. 240
wł. Artysty

LUCIANO FABRO

Turyń 1936 — mieszka w Mediolanie

88. Tyka, 1966

luneta okrętowa, stal chromowana, wys. 500
wł. Artysty

FRANCESCO LO SAVIO

Rzym 1935 — Marsylia 1963

89. Przestrzeń-światło „1959”

żywice syntetyczne, pł., 190×240
Kol. dr F. Strini, Rzym

90. Płaszczyzna paraboliczna — Metal ze spojeniami, 1963

panneau; dwa arkusze metalowe zgięte pod ciśnieniem i zlutowane,
pomalowane emalią, 180×80×6
Galleria „La Salita”, Rzym

JANNIS KOUNELLIS

Ateny 1936 — mieszka w Rzymie

91. Z — 44

emalia mat. pł., 101×200
Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Rzym

92. Węglarka, 1967

Przedmiot. Pojemnik z blachy cynkowej napełniony dwoma kwintami
antracytu, 28×155×125
Galleria „L'Attico”, Rzym

MARIO SCHIFANO

Homs (Libia) 1934 — mieszka w Rzymie

93. Capri, 1960

emalia pł., 120×150
Kol. Marisa Volpi Orlandini, Rzym

94. Bez przedmiotu, 1966

Obraz; dwa elementy: większy z pleksiglasu, mniejszy z płótna pomalowanego pod pleksiglasem, 160×100 + 50×50
Galleria Christian Stein, Turyń

PINO PASCALI

Bari 1935 — mieszka w Rzymie

95. Około 32 m² morza, 1967

Środowisko; pojemniki stalowe z wodą zabarwioną farbami anilinowymi, rozmieszczenie zmienne, 6,5×110×110 (każdy pojemnik)
Galleria „L'Attico”, Rzym

SERGIO LOMBARDO

Rzym 1939 — mieszka w Rzymie

96. Smugi falujące ekstra, 1965—66

Dwa panneaux do składania; malowidło process-paint (emalia) na płycie plastikowej, 130×280×6 (wymiary jednego elementu)
wł. Artysty

MICHELANGELO PISTOLETTO

Biella 1933 — mieszka w Rzymie od 1968

97. Żarówka, 1965

Tafla zwierciadła; stal nieoksydowana i collage fotograficzny na malowanym papierze welinowym; 230×120
wł. Artysty

GILBERTO ZORIO

Andorno Micca (Vercelli) 1944 — mieszka w Turynie

98. „Bez tytułu 1967”

Przedmioty zestawione; tuba eternitowa oparta pionowo na dętku
wys. 250
Galleria „Sperone”, Turyń

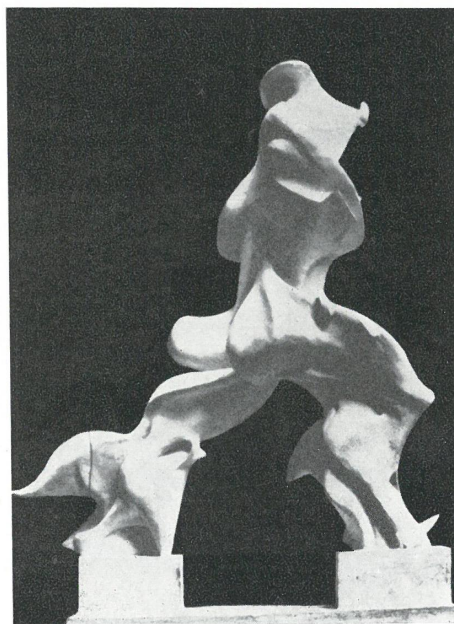
EMILIO PRINI

Stresa 1943 — mieszka w Genui

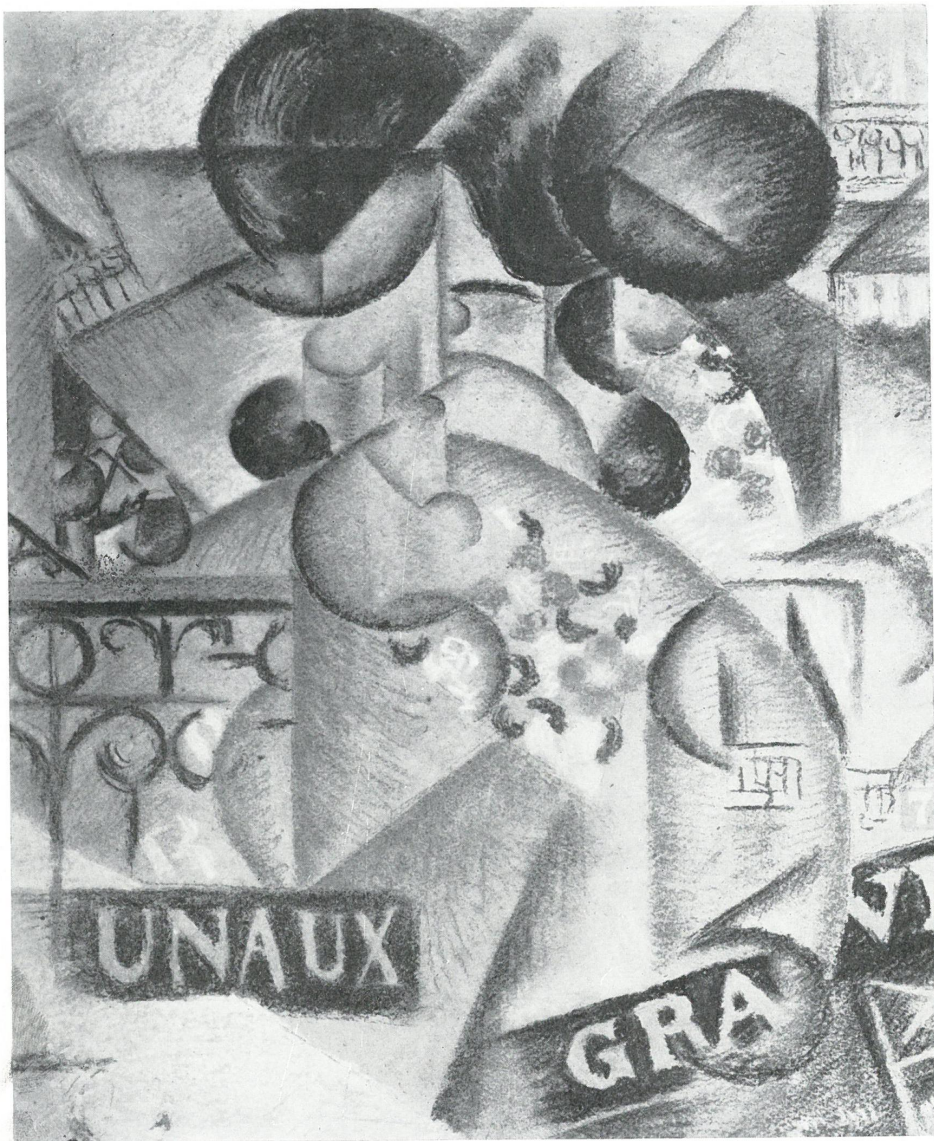
99. Perymetr, 1967

Maszyna; 5 elementów sylwetowych, neon, światło białe 6500; 5 efektów dźwiękowych (każdy element co 3''), wymiary nie ujawnione
Galleria „La Bertesca”, Genua

R^E P^R ° D^u k C_J e



2. UMBERTO BOCCIONI, FORMY JEDYNE W CIĄGŁOŚCI PRZESTRZENI



9. GINO SEVERINI, DZIEWCZYNA — ULICA — ATMOSFERA



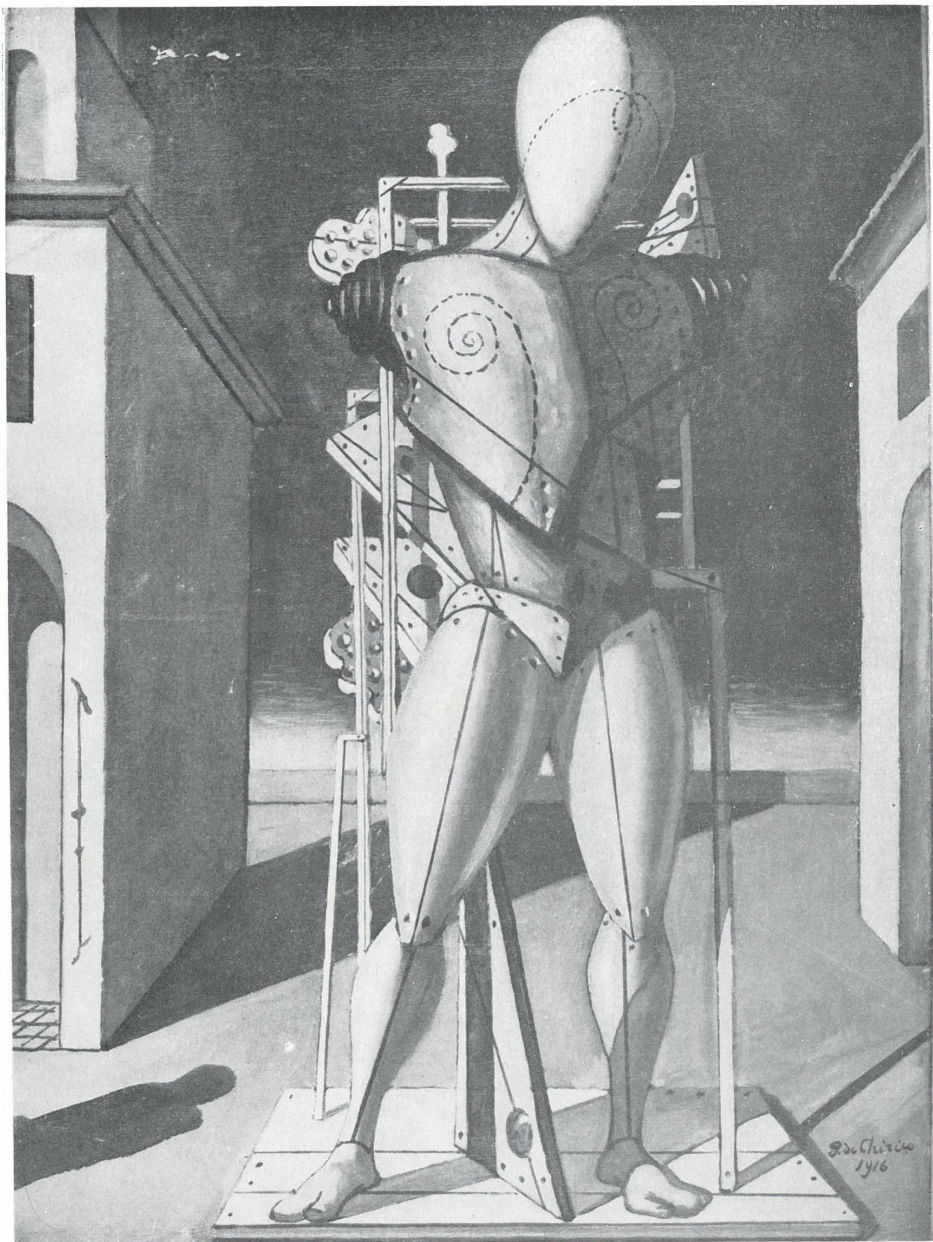
14. ARDENGO SOFFICI, MAŁA SZYBKOŚĆ



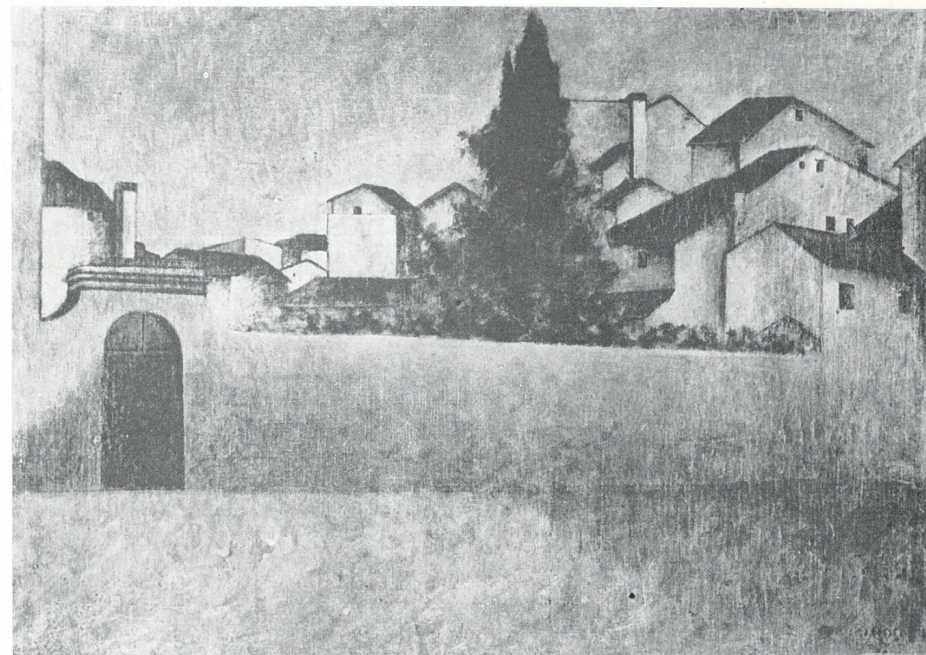
6. CARLO CARRÀ, WOJNA NA ADRIATYKU



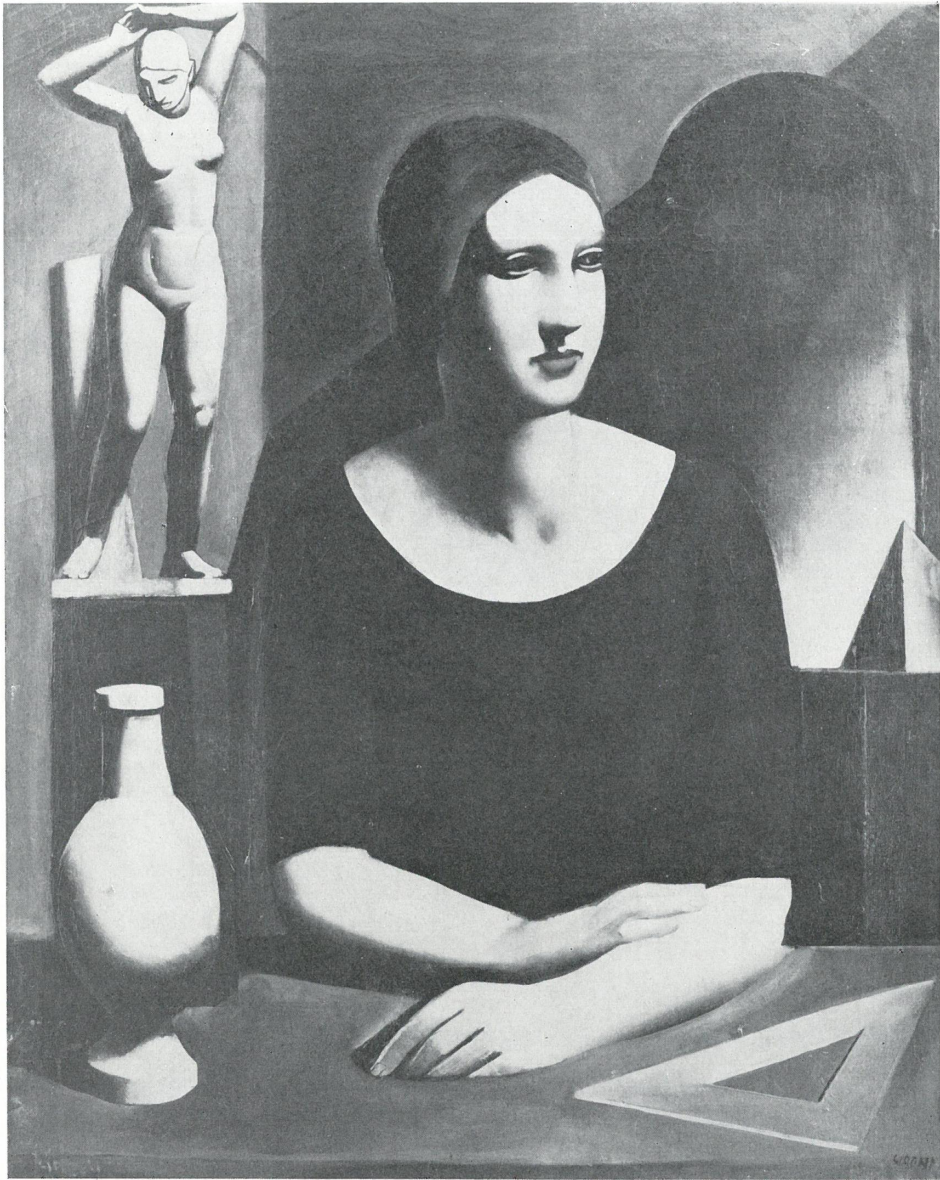
12. GIACOMO BALLA, SZTANDARY NA OLTARZU OJCZYZNY



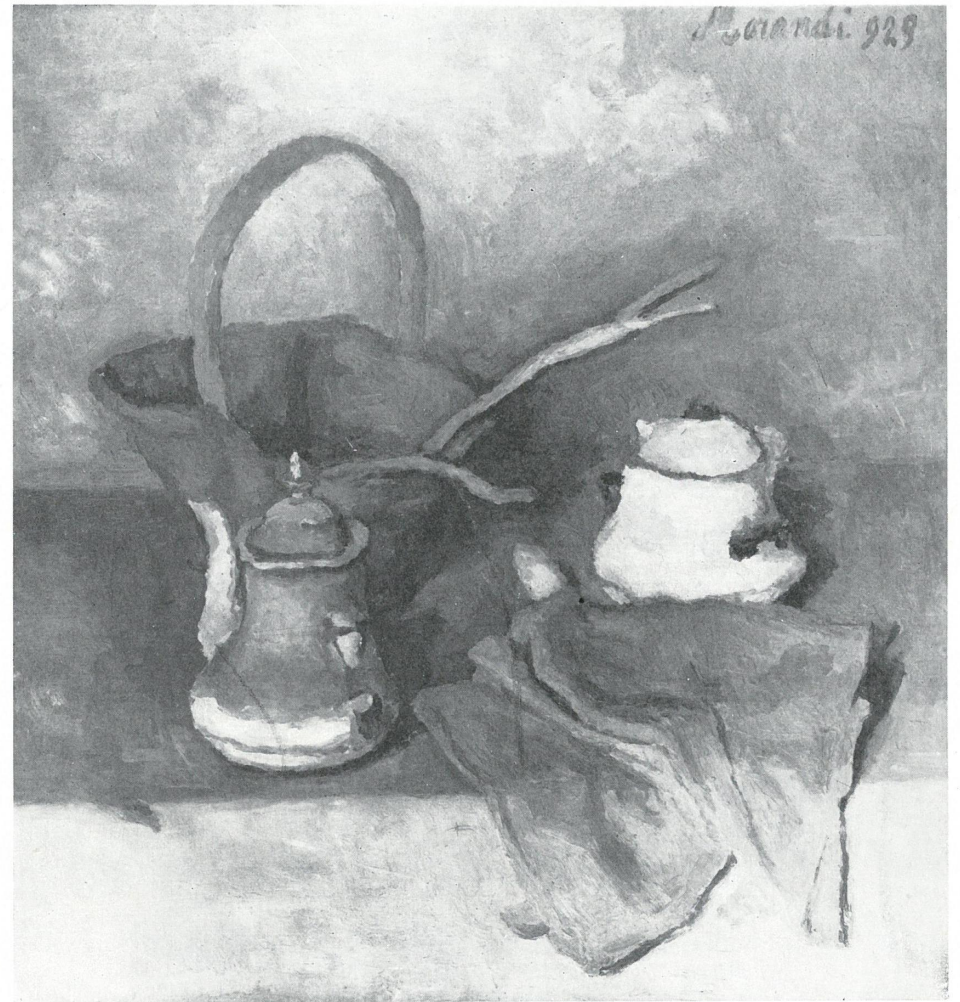
16. GIORGIO DE CHIRICO, HEKTOR



27. OTTONE ROSAI, PIAZZA DEL CARMINE



23. MARIO SIRONI, UCENNICA



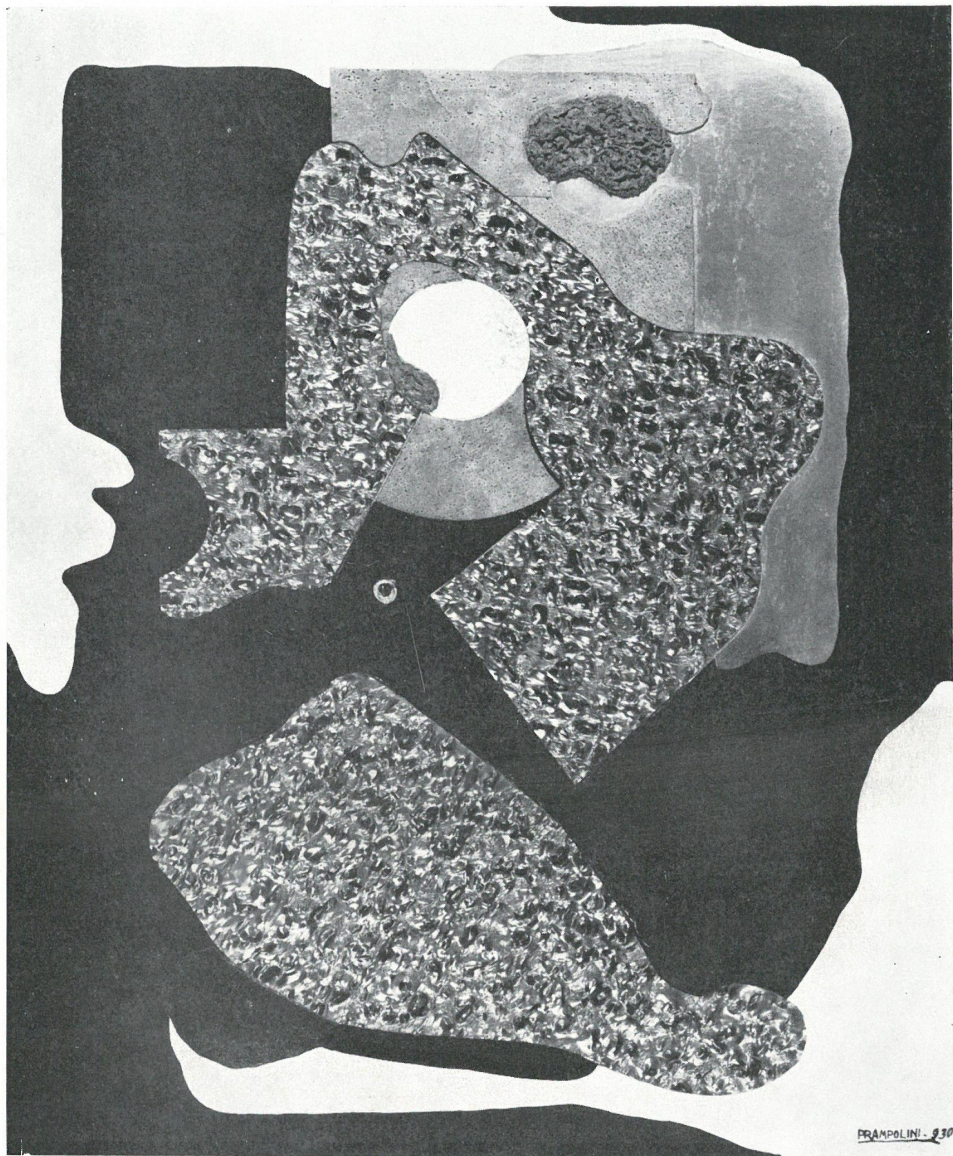
24. GIORGIO MORANDI, MARTWA NATURA



30. MASSIMO CAMPIGLI, PENSJONARKI



35. SCIPIONE, PROROK NA WIDOK JEROZOLIMY



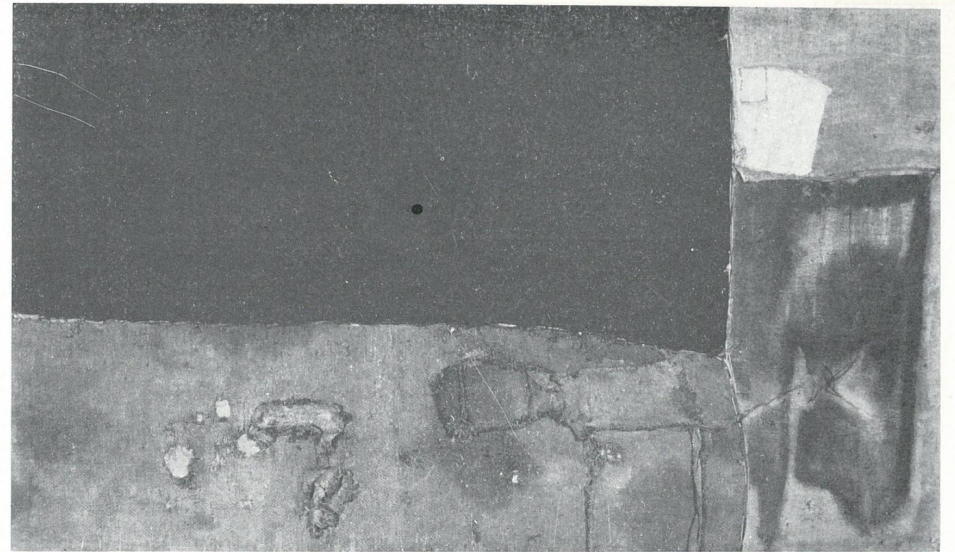
49. ENRICO PRAMPOLINI, WYWIAD Z MATERIA



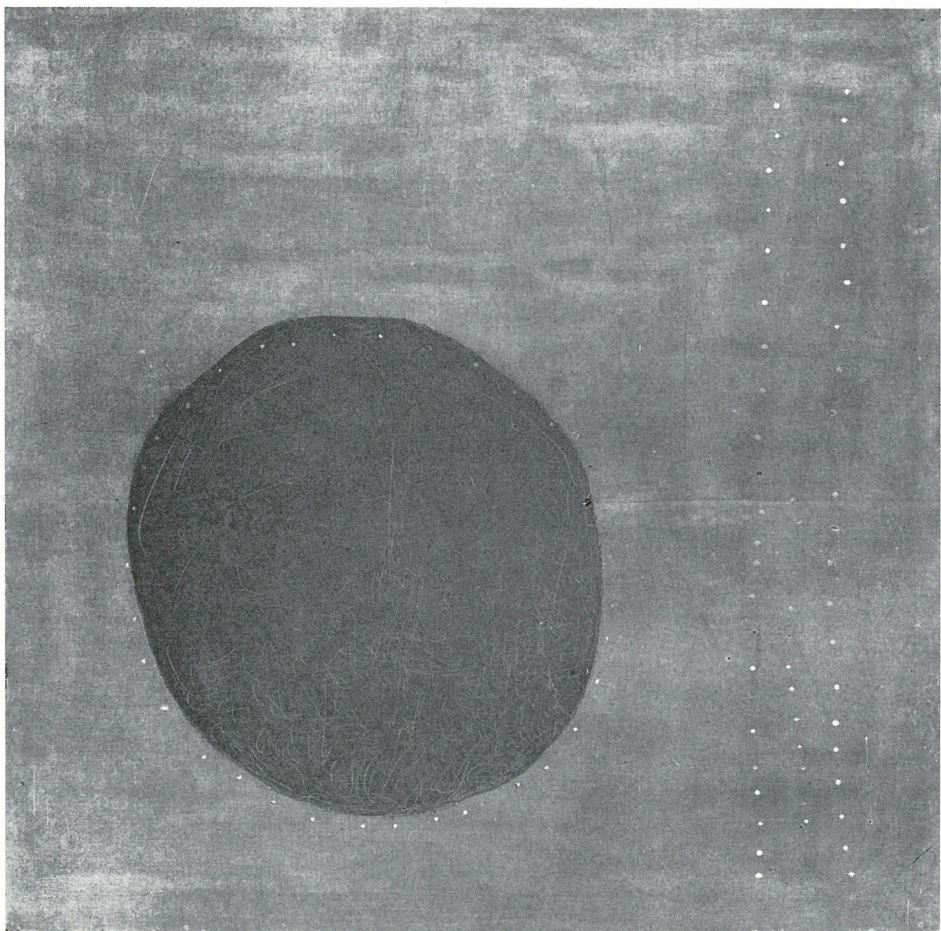
29. FILIPPO DE PISIS, PEJZAZ Z ŻABA



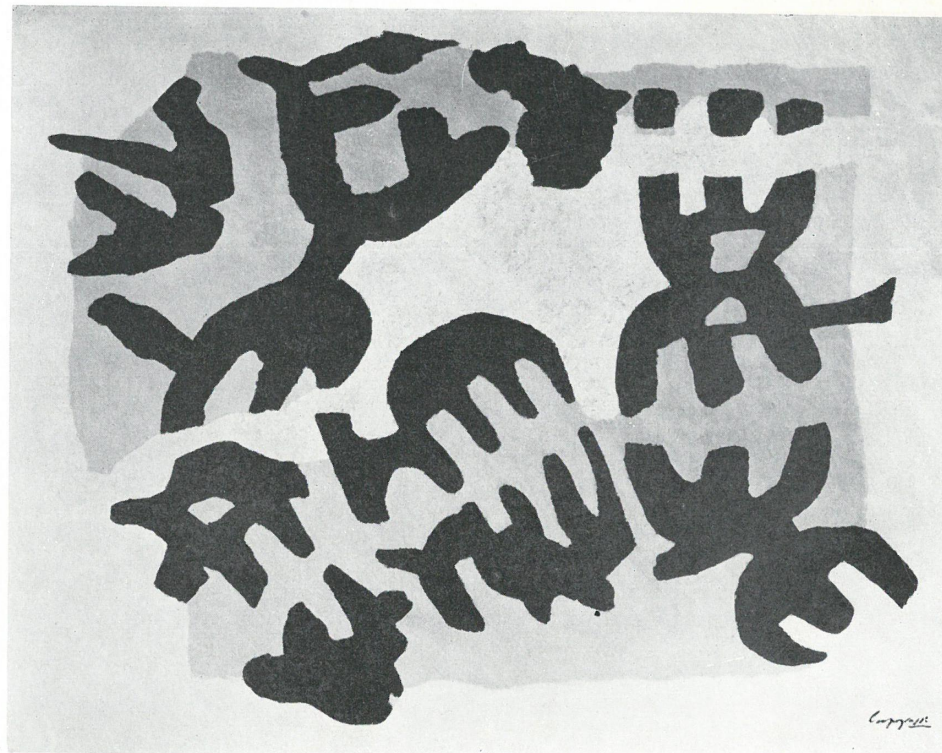
43. RENATO GUTTUSO, UKRZYŻOWANIE



42. ALBERTO BURRI, WIELKI WOREK



56. LUCIO FONTANA, MYŚLENIE PRZESTRZENNE — FORMA



60. GIUSEPPE CAPOGROSSI, POWIERZCHNIA 333

