

14/1958zach

EMILIO VEDOVA



8

GENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

Włosa, pl. Małachowskiego 3

2545/58

EMILIO VEDOVA

MALARZ


Z WENECJI

WARSZAWA PAŹDZIERNIK 1958

„ZACHĘTA” PL. MAŁACHOWSKIEGO 3

WYSTAWA

ZORGANIZOWANA PRZEZ


CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

NOTA BIOGRAFICZNA

Emilio Vedova urodził się w Wenecji 9 sierpnia 1919 r. Już w 13 roku życia zaczął malować. W 1936 r. udaje się do Rzymu. W 1938 r. przebywa we Florencji, potem wędruje poprzez Toskanię i Alto Adige. Powraca do Wenecji. W 1942 r. bierze udział w Premio Bergamo, później przebywa w Mediolanie. Jest samoukiem. W 1942 r. przystępuje do Grupy „Corrente” (Nurt) w Mediolanie. W 1944 r. znowu znajduje się w Rzymie i bierze udział w walce podziemnej. Powraca następnie do Mediolanu i udaje się do Cadore, gdzie współdziała z Brygadą „Fratelli Bandiera”. Zostaje ranny na wyżynie Cansiglio. W 1945 r. wraca do Wenecji i tam w roku następnym zostaje jednym z założycieli „Fronte Nuovo delle Arti” (Nowy Front Sztuki). W 1952 r. przystępuje do „Gruppo degli Otto” (Grupa Ośmiu) w Rzymie. Podróże w celach studiów: Paryż, Szwajcaria, Brazylia (1954), Wiedeń, Niemcy, Holandia, Belgia.

WAŻNIEJSZE WYSTAWY, NA KTÓRYCH EKSPONOWAŁ ZESTAWY SWOICH PRAC:

Od 1936 r. w Wenecji, a od 1942 r. w głównych miastach włoskich.
1948—1956: Biennale w Wenecji
1951—1953: Biennale w S. Paolo
1951—1952: Wystawy sztuki włoskiej za granicą: Francja, Niemcy, Europa Północna
1952: Muzeum w Zurychu
1951—1958: Muzea amerykańskie
1954—1955: Muzea hiszpańskie
1955: Londyn, New Burlington
1955—1958: Carnegie Pittsburgh
1955: „Documenta”, Kassel
1955: Tokio, Indie
1956: Afryka Południowa
1957: Australia
1957: Nowy Jork, Museum of Modern Art, pokaz nowych zakupów
1957: Paryż, Muzeum Sztuki Nowoczesnej.
1957: Nowy Jork, „Salomon Guggenheim Museum”, nagroda międzynarodowa dla Włoch
1958: Columbia University
1957—1958: Muzea Ameryki Południowej i Portugalii
1958: U.S.A., Festiwal Birmingham
1958: „Hoinaut du Travail” w Charleroi
1958: Muzeum w Kopenhadze

WYSTAWY INDYWIDUALNE:

Od 1938 r. w Wenecji, od 1942 r. w Mediolanie w galerii „Corrente”, La Spiga; później w najważniejszych galeriach włoskich.
1951: Nowy Jork, Galeria Viviano
1954: Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna
1956, styczeń: Monachium, Galeria Günther Franke
1956: Wiedeń, Galeria Würthle
1956: wystawa indywidualna na Biennale w Wenecji
1957: Berlin, Galeria Springer

WAŻNIEJSZE NAGRODY:

1938: Nagroda „Arturo Martini”, Wenecja
1950: Nagroda „Volpi”, Biennale w Wenecji
1951: Nagroda C.I.T., I Biennale w S. Paolo, Brazylia
1952: Nagroda-stypendium w Paryżu, „Dufy”, Biennale w Wenecji
1953: Nagroda „Fondazione Morganti”, II Biennale w S. Paolo, Brazylia
1957: Nagroda międzynarodowa dla Włoch „Guggenheim Foundation 1957”

PRACE EMILIO VEDOVY ZNAJDUJĄ SIĘ w muzeach włoskich w Wenecji, Rzymie, Turynie, Bolonii, Gallarate, Trieście, La Spezia itd. oraz w muzeach zagranicznych w S. Paolo w Brazylii, w Araraquara w Brazylii, w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, w Muzeum w Stutgarcie itd.

W zbiorach prywatnych we Włoszech: Festa, Vicenza. Cavellini, Brescia. Panza di Biumo, Mediolan. Jesi, Mediolan. Giavi, Wenecja. Cini, Wenecja. Campilli, Rzym. De Luca, Rzym. Peggy Guggenheim, Wenecja itd.

W zbiorach prywatnych za granicą: Ackermann, Berkeley, Kalifornia. Hofmann, Kalifornia. Wise, Cleveland, Ohio. Zadok, Nowy Jork. Gimbel, Nowy Jork. Bruno, Nowy Jork. Schaefer, Nowy Jork. Lange, Düsseldorf. Dominik, Stuttgart. Brücher Schauberg, Kolonia. Gunzenhauser, Mannheim. Spinetti, Berlin. Springer, Berlin. Loeb, Paryż. Schiaparelli, Paryż. Hoogendijk, Amsterdam. Wotruba, Wiedeń, itd.

W galeriach prywatnych: Galeria Viviano, Nowy Jork. Galeria „Pierre”, Paryż. Galeria Günther Franke, Monachium. Galeria Springer, Berlin. Galeria Würthle, Wiedeń.

ZABIERA GŁOS NA ŁAMACH prasy codziennej i periodyków.

Trudno cokolwiek istotnego dorzucić do dwóch tak wyczerpujących zarysów twórczości malarskiej Emilio Vedovy, jak te, którymi zaopatrzone zostały katalog obecnej, warszawskiej wystawy. Autorzy wstępów, Giulio Carlo Argan i Giuseppe Marchiori — dwaj znakomici znawcy sztuki współczesnej — górują nad piszącym te słowa jeszcze i tym, że znają artystę od wielu lat, w ciągu których byli nie tylko świadkami, lecz współuczestnikami jego walk, rozczarowań i entuzjasmów.

Poznałem Vedowę cztery lata temu w jego rodzinnej Wenecji. Miał wówczas indywidualną wystawę, wypełniającą jedną z dość okazałych sal ogromnego pawilonu włoskiego na Biennale. Było to w 1954 r., kiedy oficjalny program Biennale zmierzał do swego rodzaju gloryfikacji surrealizmu. Niemniejsze triumfy święciła wówczas abstrakcja, do której na pozór zaliczało się również malarstwo Vedovy.

Nie znałem wtedy ani biografii, ani programowych wypowiedzi artysty. Uderzający wyraz jego płócien — gwałtowny i pełen wewnętrznej dynamiki — świadczył jednak, że nie ma on nic wspólnego z wkraczającymi wówczas na teren Biennale taszystami lubującymi się w żywiołowym doznaniu zmysłowym samej materii koloru i światła. Tym bardziej obca była Vedowie protestancka surowość intelektualna abstrakcji geometrycznej.

Od najwcześniejszych czasów swej antyfaszystowskiej młodości artystycznej świadomie i z pasją niezrównaną, której mógłby mu pozazdrościć ówczesny wódz neorealizmu włoskiego, Renato Guttuso — Vedova głosił zasadę sztuki „zaangażowanej”. Jest to stanowisko naturalne i jedyne dla artysty, którego ojcem duchowym był Tintoretto z weneckiej Scuola di San Rocco. Nie ma też żadnej sprzeczności wewnętrznej w fakcie, że „zaangażowana” sztuka Vedovy wypowiada się dziś najchętniej językiem form abstrakcyjnych.

Vedova jest jednym z tych artystów, których osobowości nie sposób oderwać od dzieła. Dzieło oczywiście posiada własną wymowę i siłę sugestywną niezależnie od tego, jakim komentarzem słownym opatruje je autor. Fakt, że tak liczne obrazy Vedovy znajdują się w kolekcjach prywatnych i muzeach Ameryki zarówno jak Europy — świadczy wymownie

1. ARCHITEKTURA WENECKA (KOŚCIÓŁ S. SALVATORE) — Architettura veneziana (Chiesa di S. Salvatore), 1936, V. Atrament — 1936 — 22,5 x 32,5, wł. zbiory prywatne, Wenecja.





2. TANCERKI I — Ballerine N. 1, 1937, R. Pastel — 1937 — 21 x 30, wł. zbiory prywatne, Wenecja.

3. SPRZEDAWCA GORĄCYCH KASZTANÓW — Il Caldarrostaio, 1946, V. Pastel i atrament — pierwsze miesiące 1946 — 43 x 60, wł. Luigi De Marco, Wenecja.



o sprawdzonej już ocenie i wadze dzieł tego artysty, o roli jego wybitnej w sztuce współczesnej.

Odrębność pozycji Vedovy, jego rola jako jednego z najwybitniejszych przedstawicieli ideologicznego stanowiska wśród abstrakcjonistów — polega, jak sądzę, na oryginalnym a sugestywnym pojęciu realizmu. Realizm Vedovy, co do którego nie może mieć wątpliwości nikt kto poznał artystę w ścisłej łączności z jego dziełem — to jego utożsamienie się z własnym dziełem bez reszty. Obrazy Vedovy, a w szczególności jego cykle z ostatnich lat, takie jak np. cykl *Natury* z 1953 r. lub *Dokumenty* z 1955, lub też wielki cykl *Protest* z ostatnich lat — to jakby pamiętnik człowieka bohatersko obnażającego swą psychikę po to, by odebrać najbardziej niepokojące sygnały współczesności.

Sztukę swą pojmuje Vedova jako aparat najczulszy, niby sejsmograf nastawiony na to, by rejestrować drgania zachodzące pod powierzchnią życia, a mające być może zdecydować o zbawieniu lub katastrofie ludzkości. Sam siebie określił kiedyś Vedova, że jest niby „radar obnażający się uczuciowo i ideologicznie przed białym płótnem, gotów odtąd do natychmiastowej i bezpośredniej rejestracji” dochodzących go z zewnątrz sygnałów ludzkiego dramatu, w którym odbija się przenikliwie i przejmująco wielki dramat naszych czasów.

Wystawa dzieł Vedovy pokazana jesienią 1958 r. w Warszawie ma do spełnienia wielką i trudną rolę. Vedova głęboko, niewzruszenie wierzy w posłannictwo sztuki i w swe własne posłannictwo. Myśli tej podporządkował całe swe życie. Malarstwo jego jest zaprzeczeniem estetyzmu, każde uderzenie pędzla na płótnie jest dlań działaniem, jest dlań pozycją w walce. Sądzę, że wielu spośród młodych malarzy polskich, którzy nie zwątpili jeszcze w aktywną rolę sztuki wobec życia — przyjmie apel wychodzący od tak niezwykłego artysty z dobrym odzewem i uzna w nim zachętę do nieustawania na drodze odpowiedzialności ideologicznej także za własną sztukę.

JULIUSZ STARZYŃSKI

G I U S E P P E M A R C H I O R I

EMILIO VEDOVA

W najnowszych dziełach Vedovy raz jeszcze daje się prześledzić jego historia. Jest w nich zawarta zmienność artysty — jej charakterystyczne fazy niejednokrotnie już były opisywane przez krytyka, który nieznużenie poświęcał uwagę kształtowaniu się tej szczególnej osobowości, w pewnym sensie niezwyklej w malarstwie włoskiego novecenta.

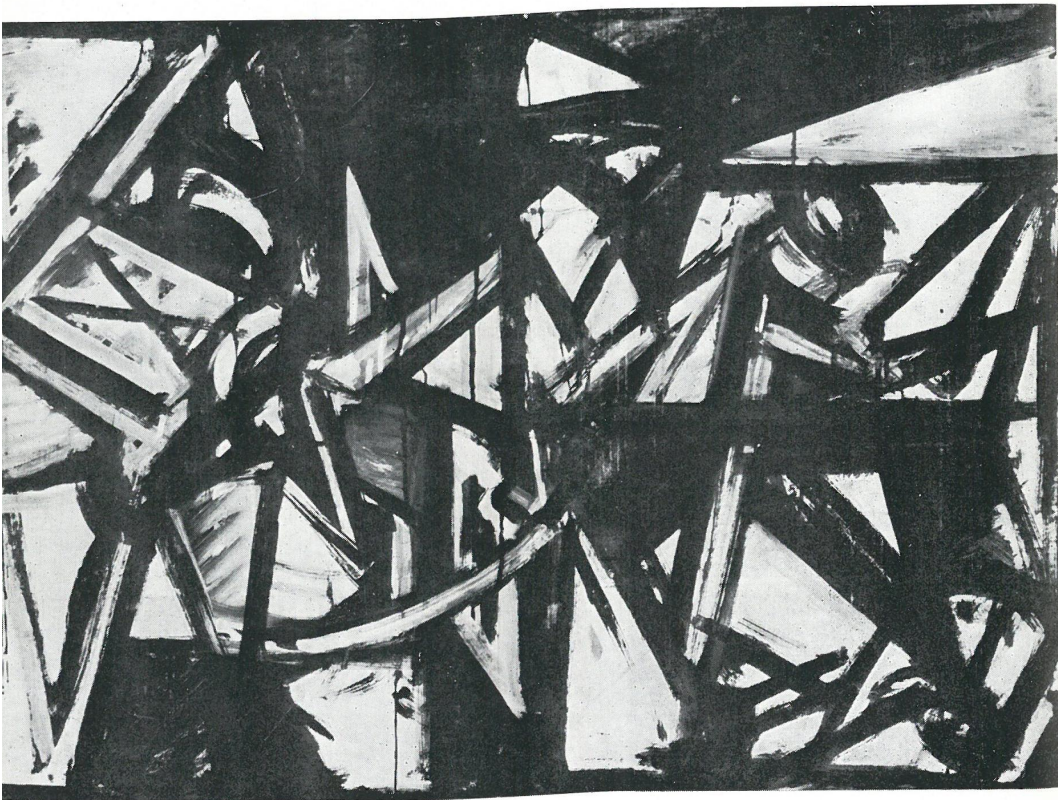
Uczestniczyłem wspólnie z Vedovą w wielu artystycznych wydarzeniach, jakie dokonały się po wojnie. Istoty naszej solidarności nie zdołały naruszyć różnice zdań, nieuniknione w stosunkach artysty i krytyka. Potrzeba jasności wzrastała z biegiem lat i dziś stwierdzamy, że znamy się lepiej, że lepiej rozpoznajemy dodatnie i ujemne reakcje, jakie wywołuje w nas dzieło sztuki. Ludzkie przymierza nie powinny zaciemniać obiektywności sądu: oto najpiękniejsza strona przyjaźni, która nie spodziewa się apologii lub gorszego od niej wzajemnego pochlebstwa.

Zagadnienia teoretyczne proponowane przez sztukę Vedovy dotyczą rozległych dziedzin malarstwa współczesnego w jego najskańniejszych wypowiedziach. Objawia się w nich zaciekle wola potwierdzenia indywidualności poprzez symbole spraw i przed-

4. WALKA — La lotta, 1949, V. Olej — 126 x 130, wł. Maria Bonomi, S. Paolo, Brazylia.



5. OBRAZ 1951, I — Immagine 1951, N. I, V. Tempera — pierwsze miesiące 1951 — 130 x 94, wł. Maria Bonomi, S. Paolo, Brazylia.



miotów, które również wykazują nieświadome dążenie do wyzwolenia, przepajające codzienną przygodę człowieka-artysty. Jakże to zagadnienia dowiemy się po kolei — pośrednio i bezpośrednio, badając charakterystyczne cechy malarstwa Vedovy. Na początek — krótka kronika.

Emilio Vedova urodził się 9 sierpnia 1919 r. Wcześniej — trzynastolatek zaledwie — zaczął malować i rysować, zobaczywszy uprzednio wielkie obrazy Tintoretta w Scuola di San Rocco i w Madonna dell'Orto. Tintoretto był jego pierwszym mistrzem.

Żywiłowo i instynktownie dokonał wyboru, usprawiedliwionego potem artystycznym rozwojem i zainteresowaniem problemami kompozycji opartej na kontrastach światła i cienia oraz na rytmie przenikającym formy w przestrzeni. W następstwie rysował Vedova perspektywy wnętrza i fasad architektonicznych malarską techniką plam światłocieniowych, bezpośrednią i pulsującą. Można by je porównać — ze względu na jakość wizji — ze scenograficznymi fantazjami Piranesiego lub z pełnymi życia migawkami Guardiiego. W późniejszych pracach Vedovy odnajdujemy widoczne ślady tej pierwszej weneckiej edukacji. Waler światłocieniowej plamy malarskiej wydzielonej w którymś z tych rysunków jest taki sam, jak plam wyzwolonych z ograniczeń przedstawienia przedmiotowego. Mogli się o tym przekonać na własne oczy ci wszyscy, którzy oglądali w warszawskim Muzeum Narodowym lub w „Zachęcie” film dokumentalny pt. *Vedova pittore della realtà (Vedova — malarz rzeczywistości)*.

To samo można powiedzieć o jądrze zawierającym znak — komórce rozprzestrzeniającej się tkanki rysunkowej, posłużonej jedynie popędowi do ekspresji. W studiach architektury barokowej kreska spełnia zawsze rolę opisującą: lecz porównanie ze znakiem nasuwa się z jeszcze innego powodu. Chodzi o bardzo zróżnicowany w środkach wyrazu pierwiastek, którego Vedova używa jak pisma ideograficznego. Jest to pierwiastek współczesności w tradycji kulturowej settecenta odnowionej na autentycznym podłożu poetyckiej natury. Należy zaraz zaznaczyć, że już w rysunkach architektonicznych tkwi w załączku ekspresjonizm Vedovy jako postawa i malarska i moralna zarazem. Rzeczywiście, tylko poprzez ekspresjonizm mogła grupa „Corrente” („Nurt”) w Mediolanie między 1938 a 1942 r., związać się z kulturą europejską i pod insygniami *Guerniki* przeciwstawić się faszyzmowi.

Był to symbol walki o wolność polityczną i artystyczną: *Guernica* — obraz, którego blask nie zagasł po dzień dzisiejszy, ponieważ nie zamyka się w formie ograniczonej do samej siebie. *Guernica* to coś więcej niż naturalizm murów odmalowanych w plamach i kreskach. To protest i konkluzja. Przez *Guernikę* Vedova poznał malarstwo europejskiej awangardy, ten fundament wszelkiej awangardy azjatyckiej czy amerykańskiej. Kiedy jednak w 1942 r. wy-

stawiał po raz pierwszy poza Wenecją w mediolańskiej Galleria La Spiga, okazało się, że do lekcji *Guerniki* dołączył lekcję ekspresjonistów niemieckich.

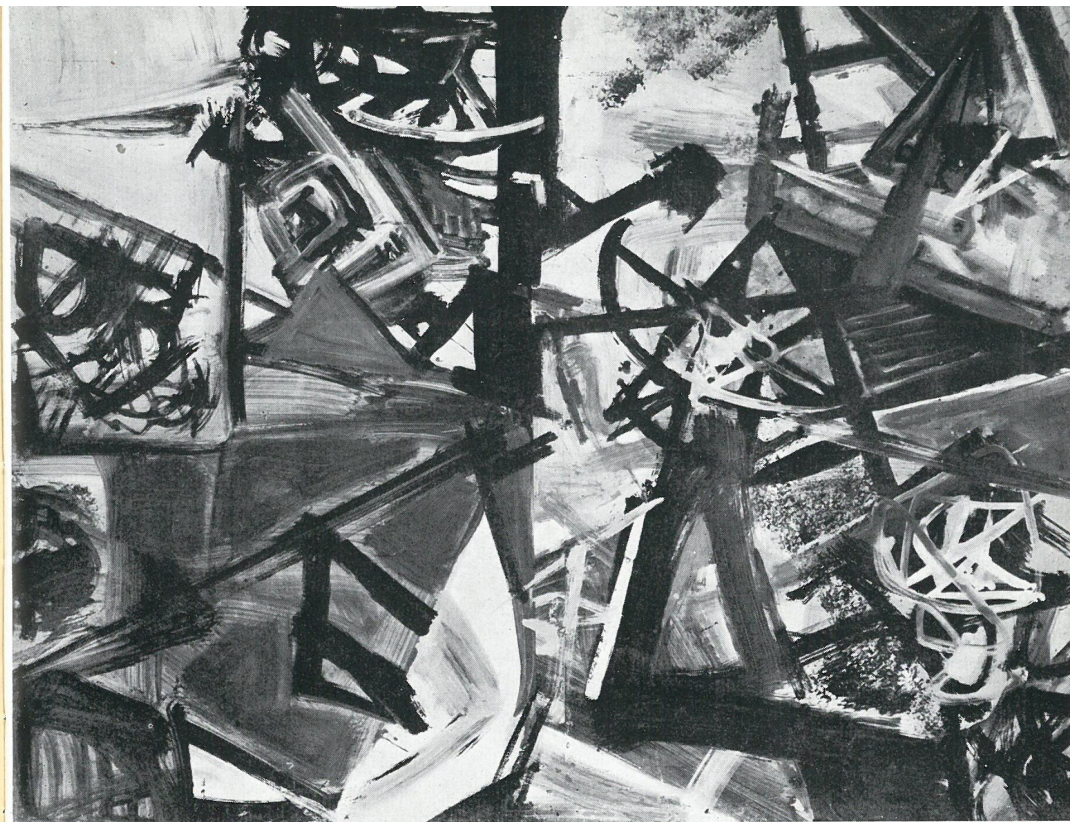
Złożona kultura artysty rozwija się na założeniach Tintoretto-wskich światła i ruchu, kierując się w sposób naturalny ku dynamizmowi estetyki futurystycznej.

Wtedy nastąpił nawias wojny partyzanckiej w Cadore przeciwko niemieckiemu żołdactwu. W tym czasie Vedova uwieczniał motywy z trudnych przeżyć w natchnionych szkicach swych dzienników i w cyklach, rysowanych gdy żywa jeszcze była zgroza wzbudzona przez nieludzkie ciemności. Pamiętam wrażenie, jakiemu na wystawie w Wenecji w 1942 r. uległem na widok tych kart: żywych świadectw „uczestnictwa“, które — innymi sposobami i w innych sytuacjach — w sztuce Pollocka, Wolsa, Gorky'ego, de Staala odzwierciedla poczucie tragizmu życia. Były to dokumenty protestu, lecz równocześnie wyrażały nadzieję w lepszą przyszłość. Nadzieja ta była właściwa owemu czasowi i ona to stała się sprężyną, która pobudziła do życia „Fronte Nuovo delle Arti“ („Nowy Front Sztuki“). Vedova brał żywy udział w jego powstaniu w 1946 r.

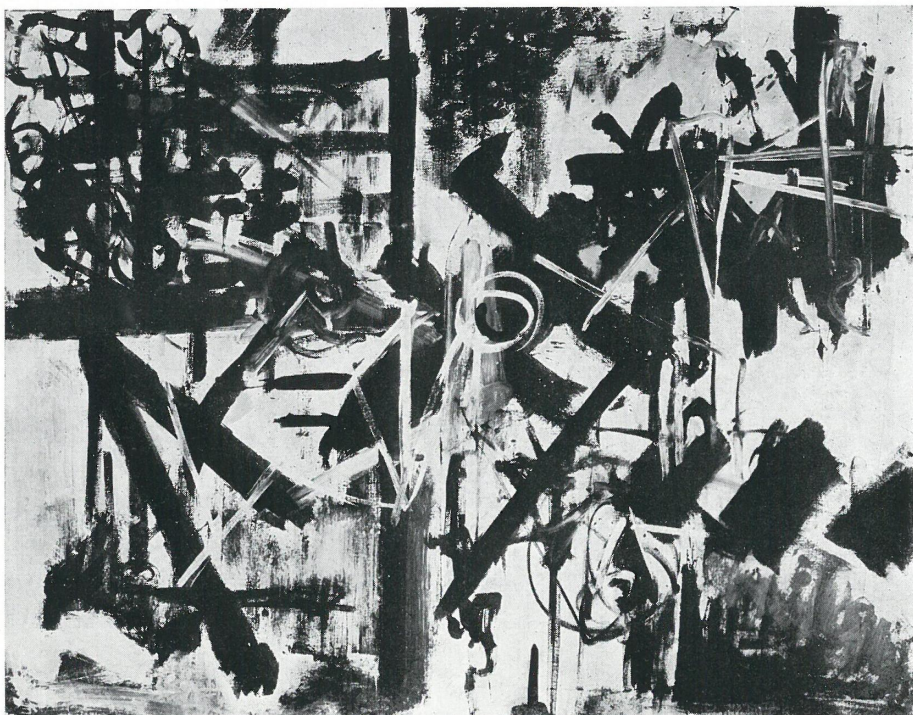
Wspomnienie pierwszych lat powojennych wiąże się z ideą — jak to wówczas określano — solidarności między najlepszymi przedstawicielami naszego „pokolenia“. Tęsknotą i żalem barwi się dziś to wspomnienie, pomimo zawiedzionych nadziei, pomimo przykrości i zgrzytów, jakie zachodziły w grupie złożonej ze zbyt wielu przeciwstawnych indywidualności. To romantyczne wspomnienie, legendę nieomal — moglibyśmy wszyscy skorygować w imię historii, lecz smak zachowanego szlachetnego złudzenia posiada siłę krzepiącą.

Stąd to, że zmiennych kolei czasu, w którym bywało, że wolność przyjmowała aspekty anarchii — wyrusza Vedova na rozpoznanie samego siebie, wyzwolony z wszelkich przesądów dzięki próbom i omyłkom nieopisanego doświadczenia artysty i człowieka. Upodobanie do samokrytycznej analizy rozwija się u niego wraz z odkrywaniem form wskrzeszanych w układach kompozycyjnych. Powolna to praca, podległa wewnętrznemu nakazowi, pełna wzlotów i upadków, dokonywana wokół tego zadziwiającego lustra, jakim jest jego osobowość. Vedova obraca się naokoło osi, lecz razem z własnymi — odbija również potrzeby innych ludzi, artystów i nie artystów. W ten sposób, jak w ściankach kryształu, ukazuje coraz to inne wyglądy, pragnąc — jako prawdziwe medium poetyckie — zatrzymać najbardziej nieuchwytnie drgnienia istoty skazanej na życie.

Sposób, w jaki Vedova jest wierny jednemu rodzajowi i jednemu hasłu należy może do najtrudniejszych. Inaczej jak z jego skłoną



6. ZDERZENIE SYTUACJI 1951 — Scontro di situazioni 1951, S. C. Tempera i collage — 1951 — 170 x 130.



7. Z CYKLU PROTEST 1953, III — Dal Ciclo della Protesta 1953, N. 3, V. Tempera — 1953 — 167 x 130.

do uniesień naturą mogłoby zgodzić się pożądanie surowej czystości wyrazu, które spowodowało niespodziewane zerwanie z „narracjami“ i „protestami“ od roku 1946?

Dokładny, mechaniczny rysunek układów wyciągniętych przy ekierce jest antytezą plamy i kreski: wyznacza on przestrzeń podzieloną na strefy jak w katedralnych witrażach. Puryzm bywa także mirażem „ocalenia“ w egzystencjalnym niepokoju, przystanią, w której znaleźć można porządek i harmonię. Chodziło jednak raczej o chwilę wytchnienia dla dokonania rewizji faktów i wartości, o gwałt zadany własnemu temperamentowi za pomocą surowości stylistycznej, osiągniętej na drodze szybkiej asymilacji Légera i niektórych dzieł Picassa. Okres ten trwał niedługo, lecz w sensie dyscypliny wewnętrznej okazał się dla Vedovy użyteczny. Powstałe potem obrazy od *Città d'Italia notturna* (1946—1947, *Miasto włoskie w nocy*) do *Cicli della protesta* (*Cykle protestu*), mówią o rygorze ukrytym w schemacie bieli i czerni, w skielecie upartej linearności, której zdaje się przeciwstawiać kolor.

W tym momencie poszukiwań Vedova posługuje się wyrazistą techniką „collage'u“, lecz traktuje go jednolicie, jak materię malarzką nie zaś jak zderzenie przedmiotów włączonych w swej fizycznej rzeczywistości w dadaistyczną przestrzeń.

Ostre trójkąty i spiczaste figury geometryczne przywodzą na myśl fugi na wysokościach gotyku, osobliwie przywoływanego w epoce mechanizacji.

Vedova rozpędza się w tych fugach, w górę lub ku przepaściom. Fakt, że uwzględni perspektywę przywodzi na pamięć jego pierwsze eksperymenty architektoniczne i zuchwałe zwroty, konieczne dla wyrażenia rytmu przecinających się linii i płaszczyzn. Kieruje się dynamizmem przypominającym — w tej ważnej fazie dla jego rozwoju — najmniej nietrwale z wynalazków futuryzmu.

Od zarania w historii Vedovy dominuje żarliwość uczenia się i eksperymentowania. Określa ją żywotność przenikająca każdy kształt i każdy znak, nadająca każdemu obrazowi rytm lub, częściej, konwulsyjny ruch organizmu.

Dla artysty bodźcem najprawdziwszym jest pewność jego związku ze społeczeństwem i ze światem, niezależnie od wszystkich doświadczeń o charakterze wyłącznie kulturowym.

Gdyby tego związku zabrakło — malarstwo Vedovy byłoby niewytłumaczalne lub sprowadziłoby się do poziomu jałowego automatyzmu, pozbawionego duchowego blasku. Siłą tego związku odcina się ono wyraźnie od zbyt licznych wypracowań technicystycznych, od „igraszek“ z materia, od kaligraficznego rysownictwa, które skompromitowały w oczach publiczności współczesną sztukę nie przedstawiającą.

Nie trzeba się więc dziwić, że niejednokrotnie Vedova własnymi rękami niszczył obraz powstały w oparciu o wyrafinowane i har-

właśnie kontrast światła i cienia, jak w ukochanych fantazjach tintorettowskich zaostrożających się aż do utraty tchu, jako że nie może zostać pojęty w syntezie harmonijnej i w przestrzeni zorganizowanej.

Jest to zstąpienie do piekieł, zanurzenie się w nadrealności, która dla pobudliwego temperamentu Vedovy stanowi żywioł naturalny. To obawa przed zmierzaniem się oko w oko z tajemnicą, lęk przed próżnią. To przerażenie pradawne, nieomal dziecięce, wobec wielkich zjawisk kosmosu, na widok natury jeszcze nieokiełznanej. Oto są motywy malarza, motywy najprawdziwsze, dla których Vedova szuka odpowiedników i konfrontacji w dziełach artystów mu pokrewnych — dokonując zdecydowanego wyboru w sztuce nowoczesnej.

Vedova wyszedł poza granice ekspresjonizmu, w jakich — mimo pewne stylistyczne różnice — się określił. Po zniszczeniu wizerunku pozostał obraz przestrzeni w ruchu, odtwarzający poprzez bezkształtne znaki i plamy świat na drodze stawania się, na drodze ucieczki z pierwotnego chaosu. A doprowadzony do ostateczności indywidualizm w ten sposób chroni się w nowe wymiary takiego malarstwa, jakie nadaje także nieuformowanej wypowiedzi autentyczną żywotność twórczego ducha.

Oto jeden ze sposobów by stać się ekspresjonistą abstrakcyjnym. Oto punkt ostateczny, do którego dotarł Vedova w swej podróży poprzez czas. Lecz nie ma sprzeczności w tej podróży, gdyż skazy i potknięcia w historii Vedovy tłumaczą się jako fakty nieuniknione, nieodzwonne dla istoty jego sztuki.

Lettera aperta (1957, *List otwarty*). *Crocifissione contemporanea* (1957, *Ukrzyżowanie współczesne*), i najnowsze płótna Vedovy potwierdzają prawomocność jego postawy w historii sztuki nowoczesnej.

Co będzie dalej — zobaczymy: nie bawmy się w prorocstwa, ponieważ wszyscy razem uczestniczymy w eksperymencie, który ani nie przychodzi za darmo, ani nie jest przypadkowy.

Ktoś inny później podliczy rachunek.

Nie to jest ważne, jeżeli narazie (niestety!) zabrakło zgody społeczeństwa uwiązanego wciąż jeszcze na kotwicy przesądów minionego czasu.

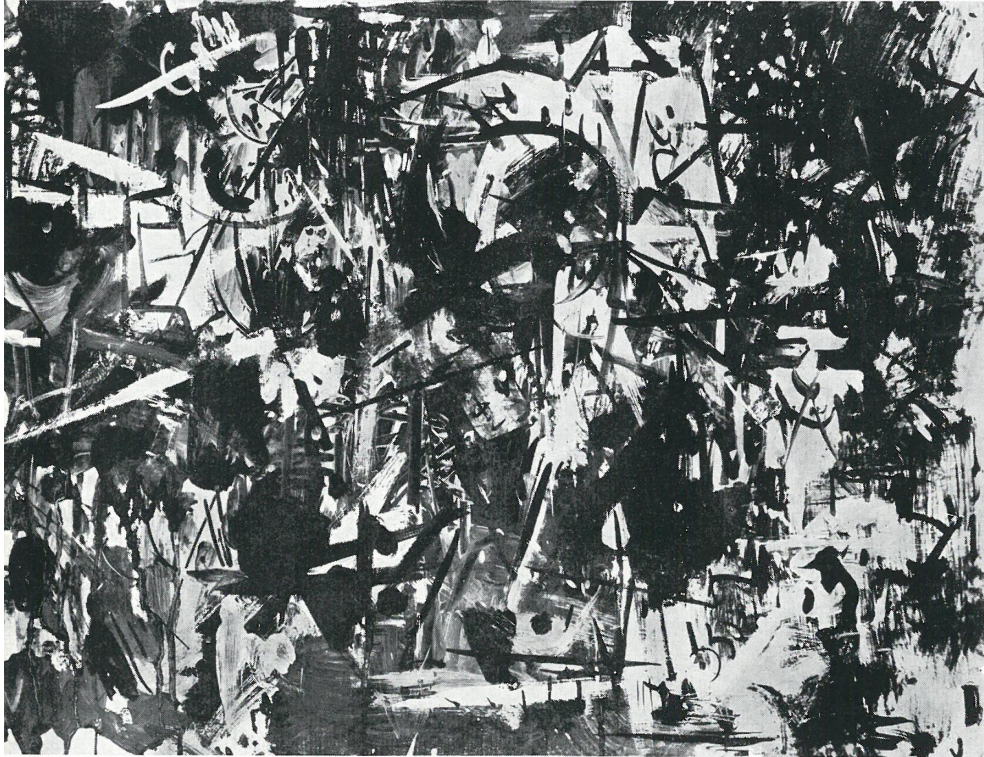
Nieporozumienie między artystą i społeczeństwem dzisiejszym sprzyja powstawaniu najdziwniejszych dwuznaczności sądów — przez co nie przyjęte pozostają najprawdziwsze wartości, nierzadko pomieszane z fałszywymi w rozgrywkach faworyzujących jednostkowe „wynalazki“.

Prawdziwe indywidualności utwierdzają się jednak na przekór odkrywcom znakomitości sezonowych. A indywidualności prawdziwe, takie jak pełen pasji Vedova, pozwalają dokładnie wymierzyć dystans dzielący pojęcie od manieryzmu. GIUSEPPE MARCHIORI

8. DROGI ŚWIATA, 1953 — Vie del mondo, 1953, V. Tempera — 193 x 211, w. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, La Spezia.







10. NIESPOKOJNA PRZESTRZEŃ, II — Spazio inquieto, N. 2, 1954, V. Tempera — 1954 — 87 x 63, wł. Giovanni Giavi, Wenecja.

GIULIO CARLO ARGAN

Ażeby zrozumieć znaczenie malarstwa Vedovy wśród współczesnych ruchów artystycznych, należałoby może — przynajmniej my, Włosi, powinniśmy — zapomnieć na chwilę o jego historycznej i ludzkiej sylwetce. Nie będzie to łatwe, gdyż romantyczne niepokoje, duchowe przełomy, protesty, moralne rebelie, apele Vedovy odegrały poważną rolę w życiu Włoch ostatnich lat dwudziestu, a przede wszystkim w burzliwej odnowie włoskiej kultury po wojnie. Mimo, że należał do ugrupowań w naszym malarstwie najbardziej postępowych, zachowywał zawsze postawę odosobnioną, niekiedy irytującą: upierał się przy wartościach „treści” jego zdaniem niemożliwych do wyeliminowania, rozwiązywał problemy typowo „włoskie” (np. futurizm), przez wielu uważane za już przewyciężone, z tym samym ogniem zwalczał sprzeczne założenia zarówno czystego formalizmu jak i czystego realizmu. W tych awangardowych grupach reprezentował głos sumienia: sumienia niespokojnego, wręcz drażliwego, zdolnego do żywiołowych entuzjasmów i nieoczekiwanych wybuchów gniewu.

Tę romantyczną żarliwość (romantyczną na surową modłę, wywodzącą się z najpierwszych, najczystszych źródeł poezji romantycznej) wielu z nas brało za postawę raczej ludzką niż artystyczną: za swego rodzaju „poetykę” nastroszoną na wysoki i dramatyczny ton, lecz w jakimś sensie odległą

od poszukiwań istotnych wartości wizji artystycznej, uznanych przez nas za najkonieczniejsze i najpilniejsze. I później dopiero, po objawieniu się najbardziej napiętych, najdramatyczniejszych manifestów sztuki nowoczesnej poznaliśmy, że malarstwo Vedovy wcale nie jest obce — za to wyprzedza już pozycje, o których mniemaliśmy, że są najdalej wysunięte i stanowią najnowsze a zarazem najtrwalsze zdobycze malarstwa światowego.

Trzeba więc nam rozpocząć właśnie od jakości wizji i od problemu środków wyrazu. Sztuka nowoczesna odkryła wartość „znaku”, przeciwstawiając go „formie”. Forma, będąca zawsze kształtem czegoś, nieodzwonnie narzuca pośrednictwo natury, jako że natura w znaczeniu pojęcia jest formą par excellence: znak wyklucza „obiektywność” formy i jest właściwie (według szczęśliwego określenia Carla Diano) wydarzeniem, które staje się wprawdzie z woli artysty, lecz umiejscawia się w rzeczywistości, w jakiej artysta głęboko uczestniczy. Znak jest więc czymś co nie przedstawia rzeczywistości, ale ją dosłownie „znaczy”: w ścisłym rozumieniu nie jest niczym innym jak fenomenem. Nie jest jednak — jak sądzi wielu — symbolem: symbol to jest jeszcze forma, choć ciemna, zakłeta lub wróżebna; to początek lub koniec mitu; to rzeczywistość nie przeżywana konkretnie lecz przekraczana i przewycięzana. W wysiłku, by wyzwolić znak z formy sztuka współczesna eliminowała po kolei elementy konstruktywne, jak plastyczność i kolor, niemniej, choć sprowadzony do linii czy nagiego pisma — znak przez długi czas zachował treść lub znaczenie symboliczne. Nawet u Hartunga jeszcze znak jest znakiem przestrzeni: przestrzeni sfenomenizowanej, pojęcia sprowadzonego do postrzegania — lecz mimo wszystko przestrzeni, a co za tym idzie — pojęcia. Trzeba było sięgnąć do „nieformy” (informale) żeby znaleźć określenie czyste, to znaczy czysto fenomeniczne, znaku. Malarstwo Pollocka jest napełnione malarstwem czystego „znaku”. To co w nim jest faktem malarskim w swym fenomenicznym stawianiu się nie może już być sklasyfikowane ani jako linia, ani jako płaszczyzna, ani jako kolor.

Lecz jeśli w malarstwie nowoczesnym istnieją dwaj artyści, którzy przebiegając tory równoległe nigdy nie mogli się spotkać — to właśnie Pollock i Vedova. Osiągnęli oni niewątpliwie tę samą oczywistość i tę samą gwałtowność „fenomenu”; lecz tym, co ich różni i co wynika z dwóch wyraźnie odrębnych tradycji kulturalnych i z dwóch innych sposobów reagowania na świat — jest wartościowanie fenomenu. U Pollocka fenomen jest radykalnym, nieomal brutalnym odrzuceniem abstrakcyjnego rozumu lub tyle oczywistego ile niepewnego rozsądku: światu, który chełpi się swą racjonalną techniką. Pollock przeciwstawia technikę irracjonalną, która wszelako bezspornie jest techniką. Udowadnia bowiem, wbrew wszelkim zdawkowym perswazjom, że technika może być, a prawdopodobnie i jest, irracjonalna. Nawet liryczność Pollocka jest lirycznością na przekór, wyprowadzoną z wywróconej logiki, która jednak potajemnie nie przestaje być logiką.

U Vedovy rozumienie fenomenu jest zasadniczo historyczne: fenomen nie pozostaje w sprzeczności z logiką abstrakcyjną lecz posiada konkretną historię. Wydaje się, że to jest przyczyną, iż Vedova tworzy wizje o mniej-

szym napięciu lecz pełniejsze, niż wizje Pollocka. W malarstwie Vedovy nic nie zapowiada cynicznie zagłady, nieuniknionego końca wszystkich wartości, konieczności rozpoczynania od nowa, Jeżeli nawet w całym tym malarstwie powraca natrętnie obraz katastrofy, zniszczenia, chaosu — to cios pada zawsze w doskonałej budowlę, cudownym gmachu ludzkiej historii. Nie ma tu cienia szyderstwa czy lekceważenia wielkich „wiecznych” wartości: w czerepach, kadiubach, drzazgach, które nagle zostały roztrzaskane, zawsze będzie można odnaleźć ślad, znak tych wartości. Dobro, piękno, słuszność, wolność nie są dla Vedovy słowami pozbawionymi znaczenia: to prawdy uparcie zaprzeczane lecz nigdy nie odrzucone przez zachodzące wydarzenia. Czas i przestrzeń zburzone, forma złamana, światło nagle zmieniające się w ciemność, niespodziana klęska zniszczenia: oto tematy, powracające w „poetyce” Vedovy. Lecz przecież także upadek zbuntowanych aniołów lub gigantów szturmujących niebo może być przedmiotem heroicznego widowiska; także przemiana światła w ciemność, także ruina są wydarzeniami z tytanicznego impulsu twórczego, twórczości, która zapewne wywraca zamiary Opatrzności i dlatego rozwiązuje się w „porażce” zniszczenia — lecz nie przestaje dlatego być wolą tworzenia, a może nawet twórczością pozytywną.

Na innym miejscu mówiłem o „poetyce” Vedovy jako o poetyce heroizmu i wzniosłości, wskazując tym samym na jej zasadniczo romantyczny charakter; dziś należy dodać, że heroizm i wzniosłość są nie tylko po stronie historii rozbitej i połamanej pod ciosem zdarzenia, lecz także — i to przede wszystkim — istnieją one w samym zdarzeniu.

Malarstwo Vedovy posiada niewątpliwie tragiczny aspekt; lecz sam fakt, że najbliższe zdarzenie, jakiego nie wahałobyśmy się pominąć w kronice naszej gorączkowej teraźniejszości, może posiadać moc zburzenia historii i zawrócenia jej biegu, świadczy o heroicznej wielkości i moralnej odpowiedzialności związanej z tym niegodnym uwagi wydarzeniem.

Tak się tłumaczy ewolucja tematyki malarskiej, a zarazem moralnych pobudek malarza. W tym zmierzeniu się przeszłego z obecnym, historii z wydarzeniem — nawet, jeżeli przeszłość i historia zgromadziły wieki doświadczenia, a dokonywujący się fakt narodził się z chwili szaleństwa, zwyciężca zawsze zostaje wydarzenie, choćby tylko poprzez żywotną siłę tego co jest i co się staje w porównaniu z tym, co już się stało, już wydarzyło. Właśnie owo „teraz”, właśnie wyrażone jako rozbitcie i rozkład tego, co minęło — objawia się w malarstwie. Okres *Cykle protestu* rychło został przewyciężony następną fazą zapewne nie bardziej pogodną, lecz w jakimś sensie bardziej świadomą i w jakimś sensie obiektywną: ponieważ protest uczestniczył jeszcze w świecie zewnętrznym i narzucał moralność sądom, a nie czynom. Wydarzenia, jakie zachodzą w świecie i napełniają nas trwogą i oburzeniem, zachodzą także wewnątrz nas samych, „znaczą” nasze tempo wewnętrzne, zwracają się — z naszą wiedzą lub bezwiednie — w kierunku nadanym naszą wolą. Nie możemy ich odepchnąć ani przypisać ich komuś innemu, wyłączyć z pod naszej odpowiedzialności moralnej. Natomiast obowiązkiem naszym jest zabronić sobie

nie uznawania ich ciężaru, zobowiązani jesteśmy pojmować je jako fakty niewesołej kroniki, niegodnej spojrzenia wobec majestatu historii.

Malarstwo Vedovy jest dziś może jedynym, które zawiera i manifestuje „światopogląd” (Weltanschauung). Wprawdzie nie widzimy jego wielkich zarysów — widzimy jedynie jego ciągłe przemiany i przeistoczenia, bezustanne stawianie się wydarzeń. Nie jest konieczne, nie miałoby sensu pytać się o jego głęboką strukturę: mówi nam to historia. Najważniejsze — to nieprzerwane rozbijanie i scalanie się napowrót tej struktury, jej nieuchronne i zawsze nieprzewidziane przemiany: a zatem nie jej kształt, lecz jej uparte wymykanie się jakiegokolwiek definicji formalnej. „Znak”, który stanowi istotny przedmiot poszukiwań Vedovy nie może być nigdy oznaczony jako rzecz sama w sobie lecz jedynie jako przeciwstawienie formy, a więc jako funkcja dialektyczna. Gdyby znak był czymś określonym — chociażby w sensie meandra lub oczywiście przypadkowych plam Pollocka, byłby jeszcze w jakiś sposób formą: u Vedovy nie jest formą lecz funkcją: nie jest elementem lub komponentą obrazu, lecz obrazem samym w jego jedności i całkowitości, w końcowym zlanu się i stopieniu wszystkich możliwości formalnych w koniecznym nakazie znaku. Każdy obraz Vedovy jest zatem znakiem: znakiem dziejowego tempa. Osiągnąć tę jedność, tę jedyność, tę absolutność znaku, lecz równocześnie ograniczyć jego funkcję lub wartość do pojedynczego dzieła, w którym się realizuje i spełnia: oto ostateczny cel jego poszukiwań. W istocie, każde dzieło na nowo stawia wszystkie problemy, kwestionuje na nowo wszystkie wartości: jest rozpoczęciem badania od podstaw, nie pozwalającym na żadne oddzielne poszukiwania. Z jakiej by to nie było okazji — wszystko stawia pod dyskusję, ponieważ nie istnieje wartość, która mogłaby pozostać zabezpieczona przed wstrząsem wydarzenia, mogłaby po nim przedstawiać się w tych samych ramach, w tym samym pierwotnym kształcie. Po za tym — nie jest możliwe wydać sąd o wydarzeniu inaczej, jak rozważając je według głębokich przemian, które wywołują nie tyle w obecnej i przyszłej sytuacji świata, ile w uroczystym obliczu historii. Dlatego każdy obraz i każdy znak — i to tym bardziej, im bardziej jest nagły i w sobie samym nieuchwytny — musi zawierać całą tę perspektywę historyczną: nie inaczej, w niektórych *Ukrzyżowaniach* Mantegni, realistyczne pochylenie oprawcy na pierwszych planie wywołuje tajemnicze wstrząsy w klasycznej architekturze antycznych twierdz w głębi obrazu — lub w niektórych *Ucztach* Tintoretta gest jakiejś ręki rozwija perspektywę i wyzwala skręty światła i cienia. A ci dwaj, to są artyści, których Vedova-Wenecjanin przestudiował do głębi i u których, być może, znalazł odległe korzenie swego dramatycznego człowieczeństwa.

GIULIO CARLO ARGAN



11. DOKUMENT 1955, I — Documento 1955, N. 1, V. Tempera — 1955 — 190 x 145, wł. Galeria Günther Franke, Monachium.

VEDOVA PRZY PRACY



K A T A L O G

Wymiary obrazów podano w kolejności: długość × wysokość
Rysunki i małe tempery: 1935—1958

1. TANCERKI I
Ballerine, (1937), N. 1, R.
1937 — pastel — 21,5 × 30
wł. zbiory prywatne, Wenecja
2. TANCERKI II
Ballerine, (1937), N. 2, R.
1937 — pastel — 32 × 24
wł. zbiory prywatne, Wenecja
3. AUTOPORTRET
Autoritratto, (1938), V.
1938 — pastel — 50 × 70
wł. zbiory prywatne, Wenecja
4. MUZYKA
La Musica, (1942), V.
1942 — olej — 49 × 40
wł. Panza di Biumo, Mediolan

5. MUZYKANCY
Suonatori, (1942), V.
1942 — olej — 42 × 33
wł. Panza di Biumo, Mediolan
6. WINOBRANIE
Vendemmia, (1942), V.
1942 — olej — 65 × 55
wł. Dalla Villa, Lendinara
7. SPRZEDAWCA GORĄCYCH
KASZTANÓW
II Caldarrostaio, (1946), V.
1946 (pierwsze miesiące) — pa-
stel i atrament — 45 × 60
wł. Luigi De Marco, Wenecja
8. RYBAK
Pescatore, (1946), V.
1946 (październik) — collage —
60 × 130
wł. Panza di Biumo, Mediolan
9. SZWACZKA
Cucitrice, (1946), V.
1946 (październik) — collage —
60 × 130
wł. Panza di Biumo, Mediolan
10. CZAROWNIK
Lo stregone, (1948), V.
1948 — olej — 62 × 133
11. WYBUCH
Esplosione, (1948), V.
1948 — olej — 125,5 × 123,5
12. WALKA
La lotta, (1949), V.
1949 — olej — 126 × 130,5
wł. Maria Bonomi, S. Paolo,
Brazylia
13. EUROPA 1950
Europa 1950, (1950), V.
1950 — olej — 140 × 140
wł. Galleria Nazionale Arte
Moderna, Wenecja
14. OBÓZ KONCENTRACYJNY
Campo di concentramento,
(1950), V.
1950 — olej — 124 × 128
wł. Cavellini, Brescia
15. OBRAZ 1951 I
Immagine 1951, (1951), N. 1, V.
1951 — tempera — 130 × 94
wł. Panza di Biumo, Mediolan
16. WNETRZE FABRYKI
Interno di fabbrica, (1951), V.
1951 — tempera — 128 × 93
wł. Panza di Biumo, Mediolan



12. DZIENNIK 1957, II (WSZYSTKO ZAPISANE) — Diario 1957, N. 2 (Tutto scritto), T. Tempera — 1957 —
145 x 190.



17. OBRAZ CZASU 1951 V
Immagine del tempo 1951, N. 5,
S. C.
1951 — tempera — 84,5 × 61,5
18. OBRAZ CZASU 1951 X
Immagine del tempo 1951,
N. 10, S. C.
1951 — tempera — 84,5 × 60,5
19. DUSZE UWIEZIONE
Anime prigioniere, (1951), S. C.
1951 — tempera — 50 × 40
wł. Nino Festa, Vicenza
20. ZDERZENIE SYTUACJI 1951
Scontro di situazioni 1951, S. C.
1951 — tempera i collage —
170 × 130
21. ZABORCZOŚĆ 1951
Aggressività 1951, S. C.
1951 — tempera — 170 × 130
22. STUDIUM DO NIESPOKOJ-
NEJ PRZESTRZENI 1952
Studio per spazio inquieto
1952, T.
1952 — tempera na papierze —
31 × 20
wł. Panza di Biumo, Mediolan
23. INWAZJA
Invasione, (1952), T.
1952 — tempera — 167 × 137
wł. Cavellini, Brescia
24. Z CYKLU PROTEST 1953 III
Dal Ciclo della protesta 1953,
N. 3, V.
1953 — tempera — 167 × 130
25. WIZJA WSPÓLCZESNA 1953
Visione contemporanea 1953, V.
1953 — tempera na papierze —
100 × 70
26. DROGI ŚWIATA 1953
Vie del mondo 1953, V.
1953 — tempera — 90 × 211
wł. Galleria Nazionale Arte
Moderna, La Spezia
27. DZIENNIK Z BURANO
Diario di Burano, (1953),
1953 — collage — 90 × 130
wł. Branzi, Wenecja
28. Z CYKLU NATURA 1953 VIII
Dal Ciclo della Natura 1953,
N. 8, V.
1953 — tempera — 170 × 135
wł. Galeria Günther Franke,
Monachium

29. Z CYKLU NATURA 1953 X
Dal Ciclo della Natura 1953,
N. 10, V.
1953 — tempera — 190 × 145
30. NIESPOKOJNA PRZE-
STRZEŃ II
Spazio inquieto N. 2, 1954, V.
1954 — tempera — 87 × 63
wł. Giovanni Giavi, Wenecja
31. DOKUMENT 1955 I
Documento 1955, N. I, V.
1955 — tempera — 190 × 145
wł. Galeria Günther Franke,
Monachium
32. Z CYKLU PROTEST 1956 I
(BRAZYLIA)
Dal Ciclo della Protesta 1956
(Brasile), N. 1, T.
1956 — tempera — 145 × 190
wł. Nino Festa, Vicenza
33. OBRAZ CZASU 1957 V
Immagine del tempo 1957,
N. 5, T.
1957 — tempera — 85 × 200
34. DZIENNIK 1957 II
(WSZYSTKO ZAPISANE)
Diario 1957, N. 2 (Tutto scritto), T.
1957 — tempera — 145 × 190
35. OBRAZ CZASU 1958 V
Immagine del tempo 1958,
N. 5, V.
1958 — tempera — 145 × 145
36. DOKUMENT 1958 I
Documento 1958, N. 1, V.
1958 — tempera — 170 × 135
37. MANIFEST POWSZECHNY
1958 I
Manifesto universale 1958,
N. 1, V.
1958 — tempera — 190 × 145
38. OBRAZ CZASU 1958 VI
(ZGIELK)
Immagine del tempo 1958,
N. 6. (Tumulto), V.
1958 — tempera — 195 × 145
wł. Panza di Biumo, Mediolan
39. DOKUMENT 1958 II
Documento 1958, N. 2, V.
1958 — tempera — 195 × 145

OBRAZ CZASU 1958, VI (ZGIELK) — Immagine del tempo 1958, N. 6 (Tumulto), V.
Tempera — 1958 — 195 x 145, wł. Panza di Biumo, Mediolan.





EMILIO VEDOVA

B I B L I O G R A F I A

- 1942 — Duilio Morosini, *Emilio Vedova*, wprowadzenie do wystawy indywidualnej w Galleria La Spiga, Mediolan
- 1945 — Giuseppe Marchiori, *Emilio Vedova*, wprowadzenie do wystawy indywidualnej w Galleria di Mantova
- 1946 — Emilio Vedova, *Parole dette*, „Vento di Montagna”, Wenecja
- 1946 — Emilio Vedova, *Parole dette per la strada*, „Oltre Guernica” N. 3, Mediolan
- Silvio Branzi, *Emilio Vedova*, „Il Gazzettino”, Wenecja, 16. XI.
- 1947 — Marco Valsecchi, *Arte: La Secessione*, „Oggi”, Mediolan, 24. VI.
- Giuseppe Marchiori, *Visita a Vedova*, „Il Mattino del Popolo”, Wenecja, 26. VI.
- Giuseppe Marchiori, *Emilio Vedova*, Pierwsza wystawa „Fronte Nuovo delle Arti”, Galleria La Spiga, Mediolan 12. VII.
- 1948 — Emilio Vedova, *Dipingere un naso non è così semplice*, „Il Mattino del Popolo”, Wenecja, 1. II.
- Giuseppe Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, wstęp do katalogu XXIV Biennale w Wenecji
- Corrado Maltese, *Enciclopedia Italiana delle Scienze, Lettere ed Arti, Appendice 2a, 1938, 1939*, wyd. Treccani
- 1949 — Ingeborg Eichmann, *Letter from Italy: the Fronte Nuovo*, „Magazine of Art” N. 2, Nowy Jork, luty
- Emilio Vedova, *Eresia di Vedova (da una lettera ad un amico)*, „Cronache Veneziane”, Wenecja, 13. XI.
- Gino Ghiringhelli, *Pittura moderna italiana*, wyd. Oregno Turati, Turyn
- 1950 — Raffaele Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia*, wyd. Ed-ni della Conchiglia, Mediolan
- Umbro Apollonio, *Pittura moderna Italiana*, wyd. Ed-ni Neri Pozza, Wenecja.
- Umbro Apollonio, *Vedova: Cartella con cinque disegni originali*, wyd. Ed-ni Cavallino, Wenecja.
- Emilio Vedova, *Fine del Fronte Nuovo delle Arti*, „Cronache Veneziane”, Wenecja.
- Christian Zervos, *Un demi-siècle d'art italien*, „Cahiers d'Art” N. 1, Paryż.
- 1951 — M. Alfred Frankfurter, *International report. XXV Biennale*, „Art News”, Nowy Jork, wrzesień
- Giuseppe Marchiori, *Emilio Vedova*, monografia, wyd. Arti, Wenecja, I
- Helen Carlson, *Emilio Vedova. Pictures in exhibit*, Nowy Jork, luty.
- „H. B., Vedova”, „Art News”, Nowy Jork, luty.
- „Magazine of Art”, vol. 44, n. 2, Nowy Jork, luty
- „The Art Digest”, vol. 25, n. 9, Nowy Jork, luty
- 1952 — Lionello Venturi, *Otto pittori italiani*, wyd. De Luca, Rzym

- Carlo Lodovico R a g g h i a n t i, *La XXVI Biennale di Venezia, „Selearte”*, Anno I, Florencja
- 1953 — Umbro A p o l l o n i o, *Peintres italiens d'aujourd'hui: Emilio Vedova, „Cahiers d'Art”*, Paryż, czerwiec
- Giuseppe M a r c h i o r i, *Vedova, oggi, „Numero”*, N. 4, 5., Anno V, Florencja
- Umbro A p o l l o n i o, *Premier bilan de l'art actuel*, wyd. Soleil noir, Paryż
- René D e r o u d i l l e, *Emilio Vedova, Prix Dufy de la XXVI Biennale, „Actualité artistique internationale”*, n. 72, Paryż, listopad
- Herta W e s c h e r, *Numero unico sui collages, „Art d'Aujourd'hui”*
- 1954 — Emilio V e d o v a, *Lettera dal Brasile, „I 4 Soli”*, Anno I n. 3, Turyn
- Giuseppe M a r c h i o r i, *Vedova, „Arti Visive”*, Rzym
- Dora V a l l i e r, *La XXVII Biennale di Venezia, „Cahiers d'Art”*, n. 1, Paryż, październik
- Guido P e r o c c o, *La scrittura nuova di Vedova, „Gazzettino Sera”*, Wenecja, 3. XII.
- Emilio V e d o v a, *Infinité altre porte da apprire*, przemówienie na Kongresie „Arte figurativa, arte astratta”, Wenecja, Isola di S. Giorgio, wrzesień; „Quaderni di S. Giorgio”, wyd. Ed-ni Sansoni, Florencja i „Arti Visive”, Rzym, grudzień
- Werner H a f t m a n n, *Malerei im 20 Jahrhundert*, Prestel Verlag, Monachium
- 1955 — Werner H a f t m a n n, *Kunst des XX Jahrhunderts, Documenta*, Katalog, Prestel Verlag, Monachium, 15. VII.
- Giuseppe M a z z a r i o l, *Appunti sulla „Poetica” di Emilio Vedova, „I 4 Soli”*, Turyn, listopad i grudzień
- Giulio Carlo A r g a n, *Emilio Vedova*, wprowadzenie do wystawy indywidualnej w Galerii Günther Franke, Monachium, grudzień
- Werner H a f t m a n n, *Malerei im 20 Jahrhundert*, vol. II (Tablice), Prestel Verlag, Monachium, grudzień
- Juliane R o h, *Emilio Vedova, „Kunstwerk”*, Berlin, wiosna
- Hans H e i l m a y e r, *Emilio Vedova, „Die Kunst”*, Monachium, wiosna
- Carlo Lodovico R a g g h i a n t i, *Vedova*, w „Selearte”, n. 20, wrzesień-październik
- 1956 — Giulio Carlo A r g a n, *Emilio Vedova*, wprowadzenie do wystawy indywidualnej w Galerii Würthle, maj
- Lionello V e n t u r i, *Emilio Vedova*, wyd. De Luca, „Commentari”, Anno VII, n. 1
- Carlo Lodovico R a g g h i a n t i, *Emilio Vedova*, w „Selearte”, n. 24 (poświęcony Biennale w Wenecji), maj-czerwiec
- Nello P o n e n t e, *Un demi-siècle d'art en Italie, „Cahiers d'Art”*, XXX -me année, Paryż

- Emilio V e d o v a, *Un pittore giudica l'architettura, „L'Architettura”*, n. 10, Rzym, sierpień
- Bernard D e g e n h a r t, *Italianische Zeichner der Gegenwart*, Berlin, wyd. Gebr. Menn.
- Guido B a l l o, *Pittori italiani dal futurismo ad oggi*, wyd. Ed-ni Mediterranee, Rzym
- Herbert R e a d, E. V., „Quadrup”, n. 1, Bruksela
- Giulio Carlo A r g a n, *Emilio Vedova Premio Guggenheim Foundation 1956, „I 4 Soli”*, Anno IV, n. 1
- 1957 — Zdenko G r a d i c, *Pittori italiani d'oggi, „Novodni...”*, Lubljana, styczeń
- Christian Z e r v o s, *Pittura italiana, „Cahiers d'Art”*, 56—57, Paryż
- Marcel B r i o n, *Art abstrait*, wyd. Michel, 56—57
- Giulio Carlo A r g a n, *Emilio Vedova*, wprowadzenie do wystawy indywidualnej w Promotrice Belle Arti w Turynie, maj
- Silvio B r a n z i, *Emilio Vedova*, w „Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi”, wyd. De Luca, Rzym
- Pierro D o r a z i o, b. Wittenborn Inc., „The Word of Abstract Art”, wyd. American Abstract Artists, Nowy Jork
- Ramon V e r g a r a G r e z, *Emilio Vedova*, w chilijskim periodyku artystycznym
- Werner H a f t m a n n, *Emilio Vedova*, wprowadzenie do wystawy indywidualnej w Galerii Springer, Berlin-Monachium, wrzesień
- Emilio V e d o v a, *Note da un diario, 1938, „55”*, w „Letteratura”, n. 29, wrzesień-październik, Rzym, wyd. De Luca
- Nello P o n e n t e, *Emilio Vedova, „Letteratura”*, n. 29, 10 reprodukcji, wyd. De Luca, Rzym, wrzesień-październik
- Enrico C r i s p o l t i, *I manifesti universali di Vedova, „Civiltà delle Macchine”*, n. 4, Anno 5, lipiec-sierpień
- Michel S e u p h o r, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, wyd. Hazan, Paryż
- Tristan S a u v a g e, *Pittura italiana del dopoguerra*, wyd. Schwartz, Mediolan
- 1958 — Giuseppe M a z z a r i o l, *Emilio Vedova, „Quadrup”*, Bruksela, styczeń
- Giulio Carlo A r g a n, *Punto, „II Gennaio Roma”* (tygodnik)
- Giuseppe M a z z a r i o l i T e r i s i o P i g n a t i, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, wyd. Mondadori, Mediolan
- Achille C a v e l l i n i, *Arte astratta: poesia e vita difficile di una tendenza artistica*, wyd. Ed-ni della Conchiglia, Mediolan
- Walter U r b a n e k, *Die Fahre*, w „Weiter Horizont”, 10 Band, C.C. Buchners Verlag KG, Bamberg
- 1953 — Documentaris c i n e m a t o g r a f i c s, *Emilio Vedova pittore di realta*, reż. Catone R a m e l l o, tekst Giuseppe M a r c h i o r i, film dokumentalny

Układ graficzny katalogu: STANISŁAW ZAMECZNIK

Projekt plakatu: WALDEMAR ŚWIERZY

