

do onih u kojima unutarnja struktura funkcioniše kao bitna, autori su usporedili Johnsonov ATT s novim projektom Jeana Nouvellea za neboder na La Défense u Parizu. To je bio šlagvort za dugotrajnu diskusiju kojom se pokušao naći dublji smisao naoko isprazne retorike Johnsonove zgrade, čime je ponovo naglašeno popističko prenaplaćavanje (gigantizacija) pojedinih elemenata u svrhu njihove značenjske razgradnje. Upravo ona kako su pop-slikari radili s produktima konzumerističke kulture lišavajući ih banalne funkcionalnosti.

Poseban su ton simpoziju dali arhitekti koji su predstavili svoj rad pa je tako možda pronađen odgovor na neke od dilema arhitekture devedesetih. Anna Popelka iz Graza pokazala je kako modernističke strategije ready madea i assemblagea još uvijek mogu biti aktualne, ukoliko su primijenjene shodno vremenu i prostoru, dakle medijski osviješteno. Autorica jednog od najzanimljivijih projekata osamdesetih, »Podvodnog restorana«, iskazala je svu tankočutnost moguće tradicije srednjoevropske arhitekture. Saša Randić, pak, tek stigao iz Londona gdje je ovjenčan drugom nagradom na internacionalnom studentskom natječaju Kraljevskog instituta britanskih arhitekata, predstavio je svoje viđenje suvremene »Oaze« kao distorziju modernističkog urbanog koncepta. Nazivajući svoj rad »Nova utopija«, pokazao je kako tradicija modernizma može biti transponirana shodno potrebama, tj. kako modernizam postaje »još jedna stilska opcija« Treće mašinske ere, dakle kako se prilagođava divergentnosti elektronskog doba.

Istodobno je u praktičnom dijelu simpozija iskristaliziran projekt »Grad-kornjača« prema uputama Ivana Čižmeka i njegovoj tvrdnji da su »istarski gradovi danas poput šupljeg oklopa kornjače – prazni kontejneri funkcije«. Na osnovi teza Cedrica Pricea, izloženih prije nekoliko mjeseci u Grazu, zaključeno je da su ti gradovi »tvrdo kuhana jaja« u društvenim kondicijama koje su poput »kajgane«. Tako je pripremljena osnova za teorijsko »disprogramiranje« Grožnjana s primarnim zadatkom generiranja produkcije, što bi imala poslati prva točka u procesu oživljavanja grada. Tako su »tvornica zvuka«, sportski tereni i prostori za slobodno vrijeme preklapljeni oko stambenih jedinica koje su pojedinačno revitalizirane solarnom energijom i komunikacijskim medijima, a osnova života u gradu je »staklenik« kao izvor hrane i energije. Tako

»grad-kornjača« prestaje biti prazni kontejner i kreće na komunikacijski »put« k »svijetu kao zajednici«, k drugim istarskim gradovima u kojima je raspoređena produkcija komplementarnog karaktera što suvremenim nomadima omogućuje mobilan život.

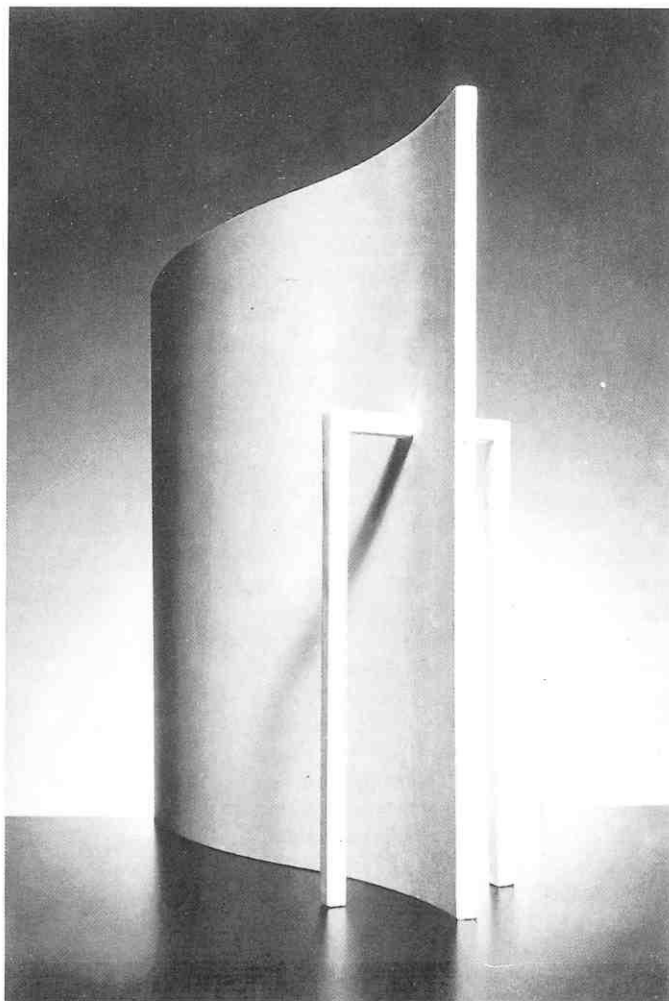
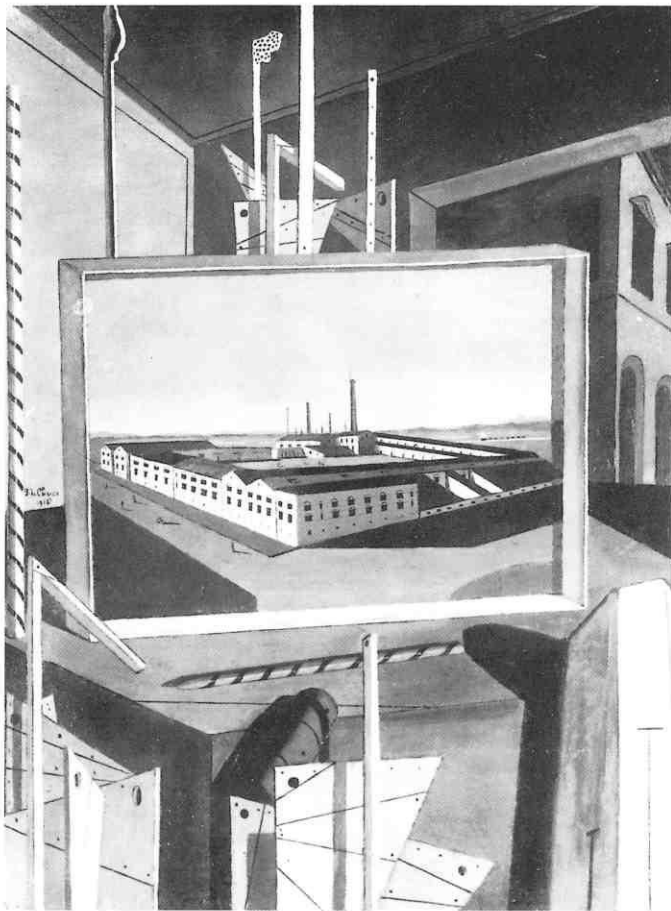
Kao hommage duhu šezdesetih godina, »Grad kornjača« pokazao je preokupacije većine sudionika simpozija na kojem su finalne diskusije naglasile važnost takvih okupljanja, izmjene ideja i iskustava na evropskoj razini. Zaključeno je da možda i nije važno grade li se »Portlandie«, Barcelona paviljoni ili »ambijentalni mjehuri« ili koriste bilo kakvi normativi, jer različite ljudske potrebe zahtijevaju kreativne pristupe oblikovanju, ne purizam »stila«. Stoga se bilo koja strategija može upotrijebiti ako je, kako je Moholy-Nagy istakao, »čovjek, a ne produkt, naš cilj«. Raspravljalo se i o planovima za narednu godinu pa su se tako između više zanimljivih mogućnosti nametnule teme poput »Reprezentacija i stvarnost«, »Camp senzibilitet« i »Arhitektura kao medij«, koje su i predložene za glavne teme drugog simpozija u čijem bi se praktičnom dijelu ponovo izrađivali projekti za konkretne lokacije u Istri, i u teorijsko-konceptualnom i u stvarno-izvedbenom obliku. Takve radne igre (bez granica) možda bi mogle pokazati je li budućnost zaista stigla.

Ješa Denegri

Talijanska umjetnost u prvoj polovici stoljeća

Arte Italiana – Presenze 1900–1945, Venecija, Palazzo Grassi

Postavši onedavno voditeljem umjetničkog programa u Palazzo Grassi u Veneciji (institucije u vlasništvu FIAT-a), Pontus Hulten nastavlja s pothvatima s kojima je započeo u pariskom Centru Georges Pompidou: to su velike sinteze pojedinih razdoblja i kulturnih sredina u umjetnosti XX stoljeća, izložbe koje mogu nastati jedino kao plod kolektivnog rada, uz to i izložbe koje su pored kritičke i povijesnoumjetničke ozbiljnosti još i veliki medijski događaji, jedna vrsta kulturne animacije upućene najširoj javnosti. Takvom je 1986. bila izložba *Futurismo-Futurismi*, takva je u osnovi izložba *Arte Italiana – Presenze 1900–1945*, kojoj je glavni koordinator koncepcije Germano Celant, a suradnici s tekstovima u katalogu odreda vrhunski poznavaoци pojedinih tema i poglavlja toga razdoblja talijanske umjetnosti Calvesi, Crispolti, Fossati, Barilli i dr. I kao što je s Hultenovim ciklusom izložbi u Centru Georges Pompidou Pariz redovito bio jedna od ključnih točaka osovine (Pariz-Berlin, Pariz-Moskva, Pariz-Njujork), tako je sada s izložbama u Palazzo Grassi talijanska umjetnost uvedena u središte rasprave s ciljem da se istakne njeno značenje u evropskom kontekstu (*Futurismo-Futurismi*, Giorgio De Chirico) ili pak da se – kao u ovom slučaju – naglasi njena kompleksna unutrašnja konfiguracija, s nizom ličnosti i pojava koja upravo sa suvremenog kritičkog i povijesnoumjetničkog stajališta zavređuju pažljivije viđenje i vrednovanje. To je, zapravo, bio razlog zašto je za autora izložbe *Presenze* odabran Germano Celant, kritičar posebno poznat po tome što je s kraja šezdesetih godina promovirao pojavu *arte povere*, a do danas je ostao »dosljedan u dosljednosti« svoje privrženosti povijesnim avangardama i neoavangardama, posve imun na nastupe različitih postmodernih *retro* fenomena osamdesetih. Celantov stav i kriterij imao je, dakle, biti garancijom da problematika i sastav učesnika izložbe *Presenze* neće biti koncipirani iz lokalnog povijesnoumjetničkog vidika, nego naprotiv iz vidika suvremenog kritičara koji posjeduje visoka internacionalna mjerila, ali ipak nužno uvažava konkretnu situaciju u kulturnoj sredini i u povijesnom vremenu u kojima su se umjetnička zbivanja predstavljala na toj izložbi odvijala.



Kada se u najsazetijim crtama govori o najvažnijim doprinosima talijanske kulturne sredine evropskoj umjetnosti prve polovice XX stoljeća, redovito će se istaći polaritet futurizam-metafizika, što je u osnovi točno, budući da obje pojave ostavljaju dubokog traga ne samo u vremenu svoga nastajanja nego zrače do danas, pri čemu futurizmu pripada status prvog i tipičnoga avangardnog pokreta u evropskoj umjetnosti, a metafizici status prvoga protuavangardnog obrata u istoj toj umjetnosti, posebno važnog iz aspekta aktualne klime postmodernog stanja. Ali kada se sagleda izbliza – a izložba *Presenze* upravo to nudi i zahtijeva – talijanska umjetnost prve polovice stoljeća neusporedivo je kompleksnija, slojevitija, razrađenija; bogata mnoštvom jakih umjetničkih ličnosti, uz to vrlo zanimljiva sa sociološkog i kulturološkog stajališta, budući

da se znatnim dijelom toga razdoblja odvijala unutar totalitarnoga političkog poretka kao što je fašizam. Posljednjih su godina talijanski kritičari i povjesničari umjetnosti temeljito istraživali i obrađivali to svoje nasljeđe i čini se kao da je gotovo sve bitno o umjetnosti toga perioda u Italiji makar u osnovnim crtama rečeno. Calvesi i Crispolti podrobno su se bavili futurizmom, ponovo Calvesi metafizikom, Fossati je detaljno obradio klimu oko časopisa *Valori Plastici* i pojavu lombardijske apstrakcije tridesetih godina, Armellini i Tempesti dali su cjelovite preglede umjetničke situacije u vrijeme fašizma, da spomenemo samo one autore koji su ostavili obimnije studijske rasprave. Dadajmo k tome i izložbe kao što su *Annitrenta* i *Il Novecento Italiano 1923–1933*, obje održane u Milanu 1983. Venecijanske *Presenze* o svemu su tome, daka-

ko, vodile računa ponudivši, zahvaljujući dosad obavljenim poslovima, mogućnost sintetičkog pogleda, i upravo je u tome što daje selektivni uvid u cjelinu gotovo polustoljetne epohe osnovna vrлина te velike izložbe.

Futurizam kao ideologija, kao »pogled na svijet«, bučno nastupa manifestom objavljenim u pariskom listu *Le Figaro* u veljači 1909, no makar kada je o likovnim umjetnostima riječ kali se postepeno, svladavajući s naporom i uključujući u svoje početke pojedine tekovine slikarstva i skulpture s kraja XIX stoljeća. Da futurizam ne nastaje na pustom tlu, nego naprotiv da niz jezičkih elemenata duguje svojim prethodnicima, autori venecijanske izložbe naglasili su time što *Presenze* počinju slikom *Fiumana* (1895–96) Pellizze da Volpeda i skulpturama Medarda Rossa; naročito ovaj drugi umjetnik evropskog je značenja i njego-

va uloga u formiranju plastičkog iskustva Boccionija (koji ga izričito spominje u svome Tehničkom manifestu futurističke skulpture) danas je neosporna činjenica. No, kao prva evropska avangarda futurizam je važan ne toliko po svojim jezičkim otkrićima – u kojima se, zapravo, susreću iskustva divizionizma, simbolizma i kasnije kubizma – koliko upravo po svojoj vokaciji, po svome mentalitetu, svojim naslućivanjima, svojim obećanjima, napokon po svojim mnogostrukim i dalekosežnim posljedicama. Možda zato što je prije tri godine u istim prostorima Palazzo Grassi bila široko predstavljena produkcija ne samo talijanskog futurizma nego i međunarodnih futurizama (na izložbi *Futurismo-Futurismi*), *Presenze* su se zadovoljile sažetijim brojem eksponata ali zato i nekim ključnim djelima protagonista toga pokreta kao što su Balla, Boccioni (prikazan i kao skulptor i kao slikar), Carrà, Severini i Russolo. Ali i to je bilo dovoljno da se još jednom potvrdi zaključak o tome da su rani futuristi odreda jaki pojedinci, oni kojima tipični avangardistički zanos, verbalne pretjeranosti očitovane u brojnim manifestima, sklonosti ka trošenju u svakodnevnim prepirkama, razložne i često bezrazložne polemike protiv gotovo sviju svojih suvremenika ipak nisu smetale da se iskažu i kao vrsni slikari (među njima Boccioni možda još više i kao skulptor), kao umjetnici do kraja odani svome pozvanju, što im sve pridonosi jednoj od nezaobilaznih uloga u problemskim temeljima evropske umjetnosti s početka XX stoljeća.

Neprekidne napetosti, neprestana zaoštavanja, ekstremizmi sviju vrsta koji zanos prve futuriste dovest će najprije neke među njima u sumnju kamo će se tim putem, što priznaje jedino sunovrat u neizvjesnu budućnost, najzad stići. Još je Boccioni osjetio potrebu da se u svojim posljednjim slikama obrati Cézannu kao stabilnom izvoru modernoga slikarskog iskustva, ali ga nagla smrt 1916. prekida u dovršenju takvog nastojanja i ostavlja za sobom dilemu o tome kojim bi se smjerom dalje kretala njegova postfuturistička produkcija. Te dileme, međutim, nema kada su posrijedi ostali potpisnici prvih futurističkih manifesta. Iako najstariji među njima, s prethodnim iskustvom realističkog i divizionističkog slikarstva, Balla će jedini kontinuirati poetiku futurizma, uvest će u nju mnoge nove postupke i rješenja, sačekat će novu generaciju futurista (Prampolini, Depero) na čelu koje će dosljedno braniti avangardne ideje kojima mnogi

među njihovim nekadašnjim pobornicima sada prvi okreću leđa. Tako će se upravo ponajprije Severini i Carrà koji će se s autoritetom nekadašnjih futurista naći na čelu zagovornika protofuturističke reakcije, istina na različite načine i u različitim okolnostima. Dok će Severini, živeći u Parizu, krenuti k vrsti sintetičkog kubizma a potom će dvadesetih godina uploviti u figurativni neoklasicizam postavši jednim od glavnih teoretičara i ideologa »povratka redu«, Carrà će se, nastavivši djelovati u Italiji, nakon »primitivističke« međufaze, priključiti metafizici u vrijeme prvoga svjetskog rata i zajedno s De Chiricom i Morandijem predstavljati će jednog od protagonista toga drugog velikog problemskog kompleksa kojim se talijanska kulturna sredina upliće u matice evropskih umjetničkih zbivanja prvih dvaju desetljeća.

Metafizičko slikarstvo ima, međutim, svoga jedinog i pravog protagonistu u De Chiricu, prvom umjetniku te epohe koji po svome oblikovanju, kulturi i mentalitetu stoji sasvim izvan opće težnje k *novom* što obilježava »duh vremena«, i posebno posredovanjem pjesnika i filozofa koje je čitao (Hölderlin, Schopenhauer, Nietzsche), čak više nego pod utjecajem slikara koje je uvažavao (Böcklin, Klinger), stiže do uvjerenja o neminovnosti, čak obvezi »vječitog vraćanja«. Ali stoga nipošto ne treba u De Chiricu vidjeti zastupnika ideologije »retrogarde«; štovite, njegove rane metafizičke slike nastaju i stječu priznanja upravo u Parizu, u ambijentu većine tadašnjih umjetničkih otkrića, a sklon im je posebno Apollinaire, kritičar koji je poticao sve inovatorske pothvate toga povijesnog trenutka. Ne htijući možda biti takvim, De Chirico se, zapravo, nalazi među njima: njegova rana metafizička platna veliko su poglavlje u kompleksu evropskog moderniteta, to je inovatorski korak što će vrlo zadužiti kasnije nadrealiste i magične realiste, a tek nakon 1920, kada će sam sebe patetično krstiti »klasičnim slikarom« (*Pictor classicus sum*), De Chirico će se naći na pozicijama one umjetničke ideologije dvadesetih godina što stoji pod generalnom devizom »povratka redu«.

S tim kontroverznim fenomenom zalazi se možda u najosjetljivije mjesto ne samo ove venecijanske izložbe nego i cijele talijanske umjetnosti razdoblja između dvaju svjetskih ratova. Još jednom će se ovom prilikom postaviti pitanje kako valja vidjeti i vrednovati umjetničku situaciju u kojoj ni jedan od postulata avangarde ne samo da više nije ideal nego se tim postulatima (uostalom već umno-

gome istrošenim u krizi futurizma) izričito i izravno suprotstavljaju. Nakon izložbe *Les realismes entre révolution et réaction 1919–1939.* u Centru Georges Pompidou 1981, priređenoj u atmosferi prevage postmodernog stanja, na taj se niz pojava zajedničkih gotovo cijelom evropskom kulturnom prostoru tridesetih godina gleda sa znatno više uvažavanja, a upravo je pariska izložba pokazala da u tome prostoru doprinos talijanske umjetnosti ima prvorazrednu ulogu. Središte širenja ideja »povratka redu« jest krug oko časopisa *Valori plastici*, što ga u Rimu između 1918. i 1922. izdaje Mario Broglio, a među čijim su suradnicima iz slikarskog svijeta De Chirico, Carrà, Morandi, Soffici, Savinio, mlađi brat De Chiricov, jedan od vodećih teoretičara metafizike, od 1927. i sâm slikar imaginarnih i fantastičkih prizora, s izrazitom intelektualnom i eruditskom komponentom. Zalaganje toga kruga autora za »individualnost i genij«, što im se činilo izgubljenim u bučnim nastupima i kolektivnim proklamacijama futurista, vodi uzdizanju umjetničkih problema do razine vrlo složene simboličke gradnje slike, u čemu se ni u kom slučaju ne može i ne smije vidjeti retrogradna orijentacija. Toj je orijentaciji bliži, mada s razlozima koje lucidno brani, raniji futurist i metafizičar Carrà, koji se sada zalaže za obnovu »italske tradicije« i u tome duhu piše svoje ključne tekstove *Parlata su Giotto i Paolo Uccello costruttore*, prave brevijare ideologije »povratka redu«. A na tu tradiciju izričito će se pozivati pokret *Novecento* koji svoju promocionalnu izložbu ima u Milanu 1923, podržan za to vrijeme rijetkim primjerom tipične »militantne kritike« Margherite Sarfatti, osobe bliske samoj vrhuški režima, zahvaljujući agilitetnosti kojom će *Novecento* izboriti središnji, ukoliko je pretjerano reći povlašteni i službeni položaj na talijanskoj umjetničkoj sceni sredine i kraja dvadesetih godina. Kritičke teze na koje se poziva Margherita Sarfatti sažimlju se u pojmovima »moderne klasičnosti«, »nove tradicije« i »moderne tradicije«, a pod tim se kontradiktornim krilaticama razumijevaju različiti no redovito izrazito figurativni modeli slike, u osnovi realistički, s pedantnim opisima predmetnih scena ili uz obnovu mitoloških i povijesnih prizora koji su bili najbliži očekivanjima i posrednim zahtjevima vladajuće ideologije. Nipošto ne mimoi-lazeći fenomen »povratka redu«, izložba *Presenze* uzdržala se od svakog prenatraglavanja izrazito lokalne uloge *Novecenta*, a među sedmoricom protagonista grupe iz 1923. prisutan

je u ovoj selekciji jedino Sironi, uostalom umjetnik neosporne vrijednosti, vrstan slikar nezavisno od svojih ideoloških i političkih opredjeljenja. Možda se upravo u toj rigoroznosti izbora autora iz kruga *Novecenta* ogledao Celantov visoki međunarodni kriterij koji nije dopustio da nosioci te u osnovi provincijalne struje, inače detaljno obrađene i prikazane na izložbi *Il Novecento italiano 1923–1933*, u Milanu 1983. opterete ovaj presjek vrhunskih dometa talijanske umjetnosti u prvoj polovici stoljeća.

Kada se govori o umjetničkim zbivanjima predstavljenim na izložbi *Presenze*, ni u jednom času ne treba izgubiti iz vida povijesni, a to znači politički i socijalni kontekst tih zbivanja. To je kontekst važnih previranja s početka stoljeća, ulazak Italije u prvi svjetski rat, nadalje kontekst pojave i potom konsolidacije fašizma, sve do njegova kraha završetkom drugog svjetskog rata i obnovom demokratskog društva proglašenjem republike. U raspravama o položaju umjetnosti i kulture općenito u okviru totalitarnih poredaka zasebno mjesto pripada pitanju odnosa fašizma prema tim područjima duhovne nadgradnje, a refleksi toga odnosa neizbježno se očitavaju i na društvenom statusu umjetnosti naročito u vrijeme kada je fašizam u usponu i u punoj snazi. Zna se da, za razliku od njemačkog nacionalsocijalizma, talijanski fašizam nije organizirao pogrome moderne umjetnosti, kao što nije promovirao samo jednu vrstu »ideologije u slikama« u isključivo i režimsko shvaćanje umjetnosti, ma da dakako nije krio izrazite sklonosti i preferencije prema stanovitim umjetničkim pozicijama. Estetika i ideologija »moderne tradicije« *Novecenta* po mentalitetu svakako mu je najbliža, ali tolerirao je i ostale struje, ukoliko su njihovi nosioci prema institucijama vladajućeg poretka iskazivali svoju načelnu građansku lojalnost. Najčešće nemajući drugoga egzistencijalnog izbora izvan takve lojalnosti, mnogi će se umjetnici jedino simboličkim jezikom slikarstva, dakle više etički nego efektivno politički, odupirati uključenju u društvo ideološke homogenizacije, i otuda je bilo moguće da talijanska umjetnost dvadesetih i tridesetih godina sačuva izraziti pluralizam tendencija koje su bile primorane na kompromis ali zato ipak izbjegle integraciju s vladajućim režimom. Time se objašnjava činjenica da se u tijeku vladavine fašizma, uz otvoreno podržani *Novecento*, slobodno odvijala cijela jedna umjetnička situacija što će se u talijanskoj kritici i povijesti

umjetnosti ponekad imenovati skupnim terminom *Antinovecento*, no koja zapravo podrazumijeva mnoštvo međusobno vrlo različiti jezičkih pojava i orijentacija.

U klimi kasnih dvadesetih i u tijeku tridesetih godina, koju u Italiji u području umjetnosti obilježava s jedne strane autarkija nametnuta od režima a podržana od autora okupljenih u *Novecentu*, s druge pak strane relativna tolerancija i mogućnost usamljeničkog rada, odvija se svakodnevna posvećenost Morandija pozivu slikara suočenog svaki put iznova s najužim izborom motiva iz kojih izvlači najprefinjeniju poetsku atmosferu slike; odvija se aristokratska i elitistička distanciranost »dioskura« De Chirica i Savinija, što ih tjera u ožiljavanje mitskih prizora i prizora snoviđenja, ponegdje s jakom crtom ironije (i samoironije); odvija se, napokon, kasno djelo Carràa, sada tako daleko od njegove futurističke mladosti, posve utonulo u melankoliju »magičnog realizma«. Iako napušten, čak osporen od većine svojih nekadašnjih protagonista među kojima je i sam Carrà, jedino uz podršku Balle, futurizam druge generacije (*secondo futurismo*) koji predvode Prampolini, Depero, Fillia i dr. čuva baštinu avangarde, živeći ambivalentnu sudbinu »ljubavimržnje« prema vladajućem sistemu. Tradiciju avangarde ne samo što čuva, nego je njeguje i dalje razvija struja lombardijske apstrakcije tridesetih godina, sa centrima u Milanu i Comu, s vodećim predstavnicima gdje su Licini, Melotti, Soldati, Reggiani, Rho, Radice, napokon tada mladi Fontana koji čini izravnu sponu između duha avangarde u prijeratnoj i njene obnove u ranoj poslijeratnoj talijanskoj umjetnosti. A na drugom polu izražajnog jezika i u drugoj kulturnoj regiji, liniju ekspresionizma s osloncem na tradiciju baroka brani u Rimu *La scuola romana di via Cavour*, kojoj su protagonisti Mafai, Raphael i prije sviju Scipione, posljednji slučaj sudbine »prokletog umjetnika«, autor kojega je nedavna klima transavangarde iznova dovela pod svjetlo revalorizacije. Zahvaljujući svim tim tokovima u kompleksu *Antinovecenta* sačuvana je, čak i dalje razvijena, u tadašnjim talijanskim prilikama bitna crta invencije i imaginacije svojstvene umjetnosti u jednom umjetnosti tako malo sklonom društvenom sistemu i povijesnom vremenu, a kada je, pred sam drugi svjetski rat, kulminiralo osjećanje egzistencijalne ugroženosti valjalo je i umjetnicima napustiti bjelokosnu kulu ateljea, što će uraditi tada mladi slikari okupljeni u grupi *Corrente* i drugi iz iste generacije, većina kojih će se –

poput Vedove, Guttusa, Leoncilla i dr. – uskoro naći u redovima aktivnih pripadnika pokreta otpora.

Presenze su izložba koja očito svjesnim stavom svojih autora još jednom naglašava stalnu težnju talijanske umjetnosti u XX stoljeću, isto tako i stalnu temu kritike koja tu umjetnost istražuje i podržava: to je problem »evropske projekcije«, drugim riječima problem nadraštavanja lokalnih okvira i zahtjev za uključenjem u šira i opća umjetnička kretanja povijesnog trenutka. Neosporno je da s futurizmom i s metafizičkim slikarstvom talijanska umjetnost daje inicijative što će se osjetiti i izvan sredine nastanka tih pojava, a u slučaju »povratka redu«, nezavisno od ideološke kvalifikacije toga fenomena, udio talijanskih umjetnika oko časopisa *Valori Plastici* ima u evropskim mjerilima protagonističko značenje. Da su autori izložbe *Presenze* stavljali naglasak upravo na tu »evropsku projekciju« talijanske umjetnosti evidentno je i po tome što su znatnu pažnju poklonili pojavama i ličnostima koje čine sponu s pariskim umjetničkim ambijentom: uz futurizam koji se, zapravo, prvi put objavljuje u Parizu, uz Severinija, De Chirica i Savinija koji u Parizu duže borave i djeluju, tu su Modigliani, De Pisis i Mag-nelli, autori koji podjednako koliko i talijanskoj umjetnosti pripadaju i »pariskoj školi«. Nije u svjetlu »evropske projekcije« nimalo slučajna pažnja posvećena na venecijanskoj izložbi Liciniju, Melottiju, Fontani, Prampoliniju, Reggianiju, Soldatiju, Veronesiju, autorima koji u tijeku tridesetih godina čine dio internacionalne skupine *Abstraction-Création*, čuvajući kontinuitet velikih tekovina rane apstrakcije generacije Kandinskog, Mondriana i Maljeviča. Napokon, vrlo je indikativan detalj da se *Presenze* završavaju djelima Burrija i Fontane iz sredine četrdesetih godina, upućujući na otvaranja informelu unutar kojega su oba ta umjetnika među protagonistima evropskog značenja. Kada se, međutim, znaju kritičke i ideološke pozicije inicijatora i autora te izložbe – Pontusa Hultena i Germana Celanta na čelu ekipe suradnika – takvo temeljno konceptijsko usmjerenje venecijanske *Presenze* posve je razumljivo i očekivano. A pri tome, svakako, valja naglasiti da su za tezu o »evropskoj projekciji« talijanske umjetnosti u prvoj polovici stoljeća uporište našli, prije svega, u samoj umjetničkoj problematici, u samoj umjetničkoj produkciji koja ih je na takvo konceptijsko usmjerenje nagonila, koja je napokon svojom kvalitetom takvo usmjerenje opravdala i dokazala.