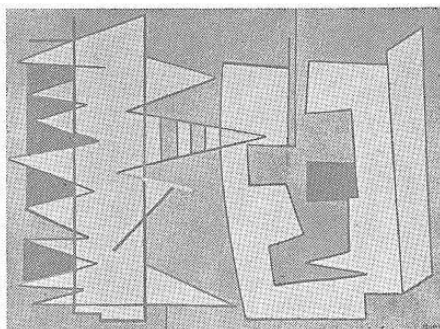


Polazno kritičko pitanje koje se postavlja pred problematikom izložbe savremene italijanske umetnosti trebalo bi da se sastoji u potrebi analiziranja one metodološke i kriterijske platforme na osnovu koje je iz celokupnog organizma posleratne italijanske umetničke situacije izvršen ovaj strogi, ali ujedno i vrlo precizni izbor pojedinih ličnosti i dela. Jasno je, naime, da svaka izložba ove vrste predstavlja, u stvari, svesnu redukciju i neminovno pojednostavljenje svih onih gibanja koje je prethodno stvorio sam umetnički život, pa je stoga nemoguće i zamisliti onu naknadnu istorijsko-umetničku intervenciju, što bi svoj zadatak mogla da obavi u meri pune adekvatnosti prezentacije svih relevantnih jezičkih pojava i svih važnijih individualnih doprinosa. No, isto tako, sigurno je da će svaka od tih nužno parcijalnih slika opšteg stanja umnogome zavistiti od onih temeljnih kritičkih motiva od kojih se polazi u oceni uloge i značenja pojedinih pokreta i njihovih vodećih predstavnika, što govori u prilog tvrdnji da je istovetnom umetničkom materijalu moguće prići iz nekoliko posve različitih metodskih aspekata. Tako se, na primer, izložba *Italijanska umetnost danas*, što je aprila i maja 1966. takođe bila priređena u Muzeju savremene umetnosti i čiji je selektor bio milanski kritičar Guido Ballo, zasnivala na sledećoj radnoj pretpostavci: htelo se u kompleksu aktuelne produkcije ukazati na moguće posledice onih idejnih i oblikovnih iskustava koja su još u prvim decenijama našeg veka postavila dva velika izvorna doprinosa moderne italijanske umetnosti — futurizam i metafizičko slikarstvo. Ova teza, mada na svoj način opravdana i ozbiljna, vodila je ipak nekim nužnim ograničenjima: prvo, lokalizirala je današnju veoma raznovrsnu plastičku problematiku na svega dva istorijska polazišta, zanemarujući niz ostalih isto toliko važnih (kao što su rana apstrakcija, dadaizam, nadrealizam itd) i, drugo, naglašavala je danas sve manje održivu vezu kontinuiteta sa užitim lokalnim tradicijama koje se, usled mnogobrojnih kulturnih prožimanja, teško više mogu sačuvati u svom čistom i izvornom stanju. Nasuprot tom stanovištu, Palma Bucarelli, direktor Nacionalne galerije moderne umetnosti iz Rima i organizator ove izložbe, krenula je u svojoj selekciji od jedne bitno drugačije pozicije: umesto oslanjanja na kriterij nadovezivanja na nasleđa prethodnih italijanskih pokreta, ona je istakla kriterij uključivanja u najšire aktuelne internacionalne tokove, motivirajući ovu kritičku tezu pretpostavkom »doprinosa italijanske umetnosti evropskim avangardama«, što je ujedno bila i osnovna problemska tematika vrlo instruktivne izložbe *Sto dela italijanske umetnosti od futurizma do danas*, održane u Rimu u zimu 1968—69, takođe u organizaciji Nacionalne galerije moderne umetnosti. Beogradska izložba predstavlja, u stvari, primenu ovog istog metodskog principa na umetničke događaje posleratnog perioda: njenim se sastavom želi ukazati na one problemske doprinose koje su italijanski umetnici raznih generacija dali dominantnim oblikovnim tipovima evropske umetnosti poslednjih dveju decenija, i upravo ova neophodna komparacija sa opštim internacionalnim kontekstom istaknuta je kao platforma posebnog naglašavanja značenja pojedinih tendencija, ilustriranih delima nekih njihovih markantnih protagonista. Ovu svoju osnovnu zamisao Bucarelli je opširnije obrazložila u predgovoru kataloga izložbe u sledećim preciznim formulacijama: »Ako se u umetnostima raznih evropskih zemalja mogao uočiti izvesni kontinuitet, on se ogledao samo u očuvanju nekih uobičajenih načina prikazivanja i izvesne ikoničke tipologije, što umetnici na kraju prevazilaze da bi se afirmirali iznad nacionalnih kultura, da bi se afirmirali kao Evropejci; a danas više ne ni kao Evropejci, jer u sve širem geopolitičkom i kulturnom pojmu Evropa nije ništa drugo do jedna velika nacija. Ne nameravam uopšte da tražim od italijanskih umetnika autonomnost i nacionalnu nezavisnost kojoj, uostalom, oni nisu nikada težili«, i dodaje: »Cilj

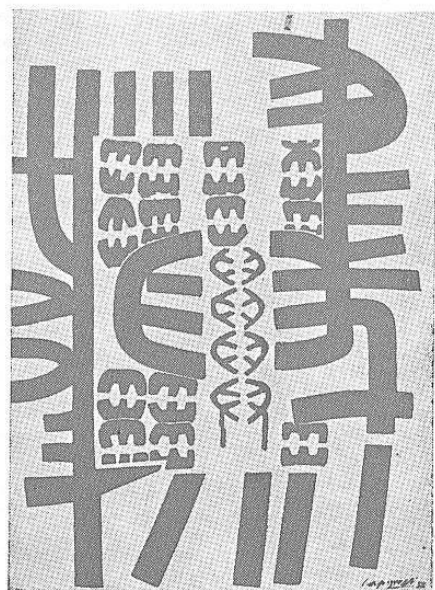
JESA DENEGRİ

## SAVREMENA ITALIJANSKA UMETNOST

izložba u muzeju savremene umetnosti



a. magnelli kontrasti br. 1, 1954.



g. capogrossi površina 289, 1958.

ove izložbe svakako nije u tome da italijanskoj umetnosti vrati prioritet, prevlast i osobitost koje nema i do kojih joj nije stalo; niži da pokaže kako italijanska umetnost ima svojstveni akcent ili karakter u složenom i često uznemirenom i konfuoznom preplitanju tendencija današnjeg sveta. Ova izložba ukratko opisuje učešća italijanskih umetnika u problematici savremenog estetskog traženja i označava to učešće kao uporno pozivanje na istorijsku stvarnost problema ili kao jedno osnovano protivljenje prihvatanju hipoteze, u koju se danas odviše veruje, o astoričnosti ili antistoričnosti umetničkog stvaranja.

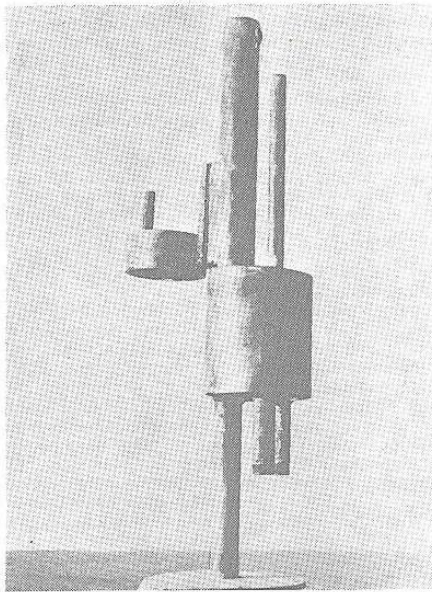
Ovakova kritička orijentacija nalazila se u osnovi onih motiva koji su uslovlili strukturu jezičkih pravaca zastupljenih u sastavu izložbe, a ovi su opet determinirali i izbore pojedinih umetnika, čije prisustvo nikada nije bilo proizvoljno, već stalno vođeno svesću o njihovom realnom učešću u formiranju određenih stilističkih celina. Tako je kao vremenski najranija grupacija istaknut smer geometrijske apstrakcije kojom su se u italijanskoj umetnosti prvih posleratnih godina uspostavljali, s jedne strane, tokovi kontinuiteta sa onim progresivnim težnjama što su tokom četvrte decenije ustrajavali u otporu oficijelnoj ideologiji *Novecenta*, a, s druge strane, ispoljavali znakovi ponovnog povezivanja sa tada aktuelnom evropskom umetničkom klimom između 1945—50. godine. U ovoj jezičkoj konstelaciji bili su zastupljeni sledeći autori: Alberto Magnelli koji je na teren apstraktnog slikarstva ušao još 1914—15, da bi mu se posle jednog figurativnog interвала definitivno vratio 1933, razvijajući posle rata u Parizu svoj karakteristični lirski geometriizam krajnje prostorne i hromatske odmerenosti; Enrico Prampolini, vodeća ličnost druge futurističke generacije (*Secondo futurismo*) i tvorac polimaterijskog slikarstva, koji je u svojoj posleratnoj fazi težio sjedinjenju geometrijskih kompozicionih elemenata i slobodnog korišćenja ne-priključnih materijala u duhu tada aktuelne estetike informela; Atanasio Soldati, protagonista vrlo značajne grupacije lombardijskih apstraktnih slikara 30-tih godina okupljenih u Milanu oko galerije Del Milione i jedan od inicijatora pokreta *MAC (Movimento arte concreta)*, čije se posleratno delo kreće u rasponu između čistog geometrijskog purizma i pokušaja apstraktnog transponiranja atmosfere dekinikovskog metafizičkog slikarstva; Gualtiero Natvi, predvodnik pokreta firentinske grupe »klasične apstrakcije« iz 1950, koji sve do danas nastavlja sa razradom svog strogog geometrijskog i u osnovi arhitekturnog prostornog koncepta; Mario Nigro, čije se usamljeno delovanje tokom 50-tih godina odvijalo u pravcu formuliranja jednog od najranijih evropskih primera optičkog slikarstva (*Ritmicka simultana progresija crnih i belih polja*, iz 1950); te, najzad, Luigi Spazzapan, koji je bio prikazan sa dve malo poznate apstraktne temere (*Geometrijska kompozicija 4. i 6. iz 1924.*) kasnog futurističkog karaktera, inače epizodne unutar njegovog, u celini figurativnog i ekspresionističkog opusa.

Plastička problematika 50-tih godina predstavljena je nekim ključnim ličnostima, čije delo pripada kvalitetnom jezgru pokreta lirске apstrakcije, informela, znaka i pisma. Logičnu vezu između prethodne i ove orijentacije održavaju kasne slike Osvalda Licinija: jedan od pionira italijanske geometrijske apstrakcije međuratnog perioda, Licini je u seriji svojih *Amalassunta*, nastalih posle 1946. u njegovoj usamljenoj izolaciji u Monte Vidon Corradu, krenuo ka simbiozi vrlo pročišćenih hromatskih partija i jedne diskretne fantastične tematike, koja je po učinku svog krajnje refinjenog pikturalnog tretmana bliska Kleovoj plastičkoj imaginativnosti. Znatno radikalniji ulazak u jednu novu izražajnu klimu, što u punoj meri znači obnovu italijanske umetnosti u duhu opštih idejnih i oblikovnih postavki posleratnog perioda, pokazuje, s jedne strane, inicijative Lucia Fontane, koji po povratku iz Argentine 1947. osniva u Milanu pokret *Spacializma*, i, s druge strane, pojava rimske grupe *Origine*, koju su sačinjavali Giuseppe Capogrossi, Alberto Burri i Ettore Colla. Fontanino veoma raznovrsno i složeno delo bilo je tokom pune dve decenije izvorom čitavog niza plastičkih inovacija: izraslo iz idejnih pozicija futurizma, iz čijeg nasleđa on prihvata eksperimentalnu slobodu i potpunu otvorenost ka svim onim pokušajima koji mogu obogatiti samo iskustvo stvaranja, njegovo usmerenje je odlučno ukazalo na neophodnost dokidanja granica klasičnih izražajnih rodova i jednoznačnih jezičkih orijentacija, prelazeći u svojoj samo prividno diskontinuiranoj aktivnosti put koji od gestualnih, materijskih i znakovnih pred-

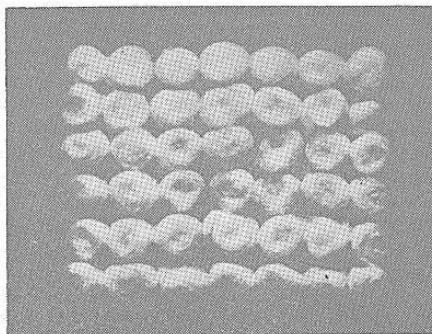


loga ide ka čistom prostornom mišljenju u kome se nalaze koreni pojave slike-objekta i lumino-ambijenata, da bi najzad u *Pojmovima prostora* došao do nagoveštaja jedne od mogućnosti konceptualne umetnosti. Istovremeno sa Fontaninom sugestijom prostora razvija se Capogrossijevo shvatanje znaka i Burrijevo otkriće materije. Capogrossi polazi od izbora jednog tipskog, mada ne i identičnog modula, kojega zatim na neutralnom površinskom fonu umnožava u otvorene ritmičke celine što se nikada ne završavaju u jednom strogom strukturalnom sistemu, već se, naprotiv, stalno menjaju u pravcima i grupacijama njihovih sukcesivnih nizanja. U ovom svesno traženom kompozicionom ne-redu, Capogrossi poništava samostalnu kvalitativnu vrednost svakog pojedinog znaka i ističe princip kvantitativnog jedinstva mnogobrojnih srodnih i međusobno jednakovrednih jediničnih elemenata. Nasuprot Capogrossijevom čistom pikturnalnom postupku, Burri formuliše prostor svojih slika kao prostor direktnog savladavanja nepikturalne materije: o njihovoj građi moguće je govoriti kao o strukturi jednog »totalnog kolaža« u kome materijali trošnih vreća, nagorelog drveta ili celofana i zavarenog metala postaju dominantni i upravo jedini mediji umetničke formativne tehnike, a unutar tog repertoara sredstava on intervenira smislom za postizavanje jedne krajnje odmerene i diskretne geometrijske organizacije plohe. Novije Burrijeve slike otkrivaju, međutim, delimična odstupanja od njegovog inače karakterističnog postupka: u ovoj postinformelnoj fazi njega sve manje privlači izvorna prisutnost materije, a sve se češće okreće ka kombinaciji plastičnih folija i ujednačenih namaza tempere, čiju belinu sublimira do vrlo delikatih i upravo nežnih tekstura, zadržavajući pri tome raniju odmerenost prostorne artikulacije u kojoj i nadalje postoji nenarušeni osećaj pravilnosti proporcionalnih raspona unutar tih materijalno različito tretiranih površina. Sličnu problematiku koju su u slikarstvu pokrenuli Burri i Capogrossi razrađivao je u oblicima skulpture Ettore Colla: materijal za realizaciju svojih plastičnih zamisli on je nalazio među odbacnim fragmentima tehničkog i industrijskog porekla, koristeći ih, međutim, ne u cilju postizanja ekspresije detritusa, niti pak u intenciji »nađenog predmeta«, već u težnji ka čistoj plastičkoj formulaciji jednog materijalnog znaka kojim se ukazuje na mogućnost pomeranja operativnih granica savremenog skulptorskog govora.

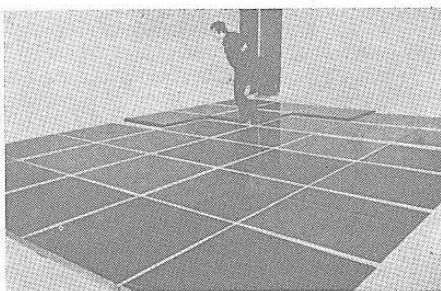
Unutar tematike gesta, znaka, materije i pisma, kreću se problemske orijentacije još nekolicine važnih protagonista italijanske umetničke situacije 50-tih godina. Tako je kod Emilia Vedove robusni i ekspresivni gestualizam, vođen motivacijama njegovog subjektivnog etičkog i političkog revolta, nužno zahtevao prevladavanje onih determinanti koje nudi ravna slikana površina, pre-rastajući u znatno složeniju slobodniju prostornu proporciju ostvarenu u scenском karakteru »plurima«. Gestualne intervencije umerenijeg napona i još uvek vezane za mogućnost transponovanog tumačenja pejsažne tematike razrađivali su Afro i Tancredi, dok je kod Emilia Scanavina brzi i prodorni grafizam shvaćen kao direktni izraz psihološkog rasterećenja. Poetiku slučajnih tragova i slobodnih zapisa fiksiranih na neutralnom monohromnom fonu izražavaju Giulio Turcato i Gastone Novelli: kod prvog dolazi do sjedinjenja otisaka ruke i postupka »drippinga« u krajnje senzibiliziranoj pikturnalnoj materiji, dok se kod drugog mnogobrojni kaligrafski motivi tematiziraju u jednu vrst intimne naracije u kojoj se prepliću fabulativne, znakovne i slovne poruke, pa je stoga prostorni koncept slike sveden isključivo na plihu koja, umesto no-sioca predstavljajućih ili simbolskih značenja, treba jedino da posluži kao mesto registracije umetnikovog trenutačnog i prolaznog raspoloženja. Delo Mimma Rotelle markira prelaz iz ove problemske situacije materije i znaka na najranije postinformelne teze koje vode ka revalorizaciji predmetnog i predstavljčkog momenta: njegovi prvi i danas već retki dekolazi iz 1957. još



e. colla skulptura sa krugom, 1963.



p. manzoni ahrom, 1960.



p. pascali otprilike 32 m<sup>2</sup> mora, 1967.

uvek su koncipirani kao instrumentalna demonstracija samog postupka cepanja plakata, pri čemu je akcent postavljen na sugestiju trošnosti i prolaznosti korištenog materijala, dok je njegova kasnija produkcija, od početka 60-tih godina, pored tog značenja tehničke inovacije sadržavala i jedan specifični ikonički karakter, koncipiran potpuno u duhu ideje »urbanog folklor«, tipičnog za Restanyevu grupu *Novih realista*.

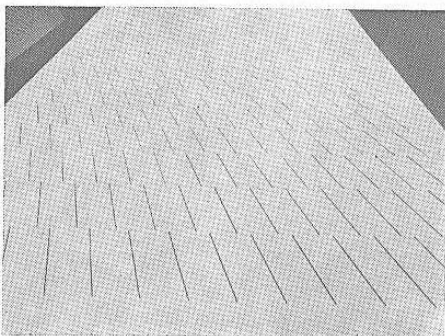
Plastička problematika sedme decenije, koja je u Italiji bila obeležena prožimanjem čitavog niza jezičkih usmerenja i u kojoj je pokrenuto mnoštvo inicijativa internacionalnog značaja, kristalizirala se s vreme-

nom u dva dominantna toka: s jedne strane, bila je to alternativa premetnih i ambijentalnih projekata i, s druge strane, alternativa programiranih i kinetičkih istraživanja. Momenat prelaza od zaključnih iskustava informela na ovu, iz osnova izmenjenu izražajnu klimu odigrao se početkom 60-tih godina u onom dramatičnom raskidu što su ga izazvali umetnici koji su odlučno odbacivali svaku predstavljčku i simboličku funkciju slike, tražeći njeno značenje u aktivizmu novih formativnih predloga. Piero Manzoni je, uz Fontanu i Yvesa Kleina, dao treću soluciju monohromatskog slikarstva, koje predstavlja tačku definitivnog iscrpljenja klasičnog pikuralizma i ujedno čini onu nužnu »tabulu rasu« od koje je moguć jedan radikalni početak: njegovi potpuno beli »ahromi« realizirani u materijalima vate i veštačkih vlakana otvaraju dotad nepoznata područja izražajne slobode u kojoj se više neće voditi računa o uslovljenostima fiksnih oblikovnih medija. Od tada pa do prerane smrti 1963. Manzoni se, poput Kleina, bio do kraja prepustio jednom upravo samorazaraćućem trošenju vitalnih energija, otvarajući svakom svojom akcijom i svakim svojim izborom mogućnost formuliranja umetničkih situacija koje neće više biti determinirane postojećim jezičkim kodeksima već motivirane primarnim egzistencijalnim impulsima, iz čega će ujedno izrasti ona platforma na kojoj će se tokom poslednjih godina zasnovati mnoge pretpostavke procesualne, siromašne i konceptualne umetnosti. Iz sličnog idejnog delokruga, u kome se od obnove predmetnog značenja u duhu jedne tipično rimske varijante neo-dade i pop-arta kreće ka prvim nagoveštajima siromašne umetnosti, izrasla su gledišta Maria Cerolija i Pina Pascalijsa. Tako je Ceroli za oblikovanje svojih frontalnih siluetističkih skulptura koristio materijal grubog i neobrađenog drveta ostajući, međutim, stalno privržen čitljivoj predmetnoj i figurativnoj tematici u kojoj je, kao u motivima Goldfingera, Mistera i sl., vidljivo jedno ironično interpretiranje banalnih sadržaja »svakodnevnih mitologija«. Pozicija Pascalijsa bila je u toj orijentaciji ka siromašnim i prirodnim materijalima još odlučnija: njegova poznata zamisao nazvana *Otprilike 32m<sup>2</sup> mora*, prvi put prikazana na značajnoj izložbi *Lo spazio dell'immagine* u Folignu 1967, obeležava prelaz od predmetnih na ambijentalne dimenzije dela u kome je bila pokrenuta ideja metaforičkog tumačenja fenomena »veštačke prirodex«, što će pod impulsom ove Pascalijsve invencije naići posle njegove tragične smrti 1968. na dalju razradu u mladoj rimskoj generaciji u rasponu od Kounellisa do Mattiacija. Na tragu onih formativnih sloboda koje je svojim radikalnim intervencijama omogućio Manzoni kreće se, najzad, konceptualni objekt Sergia Lombarda nazvan *Projekt za smrt trovanjem* iz 1970, u kome su plastički i estetski zahtevi zamenjeni motivom psihološkog i mentalnog učestvovanja.

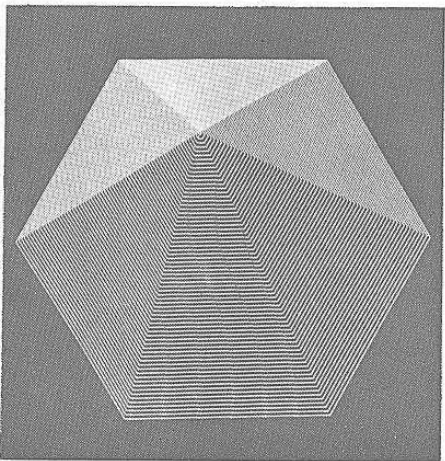
Druga problemska struja 60-tih godina, sadržana u oblasti programiranih i kinetičkih istraživanja, manifestirala se u Italiji u intenzivnoj aktivnosti nekoliko radnih grupa i čitavog niza samostalnih pojedinaca: još uvek živo idejno nasleđe futurizma koji je naglašavao nužnost otvaranja prema urbanoj i tehničkoj realnosti savremene civilizacije, a pre svega sami konkretni životni uslovi ostvareni u industrijski visoko razvijenoj regiji italijanskog severa, bili su onaj neposredni duhovni i socijalni temelj na kome su ova jezička stanovišta našla razloge svog tako snažnog ispoljenja. Jednu od specifičnih pionirskih pozicija unutar ovih gibanja svakako zauzima rano preminuli



Francesco Lo Savio, koji je u svojim *Articulacijama horizontalnih površina* iz 1960-62, realiziranih mehaničkim postupkom presovanja metalnih ploča, predložio krajnje jednostavne i kompaktne formalne obrasce koji se danas ukazuju kao jedan autohtoni i anticipirajući evropski doprinos pojavi pokreta minimalne umetnosti i primarnih struktura. Jedna od karakteristika italijanske situacije na području *Novih tendencija* bilo je postojanje nekoliko operativnih grupa u kojima je dosledno primenjivana metodologija timskog rada. Među njima svakako najznačajnije rezultate ostvarile su grupa *T* iz Milana, odnosno grupa *N* iz Padove, čiji pripadnici danas rade kao samostalni istraživači, nastavljajući i nadalje onu istu problematiku koju su zajednički pokrenuli još u vremenu svog kolektivnog delovanja oko 1960. godine. Tako su članovi nekadašnje grupe *T* Gabrielle De Vecchi u svojoj *Vibracionoj površini* i Davide Boriani u *Magnetskoj površini*, razrađivali mo-



m. nigro čvrste strukture sa hromatskim odstupanjem, 1969.



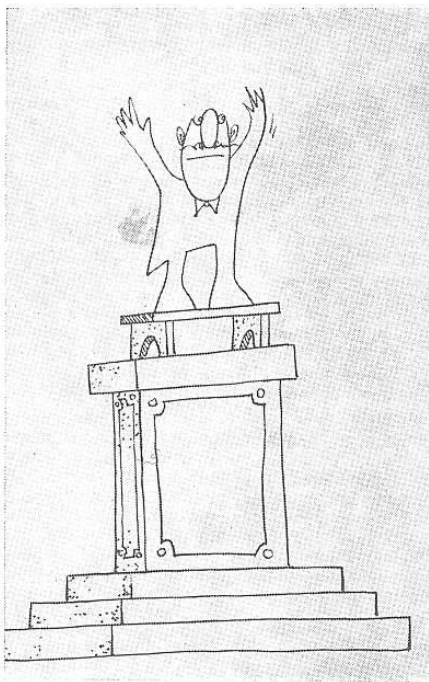
a. lecci shift, 1969. kompjuterska grafika

gućnost jednog posebnog tipa optičkopsihološkog kinetizma zasnovanog na korišćenju novih tehničkih medija, dok su bivši članovi grupe *N*, Edoardo Landi, Manfredo Masironi i Ennio Chiggio usmereni ka ispitivanju novih modela vizuelne percepcije, kao i mogućnosti prenošenja tih iskustava na teren ambijentalne plastike. Aktuelne teme na ovom problemskom području otvaraju tokom poslednjih godina Auro Lecci, koji se u formuliranju svojih grafičkih struktura koristi programiranjem sistema *Fortrain IV* realiziranog uz pomoć kompjutera IBM 7090, te Maurizio Mochetti, čija se ambijentalna projekcija jednog svetlosnog snopa fiksiranog u vidu pokretne tačke zasniva na tehničkom instrumentariju kinetičke umetnosti ostvarujući, međutim, u konačnom učinku dela rezultat jednog specifičnog konceptualnog sadržaja.

Već je iz ovog kratkog pregleda sastava izložbe savremene italijanske umetnosti moguće izvući indikacije o osnovnim konceptijskim postavkama njenih organizatora: prikazujući, naime, vrlo složenu i razgranatu umetničku situaciju u svojoj sredini u vremenskom rasponu od preko dvadeset godina, oni naravno nisu ni mogli ni hteli predstaviti sve one vredne ličnosti koje su tu situaciju stvarale, pa je stoga prigovor o odsustvovanju znatnog broja značajnih umetnika (da pomenemo samo Munarija, Dorazija, Castellanija, Marija, Colomba, Alvianija, Pistoletta Merza, Kounellisa, Paolinija, Prinija, Fabra i drugih, kao i gotovo kompletnu ekipu skulptora) mogao biti opravdan opštom tezom izložbe kojom se u prvom redu nastojalo ukazati ne toliko na sve pojedinačne doprinose koliko na neke generalne i dominantne problemske linije. Odgovarajući tom zadatku, izložba je doista veoma jasno nagovestila one tokove koji su u vremenu svoje pojave značili novu idejnu i oblikovnu orijentaciju u okviru italijanske likovne kulture i koje su, istovremeno, doprinele mogućnosti pravovremenog i aktivnog integriranja te kulture u aktuelnu internacionalnu umetničku klimu vlastitog trenutka. Povlačeći pravce tih kontinuiranih procesa uključivanja italijanskih doprinosa u širi evropski kontekst, možemo uočiti dve osnovne tipološke struje: prva, polazeći od etape ranog posleratnog konkretizma i obnavljajući se u optičkim, konstruktivnim i kinetičkim istraživanjima poslednje decenije, akcentira permanentnost postojanja objektivističkog i racionalističkog pristupa, dok druga, krećući od informela, slikarstva geste i znaka, te dopirući preko novih predmetnih i ikoničkih postavki na prag siromašne i situacione umetnosti, označava trajnost onih u biti romantičarskih shvatanja koja teže subjektivnom interpretiranju pojedinih aspekata realnosti. Jasno je onda zašto su iz ovako precizno definirane idejne celine izložbe izostali svi oni hibridni i prelazni jezički oblici koji, koristeći tek usputne i izvanjske morfološke atribute inovatorskih pojava, ostaju u osnovi privrženi čvrstim tradicionalističkim pozicijama: tako je, na primer, svesno zaobiđena prezentacija onog umerenog poluapstraktnog slikarstva (u Italiji poznatog pod formulom »astratto-concreto« koju je još 1952. predložio Lionello Venturi), što se u stvari temelji na prikrivenim ali i neprevladanim postkubističkim načelima, kao i fenomena tzv. *Nove figuracije*, gde se recidivi socijalnog realizma, ekspresionizma i nadrealizma mešaju sa tematski aktueliziranim fabulativnim i literarnim tumačenjima stvarnosti, završavajući u onoj jezičkoj heterogenosti koju je do kraja razotkrio M. Fagiolo (u uvodnom poglavlju svoje knjige *Rapporto 60*) i koju je G.C. Argan sa punim pravom uporedio sa reakcionarnom situacijom pokreta *Novocenta*. I upravo u pokušajima raščišćavanja ovih važnih metodoloških i kriterioloških pitanja, o čijoj se suštini pri organiziranju sličnih priredbi inače ne vodi dovoljno računa, nalaze se ujedno i osnovni kritički doprinosi ove izložbe: jer, prikazujući dela čitavog niza značajnih pojedinaca, njihni selektori nisu se zadovoljili proizvoljnim redanjem ličnosti i pojava, već su, težeći vidu u jednu moguću, mada i neminovno suženu sliku celine, dali jedan sintetički presek bitnih kretanja unutar onog istorijsko-umetničkog organizma kojim su se bavili, produbljujući na ovom konkretnom i praktičkom zadatku svoje vlastite radne i organizacione instrumente do mere danas jedino opravdanog i mogućeg naučnog pristupa.

PAVLE KOVAČEVIĆ

## do sarkazma i napred



karikatura nedeljka ubovića

treba razvijati svestranost u jednom pravcu.

tu gde je skrenuo s puta — podigli smo mu spomenik

kljunom upravlja rep.

svi putevi hvale čorsokak, jer ih ne preseca.

slobodu treba iskoristiti.

na strani neutralca nisu ni neutralci.

plašim se. suviše sam hrabar.