

Drucksache
Ermäßigte Taxe

Impressos
registrados

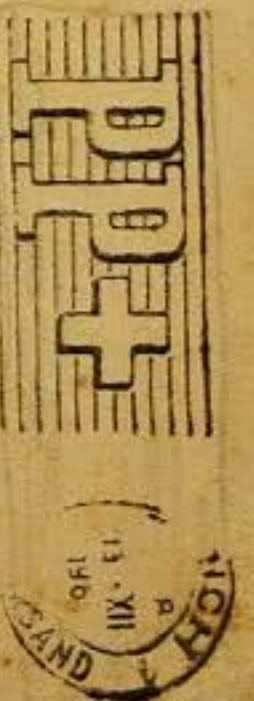
1960
KONKRETE KUNST

Basel 14
Schweiz. Bundesbahnhof
R 367



sr. willys de castro
rua santa isabel 211 s 92
sã o paulo
brasil
=====

absender-remetente:
prof. dr. carlo belloli
74. wasgenring. basel. schweiz.



nciliazione o dell'intransigenza

ed estetica concreta

Belloi

Zurigo, luglio



el quadro delle manifestazioni culturali organizzate dal « Festival di giugno » della città di Zurigo quest'anno si è voluto allestire una « Mostra d'arte concreta: 50 anni di sviluppo ».

La dichiarata internazionalità della mostra, lo specifico accento che il suo ideatore-organizzatore-ordinatore-allestitore, Max Bill, ha tenuto porre sul rigore dell'ordinamento del settore storico della rassegna e sulla meticolosità selettiva di quello contemporaneo, rendono necessario più di un rilievo.

Ed iniziamo confutando quel carattere « internazionale » che, dalle pagine del catalogo, vuole essere conferito all'imperfetto panorama di opere presentate all'Helmhaus di Zurigo.

L'internazionalità delle presenze sembra, infatti, discutibile quando si rileva l'assenza di numerosi artisti e di interi movimenti di tendenza il cui contributo storico allo sviluppo del concretismo non poteva essere dimenticato.

Lo stesso predicato « internazionale » diventa poi insostenibile quando molti artisti, che in diversi paesi oggi operano nell'orbita dell'indirizzo estetico al quale la mostra è dedicata, sono del tutto assenti dalle sale dell'Helmhaus.

L'entità delle assenze che lamentiamo ed il loro ruolo per un preciso bilancio dell'indirizzo plastico concretista nel mondo?

L'Ungheria è del tutto dimenticata ed il contributo dei gruppi di Budapest, che fecero capo alle riviste « 365 » e « MA », ignorato.

Eppure non sarebbe stato difficile ottenere prestiti di opere di Lajos Kassak tutt'ora vivente ed al quale venne dedicata una mostra antologica proprio quest'anno a Parigi; o di E. Kállai le cui particolari coniugazioni di valori plastici costruttivistici trovano confluenza in quell'ordine strutturale, ritmico e progressivo, caro al concretismo; o di Fred Forbat scultore concreto oltre che architetto.

La Cecoslovacchia è, pure, assente con qualsiasi riferimento al « gruppo di Praga » costituito da quegli artisti che svolsero la loro collaborazione attorno a « Pismo » e « Veraikon » ed anche alla « Stavba » conferendo alle loro opere possibilità di suggestione internazionale del genere di quella esercitata dalla scultura di Heythum.

D'altra parte la presenza alla mostra di Francois Kupka, artista nato in Cecoslovacchia ma trasferitosi a Parigi non ancora venticinquenne, non è consentanea ad illustrarci il contributo ceco alle origini del concretismo.

Anche la Romania, con il movimento dei « costruttivisti puri » di Bucarest è assente: nessun accenno agli artisti plastici raggruppati attorno al « Contimporanul ». Per il Belgio, dopo aver ignorato l'apporto di tendenze facenti capo all'ordine elementare-costruttivo, quindi genaologicamente conducenti al concretismo, e gravanti attorno alle riviste « Het Overzicht » e « De Driehoek » di Anversa, non ci si è ricordati dell'opera precorrittrice di Edmond Van Dooren, di un

Victor Servrankx o di un Jozef Peeters, tutt'ora viventi.

Nel Belgio, poi, operano oggi, attivamente ed in direzione concreta, artisti giovani e meno giovani: Jacques Moeschal, Jo Delhaut, Gaston Bertrand e Paul Van Hoeydonck.

Di nessuno di loro la mostra presenta opere.

L'assenza di Michel Seuphor, belga che abita da molti anni la Francia, costituisce, poi, duplice lacuna in quanto ignorato fra i concretisti belgi e fra quelli francesi.

All'opera di Georges Vantongerloo, anch'esso belga ma abitante a Parigi, è invece dedicato un certo spazio ma comunque insufficiente a far nettamente emergere la sua statura di maestro del concretismo contemporaneo.

Delle nove opere di Vantongerloo presenti alla mostra solo due, datate 1958, appartengono alle ultime ricerche dell'artista.

Sarebbe stato indispensabile meglio indicare al pubblico la vitalità dell'attuale posizione di questo creatore, sempre e costantemente occupato a dimostrare attraverso le opere la validità di un suo antico postulato teorico: « la filosofia la scienza e l'arte tendono all'unità attraverso l'evoluzione ».

Anche per i paesi scandinavi nessuna rappresentanza figura alla mostra; eppure in Danimarca lavorano in direzione concreta, e non solo da oggi, scultori come Andersen, pittori come Goddard, Jensen e Ole Schwalbe; in Norvegia pittori come Dzajl e Pannaggi; nella Svezia scultori come Weyss e Löjecl.

Potremmo continuare a segnalare le assenze ingiustificate all'Helmhaus, in una manifestazione che pretende assolvere funzione di panorama internazionale ignorando ancora le forze attuali del concretismo olandese (Josef Ongenaer, Costant, Volten e H. Verkman), di quello jugoslavo (Alexander Srnec), di quello turco (Teoman Gernanen) sotto certi aspetti documentaristici anche di quello degli U.S.A. (Irice Pereira e Charles G. Schwab) e di molti altri artisti d'Europa, d'Asia, delle Americhe. Accontentiamoci, però di ridurre l'esame delle deficienze organizzative generali per passare alla segnalazione dei più gravi e particolari errori di metodo relativo all'ordinamento.

Metodo o punti di vista

Sempre nella presentazione al Catalogo l'organizzatore della mostra ha voluto prevenire eventuali rilievi sull'ordinamento delle opere appartenenti al « settore storico ».

Vengono accennate le difficoltà di raccolta di un materiale raro, disperso in collezioni o musei restii a prestiti ecc. ecc.

Ragioni del genere possono, forse, giustificare la mancanza di opere fondamentali alla conoscenza, pur panoramica, del costruttivismo russo, tendenza particolarmente importante per l'approfondimento delle origini del concretismo.

Non sono però sostenibili a proposito dell'adeguata presentazione del contributo di Kandinsky al concretismo o della presenza di Kurt Schwitters con opere

tà in Olanda attorno al 1917-1920 e Cesar Domela del periodo 1923-1928.

La loro presenza sarebbe stata indispensabile per far emergere dal movimento genericamente conosciuto sotto il nome di « de stijl » quelle particolari graduazioni di gusto che diedero vita alle tendenze neoplastiche, elementariste, mecaniste e assolutiste tutte confluenti alla formazione dell'ordine sistematico concretista.

Di Van Doesburg, che fu il primo a fornire a quella che oggi viene definita estetica concretista delle arti plastiche una teorica sistematica, la mostra raccoglie solo tre opere e riproduce nel catalogo quel manifesto dell'arte concreta, che lo stesso Van Doesburg pubblicò a Parigi nel 1930, senza però introdurlo, come necessità cronologica del completamento e dello sviluppo di idee a concatenazione consequenziale, con gli enunciati sull'elementarismo pubblicati nel 1925 nel numero 7 della rivista « De Stijl ».

L'omissione diventa ancora più ingiustificata dal momento in cui la mostra presenta « Composition élémentaire », pittura del 1924, dove Van Doesburg, creando i presupposti alla teorizzazione elementarista del 1925, fornisce il primo documento d'appoggio alle ragioni sistematiche del manifesto concretista del 1930. Perché non aver richiesto una maggiore collaborazione all'ottima preparazione storicoestetica ed alla cortese sollecitudine di Sandberg o di Jaffé, del Museo Comunale di Amsterdam, per il completamento di queste lacune?

Presenze spurie: falso esegetico

I rilievi mossi sino a questo punto ai criteri ordinativi della mostra di Zurigo ci segnalano la superficialità di approfondimento del tema proposto.

Ma quello che contribuisce a trasformare un generico esame delle fonti dell'indirizzo plastico concretista in vero e proprio falso esegetico viene stabilito dalla presenza all'Helmhaus di opere assolutamente in contrasto con lo spirito concretista e sotto nessun aspetto ad esso apparentabili.

Come accettare, infatti in una mostra di corrente, l'espressionismo calligrafista automatico di un Mathieu; il gesto materistico di un Mark Tobey o il puntinismo decorativo di certe opere di Jean Dubuffet o di quelle di Mario De Luigi e di Piero Dorazio?

Proprio in una mostra in cui chi scrive la prefazione al catalogo severamente accusa gli organizzatori della rassegna « Documenta II », svoltasi lo scorso anno in Germania, di non aver mantenuto fede, nella scelta delle opere, al titolo con il quale intendevano caratterizzare la loro esposizione!

Ma il titolo della mostra di Kassel: « Documenti » era abbastanza elastico e polivalente da permettere ai suoi organizzatori una più ampia ed estemporanea libertà di scelta!

Un titolo come quello di « arte concreta: 50 anni di sviluppo » inchioda, invece, l'ordinatore a responsabilità di selezione ben più precise in stretta correlazione ad una estetica ben definita.

Negli ambienti artistici di Zurigo si fornivano, il giorno della vernice all'Helmhaus, opposte spiegazioni sulle segnalate presenze anormali.

Chi parlava di deciso rammollimento del responsabile delle partecipazioni.

Chi ne sottintendeva occulte e non disinteressate manovre di allargamento diplomatico dei mezzi di azione personale.

Chi sosteneva una ragione di influenze mercantili.

Chi, infine, pretendeva dimostrata una scontata tesi di avita impreparazione tecnico-estetica dell'ordinatore della rassegna.

Da parte nostra pensiamo si tratti, piuttosto, di astuta politica di connivenza alla quale oggi ben pochi sanno sottrarsi e non certo fra questi coloro che pretendono contemporaneamente difendere interessi estetici, di mercato, di gruppo, di organizzazione, restandone illesi.

Il tentativo di localizzare le ragioni pseudoestetiche delle partecipazioni lamentate non ne può, purtroppo e tuttavia, modificare l'estraneo e dannoso apporto ad una falsata comprensione del concretismo plastico.

Soprattutto la presenza di opere in cui la tecnica puntinista non è base di una problematica plastica di attualità concreta ma viene posta al servizio di un gusto gratuitamente decorativo, espressivamente irrazionale, simile a quello di un Dubuffet, di un De Luigi, di un Dorazio, contribuisce a creare nel pubblico una dannosa confusione di valori, una giustificata incomprendenza per l'opera di altri artisti la cui ricerca rivela apparente affinità di intenti.

Ben diversi sono invece i problemi di base cui sottostanno le ricerche di deformazione ottica, a progressioni cromatiche integrate, di Almir Mavignier che, con mezzi tecnici puntinisti, reagisce ad una rigidità formale geometrica, scomponendo formalmente e ricomponendo cromaticamente le forme elementari.

Di ben altra natura sono anche le ricerche luministico-spaziali, bidimensionali, di un Otto Piene e di un Oehm o quelle tridimensionali luce-spazio-volume di un Heinz Mack, di un Uecker o di Francois Morellet, ricercatore di strutture formali elementari per associazioni cromatiche di colori primari.

Si tratta insomma di aver messo a confronto, con il pericolo di rovesciarli o di confonderli, i termini di intesa di valori diversi, spiritualmente opposti.

Da un lato quello che una tendenza del concretismo contemporaneo, nella cui orbita operano Mavignier, Piene e, con diversi ma non opposti mezzi, Mack, Oehm, Uecker e Morellet, intende per struttura: elemento razionale persistente nel mondo delle idee come base dell'avvenimento plastico che trae vita da una integrazione visuale a progressione cromatica in cui le forme elementari sono definibili solo attraverso il riassunto visuale dei colori stesi a zone ritmiche equidistanti.

Dell'altra sponda il valore che le opere di Dubuffet, De Luigi, Dorazio conferiscono al significato di struttura: elemento irrazionale esistente solo nella casualità della scelta tecnica emergente all'atto di dipingere e funzionale alla sollecitazione di analogie visuale che eserciterà sull'occhio dello spettatore in quanto suscitatrice di analogie visuali e tattili preziosistiche e raffinate, di natura esclusivamente decorativa, quindi ancora stadi di astrazione naturalistica.

Di questo possibile equivoco nei riguardi del pubblico non specializzato si è reso responsabile l'inconsulto accostamento operato proprio da una mostra che per preciso impegno tematico avrebbe dovuto condurre alla comprensione delle contemporanee ragioni concrete nella diversa, ma non opposta coniugazione, del significato di valore plastico strutturale.

Uniche presenze consentanee

In una tale confusione selettiva potrebbero passare inosservate altre presenze meno estranee al concretismo di quelle più sopra segnalate.

Ci sembra, però, ancora utile rilevare l'inadatta partecipazione di una scultura espressionistico volumetrica, postcubista, dello svizzero Hans Aeschenbacher; l'estranea immissione di un rilievo simbolista astratto di Zoltan Kemeny; la molto discutibile ragione concreta di una pittura del 1917 di Johannes Itten e

di una altra di Hans Hinterreiter del 1937-41; « opus 26 », a soluzione compositiva di linee forza a ritmi deflagranti, più vicina a certe tendenze astratto geometriche figliate dal gusto futurista che idealmente concreta.

Ed anche una pittura del 1950, di Alfred Jensen, appartiene ad un gusto di ordine diverso mentre Poliakov, astratto, Lardera e Lubinbuhl parlano linguaggi molto lontani dalla sintassi concretista.

Da parte sua un'opera monocroma, nero su nero, di Ad Reinhard: « abstract 54 » già nel titolo indica le diverse intenzioni estetiche del suo autore.

Siamo così giunti all'esame delle opere più strettamente legate alla tendenza estetica cui la mostra si auto-proclama dedicata e, sempre dalla presentazione di Max Bill al catalogo, siamo invitati a considerare « ognuna di esse come creazione nuova nel senso di scoperta ».

Ma questa « scoperta » ci è dato ritrovarla in ben poche delle opere esposte all'Helmhaus.

Una « scoperta » la pittura, più semplicistica che elementare, di Alexander Liberman?

Una « scoperta » quella altrettanto semplicistica di Leon Smith?

Una « scoperta » il quadro di Aluisio Caryao?

Una « scoperta » la pittura-esercizio grafico di Helio Oiticica?

Potremmo ancora per molto domandarci che « scoprirono » e quale contributo portarono al concretismo questi espositori, al cui elenco dovremmo forse aggiungere qualche altro nome, se non preferissimo porre termine al desolante esame per rifugiarsi nelle uniche oasi che, ancora, la mostra può offrirci.

Richard Paul Lohse, con una sua pittura del 1943-44, « 12 progressioni orizzontali e verticali », ci fornisce la prova dell'alta purezza raggiunta nell'orchestrazione dei valori progressivi e comparativi forma-colore che la sua pittura introdusse come nuova tendenza nel concretismo internazionale.

Con un quadro del 1918: « Composizione orizzontale-verticale », l'opera forse più determinante della sua organizzazione emozionale e mediativa della sensibilità della sua espressione formale, Hans Arp ricorda il pioniere del suo contributo pur discontinuo ma particolarmente valido, all'arte concreta.

Joseph Alberts con « meditativo » del 1953, pittura ad olio su masonite, conferma le ancora intatte possibilità metriche del suo assoluto pittorico.

Wladimir Streminski, che con Henry Berlew ed Henry Stazewski rappresenta la opera di punta dell'apporto polacco al concretismo con ognuna delle tre opere esposte all'Helmhaus, fra il 1929 ed il 1934, anticipa altrettante tendenze oggi attuali in questa estetica.

Questo dei creatori polacchi anticipatori di altrettanti gusti confluenti all'estetica concreta è forse il panorama storico meglio concluso della mostra, comparativa utile alla comprensione di certe ragioni sostenute negli ultimi cinque anni da molti artisti plastici.

Il merito dell'attenta selezione dell'avanguardia concreta polacca abbiamo però motivo di credere debba essere ascritto più che all'ordinatore della mostra al fervore con cui, da Parigi, Henry Berlew segnala agli interessati le attività, l'opera e le fonti dell'avanguardia plastica nel suo Paese.

Francois Kupka, appropriatamente rappresentato attraverso ognuna delle tre opere esposte, dal 1911 al 1938, costituisce una vera scoperta per chi ancora troppo genericamente conosce la sua opera.

Camille Graeser (« Vertikal bewegte » del 1959-1960) e Verena Loewensberg (« 1958-1959 »), fra i concreti-

sti svizzeri, contribuiscono a loro volta al valido inserimento della voce del loro Paese nel colloquio concreto internazionale: tempi diversi di una medesima purezza.

Victor Vasarely (« Tlinko » del 1956) ordina staticamente quegli elementi formali ormai tipici della sua introduzione allo spettacolo cineplastico mentre l'opera di Rafael Jesus Soto (« Vibration » del 1960) ci sembra meno vicina a quell'organizzazione emozionale concreta che può, e deve, innestarsi nella ricerca cinetica.

Hercules Barsotti (« Drawing » del 1959) e Willys de Castro (« Painting » 1959-1960) fra i troppo genericamente selezionati pittori brasiliani invitati alla mostra, giustificano la loro presenza con opere vive e diversamente sollecitanti.

Francois Molnar (« Effetti aritmetici dell'inversione delle funzioni attraverso la fluttuazione dell'attenzione » 1960), pur non avendo ancora compiutamente superato la sperimentality dell'architettura grafica per l'invenzione del fatto plastico, riesce a segnalarsi buon ricercatore di nuove possibilità nella dissociazione-integrazione della forma elementare.

Il concretismo italiano, anche se seriamente compromesso dalla forzata immissione di due pittori di cui già segnalammo l'estraneità di gusto, trova modo di riscattarsi per la presenza di Bruno Munari, Enzo Mari, Antonio Calderara.

Una sola opera, un quadro, è però insufficiente ad informare il pubblico sull'esemplare unità del gusto di Bruno Munari che nella sua attività di pittore e di scultore introduce una particolare mediazione spirituale nell'ordine ritmico formale dell'equilibrio plastico concreto.

Una più ampia documentazione dell'opera di questo artista avrebbe permesso ai visitatori dell'Helmhaus di penetrare la polivalenza di un creatore plastico così indicativo dell'internazionalità di una estetica in divenire.

Per Vantongerloo, di cui già segnalammo l'insufficiente presentazione di opere recenti, ci piace ricordare quel « Jeu de prisme » del 1958 in cui la luce, per la prima volta in una scultura, partecipa al volume non unilateralmente monocroma ma scomposta nei colori dello spettro connaturali agli stessi volumi che, determinandola, ne traggono vita plastica spaziale.

Molto materiale dunque all'Helmhaus di Zurigo, poche le opere che riguardano il concretismo e, fra queste, ancora in minoranza quelle che segnalano la pur grande vitalità di questa estetica.

Allestire non è solo esporre

Il numeroso materiale della mostra, confusamente ordinato e selezionato da criteri più opportunistici che rigorosamente estetici è stato, infine, allestito senza seri criteri espositivi.

Nella presentazione al catalogo il responsabile dell'allestimento, che è ancora l'onnipotente Max Bill, tenta di giustificare il non risolto problema d'architettura espositiva attirando l'attenzione del lettore sulla inadatta disposizione planimetrica delle sale dell'Helmhaus e su altri argomenti estranei.

Sta appunto nell'adattare una idea di architettura espositiva alle esigenze della disponibilità di spazio e di luogo che fa trasferire questo specifico settore dell'architettura dall'arte pura a quella applicata lasciandogli posto fra le specializzazioni in cui si articola la grafica moderna.

Attribuire alla disposizione dei locali dell'Helmhaus tutta la colpa della deficiente soluzione espositiva delle opere più che errato risulta infantile.

Non essere riusciti a trasferire all'allestimento della mostra lo spirito dell'estetica che si pretendeva rap-

presentare e proprio in un Paese dove l'architettura d'esposizione ha raggiunto quell'alto livello che sempre le riconosciamo, suona particolarmente riprovevole.

Un qualsiasi allievo della Kunstgewerbeschule di Zurigo si sarebbe, infatti, forzato di meglio interpretare il concretismo plastico attraverso soluzioni spaziali e volumetriche di particolare equilibrio, usufruendo di sollecitazioni ottiche di natura grafica per condurre il pubblico al preposto decorso cronologico, proponendo al visitatore analogie cromatiche che ne associassero lo sguardo, dalle diverse validità di tendenza presenti alla mostra alle pareti o supporti di base sulle quali venivano esposte le opere, e quanto altro si è perduta l'occasione di fare per trasformare la mostra in concreto mezzo di pedagogia estetica.

Con un bilancio totalmente passivo per quanto riguarda i criteri generali di organizzazione e di ordinamento e le mancate soluzioni particolari di allestimento vogliamo chiudere questa nota panoramica sulla mostra attualmente in corso all'Helmhaus di Zurigo.

Rimane sottinteso che le lacune di ordinamento e gli errori di selezione lamentati avrebbero trovato maggiore indulgenza di rilievo ove la mostra non avesse alzato un titolo di tendenza rigorosa, assolutamente impegnativo come quello di « arte concreta: 50 anni di sviluppo » e, nel catalogo, meno avesse tenuto a sottolineare l'internazionalità del suo carattere.

Fra gli altri pericoli di un titolo come « Konkrete Kunst » resta quello di sottintendere un panorama di tutta l'arte concreta.

Per arte concreta si intendono, infatti, tutte le arti che mossero e muovono le loro ragioni teoriche nel clima di questa estetica. La mostra è invece solo dedicata alla pittura ed alla scultura concrete mentre è noto come il concretismo si sia esteso all'architettura, alla poesia, alla musica, al teatro, al cinema, alle arti applicate, a quasi tutte le arti, insomma.

Una occasione perduta, quindi, per una definitiva chiarificazione delle origini, degli sviluppi e delle attività di un indirizzo estetico delle arti plastiche troppo spesso coinvolto all'astrattismo o genericamente inquadrato come tendenza dello stesso.

Un cattivo servizio reso agli artisti concreti di ieri e

di oggi che vengono a trovarsi arbitrariamente apparentati a gusti ed a posizioni estranee alle loro ed in conflitto con questi.

Una poco dignitosa risposta alla fiducia che la città di Zurigo aveva depositato nell'ideatore della mostra offrendo la sede ufficiale dell'Helmhaus e fornendo cospicui fondi per l'organizzazione di una coraggiosa manifestazione d'avanguardia la cui sola accettazione del tema cui era dedicata, in sede di politica amministrativa, altamente onora l'obiettivo apertura mentale del dottor Landholt, borgomastro di Zurigo e dei suoi collaboratori all'amministrazione cantonale delle belle arti.

Una possibilità aperta per una successiva mostra internazionale dell'arte concreta che dovrà, però, essere ordinata da esperti qualificati e da studiosi d'arte moderna ben più seriamente specializzati dei responsabili della mostra all'Helmhaus.

Una rassegna di questo genere potrà servire gli interessi della storia e della cronaca delle arti plastiche piuttosto che i confusi punti di vista o le sotterranee manovre personali di individui la cui attività organizzatrice di mostre collettive va solo apparentata alla ricerca di ulteriori e diversi argomenti di sostegno al mercato delle loro opere od alla loro pubblicità personale. In nome di queste esigenze e per evitare nuovi equivoci di informazione al pubblico, che non ha il diritto di essere ancora una volta sottovalutato ad associato all'avallo di manovre private camuffate da titoli di manifestazioni scientifiche e da ragioni pseudoetiche, ci sembra giusto sollecitare, in Svizzera o altrove, l'ordinamento di una « Prima mostra del concretismo plastico dalle origini ad oggi ».

Una mostra ordinata con metodologia e selezionata con criteri esegetici rigorosi così da poter far intendere al pubblico la sostanziale differenza di valori estetici espressa nelle terminologie « astratto » e « concreto », associata ai metodi « irrazionale » e « razionale » sino a condurlo alla comprensione di una corrente di pensiero che può articolarsi in linguaggio plastico anche se privata dell'apporto creativo di Max Bill e strutturarsi in sistema estetico soprattutto escludendo i futilismi pseudoteoretici che la grafomania dello stesso architetto svizzero da ormai troppo tempo tenta di introdurre.

CARLO BELLOLI