

Dei valori nelle tendenze

Autor(en): **Appollonio, Umbro**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1960)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624868>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

rien ein Kritiker überhaupt Bilder und Plastiken beurteile. Daß der Geschmack, der künstlerische Instinkt gleichsam, entscheidend und vor allem bei einer ersten Begegnung mit einem Kunstwerk wichtig sei, wurde von keinem der Befragten bestritten. Sicher mit Recht legte Dr. Vogt Wert darauf, daß der Kritiker bei einer Beurteilung auch seine Erfahrung und sein historisches Wissen, die beide möglichst groß sein sollten, als Hilfe benützen soll, wobei natürlich nicht ein stereotypes Anlegen des gleichen Maßstabes an Kunstwerke verschiedener Zeiten gemeint ist. – Die beiden Kritiker wollten sodann wissen, wie die Kunstkritik auf den Künstler wirke. Gar nicht, war die bündige Antwort von Walter Jonas, wobei er jedoch sogleich beifügte, daß er mit Interesse gute Kritiken lese, da sie ihm nicht nur Information, sondern auch Anregungen bieten können. Er wies gleichzeitig darauf hin, daß Kritik auch irritieren kann und daß vor allem allzu früher Erfolg für junge Künstler äußerst gefährlich sei, da ein junger Mensch einen einmal gefundenen Stil

nicht einfach als Rezept beibehalten dürfe, sondern nach neuen Ausdrucksformen suchen müsse. Von jedem Menschen und in höherem Maße vom Künstler wird Entwicklung und Bewährung gefordert. – Die Kunstkritik ist heute vielleicht vor allem für das Publikum bestimmt; sie will informieren, wenn nötig Akzente setzen und vor allem um Verständnis für die Kunst werben. Denn erst wenn sich die Menschen mit Kunstwerken auseinandersetzen, kann ein fruchtbarer Gedankenaustausch entstehen, der für Betrachter und Künstler fördernd ist. Gerade heute, wo die großen Mäzene eher selten sind, ist es nötig, Menschen zu finden, die sich mit Kunst beschäftigen und nach Möglichkeit auch willens sind, einzelnen Künstlern die Treue zu bewahren und ihnen ein möglichst unbehindertes Schaffen zu ermöglichen. Letztlich, so glauben wir, gilt für Künstler und Kritiker vor allem die Forderung, daß er mit dem nötigen Ernst und der in jedem Falle erforderlichen Verantwortung ans Werk gehe. vrg.

DEI VALORI NELLE TENDENZE

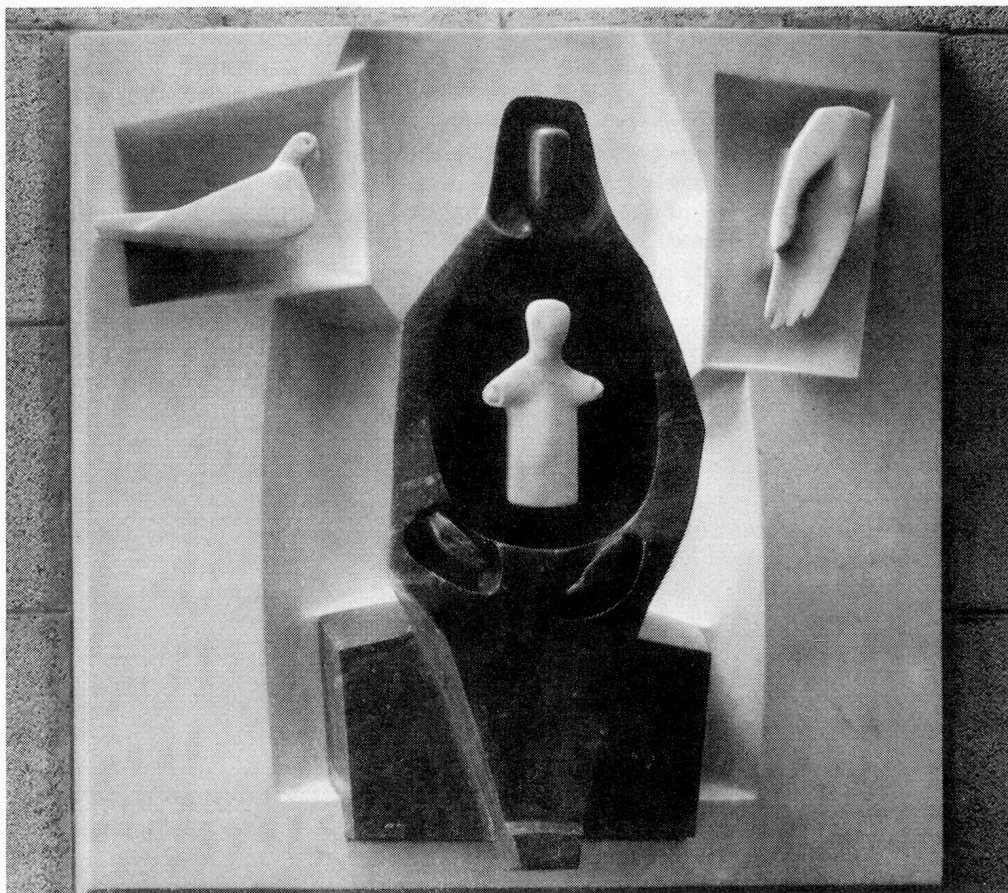
Da «La Biennale di Venezia»

Vige ancora in troppi l'abitudine di guardare all'arte moderna come ad un irriducibile contrasto di tendenze, prescindendo al tutto dai valori delle singole personalità, gli unici che contino, e quasi che l'arte fosse null'altro che una serie indeterminata di manifestazioni indistinte. Chi così ragiona – e lo fa sempre sulla base di saltuarie e imperfette cognizioni – si reputa un benpensante e quindi giudica capriccioso e parziale colui che difende i valori attuali, accusandolo appunto di non tener conto di tutte le tendenze. Se queste avessero una validità concreta, allora l'arte non sarebbe che una sistemazione formalistica, mentre è partecipazione ad una cultura in quanto questa cultura è storia dello spirito umano ovvero prodotto di relazioni fra tutte le varie attività mentali che portano all'acquisizione di conoscenza. L'arte non è evidentemente un fatto isolato, se pur d'elaborazione interiore, come del resto qualsiasi attività umana superiore incorpora per via intuitiva o sperimentale un complesso di nozioni esistenziali e storiche. Le forme di speculazione che fino all'idealismo crociano hanno indagato la natura del fenomeno artistico non sono mai riuscite a distinguere e quindi a separare in modo radicale i due termini che vi confluiscono o, quanto meno, non hanno reperito un fatto in cui la trascendenza fosse assoluta: il capolavoro non esiste che in una utopistica prospettiva ideale; è, quindi, irraggiungibile e non corrispondente alla realtà. Per questo quando si parla di valori non si suppone mai un limite estremo, bensì si fa riferimento ad un livello che viene fissato sull'efficacia e originalità di un linguaggio. Sarà appunto questa qualità espressiva, che, per essere antinormativa e pluridimensionale, stabilirà una precedenza: sarà proprio la maniera con cui il soggetto manifesta il

proprio incontro con sè stesso e con gli oggetti che lo circondano a costituire la misura atta a valutare la situazione conveniente dell'arte. Altrimenti non sarebbe più possibile giustificare – come proprio accade ai benpensanti – le forme imprevedibili in cui l'arte stessa si manifesta. Una ricognizione nella cronistoria ci apprende che tutto quanto si presentò con aspetto inedito sopportò difficoltà, incomprensione, condanna. La ragione è molto semplice, anche a prescindere dalle conseguenze dell'ignoranza: quando non si tiene conto della realtà e si costruisce un sistema dogmatico e pregiudiziale, la logica dell'arte sfugge alla logica del pensiero, e diviene incomprensibile. Senza dire, poi, che imponendo quel principio si riduce l'opera d'arte ad un oggetto socialmente inutile e inutilizzabile: il che non può essere, se tutti, artisti, storici, critici, si affannano per far «sentire» l'utilità dell'arte, almeno come momento di cultura. Infatti soltanto se ricondotta in una complessità di continue e variate integrazioni, per via delle quali il modificarsi non ha mai fine, e questo si rapporta alle condizioni della vita, l'arte diventa parte di noi stessi e quindi socialmente utile, perchè dà ragione ad una nostra saggezza, essendo sempre l'immaginario originato da un episodio reale. Con il che non si accede per nulla ad uno psicologismo consequenziale, sibbene si vuole, se mai, supporre che l'attività estetica si eccita, e magari si formula, anche attraverso la conoscenza di altre immagini precedenti. Ora, per rivenire alle proposizioni iniziali, giova osservare che quelle che si usano definire «tendenze» presuppongono una classificazione di serie quasi per via statistica, come si usa nella flora o nella fauna. C'è però una differenza sostanziale: non sono soltanto i caratteri affini

dell'apparenza (nel caso dell'arte i caratteri linguistici) a far pensare ad una serie, sibiene anche proprio l'orientamento perseguito e quindi la meta cui mira. In fondo, nella fenomenologia artistica, la così detta «tendenza» è sempre determinata, come in antico la «scuola», dalla prepotenza di una personalità che attira verso di sé molti altri: è un prodotto di imitazione, nel migliore dei casi

sceglie per sé i termini più irriducibili mediante un'esperienza personale si concentra il problema della sua attività. Gli esponenti di cui si serve non sono ricavati da oggetti descrivibili, ma soltanto da entità quali luce, colore, spazio, volume, materia, e così via, cioè qualcosa che è permanentemente intrinseco all'universo in cui si trova ad operare. Per questo oggi, come ieri, l'arte non è



A. Schilling, Arlesheim: Allerheiligen-Kirche Basel 1958. Notre Dame de la Trinité, 100 × 100 cm, Carrara- und Schwarzer Pyrenäen-Marmor

di modificazione. Questo tipo di prolungamento e di estensione di una novità di concezione, deve situarsi non certo in una pratica puramente intellettuale, ma proprio nell'accettare un comportamento che si adatta ai fatti rilevanti di una cultura, che qualcuno ha decifrato fino a indicare una precisa apertura di soluzioni possibili. Perciò le «tendenze» sono molte, e non come i benpensanti stimano soltanto due: astrattismo e figuralismo. In piena «tendenza» cubista nessuno rifiutò il Doganiere Rousseau, ed oggi in piena «tendenza» astrattista nessuno rifiuta Buffet. Il rifiuto si esercita soltanto contro le convenzioni, contro tutto ciò che non mette in causa o rivede le posizioni acquisite. Si accettano soltanto quelle forme che rappresentano, pur nella loro inegualità, una utilizzazione estetica delle categorie con cui l'uomo percepisce la realtà, e questa realtà altro non può essere che il mondo cui dà udienza e cui si dirige. In simile dialettica che

descrizione, ma prodotto di energie fondamentali dell'ordine universale. Le «tendenze» quindi non sono che una pressione esercitata su taluni gruppi da chi a quell'ordine ha dato una coesione o dissociazione di carattere inedito a seconda dell'intenzionalità qualificatrice che vari stimoli hanno provocato. Fino a quando le «tendenze» saranno apprezzate perchè composte di caratteri formalistici affini, e quindi basate su un criterio quantitativo, non si potrà superare l'errore di ritenere che l'arte sia un campo di possibilità in lotta tra loro e che la regola per un giudizio obiettivo sia quella di accettarle tutte indiscriminatamente. Così facendo si renderà un pessimo servizio alla cultura ed alla società. Ogni atto della vita che sia responsabile, quindi produttivo, quindi morale, implica una scelta, una decisione, che può essere compiuta per analisi o per giustapposizione, ma che comunque non si basa mai su un dispositivo di strategia diplo-

matica. Così non fosse, nè fosse stato, non sarebbero nemmeno esistite le civiltà.

Il metodo che deve condurre ad una individuazione dei valori destinati a compromettere l'epoca si fonderà perciò nell'accertamento dei caratteri esterni ed interni dell'opera d'arte, nel senso che questa sviluppa una coerenza di combinazioni che mette in iscacco tutte le strutture precedentemente note. Quando si osservi il manifestarsi simultaneo dei vari fenomeni e se ne ricavano i modi di collegamento, là dove soggetto ed oggetto risultano congiunti in una organicità indistruttibile, soltanto chi è per costituzione intollerante di qualsiasi rinnovamento, potrà credere ancora che l'arte sia un fenomeno isolato e inconcludente per le sorti d'una civiltà, e che sia semplicemente un recinto di due tendenze in gara. Tra Wols e Pollock non potrà mai individuare due ricerche che tendono ad una identica verità, ma soltanto troverà che la loro «tendenza» informale è del tutto opposta alla «tendenza» figurale di Raffaello, e che mentre questi si «capisce», quelli non si «capiscono». Mentre la forma (che è poi la figura) è un insieme di segni che formano una struttura espressiva ed in nessun caso una entità tipolo-

gica, per ciò stesso immodificabile. Ove alla forma si assegni un valore feticistico, si viene a negare *tout-court* quell'operare infinito che è alla base di ogni slancio vitale, e altrettanto accade ove si attribuisca alle «tendenze» un significato che depassi il ruolo che ad esse compete nel farsi del pensiero artistico. Poichè anche i segni, le forme, le figure, pur quando sono comuni, e nel caso beninteso che non siano accademizzati, assumono diverso significato se sono resi dinamici in una sintassi linguistica personale. L'arte, per essere tale, ha da rivelare una nozione sconosciuta, e per far ciò nulla impedisce che impieghi elementi noti: sarà la dimensionalità dentro la quale saranno fatti agire che darà ad essi un valore determinante.

Le «tendenze» sono perciò innumerabili e conservatrici, mentre i valori ovvero gli atti che segnano la storia dell'umanità sono rari nella loro ricchezza intrinseca, sempre intransigenti nella loro carenza di illusioni e devoti ad un ideale di libertà assoluta, contro cui invano si oppongono ostacoli di formalismi convenzionali o di dottrine normative.

Umbro Appollonio

IM WOLFSPELZ (ZUR «DOCUMENTA»)

Die erste «Documenta», veranstaltet im Jahre 1955, zeigte einen Überblick über *fünfzig* Jahre moderner Kunst. Der Eintritt kostete eine Mark, der illustrierte Katalog kostete fünf Mark.

Die «Documenta II», veranstaltet im Jahre 1959, zeigte einen Überblick über *fünfzehn* Jahre moderner Kunst. Der Eintritt kostete drei Mark, der illustrierte dreibändige Katalog kostete 34 Mark.

Diese Preissteigerung – sie dürfte proportional etwa den Kursgewinnen entsprechen, die in den vergangenen vier Jahren nicht nur Industrieaktien, sondern in gleichem Maße auch Kunstprodukte erzielt haben – beweist gewiß auch, daß der Realwert der Deutschen Mark inzwischen um einige Prozent gesunken ist. Vor allem aber beweist die drastische Erhöhung der Eintrittspreise die zugleich banale und aufschlußreiche Wahrheit, daß es möglich ist, für das Betrachten moderner Bildwerke relativ viel Geld zu verlangen. *Die moderne Kunstproduktion ist aus der Defensive heraus, sie braucht sich nicht mehr zu verteidigen, sie braucht nicht einmal mehr für sich zu werben.*

Eine Entwicklung, die sich bereits in der rapiden Produktion von Kunstbänden bei deutschen und ausländischen Verlagshäusern andeutete und an den Verkaufsziffern solcher Publikationen erhärtete – Matisse-, Picasso- und Chagall-Bändchen etwa erreichen Auflagen, die Romane bereits zu sogenannten Bestsellern avancieren würden –, fand in der Kasseler zweiten Documenta eine öffentliche Bestätigung. Die Produkte moderner oder auch nur

modischer Kunstübung, die so lange das Odium trugen umstritten, publikumsfern oder sogar publikumsfeindlich zu sein, haben eine breite Gemeinde gefunden. Die erste Documenta verzeichnete – trotz der zur gleichen Zeit in Kassel veranstalteten Bundesgartenschau – in der ersten Woche etwa zweihundert Besucher. Die zweite Documenta, umfangreichste Bestandesaufnahme der Gegenwartskunst, verzeichnete in der ersten Woche eine Durchschnitts-Tageskasse von zweitausend Mark.

Daß die künstlerische Qualität der beiden Ausstellungen eher in einem reziproken Verhältnis zu den Tageskassen steht, ist insofern naturgegeben, als der ersten Documenta, die über fünfzig Jahre Bericht erstattete, sehr viel größere Auswahlmöglichkeiten offenstanden als der Documenta II: Niemand kann erwarten, daß seit dem Ende des Weltkriegs, in den vergangenen fünfzehn Jahren, Hunderte von Spitzenwerken entstanden sind. Rund neunhundert Stücke aber – Bilder, Graphiken und Skulpturen – von rund 280 Künstlern aus 23 Ländern sind in Kassel zusammengebracht worden.

Durch das Thema und die erklärte Absicht der Kasseler Ausstellung – nämlich den Zustand der Kunst zu «dokumentieren» – konnten sich die Veranstalter vor jeglicher Art von Kritik gefeit fühlen, die dem Zustand dieser Kunst gilt. Der Kunstexperte Werner Haftmann, Documenta-Ausschußmitglied und -Eröffnungsredner, erläuterte denn auch, diese Dokumentation solle «nicht dienen der Belehrung oder Werbung für irgendeine Art von