

Lozza



Editado por: Batuz Foundation Sachsen

Traductores: Prof. Dr. Timothy Keating, Gabriela Fonseca, Andrea Burudshiew,
Michael Nungesser, Manfred Glas

Fotos: András Mahr, Michael Krüger

Producido por: PrintDesign Chemnitz

Tiraje: 1600 ejemplares

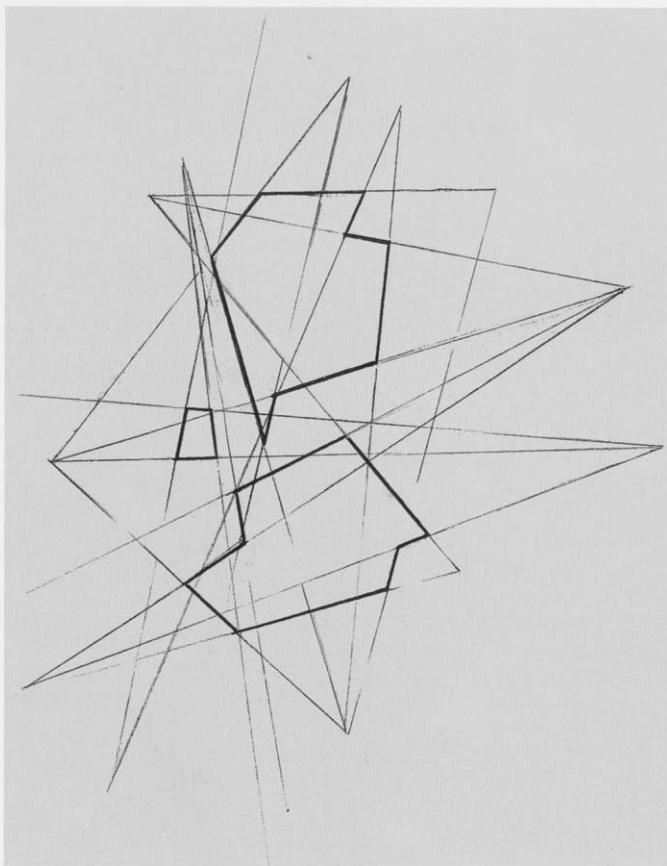
©Batuz 1996

Nuestro agradecimiento: Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Ciencias y Artes de Sajonia,
Friedrich E. Heyer en Frechen, Dr. Jürgen Oehlschläger en Chemnitz, Römerturm Feinstpapier
Poensgen und Heyer KG, Galerie Gunar Barthel Berlin y Galerie Oben Chemnitz.

Société Imaginaire

Raúl Lozza

Batuz Foundation Sachsen



Obra N° 752
Aitzella 1996

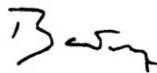
La idea

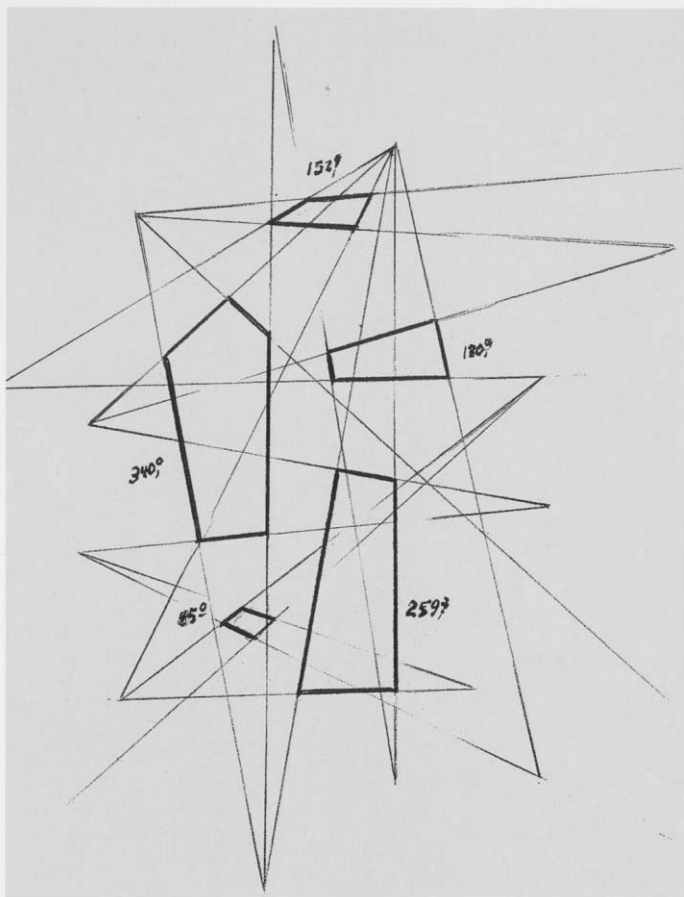
Todo arte verdadero es universal, sin estar ligado a lugar o época. Esto es especialmente válido en relación al constructivismo, ya que constituye algo más: un movimiento, que no se agota en la disciplina de las artes plásticas. Sus metas y sus logros comprenden múltiples campos del quehacer humano. Por ello, el constructivismo se debe presentar como totalidad. Únicamente así es posible comprender, comparar y lograr una visión de conjunto de todas sus líneas de desarrollo, de todas sus influencias en las diversas regiones del mundo. Esto no ha acontecido hasta el día de hoy. Una parte importante del todo es ignorada frecuentemente: América Latina. Julio M. Sanguinetti, Presidente de Uruguay, expresa en este catálogo que América Latina se encuentra bajo la presión constante de presentarse al mundo como una eterna desconocida. Justamente tratándose del constructivismo se prueba lo insostenible de esta situación, ya que este movimiento sólo estaría presente como fragmento, si no se tiene en cuenta a América Latina. Sanguinetti escribe: "Europa todavía no ha reconocido claramente que somos parte de la cultura occidental ...". Por esta razón nuestra iniciativa es importante y no admite prórroga. Finalmente tenemos que tomar conocimiento de la relevante contribución de América Latina

al constructivismo, y ciertamente no a manera de hacer justicia a favor del menesteroso, sino porque de otra forma nosotros mismos tendríamos que aceptar una omisión imperdonable.

Propongo fundar y consolidar un lugar en el que se puedan comprender los logros de este movimiento en su totalidad; un lugar en el que las obras maestras de los latinoamericanos se encuentren lado a lado con las de sus colegas de Europa Central y Oriental, donde se las pueda comparar y se encuentre la posibilidad de un diálogo permanente. Únicamente así lograremos, una amplia visión de conjunto, sólo así podremos comprender que aquí se trata de un fenómeno global, originado casi simultáneamente en países muy lejanos entre sí - reunidos en el centro de Europa. Entonces se haría también comprensible aquella proximidad que Sanguinetti ve entre las culturas de América Latina y Europa.

Tengo la firme intención de realizar esta idea en Altszella. Ahí se podrá ir entonces de Praga a Montevideo, de Buenos Aires a Budapest. La lejanía geográfica se reducirá a algunos pasos a través de las salas del museo: un encuentro imaginario, un diálogo continuado - absolutamente en el sentido de los pioneros de este movimiento universal.





Sobre lo concreto en arte

Esta muestra tiene una doble trascendencia: la de presentar la obra de Raúl Lozza, un artista de altura universal, así como la de abrir un método de diálogo entre las culturas que configuran la macro-civilización occidental. Esta es una nueva dimensión de la acción cultural, en el mundo de esta globalización que conlleva la fascinación de los instrumentos que nos permiten comunicarnos instantáneamente pero a la vez el riesgo de la superficialidad. En medio de imágenes superpuestas y multitudinarias, vivimos sumergidos en una suerte de inundación informativa. Podemos transformarnos en naufragos de la abundancia. Por eso, superando la alucinación tecnológica, aparece esta idea de poner obras de artistas de ámbitos distintos, especialmente centro-europeos y latinoamericanos, mostrar cómo, por senderos diversos, desde orígenes diferentes, los humanos nos internamos por caminos análogos, buscamos a veces propósitos idénticos, pero lo hacemos en cada caso con la peculiaridad de nuestra propia cultura o individualidad. No estamos entonces ante una exposición individual más. Se trata de mostrar para dialogar, comparar, entender, tomar perspectiva sobre cada artista y tendencia.

En el caso estamos ante un artista muy singular. El se ubica en lo que él llama perceptismo, que es una variante de la irrupción del arte concreto, tendencia del arte geométrico con el que los humanos estamos dialogando desde tiempos pre históricos. Es sin duda el territorio más universal de la búsqueda artística. Al perderse la referencia anecdótica, siempre perturbadora, proclive a la confusión, se está solamente en la indagación de la universalidad. La regla áurea, que tanto fascinó a los renacentistas euclidianos e inspiró a Mondrian y Torres García, no es sino un intento de remontarse en el pensamiento a una categoría a priori, de tipo Kantiano. En Lozza aparece esa

Über das Konkrete in der Kunst

Diese Ausstellung hat einen doppelten Sinn: das Werk Raúl Lozzas, eines Künstlers von universalem Rang, und eine Methode zur Eröffnung des Dialogs zwischen den Kulturen vorzustellen, die in ihrer Gesamtheit die westliche Makrozivilisation bilden. Es ist dies eine neue Dimension kulturellen Handelns in einer Welt der Globalisierung, die ihre Faszination aus den Instrumenten schöpft, die uns in jedem Augenblick Kommunikation ermöglichen - verbunden mit dem ständigen Risiko der Oberflächlichkeit. Inmitten sich überlagernder, massenhafter Bilder leben wir als Opfer einer Informationsüberflutung. So könnten wir uns in Schiffbrüche des Überflusses verwandeln. Deshalb - die Wahrgebilde der Technik überwindend - ist die Idee entstanden, Kunstwerke entfernter Regionen, vor allem aus Lateinamerika und Mitteleuropa, zusammenzuführen und damit zu zeigen, wie wir Menschen auf unterschiedlichen Pfaden und verschiedensten Ursprünge doch analoge Wege wählen, manchmal identische Ziele haben, obwohl wir die Eigenheiten unserer Kultur, unsere Identität dabei wahren. Wir stehen hier mithin nicht vor einer weiteren der vielen Einzelaussellungen. Es geht vielmehr darum, anschaulich zu machen, wie man in Dialog tritt, vergleicht, versteht und ein Verhältnis gewinnt zu den Künstlern, den Kunstströmungen.

In diesem Fall begegnen wir einem außerordentlichen Künstler. Er nennt seine Position "PERCEPTISMO", eine Variante der sich ausbreitenden konkreten Kunst, eine Richtung der geometrischen Kunst, einer Form, mit der wir Menschen seit prähistorischen Zeiten im Dialog stehen. Das ist ohne Zweifel das universellste Feld künstlerischer Suche. Wenn man das Anekdottische - stets verwirrend und zur Konfusion neigend - abstreift, dann befindet man sich allein noch vor der Erforschung des Universellen. Der Weg zum goldenen Schnitt, der auf den euklidischen Menschen der Renaissance eine solche Faszination ausübte, Mondrian und Torres García inspirierte, ist nicht weniger als der Versuch, den Gedanken einer Kategorie a priori im Kantschen Sinne wieder aufzunehmen. Bei Lozza tritt diese Suche unter zwei

pesquisa en dos perspectivas, la de la geometría como fenómeno sensorial de percepción y la de la categoría formal, la de los equilibrios y juegos entre la línea y el espacio, abstraídos de toda materia. En el fondo es lo que buscaba Mantegna y lo que, por otras vías, encontró Paul Klee. Lo que también alcanza Lozza, con una obra madura, decantada, en que no hay margen a la concesión ni espacio para la facilidad.

La obra de Lozza, en los años 40, aparece vinculada a un movimiento por el arte concreto que se funda en aquellos tiempos en Buenos Aires. No se trataba, y esto es fundamental en su teoría, de simplemente hacer arte abstracto, por oposición a arte figurativo o de representación. El tema era superar la ilusión del arte y esto pasaba no sólo por evadirse del marco de referencia de la representación de la realidad sino también, en el llamado arte abstracto, trasponer la ilusión producida por la geometría. De allí que el tema estaba en el espacio. Por eso la primera reacción fue abordarlo, casi agredirlo, saliendo del "marco regular" de una obra para irrumpir fuera de él y poder hallar una nueva estructura, un nuevo sistema. La idea no era idear otra modalidad de "representación" sino una "presentación", un cambio cualitativo. Ese cambio se sintetiza en superar la idea de ilusión.

El propio Lozza ha dicho que esa primera etapa fue abstracción en el sentido de que no tenía representación pero sólo después de 1947 se alcanza la nueva idea, al superar precisamente "las abstracciones ilusionistas". Recién entonces podría hablarse de arte concreto, que Abraham Haber y Lozza llamaron "perceptismo" para referir a la obra de éste.

Aquí el nuevo planteo, se refiere a cuatro aspectos:

1. El color. Se desarrolla una nueva teoría del color, que en su momento desarrolló en un libro al respecto.

2. La noción de "campo colorido", sustitutiva de la clásica de "fondo", se proyecta sobre la teoría del color pues es elemento determinante para

Perspektiven in Erscheinung, der einen, die die Geometrie als sinnliches Phänomen der Wahrnehmung aufnimmt, und der anderen, einer formalen Kategorie des Gleichgewichts und Spiels zwischen Linie und Raum, losgelöst von aller Materie. Im Grunde ist es das, was Mantegna suchte und Paul Klee, auf anderen Wegen, fand. Es ist das, was auch Lozza in seinem reifen, bedeutsamen Werk erreichte, ohne jedes Zugeständnis, ohne Raum für Gefälliges.

Das Werk Lozzas tritt in den 40er Jahren in Erscheinung, verbunden mit einer Bewegung der konkreten Kunst, die damals in Buenos Aires gegründet wurde. Dabei handelt es sich nicht - und das ist fundamental für diese Theorie - einfach nur darum, in Opposition zur figurativen und abbildenden Kunst abstrakte Kunst zu machen. Das Thema war, die Täuschungen der Kunst zu überwinden, und zwar nicht nur die, die sich im Rahmen der Repräsentation von Realitäten ergeben, sondern auch die Täuschungen hinter sich zu lassen, die sich in der sogenannten abstrakten Kunst aus der Geometrie ergeben. Von daher stellte sich das Thema "Raum". Deshalb war die erste Reaktion, diesen zu erstürmen, gleichsam anzugreifen, den "gewöhnlichen Rahmen" eines Werkes zu sprengen, ihn zu überschreiten, um so eine neue Struktur, ein neues System finden zu können. Die Idee war nicht, eine andere Modalität des Abbildens, der Repräsentation hervorzubringen, sondern des Bildens, der Präsentation: ein qualitativer Wechsel ... Die Maxime dieses Wechsels: die Idee der Illusion zu überwinden. Lozza selbst sagt, der erste Schritt sei eine Abstraktion gewesen, die keine Ansätze der Repräsentation mehr enthielt. Aber erst ab 1947 kam die neue Idee zum Tragen, sehr präzise auch die "Illusionistischen Abstraktionen" zu überwinden. Jetzt erst konnte man von konkreter Kunst sprechen, die Abraham Haber und Lozza "perceptismo" nannten, wenn sie von derartigen Werken sprachen.

Dieser neue Entwurf bezieht sich auf vier Aspekte:

1. Die Farbe. Es entsteht eine neue Farbtheorie, die er in einem entsprechenden Buch entwickelte.

2. Der Begriff des "Farbfeldes" ersetzt den klassischen Begriff des "Grundes"; er wird auf die Farbtheorie übertragen und determinierendes

identificar la correspondencia del color con una forma así como condiciona la gama espectral.

3. En la estructura es donde se define esa pintura en concreto. ¿Porqué? Porque, al salirse de la estructura cerrada, que condicionaba cualquier obra por elementos provenientes de otras fuentes, gestados a priori en otras dimensiones, recién entonces la obra pasa a ser real en sí misma. Se abandona entonces el concepto clásico de composición, resultado de esas antiguas convenciones y la obra adquiere verdadera autonomía.

4. Finalmente, el elemento coordinador de los cambios anteriores es lo que Lozza llama la "cualimetría de la forma plana". No es sencillo resumir la idea, pero podríamos decir que consiste en que la suma de las partes no es igual al todo. El todo es algo más - y distinto - de la mera suma de las partes. De modo que el número, tan usado en la geometría, vale poco. Hay que ir a lograr una armonía entre cantidad y calidad, medida precisamente a través de un método de evaluación sobre la forma plana.

Toda esta teoría no se agotaba, por otra parte, en el terreno formal de la búsqueda estética. Se enlazaba con la idea de que la pintura debía asumir en la sociedad un rol, un impulso de vanguardia, incorporándose al espacio real, en la arquitectura misma, para superar las viejas estructuras del mundo representado. De allí entonces un arte concreto, que sin figuración, es más real que una realidad construida sobre una acumulación de ilusiones.

Esta especulación que Lozza luego traduce en arte, no es un fenómeno aislado en el Río de la Plata. Mirado en la perspectiva histórico-cultural en que se pretende, se advierte que hay un arte de construcción universalista. Se dan en el Río de la Plata del mismo modo que en Europa. No hubo influencias directas específicas, de causa a efecto, sino el arribo a un mismo puerto desde orígenes diversos. Hubo, incluso, debates fuertes en nuestro propio ámbito. Torres García con su

Element für die Bestimmung des Verhältnisses von Form und Farbe wie auch des Farbspektrums.

3. In der Struktur definiert sich diese Malerei als konkret. Warum? Erst wenn man die geschlossenen Strukturen verläßt, die jegliche Werke mit schon vorhandenen Elementen aus anderen Quellen und mit von vornherein anderen Dimensionen verbanden, wird das Werk für sich selbst zu etwas Realem. So verläßt man das klassische Kompositionsprinzip, hergeleitet aus alten Konventionen, und das Kunstwerk erreicht wahrhafte Autonomie.

4. Und schließlich: das koordinierende Element für all die bisher genannten Wechsel ist das, was Lozza die "Gütemessung der ebenen Form (cualimetría de la forma plana)" nennt. Es ist nicht leicht, diese Idee zusammenzufassen, aber man könnte sagen, sie bestünde darin, daß die Summe der Teile nicht gleich ist mit dem Ganzen. Das Ganze ist mehr - und verschieden von der einfachen Summe der Teile. Deshalb kommt der Zahl, so gebräuchlich in der Geometrie, wenig Bedeutung zu. Es ist eine Harmonie zwischen Quantität und Qualität anzustreben, die sich genau ergibt, wenn man Methoden der Evaluation auf die "forma plana", die ebene Form, anwendet.

Diese Theorie beschränkte sich in ihrer Gesamtheit im übrigen nicht auf das formale Terrain ästhetischer Fragen. Sie verband sich mit der Idee, daß die Malerei in der Gesellschaft eine Rolle einzunehmen hätte, Impulsgeber der Avantgarde werden müsse, bezogen auf den wirklichen Lebensraum, auch auf die Architektur, um die alten Strukturen einer dargestellten Welt zu überwinden. Von daher also eine konkrete Kunst, die ohne Figürliches viel wirklicher ist als eine aus der Häufung von Illusionen konstruierte Realität.

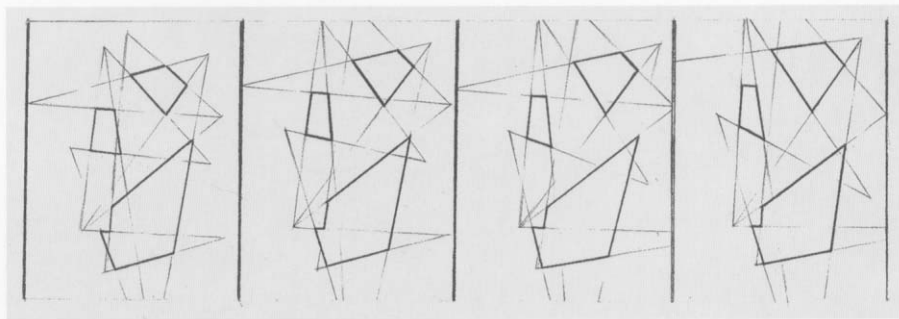
Diese Überlegung, die Lozza in die Kunst überträgt, ist kein isoliertes Phänomen am Río de la Plata. Nimmt man, wie wir es uns vorgenommen haben, eine kulturhistorische Perspektive ein, dann sieht man, daß es eine universalistische Kunst des Konstruktivismus gibt. Sie gedeiht am Río de la Plata genauso wie in Mitteleuropa. Es gab keine direkten, keine spezifischen Einflüsse im Sinne von Ursache und Wirkung, und doch erreichte man von verschiedenen Orten den gleichen Hafen. Natürlich gab es auch heftige Debatten in unserem eigenen Umfeld. Torres García verfolgt und erreicht mit

constructivismo pretende, y alcanza, una nueva visión del arte, que él considera definitiva. Pero en el fondo es una variación del arte clásico. La búsqueda del arte concreto va mucho más allá, apunta a otro cambio sobre la geometría y la abstracción de los constructivistas. El intento también se dió en Europa y desde ya que algunos artistas nuestros trabajaron en Europa Central, pero no fueron ni son epígonos de una tendencia central sino algo mucho más variado y rico. En el corazón de Europa, en ese rincón recoleto y mágico de Altzella, se podrá vivir esa experiencia. Aquí no está el ruido de nuestro fin de siglo agitado y confuso. Está lo permanente: los artistas, los creadores, los que no viven la urgencia de la cotidianidad, en su expresión decantada. O sea la expresión mayor de la dimensión espiritual de los humanos.

A quienes miramos desde América Latina nos es particularmente valioso este esfuerzo. Europa aún no asumió claramente que somos parte del arte occidental y que así como hay unos "macchiaioli" italianos, y un Turner en Londres, y un impresionismo francés, y un luminismo español, en variaciones de la misma melodía pictórica, también hay un impresionismo en América, tanto la anglosajona del Norte como la latina del Sur. A aquella la protege, en cualquier caso, el peso

seinen Konstruktivismus eine neue Vision der Kunst, die er für endgültig hält; aber im Grunde ist das eine Variation der klassischen Kunst. Die Suche der konkreten Kunst geht viel weiter, zielt auf einen anderen Wechsel über die Geometrie und die Abstraktion der Konstruktivisten hinaus. Gleiches sucht man auch in Europa, und obwohl einige unserer Künstler in Mitteleuropa arbeiteten, wurden sie nicht zu Epigonen einer zentralen Strömung; vielmehr trugen sie bei zu größerem Reichtum, zu größerer Vielfalt. Im Herzen Europas, an dem beschaulichen und magischen Ort Altzella, kann man diese Erfahrung mitvollziehen. Hierher dringt nicht der Lärm der Hektik und Konfusion unseres ausgehenden Jahrhunderts. Hier ist, was Bestand hat: der Künstler, der kreative Mensch, der nicht dem unsäglichen Druck des Alltäglichen unterliegt. Das ist der höchste Ausdruck der geistigen Dimension des Menschen.

Für uns, die wir von Lateinamerika aus blicken, ist das in besonderer Weise wertvoll. Europa hat noch immer nicht klar erkannt, daß wir Teil der westlichen Kultur sind. Wie es die italienischen "Macchiaioli" gibt, Turner in London, den Impressionismus in Frankreich, den spanischen Luminismus, so gibt es Variationen der gleichen Melodie, zum Beispiel einen Impressionismus in Amerika, sowohl im angelsächsischen Norden wie im lateinischen Süden. Die einen leben im Schutz der ökonomischen und politischen Bedeutung der Vereinigten Staaten von Amerika. Unsere Künstler



Serie del Poliptico, Obra N° 296
Año 1951

económico, la importancia política de los EE.UU. A la nuestra, en cambio, no la sustenta nada y como consecuencia vive permanentemente teniendo que presentar ante el mundo como una eterna desconocida. Cuando aparece la referencia es para evocar un folklorismo pintoresco, lo que también es terriblemente desalentador. Si una palmera la pinta Matisse en Marruecos es una estilización decantada. Si lo hace cualquier latinoamericano suena a folleto turístico. Por suerte, y quizás por lo mismo, nuestros artistas han transitado poco ese camino y sus búsquedas han sido, y son, muy rigurosas, tan rigurosas como la de Lozza. En este caso, además, no se trata de una creación estética guiada por la intuición sino que es el decantado profundo de un esfuerzo teórico del cual la obra es el resultado testimonial. En esta perspectiva, el esfuerzo de Batuz y la Société Imaginaire resulta conmovedoramente oportuno. Esto último porque poco se ha hecho para reubicar el arte hecho en Latinoamérica (preferiría decirlo así antes que decir "latinoamericano": Raúl Lozza ¿es latinoamericano o ciudadano de un mundo realmente universal?). Conmovedor por la tenacidad con que Batuz ha emprendido la tarea, enclavando en la Sajonia profunda este pequeño monasterio del arte, la reflexión y la comunicación superior entre la gente.

haben im Gegensatz dazu nichts, wodurch sie gestützt werden; als Folge davon leben sie unter dem ständigen Zwang, sich der Welt als Unbekannte präsentieren zu müssen. Und wenn sie einmal erscheinen, dann als Beispiele für folkloristische Kunst - auch das eine böse Entmutigung. Wenn Matisse in Marokko eine Palme malt, dann ist das eine hochgelobte Stilisierung. Tut ein Lateinamerikaner das Gleiche, spricht man vom Touristen-Prospekt. Zum Glück und gerade dadurch sind unsere Künstler kaum auf diesen Weg geraten; ihre Suche, ihr Bemühen war und ist konsequenter, so rigoros wie bei Lozza. In seinem Fall haben wir es darüber hinaus nicht mit einer institutionell geleiteten ästhetischen Kreation zu tun, sondern mit einer bewundernswerten und tiefen ästhetischen Auseinandersetzung, die in den Werken ihren bezugten Ausdruck findet.

Wählt man diese Perspektive, dann ist die Arbeit von Batuz, ist die Société Imaginaire notwendig. Dies trifft um so mehr zu, als man bisher wenig getan hat, die in Lateinamerika (ich sage dies lieber als "lateinamerikanische" Kunst - denn: ist Raúl Lozza Lateinamerikaner oder nicht vielmehr Bürger einer wahrhaft universellen Welt?) entstandene Kunst neu einzuordnen. Anrührend und bewegend ist die Beharrlichkeit, mit der Batuz sich der Aufgabe widmet, ins tiefe Sachsen dieses kleine Monasterium der Kunst, der Reflexion und der tiefen Verständigung zwischen den Menschen einzupflanzen.

Julio María Sanguinetti

Presidente de la República Oriental del Uruguay

Buenos Aires, Abril de 1996

**Excelentísimo Presidente de la
Republica Oriental del Uruguay,
Julio María Sanguinetti**

Valorando su profundo conocimiento y su capacidad de análisis de las artes, me aventuro a expresar brevemente algunos aspectos referidos a mi propia labor artística. Sólo se trata de colocar sobre el tapete de las aclaraciones conceptos que pueden extraviarse en los laberintos de lo que podríamos entender como vanguardia. Mis aportes teóricos y prácticos relacionados especialmente con las artes visuales bidimensionales no significan la negación sistemática del pasado olvidando los aportes sucesivos heredados. Por el contrario se trata de una consecuencia histórica como jubilosa persecución de una realidad despojada de toda representación, cuyo último resabio abstracto consistió en el ilusionismo espacial. En todo tipo de espacios imaginarios sobre el plano.

Entre los ilustres antecesores atrapados o conmovidos por esta inquietud - luego del revolucionario planteo del cubismo - se destacan artistas creadores como Peri, Van Doesburg, Malevich, Max Bill, Mondrian, Torres García en su participación con el último nombrado) y otros. Se trata de una especie de árbol genealógico con abuelos, padres, tíos que generaron el pensamiento creador constructivo hacia un arte concreto y no abstracto. Una meta que en aquel tiempo no se logró.

Es decir, entonces, que la particularidad que caracteriza una pintura concreta proviene de un cambio radical y profundo de lo estructural de un sistema con el cual se logró eliminar

Buenos Aires, im April 1996

**Seiner Exzellenz, Herrn Julio Maria
Sanguinetti, Präsident der Republik
Uruguay**

Meine hohe Wertschätzung für Ihre profunden Kenntnisse und Ihre analytischen Fähigkeiten in der Kunst läßt es mich wagen, Ihnen in aller Kürze einige Aspekte meines eigenen künstlerischen Schaffens darzulegen. Mir geht es allein darum, mich mit Konzepten auseinanderzusetzen, die sich in Labyrinth verirren können, die als Avantgarde zu verstehen wären. Meine theoretischen und praktischen Beiträge, speziell im Bereich der zweidimensionalen visuellen Kunst, bedeuten keine systematische Negierung der Vergangenheit durch Vergessen des Erbes bisher geleisteter Beiträge. Es handelt sich vielmehr um eine historische Fortsetzung in unbeschwerter Verfolgung einer von jeder Darstellung freien Wirklichkeit, deren letzter abstrakter Ausdruck im räumlichen Illusionismus, in allen möglichen imaginären Räumen auf der Fläche bestand.

Unter den berühmten Vorgängern, die von dieser Idee erfaßt und von ihr getrieben wurden, befanden sich, nach dem revolutionären Postulat des Kubismus, so schöpferische Künstler wie Peri, Van Doesburg, Malevich, Max Bill, Mondrian und Torres García mit seiner Beteiligung beim Letztgenannten und andere. Wir haben es hier mit einer Art Stammbaum mit Großeltern, Eltern und deren Geschwistern zu tun, die ein konstruktiv-schöpferisches Denken hin zu einer konkreten und nicht abstrakten Kunst hervorgebracht haben. Ein Ziel, das damals nicht erreicht wurde.

Die Besonderheit, durch welche sich die konkrete Malerei unterscheidet, ist das Ergebnis eines radikalen und tiefgehenden Wandels des Strukturellen in einem System, mit dem alle Widersprüche zwischen dem ästhetischen Objekt und der gewohnten alltäglichen

toda contradicción entre objeto estético y ambientación cotidiana, ese „mundo aparte“ de la obra de arte insertada en el contexto humano. Esta aventura en las experiencias creadoras se hizo carne y espíritu en Argentina a partir de la propuesta no ilusionista alentada por nuestra Asociación Arte Concreto-Invencción creada en 1945, cuyos integrantes colocamos en tela de juicio los espacios imaginarios e ilusorios que destrúan la realidad coplanaria y bidimensional, problema olvidado hasta entonces por otros movimientos y experiencias contemporáneas.

Al margen de los valores que pueda presentar mi labor, y sin dejar de reconocer la importancia creadora de esos antecedentes, pude lograr definitivamente (1947) revertir decisivamente ese método tradicional elaborando un nuevo sistema basado en la fidelidad del plano y en la no-representación absoluta.

Por esas razones y muchas otras que sería demasiado extenso señalar, mis pinturas concretas no responden al concepto de "abstracto", "geométricas", "no objetivas" ni al "constructivismo" en uso como sistema. Es sencillamente arte concreto y presentativo por imperio de una transformación estructural relacional, sustancial y comprometida, que permite enriquecer morfológica y sustancialmente la facultad creadora e inventiva del hombre.

Con un gran respeto a su investidura, a su conocimiento y a su sensibilidad.

Umwelt beseitigt werden konnten, dieser "Welt außerhalb" des in den menschlichen Kontext eingebundenen Kunstwerks. Dieses Abenteuer schöpferischer Suche wurde in Argentinien durch die nichtillusionistische Idee unserer 1945 gegründeten Asociación Arte Concreto-Invencción (Verein Konkrete Kunst - Erfindung) mit Leben erfüllt. Wir als ihre Mitglieder haben jene imaginären und illusorischen Räume, welche die auf gleicher Ebene liegende und zweidimensionale Welt zerstörten, in Frage gestellt, ein Problem, das bis dahin von anderen zeitgenössischen Bewegungen und in experimentellen Arbeiten vergessen worden war.

Ohne meine Arbeit zu werten und den genannten Vorgängern die gebührende Anerkennung für ihre schöpferische Leistung zu versagen, kann ich darauf verweisen, daß es mir endgültig gelungen ist (1947), diese traditionelle Methode entscheidend zu reformieren, indem ich ein neues System entwickelt habe, das auf der getreuen Wiedergabe der Fläche und der absoluten Nicht-Repräsentation basiert. Aus diesen und vielen weiteren Gründen, die zu benennen zu weit führen würde, treffen auf meine konkreten Bilder Begriffe wie "abstrakt", "geometrisch", "nicht objektiv" nicht zu, sie lassen sich auch nicht dem als System gebrauchten "Konstruktivismus" zuordnen. Sie sind ganz einfach konkrete und präsentative, von einer relationsstrukturellen, substantiellen und engagierten Umgestaltung diktierte Kunst, mit der morphologisch und substantiell die Schaffens- und Erfindungskraft des Menschen bereichert werden kann.

Mit Hochachtung für Ihr hohes Amt, Ihre Sachkenntnis und Ihr Empfindungsvermögen.

Raúl Lozza

Geehrter Lozza,

bewegt danke ich Ihnen für Ihren schönen Brief vom April und Ihre Arbeit. Schon seit langem kenne ich Ihr Werk und Ihre Theorie. Ihre Kunst der "presentación" besitzt den Wert des Überdauernden, in dem sie sich von Anekdoten und formalen Begrenzungen befreit. Heute beginnt man, über diese konkreten Vorschläge zu sprechen, nach Jahren des "Neo" und "Post", in denen man aus alten Sachen irgendwelche Dinge ungeordnet und aufgewärmt akkumulierte. Ich freue mich sehr, daß Batuz diese Brücke gebaut hat, die uns heute miteinander verbindet.

Mit einer Umarmung
Julio M. Sanguinetti

Montevideo, Juni 1996

Antwort des Präsidenten Julio María Sanguinetti an Lozza

Presidente de la República Oriental del Uruguay

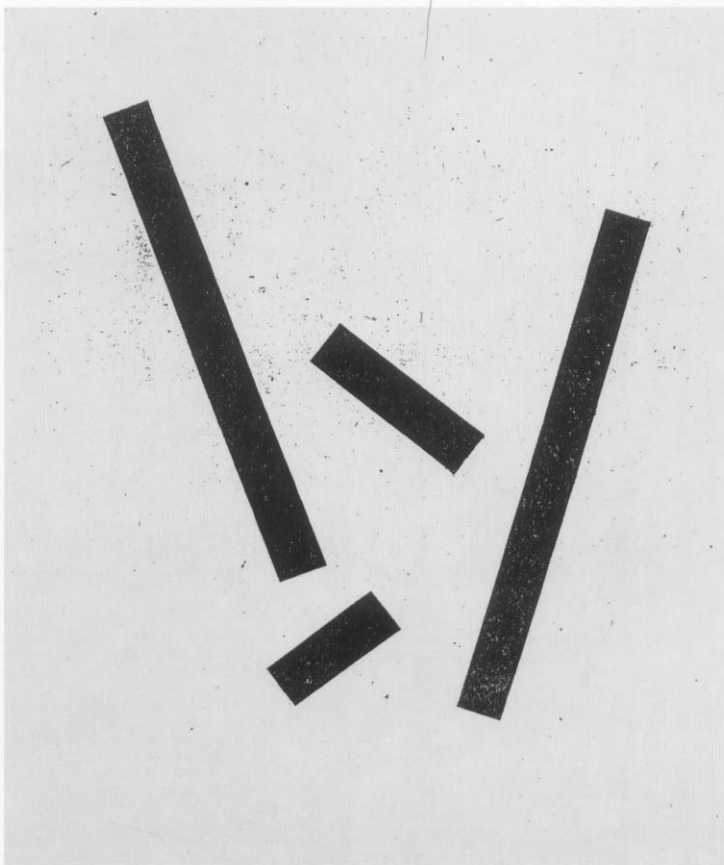
Julio María Sanguinetti

Estimado Jorge:

Agradezco mucho su hermosa carta de abril y su trabajo. Desde que me conocí en obra - y tiene - de mucho tiempo. Reclutando en arte de "presentación" tiene el valor de lo que permanece, al despojarse de anécdotas y limitaciones formales. Voy a estar trabajando a full de estas propuestas concretas luego de años de "nos" y "por" cual fue la cosa, que acumulaba, desconciertos o repites de viajes como este ahora más por Batuy. Voy construyendo este puente que voy me comience.

con un abrazo

Julio Sanguinetti



Proyecto de dibujo concreto
Año 1947

"El TIEMPO mismo es un equilibrista!"

El constructivismo - un experimento inconcluso

En un editorial berlinés aparece en 1928 en lengua rusa, alemana y francesa la revista "Vesc - Gegenstand - Objekt"; el editor Ilya Ehrenburg define el concepto central "constructivismo" con una cita de la revista "La vida americana" que en América Latina trabaja por "la preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo". Forma parte de las antecedentes olvidadas de la cultura mundial de la "modernidad", que América Latina era al principio de nuestro siglo un continente de la partida y de la renovación cultural - antes de que durante la Primera Guerra Mundial parecía desaparecer la racionalidad del proyecto de la modernidad en el exceso de la barbarie. Ciertamente esa pérdida se completa por unas demás antecedentes reprimidas cuya paradoja se nota ahora más que nunca en especial en el Este de Alemania desde 1989. Como después de una esforzada paralización del tiempo de más de medio siglo se redescubre de pronto en los países de Europa del Este el paisaje vivo e innovador de la vanguardia que parecía congelado bajo una conservación oficial del patrimonio, que bajo el tradicionalismo y 'realismo socialista' - de repente se entiende y se puede imaginar por un futuro el papel de Alemania, en el centro del continente, como intermediario, como foro de ideas, como lugar del reinicio.

Berlin en los años veinte era el lugar de encuentro de la vanguardia rusa. Ya en el año 1922 venía acá el concepto del 'constructivismo' - seguramente grabado en los debates artísticos de la Revolución del Octubre alrededor de 1919 - e inspiraba después de la continua y fastidiosa exaltación expresionista la búsqueda por una 'nueva objetividad'. Se debe reconocer a El Lissitzky como el más importante intermediario para esa fascinante estación en el camino de la cultura rusa hacia Europa del Oeste. Porque los movimientos pasados adelante del simbolismo, futurismo, lucismo, suprematismo, y akemismo rusos marcan el tópico de una vanguardia que ahora no se puede medir pero que actúa siempre recibiendo y contestando auténticamente al Oeste. Con la Revolución del Octubre también esa relación debería estar trastornada, debería volverse un nuevo arte, un nuevo ser humano, un nuevo mundo en mensaje de la Unión Soviética para todos los pueblos. Salud y claridad, regularidad, sociabilidad y vitalidad ilustran ahora, después de los meramente intentos estéticos de los otros vanguardistas, ese 'nuevo ser humano', que construye Ilya Ehrenburg como teórico del constructivismo como si por su necesidad; lo irreal de lo estético debería ceder a la racionalidad de la práctica humana.

El constructivismo es el esbozo de una nueva cultura mundial de la edad científica: "Constructivismo es matemática vaciada en todos los recipientes de la cultura", así dice una de las muchas sentencias, que toman el estilo de pancarta de la revolución. El artista - eso aclara Vsevolod Meijhold en su sistema dramaturgico de la "Biomecánica" de 1923 - debería volverse "en ingeniero": "El arte debería basar en objetivos científicos, la obra entera del artista debería ser conciente." La

"Die Zeit selbst ist ein Seiltänzer"

Der Konstruktivismus - ein unabgeschlossenes Experiment

In einem Berliner Verlag erscheint 1928, in russischer, deutscher und französischer Sprache die Zeitschrift Vesc - Gegenstand - Objekt; der Herausgeber, Ilya Ehrenburg, bestimmt den zentralen Begriff "Konstruktivismus" mit einem Zitat aus der Zeitschrift La vida americana, die sich in Lateinamerika für "la preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo" einsetzt. Es gehört zur vergessenen Vorgeschichte der Weltkultur der "Moderne", daß Lateinamerika zu Anfang unseres Jahrhunderts - ehe im Ersten Weltkrieg die Vernunft des Projektes der "Moderne" im Exzess der Barbarei unterzugehen schien - ein Kontinent des Aufbruchs und der kulturellen Erneuerung gewesen ist. Freilich ergänzt sich dieser Verlust um eine weitere, verdrängte Vorgeschichte, deren Paradoxie gerade im Osten Deutschlands seit 1989 so recht erfahrbar wird. Wie nach einem erzwungenen Zeitstillstand von mehr als einem halben Jahrhundert wird plötzlich die lebendige, innovative Landschaft der Avantgarde in den Ländern Osteuropas wiederentdeckt, die unter einer offiziellen Erbpflege, unter Traditionalismus und 'sozialistischem Realismus' vereist schien - und plötzlich wird auch die Rolle Deutschlands, mitten im Kontinent als Vermittler, als Forum der Ideen, als Ort des Neuanfangs wieder begreiflich und für die Zukunft vorstellbar.

Berlin war in den zwanziger Jahren der Treffpunkt der russischen Avantgarde. Bereits im Jahr 1922 kam der Begriff "Konstruktivismus" - wohl um 1919 in den Kunstdebatten der Oktoberrevolution geprägt - hierher und inspirierte, nach der ermüdenden 'expressionistischen' Dauer-Exaltation, die Suche nach einer 'neuen Sachlichkeit'; El Lissitzky darf als der wichtigste Vermittler für diese faszinierende Station auf dem Weg der russischen Kultur nach Westeuropa gelten. Denn die vorangehenden Bewegungen des russischen Symbolismus, Futurismus, Lucismus, Suprematismus, Akemismus markieren die Topik einer Avantgarde, die hier nicht auszumessen ist, sich stets aber empfangend und genuin antwortend zum Westen verhielt. Mit der Oktoberrevolution sollte auch dieses Verhältnis umgekehrt, sollten eine neue Kunst, ein neuer Mensch, eine neue Welt zur Botschaft der Sowjetunion für alle Völker werden. Gesundheit und Klarheit, Regelmäßigkeit, Sozialität und Lebenszugewandtheit zeichnen, nach den bloß ästhetischen Ansätzen anderer Avantgardisten, jetzt jenen "neuen Menschen" aus, wie ihn Ilya Ehrenburg als Theoretiker des Konstruktivismus gleichsam aus seiner Notwendigkeit konstruiert; die Irrationalität des Ästhetischen sollte der Rationalität humaner Praxis weichen.

Der Konstruktivismus ist der Entwurf einer neuen Weltkultur des wissenschaftlichen Zeitalters: "Konstruktivismus ist Mathematik, ausgegossen in alle Gefäße der Kultur", heißt es in einer der vielen Sentenzen, die den Spruchbandstil der Revolution aufnehmen. Der Künstler, so forderte Vsevolod Meijhold in seinem dramaturgischen System der "Biomechanik" 1923, sollte "zum Ingenieur" werden: "Die Kunst soll auf wissenschaftlichen Grundlagen beruhen, das gesamte Schaffen des Künstlers muß bewußt sein." Aus dem Gedicht "Das Relativitätsprinzip" von Valerij Brjusov stammt unser

cita en nuestro título viene del poema "El principio de la relatividad" de Valerij Brjusov; Majakovskij planeaba mandar un telegrama a Albert Einstein con el saludo lapidario: "A la ciencia del futuro del arte del futuro."

A ese arte correspondía el futuro, y el futuro debería estar formado por el arte; la utopía de una obra artística total (Gesamtkunstwerk) viniendo de Alemania ahora se debería realizar en una verdadera unidad de arte y vida.

En primer lugar los límites de las materias artísticas se vuelven caducados. Aunque consta que la prioridad del constructivismo poético se despliega dentro de la confrontación y la reflexión productiva con ese modelo y contraparte. Para los constructivistas la materialidad de los signos está fundada en la unidad de texto e imagen; percibir el texto literario como un orden pictórico de signos es una de sus nuevas perspectivas que han cambiado nuestra percepción - hasta hacia la 'poesía concreta'. La 'orientación hacia la expresividad' se ha expuesto con derecho como "Principio básico común de las corrientes de la vanguardia" (Rainer Gröbel). Los constructivistas literarios experimentan con el material. Publican sin duda un montón de manifiestos, se sienten comprometidos a la política revolucionaria y los trastornos de la ciencia moderna; pero ante de cualquier doctrina guardan la ambigüedad del experimento. Reflexión y producción se entremezclan, el manifiesto se vuelve en obra de arte, la 'teoría' constructivista se presenta como producto estético. Los constructivistas buscan - transgrediendo fronteras culturales y políticas - un inventario universal de técnicas poéticas. 'Contrasignos' (A. N. Cicerin) contra el idioma natural, que funciona solamente como idioma de la convención. Las convenciones de ese están derogadas; ahora las técnicas poéticas de construcción de texto remiten a un nuevo mundo. El idioma de los poetas deberá ser el idioma de la humanidad. La artista Varvara F. Stepanova escribe con tinta textos de 'zaum' en papel de periódico en un idioma de ensueño, que - como nuevo idioma - deja esconder y desaparecer aquellas ya envejecidas 'nuevas noticias' del periódico, aquella aceleración del tiempo como una destrucción. Los constructivistas poéticos trabajan muy a la línea de su ética estrechamente juntos con los científicos de la literatura del formalismo ruso; no es casual que Jurij Tynjanov define en 1924 literatura como "reconstrucción que está percibida precisamente como construcción."

La primera declaración de los constructivistas literarios había aparecido en la primavera de 1923 en Moscú bajo el título precioso "Nosotros sabemos. Construcción (declaración) de los poetas constructivistas". Ya en la mitad de los años veinte empieza con gran esfuerzo la campaña contra el constructivismo; ellos están acusados por "el insuficiente entendimiento del contenido de clase de la construcción en desarrollo", también porque "están superestimando el papel del intelectual y no apreciando debidamente el papel de la clase obrera". Ritos de la comunicación de culpa dominan un ambiente público que parecía presentar al principio a la vanguardia un espacio experimental para 'un nuevo mundo'. El experimento del constructivismo estaba interrumpido, aunque no terminado. "Fue guillotinado" - como una vez escribía uno de sus importantes autores y teóricos, Sel'vinskij. No era la

Titelzeit; an Albert Einstein plante Majakovskij ein Telegramm mit dem lapidaren Gruß zu senden: "Der Wissenschaft der Zukunft von der Kunst der Zukunft".

Dieser Kunst gehörte die Zukunft, und die Zukunft sollte durch die Kunst gestaltet sein, die von Deutschland ausgehende Utopie eines Gesamtkunstwerkes war nun in einer wahrhaft revolutionären Einheit von Kunst und Leben zu verwirklichen.

Zuerst wurden die Grenzen der Kunstgattungen hinfällig. Auch wenn die Priorität des Konstruktivismus in der bildenden Kunst feststeht, so hat sich alsbald in der Konfrontation und produktiven Auseinandersetzung mit diesem Vorbild und Gegenstück der poetische Konstruktivismus entfaltet. In der Materialität der Zeichen ist die Einheit von Text und Bild für die Konstruktivisten begründet; den literarischen Text als eine bildliche Ordnung von Zeichen wahrzunehmen, ist eine ihrer neuen Perspektiven, die unsere Wahrnehmung - bis hin zur "konkreten Poesie" - verändert haben. Die "Hinwendung zur Ausdrucksebene" hat man jedenfalls mit Recht als "ein gemeinsames Grundprinzip der avantgardistischen Richtung" (Rainer Gröbel) herausgestellt. Die literarischen Konstruktivisten experimentieren mit dem Material. Sie publizieren zwar eine Fülle von Manifesten, wissen sich der revolutionären Politik und den Umwälzungen moderner Wissenschaft verpflichtet; doch gegenüber jeder Doktrin bewahren sie sich die Offenheit des Experiments. Reflexion und Produktion gehen ineinander über, das Manifest wird zum Kunstwerk, die konstruktivistische "Theorie" präsentiert sich als ästhetisches Gebilde. Die Konstruktivisten suchen, kulturelle wie politische Grenzen überschreitend, nach einem universalen Inventar poetischer Techniken, nach "Gegenzeichen" (A.N.Cicerin) zur natürlichen Sprache, die längst nur noch als Sprache der Konvention funktioniert. Deren Konventionen werden außer Kraft gesetzt; jetzt verweisen die poetischen Verfahren der Text-Konstruktion auf eine neue Welt. Die Sprache der Dichter soll zur Menschheitssprache werden. Auf Zeitungspapier trägt die Künstlerin Varvara F. Stepanova mit Tusche Texte auf, in einer Traumsprache, die als neue Sprache jene bereits veralteten "neuesten Meldungen" der Zeitung, der Zeitbeschleunigung als Verfallbeschleunigung, verdecken und verschwinden lassen. Die poetischen Konstruktivisten arbeiten, ganz ihrem Ethos gemäß, eng mit den Literaturwissenschaftlern des russischen Formalismus zusammen; Jurij Tynjanov definiert 1924 denn auch Literatur als "Rekonstruktion, die gerade als Konstruktion wahrnehmbar ist".

Die erste Deklaration der literarischen Konstruktivisten war unter dem selbstbewußten Titel "Wir wissen. Beidete Konstruktion (Deklaration) der konstruktivistischen Dichter" im Frühjahr 1923 in Moskau erschienen. Mitte der zwanziger Jahre schon setzt die mit großem Aufwand geführte Kampagne gegen den Konstruktivismus ein; "das unzureichende Verständnis vom Klasseninhalt des sich entwickelnden Aufbaus" wirft man ihnen vor, wie auch, "daß die Rolle der Intelligenz überschätzt und die führende Rolle der Arbeiterklasse unterschätzt wird". Rituale der Schuld-Kommunikation beherrschen jetzt eine Öffentlichkeit, die zunächst der Avantgarde noch den Experimentierraum einer "neuen Welt" zu bieten schien. Das Experiment des Konstruktivismus war abgebrochen - wenigstens nicht abgeschlossen. Er war, wie einer seiner bedeutenden Autoren und Theoretiker, Sel'vinskij, einmal schreibt, "guillotiniert

fascinación permanente de las obras artísticas del constructivismo sino el cambio en la cultura científica occidental en los años setenta, el redescubrimiento del formalismo ruso y del estructuralismo de Praga, después, las afinidades de la 'poesía concreta' al arte de construcción de los significantes, que despertaban de nuevo el interés para la pretensión universal de la contribución de Europa del Este a la vanguardia internacional y que lo inscribía en la memoria cultural.

Para la Société Imaginaire no se trata de ninguna manera de un proyecto histórico y seguramente no se piensa tampoco en un "Plano estatal de literatura", como la compilación de textos de los constructivistas lo precedía en 1925 en su título. Se trata de una búsqueda de huellas, la búsqueda de un contexto internacional e intercultural como lo quiere realizar la Société Imaginaire hoy día con sus propios métodos.

En América Latina Raúl Lozza ha desarrollado sus propias imágenes desde el constructivismo: en Dresde la obra de Hermann Glöckner reclama la vanguardia oprimida y perdida del "Bloque del Este". En la literatura de nuestro siglo van a sobrevivir sus técnicas, también donde no se acuerdan de las raíces en la vanguardia de Europa del Este: la idea de una obra de arte como objeto (vesc) como una cosa de signos, la producción de textos a la manera de desdoblamiento (sdvig) en los ejes de construcción de sistema de forma y discurso transmental (z'auim) liberado de la convención.

La Société Imaginaire quiere a su manera retocar el experimento del constructivismo y transmitirlo a la presencia. Los elementos de una cultura mundial deben estar guardados antes de que desaparezcan en la globalización y nivelación. El método de la Société Imaginaire, aunque están reunidos en esa asociación científicos y artistas, está así revisando el malentendido científico al cual podía unirse el constructivismo con todo su optimismo y grandilocuencia antes de los terrores de nuestro siglo. No por nada ya preguntaba Chlebnikov en un pasaje de De las libretas: "¿Debería estar de pie el artista en el lugar para el lacayo en el estubo de atrás de ciencia, vida diaria y acontecimiento, y donde encuentra espacio para el prever, la profecía, la voluntad hacia adelante?" Con seguridad el constructivismo aceptaba el problema idiomático de nuestra época, la descomposición del mundo sensual en discursos autónomos de especialistas, y lo suavizaba sin resolverlo. Porque su procedimiento científico no 'traducía' su idioma de metáforas, pero que ayudaba - como todavía hoy - evitar el rompimiento total de comunicación. Más la Société Imaginaire confirma que lo 'ajeno', es decir lo aparentemente distanciado en tiempo y espacio, no solamente se deja 'transmitir' en una descripción objetivándose solo en el diálogo, como experiencia y vivencia de personas. Por eso los miembros de la Société Imaginaire en Alemania, Europa del Este y América Latina quieren descubrir en el diálogo sobre el constructivismo una pieza de sus antecedentes, quieren adaptarlos y hacerlos públicos.

worden". Nicht die weiterwirkende Faszination konstruktivistischer Bildwerke, sondern erst der Umbruch in der westlichen Wissenschaftskultur der siebziger Jahre, die Wiederentdeckung des russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus, dann die Affinitäten der 'konkreten Poesie' zur Konstruktions-Kunst der Signifikanten machten auf den universalen Anspruch dieses osteuropäischen Beitrags zur internationalen Avantgarde neu aufmerksam und schrieben ihn dem kulturellen Gedächtnis ein.

Für die Société Imaginaire geht es hier jedoch keinesfalls um ein historisches Projekt, und an einen Staatsplan der Literatur, wie ihn der Sammelband der Konstruktivisten von 1925 im Titel verheißt, ist gewiß ebensowenig gedacht. Es geht um eine Spurensuche, die Suche nach einem internationalen und interkulturellen Zusammenhang, wie ihn die Société Imaginaire heute, mit ihrer eigenen Methode, verwirklichen will.

In Lateinamerika hat Raúl Lozza aus der universalen Bildsprache des Konstruktivismus die eigenen Bildwelten entwickelt; in Dresden mahnte die Arbeit Hermann Glöckners an die unterdrückte und versäumte Avantgarde im "Ostblock". In der Literatur unseres Jahrhunderts werden, auch wo man sich der Wurzeln in der osteuropäischen Avantgarde nicht mehr erinnert, ihre Verfahren bleiben - die Auffassung vom Kunstwerk als Ding (vesc'), als einen Gegenstand aus Zeichen', die Textproduktion durch 'Verschiebung' (sdvig) auf den Konstruktions-Achsen des Sprachsystems, die von der Konvention befreite transmentale Rede (z'auim).

Die Société Imaginaire will auf ihre Weise das Experiment des Konstruktivismus wiederaufnehmen und es gleichzeitig in die Gegenwart übersetzen. Die Elemente einer Weltkultur müssen gesichert werden, ehe sie in Globalisierung und Nivelierung verschollen sind. Die Methode der Société Imaginaire revidiert dabei, obschon in diesem Kreis Wissenschaftler und Künstler vereinigt sind, doch das wissenschaftliche Mißverständnis, dem der Konstruktivismus mit allem Optimismus und Pathos vor den Schrecken unseres Jahrhunderts noch anhängen konnte. Immerhin hatte bereits Chlebnikov in einer Passage "Aus den Notizbüchern" gefragt: "Soll der Künstler so auf dem Lakaienplatz am hinteren Wageneintritt von Wissenschaft, Alltagsleben und Ereignis stehen, und wo findet er Raum für das Vorhersehen, die Prophezeiung, das Vorauswollen?" Gewiß nahm jedoch der Konstruktivismus das Sprachproblem unserer Epoche, die Zersplitterung der Sinnwelt in autonome Spezialdiskurse, an und milderte es - freilich ohne es zu lösen. Denn seine Wissenschaftlichkeit 'übersetzte' nicht die genuine Sprache der Wissenschaft, sondern verwandelte sie in eine Metaphersprache, die freilich - wie noch heute - den völligen Kommunikationsabbruch vermeiden half. Doch die Société Imaginaire beruht darauf, daß sich das "Fremde", also das zeitlich wie räumlich von uns entfernte, nicht in bloß objektivierender Beschreibung, sondern nur im Dialog, als Erfahrung und Erlebnis von Personen 'übersetzen' läßt. Deshalb wollen die Mitglieder der Société Imaginaire in Deutschland, Osteuropa und Lateinamerika im Dialog über den Konstruktivismus ein Stück ihrer Vorgeschichte entdecken, sie anverwandeln und öffentlich machen.

Walter Schmitz













Buenos Aires, im Laufe des Jahres 1996

Sehr geehrter Batuz,
als eines der großen, in der Sache der Brüderlichkeit zwischen Menschen und Völkern von konsequentem Humanismus beflügelten Anliegen ist auf dem speziellen Schaffensgebiet der Künste die "Société Imaginaire" das Ergebnis Ihres unermüdlichen Wirkens.

Es ist mir eine Freude, mich mit diesem Anliegen zu identifizieren, mit den Anstrengungen und der Genugtuung über die Erfolge beim Streben nach einer existentiellen Kommunikation und einer gesunden Konfrontation der Früchte geistiger Arbeit sowie der Auswirkungen, die ein solches Unternehmen bedeutet, denn aus persönlicher Sicht begleitet dies auch das tägliche Tun in meinem eigenen Leben.

Die "Société Imaginaire" verkörpert die großen Utopien, die Träume, die Hoffnungen und die Gefühle der Völker. Sie ist ein Anliegen, das Licht in das Dunkel jener düsteren Gemächer bringt, wohin man imaginäre Unternehmungen verdrängt, die nur durch Helligkeit und menschliches Streben Wirklichkeit werden können.

Raúl Lozza

Buenos Aires, en el curso del año 1986.

Estimado Batz:

Entre las grandes propuestas planteadas por un humanismo más consecuente con la hermandad entre los hombres y los pueblos se destaca, en el orden del hacer específico de los artes, la "Société Imaginaire", como fruto de sus vigiliat.

Me es grato identificarme con esa propuesta, con el esfuerzo y con el júbilo de los éxitos en procura de una existencial comunicación y como confrontación de las labores del espíritu, y también con las implicancias que semejante empresa supone, puesto que, en el orden personal, todo eso acompaña el hacer cotidiano de mi propia vida.

La "Société Imaginaire" se consonancia con las grandes utopías, los sueños, las esperanzas y los sentimientos de los pueblos. Se trata de una inquietud que ilumina la penumbra de esas buhardillas donde se postergan las imaginarias empresas que sólo la lucidez y el esfuerzo humano son capaces de tornar en realidad.

Robt Lozza

Datos biográficos

- 1911 Nace en Alberti, Provincia de Buenos Aires. Expone desde los 17 años de edad.
- 1929 A partir de ese año se radica en la Capital Federal donde publica trabajos de ensayo e imaginación, ilustra libros, colaborando con dibujos en diarios y revistas del país.
- 1936 A partir de ese año se agrupa a las tendencias modernas.
- 1939 Trabaja en publicidad proyectando sus primeros trabajos frontales de "marco irregular" destinado a esa profesión.
- 1942 Integra, como ilustrador, el grupo editor de la colección "Adiáfora".
- 1944 Participa en el grupo de intelectuales que publica el periódico "Contrapunto". Se relaciona con los editores de la revista "Arturo".
- 1945 Es partícipe de "Arte Concreto-Invencción", de su secretariado y de la dirección de su revista.
- 1947 Inicia una nueva tendencia del arte concreto que es denominada como "Perceptismo" y que practica hasta la actualidad, difundiendo a través de más de dos centenares de conferencias, charlas y publicaciones teóricas aspectos particulares de la pintura concreta referidos al color, estructura, morfología, espacio y función social. A esto se agrega su actividad integrando varias agrupaciones intersocietarias en defensa de la libertad de expresión y del patrimonio artístico.
- 1971 Medalla de Oro, Cámara de Diputados de la Nación.
- 1986 Premio de la Asociación Críticos de Arte, a la Trayectoria.
- 1991 Premio Palanza.
- 1992 Diploma al mérito y Estatilla de Platino (Konex).
- 1992 Premio Consagración Nacional, y otros.
- 1993 Ciudadano Ilustre (Municipio de Alberti).

Lebensdaten

- 1911 Geboren in Alberti, Provinz Buenos Aires. Ausstellungen seit dem 17. Lebensjahr.
- 1929 Seit diesem Jahr lebt er in der Hauptstadt, wo er Essays und Geschichten publiziert, Bücher illustriert und in Tageszeitungen und Bildmagazinen des Landes Zeichnungen veröffentlicht.
- 1936 Seit diesem Jahr schließt er sich modernen Kunstströmungen an.
- 1939 Arbeitet im Werbebereich und entwickelt hierfür seine ersten Frontalbilder mit "unregelmäßigen Rahmen".
- 1942 Als Illustrator ist er Mitherausgeber der Sammlung "Adiáfora".
- 1944 Gehört der Intellektuellengruppe an, die die Zeitung "Contrapunto" herausgibt und steht mit den Herausgebern der Zeitschrift "Arturo" in Kontakt.
- 1945 Mitglied von "Arte Concreto-Invencción", ihres Sekretariats und der Redaktion ihrer Zeitschrift.
- 1947 Begründet eine neue Tendenz der konkreten Kunst, die "Perceptismo" genannt wird und die er bis heute praktiziert. In über 200 Vorträgen, Diskussionen und Publikationen hat er die besonderen theoretischen Aspekte der konkreten Malerei in bezug auf Farbe, Struktur, Morphologie, Raum und soziale Funktion dargelegt. Hinzu kommen seine Aktivitäten, verschiedene Gruppierungen zur Verteidigung der Ausdrucksfreiheit und des Kulturgutes zu koordinieren.
- 1971 Goldmedaille der Deputiertenkammer der Nation.
- 1986 Preis des Verbandes der Kunstkritiker für sein Lebenswerk.
- 1991 Preis Palanza.
- 1992 Ehrendiplom und Platin-Statue (Konex).
- 1992 Nationaler Ehrenpreis, u. andere.
- 1993 Ehrenbürger der Stadt Alberti.

Exposiciones individuales (Selección)

- 1929 Salas de la Escuela No 1, Alberti
- 1949 Pinturas concretas, Galería Van Riel
- 1961 Museo Provincial de Santa Fé
- 1968 Instituto de Arte, I.D.A. (Retrospectiva)
- 1973 Galería Van Riel (Retrospectiva "Perceptismo")
- 1985 "60 años con el arte", Fundación San Telmo
- 1986 Homenaje a Raúl Lozza, Salas de la S.A.A.P.
- 1992 Museo y Universidad de Tucumán
- 1993 2 Salas con 20 obras, Fundación Batuz, Altzella
- 1993 Fundación Banco Patricios (Gran Retrospectiva)
- 1993 Las estructuras, Fondo Nacional de las Artes
- 1993 Obras del Premio Palanza, Galería Van Eyck

Exposiciones colectivas (Selección)

- 1945 Las cuatro exposiciones del Arte Concreto
- 1953 Bienal de San Pablo (Brasil)
- 1963 "Arte concreto y nuevas tendencias Museo Nacional
- 1980 Vanguardia de la década del 40, Museo E. Sívori
- 1990 Arte Concreto, Basilea-Nueva York-Bonn
- 1991 Exposición del Premio Palanza
- 1995 50 años de arte concreto

Bibliografía (Selección)

- 1946 Hans Platschek, Montevideo
- 1948 Libro de Abraham Haber: "Raúl Lozza y el perceptismo"
- 1950 Alberto Sartoris, Suiza
- 1952 Jorge B. Glusberg
- 1961 López Claro
- 1965 Gerardo Ferrais, Brasil
- 1969 Emilio Pettoruti, Capri
- 1980 Nelly Perazzo
- 1981 Carlos B. Blaquier
- 1985 Rafael Squirru
- 1989 Raúl Santana
- 1990 Julio María Sanguinetti, Uruguay
- 1991 Fermin Fèvre

Einzelausstellungen (Auswahl)

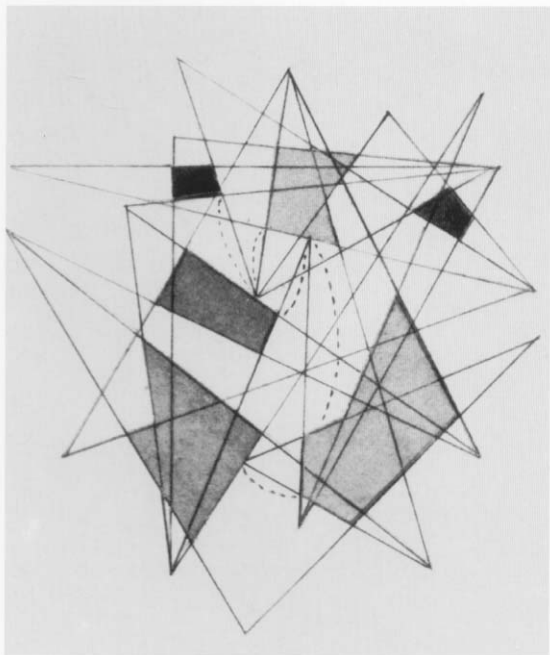
- 1929 Sale der Schule Nr. 1, Alberti
- 1949 Konkrete Malerei, Galerie Van Riel
- 1961 Museo Provincial, Santa Fe
- 1968 Instituto de Arte, I.D.A. (Retrospektive)
- 1973 Galerie Van Riel ("Perceptismo")
- 1985 "60 Jahre in der Kunst", Fundacion San Telmo
- 1986 Hommage an Raul Lozza, Säle der S.A.A.P.
- 1992 Museum und Universität von Tucuman
- 1993 2 Säle mit 20 Werken, Stiftung Batuz, Altzella
- 1993 Stiftung Bank Patricios (Große Retrospektive)
- 1993 Die Strukturen, Fondo Nacional de las Artes
- 1993 Werke des Palanza-Preises, Galerie Van Eyck

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 1945 Die vier Ausstellungen der Arte Concreto
- 1953 Biennale von Sao Paulo
- 1963 Konkrete Kunst und neue Tendenzen" Museo Nacional
- 1980 Avantgarde der 40er Jahre, Museo E. Sívori
- 1990 Konkrete Kunst, Basel-New York-Bonn
- 1991 Ausstellung zum Preis Palanza
- 1995 50 Jahre Konkrete Kunst

Bibliographie (Auswahl)

- 1946 Hans Platschek, Montevideo
- 1948 Buch von Abraham Haber: "Raul Lozza und der Perceptismo"
- 1950 Alberto Sartoris, Schweiz
- 1952 Jorge B. Glusberg
- 1961 Lopez Claro
- 1965 Gerardo Ferrais, Brasilien
- 1969 Emilio Pettoruti, Capri
- 1980 Nelly Perazzo
- 1981 Carlos B. Blaquier
- 1985 Rafael Squirru
- 1989 Raúl Santana
- 1990 Julio Maria Sanguinetti, Uruguay
- 1991 Fermin Fèvre



Pintura 285
Año 1990

... vivimos sumergidos en una suerte de inundación informativa. Podemos transformarnos en naufragos de la abundancia. Por eso, superando la alucinación tecnológica, aparece esta idea de poner obras de artistas de ámbitos distintos, especialmente centro-europeos y latinoamericanos, y mostrar cómo, por caminos diversos, desde orígenes diferentes, los humanos nos internamos por caminos análogos.

Julio María Sanguinetti

Propongo fundar y consolidar un lugar en el que se puedan comprender los logros de este movimiento en su totalidad; un lugar en el que las obras maestras de los latinoamericanos se encuentren lado a lado con las de sus colegas de Europa Central y Oriental, donde se las pueda comparar y se encuentre la posibilidad de un diálogo permanente.

Batuz



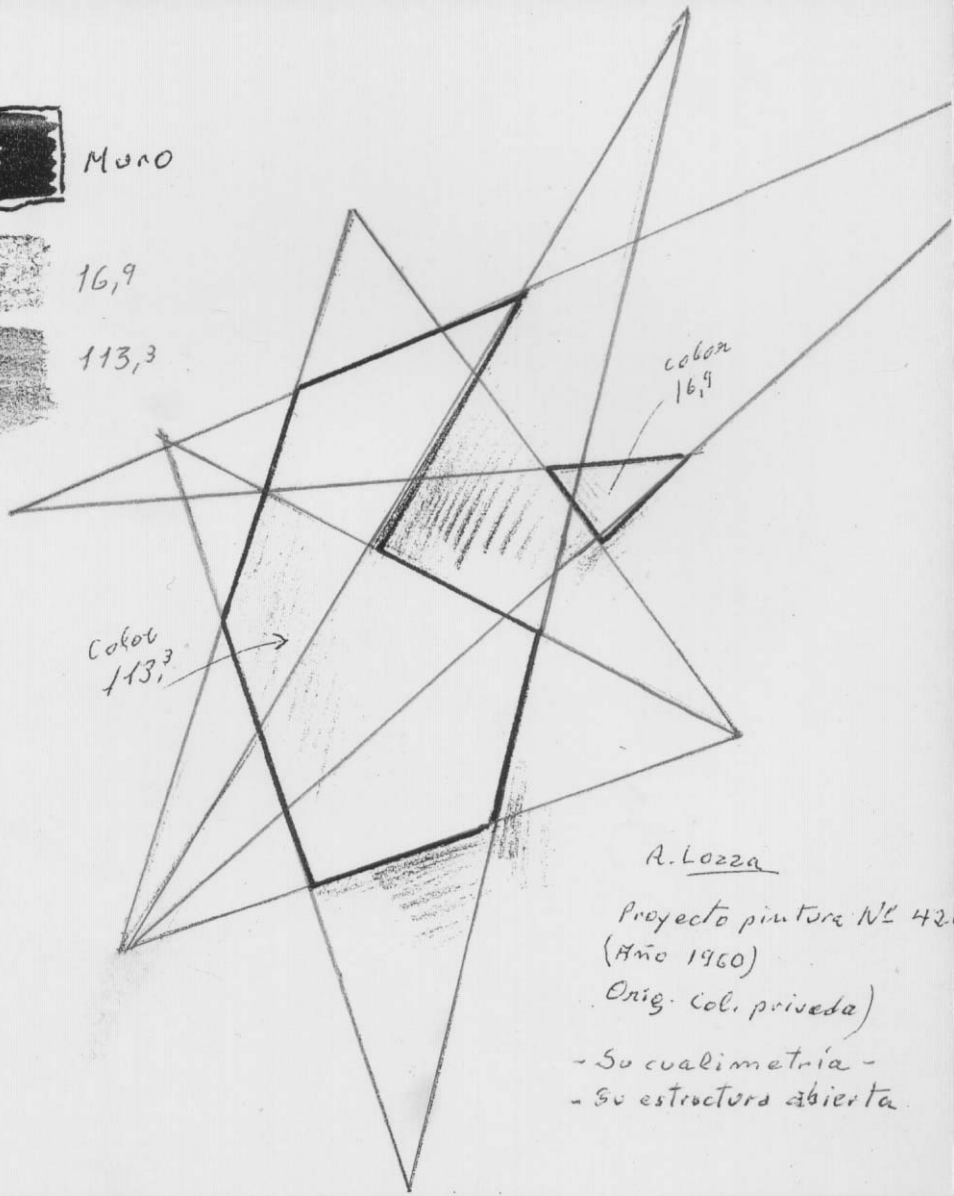
Muro



16,9



113,3



Cobor
16,9

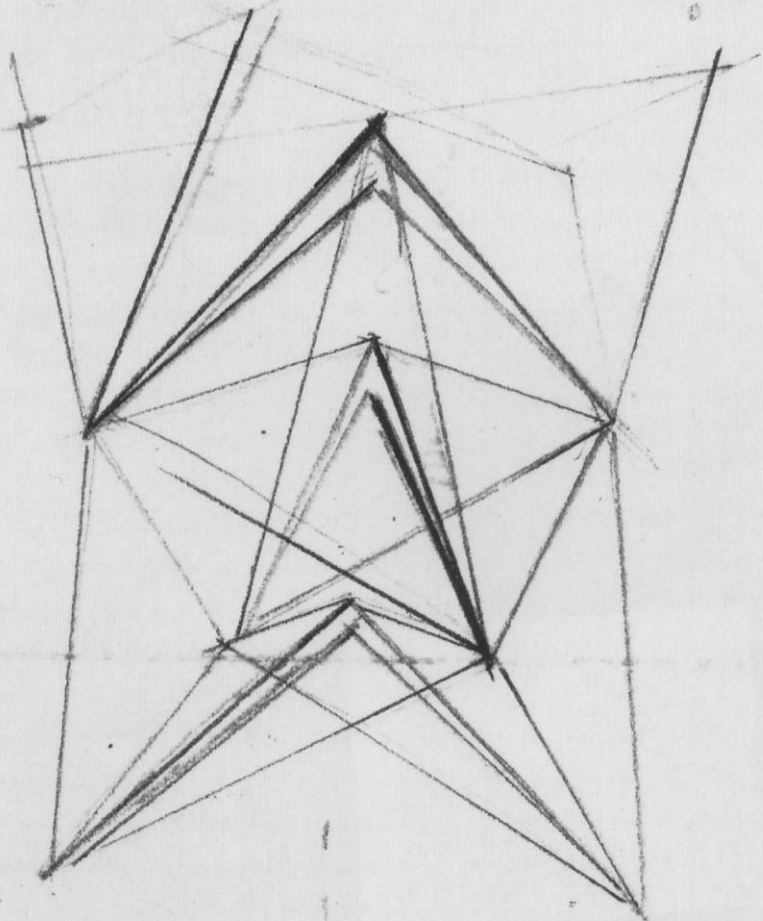
Cobor
113,3

A. Lozza

Proyecto pintura N° 42
(Año 1960)

Orig. Col. privada)

- Su cualimetría -
- Su estructura abierta.



m

n

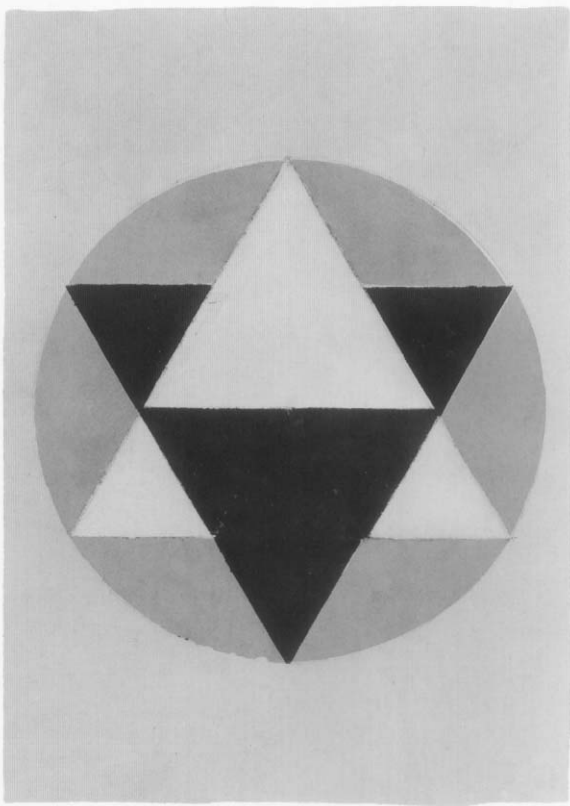
0

...leben wir als Opfer einer Informationsüberflutung. So könnten wir uns in Schiffbrüchige des Überflusses verwandeln. Deshalb -die Wahngelüste der Technik überwindend - ist die Idee entstanden, Kunstwerke entfernter Regionen, vor allem aus Lateinamerika und Zentraleuropa, zusammenzuführen und damit zu zeigen, wie wir Menschen auf unterschiedlichen Pfaden und verschiedensten Ursprungs doch manchmal analoge Wege wählen.

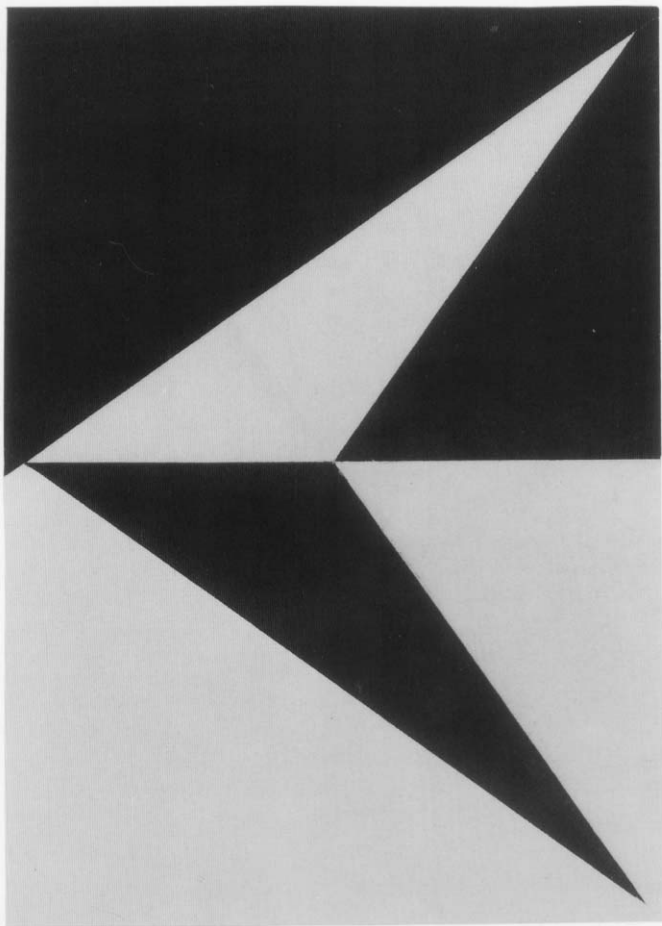
Julio María Sanguinetti

Ich schlage vor, einen Ort zu gründen und zu festigen, an dem man die Leistungen dieser Bewegung in ihrer Gesamtheit begreifen kann, einen Ort, wo die Meisterwerke der Lateinamerikaner Seite an Seite mit denen ihrer Kollegen aus Mittel- und Osteuropa stehen, wo man sie vergleichen kann und die Möglichkeit zu einem permanenten Dialog findet.

Batuz



Stern
Schwarzes und weißes Dreieck auf Papier
ineinandergeschoben im Kreis
Tempera auf Papier
verso signiert + datiert „16 09 66/1“
25 x 36 cm



o. T. (3 schwarze Dreiecke + 3 weiße Dreiecke)
Tempera Faltung
o. J.
42,0 x 29,5 cm

„Hermann Glöckner 1889 - 1987“, Ausstellungskatalog mit Beiträgen von Dieter Honisch, Wulf Herzogenrath und Werner Schmidt, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1992

Ingrid Mössinger, „Hermann Glöckner, Kunst im neuen Plenarbereich“, Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit, Bonn 1992

Hermann Glöckner, „Die Tafeln 1919 - 1985“, herausgegeben vom Hermann-Glöckner-Archiv Dresden, mit Beiträgen von Rudolf Mayer, Werner Schmidt, Werkverzeichnis von Christian Dittrich, Dresden, Stuttgart 1992

Hermann Glöckner, „Maßstab Landschaft“, Ausstellungskatalog, Galerie am Sachsenplatz, Leipzig, galerie refugium, Neustrelitz, 1993. Einleitung von Elmar Jansen, Verzeichnis Christian Dittrich

Hermann Glöckner, „Werke von 1909 - 1985“, Ausstellungskatalog Institut für Auslandsbeziehungen (ifa). Mit Beiträgen von Werner Schmidt und Christian Dittrich, Gotha 1993

„Hermann Glöckner Werke 1909 - 1985, Ausstellungskatalog, Saarlandmuseum, herausgegeben von Ernst-Gerhard Güse, mit Beiträgen von Ernst-Gerhard Güse und Lothar Lang, Saarbrücken und Stuttgart, 1993

Hermann Glöckner, „Handdrucke“, Ausstellungskatalog, Zusammenstellung und Einführung Rudolf Mayer, galerie am blauen wunder, Dresden, Galerie Beatrix Wilhelm Stuttgart, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus, Reutlingen, herausgegeben von Hermann Glöckner, Archiv Dresden, 1994

„The Romantic Spirit in German Art“, 1790 - 1990, Ausstellungskatalog Hayward Gallery, Edinburgh, London, München 1994/95

Werner Schmidt, „Hermann Glöckner in der Dresdner Kunsthalle“, Dresden 1995

Hermann Glöckner, „Faltungen“, Ausstellungskatalog, Zusammenstellung Rudolf Mayer
Kornelia von Berswordt - Wallrabe, „Das strukturelle im Werk von Hermann Glöckner“,
Werner Schmidt, „Räumlich gefaltet“
Herausgeber Staatliches Museum Schwerin, Hermann Glöckner Archiv, Dresden

Bibliographie (Auswahl) – bibliografía (selección) (1989 - 1995)

„Hermann Glöckner zum 100. Geburtstag“,
Ausstellungskatalog, mit Beiträgen von Werner Schmidt,
Rudolf Mayer, Verzeichnisse Christian Dittrich
(u. a. Literatur von 1919 - 1988)

Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Kupferstich-Kabinett und Staatliche Galerie Moritzburg Halle,
Dresden 1989

„Hommage à Hermann Glöckner anlässlich des
100. Geburtstages“, 41. Katalog der Galerie am Sachsenplatz,
Leipzig 1989

„Die Kunst der Collage in der DDR 1945 - 1990“,
Ausstellungskatalog, Staatliche Kunstsammlungen Cottbus,
1990

„Werner Schmidt, Hermann Glöckner“, in:
Kunst in der DDR, herausgegeben von E. Gillen und
R. Haarmann, Köln 1990, S. 258

Jörg Stürzebecher, „vom kreis zur richtung, von außen
nach innen“ in: das quadratische feuer, 22 jahre dokumentation
konkreter, konstruktiver, systematischer kunst,
Ausstellungskatalog, edition & galerie hoffmann, friedberg 1990

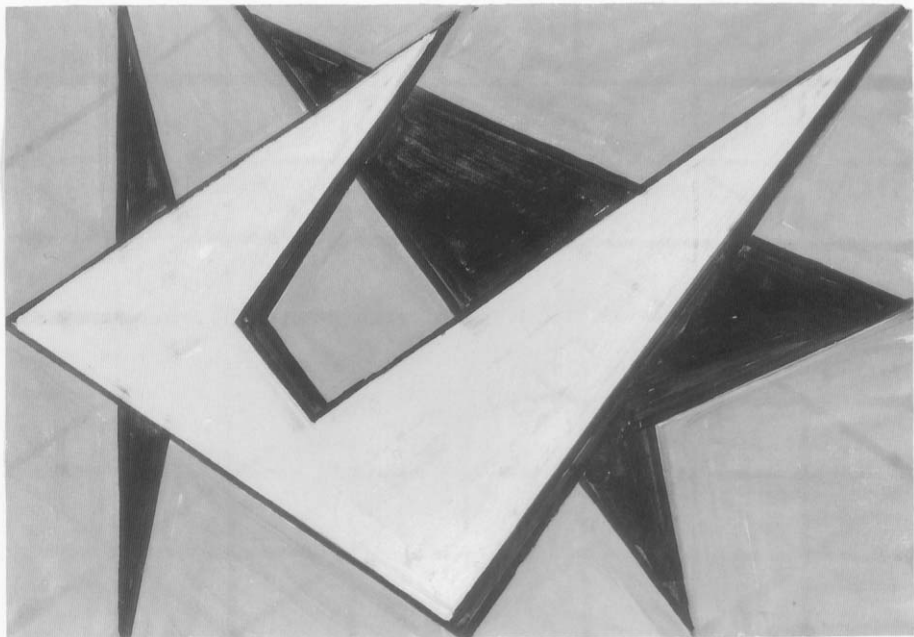
„Raum, Zeit, Figur. Ein Dresdner Beitrag zur Moderne“,
Ausstellungskatalog, herausgegeben von Brigitte Reinhardt,
Beiträge von Werner Schmidt, Gunther Thiem, Rudolf Mayer,
Ulmer Museum, Ulm 1991

Taifun Belgin, Hermann Glöckner. „Ein Konstruktivist
in Dresden“, in: Position Konkret, Ausstellungskatalog,
Dresden und Essen 1991

„Malerei der Zwanziger und Dreißiger Jahre in Sachsen“,
Ausstellungskatalog, Kunststiftung Hohenkarpfen, e.V.,
Hausen ob Verena 1991

„Hermann Glöckner, Profile 1922 - 1983“, Ausstellungskatalog,
bearb. von Christian Dittrich, Galerie Beatrix Wilhelm Stuttgart,
1991

„Hermann Glöckner 1889 - 1987“, Ausstellungskatalog. Mit
Beiträgen von Loránd Hegy, Rainer Fuchs und Werner Schmidt,
Museum Moderner Kunst Palais Liechtenstein, Wien 1992



Weiße Klammer, schwarzer Pfeil auf Grau
Graphit, Tempera
1966
36 x 25 cm

Ausstellungen (Auswahl) – exposiciones (selección) (1987 - 1996)

1987

Bottrop, Quadrat, Josef Albers Museum

1988

Berlin (Ost), studio bildende kunst

Esslingen, Villa Merkel

1989

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Albertinum

Halle, Staatliche Galerie Moritzburg

Leipzig, Galerie am Sachsenplatz

1990

Dresden, Kunstaussstellung Kühl

1991

Ulmer Museum,

Erlangen, Städtische Galerie, Palais Stutterheim

Stuttgart, Galerie Beatrix Wilhelm

1992

Wien, Museum Moderner Kunst,

Palais Liechtenstein

Berlin, Neue Nationalgalerie

1993

Leipzig, Galerie am Sachsenplatz

Neustrelitz, galerie refugium

Gotha, Schloß Friedensstein

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen,

Galerie Neue Meister

Saarbrücken, Saarland Museum

Chemnitz, Galerie Oben

1994

Dresden, galerie am blauen wunder

Berlin, Galerie Gunar Barthel

Brüssel, Goethe-Institut

Reutlingen, Städtisches Kunstmuseum, Spendhaus

Genua, Museum der Akademie der schönen

Künste Liguriens

Palermo, Goethe-Institut

Stuttgart, Galerie Beatrix Wilhelm

1995

München, Galerie von Alvensleben

Izmir, Gemälde- und Skulpturen-Museum

Ankara, Staatliche Galerie der schönen Künste

Istanbul, Staatliche Galerie der schönen Künste

Maribor, Kunstgalerie, Ausstellungssalon Rotovž

Zagreb, Museum für zeitgenössische Kunst

1996

Schwerin, Staatliches Museum

Dresden, Kunsthalle

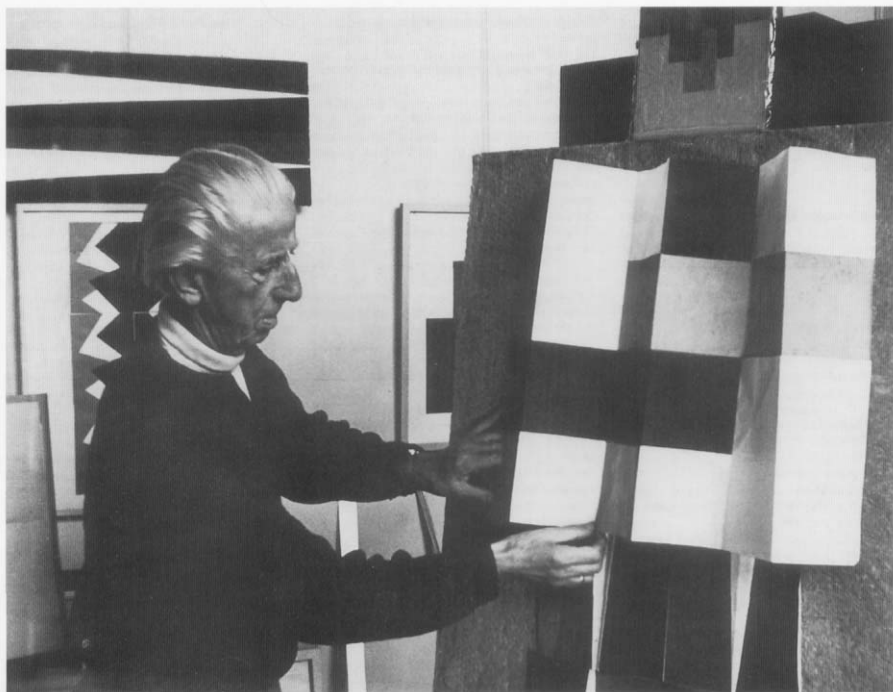
Köln, Galerie Röpke

Stuttgart, Galerie Wilhelm

Berlin, Galerie Gunar Barthel

Bonn, Kunstraum Posselt

1983	Hans-Grundig-Medaille des Künstlerverbandes	1983	medalla de "Hans-Grundig" de la asociación de los artistas
1984	Nationalpreis III. Klasse der DDR, Dokumentarfilm "Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner"	1984	premio nacional del tercer grado de la R.D.A., película documental: Visita breve con Hermann Glöckner
1986	Ehrenmitglied des Deutschen Künstler- bundes, letzte Arbeiten im Dresdner Atelier	1986	miembro honorario de la unión de los artistas alemanes, últimos trabajos en el taller en Dresde
1987	am 10. Mai in Berlin (West) gestorben	1987	fallecido el 10 de mayo en Berlin (Oeste)



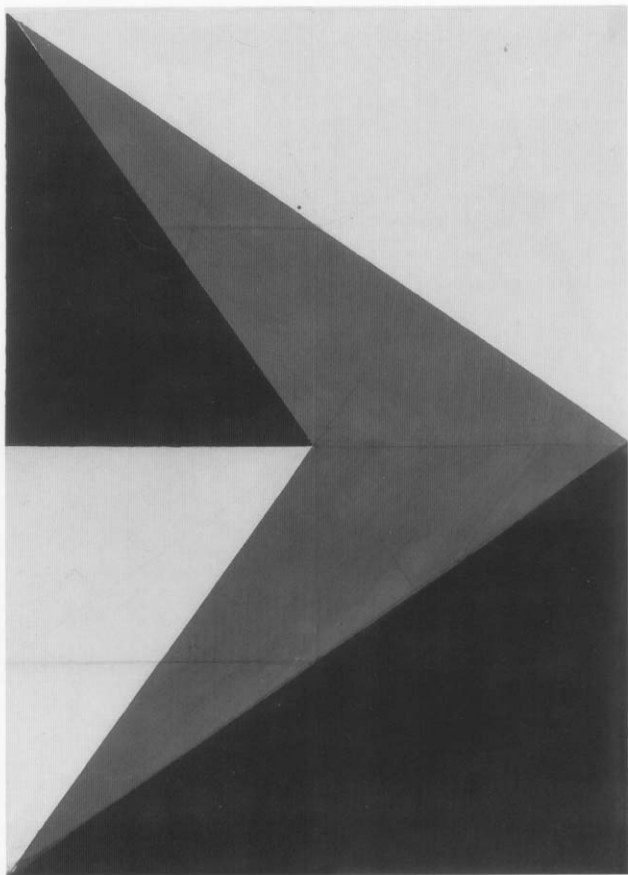
Montage eines Faltopjektes
1971

Lebensdaten

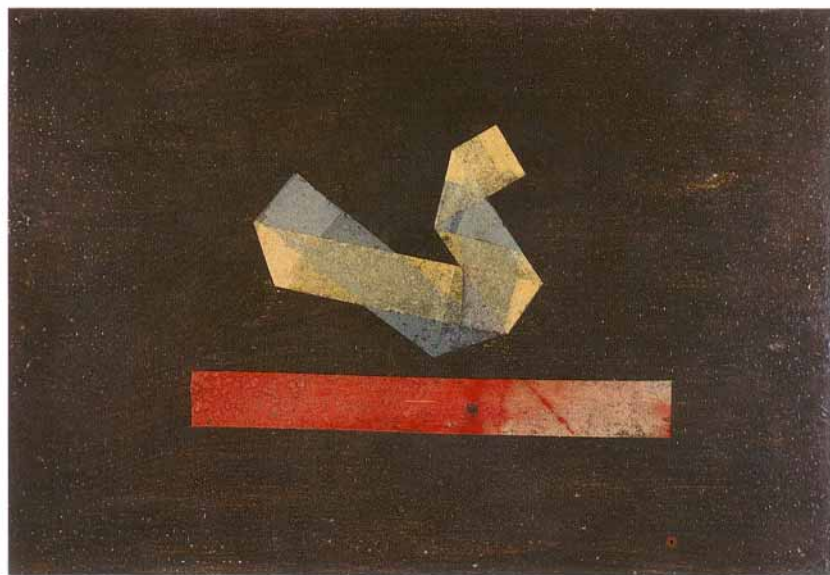
1889	geboren am 21. Januar in Cotta bei Dresden
1904 -1907	Lehre als Musterzeichner
1905	Abendkurse an der Dresdner Kunstgewerbeschule
1910	freiberufliche künstlerische Tätigkeit
1911	vergebliche Bewerbung an der Dresdner Kunstakademie
1915 -1918	Soldat in Polen, Rußland, Frankreich
1921	Heirat mit Frieda Paetz
1923 -1924	Studium an der Kunstakademie
1927 -1930	eigene Ausstellungen in Berlin, Leipzig, Hannover, Köln, Stuttgart, Mannheim, Hagen und Dresden
1930 -1937	Arbeit am "Tafelwerk"
1938 -1944	Gestaltung und Ausführung am Bau, auch weiter nach 1945
1945	Zerstörung des Ateliers und vieler Arbeiten, Ausstellung mit Künstlergruppe "Der Ruf", zweite Ausstellung 1948
1946	Atelier im Künstlerhaus in Dresden-Loschwitz, Ausstellung bei Heinrich Kühl, Teilnahme an der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung
1954	Teilnahme an der 2. Deutschen Kunstausstellung, Mitglied der Vorjury
1964	erster Sommeraufenthalt in Lindau / Bodensee, später Teilnahme am "1. und 2. Plastik Symposium"
1968	Tod von Frieda Glöckner
1969	Ausstellung im Dresdner Kupferstich-Kabinett, erster eigener Katalog
1974	mit Traude Stürmer zur Graphik-Biennale in Krakau
1975	Auftrag für eine Stahlplastik, 1984 aufgestellt
1978	Goldmedaille der Graphik-Biennale in Frederikstadt
1979	Kunstpreis der Stadt Dresden, Dauervisum zum Besuch der Lebensgefährtin in Westberlin
1980	Reise mit Traude Stürmer nach Paris

Datos biográficos

1889	nacido el 21 de enero en Cotta cerca de Dresde
1904 -1907	aprendizaje como dibujante
1905	cursos nocturnos en la escuela de artes y oficios de Dresde
1910	libre actividad artística
1911	solicitud inútil en la Academia de los Artes de Dresde
1915 -1918	Soldado en Polonia, Rusia, Francia
1921	casamiento con Frieda Paetz
1923 -1924	estudios en la Academia de los Artes
1927 -1930	exposiciones propias en Berlin, Leipzig, Hannover, Colonia, Mannheim, Hagen, Dresde
1930 -1937	trabajo en la obra "tablero"
1938 -1944	formación y realización en la construcción, también después de 1945
1945	destrucción del taller y de muchas obras, exposición con el grupo de artistas "La llamada", segunda exposición en 1948
1946	Taller en el "Künstlerhaus" en Dresden-Loschwitz, exposición con Heinrich Kühl, participación en la Exposición General de los Artes de Alemania
1954	participación en la segunda Exposición de los Artes de Alemania, miembro del antejurado
1964	primera residencia veraneo en Lindau/Bodensee, más tarde participación en el 1-o y 2-o simposio de plásticas
1968	muerte de Frieda Glöckner
1969	exposición en el Kupferstichkabinett en Dresde, primer catálogo propio
1974	con Traude Stürmer al bienal de la gráfica en Cracovia
1975	encargo por una plástica de acero, establecida en 1984
1978	medalla de oro del Bienal de Gráfica en Frederikstadt
1979	premio del arte de Dresde, visa permanente para visitar la compañera en Berlin-Oeste
1980	viaje con Traude Stürmer a Paris



Grauer Keil zwischen Weiß und Schwarz
Faltgrafik, Tempera, 1974
50 x 36 cm



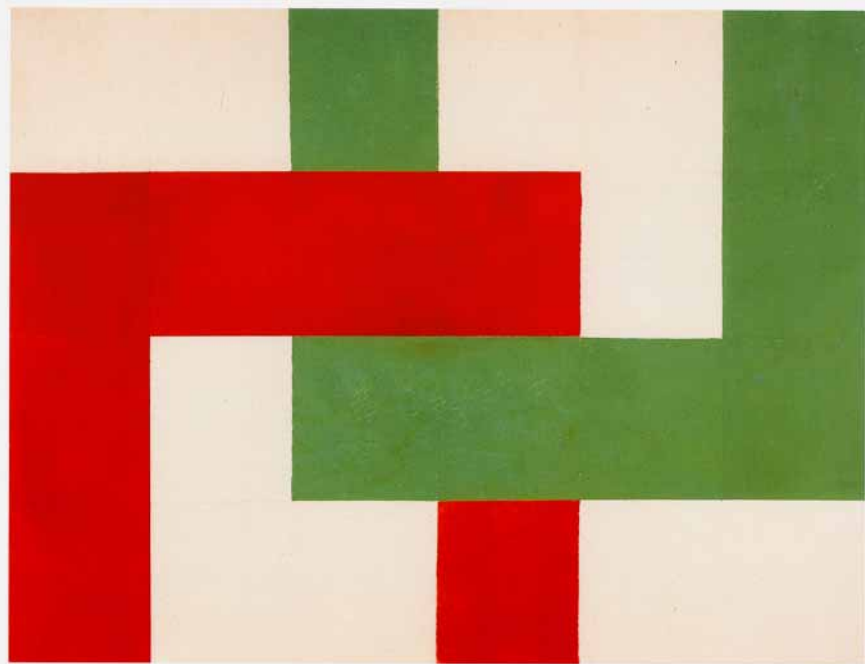
Tafel wvz Nr. 178 A+B
Gefalteter Streifen mit Blau
Collage, Seidenpapier, Leim, Lack, Pappe, 1956
29 x 41 x 0,2 cm



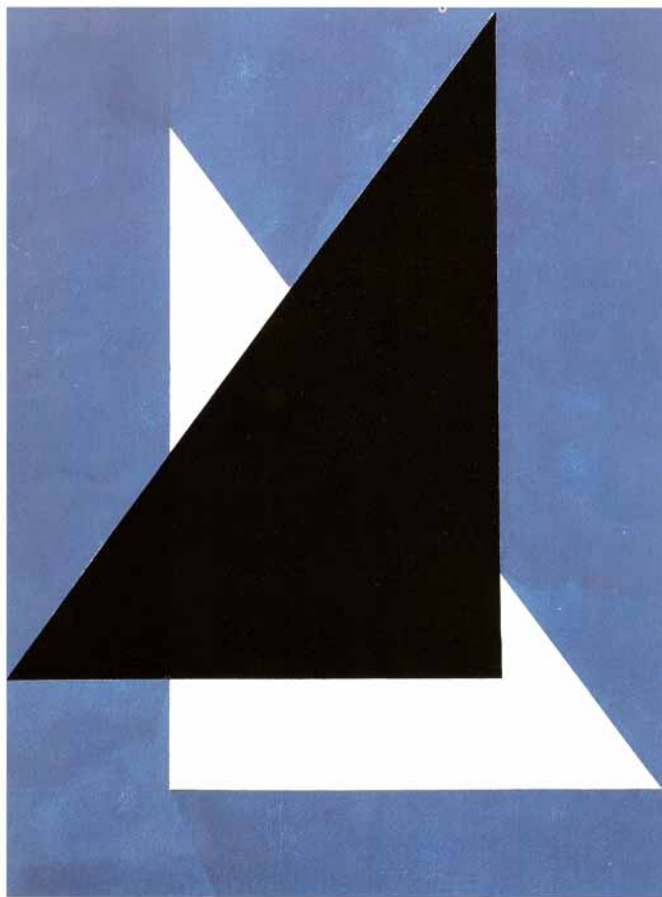
Tafel wvz Nr. 183
Gefaltete weiße Streifen auf Schwarz mit Rot
Collage, Seidenpapierstreifen, Pappe, Lack, 1996
35 x 25 x 0,2 cm



Rotweiße Streifen auf braunem Marmorpapier
Collage, Faltung, Pappe, Lack, Tafel um 1933 - 35,
13,4 x 9,4 x 0,2 cm



Verklammerung (Rot, Grün auf Weiß)
Faltung, Tempera, 1978
49 x 63 cm



Schweben
Faltung, Tempera, 1983
70 x 50,5 cm



O.T. (Schwarz, Weiß, Rot)
Tempera, Faltung, 1973-76
50 x 71,8 cm



Flächenteilung, unter Zeitung, durchkreuzt
 „Sächsische Volkszeitung“ (zweiseitig bearbeitete Tafel; verso: Profile;
 Vorderseite: Abdruck über Titelbild montiert),
 Collage, Tempera,
 1946/53
 27,8 x 42,5 cm

umschlag des 1983 erschienenen Buches: "Hermann Glockner - Ein Patriarch der Moderne", gegeben, indem Glockner die Vorgabe existiert und eine Arbeit an einem Ort so anordnet, daß die Betrachter im Gebrauch tatsächliche Faltungen vollziehen, wächst der Arbeit die Qualität der Variabilität zu.

In dem Maß, wie der Betrachter an der Faltungsarbeit beteiligt ist, erfährt diese eine Erweiterung auf tatsächliche Eingriffe des Betrachters im kreativen Prozeß des Faltens, Entfaltens. Damit wächst der Arbeit selbst der Status der Summe von Variablen zu. Das jeweils Sichtbare der vor Augen stehenden Arbeit ist immer nur eine von unterschiedlichen visuellen Gegebenheiten, die ein und dieselbe Zeichnung oder Arbeit Glockners ermöglicht. Als solche ist sie Gegenstand unter anderen gültigen Sichtbarkeiten, offen auf weitere betrachtbare Gegebenheiten.

Vergegenwärtigen wir uns das vorher Gesagte, so ist es sinnvoll, sich darüber Kamen zu verschaffen, unter welchen Bedingungen Glockner ein Werk von solcher visueller Vielgestalt und struktureller Tiefe entwickeln konnte. Aus der Analyse der Schritte, die das Werk aufzeigt, so zu folgern, daß Hermann Glockners Zugang zur Welt ein grundsätzlich systematisch-visueller war. Dies belegen die Verdichtungen der dimensional gesehenen Dachlandschaften in ein zweidimensionales Bild, zu abstrakten Formen mit zunehmendem Flächencharakter bis zu der Tafel, in denen das visuelle Faktum, die Struktur zum Konkreten generiert. Während Glockner in den Tafeln aus unterschiedlichen formalen Sachverhalte verinnerlicht und Licht als Farbstufe rückgebunden wird, erreicht der Künstler in den einem Ereignis sich verdankenden Arbeiten, als tatsächliche Faltung, eine Steigerung des Konkrektionsgehaltes.

Das visuell-into Faktum Faltung gibt als Form Aufschluß über seinen materialen Gehalt, seine Beschaffenheit.

Son esenciales para el caso la posición del trabajo en medio de "Cuaderno 'Wésemir Chobnikow. Album de poesias 1072" o la en la sobrecubierta de la portada de libro editado en 1983 "Hermann Glockner - un patriarca de la modernidad". En cuanto Glockner ejecuta una propuesta al colocar así una obra en un lugar en el que los observadores realizan los pliegues, crece la cualidad de variabilidad del trabajo.

En la medida que el observador participa en el acto de plegar, el proceso creativo de doblar y desdoblar se amplía gracias a esta real intervención táctil. Como consecuencia, la obra misma es acrecentada en su condición de suma de variables. Lo en cada caso visible de la obra de arte nuestro ojo nunca es más que una entre múltiples concreciones visuales, siendo estas posibilidades por un solo dibujo o cuadro de Glockner. Es así sólo un caso dado entre otras concreciones y sualizaciones, abierta a más hechos observables.

Resumamos los antes dicho, siendo de mayor importancia que alcancemos la cantidad necesaria sobre la o cuales condiciones Glockner pudo desarrollar una obra de tanta riqueza compositiva y profundidad estructural. Se concluye, a base del análisis de los pasos que la obra muestra, que la relación de Hermann Glockner al mundo fue básicamente visualesistémica. Derivado de dicho tanto a concreciones de los pasajes tridimensionales de hechos traspuestos a una imagen bidimensional, en formas abstractas con carácter de plano creciente, como sus cuadros sobre madera en los cuales el hecho visual genera a estructura concreta. Mientras que Glockner en los cuadros sobre madera unifica las diferentes relaciones formales y reinstala la luz en cuanto nivel de color, el artista aumenta el grado de concreción gracias a la realización de un acontecimiento en su trabajo en el hecho de ser plegables.

daß eine Faltung vorliegt, sondern die von Glöckner vorgelegte Faltung gibt gleichzeitig Referenz von ihrer Materialbeschaffenheit. Das bedeutet, daß die Faltungen Glöckners nicht Falten darstellen, also abbilden, sondern in ihrer Existenz tatsächliche, konkrete Faltungen sind. In dem Maß, wie diese Auskunft über die Qualität des gebildeten Gegenstandes, das Papier, seine Farbigkeit und seine Dichte im Modus der Faltung geben, haben sie nichts mehr zu tun mit der Abschattung von Falten, wie sie etwa in der Antike in Stein ausgeführt oder in der Malerei der Renaissance auf Bildern wiedergegeben wurden. Sie haben auch nicht das Geringste mit dem Illusionären der Malerei unserer Tage zu schaffen, möge diese nun weltbejahend oder -verneinend eingesetzt sein.

Hermann Glöckner ist an den Phänomenen und an der Struktur der Dinge, die er visualisiert, interessiert. Kriterien wie Schön oder Nichtschön sind einzig abhängig vom Grad der Konkretheit und Gesetzmäßigkeit jeder Arbeit. Ihn interessieren die Strukturen, die zu unterschiedlichen formalen Ausprägungen führen, die Beschaffenheiten. Denn eine zweiseitig unterschiedlich gefärbte Papierschlange ergibt ein gänzlich anderes optisches Phänomen als ein gefaltetes durchsichtiges Band aus durchscheinendem Vliesmaterial, das die farbige Unterlage im Unterschied zum einfachen Band anders gefärbt sehen läßt; nicht das Schöne, sondern das grundsätzlich Eigenständige, das nur durch dieses Gegebene sich selbst zeigt, das Strukturelle, zeigt Glöckners Werk.

Im Verlauf seiner Arbeit systematisierte Glöckner die Überlegungen zu Faltungen weiter und führte den Fakt der Faltung als Methode im tatsächlichen Umgang für den Betrachter ein. Hierfür fand der Künstler Orte der Präsentation, an denen der Betrachter den Akt der Faltung/Entfaltung selbst vollzieht.

Beispiele hierfür sind in der Positionierung der Zeichnung in der Mitte des Heftes, "Welemir Chlebnikow, Poesiealbum 107" oder im Schutz-

pliegue y su carácter visualiza no sólo que estamos frente a un pliegue, sino el pliegue hecho por Glöckner da referencia, al mismo tiempo, del material del que está fabricado. Esto significa que los pliegues de Glöckner no representan pliegues, no son copias, sino que de hecho existen, son concretamente pliegues y plegamientos. En la medida que nos informan sobre la cualidad del objeto constituido, el papel, su colorido y su espesor en modo de pliegue, ya no tienen relación con el sombreado de pliegues en las esculturas de piedra en la Antigüedad o en la pintura renacentista para dar dos ejemplos. Tampoco ni en lo más mínimo coinciden con la pintura ilusionista de nuestros días, sea esta de una visión afirmativa o negativa del mundo.

Hermann Glöckner está interesado en el fenómeno y en la estructura de las cosas que visualiza. Criterios como bello o no bello son únicamente dependientes del grado de concreción y regularidad de cada obra. A él le interesan las estructuras con las que se logran diferentes expresiones formales, sus constituciones. Ya que una tira de papel doblado en dos y pintado a cada lado con diferente color es un fenómeno óptico completamente diferente al que produce una transparente banda plegada de material de lana, la cual permite ver el color del fondo que es distinto del de la simple banda. No le importa lo bello, sino lo básicamente autónomo, que sólo a través del objeto se muestra a sí mismo; la obra de Glöckner muestra lo estructural.

En el proceso de su trabajo Glöckner sistematizó más aún sus reflexiones sobre pliegues y plegamientos, e introdujo el acto de plegar como método, precisamente en el trato que de hecho el observador le da a la obra. Para eso el artista encontró formas de presentación para que el observador mismo efectúe el acto de plegar y desplegar.

Eingang in sein Werk, die sich einem Ereignis oder dem Zufall verdanken. Seine Arbeit wird Untersuchung, (Nach) Forschung. Gerade diese Wendung in Glöckners Arbeitsweise hat dazu beigetragen, daß die Gültigkeit seines Werkes bis heute andauert, ja, auf der Ebene der in einer Zeit jeweils möglichen Reflexionen darüber, aktuell wie eh und je ist.

Hatte Glöckner in den früheren Arbeitsjahren seine Erkenntnisse aus der Anschauung der Dächer unter Aspekten des Lichtes gewonnen, konzentriert er sich in den Jahren der futuristischen Arbeitsweise, aber vor allem nach dem Krieg, verstärkt auf das Phänomen der Zeitlichkeit. Mit diesem Wechsel markiert der Künstler einen programmatischen Schritt in Richtung eines grundsätzlich offenen Kunstbegriffes.

Dieser Schritt bewirkt, daß Glöckner die Untersuchung der Faltungen auf deren Ereignischarakter ausdehnt. In solchen Arbeiten entsteht das jeweilige Werk im Modus des Ereignisses. Als Beispiele stehen Arbeiten wie "Kunststoffstreifen", oder "geknittertes Papier". In solchen Arbeiten hängt das Sichtbare der Faltung nachhaltig von der Beschaffenheit des Ausgangsmaterials ab. So wird tatsächlich ein besonders dickes, festes Papier im Akt des Knüllens eine grundsätzlich andere formale Ausprägung aufweisen als ein Bogen Seidenpapier. Solche Überlegungen betreffen die frühen Faltungen der Bänder auf den Tafeln, und Glöckners Untersuchung wird in den reliefartigen Montagen der Knautschungen und wesentlich in den dreidimensionalen Arbeiten aus Pappbändern verstärkt und steht hier als grundsätzlich konkrete Arbeit vor Augen. In diesen Arbeiten, wie in den collagierten Tafeln, repräsentiert der Künstler nicht eine Faltung, sondern die Faltung wird als reale so auf die Tafel montiert, daß sie nicht Paradigma für eine Faltung, sondern selbst Faltung ist.

In den Tafeln mit Faltungen von Bändern aus Vliesmaterial ist der aktuelle Verlauf der Faltung ablesbar, und ihr Charakter visualisiert nicht nur,

De esta forma, gracias a un acontecer o a algo fortuito, encuentran materiales y procesos ingreso en su obra. Su trabajo se vuelve investigación e inspección. Precisamente este giro en la manera de trabajar de Glöckner ha contribuido a que su obra hasta la actualidad sea valedera, incluso, al nivel de las posibles reflexiones correspondientes a una cierta época de tiempo, es más que nunca actual.

En los primeros años de su trabajo Glöckner había sacado sus conocimientos de las observaciones de los techos bajo el aspecto luminoso; en los años en que trabajaba de manera futurista, sobre todo después de la Guerra, se concentró fuertemente en el fenómeno de temporalidad. Con este cambio el artista marca un paso programático en dirección a un concepto del arte básicamente abierto.

Como resultado de este paso Glöckner extiende la investigación de los pliegues a su carácter de suceder. En esos trabajos se produce la obra correspondiente en modo de acontecimiento. Son ejemplos los trabajos "Tiras plásticas", o "Papel arrugado". En esas obras lo visible del pliegue depende de las propiedades del material usado. Así, de hecho, el acto de arrugar un papel especialmente grueso y duro adquiere una expresión formal básicamente diferente que una hoja de papel seda.

Las mencionadas reflexiones se refieren a los tempranos pliegues de bandas en los cuadros sobre madera, intensificándose la investigación de Glöckner en el montaje de tipo relieve de los arrugamientos y esencialmente en los trabajos en tres dimensiones en bandas de cartón, y de esta manera haciéndose presentes a la vista como obra básicamente concreta. En estos trabajos, como en los collages sobre madera, el artista no representa un pliegue, sino el pliegue es realmente montado sobre el soporte, no siendo este paradigma de un pliegue sino un pliegue mismo.

En los cuadros sobre madera con pliegues de bandas de lana es legible el actual recorrido del

chern, Büchern und Blättern wurde modifiziert und visualisiert Faltungen, deren Bindung an die den Maler umgebende Lebenswirklichkeit ablesbar bleibt. In den Tafeln seit 1933 konkretisiert Glöckner seine Bildmittel, und es entstehen Artefakte, deren Charakter als selbstreferentiell zu bezeichnen ist. Die Tafel hat keine Bindung an lebensweltliche Zusammenhänge. Sie existiert als Eigenständiges, als Konkretes und als Strukturelles.

Die Konkretionen im Tafelwerk visualisieren die Struktur der Faltung, die Struktur des Strahls, und damit thematisieren sie das beiden Phänomenen zugrundeliegende Gesetz. Insofern lassen die Tafeln die Gesetzmäßigkeiten für Faltungen, für den Strahl oder für den gebrochenen Strahl sehen. Die in den frühen dreißiger Jahren entstandenen Reihen von Tafeln zeigen die systematischen Entwicklungen von abstrahierten Dachformationen, über die Diagonale zu den Brechungen des Strahls. In dieser unerhört weitgefaßten Thematik seines abstrahierenden Denkens ist der Schritt zur Akzeptanz des realen Funktionszusammenhanges eines Themas paradigmatisch. In dem Maße, wie Glöckner die Welt als universelle begreift, enthält das Visuelle, unbedeutend ob vom Künstler gestaltet oder von ihm als Gestaltetes aufgefunden, Wert.

Damit ist ein Gestaltungsprinzip systematisch und strukturell und das heißt, es verläßt die Ebene der vorgedachten Konstruktion. Der Gestaltungsakt befreit sich aus der Enge nachempfunder oder konstruierender Betätigung und gewinnt sich andere als generierende Kriterien hinzu. Im Moment der Akzeptanz anderer als konstruierender Schaffensakte wächst die Offenheit auf divergente Werkstoffe. Damit verläßt Glöckner die Arbeitsweise des schaffenden Künstlers. Er verlegt seine Reflektionen auf die Akzeptanz dessen, was sich zeigt, was sich ereignet (hat) und akzeptiert dieses als willkommenen Ausgangspunkt für eine weitere Arbeit.

Auf diese Weise finden Materialien und Vorgänge

o konstruktives. Modificó la reproducción en imágenes de techos, libros y hojas, permitiendo ver pliegues, los cuales son reconocibles de la circundad ambiental del artista. Glöckner, desde 1933, concretiza en los cuadros sobre madera sus medios pictóricos, generándose así artefactos que debemos denominar de carácter autorreferencial. Los cuadros sobre madera no se relacionan con nuestro mundo empírico. Tienen existencia propia de algo concreto y estructural. Las concreciones en los cuadros sobre madera visualizan la estructura del pliegue o plegamiento y la estructura del rayo, por lo cual tematizan la ley sustancial de ambos fenómenos. Por eso los cuadros sobre madera permiten ver las regularidades del desdoblamiento, del rayo o del rayo quebrado. Las series de cuadros sobre madera creados a comienzos de los años treinta muestran el desarrollo sistemático de las formaciones de techos abstraídos, pasando por la diagonal hasta las quebraduras del rayo. Es paradigmático, en esta temática impresionantemente amplia de su pensamiento abstraccionista, el paso a aceptar la real relación funcional de un tema. En la medida que Glöckner comprende el mundo como algo universal, contiene lo visual un valor, sin importar si fue prefigurado por el artista o encontrado por este como tal. Por eso, su principio de composición es sistemático y estructural, y eso quiere decir que abandona el nivel de la construcción planeada. El acto de composición es liberado de ser una estrecha copia o acción constructiva, consiguiéndose así otros criterios generadores. Al momento de integrar otros criterios como actos creativos constructivos crece la aceptación de divergentes materiales de obra. Con eso Glöckner abandona la manera de trabajar del artista creativo. El transpone sus reflexiones a la aceptación de lo que se le presenta, de lo que sucedió, y acepta dándole la bienvenida como punto de partida de subsiguientes trabajos.

Es ist wie Annegret Janda 1977 im Katalog zur Berliner Ausstellung schreibt: "Um Glöckner zu charakterisieren, muß man darauf hinweisen, daß ihm wie anderen Künstlern seiner Generation, z. B. Josef Albers, Baumeister, Buchheister, Dixel, El Lissitzky, Le Corbusier, Schlemmer und Schwitters, eine „mathematische Betrachtungsweise der Natur“ eigen ist (Le Corbusier) ... Seine Vorliebe für geometrische Bildungen zeigt sich schon in seiner Lehrzeit."

Diese Einschätzung des Werkes Hermann Glöckners ist richtig, und in Texten weisen Ernst-Gerhard Güse und Lothar Lang auf den Aspekt des Zufalls in Glöckners Arbeiten hin. Allerdings findet das gegenwärtige, überaus starke Interesse am Werk des Künstlers keine ausreichende Erklärung in einer auf Geometrisierung oder Konkretisierung zielenden Einschätzung. Deshalb soll hier der Versuch einer Analyse unternommen werden, der eine Arbeitsweise aufzeigt, deren zugrundeliegende Gesetze vielmehr ereignisorientiert und strukturell zu nennen sind.

Im folgenden wird der Aspekt des konstruierenden Charakters, als bereits gründlich aufgearbeitet, beiseite gelassen, ohne ihn zu negieren. Unter solchem Blickwinkel wird die Berufsausbildung des jungen Mannes zum Musterzeichner thematisch. In der Entwurfs- und Zeichenarbeit des Musterzeichners für Textilien und Tapeten sind drei Kriterien Grundlage der Arbeit: die Elemente müssen einfach, systematisierbar und serialisierbar sein. Ihre Funktion ist eine ausschließlich visuelle.

Als autodidaktischer und angehender Künstler vernachlässigte Glöckner die genannten Kriterien für eine gewisse Zeit, doch schritt er schon bald kontinuierlich und systematisch von abstrakten zu konkreten Bildsystemen. Er überführte die Gegenstände der Lebenswelt in ein konkretes, visuelles und das heißt, in ein zweidimensionales System, das es ihm ermöglichte, auch andere als illusionäre oder konstruktive bildnerische Sachverhalte zu thematisieren. Die Wiedergabe in Bildern von Dä-

cristalizar sus formulaciones artísticas en puras construcciones y concreciones.

Es como Annegret Janda escribe en 1977 en el catálogo de la exposición en Berlín: "Para poder caracterizar a Glöckner tenemos que indicar que a él, como a otros artistas de su generación - por ejemplo: Josef Albers, Baumeister, Buchheister, Dixel, El Lissitzky, Le Corbusier, Schlemmer y Schwitters - le es propio una "visión matemática de la naturaleza" (Le Corbusier) ... Su preferencia por formaciones geométricas se ve desde su época de aprendiz".

Es correcta esta consideración de la obra de Hermann Glöckner; además Ernst-Gerhard Güse y Lothar Lang indican en sus textos el aspecto de lo fortuito en los trabajos del artista. Por cierto el gran interés actual por la obra de Glöckner no encuentra suficiente explicación con sólo evaluarla como geometrizarante o como concretizarante. Por eso debemos aquí emprender la tarea de analizar una forma de trabajo que muestre mejor aún sus leyes sustantivas llamándolas estructurales y orientadas al acontecimiento.

A continuación dejaremos de lado, pero sin negarlo, el ya tan ampliamente tematizado aspecto del carácter constructivo. Por medio de esa perspectiva se tematiza la formación profesional del joven diseñador. En los bosquejos y dibujos para textiles y alfombras son tres los criterios básicos de trabajo: los elementos tienen que ser simples, sistematizables y repetibles en serie. Su función es puramente visual.

Como artista principiante y autodidacta Glöckner descuidó por cierto tiempo los criterios nombrados, pero pronto avanzó, en forma continuada y sistemática, de sistemas pictóricos abstractos a concretos. Transformó los objetos de nuestro mundo en un sistema visual concreto; y eso quiere decir, en un sistema bidimensional, que le permitió tematizar también otras configuraciones ilusionistas

Das Strukturelle im Werk von Hermann Glöckner

Wenigen Künstlern wurden in den letzten Jahren eine so große Zahl von Ausstellungen überall in Deutschland eingerichtet wie dem Dresdner Hermann Glöckner. Die ausstellerischen Handlungsansätze unserer Zeit resultieren aus unterschiedlichen Ansätzen einer tiefen Faszination für dieses Werk.

Betrachtet man Hermann Glöckners frühe Bildversuche, dann fällt eine Vorliebe für solche Bildinhalte ins Auge, die, durch unterschiedliche Sujets hindurch, von Menschen geprägt worden sind. Die frühen Aquarelle und Bleistiftzeichnungen zeigen gestaltete Landschaften, von Elektrizitätsmasten, Wegweisern und Konstellationen von Häusern gegliedert. Hier, wie in den Dachlandschaften, dynamisiert der Künstler das Gegebene seiner Bildanlagen unter Verwendung der Diagonale. Dieses Phänomen verstärkt sich, nachdem Glöckner diese Besonderheit im eigenen Werk realisiert und seine Untersuchungen systematisiert. Um die stark abstrahierten Dachlandschaften zu erhalten, nutzt er Schlagschatten, das heißt, Glöckner funktionalisiert dynamisierendes Licht.

In Arbeiten der Jahre um 1927 setzt sich der Künstler in einer Gruppe von Blättern mit Techniken einer futuristischen Bildsprache auseinander. Indem er den Versuch unternimmt, Gegenstände in schneller Bewegung wiederzugeben, bringt er in diesen Arbeiten dynamische Faktoren ins Spiel. Die Bildfläche wird in futuristischer Malweise von einer Vielzahl von Einzelelementen bedeckt, die den Gegenstand zerlegen, diesem jedoch, rein visuell, die Komponente "Dynamik" hinzugewinnen. In der Folge seiner Arbeit gelangt Glöckner zu künstlerischen Formulierungen, die er in einer systematischen Bearbeitung zwischen 1930 und 1937 zu reinen Konstruktionen und Konkretionen konzentriert und kristallisiert.

Lo estructural en la obra de Hermann Glöckner

En los últimos años, por doquier en Alemania, sólo a pocos artistas se le ha organizado un tan amplio número de exposiciones como a Hermann Glöckner, nativo de Dresde. Gracias a la profunda fascinación que ejerce su obra resultan, de las diferentes formas de acercamiento, los correspondientes principios de los actos expositivos de nuestro tiempo.

Al observar los tempranos intentos pictóricos de Hermann Glöckner, resaltan a la vista sus preferencias, a través de una amplia variedad de temas, por aquellos contenidos marcados por la mano humana. Las primeras acuarelas y dibujos al carbón muestran paisajes conformados por postes de electricidad, indicadores de caminos y constelaciones de casas, todos ordenados. Aquí, como en sus paisajes de techos, dinamiza el artista con el uso de la diagonal lo dado como tema. Esta impresión se incrementa cuando Glöckner sistematiza sus investigaciones y realiza en su propia obra esta característica especial. Para retener los fuertemente abstraídos paisajes de techos, él usa las sombras proyectadas, y esto quiere decir que Glöckner funcionaliza la luz dinamizadora.

En un grupo de hojas de alrededor de 1927 el artista experimenta, con técnicas de un lenguaje pictórico futurista, cuando hace el intento de reproducir objetos en rápido movimiento; en estos trabajos pone en juego factores dinámicos. La superficie del cuadro es cubierta, de manera futurista, con una cuantía de elementos individuales que fragmentan al objeto, pero al mismo tiempo gana, visualmente, la componente "Dinámica". En obras posteriores Glöckner logra en una adaptación sistemática, entre 1930 y 1937, a concentrar y a

Grußwort

Wenn in diesem Katalog wie in den beiden Ausstellungen in Altzella und Montevideo Werke von zwei Künstlern aus verschiedenen Regionen der Welt vorgestellt werden, soll das deutlich machen, daß Menschen von verschiedenen Ausgangspunkten aus und auf unterschiedlichen Wegen ein gemeinsames Ziel ansteuern können. In den Ausstellungen wie in allen Bemühungen der Société Imaginaire geht es um einen ständig fortzuführenden Dialog, der sich nicht in einzelnen Veranstaltungen erschöpft.

Mich fasziniert an den beiden Künstlern ihr Suchen nach der absoluten Form, nach dem kategorischen Imperativ der geometrischen Sauberkeit, nach der dreidimensionalen Begreifbarkeit, eine Suche, die, unbeeinflußt voneinander, getrennt von Ozeanen, in ständiger, lebenslanger Bemühung, der Bequemlichkeit des Kompromisses abgerungen, fortgesetzt wurde: abstrakt und zugleich konkret, anschaulbare Geistigkeit.

Zu Raúl Lozza hat Staatspräsident Sanguinetti einen erhellenden Essay beigezeichnet. Zu Hermann Glöckners Werk geben ebenfalls kompetentere Kenner als ich die notwendige Erläuterung.

Ich freue mich, daß der Dresdner Glöckner aus der Mitte Europas nach seinem Tod noch auf eine so lange Reise an den Rio de la Plata geht, und der Argentinier Lozza beweist, daß große "europäische" Kunst auch in Südamerika ihre Wurzeln und Heimat hat: "arriba a un mismo puerto desde orígenes diversos".

Prefacio

Quando en este catálogo se presentan, como en las exposiciones en Altzella y Montevideo, obras de dos artistas de diferentes regiones del mundo, esto debe hacer evidente que los seres humanos pueden poner rumbo a una meta común, partiendo de orígenes diversos y siguiendo rutas diferentes. En las exposiciones, como en todo lo que emprende la Société Imaginaire, se trata de un diálogo permanente y abierto a la continuación, que no suele agotarse en un evento único.

En ambos artistas me fascina su búsqueda de la forma absoluta, del imperativo categórico de la pureza geométrica, de la comprensibilidad tridimensional; una búsqueda que fue proseguida, sin ejercer influencia mutua, separados por océanos, en una lucha incesante y longeva, disputada a la comodidad del compromiso: imaginación plástica, abstracta y concreta a la vez.

El Presidente uruguayo Julio María Sanguinetti ha contribuido con un ensayo ilustrativo sobre Raúl Lozza. De la misma manera, expertos que han profundizado más que yo en la materia, suministran los comentarios indispensables acerca de la obra de Hermann Glöckner.

Me alegro de que el artista de Dresde, Glöckner, partiendo del centro de Europa, aún póstumamente emprenda tan largo viaje al Río de la Plata, y el argentino Lozza pruebe que el gran arte "europeo" también tiene sus raíces y su patria en América del Sur y "arriba a un mismo puerto desde orígenes diversos".



Ministerpräsident des Freistaates Sachsen

Die Idee

Alle wahre Kunst ist universal, nicht an Ort und Zeit gebunden. Für den Konstruktivismus gilt das in besonderer Weise, denn er ist mehr, ist eine Bewegung, die sich nicht in einer Disziplin, der bildenden Kunst, erschöpft.

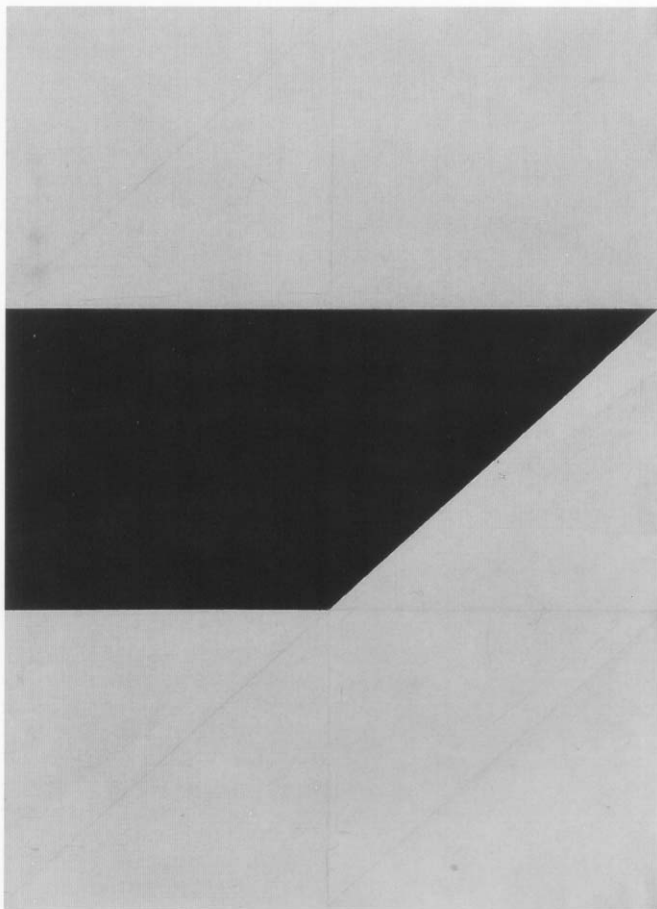
Seine Ziele, seine Leistungen umfassen viele Gebiete menschlichen Handelns. Deshalb mußte der Konstruktivismus als Ganzes präsentiert werden. Nur so ist es möglich, alle Entwicklungslinien, alle Einflüsse in verschiedenen Regionen der Welt nachzuvollziehen, zu vergleichen und einen Überblick zu gewinnen.

Bis heute ist das nicht geschehen. Immer wieder bleibt ein bedeutender Teil des Ganzen ausgespart: Lateinamerika. Julio M. Sanguinetti, der Präsident Uruguays, sagt in diesem Katalog, Lateinamerika stehe unter dem beständigen Zwang, sich der Welt als ewig unbekannt zu präsentieren. Gerade im Blick auf den Konstruktivismus erweist sich das Unhaltbare dieses Zustands, denn ohne Lateinamerika ist diese Bewegung nur als Stückwerk präsent. Sanguinetti schreibt: "Europa hat noch immer nicht klar erkannt, daß wir Teil der westlichen Kultur sind ..."

Deshalb ist unsere Initiative wichtig und duldet keinen Aufschub. Wir müssen den bedeutenden Beitrag Lateinamerikas zum Konstruktivismus endlich zur Kenntnis nehmen,

und zwar nicht, um einem armen Verwandten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sondern weil wir selbst sonst einen unverzeihlichen Verlust weiter hinnehmen würden.

Ich schlage vor, einen Ort zu gründen und zu festigen, an dem man die Leistungen dieser Bewegung in ihrer Gesamtheit begreifen kann, einen Ort, wo die Meisterwerke der Lateinamerikaner Seite an Seite mit denen ihrer Kollegen aus Mittel- und Osteuropa stehen, wo man sie vergleichen kann und die Möglichkeit zu einem permanenten Dialog findet. Nur so gewinnen wir einen umfassenden Überblick; nur so können wir verstehen, daß es sich hier um ein globales Phänomen handelt, fast gleichzeitig entstanden in weit voneinander entfernten Ländern - zusammengeführt im Zentrum Europas. Dann würde auch jene Nähe begreifbar, die Sanguinetti zwischen den Kulturen Lateinamerikas und Europas sieht. Es ist meine feste Absicht, diese Idee in Altzella zu verwirklichen. Dort wird man von Prag nach Montevideo, von Buenos Aires nach Budapest gehen können. Die geografische Entfernung wird auf Schritte durch die Säle des Museums reduziert: eine imaginäre Begegnung, ein kontinuierlicher Dialog - ganz im Sinne der Pioniere dieser universalen Bewegung.



Probe zu Faltungen
um 1980, Tempera
70,2 x 90 cm

Hermann Glöckner

Batuz Foundation Sachsen

Société Imaginaire

Impressum

Herausgeber: Batuz Foundation Sachsen

Übersetzer: Prof. Dr. Timothy Keating, Gabriela Fonseca, Andrea Burudshiew,
Michael Nungesser, Manfred Glas

Fotos: Uwe Walther

Gesamtherstellung: PrintDesign Chemnitz

Auflage: 1600 Exemplare

©Batuz 1996

Dank für die freundliche Unterstützung an das Auswärtige Amt, das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, Friedrich E. Heyer in Frechen, Dr. Jürgen Oehlschläger in Chemnitz, Römerturm Feinstpapier Poensgen und Heyer KG, die Galerie Gunar Barthel Berlin und die Galerie Oben Chemnitz.

Glöckner

