

Über das Konkrete in der Kunst

Diese Ausstellung hat eine doppelte Bedeutung: das Werk von Raúl Lossa vorzustellen, eines Künstlers von Weltgeltung, und einen Weg für den Dialog zwischen den Kulturen zu öffnen, welche die westliche Makro-Zivilisation bilden. Es geht um eine neue Dimension kulturellen Handelns in einer von Globalisierung geprägten Welt, mit ihrer Faszination für Instrumente, die es uns erlauben, in jedem Augenblick miteinander in Verbindung zu treten, begleitet aber von der Gefahr der Oberflächlichkeit. Wir leben inmitten sich überlagernder und massenhafter Bilder, dem Schicksal einer Informationsüberflutung unterworfen. Wir können uns in Schiffsbrüchige des Überflusses verwandeln. Darum wird - die Wahngelbilde der Technologie überwindend - diese Idee geboren, Kunstwerke aus verschiedenen, besonders zentraleuropäischen und lateinamerikanischen Regionen vorzuführen und zu zeigen, wie wir Menschen - auf unterschiedlichen Pfaden und von verschiedenen Ursprüngen her - uns auf gleichen Wegen befinden und wie wir manchmal identische Ziele anstreben; aber wir tun es jedesmal mit der Eigentümlichkeit unserer eigenen Kultur oder Individualität. Wir stehen deshalb nicht vor einer weiteren Einzelausstellung. Hier handelt es sich darum, etwas zu zeigen, um in einen Dialog zu treten, zu vergleichen, zu verstehen und zu jedem Künstler und Tendenz Stellung zu beziehen.

Wir befinden uns hier vor einem einzigartigen Künstler. Er nennt seine Position "perceptismo", eine Variante in der sich ausbreitenden konkreten Kunst, einer Tendenz der geometrischen, mit der wir Menschen seit vorhistorischen Zeiten dialogisieren. Es ist ohne Zweifel der universellste Bereich künstlerischer Suche. Wenn man den Bezug auf die immer verwirrende und zur Unordnung neigende Anekdote abstreift, befindet man sich bloß in der Erforschung des Universellen. Der goldene Schnitt, der so sehr die euklidischen Renaissancemenschen faszinierte und Mondrian und Torres García inspirierte, ist nicht mehr als ein Versuch, im Denken auf eine kantianische Kategorie a priori zurückzugreifen. Bei Lozza erscheint diese Suche in zwei Perspektiven: die eine ist die Geometrie als sinnliches Phänomen der Wahrnehmung, die andere die formale, sich aus dem Gleichgewicht und Spiel zwischen Linie und Raum ergebende Kategorie, losgelöst von jeglicher Materie. Im Grunde genommen ist es das, was Mantegna suchte und was Paul Klee, auf anderen Wegen, fand. Auch Lozza erreicht es, mit einem reifen und berühmten Werk, in dem es keinen Anlaß für Zugeständnisse und keinen Raum für das Gefällige gibt.

Das Werk von Lozza taucht in den vierziger Jahren als Teil einer sich damals in Buenos Aires gründenden Bewegung der konkreten Kunst auf. Es handelte sich nicht einfach darum - was für seine Theorie fundamental ist - abstrakte Kunst zu machen, in Opposition zur figurativen und abbildenden Kunst. Die Täuschung der Kunst zu überwinden, wurde zur Aufgabe, und nicht nur, um dem Beziehungsgefüge der Wirklichkeit zu entkommen, sondern auch, um die in der sogenannten abstrakten Kunst mittels Geometrie erzeugte Täuschung abzubauen. Von da her ergab sich der Raum als Thema. Deshalb war die erste Reaktion die, ihn zu erstürmen, ja beinahe anzugreifen, so daß er den "gewöhnlichen Rahmen" eines Werkes überschritt, um außerhalb dessen sich auszubreiten und um eine neue Struktur, ein neues

System finden zu können. Die Idee bestand nicht darin, eine andere Ausdrucksform des "Abbildens" hervorzubringen, sondern eine des "Bildens", einen qualitativen Wechsel. Zusammengefaßt bedeutet dieser Wechsel, die Idee der Täuschung zu überwinden.

Lozza selbst hat gesagt, daß dieser ersten Etappe eine Abstraktion entsprach, die kein Ab-bilden enthielte, aber erst nach 1947 kam die neue Idee zum Tragen, genau diese "illusionistischen Abstraktionen" zu überwinden. Also erst dann konnte man von konkreter Kunst sprechen, die Abraham Haber und Lozza "perceptismo" nannten, wenn sie sich auf das Werk des letzteren bezogen.

Dieser neue Entwurf bezieht sich auf vier Aspekte:

1) Die Farbe. Eine neue Farbtheorie entsteht, die er zu einer bestimmten Zeit in einem Buch entwickelte.

2) Der Begriff des "Farbfeldes", der den klassischen des "Farbgrundes" ablöst, wird auf die Farbtheorie übertragen, denn er ist ein bestimmendes Element, um die Beziehung zwischen der Farbe und einer Form zu erklären, so wie er auch das Farbspektrum bedingt.

3) Diese Malerei entscheidet sich konkret in der Struktur. Warum? Erst wenn man die geschlossene Struktur verläßt, die jegliches Werk mit Elementen in Verbindung brachte, die aus anderen Bereichen stammen und a priori anders dimensioniert waren, erst dann wird das Werk in sich selbst zu etwas Realem. Man verläßt somit das klassische Kompositionsprinzip, das Resultat dieser alten Konventionen, und das Werk findet zu wahrhafter Autonomie.

4) Schließlich besteht das koordinierende Element in den voranliegenden Wandlungen in dem, was Lozza die "Gütemessung der ebenen Form" nennt. Es ist nicht leicht, die Idee zusammenzufassen, aber wir könnten sagen, sie darin besteht, daß die Summe der Teile nicht gleich dem Ganzen ist. Das Ganze ist mehr - und verschieden von der bloßen Summe der Teile. Somit kommt der Zahl, so häufig in der Geometrie benutzt, wenig Bedeutung zu. Man muß eine Harmonie zwischen Quantität und Qualität erreichen, ein Maß, das sich aus der Einschätzungsmethode über die ebene Form ergibt.

Diese ganze Theorie beschränkt sich andererseits nicht auf das formale Terrain ästhetischer Suche. Sie verband sich mit der Idee, daß die Kunst in der Gesellschaft eine Rolle annehmen und zum Impuls der Avantgarde werden sollte, indem sie sich in den realen Raum integriert, in die Architektur selbst, um die alten Strukturen der abgebildeten Welt zu überwinden. Von daher also eine konkrete Kunst, die ohne Figürlichkeit realer ist als eine Realität, die sich aus einer Ansammlung von Täuschungen zusammenfügt.

Diese Betrachtung, die Lozza dann in Kunst übersetzt, stellt am Rio de la Plata kein isoliertes Phänomen dar. Mit Blick auf die angestrebte kulturhistorische Perspektive erkennt man, daß es eine universalistische, konstruktive Kunst gibt. Sie gedeiht am Rio de la Plata genauso wie in Zentral-europa. Direkte und spezifische Einflüsse im Sinne von Ursache und Wirkung gab es nicht, aber das Einlaufen in den gleichen Hafen von verschiedenen Ursprüngen aus. Es gab zudem heftige Debatten in unseren eigenen Kreisen. Torres García strebt mit seinem Konstruktivismus eine neue Vision an und löst sie ein, die er für endgültig hält. Aber im Grunde genommen ist es eine Variante der klassischen Kunst. Die Suche der konkreten Kunst

geht viel weiter, zielt auf einen anderen Wechsel über die Geometrie und die Abstraktion der Konstruktivisten. Man versuchte dies auch in Europa, schon seitdem einige Künstler von uns dort arbeiteten, aber sie waren und sind keine Epigonen einer zentralen Strömung; sie sind gänzlich verschieden und vielseitig. Im Herzen Europas, an diesem beschaulichen und magischen Ort Alzella, kann man diese Erfahrung (er)leben. Bis hier dringt nicht der Lärm unseres erregten und verwirrten Jahrhunderts vor. Hier sammelt sich das Fortdauernde: die Künstler, die Schöpfer, die nicht drängender Alltäglichkeit anhängen, voll bewundernswerter Ausdruckskraft, der höchsten im geistigen Bereich der Menschen.

Wir, die wir von Lateinamerika schauen, erscheint diese Anstrengung in besonderer Weise wertvoll. Europa hat noch immer nicht klar erkannt, daß wir Teil der westlichen Kunst sind. Wie es die italienischen "Macchiaioli" und einen Turner in London, einen französischen Impressionismus und einen spanischen Luminismus gibt, so gibt es in Abwandlungen der gleichen malerischen Melodie auch einen Impressionismus in Amerika, im angelsächsischen nördlichen wie im lateinischen südlichen. Jenen schützt in jedem Fall das ökonomische Gewicht und die politische Bedeutung der Vereinigten Staaten von Amerika. Den unsrigen hingegen trägt nichts, und als Folge davon lebt er unter dem permanenten Zwang, sich vor der Welt als ewig Unbekannter zu präsentieren. Erfolgt der Hinweis, dann zur Beschwörung von etwas pittoresk Folkloristischem - auch das eine böse Entmutigung. Wenn Matisse in Marokko eine Palme malt, dann ist es eine hochgerühmte Stilisierung. Tut dies irgend ein Lateinamerikaner, sieht es nach Touristenprospekt aus. Glücklicherweise und vielleicht gerade deshalb haben unsere Künstler selten diesen Weg beschritten und ihre Suche war und ist konsequenter, so konsequent wie die von Lozza. Hier handelt es sich außerdem nicht um eine von der Intuition geleitete ästhetische Schöpfung, sondern es ist die bewundernswerte Tiefe einer theoretischen Anstrengung, von der das Werk Zeugnis ablegt. Aus dieser Sicht erweist sich die Anstrengung von Batuz und der Société Imaginaire auf anrührende Weise notwendig. Dies um so mehr, da man wenig getan hat, die in Lateinamerika entstandene Kunst (ich sage dies lieber, statt "lateinamerikanische" Kunst - denn ist Raúl Lozza Lateinamerikaner oder Bürger einer wahrhaft universellen Welt?) neu einzuordnen. Anrührend wegen der Beharrlichkeit, mit der Batuz die Aufgabe übernommen hat und ins tiefe Sachsen dieses kleine Monasterium der Kunst, der Reflexion und der gehobenen Verständigung zwischen den Menschen eingepflanzt hat.

Julio María Sanguinetti