



BUCHHEISTER

dal 3 al 31 Maggio 1984

giorni feriali: ore 17-20

**l'attico-esse arte
roma - via del babuino 114**

BUCHHEISTER

*presentazione di
Enrico Crispolti*

l'attico - esse arte

L'avventura di Buchheister

Da quando è stato conosciuto adeguatamente in Italia, nel 1962, in una personale a Milano alla Galleria Schwarz, presentata in catalogo da Édouard Jaguer, e, pochi mesi dopo, in un'altra a Torino, alla Galleria Il Punto, che ho presentata in catalogo io stesso, il profilo dell'opera di Carl Buchheister si è consolidato nella conoscenza e nell'apprezzamento dei due momenti fondamentali della sua avventura d'immaginazione pittorica: non soltanto l'intensissima e protagonista vicenda nell'ambito dell'Informale tedesco ed europeo da metà degli anni Quaranta, che risulta il secondo di tali due grandi momenti, ma anche l'esordio d'astrazione d'accento fantastico, all'inizio degli anni Venti, e gli sviluppi «costruttivistici», da metà degli stessi anni Venti al silenzio impostogli dalle censure hitleriane contro l'arte contemporanea, all'inizio dei Trenta. Un profilo che ci dà veramente la statura non solo un un «altro pioniere dell'arte attuale», come chiamai, fra altri (e vi erano anche Melotti e Savinio, che proprio allora venivano in tal modo riproposti con gli esiti di fortuna che tutti sanno), Buchheister in una sezione così intitolata della mostra *Aspetti dell'Arte Contemporanea* nel Castello Spagnolo de L'Aquila nel 1963, ma anche dunque di un protagonista dell'avanguardia non-figurativa europea dagli anni Venti a metà dei Sessanta.

L'Attico ha presentato qui a Roma (anche se con qualche accenno agli anni Venti) il Buchheister informale nel 1965, con in catalogo un intenso e intelligente testo di Édouard Jaguer, che del pittore di Hannover è stato in Europa forse il maggiore estimatore critico e il più acuto interprete; e lo ha riproposto la Senior nel 1968, tornando a ripresentarlo due anni fa L'Attico-Essearte nel quadro della mostra *Informale Tedesco Anni '50*. Nel catalogo della quale ultima collocavo ulteriormente la presenza di Buchheister proprio in rapporto ai più giovani protagonisti appunto di quell'area di cultura informale: da Götz, che sulle pagine della coraggiosa rivista d'avanguardia «Meta», fra 1948 e '53, indicò per primo in Buchheister, accanto al più noto Baumeister, un punto di riferimento per la risorgente arte tedesca, e



1. «Komposition We», 1956.

per i giovani informali specificamente, a Schultze, a Hoehme. Ed era una collocazione che avevo già argomentato nelle pagine dedicate a Buchheister in *L'Informale. Storia e poetica*, nel 1971. Il secondo momento della sua vicenda creativa, quello informale, dunque.

Che era poi il momento prevalente anche nei consistenti cataloghi relativi alle mostre dell'opera di Buchheister nella Galerie Les Contemporaines, a Bruxelles, nel 1963 (qualche mese prima della morte, nel 1964, a Hannover, dove era nato nel 1890, ed è vissuto), e nel Kunstverein di Hannover nel 1964. Come era prevalente nella monografia di Rudolf Lange, pubblicata all'inizio dello stesso 1964 (Musterschmidt-Verlag, Göttingen, Berlin, Frankfurt, Zürich). E d'altra parte lo era nel saggio del 1961 in «*Quadrum*», n. 11, a Bruxelles, di Philippe d'Arschot. Ed era il momento della sua ricerca attraverso il quale ebbi la rivelazione della personalità creativa di Buchheister, incontrando numerose sue opere all'inizio del 1959 in casa di Jaguer, a Parigi. Rimanendone subito inquietato e preso.

Ma già nel 1962, nell'esemplare analisi di Hannover negli anni Venti, quella mostra *Die Zwanziger Jahre in Hannover* nello stesso locale Kunstverein, e poi soprattutto lungo gli anni Settanta, l'attenzione veniva portata anche sull'altro e dunque primo momento dell'avventura creativa di Buchheister, quello di esponente di rilievo dell'astrazione «concretista» fra le due guerre. E giustamente quella sua attività è stata infatti riproposta in un quadro europeo di tale tendenza nelle mostre *De Stijl - Cercle et Carré. Entwicklungen des Konstruktivismus in Europa ab 1917*, nella Galerie Gmurzynska, a Colonia, nel 1974, e *Die Abstrakten Hannover* (cioè del gruppo del quale Buchheister faceva allora parte, nella città natale, accanto a Kurt Schwitters, a Friedrich Vordemberge-Gildewart, e a Rudolf Jahns, a César Domela, e a Hans Nitzschke), alla Galerie Bagera, sempre a Colonia, nel 1975, e infine nella grande e fondamentale mostra *Abstraction Création 1931-1936*, al Westfälisches Landesmuseum di Münster e nel Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, nel 1978, curata da Gladys C. Fabre. E un quadro complessivo della connessione dei due momenti (rispetto ai quali fa da cerniera il silenzio forzoso negli anni del nazismo) è apparso nella importante retrospettiva (corredata da un adeguato voluminoso catalogo) dell'opera di Buchheister proposta alla Galerie Hennemann, a Bonn, nel 1977.

Oggi si pone dunque il problema di intendere anzitutto i nessi complessivi dell'avventura creativa del maestro di Hannover: dall'esordio in una astrazione di forte accento immaginativo, al consistente



2. «Komposition De 3», 1954-63.

transito «concretista», al grande «ritorno» nell'inesauribile inventività della sua stagione informale, questa lungo circa un ventennio d'attività. E di cogliere quindi, al di là delle determinazioni linguistiche diverse e della dinamica diacronica loro interna, i più intimi e remoti sensi della vocazione figurale, direi dell'immaginare situazioni formali (e anzi d'implicazione materico-formale), di Buchheister. Il quale ha iniziato autodidatta ad Hannover, già legato d'amicizia con Schwitters all'esordio degli anni Venti. A Schwitters, del quale non sempre, correttamente, si ricordano i passaggi decisamente «costruttivisti» a metà degli anni Venti, a favore invece di una preminenza assoluta del suo polimaterismo.

Il nesso subito più scoperto è certo la vicenda creativa immaginativamente irrefrenabile degli anni informali e l'accensione e motivazione fantastica delle composizioni astratte di Buchheister del 1923 e '24. Tutte intessute, queste ultime, su una intenzionalità di sottile riscontro in eventualità psicologiche delle determinazioni formali, appunto fortemente pronunciate in senso immaginativo, sfiorando persino un certo fabulismo, come in *Komposition mit organischen Farben und Formen*, o in *Raumkomposition*, ambedue del 1923. Nella seconda delle quali è significativo rintracciare un dialettico incontro-scontro fra forme organiche (dominanti, in accenti favolistici, nella prima) e strutture formali invece di geometrico rigore, in una spazialità aperta, quasi onirica. Come di clima onirico è la fuga di piramidi acutissimamente accentuate che costruisce *Komposition 'Jugendhafte Freudel'*, pure del 1923, o quel singolare gorgo cosmico rosso bruno, su un cielo giallo, insidiato da una forma nera acuta, in erezione, che troviamo in *Komposition leidenschaftliche Konzentration*, pure del 1923. È, voglio dire, fra quell'esordio in modi particolari e già molto personali, e la libertà fantastica, così quasi orgiasticamente spinta, del suo informale. Il versante del non figurativo di Buchheister appare allora, all'esordio degli anni Venti, forse più quello di Klee, per la decisa dimensione d'ascolto fantastico interiore, che non quello, pur già di proiezione fantastica di un Kandinsky (con il quale è in rapporto). In realtà vi si rinvengono liberi grafismi, liberi analogismi organici delle forme, che aprono tutto un discorso di ricognizione interna tipicamente tedesco, che corre idealmente da un Hans Reichel al primo Wols.

Il passaggio successivo, dominante in realtà il primo dei due grandi momenti dell'avventura creativa di Buchheister, è appunto in termini di partecipazione a quell'«arte concreta» che nel 1930 ha una



3. «Komposition Dur», 1961.

sua manifestazione europea nella mostra *Cercle et Carré* (alla quale Buchheister è presente, assieme, per i tedeschi, a Baumeister, a Kandinsky, a Schwitters, e a Vordemberge-Gildewart), alla Galerie 23, a Parigi, nell'aprile-maggio 1930 (vi è dedicato il secondo fascicolo della rivista omonima diretta da Michel Seuphor, del 15 aprile), e che fra 1931 e '36 appunto si ritroverà all'insegna pure parigina di *Abstraction-Création*, presidente Auguste Herbin, vice-presidente Georges Vantongerloo (Buchheister documentato in «Cahier d'Abstraction-Création» n. 1, 1932, n. 2, 1933, n. 3, 1934). Dal 1928 al 1933 Buchheister membro appunto d'altra parte di *Die Abstrakten Hannover*, consenzienti e partecipi di quel movimento europeo.

In quell'ambito sono da cogliere, pur nella comune convergenza verso un ideale di formatività geometrica elementare, i segni della particolarità immaginativa di Buchheister. Il quale dal 1925 organizza forme pure d'ascendente geometrico (rettilinee e curvilinee, di campitura cromatica piatta e omogenea, o sfumata), secondo una sorta di eventualità fenomenologica che accentua in certo modo l'imprevisto, la sorpresa, il fattore apparizione delle forme stesse, nel campo del gioco dei rapporti formali. Come in *Dreiform-Variation*, del 1925, o in *Einformvariation roter Kreis*, del 1926, o in quel *Dreiform-Variation* del 1926 stesso, che singolarmente preannuncia, nella topografia compositiva degli elementi formali, come segnali dispersi su un fondo bianco, certe soluzioni compositive degli anni informali, tessuta com'è nell'itinerario di sinuosi elementi grafici, a collegare grappoli di forme geometriche elementari.

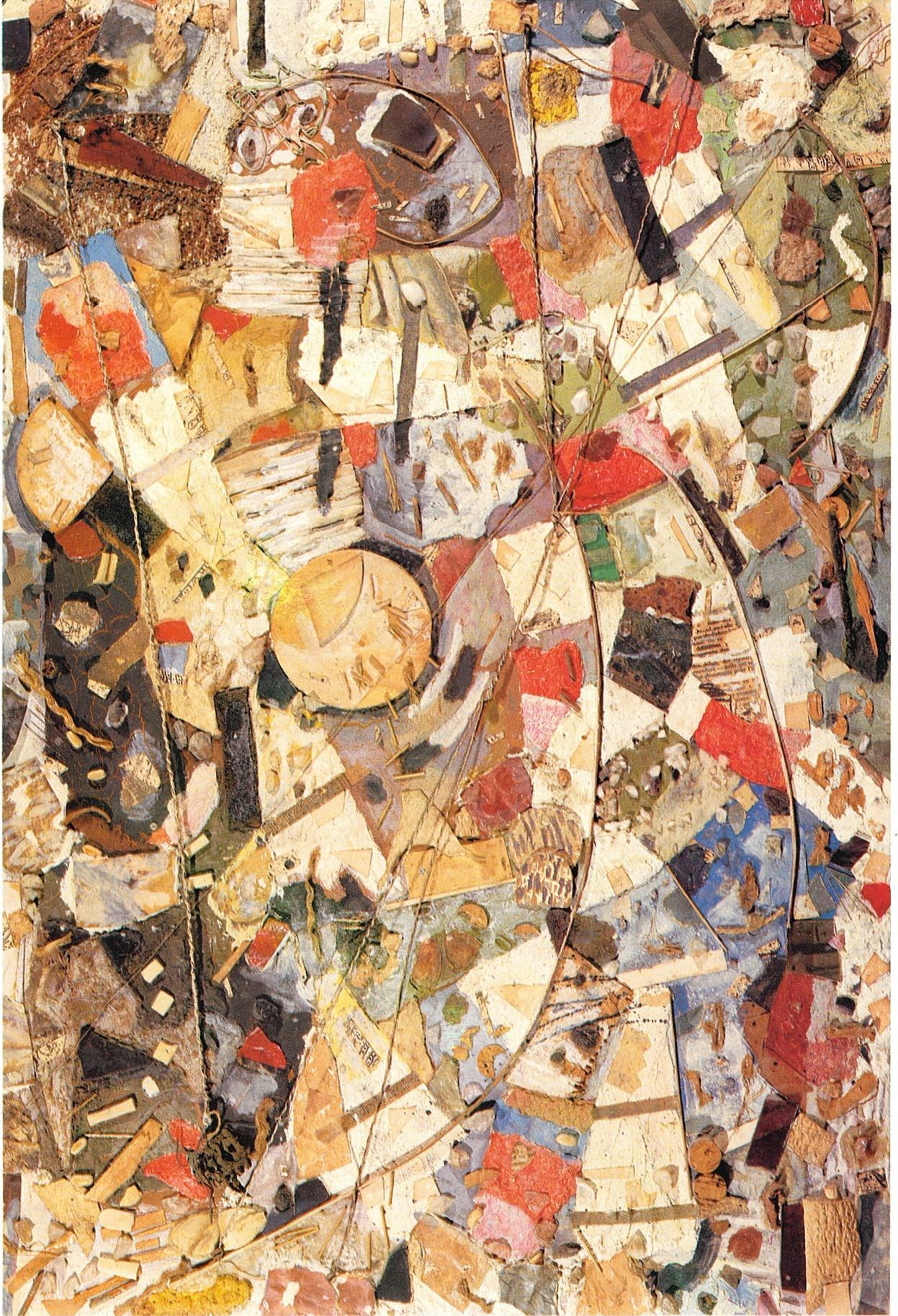
Già nel 1926 stesso, e subito nel 1927, l'immaginazione di Buchheister è maggiormente presa da un ordine strutturale più architettonico, che media fra suggestioni del «Costruttivismo» di El Lisitskij e di Moholy-Nagy e del «Neoplasticismo» di Van Doesburg e Vantongerloo (e naturalmente Mondrian). Quelle strutture tuttavia Buchheister sembra voler in certo modo mettere al repentaglio d'un gioco immaginativo che le relativizza, le pone quasi in circuito, nella definizione come di topografie di una circolazione formale: assottigliando le une, scalando dimensionalmente le altre, in un gioco sempre acceso delle campiture cromatiche. Accade in dipinti quali *Komposition blaues Quadrat*, o *Goldgrund-Komposition*, o *Dekomposition rotes Dreieck*, che sono ancora del 1926, o *Schalform-Variation*, o *Silbergrundbild*, del 1927. E, quando la struttura s'irrigidisce ancora, e si delibera veramente «costruttiva» nel suo «concretismo», è pur sempre un sottile gioco di relatività della forma che definisce il margine



4. «Komposition Bomile», 1960.

d'azione immaginativa che Buchheister riserva al proprio intervento in quel coro d'ottimismo riformatore della realtà contemporanea, che era l'«arte concreta» del tempo. Così lo schema «neoplastico» entra sottilmente in crisi in *Diagonalkomposition weiss braun*, mentre *Dreieckskomposition*, pure del 1928, è tutta risolta nel dinamico incontro di diagonali a pronunciatissima proiezione triangolare. Il gioco delle diagonali, che rendono precaria e dinamica la struttura formale, è praticato sovente allora da Buchheister, accentuando un'intenzionale valenza fenomenologica, anziché staticamente strutturale assoluta, della costruzione formale, che investe anche il «listello» del dipinto, lo implica quale elemento di forma. Come anche in *Komposition mit weisser Diagonale*, del 1929, o in *Diagonalkomposition*, del 1930. («Perché per Buchheister», sottolineava Jaguer nel 1965, «la questione della cornice era primordiale, facendo a suo parere parte integrante dell'opera; tanto che non voleva lasciare a nessun altro che a se stesso la cura di trovare la modanatura o la corniera adatta allo stile della composizione. Tali filettature, modanature o corniere erano raramente lasciate alla loro arida origine industriale, e si vedevano il più delle volte sottolineate da vigorosi accordi di colore, e persino cosparse di cianfrusaglie d'origine detritica. Grazie a quella strampalata decorazione, le cornici di Buchheister accrescevano il carattere insolito del quadro»).

Ed è questo un sintomo della percezione materiale, concreta, della forma, da parte di Buchheister, che infatti, all'inizio degli anni Trenta, si serve anche di differenziazioni materiche (introduzione di legno, di vetro, di alluminio, di fili, di variazioni in senso materico del tessuto cromatico delle superfici), per dichiarare sempre «relative» le proprie costruzioni formali, anche le più rigorosamente ortogonali ed apparentemente assolute, come *Aluminiumbild*, del 1930, o *Komposition Glas-Holz-Faden*, o *Bild mit schwarzem Keil*, del 1931, fino a quel *Diagonale Komposition mit roter Ecke*, del 1934, che è una delle prove estreme di questo primo momento della ricerca di Buchheister, e dove le differenziazioni materiche dei diversi elementi formali, fra la grande diagonale addirittura matericamente sottolineata (con una sorta di segatura), e una forma sfuggente a destra, tratteggiata, c'introducono in un clima europeo che è quello di uno Strzeminski in Polonia (non a caso del resto convergente allora in «Cercle et Carré» come poi in *Abstraction-Création*. Come può confermarci *Diagonal-Komposition 5/34*, dello stesso 1934. Mentre il materismo tecnologico (vetro, ecc.) può ricordarci un Domela, del resto aderente al gruppo di Han-



5. «Kompozicion Plastiem», 1962.

nover, e sicuramente mediatore fra questo e la tradizione di «De Stijl» (ma Domela è freddo, meccanico, mentre Buchheister è in fondo sempre ammiccante, quasi ironico, sempre pronto a rivendicare la possibilità di un esito immaginativo, o attraverso il rapporto cromatico, o delle forme, o del tessuto materico, anche nel teorema formale).

Nell'ambito di *Die Abstrakten Hannover* Domela è vicino appunto al Neoplasticismo olandese, è dimostrativo di costruttività, molto diverso dunque da Buchheister. Mentre un Rudolf Jahns, che a metà degli anni Venti è vicino a Herbin, nello scorcio degli stessi, è impegnato a costruire delle strutturazioni quasi verbali della forma pura, nel senso di allestire tavole di presentazione, alfabetica, si potrebbe dire, e ordinatissime su una presupposta trama ortogonale, di elementi formali puri, linguisticamente appunto isolati nella loro singolare valenza di segni primari. Anche nel suo caso la distanza dal piano di lavoro di Buchheister è molto forte, pur entro naturalmente la comunanza di fondo di interessi di costruttività «concreta» non figurativa. Forse il più vicino a Buchheister, nel gruppo di Hannover, è Schwitters, la cui costruttività «concreta» è sempre soggetta ad un vaglio di sensibilità di valenza materica, e comunque materiale delle superfici, e che ben conosce gli esiti immaginativi dell'ironia (e persino, nel suo caso, dell'elegia e della memoria). Mentre Vordemberge-Gildewart è un tipico, rigoroso, esponente d'una costruttività che ricorre alla varietà dei materiali, ma per dar maggiore rigore alla propria intenzione di fantasia puramente logica e razionale, proponendo costruzioni formali polimateriche di forte tensione all'assoluto costruttivo.

«È che sin dai suoi 'anni di apprendistato', nel senso goethiano di questa parola», scriveva Jaguer nella presentazione nel catalogo della personale romana del 1965, «Buchheister si era trovato al crocicchio di parecchie amicizie spirituali e di parecchie tentazioni estetiche molto dissimili, se non contraddittorie, il cui solo legame era una comune volontà di modernità e di rivolta contro i dogmi tradizionali. Egli era il complice sorridente delle insidie burlesche tese dal grandissimo Kurt Schwitters all'onorabilità della borghesia hannoveriana, e bisognava udirlo declamare con voce stentorea le strofe fonetiche della 'Ursonate' del creatore del Movimento Merz per comprendere che valore rivestissero ai suoi occhi quelle ore impetuose degli anni Venti in cui il concetto di gioventù e quello di rivolta erano ancora sinonimi; egli era l'amico personale di Wassily Kandinsky, che veniva di frequente a fargli visita nel suo studio di Hannover, ed è da Kandinsky che gli deriva il senso di certe armonie colorate (*Bios-Bild*, 1949; *Bad-Bild*, 1951) che



6. «Komposition Han», 1953.

stanno alla bolla di sapone come l'arcobaleno sta alla spessa nebbia; infine, la profonda purezza dell'impresa di un Mondrian conservava ai suoi occhi tutto il suo potere d'affascinamento. D'altra parte, egli non poteva difendersi da una curiosità tutta personale per le giustapposizioni e le opposizioni di materiali i più disparati».

Poi, per Buchheister, il forzoso silenzio; e la ripresa, appena scavalcata la metà degli anni Quaranta; poco più d'un decennio perduto, dunque.

Dal 1945 circa (ed entriamo così nel secondo grande tempo dell'avventura creativa di Buchheister) la nuova arte tedesca, lo ricordavo presentando il maestro di Hannover a Torino nel 1962, risorge alla luce di due «fari», la cui opera è sia direttamente che indirettamente d'esempio almeno per quello scorcio dei Quaranta e per gli anni Cinquanta: Willi Baumeister e Carl Buchheister. Parecchi motivi culturali li assimilano, e del resto parecchie convinzioni analoghe corrono fra questi grandi pionieri dell'avanguardia europea fra le due guerre: Baumeister, Buchheister, Prampolini, Servranckx, Strzeminski, e pochi altri (e in questo senso *Abstraction-Création* seppe riunirli e confrontarli efficacemente nella loro consenziente diversità di posizioni personali). E si dice pionieri dell'avanguardia, perché intesero in qualche modo il problema creativo sotto un profilo, sì profetico (e alcuni persino fideistico), come i massimi esponenti delle prime avanguardie storiche, e tuttavia connesso non tanto ad un problema di invenzione assoluta, quanto ad una rete di propositi culturali, in parte già inevitabilmente precostituiti, entro i quali appunto le proprie tesi dovevano affermarsi e fruttificare, aprendo nuovi orizzonti.

E ciò può contribuire a spiegarci la stessa varietà registrabile nell'opera di questi «pionieri», la loro volontà di non risolversi in un'esauritiva ipotesi di linguaggio (come Mondrian, voglio dire, per intenderci, che del resto aveva quasi vent'anni più di Buchheister), ma, relativizzando il problema stesso del linguaggio, e di rifarsi al centro medesimo, direi, del nucleo creativo propulsore, per affermare, implicitamente almeno, quasi l'inesauribilità stessa della capacità creativa.

Baumeister (che è del 1889) e Buchheister (che ha appena un anno meno) dunque; ed anche se l'attività pittorica del primo si è resa possibile pur sotto il nazismo, e quindi possiede, nella decisiva affermazione negli anni Quaranta e Cinquanta, una preparazione elaborata in naturali processi di maturazione creativa, mentre nel caso del secondo si ha appunto il silenzio. Baumeister e Buchheister: ma, se il primo



7. «Komposition mit orange Akzent», 1950.

spinge la sonda delle proprie ricerche in un'area di archetipi aspirante ad una nuova forma di oggettività, il secondo punta invece in direzione assolutamente opposta, proponendo quasi dei *tests* di reattività del tutto individuali alla ricerca di un *unicum* profondo. E, se Baumeister spoglia, in certo modo, il segno-forma o segno-traccia, il segnale insomma, d'ogni immediata ambiguità emotiva, riducendolo a essenzialità prima e originaria, Buchheister lo carica invece della massima potenza d'ambiguità emotiva e fantastica, come garanzia d'un arco ampissimo di reazioni emotive e individuali. Buchheister strumentala quindi un' *imagerie* formale estremamente complessa e continua e varia, nella sua inesauribile esuberanza, anziché enumerata quasi elemento per elemento, con volontà di chiarezza, come intende invece Baumeister. E aggiunge Jaguer, sempre nella presentazione della personale romana nel 1965: «se è a Willi Baumeister che si deve il perdurare, durante i terribili anni della dittatura nazista, d'una certa ricerca dei gran miti originali e da ciò stesso l'instaurazione di un clima favorevole a tutte le insurrezioni liriche, è grazie a Buchheister che il nichilismo sorridente di Kurt Schwitters deve il fatto d'aver prolungato i suoi fasti sino alle più giovani generazioni tedesche a dispetto dei tentativi di soffocamento eppoi di sviamento (un tempo a profitto del tachisme, ora in favore della pop-art) altrettanto ferventi e tenaci».

L'area espressiva che interessa Buchheister è dunque quella di fluttuazioni profonde, d'ordine psichico-immaginario, con accentuazioni schiettamente deliranti, che non possono non richiamarci, fra l'altro, aspetti del visionarismo romantico tedesco. Non a torto, del resto, ha scritto Philippe d'Arschot nel già ricordato suo impegnato saggio del 1961: «L'oeuvre de Buchheister est axée sur un plan de vision où l'esprit seul impose ses exigences telles que les a définies Kandinsky. Son déplacement de valeurs l'a projeté au-delà de l'immédiat. Sa rencontre est avec un univers superposé à l'univers actuel et dont il rapporte ces témoignages auxquels toutes ses peintures font de si minutieuses allusions». E a questo incontro Buchheister dà un preciso significato, ed una funzione persino quasi sociale. Ha dichiarato nel 1953 (in *Premier Bilan de l'Art Actuel, 1937-1953*, «Le Soleil Noir. Positions», n. 3-4, Paris, 1953, p. 283): «J'ambitionne une participation active aux problèmes du temps, en dépassant la pure harmonie esthétique de la couleur et de la forme, n'aboutissant qu'à un art de complaisance. L'oeuvre, forçant l'attention du spectateur fait que la peinture non-figurative devient de plus en plus nécessaire à l'éveil de l'esprit et au développement de l'homme. L'impression



8. «Unwirkliche Raumkomposition III», 1949.

donnée par la peinture naît de la conjonction de la force expressive du tableau et de la réceptivité du spectateur. Par l'éducation de sa sensibilité artistique, l'homme cessera d'être soumis à la psychose des masses, et développera, au contraire, la singularité de sa perception».

La complessità strutturale dell'immagine di Buchheister, sottolineavo ancora presentandolo a Torino nel 1962, è in rapporto alla sua volontà di racconto: la sollecitazione emotiva, in un suo dipinto, non tende certo ad esaurirsi e risolversi in uno *choc*, ma ad involgere il lettore nella durata, in realtà indefinibile, appunto d'un racconto intessuto della maggiore molteplicità di episodi e spunti, allusivi, sorprendenti, meravigliosi. Dai grandi dipinti come *Groteske Komposition mit starkfarbigen Kontrasten*, del 1950, o *Komposition W*, del 1956, o come *Komposition Revon*, del 1959, fino ai dipinti più raccolti, più intimi, meno impennati negli snodi immaginativi, come quelli che costruiscono il loro racconto attraverso l'uso di piccoli oggetti immersi e rinnovati entro la materia cromatica: come le lamette da barba in *Komposition De 3*, del 1954-63, o le foglie in *Komposition-Meder*, del 1961. La libertà assoluta di progettare ogni volta da capo la propria impresa fascinosa riporta in certo modo Buchheister alle disponibilità più autentiche e vitali della tradizione surrealista, che egli tuttavia conosce piuttosto nelle sue radici romantiche tedesche. E comunque l'impossibilità di definire, nella propria *imagerie*, un repertorio centrale di ricorrenze iconografiche, non permettono poi di andare oltre in un simile riferimento.

Del resto la problematica di Buchheister si inserisce piuttosto con un timbro particolarissimo in orizzonti assai differenti, dalla ripresa postbellica: orizzonti che sono certo appunto quelli della poetica informale, della quale è in Germania uno dei protagonisti, personalissimo. E non è detto che queste strane immagini di Buchheister non siano, proprio nella loro reiterata disposizione ad affascinare emotivamente, composte «decorazioni» secessioniste esplose infine in moti organici e fisiologici — una fisiologia della materia stessa — (sembrano farlo credere i grandi dipinti ora ricordati): e potrebbe in certo modo suggerircelo il rimando continuo, in queste sue immagini (in una vicenda, d'altra parte, senza soluzione di continuità, né particolari svolte, dall'inizio degli anni Cinquanta alla prima metà dei Sessanta), fra spunto fisico, nella sua tattilità, ed accentuazione fantastica, quasi in un inesauribile trascendentalismo inventivo.



9. «Komposition Fadan», 1961.

Immagini che nascono appunto dalla connessione anomala e tutta fantastica di elementi di diversissima natura ed origine, anche materiale. Ed ogni elemento, ogni episodio si offre come materia in funzione visionaria. Perché appunto il visionarismo di Buchheister non è di natura iconografica, ma è reperito nel vivo della sollecitazione stessa del «mezzo» — il più eterodosso, certo, nel miscuglio fra materia cromatica e minuti frammenti oggettuali, i più banali e quotidiani, artificiali o naturali. Se Dubuffet, nella lotta con il «materiel», concludevo nel 1962, aspira in qualche modo a costringerlo a testimoniare almeno di quel dibattito stesso, riassumendosi l'apporto uomo e l'apporto materia in un'unica continuità empirica — che rappresenta l'orizzonte del pittore — Buchheister invece sollecita la materia stessa, e pittorica e, entro questa, di frammento empirico, quasi ad una gara inventiva, il cui traguardo sia tuttavia la captazione, direi, l'affioramento di quelle «formes apparitionnelles», come le ha chiamate lo stesso D'Arschot (sempre nel 1961), la sollecitazione emotiva e fantastica, appunto in un ampissimo arco di reazioni individuali, di fronte del resto ad un tessuto della maggior ricchezza di probabilità ed allusioni.

In questo, posso aggiungere ora, riprendendo quel discorso, ha avuto ragione Jaguer d'insistere (sempre nel 1965) sul carattere intimamente ludico, direi io anzi, forse meglio, «autoludico», dell'operazione immaginativa di Buchheister. «Nella traccia di Carl Buchheister», scriveva, «noi penetriamo come di straforo nello sconfinato e delirante territorio di un'arte-gioco, in cui lo spirito più sottile (così di 'spiriti sottili' si parlava nelle lontane epoche in cui fiorivano alchimia e demonologia) viene a spalleggiare e a coronare qualità formali tanto più sconcertanti in quanto esse si avvalgono di materiali, il più delle volte, umili e screditati». «Questa facoltà di trasmutazione dell'ombra più nauseante in uno spruzzo d'arcobaleno, è quello che Buchheister», aggiungeva, «nel suo gergo inimitabilmente preciso, chiamava semplicemente: 'trasformare il negativo in positivo'». Quell'intimo rapporto fra immaginazione e frammenti quotidiani, fra spazio immaginario e realtà quotidiana, la più minuta e insignificante, era dunque il meccanismo di quella costruzione di autoprovocazione e di eteroprovocazione fantastica, che costantemente è il dipinto per Buchheister. Jaguer sottolineava: «vi era in Buchheister anche qualche cosa del collezionista, e sarebbe appena forzare la verità dicendo che la sua occupazione favorita era meno quella di dipingere quanto quella di raccogliere con espressione ingorda e con gesti da numismatico o da filatelico



10. «Formes Fantastiques», 1949.

mille cianfrusaglie che andavano dal banale pezzo di spago alla capsula di una bottiglia d'acqua minerale, passando per la fascetta del sigaro, la busta strappata, il guscio d'uovo frantumato e la muffa del muro».

Non era tuttavia la sua una questione di contraddizione del ritmo del consumo. Nel senso almeno che non era tanto per lui una questione, sociologica, di consumismo (come per le mozioni d'ordine «New Dada» — di un Rauschenberg, per esempio, allo scorcio degli anni Cinquanta, o addirittura in quelle, successive, del «Nouveau Réalisme» parigino, accumulatorio), da contraddire, da esorcizzare, quanto di capacità di provocazione del più acceso parossismo fantastico, nella sollecitazione dunque appunto quasi a *tests* psicologici, di liberissimo ingaggio emotivo, e immaginativo, spingendo a contaminarsi reciprocamente il fantastico mentale e colto (della pittura) e il fantastico oggettuale della minuteria quotidiana (della realtà empirica di tutti i giorni). Il traguardo allora non era più neppure l'elegia urbana, fra ironica e sentimentale, che aveva frequentata uno Schwitters, ma un gioco al tempo stesso più cosmico e più psichico, meno contemplativo e più provocativo, attraverso quegli «oggetti di libertà», che sono, come scriveva ancora Jaguer, i quadri di Buchheister. Così che insomma, «allo spettatore indiscreto di quelle agapi così luminosamente insolenti», che sono appunto le gioiose e divertite invenzioni immaginative di quegli oggetti, i suoi dipinti, appunto, infine, «non rimane altro che rendersi altrettanto libero da ogni tributo, altrettanto sciolto dalle costruzioni del *quadro* come lo era il pittore medesimo». E perciò, vorrei aggiungere, i dipinti di Buchheister sono, così evidentemente, itinerari infiniti di infinite possibili occasioni immaginative.

Un «impressionismo del mondo mentale», quello praticato da Buchheister, dice pure Jaguer. Certamente mentale nel senso dell'analogismo molteplice entro il quale fa rifluire le molteplici suggestioni e sollecitazioni immaginative. Sempre plurali, sempre, se non polimateriche, almeno polisegniche, giacché nel dipinto di Buchheister non variano soltanto le materie, fra colore e materiale empirico, ma la caratterizzazione linguistica diversa fra i molteplici segni che compongono il dipinto. Il quale è perciò sempre una sorta di *summa* di esperienze, e si offre ed apre appunto come itinerario possibile illuminato e reversibile.

«Cammin facendo», sottolineava Jaguer nel 1965, «egli scoprirà la vastitudine del campo di creazione offerto al costruttore dal gioco stesso della distruzione; e dal suo atteggiamento di adesione totale a



11. «Komposition Dastru», 1961.

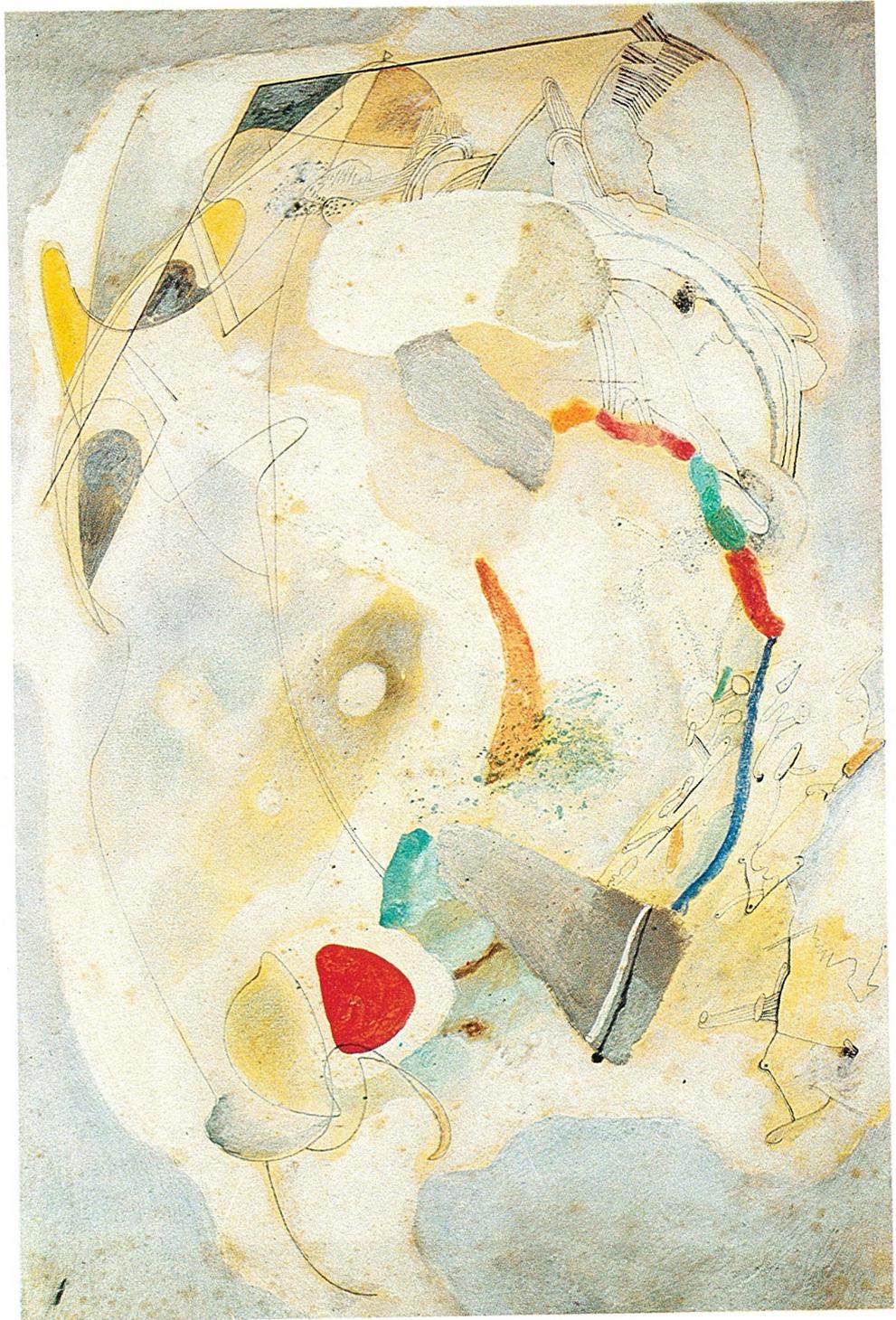
tutti i modernismi del 1925, egli giungerà progressivamente ad un impressionismo del mondo mentale che costituisce a mio parere la punta estrema, per quello che riguarda la pittura, di un romanticismo ironico e, spesso e volentieri, strampalato, alla Jean-Paul Richter. Del resto, nessuna pausa intellettuale in tutto ciò; nessuno, in fondo, era più vicino alla natura di Carl Buchheister. Ma egli percepiva quella natura nel modo più *naturale*, e *naturalmente* constatava, mentre passeggiava attraverso i prati e i boschi, che nulla era così differente nella tessitura come l'erba e il tronco d'albero, e nemmeno nulla così differente nella materia come l'asfalto della strada e il pelame di quella superba mucca, che si strugge laggiù di non aver a sua portata una ferrovia per ingannare la noia. Uomo coerente, Buchheister riteneva che si commetteva una frode rendendo nella stessa maniera illusoria e aleatoria, per mezzo di qualche trucco ottico o di qualche abile gioco di pennello, tutte quelle cose così tattilmente dissimili tra loro. Quando al ritorno dalla sua passeggiata, o vent'anni dopo quella passeggiata, egli si accingeva a trascriverla sul quadro, è comprensibile che il pittore sia ricorso a delle *equivalenze*: qualche pezzetto di fiammifero per la siepe verdeggiante, qualche pagliuzza per il covone di fieno, colorato o no dal ricordo di Monet, un po' di vera sabbia e qualche vero sassetto per la fatica del cammino. Le composizioni di Buchheister, che quasi tutte si riallacciano a esperienze sensoriali, a un contesto oggettivo estremamente preciso, non sono ciò malgrado paesaggi od astrazioni: esse sono, in qualche modo, dei rilievi planimetrici del ricordo». E tuttavia, preciserei subito, rovesciati nell'orgia appunto di una illimitata provocazione immaginativa, nel senso che non sono prospettive all'indietro, nel recupero insomma d'un «tempo perduto», ma proprio, invece, sono un affacciarsi sul tempo attuale del vivere e sul suo futuro da pre-godere nell'esaltazione fantastica.

E questo mi sembra in effetti il segno più alto della pittura di Buchheister, così come ci si consegna storicamente: una provocazione di gioia e di libertà immaginativa, nell'inesauribile piacere della diversità. Sviluppando dunque, per lo spettatore, per il lettore di quegli inesauribili racconti del meraviglioso possibile (dallo spazio dell'immaginario fabulistico più profondo all'immediatezza del frammento quotidiano più comune), una sollecitazione fortissima (come diceva lui stesso nel 1953) a «la singularité de sa perception».

ENRICO CRISPOLTI



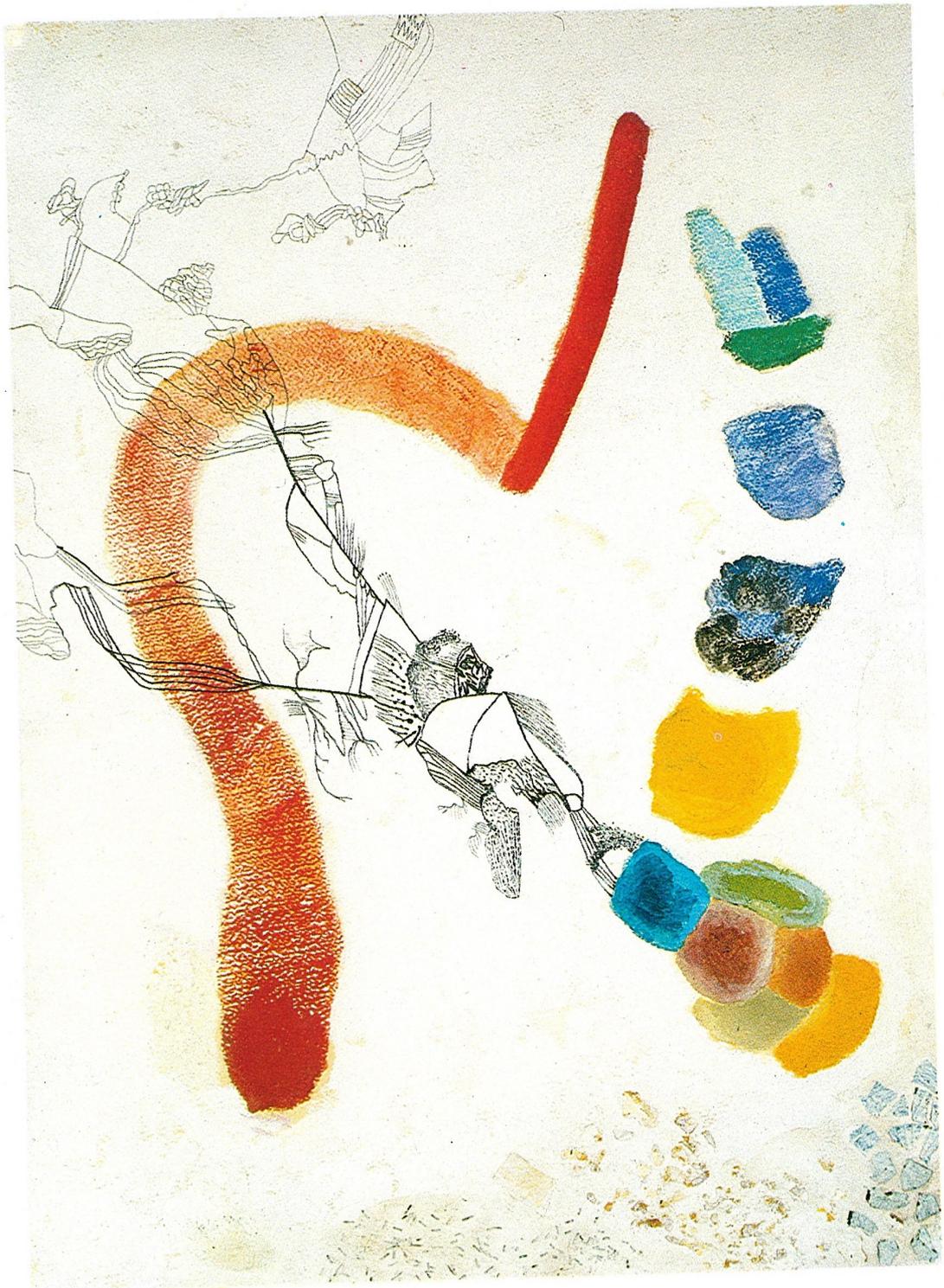
12. «Komposition mit organischen Formen», 1947.



13. «Komposition no 8/53», 1953.



14. «Komposition Courbée», 1951.



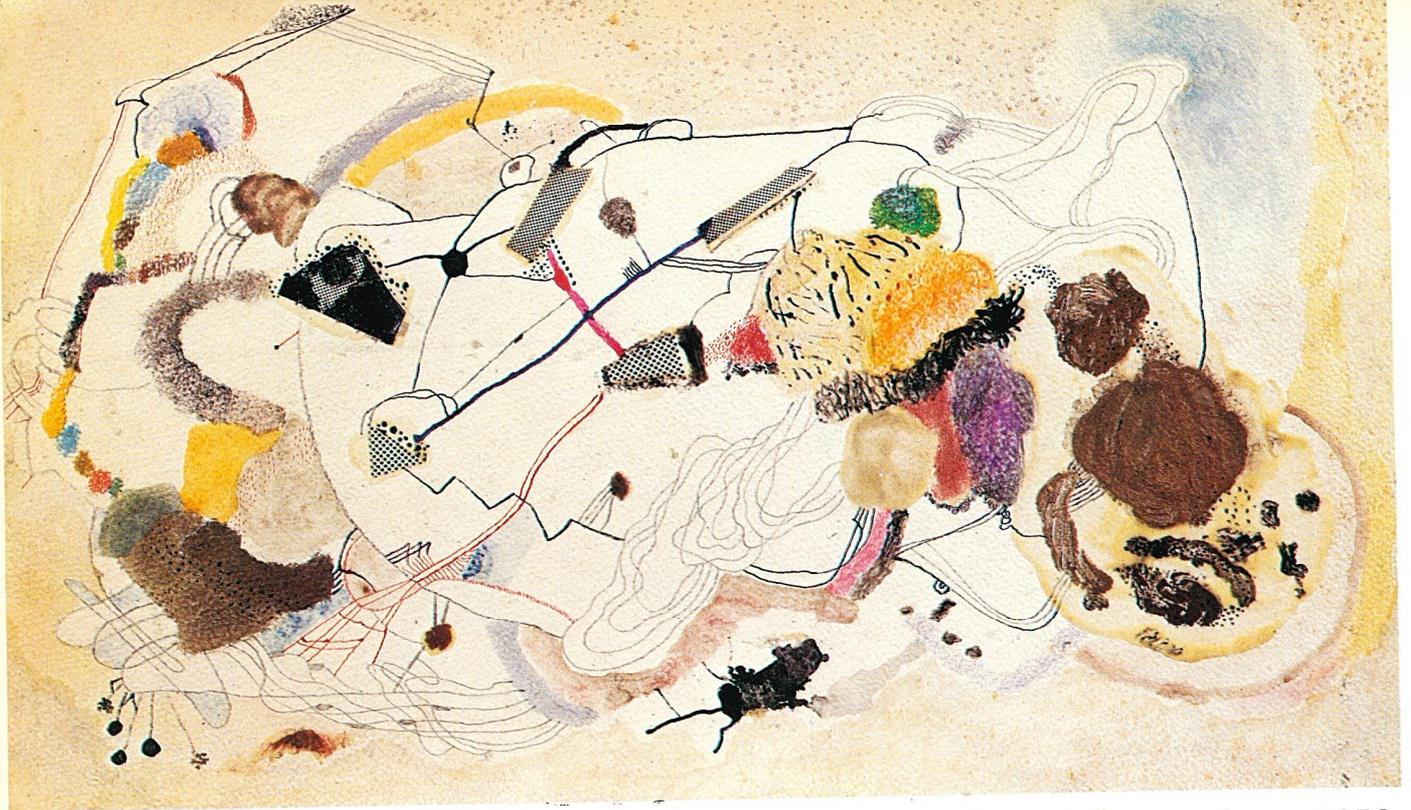
15. «Komposition Tabe», 1957.



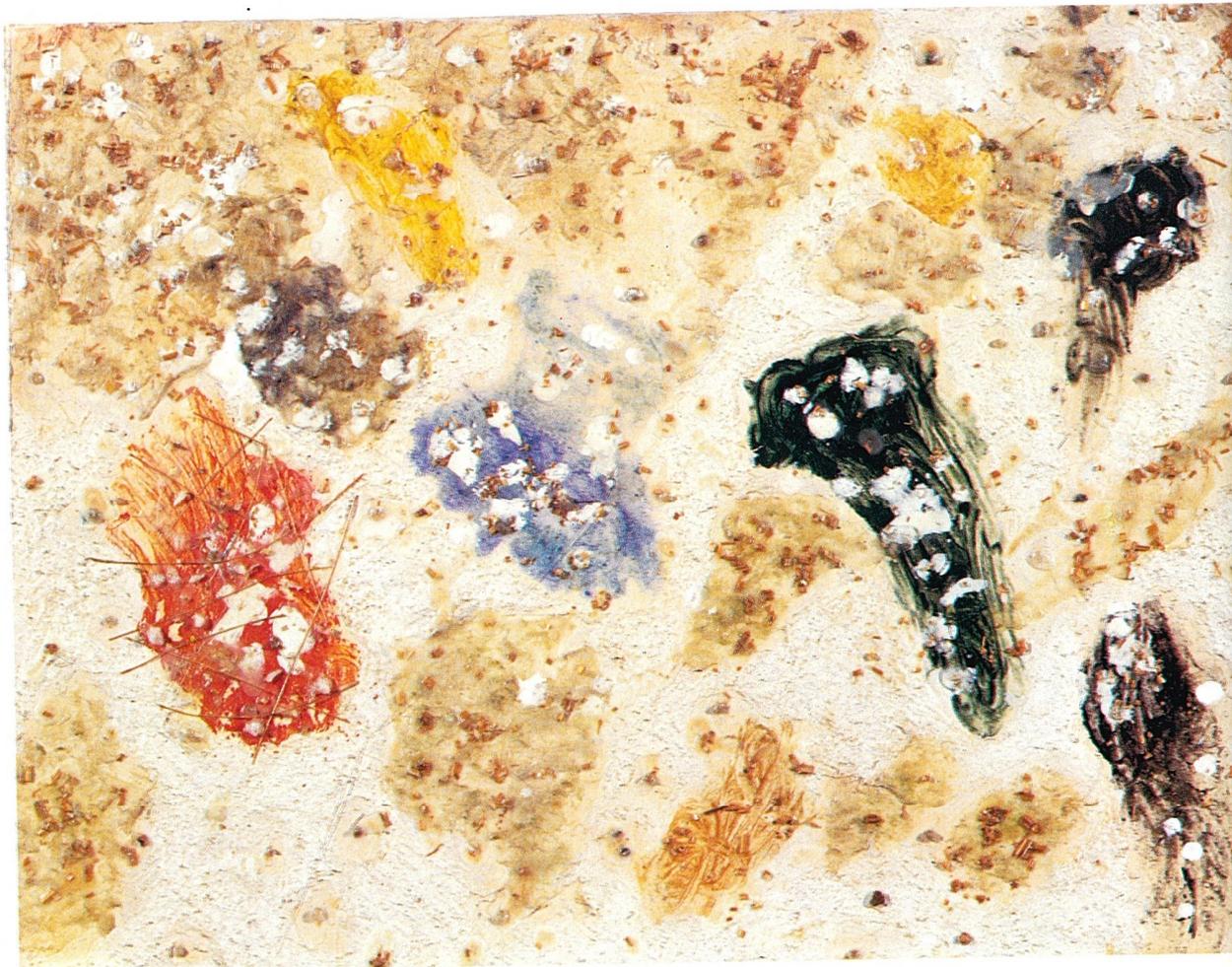
16. «Komposition Fe 1954/2», 1954.



17. «Komposition Dez», 1956.



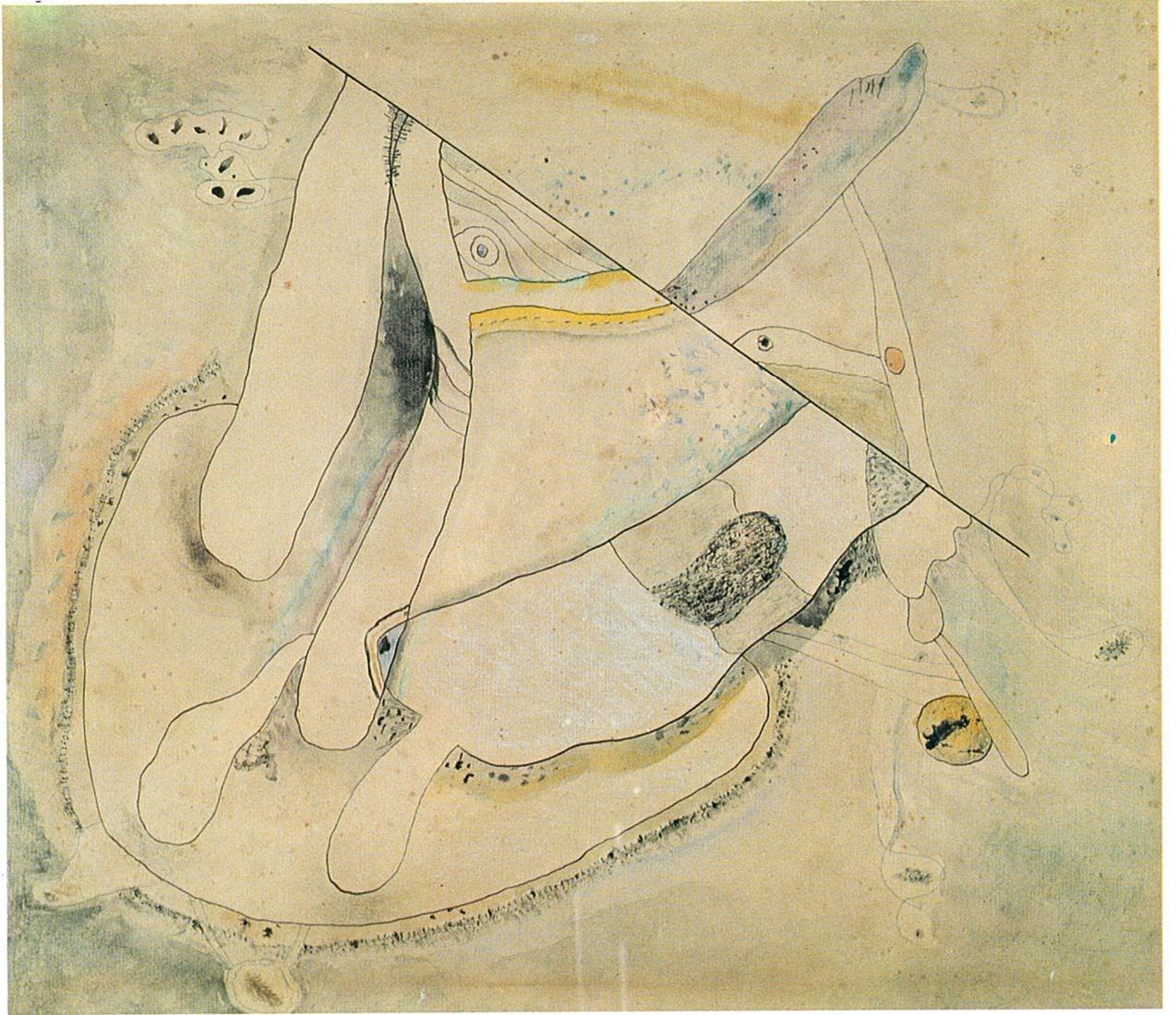
18. «Komposition Paya», 1953.



19. «Komposition Lorvil», 1960.



20. «Komposition Meder», 1961.



21. «Komposition P 77», 1952.

NOTE BIOBIBLIOGRAFICHE a cura di Piero Valducci

Carl Buchheister è nato a Hannover il 17 ottobre 1890. E vi è sempre vissuto.

Licenziatosi nel 1909 nella Leibnizschule di Hannover, comincia a dipingere, autodidatta, nel 1919. Nel 1921 stringe amicizia con Kurt Schwitters.

Fra il 1927 e il '33 è presidente della sezione regionale di Hannover della «Reichsverbände bildende Künstler Deutschland». E fra il 1928 e il '33 è presidente del gruppo «Die Abstrakten Hannover», formato con Schwitters, César Domela, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Rudolf Jahns, e Hans Nitzschke.

Fra il 1931 ed il '36 ha rapporti con il gruppo «Abstraction-Création», a Parigi.

Nel 1933-34 è considerato dal regime nazista al potere come «artista degenerato», e gli è interdetto di continuare a dipingere. Sei suoi dipinti sono mostrati come esempi di «arte degenerata». Le sue opere in collezioni pubbliche sono eliminate e distrutte. Da allora vive completamente isolato.

Dopo la guerra, riprende a lavorare subito, nel 1945. K.O. Gotz è attento al suo lavoro, sulle pagine della sua rivista «Meta», e lo ripropone alla giovane nuova arte tedesca ed europea.

Entra in rapporto con il movimento «Phases» animato da Édouard Jaguer, partecipando alle relative esposizioni dal 1954. Dal 1955 aderisce al Deutscher Künstlerbund, prendendo parte alle relative esposizioni dell'associazione.

Dal 1957 trascorre le estati a Emeville, presso Jean-Pierre Vielfaure, e a Parigi.

La sua opera è conosciuta in Italia attraverso le personali organizzate, tra il 1962 e il 1968, a Milano e a Torino da Arturo Schwarz, e a Roma da Bruno Sargentini, e la presenza nel 1963 in *Aspetti dell'Arte Contemporanea*, a L'Aquila, a cura di Enrico Crispolti.

Muore a Hannover il 2 febbraio 1964.

ESPOSIZIONI PERSONALI:

- 1926 — Galerie «Der Sturm», di Herwath Walden, Berlino
1929 — Galerie «Der Sturm», di Herwath Walden, Berlino
1949 — «Kabinett gute Kunst», Hannover
1950 — Galerie Otto Ralfs, Braunschweig
1951 — Zimmergalerie Franck, Francoforte sul Meno, giugno
1952 — Märkisches Museum, Witten
Studio für neue Kunst, Wuppertal
1954 — Galerie R. Creuze, Parigi, 29 ottobre-10 novembre
1958 — Galerie Gunar, Düsseldorf
«Moderne Kunst», Galerie Brockstedt, Hannover
1959-60 — Galerie Daniel Cordier, Francoforte sul Meno, 12 dicembre 1959-30 gennaio 1960
1960 — Galerie Renate Boukes, Wiesbaden, dicembre
Oldenburger Kunstverein, Oldenburg
1962 — Galerie am Bohlweg, Braunschweig, aprile-maggio
Galleria Schwarz, Milano, 5-25 maggio
Galleria Il Punto, Torino, 22 dicembre 1962 — 15 gennaio 1963
1963 — Galerie Les Contemporains, Bruxelles, ottobre
1964 — Kunstverein, Hannover, 11 ottobre-8 novembre
Städtische Galerie Haus Seel, Siegen
Galerie Gunar, Düsseldorf
1965 — Kunstamt Tiergarten im Haus am Lützowplatz, Berlino, 18 gennaio-17 febbraio
Galleria L'Attico, Roma, 13 marzo
1966 — Galerie Ursula Wendtorf, Oldenburg
1967 — Galerie Ursula Wendtorf, Oldenburg
1968 — Galleria Senior, Roma, 24 febbraio
1969 — Galerie Möllenhoff, Colonia
1970 — Studio Kausch, Kassel
1971 — Galerie Chauvelin, Parigi
Galerie Teufel, Colonia
1974 — Galerie Teufel, Colonia
Galerie Elke Dröscher, Amburgo
1975 — Märkisches Museum, Witten/Ruhr, 7-28 settembre
Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Brema, 9 ottobre-15 novembre
Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen
1976 — Kunstverein, Hannover
1977 — Galerie Hennemann, Bonn, 22 giugno-17 settembre
1978 — Galerie Geitel, Berlino, 17 febbraio
1979 — Galerie Isernhagen, Isernhagen, 29 aprile-31 maggio
1980 — Galerie Hennemann, Bonn, 15 ottobre-15 novembre

ESPOSIZIONI COLLETTIVE:

- 1920-1963 - Ausstellungen des Kunstvereins Hannover
- 1926 - *Grosse Berliner Kunstausstellung*, am Lehrter Bahnhof, Berlino
International Exhibition of modern art, «Société Anonyme», New York
Dreier Brooklyn Museum, New York (poi circolante negli U.S.A.)
- 1927 - Barmen
Bochum
Grosse Berliner Kunstausstellung, Berlino
- 1928 - *Juryfreie Ausstellung*, Breslavia
- 1929 - Altonaer Künstlervereinigung
Kestner-Gesellschaft, Hannover
- 1930 - Folkwang Museum, Essen
Cercle et Carré, Parigi
International Exhibition, «Société Anonyme», New York
- 1931 - Kestner-Gesellschaft, Hannover
- 1932 - Neues Museum, Wiesbaden
- 1946 - Bund bildender Künstler Nordwestdeutschlands, Orangerie Hannover-Herrenhausen
- 1947 - *The white plane*, The Pinacoteca, New York
- 1950 - «*Pinakoteca*», Rose Fried Gallery, New York (con Mondrian, Van Doesburg, Delaunay e Schwitters)
- 1951 - *Eisen und Stahl*, Düsseldorf
- 1952 - Ausstellung Ströher, Darmstadt
Freie Gruppe i. Bd. bildender Künstler, Haus Salve Hospes, Braunschweig
- 1953 - Studio für neue Kunst, Kunsthalle Wuppertal
- 1954 - *I Exposition «Phases»*, Studio Paul Facchetti, Parigi
Freie-Gruppe i. Bd. bildender Künstler, Städtisches Museum, Braunschweig
- 1955 - *Internationale Ausstellung i.*, Salle Balzac, Galerie Creuze, Parigi
Exposition «Phases», Galerie Colette Allendi, Parigi
Galerie Colibri, Malmö
Deutscher Künstlerbund, Hannover
Deutscher Künstlerbund, Baden-Baden
Exposition «Phases», Galería Proteo, Città del Messico
Westdeutscher Künstlerbund, Karl-Ernst Osthaus Museum, Hagen
Frankfurter Herbstsalon, Zimmergalerie Franck, Francoforte sul Meno
Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui, Cercle Volney, Parigi, Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf
- 1956 - *Ausstellungsgemeinschaft junger europäischer Künstler*, Suermondt Museum, Aquisgrana
Deutscher Künstlerbund, Düsseldorf
Die Gruppe, Völkerkundemuseum, Amburgo
Phases, Galerie Kleber, Parigi
- 1957 - *Grosse Berliner Kunstausstellung*, am Frunkturm, Berlino
Deutscher Künstlerbund, Berlino
Kunsthalle Düsseldorf (Internationale Bericht 1957)
Phasen, Stedelijk Museum, Amsterdam
Galerie Espace, Haarlem

- 1958 - *Die Kunst des 21. Jahrhunderts*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi
Deutscher Künstlerbund, Essen
Gruppe «Phases», Neue Galerie Parnass, Wuppertal
Phases, Galerie St. Laurent, Bruxelles
Phases, Chuo-Koron, Tokyo
Phases, von Rhiel, Buenos Aires
Phases, Museo de arte moderno, Montevideo
Phases, Museo de arte moderno, Santa Fé
Phases, International Art Contemporaine, Lima
Ars viva 1, Kunstverein, Oldenburg
Haus der Kunst, Monaco di Baviera
Nieders. Kunstausstellung, Städtisches Museum, Braunschweig
- 1959 - *Accrochage*, Galerie Cordier, Francoforte sul Meno (con K.O. Götz e B. Schultze)
Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden
Deutsche Kunstausstellung, Baden-Baden
II. Documenta '59, Kassel
Phases, Varsavia, Cracovia, Lublino
Welfenmuseum, Hann.-Münden
- 1960 - *Bildende Kunst in Norddeutschland*, Kiel
Bd. bild. Künstler, Roemer-Pelizäus-Museum, Hildesheim
Galerie du Fleuve, Parigi
Deutscher Künstlerbund, Baden-Baden
Internationale Malerei 1960/61, Wolframs-Eschenbach
Das naive Bild, Kunsthalle, Baden-Baden
Schwarz-weiss 61, Kestnergesellschaft, Hannover
Solstice de l'image, Galerie du Ranelagh, Parigi
Deutscher Künstlerbund, Charleroi
- 1961 - *Gruppo Phases*, Galleria Schwarz, Milano
Solstice de l'image, Galerie du Ranelagh, Parigi
- 1962 - *Juryfreier Kunstausstellung*, Berlino
Nieders. Kunstausstellung, Hildesheim
Aspects, Galerie du Fleuve, Parigi
City Art Gallery, Bristol
II. Ars viva, Kunstverein Oldenburg
La cinquième Saison, Galerie du Ranelagh, Parigi
Die zwanziger Jahren in Hannover, Kunstverein Hannover
Bemalte Postkarten und Briefe deutscher Künstler, Altonaer Museum, Amburgo
Deutscher Künstlerbund, Arte actual aleman, Montevideo, Buenos Aires, Santiago del Cile
- 1963 - *Deutscher Künstlerbund*, Stoccarda
7. International Art Exhibition of Japan, Tokyo
Deutsche Graphik der Gegenwart, Folkwang-Museum, Essen
Aspetti dell'arte contemporanea, Castello Cinquecentesco, L'Aquila
Vues Imprenables, Galerie du Ranelagh, Parigi
Phases, Museu de Arte Moderna de São Paulo, San Paolo del Brasile
Exposición Phases, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- 1964 - *Phases*, Musée d'Ixelles
Cinquante ans de 'Collage', St. Etienne e Parigi
Deutscher Künstlerbund, Berlino
Exposição Phases, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Paolo del Brasile

- 1965 - *Jahns, Buchheister, Schwitters*, Kulturverein Holzminden
Deutsche Graphik heute, Kunstverein Augsburg
Autour du Surréalisme, Théâtre-Maison de la Culture de Caen
- 1966 - *2 generazioni*, Galleria L'Attico, Roma
2 x 2, Galerie Brusberg, Hannover
Musische Geometrie, Kunstverein Hannover
Konstruktive Malerei 1915-1930, Frankfurter Kunstverein, Francoforte sul Meno
Deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts in Belgischem Privatbesitz, Bruxelles, Brugge, Verviers
Bryggium, Stadshallen-Brugge
Deutsche Maler und Bildhauer seit 1945, Stadthalle Wolfsburg
- 1967 - *Kunst der Bundesrepublik Deutschland*, Praga, Brno, Bratislava, Graz, Lubiana, Zagabria, Belgrado
Kölner Kunstmarkt, Colonia
Deutsche Handzeichnungen und Aquarelle der letzten 20 Jahre, Kunstverein Hannover
- 1968 - *Von der Collage zur Assemblage*, Institute für moderne Kunst, Norimberga
Die Vergangenheit der Gegenwart, Studio b, Bamberg
Kunstförderung-Kunstsammlung im Kubus, Hannover
Bd. Bildender Künstler, Orangerie Hannover
Kölner Kunstmarkt, Colonia
- 1969 - *Moderne Kunst aus Privatbesitz*, Kunstverein Hannover
Kunst in Hannover, die 20er und die 60er Jahre, Galerie Brusberg, Hannover
Biennale Nürnberg, Galerie Teufel, Coblenza
Strenge Gestaltung, Galerie Querschnitt, Braunschweig
- 1970 - *Das kleine Bild*, Galerie Querschnitt, Braunschweig
Sammlung Karl Ströher, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
- 1971 - *Sammlung Hans und Ursula Hahn*, Gerolstein
The Non-Objective World 1924-1939 - La Peinture Non-Objective 1924-1939 - Il Mondo della Non-Oggettività 1924-1939, Galerie Jean Chauvelin, Parigi; Annelly Juda Fine Art, Londra; Galleria Milano, Milano
- 1972 - *Deutsche Avantgarde 1915-1935*, Galerie Gmurzynska-Bargera, Colonia
Informelle Retrospektive, Galerie Querschnitt, Braunschweig
Schrecken des Krieges, Kunsthalle Bielefeld
Konstruktiv 1915-1935, Galerie Elke Dröscher, Amburgo
Westdeutsche Kunstmesse, Düsseldorf
Die gegenstandlose Welt, Galerie Liatowitsch, Basilea
Informelle Deutsche Kunst, Galerie Müller, Stoccarda
Konstruktive Tendenzen i. Westeuropa 1950-1960, Galerie Teufel, Colonia
Rationale Spekulationen, Städtisches Museum, Mönchengladbach
IKI, Düsseldorf
Konstruktivismus: Entwicklung und Tendenzen seit 1913, Galerie Gmurzynska-Bargera, Colonia
The Non-Objective World 1939-1955 - Die Gegenstandslose Welt 1939-1955 - Il Mondo della Non-Oggettività 1939-1955, Londra, Annelly Juda Fine Art; Basilea, Galerie Liatowitsch; Milano, Galleria Milano
- 1973 - *Westdeutsche Kunstmesse*, Colonia
Euröpäische Avantgarde 1950-1970, Sammlung Cremer, Kunsthalle Tübingen
Art 4/73, Internationale Kunstmesse, Basilea
The non objective world 1914-1955, Annelly Juda Gallery, Londra; University Art Museum of Texas, Austin
Das Weisse Bild, Galerie Querschnitt, Braunschweig
Kölner Kunstmarkt, Colonia
IKI, Düsseldorf

- 1974 - *De Stijl / Cercle et Carré*, Galerie Gmurzynska, Colonia
In den Rahmen hinein - über das Bild hinausgemalt, Kunsthalle Recklinghausen
- 1975 - *Informel 1*, Galerie Klang, Colonia
Die Abstrakten Hannover, Galerie Barger, Colonia
Deutscher Konstruktivismus und seine Nachfolge, Staatsgalerie, Stoccarda
25 Jahre Kunst in der BRD, Kunstmuseum, Bonn
Vordemberge-Gildewart remembered, Anneli Juda Gallery, Londra
Deutsche Kunst im 2. Jahrhundert, Städtische Galerie Schloss Wolfsburg
Westdeutsche Kunstmesse, Colonia
Art 75; Kunstmesse, Basilea
Deutsche Malerei 1950-1975, Galerie Hennemann, Bonn
- 1976 - *Malewitsch und Mondrian und ihre Kreise*, Kunsthalle, Colonia
Dokumente zum deutschen Informel, Galerie Hennemann, Bonn (e *Kunstmesse*, Düsseldorf)
- 1977 - *Die Zwanziger Jahre in Berlin und Hannover*, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas
Malewitsch-Mondrian (Konstruktion als Konzept), Sammlung Hack, Kunstverein Hannover
Das Märkische Museum, Witten, Forum Kunst Rottweil
Tendenzen der Zwanziger Jahre, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste und Grosse Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlino
- 1978 - *Abstraction Création 1931-1936*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
Zwischen Widerstand und Anpassung: Kunst in Deutschland 1933-1945, Akademie der Künste, Berlino
Paris Berlin 1900-1933: Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933, Centre Georges Pompidou, Parigi
- 1982 - *Informale tedesco anni '50: Buchheister, Götz, Hiltmann, Hoehme, Schultze*, L'Attico - Esse Arte, Roma

OPERE NEI SEGUENTI MUSEI:

Städtische Kunstgalerie, Bochum
Städtisches Museum, Braunschweig
Busch-Reisinger-Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.
Städtisches Kunstmuseum, Duisburg
Kunstmuseum Düsseldorf
Städelsches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno
Universitäts-Sammlung, Gottinga
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
Norddeutscher Rundfunk, Amburgo
Città di Hannover
Niedersächsische Landesgalerie, Hannover
Wallraf-Richartz-Museum, Colonia
Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld
Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen
Yale University, New Haven, Conn.
Land Niedersachsen, Kultus Ministerium
University of East Anglia, Norwich
Staatsgalerie, Stoccarda
Città di Wolfsburg
Städtische Kunstsammlungen, Bonn
Sammlung Sprengel, Hannover
Märkisches Museum, Witten/Ruhr
Kunstalle Recklinghausen
McCrony Corporation, New York
Landesmuseum, Münster
Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen
Musée d'art moderne, Centre Pompidou, Parigi

BIBLIOGRAFIA:

- International Exhibition of modern art*, Société Anonyme, Brooklyn-Museum, New York, 1926, p. 41
- «Das Bauhaus», III/4, 1929, p. 17
- «Der Sturm», Berlin, Dezember 1929-Januar 1930
Exposition organisé par le groupe «Cercle et Carré» a Paris, Galerie 23, Paris, 18 avril-mai 1930, «Cercle et Carré», n. 2, Vanves-Seine, 15 avril 1930
- Justus Bier, *Abstrakte Kunst in Hannover*, Museum der Gegenwart, Berlin, 1930, pp. 71-73
- «Abstraction-Création, art non figuratif», n. 1, Paris, 1932, p. 5
- «Abstraction-Création, art non figuratif», n. 2, Paris, 1933, p. 5
- «Abstraction-Création, art non figuratif», n. 3, Paris, 1934
- «Cobra», n. 5, 1950
- Paul O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Amburgo, 1950, p. 85
- Carl Buchheister, «Meta», n. 7, Frankfurt/Main, November 1951
- Édouard Jaguer, *Stagnation et rupture dans la Peinture Allemande d'Aujourd'hui*, in *Premier Bilan de l'Art Actuel, 1937-1953*, «Le Soleil Noir. Positions», n. 3-4, Paris, 1953, pp. 149-157
- Buchheister, Galerie R. Creuze, Paris, 29 octobre-10 novembre 1954 (catalogo: testo di Édouard Jaguer)
- «Phases», n. 2, Paris, 1955, p. 13
- Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui*, Cercle Volney, Paris, 7 avril — 8 mai 1955; Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, 25. Juni-28. August 1955 (catalogo: René Druin Editeur, Paris, 1955; testi di René Druin e John Anthony Thwaites; p. 8, n. 15)
- «Phases», n. 3, Paris, 1956, p. 23
- Marcel Brion, *Art abstrait*, Édition Albin Michel, Paris, 1956, p. 267
- Phasen*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 10 mei - 10 juni 1957 (catalogo: testi di Édouard Jaguer, Pierre Alechinsky, François Arnal, Ghérasim Luca)
- Michel Seuphor, *Dictionnaire de l'art abstrait*, Hazan, Paris, 1957 (trad. tedesca: *Lexikon der abstrakten Malerei*, München-Zürich, 1957, pp. 59, 152, 153)
- Exposition Phases*, Galerie St. Laurent, Bruxelles, 5 juillet - 30 août 1958 (catalogo: testo di Jacques Lacomblez)
- «Phases», Museo de Arte Moderno, Montevideo, octubre-noviembre 1958 (catalogo: testo di Julio Llinàs)

- Gruppe «Phases»*, Neue Galerie Parnass, Wuppertal, 5. Dezember 1958 (catalogo: testi di Édouard Jaguer)
- Will Grohmann, *Neue Kunst nach 1945*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1958, pp. 172, 183 (ed. italiana Il Saggiatore, Milano, 1959, pp. 188, 199)
- «Boa», n. 2, Buenos Aires, 1958, p. 3
- Franz Roh, *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München, 1958, pp. 278, 280
- «Das Kunstwerk», VIII/1, Baden-Baden, 1959, p. 31
- Phases*, Galeria Krzysztofory, Kraków, Lipiec [marzo] 1959 (catalogo: testi di Janusz Bogucki ed Édouard Jaguer)
- II. *Documenta '59: Malerei. Kunst nach 1945*, Kassel, 11. Juli - 11. Oktober 1959 (catalogo: Verlag M. DuMont Schauberg, Köln; testo di Werner Haftmann; p. 114)
- Carl Buchheister: Zehn Jahre Malerei 1949-1959*, Galerie Daniel Cordier, Frankfurt/Main, 12. Dezember 1959 - 30. Januar 1960 (catalogo: testo di Dietrich Mahlow)
- Buchheister*, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden, Dezember 1960 (catalogo: testo di René Wicher)
- «Das Kunstwerk», XIV/9, Baden-Baden, März 1961, pp. 35, 39
- René Wicher, *Buchheister, monnayeur de surprises*, «Edda», n. 3, Bruxelles, mars 1961
- Gruppo Phases*, Galleria Schwarz, Milano, 2-14 maggio 1961 (catalogo: testo di Édouard Jaguer)
- Philippe d'Arschot, *Carl Buchheister et les formes apparitionelles*, «Quadrup», n. 11, Bruxelles, 1961, pp. 59-70
- «Phases», n. 7, Paris, 1961, p. 18.
- Carl Buchheister*, Galerie am Bohlweg, Braunschweig, April-Mai 1962 (catalogo: testo di Peter Lufft)
- Buchheister*, Galleria Schwarz, Milano, 5-25 maggio 1962 (catalogo: testo di Édouard Jaguer)
- «Das Kunstwerk», XV/12, Baden-Baden, Juni 1962, p. 34.
- Die Zwanziger Jahren in Hannover*, Kunstverein Hannover, 12. August - 30. September 1962 (catalogo: a cura di Henning Rischbieter; pp. 103-131)
- Carl Buchheister*, Galleria Il Punto Arte Moderna, Torino, 22 dicembre 1962-15 gennaio 1963 (catalogo: testi di Enrico Crispolti ed Édouard Jaguer)
- Franz Roh, *Deutsche Malerei von 1900 bis heute*, München, 1962, p. 144
- Franz Roh, *Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover, 1962, p. 112
- «Das Kunstwerk», XVI/7, Baden-Baden, Januar 1963, p. 22
- K. O. Götz, «Meta», «Akzente», Heft 1, Februar 1963, p. 64

- «Das Kunstwerk», XVI/1, Baden-Baden, Mai-Juni 1963, p. 48
- Aspetti dell'arte contemporanea*, L'Aquila, Castello Cinquecentesco, 28 luglio-6 ottobre 1963 (catalogo: Edizioni dell'Ateneo, Roma; a cura di Antonio Bandera, Sandro Benedetti, Enrico Crispolti, Paolo Portoghesi; testo su Buchheister di Édouard Jaguer; pp. 193-195)
- Philippe d'Arschot, *Carl Buchheister, Konstante und Erfindung*, «Das Kunstwerk», XVII/4, Baden-Baden, Oktober 1963, pp. 19-24
- Buchheister*, Galerie Les Contemporains, Bruxelles, octobre 1963 (catalogo: testi di Philippe d'Arschot e René Wicher)
- Exposición Phases*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1963 (catalogo: testi di Julio Llinas ed Édouard Jaguer)
- Alfred Wicher, *Carl Buchheister*, «Das Kunstwerk», XVII/9, Baden-Baden, März 1964, pp. 15, 19
- Exposição Phases*, Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo, junho-julho de 1964 (catalogo: testi di Walter Zanini ed Édouard Jaguer)
- Carl Buchheister 1890-1964*, Kunstverein Hannover, 11. Oktober-8. November 1964; Kunstamt Tiergarten im Haus am Lützowplatz, Berlin, Januar-Februar 1965 (catalogo: testo di Rudolf Lange)
- Phases*, Musée d'Ixelles, 18 octobre-15 novembre 1964 (catalogo: testi di Jacques Lacomblez ed Édouard Jaguer; testo su Buchheister di Philippe d'Arschot)
- Rudolf Lange, *Carl Buchheister*, Musterschmidt-Verlag, Göttingen-Berlin-Frankfurt-Zürich, 1964
- Carl Buchheister*, Städtische Galerie Haus Seel, Siegen, 1964 (catalogo: testi di K. O. Götz e Willi Kemp)
- Enrico Crispolti, *Ricordo di Carl Buchheister*, «Marcatré», n. 4/5, Genova, 1964
- Wieland Schmied, *Carl Buchheister*, Jahresringe, 1964-65, p. 317
- Gedenkblätter*, «Die Volksbühne», XV/8, Hannover, 1964
- Carl Buchheister*, Galleria L'Attico, Roma, 13 marzo 1965 (catalogo: testo di Édouard Jaguer)
- Philippe d'Arschot, *Carl Buchheister*, «Phases», n. 10, Paris, 1965, pp. 38, 39, 40, 45
- Deutsche Maler und Bildhauer seit 1945*, Stadthalle Wolfsburg, 24. April-15. Mai 1966 (catalogo: testo di Eduard Trier; n. 10)
- Bryggium*, Stadshallen Brugge, 11. VI - 4. IX 1966 (catalogo: testo di Philippe d'Arschot; pp. 17-18, nn. 10-12, tav. IV)
- Buchheister*, Galerie Ursula Wendtorf, Oldenburg, 1966 (catalogo: testo di Reinhard Pfenning)
- 2 generazioni*, Galleria L'Attico, Roma, 1966 (catalogo: testi di Will Grohmann e Giulio Carlo Argan)

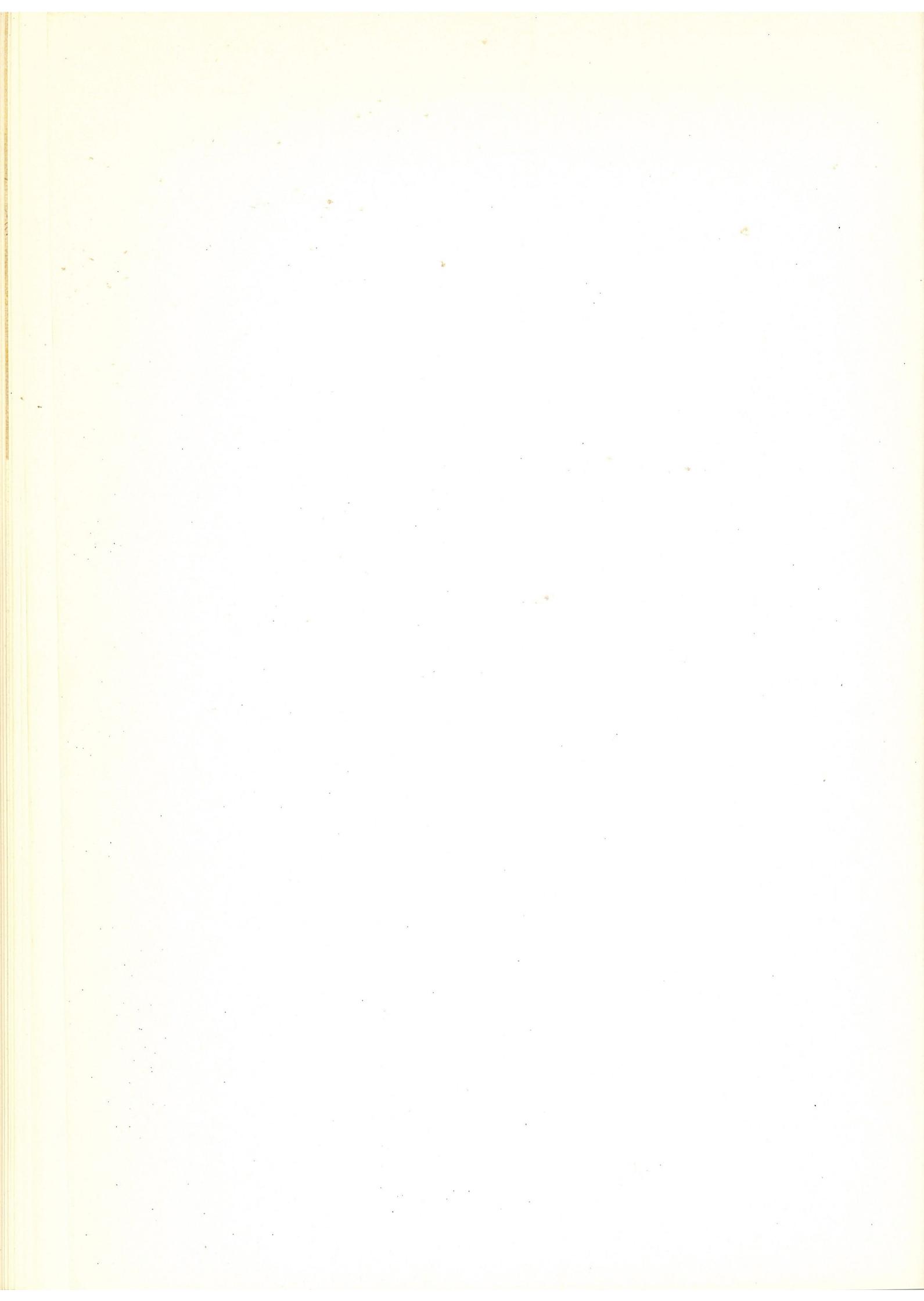
- Will Grohmann, *Deutschland, Österreich, Schweiz*, in *Kunst unserer Zeit: Malerei und Plastik*, a cura di W. Grohmann, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1966, p. 255
- Wieland Schmied, *50 Jahre Kestnergesellschaft*, Hannover, 1967, pp. 56, 99, 250, 251
- Jean-Clarence Lambert, *La pittura astratta*, Il Saggiatore, Milano, 1967
- Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 3, Wiesbaden, 1967, p. 397
- Carl Buchheister, Galleria Senior, Roma, 24 febbraio 1968 (catalogo: testo di Édouard Jaguer)
- Ars Multiplicata*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1968, pp. 13, 14, 15
- Gaston Diehl, *Die Modernen — Malerei unserer Zeit*, München, 1968, pp. 183, 201
- «Das Kunstwerk», XXI/5-6, Baden-Baden, 1968, p. 68
- Evelyn Weiss, *Musee*, «Köln Bulletin», VII/8, Köln, 1968, pp. 681-683
- Herta Wescher, *Die Collage: Geschichte eines Künstlerischen Ausdrucksmittels*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln, 1968, pp. 278-279, fig. 258
- «Cercle et Carré», edizione anastatica degli originali a cura delle gallerie Lorenzelli, Bergamo, e Martano, Torino, 1969
- Enrico Crispolti, *Pittura d'avanguardia nel dopoguerra in Europa*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1970, pp. 12, 14, 90, tav. XXIII
- The Non-Objective World 1924-1939 — La Peinture Non-Objective 1924-1939 — Il Mondo della Non-Oggettività 1924-1939*, Paris, Galerie Jean Chauvelin, 1^{er} — 30 juin 1971; Annely Juda Fine Art, London, July 7th-September 30th 1971; Galleria Milano, Milano, 15 ottobre — 15 novembre 1971 (catalogo: testo di Eckhard Neumann; pp. 40-41)
- Evelyn Weiss, *Vom Konstruktivismus zum Materialbild*, Galerie Teufel, Köln, 1971
- Enrico Crispolti, *L'Informale: Storia e poetica*, Beniamino Carucci Editore, Assisi-Roma, 1971, vol. I, pp. 445-448, 455-456, figg. 295, 299, 304, 312; vol. IV, pp. 186-187, 190
- The Non-Objective World 1939-1955 — Die Gegenstandslose Welt 1939-1955 — Il Mondo della Non-Oggettività 1939-1955*, London, Annely Juda Fine Art, 6 July — 8 September 1972; Basel, Galerie Liatowitsch, 20. September — 26. Oktober 1972; Milano, Galleria Milano, 14 novembre — 30 dicembre 1972 (catalogo: testo di George Rickey; pp. 42-43)
- Paul Vogt, *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln, 1972, pp. 181, 322, 462, 474
- Irmelin e Paul Labeer, *Kunst unserer Zeit seit 1945*, La Connaissance, Bruxelles, 1972, p. 24
- Michel Seuphor, *L'art abstrait 1918-1938*, Paris, 1972, pp. 60, 101, 202

- Wieland Schmied, *Malerei nach 1945*, Berlin, 1974, pp. 17, 24, 117
- De Stijl — Cercle et Carré: Entwicklungen des Konstruktivismus in Europa ab 1917*, Galerie Gmurzynska, Köln, 8. März — Ende Mai 1974 (catalogo: testi di Michel Seuphor e Alberto Sartoris; pp. 31-32)
- Die Abstrakten Hannover: Buchheister, Domela, Jahns, Nitzschke, Schwitters, Vordemberge-Gildewart*, Galerie Bagera, Köln, 25. Februar — Ende April 1975 (catalogo: testo di Dietrich Helms)
- Buchheister*, Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen, 1975 (catalogo: testi di Manfred Fath, Bernhard Kerber, Wulf Herzogenrath e Karl Otto Götz)
- Dokumente zum deutschen Informel*, Galerie Hennemann, Bonn, 1976 (introduzione di Manfred de la Motte)
- Carl Buchheister: 1890-1964*, Galerie Hennemann, Bonn, 22. Juni-17. September 1977 (catalogo: a cura di Manfred de la Motte)
- Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste und Grosse Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin, 14. August — 16. Oktober 1977 (catalogo: Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1977; redazione a cura di Dieter Honisch, Ursula Prinz, Peter Pfankuch, Achim Wendschuh, Martina Schneider, Eberhard Roters, Hanne Bergius, Wieland Schmied e Matthias Eberle; p. 1/209, nn. 1/447-448, p. B/10)
- Abstraction Création 1931-1936*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2. April — 4. Juni 1978; Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 juin-17 septembre 1978 (catalogo: a cura di Gladys C. Fabre; pp. 120-121)
- Paris Berlin, 1900 1933: rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*, Centre Georges Pompidou, Paris, 12 juillet - 6 novembre 1978 (catalogo: a cura di Pontus Hulten; in: Krisztina Passuth, *Berlin centre de l'art est-européen*, pp. 222-231; p. 231, ripr. col.)
- Zwischen Widerstand und Anpassung: Kunst in Deutschland 1933-1945*, Akademie der Künste, Berlin, 17. September - 29. Oktober 1978 (catalogo: testi di Erhard Frommhold, Karin von Maur, Lothar Klünner, Cornelius Steckner, Dietrich Grünewald, Andreas Hüneke, Ernst Bloch, Pavel Liska, Ulrich Gerts, Alex Vömel, Hans M. Wingler, Janos Frecot; pp. 112-113, nn. 71-78)
- Informale tedesco anni '50: Buchheister, Götz, Hiltmann, Hoehme, Schultze*, L'Attico — Esse Arte, Roma, 27 marzo — 15 maggio 1982 (catalogo: a cura di Enrico Crispolti)

Elenco opere

1. «*Komposition We*», tecnica mista su faesite, 1956, cm. 63x75.
2. «*Komposition De 3*», relief, 1954-63, cm. 56x76.
3. «*Komposition Dur*», polimaterico, 1961, cm. 53x71.
4. «*Komposition Bomile*», tecnica mista su tavola, 1960, cm. 50x65.
5. «*Kompozizion Plastiem*», relief, 1962, cm. 61x90.
6. «*Komposition Han*», tecnica mista su faesite, 1953, cm. 72x51.
7. «*Komposition mit orange Akzent*», tecnica mista, 1950, cm. 42x30.
8. «*Unwirkliche Raumkomposition III*», olio e relief, 1949, cm. 53x36.
9. «*Komposition Fadan*», polimaterico, 1961, cm. 47x34.
10. «*Formes Fantastiques*», tecnica mista su cartone, 1949, cm. 35x27.
11. «*Komposition Dastru*», polimaterico, 1961, cm. 47x34.
12. «*Komposition mit organischen Formen*», 1947, cm. 29,5x22.
13. «*Komposition no 8/53*», 1953, cm. 70,5x46,5.
14. «*Komposition Courbée*», polimaterico, 1951, cm. 46x37.
15. «*Komposition Tabé*», 1957, cm. 50x70.
16. «*Komposition Fe 1954/2*», 1954.
17. «*Komposition Dez*», olio su tavola, 1956, cm. 61x82.
18. «*Komposition Paya*», tecnica mista su cartone, 1953, cm. 29x50,5.
19. «*Komposition Lorvil*», tecnica mista su tavola, 1960, cm. 25x34.
20. «*Komposition Meder*», tecnica mista su tavola, 1961, cm. 30x39,5.
21. «*Komposition P 77*», 1952, cm. 31x36.

Grafica: Peroni Massimo



prossima esposizione

Ciarrocchi

l'attico-esse arte:

bellmer
bendini
bogart
brauner
buchheister
buratti
canogar
de gregorio
dienst
fautrier
g. francalancia
r. francalancia
k.o. götz
hiltmann
hoehme
leoncillo
mafai
marignoli
matta
paluzzi
pascali
permeke
raspi
schultze
serrano
sironi
steiner
stradone
stupica



l'attico - esse arte
via del babuino 114, 00187 roma, tel. 6791556