

tualmente insegnava al Goldsmiths College. Nel 1969 ha fondato con altri il gruppo «Systems». Dal 1973 è membro dell'Internationaler Arbeitskreis für Konstruktive Gestaltung.

Nel «Manifesto Realistico» del 1920 Pevsner e Gabo avevano detto: «La realizzazione delle nostre percezioni del mondo in forme di spazio e tempo è l'unico scopo della nostra arte pittorica e plastica». «Spazio pittorico», «Spazio illusorio», «Spazio reale», queste sono frasi che ricorrono nel mondo della critica d'arte, come se si riferissero ad entità autonome invece di indicare un certo tipo di relazione come «di fronte a» oppure «sul retro di». Considerata da questo punto di vista la dichiarazione di Pevsner e Gabo sembra molto innocua. Diventa più interessante quando ci si accorge che essi rifiutavano il gusto estetico e l'il-

ziare con quello che loro conoscevano come cerlo, e cioè percepivano il mondo in termini di spazio e di tempo. L'opera di Lowe è in questa tradizione. In questo senso deve affrontare gli stessi problemi ed è suscettibile di essere malinteso nella stessa maniera. Questo è il suo problema. Supponendo che lo spazio ed il tempo non siano delle entità in se stesse ma bensì dei modi di porre reciprocamente in rapporto gli oggetti, come potrà egli guidare la nostra attenzione su una relazione puramente spaziale? Infatti gli oggetti hanno altre caratteristiche. Sono colorati, hanno una struttura, e ancora più importante, spesso hanno significati emotivi, simbolici, funzionali ed estetici per noi.

La soluzione di Gabo e Pevsner per questo problema era quella di dirigere la nostra attenzione mediante una discussione. Essi asserivano che per

basis for their work. Almost in the way that Descartes, as a starting point for his philosophy, rejected every proposition that he could not be absolutely sure was true, so Pevsner and Gabo proposed to start afresh with what they knew to be certain, namely that they perceived the world in terms of space and time.

Peter Lowe's work is in their tradition and he might well subscribe to that part of their manifesto. As such he is faced with the same problems and is open to being misunderstood in the same way.

His problem is this. Given that space and time are not entities in themselves but are ways in which we relate objects one to the other, how can he direct our attention to purely spatial relationships? For objects have other characteristics. They are coloured, they have a texture, and more importantly they often have emotional, symbolic functional and aesthetic significance to us.

Gabo and Pevsner's solution to this problem was to direct our attention by means of argument. They argued that

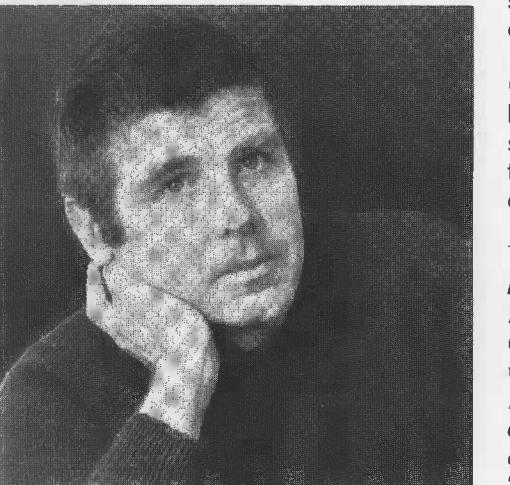
Una di queste verità universali è che noi percepiamo il mondo in tre dimensioni spaziali ed una dimensione temporale, e che pertanto noi dovremmo guardare l'opera d'arte come la dimostrazione di caratteristiche essenziali di spazio o di tempo. Il fatto che un oggetto sia colorato, che abbia un significato emotivo o simbolico per noi o che sia la rappresentazione di un altro oggetto, è «locale» e «accidentale» e dov'essere ignorato. Se noi chiamiamo questo caratteristico nella loro opera, non stiamo compiendo mai tanto di identificare gli intendimenti artistici di Gabo e Pevsner, ma non riusciamo nemmeno a comprendere la natura della relazione intercorrente tra arte in quanto tale e realtà. Lowe non tenta di dimostrare l'innata conoscenza degli oggetti come Gabo e Pevsner gli interrogava l'idea del mondo a un livello molto più superficiale.

to understand reality one should seek out universal truths rather than concern oneself with local or accidental matters; secondly, that art should be concerned exclusively with those universal truths.

One such universal truth was that one perceived the world in three spatial and one temporal dimension hence we should look at a work of art as a demonstration of the essential characteristics, of space and time. The fact that an object is coloured, has emotional or symbolic significance to us is in a representation of another object is "local" and "accidental" and to be ignored. If we look for those characteristics in their work we are not merely failing to identify Gabo and Pevsner's artistic intentions but failing to understand the nature of the relationship between art as such and reality.

Peter Lowe does not attempt to demonstrate the innate knowledge of objects as Gabo and Pevsner did, he is concerned with what the world is like on a much more superficial level. Their "realism" was to do with universal truths; Peter Lowe's realism is much

## Peter Lowe



Born in London 1938. Studied under Kenneth and Mary Martin at Goldsmiths College of Art, London. Spent 1961-62 working in product design. Taught at Leeds College of Art 1963-66 and is currently teaching at Goldsmiths College of Art. Founder member in 1969 of "Systems" Group. Member in 1973 of the Internationaler Arbeitskreis für Konstruktive Gestaltung.

In the "Realistic Manifesto" of 1920, Pevsner and Gabo said, "The realisation of our perceptions of the world in the forms of space and time is the only aim of our pictorial and plastic art". "Pictorial space", "Illusory space", "Real space", these are phrases bandied about the world of art criticism as though they referred to entities in their own right like real post-offices or pictures of post-offices rather than indicating certain kinds of relationships like "in front of" or "at the back of". Looked at from this point of view the statement by Pevsner and Gabo seems very innocuous. It becomes more interesting when one sees that they rejected aesthetic taste and illusion as a

L'opera di Lowe è in qualche tradizione. In questo senso dove affrontare gli stessi problemi ed è insopportabile di essere malinteso nella glossa mandorla. Questo è il suo problema. Supponendo che lo spazio ed il tempo non siano delle entità in se stesse ma bensì dei modi di porre reciprocamente in rapporto gli oggetti, come potrà egli guidare la nostra attenzione su una relazione puramente spaziale? Infatti gli oggetti hanno altre caratteristiche. Sono colorati, hanno una struttura, e ancora più importante, spesso hanno significati emotivi, simbolici, funzionali ed estetici per noi.

La soluzione di Gabo e Pevsner per questo problema era quella di dirigere la nostra attenzione mediante una discussione. Essi asserivano che per

basis for their work. Almost in the way that Descartes, as a starting point for his philosophy, rejected every proposition that he could not be absolutely sure was true, so Pevsner and Gabo proposed to start afresh with what they knew to be certain, namely that they perceived the world in terms of space and time.

Peter Lowe's work is in their tradition and he might well subscribe to that part of their manifesto. As such he is faced with the same problems and is open to being misunderstood in the same way.

His problem is this. Given that space and time are not entities in themselves but are ways in which we relate objects one to the other, how can he direct our attention to purely spatial relationships? For objects have other characteristics. They are coloured, they have a texture, and more importantly they often have emotional, symbolic functional and aesthetic significance to us.

Gabo and Pevsner's solution to this problem was to direct our attention by means of argument. They argued that

spazi ed una dimensione temporale, e che pertanto noi dovremmo guardare l'opera d'arte come la dimostrazione di caratteristiche essenziali di spazio e di tempo. Il fatto che un oggetto sia colorato, che abbia un significato emotivo o simbolico per noi, o che sia la rappresentazione di un altro oggetto, è «locale» e «accidentale» e dev'essere ignorato. Se cerchiamo queste caratteristiche nella loro opera, non stiamo semplicemente mancando di identificare gli intendimenti artistici di Gabo e Pevsner, ma non riusciamo nemmeno a comprendere la natura della relazione intercorrente tra arte in quanto tale e realtà.

Lowe non tenta di dimostrare l'intima essenza degli oggetti come Gabo e Pevsner: gli interessa l'idea del mondo a un livello molto più superficiale.

to understand reality one should seek out universal truths rather than concern oneself with local or accidental matters, secondly, that art should be concerned exclusively with these universal truths.

One such universal truth was that we perceived the world in three spatial and one temporal dimension hence we should look at a work of art as a demonstration of the essential characteristics, of space and time. The fact that an object is coloured, has emotional or symbolic significance to us or is a representation of another object is "local" and "accidental" and to be ignored. If we look for these characteristics in their work we are not merely failing to identify Gabo and Pevsner's artistic intentions but failing to understand the nature of the relationship between art as such and reality.

Peter Lowe does not attempt to demonstrate the innermost essence of objects as Gabo and Pevsner did, he is concerned with what the world is like on a much more superficial level.

Their "realism" was to do with universal truths; Peter Lowe's realism is much

dei mezzi. Limita severamente il numero dei colori con cui opera (in alcuni casi, un colore singolo). Anche le forme sono semplici — sempre più semplici man mano che il suo lavoro evolve, infatti ora tende ad adottare un quadrato come modulo-base, mentre nelle prime opere si sarebbe servito di una sagoma con i lati in rapporto 1 : 2. Ma questa semplicità non ci deve far credere erroneamente che la relazione tra le parti in qualunque sua opera sia ugualmente semplice. Certamente si tratta di un lavoro metodico e preordinato. Sa quale tipo di rapporto intende esplorare. Ma è solo il punto di partenza. A lavoro ultimato ci sono molti più rapporti di quanti avesse in mente. Questo non avviene per caso, ma è l'inevitabile conseguenza del suo me-

fronto con Gabo e Pevsner. Perché la concezione che Peter Lowe ha dell'ordine, non è un tentativo di dimostrare la vera costituzione dello *così*, come se questo fosse stato precedentemente stabilito da Dio o dal materialismo dialettico. Al contrario, il problema di ordinare le parti in una delle opere di Lowe è posto allo spettatore. Ciò non significa che il suo lavoro inviti lo spettatore a voli di fantasia; per qualunque via si voglia giungere per capire una opera particolare, è quest'ultima che determina i limiti. Ciò nondimeno occorre impiegare la propria immaginazione in questo compito, e questo non è lo stesso come dire che lo spettatore è stimolato alle fantasticerie. Per dirla in altri termini: se il nostro unico interesse nel suo lavoro fosse

more mundane. His is to do with what objects are rather than what we interpret them to be or what we would like them to be. They have no representational or expressive properties. The way he directs our attention is not by metaphysical argument but by economy of means. He severely restricts the number of colours that he works with (in some works to a single colour). His shapes also are simple — more simple as his work has developed for he is how more likely to use a square as a basic module whereas in his early work he would use a shape where the sides bore a 1 : 2 relationship. This simplicity, however, should not lead us into the mistaken assumption that the relationships between the parts in any one of his works are equally simple. Certainly his work is methodical and is preconceived. He invariably knows what kind of relationships he wishes to explore. But that is his starting point. When the work is finished there are many more relationships that he did not have in mind. This is not accidental, it is an inevitable consequence of his method of working.

If he has any affinity to mathematics it is not in the sense that the Pythagoreans believed certain mathematical relationships to be more beautiful than others, it is more that he sees in mathematics another pursuit to do with grasping relationships, sometimes quite unexpected ones.

This also provides another point of comparison with Gabo and Pevsner. For Peter Lowe's treatment of order is not an attempt to demonstrate the true ordering of things as though this was previously established by God or Dialectical materialism. On the contrary, the problem of ordering the parts of one of Lowe's works is given to the spectator. This does not mean that his work is an invitation to the spectator to engage in flights of fancy, for whichever path an individual might take through a particular work is restricted by the work itself. Nevertheless one is required to use one's imagination in this task and that is not the same as saying that the spectator is asked to have fantasies about it.

To make the point another way. If our

È fondamentale per l'opera di Peter Lowe che questi pezzi non siano visti come modelli. Perché un modello è sempre il modello di qualcosa'altro. Anche insistere che le sue opere sono dei modelli del suo pensiero, è un modo di detrarre dal realismo che è al centro della sua arte.

I suoi tentativi di semplificare gli elementi che usa nelle sue opere, spesso portano all'accusa di « freddezza » oppure a quella di eseguire oggetti « clinici ». Questa accusa dipende da una interpretazione espressiva seguita da una accusa per la ristretta varietà di espressione.

Gabo e Pevsner furono in grado di fare a meno dell'espressione e della rappresentazione, e di trattenere il nostro interesse trattando l'arte come dimostrazione delle verità universali. Peter Lowe non ricorre a questo.

Se egli riesce a suscitare il nostro in-

teresse per sondare il problema di distinguere la realtà dall'illusione non è necessario impegnarsi nella speculazione metafisica. Prima di tutto perché questa speculazione metafisica dipende frequentemente dalle distinzioni tra reale e immaginario incastrate nell'esperienza quotidiana. Poi perché viviamo in un mondo dove le immagini progettate ci affascinano e ci eccitano, forse più degli avvenimenti reali.

Il realismo di Peter Lowe non è metafisico. È prosaico. La giustificazione di questo ha due aspetti. In primo luogo questo interesse può essere considerato logicamente antecedente alla speculazione metafisica; in secondo luogo perché, in un mondo dove l'immagine domina suprema, un invito a guardare qualcosa per quello che è, e non di più, giunge come un gradevole cambiamento.

Philip Hughes, Novembre 1975.

only concern with his work was to discern the relationships that he had in mind when he constructed it, then the work would serve as a diagram for those relationships. As a diagram, we should see it for less than it actually is.

It is fundamental to Peter Lowe's work that his pieces should not be seen as models. For models are always models of something else. Even to insist that his works are models of his thinking is to detract from the realism which is central to his art.

His attempts to simplify the elements he uses in his work frequently lead to a charge of "coldness" or being "clinical". Such a charge relies on interpreting his work expressively and then criticising its narrow range of expression. The answer to the charge is that it is not even cold and clinical.

Gabo and Pevsner were able to dispense with expression and representation and yet command our interest by treating art as the demonstration of universal truths. Peter Lowe does not have recourse to this.

If he commands our interest at all it

is because he invites us to retake early and difficult steps in seeing things as they are rather than for what they stand for. In this respect he belongs to a much longer tradition than that started by the Russian constructivists.

To probe the problem of distinguishing reality from delusion need not be to engage in metaphysical speculation. Firstly because such metaphysical speculation has frequently depended on the distinctions we make between the real and the imagined which are already embodied in our everyday experience. Secondly because we live in a world where contrived images enthrall and excite us perhaps more than actual events.

Peter Lowe's realism is not metaphysical. It is prosaic. The defence for this is twofold. Firstly, such a concern may be seen as logically prior to metaphysical speculation, and secondly, because in a world where the image rules supreme an invitation to look at something for what it is, and no more, comes as a pleasant change.

Philip Hughes, November 1975.

#### Bibliografia essenziale/ Selected Bibliography

Kenneth Frampton, *Architectural Design*, March 1963. "Thoughts on Construction", *Structure*, 6th series, No. 2, 1964; Joost Baljeu, introduction to catalogue for "Relief Structures", ICA, 1966. John Ernest, "Construction & Content", *Studio International*, April 1966. Brittien Syslooma-Itäidetka, Kauppalehti, 7 November 1969. Andrew Forge, *The Listener*, March 1972. Stephen Bann, introduction to catalogue "Systems", 1972. Malcolm Hughes, Notes on the context of "Systems", *Studio International*, May 1972. Statements in catalogue for "Systems", 1972. Bernard Donvill, "London Letter", *Art International*, February 1974. "Plus & Minus Inventions", *Structure*, 6th series, No. 1, 1974.

#### Mostre personali/One-man Exhibitions

1975 Gardner Centre for the Arts, Sussex University; Lucy Milton Gallery.

#### Opere esposte/Works in the Exhibition

1. *Suspended Squares*, 1964-75  
Wood, paint and resin, 128 x 128 cms
2. *Construction No. 1*, 1974  
Painted wood, 121.9 x 121.9 cms
3. *Construction No. 2*, 1974  
Painted wood, 121.9 x 121.9 cms
4. *Construction No. 3*, 1974  
Painted wood, 121.9 x 121.9 cms
5. *Construction No. 4*, 1974  
Painted wood, 121.9 x 121.9 cms
6. *Relief (a)*, 1975  
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms
7. *Relief (b)*, 1975  
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms
8. *Relief (c)*, 1975  
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms
9. *Relief (d)*, 1975  
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms
10. *Relief (e)*, 1975  
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms
11. *Relief (f)*, 1975  
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms



110. *Construction No. 1*, 1974

---

**Bibliografia essenziale/  
Selected Bibliography**

Kenneth Frampton, *Architectural Design*, March 1963. "Thoughts on Construction", *Structure*, 6th series, No. 2, 1964; Joost Baljeu, introduction to catalogue for "Relief Structures", ICA, 1966. John Ernest, "Construction & Content", *Studio International*, April 1966. Britten Systeem-Haideotta, Kauppalehti, 7 November 1969. Andrew Forge, *The Listener*, March 1972. Stephen Bann, Introduction to catalogue "Systems", 1972. Malcolm Hughes, Notes on the context of "Systems", *Studio International*, May 1972. Statements in catalogue for "Systems", 1972. Bernard Denvir, "London Letter", *Art International*, February 1974. "Plus & Minus Inventions", *Structure*, 6th series, No. 1, 1974.

**Mostra personale/One-man Exhibitions**  
1970 Gardner Centre for the Arts, Sussex University; Lucy Milton Gallery.

**Opere esposto/Works in the Exhibition**

1. *Suspended Squares*, 1964-75  
Wood, paint and resin, 128 x 128 cms

2. *Construction No. 1*, 1974

Painted wood, 121.9 x 121.9 cms

3. *Construction No. 2*, 1974

Painted wood, 121.9 x 121.9 cms

4. *Construction No. 3*, 1974

Painted wood, 121.9 x 121.9 cms

5. *Construction No. 4*, 1974

Painted wood, 121.9 x 121.9 cms

6. *Relief (a)*, 1975

Painted wood, 50.8 x 50.8 cms

7. *Relief (b)*, 1975

Painted wood, 50.8 x 50.8 cms

8. *Relief (c)*, 1975

Painted wood, 50.8 x 50.8 cms

9. *Relief (d)*, 1975

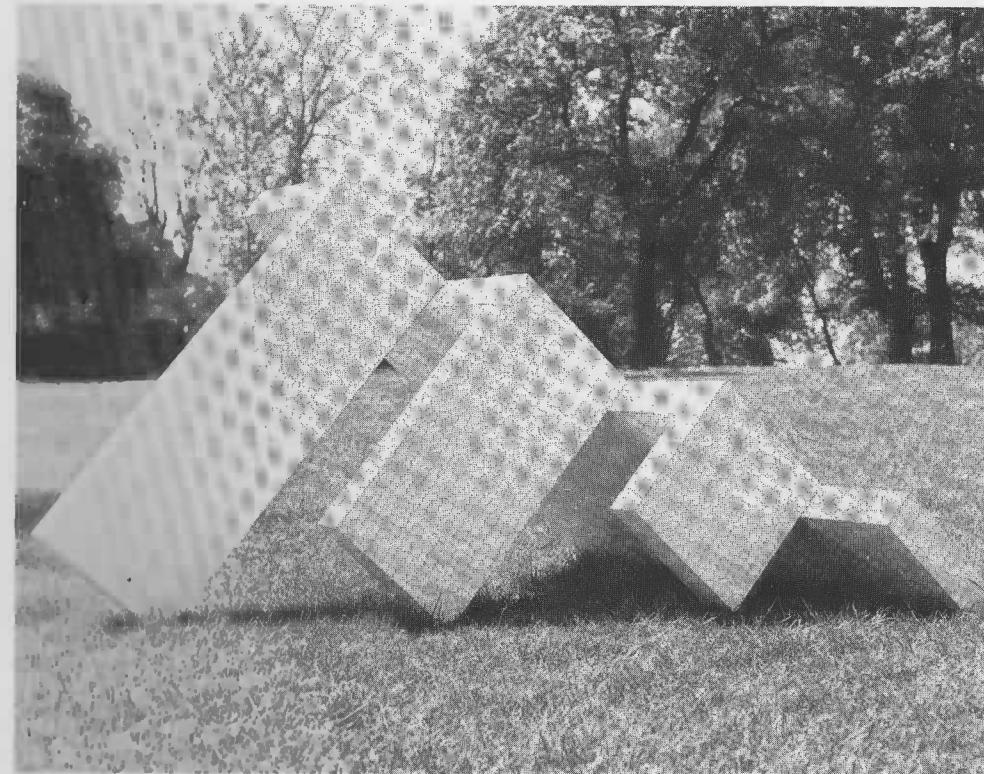
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms

10. *Relief (e)*, 1975

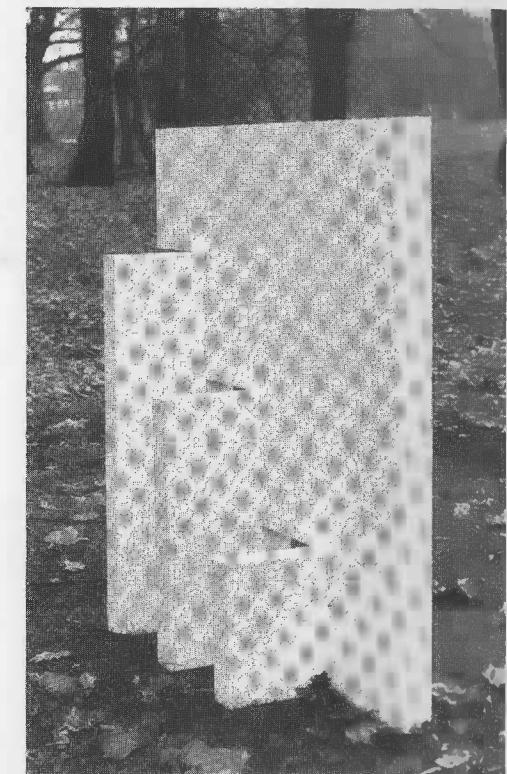
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms

11. *Relief (f)*, 1975

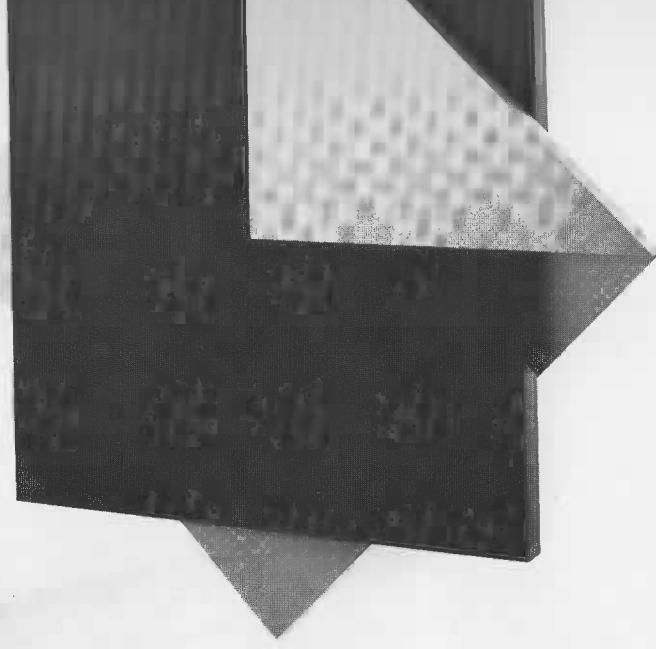
Painted wood, 50.8 x 50.8 cms



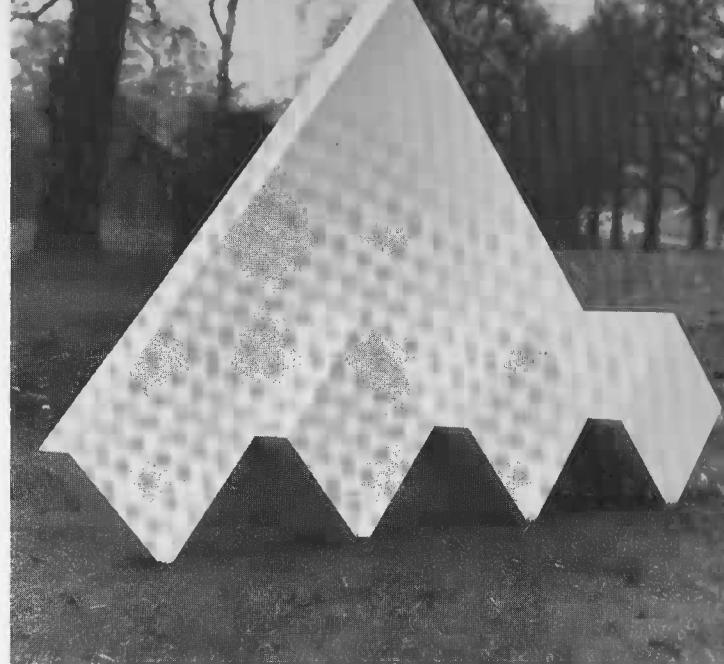
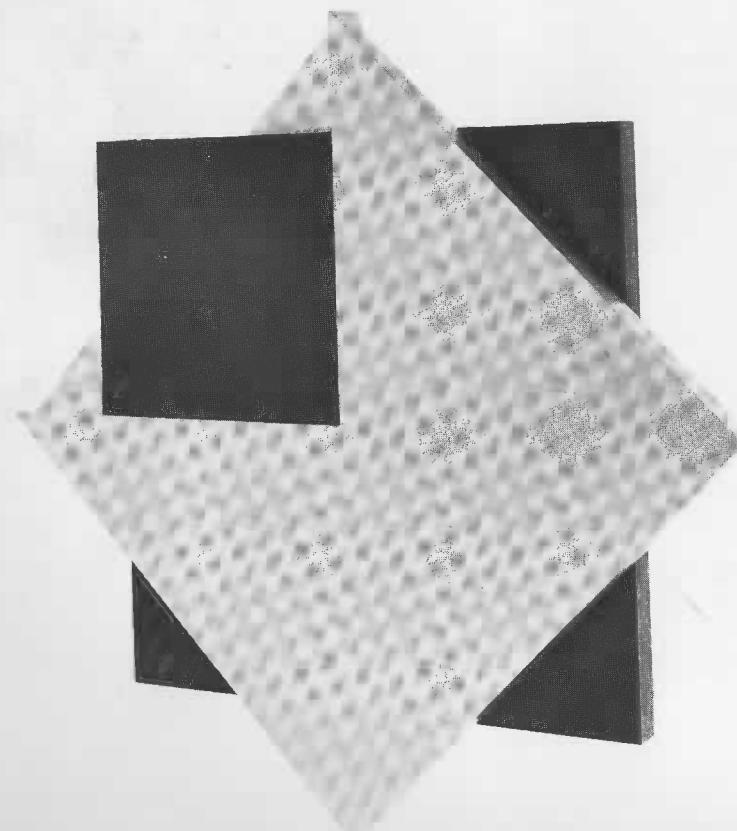
139. *Construction No. 1*, 1974.



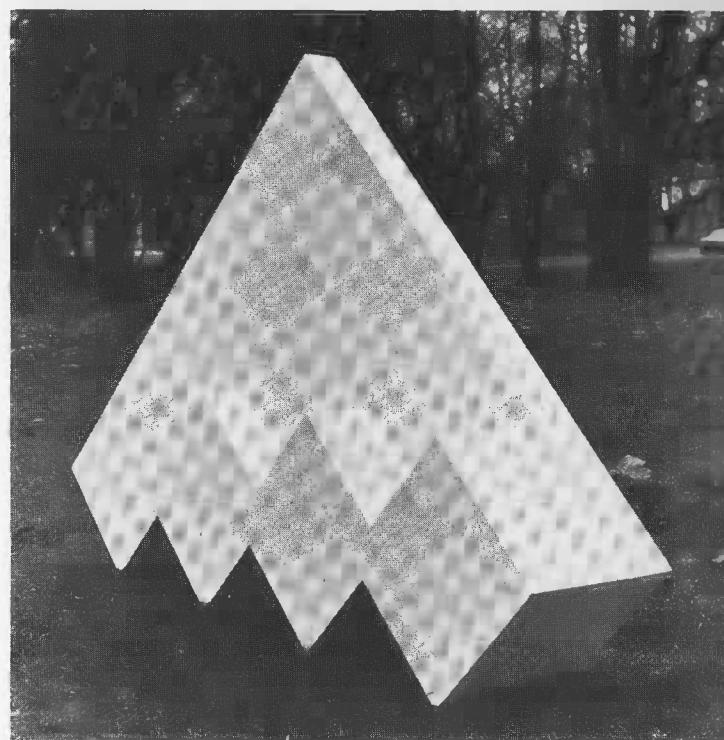
140. *Construction No. 2*, 1974.



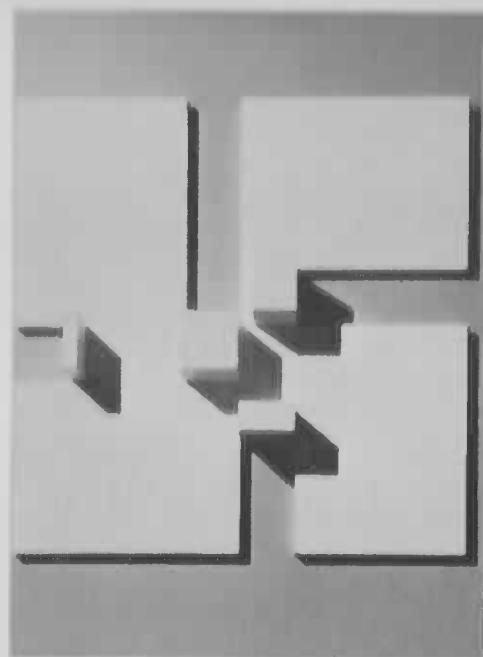
150



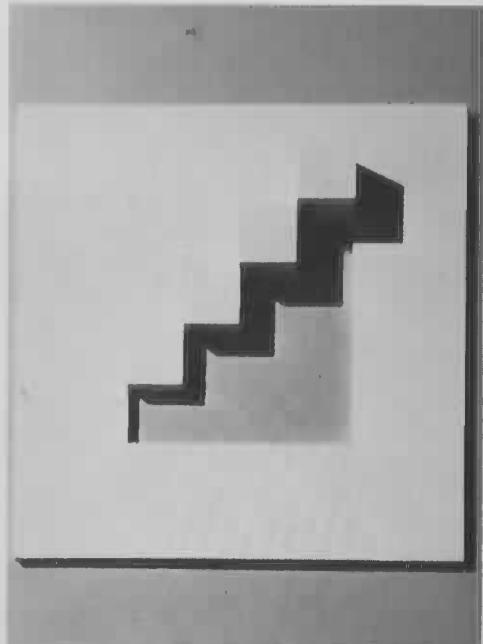
143, 144. Construction no. 3, 1974.

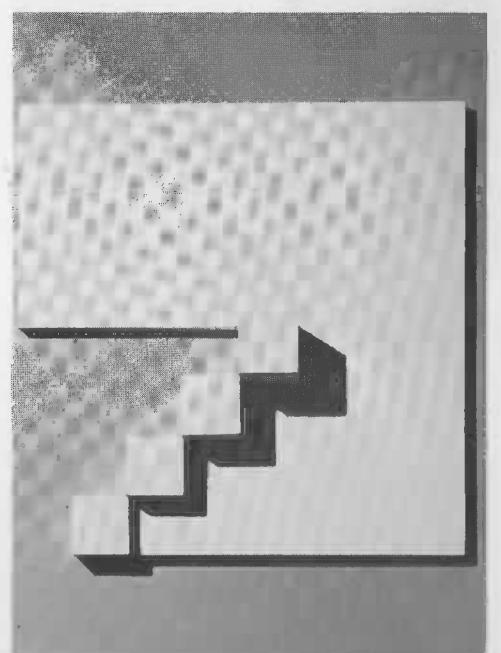
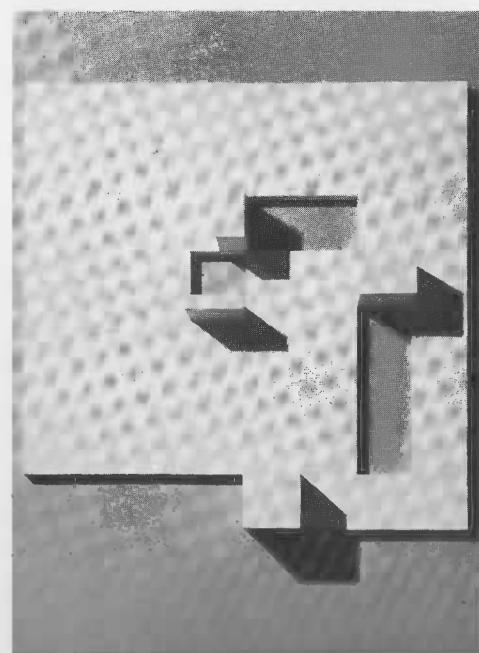
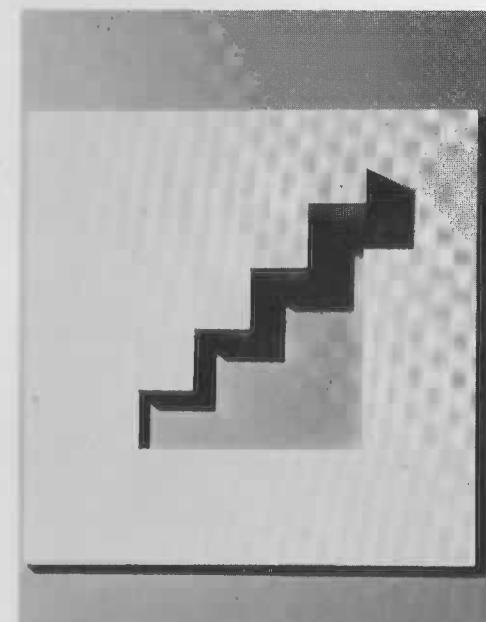
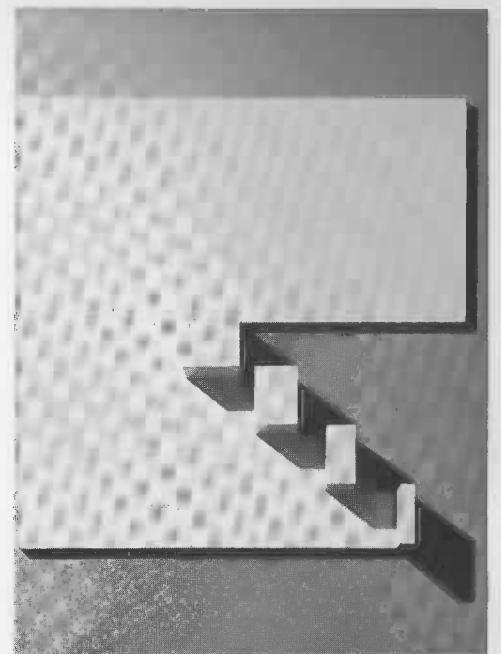
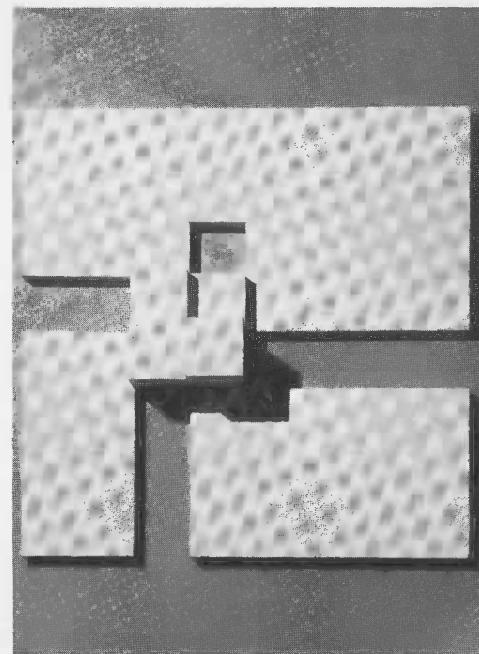
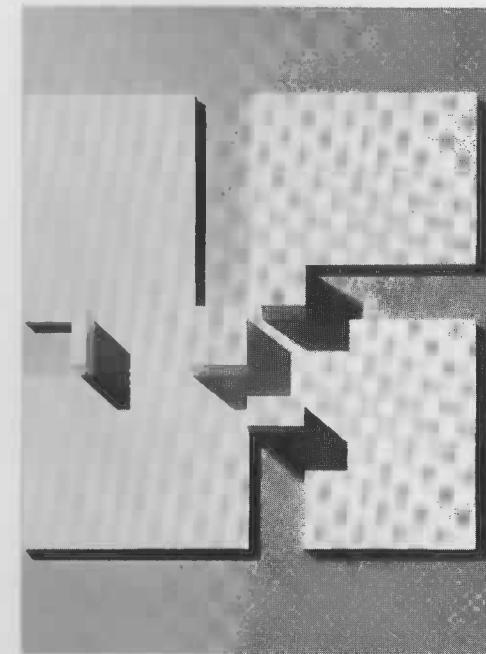
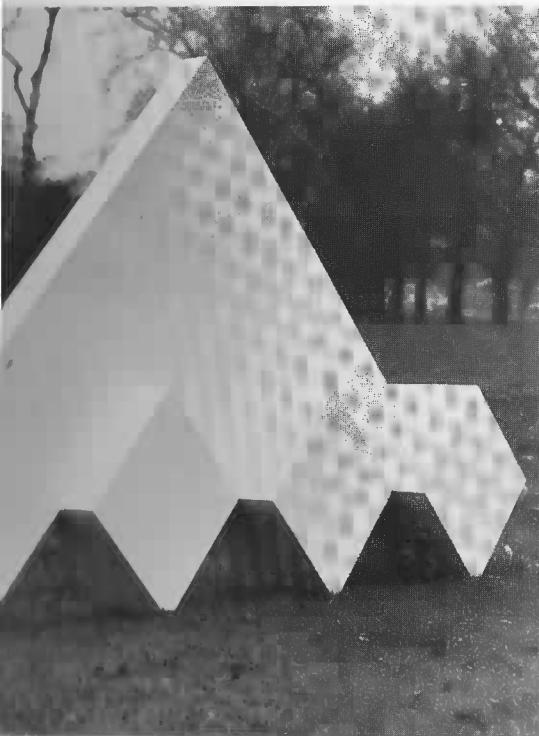


141, 142. Suspended Squares, 1964-75.



145-150. Reliefs a, b, c, d, e, f, 1975.





145-160. Reliefs a, b, c, d, e, f. 1975