



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**MAXIMIN**  
**TENDENCIAS DE MÁXIMA MINIMIZACIÓN**  
**EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

2008

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

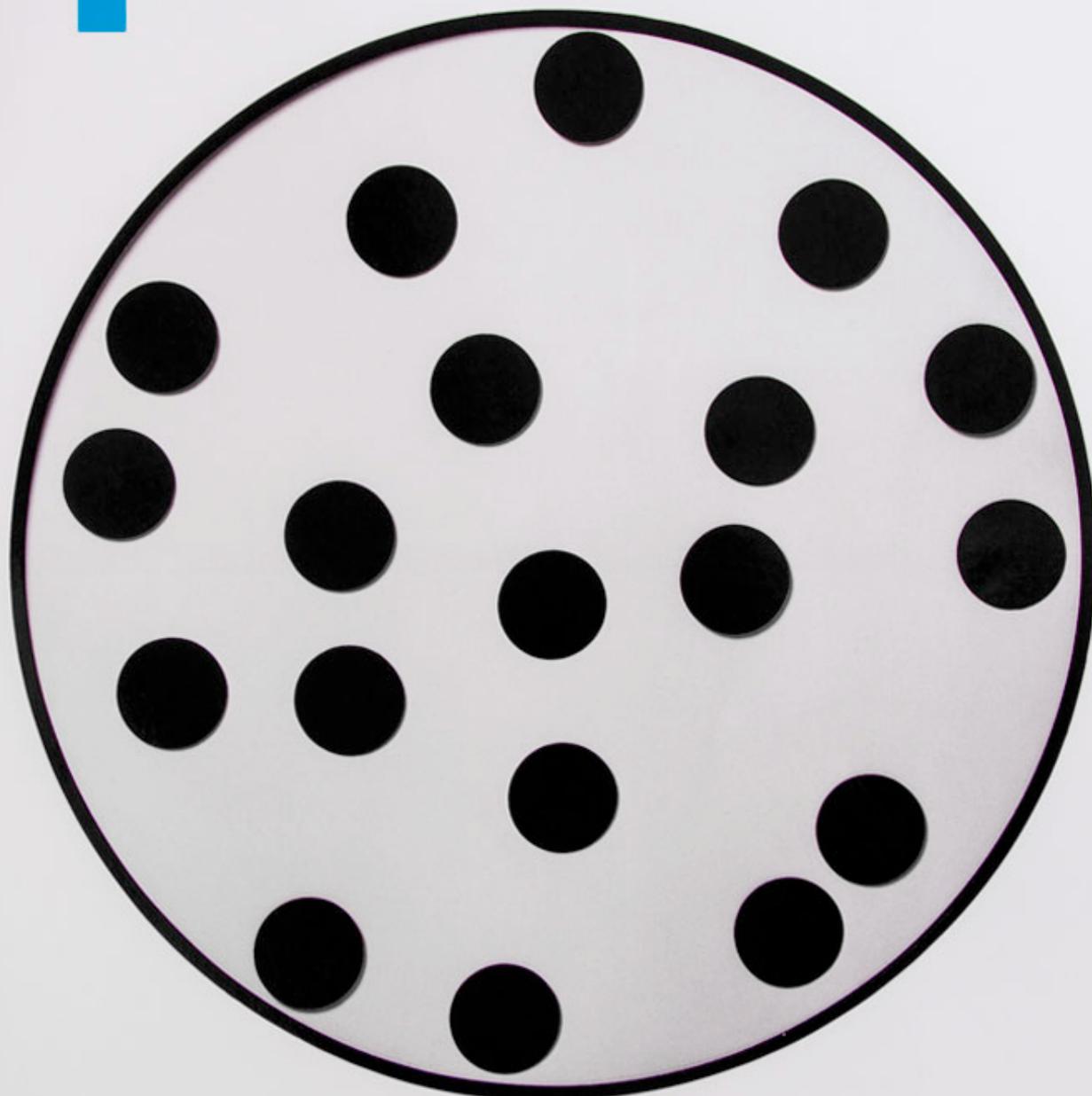
Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.





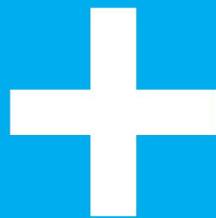
# MAXImin

TENDENCIAS DE MÁXIMA  
MINIMIZACIÓN EN EL ARTE  
CONTEMPORÁNEO



Fundación Juan March

Daimler Art Collection





Este catálogo, y su edición inglesa,  
se publican con motivo de la exposición

**MAXImin**

**Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo**

Fundación Juan March, Madrid  
8 de febrero - 25 de mayo de 2008



Fundación Juan March

---

Daimler Art Collection

# MAXImin

TENDENCIAS DE MÁXIMA MINIMIZACIÓN  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



## AGRADECIMIENTOS

La Fundación Juan March quiere agradecer al Departamento de Arte de la Daimler AG, y especialmente a la Dra. Renate Wiehager y a todo su equipo –particularmente a Mathis Neidhart–, la ayuda, la sintonía y la magnífica colaboración prestada en todas las fases de este proyecto expositivo, verdaderamente determinantes para su resultado.

Hacemos extensivo nuestro agradecimiento a Susanne Bronner, Claudia Seidel, Claudia Grimm, Kathrin Hatesaul, Nadine Brüggebors y Sabine Hofmeister, del Departamento de Arte de Daimler AG; a Carlos Espinosa de los Monteros, Presidente de Daimler Benz España, y a Enrique Aguirre de Cárcer, por su apoyo y ayuda; a Günay Defterli (Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main), Teresa Salvador y Alex Marsé, de Album (Barcelona); a Doris Dieckmann Hölzel y la Adolf Hölzel Stiftung, Stuttgart; al Dr. Alexander Klee y a Henriette Coray-Loewensberg y a Elisabeth Grossmann, de Zúrich, así como a Javier Rodríguez Marcos. También queremos agradecer a la Corporación Alba y a la Banca March su apoyo en esta exposición.

Por último, queremos hacer constar nuestro agradecimiento por su pronta disponibilidad para ceder los derechos de reproducción de sus obras a los artistas, directores de galerías o responsables de fundaciones y legados que se citan a continuación:

Absalon, SHUGOARTS (Are You Meaning Company ), Robert Barry, Hartmut Böhm, Stephen Bram, Archivio Castellani (Enrico Castellani), Robyn Denny, Liam Gillick, Frederick Hammersley, Hölzel Stiftung, Stuttgart / Doris Dieckmann-Hölzel (Adolf Hölzel), Bernhard Kahrmann, Sabine Kricke-Güse (Norbert Kricke), Tadaaki Kuwayama, Henriette Coray Loewensberg (Vere-na Loewensberg), Almir da Silva Mavignier, Galerie Chez Valentin (Mathieu Mercier), The Estate of Jeremy Moon, por cortesía de la Rocket Gallery, Londres, John Nixon, Galerie Hans Mayer (Herbert Oehm), Philippe Parreno, Charlotte Posenenske, Gerwald Rockenschaub, Secretariat y Archive Oskar Schlemmer (Oskar Schlemmer), Atelier Soto (Jesús Rafael Soto), Stankowski Stiftung, Stuttgart (Anton Stankowski), Katja Strunz, Emilio Valdés y Andrea Zittel.

# PRESENTACIÓN

La exposición *MAXImin* se ha organizado en estrecha colaboración con la Fundación Juan March para Madrid. La muestra ofrece, por primera vez en España, una selección de las tendencias minimalistas de los años sesenta y setenta que pueden rastrearse tanto en el contexto de sus antecedentes históricos como en propuestas artísticas contemporáneas. La selección de obras expuestas tiene su origen en la concepción que subyace a la serie de exposiciones que, bajo el título *Minimalism and After*, se han venido presentando al público de manera sistemática desde el año 2000.

*Minimalism and After* es mucho más que el título de una serie de exposiciones temáticas. Es un proyecto expositivo que aborda el amplio panorama de una colección de arte que pretende mostrar la evolución de las tendencias abstractas y su fundamento conceptual desde las vanguardias históricas hasta el arte contemporáneo. El catálogo publicado en 2006 (Renate Wiehager, *Minimalism and After. Tradition und Tendenzen minimalistischer Kunst von 1950 bis heute / Tradition and Tendencies of Minimalism from 1950 to the Present*, Ostfildern, HatjeCantz) documenta de manera exhaustiva el contenido esencial de dicha colección.

El enfoque de la colección y la concepción de sus presentaciones expositivas se han influido mutuamente

*Dra. Renate Wiehager  
Directora del Departamento de Arte, Daimler AG*

Titulada con una expresión que tiene su origen en las modernas teorías de la elección racional y de juegos, *MAXImin*, que podrá visitarse en Madrid entre el 8 de febrero y el 25 de mayo de 2008, es una exposición resultado del trabajo conjunto entre el Departamento de Arte Corporativo de la Daimler AG (Stuttgart) y la Fundación Juan March (Madrid).

El objetivo del proyecto expositivo concebido por ambas instituciones ha sido presentar al público una historia metódicamente concentrada de las tendencias minimalistas del arte del último siglo, en el contexto de sus antecedentes en la abstracción y de sus reelaboraciones contemporáneas. Es, pues, una historia planteada desde la perspectiva del “método” común a todas ellas: el de la máxima minimización. Pues la reducción de la figura, del color y de la forma; de la obra de arte a su objetualidad, o la de los medios y materiales artísticos clásicos a los industriales o a los propios de la producción en masa son aspectos diversos de una misma “reducción metódica” que ha sido y es común a gran parte del arte moderno y contemporáneo.

La exposición, organizada en torno a un núcleo de obras pertenecientes a las tendencias minimalistas de las décadas de los 60 y los 70, ha querido privilegiar, pues, una perspectiva metódica, más que la de la pura selección de obras representativas. La guía la idea de que, más allá de la circunstancia norteamericana del nacimiento del *minimal art* “clásico” de la década de los 60, quizá “lo minimalista” no consista sólo en una corriente sino, más bien, en un procedimiento de máxima reducción formal.

Desde ese argumento, la exposición muestra los planteamientos formalmente “minimizados” de algunas tendencias artísticas de los años 60 y 70 en un contexto esencialmente más amplio. En la medida en que se las contempla desde esa perspectiva, más metódica que temática, el “minimalismo” deja de referirse sólo a una corriente americana de los años 60, para emerger como la característica común de la obra de artistas de muy diversas épocas y lugares. Por eso la exposición la componen, de hecho, obras que encarnan los lejanos ancestros del minimalismo en la pintura abstracta centroeuropea de principios del siglo XX –especialmente en el sur de Alemania–, y también aquellas que han incorporado las tradiciones y las tendencias abstractas y minimalistas a lo largo de todo el siglo, y hasta nuestros días, en cuatro continentes.

*MAXImin* está compuesta por más de 110 obras de 82 artistas de Europa, Estados Unidos, América Latina, Australia y Japón. La historia metódica de las tendencias minimalistas del arte del último siglo, en el contexto de sus antecedentes en la abstracción y de sus reelaboraciones contemporáneas, que la exposición narra, tiene unos márgenes amplios y flexibles: están marcados por la obra más temprana de la muestra –un óleo de 1909 realizado por la figura tutelar de la Academia de Stuttgart, Adolf Hölzel– y por las más recientes, como las piezas del artista neoyorquino Vincent Szarek (1973) o de la artista japonesa *Are You Meaning Company* (1973).

Cabe destacar en la exposición un núcleo inicial dedicado a los orígenes de la abstracción en el sur de Alemania (Adolf Hölzel y la Academia de Stuttgart) y a la Bauhaus (Josef Albers), en la que fueron profesores algunos de los más famosos alumnos de Hölzel (el propio Albers, Max Ackermann, Willi Baumeister, Johannes Itten u Oskar Schlemmer). Se incluyen también ejemplos del arte concreto (Max Bill) y de precursores y contemporáneos del clásico *minimal art* americano, pertenecientes tanto a la *Washington Color School* (Kenneth Noland) como a la *Hard Edge Painting* californiana (Karl Benjamin, Frederick Hammersley) o a la escena neoyorkina (Ilya Bolotowsky, Robert Ryman, Jo Baer o Sol LeWitt); figuran también representantes del Neo Geo (John M Armleder, Heimo Zobernig, Olivier Mosset) y un conjunto de obras pertenecientes al movimiento *Zero*. Entre otras muchas, en fin, podrán verse obras de Georges Vantongerloo, Jean Arp, Camille Graeser, Friedrich

Vordemberge-Gildewart, Richard Paul Lohse, Mathias Goeritz, Oli Sihvonen, Jesús Rafael Soto, François Morellet, Charlotte Posenenske, Elaine Sturtevant, Jeremy Moon, Robert Barry, Shusaku Arakawa, Daniel Buren, Hanne Darboven, Michael Heizer, Sean Scully, Julian Opie, Philippe Parreno o Liam Gillick.

*MAXImin* es, pues, el resultado de la simbiosis productiva entre una corporación alemana con una extensa colección de arte internacional, que se encuentra entre las más importantes de Europa, y una Fundación que concibe, produce y organiza exposiciones, mayoritariamente dedicadas al arte internacional. Para la Fundación Juan March, y esperamos que también para el público de la exposición, esa simbiosis ha sido benéfica, en muy buena parte porque hemos contado con la sintonía y la colaboración de los socios y la colección más adecuados al proyecto común. Alejada de las políticas de representación de otras colecciones corporativas de arte moderno y contemporáneo, la Colección Daimler aprovechó, desde sus inicios en 1977, el nacimiento de la corporación en la ciudad de Stuttgart para enfocar su coleccionismo a los orígenes de la abstracción, desde la que, con un criterio selectivo y de creciente internacionalización, ha organizado una relevante colección compuesta actualmente por unas 1500 obras de unos 400 artistas pertenecientes a las corrientes y movimientos abstractos y constructivistas, conceptuales y minimalistas.

*MAXImin* ha tenido un precedente en la pequeña exposición organizada en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma (*Antes y después del minimalismo*, mayo-diciembre de 2007). En línea con exposiciones anteriores de la Fundación Juan March –dedicadas a corrientes modernas y a colecciones, como *Minimal Art* (1981) o *Zero, un movimiento europeo. Colección Lenz Schönberg* (1988), o de carácter más temático, como lo fue *Estructuras repetitivas* en 1985/86–, aporta una perspectiva ampliada de todas esas corrientes: sin dejar de presentar las obras de forma sustantiva, ofrece una visión sistemática y genealógica de los vínculos directos e indirectos existentes entre algunas de las manifestaciones y procedimientos más relevantes del arte no-figurativo internacional del último siglo, posibilitando una mirada directa de sus similitudes, sus antecedentes históricos o su presencia en el arte contemporáneo.

Acompaña la muestra este catálogo-guía en gran formato, con dos ediciones, española e inglesa, concebido a la manera de los números extra de las grandes revistas especializadas internacionales. Cuenta con un extenso texto principal a cargo de la Dra. Renate Wiehager, Directora de la Colección Daimler, además de textos –hasta ahora inéditos en español– de artistas como, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack o Friederich Vordemberge-Gildewart; incluirá también notas sobre más de 80 artistas, comentarios a las más de 100 obras en exposición, glosarios de términos y conceptos y una selección temática de bibliografía. Así como en el proyecto expositivo la perspectiva metódica ha ordenado y dispuesto un centenar de obras de unos ochenta autores, en el catálogo se ha dado mucha importancia, en la tradición de las representaciones gráficas de la historia del arte (las de Alfred H. Barr, Kurt Schmidt, Miguel Covarrubias o George Maciunas), a la “Beautiful evidence” (Richard Tufte): los diagramas dedicados a hacer intuitivos e inmediatamente comprensibles la compleja genealogía y geografía de artistas, movimientos, estilos y formas, de sus interrelaciones, sus antecedentes y sus redes de influencias mutuas.

Fundación Juan March  
Madrid, enero de 2008

# ÍNDICE

XX Y SUS REPRESENTACIONES GRÁFICAS  
**LA BELLA EVIDENCIA 10**

**14 MAXI**<sub>min</sub>

**15 MAXI**<sub>min</sub> EL PLANO

**16 MAXI**<sub>min</sub> LA CRONOLOGÍA

**18 MAXI**<sub>min</sub> EL ENSAYO DE LA "PEQUEÑA BAUHAUS" EN STUTTGART (1907)  
A LAS TENDENCIAS INTERNACIONALES DEL MINIMALISMO HOY.

**20** EL NACIMIENTO DE LA MODERNIDAD EN STUTTGART (1906)

**22** LA "PEQUEÑA BAUHAUS" DE STUTTGART (1906-1927)

**26** DE LA ESCUELA DE HÖLZEL EN STUTTGART A LA BAUHAUS EN WEIMAR.  
ITTEN, SCHLEMMER, KORKOVILUS, GRAESER. LOS CAMINOS HACIA LA ABSTRACCIÓN

**31** LA EMIGRACIÓN DE LA BAUHAUS Y DEL CONSTRUCTIVISMO A ESTADOS UNIDOS.  
LA INFLUENCIA EN EL MINIMALISMO AMERICANO

**38** UN BILLETE PARA EL NUEVO MUNDO.  
JOSEF ALBERS, ADOLF FLEISCHMAN, HANNE DARBOVEN Y FRANZ ERHARD WALTHER

**46** "THAT'LL SHAKE AMERICAN ART-LOVERS" ("ESTO DESCOLOCARÁ A LOS AMANTES DEL ARTE AMERICANOS")

**50** CLASICISMO ABSTRACTO Y "HARD EDGE" EN LOS ÁNGELES  
LA "NEW WASHINGTON COLOR SCHOOL"

**56** LA APORTACIÓN DE INGLATERRA HACIA 1960 Y EN LA ACTUALIDAD

**58** ARTE CONCRETO Y NEO GEO

**68** BANALIDAD DEL MATERIAL Y SIMBOLISMO  
DEL MATERIAL

**74** HORIZONTES SOCIO-POLÍTICOS

CADERE, ABSALON, BUREN, MOSSET, POSENIENSKÉ

82 PARS PRO TOTO: LA EXTENSIÓN DE LA GEOGRAFÍA A AUSTRALIA, JAPÓN, Y SURAMÉRICA

86 DIÁLOGOS SOBRE EL ESPACIO, EL PLANO Y LA LÍNEA  
ALBERS, KRICKE, PARRENO, VANTONGERLOO, WILLIKENS

94 LA IMPORTANCIA DEL MOVIMIENTO ZERO PARA LA REFORMULACIÓN DEL  
CONCEPTO DE OBRA DE ARTE EN TORNO A 1960

100 "FOUR TIMES ZERO AND TODAY" (CUATRO VECES ZERO Y LA ACTUALIDAD)  
DADAMAINO, GRAEVENITZ, MORELLET, SCHOONHOVEN, HUEMER, KAHRMANN, WESTERWINTER

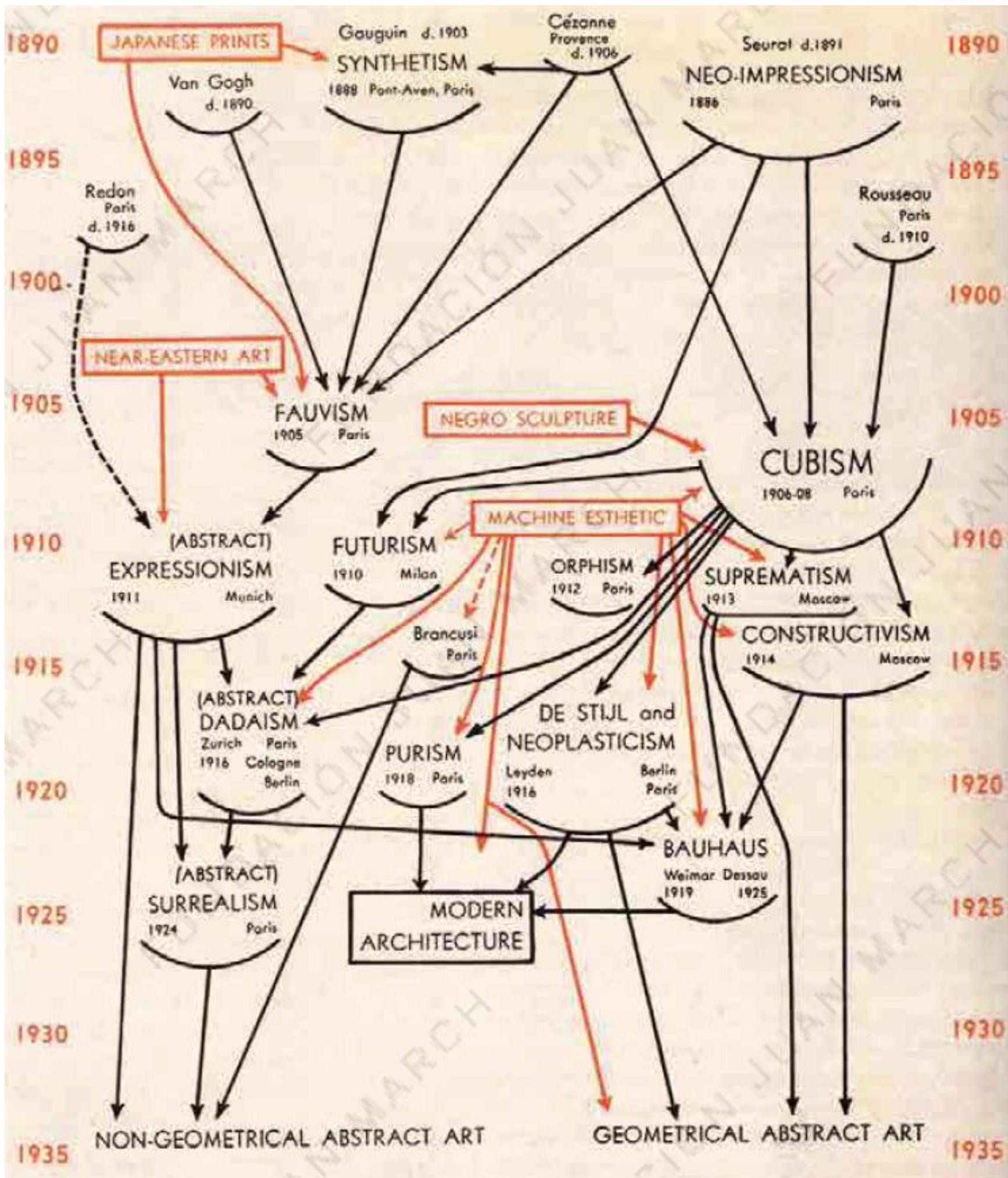
108 MINIMALISMO Y ARQUITECTURA

1 A 116 OBRAS EN LA EXPOSICIÓN 120

A-Z LOS ARTISTAS Y SUS OBRAS 130

GLOSARIO 146

BIBLIOGRAFÍA 154



(Fig. 1) Alfred H. Barr, Diagrama sobre la evolución de los estilos entre 1890 y 1936 (1936), catálogo de la exposición Cubism and Abstract Art (MoMA, 1936).

# LA BELLA EVIDENCIA

## LA HISTORIA DEL ARTE DEL SIGLO XX Y SUS REPRESENTACIONES GRÁFICAS

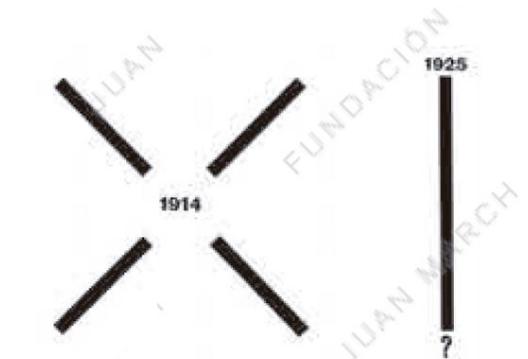
¿Cómo se hace visualmente accesible, de un golpe de vista, y sin caer en esquematismos reductivos, el enorme conglomerado de antecedentes y consecuentes, influyentes e influidos, causas y efectos, deducciones formales, alimentaciones y retroalimentaciones, escuelas y generaciones, corrientes y contracorrientes, mudanzas geográficas, absorciones, asunciones y desprecios, polémicas y defecciones, disputas y agrupaciones, fundaciones y disoluciones de grupos o relaciones entre maestros y discípulos que puebla cualquier historia del arte, especialmente del arte de Vanguardia, y está en la base de cualquier exposición temática y colectiva sobre el arte del siglo XX?

Desde su título, *MAXImin. Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*, la exposición a la que este catálogo acompaña, ha partido de una perspectiva más metódica que temática. Esa perspectiva ha permitido ofrecer una panorámica ordenada, en el contexto de las vanguardias, de buena parte de los artistas que han trabajado y trabajan en las tendencias minimalistas -en sentido amplio- contemporáneas.

Pero “en la historia -ha escrito Paul Valéry- cada hijo parece tener mil progenitores (y viceversa)” y, como es evidente, ordenar en el espacio y en el tiempo -y en las páginas de un libro y en los espacios expositivos- más de un centenar de obras de unos ochenta artistas de cuatro continentes que han trabajado a lo largo de más de un siglo, debe constituir un problema, un reto para la práctica expositiva y su acompañamiento editorial: aun en el caso de que la propuesta de la exposición sea conceptualmente convincente, nos resta conseguir que lo sea también visualmente, y que lo sea de un modo intuitivo, inmediato, directo. Esa pretensión nos ha conducido, en la línea de algunos precedentes ilustres que aquí evocaremos con modestia, a intentar “reducir” a su representación gráfica -sin reduccionismos- la historia, compleja y variada, y la geografía, vasta, de los artistas, los movimientos, las corrientes, los grupos y las escuelas presentes en esta exposición, así como sus interrelaciones, sus antecedentes y las densas redes

de influencias mutuas, de contactos, de recepción y variación de ideas, proyectos y programas.

Más allá de su didactismo, el tema de las representaciones gráficas de la historia de las vanguardias y el arte del siglo XX comparte con esa misma historia un trasfondo teórico difícil de desdeñar: pues, paradójicamente en apariencia, pero con una lógica aplastante, la idea dominante en las estéticas de los modernos movimientos de vanguardia -la de la obra de arte como una novedad radical en ruptura con la tradición procede de las mismas filosofías que pasaron a primer plano el concepto de genealogía -es decir, de reconstrucción y representación de la tradición. El final del siglo XIX fue el de las filosofías de la vida, la novedad y el futuro; pero también el de la historia, es decir, el del interés por lo muerto, lo antiguo y lo pretérito. Y es lógico: pretender la novedad y la originalidad radicales en nombre del futuro implica, primero, romper con la tradición; pero para eso hay primero que desacreditarla como alternativa de futuro, y eso sólo puede hacerse

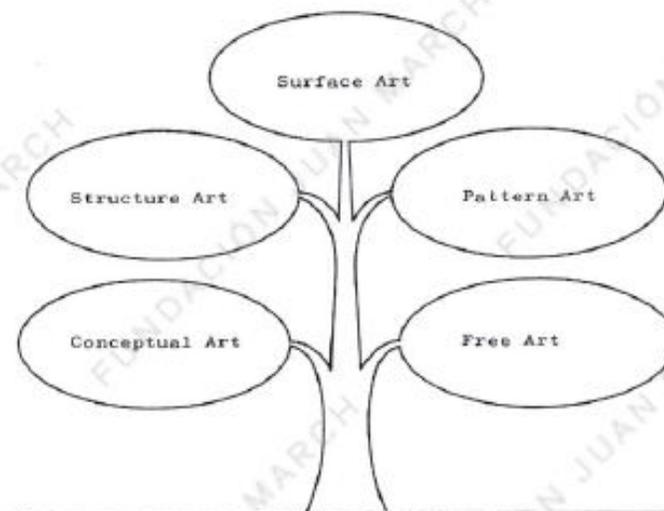


(Fig. 3) El Lissitzky y Jean Arp (Eds.), *Die Kunstismen. Les Ismes de l'art. The Isms of Art (Los ismos del arte)*, Erlenbach-Zürich, München y Leipzig, 1925, pág. 48.

(Fig. 2) Kurt Schmidt, *Stadtplan von Weimar (Plano Urbano de Weimar)*, 1923, Litografía en color, 15x10 cm, Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung, Berlín.



(Fig. 5) Miguel Covarrubias, "El árbol del arte moderno, plantado hace 60 años", en *Vanity Fair*, Nueva York, 40/3, Mayo de 1933, pág. 36.



(Fig. 4) Tsuneaki Kakisu, *The Family Tree of Painting*, Nueva York, 1982, pág. 17.

mostrando su plena pertenencia al pasado, es decir: su genealogía. Ése es el modo en el que, como es conocido, la ruptura de la tradición se convierte en la larga tradición de las rupturas, en aquella "tradición de lo nuevo" (Clement Greenberg) en que parece consistir la historia del arte moderno: representar la ruptura de la tradición no puede consistir más que en representar la tradición de esas rupturas.

Para la historia del arte misma, sin embargo, la genealogía no ejerce una función tan estupefaciente como la que parece detentar en esa dialéctica de la vanguardia; ejerce una función benéfica: la genealogía es precisamente la que hace comprender y permite explicar, al menos parcialmente, una obra de arte (permite "leerla", con la expresión de Wölfflin): de dónde procede, a qué modelos se parece, cuáles son sus referentes iconográficos y visuales (Panofsky, Gombrich), qué imágenes o ideas la han influido o qué debe a su contexto histórico.Cuál es, en definitiva, su lugar en la historia.

Al igual que esa historia, también la de sus representaciones, la de la "visualización de la historia del arte" –más conocida para el lector común por su versión periodística, la infografía– cuenta, a su vez, con una larga historia<sup>1</sup>. Quizá el caso más célebre de entre las representaciones gráficas de las historias del arte sea el famoso diagrama de Alfred H. Barr sobre la evolución de los estilos entre 1890 y 1936 que figura en la contracubierta del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art* que Barr organizó en el MoMA en 1936 (fig. 1).

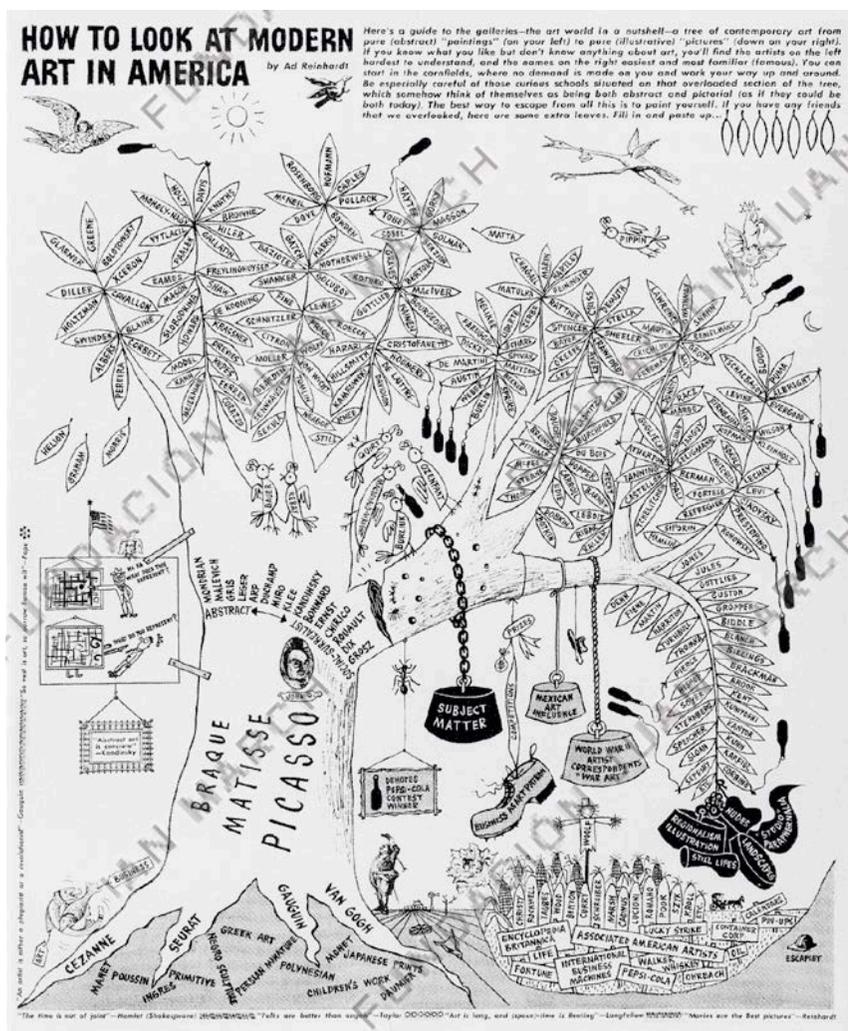
Pero el de Barr no es, ni mucho menos, un caso aislado. Un recuento básico de los intentos de esquematización de la historia del arte debería reparar, desde los árboles genealógicos de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento, en numerosas representaciones y

gráficos. Están los planos urbanos de la Bauhaus por Kurt Schmidt (fig. 2), los mínimos diagramas de El Lissitzky y Jean Arp (fig. 3), las tablas suprematistas de Malevich, los esquemas de los *manifestos* dadaístas y futuristas, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, las complejas tablas espacio-temporales del movimiento Fluxus a cargo de George Maciunas, el simplicísimo "árbol familiar de la pintura" de Tsuneaki Kakisu (fig. 4), el árbol del arte moderno de Miguel Covarrubias para *Vanity Fair* (fig. 5), los árboles caricaturescos sobre el arte americano de Ad Reinhardt (fig. 6), las redes de relaciones de Michel Seuphor y A. Frédo Sidès (fig. 7) o los más recientes, como el aparecido en la revista *Kunstforum* en torno al "Neo Geo" (fig. 8), o el proyecto de "arte en contexto" de Dirmoser y Zendron, entre tantos otros.

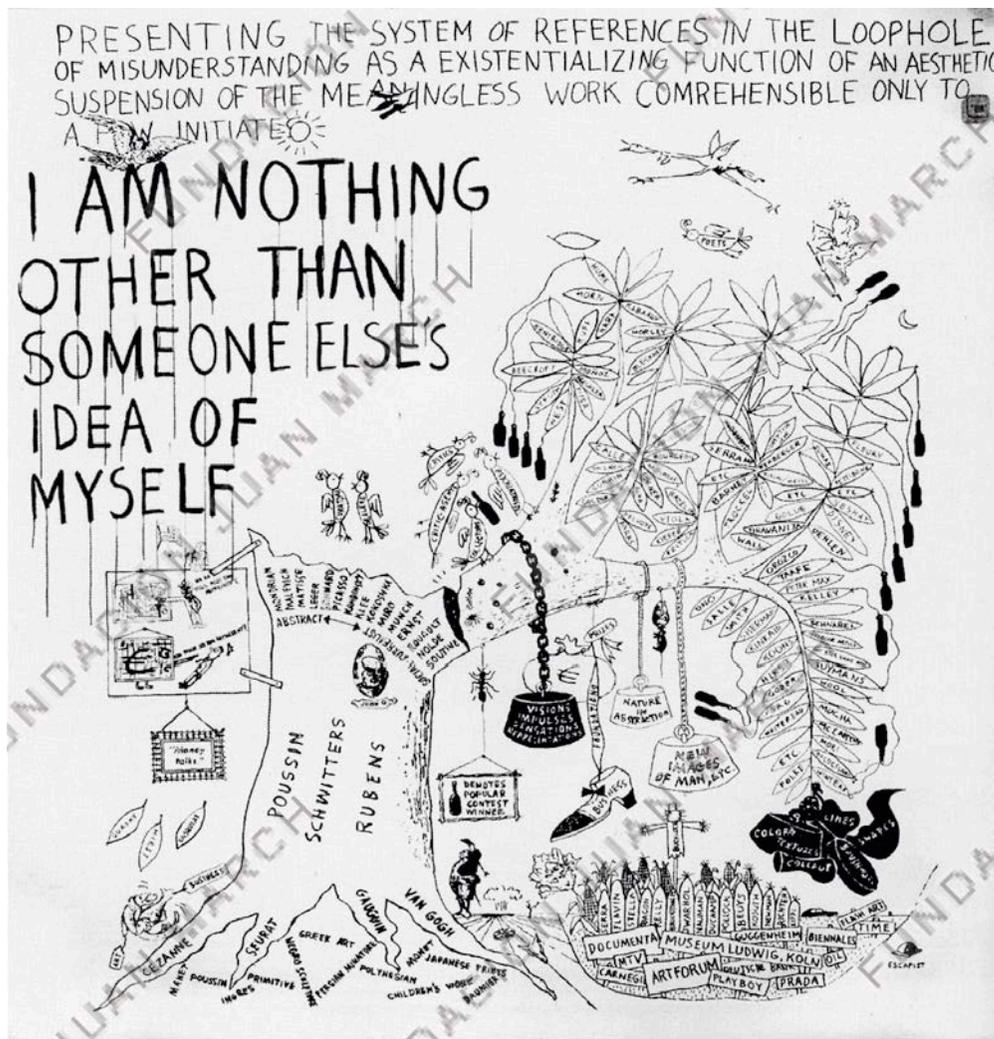
En todo caso, los intentos de presentar con "bella evidencia" (la expresión es de Richard Tufte) las genealogías del arte han sido tan numerosos que, entretanto, incluso han pasado a ser tema para el trabajo de algunos artistas, como es el caso de Manuel Ocampo (fig. 9), Mark Tansey o David Diao.

En esa tradición, *MAXImin. El plano*, la página doble que el lector encontrará a continuación de este texto, es un diagrama que, con la mínima estructura de la red de relaciones entre estaciones de salida y llegada y cruces de líneas que establece el plano de un suburbano, quiere representar, para la orientación del lector, las relaciones entre más de 80 artistas en cuatro continentes en un lapso temporal de unos 100 años.

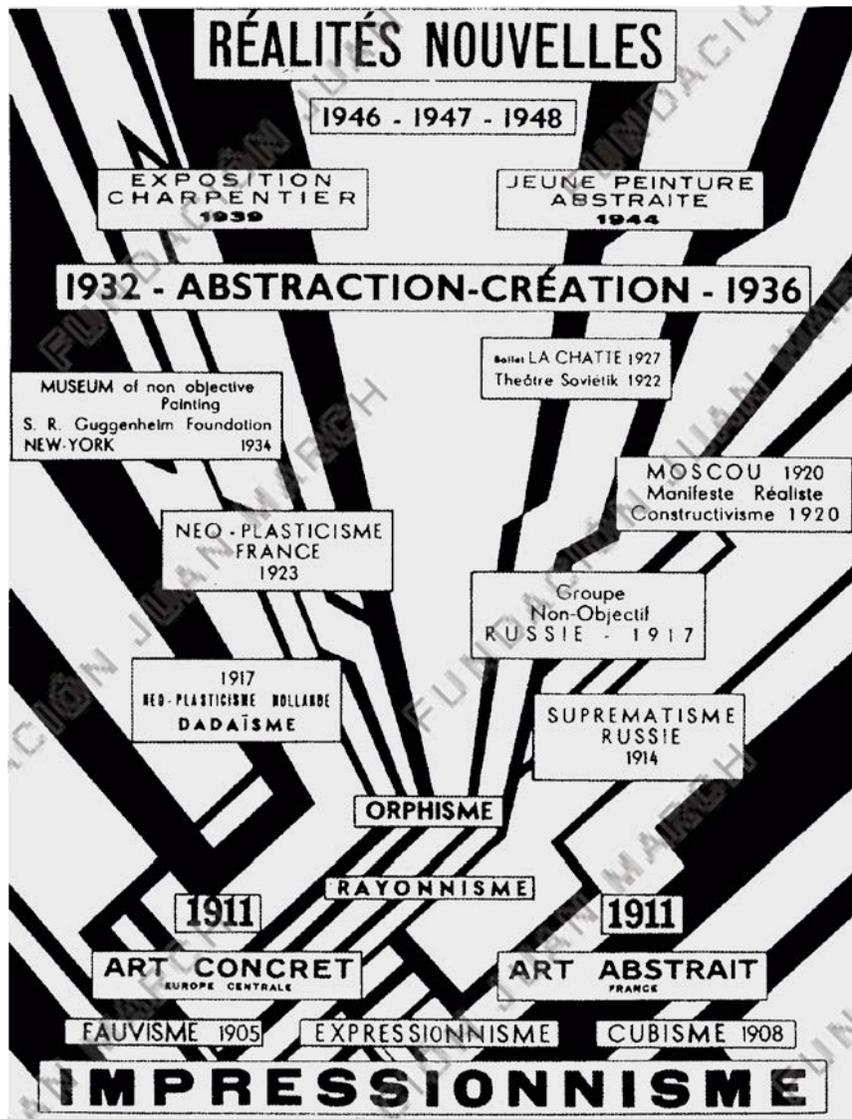
1. Cfr. Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Akademie Verlag, Berlín, 2005.



(Fig. 6) Ad Reinhardt, "How to Look at Modern Art in America", en Art News 60/4, Nueva York (verano de 1961), pág. 37.



(Fig. 9) Manuel Ocampo, I am nothing other than someone else's idea of myself, 2002, mural y rotulador, medidas variables, Galería Grässlein, Frankfurt a. M.



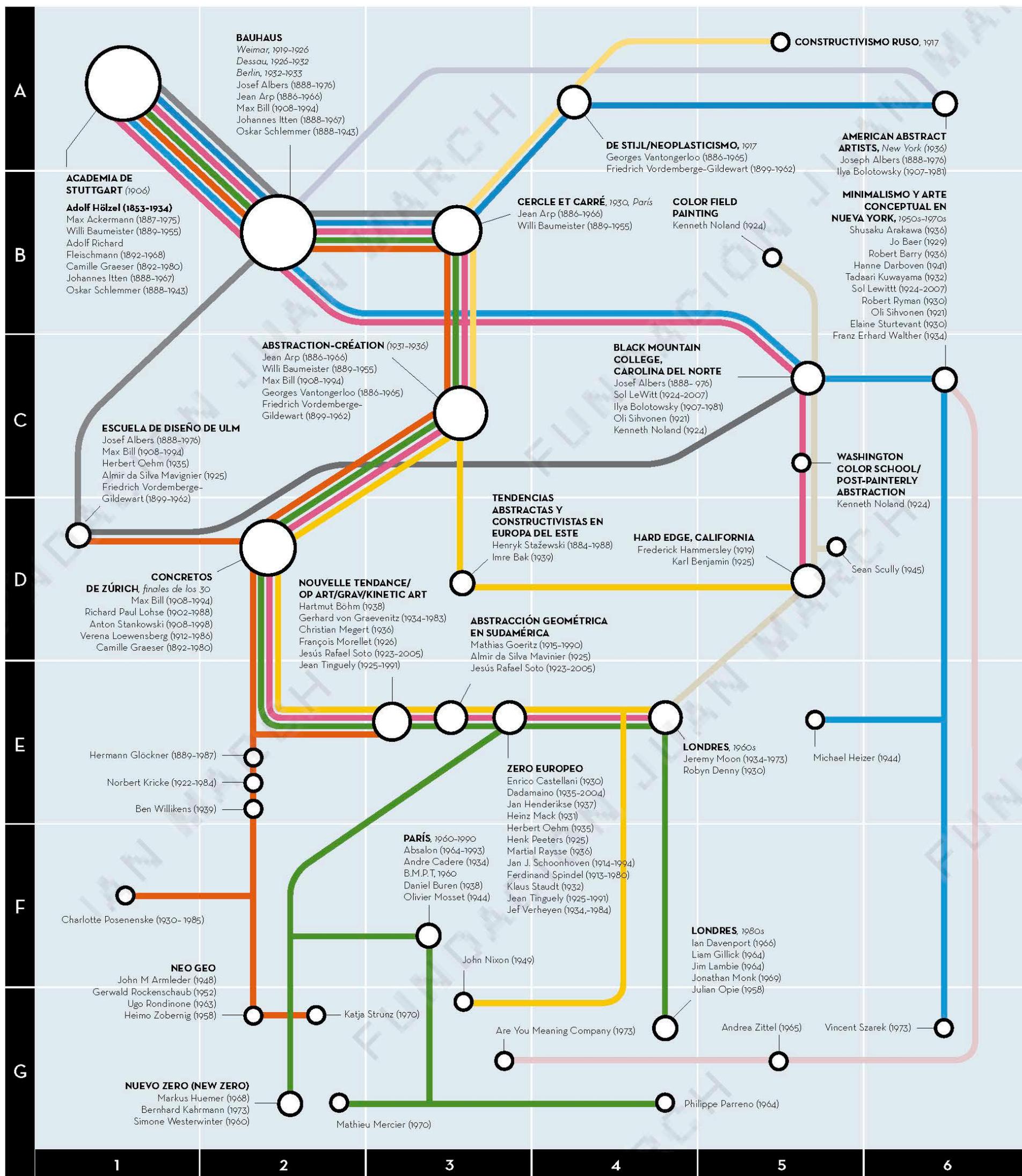
(Fig. 8) Xavier Douroux, Franck Gautherot, "Árbol genealógico ficticio de la Abstracción Geométrica", 1986, en Kunstforum International, no. 86, 1986, págs. 86-87

(Fig. 7) A. Frédo Sidès, "Desarrollo del Arte no-figurativo", en Réalités Nouvelles, París, 2, 1948, pág. 3.

**MAXI**min

TENDENCIAS DE MAXIMA  
MINIMIZACIÓN EN EL ARTE  
CONTEMPORÁNEO

# MAXImin EL PLANO



1850

ADOLF HÖLZEL [1853, Olmütz, Austria (hoy Olomouc, República Checa) - 1934, Stuttgart, Alemania]

HENRYK STAŻEWSKI [1884-1988, Varsovia, Polonia]

GEORGES VANTONGERLOO [1886, Amberes, Bélgica - 1965, París, Francia]

JEAN (HANS) ARP [1886, Estrasburgo, Francia - 1966, Basilea, Suiza]

MAX ACKERMANN [1887, Berlín, Alemania - 1975, Unterlengenhardt / Bad Liebenzell, Alemania]

OSKAR SCHLEMMER [1888, Stuttgart, Alemania - 1943, Baden-Baden, Alemania]

JOHANNES ITTEN [1888, Süderen-Linden, Suiza - 1967, Zúrich, Suiza]

JOSEF ALBERS [1888, Bottrop, Alemania - 1976, New Haven, CT, EE.UU.]

WILLI BAUMEISTER [1889-1955, Stuttgart, Alemania]

HERMANN GLÖCKNER [1889, Cotta, Alemania - 1987, Berlín, Alemania]

ADOLF RICHARD FLEISCHMANN [1892, Esslingen, Alemania - 1968, Stuttgart, Alemania]

CAMILLE GRAESER [1892, Carouge, Ginebra, Suiza - 1980, Zúrich, Suiza]

FRIEDRICH VORDEMBERGE-GILDEWART [1899, Osnabrück, Alemania - 1962, Ulm, Alemania]

RICHARD PAUL LOHSE [1902-1988, Zúrich, Suiza]

ANTON STANKOWSKI [1906, Gelsenkirchen, Alemania - 1998, Esslingen, Alemania]

ILYA BOLOTOWSKY [1907, San Petersburgo, Rusia - 1981, Nueva York, NY, EE.UU.]

MAX BILL [1908, Winterthur, Suiza - 1994, Berlín, Alemania]

VERENA LOEWENSBERG [1912-1986, Zúrich, Suiza]

FERDINAND SPINDEL [1913, Essen, Alemania - 1980, Nueva York, NY, EE.UU.]

JAN J. SCHOONHOVEN [1914-1994, Delft, Holanda]

MATHIAS GOERITZ [1915, Danzig, Alemania (hoy Polonia)]

FREDERICK HAMMERSLEY [1919, Londres, Inglaterra]

OLI SIHVONEN [1921-1991, Helsinki, Finlandia]

NORBERT KRICKE [1922, Berlín, Alemania]

JESÚS RAFAEL SOTO [1924, Madrid, España]

SOL LEWITT [1924, Nueva York, NY, EE.UU.]

KENNETH NOLAN [1924, Nueva York, NY, EE.UU.]

JEAN TINGUEL [1924, París, Francia]

HENK PEETER [1924, Nueva York, NY, EE.UU.]

ALMIR DA SILVA [1924, Río de Janeiro, Brasil]

KARL BENJAMIN [1924, Berlín, Alemania]

FRANÇOIS [1924, París, Francia]

JO [1924, París, Francia]

## Toda lectura es consecutiva; la visión, en cambio, puede ser panorámica.

MAXImin. El plano consiste en un croquis desplegable pensado para acompañar cómodamente, sobresaliendo a la izquierda de las páginas impares, la lectura del texto central, la sección de biografías de artistas (A-Z) y el Glosario de este catálogo. Además de los 82 artistas en exposición, aparecen en él en negrita los términos (corrientes, agrupaciones o escuelas) de los que existe entrada en el glosario de este catálogo.

La combinación de lectura y visión que ofrece el diagrama permite tener presente, con evidencia inmediata y continuidad, toda la compleja red espacio-temporal de relaciones históricas e influencias mutuas entre artistas de que se ocupa el texto de Renate Wiehager, que describe, paso a paso, esa red. El plano permite visualizar de inmediato, en cada instante y en cada pasaje de la lectura, en cada aspecto parcial (en cada lugar de la exposición), la totalidad de la red. Al pasar por cada una de sus partes, puede tenerse al mismo tiempo a la vista el todo de un siglo de tendencias abstractas y minimalistas, justamente el siglo cuya variada historia cuentan, en esta exposición, las obras de la Colección Daimler seleccionadas para ella.

1950

2000



# MAXIminEL ENSAYO

Renate Wiehager

DE LA "PEQUEÑA BAUHAUS" EN  
STUTTGART (1907) A LAS  
TENDENCIAS INTERNACIONALES  
DEL MINIMALISMO HOY

100 AÑOS DE VANGUARDIAS  
ABSTRACTAS A TRAVÉS  
DE LA COLECCIÓN DAIMLER

# EL NACIMIENTO DE LA MODERNIDAD EN STUTTGART (1906)

A1  
B2

Si se abren los libros de la historia del arte del siglo XX, se comprobará que se suele datar el nacimiento del arte no figurativo en el año 1910, con la primera acuarela abstracta de Kandinsky. Pero en realidad, el ruso Kandinsky, que entonces vivía en Múnich, no fue su inventor; más bien sintetizó procesos de los años inmediatamente anteriores. El paso hacia el ámbito no figurativo está ligado al nombre de **Adolf Hölzel** [cat. 1-5], al que Kandinsky conocía de sus tiempos munitenses y que desde 1906 trabajaba como profesor en Stuttgart. Hölzel estaba influenciado por el modernismo, aunque ya por el año 1905 había combinado el juego de la línea y el ornamento plano con las impresiones de la naturaleza, y lo había condensado en formas de color casi abstractas. Aquél fue un paso radical, del que sacaron provecho sus posteriormente famosos discípulos **Willi Baumeister**, **Oskar Schlemmer**, **Johannes Itten**, **Adolf Fleischmann** y **Camille Graeser**.

Como profesor, Hölzel se abstenía de corregir los trabajos de sus alumnos, con lo que fomentaba la evolución particular y personal de cada uno. Practicaba, en cambio, una enseñanza basada en conferencias semanales con ejemplos prácticos centrados en los medios plásticos fundamentales –la línea y la forma, el claroscuro, el color–, que se investigaban mediante tablas de color y dibujos esquemáticos y analizando a los maestros antiguos. “Pues de estas conferencias cada uno puede extraer lo que le interesa, mientras que, corrigiendo un cuadro, ejercería cierta presión para imponer en vano al alumno algo que en realidad tiene que ver con mi sensibilidad personal”<sup>1</sup>.

**Willi Baumeister** [cat. 6], discípulo de Hölzel, comentaba retrospectivamente lo liberadora, positiva y orientadora que había sido la enseñanza de aquél: “Como ser humano, como artista y como profesor, usted creó un ambiente ejemplarmente positivo en Stuttgart. Gracias a usted tuvimos una escuela de orientación artística que, como mínimo, estaba al mismo nivel que las escuelas parisinas más famosas. Las cabezas casi rebosaban ante la cantidad de ideas que no se habían llevado a cabo todavía. Había una aglomeración muy poco habitual de hombres e ideas. Usted planteó los problemas, dio sólo las indicaciones esenciales y nos situó así ante un horizonte inmenso, hizo que nos soltáramos y nos condujo hacia lo puramente artístico. Recuerdo detalles que se convirtieron en mis únicas directrices, y una postura general que prescribía continuamente que el arte fuera una investigación en el plano de lo ideal. Los resultados de esta investigación, las obras, forman la gran escuela de la vista para la humanidad, que recibe por esta vía, a través de lo óptico, el regalo de unos conocimientos nuevos”<sup>2</sup>.

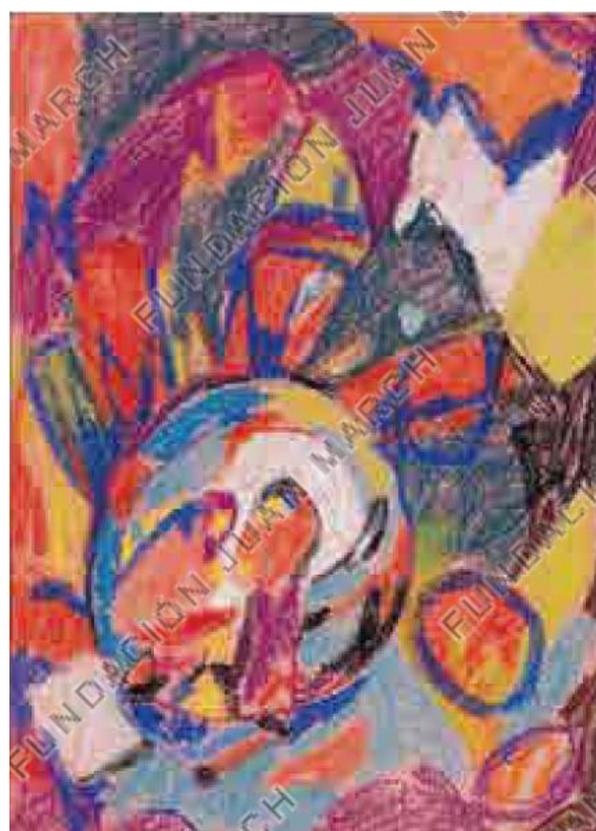
Los experimentos pictóricos, radicales para su tiempo, que Hölzel hizo con la abstracción y el análisis teórico de las imágenes, allanaron un camino hacia la modernidad que llevaría desde la clase de Hölzel en Stuttgart hasta la Bauhaus de Weimar (**Johannes Itten** adoptó como joven artista la doctrina de Hölzel basada en conferencias semanales, algo completamente novedoso en el sistema educativo académico a principios del siglo XX, y organizó el legendario *Vorkurs* de la Bauhaus), al arte concreto y constructivo después y hasta las formas pictóricas reduccionistas de los años cuarenta y cincuenta.



CAT. 3-5 Adolf Hölzel, *Tres dibujos*, ca. 1930. 11,9 x 15 cm / 13,2 x 16,4 cm / 23,3 x 13,3 cm

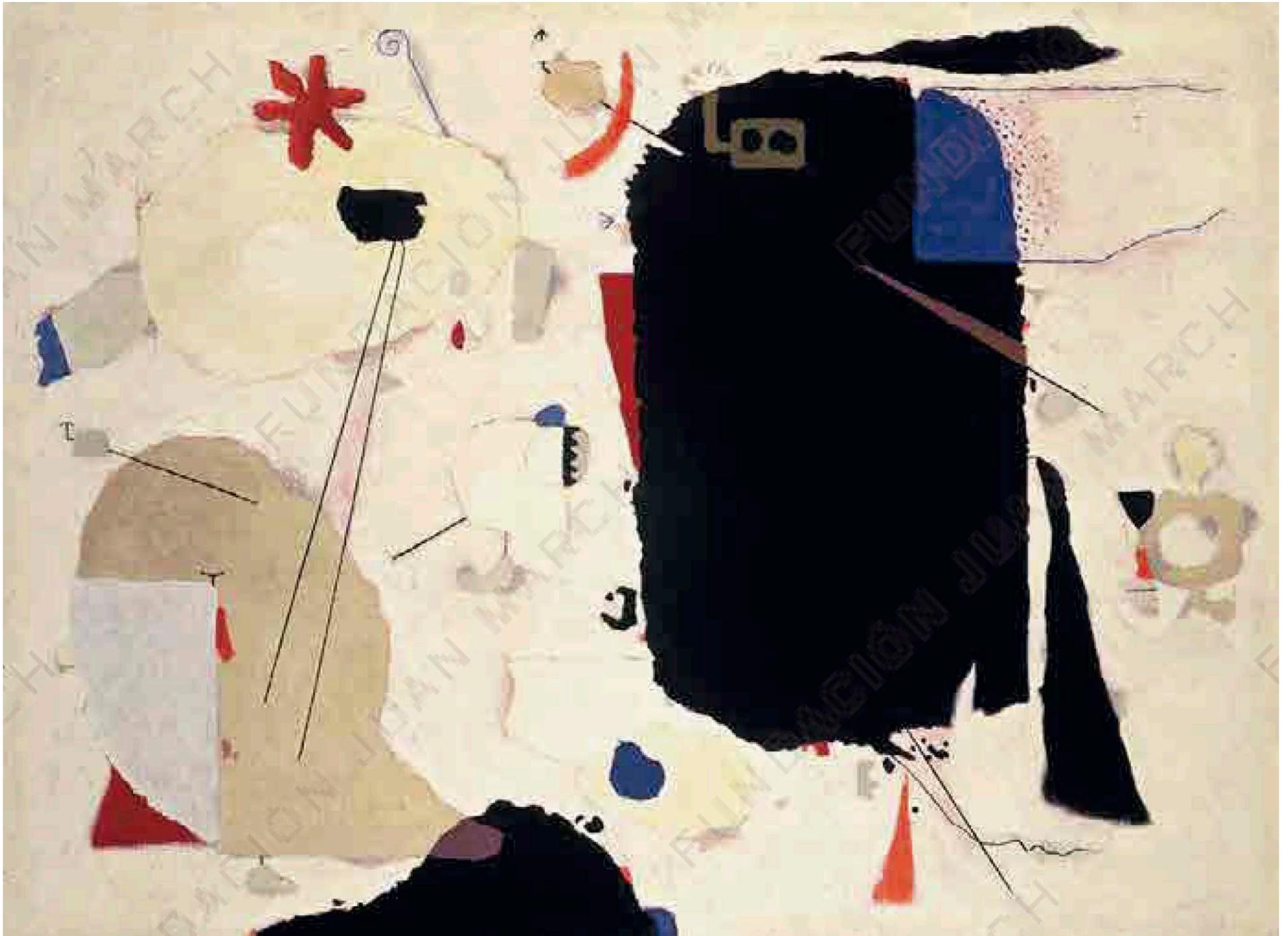


CAT.1 *Adolf Hölzel, El buen Samaritano, 1909. 70,5 x 98,5 cm.*



CAT.2 *Adolf Hölzel, Composición (Figuras dentro de un círculo - Adoración), ca. 1923. 34 x 25,7 cm*

# LA “PEQUEÑA BAUHAUS” DE STUTTGART (1906-1927)



CAT.6 Willi Baumeister, Montaru sobre rosa, 1953. 135 x 185 cm

Max Ackermann [cat. 8], estudiante en Stuttgart desde 1912 y alumno particular de Hölzel en los años 1919-20, describió el clima innovador en Stuttgart a comienzos del siglo XX como el de una “pequeña Bauhaus”. Con ello resume el efecto inicial que tenían el ambiente abierto y la irradiación internacional de la clase de Hölzel, la proximidad del grupo de Hölzel a los experimentos revolucionarios de la Escuela de Danza de Rudolph von Laban, y el papel precursor del entorno de Hölzel en la construcción de la Colonia Weissenhof en 1927.

Con la incorporación de Hölzel como profesor en 1906 se creó rápidamente en Stuttgart un clima liberal y receptivo a teorías y experimentos, que se propagó desde la Academia de Bellas Artes hasta el centro de la ciudad y más allá. Hölzel trabajó en una reforma de la Academia que incluía, por ejemplo, la unión de la Academia y la Escuela de Artes y Oficios y la habilitación de la enseñanza para alumnas, proyectos que anticiparon ideas fundamentales de la Bauhaus de Weimar, que se fundaría en 1919. Hölzel consiguió encargos de obras murales para sus alumnos; con ello podían muy pronto aprender a colaborar con constructores y arquitectos de espacios públicos. De nuevo, la idea de la Bauhaus, desarrollada por Walter Gropius, de vincular ámbitos distintos, se reflejó en Stuttgart, donde la unión entre arte, creación plástica y arquitectura se convertiría en el modelo ideal para el grupo Uecht, fundado en 1919, y para los Talleres de Ludwigsburg, de 1921.

De esta manera, Hölzel y sus discípulos contribuyeron decisivamente a crear un entorno progresista en Stuttgart, a establecer contactos con los grupos de vanguardia de París, Berlín, Weimar y Viena, y a atraer a Stuttgart a representantes europeos de las disciplinas artísticas más diversas. Pertenecía a los últimos el bailarín, maestro de ballet y coreógrafo Rudolf von Laban (1879-1958), quien con su labor pedagógica, coreográfica y teórica en el ámbito de la danza alemana escribió un capítulo clave de la historia de la danza. Laban había abierto en 1919 y hasta 1923 una Escuela de Danza en Stuttgart; allí elaboró una enseñanza basada en la liberación de las reglas dogmáticas y en un análisis del movimiento, que proporcionaría libertad y expresividad nuevas a la danza moderna.

Un motivo para el encuentro de la modernidad arquitectónica internacional fue la construcción de la Colonia Weissenhof de Stuttgart en 1927. En su radicalidad, sus edificios tienen un aura que todavía hoy se percibe. La Colonia Weissenhof surgió como una exposición de construcciones de la Werkbund alemana. Lo que se mostró bajo el título programático de *Die Wohnung* [La vivienda] fue el abandono de las formas de vivir marcadas por la época preindustrial. 17 arquitectos de Alemania, Francia, los Países Bajos, Bélgica y Austria plasmaron en 33 casas con 63 pisos sus soluciones para la vivienda del hombre metropolitano moderno, empleando materiales constructivos nuevos y métodos de construcción económicos. La Colonia Weissenhof debe su especial valor histórico-arquitectónico a la participación de arquitectos entonces conocidos sólo en círculos vanguardistas, y hoy considerados como los maestros más importantes del siglo XX: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier, Hans Scharoun, Mart Stam, Hans Poeltzig o Peter Behrens. Al mismo tiempo, en la exposición de Stuttgart *Internationale Neue Baukunst* [Nueva Arquitectura Internacional] estaban representados, con maquetas y planos, más de sesenta arquitectos nacionales y extranjeros, entre ellos los arquitectos que participaron en la Colonia Weissenhof, así como Hugo Häring, El Lissitzky, Ernst May, Erich Mendelsohn, van der Vlugt y Frank Lloyd Wright.



CAT.8 Max Ackermann, Cromático espacial, 1937. 167 x 76 cm



**1981**

MINIMAL ART

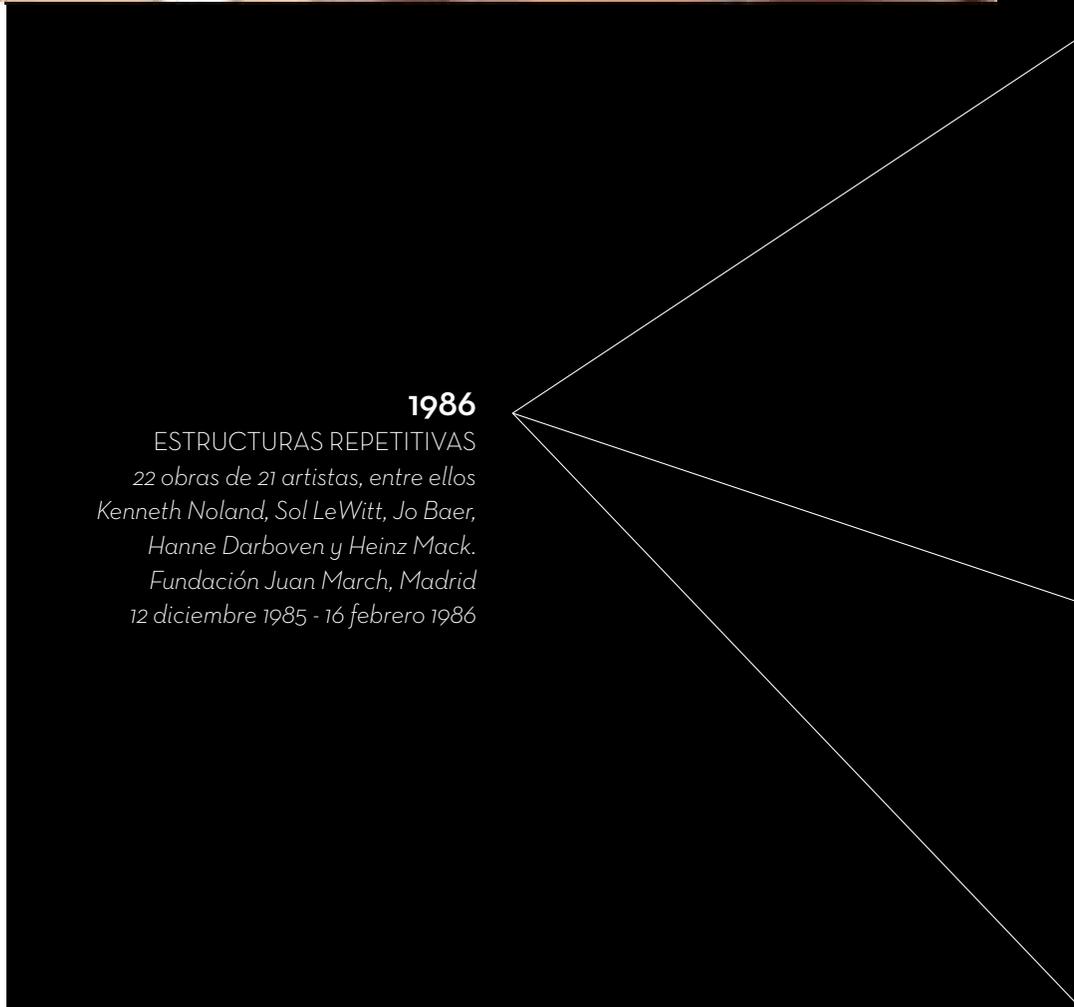
18 obras (esculturas y pinturas) de Carl Andre, Robert Morris, Donald Judd, Robert Mangold, Sol LeWitt, Robert Ryman y Dan Flavin  
Fundación Juan March, Madrid  
26 enero - 8 marzo 1981



**1988**

ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO

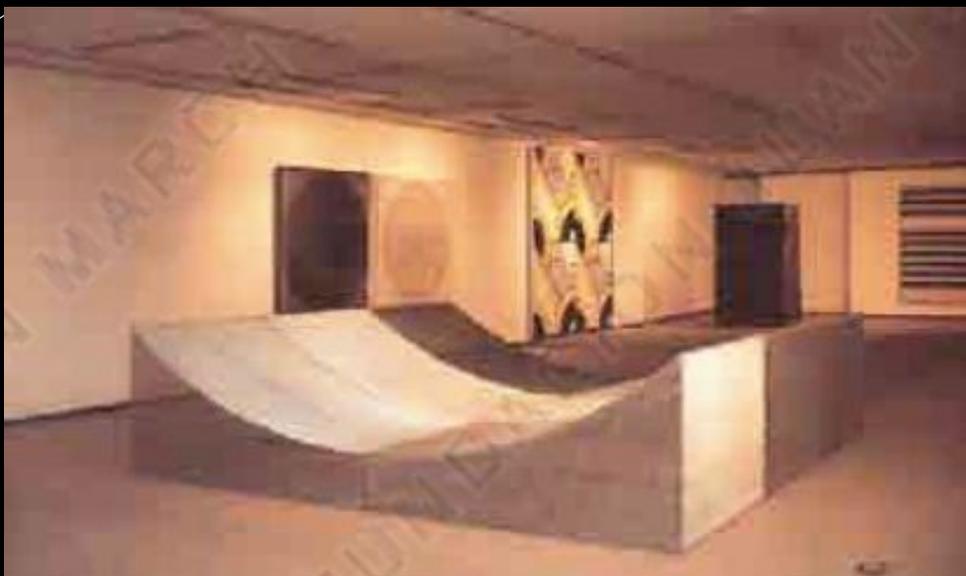
Colección Lenz Schönberg  
52 obras de 22 artistas, entre ellos Jean Tinguely, Heinz Mack, Gerhard von Graevenitz, François Morellet, Jan J. Schoonhoven, Jesús Rafael Soto y Jef Verheyen  
Fundación Juan March, Madrid  
8 abril - 12 junio 1988



**1986**

ESTRUCTURAS REPETITIVAS

22 obras de 21 artistas, entre ellos Kenneth Noland, Sol LeWitt, Jo Baer, Hanne Darboven y Heinz Mack.  
Fundación Juan March, Madrid  
12 diciembre 1985 - 16 febrero 1986





# DE LA ESCUELA DE HÖLZEL EN STUTTGART A LA BAUHAUS EN WEIMAR

ITTEN, SCHLEMMER,  
KERKOVIVUS, GRAESER:  
LOS CAMINOS HACIA  
LA ABSTRACCIÓN

A1  
B2

“¡Arte y pueblo han de formar una unidad! El arte ya no debe ser deleite de pocos, sino felicidad y vida de la masa” – proclama Walter Gropius en 1919 en el manifiesto redactado por él con motivo de la fundación de la Bauhaus en Weimar. La idea de configurar un hombre nuevo para una nueva sociedad libre es una de las utopías fundacionales esenciales de la Bauhaus. Y son principalmente los discípulos de Hölzel los que difunden, desde Weimar y más tarde desde Dessau y Berlín, este espíritu revolucionario que prevalece a lo largo del siglo XX. **Johannes Itten** [cat. 9], nacido en el Oberland de Berna en 1888, estudia con Hölzel entre 1913 y 1916 y es considerado como su asistente no oficial. En 1916 se traslada a Viena, donde conoce, a través de Alma Mahler-Werfel, a su marido Walter Gropius, que le llama como profesor a Weimar en 1919. **Itten** estudia intensamente, sobre todo la doctrina de **Hölzel**, y elabora a partir de la misma el curso propedéutico, el *Vorkurs*, que sería obligatorio para todos los alumnos de la Bauhaus y revolucionaría en muchos sentidos los métodos de la enseñanza del arte.

**Oskar Schlemmer**, nacido en Stuttgart en 1888, entra como alumno de máster en la clase de **Hölzel** en 1912; durante la guerra puede volver a ella para estancias de estudio ocasionales y de nuevo en 1918 para el curso entero. En 1914, **Hölzel** consigue que le encarguen una pintura mural para la exposición de la Werkbund en Colonia, donde Walter Gropius, que más adelante fundaría la Bauhaus, se fija en él por primera vez. **Schlemmer** adopta de **Hölzel** sobre todo la unión intrínseca de estricta regularidad e intuición, la existencia paralela de leyes pictóricas objetivas y sensibilidad subjetiva, de la que brota la concepción artística y cuyo equilibrio hay que establecer siempre de nuevo. Tras su entrada como profesor de la Bauhaus en 1920, **Schlemmer** sigue elaborando la doctrina de **Hölzel** sobre el anclaje de figura y espacio en el cuadro, recurriendo a composiciones espaciales geoméricamente reducidas en las que el hombre, en cuanto figura artística, actúa libremente y según leyes propias [cat. 7].

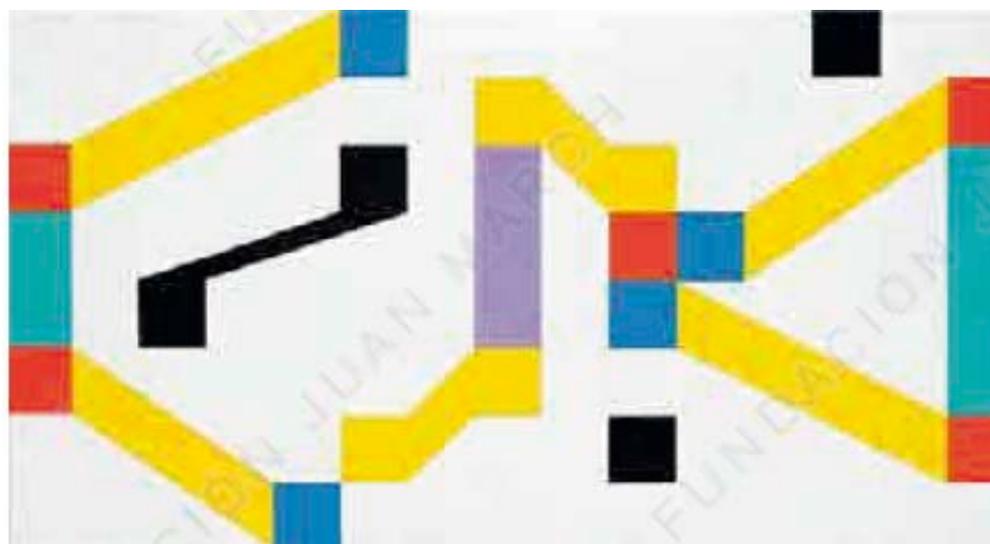
Un tercer puente entre **Hölzel** y la Bauhaus se da con la figura de Ida Kerkovius; nacida en 1879, ya en el año 1903 en Dachau trabaja como alumna con **Hölzel** y en 1910 entra en su curso de máster en Stuttgart. En 1913, en



CAT.7 Oskar Schlemmer, Grupo de jóvenes, 1930. 110 x 328,5 cm



CAT.9 Johannes Itten, Barras y superficies, 1955. 100 x 72 cm



CAT.10 Camille Graeser, Construcción armónica, 1947-51. 40 x 75 cm



“[...] los trabajos de Itten y los míos se diferencian, por cierto, en algunos aspectos; él, por su parte, daba importancia a las llamadas “gradaciones”, mientras que yo todavía prefiero la superficie plana, en la medida en que se puede expresar a través del color y de las correspondientes diferencias de valor de cada color. Eso quiere decir que Itten usa tonos medios más ricos entre los contrastes originales de manchas de los que parte en la distribución, y así gradúa la luz de manera progresiva a partir del tono más oscuro. Yo también establezco conexiones entre los contrastes fuertes, dejando regir mi principio, bien conocido -llamémoslo “ajedrezado”- de alternar tonos medios y enteros, como por ejemplo claro y oscuro, frío y cálido. De modo que, siguiendo a Leonardo, la luz está en la oscuridad y la oscuridad en la luz, lo claro se pone sobre lo oscuro, resultando de ello un contraste similar entre lo completo y lo incompleto. Y esto se debe a que

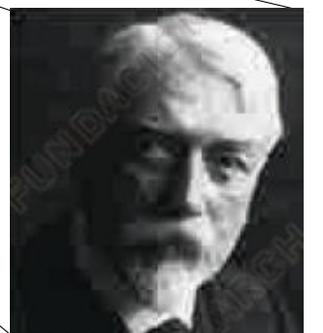
NO APLICO MIS T  
ENTRE LAS MANC  
OSCURIDAD PARA

sino en función, por decirlo así, de una división, como ornamento libre compuesto por líneas, puntos pequeños y manchas entre las manchas claras y oscuras [...]. Pero el hecho de partir de las manchas grandes se basa en todos los casos en mis principios, para llegar al resultado artístico partiendo de la mancha, de los medios artísticos, que considero primarios. Las diferencias formales tampoco cambian nada a este respecto. He seguido este principio desde hace muchos años de los modos más diversos; es especialmente visible en la disposición de los colores en cuadros en los que creé manchas pegando simples formas de papel que aparecieron casualmente, juntas, como en un mosaico; lo hice para conseguir efectos cromáticos evidentes y así llegar a una armónica unificación con la percepción, alcanzando al mismo tiempo la mayor fuerza cromática [...].”

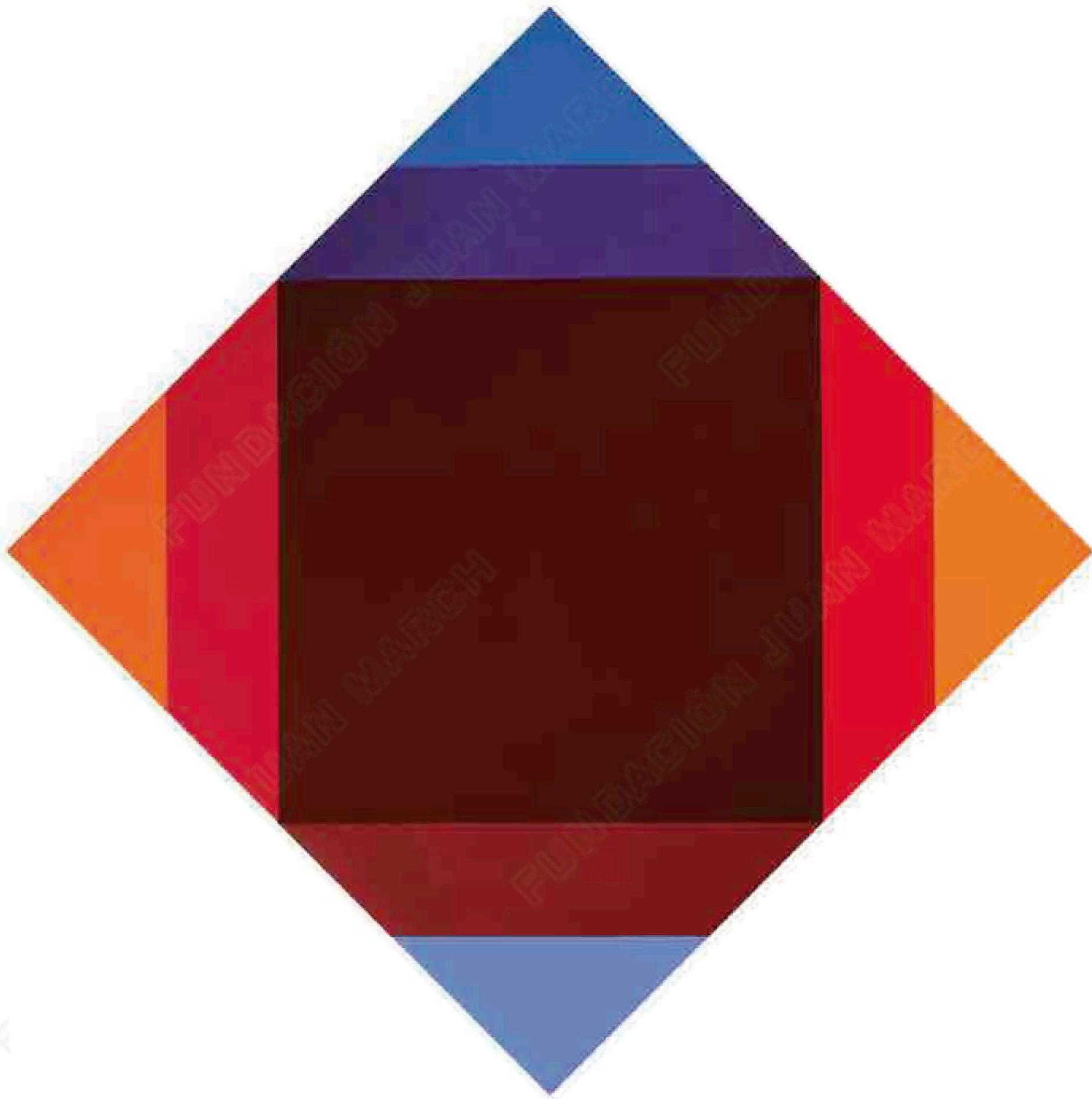
ONOS MEDIOS  
HAS DE LUZ Y  
MEZCLAR,

## ADOLF HÖLZEL

Hoja autógrafa (anterior a 1920)



B2  
D2



CAT.16 Max Bill, concentración para caput mortuum, 1972-73. 141 x 141 cm

Stuttgart, **Johannes Itten** se convierte, por una corta temporada, en alumno suyo. A su vez, siete años más tarde Kerkovius sigue el curso propedéutico del último en la Bauhaus. Al mismo tiempo participa en las clases de pintura de Klee y Kandinsky, así como en el departamento de tejidos. Kerkovius conservará la estrecha amistad y colaboración con **Hölzel** hasta la muerte de éste, de la misma manera que, a lo largo de toda su vida, su obra se nutrirá del potencial sugestivo de los colores y de la concepción figurativa profundamente religiosa de su profesor.

**Camille Graeser** [cat. 10], que perteneció al núcleo de los Concretos de Zúrich, definió su programa artístico en 1944 de la siguiente manera: "Concreto significa crear y formar de manera estrictamente lógica obras de arte que siguen sus leyes propias. Concreto es apagar todo lo inconsciente. Concreto quiere decir pureza, ley y orden". La rigidez programática de **Graeser** se basa en sus estudios combinados de arquitectura de interiores, artes gráficas y diseño de productos en Stuttgart, a los que siguió, entre 1918 y 1919, un año de formación artística con **Adolf Hölzel**.

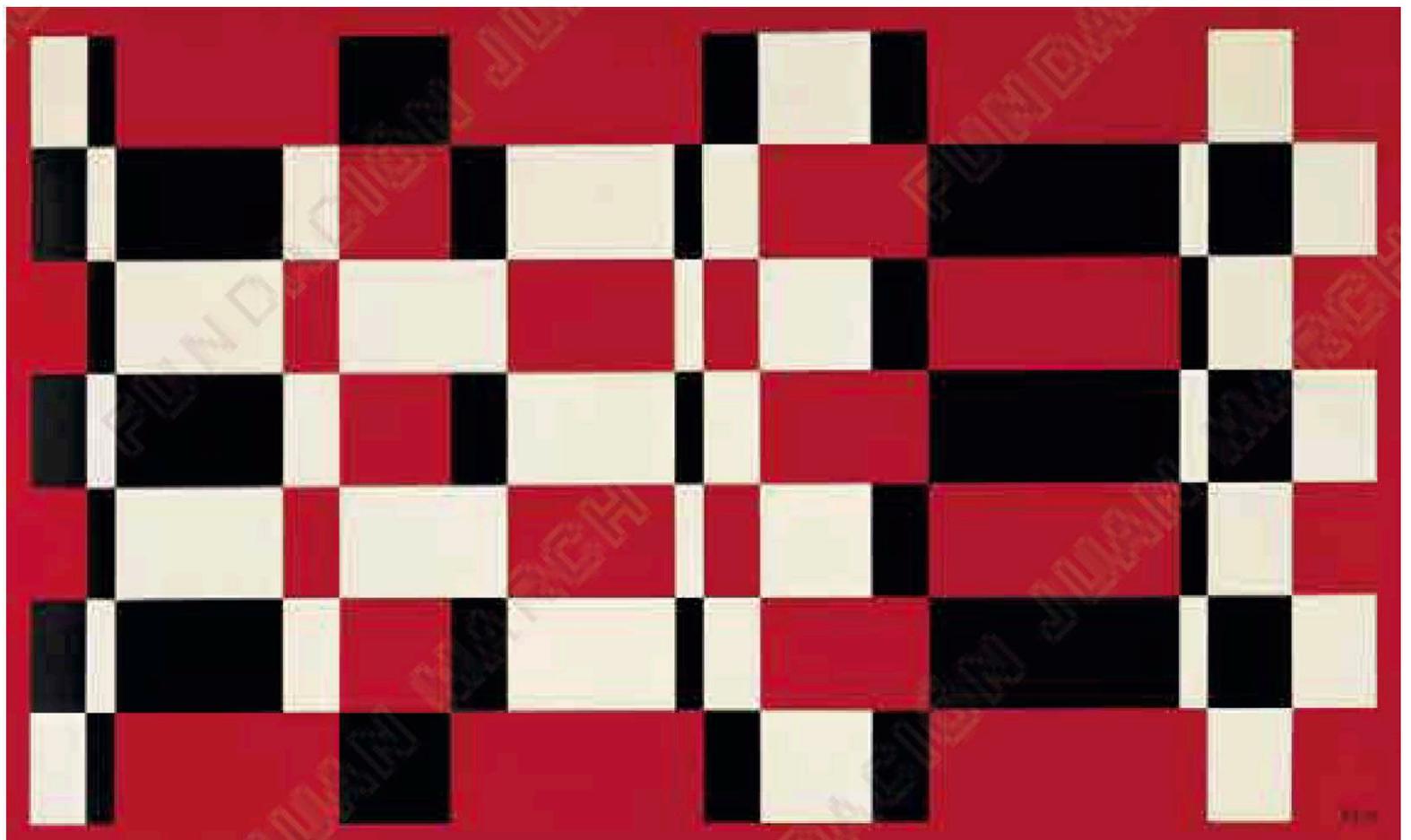
# LA EMIGRACIÓN DE LA BAUHAUS Y DEL CONSTRUCTIVISMO A ESTADOS UNIDOS

## LA INFLUENCIA EN EL MINIMALISMO AMERICANO

“El arte europeo no me interesa en absoluto y creo que ha terminado”, proclamó Donald Judd en 1965. En una entrevista conjunta con Bruce Glaser, realizada en 1964, Frank Stella –como Judd uno de los fundadores del arte minimalista– no pone en duda su relación con la abstracción geométrica, pero resalta también su distancia respecto a los precursores: “aunque empleaban esos esquemas fundamentales, eso no tiene nada que ver con mis cuadros. Toda la pintura geométrica europea –los sucesores, por así decirlo, de **Max Bill**– me parece, en sí, una curiosidad, bastante desconsoladora”.<sup>3</sup> De manera parecida, Barnett Newman sostenía en 1964 la emancipación del arte joven americano del “peso contraproducente de los recuerdos, las asociaciones, la nostalgia, la leyenda y el mito...”, que han sido las invenciones del arte europeo”.<sup>4</sup> Muchos intérpretes posteriores adoptaron la tesis de Judd, Stella y Newman de que el arte americano se había emancipado de manera abrupta de las líneas tradicionales europeas, y añadieron el postulado de que con el arte minimalista clásico se había fundado una tendencia artística netamente americana.

Sin embargo, escritos teóricos de ese mismo periodo, de artistas como Judd, Andre, LeWitt o Morris, dicen también algo completamente distinto; están llenos de elogios a artistas europeos y rusos de la modernidad clásica: sugieren que la confrontación con Mondrian y Malevich, Pevsner y Gabo, **Albers** (al que Dan Graham considera como precursor de **Sol LeWitt**) y, siempre de nuevo, Brancusi (sobre el que versa la tesis doctoral de Robert Morris) fue decisiva. Los minimalistas americanos descubren una cercanía espiritual con artistas europeos como Yves Klein (del que Stella poseía un cuadro ya a principios de los años sesenta) y **Enrico Castellani**, Vasarely y **Vantongerloo**. Robert Morris, uno de los fundadores del arte minimalista, escribe ya a finales de los años sesenta, en una carta dirigida al teórico del arte Michael Friedmann, que el arte minimalista había asumido la tradición del constructivismo en el sentido de Tatlin, Rodchenko, del joven Gabo o del artista de De Stijl **Vantongerloo**.

Como teórico, Donald Judd reclamaba perfección técnica e integridad en el empleo de los materiales como una actitud que debía adoptarse también en ámbitos no artísticos. De esta pretensión se deduce casi automáticamente la inclinación de Judd hacia el diseño y la producción de muebles, una tendencia con la que prácticamente resucita los méritos genuinos de la Bauhaus. Y como un bonito “remate” ha de mencionarse que en 1988 Judd



CAT.25 Karl Benjamin, Barras rojas, blancas y negras, 1959. 76,2 x 127 cm

B2  
C5  
D2



CAT.15 Josef Albers, Formulación: articulación, 1972. 38,3 x 50,8 cm c/u



CAT.19 Max Bill, quince variaciones sobre un mismo tema, 1935-38. 31,5 x 30,4 cm c/u



CAT.23 Frederick Hammersley, Fuente, 1963. 119,4 x 114,3 cm

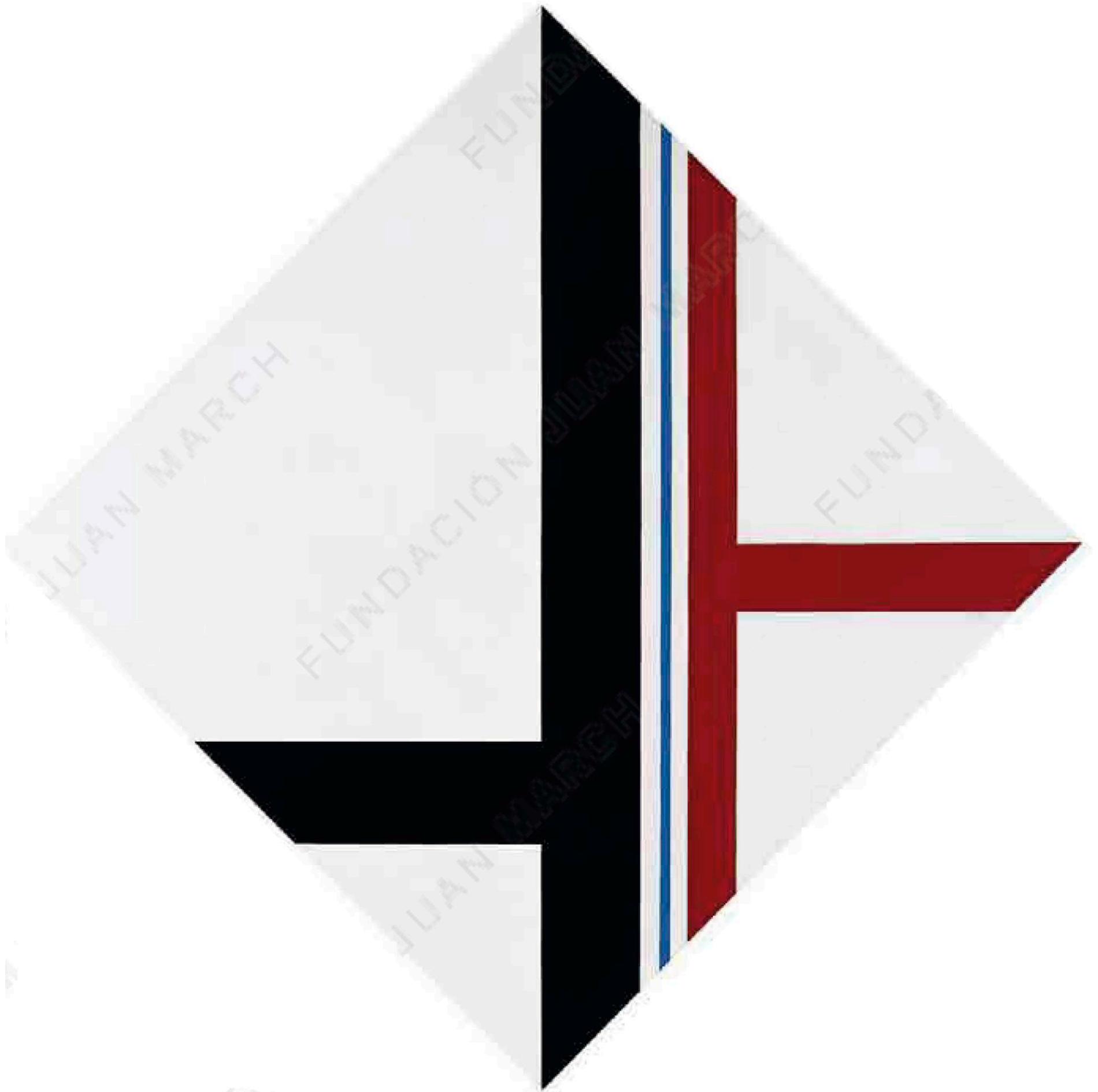
inaugura una nueva sala de exposiciones en su Chinati Foundation con una exposición individual dedicada a **Richard Paul Lohse** [cat. 20], la primera, como apunta con orgullo, en Norteamérica.<sup>5</sup> A continuación, Judd muestra en el mismo lugar dibujos de **Jan J. Schoonhoven**.

En un estudio exhaustivo sobre la Colección Panza di Biomo, una de las colecciones tempranas de arte minimalista y conceptualista europeo, Germano Celant formuló una tesis interesante para el contexto de nuestra exposición *MAX/Min*. Según Celant, conservador durante muchos años en el Museo Guggenheim de Nueva York, el replanteamiento radical del concepto de obra de arte que se da en el minimalismo y en el arte conceptual se basa en los cuadros de los Logic Color Painters europeos de los años cincuenta; con ello relativiza la afirmación muchas veces repetida de que el arte minimalista fue un fenómeno exclusivamente americano. El énfasis en razón e intencionalidad, la elaboración de una concepción lógica de la imagen a partir del constructivismo ruso y del neoplasticismo holandés, la propagación de un acto de pintar que sigue mecanismos racionales, el estudio crítico de la función del arte y sus modos de proceder... todas estas directrices de los Logic Color Painters fueron adoptadas y radicalizadas por la generación de artistas de los años sesenta: eso sostiene Celant. A modo de ejemplo nombra a Ad Reinhardt, Barnett Newman, **Josef Albers** [cat. 15], Elsworth Kelly, **Max Bill** y **Richard Paul Lohse**.<sup>6</sup>

Ad Reinhardt junto a **Max Bill**: esta sorprendente proclamación de una contemporaneidad espiritual se corresponde en el contexto de nuestra



CAT.20 Richard Paul Lohse, Uno y cuatro grupos iguales, 1949-68. 120,5 x 120,5 cm



A6  
C6  
D5

CAT. 24 *Ilya Bolotowsky, Rombo grande negro, rojo y blanco, 1971. 121,9 x 121,9 cm*

exposición con la proximidad de representantes de un minimalismo anclado en un constructivismo, como **Max Bill**, **Hermann Glöckner** y **Charlotte Posenenske**, y sus colegas americanos **Jo Baer**, **Karl Benjamin** [cat. 25] o **Ilya Bolotowsky**.

A esto se suma que la suposición de una ruptura radical con la tradición europea debe ser sustituida, en una visión retrospectiva, por la idea de un continuo diálogo espiritual entre Europa y América. Son los principales nombres de los inmigrantes europeos en las universidades estadounidenses quienes, en los años cuarenta y cincuenta, enseñan a una joven generación de artistas a manejar con aplomo el vocabulario de las vanguardias abstractas. Pasemos revista, por un momento, a hechos conocidos: **Josef Albers** llegó a Estados Unidos en 1933 por mediación de críticos y comisarios americanos. Enseñó en el Black Mountain College, recién fundado en Carolina del Norte; más tarde lo haría, entre otros sitios, en la Harvard University y en la Yale University, una enseñanza interrumpida repetidas veces por estancias largas en Méjico. Aparte de su trabajo como artista y profesor, **Albers** creó una obra poética y teórica rica; su obra más conocida, *Interaction of Color*, se publicó en 1963. Entre sus alumnos se encontraban Eva Hesse, Robert Mangold, **Kenneth Noland**, Robert Rauschenberg y Richard Serra. Después de Albers, en los años treinta, llegaron a Estados Unidos Fritz Glarner, László Moholy-Nagy, Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Herbert Bayer y Piet Mondrian, que se convirtieron -como, antes de ellos, en otro lugar, Amedée Ozenfant, Alexander Archipenko o Hans Hofmann- en figuras maestras orientadoras en Chicago, Cambridge y otras ciudades.



CAT. 37 Robert Barry, Cuadrado de oro, 1966. 40,6 x 40,6 cm



CAT. 38 Robert Ryman, Sin título, 1969. 48 x 48 cm

“[...] Me interesaban, sin embargo, los formatos inusuales en pintura incluso antes de 1963. Me gustaba trabajar en lienzos estrechos, en lienzos cuadrados y, desde 1947, en formatos de diamante [...]. Un formato de diamante es, como es obvio, un cuadrado apoyado en una esquina.

EL SENTIDO DEL  
EMBARGO, ES MU  
LA SUPERFICIE DE  
QUE EN LA DE UN  
CON LAS MISMAS

Se puede objetar que la pintura neoplástica vertical y horizontal sobre un lienzo con formato de diamante crea formas triangulares. No creo que esa objeción sea importante. ¿Es porque las “tensiones” rectilíneas” son más importantes que los triángulos resultantes? Por la razón que sea, el ojo del espectador parece llevar los triángulos más allá del cuadro, sin debilitar su formato de diamante. El efecto sigue siendo el de una relación rectangular [...]”.

ESPACIO, SIN  
CHO MAYOR EN  
UN DIAMANTE  
CUADRADO  
MEDIDAS.

## ILYA BOLOTOWSKY

“On Neoplasticism and My Own Work: A Memoir” (1969)



# UN BILLETE PARA EL NUEVO MUNDO

JOSEF ALBERS, ADOLF FLEISCHMANN, HANNE DARBOVEN Y FRANZ ERHARD WALTHER

Josef Albers, el tercer profesor legendario de la Bauhaus junto a Schlemmer e Itten, no tuvo un trato directo con Adolf Hölzel como el que tuvieron éstos. Pero está unido, por su enseñanza y sus contactos, a la historia del arte abstracto en Alemania. Tras su entrada en la Bauhaus de Weimar, Albers se convierte, de la noche a la mañana, en un artista abstracto, realiza obras en vidrio a partir de objetos hallados, elabora muebles funcionales a base de planchas geométricas en madera o vidrio, crea tipos de letra y elabora objetos de metal para uso cotidiano, experimenta en todos los medios artísticos y llega a ser, entre 1920 y el cierre forzado de la Bauhaus, el profesor más influyente que tuvo esa institución y que más tiempo trabajó allí. Después, en 1933, Albers emigra con su mujer Anni a Estados Unidos. Las cuatro obras de Josef Albers en la Colección Daimler representan los grupos de obras más importantes del artista. Las *Strukturelle Konstellationen* [Constelaciones estructurales] de los años cincuenta unen en un plano antagónicas construcciones espaciales en perspectiva, configurando así una retícula gráfica lúcida en blanco y negro. Albers tiene 62 años cuando, en 1950, comienza su serie monumental *Homage to the Square*, de la que hasta su muerte en 1979 nacieron unas mil variaciones.

Durante sus numerosos viajes por Europa, en la primera mitad del siglo, Adolf Fleischmann [cat. 11, 13], nacido en Esslingen en 1892, pudo establecer contacto con los artistas más significativos de su tiempo. Fleischmann ya había estudiado la doctrina y la persona de Hölzel durante su formación en los talleres gráficos de Stuttgart en 1914 y tras su servicio militar entre 1915 y 1917. En 1952 encontró en Nueva York el lugar adecuado para vivir. Rasgos característicos de los cuadros de Fleischmann son el análisis del concepto pictórico idealista de Mondrian -según el cual, orden horizontal y vertical son expresión fundamental de la vida- y el tema del movimiento vibratorio del color.

En 1966 llega Hanne Darboven a Nueva York y, a partir del encuentro con el arte minimalista, sobre todo con Sol LeWitt, configura las constantes básicas de su obra. Sus secuencias seriales de números y figuras geométricas son consideradas, junto con las esculturas de la artista de Fráncfort Charlotte Posenenske, como unas de las contribuciones europeas más importantes del minimalismo. Frente a las numerosas exposiciones e investigaciones realizadas sobre la obra de Eva Hesse en las publicaciones recientes,<sup>7</sup> apenas se ha tenido en cuenta el papel mediador de Hanne Darboven entre las tradiciones europeas y el minimalismo de corte americano. Lo mismo ha ocurrido con Franz Erhard Walther, que vive entre 1967 y 1973 en Nueva York y mantiene un intercambio intenso con los representantes americanos del arte minimalista.

Durante sus estudios en Hamburgo, Hanne Darboven recibe un impulso decisivo para una reducción conceptual y constructiva de su concepción de la obra a través de Almir Mavignier. Éste le familiariza con la teoría del color de Josef Albers, las geometrías seriales de los artistas Zero y las teorías de Max Bense. Darboven comienza en Nueva York, en el entorno del arte conceptual y minimalista temprano, con procesos cinéticos de líneas rectas sobre papel milimetrado. Con estas *Konstruktionen* [Construcciones] [cat. 42], Darboven participa primero en la exposición *Normal Art*, organizada por Joseph Kosuth en el Museum of Normal Art, donde expone, junto con LeWitt, al lado de artistas como Carl Andre, Donald Judd, On Kawara, Joseph Kosuth y Frank Stella. Es significativo que, en Nueva York, tanto artistas como críticos reconocen en Hanne Darboven a una protagonista del arte minimalista que se está formando en esos momentos. Lucy Lippard, en su



CAT. 14 Josef Albers, Mesas nido, 1926/27 (Reedición Vitra 2005).

62,5 x 60 x 40 cm; 55,5 x 54 x 40 cm; 47,5 x 48 x 40 cm; 40 x 42 x 40 cm

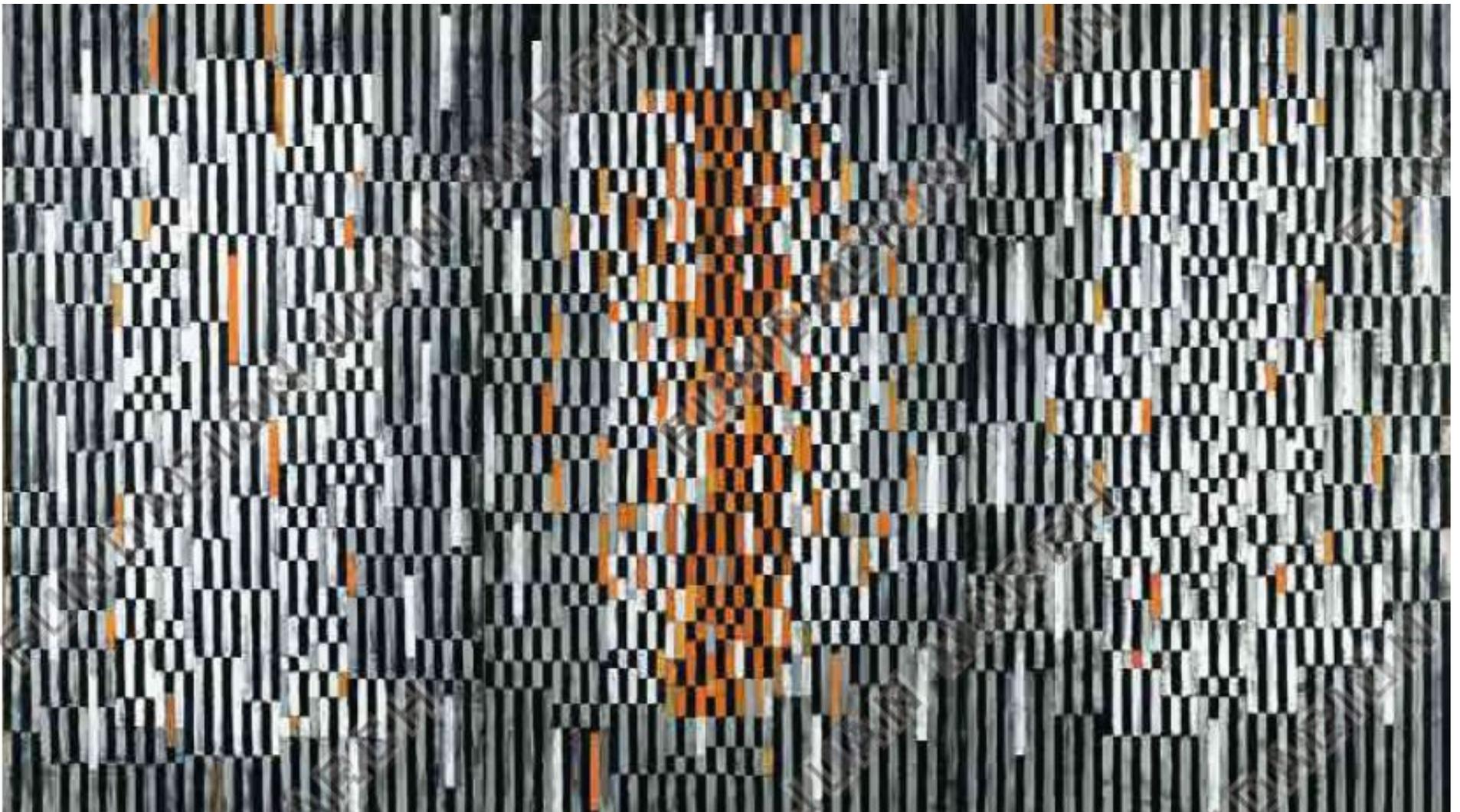
A1  
B2  
C5



CAT.11 *Adolf Richard Fleischmann*,  
Sin título, ca. 1950. 45 x 50 cm



CAT.12 *Josef Albers*, Estudio para Homenaje al  
cuadrado: Opalescente, 1965. 81 x 81 cm



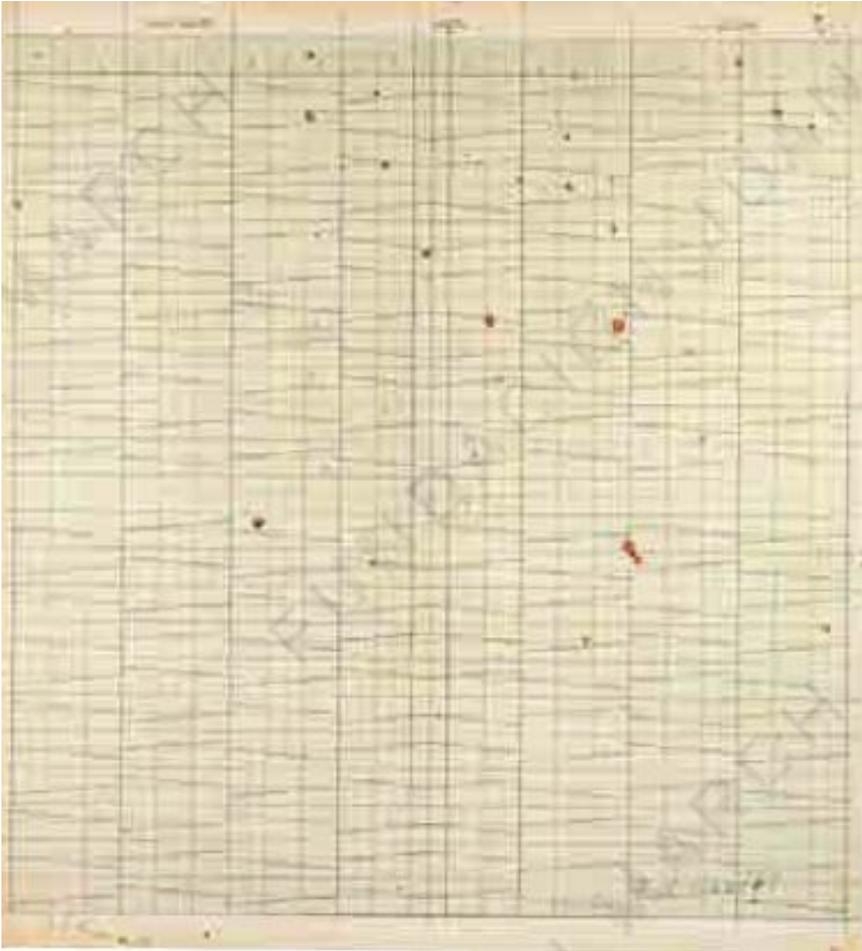
CAT.13 *Adolf Richard Fleischmann*, Tríptico nº 505, nº 506, nº 507, movimiento planimétrico, 1961. 153 x 268 cm



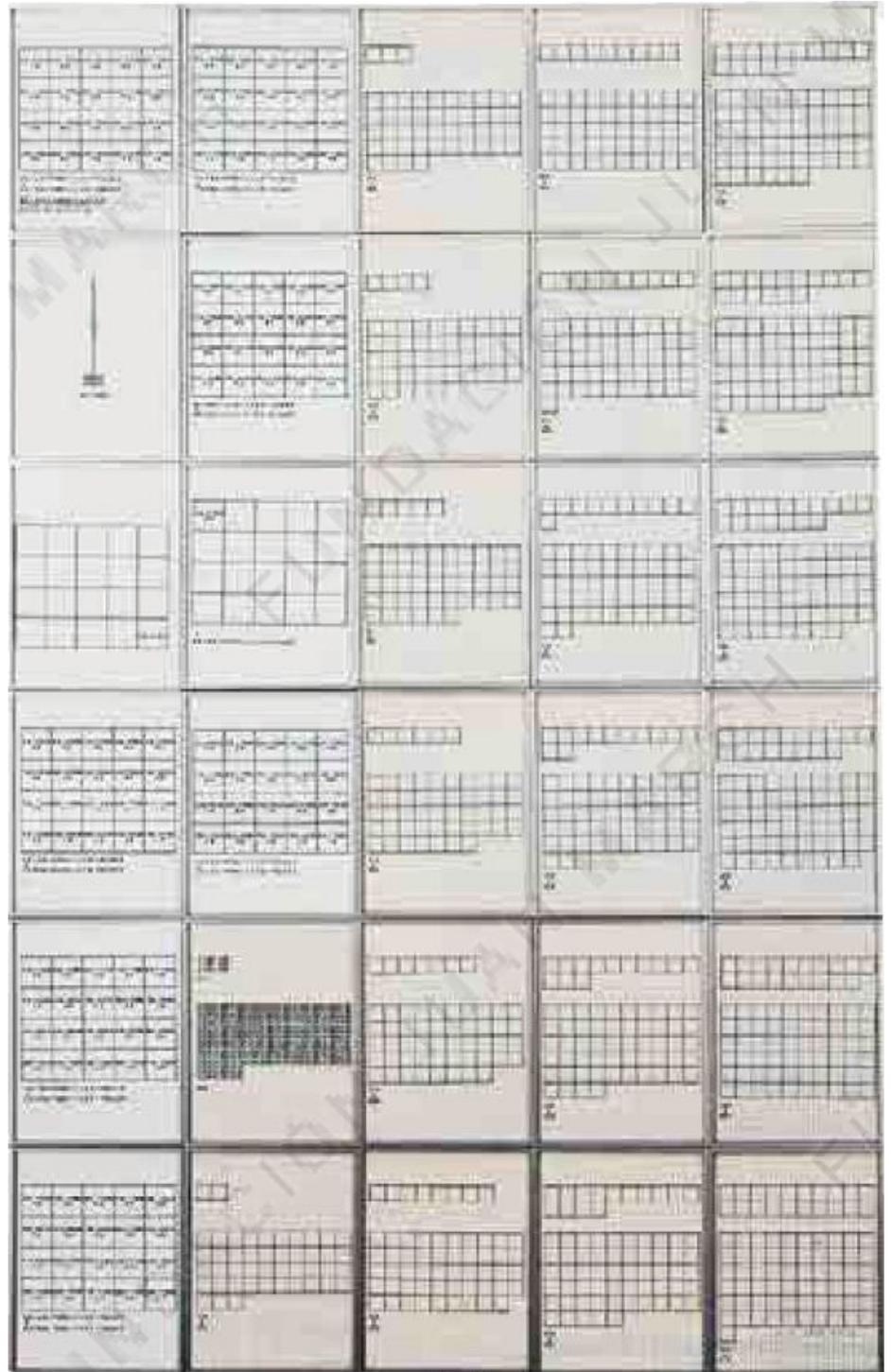
CAT. 69 Franz Erhard Walther, Cinco espacios, 1972. 205 x 80 x 75 cm; 205 x 160 x 75 cm (agrupadas)

informe "Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972" califica los *Permutational Drawings* de **Darboven** como una extraordinaria solución de un concepto minimalista estructural. En el contexto de las obras de Donald Judd y Sol LeWitt, en **Darboven** se muestra un interés parecido por estructuras visuales complejas [cat. 43]. Además se observa claramente una íntima relación con los diagramas de John Cage y Karl Heinz Stockhausen, cuya obra también se expone. En 1969-70 se muestran obras suyas, por ejemplo, en el contexto de *Language III*, en la Dwan Gallery, Nueva York, y en la exposición de Harald Szeemann en Berna titulada *Live in your head. When Attitudes become Form*.

**Franz Erhard Walther** [cat. 69] estudió entre 1957 y 1961 en Offenbach y en la escuela Städel de Fráncfort. Sus encuentros con las obras de artistas de Zero, sobre todo de Manzoni y Fontana, supusieron para él unas primeras impresiones esenciales. En esa época, **Walther** descubrió el proceso material como obra de arte y en este contexto creó obras en papel y objetos pictóricos que, desde el punto de vista formal y conceptual, hay que situar muy cerca de las obras de esos momentos de los artistas minimalistas de Nueva York. **Walther**, sin embargo, conocía las obras tempranas de Judd, Morris y otros sólo a través de reproducciones que se publicaron en Alemania bajo el lema de Hard Edge. En 1963 empezó a trabajar en el *1. Werksatz*, una escultura relacionada con la acción, que se compone de 58 trozos de tela de algodón. De 1967 a 1973, **Walther** trabajó en Nueva York, donde concluyó, en 1969, su *1. Werksatz*. Algunas de las piezas de esta obra se mostraron en la exposición *Attitudes* de Szeemann en Berna antes de exponerse la obra completa, ese mismo año, en la exposición *Spaces* en el Museum of Modern Art de Nueva York. La comisaria de la exposición, Jennifer Licht, había conocido en 1965 en Alemania los comienzos del *1. Werksatz* a través de **Heinz Mack**. Los seis artistas participantes -Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, el grupo Pulsa y **Franz Erhard Walther** contaron cada uno con una sala propia- formaban una especie de núcleo de las evoluciones más consecuentes del Minimalismo en torno al año 1970.



CAT. 42 Hanne Darboven, Construcción, 1966/67. 71 x 71 cm



CAT. 43 Hanne Darboven, 19 cortes transversales del siglo, 1968. 26,7 x 20,3 cm c/u

“Construcciones sobre hojas grandes de papel (2 x 1 m) en números, o sea, basadas, como todo lo mío, en eso: en números: números, la pequeña “tabla de multiplicar”.

NÚM<sup>1</sup>EROS EN PER  
SECUENCIAS MAT  
PROGRESIVAS, ASI

los desplazamientos de ángulos, números, las multiplicaciones de números y ángulos en permutaciones matemáticas. Me fascina, aunque sepa tan poca cosa de matemáticas. No siento ninguna responsabilidad frente al así llamado “matemático”, con mis matemáticas hago lo que me da la gana, y me parece fantástico. Precisamente que existan los números, que se pueda usarlos [...]”.

## HANNE DARBOVEN

Carta a su familia (junio 1967)

# MUTACIONES, EN EMÁTICAS MÉTRICAS;





**2003**

THE DAIMLER ART  
COLLECTION AND EDUCATION  
PROGRAM IN GERMANY

*En torno a 150 obras de la  
Daimler Art Collection*

*24 de mayo - 31 de agosto, 2003*

*Museum für Kunst / ZKM Karlsruhe*



# “THAT’LL SHAKE AMERICAN ART-LOVERS”

(“ESTO DESCOLOCARÁ  
A LOS AMANTES DEL ARTE  
AMERICANOS”)

Un tercer aspecto del diálogo artístico entre Europa y América en el ámbito de las formas pictóricas geoméricamente reducidas se presenta con la historia expositiva de la primera mitad de los años sesenta. Nos referimos a los años inmediatamente anteriores a la canonización del Minimal Art de Nueva York, a partir de la exposición del mismo título, en 1968, en el Gemeentemuseum de la Haya, y de *Kompas 3* en Eindhoven. La natural proximidad entre variantes europeas y americanas del Constructivismo, Hard Edge, Minimalismo, Post Painterly Abstraction, Op Art y Zero comienza a principios de los años sesenta en galerías como Sonnabend en París, Hans-Jürgen Müller en Stuttgart o Schmela en Düsseldorf.

En esta línea se encuentran, desde el punto de vista institucional, exposiciones como *Geometric Abstraction in America*, Whitney Museum, Nueva York, 1962 (el grupo de inmigrantes: **Albers**, **Fleischmann**, Gabo, Glarner, Moholy-Nagy junto con los minimalistas americanos **Benjamin**, **Bolotowsky**, **Hammersley**, Held, McLaughlin, **Sihvonen** [cat. 33]); *Formalists*, The Washington Gallery of Modern Art, 1963 (participantes de Europa: Agam, **Albers**, **Arp** [cat. 31, 32], Bill, Glarner, Hofmann que se encuentran con Gene Davis, Burgoyne Diller, Kelly, Poons, Reinhardt, **Sihvonen** y Stella, entre otros. También estaban representados aquí **Tadaaki Kuwayama** y **Henryk Stażewski** [cat. 53], que hemos incluido en nuestra exposición *MAXImin; Signale*, Basilea, 1965 (Kelly



CAT. 32 Jean Arp, Corifeo, 1961. 76 x 26 x 22,5 cm (figura),  
90 cm x Ø 40cm (peana)



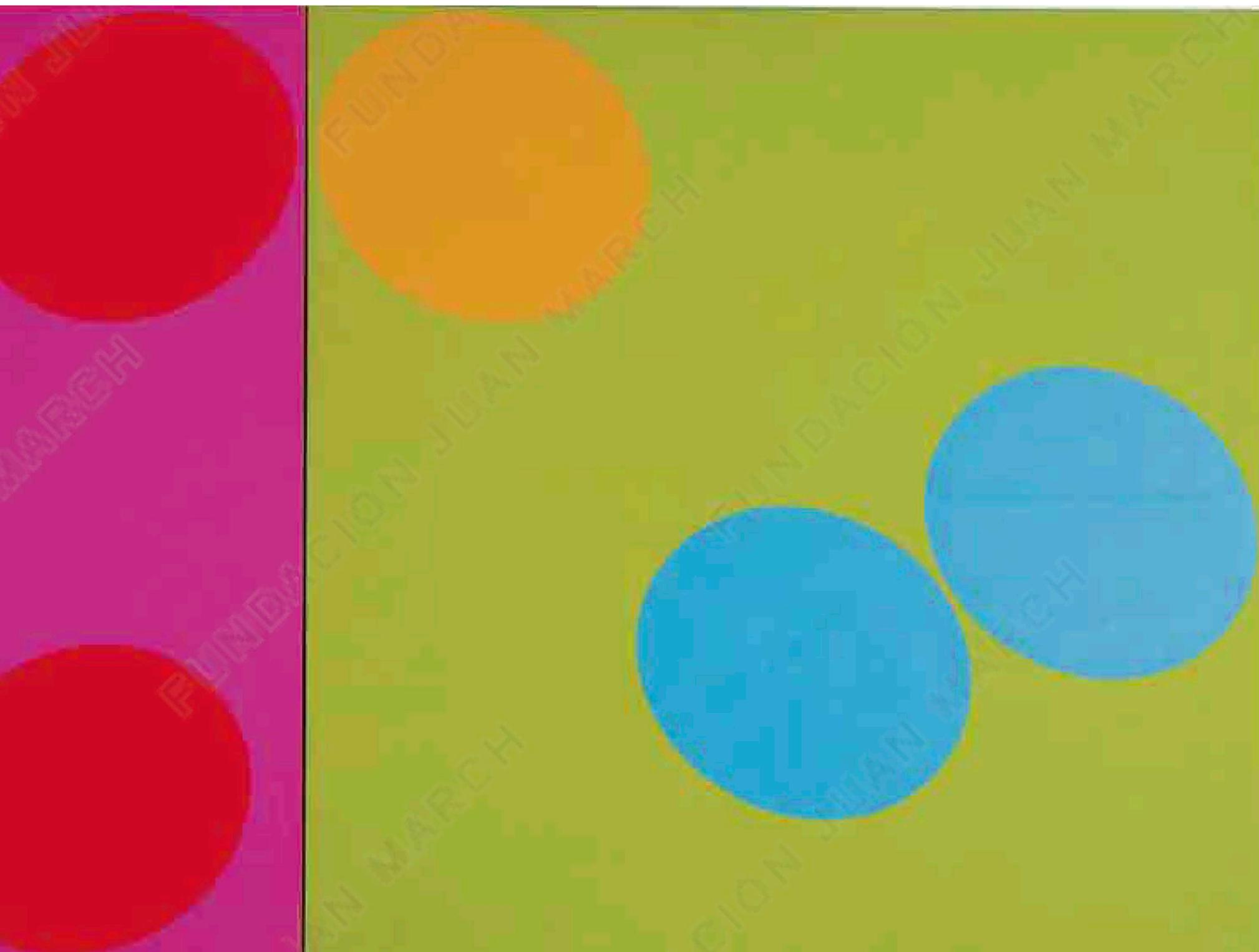
CAT. 33 Oli Sihvonen, Doble matriz: rosa, verde, 1968. 213,4 x 213,4 cm c/u

junto a Pfahler, **Noland** junto a Mattmüller), *Inner and Outer Space*, Moderna Museet, Estocolmo, 1965 (**Albers** y **Castellani** junto con Judd, Morris y Stella; **Mack**, Manzoni y Piene junto con Francis, **Noland** y Newman).

Boxes en la Dwan Gallery de Los Ángeles prosigue esta serie de exposiciones (se mostraron artistas americanos Pop y Minimal junto con **Arawaka**, Arman y **Kuwayama**), seguida por la rompedora *The Responsive Eye* en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1965 (en la que se muestra a los artistas europeos **Bill**, **Castellani**, Frühtrunk, Kidner o **Mack** junto con americanos como **Benjamin**, Davis, McLaughlin, **Noland**, **Sihvonen**, por nombrar sólo a los artistas representados en esta publicación); luego *Kunst-Licht-Kunst* [Arte-Luz-Arte] en el Abbemuseum Eindhoven; *Formen der Farbe* [Formas del Color] en Amsterdam, Stuttgart y Berna en 1966 (Lenk y Lohse junto a Liberman y Louis; Quinte y Vasarely junto con **Noland** y Stella). *Primary Structures* (The Jewish Museum, Nueva York, 1966) entabla un diálogo entre los círculos de escultores minimalistas de Inglaterra y de Estados Unidos; finalmente, *Serielle Formationen* [Formaciones Seriales], comisariada por Paul Maenz y Peter Roehr en Fráncfort en 1967 (Andre, Flavin y Judd junto con **Henderikse**, de Vries y Luther; **LeWitt** [cat. 64], Agnes Martin y Warhol junto con Kolar, Riley, **Schoonhoven** y Uecker). Por último, el que escenificó en primer lugar en esta línea el diálogo artístico entre Europa y América fue



CAT. 31 Jean Arp, Sombrero-ombligo, 1924. 49 x 37 cm





CAT. 64 Sol LeWitt, Sin título (estudio para un dibujo de pared), 1993. 32 x 25 cm c/u



CAT. 40 Elaine Sturtevant, Stella Arundel Castle (estudio), 1990. 158 x 97 cm

Harald Szeemann con su exposición rompedora de 1969 *When Attitudes become Form*, comisariada para la Kunsthalle de Berna. Se reunieron allí los artistas innovadores de Europa y Estados Unidos bajo las palabras-clave: *Works - Concepts - Processes - Situations - Information*, atravesando así los esquemas y las clasificaciones conceptuales de la modernidad.

El estrecho entrelazamiento entre el arte europeo y el arte americano en el contexto de las tendencias minimalistas, al que se ha aludido aquí, también ha tomado forma en los últimos tiempos en dos proyectos expositivos importantes. En 1999, Achille Bonito Oliva organizó para el P.S.1 Contemporary Art Center de Nueva York, bajo el título *Minimalia. An Italian vision in 20th century art*, una primera muestra general de arte italiano del siglo XX reducido formal y geoméricamente. En su introducción, Alanna Heiss, comisaria del P.S.1, considera la exposición como una oportunidad para reconocer la tendencia a la reducción como un fenómeno general del siglo, que guarda fuertes lazos con el arte minimalista de corte americano, aunque no comparte su sencillez, dureza y uniformidad.<sup>8</sup>

En 2004, con la exposición *Beyond Geometry* en el Los Angeles County Museum of Art, Lynn Zelevansky presentó ampliamente, y por primera vez en Estados Unidos, las convergencias, paralelismos y diálogos entre las tendencias americanas y europeas del arte abstracto. El subtítulo de la exposición *Experiments in Form, 1940s-70s* pone en suspenso, al mismo tiempo, la reducción a la geometría y revela el carácter lúdico y con frecuencia anárquico de las creaciones formales tempranas. El prelude de la muestra lo constituyeron los Concretos de Zúrich y representantes del Op Art temprano como Vasarely, Morellet y Soto [cat. 115]. Las demás salas estaban dedicadas a lemas temporales, como *Luz y movimiento* o *Repetición y serie*. Así se encontraban, por ejemplo, bajo el tema "serie", obras tempranas de Jan J. Schoonhoven, Jan Dibbets, Peter Roehr, Richard Paul Lohse y Franz Erhard Walther (en concreto las *49 Nesselplatten*, de 1963, de la Colección Daimler) en un diálogo con obras de la misma época de Donald Judd, Carl Andre o Jo Baer. El crítico estrella del *New York Times*, Michael Kimmelman, sacó de la exposición la inquietante conclusión de que, al parecer, el minimalismo "americano" no era, al final, claramente "americano" y que, de la misma manera, tampoco "todo lo nuevo" parecía haber llegado "del 'Nuevo Mundo'"?

C6  
D2  
E3



CAT. 46 Sean Scully, Noche roja, 1997. 244 x 213 cm

# CLASICISMO ABSTRACTO Y HARD EDGE EN LOS ÁNGELES

LA NEW WASHINGTON  
COLOR SCHOOL

D5  
C5  
C6



CAT. 39 Kenneth Noland, Draftline, 1969. 17 x 247 cm



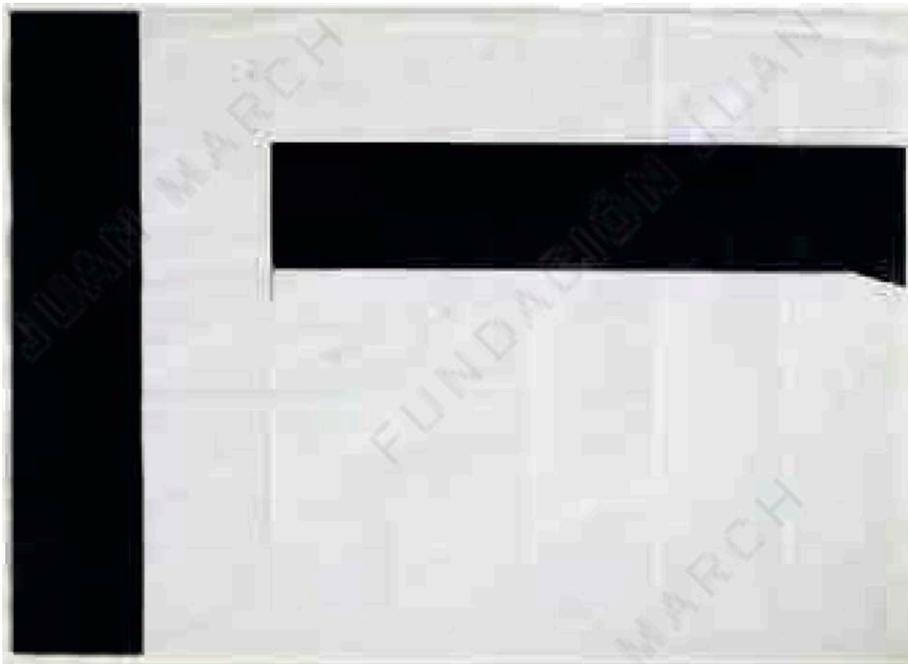
CAT. 41 Jo Baer, H. Arcuata, 1971. 55,5 x 243,3 x 10,2 cm

El diálogo del arte abstracto americano con las tradiciones europeas se manifiesta en Estados Unidos primero y principalmente en la admiración unánime que los pintores jóvenes de los años cincuenta y los artistas minimalistas sintieron por los logros del arte vanguardista ruso. Un impulso decisivo en esta confrontación lo proporcionaron las obras de Malevich, Rodchenko, Lissitzky y otros, que Alfred H. Barr, director del Museum of Modern Art, compró en Europa en 1928 para su museo neoyorquino. En 1962, el rompedor libro de Camilla Grey *The Great Experiment in Art: Russian Art, 1863-1922* contribuyó a una profundización cualitativa. Sol LeWitt resumió esta influencia con las siguientes palabras: "Si hubiera que nombrar un precursor histórico, habría que remontarse hasta los rusos [...] el ámbito de mayor convergencia está en la búsqueda de formas fundamentales, para hacer visible la simplicidad de las intenciones estéticas". Mel Bochner atribuía a los rusos una "abstracción que, definiendo esencialmente, tematiza los contenidos intelectualmente básicos" y Frank Stella reconoció en el cuadro de Kasimir Malevich *Blanco sobre Blanco* un "indudable hito", un "iceberg" "que nos impulsa, como foco de nuestras ideas". Richard Serra, por último, estaba convencido de que los

constructivistas rusos "investigaron su material con el fin de justificar una estructura", de que los rusos introdujeron "lo procesal en la creación formal".<sup>10</sup>

Las posiciones límite americanas entre neoconstructivismo y formas preliminares del minimalismo en la línea de la Bauhaus, de Mondrian y del suprematismo están representadas en esta exposición por dos pintores de la costa occidental: **Karl Benjamin** y **Frederick Hammersley**. Ambos estuvieron presentes en la orientadora exposición de 1959 *Four Abstract Classicists*, organizada por el Los Angeles County Museum of Art. Un precursor importante de las tendencias que llevaron al minimalismo en Los Ángeles fue John McLaughlin (1898-1976) que -aunque hoy es casi desconocido- dejó una obra individual de primer orden. En diálogo con la pintura reduccionista de McLaughlin, centrada en blanco y negro y pocos colores, Jules Langsner acuñó, en 1959, el término *Hard Edge* ["borde duro"]. Algunas líneas directrices del *Hard Edge*, como la formación geométrica de los campos y las secuencias de color, la economía formal y la perfección a la hora de aplicar el color y, por último, la acentuada objetividad y visualidad de los cuadros, prepararon el camino al minimalismo. En los años cincuenta **Kenneth Noland**





CAT. 30 Hermann Glöckner, Vertical y horizontal, ca. 1972. 36 x 50 cm



CAT. 29 Hermann Glöckner, Vertical, ca. 1972. 36 x 50 cm



CAT. 28 Hermann Glöckner, Plegamiento I, 1967-75. 46 x 21 x 18,5 cm

destaca como uno de los fundadores de la Washington Color School; en los siguientes decenios, mediante cuadros de bandas circulares u horizontales, el artista analiza la expansión potencial de conceptos pictóricos en el espacio real. El cuadro de bandas *Draftline* [cat. 39], de Kenneth Noland, de 1969, que se encuentra en nuestra colección, proporciona un ejemplo muy delicado de ello, con su reducida paleta de colores. Representantes de relieve del minimalismo en el Nueva York de los años cincuenta y sesenta presentes también en la exposición son **Ilya Bolotowsky**, **Oli Sihvonen** y **Jo Baer** [cat. 41].

Mientras McLaughlin trabajaba en Los Ángeles en una pintura-como-pintura “absolutamente abstracta” y carente de referencias, en Dresde, **Hermann Glöckner**, de casi ochenta años, aislado por completo del arte habitual en la República Democrática Alemana [cat. 27-30], desarrollaba sus *Faltungen* [Plegamientos], que se remontan a bocetos suyos de los años treinta y muestran un sorprendente parecido con los relieves murales plegados de Robert Smithson de 1963 a 1965. Ambas posiciones, que se desarrollaron sin conocimiento mutuo, encuentran un eco tardío en los relieves murales de **Katja Strunz** [cat. 26]. Lejos de la influencia del mundo del arte occidental se formó también la obra del polaco **Henryk Stażewski** [cat. 53], cuyos relieves-tabla blancos de los años sesenta y cuadros posteriores se interpretan en nuestro contexto como una variante europeo-constructiva del arte pictórico minimalista.



CAT.27 Hermann Glöckner, Sin título, ca. 1930. 34,2 x 32,1 cm



CAT.26 Katja Strunz, Sin título, 2001. 185 x 32 x 21 cm



**2004**  
NEW ACQUISITIONS FOR THE  
DAIMLER ART COLLECTION  
*Daimler Contemporary, Berlín*  
3 septiembre - 28 noviembre, 2004



# LA APORTACIÓN DE INGLATERRA HACIA 1960 Y EN LA ACTUALIDAD

E4  
F4  
G4



CAT. 35 Ian Davenport, Pintura vertida: verde lima, amarillo pálido, verde lima, 1998. 182,9 x 182,9 cm



CAT. 34 Robyn Denny, Pista nº 4, 1961. 183 x 183 cm

El enfoque de nuestra exposición *MAXImin* apunta también en torno a las posiciones prototípicas de la pintura reducida, geométrica y abstracta en la Gran Bretaña de los años sesenta, así como en desarrollos actuales de estos precursores en el arte joven británico de los años noventa. Aunque la abstracción geométrica, los conceptos pictóricos minimalistas prototípicos o los ejemplos de pintura del Hard Edge, la Post Painterly Abstraction o la Systemic Painting estén presentes en Gran Bretaña desde 1950 aproximadamente y en buena parte con ejemplos de una calidad excelente, en los libros de historia del arte estas tendencias han sido prácticamente ignoradas hasta hace pocos años. Las estaciones de esta casi desconocida historia del arte británico pueden citarse brevemente: en 1933, la fundación de Unit One como punta de lanza de proyectos artísticos modernistas; en 1937, la fundación de la revista *Circle*, que presenta las ideas creativas y sociales del constructivismo; luego la "partida" del año 1960: la fundación del grupo de artistas Situationists y al mismo tiempo la fusión de arquitectos y artistas bajo el título *Construction England 1950-1960*. Para estos artistas será crucial el encuentro con el expresionismo abstracto y el Hard Edge de cuño americano, que se presentan en la Tate Gallery de Londres en 1956 y 1959, de modo especial Barnett Newman y Mark Rothko.

Éste es el trasfondo de los seis artistas británicos, pertenecientes a tres generaciones diferentes, presentes en la exposición; el preludeo histórico lo proporciona en esta exposición una obra de Robyn Denny de 1961. Una función de puente a la actualidad la ejerce una escultura-arquitectura minimalista de Julian Opie titulada *On average, present day humans are one inch shorter than they were 8000 years B. C.*, que une la columna cúbica como icono de la arquitectura urbana con el vocabulario del arte minimalista y la estética de superficie de las animaciones contemporáneas generadas por ordenador. Con múltiples variaciones, esto vale también para Jim Lambie y su serie de esculturas *Doors* [cat. 75] y para el trabajo de suelo de paletas móviles con estructuras de bandas de Liam Gillick, mientras que Ian Davenport enlaza con tradiciones del objeto pictórico monocromo que se extiende en el espacio [cat. 35].

Minimalismo e Inglaterra: ¿acaso había algo así allí? Uno estaría a punto de responder con un espontáneo "no". Mas un vistazo superficial a la historia del arte, del diseño y de la arquitectura de Gran Bretaña en los últimos siglos abre un arco que une a James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), el gran retratista del siglo XIX, con la cadena de diseño Habitat, fundada en 1964, cuya tienda se presenta con un diseño creado especialmente por Tom Dixon, y luego con posiciones jóvenes como Jim Lambie o Liam Gillick. Whistler, un dandy y un excéntrico del círculo de amigos de Oscar Wilde, no sólo dio títulos poético-abstractos a sus retratos y paisajes (*Symphony in White, Caprice in Purple and Gold*), sino que también creó diseños reducidos de interiores y muebles con el fin de asegurar el entorno "adecuado" para sus obras. Las paredes interiores de su casa particular, "protominimalista", en Londres, construida en torno a 1875, constaban de ladrillos pintados en blanco. Contra toda simetría, las ventanas se abrían donde hacía falta y sus diseños de muebles celebraban una severidad geométrico-cúbica.

Antes de Whistler están las fachadas sobrias y modestamente blancas de las viviendas del Londres victoriano, pero también el trabajo pionero de Sir Owen Jones de una colección de muestras de ornamentos pertenecientes a todas las culturas del mundo (*Grammar of Ornament*, Londres, 1856) y la bóveda en cañón de vidrio del Palacio de Cristal de la Exposición Mundial de 1851. Entre Whistler y Habitat, el primer ejemplo de decoración de interiores con una ética estrictamente reduccionista, se encuentran los relieves blancos de Ben Nicholson y el diseño de cubiertos de un David Mellor; luego, en torno a 1960, las construcciones espaciales geométrico-plásticas de Anthony Caro y Nigel Hall. La Inglaterra contemporánea conoce a minimalistas tan magníficos en el ámbito de las artes aplicadas como los diseñadores Jasper Morrison y James Irwine, Ray Key y Christopher Farr, o arquitectos como John Pawson y Claudio Silvestrini.

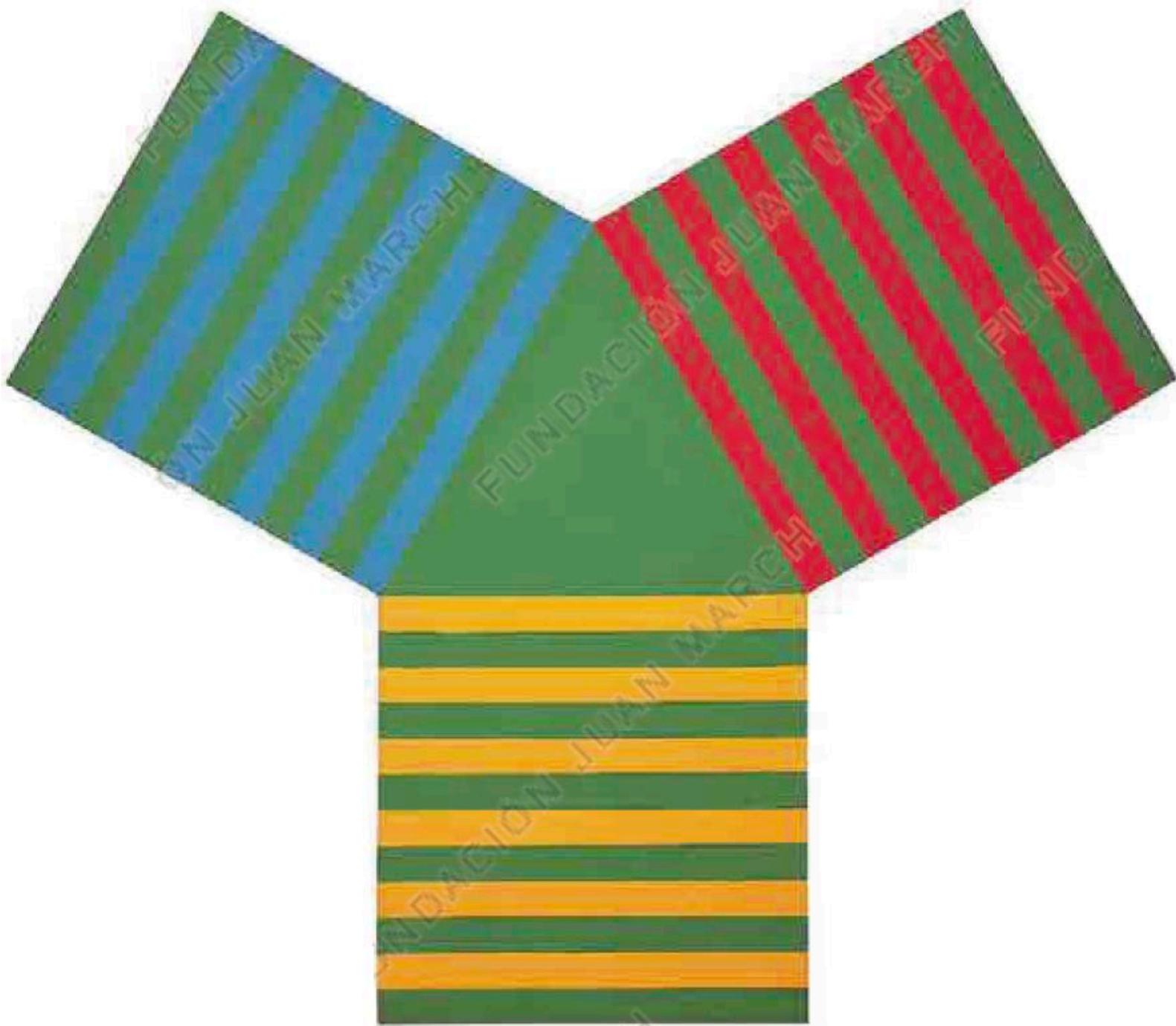
Por lo que se refiere a la pintura, el salto hacia una interpretación genuinamente británica de abstracción y minimalismo se articula con la legendaria exposición *Situation*, organizada por artistas y comisariada por Lawrence Alloway en las RBA Galleries de Londres en 1960. La exposición reunía las variantes más diversas de abstracción de gran formato, pero desembocaba, en la última sala, en ejemplos de Hard Edge y reducción geométrica, por lo que quedó asociada fundamentalmente al éxito de estas formas pictóricas.



CAT.75 Jim Lambie, Las puertas (Humanizador), 2003. 170,6 x 82 x 20 cm

En esta última sala de *Situation* estaba también representado Robyn Denny con tres obras principales; un año después, en 1961, surgió el cuadro *Track 4* [cat. 34], que fue adquirido para la Colección Daimler. El cuadro reúne los rasgos de la época que fueron esenciales no sólo para Denny: el espacio monocromático como señal de la superación espiritual y cósmica de los límites; el entrelazamiento de diferentes niveles espaciales en una organización pictórica marcadamente plana y la aplicación “no pictórica”, acuosa y tapada, del color, que subraya un decidido anti-ilusionismo.

Sin duda, una de las personalidades mejor perfiladas en el ámbito pictórico británico de los años 60, a medio camino entre la Pintura de campo de color, el Minimalismo y el Op Art fue, sin duda, Jeremy Moon, que falleció muy joven. Sin embargo, fuera de Londres era prácticamente un desconocido. Las tres nuevas adquisiciones para la Colección Daimler aseguran por primera vez un posicionamiento adecuado de su obra en una colección de la Europa continental. El objetivo de Jeremy Moon, el principal pintor minimalista del Londres de los años 60, era el flujo óptico de imágenes, que descansan en sí mismas a la vez que están en movimiento hacia fuera. En los bocetos de Moon aparecen diseños de elementos cotidianos junto a dibujos radicalmente abstractos. Los cuadros *Y*, de 1967 [cat. 73], constituyen un diálogo con determinados elementos del lenguaje de signos en un espacio público, pero también con los “shaped canvases” [lienzos con forma] del Hard Edge americano.



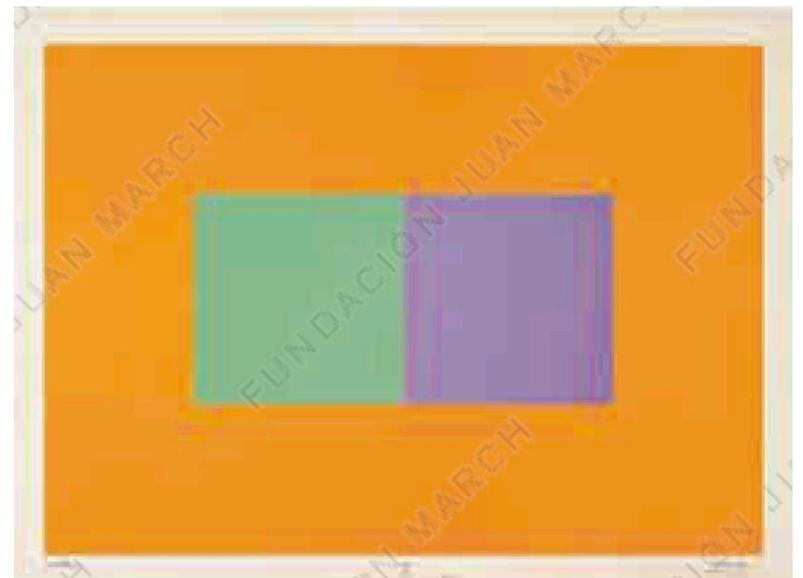
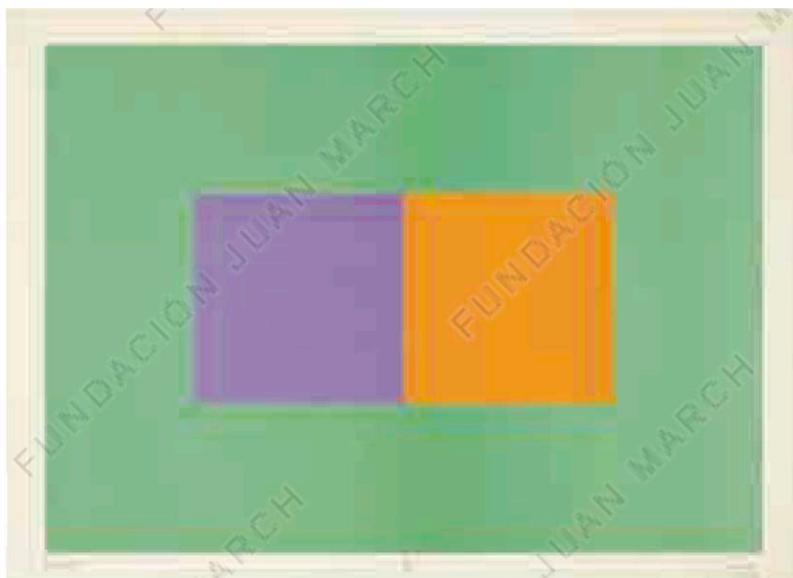
CAT.73 Jeremy Moon, Fountain (2/67), 1967. 88.6 x 102.4 in.

# ARTE CONCRETO Y NEO GEO

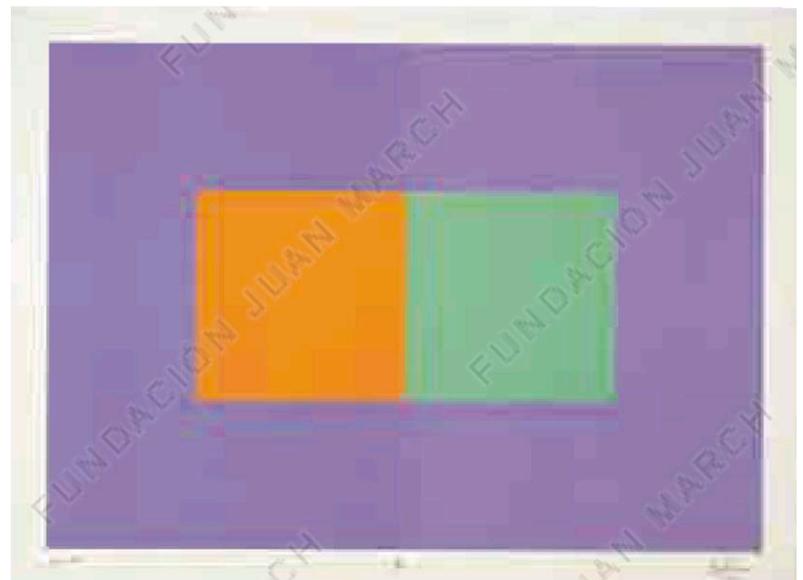
Si los lazos decisivos con el arte americano partieron de **Josef Albers**, que pasó a ser una de las figuras más influyentes de la Bauhaus entre 1920 y 1933, se puede decir que fue **Max Bill**, alumno de la Bauhaus de 1927 a 1929, quien creó, respecto a las vanguardias abstractas, una red europea de relaciones que se refleja de múltiples maneras en las obras de la Colección Daimler [cat. 21].

En París, **Max Bill** se hizo miembro del grupo artístico, fundado en 1931, Abstraction-Création, al que pertenecían, entre otros, también los artistas **Arp**, **Baumeister** y **Vantongerloo**, igualmente presentes en la colección. Los últimos formaron, junto con **Camille Graeser**, **Verena Loewensberg** y **Richard Paul Lohse**, el núcleo de los Zürcher Konkrete [Concretos de Zúrich], cuyo portavoz y cabeza teórica sería, hasta los años sesenta, **Bill**. En 1950, **Bill** es cofundador y primer rector de la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Allí reúne a las cabezas teóricas más ilustres de las tendencias abstractas de la posguerra y logra llevar de nuevo a Alemania a **Josef Albers**, quien entre 1953 y 1955 asumirá un puesto de profesor visitante. **Friedrich Vordemberge-Gildewart** -por poco tiempo alumno de la Bauhaus en Weimar y Dessau, miembro de De Stijl, cofundador de Die Abstrakten Hannover, amigo de Bill y más tarde profesor de la Escuela Superior de Ulm- entra en contacto con todos estos círculos y puede ser considerado como el principal pionero del arte concreto en Alemania.

El término Arte concreto fue acuñado en 1930 en un manifiesto de Theo van Doesburg, artista de De Stijl: los elementos pictóricos, con independencia de su contenido narrativo o ilustrativo, debían referirse sólo a sí mismos, debían ser sencillos, exactos y controlables. El grupo Abstraction-Création siguió desarrollando estas reflexiones teóricas; basándose en ellas,



CAT. 21 Max Bill, trilogía, 1957. 67,5 x 93,5 cm c/u



C3  
D2  
G2

**Max Bill** organizó en Basilea en 1944 la primera exposición internacional titulada *Arte Concreto*. A esta historia de la recepción remite, subversivamente y con múltiples variaciones irónicas, a mediados de los años ochenta, una joven generación de artistas agrupados bajo la etiqueta “Neo Geo”; el arte contemporáneo -Mathieu Mercier y Jonathan Monk, por ejemplo- vuelve a reflejarla con nuevos rasgos.

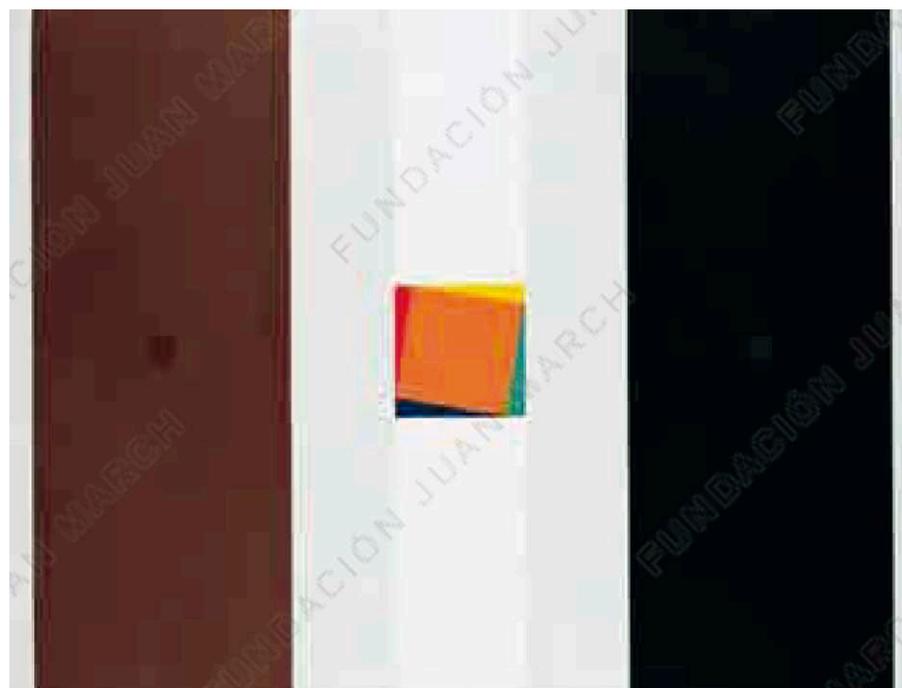
“Alma posmoderna y geometría”: en 1986 la revista *Kunstforum International* intentó con esa fórmula sintetizar las “perspectivas de un nuevo fenómeno artístico”<sup>11</sup>. El mismo año, Donald Kuspit publicó en Estados Unidos un ensayo sobre “New Geo and Neo Geo” dando con ello nombre a un movimiento internacional.<sup>12</sup> Este “nuevo amor a la geometría”<sup>13</sup> encontró su manifiesto fundacional visual en la exposición *Peinture abstraite*, comisariada por **John M Armleder** en Ginebra en 1984, cuya lista de artistas ya pone de manifiesto un posicionamiento que supera con creces todas las tendencias artísticas definidas y demarcadas de la época: **John M Armleder** [cat. 62, 63], Helmut Federle, Lucio Fontana, Al Held, **Sol LeWitt**, **Verena Loewensberg**, Robert Mangold, Gerhard Merz, **Olivier Mosset**, Robert Motherwell, Blinky Palermo, **Gerwald Rockenschau** [cat. 61], **Robert Ryman**, Jean-Frédéric Schnyder, Otto Zitko. También estaban previstas obras de Francis Picabia, Sigmar Polke, Imi Knoebel, Ellsworth Kelly, Ben Nicholson, **Jean Arp** [cat. 31, 32] y Theo van Doesburg, con las que al final no pudieron contar debido a la escasa antelación con la que se organizó la muestra. La sala de la galería fue “dispuesta”, como comenta **Armleder** retrospectivamente, “con una especie de decoración minimalista”<sup>14</sup>.

Se resumen aquí fenómenos que ocurren al mismo tiempo en Austria, Alemania, Estados Unidos y Suiza. En todo este proceso, **Verena Loewensberg** representa la referencia al arte concreto clásico y Fontana la influencia posterior y la actualidad de los conceptos pictóricos abiertos de la vanguardia Zero. En *Peinture abstraite* **Armleder** articuló una visión desideologizada de las tendencias artísticas minimalistas del siglo, también un objetivo fundamental de nuestra exposición *MAXImin*.

Desde el año 2000 se pudo reunir para la Colección Daimler un grupo de obras de **John M Armleder** que abarca aspectos fundamentales, desde la pintura temprana Neo Geo, pasando por los *Furniture Sculptures*,



CAT.17 Verena Loewensberg, Sin título, 1970/71. 105 x 105 cm



CAT.18 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Composición nº 219, 1962. 80 x 105 cm

“[...] Para la generación posterior a la guerra mundial (en torno a 1919) la experiencia estética originó una nueva manera de trabajar, y una forma radicalmente nueva, porque partía de una base completamente distinta. Más allá de la abstracción y completamente libre del impresionismo, un grupo muy reducido de artistas comenzó a trabajar entonces creativamente y de manera “directa” sobre el correspondiente material; ocurrió, ciertamente, sólo en casos aislados; con todo, algo “nuevo” comenzó. Y aunque los resultados fueran simples, lo importante y decisivo era la actitud.

En cuanto a la técnica, estos artistas más bien elementales (a los que pertenece también el autor) trabajaban ya de una manera completamente diferente. Mientras que en la ejecutoria de futuristas y cubistas aún permanecían las seducciones de los impresionistas, y esos artistas trabajaran -lo cual es fundamental- con poca exactitud [...] ahora la planificación y la composición estaban “preparadas” desde un punto de partida completamente distinto. Y lo más importante:

POOR FIN SE RESPE  
PLANA EN LAS CO  
PICTORICAS MUY

después de que los cubistas aún crearan niveles superpuestos al modo ilusionista, y los constructivistas rusos y más tarde los húngaros pusieran las creaciones espaciales a “flotar”, con perspectivas que ofrecían vistas desde abajo y desde arriba. Este pequeño grupo de artistas que trabajaba de manera consecuente inició una época, un tiempo que se puede denominar con razón el de “la figuración absoluta” y el “antivirtuosismo” [...].



## FRIEDRICH VORDEMBERGE-GILDEWART

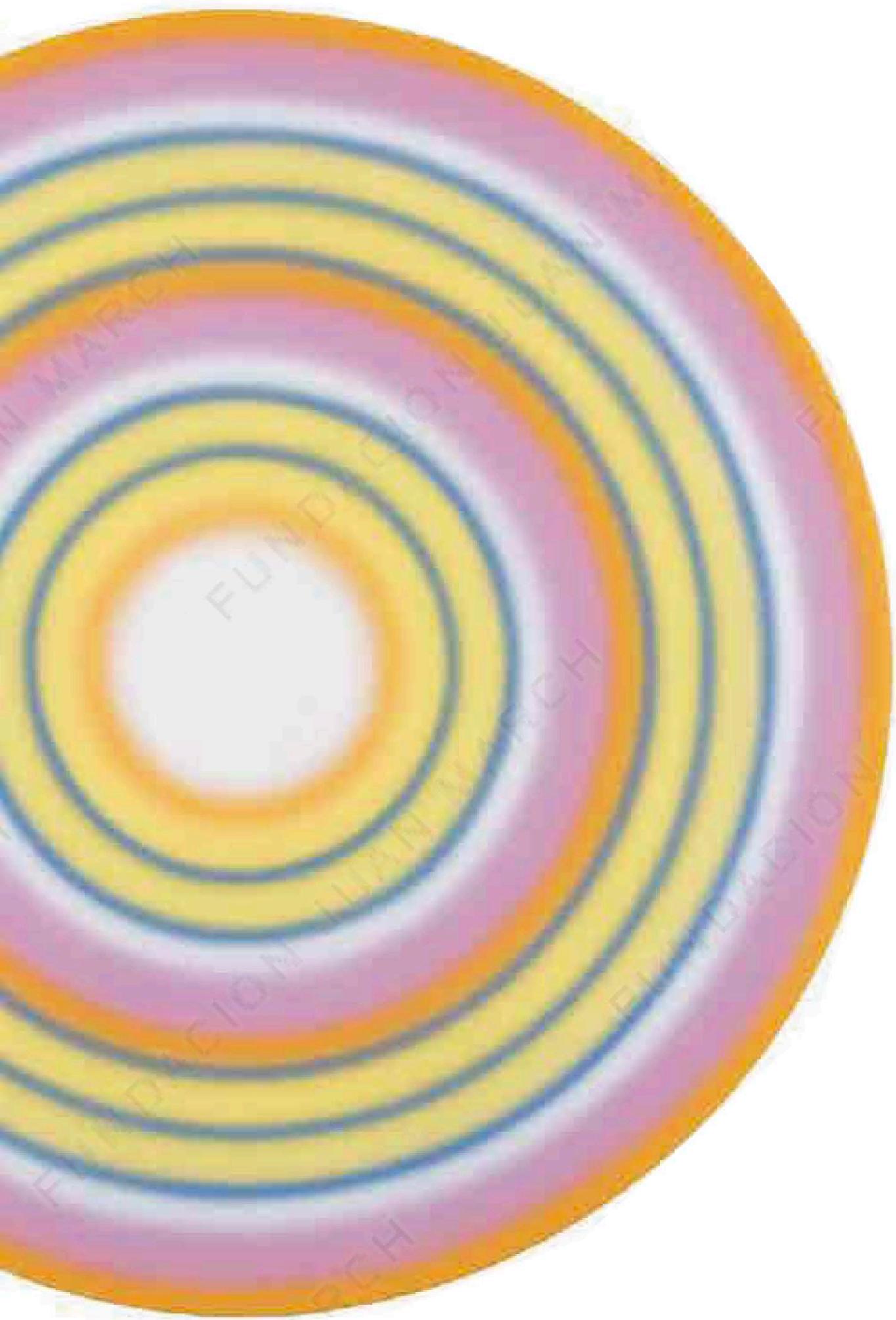
“abstrakt - konkret - absolut” (1946)

TA LA SUPERFICIE  
MPOSICIONES  
RIGUROSAMENTE,

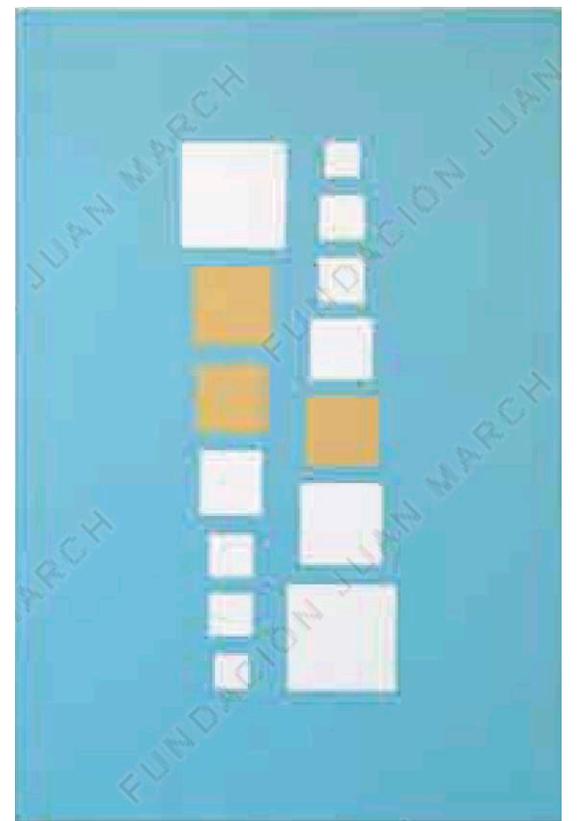
hasta una escultura múltiple reciente. El juego antijerárquico con la geometría, característico del **Armleder** de los años ochenta, tiene sus raíces en el entorno ginebrino de Fluxus. Su fusión de estrategias conceptuales con una mentalidad anárquica de jugador sigue desarrollándose desde finales de los años noventa en la obra del suizo **Ugo Rondinone** y del francés **Mathieu Mercier**. **Rondinone** emplea en su obra diferentes medios que reúne en instalaciones precisas relacionadas con el espacio. Durante años va trabajando lentamente sobre ellas, ampliándolas y combinándolas de diferentes maneras. **Rondinone** sigue desarrollando hoy su serie de *Kreisbilder* [Cuadros circulares], que empezó a mediados de los años noventa [cat. 56]. El tamaño y la técnica de aplicación del color mediante plantillas y latas de spray no ha variado; lo que cambia con los colores es el “ambiente”, la “música” de estos cuadros. En cuanto a los motivos, hay que interpretar los cuadros circulares de **Rondinone** en primer lugar como referencias a “patrones” de la historia del arte: a los cuadros de blancos y círculos, las *Targets* de Jasper Johns y **Kenneth Noland** de los años cincuenta, y a los cuadros del Op Art de los años sesenta. Si para Johns el mensaje central se hallaba en la trivialidad del motivo, para **Noland**, en cambio, radica en la práctica de una aplicación no gestual del color, que colorea las bandas como si se tratase de vías espaciales. Y el aspecto del Op Art radica en su estimulación fisiológica. **Rondinone** recoge estos presupuestos y los adapta a una estética contemporánea: la técnica es la de los grafiteros que, por cierto, a menudo “firman” sus pinturas murales con pequeños círculos de color. Mas al difuminarse los bordes de los colores y causar así en éstos una vibración, los cuadros de **Rondinone** adquieren también cierto efecto hipnotizador, que parece atraer y a la vez agredir físicamente al espectador. Estas sensaciones contradictorias reflejan lo contradictorio del objeto -dianas difuminadas-, de modo que estos cua-



CAT.55 Heimo Zobernig, Sin título, 1999. 124,5 x 118 cm



CAT.56 Ugo Rondinone, VEINTICUATRODEJULIODEDOSMILYCERO, 2000. Ø 220 cm



CAT.62 John M Armleder, Sin título, 1986. 92 x 61 cm



CAT.63 John M Armleder, Sin título, 1985. 61 x 50 cm



CAT.61 Gerwald Rockenschau, Sin título, 1986. 51,5 x 44 cm



CAT. 54 Gerwald Rockenschaub, Seis animaciones, 2002

dros, que rotan en sí mismos de manera autista y avanzan a la vez (para el ojo del espectador) en el espacio, tal vez son signos precisos de un “entremedio” inalcanzable en el que se ha asentado el Yo del artista.

Los cuadros de **Mathieu Mercier** de la serie de variaciones de Mondrian titulados *Still Untitled* (todos de 2001) [cat. 66-68], citas pictóricas sobre gastadas tablas de madera encontradas en el contenedor, revelan el fracaso de las utopías sociales proclamadas por los manifiestos de la Bauhaus, De Stijl o del Deutscher Werkbund. La meta común de una “nueva creación plástica”, debía despojar de todo su contenido trágico a un arte orientado hasta ese momento hacia la naturaleza y lo demasiado subjetivo; trágico porque surgía del deseo individual de armonía y desembocaba, sin embargo, en la mera descripción de ese anhelo.

Característico de todos los representantes del Neo Geo es el confrontar sus obras con el arte expresionista dominante de los años ochenta: se pronuncian en contra del culto a los “nuevos salvajes” en Alemania, la Transvanguardia en Italia, o la Bad Painting en Estados Unidos o contra el existencialismo de los accionistas vieneses. Las figuras centrales de la escena vienesa Neo Geo son **Gerwald Rockenschaub** y **Heimo Zobernig** [cat. 55]. La obra multimedia de **Rockenschaub** se articula en intervenciones temporales, series fotográficas, trabajos gráficos, intervenciones arquitectónicas y *Performances* musicales. Lo que caracteriza sus cuadros es la eliminación consecuente de cualquier momento individual y personal en la producción de la imagen, algo que se hace con el fin de resaltar el momento conceptual. La escultura de vídeo titulada *Six Animations* [cat. 54] traduce un lenguaje pictórico constructivo-sintético en animaciones de ordenador de colores pop. Los principios de composición de la abstracción son reactivados, interrumpidos mediante variaciones y transferidos a un cruce entre arte gráfico y música tecno.

**Heimo Zobernig** está presente en la Colección Daimler desde el año 2000 con cuadros y obra gráfica [fig. 1], así como con una gran escultura re-

lacionada con el espacio.<sup>15</sup> Este grupo de obras se completa ahora con una selección representativa de los alrededores de cincuenta títulos de vídeos y películas creadas por **Zobernig** desde 1983.

El fundamento para la obra conceptual y multimedia de **Heimo Zobernig** lo proporcionan sistemas de ordenación de diferentes ámbitos: el alfabeto, los números naturales, los colores básicos; las formas básicas geométricas, como el círculo, la línea, el rectángulo, el cuadrado; el sistema de signos de puntuación; sistemas de ordenación léxicos y pseudocientíficos. **Zobernig**, desde luego, no es un fanático del orden que proyecta una obsesión en el arte. Más bien intenta, para sí mismo y para el espectador, poner orden en los formalismos del arte contemporáneo, investigando la historia de sus medios y funciones, y revelando los mecanismos de la presentación, la constitución de valores y la relación entre configuración de una teoría y práctica artística. Del simple proceso de ordenar y revelar, que marca la práctica artística de **Zobernig**, surgen los demás conceptos que caracterizan de modo general sus trabajos: reducción, repetición, establecimiento de analogías, neutralización, distanciamiento y literalidad.



CAT. 65 Jonathan Monk, Ligeras alteraciones 1-5, 2000. 5 hojas. 27,4 x 17,7 c/u

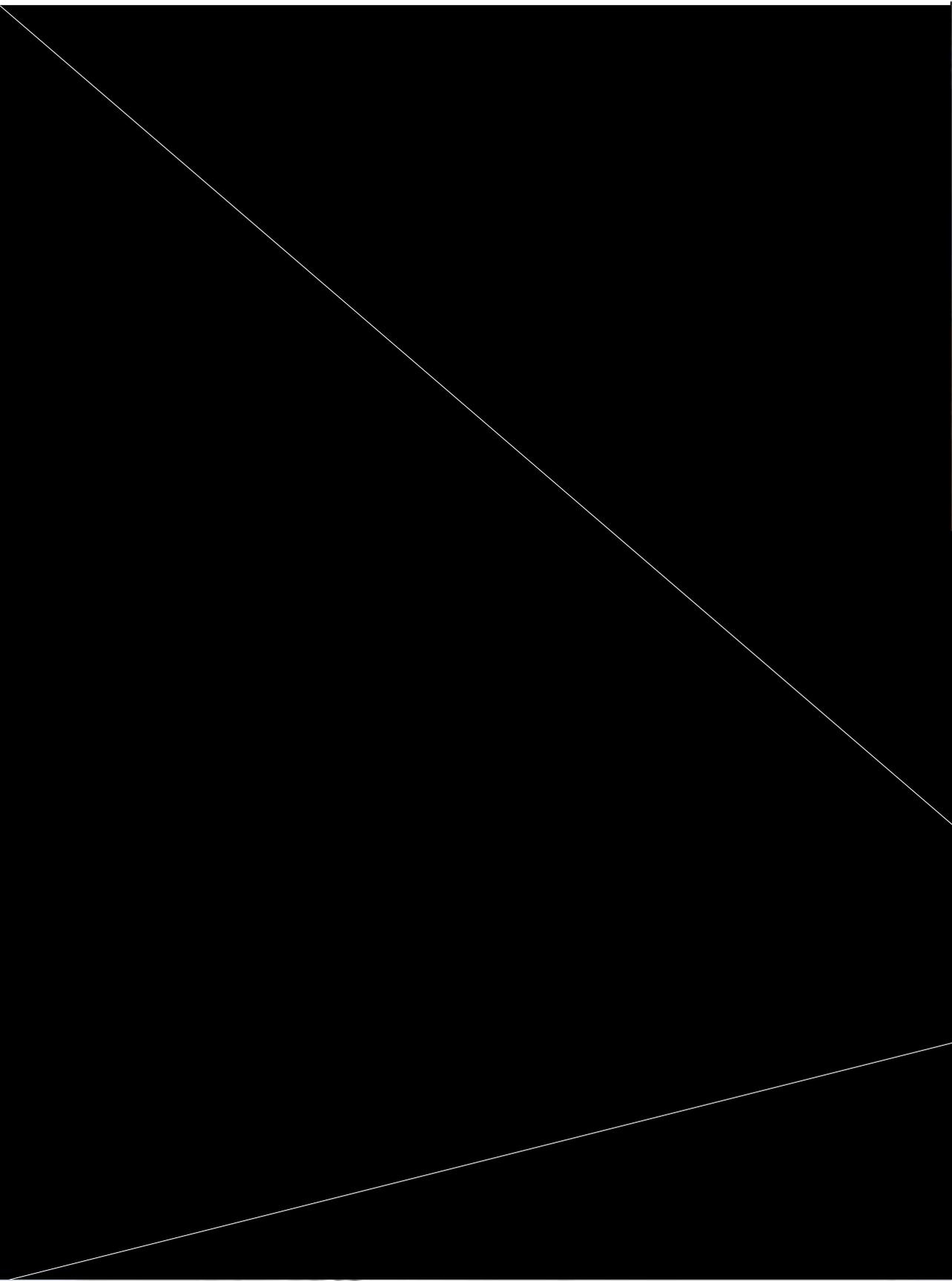


CATS. 66-68 Mathieu Mercier, Aún sin título, 2001. Tres obras: 42 x 39 cm; 48 x 41,5 cm; 45 x 41,5 cm



Fig. 1. Heimo Zobernig, ZZO, ZZP, ZZQ, 1986. 3 obras, gouache y cinta adhesiva sobre papel. 29,5 x 21 cm c/u





**2005**

*MINIMALISM AND AFTER IV*  
Adquisiciones recientes  
de la Daimler Art Collection  
Daimler Contemporary, Berlín  
29 julio - 27 noviembre, 2005



# BANALIDAD DEL MATERIAL Y SIMBOLISMO DEL MATERIAL

La breve digresión que sigue debe aclarar cómo el Minimal Art clásico de los años 60 entendió los materiales como el lugar de la transición al arte contemporáneo. En el diálogo entre minimalismo histórico y tendencias contemporáneas se puede hablar de un cambio de paradigma: el enfoque en el “hardware” –material, forma, estructura– dio paso a la atención al “software”: al contenido, el proceso, la percepción. Un impulso fundamental del arte minimalista fue substituir los materiales ideológicamente contaminados de los géneros artísticos tradicionales –zócalo, fundición en bronce, lienzo, marco– por productos de consumo masivo fabricados industrialmente, para, ya en el ámbito material, hacer valer, de forma categórica y muchas veces con el fin de provocar un sobresalto, la pretensión de superar lo individual y alcanzar la objetividad. El visitante de las exposiciones minimalistas tempranas se veía confrontado con latón, plexiglás, chapa y aluminio (Judd), acero Cortén (Serra), bloques de madera en bruto y planchas de hierro (Andre), madera contrachapada y láminas de PVC (Schene), acero y laca de coche (**Posenenske**), bolsas con aire, papel de envolver y tejidos de algodón (**Franz Erhard Walther**). A esto se sumaban una formalización y reducción rigurosas, el regreso a estructuras primarias, a fenómenos geométricos claramente reconocibles, al vaivén entre formas positivas y negativas y a la función lógica del espacio.

Las tendencias de finales de los años sesenta, que el historiador de arte Robert Pincus-Witten, refiriéndose sobre todo a obras de Keith Sonnier, Eva Hesse, Richard Tuttle y Bruce Nauman, entre otros, denomina “pos-minimalistas”,<sup>16</sup> centran ya su atención en los procedimientos artísticos, el carácter de proceso y el significado fundamental de los aspectos de producción y recepción estética. Para las tendencias contemporáneas del minimalismo, el diferente tratamiento del material, la tematización de la producción artística y la implicación del espectador en el proceso creativo de la obra son relevantes a diferentes niveles. El acento que ponía el arte minimalista clásico en el “contexto” evoluciona, a comienzos de los años noventa, hacia una percepción que se extiende a fenómenos del ámbito de la política, la comunicación, la economía, el diseño y el lenguaje, así como a signos y estructuras de la estética computacional que configuran nuestro modo de conocer.

En este contexto hay que interpretar también los trabajos del artista neoyorquino **Vincent Szarek**. **Szarek** aceptó en 2003 el encargo de Daimler de desarrollar un trabajo artístico relacionado con el SLR, el modelo deportivo Mercedes Benz de la categoría superior. Aparte de estudios y esbozos nacieron dos objetos murales. **Szarek** trabajó partes del diseño automovillís-

F1  
G5  
G6



CAT. 36 *Liam Gillick, Suelo / techo provisional de barras, 2004. 9 elementos: 100 x 100 x 10 cm*



**CAT.60** John M Armleder, Sin título (FS 80), 1985. 91 x 91 cm (tablero), 122 x 30 x 46 cm (mesa)



**CAT.100** Heinz Mack, Estela sin nombre, 1962/63. 271 x 34 x 14,2 cm

“[...] Una estela (de luz) consiste en un eje erguido en el que se han colocado espejos reflectores verticales como alas delgadas; éstos reflejan poderosamente la luz solar;

LOS DIFERENTES  
DE VIBRACIÓN DE  
CONVIERTIÉNDOSE  
VOLÚMENES DE L

que se transforman continuamente unos en otros. El volumen entero de la luz está determinado por el apoyo de los reflectores y por la posición del sol. Un vestido de luz intensa envuelve la materialidad de la construcción técnica; la luz también adquiere inmaterialidad cuando el observador se aleja [...]”.

CAMPOS  
LA LUZ CRECEN  
EN  
UZ

## HEINZ MACK

“Das Sahara-Projekt” (1958)



tico en el ordenador y produjo luego elementos “tuneados” como prototipos de un coche de serie en una cadena de montaje propia. Las piezas resultantes recuerdan a las esculturas esmaltadas brillantes de los minimalistas californianos de los años sesenta Craig Kaufmann y John McCracken.

Liam Gillick ha llamado la atención desde principios de los años noventa con esculturas, instalaciones en el espacio, películas, guiones y obras de teatro. Si bien el artista, en lo formal, entabla un diálogo con las vanguardias abstractas del siglo XX, en cuanto al contenido sus obras se sitúan en el contexto de temas históricos o de la política actual. El objeto de suelo de Gillick *Provisional Bar Floor / Ceiling*, de 2004 [cat. 36], a base de paletas de diferentes bandas de color e ideado en correspondencia con la arquitectura, es una continuación de sus objetos espaciales llamados *Screens*. Estos señalan lugares dentro de espacios determinados, que los espectadores pueden usar como una especie de plataforma visual de la discusión. Gillick juega con los límites entre figura abstracta y espacio concreto, que siempre tematiza también el espacio del lenguaje, el pensamiento y la acción del hombre. Esta exploración de los límites se hace palpable a través del material: la forma de paletas de suelo apilables se asocia directamente con la superficie clásica de la pintura, transformando así la tradición pictórica de los Concretos suizos en la banal estética material del minimalismo americano.

En un punto de encuentro parecido -la abstracción europea limitando con el arte minimalista- se halla también la obra de Charlotte Posenenske. Para ella tienen especial importancia los procesos industriales con los que consigue la “objetificación” que persigue como artista [cat. 22]. Hace esculturas con piezas de metal y firma solo con “CP”. La edición es ilimitada. Los ocho amarillos Relieves de la serie C, creados en 1967, se colgaban preferentemente como serie de elementos idénticos. Los elementos pueden fabricarse industrialmente y en gran cantidad; el momento de la acción y la estimulación del espectador juegan un papel importante. La radicalidad del concepto despertó, en el momento de su creación, tanto entusiasmo como rechazo absoluto: “Una cosa caracteriza en especial las obras de la artista: su simplicidad es tan provocativa que ante ellas resulta imposible cualquier compromiso tácito”, decía una reseña en un periódico. “La cultura de la vivienda y la decoración de escaparates sacarán gran provecho de ello”, comentaba maliciosamente el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. A finales de 1968, en medio de una carrera prometedora, Posenenske le volvió la espalda al arte y empezó a estudiar ciencias sociales: “Me cuesta aceptar que el arte no pueda contribuir en absoluto a solucionar problemas sociales urgentes”.

En representación del lenguaje material del movimiento europeo Zero, un lenguaje interpretado en su tiempo, por el año 1960, como radical y banal, nos referiremos a la obra de Jan Henderikse, cofundador del grupo holandés Nul, artista de fotografía y objetos [cat. 103]. La obra de Jan Henderikse confronta al espectador con la magia y con lo abismal, con lo placentero y con lo trágico de lo banal. A partir de una actitud de aprobación auténtica, de curiosidad y placer desinteresado, su obra, por una parte, revela la simplicidad pura y la mera facticidad de las cosas; por otra, descubre el deseo del hombre de maravillarse y divertirse. *Acheiropoieta* [“no hecho por mano humana”] es el título que dio Henderikse en 1995 a una exposición de sus *Ready-mades*; es el nombre con el que el arte antiguo designaba los cuadros surgidos de manera sobrenatural. “No hecho con las manos” es para Henderikse programa, concepto y credo. En él, la magia comprada se convierte en asunto artístico y en promesa de que debe ser posible una comprensión liberada y alegre de un asunto serio.



CAT. 47 Vincent Szarek, Dientes de oro, 2005. 183 x 61 x 20 cm



CAT.22 Charlotte Posenenske, 4 Relieves. Elementos de la Serie B, 1967. 100 x 50 cm c/u



CAT.103 Jan Hendrikse, Relieve de tapones de corcho, 1962. Ø 80 x 8 cm





CAT. 45 *Absalon*, Propuesta de vivienda, 1991. Video.



CAT. 44 *Absalon*, Disposición, 1988. 182 x 107 x 28 cm

“[...] Debemos entender la repetición esencialmente en el sentido de NO PERFECTIBLE. Esto nos permite plantearnos una evolución no progresiva, ni perfectible, pasando de una forma neutra a otra igualmente neutra. Por ejemplo, no hay ninguna diferencia cualitativa entre un círculo negro en el centro de un cuadrado blanco, las huellas de un pincel cuadrado a intervalos regulares sobre un plástico blanco, las bandas de los extremos de una tela de rayas cubiertas de pintura. [...] Por este motivo, Mosset, Toroni y yo, al realizar cada uno estos trazos distintos, no dudamos en despersonalizar lo que en un principio eran nuestros propios trazos personales, aunque fueran neutros. No hay ninguna evolución entre un trazo y otro, pero sí hay repetición, ya que para el observador el objeto no ha cambiado: pero ya no comporta una reivindicación individual sobre

UN OBJE  
ANÓNIMO Y N  
QUE A SÍ  
Y

## DANIEL BUREN

Conversación con Geroges Boudaille (1967)



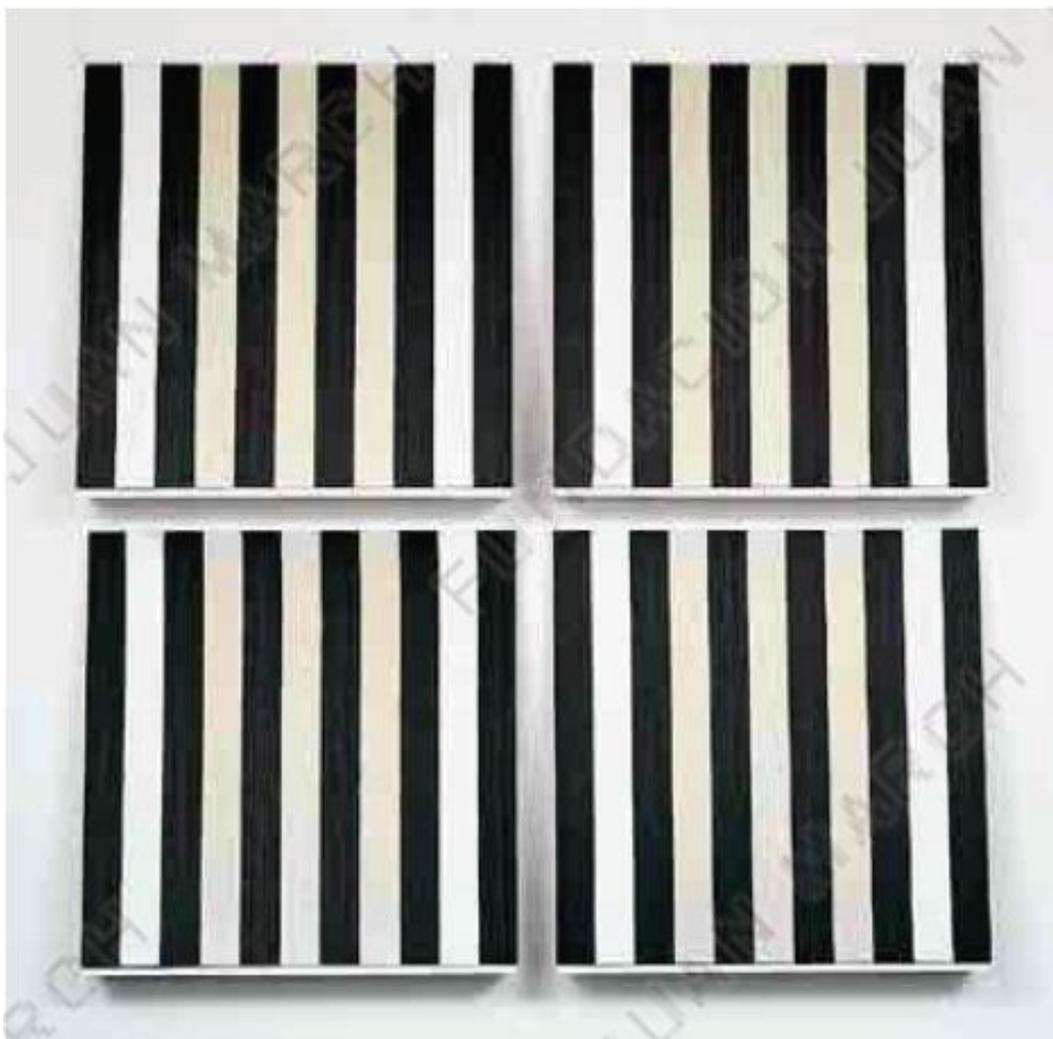
ese objeto, puesto que pertenece a cualquiera, es verdaderamente impersonal. Sólo de esta manera podremos evitar que la repetición se convierta en la expresión de un individuo preciso que, repitiendo constantemente una misma cosa, aunque ésta sea neutra, la convertirá en un valor porque al repetirla la ha cargado de intención, lo cual le ha hecho perder su calidad de objeto banal, convirtiéndola en la obra de alguien. El hecho de repetir debe conllevar una despersonalización total de la cosa expuesta, y no debe convertirse en un ritual cuya única función sería devolver al arte una dimensión sagrada. Lo importante es el objeto que se expone, ya tenga dos o tres dimensiones, ya sea de tela o de plástico, de madera o de hierro, cortado o pegado, eléctrico o no, cinético o inmóvil.

TO, SI ES NEUTRO,  
O SE REFIERE MÁS  
MISMO, VALE POR  
PARA SÍ MISMO [...].



**CAT.58** *Olivier Mosset, Sin título, 1974. 100 x 100 cm*

F1  
F3



**CAT.57** *Daniel Buren, A subrayar, 1989. 96,6 x 96,6 cm c/u*

El trabajo artístico de **Daniel Buren** destaca por un rasgo singular: desde 1966 utiliza exclusivamente telas comerciales con bandas de una anchura de 8,7 cm, que presenta temporalmente en instalaciones y a menudo de manera anárquica en espacios interiores y exteriores [cat. 57]. El vocabulario minimalista, la repetición de una “muestra”, así como la renuncia a una ampliación conceptual o formal, forman desde entonces sus premisas artísticas centrales. **Buren** creó sus cuadros de bandas, que empleaba conceptualmente y que se caracterizan por una economía estricta y una gramática del rechazo de todo lo establecido, sobre todo para expresar su oposición a los “sistemas represivos”.<sup>18</sup>

Radical: el término no sólo caracteriza una tendencia de la pintura abstracta que **Olivier Mosset** [cat. 58] fundó con otros en Nueva York en los años setenta, sino más aún la obra y la postura del artista. El fundamento lo proporcionó el compromiso político de éste en el contexto de las revueltas de mayo de 1968 en París. En 1966, el artista comenzó una serie de cuadros circulares reducidos al estilo minimalista y fundó junto con **Daniel Buren**, **Niele Toroni** y **Michel Parmentier** el grupo B.M.P.T. Mediante acciones de pintura públicas, que debían sepultar el cuadro clásico, y panfletos propagandísticos, los artistas intentaban transmitir una carga política explosiva a la articulación de un concepto nuevo y radical de la obra.

Pocos artistas han asumido con tanta decisión estas raíces y motivaciones políticas del minimalismo y han intentado expresarlas artísticamente como **Charlotte Posenenske** [cat. 22], oriunda de Fráncfort y fallecida en 1985. Sus objetos murales en serie y sus esculturas relacionadas con la arquitectura son el intento decidido de dar forma sobria y a la vez poética a los conocimientos y las exigencias de la juventud politizada. A finales de los años sesenta, la artista se vio confrontada con el fracaso de su visión y se pasó del arte a la sociología. Desde la perspectiva actual, **Charlotte Posenenske** es, junto con **Hanne Darboven**, la representante más importante del minimalismo alemán. Con ello se ha vuelto a situar a dos mujeres artistas en un diálogo cercano, cosa que sólo ha ocurrido una vez: en la galería de Konrad Fischer en Düsseldorf en 1968.

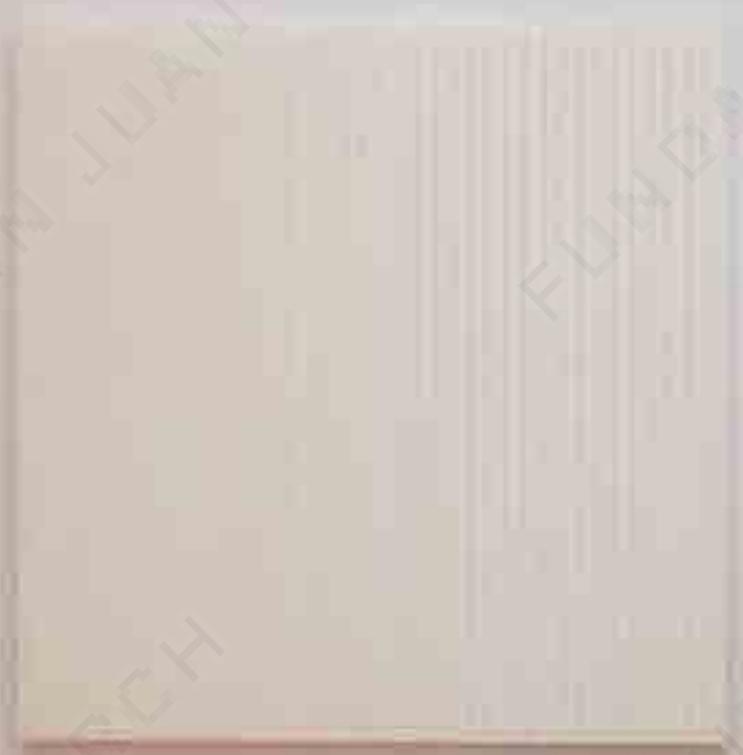
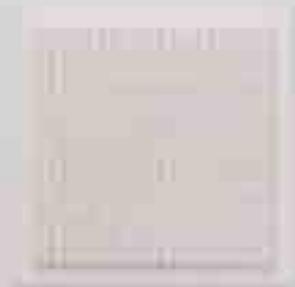


CAT.22 Charlotte Posenenske, 4 Relieves. Elementos de la Serie B, 1967. 100 x 50 cm c/u



**2006**

*THE DAIMLER ART  
COLLECTION AND EDUCATION  
PROGRAM IN JAPAN 2006  
En torno a 100 obras  
de arte contemporáneo de  
la Daimler Art Collection  
Conversation with Art, on Art.  
Bauhaus to Contemporary Art  
Tokyo Opera City Art Gallery, Tokio  
14 enero - 26 marzo, 2006*



# PARS PRO TOTO: EXTENSIONES DE LA GEOGRAFÍA A AUSTRALIA, JAPÓN, SUDAMÉRICA

Desde los años cincuenta y sesenta ha habido importantes formaciones y evoluciones de lenguajes pictóricos minimalistas en Australia, Japón y Sudamérica; en todos los casos se puede observar cómo se van mezclando pautas y tradiciones culturales del país respectivo con tendencias europeas y americanas de constructivismo y minimalismo.

Una especie de “figura paterna” del minimalismo en Australia fue Ian Burn. Por el año 1965 –junto con el más joven Mel Ramsden–, Burn se puso en contacto desde Australia con el arte conceptual de Art & Language en Londres y con la escena minimalista de Nueva York. Esto proporcionó la base de la que pudo partir, entre otros, **John Nixon** [cat. 51], quien, volviéndose hacia los fundamentos de la abstracción de principios del siglo XX, ha formulado la relación intelectual e histórico-artística más amplia. En una entrevista, **Nixon** aludía a la importancia que tuvo el minimalismo –que conoció primero a finales de los años sesenta a través de reproducciones en revistas– para su confrontación con el *Cuadrado Negro* de Kasimir Malevich, una confrontación que perdura hasta hoy:

*Comencé con investigaciones en el campo del minimalismo y desde allí llegué al constructivismo ruso, en el que reconocí principios que pude aprovechar y seguir desarrollando para el siglo XX tardío sin repetir meramente lo que había pasado. Ya que, como artista joven, mi interés apuntaba hacia el minimalismo, intenté desarrollar a partir de él una historia diferente... Lo que encontré en la lectura del Cuadrado Negro, era una pintura no figurativa que se correspondía con mi comprensión del minimalismo. Era, pues, una lectura del Cuadrado Negro que pasaba por el minimalismo, en vez de una comprensión que se hubiera formado por el camino de la historia rusa, del arte icónico etc..<sup>19</sup>*

El *Berlin Project Room EPW:O* de **Nixon**, que se muestra en esta exposición, se creó durante una estancia del artista en Berlín. La abreviación *EPW* quiere decir “Experimental Painting Workshop”, que Nixon desarrolló en diálogo con obras de Piero Manzoni, un artista del movimiento italiano Zero.

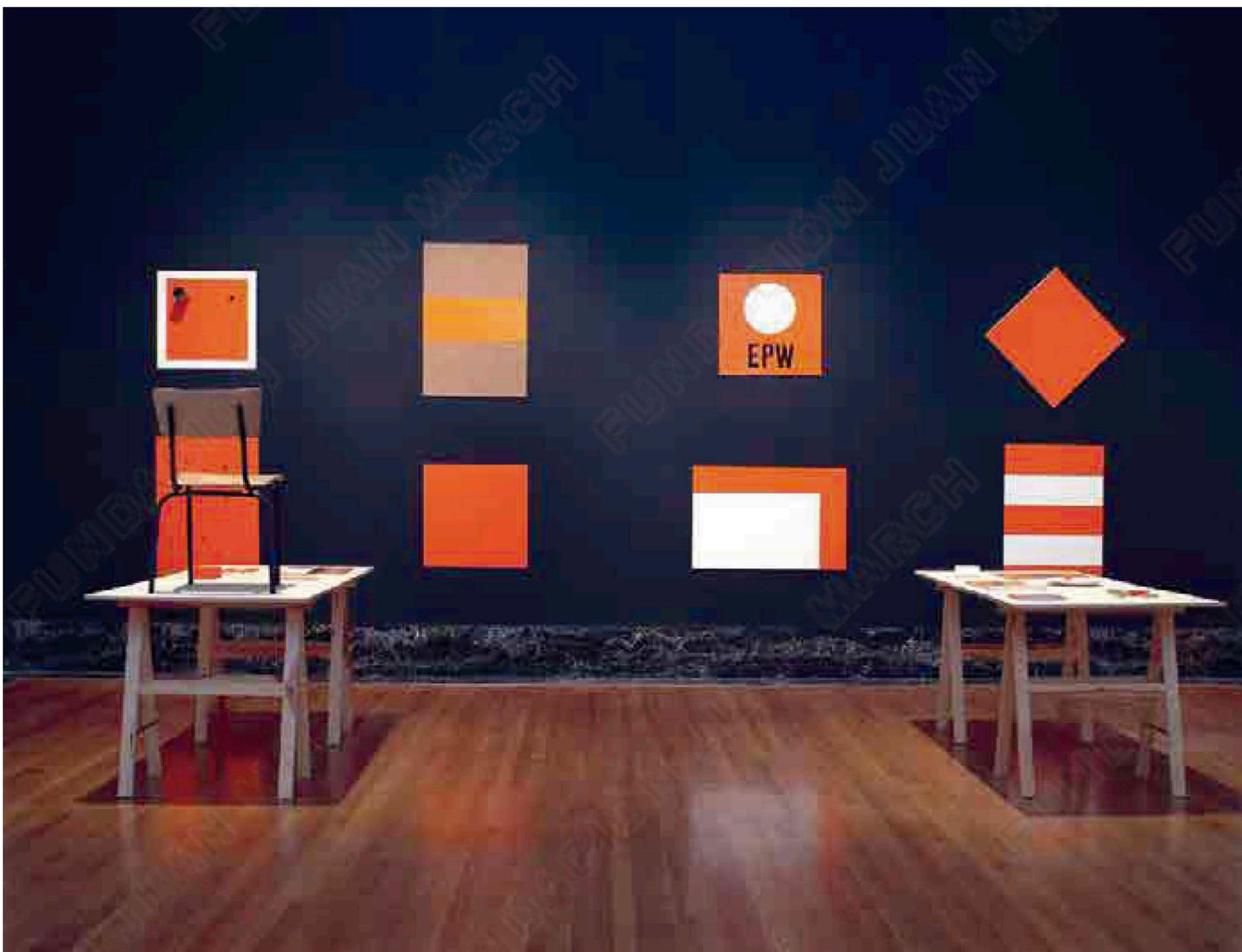
Dos representantes de tendencias reduccionistas en Japón, **Shusaku Arawaka** y **Tadaaki Kuwayama**, en cambio, se inspiraron, por el año 1960, por un lado en el movimiento Fluxus, por otro lado en tradiciones filosóficas zen. Junto con Madeline Gins, **Shusaku Arakawa** [cat. 48] desarrolla desde hace unos cuatro decenios –primero en Japón, luego en Nueva York– la idea de una obra total que abarca la arquitectura y el cuerpo humano, la poesía y la filosofía. Su obra incluye grandes series de cuadros, instalaciones museales, libros, textos experimentales y películas, proyectos arquitectónicos, paisajísticos y urbanísticos. Arawaka desarrolló en los cuadros de los años sesenta un lenguaje propio de pintura conceptual. Es una combinación poética de signos, términos y elementos gráficos que se colocan ante el fondo blanco de un “vacío callado” de la filosofía zen. **Arawaka** mostró sus primeras obras a finales de los años cincuenta en el marco de las Yomiuri Independent Exhibitions en Tokio, fundó un grupo Neo-Dadá y organizó actos. Era un tiempo de confrontación crítica con la corrupción en Japón; las controversias que resultaron de ahí le obligaron finalmente a marcharse de Japón. En 1961, **Arawaka** se fue a vivir a Nueva York y empezó allí a estudiar filosofía y lingüística, se hizo amigo de Marcel Duchamp, que entonces contaba 75 años, trabajó como pintor, cineasta y artista *Performance*.

La pintura de **Tadaaki Kuwayama** [cat. 49] se desarrolló, desde el punto de vista formal, cerca de las obras de los artistas del arte minimalista, aunque articula un enfoque artístico diferente. “Su definición de un espacio se refiere más a un trasfondo religioso o filosófico que al intento de objetivar los medios artísticos. Aunque viva desde 1958 en Nueva York, la tradición de su país natal sigue desempeñando un papel más importante de lo que uno esperaría al analizar sus obras pictóricas desde el punto de vista puramente formal. **Kuwayama** persigue la idea de un ‘espacio puro’ sobre la base de una pintura no intencional, que corresponde a las ideas del budismo zen”.<sup>20</sup>

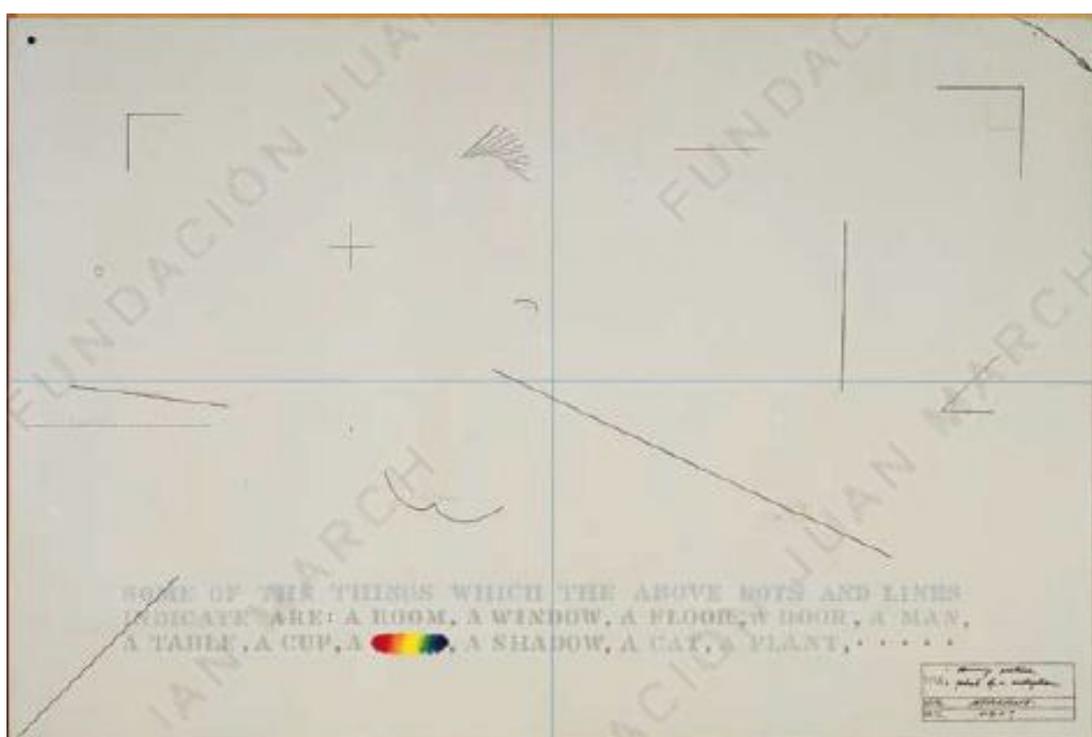
Fluxus, Arte conceptual y Minimalismo, junto con alusiones aparentemente inocentes y desenfadadas a la estética japonesa actual proporcionan



CAT. 50 *Are You Meaning Company*, Casas “Are You Meaning”, 2003. 36 x 26 x 12 cm c/u



CAT.51 John Nixon, La sala del proyecto de Berlín EPW:O, 2001



CAT.48 Shusaku Arakawa, Cuadro de la mañana, retrato de una civilización, 1969. 120 x 184 cm

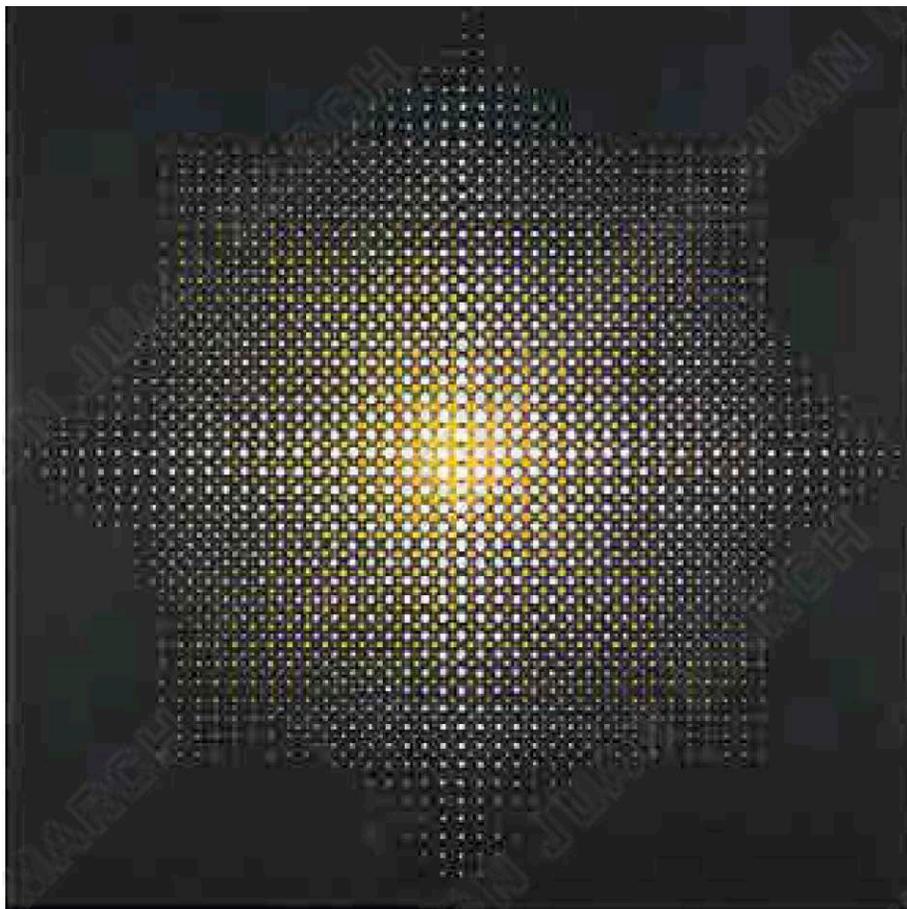


CAT.49 Tadaaki Kuwayama, Sin título, 1965. 110 x 110 cm



CAT.52 Imre Bak, Formación I, 1969. 117 x 240 cm

D2  
E3  
G3



CAT.93 Almir da Silva Mavignier, 2 cuadrados, 1967. 100 x 100 cm



CAT.53 Henryk Stażewski, Relieve nº 9, 1976. 64 x 64 x 3,5 cm

la base para la artista Ayumi Minemura, nacida en 1976, que trabaja bajo la marca “Are You Meaning Company”. En esta exposición está representada con un múltiple titulado *Are You Meaning Houses* [cat. 50], que presenta, en una caja forrada de lino, cincuenta casas de papel con tejados de diferentes colores, que el espectador puede disponer según la idea individual que tenga de una urbanización.

Como mediadores esenciales entre la abstracción europea del periodo de entreguerras, del Constructivismo y Arte concreto, por un lado, y las tendencias sudamericanas de Abstracción y Minimalismo, por otro, hay que nombrar a **Max Bill**, **Mathias Goeritz** y **Almir Mavignier**, presentes en la exposición. En 1951, **Max Bill** recibe el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo y en 1953 vuelve a esta ciudad como miembro del jurado de la bienal. **Bill** pone a artistas europeos en contacto con Sudamérica y al revés; su presencia resulta un estímulo importante para las tendencias constructivistas en Brasil y Méjico.

En este contexto hay que nombrar a **Almir Mavignier** [cat. 93]. Nacido en Río de Janeiro en 1925, empieza a estudiar pintura en esta ciudad en 1945. Durante ese tiempo colabora con el primer grupo de pintores abstractos en Brasil y trabaja como pedagogo de arte en una clínica psiquiátrica. Allí se forja la base de la convicción que **Mavignier** conservará durante toda su vida y que marcará todo su trabajo artístico: la unión inteligente entre estética, creación plástica y comunicación tiene una importancia educativa, socialmente comprometedora y conciliadora, que pone en comunicación las esferas separadas del arte y de la vida. En 1951, **Mavignier** viaja por mediación de **Bill** a Europa; allí recoge en seguida las ideas socio-reformatorias de la Bauhaus, de 1953 a 1958 visita la Hochschule für Gestaltung en Ulm, fundada por Bill, y establece contacto con representantes alemanes de Zero.

Si se quisiera citar a un precursor alemán del arte minimalista americano, habría que resaltar, sin duda, el nombre de **Mathias Goeritz** [cat. 71, 72]. **Goeritz**, nacido en Danzig en 1915, había llegado en 1949 a Méjico, donde creó, a partir de 1953, dos de las esculturas minimalistas más importantes para el espacio público. Primero, la casa *El Eco* (1953), concebida como obra total; después las *Torres Satélite* (1957), antifuncionales, de color y de una altura de hasta 57 metros. Desde otro punto de vista se podría caracterizar a **Goeritz** también como uno de los puntos de conexión más importantes entre los *Primary Structures* (Nueva York, 1963) del arte minimalista y la arquitectura cúbica reduccionista de la Bauhaus con su postura experimental que traspasa los límites del cuadro, de la escultura y arquitectura. **Goeritz** es reconocido en Méjico entre 1950 y 1990 –como artista, arquitecto y representante de la poesía concreta, como profesor universitario y organizador de exposiciones, simposios, etc.– como un renovador y pionero de un arte declaradamente social. Sin embargo, ni la historia del arte alemana ni la americana han valorado debidamente sus méritos, los cuales pueden compararse en Alemania con las construcciones de Erwin Heerich para la isla Hombroich y en Estados Unidos con la unión entre arte, arquitectura y paisaje realizada por alguien como Donald Judd.



Fig. 2. Stephen Bram, Sin título, 1993. Acrílico y óleo sobre lienzo, 35,8 x 27,5 cm



Fig. 3. Stephen Bram, Sin título, 1988. Acrílico y óleo sobre lienzo, 25 x 20,5 cm



Fig. 4. Stephen Bram, Sin título, 1994. Acrílico y óleo sobre lienzo, 40,3 x 30,3 cm

# DIALOGOS ENTRE EL ESPACIO, EL PLANO Y LA LÍNEA

ALBERS, KRICKE, PARRENO,  
VANTONGERLOO, WILLIKENS

B2  
C3  
E2

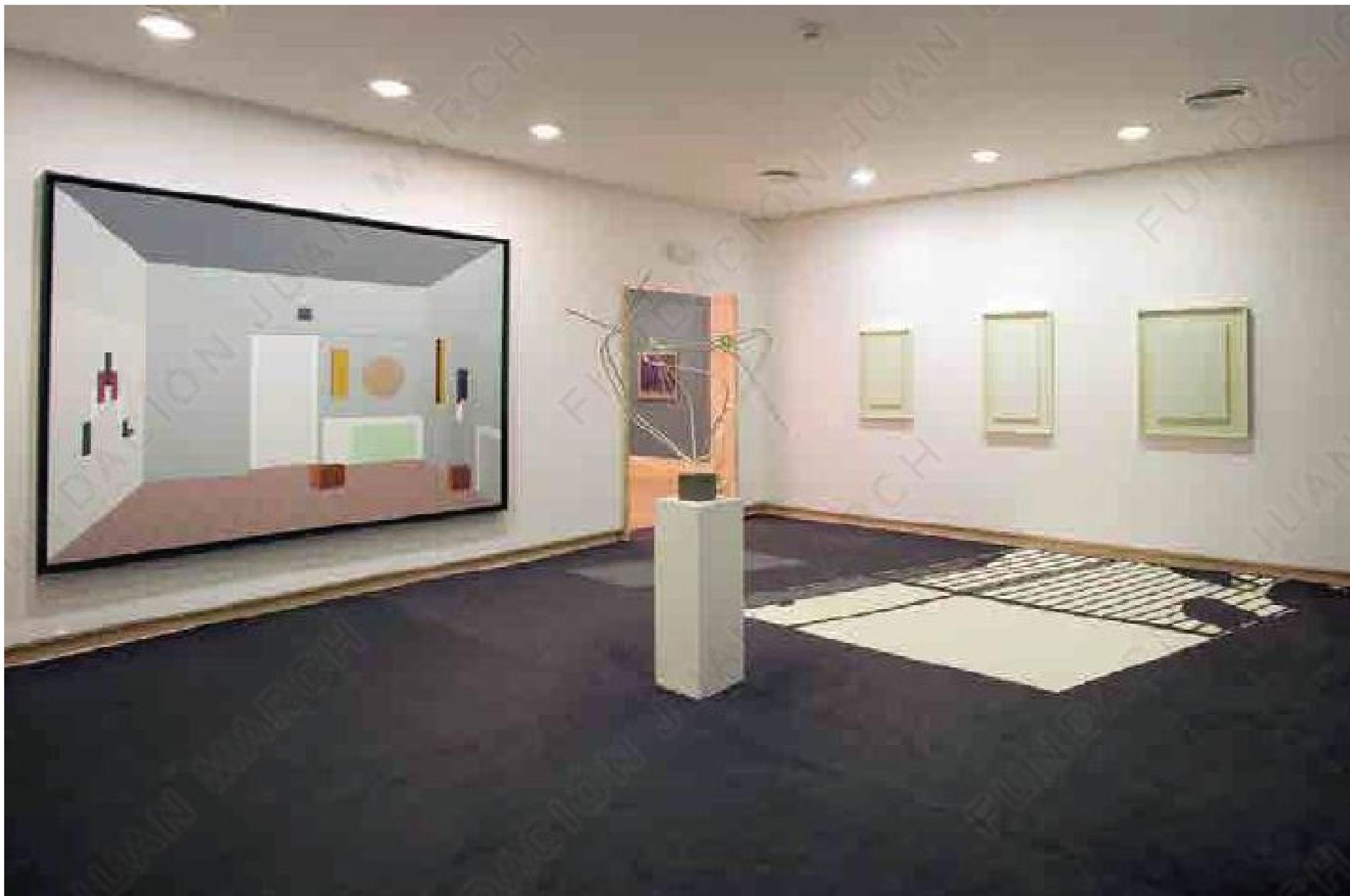


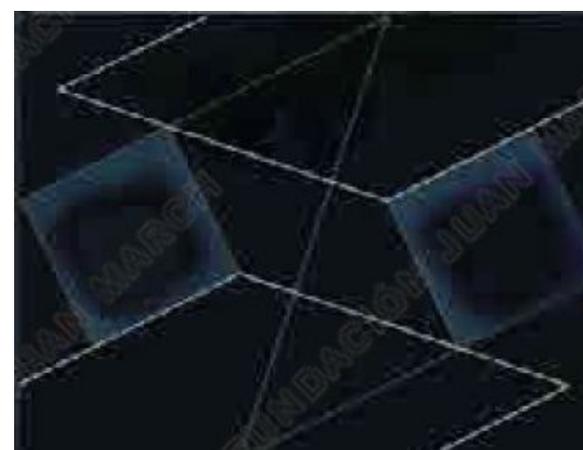
Fig. 5. Vista de la instalación "Diálogos entre el espacio, la superficie y la línea", Antes y después del minimalismo, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, Palma de Mallorca, 2008.



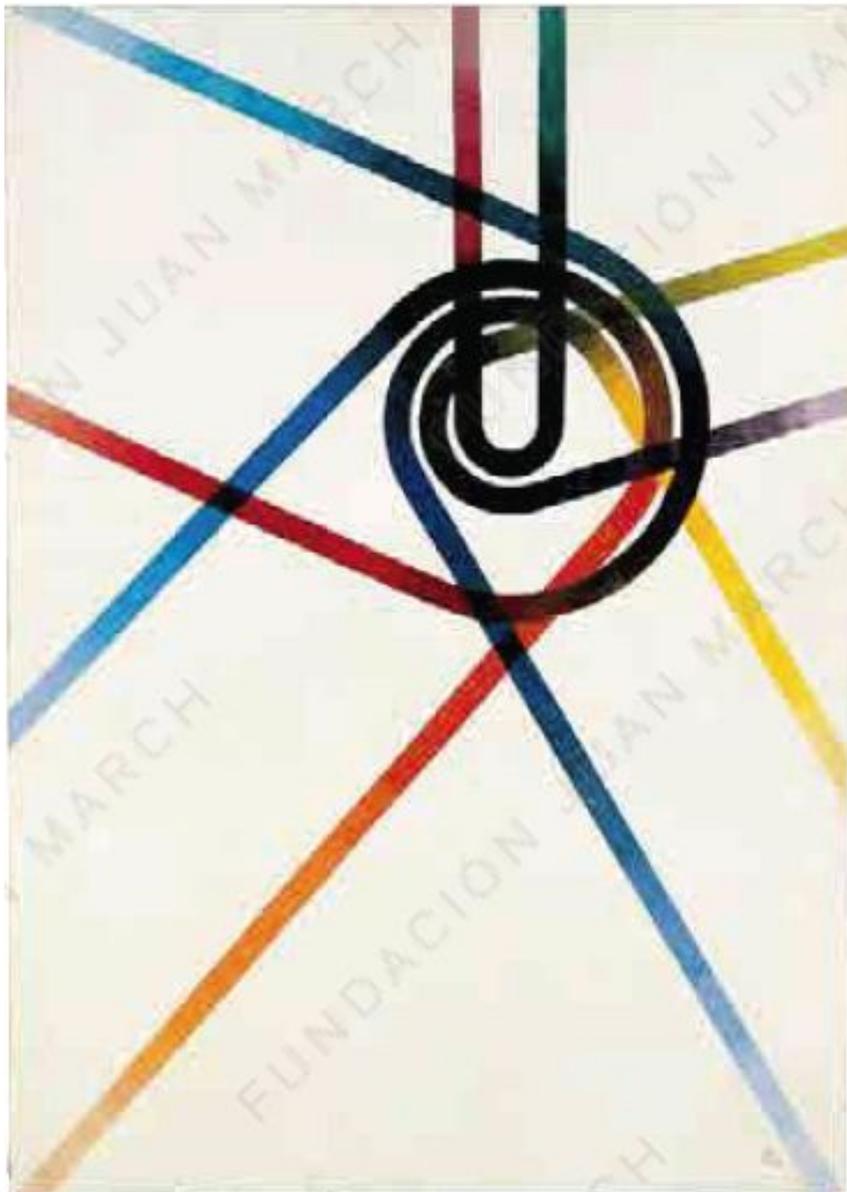
CAT. 81 Ben Willikens, Habitación 371. Erich Buchholz (Estudio Herkulesufer 15, Berlín 1922). 200 x 260 cm

Habr  probablemente pocos pintores de nuestra época que hayan investigado con tanta precisión y tanto furor científico como **Ben Willikens** [cat. 81] la historia del espacio pictórico en la pintura occidental, desde los espacios de iglesias de iluminación monocroma de Saenredam hasta las "Tablas de meditación para el siglo XX" [La serie de *Homage to the Square*] de **Josef Albers**, desde los espacios en perspectiva contruidos racionalmente por Rafael hasta el icono revolucionario de Malevich de 1913, el *Cuadrado Negro*. La confrontación reciente de **Willikens** con los rompedores espacios de artistas de la modernidad, el *Espacio-Proun* de Lissitzky, de 1923 y el estudio berlinés de Erich Buchholz, de 1922, ha abierto, aunque sea de manera moderada y decididamente conceptual, su paleta, limitada hasta ahora a valores tonales entre negro y blanco. La confrontación de **Willikens** -aprendida en la historia de la modernidad clásica- con el espacio pictórico pintado, el "cuadro en el espacio" y el "espacio como cuadro", ha suscitado un diálogo con artistas y estilos que atraviesa el siglo XX. Es un diálogo que implica posturas artísticas y análisis visuales de épocas y cuadros a través de las generaciones. El tema de **Willikens**, la emancipación del cuadro, que pasa a ser una imagen espacial, se convierte, en este contexto, en una argumentación espacial.

Cinco artistas con obras creadas entre 1938 y 2004 hablan sobre la relación entre el cuadro y el espacio. Por el año 1940, **Josef Albers** involucra al espectador en un juego intelectual de inversión de líneas que generan espacio; al mismo tiempo aparece el juego de líneas sobre un fondo blanco de **Vantongerloo**, que expone el cuadro a la apertura de una idealidad filosófica. "La lectura de la  tica de Spinoza lleva a **Vantongerloo** al conocimiento de que el universo se muestra como algo donde todo actúa causando necesariamente efectos. La materia, por consiguiente, no es algo consistente, fijo;



CAT. 85 Josef Albers, Constelación estructural F-14, 1954. 44 x 57,7 cm



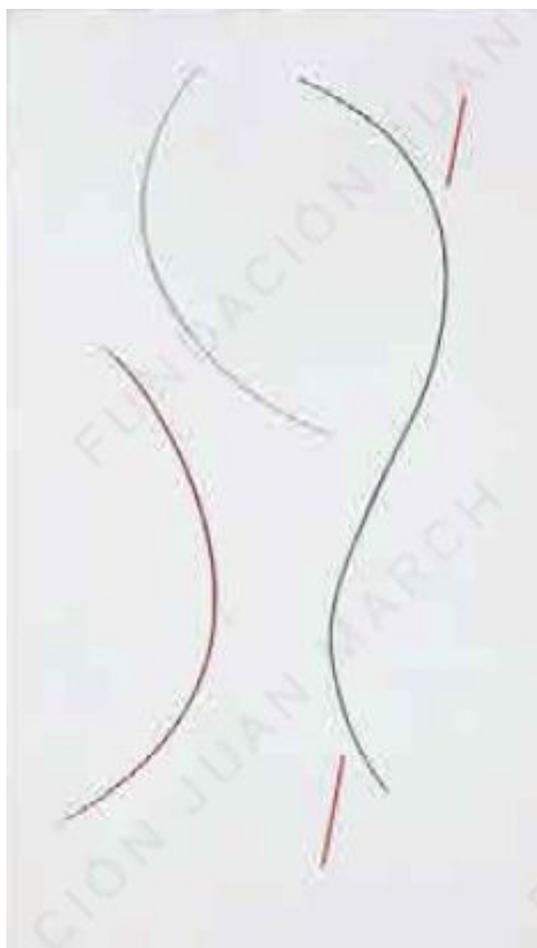
CAT.80 Anton Stankowski, Egocentro, 1952. 84 x 59 cm

según **Vantongerloo**, los 'así llamados cuerpos sin vida' son más bien 'energías' que, de alguna manera, forman el espacio que se encuentra más allá del límite de la representación de las tres dimensiones. El artista sustituye la cuestión escultórica del espacio como forma y volumen por la búsqueda del 'espacio como esencia'. Son los aspectos del espacio, movimiento y tiempo, inherentes a todas las cosas y percibidos en su interrelación, los que fascinan a **Vantongerloo**".<sup>21</sup>

La escultura de **Kricke** [cat. 86], creada en 1970, responde a las líneas de **Vantongerloo** [cat. 82-84]: dibuja el espacio real como campo energético. Como ha escrito Germaid Ruck:

*El término 'escultura espacial', que el artista mismo utilizó para caracterizar sus trabajos, denomina su momento innovador de manera acertada. La unión de los dos términos 'espacio' y 'escultura' parece ciertamente natural en el ámbito del arte escultórico; pero en la obra de Norbert Kricke esta relación toma una forma nueva y sorprendente. Kricke ya no concibe el espacio de manera indirecta, esto es, tradicional, euclidiana, a través del volumen, sino, en analogía con los conocimientos científicos modernos, como una función de movimiento en el tiempo. Dicho de otra manera: el espacio ya no necesita un núcleo plástico como intermedio, sino que se hace directamente visible a través de vectores de fuerza, de líneas de movimiento.*<sup>22</sup>

El trabajo de suelo de **Philippe Parreno** de 2001 titulado *6 p.m.* [cat. 87], es una especie de imagen recordatoria fílmica de la manera en que vivimos espacios en un estado entre día y sueño. "La proyección de **Parreno** de una superficie luminosa interrumpida por sombras sobre una alfombra proviene del mundo de lo pensable, de lo fantástico, de lo que puede ocurrir en cualquier sitio. La alfombra es parte de ello, tal vez un fragmento de la trama de una película, mientras que la escena podría tener lugar en un apartamento casi vacío con vidrios grandes a través de los cuales el sol de la tarde envía su luz oblicua. El espectador anterior se reconoce ahora como un agente que tal vez asuma el papel de un actor o que tal vez actúe como él mismo. El medio fílmico le sirve a **Parreno** de modelo para una reflexión artística que trabaja como una narración, -y no sobre un objeto aislado".<sup>23</sup>



**CAT. 82** Georges Vantongerloo, *Curvas*, 1939. 60 x 35 cm



**CAT. 84** Georges Vantongerloo, *Composición*, 1944. 70 x 51 cm



**CAT. 83** Georges Vantongerloo, *Función, curvas verdes*, 1938. 80 x 37 cm



**CAT. 86** Norbert Kricke, *Escultura espacial*, 1955. 91 x 105 x 104 cm

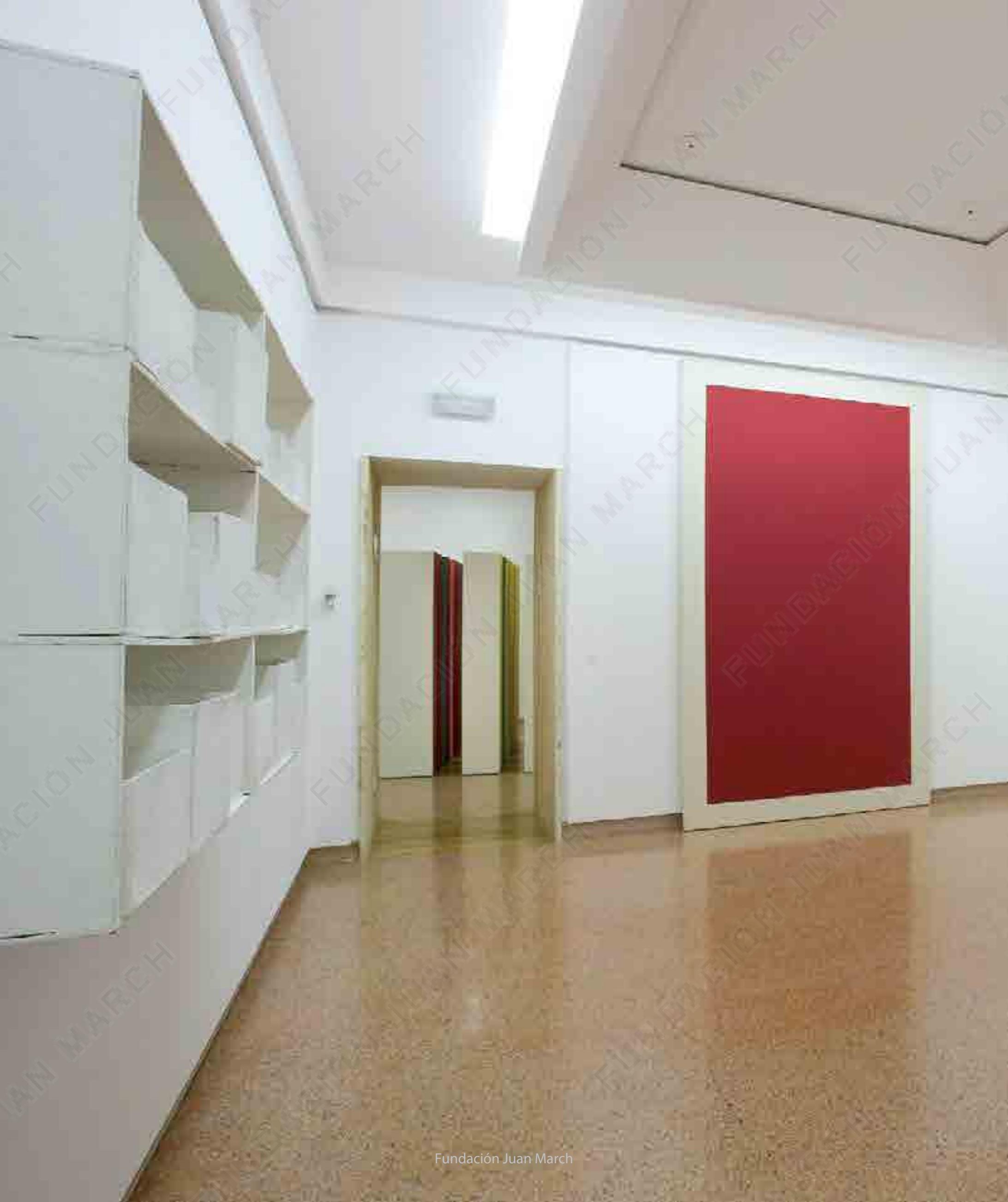
LÍNEA - FORMA D  
MOVIMIENTO - FO  
NUNCA COMO C  
SIEMPRE COMO U  
QUE MUESTRA EL



## NORBERT KRICKE

18 de junio de 1977

E MOVIMIENTO  
FORMA DE TIEMPO  
CONTORNO -  
EN FENÓMENO  
ESPACIO ABIERTO.



**2007**

ANTES Y DESPUES DEL MINIMALISMO  
UN SIGLO DE TENDENCIAS ABSTRACTAS  
EN LA COLECCIÓN DAIMLERCHYSLER

*En torno a 60 obras, desde los clásicos  
modernos al arte contemporáneo*

*Museu d'Art Espanyol Contemporani,*

*Fundación Juan March, Palma*

*22 mayo - 8 septiembre, 2007*



# LA IMPORTANCIA DEL MOVIMIENTO ZERO PARA LA REFORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE OBRA DE ARTE EN TORNO A 1960

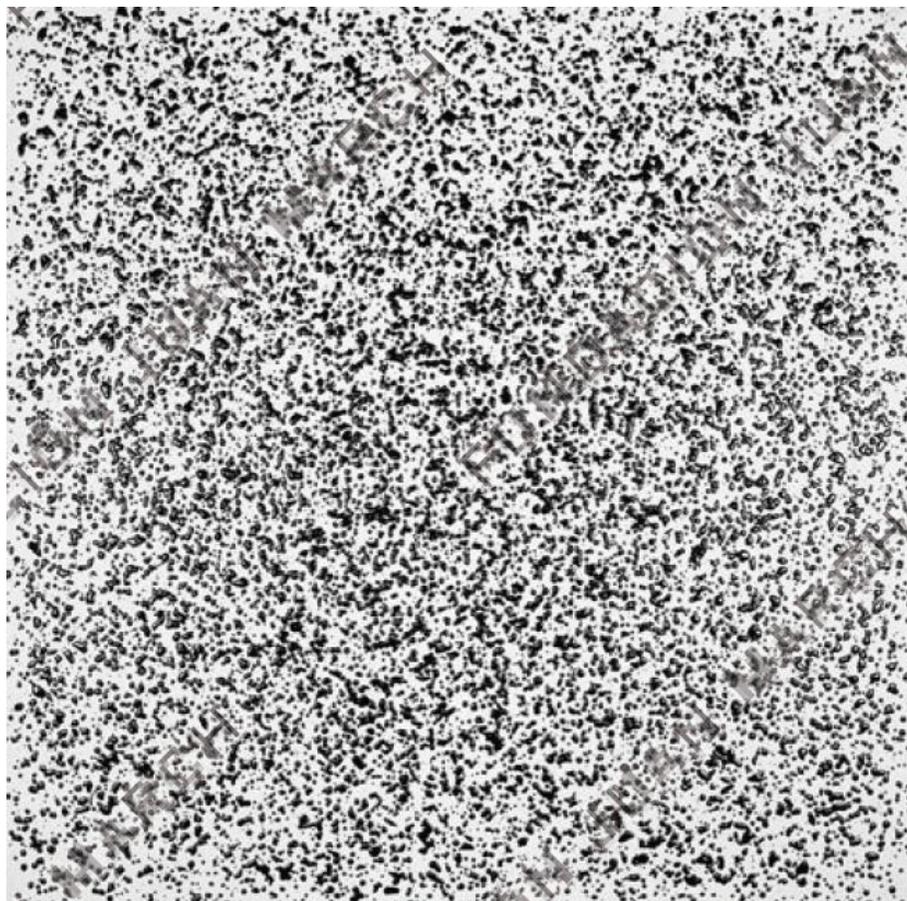
Hasta principios de los años noventa, el público en general identificaba el término histórico-artístico “Zero” sobre todo y casi exclusivamente con el grupo de artistas del mismo nombre que se fundó en Düsseldorf en 1957 en torno a **Heinz Mack**, Otto Piene y Günther Uecker. Desde entonces, sin embargo, se ha impuesto el conocimiento de que Zero fue un movimiento europeo con centros en Düsseldorf, Milán, París y Ámsterdam. Hacia 1960, artistas como Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni y **Jan J. Schoonhoven** articularon, junto con los citados alemanes y un grupo grande de simpatizantes, una revalorización radical del concepto tradicional de la obra de arte y elaboraron con ello los fundamentos para el arte conceptual y el minimalismo en Europa.<sup>24</sup>

Incluso hoy, tras cincuenta años, sigue siendo difícil hallar un común denominador para esta revalorización del concepto tradicional de obra de arte, puesto que estas evoluciones no desembocaron en ningún estilo artístico, sino que cuestionaban en general los fundamentos de la producción artística, de la recepción y presentación. Aparte de esto, los artistas trabajaban al mismo tiempo en diferentes lugares de Europa y América para “destronar” a la obra de arte tradicional, en parte sin saber nada el uno del otro y partiendo de motivaciones muy diferentes. Desde la historia del arte se han hecho varios intentos de definición de este “giro artístico”.

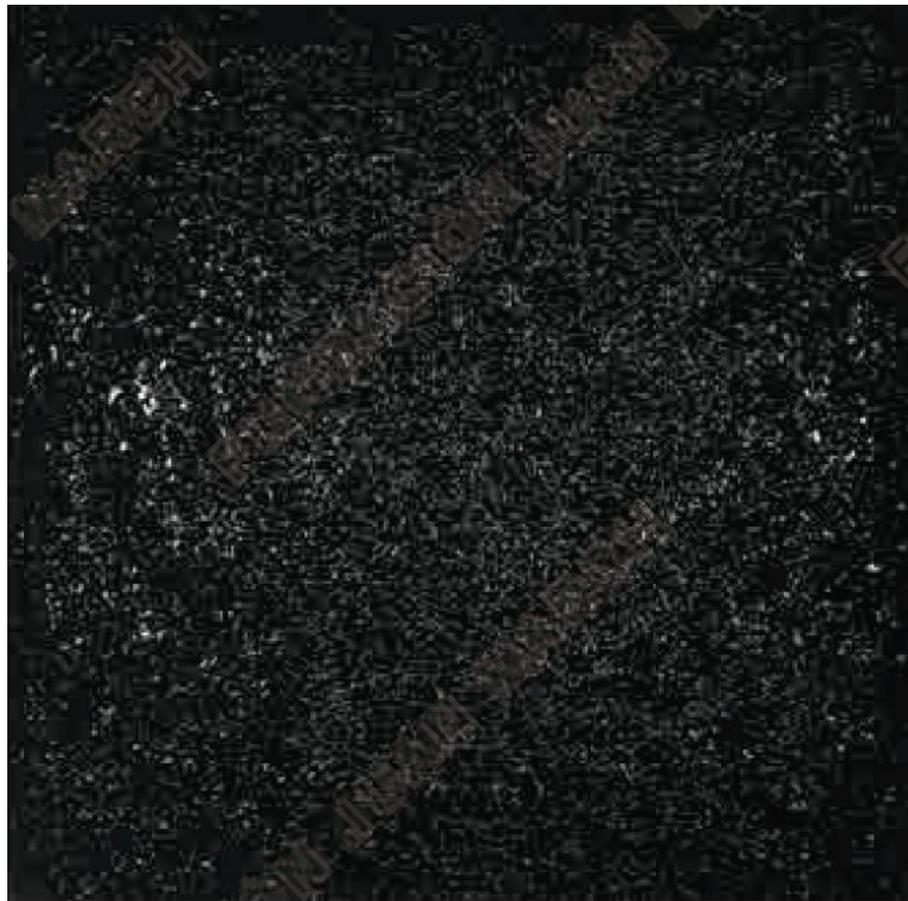
Por dar sólo algunos ejemplos, Germano Celant habló de la transición de un “informalismo caliente (Pollock hasta Mathieu)” a un “informalismo frío (New Dada, Nouveau Réalisme, Fluxus, Happening, Zero, Concept Art”,<sup>25</sup> en 1981, con motivo de la exposición *Arte occidental*, Laszlo Glozer acuñó la fórmula “Salida del cuadro. Regreso del mundo externo”. Wolfgang Drechsler y Peter Weibel investigaron la “pintura entre material e inmaterialidad”,<sup>26</sup> mientras que Erich Franz, refiriéndose a la teoría de la “obra abierta” de Umberto Eco, publicada en 1962, habla de una “segunda revolución de la modernidad”,<sup>27</sup> a la vez que Heinrich Klotz propone, en el subtítulo de su libro “Kunst im 20. Jahrhundert”,<sup>28</sup> la clasificación “modernidad, postmodernidad, segunda modernidad”.

Sin querer oponer una acuñación terminológica nueva, cabe preguntarse si a la vista de trabajos creados en el cambio de la década de los cincuenta a los sesenta, por ejemplo de Joseph Beuys, John Cage, Robert Morris, Lucio Fontana, Carl Andre, Piero Manzoni, Allan Kaprow, Yves Klein, La Monte Young, **Jean Tinguely** [cat. 92], Ben Vautier o **Franz Erhard Walther**, no hubiera sido más apropiado hablar de un fin de la modernidad. La vin-

E3



CAT.108 Herbert Oehm, Sin título, 1960. 100 x 100 cm



CAT.109 Herbert Oehm, Sin título, 1960. 100 x 100 cm



**CAT. 112** *Hartmut Böhm*. Relieve de bandas 16, 1977. 176 x 176 x 8 cm



CAT. III Christian Megert, Objeto cinético-luminico, 1971. 127 x 127 x 19 cm

E3

culación con la tradición es el distintivo de la modernidad clásica; incluso de Marcel Duchamp se puede decir que su producción artística proviene de una vinculación y confrontación con la tradición. En las posiciones artísticas que desde la perspectiva actual calificamos como innovadoras ya no aparece, después de 1945, una confrontación crítica con la tradición artística comparable a esta. Más bien se puede hablar de una independización real y radical que va acompañada de una definición nueva de la concepción que de sí mismo tiene el artista.

Dicho con otras palabras: con el cambio a la década de los sesenta termina la época de la obra de arte autónoma. Las obras ya no se separan del artista. Esto quiere decir que la "obra" deja de existir en un sentido tradicional, y lo que denominamos como tal recibe el nombre de arte tan sólo como legitimación, porque no disponemos de otro término. Con respecto a muchos artistas diferentes, que trabajan de manera muy distinta y están marcados por culturas diversas, resulta problemático aplicar un término artístico y una noción tradicional de 'obra' a su trabajo artístico. Este cuestionamiento fundamental del concepto de la obra genera la necesidad de redescubrir una nueva autenticidad y originalidad que, sin negar sus raíces, tampoco se identifique con la producción cultural tradicional.

El abandono de los contextos de la cultura tradicional es, en primer lugar, un fenómeno global. La independización de la maquinaria del arte, la



CAT.101 Jan Henderikse, Nul, 1992. 18 x 24 x 9 cm



CAT.107 Jan Henderikse, Berlin, 1992. 18 x 24 x 9 cm



CAT.115 Jesús Rafael Soto, Vibración, 1962. 56,2 x 45,2 x 8,1 cm



CAT.99 Ferdinand Spindel, Sin título, 1974. 40 x 50 x 9 cm



CAT.113 Henk Peeters, Plumas blancas, 1962. 80 x 75 x 10 cm



CAT.104 Jan Henderikse, Groschen [moneda] de Austria, 1967/68. 81,5 x 81,5 x 3 cm

E3

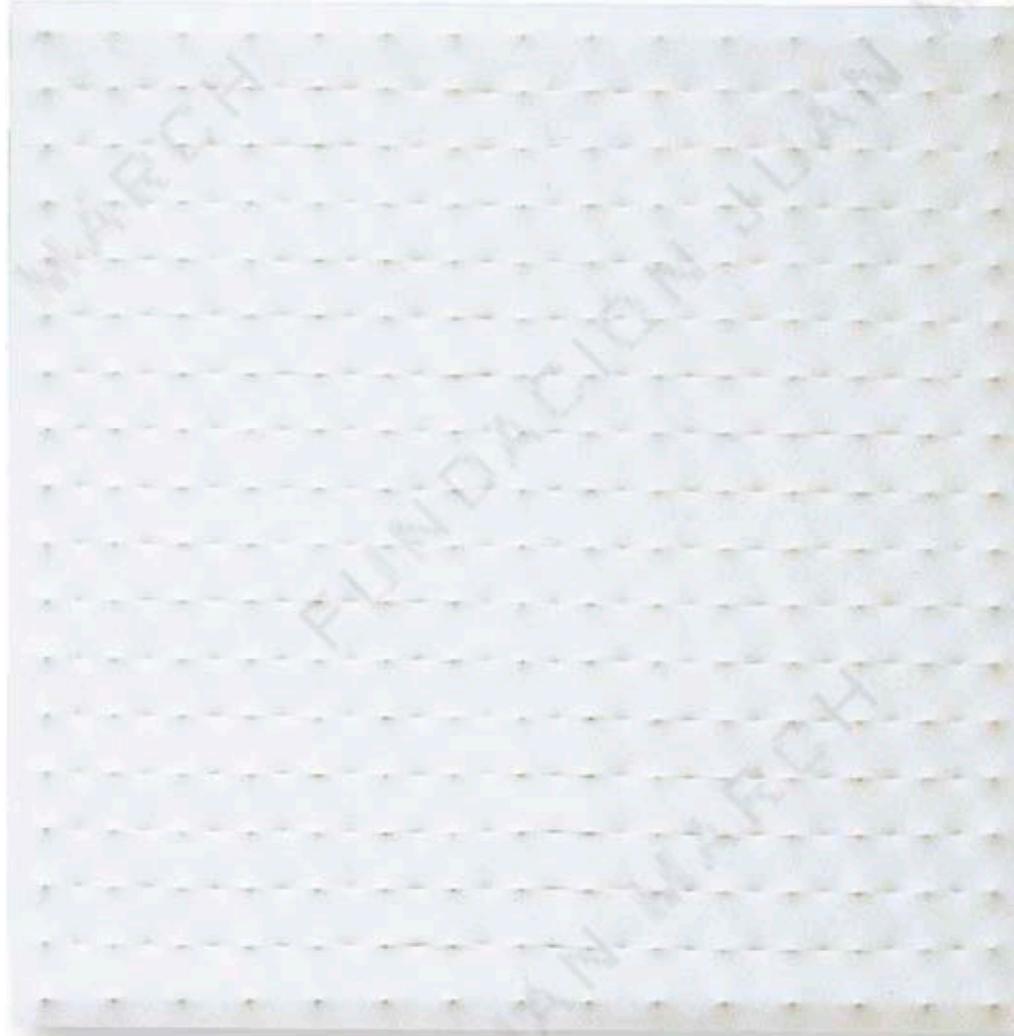


CAT.96 Martial Raysse, Pintura luz (para Otto Hahn), 1965. 63 x 78 x 5,5 cm

emigración que deja atrás el mundo estéril de las instituciones de arte, pueden manifestarse concretamente en el abandono del estudio y la búsqueda de otros lugares: “trabajar en el campo” (Beuys en 1956/57), fundar un foro propio de presentación y discusión (la revista *Zero* por Mack y Piene; la galería y revista *Azimuth/Azimuth* por Castellani [cat. 97] y Manzoni, en 1959), enterrar temporalmente una línea de 7200 m de largo o colocar un *Socle du Monde* [zócalo para el mundo, Manzoni, 1960], concebir un “proyecto Sáhara” con relieves y cubos de luz en el desierto (Mack, en 1958) o celebrar una “fiesta Zero” en los prados del Rin (Mack, Piene, Uecker en 1961) hasta extender una cuerda de un kilómetro en la Hochrhön (Walther, 1964) y esbozar el mismo año el primer proyecto de *Land art* de Walter De Maria.

Mas este abandono de los parámetros de la obra de arte tradicional se muestra por el año 1960 también en la nueva condición fundamental que se asigna a la subjetividad artística: los cortes de lienzo de Fontana son gestos radicales de subjetividad -sólo que ya no de una subjetividad informal biográfica-, sino objetivada, como carente de emociones. De la misma manera se puede decir que Piero Manzoni, con *Mierda-de-artista*, *Aliento-de-artista* y el proyecto no realizado *Sangre-de-artista*, etc. coloca al individuo, al “sujeto” Manzoni, como contrapunto necesario, junto a sus *Achromes*, que todavía argumentan figurativamente.

Con la destrucción del cuadro en la modernidad aparece su transformación en objeto -una cesura fundamental en la historia del arte del siglo XX-, que encuentra su primera materialización en los primeros *Bucchi* (trabajos sobre papel y lienzos con picaduras) de Fontana, del año 1949. La transformación del cuadro en objeto y la primacía de la idea se manifiestan por el año 1960 en Alemania de manera ejemplar en los *Metallreliefs* [relieves de metal] y *Stelen* [estelas] de Heinz Mack, cuyo ritmo escandido de luz y sombra, vacío y volumen, sugiere el problema del límite entre presencia sensible e idealidad abstracta, y también en los objetos pictóricos de Dadamaino, Castellani o Jan Henderikse [cat. 104], que funden la forma bidimensional y el espacio tridimensional en un solo hecho tanto sensible como espiritual.



**CAT. 97** *Enrico Castellani, Superficie blanca nº 18, 1964. 180 x 180 cm*

# CUATRO VECES ZERO. Y LA ACTUALIDAD

DADAMAINO, GRAEVENITZ,  
MORELLET, SCHOONHOVEN

HUEMER, KAHRMANN,  
WESTERWINTER

A continuación serán presentados cuatro artistas del entorno del movimiento europeo Zero, que representan tanto el espectro de las cerca de veinte posiciones pertinentes en este contexto como los cuatro países de origen fundamentales: Italia, Alemania, Francia, Holanda. Después se considerarán tres artistas multimedia contemporáneos, que, de diferentes maneras, remiten a los precursores Zero.

**Dadamaino** [cat. 94] tiene sólo 23 años cuando pisa la escena vanguardista de Milán con sus primeros *Volume*, aquellos lienzos negros o de colores con superficies de vacío recortadas, con sus aberturas ovaladas hacia el espacio real e imaginario. Mediante este gesto radical, **Dadamaino** encuentra su lenguaje propio, inconfundible; con asombroso valor deja atrás su breve fase de experimentos pictóricos de influencia informalista y se abre a la noción del cuadro como idea, como concepto, como acto espiritual y *tabula rasa* –cualidades que encuentra ya formuladas, como muchos artistas de los años cincuenta y sesenta, en Fontana, tres decenios mayor que ella. Sus *Volume* o sus dibujos de gran formato, como los que se encuentran en la Colección Daimler, marcan un punto final y a la vez un punto de llegada. Una llegada a aquella actitud, que determina toda su obra, que resalta lo absoluto, lo extremo, lo que no admite compromisos. Para ella, el cuadro

E3



CAT. 94 Dadamaino, El movimiento de las cosas nº 1, 1995. 360 x 100 cm

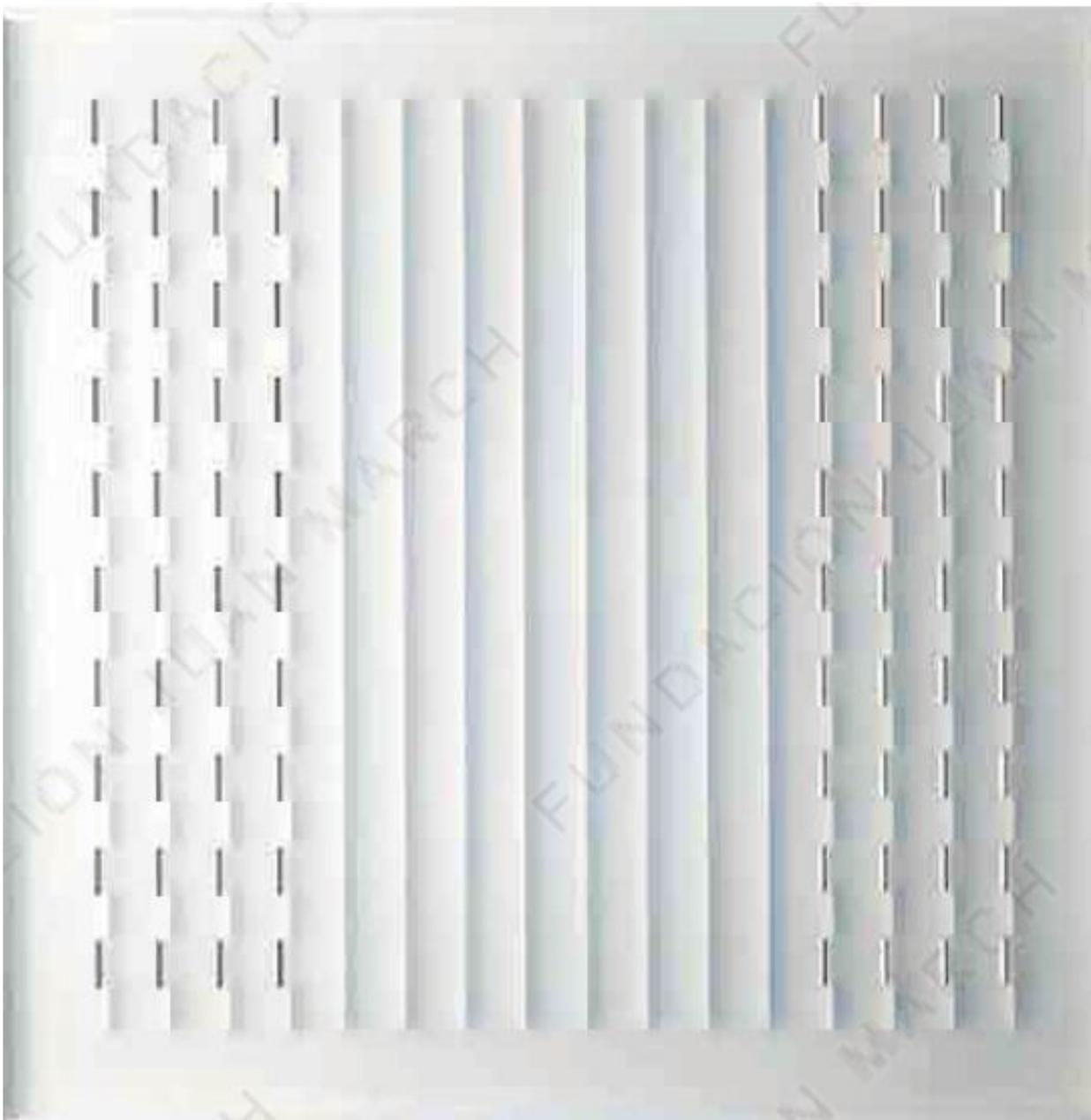
ya no es el lugar de la realización y el resultado de una expresión psíquica o pictórica, sino una entidad transparente, una totalidad permeable y una membrana que permite percibir las vibraciones intelectuales y espirituales no tanto materialmente como en cuanto eco sonoro, infinitamente prolongado. **Dadamaino** misma resalta la “espera”, la “attesa”, que Fontana nombra en los títulos de sus cuadros, como un momento esencial de su manera de trabajar y también de la actitud del espectador.

*Constructivismo*, Leverkusen 1962; *Antipeinture*, Amberes 1962; *Nouvelle Tendence*, París 1963; *Zero*, Berlín 1963; *Mouvement*, París 1964; *The Responsive Eye*, Nueva York 1965 –los títulos de las exposiciones en las que participó el joven artista alemán **Gerhard von Graevenitz** con cuadros plásticos de relieve, objetos cinéticos [cat. 102] o ciclos gráficos [cat. 105], reflejan de manera contundente el espectro en el que desde el principio se mueve su obra. En 1962, **Graevenitz** funda con otros el movimiento artístico europeo *Neue Tendenzen* [Nuevas Tendencias]. A partir de los relieves blancos monocromos de finales de los años cincuenta, que reflejan el espíritu del arte *Zero*, el artista llega, a partir de 1960, a objetos cinéticos. En ese tiempo se ve confrontado con las posibilidades del diseño por ordenador y empieza a aprovecharlas para sus series de estructuras ordenadas geoméricamente.

Como representante de una estética racional atribuye un papel especial al azar.

*Una disposición –escribe Graevenitz en 1974– que no se reconoce como casual, es arbitraria. Y en sentido estricto esto vale para todo el arte llamado compuesto. Antes, desde luego, no se hablaba de arbitrariedad, sino de intuición. El aprovechamiento del azar es un momento esencial para desmitificar el proceso creativo... Mis objetos cinéticos se han ido desarrollando a partir de relieves blancos: distribuciones de elevaciones y/o concavidades semiesféricas. Aquí me interesan primero y sobre todo los métodos de la disposición. A partir de un ordenamiento inicialmente jerárquico (progresiones, evoluciones) se generaron estructuras estrictamente homogéneas no jerárquicas (basadas en el principio del azar). Los objetos cinéticos producen cambios por sí mismos, y aquí el limitarse al blanco tiene la función de poner el mayor énfasis posible en el movimiento.<sup>29</sup>*

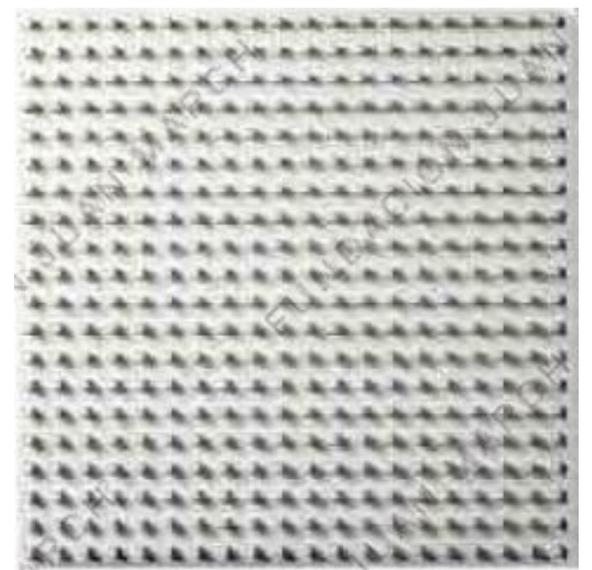
La descripción biográfica que **François Morellet** [cat. 88, 91, 98] hace de sí mismo es tan breve como instructiva en su autoironía: “De 1944 a 1949 pintor figurativo, de 1948 a 1975 industrial, desde 1926 vivo, desde 1946 casa-



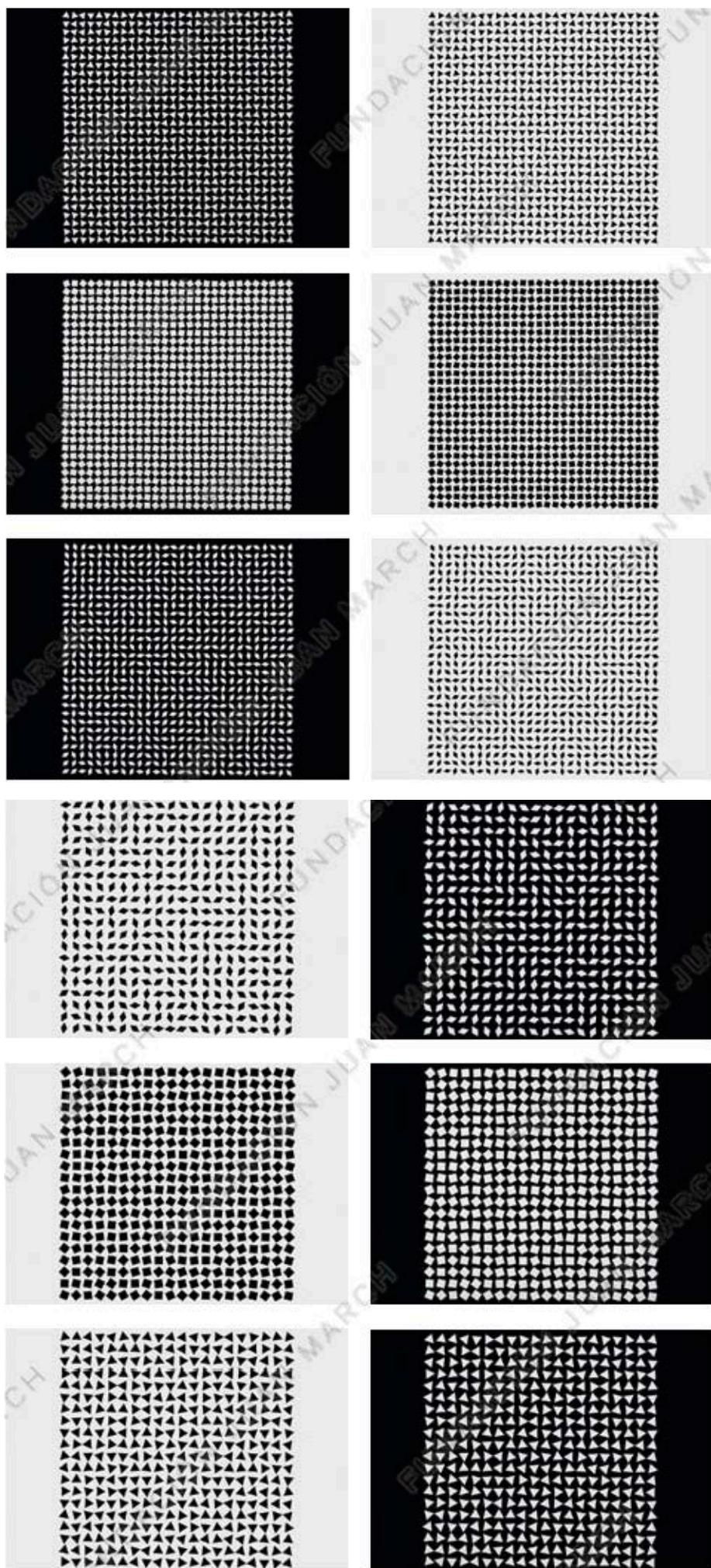
**CAT.110** Klaus Staudt, Descubrimiento, 1995. 120 x 120 x 5,5 cm



**CAT.102** Gerhard von Graevenitz, 19 puntos negros sobre blanco, 1965. Ø 62 x 8 cm



**CAT.95** Klaus Staudt, Enfatizado en serie, Wr 12b, 1961. 60 x 60 cm



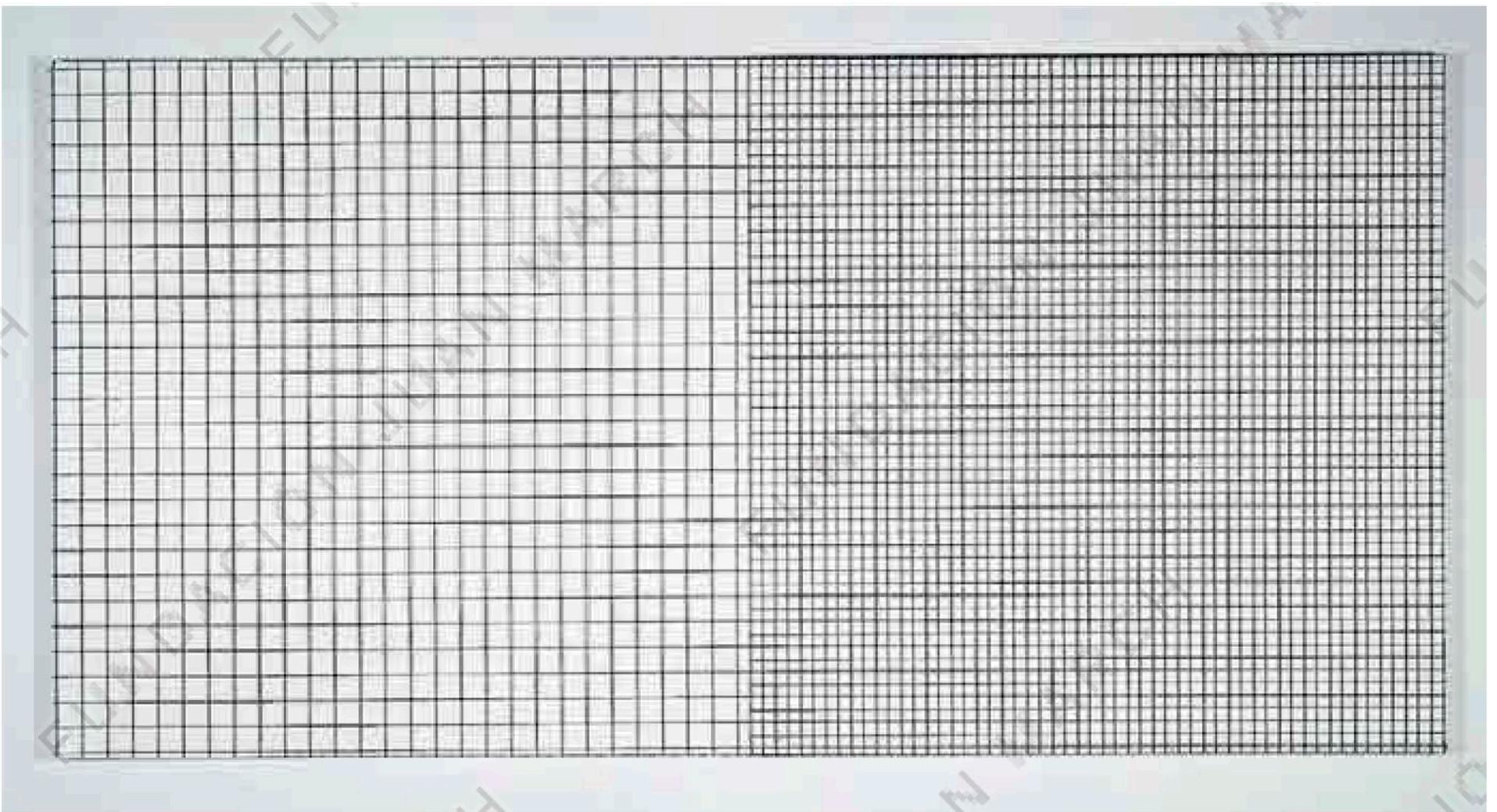
CAT.105 Gerhard von Graevenitz, Serie "I" con 12 serigrafías, 1962. 42 x 58,8 cm c/u

do, desde 1950 pintor abstracto, de 1960 a 1968 miembro de GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), sin formación artística, sin distinciones". En el año 1953 nace en el estudio de **Morellet** un cuadro que puede caracterizarse como programático para toda su obra posterior: 16 cuadrados, líneas negras que transcurren en vertical y en horizontal y dividen la superficie del cuadro en 16 cuadrados del mismo tamaño. A mediados de los años cincuenta, **Morellet** estudia la configuración de la superficie del cuadro como una estructura que tiende al infinito y se extiende más allá del cuadro. Sin embargo, en la medida en que fija previamente principios y sistemas que, de cara a las obras realizadas, pueden conducir a diferentes resultados sujetos al azar, **Morellet** excluye consecuentemente la "fantasía artística" en el sentido tradicional (incluido el gesto pictórico en el *all-over* de un Jackson Pollock). En toda la obra de **Morellet** se observa que le interesa más el método que el resultado pictórico final, aunque ponga el mayor empeño en que el contemplador perciba el resultado como estéticamente satisfactorio y visualmente atractivo. En los años sesenta, **Morellet** sigue variando las posibilidades de sistemas sujetos al azar. Incluye momentos cinéticos y muy pronto, a partir de 1963, neón como material.

Una caracterización maravillosamente poética del artista Jan Schoonhoven [cat. 116], el representante principal del grupo holandés Nul, la dio un día su colega, el artista Henk Peeters [cat. 113]:

*lo que para uno es el pan de cada día, es para el otro la muerte. yves klein declaró que las líneas le parecían rejas, schoonhoven experimenta su liberación total produciendo ventanas de prisión. por tanto, sólo importa dónde está el punto de vista del artista, y, sobre todo si se trata de rejas, es importante dónde se encuentra uno. por aquella época schoonhoven abandonó la academia en la que realizaba sus estudios de pedagogía del arte, que le parecía una prisión. denunciado por un traidor, fue llevado a la cárcel, aunque los nazis no sabían qué hacer con este pájaro raro y le soltaron pronto. se hizo funcionario de correos para no ser detenido. fue allí donde quedó impresionado por ese extraño masoquismo humano de encerrarse voluntariamente cada día y pasar el tiempo pegando bolsitas y ocupándose de bienes inmuebles. después del trabajo sigue el registro, no sólo se inmoviliza, sino que también se desmaterializa. sólo ahora el funcionariado es completo: se ha desmaterializado. con cuidado se cubren con líneas montones de papel, y el trabajo manual tiene la misma función que tiene durante el día en la oficina: también allí la máquina hace que sobre el hombre, si es que no sobra ya de antemano. Y así los dibujos de schoonhoven podrían imprimirse con mayor velocidad y más correctamente. pero esta fe en el sentido absurdo del trabajo manual tuvo como consecuencia que no hiciera uso de una técnica gráfica para la producción de esas carpetas de serie. Para cada carpeta hacía esgrafados, en total 400 piezas.<sup>30</sup>*

Hemos puesto a tres posiciones alemanas recientes en diálogo con los artistas históricos de Zero para discutir las posibles transformaciones de conceptos y materiales artísticos.



CAT.91 *François Morellet, Fin de serie nº 1, rejilla, 1989. 140 x 280 cm*



CAT.88 *François Morellet, Neones en el espacio, 1969. 240 x 80 cm*



CAT.98 *François Morellet, Liberación compacta nº 1, 1992. 180 x 204 cm*



CAT.114 Markus Huemer, My Pictures Are the Ashes of My Art (After Palermo), 2002



CAT.106 Bernhard Kahrmann, Recuerdos imprecisos, 2006



CAT.89 Simone Westerwinter, empezar otra vez de de cero (de la serie Educación a través de la decoración), 2001. Ø 100 x 25 cm

Markus Huemer, que está representado en nuestra exposición con el trabajo *The Pictures are the Ashes of My Art (After Palermo)* [cat. 114], logró en sus vídeos traducir al presente mediático el espíritu y la estética de los artistas Zero. Markus Huemer cita aquí a Yves Klein y, a propósito, atribuye la cita erróneamente a Blinky Palermo. Una imagen azul proyectada, cubierta de huellas de arañazos de una película de 16 mm comenta e ironiza la atribución de significado al color azul en Klein y Palermo. Huemer establece una doble analogía: el azul, interpretado por Klein en un sentido espiritual e inmaterial, se relacionaría con el canal Alfa del nivel digital, mientras que el azul de Palermo, como expresión imaginaria de espacios intermedios, correspondería al nivel analógico de la película de 16 mm. Las huellas de arañazos de la película pueden interpretarse como alusión al potencial destructivo en la creación de Palermo. La imagen proyectada deja de ser imagen en dos sentidos: por un lado, la imagen azul sólo aparece si falla la imagen que ten-

dría que proyectarse en realidad, y, por otro, la imagen deja de ser imagen, puesto que el azul sustituye el lienzo vacío de la pintura.

El artista multimedia Bernhard Kahrmann estudió entre 1994 y 2000 en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart. Posteriores estancias de estudios le llevaron a París y a Estados Unidos. El artista llamó la atención en Stuttgart en los años noventa y más tarde en Berlín con conceptos de obras multimedia de múltiples variaciones sobre la interdependencia de construcciones espaciales lingüísticas, gráficas, arquitectónicas y, en consecuencia, también políticas. El empeño de Kahrmann de descomponer una experiencia espacial estable se concreta actualmente en esculturas de vídeo coreografiadas a la manera minimalista [cat. 106], que, carentes por completo de sonido, atraen la atención del espectador sólo mediante la reducción a luz, a blanco y negro y a evoluciones de formas en *loop*. Kahrmann filmó en vídeo sus instalaciones espaciales -reales y tridimensionales- de forma, espacio, luz y movimiento y colocó las pantallas negras sobre unos bancos negros bajos. La repetición de procesos sencillos de luz y movimiento evoca desde la historia de la imagen-espacio-luz puesta en escena por Moholy-Nagy, pasando por los espacios de luz de los artistas Zero, hasta los trabajos más recientes sobre el tema, por ejemplo de Olafur Eliasson o John M Armleder.

La artista de Stuttgart Simone Westerwinter trabaja desde 1990 en el grupo de los *Karo-* y *Ja-Arbeiten*, reunidos bajo el título *Erziehung durch Dekoration* [Educación a través de la decoración]. El cuadrado representa un modelo anclado en nuestra memoria, que simula estructuras de nuestra conciencia. Puede entenderse como expansión infinita y, a la vez, como un patrón mental que se lleva a sí mismo al absurdo. La escultura de suelo *wieder bei null anfangen* [empezar de nuevo desde cero] de Simone Westerwinter, nació como homenaje a los fundadores del movimiento europeo Zero de la época en torno a 1960 [cat. 89]. A causa del agregado refrigerante añadido, el agua que está debajo del disco de metal va formando una capa de hielo en continua transformación. La forma circular del fino disco de acero con su brillo plateado, agua y hielo, tiempo y transformación, estructura serial y repetición -todos estos elementos fueron materiales artísticos nuevos y esenciales en el entorno de Zero, escandalosos para su tiempo. Westerwinter viste esta "base" ideal con zapatos de tacón de cuadrados rojos y con esta sencilla maniobra "envuelve" a sus predecesores en un "patrón" abarcador de procesos estéticos y estructuras ordenadoras.

G2



CAT.116 *Jan J. Schoonhoven*, edición hake, 1965. 25 x 25 cm



CAT.92 *Jean Tinguely*, Escultura Hágalo usted mismo, 1961. 60 x 60 x 5 cm



CAT.90 *Jef Verheyen*, Espacio, 1963. 45 x 45 cm

**2006**

CLASSICAL : MODERN

Los clásicos del arte moderno en la  
Daimler Colección

Daimler Contemporary, Berlín

12 abril - 17 septiembre, 2006





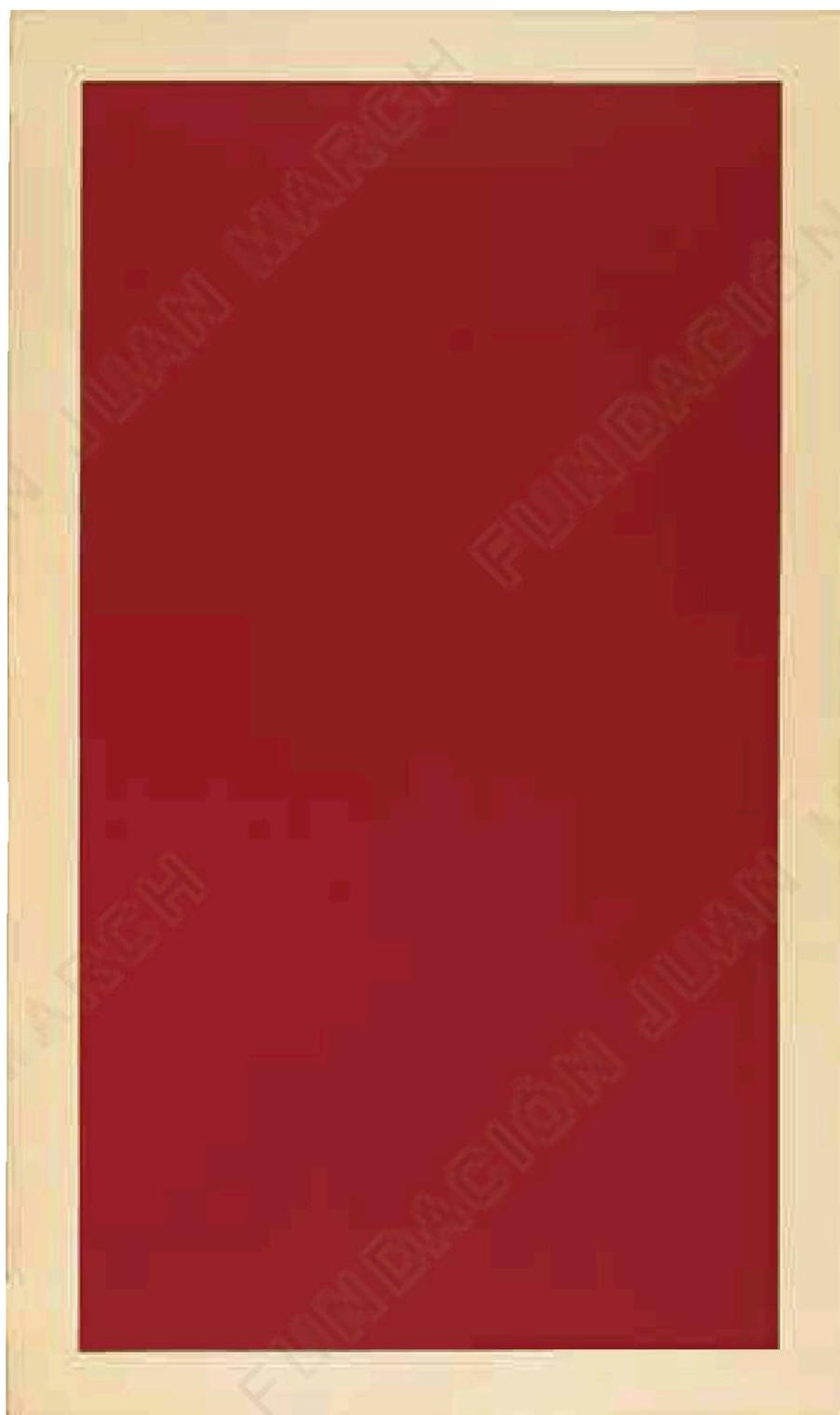
# MINIMALISMO Y ARQUITECTURA

¿Hasta dónde se debería, hasta dónde habría que retroceder en la historia de la arquitectura para encontrar los ejemplos más primitivos de un lenguaje formal del espacio construido radicalmente reducido? ¿Hasta el cubo negro de la Kaaba de La Meca, según la tradición la primera casa de Dios construida por Abraham? ¿Hasta el Stonehenge neolítico en Wiltshire, Inglaterra, o hasta la tumba de Dyoser en Saqqara en Egipto, construida aproximadamente en 2600 a. C., cuya pirámide escalonada y cuyas paredes en relieve de geometría mínima se estiman como unas de las construcciones de piedra más antiguas? ¿Hasta las columnas del Partenón y el Templo de Atenea del siglo V a. C.? ¿Hasta el siglo II a. C., hasta la Pirámide del Sol de Teotihuacán? ¿O se originan las líneas de conexión con los lenguajes arquitectónicos minimalistas de nuestros tiempos más bien en las primeras abadías cistercienses del siglo XII como Le Thoronet cerca de Toulon o Waverley cerca de Surrey en Inglaterra? Y luego, naturalmente, la impresionante reducción arquitectónica a la esencia de espacio, plano y volumen, que realizan, en la primera mitad del siglo XX, desde Mies van der Rohe y Le Corbusier, pasando por Luis Barragán y Sigurd Lewerentz, Louis Kahn y Richard Neutra, hasta Tadao Ando y Minoru Yamasaki, el arquitecto de las destruidas torres gemelas de Nueva York.

Como fenómeno americano que apareció en torno a 1965, el arte minimalista clásico tuvo desde el principio una relación genuina con la arquitectura, como marca espacial emblemática y también como espacio real. A la primera categoría pertenecen los trabajos tempranos de Tony Smith, Carl Andre o Robert Morris, que, sirviéndose de elementos geométricos cúbicos, toman posesión simbólica del espacio de la galería como volumen vacío. Así, Morris concibió explícitamente sus *Columnas*, *Estelas*, *Cajas* y *Portales*, creados en 1961, como elaboraciones de la arquitectura esencial de la tumba egipcia de Dyoser. La concepción espacial y formal de **Franz Erhard Walther**, que trabaja, a principios de los años sesenta, cuestiones y proyectos de obra parecidos -aunque sin tener conocimiento, por aquel entonces, de la obra del otro-, está esencialmente influenciada por el lenguaje arquitectónico compacto, radical y reducido de las construcciones romanas de su ciudad natal de Fulda, por ejemplo de la iglesia de San Miguel construida en 820 d. C. La unión entre minimalismo y espacio real construido encontró su manifestación más significativa en la reforma de una casa de hierro colado en la Spring Street en el barrio Soho de Nueva York, que Donald Judd comenzó en 1968. El trabajo de Judd con la Chinati Foundation, que se inicia en 1971 -una obra total de naturaleza, espacio, arquitectura y escultura en Marfa, Tejas- se presenta como continuación consecuente del "pensar en espacios".

Con esto quedaría esbozado el horizonte ante el que se perfilan los trabajos de **Julian Opie**, **Mathias Goeritz**, **Franz Erhard Walther**, **Michael Heizer**, **Jeremy Moon** y **John M Armleder**, relacionados en concreto con la arquitectura y el espacio y reunidos en *MAX/Min*. **Julian Opie**, nacido en 1958 en Londres, se hizo famoso en el entorno de los Young British Artists a finales de los años ochenta. En el cambio a la década de los noventa, **Opie** creó esculturas, cuadros, obras gráficas y trabajos de ordenador relacionados con el tema de la arquitectura, que se basan en la estética de juegos de ordenador. Un trabajo clave de esa fase es la escultura arquitectónica minimalista que lleva el título críptico *On average, present day humans are one inch shorter than they were 8000 years B. C.* (1991) [cat. 76]. **Opie** relaciona aquí los conceptos de color de los arquitectos de De Stijl de los años veinte con la cuadrícula urbanística de Manhattan y los cubos minimalistas de un Robert Morris. El título secuestra la fantasía del espectador, alejándola del aquí y ahora de una concepción espacial generada por ordenador, y lo traslada al Mesolítico, a la Edad de piedra media, con sus asentamientos y herramientas toscamente labrados.

Arcaísmo y contemporaneidad radical se relacionan también en la obra multimedia de **Mathias Goeritz**, nacido en 1915 en Danzig y mejicano por elección. **Goeritz** había llegado a Méjico en 1949 y realizó allí, a partir de 1953, junto con el arquitecto Luis Barragán, dos de las esculturas monumentales minimalistas más importantes para un espacio público. Primero la casa



CAT. 70 Michael Heizer, Sin título, nº 5, 1974. 304,8 x 182,9 cm

E3  
E5  
G4



**CAT.76** *Julian Opie, Como media, los seres humanos de hoy miden una pulgada menos de lo que medían 8000 años a.C., 1991. 198 x 255 x 215 cm*



**CAT.71** *Mathias Goeritz, Las puertas a la nada, 1971. 16,5 a 30 cm (altura)*



**CAT.72** *Luis Barragán y Mathias Goeritz, Torres Satélite, Méjico, D. F., construido 1957-58. Fotografía de Emilio Valdés*

*El Eco* (1953), trazada como obra total; luego, en 1957, las coloridas y nada funcionales *Torres Satélite* [cat. 72]. Estas, en atención a su lenguaje formal, hay que entenderlas como referencia a los monumentos de piedra neolíticos o los obeliscos de Karnak (1290 a. C.); al mismo tiempo, trasladan la autonomía de la *Columna sin fin* de Brancusi al ámbito de las artes plásticas urbanísticas. La escultura de acero de siete piezas titulada *Puertas a la nada* [cat. 71] de nuestra colección la había presentado **Goeritz** en 1971 en el concurso para el barrio de La Défense en París.

La transición de un minimalismo de argumentos formales al Land art americano está representada en la exposición por la pieza de **Michael Heizer**, de una altura que llega hasta el techo. Después de trasladarse a Nueva York en 1965, **Michael Heizer** empieza a trabajar en cuadros geométrico-abstractos de gran formato. Rocía tableros de virutas con laca de coche o pinta lienzos con color de látex de polivinilo. A partir de 1967, **Michael Heizer** realiza exclusivamente proyectos de Land art; en 1972 vuelve a la pintura tras una interrupción de cinco años. Linealidad, regularidad, unificación y perfeccionamiento son los principios estructurales más destacados de la pintura de **Heizer**, que se corresponden con sus *Earth Works*. El cuadro de formato vertical *Untitled No. 5* [cat. 70], perteneciente al segundo período de la pintura de **Heizer**, establece una oposición recíproca de figura simétrica monocroma y fondo pálido. La superficie definida por el color determina el marco incoloro, que a su vez recibe un segundo contorno proveniente

de la limitación exterior del lienzo. De esta manera, el campo rojo también aparece flotando libremente, lo cual produce el efecto de una sublime profundidad espacial. *Untitled No. 5* sintetiza aspectos de carácter minimalista con criterios de una forma universal creada de manera pictórico-abstracta.<sup>31</sup>

Abstracción, monocromía, sucesión serial y construcción, y fetichismo de objetos y materiales, se encuentran permanentemente enfrentados en **Armleder**. Con sus obras de los años ochenta, **Armleder** articula, dentro del movimiento europeo del Neo Geo, una crítica del pensamiento progresista estético de la recepción de los clásicos. El trabajo titulado *Avec les deux lustres (FS)* [cat. 74] de **John M Armleder**, creado en 1993, pertenece al grupo de obras de esculturas de muebles. Las dos lámparas de techo de latón de 24 brazos, colocadas a ambos lados junto a un lienzo, están ligeramente oxidadas y ostentan claras marcas de uso. El objeto pictórico engloba los pasos fronterizos entre arte y diseño del siglo XX, desde De Stijl y Bauhaus, pasando por el minimalismo, hasta el exceso visual de la histeria contemporánea de la decoración. En cuanto a su formato y colorido, el cuadro parafrasea la pintura americana clásica del campo de color de un Barnett Newman. En la medida en que el conjunto juega con el tipo sagrado del tríptico y las lámparas, en su aparición frontal, evocan asociaciones de rosetas y nimbos, las dos lámparas de techo ilustran con ironía la pretensión transcendente del arte de Newman, en cuanto que, a la vez que lo muestran de manera ostensible, lo utilizan para su propia carga enigmática. Duchamp y Malevich, antiarte y

C6  
E5  
G2



**CAT. 74** John M Armleder, *Con las dos lámparas de araña (FS)*, 1993. 300 x 200 cm (cuadro), 300 x 425 cm (medida total)

estética idealista –las dos antípodas del arte del siglo XX– han logrado, en la obra de **John M Armleder**, conciliarse en una unidad armónica.

En el arte minimalista clásico, tal y como se desarrolló en Nueva York a principios de los años sesenta, la relación entre cuerpo, material y espacio juega un papel decisivo. Esto puede manifestarse en las formas esculturales desmesuradas de un Tony Smith o un Ronald Bladen, que ponen en práctica una expulsión en toda regla del cuerpo humano del espacio de la galería o, como contraargumento, lo convierten en un elemento de la situación escultural. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de *Untitled (Box for Standing)* de Robert Morris, de 1961, una caja de madera colocada de pie, o en las formaciones de suelo de Carl Andre.

Un momento crítico social y conceptualmente, que se relaciona con aspectos relativos a la arquitectura, al espacio urbano y de paisaje abierto, caracteriza también los trabajos de **Franz Erhard Walther** de los años sesenta. **Franz Erhard Walther** radicalizó la temática con su *1. Werksatz*, ideado en 1963, al implicar ahora al espectador como agente activo en el nacimiento de la obra. Una obra excelente de ese tiempo son los *Fünf Räume*, de 1972, que forman parte de la Colección Daimler [cat. 69]. **Walther** lo esboza durante sus años en Nueva York, lo realiza tras su regreso y lo coloca en el espacio abierto de la Hochrhön cerca de Fulda [fig. 6]. Medidas y proporciones remiten al cuerpo humano. La manera de situarlo en la exposición –los elementos apoyados en la pared o apilados delante de la misma– es tan fiel a la obra



Fig. 6. Fotografía de la instalación temporal de los Cinco espacios de Franz Erhard Walther en Hamburgo, 1975



CAT. 69 Franz Erhard Walther, *Cinco espacios*, 1972. 205 x 80 x 75 cm; 205 x 160 x 75 cm (agrupadas)

“[...] Existe cierta confusión en torno a la dimensión retro, nostálgica y evocadora de mi obra, una confusión que mantengo, sin negarla del todo pero sin asentirla del todo tampoco. En esa época, el estilo de los años cincuenta y sesenta, típico de algunos de los muebles que recuperaba al principio, empezaba a suscitar un nuevo entusiasmo, lo cual acentuó el interés por ese aspecto de mi trabajo, exagerando su importancia. Yo tenía en cuenta el lado arquetípico y de tópico barato del modernismo tal y como lo había vivido en mi infancia, en la época de esos estilos, que, sucesivamente, me entusiasmaron, me produjeron rechazo y me encantaron, como a muchas personas de mi generación. Entonces experimentamos aquella fantástica interacción donde se codeaban Mondrian y Vasarely, Mathieu y Pollock, cubistas y cinéticos, y no sé qué otros... ¿Frank Lloyd Wright, Spirou, Picasso, Carzou...? ¡El heroico modernismo banalizado, al alcance de cualquiera! Al principio busqué muebles de estilo, réplicas pobres de los distintos estilos del siglo desde el Art Déco. Sigue siendo lo que utilizo con mayor frecuencia: sobre todo me fijo en los aspectos formales, estructurales de esos objetos;

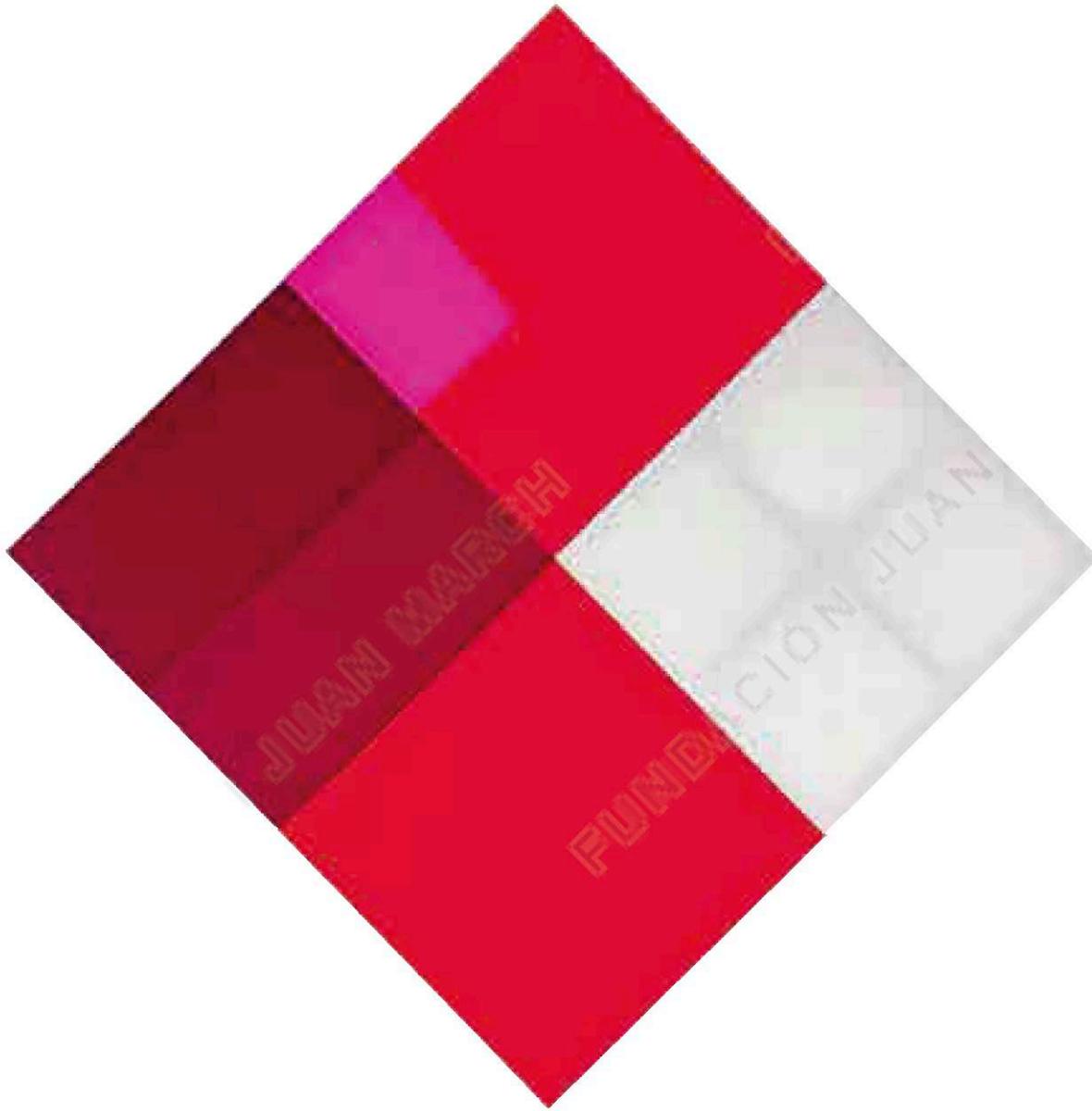
LA FACETA ESPEC  
DE MI TRABAJO E  
ME INTERESA [...]”



## JOHN M ARMLEDER

Entrevista con Suzanne Pagé (1987)

TACULAR  
S LA QUE MENOS



CAT.79 Simone Westerwinter, Cuadrado estrella, 1999. 200 x 200 cm



CAT.78 Simone Westerwinter, Sin título, 1999. 330 x 330 cm



como la colocación temporal de las nueve piezas para que la obra actúe en el espacio o la naturaleza; la manera de colocarla tiene incluso una importancia en principio mayor, puesto que representa el estado primario, mientras que la colocación es la excepción.

*Fünf Räume* pertenece al grupo de obras de las *Raumformen* [Formas espaciales], creado en 1971/72; en este contexto, es la obra más grande e importante. *Fünf Räume* versa sobre actitudes humanas y formas de comunicación fundamentales; mas aquí, a diferencia de la mayoría de las esculturas activas de **Walther** de aquel tiempo, las personas se quedan sin contacto visual con otros agentes. El más angosto de los cinco espacios ofrece a una persona un lugar circunscrito esculturalmente, en el cual el hombre se encuentra volcado en la contemplación de sí mismo y en unión dialógica con el espacio –el construido y, aún más significativo, el de la naturaleza. Los espacios mayores unen esta experiencia existencial del estar consigo con la orientación hacia el espacio abierto y amplían ambas con la condición de vivencia y percepción compartidas. Ves el espacio, la naturaleza, pero, emocional y mentalmente, compartes la experiencia con quienes están contigo en el espacio “diseñado” esculturalmente.

#### NOTAS

- 1 Adolf Hölzel, en *Hölzel und sein Kreis*, Catálogo de la exposición, Kunstverein Stuttgart, 1961, pág. 25. N. del T.: todas las traducciones de los textos citados en este trabajo son nuestras.
- 2 Carta de Baumeister a Hölzel, 28 de enero de 1933, en *Hölzel und sein Kreis*, cit., pág. 28.
- 3 Citado en Gregor Stemmerich (ed.), *Minimal Art*, Dresde, 1995, pág. 36.
- 4 Donald Judd, «Barnett Newman» (1964), en *Studio International*, febrero de 1979, págs. 66-69.
- 5 Cf. Donald Judd, *Architektur*, Münster, 1989, pág. 90.
- 6 Cf. *Das Bild einer Geschichte 1956/1976*, Catálogo de la exposición, Düsseldorf, 1980, pág. 37.
- 7 James Meyer, Lynn Zelevansky, Ann Goldstein; la excepción la constituye Anne Rorimer, Londres, 2001.
- 8 Cf. Alanna Heiss, en *Minimalia*, Catálogo de la exposición, Nueva York, 1999, pág. 7.
- 9 Cf. Hans-Peter Riese, “Da staunt der amerikanische Kunstfreund”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 de agosto de 2004.
- 10 Cf. Maurice Tuchman, “The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist”, en *The*

*Avant-Garde in Russia, 1910-1930*, Catálogo de la exposición, Los Angeles County Museum of Art, 1980.

- 11 Michael Hübl, “Postmoderne Seele und Geometrie”, en *Kunstforum*, n° 86, 1986.
- 12 Cf. *Artscribe*, n° 59, 1986.
- 13 Cf. Michael Hübl, art. cit.
- 14 Cf. John M Armleder, en *Peinture abstraite*, Catálogo de la exposición, Kunstmuseum Winterthur, 1987, pág. 150.
- 15 Stand de la Galería Dreher, Colonia, 1992.
- 16 Cf. R. Pincus-Witten, *Artforum*, noviembre de 1966.
- 17 Cf. Enno Develing, *Minimal Art*, Catálogo de la exposición, La Haya/Düsseldorf, 1968-69.
- 18 Cf. Daniel Buren, 1968.
- 19 Cf. John Nixon, ACCA, Catálogo de la exposición, Sidney, 1990.
- 20 Rudolf Scheutle, en *Minimalism and After. Neuerwerbungen für die Daimler Kunst Sammlung*, Stuttgart, 2006, pág. 322.
- 21 Claudia Seidel, en *Minimalism and After*, cit., pág. 96.
- 22 Germaid Ruck, en *Sammlung Daimler-Benz*, Stuttgart, 1989, pág. 156.
- 23 Claudia Seidel, en *Minimalism and After*, cit., pág. 398.
- 24 Cf. Renate Wiehager, *Die holländische Gruppe Nul 1960-65*, Villa Merkel, Esslingen, Cantz Verlag, Ostfildern bei Stuttgart, 1993; *Zero Italien. Azimut/Azimuth in Mailand 1959/60*, Esslingen, Cantz Verlag, Ostfildern bei Stuttgart, 1995; *Zero und Paris 1960*, Esslingen, Cantz Verlag, Ostfildern bei Stuttgart, 1997; *Zero aus Deutschland 1957 bis 1966*, Esslingen, Cantz Verlag, Ostfildern bei Stuttgart, 1999. Reúnen en total 900 páginas con unas 1000 ilustraciones. Más reciente y extenso: Jean-Hubert Martin (ed.), *Zero*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2006.
- 25 Cf. *Manzoni*, Catálogo de la exposición, Múnich, 1973.
- 26 Cf. *Bildlicht*, Catálogo de la exposición, Viena, 1991.
- 27 Cf. *Das offene Bild*, Catálogo de la exposición, 1992.
- 28 1994.
- 29 Gerhard von Graevenitz, en Catálogo de la exposición, Kiel, 1974, s.p.
- 30 Henk Peeters, en *Minimalism and After*, cit., pág. 466. (Las minúsculas son del autor. N. del Ed.)
- 31 Cf. Oliver Zybok, en *Minimalism and After*, cit.

**Los textos completos de artistas citados en las páginas 28-29, 36-37, 42-43, 60-61, 70-71, 76-77, 90-91 y 112-115 pueden encontrarse en:**

**Adolf Hölzel**, *Hoja autógrafa* (n° 04 (pág. 37) de los dibujos anotados (1900-1920) del legado del artista, transcrita en Karin von Maur, *Adolf Hölzel 1893-1934. Der Kunsttheoretische Nachlass*, Stuttgart, 1998, págs. 44-45

**Ilya Bolotowsky**, “On Neoplasticism and My Own Work: A Memoir”, en *Leonardo*, vol. 2, 1969, págs. 221-230, pág. 226

**Hanne Darboven**, *Carta a su familia* (9 de junio de 1967), en: Eva Keller, “I. Konstruktionen 1966/67”, cat. expo. Hanne Darboven, Kunsthalle Basel, 9 de junio - 28 de julio de 1991, Kunsthalle Basel, Basilea, 1991, págs. 3-5, pág. 4

**Friedrich Vordemberge-Gildewart**, “abstrakt - konkret - absolut” (1944-1946). Una primera versión de este texto, un manuscrito perteneciente al legado del artista, fechado el 6 de enero de 1944, se publicó por primera vez en neerlandés en la revista *Phoenix*, Ámsterdam, el 1 de abril de 1946. La presente versión se cita según: vordemberge-gildewart, *époque néerlandais*, éditions duwaer, vol. 2, Ámsterdam, 1949, citada a su vez en *Friedrich Vordemberge-Gildewart: Retrospective / Retrospectiva / Retrospective*, cat. exp., Wiesbaden/Valencia: Museum Wiesbaden/IVAM Centre Julio González, 1996/97, págs. 278-280, pág. 279

**Heinz Mack**, “Das Sahara-Projekt” (1961), en *Zero aus Deutschland 1957 - 1966. Und heute / Zero out of Germany 1957-1966. And Today*, cat. exp., Renate Wiehager (ed.) (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000), pp. 236-239, cit. p. 238

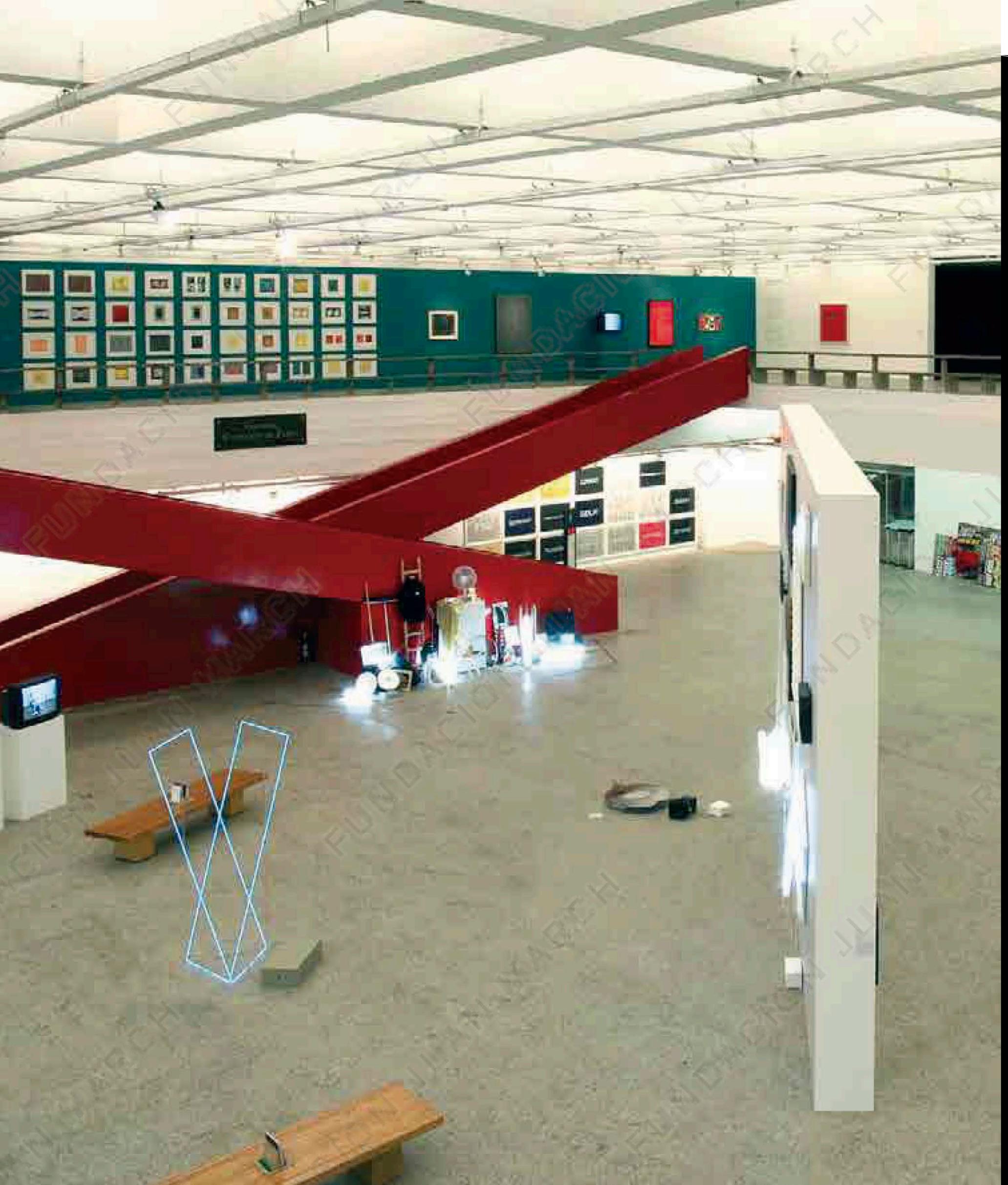
**Daniel Buren**, “Conversación con Georges Boudaille”, diciembre de 1967, en: *Les lettres Françaises*, París, 13 de marzo de 1968, págs. 28-29; reimpresso en: Daniel Buren, *Lés Écrits: 1965-1990*, 3 tomos, tomo 1: 1965-1976, págs. 41-50, págs. 45-47

**Norbert Kricke**, 18 de junio de 1977, en: *Norbert Kricke 1922-84 / Den Freunden*, cuaderno conmemorativo preparado por Sabine Kricke-Güse y Ernst-Gerhard Güse, Gerd Hatje (ed.), Stuttgart, 1984, s. p.

**John M Armleder**, Entrevista con Suzanne Pagé, París, 21 de enero de 1987, en: John Armleder, *Kunstmuseum Winterthur, Kunstmuseum für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, abril - octubre de 1987, cat. exp., págs. 57-58. Reimpresso en: John Armleder, *Écrits et entretiens*, Grenoble/Saint-Etienne, Musée de Peinture et de Sculpture/ Maison de la Culture, 1987, págs. 68-85, pág. 71



**CAT.77** Andrea Zittel, *Rendición de la cama con hoyo A-Z*, 1995. ca. 450 x 250 x 70 cm



**2007**

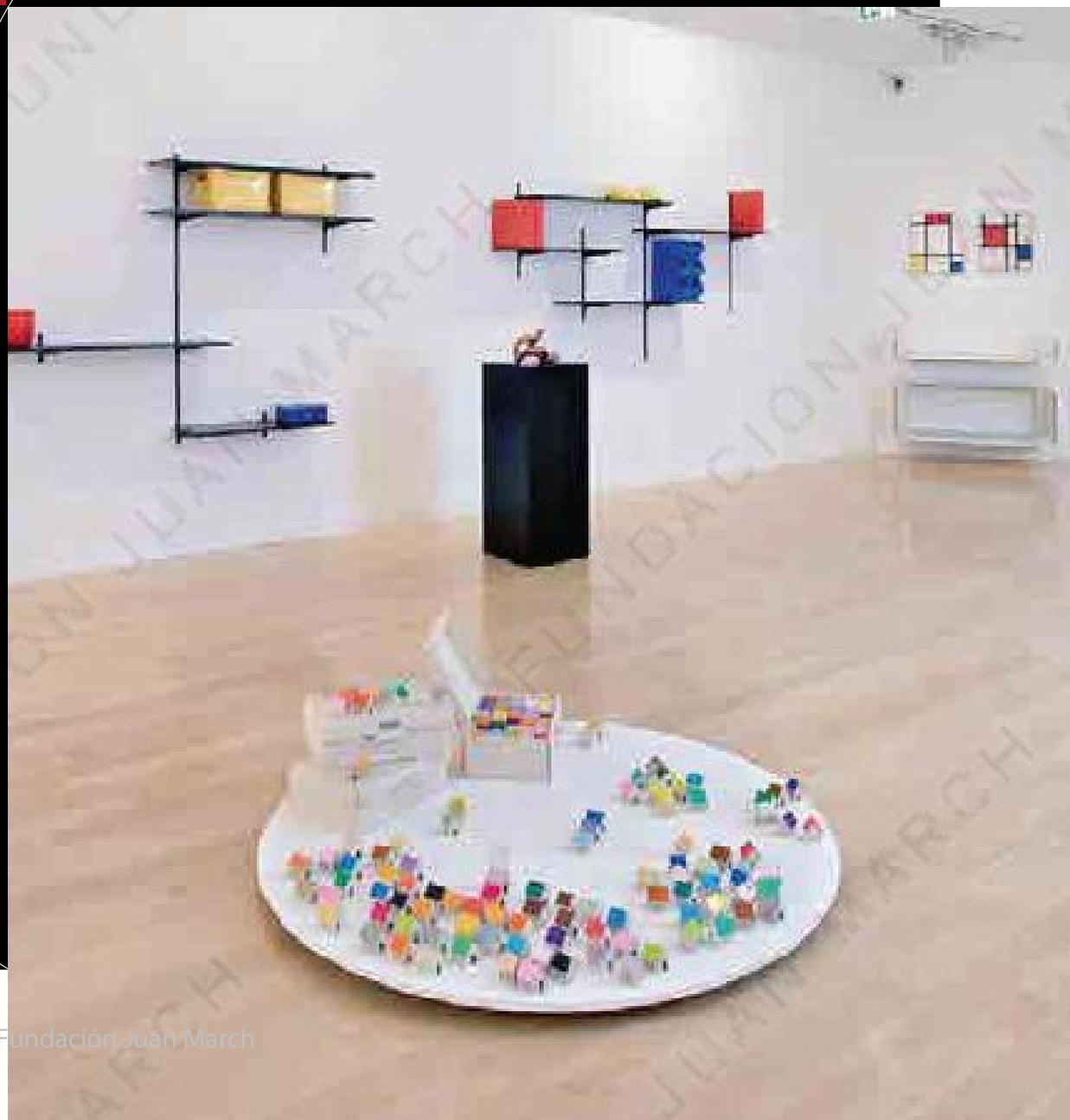
THE DAIMLER ART  
COLLECTION AND EDUCATION  
PROGRAM IN SÃO PAULO 2007

Unas 150 obras de la  
Daimler Art Collection  
MASP Museo d'Arte  
Moderna São Paulo, Brasil  
9 septiembre - 10 diciembre, 2006

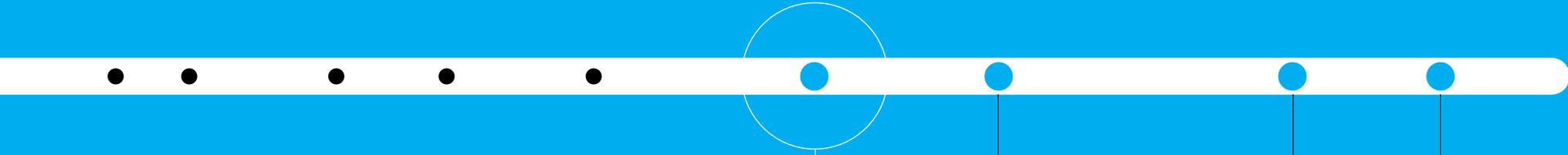


**2004**

PHOTOGRAPHY,  
VIDEO, MIXED MEDIA II  
Nuevas adquisiciones de la  
Daimler Art Collection  
Daimler Contemporary, Berlín  
9 diciembre 2004 - 28 marzo 2005







**1 A 116** OBRAS EN LA EXPOSICIÓN **120**

**A-Z** LOS ARTISTAS Y SUS OBRAS **130**

**GLOSARIO** **146**

**BIBLIOGRAFÍA** **154**

# Talló

## OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

### HÖLZEL Y SUS ALUMNOS



1  
**Adolf Hölzel** (1853-1934)  
*Der barmherzige Samariter*,  
1909  
El buen Samaritano  
Óleo sobre lienzo  
70,5 x 98,5 cm



2  
**Adolf Hölzel** (1853-1934)  
*Komposition (Figuren im Kreis - Anbetung)*, ca. 1923  
Composición (Figuras dentro  
de un círculo - Adoración)  
Pastel sobre papel  
34 x 25,1 cm



3-5  
**Adolf Hölzel** (1853-1934)  
Dibujos, ca. 1930  
Carboncillo y grafito sobre  
papel, 3 dibujos  
11,9 x 15 cm / 13,2 x 16,4 cm /  
23,3 x 13,3 cm



6  
**Willi Baumeister** (1889-1955)  
*Montaru auf Rosa*, 1953  
Montaru sobre rosa  
Óleo con resina sintética y  
masilla de emplastecer sobre  
cartón  
135 x 185 cm



7  
**Oskar Schlemmer** (1888-1943)  
*Group of Youths*, 1930  
Grupo de jóvenes  
(Diseño para un mural)  
Pastel sobre cartón de dibujo  
110 x 328,5 cm



8  
**Max Ackermann** (1887-1975)  
*Chromatisch räumlich*, 1937  
Cromático espacial  
Óleo sobre tablero de fibras  
de madera  
167 x 76 cm



9  
**Johannes Itten** (1888-1967)  
*Stäbe und Flächen*, 1955  
Barras y superficies  
Óleo sobre tablero de fibras  
de madera  
100 x 72 cm



10  
**Camille Graeser** (1892-1980)  
*Harmonikale Konstruktion*,  
1947/51  
Construcción armónica  
Óleo, temple sobre lienzo  
40 x 75 cm



11  
**Adolf Richard Fleischmann**  
(1892-1968)  
*Ohne Titel*, ca. 1950  
Sin título  
Collage de papel  
45 x 50 cm



12  
**Josef Albers** (1888-1976)  
*Study for Homage to the  
Square: Opalescent*, 1965  
Estudio para Homenaje al  
cuadrado: Opalescente  
Óleo, temple sobre tablero  
de fibras de madera  
81 x 81 cm



13  
**Adolf Richard Fleischmann**  
(1892-1968)  
*Triptychon #505, #506, #507*,  
*Planimetric Motion*, 1961  
Tríptico nº 505, nº 506, nº  
507, movimiento planimétrico  
Óleo sobre lienzo  
153 x 268 cm



14  
**Josef Albers** (1888-1976)  
*Mesas nido*, 1926-27  
Reedición Vitra 2005  
Madera de roble, vidrio  
acrílico lacado, 4 elementos  
62,5 x 60 x 40 cm; 55,5 x 54 x  
40 cm; 47,5 x 48 x 40 cm; 40 x  
42 x 40 cm



15  
**Josef Albers** (1888-1976)  
*Formulation: Articulation*, 1972  
Formulación: articulación  
Serigrafías, selección de 40  
de una carpeta con 127  
38,3 x 50,8 cm c/u

## ARTE CONCRETO



16

**Max Bill** (1908-1994)  
*verdichtung zu caput mortuum, 1972-73*  
concentración para caput mortuum  
Óleo sobre lienzo  
141 x 141 cm (100 cm cada lado)



17

**Verena Loewensberg**  
(1912-1986)  
*Ohne Titel, 1970/71*  
Sin título  
Óleo sobre lienzo  
105 x 105 cm



18

**Friedrich Vordemberge-Gildewart** (1899-1962)  
*Composition No. 219, 1962*  
Composición nº 219  
Óleo sobre lienzo  
80 x 105 cm



19

**Max Bill** (1908-1994)  
*quinze variations sur un même thème, 1935-38*  
quinze variaciones sobre un mismo tema  
Litografías, serie de 16  
31,5 x 30,4 cm c/u



20

**Richard Paul Lohse**  
(1902-1988)  
*Eine und vier gleiche Gruppen, 1949/68*  
Uno y cuatro grupos iguales  
Óleo sobre lienzo  
120,5 x 120,5 cm



21

**Max Bill** (1908-1994)  
*trilogie, 1957*  
trilogía  
3 grabados en cinc, pruebas de artista  
67,5 x 93,5 cm c/u



25

**Karl Benjamin** (1925)  
*Red, White & Black Bars, 1959*  
Barras rojas, blancas y negras  
Óleo sobre lienzo  
76,2 x 127 cm

## TENDENCIAS CONCRETAS Y CONSTRUCTIVISTAS



26

**Katja Strunz** (1970)  
*Ohne Titel, 2001*  
Sin título  
Madera pintada  
185 x 32 x 21 cm



22

**Charlotte Posenenske**  
(1930-1985)  
4 Relieves. Elementos de la Serie B, 1967. Plancha de acero pulverizada con pintura de color azul RAL, 2 elementos cóncavos, 2 elementos convexos. 100 x 50 cm c/u



27

**Hermann Glöckner**  
(1889-1987)  
Sin título, ca. 1930  
Temple y tinta china sobre papel  
34,2 x 32,1 cm



23

**Frederick Hammersley** (1919)  
*Source, 1963*  
Fuente  
Óleo sobre lienzo  
119,4 x 114,3 cm



28

**Hermann Glöckner**  
(1889-1987)  
*Faltung I, 1967/75*  
Plegamiento I  
Forma original en cartón de 1934, modelo de 1964  
Aleación de latón, ed. 6/6  
46 x 21 x 18,5 cm



29

**Hermann Glöckner** (1889-1987)  
*Vertikal*, ca. 1972  
Vertical  
Temple sobre papel con plegamientos  
36 x 50 cm



34

**Robyn Denny** (1930)  
*Track 4*, 1961  
Pista nº 4  
Óleo sobre lienzo  
183 x 183 cm



40

**Elaine Sturtevant** (1930)  
*Stella Arundel Castle (Study)*, 1990  
Stella Arundel Castle (estudio)  
Esmalte sobre lienzo  
158 x 97 cm



30

**Hermann Glöckner** (1889-1987)  
*Vertikal und Horizontal*, ca. 1972  
Vertical y horizontal  
Temple sobre papel con plegamientos  
36 x 50 cm



35

**Ian Davenport** (1966)  
*Poured Painting: Lime Green, Pale Yellow, Lime Green*, 1998  
Pintura vertida: verde lima, amarillo pálido, verde lima  
Pintura industrial sobre tablero de fibras de densidad media. 182,9 x 182,9 cm



41

**Jo Baer** (1929)  
*H. Arcuata*, 1971  
Óleo sobre lienzo  
55,5 x 243,3 x 10,2 cm

## TENDENCIAS MINIMALISTAS I: ALEMANIA, GRAN BRETAÑA Y EE.UU.



36

**Liam Gillick** (1964)  
*Provisional Bar Floor / Ceiling*, 2004  
Suelo / techo provisional de barras  
Contrachapado laminado de formica, 9 elementos  
100 x 100 x 10 cm c/u



42

**Hanne Darboven** (1941)  
*Konstruktion*, 1966/67  
Construcción  
Bolígrafo y lápiz sobre papel perforado, sobre cartón  
71 x 71 cm



31

**Jean (Hans) Arp** (1886-1966)  
*Chapeau-nombril*, 1924  
Sombrero-ombligo  
Madera pintada  
49 x 37 cm



37

**Robert Barry** (1936)  
*Gold Square*, 1966  
Cuadrado de oro  
Lápiz de oro sobre papel  
40,6 x 40,6 cm



43

**Hanne Darboven** (1941)  
*19 Querschnitte des Jahrhunderts*, 1968  
19 cortes transversales del siglo  
Tinta sobre papel milimetrado, 30 hojas  
26,7 x 20,3 cm c/u



32

**Jean (Hans) Arp** (1886-1966)  
*Coryphée*, 1961  
Corifeo  
Mármol (figura) y granito (peana)  
76 x 26 x 22,5 cm (figura), 90 cm x Ø 40cm (peana)



38

**Robert Ryman** (1930)  
*Untitled*, 1969  
Sin título  
Óleo sobre fibra de vidrio  
48 x 48 cm



44

**Absalon** (1964-1993)  
*Disposition*, 1988  
Disposición  
Corcho y madera pintados  
182 x 107 x 28 cm



33

**Oli Sihvonen** (1921-1991)  
*Double Matrix - Pink, Green*, 1968  
Doble matriz: rosa, verde  
Óleo sobre lienzo, dos elementos  
213,4 x 213,4 cm c/u



39

**Kenneth Noland** (1924)  
*Draftline*, 1969  
Acrílico sobre lienzo  
17 x 247 cm



45

**Absalon** (1964-1993)  
*Proposition d'habitation*, 1991  
Propuesta de vivienda  
Vídeo en DVD  
Duración 3:30 min., b/n, sin sonido



46

**Sean Scully** (1945)  
*Red Night*, 1997  
Noche roja  
Óleo sobre lienzo  
244 x 213 cm



51

**John Nixon** (1949)  
*The Berlin Project Room*  
*EPW:O*, 2001. La sala del proyecto de Berlín. 15 obras monocromas naranjas, 1998-2001. Laca, madera contrachapada, objetos sobre masonite o lienzo. 24,5 x 24,5 cm; 58 x 58 cm; 90 x 60 cm



56

**Ugo Rondinone** (1963)  
*VIERUNDZANZIGSTER-JULIZWEITAUSEN-DUNDNULL*, 2000  
*VEINTICUATRODEJULIO-DEDSMILYCERO*  
Acrílico sobre lienzo  
Ø 220 cm



47

**Vincent Szarek** (1973)  
*Gold Teeth*, 2005  
Dientes de oro  
Uretano, estereoporoso, fibra de vidrio  
183 x 61 x 20 cm



52

**Imre Bak** (1939)  
*Alakzat I*, 1969  
Formación I  
Laca sobre tablero de aglomerado  
117 x 240 cm



57

**Daniel Buren** (1938)  
*Zu unterstreichen*, 1989  
A subrayar  
Óleo sobre lienzo, cuatro elementos, sobre consolas  
96,6 x 96,6 cm c/u

## TENDENCIAS MINIMALISTAS II: AUSTRALIA, JAPÓN Y EUROPA DEL ESTE



53

**Henryk Stażewski** (1884-1988)  
*Relief No 9*, 1976  
Relieve nº 9  
Acrílico sobre madera  
64 x 64 x 3,5 cm



58

**Olivier Mosset** (1944)  
*Sans titre*, 1974  
Sin título  
Acrílico sobre lienzo  
100 x 100 cm



48

**Shusaku Arakawa** (1936)  
*Morning Picture - Portrait of a Civilization*, 1969  
Cuadro de la mañana, retrato de una civilización  
Óleo sobre lienzo  
120 x 184 cm

## NEO GEO



59

**Andre Cadere** (1934-1978)  
*Barre de bois ronde*, 1974  
Barra redonda de madera  
21 segmentos en 3 colores  
Madera, laca industrial  
63,5 cm x Ø 2,8 cm



49

**Tadaaki Kuwayama** (1932)  
*Untitled*, 1965  
Sin título  
Pintura metálica sobre lienzo  
110 x 110 cm



54

**Gerwald Rockenschaub** (1952)  
*Six Animations*, 2002  
Seis animaciones  
Video-escultura  
6 vídeos en DVD



60

**John M Armleder** (1948)  
*Untitled (FS 80)*, 1985  
Sin título (FS 80)  
Laca de esmalte sobre Pavatex (tablero), madera chapeada de formica (mesa)  
91 x 91 cm (tablero), 122 x 30 x 46 cm (mesa)



50

**Are You Meaning Company** (1973)  
*Are You Meaning Houses*, 2003  
Casas "Are You Meaning"  
Maleta de lino con 50 casitas de papel, 3 ejemplares de la serie. 36 x 26 x 12 cm c/u



55

**Heimo Zobernig** (1958)  
*Ohne Titel*, 1999  
Sin título  
Acrílico sobre lienzo  
124,5 x 118 cm



61

**Gerwald Rockenschaub** (1952)  
*Ohne Titel*, 1986  
Sin título  
Óleo sobre lienzo  
51,5 x 44 cm



62

**John M Armleder** (1948)  
*Ohne Titel*, 1986  
Sin título  
Óleo sobre lienzo  
92 x 61 cm

## MINIMALISMO Y ARQUITECTURA



73

**Jeremy Moon** (1934-1973)  
*Fountain (2/67)*, 1967  
Fuente (2/67)  
Acrílico sobre lienzo  
225 x 260 cm



63

**John M Armleder** (1948)  
*Ohne Titel*, 1985  
Sin título  
Óleo sobre lienzo  
61 x 50 cm



69

**Franz Erhard Walther** (1939)  
*Fünf Räume*, 1972  
Cinco espacios  
Tejido de algodón, madera,  
aluminio, 9 elementos  
205 x 80 x 75 cm; 205 x 160 x  
75 cm (agrupadas)



74

**John M Armleder** (1948)  
*Avec les deux lustres*  
(*Furniture Sculpture*), 1993  
Con las dos lámparas de  
araña (*Escultura Mueble*)  
Acrílico sobre lienzo,  
lámparas de latón. 300 x 200  
cm (cuadro), 300 x 425 cm



64

**Sol LeWitt** (1924-2007)  
*Untitled (Study for a Wall  
Drawing)*, 1993  
Sin título (estudio para un  
dibujo de pared)  
4 hojas, lápiz y tinta sobre  
papel  
32 x 25 cm c/u



70

**Michael Heizer** (1944)  
*Untitled No. 5*, 1974  
Sin título, nº 5  
Polivinilo y látex sobre lienzo  
304,8 x 182,9 cm



75

**Jim Lambie** (1964)  
*The Doors (Humanizer)*, 2003  
Las puertas (Humanizador)  
Madera, cristal de espejo,  
laca  
170,6 x 82 x 20 cm



65

**Jonathan Monk** (1969)  
*Slight Alterations 1-5*, 2000  
Ligeras alteraciones 1-5  
Color a la acuarela sobre  
papel, cinco hojas  
27,4 x 17,7 c/u



71

**Mathias Goeritz** (1915-1990)  
*Las puertas a la nada*, 1971  
Acero pintado, 7 elementos  
Entre 16,5 y 30 cm (altura)



76

**Julian Opie** (1958)  
*Como media, los seres  
humanos de hoy miden una  
pulgada menos de lo que  
medían 8000 años a.c.*, 1991  
Emulsión sobre madera,  
12 elementos  
198 x 255 x 215 cm



66-68

**Mathieu Mercier** (1970)  
*Still Untitled*, 2001  
Aún sin título  
(de la serie *Aún sin título*)  
Pintura y cinta adhesiva  
sobre madera, 3 obras  
42 x 39 cm; 48 x 41,5 cm;  
45 x 41,5 cm



72

**Emilio Valdés** (1982)  
*Torres de Satélite*, 2004  
Fotografía en color de las  
*Torres de Satélite* (1957/58)  
de Luis Barragán y Mathias  
Goeritz, Colonia Florida,  
Ciudad Satélite, Méjico, D. F.



77

**Andrea Zittel** (1965)  
*Rendition of A-Z Pit Bed*, 1995  
Rendición de la cama  
con hoyo A-Z  
Retocada por la Daimler  
Kunst Sammlung  
Madera, moqueta  
ca. 450 x 250 x 70 cm



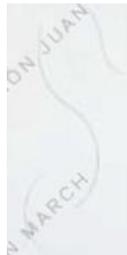
78

**Simone Westerwinter** (1960)  
*Ohne Titel*, 1999  
Sin título (de la serie  
*Educación a través de la  
decoración*). Tejido funcional  
con señales de uso, cosido,  
sobre bastidor, cuatro  
elementos. 330 x 330 cm.



79

**Simone Westerwinter** (1960)  
*Karo Star*, 1999  
Cuadrado estrella (de la serie *Educación a través de la decoración*)  
Tejido recubierto sobre bastidores  
200 x 200 cm



83

**Georges Vantongerloo** (1886-1965)  
*Fonction, courbes vertes*, 1938  
Función, curvas verdes  
Óleo sobre Masonite  
80 x 37 cm

## EL MOVIMIENTO ZERO EUROPEO

## DIÁLOGOS ENTRE EL ESPACIO, LA SUPERFICIE Y LA LÍNEA



84

**Georges Vantongerloo** (1886-1965)  
*Composition*, 1944  
Composición  
Óleo sobre Masonite  
70 x 51 cm



88

**François Morellet** (1926)  
*Néons dans l'espace*, 1969  
Neones en el espacio  
Neón, transformadores, interruptor de intervalo  
240 x 80 cm



80

**Anton Stankowski** (1908-1998)  
*Egozenter*, 1952  
Egocentro  
Óleo sobre tablero de fibras de madera  
84 x 59 cm



85

**Josef Albers** (1888-1976)  
*Structural Constellation F-14*, 1954  
Constelación estructural F-14  
Formica grabada  
44 x 57,7 cm



89

**Simone Westerwinter** (1960)  
*wieder bei null anfangen*, 2001  
empezar otra vez de cero (de la serie *Educación a través de la decoración*)  
Zapatos, grupo frigorífico, plancha de acero inoxidable, plexiglás, bomba, programador horario, accesorios  
Ø 100 x 25 cm



81

**Ben Willikens** (1939)  
*Raum 371. Erich Buchholz* (Atelier Herkulesufer 15, Berlin 1922), 2004  
Habitación 371. Erich Buchholz (Estudio Herkulesufer 15, Berlín 1922)  
Acrílico sobre lienzo  
200 x 260 cm



86

**Norbert Kricke** (1922-1984)  
*Raumplastik*, 1955  
Escultura espacial  
Escultura de acero sobre peana de basalto de la región de Eifel  
91 x 105 x 104 cm



87

**Philippe Parreno** (1964)  
*6:00 P.M.*, 2001  
18 horas  
Impresión cromojet sobre moqueta  
Fabricación a medida



90

**Jef Verheyen** (1934-1984)  
*Espace*, 1963  
Espacio  
Óleo sobre lienzo  
45 x 45 cm



82

**Georges Vantongerloo** (1886-1965)  
*Courbes*, 1939  
Curvas  
Óleo sobre Masonite  
60 x 35 cm



91

**François Morellet** (1926)  
*Fin de série n° 1, Grillage*, 1989  
Fin de serie n° 1, rejilla, 1989  
Acrílico sobre tablero de densidad media, rejilla  
140 x 280 cm



92

**Jean Tinguely** (1925-1991)  
*Do-It-Yourself-Sculpture*, 1961  
Escultura Hágalo usted mismo  
Construida por Henk Peeters  
a partir de un diseño de  
Tinguely  
Tejido sobre madera, metal  
60 x 60 x 5 cm



98

**François Morellet** (1926)  
*Relâche compact No. 1*, 1992  
Liberación compacta nº 1  
Lápiz de color, acrílico y óleo  
sobre lienzo, aluminio lacado,  
neón  
180 x 204 cm



104

**Jan Henderikse** (1937)  
*Groschen aus Österreich*, 1967/68  
*Groschen* [moneda]  
de Austria  
Monedas sobre lino, sobre  
madera, pintura al óleo  
81,5 x 81,5 x 3 cm



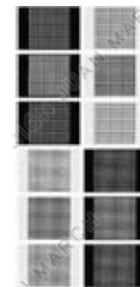
93

**Almir da Silva Mavignier**  
(1925)  
*2 Squares*, 1967  
2 cuadrados  
Óleo sobre lienzo  
100 x 100 cm



99

**Ferdinand Spindel** (1913-1980)  
*Ohne Titel*, 1974  
Sin título  
Espuma plástica  
40 x 50 x 9 cm



105

**Gerhard von Graevenitz**  
(1934-1983)  
Serie "I" mit 12  
Siebdrucken, 1962  
Serie "I" con 12 serigrafías  
Serigrafías en b/n, ed. 25  
42 x 58,8 cm c/u



94

**Dadamaino** (1935-2004)  
*Il movimento delle cose*  
No. 1, 1995  
El movimiento  
de las cosas nº 1  
Lápiz de tinta sobre  
hoja de poliéster  
360 x 100 cm



100

**Heinz Mack** (1931)  
*Stele ohne Namen*, 1962/63  
Estela sin nombre  
Acero inoxidable lijado y  
pulido  
271 x 34 x 14,2 cm



106

**Bernhard Kahrman** (1973)  
*Uncertain Memories*, 2006  
Recuerdos imprecisos  
Vídeo en DVD, b/n, sin  
sonido, ed. 1/3



95

**Klaus Staudt** (1932)  
*Seriell betont, Wr 12b*, 1961  
Enfatizado en serie, Wr 12b  
Pintura en dispersión sobre  
madera  
60 x 60 cm



101

**Jan Henderikse** (1937)  
*Nul*, 1992  
Neón sobre peana de madera  
sobre escuadra  
18 x 24 x 9 cm



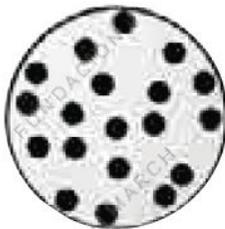
107

**Jan Henderikse** (1937)  
*Berlin*, 1992  
Neón sobre peana de madera  
sobre escuadra  
18 x 24 x 9 cm



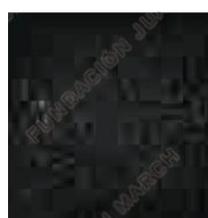
96

**Martial Raysse** (1965)  
*Peinture lumière (pour Otto Hahn)*, 1965  
Pintura luz (para Otto Hahn)  
Lienzo, neón sobre madera,  
transformador, tiza  
63 x 78 x 5,5 cm



102

**Gerhard von Graevenitz**  
(1934-1983)  
*19 schwarze Punkte auf Weiss*,  
1965  
19 puntos negros sobre  
blanco  
Metal, discos de PVC,  
madera, motor. Ø 62 x 8 cm



108

**Herbert Oehm** (1935)  
Sin título, 1960  
Resina sintética sobre lienzo  
100 x 100 cm



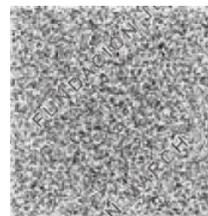
97

**Enrico Castellani** (1930)  
*Superficie bianca No. 18*, 1964  
Superficie blanca nº 18  
Acrílico sobre lienzo y clavos  
180 x 180 cm



103

**Jan Henderikse** (1937)  
*Korkenrelief*, 1962  
Relieve de tapones de corcho  
Corcho sobre madera  
Ø 80 x 8 cm



109

**Herbert Oehm** (1935)  
Sin título, 1960  
Resina sintética sobre lienzo  
100 x 100 cm



110

**Klaus Staudt** (1932)  
*Entdeckung*, 1995  
Descubrimiento  
Madera, acrílico, plexiglás  
120 x 120 x 5,5 cm



116

**Jan J. Schoonhoven**  
(1914-1994)  
*edition hake*, 1965  
edición hake  
Tinta china sobre papel,  
edición de 5 dibujos  
Editados por Walter Aue  
25 x 25 cm



111

**Christian Megert** (1936)  
Objeto cinético-lumínico, 1971  
Madera, metal, espejo, tubos  
de neón  
127 x 127 x 19 cm



112

**Hartmut Böhm** (1938)  
*Streifenrelief 16*, 1977  
Relieve de bandas 16  
Lamelas de plexiglás sobre  
plexiglás  
176 x 176 x 8 cm



113

**Henk Peeters** (1925)  
*Witte veertjes*, 1962  
Plumas blancas  
Plumas sobre plástico  
80 x 75 x 10 cm



114

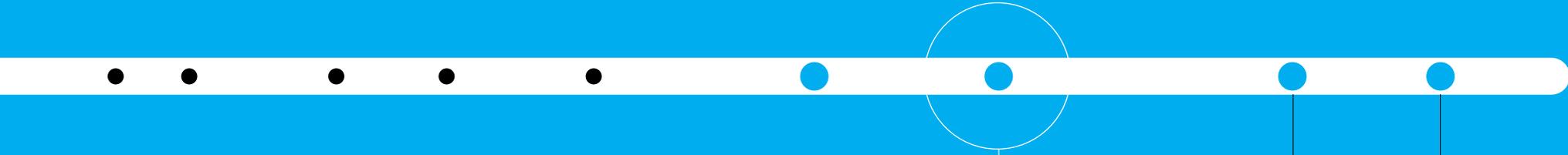
**Markus Huemer** (1968)  
*My Pictures are the Ashes of  
My Art (After Palermo)*, 2002  
Mis imágenes son las cenizas  
de mi arte (según Palermo)  
Vídeo en DVD, color, sin  
sonido



115

**Jesús Rafael Soto**  
(1923-2005)  
*Vibration*, 1962  
Vibración  
Óleo sobre tablero de  
aglomerado, metal  
56,2 x 45,2 x 8,1 cm

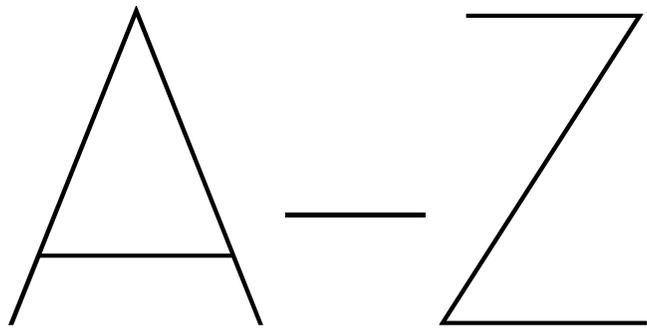




**A-Z LOS ARTISTAS Y SUS OBRAS 130**

**GLOSARIO 146**

**BIBLIOGRAFÍA 154**



## LOS ARTISTAS Y SUS OBRAS

### ABSALON

F3

**Artista multimedia israelí-francés** (Ashod, Israel, 1964 – París, Francia, 1993). Los espacios vitales propuestos por Absalon son realizaciones arquitectónicas y esculturales de experiencias corporales existenciales ancladas en teorías del Minimal Art. A partir de 1988 realizó obras sobre todo en miniatura, y desarrolló pequeñas unidades de espacios vitales, llamadas “celdas”, hechas a medida al tamaño de su propio cuerpo y equipadas con las necesidades básicas para vivir. **Disposición** (1988) [cat. 44], por ejemplo, puede ser contemplada como una unidad de estanterías, en el sentido de los muebles funcionales, pero también puede extrapolarse del contexto de la vida diaria y entenderse como un objeto minimalista. El vídeo **Propuesta de vivienda** (1991) [cat. 45] muestra cómo puede organizarse la vida dentro de una celda, a base de objetos de formas cúbicas empleables como diferentes tipos de mobiliario. Absalon no pudo llevar a cabo su objetivo de integrar sus celdas en estructuras urbanas internacionales y vivir en ellas de manera temporal debido a su prematuro fallecimiento.

### MAX ACKERMANN

A1

**Pintor alemán y profesor de arte** (Berlín, Alemania, 1887 – Unterlengenhardt/Bad Liebenzell, Alemania, 1975). Ackermann fue un fiel discípulo de Adolf Hölzel y de su teoría básica de la “Pintura absoluta”.



Hasta finales de los años 40 la obra de Ackermann osciló entre la pintura figurativa y la no-representativa, resultado de sus estudios de cubismo y futurismo desde 1913, las tendencias constructivistas alrededor de 1921 y la influencia de la obra de Léger a partir de 1926. La musicalidad de las líneas en

la obra de Ackermann, así como sus contrastes básicos de líneas, formas y colores se aprecian en su **Cromático espacial** [cat. 8]; se trata de un lienzo vertical que probablemente se hizo para decorar la puerta de un armario: la obra emplea las “llaves de formas cromáticas” típicas de Ackermann y que se suceden a lo largo de su obra, superponiendo los colores primarios y el blanco y negro.

### JOSEF ALBERS

B2 C5 D1

**Pintor alemán-americano y profesor de arte**

(Bottrop, Alemania, 1888 – New Haven, Connecticut, EE. UU., 1976). Las obras de Albers en la Daimler Kunst Sammlung muestran el amplio alcance de su obra a lo largo de su larga trayectoria. Su obra más temprana, las **Mesas nido** [cat. 14], –que diseñó en la década de los años veinte, en la misma época en la que fue director del taller de muebles de la Bauhaus (1928/29)– sigue el mismo principio que sus pinturas, es decir, alcanzar “la máxima utilidad con los mínimos medios”. Representa una aplicación más de su estudio del efecto de los colores. Dependiendo de si las mesas se muestran separadamente o en conjunto, el espectador percibe los colores de forma diferente. Este juego de colores también está presente en sus célebres series de pinturas de “Homenaje al cuadrado”, la manifestación visual de sus teorías sobre el efecto de los colores, que también plasmó en su libro *Interaction of Color* (1963).



**Estudio para Homenaje al cuadrado: Opalescente** [cat. 12] no es más que una de las más de 1000 variaciones que creó sobre este tema, representando la suma de sus estudios sobre la teoría del color. Los dibujos y grabados de forma geométrica contrastan de manera sorprendente con sus pinturas. Su serie “Graphic Tectonic” (“Tectónica gráfica”), de 1941-42, así como su serie “Structural Constellations” (“Constelaciones estructurales”) de 1949, conocida también como “Transformations of a Scheme” (“Transformaciones de un esquema”) están hechas con una paleta de tonos grises apagados. Demuestran la percepción del espacio en un área plana y, en ellas, la sensación de no ver más allá coincide con la grabación de elementos individuales, pero todavía más con la comprensión de modelos estructurales dominantes, que quedan ordenados en un todo lógico. En la “Structural Constellations” (“Constelaciones estructurales”), Albers evita modelos de peso, significativos y marginales y, por eso, la estructura parece brincar ante los ojos del espectador, como en **Constelación estructural F-14** (1954) [cat. 85]. Las serigrafías de color de **Formulación: Articulación** [cat. 15] forman parte de un portfolio doble de 127

hojas, creadas por Albers durante los últimos años de su vida. Representativa de sus numerosas series ilustradas –entre ellas su *Homenaje al cuadrado*– la muestra es la suma de sus más de 40 años de continua exploración de la relación entre color y forma.

### SHUSAKU ARAKAWA

C6

**Pintor, diseñador, artista de Performance y cineasta japonés**

(Nagoya, Japón, 1936); vive y trabaja en los Estados Unidos. Arakawa estudió pintura en el Musashino College of Art de Tokio antes de establecerse en Estados Unidos en 1961, donde trabajó como artista de Performance, cineasta y pintor. Fue allí donde conoció, en 1963, a la que se convertiría en su esposa y colaboradora, Madeline Gins (Nueva York, 1941). Ese mismo año, ambos crearon su obra fundamental *The Mechanism of Meaning* (El mecanismo del significado), que definiría su trabajo conjunto y que se centraba en proyectos arquitectónicos y artísticos visionarios que desafiaban los límites, así como en escritos teóricos. El conjunto de obras de Arakawa constituye una interrogación del “juego” entre lenguaje e imagen, entre significante (una palabra, por ejemplo) y significado (el objeto que designa la palabra), así como el trato con el imaginario y las cuestiones centrales de los dadaístas y en particular de Marcel Duchamp. En *MAXImin*, Arakawa está representado con su obra de 1969 **Cuadro de la mañana, retrato de una civilización** [cat. 48]. Arakawa considera la pintura como un vehículo de exploración de cuestiones filosóficas complejas relacionadas con el vacío existente entre los objetos y las palabras, entre lo que se ve y lo que se dice. Su trabajo es frío y analítico, mecánico en apariencia, como el de los minimalistas; se apropia de lo cotidiano (los objetos y palabras en los que se centra son a menudo mundanos), al igual que los artistas Pop. Sus obras tienen un aspecto semejante al de los diagramas científicos y son conceptualmente similares a los discursos filosóficos.

### ARE YOU MEANING COMPANY

G3

**Artista de instalaciones japonesa** (Tokio, Japón, 1973).

Are You Meaning Company (¿Quieres decir empresa?) es el seudónimo que utiliza la artista Ayumi Mineura en sus manifestaciones artísticas. Desde que en 1999 creara la “empresa” en Tokio, ha perseguido una “vida más cómoda” y mejorar la vida cotidiana de sus clientes con la ayuda de colaboradores voluntarios.

Aquí se muestra una instalación de su proyecto **Casas "Are You Meaning"** (2003) [cat. 50], que consiste en una composición de casas de papel en miniatura que sólo difieren en los vivos colores de sus tejados. La instalación está supeditada al espacio de la galería, lo que la convierte en una pieza interactiva que invita al que la contempla a habitar el espacio social íntimo descrito a través de la presentación de las casas. Las casitas de papel, hechas a imitación de los hogares japoneses actuales, están presentadas en conjuntos de 50, y cada grupo se guarda en maletas forradas de lino de colores ligeramente diferentes (en este caso, blanco, gris y rosa claro).

## JOHN M ARMLEDER

G2

**Escultor y pintor suizo** (Ginebra, 1948); vive y trabaja en Ginebra y en Nueva York. Armleder está representado en MAXImin por dos cuadros sin título de su primera etapa de mediados de los ochenta [cat. 62, 63], así como por dos de sus *FS* (*Furniture Sculptures*; "Esculturas Mueble"). En su serie *FS*, Armleder crea confrontaciones entre la alta cultura y lo banal, y sus obras son, en consecuencia, un comentario irónico a la continua estetización de la vida diaria. Al mismo tiempo, reflejan cómo el arte está cada vez más influenciado por la vida cotidiana y cuáles son las consecuencias de trivializar el contenido artístico y sus valores. **Sin título (FS 80)** (1985) [cat. 60], hace referencia al conjunto de esculturas de los primeros minimalistas estadounidenses, pero su idealismo se ve compensado por el uso un mueble trivial, en este



caso, una mesa encontrada en un mercadillo. Dado que el panel perforado es un material común que se utiliza como aislante acústico, la pieza evoca de manera consciente la pintura abstracta, aunque simultáneamente la trivializa tratándola a un nivel irónico. En **Con las dos lámparas de araña (Escultura Mueble)** (1993) [cat. 74], el lienzo central parafrasea los

cuadros de la pintura del *Colour Field* americanos de artistas como Barnett Newman, mientras que las lámparas, que evocan aureolas, son utilizadas para apostillar de forma irónica el trascendentalismo confeso de Newman, recalcado mediante el uso de la forma sacra del tríptico.

## JEAN (HANS) ARP

B2 B3 C3

**Poeta, pintor y escultor francés** (Estrasburgo, Francia, 1886 – Basilea, Suiza, 1966). La obra de Arp está vinculada a las vanguardias artísticas más importantes de principios del siglo XX: el dadaísmo, el surrealismo y los inicios del arte abstracto. Desde 1916, Arp se hizo un nombre como poeta, escultor y pintor. Su juego asociativo con la ambigüedad lingüística encuentra su equivalente pictórico en sus *collages*, esculturas y relieves.

Su obra gira intelectualmente en torno a dos formas artísticas centrales: el mundo orgánico vegetal y la figura humana, como se muestra en las dos obras que se exhiben en la exposición. Ambas revelan la transformación que se observa la obra de Arp desde una figuración surrealista a una figuración antropomórfica. Una de sus obras iniciales, **Sombrero-ombligo** (1924) [cat. 31] es una configuración orgánica contenida en un círculo y un perfil silueteado que se asemeja a un sombrero. A modo de contraste, **Corifeo** (1961) [cat. 32] muestra una clara reminiscencia a la figura humana con sus curvas esculturales complementadas, de forma condigna, con su base de granito negro.



## JO BAER

C6

**Pintora estadounidense** (Seattle, Washington, 1929), vive y trabaja en Amsterdam. **H. Arcuata** (1971) [cat. 41] –en referencia al nombre botánico de una especie de las orquídeas– pertenece al grupo de obras que Baer pintó alrededor de 1970 (por aquel entonces se hizo miembro de la Sociedad de Orquídeas y escribió dos ensayos que versaban sobre ellas). Todas ellas están pintadas con múltiples puntos de vista en mente y se cuelgan a una altura inusualmente baja, de forma que puedan ser leídas explorando visualmente la superficie pintada que continúa a ambos lados del lienzo. Baer defendió la importancia de la pintura en el Minimalismo, a pesar de que los artistas minimalistas protestaran apasionadamente contra la pintura como forma artística relevante. Con el desarrollo de una pintura antiilusionista, Baer consigue proporcionar al medio una presencia visual con resplandor físico.

## IMRE BAK

D3

**Pintor húngaro** (Budapest, 1939). Siendo uno de los defensores iniciales del Cubismo y antes de verse implicado en el informalismo y tachismo, la obra de Bak se transformó radicalmente a final de los años sesenta cuando hizo suyos aspectos del abstraccionismo post-pictórico americano y de la pintura de borde duro (*Hard Edge*) tras ver obras de artistas de estas escuelas en Alemania y otros países. Otros autores como Robert Indiana, Richard Lindner, Tom Wesselman y Frank Stella, así como los movimientos Zero y arte povera (arte pobre) ejercieron una gran influencia en el artista antes de que recurriera a la pintura de campo de color (*Color Field Painting*). **Formación I** (1969) [cat. 52] es un ejemplo temprano de sus cuadros imagen-objeto sobre madera que marcó el punto más extremo de esta transformación. Bak lo describió como la realización "del espacio en la forma".

## ROBERT BARRY

C6

**Artista estadounidense** (Nueva York, 1936); vive y trabaja en Nueva Jersey. Junto con los artistas Dan Graham, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, Barry pertenece a la primera generación "oficial" de artistas conceptuales estadounidenses de mediados de los 60. Creó un conjunto de obras muy diverso que incluye pinturas, libros, proyecciones, piezas musicales, instalaciones, grandes composiciones murales y vidrieras.



De todos los componentes del grupo, fue probablemente el que más se comprometió a hacer del arte algo inmaterial, algo que vemos evolucionar en **Cuadrado de oro** (1966) [cat. 37]. En esta obra, la materia se ve reducida al mínimo, a un elemento casi irrelevante, que, sin embargo, es su argumento, como asegura el artista en el título. Es significativo que **Gold Square** sea inmediatamente anterior al abandono definitivo de la pintura por Barry en 1967, tras el que el artista comenzó a trabajar en instalaciones antes de evolucionar al uso de los medios "invisibles": ondas electromagnéticas, radiación y gas inerte. Entre 1963 y 1975, su obra es literalmente imperceptible a la vista.

## WILLI BAUMEISTER

A1 B3 C3

**Pintor alemán y profesor de arte** (Stuttgart, Alemania, 1889-1955). Willi Baumeister estudió en la Academia de Stuttgart (1905-20), donde asistió a la clase de composición de Hölzel hasta 1912 y entabló una estrecha amistad con sus compañeros Otto Meyer-Amden y Oskar Schlemmer. En la exposición está representado por una obra realizada durante los últimos años de su vida. Fueron sus años más creativos, después de que su alistamiento en la Primera Guerra Mundial y la desgracia de haber sido considerado un artista "degenerado" por el régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial le obligaran a interrumpir sus estudios y su obra.



**Montaru sobre rosa** (1953) [cat. 6] pertenece a la serie de cuadros

*Montaru* (1953-55) con formas suaves, orgánicas y sugerentes, a veces antropomórficas, que el artista describe como representaciones de sensaciones. En el lienzo se plasma una forma negra y sin brillo que flota sobre la superficie, a la que se le ha dado dimensión a través de formas más pequeñas que parecen emerger desde abajo, lo que evita que se interprete como un espacio vacío o una oquedad. Los cuadros *Montaru* pertenecen al periodo de madurez de Baumeister y son su último grupo de trabajos en serie, junto con las series *Monturi* y *Aru*. Las series *Montaru* y *Monturi* se complementan entre sí: los campos energéticos blancos y negros representan las fuerzas claras y oscuras del cosmos, una idea sustentada por el sonido de los títulos onomatopéyicos de las series, que proceden de la esfera de la fantasía y terminan con sonidos oscuros (-u) o claros (-i).

## KARL BENJAMIN

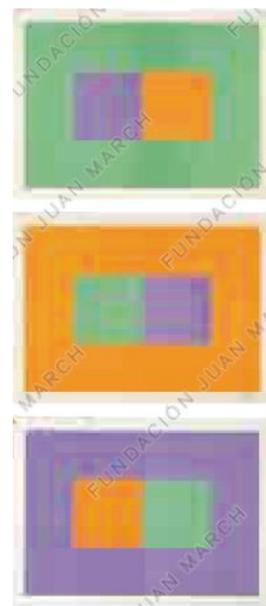
D5

**Pintor estadounidense** (Chicago, Illinois, 1925); vive y trabaja en California. Tras experimentar con el expresionismo abstracto y el cubismo, Benjamin comenzó sus primeras obras abstracto-geométricas en 1951, dedicándose por completo a este movimiento desde 1957. En 1959 fue presentado, conjuntamente con Lorser Feitelson, Frederick Hammersley y John McLaughlin, en la importantísima exposición *Four Abstract Classicists* en el Los Angeles County Museum of Art, que dio origen al término Hard Edge Painting (Pintura de borde duro). De ese año es el cuadro de Benjamin **Barras rojas, blancas y negras** (1959) [cat. 25] que refleja los parámetros pictóricos que introdujo en su obra, como la repetición, y sus despersonalizados métodos de producción. En este cuadro coloca de forma sistemática barras blancas y negras, unas junto a otras y por encima de otras, sobre un fondo rojo, de forma que el conjunto de la composición sigue el formato apaisado. El juego óptico resultante entre el primer plano y el fondo confiere ritmo a toda la superficie del cuadro. Las barras configuran el detalle visible de un patrón en serie potencialmente continuo.

## MAX BILL

B2 D1 D2 C3

**Pintor, escultor, arquitecto, artista gráfico y profesor de arte suizo** (Winterthur, Suiza, 1908 - Berlín, 1994). Tres de los principios de Bill -formación básica en observación, análisis de lo que está presente y estructura del fenómeno global-, son fundamentales para comprender su obra creativa. Una de sus primeras obras, **quince variaciones sobre un mismo tema** (1935-38) [cat. 19], puede entenderse como una especie de lección visual dada al espectador sobre producción y construcción de obras de arte. Las quince litografías ilustran la transformación de un triángulo equilátero en un octógono equilátero, al desarrollarse hacia fuera en una espiral. Las láminas constituyen su primera serie sistemática, otra de las cuales se incluye en la serie de tres grabados interrelacionados de su obra **trilogía** (1957) [cat. 21], que representa el efecto



óptico del contraste de tres colores secundarios: violeta, verde y naranja. En ese cuadro, cada color está organizado de forma distinta mediante un motivo recurrente de dos cuadrados de igual tamaño sobre un fondo relativamente amplio. A finales de los años cuarenta, Bill comenzó a rotar lienzos dejándolos en forma romboidal, como en la obra **concentración para caput mortuum** (1972/73) [cat. 16], que él denomina "Spitze Bilder" (cuadros puntiagudos). En esta época comienza también

a trabajar en sus pinturas de sucesiones seriadas destinadas al estudio del movimiento del color basándose en formas geométricas elementales. Gracias a la disposición de los colores, el cuadro consigue un peso simétrico en ese formato; la tonalidad escogida parece estabilizar los colores agrupados alrededor del rectángulo interior (realizado en el color del pigmento que da nombre al título de la obra), de modo que el cuadro no amenaza con ascender, caer o volcar en ninguna dirección.

## HARTMUT BÖHM

E3

**Pintor y escultor alemán** (Kassel, Alemania, 1938). Böhm ha trabajado sistemáticamente en la ampliación y el cuestionamiento del arte en la frontera entre el Constructivismo, el Arte Concreto y el Minimal Art. Sus investigaciones, que reconduce a través de sus dibujos, relieves e instalaciones espaciales, se basan en reducir los recursos formales de forma sistemática y hasta el límite. Esta premisa se manifestó por vez

primera en obras bidimensionales como en su *Bleistiftlinienprogramme* ("programas de líneas a lápiz") de espacios uniformes y líneas verticales con colores degradados. En los años setenta, bajo la influencia del grupo de nuevas tendencias, Op art y Arte cinético, empezó a utilizar materiales industriales, sobretudo el plexiglás, para crear relieves, convirtiendo así sus primeros trabajos en obras tridimensionales. Un ejemplo claro es su obra **Relieve de bandas 16** (1977) [cat. 112], en el que una estructura en forma de persiana crea un sistema modular repetitivo de valores en blanco y gris sutilmente diferenciados.

## ILYA BOLOTOWSKY

A6 C5

**Pintor y dramaturgo ruso-americano** (San Petersburgo, Rusia, 1907 - Nueva York, 1981). Bolotowsky, de origen ruso y establecido en Estados Unidos desde 1923, estudió en Nueva York en la Academia Nacional de Diseño entre 1923 y 1930. Comenzó realizando pinturas abstractas en los años treinta, convirtiéndose en uno de los miembros fundadores de la Asociación de artistas abstractos estadounidenses de Nueva York. A mediados de la década de los cuarenta, encontró una fuente de inspiración en las obras de Piet Mondrian, a quien había conocido en 1933, convirtiéndose finalmente en su seguidor más influyente. La obra de Bolotowsky muestra la fuerza con la que la abstracción geométrica norteamericana estaba unida a los progresos en Europa. Mondrian le sirve de inspiración para sus "lienzos con forma": la forma romboidal de **Rombo grande negro, rojo y blanco** (1971) [cat. 24]. Ese soporte simplificaba composiciones cuyas superficies horizontales y verticales están en deuda con el armónico ideal neoplasticista del orden y el equilibrio.

## DANIEL BUREN

F3

**Pintor francés**, (Boulogne-Billancourt, Francia, 1938); vive y trabaja en París. La obra artística de Buren es extraordinariamente consistente y desde 1966 sus composiciones están compuestas únicamente de bandas de colores verticales de 8,7 cm de ancho. Ese mismo año fundó el grupo BMPT (1966-67) junto con Michel Parmentier, Niele Toroni y Olivier Mosset. A pesar de su corta trayectoria, el grupo estableció una línea argumental definitiva: querían neutralizar el arte, hacerlo anónimo y, en última instancia, hacerlo desaparecer, y con este fin se concentraron en un vocabulario minimalista, como confirman las franjas de Buren y los círculos de Mosset [véase cat. 58]. La obra de Buren **A subrayar** (1989) [cat. 57] consiste en un grupo de cuatro pinturas con franjas idénticas que se apoya en repisas contra la pared. El grupo se puede observar como una serie, que va variando en función del tamaño de la pared y que genera constantemente un nuevo cuadro, una nueva perspectiva para el observador.

## ANDRE CADERE

F3

**Artista francés** (Varsovia, 1934 - París, 1978), la obra de Cadere consiste en unas 180 barras de madera circulares, creadas en su totalidad en los últimos ocho años de su corta carrera como artista. Cadere creaba las barras como elemento móvil de su obra de arte, que podía llevar consigo y exponer en cualquier parte. A pesar de su apariencia humilde, la construcción de las barras estaba determinada por parámetros matemáticos. La longitud siempre corresponde al radio y los colores de los segmentos están determinados por un sistema de permutación numérica que, como nota interesante, siempre incluye un error. La versión de 1974 de su obra *Barra redonda de madera* [cat. 59] incorpora tres colores y 21 segmentos. Esta obra ocupa un puesto singular en la obra del artista, ya que Cadere la hizo como regalo para su padre, y los colores -negro, blanco y rojo-, recuerdan a los colores utilizados en alfombras tradicionales.



## ENRICO CASTELLANI

E3

**Artista italiano** (Castellmassa, 1930). Castellani fue una figura muy significativa de la vanguardia italiana de los años sesenta. En 1959 abrió una galería con Piero Manzoni en la ciudad de Milán -la galería Azimut-, que exponía las obras de artistas internacionales del movimiento Zero. La galería, y la revista que también crearon, se convirtieron en un centro de intercambio de ideas, iniciativas y discusiones que llevó a revalorizaciones fundamentales de la idea de la obra de arte. El mismo Castellani rompió con la pintura informalista a finales de los años cincuenta, y en los sesenta pasó a construir relieves en lienzos con superficies monocromáticas. Estaba interesado en demostrar varias formas de ampliaciones pictóricas en la tercera dimensión, como se puede observar en obras como *Superficie blanca nº 18* [cat. 97], creada en 1964, en el que la superficie del cuadro está alineada con filas de clavos y un lienzo está tensado sobre ellos, creando picos. Su serie *Superficie* ha contribuido enormemente a alcanzar su propósito de convertir la pintura en objeto.

## DADAMAINO

E3

**Artista multimedia italiana** (Milán, 1935-2004). Dadamaino fue uno de los miembros fundadores del movimiento Zero, perteneciente al círculo de artistas de la galería Azimut en Milán. En su obra *El movimiento de las cosas nº 1* (1995) [cat. 94], la artista explora la habilidad de una sola línea para crear movimiento y emoción. Sus primeros trabajos fueron en gran parte geométricos, pero ella declararía después

que "mi ojo, cansado de estar midiendo incesantemente, dirigió su atención a abrirme al lápiz, que fue siempre mi verdadera herramienta de dibujo y empecé a escribir, primero en papel y luego sobre el lienzo. Todo se reduce a un tipo de escritura de la mente, de mi propia mente sin ningún tipo de plan preconcebido: consiste en líneas que a veces se muestran gruesas y poderosas, a veces casi imperceptibles y separadas y, a veces, bastante cortas. 'El movimiento de las cosas' es el ritmo de la gente encontrándose, amándose los unos a los otros, palpitando y moviéndose, cambiando. Al final desaparecen, como las hojas de los árboles en otoño".

## HANNE DARBOVEN

C6

**Artista conceptual alemana** (Múnich, 1941); vive y trabaja en Hamburgo. Darboven creció en Hamburgo, donde estudió en la Kunsthochschule con Almir Mavignier, entre otros (1962-68); y actualmente está considerada como una de las más importantes artistas conceptuales de Alemania. Las tradiciones europeas de los constructivistas y el arte concreto y los principios del Minimal Art americano son los pilares de su obra. Durante su estancia en Nueva York (1966-1967) Darboven entró en el círculo de artistas minimalistas como Sol LeWitt y Carl Andre. La artista utiliza una variedad de sistemas de ordenamiento- como fechas de calendario y tablas de cálculo-, para una aproximación lineal rigurosa que tiene por objeto deshumanizar el tiempo e ilustrar gráfica y matemáticamente el proceso de la historia emergente, convirtiendo el tiempo en espacio. Esto se puede observar en el desarrollo de su serie *Construcciones* ("Construcciones") de 1966, en Nueva York, que coincidió con el uso de papel cuadriculado encargado expresamente en Alemania. De ahí surgió *Construcción* (1966/67) [cat. 42]. Su obsesión por el tiempo del calendario se pone de manifiesto de nuevo en *19 cortes transversales del siglo* (1969) [cat. 43], realizada en el año anterior a su regreso a Hamburgo y que ilustra su propio sistema de medición del tiempo.

## IAN DAVENPORT

G4

**Pintor británico** (Sidcup, Kent, Gran Bretaña, 1966); vive y trabaja en Londres. Davenport estudió en el Northwich College of Art and Design, en Cheshire (1984-85) y en el Goldsmith's College de Londres (1985-88). El año en que finalizó sus estudios participó en la exposición *Freeze* arropado por su compañero del Goldsmith's College Damien Hirst y obtuvo una nominación al premio Turner en 1991. Su *Pintura vertical: verde lima, amarillo pálido, verde lima* (1998) [cat. 35] forma parte de una serie de pinturas que comenzó en 1996 en la que aparecía una línea con forma de arco ante un fondo monocromático. Los cuadros de la serie se realizaron a través de un proceso controlado de forma cuidadosa. En primer lugar, lijó el tablero de fibras de



densidad media hasta conseguir una superficie altamente lisa y, a continuación, aplicó el color base con pintura de esmalte brillante en spray. Luego dejó caer repetidamente pintura sobre el soporte colocado horizontalmente en el suelo y después lo inclinó. La técnica muestra reminiscencias del proceso de goteo de Jackson Pollock, aunque el método de Davenport está altamente premeditado, conduciendo a la creación de superficies reflectantes tipo espejo en las que el observador se ve reflejado a sí mismo. A simple vista, las superficies tan perfectamente lisas de los cuadros parecen realizadas por una máquina; pero, si se observan con un mayor detenimiento, revelan claramente las huellas de su elaboración.

## ROBYN DENNY

E4

**Pintor británico** (Abinger, Surrey, Gran Bretaña, 1930); vive y trabaja en Londres. Junto con Jeremy Moon y Michael Kidner,

Robyn Denny es uno de los exponentes más importantes del minimalismo pictórico de Gran Bretaña, que se diferencia del estadounidense en su interés por los fenómenos urbanos como tema. Finalizados sus estudios en Londres, en la St. Martin's School of Art (1951-54) y en el Royal College of Art (1954-57), Denny participó en la exposición vanguardista *Situation* ("Situación") de 1960 en Londres, que le situó a la cabeza del arte abstracto británico y le identificó como uno de los pintores destacados del *Hard Edge* (pintura de borde duro) de los 60. Su *Pista nº 4* (1961) [cat. 34] data de este periodo crítico, en el que explora, junto con otros tres cuadros de la serie de *Pistas* del mismo año, el tema de las franjas yuxtapuestas de forma hermética que guían al espectador por el cuadro. Las franjas son una referencia de las "líneas de fuerza" del futurismo, que representa de manera abstracta la velocidad de la vida moderna.



## ADOLF RICHARD FLEISCHMANN

A1

**Pintor alemán** (Esslingen, Alemania, 1892 - Stuttgart, Alemania, 1968)- Fleischmann llegó tarde a la epifanía artística de su vida. Fue cuando conoció la obra de Mondrian, cuyo concepto pictórico idealista del orden horizontal y vertical como expresión fundamental de vida y movimiento vibrante de color, dejaron huella en la pintura de Fleischmann hacia 1950, cuando el artista tenía casi 60 años. Más adelante desarrollaría esa influencia en Nueva York, donde emigró en 1952. Obras como *Sin título* (ca. 1950) [cat. 11] y *Tríptico nº 505, nº 506, nº 507, movimiento planimétrico* (1961) [cat. 13] presentan una progresión fascinante del estilo del artista en estos años forma-

tivos. Ambas obras recuerdan a las composiciones cubistas de Braque, en su ordenación sistemática de las superficies de los elementos entrecruzados con forma de L. Sin embargo, en *Tríptico* se observa cómo Fleischmann hace accesibles las áreas monocromáticas con bandas o franjas paralelas, de forma que el primer plano y el segundo parecen oscilar al relacionarse entre sí. Este efecto de vibración recuerda a las obras de artistas como Jesús Rafael Soto [véase cat. 115] y explican por qué la obra de Fleischmann se menciona en tanto que precursor del Op Art.

---

## LIAM GILLICK

G4

**Pintor y escultor británico** (Aylesbury, Gran Bretaña, 1964), vive y trabaja en Londres y Nueva York. A pesar de que Gillick entabla un diálogo con el arte abstracto del siglo XX y el estilo industrial del objeto minimalista en términos formales, sus obras siempre se refieren a temas históricos o de actualidad política en sus contenidos. Sus composiciones de suelo concebidas de forma arquitectónica, construidas con paletas de franjas de colores diferentes, son un desarrollo adicional de sus objetos para espacios interiores titulados *Screens* ("pantallas"). Al igual que éstas, *Suelo / techo provisional de barras* (2004) [cat. 36] denota un espacio dentro de una sala definida que el observador percibe como un tipo de plataforma de discusión visual. Sus obras juegan con la frontera entre la belleza pictórica abstracta y la contextualización de los estilos humanos del discurso, pensamiento y acción.

---

## HERMANN GLÖCKNER

E2

**Dibujante y escultor alemán** (Cotta, Alemania, 1889 - Berlín, 1987). El análisis estructural y espontáneo que Glöckner hizo de sus paisajes en los años 20 fue un momento decisivo en su carrera artística, ya que le llevó a -en sus propias palabras- "investigar los cimientos constructivos y geométricos de mi pintura para encontrar sus correlaciones elementales y complejas." El resultado fue su "Tafelwerk" (formado por paneles de cartón doblado denominados "Tafeln"), que desarrolló entre 1930 y 1937 y mediante el cual examinó el potencial espacial de las formas geométricas, tal y como se puede ver en una de sus primeras obras sin título [cat. 27]. Estos "Tafeln" anticipan aspectos de las "Faltungen", pliegues de papel que creó a partir de 1935, de los que *Vertical* y *Vertical y horizontal* [cats. 29, 30] son dos de sus últimos ejemplos, considerados hoy en día como la contribución esencial de Glöckner al arte del siglo XX, que allanó el camino a las tendencias minimalistas de los 60. Más adelante, el artista desarrolla estas ideas en esculturas como *Plegamiento I* (1967-75) [cat. 28], que sigue uno de sus primeros modelos de cartón y está basado en el pliegue diagonal de un rectángulo que, al balancearse sobre la punta, se desdobra como una forma en el espacio.

---

## MATHIAS GOERITZ

E3

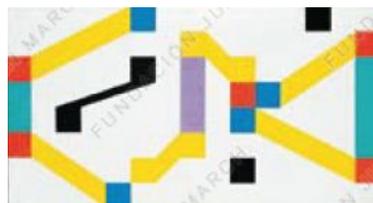
**Escultor y arquitecto alemán** (Danzig, Alemania [en la actualidad, Gdansk, Polonia], 1915 - Méjico, D.F., 1990). Aunque no fue suficientemente reconocido como tal, Goeritz fue un precursor alemán del Minimal Art americano. Creció en Berlín, en una familia con gran interés por las artes y hacia los años 30 ya estaba inmerso en el expresionismo alemán, estudiándolo en la escuela y dedicando tiempo en los estudios de Käthe Kollwitz y Ernst Barlach. Además, se relacionó con el Dada y la Bauhaus. En 1949 se trasladó a Méjico y en 1953 creó dos de las esculturas arquitectónicas minimalistas más importantes realizadas para un espacio público. La primera fue *El Eco* (1953), una casa diseñada como una *Gesamtkunstwerk*, a la que le siguieron las nada funcionales y multicolores *Torres Satélite* (1957-58), que pueden verse aquí en una fotografía [cat. 72]. Las *Torres Satélite*, que Goeritz diseñó junto a Luis Barragán, fueron el resultado de una comisión del año 1955 para un "preludio" urbano de un nuevo barrio en la periferia de la ciudad de Méjico. En la escultura de acero de siete partes *Puertas a la nada* [cat. 71] puede verse un desarrollo adicional a las *Torres Satélite*. Ésta fue la propuesta de Goeritz al concurso arquitectónico de 1971 para *La Défense* en París.

---

## CAMILLE GRAESER

A1 D2

**Pintor, artista gráfico, diseñador y arquitecto suizo** (Carouge, Ginebra, Suiza, 1892 - Zúrich, Suiza, 1980). Después de experimentar con el arte constructivista y la abstracción geométrica, Graeser, junto con Richard Paul Lohse y Anton Stankowski, formó el grupo de los "Concretos de Zúrich" en 1933. Pronto comenzó a crear pinturas de formas geométricas situadas en superficies monocromáticas, que aumentaban la luminosidad de los colores vivos; les daba títulos analíticos que se referían a las relaciones en el cuadro. Una de estas obras es *Construcción armónica* (1947-51) [cat. 10], que pertenece al grupo de las "composiciones loxodrómicas" de ángulo oblicuo que Graeser creó entre 1947 y 1955 y que tratan del tema del "desplazamiento diagonal".



---

## GERHARD VON GRAEVENITZ

E3

**Pintor y artista gráfico alemán** (Schilde, Alemania, 1934 - Suiza, 1983). En 1960, von Graevenitz se distanció de los relieves monocromáticos de color blanco de la década anterior debido a la fuerte influencia del grupo Zero y comenzó a crear

arte cinético. Su paleta permaneció casi vacía ya que trabajó sobre todo con el blanco y el negro. Además de sus obras cinéticas, las serigrafías fueron su medio gráfico preferido. En obras como *Serie "I" con 12 serigrafías* (1962) [cat. 105], el artista exploró las correspondencias entre la forma y el color, la línea y la superficie y, además, se centró en asuntos temáticos de estructura, movimiento, oportunidad y orden, al igual que hizo con obras cinéticas como *19 puntos negros sobre blanco* (1965) [cat. 102], a través de la cual el caos está sometido al orden, y la oportunidad se convierte en parte de un sistema abierto. Graevenitz fue implacablemente riguroso en su investigación y en la visualización de fenómenos como el movimiento, la luz, el espacio, el tiempo, la estructura, el accidente y la progresión.

---

## FREDERICK HAMMERSLEY

D5

**Pintor estadounidense** (Salt Lake City, Utah, EE. UU., 1919), vive y trabaja en Nuevo Méjico, EE. UU. Junto con Karl Benjamin, Lorser Feitelson y John McLaughlin, Hammersley fue uno de los *Cuatro clasicistas abstractos*, de enorme influencia y presentados en la importante exposición de 1960 en el Los Angeles County Museum of Art. De los cuatro, quizá el arte de Hammersley sea el más intuitivo; sus obras se construyen sobre una base intelectual única, de forma que da un paso importante que va del arte como objeto al arte como concepto. *Fuente* (1963) [cat. 23] pertenece a una serie de pinturas que Hammersley denominó "Geometrías", que coinciden en el tiempo con dos de sus otras series abstractas y son excursiones recurrentes a la pintura figurativa, que después, a finales de los 40, se convertiría en abstracción. Suelen estar compuestas por una cuadrícula básica de nueve cuadrados, en cada uno de los cuales introduce un nuevo color o diagonal. No obstante, su paleta permaneció bastante limitada en esa serie, en comparación con la serie "Organics" ("Orgánicas") que complementó con la serie de "Geometries" ("Geometrías").

---

## MICHAEL HEIZER

E5

**Pintor americano y artista dedicado al Land art** (Berkeley, California, EE. UU., 1944), vive y trabaja en Nevada, EE. UU. Aunque en 1965, en su etapa inicial, comenzó pintando obras geométricas abstractas, muy pronto, después de trasladarse a Nueva York en ese mismo año, dejó de pintar para convertirse en un artista de *Land art* entre 1967 y 1972, sólo para volverlo a retomar cinco años más tarde. *Sin título nº 5* (1975) [cat. 70] pertenece al segundo periodo de la pintura de Heizer, que se define por su interés en lo lineal, la regularidad, la simplificación y la perfección, lo que se corresponde a sus obras de *Land art*. En la pintura, el lienzo grande y vertical presenta la oposición recíproca de un plano de color monocromático y simétrico y un fondo tenue.

Esto provoca que el campo interno y el marco que lo rodea se unan en una relación competitiva. El área coloreada define el marco sin color al que, a su vez, se le otorga una línea secundaria con forma de circunferencia a través de los bordes exteriores del lienzo. Como consecuencia, el campo rojo aparece unido, como flotando, y crea un efecto de profundidad espacial.

## JAN HENDERIKSE

E3

**Artista holandés** (Delft, Países Bajos, 1937).

Mientras estudiaba en la Academia libre de La Haya, Henderikse promovió la primera exposición de arte informalista en Holanda, de la que emergió el grupo informalista holandés. Después de mudarse a Colonia en 1959 y entablar contacto con los artistas Zero, se convirtió en cofundador y miembro del grupo holandés Nul. Tras largas estancias en Curaçao y Nueva York, donde continuó con la creación de grandes colecciones que ilustró con fotografías, Henderikse se mudó a Berlín en 1987 y continuó con su interés por los *Ready-mades* y los múltiples fotográficos basados en lo conceptual. Las dos obras que se exhiben aquí –**Groschen de Austria** (1967/68) [cat. 104] y **Relieve de tapones de corcho** [cat. 103]– revelan su dedicación firme al objeto encontrado. La primera consiste únicamente en monedas austriacas que



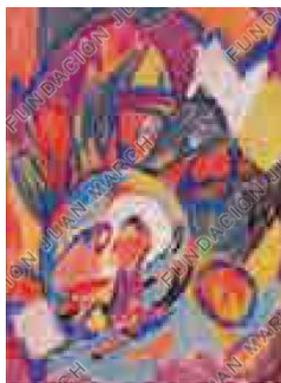
compró con dólares estadounidenses y que pegó en el lienzo para luego pintarlas, creando así una obra con materiales, a la vez banal y valiosa. Dos obras provisionales en neón de 1992, **Nul y Berlín** [cats. 101, 107] continúan con la misma línea en su incorporación de materiales industriales cotidianos.

## ADOLF HÖLZEL

A1

**Pintor alemán y profesor de arte** (Olmütz, Austria [hoy en día, Olomouc, República Checa], 1853 – Stuttgart, Alemania, 1934). A través de sus extensas enseñanzas, se puede considerar que Hölzel es una de las figuras más influyentes en el desarrollo del arte no figurativo en Europa. Sin embargo, al ver una obra como **El buen Samaritano** [cat. 1], de 1909, es virtualmente imposible comprender cómo dichos cuadros pudieron conducir a la representación de las figuras estereométricas de Schlemmer, a las formas surrealistas de color de Baumeister o a las pinturas concretas de Graeser, todos ellos alumnos de Hölzel en Stuttgart. La clave radica en las composiciones rigurosas, figurativas y racionales de Hölzel y en las estructuras de superficie reducida de los segundos planos de sus cuadros, así como en sus enseñanzas académicas sobre las teorías del color y el desarrollo de formas. En **El buen Samaritano**, Hölzel dispuso las figuras para formar un triángulo imaginario y creó un espacio pictórico abstracto

mediante el engranaje lineal de las superficies de color. **Composición (Figuras dentro de un círculo - Adoración)** [cat. 2], una pintura al pastel que data



aproximadamente de 1923, y tres **dibujos** al carboncillo (ca. 1930) [cats. 3-5] están entre las obras realizadas en papel por Hölzel, que forman un punto de partida estilístico y constituyen una referencia del origen de lo abstracto en la colección de arte de Daimler AG.

## MARKUS HUEMER

G2

**Pintor y artista de vídeo austriaco** (Linz, Austria, 1968); vive y trabaja en Berlín. El arte de Huemer está impregnado de referencias a la historia del arte tal y como se ve de forma inequívoca en sus cuadros, que suelen yuxtaponerse con una instalación de vídeo. En su trabajo de vídeo de 2001 **Mis imágenes son las cenizas de mi arte (según Palermo)** [cat. 114], Huemer está citando a Yves Klein aunque, de manera consciente, lo atribuya erróneamente a Blinky Palermo. Un cuadro arañado proyectado en azul comenta y trata con ironía la asignación del significado del color azul para Klein y Palermo. De forma espiritual e inmaterial, Klein interpretó que el azul se yuxtapone con el azul de Palermo, visto como una expresión imaginaria de los espacios intermedios. Los arañazos de la película se pueden interpretar como una referencia al potencial destructivo de la obra de Palermo. La imagen proyectada ya no es un cuadro con doble sentido: En primer lugar, la representación azul sólo empieza a destacar cuando la imagen que se proyecta falla y, en segundo lugar, el cuadro ya no es un cuadro cuando el azul representa un lienzo en blanco.

## JOHANNES ITTEN

A1 B2

**Pintor y profesor de arte suizo** (Süderen-Linden, Suiza, 1888 – Zurich, Suiza, 1967). Después de trabajar como profesor de Secundaria en prácticas en la Universidad de Berna, Johannes Itten comenzó un gran viaje por Europa en 1912, con el fin de visitar varias exposiciones de cubistas e impresionistas, el *Blaue Reiter* y una presentación de la obra de Kandinsky. En los años siguientes (1913-16) trabajó como ayudante de Hölzel en la Academia de Stuttgart. Su labor docente en el Bauhaus (1919-23) se basó en la primera “Escuela Itten” de Viena (1916-19). En ella, sus alumnos realizaban ejercicios con un tema central que relacionaban con los géneros clásicos de la pintura; sin embargo, también llevaban a cabo estudios de respiración, cuerpo y ritmo que pretendían conducir a un estilo de aprendizaje totalmente equilibrado. Las

secuencias de ritmos musicales (orden temporal) se representaban en secuencias proporcionadas (orden de dos y tres dimensiones), en paralelo con estenogramas respiratorios y ejercicios gimnásticos. La obra **Barras y superficies** de 1955 [cat. 9] muestra el interés de Itten por las formas cristalinas y la abstracción separada del objeto.

## BERNHARD KAHRMANN

G2

**Artista multimedia alemán** (Geislingen, Alemania, 1973). Kahrmann estudió en la Akademie der Bildenden Künste de Stuttgart, desde 1994 hasta 2000. La continuación de sus estudios le llevó a París y Estados Unidos. El artista se hizo un nombre en Stuttgart y más tarde en Berlín, en los años 90, con variados conceptos de obra multimedia fundamentados en la dependencia entre las construcciones lingüísticas, gráficas y arquitectónicas y las construcciones espaciales derivadas de éstas. Kahrmann trabaja en la destrucción de la experiencia estable del espacio mediante esculturas de vídeo con coreografía minimalista, como en su reciente **Recuerdos imprecisos** (2006) [cat. 106]. Sin sonido, estos vídeos capturan la atención del espectador mediante secuencias formales continuas de luz tenue en blanco y negro. Graba en vídeo sus instalaciones tridimensionales reales, que consisten en forma, espacio, luz y movimiento; las graba en monitores negros sobre bancos negros de poca altura. Su repetición de secuencias de luz simple y movimiento narra la historia de la imagen de luz y espacio desde Moholy-Nagy hasta los espacios de luz de los artistas Zero, pasando por los tratamientos más recientes del tema por artistas como Olafur Eliasson y John M Armleder.

## NORBERT KRICKE

E2

**Escultor y profesor de arte alemán** (Düsseldorf, Alemania, 1922-1984). Al finalizar sus estudios en la Hochschule der Bildenden Künste de Berlín con Richard Scheibe (1945-47), Kricke volvió a su ciudad natal de Düsseldorf en 1947, donde puso en marcha su estudio. Impartió clases en la Kunstakademie de Düsseldorf desde 1964 hasta su fallecimiento en 1984, después de haber asumido la dirección en 1972. La obra que se exhibe aquí, **Escultura espacial** [cat. 55], pertenece a un grupo de obras abstractas que comenzaron a principios de los 50 y que el



artista denominó *Raumplastiken* (“esculturas espaciales”). Estas formas de alambre doblado pusieron en marcha la relación entre “espacio” y “escultura”. Para Kricke, el espacio es comparable al de los descubrimientos

científicos modernos y se define como una función de movimiento en el tiempo hecha visible de manera directa a través del movimiento de líneas. Kricke no veía las líneas que se expandían hacia el exterior desde sus esculturas como un sistema gráfico cerrado, sino como un espejo de los movimientos humanos en el espacio, lo que las convertía en portadores de energía cuyos impulsos se irradian hacia y desde el espacio disponible.

---

## TADAAKI KUWAYAMA

C6

**Pintor japonés** (Nagoya, 1932), vive y trabaja en Nueva York desde 1958. Kuwayama ha desarrollado una obra que, como el Minimalismo, busca definir las relaciones espaciales y para ello utiliza también materiales industriales para crear obras con superficies lisas e impersonales. Sin embargo, el artista incorpora un método artístico diferente. Su definición del espacio se centra más bien en la religión o en la filosofía, “la intención no intencionada” del budismo zen en particular, que en el intento de objetivar los recursos artísticos. En esta obra temprana sin título de 1965 de pintura metalizada sobre lienzo [cat. 49], el artista crea un espacio contemplativo para temas filosóficos sobre la percepción de la forma. Es una pintura cuadrada dividida en cuatro triángulos mediante dos diagonales, lo que conduce a un efecto en perspectiva que le confiere la idea de espacio pictórico infinito.

---

## JIM LAMBIE

G4

**Artista escocés** (Glasgow, Escocia, 1964). En apariencia, el arte de Lambie recoge los vestigios estéticos de sus precursores deconstruccionistas, combinados después con sus propios intereses y pasiones. En sus espacios, el arte se experimenta con incertidumbre. Uno se ancla a sí mismo en las características de los objetos familiares que evoca con el fin de no perder su camino en la dimensión abstracta de una sensualidad extrañamente atractiva, tal y como se observa en *Las Puertas (Humanizador)* [cat. 75], parte de su serie de *Puertas*. A pesar de su deformación, la puerta, con sus pliegues y curvas, sigue manteniendo su apariencia, y ocupa una zona intermedia entre la funcionalidad y la falta de propósito escultural.

---

## SOL LEWITT

C5 C6

**Dibujante y pintor estadounidense** (Hartford, Connecticut, EE. UU., 1924 - Nueva York, 2007). LeWitt fue uno de los representantes principales del Minimal Art de los años 60. Pasó por una fase bastante impetuosa con tintes arabescos hacia mediados de los 90 tal y como se ve en este *Estudio para un dibujo de pared* [cat. 64] de 1993. La composición final originalmente se pintó en la pared de una galería de arte para una exposición y



tenía como propósito demostrar las estipulaciones conceptuales de las instalaciones del mural. En este contexto, cabe destacar que la cuadrícula a lápiz se añadió con posterioridad a las formas de tinta negra aparentemente amorfas. Los dibujos o pinturas de pared de LeWitt no fueron concebidos como permanentes ya que, en la mayoría de los casos, se realizaban directamente sobre la pared sólo por el tiempo que durara una exposición y se pintaba sobre ellos una vez terminada. Asimismo, LeWitt huía de individualizar sus creaciones de pared, que solían ejecutar sus ayudantes o artistas locales contratados a los que daba instrucciones escritas precisas.

---

## VERENA LOEWENSBERG

D2

**Pintora suiza** (Zúrich, Suiza, 1912-1986). A lo largo de su vida, Loewensberg evitó comprometerse con cualquier tipo de discurso teórico restrictivo. No obstante, su obra artística fue muy diversa, desde la pintura de campos de color a las obras monocromáticas. Trabajó con el cuadrado, el rectángulo, el círculo y la línea, así como con el color y su interacción. Creó una combinación estimulante entre principios matemáticos de composiciones de orden y composiciones intuitivas, vacío y abundancia, colorido y falta de color, descanso y movimiento. Su obra, de estilos muy diversos, se centró en un concepto abierto de concreción que da testimonio de la independencia intelectual y artística de la artista, así como del carácter actual de su contribución artística. La pintura *sin título* de Loewensberg [cat. 17] pertenece a una serie de obras de los años 70 que tratan del movimiento del color y de la rotación de la forma en torno a un centro vacío. En este cuadro, la dirección de las franjas se desarrolla frente al énfasis afirmativo de la cuadratura del lienzo, de tal modo que la unidad y preponderancia de la forma externa se compensa con el escalonamiento descendente de las franjas de color en el tercio superior del cuadro. Sin embargo, la descomposición constructiva del cuadrado (la penetración del color en la forma) se interrumpe exactamente en el lugar que hace patente la “deformación”, que, en cierto modo, la mantiene en vilo.

---

## RICHARD PAUL LOHSE

D2

**Pintor suizo** (Zúrich, Suiza, 1902-1988). Lohse desarrolla teorías sofisticadas sobre una pintura concreta y autónoma en los primeros años de la posguerra y, aproximadamente desde 1943, se dedica en exclusividad a estructuras pictóricas horizontales y verticales, de las que *Uno y cuatro grupos iguales* (1949/68) [cat. 20], es un ejemplo temprano. Para evitar de antemano cualquier

impresión de intuición o espontaneidad artísticas, Lohse definió los parámetros concretos de todas sus obras antes de iniciar el proceso pictórico. Las relaciones numéricas constituyen los cimientos de sus pinturas, determinan el formato, el número y la anchura de las franjas de color, así como el número de colores y su distribución.

---

## HEINZ MACK

E3

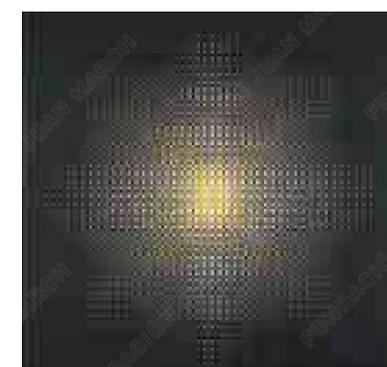
**Artista y catedrático de arte alemán** (Lollar, Alemania, 1931), vive y trabaja en Mönchengladbach. Mack es uno de los escultores alemanes más importantes de la posguerra, y sigue trabajando en la actualidad. Estudió en la Kunstakademie de Düsseldorf (1950-53) y prosiguió sus estudios de filosofía en Colonia (1953-56). Su *Estela sin nombre* (1962/63) [cat. 100] data de la época en que participó en el grupo Zero de Düsseldorf, del que fue cofundador en 1957. La obra pertenece a su grupo de estelas de luz que había surgido en 1958 como resultado de la evolución de su obra “Relieves de luz”, hecha de aluminio ondulante. La obra se exhibió en 1966 en su primera exposición monográfica en la Howard Wise Gallery de Nueva York, junto con otras estelas, como *Stelenwald* (Bosque de estelas).

---

## ALMIR DA SILVA MAVIGNIER

D1 E3

**Pintor brasileño** (Río de Janeiro, Brasil, 1925); vive y trabaja en Hamburgo. Mavignier explora la relación entre diseño y profundidad espacial y su obra se puede comparar con la de Josef Albers. Mientras que la obra de Albers deja constancia del proceso



de toma de decisiones del artista, Mavignier utiliza un simple dispositivo mecánico para lograr sus llamativos diseños. Mediante la superposición y reposición de

imágenes realizadas con una pantalla reticular (una pantalla de puntos, cuadrados o círculos dispuestos de manera lineal), Mavignier crea diseños densos y complejos que combinan un sentido de espacio infinito con el resplandor de un sistema solar, como en su obra *2 cuadrados* (1967) [cat. 93]. En 1961, Mavignier organizó la exposición *Nove Tendencije* (Nueve tendencias) en Zagreb en la que participaron artistas relacionados con Zero, Azimut y los recién formados GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) y Gruppo N, inspirándolos para que organizaran nuevos proyectos entre un grupo de artistas de varios países con la bandera de la Nouvelle Tendence.

## CHRISTIAN MEGERT

E3

**Artista y profesor de arte suizo** (Berna, Suiza, 1936); vive en Berna y Düsseldorf. Megert comenzó trabajando en obras estructurales monocromáticas antes de empezar a trabajar con espejos en 1959, creando su primer espacio-espejo en 1961. Comenzó con la creación de objetos cinéticos y cajas luminosas de neón en 1963, un año después de unirse al movimiento *Zero*. Su **Objeto cinético-luminoso** (1971) [cat. 111], que se presenta en esta exposición, es un ejemplo de las "cajas de espacio infinito" que creó Megert durante este periodo. Cubiertas de espejos por todos sus lados y terminando en un espejo de dos direcciones, las cajas aumentaban su propio poder visual. Tal y como escribió Megert en su *Manifiesto para espejos y cristal*, "si colocas un espejo en frente de otro, encuentras un espacio ilimitado, infinito, un espacio con posibilidades sin límites."

## MATHIEU MERCIER

G2

**Artista francés** (Conflans-Sainte-Honorine, Francia, 1970). Mercier, cuyas obras suelen oscilar entre el arte y el diseño, acometió varias series en 2001 que son comentarios al fracaso de las utopías sociales proclamadas por los manifiestos de la Bauhaus, De Stijl y el Deutscher Werkbund, movimientos interesados en crear el "nuevo diseño". En las tres obras que comprende **Aún sin título** (de la serie *Aún sin título*) [cat. 68], esto se hace patente en los paneles roídos por las ratas de sus pinturas a la "Mondrian". Sin embargo, las paráfrasis de Mondrian que hace Mercier no son sólo un análisis de las utopías del siglo XX, sino también un tributo a uno de los artistas más influyentes del modernismo.

## JONATHAN MONK

G4

**Artista británico** (Leicester, Gran Bretaña, 1969); vive y trabaja en Berlín. La obra de Monk examina la respuesta al Minimal Art y Arte conceptual americano, en particular la de Sol LeWitt. Éste es el caso de **Ligeras alteraciones 1-5** (2000) [cat. 65], producida dentro del contexto de una película de 16mm de Monk, consistente en un *loop* de fotografías tomadas del libro de LeWitt *100 Cubes (100 cubos)* (1990). La obra en cinco partes de Monk trata de la estrategia de alterar de forma leve una obra de arte ya existente; amplía el espectro de LeWitt dando color a mano a las reproducciones fotográficas y así crea cubos nuevos que no aparecen en el libro de LeWitt. Además lo hace en un medio, la acuarela, que LeWitt afirma que no se puede usar para pintar un cubo blanco, lo que pone en entredicho el viejo propósito del artista. Sin embargo, su obra no pretende ser de denuncia, sino más bien un análisis científico y crítico de los parámetros fundamentales de la abstracción.

## JEREMY MOON

E4

**Pintor británico** (Altrincham, Cheshire, Gran Bretaña, 1934 - Londres, 1973). Influenciado por el incipiente movimiento minimalista que surgía en Inglaterra, Moon se convirtió en uno de los protagonistas más importantes y fue el pintor minimalista más relevante en el Londres en los años 60. Su objetivo como pintor era captar un flujo óptico de imágenes que parecieran estar en reposo y que, al mismo tiempo, dieran la impresión de estar en movimiento hacia el exterior. Durante una década, Moon desarrolló su pintura como un monólogo de imágenes interiores. **Fuente (2/67)** [cat.

73], es uno de sus "Y-pictures" ("cuadros en Y"), cuadros únicos realizados en 1967 que hacen referencia a los "shaped canvases" ("lienzos con forma") del *Hard Edge* estadounidense, cuyas obras pudieron verse por primera vez en Londres en 1963 y 1965. La pintura se caracteriza por su colorido, sus contrastes complementarios y su orientación dinámica en el espacio.



## FRANÇOIS MORELLET

E3

**Artista francés** (Cholet, Francia, 1926). Morellet fue uno de los cofundadores del GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960-68) en París, así como uno de los miembros del movimiento internacional *Nouvelle Tendance*. Su exploración temprana de un gran número de metodologías que servirían como fundamento del arte conceptual es digna de reconocimiento. Junto con artistas de intereses afines en Europa, preparó el terreno a las inquietudes que, con diligencia y reflexión interna, caracterizarían el arte de vanguardia internacional de finales de los 60 y los 70. Las tres obras de Morellet expuestas revelan la diversidad de sus extensos experimentos artísticos. Estimulado por los experimentos cinéticos desarrollados por el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* de París en los 50, Morellet diseñó su primer objeto utilizando tubos de neón en 1963. Su grandioso **Neones en el espacio** (1969) [cat. 88] exhibe proyecciones que cambian de forma constante, la variabilidad y complejidad de lo que el ojo no capta de forma sincrónica. Su cualidad efímera, la cancelación de una forma fija, se hace aquí permanente a través de la acción de llevar el ojo al límite de su rendimiento. Creado unos 23 años después, su **Liberación compacta nº 1** (1992) [cat. 98] forma parte



de su serie *Relâce*, dedicada a Francis Picabia. En esta obra se centra en el lienzo convencional, lo descompone en múltiples partes y lo define de nuevo en términos deconstructivos. En última instancia, el objetivo de Morellet es implantar un sistema simple para crear imágenes complejas y densas que incluyan una amplia gama de configuraciones. Con su **Fin de serie nº 1, rejilla** (1989) [cat. 91], volvió a un esquema anterior, la cuadrícula, aunque de una forma más concisa. A pesar de ser una imagen estática, el efecto visual resultante de cuadrícula sobre cuadrícula da impresión de movimiento e inestabilidad.

## OLIVIER MOSSET

F3

**Pintor suizo** (Berna, 1944); vive y trabaja en Tucson, Arizona. Con el objetivo de romper con la pintura abstracta académica y expresionista, Mosset creó, junto con Daniel Buren, Michel Parmentier y Niele Toroni, B.M.P.T. (acróstico con las iniciales de los cuatro artistas), un grupo activo en París entre 1967 y 1969. Su objetivo consistía en hacer un arte neutro, en convertir el arte en algo anónimo, en hacerlo desaparecer completamente, creando así la posibilidad de comenzar de nuevo. Aunque BMPT, por su propia estrategia, desapareció, Mosset continuó pintando las circunferencias que había elegido como tema neutro de su pintura, creando alrededor de 200 en un periodo de 8 años. Con todo, con la determinación de que sus circunferencias no se convirtieran en su logo, dejó de producirlas en 1974, y la variación presente en este catálogo (cat. 58) pertenece a una de las últimas series. Pintada durante sus años en Nueva York, la pieza precede al cambio radical que se produjo en la obra de Mosset a mediados de los años 80, cuando volvió a trabajar en formas geométricas con color que, al mismo tiempo que mostraban las características de la reducción, la frontalidad y la monocromía, pueden ser interpretadas como figurativas.

## JOHN NIXON

G3

**Artista australiano** (Sidney, Australia, 1949). Nixon es un artista conceptual que define su obra como modernismo radical y se relaciona a sí mismo con los protagonistas de ese movimiento, entre los que se encuentran El Lissitzky, Malevich y Duchamp. La obra de Nixon, tanto en sus pinturas sobre tabla como en objetos individuales e instalaciones, suele ser de carácter experimental y desenfadado, a pesar de su reducción formal. La utilización constante que Nixon hace del naranja puede contribuir a ello: es un color luminoso e intenso; igual que el rosa, que atrae estética y emocionalmente y que también es utilizado como color señalizador en carteles y ropa de trabajo. Su obra de 2001 **La sala del proyecto de Berlín EPW:O** [cat. 51] pertenece a su serie *Experimental Painting Workshop* (Taller experimental de pintura, EPW) que comenzó en 1986 como una exploración de la pintura no figurativa. En este caso, incorpora su color naranja favorito (el color "O"), al que Nixon ve

como un color no reclamado por el arte tradicional y, por lo tanto, independiente de cualquier atadura histórica o ideológica. La instalación consiste en una combinación de obras colgadas en la pared y colocadas sobre mesas junto con objetos cotidianos preparados para ello, y cuya escenificación quiere reflejar el carácter de laboratorio experimental de la obra.

## KENNETH NOLAND

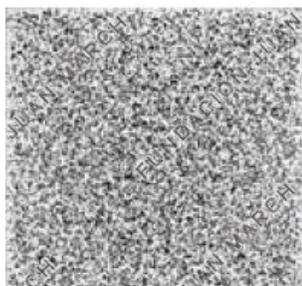
C5

**Pintor estadounidense** (Ashville, Carolina del Norte, EE. UU., 1924). Noland es considerado una figura fundamental de la abstracción post-pictórica y de la Washington Color School. Las series de pinturas de Noland, entre las que se encuentran *Circles* (Círculos), *Targets* (Dianas), *Chevrons* (Galones), *Diamonds* (Rombos), *Stripes* (Bandas), *Plaids* (Cuadros escoceses) y *Shapes* (Formas) se limitan a formas geométricas básicas. Introdujo el Shaped Canvas (Lienzo con forma) en su obra aproximadamente en 1960 y con ello alcanzó una concordancia completa entre figura y superficie, contenido pictórico y forma, con el objetivo de mejorar la expresión de las relaciones entre colores. *Draftline* (1969) [cat. 39] pertenece a la serie de las *Stripes* (Bandas) (1967-70) y responde a nuestra lectura del mundo de izquierda a derecha en "líneas" paralelas. Las bandas continuas representan un espacio infinito en potencia que domina la naturaleza simple de la pintura como un cuerpo de color reducido de forma radical.

## HERBERT OEHM

D1 E3

**Pintor alemán** (Ulm, Alemania, 1935), vive y trabaja con seudónimo en Fuerteventura, España. Oehm estudió primero en Munich y más adelante en la Hochschule für Gestaltung de Ulm con Max Bill. Fue allí donde estableció contacto con artistas del



movimiento alemán y del movimiento europeo Zero. Participó en unas diez exposiciones de este grupo en torno a 1960. Oehm trabaja con montajes materiales, obras de arena, estructuras monocromáticas y pintura a la acuarela.

Hacia 1962, creó pinturas de oro seguidas de relieves en banda y esculturas elásticas. Las pinturas en blanco y negro sin título de la colección de Daimler [cats. 108, 109], ambas de 1960, son ejemplos característicos del temprano periodo Zero del artista, con su formato cuadrado y su color reducido, y con una estructura que todavía presenta vestigios de la pintura *Informel*.

## JULIAN OPIE

G4

**Escultor británico** (Londres, Gran Bretaña, 1958). La escultura arquitectónica de Opie *Como media, los*

*seres humanos de hoy miden una pulgada menos de lo que medían 8000 años a. C.* (1991) [cat. 76], hace referencias a De Stijl y a los cubos minimalistas de Robert Morris, pero añadiéndole una perspectiva humana. Como en el resto de sus obras relacionadas con la arquitectura, todas están inspiradas en la estética de los juegos de ordenador convencionales. Se encuentran a la luz fría de un mundo idealista que al final funciona a la perfección porque el ser humano ya no es necesario. Al caminar alrededor de la escultura, ésta evoca viajes vertiginosos, animados por ordenador a través de barrancos urbanos deshabitados o, incluso, la experiencia de caminar sin rumbo por las calles de Manhattan perfiladas por sus rascacielos.

## PHILIPPE PARRENO

G4

**Artista multimedia argelino** (Oran, Argel, 1964). La descripción de Parreno de una corriente de luz interrumpida por una serie de sombras proyectadas sobre una alfombra *-18 horas* (2001) [cat. 87]—procede del mundo de lo concebible que podría ocurrir en cualquier parte del mundo. Su obra se caracteriza por la creación de situaciones "límite" en las que uno no puede evitar verse envuelto y que él describe como "nubes narrativas". La alfombra se puede ver como el fragmento de un escenario de una película en la que el espectador se ve a sí mismo como participante, quizá incluso poniéndose en el papel de actor. Parreno utiliza el canal de comunicación del cine como modelo para su pensamiento artístico, el cual se centra en el trabajo como forma de exhibición, más que en los objetos individuales.

## HENK PEETERS

E3

**Artista holandés** (La Haya, Países Bajos, 1925). Peeters, que fue cofundador de las vertientes holandesas de los grupos *Informel* y *Nul*, siempre tuvo un objetivo definido en mente: crear arte que no tuviera valor y que pudiera ser imitado por cualquiera. Su meta era hacer un número ilimitado de múltiples trabajos que pudieran ofrecerse a precios reducidos, pero se encontró con la resistencia de los marchantes de arte. Al darse cuenta de que era, según sus propias palabras, "un prisionero del sistema" y de que los precios de sus obras se incrementarían de forma inevitable si se le aceptaba como un artista serio, dejó de trabajar como tal en 1965. En sus obras, el sentido de la textura y el tacto son importantes, llegando a utilizar materiales como las plumas y el algodón, tal y como puede verse en su obra de 1962 *Plumas blancas* [cat. 113]. "Traté de hacer visual la experiencia sensorial. Quería enseñar a la gente cómo ver y desarrollar sus poderes de percepción," comentó. Además de esta pieza, la colección Daimler también posee obra en la que colaboró Peeters —la *Escultura Hágalo usted mismo*, de Tinguely [cat. 92].

## CHARLOTTE POSENENSKE

F1

**Artista alemana** (Wiesbaden, Alemania, 1930 – Frankfurt del Meno, Alemania, 1985), Posenenske fue una de las principales artistas alemanas de las décadas de los 60 y una representante esencial de las tendencias minimalistas que emergieron en Alemania entre 1958 y 1968. Discípula de Willi Baumeister en la Academia de Stuttgart, comenzó a producir obras abstractas enraizadas en la tradición del arte concreto, en un intento de superar la naturaleza subjetiva, expresiva y gestual de tendencias tan extendidas como el *Informel*. Después evolucionó hacia las obras en tres dimensiones, que culminaron en sus series de



*Reliefs* (relieves), de 1967. Mientras que los Relieves Elementos de la *Serie D* consisten en tubos cuadrados, sus cuatro Relieves Elementos de la *Serie B* (cat. 22) presentan formas

rectangulares —cóncavas y convexas— de aluminio y acero, pulverizadas en colores industriales como el amarillo, el rojo, el azul (como en este caso) o el negro, siguiendo la escala RAL de colores europeos, que clasifica los colores de acuerdo con un sistema numérico. Posenenske usa materiales baratos de los previstos para la producción industrial, y las obras resultantes están pensadas para ser dispuestas en suelo o pared, aunque se las puede contemplar de manera más adecuada en línea, en series. Recordando los objetos de arte minimalistas, el espectador puede moverse por delante o alrededor de los relieves de Posenenske interactuando con el objeto mismo y el espacio expositivo que éste ocupa.

## MARTIAL RAYSSE

E3

**Artista francés** (Golfe-Juan, Francia, 1936). Raysse perteneció al grupo de artistas franceses de los Nouveaux Réalistes (Nuevos realistas), que convertían utensilios domésticos desechados y objetos industriales en obras de arte. A través de esta actividad, comenzó a trabajar con neón. "Descubrí el neón. Es un color con vida. La pluma y el pincel están obsoletos. El neón expresa la vida moderna de manera fiel, está en todo el mundo. El neón te da una idea de movimiento del color, en otras palabras, el movimiento calmado de la sensibilidad," ha escrito Raysse, para quien el neón funcionó como la nueva pintura y se pretendió que fuera su sustituto. Al mismo tiempo, es un símbolo de la perfección en su calidad artificial y, por tanto, de lo antinatural. Su *Pintura luz (para Otto Hahn)* (1965) [cat. 96] ilustra su ideología en su reducción del arte a lo básico: una franja de neón blanca simple y en ángulo recto emerge desde un lienzo blanco vacío que representa la pintura, mientras, el neón simboliza la idea de color y también el poder de iluminación de la luz.

## GERWALD ROCKENSCHAUB G2

**Pintor y artista de vídeo austriaco** (Viena, 1949); vive y trabaja en Berlín. A mediados de los 80, Rockenschaub formaba parte de un grupo de artistas jóvenes, de distintas nacionalidades, preocupados por el lenguaje formal de la vanguardia abstracta. El movimiento que promovieron junto a sus compañeros de grupo, el Neo Geo, envolvió el lenguaje formal reducido del arte minimalista en la aproximación consumista y permisiva del Pop art. Su instalación de vídeo *Seis animaciones* [cat. 54], creada en 2002 por el Sony Style Store de Berlín, convierte el lenguaje pictórico formal de la abstracción en animaciones de ordenador llenas de color. En estas escenas de emisión simultánea, los elementos de composición de abstracción son animados, extraídos de su contexto original y recreados como una mezcla de gráficos y música tecno. La obra pone de manifiesto la fuerza con la que los medios de comunicación han accedido a la reserva de imágenes artísticas. En otras palabras, el arte abstracto y geométrico del siglo XX ha impregnado tanto el mundo de la moda, el grafismo y el diseño, que el público ya no lo identifica como arte.

## UGO RONDINONE G2

**Artista multimedia suizo** (Brunnen, Suiza, 1963). Rondinone ha estado trabajando desde mediados de los 90 en su serie *Kreisbilder* ("imágenes circulares"), de la que forma parte *VEINTICUATRODEJULIODEDOSMILYCERO* [cat. 56]. Mientras el tamaño de las obras y los medios de aplicación de color, con plantillas y botes de spray, sigue invariable, el "humor" y la "música" de las pinturas cambian con los colores. En términos de diseño, las pinturas circulares de Rondinone hacen referencia a modelos artísticos históricos: la serie *Targets (Dianas)* de los años 40 de Jasper Johns y Kenneth Noland, así como las pinturas de arte óptico de los 60. Rondinone adopta estos estilos y los adapta a la estética contemporánea con pintura en spray. Con sus extremos poco definidos, las pinturas resultan hipnóticas, un efecto que se enfatiza por los círculos concéntricos que parecen oscilar de forma simultánea y atraen y asaltan al observador. La naturaleza contradictoria de las emociones que despiertan refleja la naturaleza contradictoria del sujeto: se trata de dianas borrosas.

## ROBERT RYMAN C6

**Pintor estadounidense** (Nashville, Tennessee, EE. UU., 1930). Ryman desarrolló su pintura de estilo minimalista al final de los años 50 y con el tiempo dio un giro a obras monocromáticas que más tarde se convertirían en obras exclusivamente blancas, haciendo que la textura del lienzo pasara

a ser una característica destacada del cuadro. Sistematizó el proceso de la pintura hasta el extremo para demostrar que la simple tarea de cubrir un lienzo con pinceladas repetidas podría ser en por sí mismo el tema de la obra. La pintura sin título [cat. 38] que se exhibe aquí muestra



principalmente las múltiples posibilidades que existen aún cuando un artista se limita a pintar cuadros blancos en una habitación blanca. Pincelada, lienzo, soporte y luz: todo gana en importancia como consecuencia y uno se da cuenta de hasta qué punto pueden variar. En este cuadro, el artista quitó la cinta que sostenía la fibra de vidrio en su lugar durante el proceso y las marcas resultantes forman parte de la composición. Estas sutiles irregularidades en la superficie no hacen sino añadir interés visual y variedad a la obra.

## OSKAR SCHLEMMER A1 B2

**Dibujante, pintor y profesor de arte alemán** (Stuttgart, Alemania, 1888 - Baden-Baden, Alemania, 1943). Después de trabajar como dibujante en Stuttgart, Schlemmer estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de la ciudad (1905) y en la Kunstakademie (1906-09), donde entabló amistad con Willi Baumeister y Otto Meyer-Amden. En 1912 fue estudiante de Adolf Hölzel. Hacia 1914, su obra revela un interés continuo por la forma humana y las formas abstractas. Tras finalizar el servicio militar (1914-18), continuó con sus estudios y en 1919 fundó el grupo *Üecht* junto con Baumeister



y cuatro artistas más. En 1921, se incorporó a la Bauhaus de Weimar a petición de Walter Gropius y allí compartió su cargo de director de los talleres de pintura mural con Johannes Itten. En 1925, cuando la Bauhaus se traslada a Dessau, decide trasladarse también. De 1929 a 1932, fue profesor en la Kunstakademie de Breslau y aceptó una cátedra en las escuelas públicas en Berlín en 1933, pero fue despedido poco después, tras una gran exposición de sus pinturas en Stuttgart. En 1937, su obra se expuso en la tristemente célebre exposición *Entartete Kunst* ("Arte degenerado") en Múnich y en 1938 formó parte de la *Exposición del arte alemán del siglo XX* en Londres. Sus últimos años los pasó trabajando en una fábrica de pintura en Wuppertal, donde continuó sus estudios sobre el color y el diseño. Schlemmer escribió de su obra: "La representación de la forma humana siempre

será la gran parábola del artista". El boceto mural de gran formato que se muestra en exposición *-Grupo de jóvenes* (1930) [cat. 7]- pone de manifiesto la función principal de la figura humana en su obra. Muestra la rendición de Schlemmer ante el estereotipo del ser humano integrado en un concepto espacial en el que la arquitectura y la forma humana se complementan en un concepto concebido de manera universal. En ello, la profundidad está implícita en la sobreimpresión de figuras.

## JAN J. SCHOONHOVEN E3

**Artista holandés** (Delft, Países Bajos, 1914-1994). Schoonhoven fue miembro del grupo holandés *Nul* (1960-65), que coincidió en el tiempo con los primeros años del Minimalismo. Aunque los objetivos de ambos movimientos son diferentes, comparten criterios de definición, como la reducción del color y la secuencialidad, así como la ejecución de obras no jerárquicas y contrarias a la composición. La obra de Schoonhoven puede identificarse por su devoción total a la línea, que él contempla como un elemento pictórico independiente. Sus pinturas a tinta combinan la subjetividad de la escritura a mano con una estructura minimalista frugal y los contrastes que surgen de esta combinación de espontaneidad y control, y variación y repetición, son una característica distintiva de su obra. En sus cinco dibujos editados en la carpeta *edición hake* (1965) [cat. 116], se ilustra la técnica de "acumulación" del artista, un sistema de ordenación no jerárquico que se podría extender y variar hasta el infinito y en el que la repetición regular sólo se interrumpe por las diferentes modulaciones de las líneas.

## SEAN SCULLY D5

**Pintor estadounidense de origen irlandés** (Dublín, Irlanda, 1945) que vive y trabaja en Nueva York. Influenciado por las obras de Mark Rothko, Bridget Riley, Frank Stella y Agnes Martin, Scully desarrolló un vocabulario de formas geométricas combinado con una expresión pictórica subjetiva. De esa forma, daba la espalda a lo que percibía como las obras rígidas y mecánicas del arte minimalista y, en su lugar, creaba un sistema de orden con elementos estructurados de manera clara. En *Noche roja* (1997) [cat. 46], los ángulos rectos son una característica pictórica distintiva,



lo que da a la obra un carácter arquitectónico que se deriva de la conexión de horizontales y verticales. Las barras de color rojo oscuro y negro se amontonan unas encima de otras, interrumpidas por otra estructura horizontal que consta de tiras en la mitad inferior. Este cuadro dentro de un cuadro no abre el espacio pictórico, sino que, por el contrario, refuerza el hermetismo inherente a gran parte de las pinturas de Scully. En su obra, busca combinar la pintura geométrica abstracta con la emoción individual e inteligible, lo que le confiere a la actividad mental y espiritual de los humanos una nueva expresión pictórica. Scully ha escrito que “la arquitectura de nuestra espiritualidad está en ruinas; sin embargo, creo que con formas elementales pintadas desde lo profundo de uno mismo, es posible hacer algo empático dirigido a la arquitectura de nuestra espiritualidad.”

## OLI SIHVONEN

C5 C6

**Pintor estadounidense** (Nueva York, 1921-1991). *Doble Matriz: rosa, verde* (1968) [cat. 33] pertenece a la serie de pinturas elípticas que Sihvonen comenzó a producir a finales de los 40. Datan de su estancia en una comunidad de artistas en Taos, Nuevo Méjico. Allí, Sihvonen, que había sido alumno de Josef Albers, creó formas abstractas a partir de las montañas del entorno y las sombras que proyectaban. Como formas activas en cambio constante según el punto de vista del observador, las elipses parecen provocar que las dos mitades del cuadro vibren con delicadeza. Además, los contrastes brillantes hacen que los colores lleguen casi a brillar y provocan imágenes en la retina cuando dejan de mirarse. El arte de Sihvonen requiere una visión activa ya que la interacción de las formas de la superficie pictórica parece más un entorno en movimiento que unos campos estáticos.

## JESÚS RAFAEL SOTO

E3

**Artista venezolano** (Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 - París, 2005). Soto intentó crear un arte que no existiera como composición única y que no atara al observador a un punto único. Sin embargo, consiguió todo lo contrario. A medida que el observador se mueve ante sus obras, cambian de acuerdo con su posición estratégica. Si el observador decide detenerse, se congela en una composición concreta y sólo en la medida en que el observador permanece en ese lugar específico. Esto queda perfectamente ilustrado en su obra de 1962, *Vibración* [cat. 115].



## FERDINAND SPINDEL

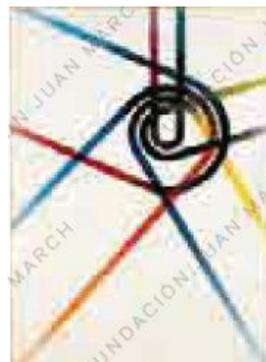
E3

**Artista alemán** (Essen, Alemania, 1913 - Neuenkirchen bei Soltau, Alemania, 1980). Durante la década de los 40, Spindel practicó la pintura *Informel* hasta que comenzó a utilizar porexpán a comienzos de los 60, a raíz de la influencia del grupo Zero alemán (participó en siete exposiciones de artistas Zero en Europa). Continuó con este medio hasta mitad de los 70 y creó numerosos relieves con reminiscencias de paisajes. La obra *sin título* de 1974 [cat. 99] que vemos en exposición está entre las últimas de esta serie. Spindel escribiría que se sentía “atraído por los plásticos expandidos como material porque se puede crear naturaleza a partir de algo artificial. A diferencia de la escultura, en la que las curvas ascendentes y los surcos se forman de manera artificial, los plásticos expandidos producen fuerzas naturales en lugar de fuerzas aparentes cuando se estiran o se comprimen”.

## ANTON STANKOWSKI

D2

**Pintor, fotógrafo y diseñador gráfico alemán** (Gelsenkirchen, Alemania, 1906 - Esslingen, Alemania, 1998). Stankowski trabajó como pintor y fotógrafo además de como artista comercial, y su obra representa el arte aplicado y libre al más alto nivel. Experimentó con procesos fotográficos químicos y con fotomontajes y fotogramas. Sus obras tipográficas a partir de 1927 fueron los cimientos de su producción global y general. Esas obras incluían despleables, publicidad y pequeños anuncios para empresas y sus productos. Como diseñador, creó el logotipo del Deutsche Bank, la legendaria diagonal insertada en un cuadrado.



Desarrolló gráficos constructivos como forma innovadora de diseño gráfico, para lo que se concentró en la unidad entre tipografía e imagen. Stankowski mantuvo un diálogo artístico con Willi Baumeister y, al igual que Richard Paul Lohse y Camille Graeser, fue también miembro de los “Concretos de Zúrich”.

Su cuadro de 1952, *Egocentro* [cat. 80] muestra la reproducción abstracta de un motor en rotación. La forma figurativa deriva de una correa de transmisión. En su composición, aplicó técnicas que ya había utilizado en su trabajo como diseñador gráfico publicitario. Sin embargo, Stankowski introduce diagonales y curvas en su obra, en contraste con los principios de los “Concretos de Zúrich”, a los que estuvo muy vinculado antes de la Segunda Guerra Mundial.

## KLAUS STAUDT

E3

**Artista alemán** (Ottendorf, Alemania, 1932). Junto con los artistas del grupo Zero, Klaus Staudt, junto con Max Bill y Richard Paul Lohse se puede agrupar con los artistas de posguerra denominados “sistemático-constructivos”. Un rasgo característico del arte constructivo es la investigación de fenómenos ópticos y estéticos mediante el uso de métodos de ciencia exacta. Y Staudt trata la luz no como un mero fenómeno, sino como un material concreto que pasa a ser un componente esencial de su obra. A pesar de los 34 años que las separan, las dos obras de Staudt expuestas en MAXImin revelan su búsqueda fiel de esta ideología. En las dos -*Enfatizado en serie, Wr 12 b* (1961) [cat. 95] y *Descubrimiento* (1995) [cat. 110]- el artista organiza un cierto número de microelementos (prismas, barras, rombos, etc.) de manera uniforme y sin jerarquía y, por lo general, en una superficie cuadrada. Esto crea un campo estructural compuesto por una serie de niveles, de forma que los microelementos suelen estar colocados encima o debajo de una superficie de apoyo, con frecuencia cristal acrílico translúcido o transparente. La impresión espacial resultante se hace más profunda por el hecho de que la luz y la sombra producen una interacción rítmica en la superficie estructurada. La estructura material en relieve sólo se revela por completo como tridimensional por el efecto de la luz.

## HENRYK STAŻEWSKI

D3

**Pintor polaco** (Varsovia, 1884-1988). Stażewski fue una de los exponentes fundamentales del constructivismo polaco, que se estableció en Rusia en los años 20 como alternativa tecnológica y racionalmente preferente a las tendencias cubistas y futuristas que prevalecían en esa época. Su *Relieve nº 9*, pintado en 1976 [cat. 53], continúa la tradición constructivista, y se puede relacionar con el *Cuadrado negro* de Malevich y con la serie *Homage to the Square* de Albers [cat. 12]. Stażewski creía que era esencial volver al cuadrado como forma pictórica básica porque era neutro y minimizaba las decisiones de composición. En la obra chocan dos áreas de color y, sin embargo, a pesar de sus tonalidades de rojo diferentes, alcanzan el equilibrio debido a la relación calculada entre superficie y color. Aquí, el color se hace objetivo y se libera de cualquier función emocional o artística.

## KATJA STRUNZ

G2

**Escultora alemana** (Ottweiler, Alemania, 1970). La artista considera toda su obra, relieves y ensamblajes realizados con objetos hallados, metal, fotografías y documentación, como parte del concepto de collage. Sin embargo, en cuanto a su significado, las obras de Strunz reflejan su análisis

de la posthistoria, en la que se ve el presente descomponiéndose con rapidez debido al ritmo acelerado del progreso. Como la propia artista ha comentado, ella busca “actualizar material usado mediante la imposición de nuevas relaciones... Surge un segundo presente del pasado... dentro del aquí y el ahora de la situación.” El relieve de pared *sin título* de Strunz de 2001 [cat. 26] da a conocer este interés por el pasado. Realizado en madera reciclada que la artista pintó de negro, la obra recuerda a los objetos minimalistas de los años 60, al mismo tiempo que se afirma como obra de arte contemporáneo.



## ELAINE STURTEVANT

C6

**Pintora estadounidense** (Cleveland, Ohio, 1930), vive y trabaja en la ciudad de Nueva York, EE. UU. y en Roma. El interés de Sturtevant está dirigido al concepto de lo “original como *ready-made*”, para cuya creación reproduce importantes obras de arte. En *Stella Arundel Castle* (1990) [cat. 40] cita la obra de la serie de “pinturas negras” de Frank Stella, que expuso ese mismo año en el MoMA de Nueva York. En ellas, Stella descomponía la representación de un espacio pictórico ilusionista mediante la aplicación del color negro interrumpido por líneas finas en las que se aprecia el lienzo crudo. Su obra anunciaba un distanciamiento de la pintura de acción gestual de la generación anterior y marca un punto de referencia en el desarrollo del Minimal Art de los años 60. Mediante la duplicación de la creación de las obras, Sturtevant sitúa el original como ante un espejo que pone de relieve su carácter único. La artista reformuló esos paradigmas sin agregarles nada, puesto que los originales ya responden por sí mismos. Así, los dobles creados por Sturtevant no son copias, sino que reproducen la captación de las condiciones que conforman la obra original. Sirven para confrontar el original consigo mismo y con las teorías que lo acompañan.

## VINCENT SZAREK

G6

**Escultor estadounidense** (Rhode Island, EE. UU., 1973); vive y trabaja en Nueva York. Szarek desarrolla sus objetos esculturales basados en diseños generados por ordenador, que él crea en una línea

de producción especialmente diseñada por él. Sus objetos de fibra de vidrio lacada aparecen como la manifestación absoluta de la forma. Sin juntas, con superficies luminosas y voluptuosas realizadas en una única pieza, las esculturas de Szarek parecen como caídas del cielo y formadas de forma aerodinámica por medio de la resistencia del aire. Su escultura de 2005 *Dientes de oro* [cat. 47], parte de una serie, está basada en elementos de diseño del Mercedes-Benz SLR.

## JEAN TINGUELY

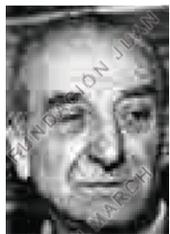
E3

**Pintor y escultor suizo** (Friburgo, Suiza, 1925 - Berna, Suiza, 1991). Tinguely estudió en la Kunstgewerbeschule de Basilea (1941-45) y allí descubrió la obra de Kurt Schwitters y Paul Klee. También le influyó la Bauhaus. Después de mudarse a París en 1951, se asoció al movimiento del nuevo realismo y al movimiento Zero y comenzó a diseñar relieves, ensamblajes realizados con objetos hallados y máquinas inservibles, lo que le permitió combinar objetos y movimiento. Es más conocido por estas máquinas escultóricas: grandes, ruidosas e inútiles construcciones que fabricó con materiales industriales reciclados. Su *Escultura Hágalo usted mismo* de 1961 [cat. 92] muestra formas geométricas sobre un fondo negro cuadrado que, de inmediato, trae a la mente el cuadrado negro de Malevich. Un motor escondido detrás de la superficie de apoyo hace que los signos abstractos giren sobre sus ejes sin hacer ruido. El movimiento redefine la obra de arte a cada instante ya que significa que no es posible alcanzar un compromiso visual. Fiel al espíritu democrático de Zero, Tinguely realizó las esculturas *Do-It-Yourself* como un múltiple con las instrucciones siguientes: “Con este diseño le desafío a construir esta imagen o a tenerla construida y considerar el resultado ejecutado con precisión como una obra original mía.” Para demostrar aún más su argumento, la obra fue construida por el artista holandés Henk Peeters.

## GEORGES VANTONGERLOO

A4 C3

**Escultor y pintor belga** (Antwerp, Bélgica, 1886 - París, Francia, 1965). El nombre y la obra de Vantongerloo están ligados a dos grupos de artistas que contribuyeron a dar forma al modernismo. En 1918, después de emigrar desde Bélgica, se convirtió en miembro de De Stijl, donde promovió su creencia de la aproximación matemática al arte y produjo su obra estrictamente sobre principios geométricos y algebraicos como medio para alcanzar la expresión artística. Más adelante, en 1931, fundó el grupo Abstraction-Création en París con Jean Arp, Albert Gleizes, Jean Hélion, Auguste Herbin y Frantizek Kupka. Como consecuencia, su arte sufrió un cambio sustancial



durante esta década ya que abandonó los elementos lineales por formas y figuras curvadas. Los tres cuadros que se muestran aquí –*Curvas* (1939); *Función, curvas verdes* (1938) y *Composición* (1944) [cats. 82-84]– datan de este periodo y están compuestos de manera más rítmica; las líneas y las curvas representan ecuaciones matemáticas y se fundamentan en las investigaciones de Vantongerloo sobre la disposición de las estructuras geométricas en el espacio.

## JEF VERHEYEN

E3

**Pintor belga** (Itegem, Bélgica, 1934 - Apt/Vaucluse, Francia, 1984). Una característica clave de la pintura de Verheyen es su interés en la secuencia de color, que representa un estado constante de circulación y cambio. Es amorfa por naturaleza y no se puede fijar en un punto concreto. Es un estado sin puntos fijos cuya cualidad esencial es la expansión sin límites, incluso limitada en el espacio. El pintor belga formó parte del movimiento Zero a comienzos de los años 60. *Espacio* (1963) [cat. 90] desarrolla una dinámica interna de la que el observador casi no puede escapar. Verheyen quería mostrar que el lienzo sólo parecía ser bidimensional y, sin embargo, es en realidad una superficie sólida y lisa, y buscó mostrar esta cualidad a través de su pintura mediante la energía del color con la ayuda de su nivel de luz. Sus cuadros pretendían mostrar que la forma más intensa de experiencia visual sólo se logra cuando el ojo no se fija en los detalles sino en el total, cuando ya no se traspasa más contenido.

## FRIEDRICH VORDEMBERGE-GILDEWART

D1 C3

**Pintor alemán y profesor de arte** (Osnabrück, Alemania, 1899 - Ulm, Alemania, 1962). En su obra, Vordemberge-Gildewart llevó a la práctica un método intelectual constructivista mediante la implantación de artesanía precisa y un sentido de la proporción muy desarrollado en la creación de cuadros de carácter analítico y filosófico. Se mantuvo muy activo en multitud de movimientos abstractos alemanes. En 1924, se hizo cargo del estudio de El Lissitzky en Hannover que fue una fuente de inspiración artística. En el mismo año, Vordemberge fundó el Gruppe k. Influenciado por Schwitters, Arp y van Doesburg, se comprometió con el movimiento funcionalista de De Stijl en Leiden, que basaba su obra en la armonía constante, las líneas horizontales y verticales y los colores primarios y no cromáticos. Más adelante, hacia



1927, fundó el grupo Die Abstrakten Hannover con Schwitters y Buchheister. En los años 20, Vordemberge-Gildewart desarrolló un método de pintura constructivista estricto y calculado de manera precisa y fundamentada en los principios de la abstracción geométrica, en los que se había eliminado todo lo arbitrario y accidental. Una de sus preocupaciones más importantes fue la localización de la distancia correcta entre dos puntos o colores. Tal y como revela su obra, estas preocupaciones continuaron ocupándole durante toda su vida y son aparentes en su última *Composición nº 219* (1962) [cat. 18].

## FRANZ ERHARD WALTHER C6

**Artista y profesor de arte alemán** (Fulda, Alemania, 1939). A finales de los años 50, Walther rompió con las ideas tradicionales de imagen, escultura y material artístico, y sus obras trataron de abrir la imaginación del observador a la idea de espacio, así como al uso de materiales cotidianos. Todo ello quedó patente en sus obras, en las que utilizó materiales como contrachapado, imprimador, pasta, algodón, papel de envolver y fieltro, y que culminó en su *Cinco espacios* [cat. 69]. Realizada en 1972, forma parte de su ciclo *Raumformen* ("formas espaciales") y es la obra más grande e importante de la serie. En esta obra, el cuerpo humano sirve de referencia en cuanto a tamaño y proporciones, jugando además, un papel en la creación de la obra. Los elementos que comprende el espacio se apoyan sobre la pared, acompañados de instrucciones, cuyas ilustraciones permiten al observador "construir" la obra en su imaginación. Se supone que los "espacios" han de ser ocupados por personas y que las posiciones humanas fundamentales y las formas de comunicación se han de convertir en el objeto de debate aunque, en este caso, los protagonistas no tienen contacto visual con otros participantes, lo cual es algo excepcional en las obras de Walther. El más estrecho de los cinco espacios proporciona a una persona un área definida de forma escultórica para la introspección y una invitación a participar en un diálogo con el espacio. Las salas más grandes combinan esta experiencia existencial de soledad con una extensión al espacio abierto. Estos dos estados son suplementarios, debido a la calidad de la percepción y experiencia compartidas.

## SIMONE WESTERWINTER G2

**Artista alemana** (Stuttgart, Alemania, 1960). El arte de Westerwinter engloba una variedad de medios y trata con las estructuras de la conciencia contemporánea. Los tejidos a cuadros suponían un punto decorativo de partida para su *Cuadrado estrella* [cat. 79] así como su obra sin título [cat. 78], ambos creados en 1999, y los dos de su serie *Educación a través de la decoración*. Comenzada hacia 1990, la serie incorporaba modelos comunes

y cotidianos para examinar la ambivalencia de orden y desorden y la analogía entre los modelos de visualización y conciencia. En la escultura de suelo realizada recientemente *empezar otra vez de zero* (2001) [cat. 89], y también de la misma serie (obsérvense los zapatos de diseño a cuadros), Westerwinter rinde homenaje al movimiento Zero. Siguiendo a muchos de los artistas relacionados



con este movimiento, incorpora una pieza de maquinaria común en la escultura. En este caso, es una unidad refrigeradora que mantiene la superficie circular en el

punto de congelación: cero grados centígrados. Los zapatos de tacón de aguja de colores brillantes le confieren una nota personal casi disonante, muy femenina, en un contexto artístico que era, pese a todas las ideas radicales de Zero, predominantemente masculina.

## BEN WILLIKENS E2

**Pintor alemán** (Leipzig, 1939). Desde comienzos de la década de los 70, Willikens ha explorado la representación del espacio pictórico en la pintura europea. Después de que en un principio creara diversas series con visiones de espacios lúgubres, expandió su gama cromática de grises y, de manera simultánea, reconsideró los conceptos racionales, claros y espaciales del Renacimiento italiano. Influenciado por sus estudios, las pinturas de Willikens resumen el mundo material de los interiores. Su obra de 2004, *Habitación 371. Erich Buchholz (Estudio Herkulesufer 15, Berlín 1922)* [cat. 81] representa el interior del estudio del artista Erich Buchholz, uno de los primeros interiores alemanes concebido de manera sistemática como concepto de espacio pictórico. A Buchholz, asociado a los artistas de la Bauhaus, le influyeron los principios de diseño de interiores de De Stijl en la creación de su estudio como un "espacio de arte" unitario.

## ANDREA ZITTEL G5

**Artista estadounidense de instalaciones** (Escondido, California, EE. UU., 1965); vive y trabaja en Los Angeles y Joshua Tree, California. Zittel se mudó a Nueva York después de obtener su titulación en la San Diego State University de California y la Rhode Island School of Design de Providence. Fue allí donde, en la década de los 90, inició proyectos para desarrollar diseños y obras de arte servibles para la vida cotidiana a varios

niveles, como ropa, mobiliario, casas, vehículos, etc. La artista creó una organización conceptual, servicios administrativos A-Z, en alusión a sus iniciales, así como al nombre de una empresa común. En un principio, comenzó con el diseño de muebles para organizar su espacio personal y laboral, y en 1992 evolucionó hacia proyectos de unidades de vida: sistemas simples y compactos que sustentan la actividad diaria, que incorporan las áreas de comida, el sueño, la vida social y el almacenamiento, y que obedecen a diseños funcionales inspirados por Rodchenko y Tatlin. La obra *Rendición de la cama con hoyo A-Z* [cat. 78] forma parte de sus diseños A-Z para el proyecto *Living project* y se desarrolló en dos versiones, uno con un círculo interior cerrado, como el de la casa de California y otro con un círculo interior accesible, como el de la la Colección Daimler, que fue elegida junto con el artista para simbolizar el carácter público de la colección y con colores a juego a su alrededor, reflejando los colores corporativos de la Daimler AG.

## HEIMO ZOBERNIG G2

**Pintor, escultor y artista de videoinstalaciones** (Mauten, Austria, 1958). Zobernig se crea un campo de acción para sí mismo a partir de la discrepancia entre teoría y práctica en el que cuestiona el Minimal Art de forma crítica e ironiza sutilmente acerca de él. Sin embargo, la ruptura indica algo más: en primer lugar, que los observadores están preparados para aceptar casi cualquier cosa como arte si ésta se traslada a un contexto artístico y, en segundo lugar, que el vocabulario formal del Minimal Art se ha establecido con tanta firmeza

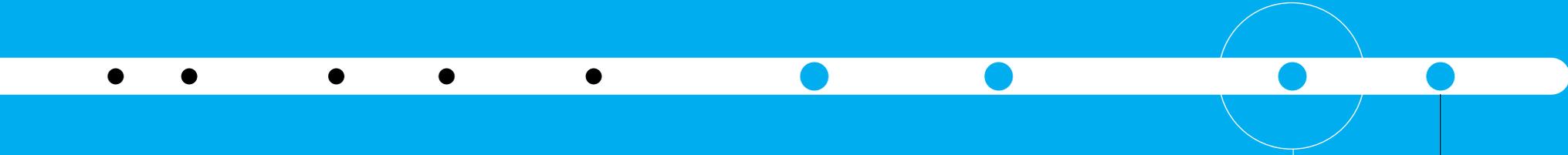


en la vida cotidiana, que actualmente se utiliza para bienes de consumo funcionales y producidos en serie. En su cuadro sin título de 1999 [cat. 55], Zobernig parece evocar la imagen producida en serie y más popular de Robert Indiana, *Love*

(1964). Sólo pretende, sin embargo, experimentar con los colores. Zobernig elige el rojo, el verde, el azul y el amarillo y los contrasta con el negro y el blanco. Para el artista, las consideraciones acerca de la pintura y la composición son tan significativas como la inteligibilidad del concepto y la tipografía y, de este modo, cancela las asignaciones de valor tradicional. La imagen sólo es "real" en su realidad como imagen.







GLOSARIO 146

BIBLIOGRAFÍA 154

# GLOSARIO

---

## ABSTRACTION-CRÉATION C3

**[Abstracción-Creación]** Asociación de artistas fundada en París en 1931 por el francés Auguste Herbin y el belga **Georges Vantongerloo** con la intención de promover el arte abstracto mediante la organización de exposiciones; éstas se sucedieron de forma regular hasta 1936. Asimismo publicaron cinco revistas de publicación anual. La asociación abarcaba las diferentes tendencias del arte abstracto, aunque tendía hacia sus formas más austeras, como las del **Arte Concreto**, el **Constructivismo** y el **Neoplasticismo**. Entre sus socios -llegaron a los 400 afiliados- se encontraban los representantes más importantes de esas tendencias. Los miembros fundacionales fueron, entre otros, **Max Bill**, Theo van Doesburg, Naum Gabo y Antoine Pevsner. También se asociaron **Jean Arp**, **Willi Baumeister**, Carl Buchheister, Robert Delaunay, Lucio Fontana, Otto Freundlich, Jean Hélion, Wassily Kandinsky y Piet Mondrian, entre muchos otros.

---

## DIE ABSTRAKTEN HANNOVER

**[Los abstractos de Hannover]** Agrupación de artistas fundada en la ciudad de Hannover en 1927 por Kurt Schwitters, **Friedrich Vordemberge-Gildewart** y Carl Buchheister. A finales de los años veinte, Hannover se constituyó como un importante centro internacional de arte de vanguardia gracias a las conexiones internacionales de estos artistas, a las actividades de la recientemente creada Kestner-Gesellschaft, una activa galería de arte, y al Landesmuseum de la ciudad, en el que El Lissitzky instalaría un gabinete de arte abstracto en 1927. La agrupación puede considerarse la asociación de artistas abstractos más importante de la modernidad clásica en Alemania. Como otros muchos grupos de la época, confiaban en la misión socio-política del arte para contribuir a crear un nuevo hombre y una nueva sociedad. La disolución del grupo advino en 1935, cuando muchos de sus artistas tuvieron que emigrar al ser considerados por el régimen nacional-socialista como representantes del "Arte degenerado".

---

## ALLIANZ

**[Alianza]** Agrupación de artistas creada en 1937 como Vereinigung moderner schweizer Künstler [Asociación de artistas modernos suizos] por el representante del grupo de los **Zürcher Konkrete Richard Paul Lohse** y por Leo Leuppi. Fue éste el que se encargó de dirigir la asociación hasta 1954. Organizaron una primera exposición colectiva, *Neue Kunst in der Schweiz* [Arte nuevo en Suiza], en la Kunsthalle de Basilea, y su última muestra tuvo lugar en 1954 en el Helmhaus de Zúrich. Asimismo, editaron el *Almanach Neuer Kunst in der Schweiz* [Almanaque del arte nuevo en Suiza].

---

## AMERICAN ABSTRACT ARTISTS (AAA) A6

**[Artistas Abstractos Americanos]** Asociación de artistas fundada en Nueva York en 1936 y activa hasta la fecha. Creada con el propósito de organizar exposiciones y de unir a los artistas americanos que trabajaban y trabajan en las diversas tendencias del arte abstracto. Entre los miembros fundadores figuran **Josef Albers**, **Ilya Bolotowsky**, Burgoyne Diller, Werner Drewes, Fritz Glarner, Harry Holtzman, Ray Kaiser (posteriormente Ray Eames) o Ibram Lassaw, entre muchos otros. Numerosos artistas europeos emigrados durante la Segunda Guerra Mundial fueron acogidos por este grupo, como es el caso del húngaro László Moholy-Nagy (1937), Piet Mondrian (1940), Fernand Léger (1940) o Naum Gabo (1947). La asociación, además, publicó una revista anual.

---

## APPROPRIATION ART

**[Arte de apropiación]** El término "Arte de apropiación" o "apropiaciónismo" hace referencia a un movimiento que surge en Nueva York a principios de los años 80. Sus obras se caracterizan por la incorporación de elementos prestados de otros contextos, como imágenes publicitarias o trabajos de otros artistas o incluso por la reproducción directa de una obra de arte ya existente, con la intención de darle un nuevo contexto a una imagen familiar (así, los *Urinarios* de Duchamp reeditados por Sherrie Levine),

cuestionando su autenticidad, su originalidad y la atribución autorial de la obra de arte. Entre sus miembros figura **Elaine Sturtevant**.

---

## ARTE CINÉTICO E3

Obras de arte que implican la producción de algún tipo de movimiento. A principios del siglo XX, algunos artistas empezaron a incorporar el movimiento a sus obras, con el fin de explorar nuevas posibilidades o introducir el elemento de tiempo; para reflejar la importancia de la máquina y la tecnología en el mundo moderno o para investigar aspectos de la naturaleza de la visión. El movimiento se produce mecánicamente o, en el caso de los móviles, aprovechando el movimiento natural del aire en el espacio. Fue clave para el surgimiento de esta tendencia la exposición organizada en 1955 en París por la galerista Denise René, *Le mouvement* [El movimiento]. Participaron, entre otros, Alexander Calder, Marcel Duchamp, **Jean Tinguely**, Yaacov Agam, Pol Bury, **Jesús Rafael Soto** y Victor Vasarely, quien redactó un manifiesto para la ocasión. El arte cinético tiene muchos puntos de encuentro con determinados aspectos del **Op Art**.

---

## ARTE CONCEPTUAL C6

El término se emplea desde finales de los años sesenta para denominar la tendencia artística que se forma en Estados Unidos entre la joven generación de artistas de posguerra, que desde mediados de esa década dan prioridad al concepto frente a la forma del objeto artístico convencional y a su ejecución manual. Atribuyen al arte conceptual la pretensión filosófica de ser un medio analítico para el entendimiento del mundo. El término fue acuñado por **Sol LeWitt**, artista vinculado al **Minimal Art** y también al arte conceptual, en su texto *Paragraphs on Conceptual Art* [Párrafos sobre arte conceptual] (*Artforum*, Junio 1967). Una primera generación de artistas conceptuales la constituyen Lawrence Weiner (1940), Joseph Kosuth (1945), **Robert Barry** y Douglas Hueber (1924-1977), que se dieron a conocer a mediados de los años sesenta con estrategias fotográficas y conceptuales y fueron promocionados por el galerista Seth Siegelau en Nueva York a partir de una primera exposición en 1969. La

aceptación institucional de lo conceptual en Europa la marcó la exposición *Live in your head. When attitudes become Form* [*Vive en tu cabeza. Cuando los pensamientos devienen forma*] (Kunsthalle de Berna, Suiza, 1969) y la *Documenta 5* (Kassel, Alemania, 1972), ambas comisariadas por Harald Szeemann. **Robert Ryman** figuraba en la exposición de Berna, y entre los artistas presentes en la *Documenta 5* están, entre muchos otros, **Robert Barry**, **Sol LeWitt**, el representante del grupo **BMPT** **Daniel Buren**, **Hanne Darboven** y **Franz Erhard Walther**. El arte conceptual surgió de la confluencia de dos grandes legados de la modernidad: el **Ready-made** y la abstracción geométrica. El primer legado fue transmitido mediante las prácticas de *Fluxus* y de los artistas Pop, el segundo a través de las obras de los representantes del **Minimal Art** de los años sesenta, que crearon un puente entre la abstracción de preguerra y la aproximación conceptual de finales de los sesenta. En su ensayo *Art after Philosophy* [*El arte después de la filosofía*] (1969), Joseph Kosuth reconocía a los artistas de la abstracción minimalista como Frank Stella, Ad Reinhardt o Donald Judd como predecesores del arte conceptual.

---

## ARTE CONCRETO

D2

Theo van Doesburg, precursor del “arte concreto”, introdujo este término en 1930 con la intención de sustituir el de “arte abstracto” (dado que implicaba siempre un proceso de abstracción a partir de la naturaleza) en el único número publicado de la revista *Art Concret*: AC, editada en París. La revista apareció con motivo de la fundación del grupo de artistas homónimo a partir del grupo **Cercle et carré**. Van Doesburg definió al arte concreto como una pintura completamente preconcebida y formulada antes de su ejecución, construida a partir de elementos puramente plásticos, como la línea, los planos, las superficies y los colores; una pintura en la que queda excluida toda referencia a la naturaleza, todo lirismo, y en la que el simbolismo o el inconsciente están ausentes; una pintura, en definitiva, sin significado más allá de sí misma. Tras la muerte de van Doesburg, a partir de finales de los 30, **Max Bill**, el fundador del grupo de los **Zürcher Konkrete**, promocionaría el arte concreto, al que definió así en su ensayo

*Konkrete Gestaltung* [Plasticismo concreto] de 1936: “llamamos ‘concretas’ a aquellas obras de arte que surgen a partir de sus propios significados y leyes innatas; sin préstamos de los fenómenos naturales, sin transformar esos fenómenos; en otras palabras: que no surgen por abstracción”. En 1944, Bill crea la revista *abstrakt konkret* [abstracto concreto] y organiza en Basilea una primera exposición internacional de arte concreto, en la que figuraban, entre otros, **Josef Albers**, **Jean Arp**, **Willi Baumeister**, **Max Bill**, **Verena Loewensberg**, **Richard Paul Lohse**, **Georges Vantongerloo** y **Friedrich Vordemberge-Gildewart**, por mencionar sólo artistas representados en la presente exposición. Otra exposición organizada por Bill en Milán en 1947 llevó a la formación del grupo **Movimiento Arte Concreta**, MAC (1948-1958), y una exposición de la obra de Bill en São Paulo en 1950, así como su participación en la primera Bienal de esa ciudad, llevó a la formación del **Grupo Ruptura** de artistas, que asimiló sus ideas.

---

## AZIMUT / AZIMUTH

E3

Galería de arte fundada en Milán en 1959 por los artistas Piero Manzoni y **Enrico Castellani**, que organizó, hasta su cierre en 1960, un total de 12 exposiciones en colaboración con los artistas Lucio Fontana y **Dadamaino**. La galería se dedicó a mostrar tendencias internacionales del movimiento **Zero** así como de las **Nouvelles Tendances**. Manzoni y **Castellani** editaron la revista *Azimuth* en dos números, uno en diciembre de 1959 y otro en enero de 1960, inspirada en la revista *Zero*, editada por **Heinz Mack** y Otto Piene en Düsseldorf.

---

## BAUHAUS

B2

Revolucionaria escuela de arte, arquitectura y diseño fundada en Weimar, Alemania, en 1919, bajo la dirección del pionero de la arquitectura moderna Walter Gropius. El ambicioso objetivo de Gropius era volver a integrar las artes en la vida cotidiana, dando la misma importancia al diseño y las artes aplicadas que a las bellas artes; para ello creó un método de enseñanza revolucionario, basado en la idea de una comunidad de artistas que compartían vida y trabajo, y que se iniciaba con el famoso curso

preliminar (*Vorkurs*), desarrollado inicialmente por un alumno de **Hölzel**, **Johannes Itten**. Éste fue elegido por Gropius para la enseñanza junto con otros artistas del entorno de la revista y galería *Der Sturm*, creada por Herwart Walden en Berlín, como Lyonel Feininger, Paul Klee, Wassily Kandinsky y **Oskar Schlemmer**. En el invierno de 1920/21 se produjo un giro en la orientación de la Bauhaus, a raíz de unas conferencias impartidas por el co-fundador de **De Stijl**, Theo van Doesburg, durante su gira de conferencias por toda Europa: De Stijl y el constructivismo radical impactan profundamente y producen un cambio de orientación en la Bauhaus hacia el diseño funcional adecuado a la producción industrial. **Itten** será sustituido por László Moholy-Nagy, que dirige el departamento de metales y el *Vorkurs*; en este departamento inicia su docencia **Josef Albers**, quien, tras la partida de Moholy-Nagy en 1928, dirigirá el *Vorkurs*.

En 1926 la Bauhaus se trasladó de Weimar a Dessau, en unos edificios nuevos proyectados por Gropius, y en 1932 a Berlín, donde, finalmente, se clausura, en 1933, bajo las presiones del gobierno nacionalsocialista. Varios de sus profesores, como **Josef Albers**, László Moholy-Nagy o Walter Gropius emigran a Estados Unidos, donde ejercerán una gran influencia en generaciones de artistas. Albers introdujo los métodos de enseñanza de la Bauhaus en el **Black Mountain College**, Moholy-Nagy fundó en 1937 una nueva escuela Bauhaus en Chicago. Entre los alumnos famosos de la Bauhaus destaca **Max Bill** (1927-1929).

---

## BLACK MOUNTAIN COLLEGE

C5

Colegio fundado en 1933 en Black Mountain, Carolina del Norte, por John Rice. Basado en principios educativos progresistas, consiguió tener una gran influencia. A las asignaturas de teatro, música y bellas artes se les daba la misma importancia que al resto de materias académicas. Entre los primeros profesores de arte estuvo **Josef Albers**, quien había emigrado desde Alemania tras el cierre de la **Bauhaus** ese mismo año. La institución, que contaba con Albert Einstein entre los miembros de su consejo, reunió a algunas de las figuras más destacadas de la cultura moderna, como el arquitecto Walter Gropius, los pintores del

expresionismo abstracto Willem de Kooning y Robert Motherwell, el compositor John Cage o la bailarina Merce Cunningham. Albers, que había sido sustituido por **Ilya Bolotowsky** durante un año sabático, lo abandonará definitivamente en 1949, junto con otros colegas, debido a desavenencias internas que desembocaron en el cierre del colegio en 1953. Entre sus alumnos se contaron **Kenneth Noland**, Robert Rauschenberg y **Oli Sihvonen**.

---

## BMPT

F3

Agrupación de artistas, formada en París en 1966 por **Daniel Buren**, **Olivier Mosset**, Michel Parmentier y Niele Toroni, que subsistió hasta 1967, y cuyo objetivo declarado era neutralizar y dar carácter anónimo al arte, para finalmente hacerlo desaparecer. El grupo realizó acciones públicas de pintura con la intención de acabar con el concepto tradicional de cuadro, y publicó panfletos. Sus componentes intentaron establecer una conexión entre el concepto nuevo y radical de obra de arte y el impacto político. Organizaron manifestaciones contra la entonces dominante escuela de París y el expresionismo abstracto. Sus miembros se concentraron en el empleo de un lenguaje formal minimalista, reducido a círculos (**Mosset**), bandas (**Buren** y Parmentier) o impresiones de pincel (Toroni).

---

## CERCLE ET CARRÉ

B3

Agrupación de artistas abstractos fundada en París en 1930 por iniciativa de Joaquín Torres-García junto con Michel Seuphor. El grupo editó una revista homónima y organizó el mismo año de su fundación una gran exposición colectiva sobre varias tendencias abstractas, contando, entre otros, con **Jean Arp** y **Willi Baumeister**. Este colectivo se integró en el grupo **Abstraction-Création**; Torres-García siguió editando la revista en Montevideo, Uruguay.

---

## COLOR FIELD PAINTING

B5

**[Pintura de campo de color]** En su origen, el término se acuñó para designar las obras de pintores relacionados con el expresionismo abstracto en torno a 1950, como Mark Rothko, Barnett Newman o Clyfford Still, en las que aparecen grandes áreas de un único color aplicado más o menos en plano. Hacia 1960, una forma más plenamente abstracta de la Colour Field Painting se presenta en las obras de Helen Frankenthaler, Morris Louis o **Kenneth Noland**, entre otros, que se diferencian de los primeros en su intento de eliminar el contenido emocional,

mítico o religioso, así como en la aplicación del color de manera expresiva, personal, gestual.

---

## CONSTRUCTIVISMO

A4

Movimiento plástico de vanguardia de los años veinte, orientado a la tecnología. El constructivismo surgió en la Rusia de 1915 y tuvo un segundo núcleo en Holanda con el movimiento neerlandés **De Stijl** a partir de 1917. Se propusieron crear formas plásticas autónomas basadas en formas y colores elementales, e intentaron la unión de las artes y la técnica, por lo que en sus obras destacan especialmente los elementos dinámicos de configuración, surgidos en el marco del cubismo francés y del futurismo italiano. Los constructivistas se centraron en los aspectos constructivos de arquitectura, pintura y escultura, consideradas como una sola actividad y, como reflejo del moderno mundo industrial, emplearon materiales como acero laminado, cristal, corcho y plásticos, entre otros. En Rusia fueron sobre todo Wladimir Tatlin y Aleksandr Rodchenko los que forjaron su ideal constructivista, junto a El Lissitzky y Kasimir Malevich. El movimiento caería en desgracia hacia mediados de los años veinte, desplazado por el realismo socialista favorecido por el régimen stalinista. A raíz de la emigración de seguidores de Tatlin como Naum Gabo y Antoine Pevsner, esos ideales fueron llevados a Occidente. Así, Antoine Pevsner se unió en París al grupo **Abstraction-Création**, El Lissitzky participaría en numerosas exposiciones durante su estancia en Alemania (1922-1928), influyendo también en el grupo de **Los abstractos de Hannover**. László Moholy-Nagy, seguidor de Tatlin, contribuyó a su vez al impacto de los ideales del constructivismo en la **Bauhaus**. A principios de los años sesenta, las teorías de los constructivistas rusos fueron redescubiertas por los artistas del **Minimal Art** y del **Arte Conceptual**, especialmente gracias a la publicación en 1962 de *The Great Russian Experiment: Russian Art 1863-1922* [El gran experimento ruso: Arte ruso 1863-1922] de Camilla Gray, lo que influenciaría sus estrategias formales.

---

## GRAV, GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL

E3

El Grupo de investigación del arte visual, en el que participa desde sus inicios **François Morellet**, fue fundado en París en 1960 con vocación al arte cinético y la intención de investigar las posibilidades del arte visual de manera científico-experimental. Uno de los objetivos principales del grupo era conseguir la implicación activa del espectador y que éste

dejara de ser un observador pasivo. El uso de materiales como el plexiglás, el hilo de nylon, la luz artificial o los motores ayudaban a crear composiciones visualmente inestables, que empujaban al espectador a centrar su atención en la experiencia psicológica generada por ese tipo de obras. En 1961, el grupo hace su primera aparición en público en la exposición organizada por **Almir da Silva Mavignier** en Zagreb con el título de *Nove Tendencije* [Nueva Tendencia]. Inspirado por ella, el GRAV emprende una serie de actividades entre un círculo de artistas internacional bajo el lema de "Nouvelles Tendances", a la vez que cambia su nombre a **Nouvelle Tendance - recherche continuelle** [Nueva tendencia, investigación continua]. El grupo participa en una segunda exposición en Zagreb en 1962, en la que excluyen a los artistas del movimiento **Zero**, del que se distinguen intencionadamente. Se disuelve en 1968.

---

## GRUPPE K

Agrupación de artistas creada en 1924 por **Friedrich Vordemberge-Gildewart** y Hans Nitschke en Hannover, Alemania, refiriéndose "K" a Konstruktion - Konstruktivismus [construcción - constructivismo]. El grupo K tiene este mismo año su primera exposición colectiva. Perdura hasta 1927, año en que se fusiona con el de los **Abstractos de Hannover**.

---

## HARD EDGE PAINTING

D5

**[Pintura del borde duro]** El término se refiere a un tipo de pintura abstracta compuesta de formas simples geométricas u orgánicas, ejecutadas mediante la aplicación extendida de color plano y provistas de contornos claros, y en la que, por lo general, se evita el uso de la profundidad pictórica. Fue acuñado en 1959 por Jules Langsner en un ensayo del catálogo de la exposición *Four Abstract Classicists* en el Los Angeles County Museum. La exposición se dedicó a la presentación de la pintura geométrico-abstracta de cuatro artistas activos en la costa oeste: **Karl Benjamin**, Lorser Feitelson, **Frederick Hammersley** y John McLaughlin. Con el término "Hard Edge", Langsner se refirió explícitamente a la pintura reduccionista de McLaughlin (1898-1976), aunque también caracteriza a los otros artistas de la exposición, a los que se puede considerar como importantes precursores del minimalismo por su pintura reduccionista, concentrada en el blanco y negro y en pocos colores. Después de la muestra de esta exposición en el ICA de Londres, el comisario Lawrence Alloway especificó el término con la denominación de West Coast Hard Edge.

---

## MINIMAL ART / MINIMALISMO C6

El término Minimal Art es aplicado a la tendencia que surgió en Nueva York y en Los Angeles durante los años sesenta asociada a las obras de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, **Sol LeWitt** y Robert Morris, además de otros artistas temporalmente asociados a ésta tendencia. El término había sido utilizado por primera vez por el filósofo del arte Richard Wollheim en un ensayo de 1965 con ese mismo título, en el que no trató de definir la obra de estos artistas americanos, sino más bien el papel creciente de los objetos en tanto que obra de arte, como por ejemplo el **► Ready-made** de Duchamp. La obra de estos artistas americanos -cuyas características formales principales se pueden resumir en una máxima reducción a formas geométricas elementales, una disposición seriada, y el empleo de materiales o técnicas de producción industriales-, en claro contraste con la pintura y escultura del Expresionismo Abstracto de los años cuarenta y cincuenta, implicó una importante redefinición de la obra de arte en su relación con el espacio y el espectador. Para este fenómeno se habían aplicado inicialmente términos clasificatorios como ABC Art [Arte ABC] o Primary Structures [Estructuras primarias], entre otros -según exposiciones homónimas-, imponiéndose finalmente el término propuesto por Wollheim. El término Minimalismo -o de tendencias minimalistas-, sin embargo, alude, en un uso mucho más amplio, tanto a los desarrollos paralelos al Minimal Art que se dieron en la escultura y la pintura (**Jo Baer**, **Robert Ryman**, Frank Stella, por ejemplo) como a un fenómeno histórico que incluye las evoluciones en el baile y la música, caracterizadas por la reducción formal, tanto en Estados Unidos como en Europa. Desde finales de los años sesenta, sirvió también para referirse a las sucesiones históricas del Minimal Art y a aquellas manifestaciones que se pueden considerar como reacción al Minimal Art.

---

## NEO GEO / NEW GEO G2

A mediados de los años ochenta, en oposición al auge de la pintura neo-expresionista, surgió una tendencia internacional en Alemania, Austria, Suiza y Estados Unidos que se orientaba de nuevo a la abstracción geométrica y el **► Arte Concreto**. La primera manifestación importante del fenómeno fue la exposición *Peinture abstraite*, organizada en 1984 en Ginebra por el artista **John M Armleder**. Entre otros, participaron **Sol LeWitt**, **Olivier Mosset**, **Gerwald Rockenschau**, **Robert Ryman** y **Verena Loewensberg**, representante la última del **► Arte Concreto** "clásico". El término con el que se bautizó el movimiento fue acuñado por Donald

Kuspit en su ensayo *New Geo And Neo Geo* (*Artscribe*, nº 59, 1986). Artistas como Jeff Koons, Haim Steinbach o Peter Halley representan a este movimiento en Estados Unidos, y Helmut Federle, **Olivier Mosset** (Suiza), **John M Armleder**, **Gerwald Rockenschau** o **Heimo Zobernig** (Austria), se cuentan entre sus muchos representantes europeos.

---

## NEOPLASTICISMO A4

El término fue introducido por el artista neerlandés Piet Mondrian, fundador de la revista y del movimiento **► De Stijl**, para su tipo de pintura abstracta. En 1917 su obra había alcanzado el grado de la plástica pura, al que llegó como consecuencia de la línea racionalista iniciada tanto por el impresionismo como por el fauvismo. El Neoplasticismo se caracteriza por el uso exclusivo de la línea recta empleada en oposiciones rectangulares, así como por los tres colores elementales más los no-colores, el blanco y el negro.

---

## NOUVELLE TENDANCE / NEUE TENDENZEN E3

**[Nueva Tendencia]** Movimiento internacional de artistas, surgido a partir del grupo **► GRAV**, fundado inicialmente en París en 1961, y el subgrupo alemán fundado en Múnich en 1962 por **Gerhard von Graevenitz**. Los artistas de la Nueva Tendencia se basaban en la idea de grupos científicos de investigación, que trabajan colectivamente para probar y verificar los resultados, reemplazando el modelo del artista individual aún representado por los artistas Zero y los neoconcretos. Tenían en mente la producción de una obra de arte anónima, fruto de un esfuerzo colectivo. Su uso de la geometría, de la luz y del movimiento implicaba al espectador a un nivel fisiológico, y no emocional; su programa se relacionaba más con la ciencia que con la poesía.

---

## NOUVEAU RÉALISME E3

**[Nuevo Realismo]** Movimiento de artistas fundado en París en 1960, el grupo de los Nouveaux Réalistes, cuyo teórico fue Pierre Restany, y que se manifestó contra la invasión de la industria del consumo. Así, los artistas del grupo, entre los cuales figuraban en el momento de su fundación Arman, François Dufrêne, Yves Klein, **Martial Raysse**, **Jean Tinguely** y otros, emplearon residuos y objetos triviales de la producción industrial, convirtiéndolos en algo único. El grupo formó parte del movimiento internacional **► Zero**, tuvo su mayor productividad en torno a 1963; después, empezó a desintegrarse, y se extinguió oficialmente en 1970.

---

## NUL E3

**[Cero]** Grupo holandés del movimiento Zero, fundado en 1961 por Armando, **Jan Henderikse**, **Henk Peeters** y **Jan J. Schoonhoven**, que ese mismo año establece estrechos vínculos con los representantes del grupo alemán del movimiento **► Zero**.

---

## OP ART E3

Término acuñado para el movimiento que surge a finales de los años cincuenta y tiene su auge a mediados de los años sesenta en Europa y Estados Unidos. Se caracteriza por la creación de efectos ópticos en las obras mediante la combinación de campos o franjas estrictamente geométricas de color puro con estructuras pictóricas regulares, así como por la aplicación intencionada de las leyes de los colores, con las que se aspira a conseguir relaciones especiales entre el color y la luz. Estas crean en el ojo del espectador efectos de vibración y la ilusión de espacios de color en movimiento. El Op Art constituye una continuación de las tendencias del **► Arte Concreto** y del **► Constructivismo**. Entre sus representantes figuran Victor Vasarely, Bridget Riley, **Almir Mavignier** y **Jesús Rafael Soto**; la obra de éste en ocasiones implica también movimiento, mostrando la estrecha relación del Op Art con el **► Arte Cinético**. Movimientos europeos paralelos con preocupaciones similares los constituyen el **► GRAV** y la **► Nouvelle Tendence** (**Von Graevenitz**, **Morellet**), así como el movimiento internacional **► Zero** y artistas relacionados (**Heinz Mack**, Günther Ücker, Otto Piene, **Jan J. Schoonhoven**, **Christian Megert**, **Hartmut Böhm**, **Dadamaino**).

---

## PROUN A4

Es el concepto espacial desarrollado por el alumno y amigo de Malevich, El Lissitzky, que difunde el ideal del **► Constructivismo** en Europa durante su estancia en Alemania entre 1922-28. La palabra se compone de las iniciales de las tres palabras rusas que significan "proyecto para afirmar lo nuevo".

---

## RADICAL PAINTING

**[Pintura radical]** Nombre de la exposición de 1984 del Williams College of Art, Williamstown, Mass., en la que se presentó a un conjunto de artistas que había empezado a formar un grupo de discusión en Nueva York en 1978. Al núcleo central del grupo pertenecieron Marcia Hafif, Joseph Marioni, Jerry Zeniuk, Günther Umberg y **Olivier Mosset**. Aspiraban a una forma

de pintura altamente reducida, monocroma, con la que los artistas del grupo intentaron llegar a las raíces de la pintura, revelando su naturaleza central, mediante la eliminación de aspectos considerados no esenciales como la representación, la composición y el significado.

---

## READY-MADE

Término introducido por primera vez hacia 1914 por Marcel Duchamp para aquellas de sus obras que surgieron de la selección de objetos cotidianos no transformados artísticamente. El ejemplo más famoso es su *Fontaine* [Fuente], de 1917, un urinario firmado con una firma falsa del artista y expuesto boca abajo. La estrategia artística del Ready-made comporta una radical redefinición de la producción artística; parten de la idea de que cualquier creación artística se basa siempre en elementos preexistentes, por lo que en realidad la tarea del artista consistiría fundamentalmente en la selección y reducción de los materiales. La idea del Ready-made ha tenido enorme influencia en los movimientos posteriores, como el Pop Art, el Happening o el **Arte conceptual** de los años sesenta y setenta, o el **Appropriation Art** de los ochenta.

---

## SHAPED CANVAS

**[Lienzo con forma]** El uso de formatos de lienzos aplicados a bastidores no-rectangulares se conoce ya desde el tondo circular del Renacimiento. El término se usa para los casos surgidos especialmente a partir de los sesenta, momento en el que la explotación de la forma tradicional plana y rectangular del cuadro recobra fuerza, dando otras formas, con frecuencia irregulares, a los lienzos y llegando a introducir elementos tri-dimensionales, como muestran las obras de Frank Stella o de **Kenneth Noland**. También se incluye aquí la colocación del rectángulo del cuadro en forma de rombo, en forma de diamante (“Diamond-shape”).

---

## SITUATION

**[Situación]** Serie de tres exposiciones anuales bajo el título *Situation*, versión reducida de *The situation in London now* [La situación en Londres ahora], organizadas por artistas y comisariada por el crítico de arte Lawrence Alloway en las Royal British Artists Galleries en Londres, entre 1960 y 1963. En vista de las dificultades para exponer en las galerías comerciales, los artistas buscaron una posibilidad de exhibir su pintura abstracta de gran formato. Entre los exponentes figuraba **Robyn Denny**; **Jeremy Moon** relata la influencia definitiva de esta exposición en su obra.

---

## DE STIJL

A4

**[El estilo]** Nombre de la revista fundada en 1917 por Theo van Doesburg, quien, junto con sus colaboradores Vilmos Huszár, Bart van der Leck, Piet Mondrian, Jacob Johannes Pieter Oud y otros, forma el grupo homónimo en 1918, publicando en el número de ese año de la revista *De Stijl* su manifiesto. Durante este año, se asoció también al grupo el artista belga **Georges Vantongerloo** (1918-1921). Este colectivo pretendía renovar la pintura, la escultura y la arquitectura mediante un lenguaje formal reducido y geométrico, y la limitación a los colores elementales, pero surgieron divergencias de opinión sobre el grado de purismo, lo que comportó la salida de algunos de los miembros. Otros nuevos se asociaron, como el artista constructivista **Friedrich Vordemberge-Gildewart**, que se involucra en *De Stijl* a partir de 1925.

---

## SYSTEMIC PAINTING

**[Pintura sistémica]** Término introducido por el crítico de arte Lawrence Alloway, que organizó la exposición homónima en el Guggenheim Museum de Nueva York en 1966. Entre los artistas expuestos se encontraba **Kenneth Noland** junto con Frank Stella, Al Held, Barnett Newman y **Jo Baer**, entre otros. Se dedica a la pintura abstracta de estos autores, cuyo criterio esencial fue la estructura interna formal y lógica del cuadro, ideada según planos preconcebidos y estructurados sistemáticamente. Un papel importante adquirió el **Shaped Canvas** de Stella, que desarrolla una dependencia mutua del formato y la estructura interior del cuadro, que se convierte en un objeto que también integra el espacio real como soporte pictórico.

---

## ULM, HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG

C1

**[Escuela de Diseño de Ulm]** Institución fundada en Ulm, Alemania, de la que fue nombrado rector **Max Bill** en 1953, quien también construyó el edificio del Instituto, inaugurado en 1955. En el año 1953 se inició la enseñanza, a cargo de antiguos alumnos y profesores de la **Bauhaus**, como Helene Nonné Schmidt, **Johannes Itten** y **Josef Albers** -durante su año sabático del **Black Mountain College**-, entre otros. La idea inicial había sido crear una nueva Bauhaus, y conseguir que los productos de consumo de masas recibieran un diseño funcional y estéticamente atractivo, constituyéndose en expresión de la cultura de la edad tecnológica. Desde 1954 hasta su muerte en 1962 **Friedrich Vordemberge-Gildewart** dirigía el Departamento

de Comunicación Visual. Bill dimitió en 1956. Tras un breve cierre de la institución entre 1968 y 1969, ésta se cerró definitivamente en 1973.

---

## WASHINGTON COLOR SCHOOL

C5

**[Escuela del color de Washington]** Grupo de artistas americanos activos en Washington, D.C., que, desde mediados de los años cincuenta, comenzaron a producir un tipo de cuadro totalmente abstracto y no-gestual, en el que destacaban los efectos ópticos creados mediante la interrelación de los colores. Exploraron las posibilidades de la pintura acrílica, desarrollando una técnica en la que la pintura diluida impregnaba y teñía los lienzos, que se dejaron sin imprimación, de manera que los pigmentos se ligaban directamente al soporte. Sus miembros centrales eran Gene Davis, Morris Louis y otros, además de **Kenneth Noland**, cuya obra es representativa de la pintura del **Hard Edge**.

---

## ZERO

E3

**[Cero]** Asociación de artistas que rechazaba cualquier representación figurativa, y aspiraba a superar la materialidad y la gravitación mediante la luz y el color puro como medios de configuración pictórica. Zero se constituyó hacia 1958 en Düsseldorf, Alemania, en el entorno de las exposiciones de taller de Otto Piene y **Heinz Mack**, que presentaron un programa común en forma de manifiesto en su revista del mismo nombre (*Zero*). Hasta su disolución en 1967 el movimiento rehusaba cualquier organización formal. La elección de la palabra ‘zero’, italiano para ‘cero’, surgió porque el término no tenía asociaciones nacionalistas y podría indicar “una zona de silencio y de pura posibilidad para un nuevo comienzo, igual que en la cuenta atrás antes de la salida de un cohete” (Otto Piene). Remitiéndose a las tradiciones constructivistas, los iniciadores del movimiento formularon un nuevo comienzo radical: la reducción o negación de todo lo material y el predominio del no-color, el blanco, iban a revolucionar el arte de posguerra. Bajo el postulado de “un nuevo idealismo”, Zero opuso a otros movimientos artísticos subjetivo-expresivos contemporáneos como el **Nouveau Réalisme**, el aprecio de la forma pura, “bella”. Los artistas Zero exploraron la pintura monocroma, el **Arte cinético** y lumínico y la implicación del espectador en la obra. A través de la cooperación con los artistas italianos relacionados con la galería **Azimut** y su apoyo en la formación del grupo correspondiente neerlandés **Nul** -que a su vez participó en exposiciones internacionales entre

1960 y 1965-, Zero constituye una tendencia internacional. Además, a través de sus acciones públicas y sus trabajos de luz, ha influido en tendencias contemporáneas como el Happening, Op Art y Arte cinético.

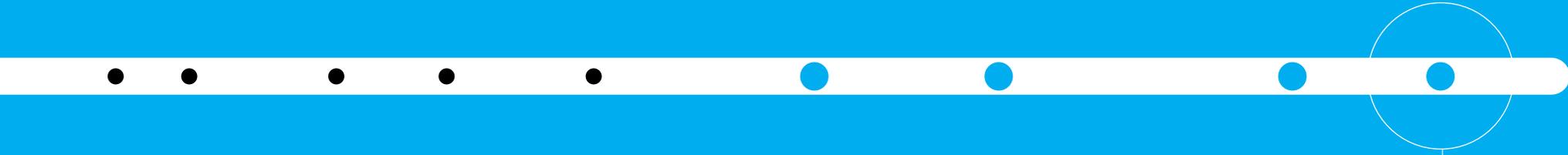
---

## ZÜRCHER KONKRETE

D2

**[Concretos de Zúrich]** Agrupación de artistas suizos representantes del Arte Concreto, que se forma dentro de la asociación de artistas suizos Allianz. El grupo fue liderado hasta entrados los años sesenta por **Max Bill**, quien también fue el teórico del grupo. El núcleo íntimo de la agrupación lo formaron **Camille Graeser**, **Richard Paul Lohse** y, como única mujer en el círculo, **Verena Loewensberg**. El belga **Georges Vantongerloo** y los alemanes **Willi Baumeister** y **Anton Stankowski**, que residió entre 1929 y 1937 en Zúrich, también se unieron al grupo.





BIBLIOGRAFÍA 154

# BIBLIOGRAFÍA

Esta selección bibliográfica incluye algunas de las principales monografías, artículos y catálogos de exposiciones de las tendencias del arte moderno y contemporáneo en las que han participado los artistas que forman parte de esta exposición. El criterio de selección ha sido dar prioridad a las exposiciones temáticas centradas en aspectos esenciales de la abstracción, el arte concreto, el minimalismo o el movimiento Zero, tales como la reducción de las formas, las estructuras o la repetición, entre otros.

## MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS

ALBERS, Josef, *Interaction of Color* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1963) (Ed. castellana: *La interacción del color*, Alianza Editorial, Madrid, 1979)

BAKER, Kenneth, *Minimalism. Art of Circumstance* (Nueva York, N.Y.: Abbeville Press, 1988)

BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (Nueva York, N.Y.: E. P. Dutton, 1968)

——— (ed.), *The New Art. A Critical Anthology* (Nueva York, N.Y.: E. P. Dutton, 1966)

BIPPUS, Elke, *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism* (Berlín: Reimer, 2003)

BLOTKAMP, Carel et al., *De Stijl: The Formative Years* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986)

BRÜDERLIN, Markus (ed.), *Postmoderne Seele und Geometrie. Perspektive eines neuen Kunstphänomens. Trendsetting oder Paradigmenwechsel - Kunstforum International*, nº. 86 (1986)

COLPITT, Frances, *Minimal Art: The Critical Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 1993)

DICKEL, Hans, "Minimal Art und Arte Povera," *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, no. 2 (2005), págs. 31-36

FER, Briony, *The Infinite Line: Re-making Art after Modernism* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2004)

———, *On Abstract Art* (Londres/Nueva York, N.Y.: Yale University Press, 1997)

FOLLIN, Frances, *Embodied Visions. Bridget Riley, Op Art and the Sixties* (Londres: Thames & Hudson, 2004)

GRAY, Camilla, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* [1966]; reeditado como *The Russian Experiment in Art 1863-1922* (Londres: Thames & Hudson, 1986)

KENTGENS-CRAIG, Margaret, *The Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996)

HARRIS, Mary, *The Arts at Black Mountain College* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987)

KEPES, Gyorgy (ed.), *The Nature and Art of Motion* (Londres/Nueva York, N.Y.: Studio Vista, 1965)

KRAUSS, Rosalind, "Afterthoughts on 'Op,'" *Art International*, vol. IX, nº 6 (Junio 1965), págs. 75-76

———, *Passages in Modern Sculpture* (Nueva York, N.Y.: Viking Press, 1977) (Ed. castellana: *Paisajes de la escultura moderna*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2002)

KUHN, Anette, *Zero: eine Avantgarde der sechziger Jahre* (Fráncfort del Meno/Berlín: Propyläen Verlag, 1991)

KUSPIT, Donald, "New Geo and Neo Geo," *Artscribe International* (Londres), nº 59, (Septiembre/Octubre 1986), págs. 22-25

LINGNER, Michael y otros. (eds.), *Adolf Hölzel (1853-1934) - Der Kunsttheoretische Nachlass - Patrimonia*, vol. 155 (Berlín: Kulturstiftung der Länder / Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1998)

LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Nueva York, N.Y.: Praeger, 1973) (Ed. castellana: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, 1966-1972*, trad. M<sup>a</sup> Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, 2004)

LODERMEYER, Peter, *Personal Structures. Symposium. Ludwig Museum* (Nueva York, N.Y.: GlobalArtAffairs Publishing, 2005)

MARZONA, Daniel, *Minimal Art* (Colonia: Taschen, 2006)

MAUR, Karin von, *Der verkannte Revolutionär: Adolf Hölzel. Werk und Wirkung* (Stuttgart: Hohenheim Verlag, 2003)

MEYER, James (ed.), *Minimalism* (Londres/Nueva York, N.Y.: Phaidon Press, 2000)

MEYER, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2001)

MORRIS, Stuart and Laura Garrard, *Colourfield Painting: Minimal, Cool, Hard Edge, Serial and Post-Painterly Abstract Art of the Sixties to the Present* (Kent: Crescent Moon Publishing, 2007)

RICKEY, George, *Constructivism: Origins and Evolution* (Nueva York, N.Y.: Brazillier / Londres: Studio Vista, 1967)

RORIMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (Londres/Nueva York, N.Y.: Thames & Hudson, 2001)

SEUPHOR, Michel, *L'art abstrait*, 4 vols. (París: Maeght Éditeur, 1971)

STEMMRICH, Gregor (ed.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive* [1995] (2ª edición ampliada, Dresden y otros.: Verlag der Kunst, 1998)

TROY, Nancy, *The De Stijl Environment* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983)

TÜRR, Karina, *Op Art: Stil, Ornament oder Experiment?* (Berlín: Gebr. Mann Studio, 1986)

WEINBERG STABER, Margit, *Konkrete Kunst, Manifeste und Künstlertexte zusammengestellt und herausgegeben von Margit Weinberg Staber* (Zúrich: Stiftung für Konstruktive und Konkrete Kunst, 2001)

WHITFORD, Frank, *Bauhaus* (Nueva York, N.Y.: Thames & Hudson, 1984)

WIEHAGER, Renate (ed.), *Minimalism and After. Traditionen und Tendenzen minimalistischer Kunst in Europa und den USA von 1950 bis heute. Colección DaimlerChrysler. Neuerwerbungen für die Sammlung 2000 bis 2006* (Ostfildern-Ruit: Hatje & Cantz, 2007)

ZABALBEASCOA, Anatxu, y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Minimalismos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2000)

---

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

*Op Art*, Martina Weinhart, Max Hollein (eds.), Schirn Kunsthalle, Fráncfort, 17 de febrero - 20 mayo, 2007 (Fráncfort: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007)

*Los cinéticos*, Osabel Suárez y otros. (eds.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 27 marzo - 20 agosto, 2007 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007)

*Optical Nerve, Perceptual Art of the 1960s*, Joe Huston, Dave Hickey (eds.), Columbus Museum of Art, Ohio (Londres/Nueva York, N.Y.: Merrell / Columbus, Ohio: Columbus Museum of Art, 2007)

*Adolf Hölzel - Pionier der Abstraktion*, Alexander Klee (ed.), Leopold Museum-Privatstiftung im Museumsquartier, Viena, 11 mayo - 27 agosto, 2007 (Múnich: Prestel Verlag, 2007)

*Antes y después del minimalismo: un siglo de tendencias abstractas en la colección DaimlerChrysler*, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca, 22 mayo - 8 septiembre, 2007, cat online.: <http://www.march.es/arte/ingles/palma/anteriores/minimalismo/temporal.asp> (23/01/2008)

*Classical Modern I. Klassische Moderne aus der Sammlung [DaimlerChrysler Collection]*, Renate Wiehager (ed.), DaimlerChrysler Contemporary, Haus Huth, Berlín, 12 abril - 17 septiembre, 2006 (Stuttgart: DaimlerChrysler AG, 2006)

*Zero: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er-60er Jahre: Japan, Frankreich, Italien, Deutschland, Niederlande-Belgien, die Welt*, Jean-Hubert Martin y otros. (eds.), Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 8 abril - 9 julio, 2006; Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne, 15 septiembre - 15 enero, 2007 (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006)

*The Expanded Eye. Talking the Unseen*, Bice Curiger y otros. (ed.), Kunsthau Zürich, Zúrich, 16 junio - 3 septiembre, 2006 (Kunsthau Zürich: Zúrich, 2006)

*Minimalism and Beyond*, Matthias Waschek (ed.), The Pulitzer Foundation for the Arts, St. Louis, Missouri, 14 octubre, 2005 - 26 abril, 2006 (St. Louis, Mo.: Pulitzer Foundation for the Arts, 2005)

*Nichts / Nothing*, Martina Weinhart, Max Hollein (eds.), Schirn Kunsthalle, Fráncfort, 12 julio - 1 octubre, 2006 (Ostfildern-Ruit: Hatje & Cantz, 2006)

*Minimalism and After IV. Neuerwerbungen / New Acquisitions*, Renate Wiehager (ed.), DaimlerChrysler Contemporary, Haus Huth, Berlín, 29 julio - 27 noviembre, 2005 (Stuttgart: DaimlerChrysler AG, 2005)

*Personal Structures. Werke und Dialoge*, Peter Lodermeier (ed.), Ludwig Museum Koblenz, Koblenz, 3 marzo - 24 abril, 2005 (Nueva York, N.Y.: GlobalArtAffairs Publishing, 2005)

*Fast Nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich-Christian-Flick-Collection im Hamburger Bahnhof*, Eugen Blume, Gabriele Knapstein, Catherine Nichols (eds.), Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlín, 24 septiembre - 23 abril, 2005 (Berlín: SMB-DuMont, 2005)

*L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Emmanuel Guigon y otros (eds.), Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Estrasburgo, 13 mayo - 25 septiembre, 2005 (Estrasburgo: Éditions des Musées de Strasbourg, 2005)

*Minimalism and After III. Neuerwerbungen / New Acquisitions*, Renate Wiehager (ed.), DaimlerChrysler Contemporary, Haus Huth, Berlín, 3 septiembre - 28 noviembre, 2004 (Stuttgart: DaimlerChrysler AG, 2004)

*Pop Art & Minimalismus. The Serial Attitude*, Klaus Albrecht Schröder (ed.), Graphische Sammlung Albertina, Viena, 10 marzo - 29 agosto, 2004 (Viena: Graphische Sammlung Albertina, 2004)

*A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, Ann Goldstein, Lisa Gabrielle Mark (eds.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 14 marzo - 2 agosto, 2004 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004)

*Minimal to the Max: The Brownstone Collection*, Eric de Chassey (ed.), Norton Museum of Art, West Palm Beach, 22 noviembre, 2003 - 7 marzo, 2004 (West Palm Beach, Florida: Norton Museum of Art, 2003)

*Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940's to 70's*, Lynn Zelevansky (ed.), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 13 junio - 3 octubre, 2004 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004)

*Singular Forms (Sometimes Repeated). Art from 1951 to the Present*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 5 marzo - 19 mayo, 2004 (Nueva York, N.Y.: Guggenheim Museum, 2004)

*Specific Objects. The Minimalist Influence*, Stephanie Hanor (ed.), Museum of Contemporary

Art, San Diego, 26 septiembre 2004 - 4 septiembre 2005 (La Jolla, Calif., 2004)

*Minimalism and After II. Neuerwerbungen*, Renate Wiehager (ed.), DaimlerChrysler Contemporary, Haus Huth, Berlín, 14 febrero - 18 mayo, 2003 (Stuttgart: DaimlerChrysler AG, 2003)

*Minimalism and After. New Acquisitions*, Renate Wiehager (ed.), DaimlerChrysler Contemporary, Haus Huth, Berlín, 8 febrero - 22 mayo, 2002 (Stuttgart: DaimlerChrysler AG, 2002)

*Minimal Art: Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt*, Götz Adriani (ed.), Catálogo publicado con motivo de la exposición *Minimal Art aus den privaten Sammlungen im Museum für Neue Kunst*, Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe, 17 marzo - 29 abril, 2001 (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001)

*Minimalismos, un signo de los tiempos*, Marta González Orbegozo, Anatxu Zabalbeascoa, Javier Rodríguez Marcos, Tom Johnson (eds.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 11 julio - 8 octubre, 2001 (Madrid: Aldeasa, 2001)

*New Zero*, DaimlerChrysler AG (ed.), DaimlerChrysler Contemporary, Haus Huth, Berlín, 7 abril - 10 junio, 2001 (Stuttgart: DaimlerChrysler AG, 2001)

*Oskuldens århundrade - den vita monokromens historia / Century of Innocence - The History of the White Monochrome*, Bo Nilsson, Åsa Nacking (eds.), Roseum Center for Contemporary Art, Malmö, 16 septiembre - 17 diciembre, 2000; Litjevalchs Konsthall, Estocolmo, 27 enero - 25 marzo, 2001 (Malmö/Estocolmo, 2000/2001)

*No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo*, Marta González Orbegozo, Gerardo Mosquera (eds.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12 diciembre, 2000 - 19 febrero, 2001 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000)

*Zero aus Deutschland 1957-1966 und heute / Zero out of Germany, 1957-1966 and today*, Renate Wiehager (ed.), (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz / Nueva York, N.Y.: Distributed Art Publishers, 2000)

*Art Concret*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, 2 julio - 29 octubre, 2000 (París: Réunion des Musées Nationaux, 2000)

*von albers bis paik. konstruktive werke aus der sammlung DaimlerChrysler*, Haus für konstruktive un konkrete Kunst, Zúrich, 13 mayo - 30 julio, 2000 (Zúrich: Haus für konstruktive und konkrete Kunst, 2000)

*Geometrie als Gestalt. Strukturen der modernen Kunst von Albers bis Paik*, *Werke der Sammlung*

*DaimlerChrysler / Edición inglesa: Geometry as form. Structures of modern art, from Albers to Paik*, Fritz Jacoby (ed.), Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlín, 30 abril - 11 julio, 1999 (Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1999)

*Minimal - Concept: Zeichenhafte Sprachen im Raum*, Christian Schneegass (ed.), Publicación del simposio organizado en relación a la exposición *Zeichnen ist eine andere Art von Sprache. Minimal - concept*, Akademie der Künste, Berlín, 21 febrero - 25 abril, 1999 (Dresden y otros: Verlag der Kunst, 1999)

*Minimalisms*, Christoph Metzger, Nina Möntmann, Sabine Sanio (eds.), Akademie der Künste, Berlín, 14 noviembre - 20 diciembre, 1998 (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1998)

*Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluss auf die internationale Kunst der 90er Jahre / Minimal art and its influence on international art of the 1990s*, Peter Friese (ed.), Neues Museum Weserburg, Bremen, 11 octubre, 1998 - 10 enero, 1999; Kunsthalle Baden-Baden, 22 enero - 21 marzo, 1999; Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 16 junio - 4 julio, 1999; Chiba City Museum of Art, Chiba, 10 abril - 3 junio, 2001; National Museum of Modern Art, Kioto, 19 junio - 5 agosto, 2001; Fukuoka Art Museum, Fukuoka, 23 octubre - 23 noviembre, 2001; National Museum of Contemporary Art, Seúl, 20 enero - 20 marzo, 2002 (Bremen: Neues Museum Weserburg, 1998)

*Minimalia. An Italian Vision in 20th Century Art*, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, 10 octubre, 1999 - 2 enero, 2000 (Milán: Electa, 1999); Traducción al inglés de la versión italiana del catálogo (Venecia, 1997)

*Zero und Paris 1960. Und heute, Arman, Klein, Soto, Spoerri, Tinguely und andere Künstler in Paris um 1960* (Aubertin, Bury, César, Christo, Dufrêne, Hains, Leblanc, Megert, Morellet, Raysse, Rotella, Saint Phalle, Verheyen, Villeglé), Renate Damsch-Wiehager (ed.), Villa Merkel, Esslingen, 19 octubre - 14 diciembre, 1997; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Niza, 11 abril - 8 julio, 1998 (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997)

*Zero Italien: Azimut / Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute. Castellani, Dadamaino, Fontana, Manzoni und italienische Künstler im Umkreis*, Renate Damsch-Wiehager (ed.), Villa Merkel, Esslingen, 3 diciembre, 1995 - 25 febrero, 1996 (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1996)

*Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art*, Lóránd Hegyi, Egidio Marzona, Rainer Fuchs (eds.), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Liechtenstein, Viena, 14 junio - 17 septiembre, 1995 (Viena: Museum Moderner Kunst, 1995)

*Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 15 octubre - 4 febrero, 1996 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995)

*París 1930. Arte Abstracto, Arte Concreto, Cercle et Carré*, Gladys Fabre, Ryszard Stanislawski (eds.), IVAM Centre Julio González, Valencia, 20 septiembre - 2 diciembre, 1990 (Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1990)

*Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, Richard Andrews, Milena Kalinovska (eds.), Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, 4 julio - 2 septiembre, 1990; Walker Art Center, Minneapolis, 7 octubre - 30 diciembre, 1990; State Tretyakov Gallery, Moscú, primavera, 1991 (Nueva York, N.Y.: Rizzoli / Seattle, Wash.: Henry Art Gallery, University of Washington, 1990)

*Zero, un movimiento Europeo. Colección Lenz Schönberg*, Fundación Juan March, Madrid, 8 abril - 12 junio, 1988; Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, 29 enero - 23 marzo, 1988 (Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 1988)

*Estructuras repetitivas*, Fundación Juan March, Madrid, 12 diciembre, 1985 - 16 febrero, 1986 (Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 1985)

*Radical Painting*, Thomas Krens, Lily Weil (eds.), Williams College Museum of Art, Williamstown, Mass., 3 marzo - 22 abril, 1984 (Williamstown, Mass.: Williams College Museum of Art, 1984)

*Minimal Art*, Fundación Juan March, Madrid, 26 enero - 8 marzo, 1981; Las Ataranzas, Barcelona, 12 marzo - 13 abril, 1981 (Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 1981)

*Das Bild einer Geschichte 1956/1976: Die Sammlung Panza di Biumo: die Geschichte eines Bildes, action painting, newdada, pop art, minimal art, conceptual environmental art*, Germano Celant (ed.), Kunstmuseum, Dusseldorf, 19 septiembre - 2 noviembre, 1980 (Milán: Electa, 1980)

*Abstraction: Towards a New Art. Painting 1910-20*, The Tate Gallery, Londres, 6 febrero - 13 abril, 1980 (Londres: Balding and Mansell, 1980)

*Zero. Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde, 1958-1964*, Ursula Perucchi-Petri (ed.), Kunsthhaus Zürich, Zúrich, 1 junio - 5 agosto, 1979 (Kunsthhaus Zürich: Zúrich 1979)

*Aspects historiques du constructivisme et de l'art concret*, Willy Rotzler (ed.), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 3 junio - 28 agosto, 1977 (París: Musée d'Art Moderne, 1977)

*Minimal Art*, Lucy R. Lippard, E. Develing (eds.), Haags Gemeentemuseum, The Hague, 23 abril - 26 mayo, 1968 (The Hague: Haags Gemeentemuseum, 1968). German edition: Karl Ruhrberg (ed.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 17 enero - 23 febrero, 1969; Akademie der Künste,

Berlín, 23 marzo - 27 abril, 1969 (Dusseldorf: Städtische Kunsthalle, 1969)

*When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information. Live in Your Head*, Harald Szeemann (ed.), Kunsthalle, Berna, 22 marzo - 27 abril, 1969 (Berna: Kunsthalle, 1969)

*Light: Object and Image*, Robert Doty (ed.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, verano de 1968 (Nueva York, N.Y.: Whitney Museum of American Art, 1968)

*A New Aesthetic*, Barbara Rose (ed.), Washington Gallery of Modern Art, 6 mayo - 25 junio, 1967 (Baltimore, Md.: Garamond-Pridemark Press, 1967)

*Kompas 3. schilderkunst na 1945 uit New York / Paintings after 1945 in New York*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 9 noviembre - 17 diciembre, 1967 (Eindhoven, 1967)

*Optical and Kinetic Art*, Michael Compton (ed.), Tate Gallery, Londres, 1967 (Londres: Tate Gallery Publications, 1967)

*Systemic Painting*, Lawrence Alloway, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, septiembre - noviembre, 1966 (Nueva York, N.Y.: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1966)

*Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Kynaston McShine, The Jewish Museum, Nueva York, 27 abril - 12 junio, 1966 (Nueva York, N.Y.: Jewish Museum, 1966)

*KunstLichtKunst*, Frank Popper (ed.), Stedelijk Van Abbe-Museum, Eindhoven, 25 septiembre - 4 diciembre, 1966 (Eindhoven: Stedelijk Van Abbe-Museum, 1966)

*Sound, Light, Silence: Art That Performs*, Nelson Gallery - Atkins Museum, Kansas City, Missouri, 4 noviembre - 4 diciembre, 1966 (Kansas City, Mo.: Nelson Gallery, 1966)

*Directions in Kinetic Sculpture*, Peter Seltz (ed.), University Art Museum, Berkeley, University of California, 18 marzo - 1 mayo, 1966 (Berkeley, California: University of California, 1966)

*Kinetic and Optical Art Today*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 27 febrero - 28 marzo, 1965 (Buffalo, N.Y.: Buffalo Fine Arts Academy, 1965)

*The Responsive Eye*, William Chapin Seitz (ed.), The Museum of Modern Art, Nueva York, 23 febrero - 25 abril, 1965; City Art Museum of St. Louis, St. Louis, Missouri, 20 mayo - 20 junio, 1965 (Nueva York, N.Y.: Museum of Modern Art, 1965)

*Zero, Nineteen Hundred and Sixty Five (Nul, negentienhonderd Vijfen zestig)*, Stedelijk Museum, Ámsterdam, 15 abril - 8 junio, 1965 (Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1965)

*The Washington Color Painters*, Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., 25 junio - 5 septiembre, 1965; University of Texas Art Galleries, Austin, Texas, 3 octubre - 31 octubre, 1965; Rose Art Galleries, Brandeis University, 17 enero - 20 febrero, 1966; Walker Art Center, 7 marzo - 10 abril, 1966 (Washington, D.C.: Washington Gallery of Modern Art, 1965)

*The Shaped Canvas*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, diciembre de 1964 (Nueva York, N.Y.: Solomon R. Guggenheim Museum, 1964)

*Post Painterly Abstraction*, Clement Greenberg (ed.), Los Angeles County Museum, Los Ángeles, 23 abril - 7 junio, 1964; Walker Art Center, Minneapolis, 13 julio - 16 agosto, 1964; The Art Gallery of Toronto, Toronto, 20 noviembre - 20 diciembre, 1964 (Los Ángeles, Calif.: Los Angeles County Museum of Art, 1964)

*Toward a New Abstraction*, The Jewish Museum, Nueva York, 19 mayo - 15 septiembre, 1963 (Nueva York, N.Y.: Jewish Museum, 1963)

*Nove Tendencije 2*, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 1 agosto - 15 septiembre, 1963 (Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1963)

*Geometric Abstraction in America*, John Gordon (ed.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 20 marzo - 13 mayo, 1962 (Nueva York, N.Y.: Whitney Museum of American Art, 1962)

*Adolf Hölzel und sein Kreis. Ein Beitrag Stuttgarts zur Malerei des 20. Jahrhunderts*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 8 septiembre - 5 noviembre, 1961 (Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, 1961)

*Bewogen Beweging*, Pontus Hultén et al. (eds.), Stedelijk Museum, Ámsterdam, 10 marzo - 17 abril, 1961; Moderna Museet, Estocolmo, 17 mayo - 3 septiembre, 1975; Louisiana Museum of Art, Humlebaek, 22 septiembre - noviembre, 1961 (Ámsterdam: Stedelijk Museum / Estocolmo: Moderna Museet, 1961)

*Nove Tendencije*, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 3 agosto - 14 septiembre, 1961 (Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti, 1961)

*Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung*, Helmhaus Zürich, Zürich, 8 junio - 14 agosto, 1960 (Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft, 1960)

*Construction and Geometry in Painting: From Malevich to "Tomorrow"*, Chalette Gallery, Nueva York, marzo de 1960 (Nueva York, N.Y.: Chalette Gallery, 1960)

*West Coast Hard Edge: Four Abstract Classicists*, Jules Langsner (ed.), ICA, Londres, marzo - abril, 1960 (Londres: ICA, 1960)

*Four Abstract Classicists*, Jules Langsner (ed.), Los Angeles County Museum of Art en colaboración con San Francisco Museum of Art,

16 septiembre - 18 octubre, 1959 (San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Art / Los Ángeles, Calif.: Los Angeles County Museum of Art, 1959)

*Konkrete Kunst: 10 Einzelwerke ausländischer Künstler aus Basler Sammlungen, 20 ausgewählte grafische Blätter*, Max Bill (ed.), Kunsthalle Basel, Basilea, 18 marzo - 16 abril, 1944 (Basilea: Kunsthalle Basel, 1944)

*Cubism and Abstract Art*, Alfred H. Barr Jr. (ed.), The Museum of Modern Art, Nueva York (Nueva York, N.Y.: The Museum of Modern Art, 1936)

Este catálogo, junto con su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

MAXImin: Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo en la Fundación Juan March, Madrid, del 8 de febrero al 25 de mayo de 2008

# MAXImin

## TENDENCIAS DE MÁXIMA MINIMIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

### Concepto y organización:

Dra. Renate Wiehager, Daimler Art Collection, Stuttgart

Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

---

## CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid, 2008

© Editorial de Arte y Ciencia, 2008

### TEXTOS

© Renate Wiehager y Corporate Art Department, Daimler AG (Presentación, MAXImin: el Ensayo, A-Z)

© Fundación Juan March (Presentación, "La bella evidencia", MAXImin. El plano, MAXImin. La cronología, A-Z, Glosario, Bibliografía)

### PHOTOGRAPHIC CREDITS

© Absalon [cats. 44-45]; © ALBUM / akg-images / Angelika Platen: retrato de Hanne Darboven (p. 43); © Shusaku Arakawa [cat. 48]; © Are You Meaning Company / SHUGOARTS [cat. 50]; © John M Armleder [cats. 60, 62-63, 74]; © Jo Baer [cat. 41]; © Robert Barry [cat. 37]; © Willi Baumeister [cat. 6]; © Karl Benjamin [cat. 25]; © Hartmut Böhm [cat. 112]; © Francesc Bonnín Salamanca [Fig. 5]; © Stephen Bram [Figs. 2, 3, 4]; © Enrico Castellani / Archivio Castellani [cat. 97]; © Dadamaino [cat. 94]; © Hanne Darboven [cats. 42, 43]; © Ian Davenport [cat. 35]; © Robyn Denny [cat. 34]; © Adolf Richard Fleischmann [cats. 11, 13]; © Liam Gillick [cat. 36]; © Mathias Goeritz [cat. 71]; © Camille Graeser [cat. 10]; © Frederick Hammersley [cat. 23]; © Michael Heizer [cat. 70]; © Jan Henderikse [cats. 101, 103, 104, 107]; © Adolf Hölzel Stiftung, Stuttgart / Doris Dieckmann-Hölzel [cats. 1, 2, 3, 5]; © Johannes Itten [cat. 9]; © Bernhard Kahrmann [cat. 106]; © Norbert Kricke / Sabine Kricke-Güse [cat. 86]; © Tadaaki Kuwayama [cat. 49]; © Jim Lambie [cat. 75]; © Sol LeWitt [cat. 64]; © Henriette Coray Loewensberg, Zürich [cat. 17]; © Almir da Silva Mavignier [cat. 93]; © Mathieu Mercier /Galerie Chez Valentin [cats. 66, 67, 68]; © Jonathan Monk [cat. 65]; © The Estate of Jeremy Moon, Courtesy Rocket Gallery, Londres. Fotografía de Paul Tucker [cat. 73]; © Olivier Mosset [cat. 58]; © John Nixon [cat. 51]; © Herbert Oehm /Galerie Hans Mayer [cats. 108-109]; © Julian Opie [cat. 76]; © Philippe Parreno [cat. 87]; © Charlotte Posenenske [cat. 22]; © Gerwald Rockenschaub [cats. 54, 61]; © Ugo Rondinone [cat. 56]; © Robert Ryman [cat. 38]; © Oskar Schlemmer / Secretariat and Archive Oskar Schlemmer [cat. 7]; © Sean Scully [cat. 46]; © Oli Sihvonen [cat. 33]; © Jesús Rafael Soto / Atelier Soto [cat. 115]; © Ferdinand Spindel [cat. 99]; © Anton Stankowski / Stankowski Stiftung, Stuttgart [cat. 80]; © Henryk Stazewski [cat. 53]; © Katja Strunz [cat. 26]; © Elaine Sturtevant [cat. 40]; © Vincent Szarek [cat. 47]; © Emilio Valdés, Méjico D.F., Méjico [cat. 72]; © Jef Verheyen [cat. 90]; © Friedrich Vordemberge-Gildewart [cat. 18]; © Simone Westerwinter [cats. 78-79, 89]; © Andrea Zittel [cat. 77]; © VEGAP, Madrid 2008: [cats. 8, 14, 16, 19, 20, 21, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 39, 52, 55, 57, 59, 69, 81, 82, 83, 84, 88, 91, 92, 95, 96, 98, 100, 102, 105, 110, 111, 113, 114, 116] / [Figs. 1, 6] © VEGAP/ The Josef and Anni Albers Foundation, 2008 [cats. 12, 15, 85]

### TRADUCCIONES

**Alemán/español:** Ana María Rabe (MAXImin. El ensayo; Presentación; Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Hanne Darboven, Heinz Mack, Friedrich Vordemberge-Gildewart)

**Inglés/español:** Eurotranslations (1-116, A-Z), Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March (Ilya Bolotowsky)

**Francés/español:** Isabel Saavedra (John M Armleder, Daniel Buren)

### REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March (Madrid)

---

## FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77  
E-28006 Madrid  
Tel. +34 (91) 435 42 40  
Fax +34 (91) 431 42 27  
www.march.es

## DAIMLER AG

70546 Stuttgart  
Alemania  
Tel. +49 711 17 0  
Fax +49 711 17 22244  
www.daimler.com

---

**DISEÑO DEL CATÁLOGO:** Guillermo Nagore

**TIPOGRAFÍA:** Neutraface

**PAPEL:** Cyclus Print, 90 gr.

**FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN:** Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

**ENCUADERNACIÓN:** Ramos S.A., Madrid

Edición española:

ISBN: 978-84-7075-555-2

Fundación Juan March, Madrid

ISBN: 978-84-89935-80-8

Editorial de Arte y Ciencia, S.A., Madrid

Edición inglesa:

ISBN: 978-84-7075-554-5

Fundación Juan March, Madrid

ISBN: 978-84-89935-81-5

Editorial de Arte y Ciencia, S.A., Madrid

Depósito legal: M-5485-2008



Aa

## ACERCA DE LA TIPOGRAFÍA

Neutraface es la única tipografía utilizada en este libro. Diseñada por Christian Schwartz para House Industries, Neutraface se inspira en el arquitecto minimalista Richard Neutra y en la señalética de sus proyectos arquitectónicos.

Aunque es más conocido por sus edificios de viviendas, en los proyectos comerciales de Richard Neutra también es patente la misma unidad ecológica con el paisaje circundante y el funcionalismo sin reservas. Su atención al detalle alcanzaba incluso a la señalización de los edificios que diseñaba. No es de extrañar que la tipografía especificada por Neutra fuera abierta y discreta, las mismas características de su avanzada arquitectura.

TEXTO Y FOTOS: HOUSE INDUSTRIES (WWW.HOUSEINDUSTRIES.COM)





