

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

ABANS I DESPRÉS DEL MINIMALISME UN SEGLE DE TENDENCIES ABSTRACTES EN LA COL·LECCIÓ DAIMLERCHRYSLER

2007

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.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Museu d'Art Espanyol Contemporani
Sant Miquel, 11. Palma
De dilluns a divendres 10.00-18.30 h
Dissabtes 10.30-14.00 h

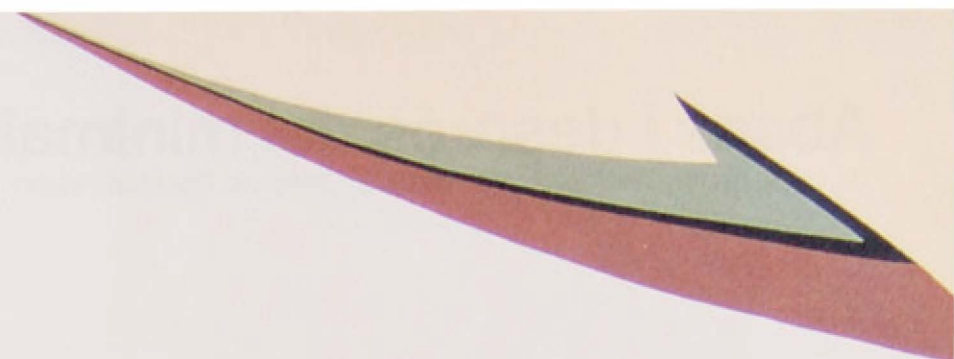
museu
d'Art
espanyol
contemporani
Fundació Juan March
Palma



Fundación Juan March
www.march.es

Sammlung DaimlerChrysler

ARTS I CREATIVITAT



Abans i després del minimalisme

Un segle de tendències abstractes en la Col·lecció DaimlerChrysler

22.05.2007–08.09.2007

Abans i després del minimalisme

Un segle de tendències abstractes en la Col·lecció DaimlerChrysler

El corrent artístic anomenat Minimal Art, i en especial les instal·lacions i els objectes dels representants del Minimal «clàssic» de la dècada dels anys seixanta —artistes com Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd o el recentment desaparegut Sol LeWitt—, han tingut tant d'impacte que, amb certa freqüència, se'l percep com un fenomen autòcton i purament nord-americà. Així i tot, i més enllà de la circumstància americana del seu naixement, potser el minimalisme no consisteix tant en un corrent temàtic com, més aviat, en una mena de «mètode» plural basat en l'abstracció, el constructivisme i la reducció formal.

Des d'aquest argument, l'exposició «Abans i després del minimalisme. Un segle de tendències abstractes en la Col·lecció DaimlerChrysler» mostra els plantejaments formalment «minimitzats» i les abstraccions geomètriques característiques de les obres minimalistes en un context essencialment més ampli. Per una part, destaca d'una manera intuïtiva que l'origen dels procediments i dels mètodes de les pràctiques minimalistes ha de cercar-se també en el vast cabal de les tendències abstractes i constructivistes nascudes a Europa a principi del segle XX.

Per l'altra, mostra la gran quantitat de paral·lelismes que hi ha entre els procediments i els mètodes dels artistes europeus i americans, tant entre els de la postguerra com entre aquells contemporanis que participen de les tendències minimalistes o invoquen com els seus precursors històrics l'abstracció o el constructivisme europeu.

En la mesura en què es contempla el minimalisme des d'aquesta perspectiva, més metòdica que no temàtica, el minimalisme deixa de ser només un corrent americà dels anys seixanta per emergir com una característica —una mena de «minimal» comú denominador— de l'obra d'artistes d'èpoques i de llocs molt diversos. L'exposició, de fet, està composta per obres que encarnen els antecedents llunyans del minimalisme en la pintura abstracta europea de principi del XX —especialment al sud d'Alemanya—, però també inclou obres que han incorporat les tradicions i les tendències abstractes i minimalistes al llarg de tot el segle, o que ho segueixen fent en els nostres dies, als dos continents.

Una contextualització com aquesta de les diverses tendències minimalistes és un dels aspectes més característics de la Col·lecció DaimlerChrysler, corporació a la

qual pertanyen totes les obres exposades i que gràcies a la seva col·laboració ens permet presentar, per primera vegada a Espanya, una mostra àmplia de figures pioneres de les avantguardes històriques, predecessores dels corrents minimalistes europeus i americans. En canvi, a l'exposició quasi no hi ha obres del Minimal Art «clàssic» dels anys 60; ens hem limitat a autors com Baer, Sturtevant/Stella i Heizer. Ben representats en col·leccions espanyoles, aquests artistes han participat en diferents exposicions, tant a Espanya —des de la mostra *Minimal Art* a la Fundació Juan March (1981) fins a la recent *Minimalismos*, al MNCARS (2001)—, com a arreu del món, com esmenta Renate Wiehager, que anomena les més rellevants a l'extens assaig introductor del catàleg virtual de la nostra exposició.

Com a mostra dels vincles entre Europa i els Estats Units, l'exposició ensenya tot un panorama d'artistes europeus i nord-americans que han treballat, o treballen actualment, des de la gramàtica de l'abstracció fins a les diferents tendències minimalistes, i reinterpreten de manera diversa els trets essencials d'aquests corrents i els apropen a d'altres que els varen precedir —com, per exemple, De

Stijl, el grup Abstraction-Création, la Bauhaus o els «concrets de Zuric», o que, com el Hard Edge (el «tall dur») de l'Abstract Classicism californià o la novíssima Neo Geo, mantenen part del seu esperit i dels seus trets metodològics.

L'exposició, que ocupa tota la segona planta del Museu d'Art Espanyol Contemporani, s'ha organitzat amb la col·laboració i l'orientació de Renate Wiehager, directora de la Col·lecció DaimlerChrysler. Consta de 64 obres de 41 artistes, majoritàriament pintures, però també obra gràfica, escultures, instal·lacions, vídeos i obres multimèdia d'artistes europeus i nord-americans, des de les primeres obres (1909) d'Adolf Hölzel (1853-1934), figura tutelar de l'Acadèmia de Stuttgart, fins a les d'artistes com Vincent Szarek (1972), amb obres del segle XXI.

Allunyada de les polítiques de representació d'altres col·leccions corporatives d'art modern i contemporani, la Col·lecció DaimlerChrysler aprofità, des dels seus inicis l'any 1977, el naixement i la presència de l'empresa Daimler Benz a la ciutat de Stuttgart —té seus i fàbriques arreu del món— per enfocar la seva política de col·leccionisme cap als orígens de l'abstracció: l'entorn de l'Acadèmia

de Stuttgart i d'Adolf Hölzel, veritable pioner de l'art abstracte i mestre de professors de la Bauhaus. Amb un criteri selectiu i de creixent internacionalització, la col·lecció, formada per unes 1.500 obres d'uns 400 artistes, ha ampliat el seu fons amb els corrents i els moviments abstractes-constructivistes, conceptuals i minimalistes. De manera paral·lela, desenvolupa, d'una banda, tasques de documentació científica, catalogació i estudi, i, de l'altra, de difusió, amb publicacions o exposicions, a vegades —com en aquest cas— en cooperació amb altres col·leccions, institucions o museus de tot el món.

La Fundació Juan March vol agrair a la Col·lecció DaimlerChrysler la seva ajuda a l'hora d'organitzar aquesta exposició, de manera especial a la Dra. Renate Wiehager i a tot el seu equip, per la seva magnífica col·laboració en totes les fases d'aquest projecte expositiu.

Fundación Juan March

Palma, maig de 2007

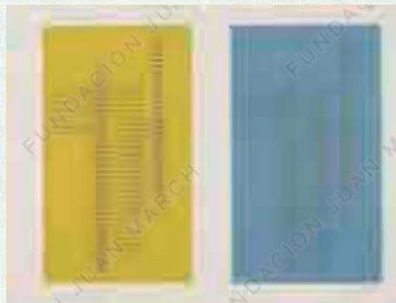
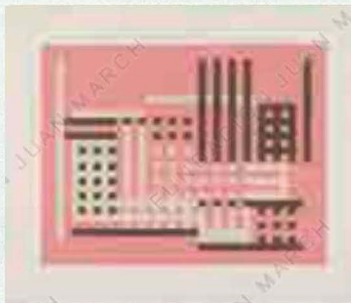
Abans i després del minimalisme: l'exposició

Introducció

L'exposició s'obre amb una obra de Josef Albers (1), a qui correspon un important paper en la transmissió de les noves concepcions artístiques a Amèrica del Nord. Antic alumne i posteriorment professor de la Bauhaus abans de la II Guerra Mundial, professor al Black Mountain College (Carolina del Nord) després d'emigrar als Estats

Units el 1933 i director del Departament de Disseny de la Universitat de Yale (Connecticut), Albers influeix en unes quantes generacions d'artistes, tant a Europa com a Amèrica del Nord. En la seva obra indaga en les relacions recíproques entre estructures de forma i color, que ell posa de manifest en juxtaposicions seriades.

entre el color i la forma. El 1963 plasmà teòricament les seves consideracions sobre l'efecte del color en el seu llibre *Interaction of Color* (Interacció del color), i les exposà paradigmàticament en la seva sèrie de quadres *Homage to the Square* (Homenatge al quadrat) (vegeu 16).



← (3) **John M Armleder**, *Avec les deux lustres* (FS) (Amb les dues làmpades d'arany (FS)), 1993. En la seva sèrie «Furniture Sculptures, FS» (Escultures mobles), Armleder combina pintura abstracta amb objectes quotidians, freqüentment troballes que presenten marques d'haver estat usats. El quadre central del treball que es mostra

aquí parafraseja la clàssica pintura americana del «color field» de Barnett Newman, mentre que les làmpades, que recorden aureoles, suggereixen irònicament la pretensió transcendental del color, remarcada encara més pel conjunt de la composició, que té relació amb la tipologia religiosa del tríptic.

Com a avançament del grup d'obres de la modernitat clàssica entorn d'Adolf Hölzel, s'ha escenificat un diàleg un tant sorprenent entre Otto Meyer-Amden (2) i John M Armleder (3) que s'ha introduït a l'estructura de l'exposició, que només fins a cert punt s'organitza cronològicament, ja que en tot moment es

contraposen obres dels precursors històrics amb obres de temps més recents, per tal de mostrar de manera gràfica la interacció mutua i l'orientació formal cap als precursors (així com, en ocasions, el comentari irònic dels contemporanis).

→ (1) **Josef Albers**, *Formulation: Articulation* (Formulació: articulació), 1972. Les serigrafies en color que es mostren aquí formen part d'una carpeta doble que conté en total 127 làmines editades per Albers al final de la seva vida. A tall de resum, Albers hi aplica els seus estudis, que desenvolupà ininterrompudament durant quaranta anys, sobre la relació

→ (2) **Otto Meyer-Amden**, *Vorbereitung, Teilkomposition* (Preparació, composició parcial), 1928. Meyer-Amden es dedica quasi exclusivament a temes relacionats amb la devoció i la meditació, com es pot veure a *Vorbereitung, Teilkomposition*, en què representa joves monjos en una escena d'un refectori. Repeteix aquest motiu unes quantes vegades en el marc

d'un encàrrec rebut per elaborar una vidriera d'una església, que tanmateix mai no es va executar.



Arrels a Stuttgart

Aquí podem trobar obres des del començament del segle XX, procedents de l'entorn de l'Acadèmia de Stuttgart i de la Bauhaus. En aquesta època Stuttgart és un important centre d'art i Adolf Hölzel, que va ser professor a l'Acadèmia de Stuttgart del 1906 al 1918, va ser un pioner de l'art abstracte que ja el

1905 (poc abans que el mateix Kandinsky) va avançar-se amb la realització de composicions abstractes.

La doctrina de Hölzel es caracteritza per la seva teoria de la «primacia dels mitjans artístics», que consisteix a aïllar el color, la línia i la superfície com a elements de la mateixa categoria en la

composició del quadre. Durant el seu període de docència, manté un intercanvi estret amb els seus alumnes, que s'agruparen al seu voltant en l'anomenat «cercle de Hölzel».

Molts dels seus alumnes desenvoluparen l'abstracció basant-se en els ensenyaments de Hölzel partint, igual que ell

mateix, de l'objectivitat figurativa, tal com s'aprecia en les obres, per exemple, de Willi Baumeister (11, 12, 13), de Max Ackermann (7) o fins i tot d'Ilda Kerkovius (14). Un altre exemple d'això és Otto Meyer-Amden (2). Uns altres alumnes de Hölzel es convertirien posteriorment en mestres considerats de la Bauhaus, com

Johannes Itten (4), que va ser ajudant de Hölzel i que, a partir de la seva doctrina, desenvolupa el seu conegut curs preparatori de la Bauhaus. També l'artista de la Bauhaus Oskar Schlemmer procedeix del cercle de Hölzel (5, 6). Josef Albers no va estar en contacte directe amb Hölzel, però va ser alumne d'Itten.

que persegueix entre la figura humana i l'espai arquitectònic. Pertany a una sèrie de representacions de persones vistes d'espatlles que puguen una escala, sense que semblin que tenen cap relació entre elles. La seva pintura de l'escala de la Bauhaus de 1932 és l'exemple més conegut d'aquesta sèrie.



→ (8, 9, 10) **Adolf Hölzel**, *Der barmherzige Samariter* (El bon samarità), ca. 1909; *Komposition (Figuren im Kreis – Anbetung)* (Composició (Figures dins un cercle: Adoració)), ca. 1923; *Dibuixos*, ca. 1930. Amb anterioritat a les pintures religioses de Hölzel (8), gairebé no podia imaginar-se que hi pogués haver un camí que conduís a la figuració estereomètrica d'un Schlemmer, a les formes cromàtiques

surrealistes de Baumeister o als quadres «concrets» d'un Graesser, tots ells alumnes de Hölzel devers el 1910. La clau es troba, per una banda, en les composicions estrictament racionals de les figures de Hölzel com en la reducció de l'estructura dels fons dels seus quadres, i, per l'altra, en la sistematització de la seva doctrina acadèmica, que se sustenta en teories del color i en desenvolupaments de la forma.

A *Der barmherzige Samariter*, Hölzel ha disposat els cossos formant un triangle imaginari i, en tancar per mitjà de línies les superfícies cromàtiques, ha creat un espai pictòric abstracte. *Komposition* es troba entre les obres tardanes de Hölzel, executades preferentment amb pastel, i constitueix un punt de referència de les tendències abstractes de la Col·lecció DaimlerChrysler.



anterior purisme geomètric, sorgeixen formes més flexibles i orgàniques, que són més adequades per reflectir el tema de la figura humana en moviment (feia ja temps que es dedicava al tema de les figures d'esportistes). L'*Escala de figures* (13) pertany a la seva sèrie de làmines litogràfiques més primerenques, en les quals la ratlla i l'ombregat, exclusivament en negre sobre

paper matisat, són per a Baumeister la forma de representació adequada per a les seves aspiracions d'abstracció de la figura humana i per a l'estructuració de la superfície del quadre. En aquesta època, fins al final dels anys vint, els treballs de Baumeister fan referència directa a l'arquitectura, en què la figura humana es converteix en un component integrant de l'espai que l'envolta.





← (4) **Johannes Itten**, *Jüngling (Jove)*, 1949. La figura d'aquest *Jüngling* està traçada com si hagués estat extreta de superfícies tectòniques acolorides que es destaquen mútuament a través de línies negres i que cristal·litzen en un rostre vist frontalment. És un exemple de la pintura figurativa que practica Itten amb igual interès que l'abstracció pura.

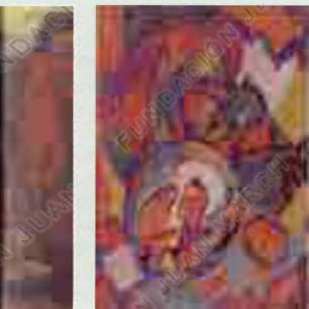
→ (5, 6) **Oskar Schlemmer**, Disseny per a un mural, 1930; *Treppe mit zwei Figuren und Kopf* (Escala amb dues figures i cap), devers el 1924. El disseny d'aquest mural de grans mides (5), creat per a un fris de la casa particular de l'arquitecte Erich Mendelsohn a Berlín, es caracteritza pel paper central que té la figura humana en l'obra de Schlemmer. Aquí, la figura

de l'ideal d'arquetipus humà es troba integrada en una concepció espacial en la qual l'arquitectura i la figura humana es complementen en un concepte global universal. L'espai sorgeix de l'esglaiament en profunditat de les figures. També l'estudi anterior (6), elaborat durant la seva etapa com a professor de la Bauhaus, està determinat per l'estreta compenetració



→ (7) **Max Ackermann**, *Chromatisch räumlich* (Cromàtic espacial), 1937. En la seva obra, Ackermann treballa en el traç musical de la línia i en el contrast elemental de línia, forma i color. El quadre de format vertical que es mostra aquí, presumiblement pensat com a revestiment d'una porta d'armari, està dominat per la superposició de «claus de

color-forma» desenvolupades a partir de colors primaris i del blanc i negre, que són recorrents en la obra d'Ackermann des de 1912.

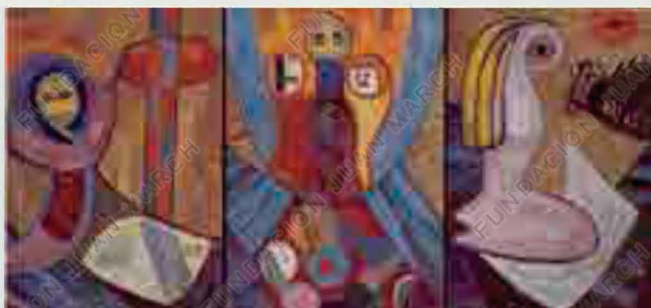


→ (11, 12, 13) **Willi Baumeister**, *Ruhe und Bewegung* (Repòs i moviment), 1948; *Läufer mit sitzender Figur* (Corredor amb figura asseguda), 1934-35; *Ohne Titel* (*Figurentreppe I*) (Sense títol (Escala de figures I)), 1920. *Ruhe und Bewegung* defineix el tema del quadre, al qual alludeix el títol, com un joc de formes abstractes que pareixen ombres que estan en

suspens sobre el blau lluminós del fons. Mentre el tema del «repòs» es manifesta mitjançant la rígida geometria de les formes, el «moviment» es fa visible per l'efecte de les relacions canviants entre figura i fons. El *Corredor amb figura asseguda* (12) s'engloba en un grup d'obres sorgides després de prendre possessió de la seva càtedra a Frankfurt (1928). En allunyar-se del seu



→ (14) **Ida Kerkovius**, *Triptychon* (Triptic), 1965. El tema religiós de *Triptychon* manté probablement una relació amb l'escena bíblica de les tres Maries al peu de la creu: l'Assumpció de Maria amb dos àngels (centre), acompanyada per la seva germana, Maria Cleofàs, amb un llençol funerari al terra (esquerra), i, presumiblement, per Maria Magdalena, que



vetlla davant el sepulcre buit de Crist (dreta). La pintura, comparable a un retaule, forma part de l'obra principal tardana de Kerkovius. Posa de manifest fins a quin punt la seva obra està marcada per la suggeriment cromàtica i la concepció figurativa impregnada de religiositat del seu mestre Hölzel, amb qui manté una relació estreta.

Diàlegs: de la Bauhaus al minimalisme americà

En aquesta secció es posa en escena la influència d'importants precursors i representants primerencs del minimalisme, tant a Europa com a Amèrica del Nord.

Juntament amb Josef Albers (15, 16), de qui ja hem destacat el seu important paper d'intermediari, trobam aquí representants de l'art "concret" de Suïssa i Alemanya,

Gildewart (28), pertany a aquesta associació, després d'un breu període d'estudi a la Bauhaus, i manté un contacte estret amb Max Bill. Després de la guerra, fa classes a l'Escola Superior de Disseny d'Ulm, fundada conjuntament amb Bill a Alemanya, i on Albers, entre d'altres, també va dur a terme tasques docents. En

aquesta exposició, al cercle dels artistes concrets s'hi afegeix una obra contemporània de l'anglès Liam Gillick (25).

Un paper destacat és el que tingué Hermann Glöckner (20, 21, 22), que va treballar completament aïllat i que avui destaca com a representant més important dels artistes abstractes de la

desapareguda RDA.

Entre els precursors del minimalisme a Amèrica del Nord hi havia Ilya Bolotowsky (19), que havia emigrat als Estats Units als anys vint; membre de la l'associació d'artistes americans de l'abstracció (American Abstract Artists), des dels anys quaranta es relaciona intensament amb el neoplasticisme



← (15, 16) **Josef Albers**, Taules niu, 1926-27, reedició Vitra 2005; *Study for Homage to the Square: "Opalescent"* (Estudi per a Homenatge al quadrat: "Opalescent"), 1962. Albers va dissenyar aquestes taules niu als anys vint, quan es dedicava principalment al disseny de mobles, a més de les seves altres ocupacions en qualitat de director del taller de mobles de la Bauhaus

quals anomena «quadres punxeguts». En aquesta època comença també a treballar en les seves pintures amb successions seriades i moviments del color basant-se en formes geomètriques fonamentals. La disposició dels colors a *Verdichtung zu caput mortuum* equilibra el format, ja que la tonalitat dels colors agrupats entorn del quadrat inscrit sembla

compensar-se, de manera que el quadre no amenaça de tombar en cap direcció, ni d'ascendir o de caure. La configuració romboïdal de la tela la concebé entre el 1926 i el 1931 Piet Mondrian, el qual Bill conegué el 1932. Les variacions (18) poden entendre's com la revelació del procés de creació, així com de l'estructura de les obres d'art. Les làmines, que

constitueixen la seva primera sèrie sistemàtica, mostren, basant-se en un mètode constructivista, la transició fins a un octògon equilàter partint d'un triangle equilàter que es debana en espiral cap a l'exterior mitjançant l'obertura dels angles mentre que es manté constant la longitud dels costats.



als conceptes de reducció geomètrica dels quals es referiran moltes generacions d'artistes subsegüents. En aquest àmbit ressalta la figura de l'alumne de la Bauhaus Max Bill (17, 18, 24), nascut a Suïssa i que al final dels anys trenta funda el grup dels «concrets de Zuric». A aquest mateix grup pertanyen,

entre d'altres, Richard Paul Lohse (29), Verena Loewensberg (30) i Camille Graeser (26, 27). Aquest darrer va ser alumne de Hölzel, igual que Adolf Fleischmann (31, 32), que en emigrar als Estats Units al començament dels anys cinquanta basteix nous ponts amb el nou continent. Jean Arp, les obres del qual representen una

forma d'abstracció més orgànica (33, 34), també és un antic alumne de la Bauhaus que manté una relació estreta amb Max Bill, ja que ambdós pertanyen a l'associació d'artistes abstractes Abstraction-Création, fundada a París el 1931. També el més important representant de l'art concret a Alemanya, Friedrich Vordemberge-

de Piet Mondrian i mostra de manera paradigmàtica fins a quin punt l'abstracció geomètrica nord-americana estava vinculada a les evolucions produïdes a Europa. Els representants del Hard Edge californià Frederick Hammersley (23) i Karl Benjamin (35), que destacaren el 1959 en l'exposició «Four Abstract Classicists»,

preludien el minimalisme nord-americà amb la conformació geomètrica dels camps de color i les juxtaposicions cromàtiques en sèrie, amb una economia formal, amb la perfecció en l'aplicació del color i una accentuada objectualitat. Al seu torn, Sihvonen (36) destaca com a alumne d'Albers i és un representant

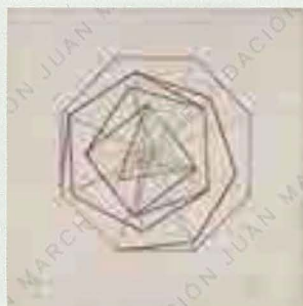
primerenc del minimalisme a Nova York als anys cinquanta i seixanta.

(1928-29). En aquesta activitat segueix el principi de la seva pintura: aconseguir el «màxim profit amb els mínims mitjans». Albers va crear l'original de les taules niu per a la casa de Berlín dels psicoanalistes Fritz i Anna Moellenhof, i constitueixen una aplicació dels seus estudis sobre l'efecte del color, ja que emprant posts de taula de vidre pintades de

colors diversos obté diferents efectes de les seves tonalitats depenent que les taules es presentin individualment o conjuntament. La seva famosa sèrie de quadres *Homage to the Square* (vegeu també 1), la desenvolupà partint d'un patró quadrat amb tres o quatre quadrats successivament encaixats i amb el qual n'elabora més

de mil variacions. La sèrie posa en relleu qualsevol interacció possible i modificable dels colors, amb l'objectiu de presentar el color autònom com a «motor de l'acció del quadre».

→ (17, 18) **Max Bill**, *Verdichtung zu caput mortuum* (Concentració per a caput mortuum), 1972-73; *Quinze variations sur un même thème* (Quinze variacions sobre un mateix tema), 1935-38. Des del final dels anys quaranta Max Bill utilitza teles de forma romboïdal, com es mostra en *Verdichtung zu caput mortuum* (17), els



→ (19) **Ilya Bolotowsky**, *Large Black, Red and White Diamond* (Romb gran en negre, vermell i blanc), 1971. Bolotowsky, d'origen rus i establert des del 1923 als Estats Units, treballa des dels anys trenta en pintures abstractes i a partir de mitjan anys quaranta s'inspira en el neoplasticisme de Piet Mondrian i es converteix en el seu epígon més influent

als Estats Units. Incorpora el tema mondrianià dels *shaped canvases* o teles amb forma (en aquest cas, romboidal) en combinació amb composicions simplifiades les superfícies horitzontals i verticals simples de les quals són deutores de l'ideal d'harmonia neoplasticista: ordre i equilibri.

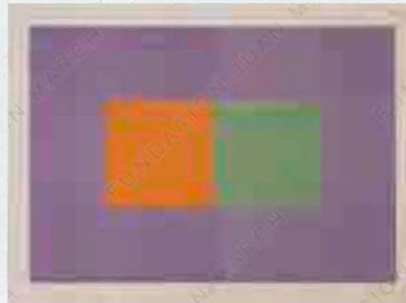


geomètriques estrictament sistematitzades i reduïdes. Aquests *Tafeln* anticipen allò que, amb els plegaments a manera de *collage* que sorgiren a partir del 1935, suposaria la contribució essencial de Glöckner a l'art del segle XX i al mateix temps prepararia les tendències minimalistes dels anys seixanta. *Faltung I* es basa en el plegament d'un rectangle per la diagonal, amb la

qual cosa es desplega com a figura espacial i es manté en equilibri sobre una de les seves puntes. Amb els *collages* plegats i els plegaments en paper fets en la postguerra, Glöckner enllaça amb el *Tafelwerk*, tal com mostren els dos treballs en paper que es presenten aquí.

→ (23) **Frederick Hammersley**, *Source* (Font), 1963. *Source* pertany a la sèrie de pintures geomètriques («Geometries») que Hammersley produeix des que es dedica a l'abstracció al final dels anys quaranta amb dos grups de pintures abstractes i a irrupcions recurrents en la pintura figurativa. Les «Geometries» es basen gairebé sempre

en una estructura principal d'una retícula composta per nou quadrats: a cadascun dels quals introdueix un color nou o una diagonal i en manté la gamma cromàtica eminentment reduïda, en contraposició al grup de les «Organics» («Orgàniques») que complementa les «Geometries».

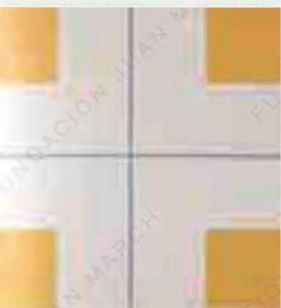


sobre superfícies de fons monocromes. La *Komplementäre Dislokation* constitueix la translocació aïllada de contrastes de colors complementaris. *Harmonikale Konstruktion* s'enquadra en el grup d'obres de les «composicions loxodromiques» obliqüangulars, sorgides entre 1947 i 1955, i s'ocupa del tema de la «dislocació diagonal».





← (20, 21, 22) **Hermann Glöckner**, *Faltung I* (Plegament I), forma original 1934, 1967/75; *Vertikal* (Vertical), ca. 1972; *Vertikal und Horizontal* (Vertical i horitzontal), ca. 1972. Hermann Glöckner desenvolupa entre els anys 1930 i 1935 el seu *Tafelwerk* (figures plegades a base de cartolines anomenades *taules*), amb què experimenta el potencial espacial de formes



→ (24) **Max Bill**, *Trilogie* (Trilogia), 1957. La sèrie de tres estampes gravades que componen *Trilogie* presenta l'efecte òptic de la juxtaposició dels tres colors secundaris: violeta, verd i taronja. Aquest efecte òptic varia segons la diferent distribució d'aquests tres colors sobre un mateix motiu repetit de dos quadrats d'igual mida sobre un fons relativament gran.



← (25) **Liam Gillick**, *Provisional Bar Floor / Ceiling* (Sòl i sostre provisional de barres), 2004. Aquesta obra, concebuda per Gillick en paral·lel amb l'arquitectura i composta per palets amb franges de distintes colors, és una continuació dels seus objectes espacials anomenats *screens* (paravents). Assenyalen llocs en espais definits que

els observadors poden emprar com una espècie de plataforma de debat abstracta. Gillick juga amb les fronteres entre la figuració abstracta i l'espacialitat concreta, i tematitza permanentment l'espai verbal, de pensament i d'acció de l'ésser humà.

→ (26, 27) **Camille Graeser**, *Komplementäre Dislokation* (Dislocació complementària), 1972; *Harmonikale Konstruktion* (Construcció harmònica), 1947/51. Graeser, que s'uneix als Zürcher Konkrete (concrets de Zuric) el 1933, després de destruir la pràctica totalitat de la seva obra anterior, crea obres en què juga fins al límit amb dislocacions visuals de formes cromàtiques

→ (28) **Friedrich Vordemberge-Gildewart**, *Komposition no. 219* (Composició núm. 219), 1962. Partint dels seus primers treballs dels anys vint, Vordemberge-Gildewart fa una pintura estrictament constructivista basada en els principis de l'abstracció geomètrica i perfectament calculada, de la qual es pretén excloure tot allò arbitrari i

fortuït. En la seva idea de la configuració, un dels seus interessos més importants consisteix a trobar la distància correcta entre dos punts o dos colors, com mostra, per exemple, la seva *Komposition* tardana, articulada mitjançant franges amples col·locades verticalment.





← (29) **Richard Paul Lohse**, *Eine und vier gleiche Gruppen* (Un i quatre grups iguals), 1949/68. Lohse desenvolupa les seves avançades consideracions sobre una pintura concreta que obeeix a lleis pròpies en els primers anys de la postguerra, i aproximadament des del 1943 es dedica exclusivament a estructuracions pictòriques horitzontals i verticals: *Eine und vier gleiche Gruppen* és un

exemple primerenc de tot això. Per evitar anticipadament qualsevol impressió d'intuïció o espontaneïtat artístiques, Lohse defineix els paràmetres concrets de tots els seus treballs abans d'iniciar el procés pictòric. Les relacions numèriques constitueixen el sistema fonamental subjacent a qualsevol quadre, i determinen el format, el nombre i l'amplària de les franges de color, així com el nombre i la juxtaposició de colors.

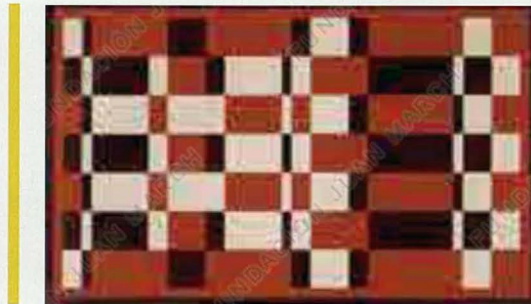


recorden les composicions cubistes de Braque, a partir de les quals s'ha d'entendre també l'articulació sistemàtica de la superfície en elements en forma de L mútuament encadenats. Les pintures de Fleischmann es caracteritzen per ocupar-se del concepte pictòric idealista mondrianià de l'ordenament horitzontal-verticial com a expressió fonamental de la vida, de

la mateixa manera que pel tema del moviment vibratori del color. Fleischmann perfecciona el joc d'equilibris i forces mondrianià entre línia, quantitat i qualitat del color en el sentit de conferir ritme i musicalitat a les seves composicions, que no per casualitat titula «opus» o «fuga».



reminiscències de la figura humana on els arrodoniments plàstics són complementats formalment de manera connatural per una peanya de granit negre.



← (35) **Karl Benjamin**, *Red, White & Black Bars* (Barres vermelles, blanques i negres), 1959. El quadre de Karl Benjamin juxtaposa i superposa sistemàticament barres blanques i negres sobre fons vermell, de manera que tota la composició segueix el format apaïsat del quadre. El joc òptic que sorgeix així entre el primer pla i el fons imprimeix ritme a tota la

abstractes impressionat per les muntanyes i les ombres que projecten. Formes actives en canvi permanent sota la perspectiva de l'observador, les el·lipses semblen conferir una vibració lleugera a ambdues meitats del quadre. A més, els contrastes cromàtics lluminosos generen una aparença centellejant del color en si mateix i provoquen imatges persistents en la retina. L'art de

Sihvonen dóna vida a una visió activa en tant que les formes i el fons del quadre, a causa de la interacció, semblen més un entorn en moviment que superfícies estàtiques.

Diàlegs: Minimalisme contemporani europeu i americà

← (30) **Verena Loewensberg**, *Ohne Titel* (Sense títol), 1970-71. En el quadre de Loewensberg la manera en què recorren les franges de color equilibra la quadratura de la tela, de manera que la unitat i el domini de la forma externa es compensa amb l'esglaonament descendent de les franges de color en el terç superior del quadre. Tot i això, la

descomposició constructivista del quadrat (la penetració del color en la forma) s'interromp exactament en el lloc que palesa la «deformació» i que en certa manera la manté en suspens. La pintura s'enquadra en una sèrie d'obres dels anys setanta dedicades al tema del moviment del color i de la rotació de la forma entorn d'un centre buit.

→ (31, 32) **Adolf Richard Fleischmann**, *Ohne Titel* (Sense títol), ca. 1950; *Triptychon #505, #506, #507, Planimetric Motion* (Tríptic #505, #506, #507, Moviment planimètric), 1961. Ambdós treballs de Fleischmann són testimonis del seu interès pels camps ovalats dins el quadre, que en certa manera fan sorgir un quadre dins el quadre i



← (33, 34) **Hans Arp**, *Chapeau-nombril* (Capell-llobrígol), 1924; *Coryphée* (Corifeu), 1961. Hans Arp enllaça amb els corrents principals del principi del segle XX: dadaisme, surrealisme i les tendències incipients de l'art abstracte. L'obra d'Arp gira entorn de dues formes figuratives fonamentals per a l'art: el món vegetal i orgànic i la figura humana, com mostren

aquestes dues obres. Ambdós treballs són representatius de la transformació que es produeix en l'obra d'Arp des d'una figuració surrealista fins a una altra d'antropomòrfica. Així, *Chapeau-nombril* representa una configuració orgànica a través d'una forma circular combinada amb una silueta que sembla el perfil d'un capell. D'altra banda, *Coryphée* mostra clares

superfície del quadre i constitueix el detall visible d'un patró de disseny en sèrie que té una continuïtat potencial.



← (36) **Oli Sihvonen**, *Double Matrix - Pink, Green* (Doble matriu: rosa, verd), 1968. *Double Matrix - Pink, Green* pertany a la sèrie de quadres d'el·lipsis creats per Sihvonen des del final dels anys quaranta. Es remunten als seus anys d'estada en la comunitat d'artistes de Taos, Nuevo México, on Sihvonen, alumne d'Albers, desenvolupa les formes

En aquesta secció s'agrupen obres d'artistes que mostren diferents tendències minimalistes en l'art nord-americà i europeu des dels anys cinquanta fins ara. Novament, es posen parcialment de manifest les intenses relacions entre Europa i Amèrica del Nord.

Kenneth Noland (47), alumne d'Albers i Bolotowsky al Black

Mountain College als anys quaranta, destaca als cinquanta com a representant de l'escola anomenada Washington Color School. Emprant una tècnica nova, aconsegueix una fusió perfecta del color i de la tela, ja que aquesta darrera no té emprimació i absorbeix en certa manera els colors. Amb aquesta tècnica

treballen diversos representants del moviment anomenat Post Painterly Abstraction (abstracció postpictòrica) dels anys seixanta, al qual, entre d'altres, pertany Noland.

Juntament amb pintures de Sean Scully (45) i Michael Heizer (42), que va ser conegut fonamentalment com a cofundador del Land Art als anys seixanta, hi

ha representades obres de tres dones artistes: Jo Baer (41), que és una de les poques dones de l'escena artística del Nova York dels anys seixanta i defensa la pintura en el cercle de l'art minimalista «clàssic» orientat a l'art concret; Elaine Sturtevant (38), que treballa des del 1964 en imitacions perfectes d'obres

d'artistes contemporanis fetes amb diferents mitjans, i Marcia Hafif (46), que destaca al Nova York dels anys setanta com a representant de la pintura monocromàtica, en què inicia una mena d'agrupació d'artistes europeus i nord-americans que posteriorment adoptaria la denominació de Radical Painting.

També hi ha representats dos artistes britànics, Jeremy Moon (44) líder dels pintors minimalistes de Londres als anys seixanta i l'artista contemporani Julian Opie (43) qui, basant-se en l'estètica de jocs d'ordinador, des del començament dels anys noranta s'ocupa de l'arquitectura i hi està representat amb una



← (37) **Vincent Szarek**, *Gold Teeth* (Dents d'or), 2005. Aquest objecte de paret forma part de la sèrie *Gold Teeth* (Dents d'or), de Szarek, resultat del desenvolupament artístic a partir d'elements de disseny propis del model de cotxe del Mercedes-Benz SLR. Szarek elabora les seves escultures amb caràcter objectual basant-se en esbossos generats per ordinador que després es fabriquen en un

procés mecanitzat, creat per ell mateix, fins a arribar al resultat final del seu acabat polit. Els objectes de fibra de vidre lacats es presenten com a formes superlatives: superfícies de lluentor luxosa, sense costures i d'una sola peça, sembla com si l'objecte hagués caigut del cel i hagués estat conformat aerodinàmicament per la resistència de l'aire.

→ (38) **Elaine Sturtevant**, *Stella Arundel Castle (Study)* (Stella Arundel Castle (Es-bós)), 1990. L'interès d'Elaine Sturtevant està dirigit a una obra original com a *ready made*, per a la creació de la qual l'artista reproduceix importants obres d'art. En aquest cas es tracta d'*Arundel Castle* (1959), de Frank Stella, que pertany a la seva sèrie de les «Black Paintings» (pintures

en format de miniatura, petites unitats d'habitatge, denominades *cel·les*, que fa a mida de la seva estatura corporal i que equipa per a les necessitats vitals elementals. *Disposition* serveix com a mobiliari pràctic en la seva funció de prestatgeria, però sense vinculació amb el context de l'habitatge es pot entendre com a objecte minimalista. L'obra en vídeo *Proposition d'Habitation mos-*

tra com es pot desenvolupar la vida a l'interior d'una cel·la amb objectes de conformació cubista que poden emprar-se com a peces de mobiliari. A causa d'una mort prematura, Absalon no va poder satisfer el seu objectiu d'integrar universalment les seves cèl·lules d'habitatge en estructures urbanes i habitar-les temporalment.



a una altura inusualment baixa, per la qual cosa només poden ser captades mitjançant el continu contacte visual amb cadascuna de les superfícies pintades i amb el seu impacte més enllà dels límits del quadre. Baer va defensar la importància del quadre en l'àmbit de l'art minimalista, quan els artistes minimalistes polemitzaren contra la pintura com a forma

d'art rellevant. En considerar una pintura com a objecte i desenvolupar una manera de pintar antil·lusionista, Jo Baer aconsegueix que els seus quadres tinguin una presència visual que irradia físicament.



← (42) **Michael Heizer**, *Untitled No. 5* (Sense títol, núm. 5), 1975. *Untitled No. 5*, de format vertical, pertany al segon període de la pintura de Heizer, a la qual tornaria després que, entre el 1967 i el 1972, realitzàs exclusivament projectes de Land Art. La pintura constitueix una oposició recíproca entre figura simètrica monocroma i fons pàl·lid. La superfície

escultura arquitectònica. Per una altra part, l'artista contemporani d'origen israelià Meir Eshel qui, al París dels vuitanta i fins a la seva prematura mort en els noranta va treballar sota el pseudònim artístic d'Absalon, s'ocupa de l'arquitectura en relació amb dissenys d'habitatges (39).

La intensa influència del dibuix

i les estructures de l'estètica d'ordinadors sobre la producció artística des dels anys noranta està representada per un objecte mural del jove artista novaiorquès Vincent Szarek (37).

negres), on descomponia la representació d'un espai pictòric il·lusionista mitjançant l'aplicació del color negre interromput per línies fines en què s'aprecia el llenç cru. Mitjançant la repetició exacta del procés de producció de les obres, Sturtevant en mostra el caràcter únic anteposant-hi un mirall. D'aquesta manera, l'artista reformula els seus paradigmes sense afegir-hi

res, ja que els originals responen per si mateixos quant a qualitat. Així, els dobles creats per Sturtevant no són simples còpies, sinó que en la reproducció restableixen novament les condicions que conformen l'obra original. Serveixen per confrontar l'original amb si mateix i amb les teories que l'acompanyen.



→ (39, 40) **Absalon**, *Disposition* (Disposició), 1998; *Proposition d'Habitation* (Proposta per a un habitatge), 1991. Les propostes d'habitatge de l'artista israelià Absalon són transformacions arquitectòniques i escultòriques de l'experiència corporal existencial, tal com ho planteja el pensament de l'art minimalista. Després de les seves primeres obres, l'artista elabora, principalment



← (41) **Jo Baer**, *H. Arcuata*, 1971. *H. Arcuata* (nom botànic d'una espècie de les orquídies) s'inclou en un grup de quadres que Baer creà entorn del 1970 —època en què s'adherí a l'Orchid Society (l'Associació dels Amics de les Orquídies) i en què va escriure dos articles sobre el tema. Les flors estan pintades per ser vistes des d'angles plurals i es penjen

de color, netament delimitat, defineix el marc incolor, que a la vegada obté el seu segon contorn mitjançant la delimitació exterior de la tela. D'aquesta manera, el camp vermell apareix després i en suspensió, amb l'efecte de la sublim profunditat espacial. La pintura sintetitza aspectes d'evidència minimalista amb criteris d'una forma universal de generació pictòrica

abstracta. Linealitat, regularitat, unificació i perfecció són els principis estructurals més marcats de la pintura de Heizer, que manté una correlació amb els seus anomenats «Earth Works».

→ (43) **Julian Opie**, *On average present day humans are one inch shorter than they were 8000 years B.C.* (Com a mitjana, els éssers humans d'avui fan una polzada menys del que feien 8.000 anys aC), 1991. L'escultura arquitectònica d'Opie té relació amb els elements de De Stijl i amb els cubs minimalistes de Robert Morris, però els dota de la perspectiva d'història

de la humanitat. Igual que la resta d'obres que tracten sobre l'arquitectura com a tema, es basa en l'estètica de jocs d'ordinador comuns del mercat i se situa sota la llum freda del projecte ideal d'un món que acaba per funcionar sense grinyols perquè no hi ha éssers humans. Quan l'observador envolta la instal·lació escultòrica, reconstrueix un viatge de



vertigen, animat per ordinador, a través de llargs camins d'habitatges desocupats que evocuen a la ment l'experiència, per exemple, de recórrer els carrers de Manhattan.

→ (44) **Jeremy Moon**, *Fountain (2/67)* (Font (2/67)), 1967. L'objectiu de Jeremy Moon, el pintor que encapçalava el minimalisme de Londres en els anys setanta, era captar un flux òptic d'imatges intrínsecament en repòs i que al mateix temps es movien cap a fora. Durant deu anys, Moon ha desenvolupat la seva pintura com a monòleg d'imatges interiors. L'obra que



horizontals i verticals. Barrés vermelles i negres que se superposen alternadament i són interrompudes a la part inferior del quadre per un altre camp inserit que consisteix igualment en bandes horitzontals. Aquest quadre dins el quadre no serveix per «obrir» l'espai pictòric, sinó al contrari, reforça l'hermetisme inherent a nombroses obres de Scully. En la seva obra,

l'artista tracta de combinar pintura geomètrica i abstracta amb l'emoció individual i intel·ligible.



manera radical. Cap al 1960, Noland comença a emprar *shaped canvases* (teles amb formes), en què assoleix una coincidència completa de fons i figura com a contingut i forma del quadre, amb l'objectiu d'expressar millor la relació dels colors.

pertany també a l'estret cercle de la Radical Painting. En la seva obra conceptual multimèdia, l'austríac Heimo Zobernig (48) treballa basant-se en sistemes d'ordenació composts per diversos contextes, com, per exemple, l'alfabet, els nombres naturals, els colors fonamentals o les formes geomètriques fonamentals, com ara el cercle, la

línia i el rectangle. En l'exposició de la qual fou comissari Armleder també hi ha representats Sol LeWitt (50), que s'engloba entre els representants de l'art minimalista «clàssic» dels anys seixanta, i Verena Loewensberg (30), representant i, en certa manera, una precursora de l'art concret.

es mostra aquí pertany a la sèrie de quadres en Y fets el 1967 i que fan referència a les *shaped canvases* (teles amb formes) del Hard Edge americà, representants del qual es varen poder veure a Londres per primera vegada entre el 1963 i el 1965. El quadre es caracteritza per l'orientació dinàmica i s'ignifica del seu camp, que penetra a l'espai.



→ (45) **Sean Scully**, *Red Night* (Nit vermella), 1997. Amb el seu vocabulari formal geomètric, Sean Scully elabora per a la seva pintura un sistema d'ordenament a base d'elements aïllats estructurats clarament. En la seva obra *Red Night* l'angle recte és un element pictòric destacat que li confereix un caràcter arquitectònic que resulta de combinar elements

← (46) **Marcia Hafif**, *Pencil on paper: February 7, 1974* (Llapis sobre paper: 7 de febrer de 1974), 1974. Iniciadora del grup de «pintura radical» (Radical Painting), des del final dels anys seixanta Hafif es dedica a la monocromia, l'única cosa que, segons ella, permet retrobar les condicions fonamentals de la pintura. En aquest context crea un conjunt de dibuixos

a llapis que treballa des del dia 1 de gener de 1972 fins al 1982. Tots els dibuixos tenen en comú l'intent de cobrir de manera uniforme la superfície del full amb traços verticals curts, si és possible idèntics i situats a una distància constant l'un de l'altre. L'objectiu és aconseguir un quadre en el qual la forma sigui completament independent del gest subjectiu

de l'artista i que es generi exclusivament a partir de les possibilitats del medi i del material.

→ (47) **Kenneth Noland**, *Draftline*, 1969. *Draftline*, la sèrie de les «stripes» (bandes) de Noland sorgida entre el 1967 i el 1970, respon a la forma de la percepció humana de llegir el món de manera lineal, d'esquerra a dreta. La intensificació de la continuïtat del color com a extracte d'un espai potencialment infinit domina el fet del quadre com a element de colors reduït de

Neo Geo, la nova geometria

A mitjan anys vuitanta una jove generació d'artistes torna a establir relació amb l'art concret, sovint trencada de manera subversiva i irònica. A partir de l'exposició «Peinture abstraite» feta el 1984 a Ginebra, de la qual va ser comissari l'artista suís John M Armleder (3, 49), no va torbar a anomenar-se moviment Neo Geo o nova geome-

tria. Armleder va reunir a l'exposició obres d'artistes contemporanis, alguns dels quals estan representats en aquesta exposició. El francès Olivier Mosset (51) i l'austríac Gerwald Rockenschau (52) es troben entre els qui s'oposaren conscientment a les tendències neoexpressives dels anys vuitanta. Mosset, que va anar a Nova York el 1978,



← (48) **Heimo Zobernig**, *ZZO, ZZZ, ZZQ*, 1986. Aquest grup d'obres sobre paper de Zobernig és de mitjan anys 80, quan adoptà una posició contrària a l'accionisme vienès amb els seus treballs geomètrics i conceptuals fets en el context del moviment Neo Geo (nova geometria) a Viena. Els seus treballs estan sempre reduïts al mínim; empra

predominantment materials quotidians (com, en aquest cas, cinta adhesiva sobre paper), i amb freqüència les obres presenten de forma aparentment casual marques de la seva elaboració manual. Zobernig polemitzava habitualment, des d'una distància irònica, amb posicions històriques de l'art abstracte del segle XX.



← (49) **John M Armleder**, *Untitled (FS 80)* (Sense títol (FS 80)), 1985. La *furniture sculpture* (escultura moble) que es mostra aquí (amb data anterior a l'altra, vegeu 3) es relaciona formalment amb els conjunts d'escultures dels primers minimalistes americans, l'ímpetu idealista dels quals s'infiltra, això no obstant, en el moble trivial (en el cas d'aquesta obra, una

trobada de mercat de segona mà). La trama de punts recull un tema comú de la pintura abstracta, sovint basat en fonaments teòrics estrictes, però alhora es trivialitza i s'ironitza quan es reconeix que es tracta d'un material comercialitzat habitualment com a aïllant acústic.

com es pot veure en aquests esbossos per a un dibuix de paret, que consisteixen en una tanca negra d'aparença amorfa sobre la qual s'ha aplicat una tela metàl·lica a llapis. Els nombrosos dissenys per a dibuixos o pintures de paret de LeWitt estan marcats per una estructura serial i no tenen caràcter durador, ja que es feien directament sobre la paret, en moltes

ocasions només per al temps de durada d'una exposició. Un altre aspecte és que pretenen evitar una escriptura personal per part de l'artista, ja que els executen la majoria de casos els seus ajudants a partir d'indicacions escrites detallades, o artistes locals, que foren remunerats per elaborar aquesta feina.



quen mitjançant la variació i es transfereixen en un creuament de grafisme i música *techo*. *Six Animations* posa en evidència la intensitat amb la qual els mitjans de comunicació de masses han arribat a acaparar la reserva d'imatges de l'art. El perfeccionament continu de les possibilitats tècniques condueix a productes cada vegada més perfectes per als quals la història de l'art no és més que mercaderia estètica.



contemporani algerià establert a París Philippe Parreno (53). El gris de la paret prové d'un disseny cromàtic per a l'exposició de Berlín de l'artista Ben Willikens (que viu a Stuttgart i Munic), i que aquí es troba representat amb una de les seves obres d'espais interiors (56). Les obres estableixen un diàleg amb una pintura d'Anton

Stankowski, el fundador del «gravat constructivista», que al principi dels anys trenta va pertànyer al cercle dels «concrets de Zuric» i des de mitjan anys trenta desenvolupa la seva activitat a Stuttgart; després de la guerra també va impartir classes a l'Escola Superior de Disseny d'Ulm. L'artista d'origen belga Georges Vantongerloo

(57) està relacionat de diferents formes amb diversos moviments abstractes; per exemple, el 1917 amb De Stijl (a Holanda), i en els anys trenta amb el grup Abstraction-Création de París, que presidiria entre el 1931 i el 1937. A partir d'aquesta època va mantenir una gran amistat amb Max Bill. Finalment Josef Albers



← (50) **Sol LeWitt**, *Untitled (Study for a wall drawing)* (Sense títol (Esbós per a un dibuix de paret)), 1993. Amb posterioritat al seu treball estrictament geomètric com un dels principals representants de l'art minimalista i conceptual dels anys seixanta, cap a mitjan anys noranta LeWitt entra en una fase més aviat impetuosa i amb profusió d'arabescs,

← (51) **Olivier Mosset**, *Untitled (Tic Tac Toe Series)*, (Sense títol (Sèrie tres en línia)), 2002. La sèrie «Tic Tac Toe» de Mosset pot entendre's com un resum autoirònic i autocrític del seu treball artístic fet des del 1968 fins als nostres dies. Reprèn el tema de la seva sèrie anterior de quadres circulars en blanc i negre (1966-1974), que es converteixen en *shaped*

canvases (teles amb formes) de caràcter objectual i en color, mentre que les creus es remunten a la seva sèrie de quadres formats per grans creus encaixades. Amb la conformació objectual de teles, Mosset qüestiona el tradicional format rectangular del quadre: la unitat del quadre queda destruïda perquè els treballs estan constituïts per petites teles individuals disposades a

manera del senzill joc de tres en línia.

→ (52) **Gerwald Rockenschau**, *Six Animations* (Sis animacions), 2002. La videoinstal·lació de Rockenschau, creada originalment per a la tenda de Sony a Berlín, trasllada un llenguatge gràfic constructiu i sintètic a animacions extremadament acolorides elaborades per ordinador. Els principis de la composició abstracta es posen en moviment a través de l'animació, es tren-

“Revisió: Reconsiderant la forma, l'espai i la línia”

La sala que tanca l'exposició ajunta obres de representants de les avantguardes abstractes amb obres d'artistes contemporanis que sintonitzen entre ells i formen un tot espacial harmoniós. Les obres es relacionen de diferents formes amb elements conceptuals i formals fonamentals, com la utilització de l'«espai» com a tema o

la reducció a la «línia» com a mitjà de representació. El conjunt es remunta a una sala de l'exposició «Classical: Modern Art de la col·lecció DaimlerChrysler» feta el 2006 a Berlín.

Les obres, inclosa l'«escultura espacial» de Norbert Kricke (55), s'integren en un tot unitari mitjançant la catifa de l'artista

està representat en aquest context amb un objecte pictòric que presenta una estructuració gràfica i amb unes formes geomètriques que sembla que es mantenen en suspensió en un espai indefinit i aparentment infinit.



← (53) **Philippe Parreno**, *6:00 PM. (18 hours)*, 2001. La projecció d'una superfície transparent amb ombres que Parreno realitza sobre una catifa, procedeix del món d'allò probable, d'allò fantàstic, que podria succeir a qualsevol lloc. La catifa forma part d'un succés, és potser un fragment d'una acció rodada, en què l'escena del desenllaç podria tenir lloc en un apartament

quasi buit a través dels finestrals del qual el sol de l'horabaixa irradia la seva llum obliqua. Qui abans ha estat l'observador es retroba com a actor, que potser s'esmuny sense demanar permís en el paper de l'actor i, potser, actui com ell mateix. El mitjà del cinema serveix a Parreno com a model per a un pensament artístic que treballa en forma de relat, no com a objecte aïllat.



← (54) **Anton Stankowski**, *Egozenter* (Egocentre), 1952. *Egozenter* mostra la reproducció abstracta d'un motor en rotació. La forma figurativa deriva d'una corretja de transmissió. En la tonalitat més clara dels extrems de la corretja de l'*Egozenter* s'aplica un principi que Stankowski ja aplicà en fullets tipogràfics quan treballava com a dibuixant publicitari i que juga amb l'encentament del límit

gràfic tancat, sinó que més aviat reflecteixen el moviment de l'ésser humà en l'espai i es converteixen així en portadors d'energia els impulsos de la qual s'irradien a l'espai lliure més enllà de la matèria.

→ (56) **Ben Willikens**, *Raum 371*. *Erich Buchholz (Atelier Herkulesufer 15, Berlin 1922)* (Habitació 371. Erich Buchholz (Estudi Herkulesufer 15, Berlín 1922)), 2004.

La pintura de Willikens s'ocupa des del principi dels anys setanta dels distints vessants de l'espai del quadre en la pintura occidental. Després de crear inicialment

diverses sèries amb visions d'espais llòbrecs, en la polèmica amb els conceptes espacials racionals i clars del Renaixement italià diferencia la seva gamma cromàtica de gradacions de grisos entre els pols que representen el blanc i el negre, i uneix l'espai i el món material sota una direcció virtuosa de la llum. A *Raum 371* Willikens ha entrat la claredat espiritualitzada

de Rafael i Albers, al mateix temps que se n'amplia la gamma de colors. Mostra el taller d'Erich Buchholz, un dels primers conceptes espacials i pictòrics conseqüents a Alemanya, creat per Buchholz en l'entorn de la Bauhaus i influït per principis de disseny d'interiors del cercle de De Stijl.

temes procedeixen de les seves investigacions sobre la disposició de configuracions geomètriques en l'espai; les composicions consisteixen en corbes excutades en múltiples colors sobre fons blanc que pareix que a vegades s'atreuen o es repel·leixen, segons les transicions dels colors que s'hi produeixen.



→ (60) **Josef Albers**, *Structural Constellation F-14* (Constel·lació estructural F-14), 1954. Els dibuixos geomètritzants d'Albers i la seva obra gràfica són sorprenentment contraposats a la seva pintura. El 1941-42 desenvolupa la sèrie «Graphic Tectonic» (tectònic gràfic) amb un cromatisme incolor que es troba novament en la sèrie de les «Structural

del quadre, de manera que el treball mostra de quina manera tan estreta Stankowski vincula la seva tasca com a pintor i com a dissenyador gràfic. En contra de la programàtica dels Zürcher Konkrete (concrets de Zuric), als quals va estar estretament vinculat abans de la guerra, introdueix en la seva obra la línia diagonal i també empra, com en aquest cas, la corba.



← (55) **Norbert Kricke**, *Raumplastik* (Escultura espacial), 1956. L'escultura de Kricke que es mostra aquí pertany al grup d'escultures abstractes anomenades per ell mateix *Raumskulpturen* (escultures espacials), que desenvolupa des del principi dels anys cinquanta. Les composicions fetes de filferro tort penetren en l'espai i estableixen de

manera innovadora la relació entre l'espai i l'escultura. De manera anàloga a com passa en els coneixements científics moderns, en Kricke l'espai es defineix com una funció del moviment en el temps, cosa que es manifesta directament mitjançant línies de moviment. Les línies que emanen cap a totes bandes en les seves escultures no es perceben com un sistema



→ (57, 58, 59) **Georges Vantongerloo**, *Courbes* (Corbes), 1939; *Fonction, courbes vertes* (Funció, corbes verdes), 1938; *Compositio* (Composició), 1944. Vantongerloo produeix les seves obres estrictament sobre la base de principis geomètrics i posteriorment algebraics amb la intenció d'assolir expressió artística, des de la seva involucració en el grup De Stijl el

1917. Les tres composicions de Vantongerloo que aquí es mostren pertanyen a la seva producció posterior al 1937 —llavors és un dels principals representants de l'associació d'artistes abstractes francesos Abstraction-Création—, caracteritzada per una composició més rítmica de les seves pintures en introduir-hi línies basades en corbes de funcions matemàtiques. Els

Constellations» (constel·lacions estructurals) sorgides a partir del 1949, també conegudes com «Transformations of a Scheme» (transformacions d'un esquema). Exhibeixen una percepció espacial sobre la superfície plana per donar una visió fenomènica i ancorada en la fisiologia. La impressió visual no es correspon amb el registre d'elements aïllats, sinó amb la captació de patrons

estructurals dominants que s'ordenen en un tot lògic. En les «Structural Constellations», Albers hi introdueix una inequívoca ponderació de patrons significatius i marginals, de manera que l'estructura sembla saltar permanentment davant els ulls.



Obres en exposició

(1)

Josef Albers (1888-1976)

Formulation: Articulation

(Formulació: articulació), 1972

Selecció d'una carpeta de 127 serigrafies
38,3 x 50,8 cm (cada una)

(2)

Otto Meyer-Amden (1885-1933)

Vorbereitung, Teilkomposition

(Preparació, composició parcial), 1928

Oli sobre tela
64 x 80 cm

(3)

John M Armleder (n. 1948)

Avec les deux lustres (FS) (Amb les

dues làmpades d'aranya (FS)), 1993

Acrílic sobre tela, 2 làmpades

300 x 200 cm (quadre), 300 x 425 cm (mida
total)

(4)

Johannes Itten (1888-1967)

Jüngling (Jove), 1949

Oli sobre tela
60 x 50 cm

(5)

Oskar Schlemmer (1888-1943)

Disseny per a mural, 1930

Pastel sobre cartó de dibuix
110 x 328,5 cm

(6)

Oskar Schlemmer (1888-1943)

Treppe mit zwei Figuren und Kopf

(Escala amb dues figures i cap), ca. 1924

Aquarel·la i llapis sobre paper de seda
27 x 22 cm

(7)

Max Ackermann (1887-1975)

Chromatisch räumlich

(Cromàtic espacial), 1937

Oli sobre taula de fibres de fusta
167 x 76 cm

(8)

Adolf Hölzel (1853-1934)

Der barmherzige Samariter

(El bon samarità), ca. 1909

Oli sobre tela
68 x 98 cm

(9)

Adolf Hölzel (1853-1934)

Komposition (Figuren im Kreis – Anbetung)

(Composició (Figures dins un cercle:

Adoració)),

ca. 1923

Pastel sobre paper terrós

34 x 25,1 cm

(10)

Adolf Hölzel (1853-1934)

Dibuixos, ca. 1930

Carbó i grafit sobre paper

3 dibuixos: 11,9 x 15 cm / 13,2 x 16, 4 cm /
23,3 x 13,3 cm

(11)

Willi Baumeister (1889-1955)

Ruhe und Bewegung

(Repòs i moviment), 1948

Oli amb resina artificial sobre

taula de fibres de fusta

81 x 100 cm

(12)

Willi Baumeister (1889-1955)

Läufer mit sitzender Figur

(Corredor amb figura asseguda), 1934-35

Oli i arena sobre tela

65 x 54 cm

(13)

Willi Baumeister (1889-1955)

Ohne Titel (Figurentreppe I)

(Sense títol (Escala de figures I)), 1920

Litografia

51,5 x 34,5 cm

(14)

Ida Kerkovius (1879-1970)

Triptychon (Tríptic), 1965

Oli sobre tela

101 x 70 cm

(15)

Josef Albers (1888-1976)

Taules niu, 1926-27

Reedició Vitra 2005

Fusta de roure i vidre acrílic lacat

4 taules: 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

(16)

Josef Albers (1888-1976)

Study for Homage to the Square:

«Opalescent» (Estudi homenatge al

quadrat: «Opalescent»), 1962

Oli i temple sobre taula de fibres de fusta

81 x 81 cm

(17)

Max Bill (1908-1994)

Verdichtung zu caput mortuum

(Concentració per a caput mortuum),

1972-73

Oli sobre tela

141 x 141 cm, cada costat 100 cm

(18)

Max Bill (1908-1994)

Quinze variations sur un même thème

(Quinze variacions sobre un mateix tema),

1935-38

15 litografies

31,5 x 30,4 cm (cada una)

(19)

Ilya Bolotowsky (1907-1981)

Large Black, Red and White Diamond

(Romb gran en negre, vermell i blanc), 1971

Acrílic sobre tela

172, 72 x 172,72 cm

(20)
Hermann Glöckner (1889-1987)
Faltung I, (Plegament I), 1967/75
(Forma original en cartó 1934, model 1964)
Aliatge de llautó, ed. 6/6
46 x 21 x 18,5 cm

(21)
Hermann Glöckner (1889-1987)
Vertikal (Vertical), ca. 1972
Pintura al tremp sobre paper amb plecs
36 x 50 cm

(22)
Hermann Glöckner (1889-1987)
Vertikal und Horizontal,
(Vertical i horitzontal), ca. 1972
Pintura al tremp sobre paper amb plecs
36 x 50 cm

(23)
Frederick Hammersley (n. 1919)
Source, (Font), 1963
Oli sobre tela
119,4 x 114,3 cm

(24)
Max Bill (1908-1994)
Trilogie (Trilogia), 1957
3 gravats en zinc, proves d'artista
67,5 x 93,5 cm (cada un)

(25)
Liam Gillick (n. 1964)
Provisional Bar Floor / Ceiling,
(Sòl i sostil provisional de barres), 2004
Contraxapat laminat de fòrmica
Cada element 100 x 100 x 10 cm

(26)
Camille Graeser (1892-1980)
Komplementäre Dislokation,
(Dislocació complementària), 1972
Acrílic sobre tela
100 x 100 cm

(27)
Camille Graeser (1892-1980)
Harmonikale Konstruktion
(Construcció harmònica), 1947/51
Oli i pintura al tremp sobre tela
40 x 75 cm

(28)
Friedrich Vordemberge-Gildewart
(1899-1962)
Komposition no. 219
(Composició núm. 219), 1962
Oli sobre tela
80 x 105 cm

(29)
Richard Paul Lohse (1902-1988)
Eine und vier gleiche Gruppen
(Un i quatre grups iguals), 1949/68
Oli sobre tela
120,5 x 120,5 cm

(30)
Verena Loewensberg (1912-1986)
Ohne Titel (Sense títol), 1970-71
Oli sobre tela
105 x 105 cm

(31)
Adolf Richard Fleischmann (1892-1968)
Ohne Titel (Sense títol), ca. 1950
Collage de paper
45 x 50 cm

(32)
Adolf Richard Fleischmann (1892-1968)
Triptychon #505, #506, #507, Planimetric Motion (Triptic #505, #506, #507, Moviment planimètric), 1961
Oli sobre tela
153 x 268 cm

(33)
Hans Arp (1886-1966)
Chapeau-nombriil (Capell-llombrígot), 1924
Fusta pintada sobre fusta
58 x 45 cm

(34)
Hans Arp (1886-1966)
Coryphée (Corifeu), 1961
Escultura de marbre sobre peanya de granit
76 x 26 x 22,5 cm (escultura), 90 cm x Ø 40 cm (peanya)

(35)
Karl Benjamin (1925)
Red, White & Black Bars
(Barres vermelles, blanques i negres), 1959
Oli sobre tela
76,2 x 127 cm

(36)
Oli Sihvonen (1921)
Double Matrix – Pink, Green
(Doble matriu: rosa, verda), 1968
Oli sobre tela
2 quadres: 213,4 x 213,4 cm (cada un)

(37)
Vincent Szarek (1972)
Gold Teeth (Dents d'or), 2005
Uretà, estereoporos fibra de vidre
183 x 61 x 20 cm

(38)
Elaine Sturtevant (1930)
Stella Arundel Castle (Study)
(Stella Arundel Castle (Esbós)), 1990
Esmalt sobre tela
158 x 97 cm

(39)
Absalon (1964-1993)
Disposition (Disposició), 1998
Suro i fusta pintats
182 x 107 x 28 cm

(40)
Absalon (1964-1993)
Proposition d'Habitation
(Proposta per a un habitatge), 1991
Vídeo en DVD
Durada 3.30 min · b/n · sense so

(41)

Jo Baer (1929)
H. Arcuata, 1971
Oli sobre tela
55,5 x 243,3 x 10,2 cm

(42)

Michael Heizer (1944)
Untitled no. 5 (Sense títol, núm. 5), 1975
Polivinil i làtex sobre tela
304,8 x 182,9 cm

(43)

Julian Opie (1958)
*On average present day humans
are one inch shorter than they were
8000 years B.C.*
(Com a mitjana, els éssers humans d'avui fan
una polsada menys del que feien 8.000 anys
aC), 1991
Emulsió sobre fusta
198 x 255 x 215 cm

(44)

Jeremy Moon (1934-1973)
Fountain (2/67) (Font (2/67)), 1967
Acrílic sobre tela
225 x 260 cm

(45)

Sean Scully (1945)
Red Night (Nit vermella), 1997
Oli sobre tela
244 x 213 cm

(46)

Marcia Hafif (1929)
Pencil on paper: February 7, 1974 (Llapis
sobre paper: 7 de febrer de 1974), 1974
Llapis sobre paper
102 x 65 cm

(47)

Kenneth Noland (1924)
Draftline, 1969
Acrílic sobre tela
17 x 247 cm

(48)

Heimo Zobernig (1958)
ZZO, ZZP, ZZQ, 1986
Guaix, cinta adhesiva sobre paper
3 obres: 29,5 x 21 cm (cada una)

(49)

John M Armleder (1948)
Untitled (FS 80) (Sense títol (FS 80)), 1985
Laca d'esmalt sobre Pavatex (taulell), fusta,
fòrmica (taula)
91 x 91 cm (taulell), 122 x 30 x 46 cm
(taula)

(50)

Sol LeWitt (1924-2007)
Untitled (Study for a Wall Drawing) (Sense
títol (Esbós per a un dibuix de paret)), 1993
4 fulls, llapis i tinta sobre paper
32 x 25 cm (cada una)

(51)

Olivier Mosset (1944)
Untitled (Tic Tac Toe Series)
(Sense títol (Sèrie tic tac toe)), 2002
Acrílic sobre tela
9 elements, 5 x '0' Ø 45 cm, 4 x 'X' 43 cm
Mides del conjunt: 200 x 200 cm

(52)

Gerwald Rockenschau (1952)
Six Animations (Sis animacions), 2002
Videoinstal·lació

(53)

Philippe Parreno (1964)
6:00 P.M. (18 hores), 2001
Impressió cromajet sobre moqueta

(54)

Anton Stankowski (1908-1998)
Egozenter (Egocentre), 1952
Oli sobre taula de fibres de fusta
84 x 59 cm

(55)

Norbert Kricke (1922-1984)
Raumplastik (Escultura espacial), 1956
Escultura d'acer sobre peanya de
basalt de la regió d'Eifel
91 x 105 x 104 cm

(56)

Ben Willikens (1939)
*Raum 371. Erich Buchholz (Atelier
Herkulesufer 15, Berlin 1922)*
(Habitació 371. Erich Buchholz (Estudi
Herkulesufer 15, Berlín 1922)), 2004
Acrílic sobre tela
200 x 260 cm

(57)

Georges Vantongerloo (1886-1965)
Courbes (Corbes), 1939
Oli sobre Masonite
60 x 35 cm

(58)

Georges Vantongerloo (1886-1965)
Fonction, courbes vertes
(Funció, corbes verdes), 1938
Oli sobre Masonite
80 x 37 cm

(59)

Georges Vantongerloo (1886-1965)
Composition (Composició), 1944
Oli sobre Masonite
70 x 51 cm

(60)

Josef Albers (1888-1976)
Structural Constellation F-14
(Constel·lació estructural F-14), 1954
Fòrmica gravada
44 x 57,7 cm

La Col·lecció DaimlerChrysler

Iniciada l'any 1977 per la llavors Daimler-Benz AG (avui DaimlerChrysler AG), la **Col·lecció DaimlerChrysler** constitueix, amb aproximadament 1.500 obres d'uns 400 artistes alemanys i internacionals, una de les col·leccions corporatives més importants. La formació conseqüent i sistemàtica del seu fons i la concentració del seu contingut en tendències artístiques abstractes-constructives, conceptuals i minimalistes han definit una línia clara i ha suposat un creixement sobre una base sòlida des del punt de vista dels criteris d'història de l'art

Més enllà del que seria un simple revestiment decoratiu de les seves seus amb obres d'art, el **col·leccionisme** corporatiu forma part del compromís de l'empresa per fomentar activament les arts i la cultura en un marc força ampli en el qual s'involucren uns quants departaments. Aquesta activitat inclou diversos programes concrets per al **foment de les arts**. Un dels aspectes principals del col·leccionisme de l'empresa és que els empleats o els visitants externs poden accedir a la majoria d'obres.

La col·lecció es presenta d'acord amb principis de coherència interna i s'explica amb visites guiades. Així, els treballadors i treballadores de l'empresa, en el seu dia a dia laboral, tenen la possibilitat de familiaritzar-se, de manera natural, amb aspectes culturals, socials, polítics i estètics de l'art contemporani.

El **departament** responsable de la col·lecció és el de **Kunstbesitz**, dedicat a l'organització de nombroses exposicions, l'ampliació de la col·lecció segons criteris científics i la difusió del coneixement de l'art, per exemple, amb el desenvolupament d'esdeveniments qualificats i publicacions. En el context de l'enfocament temàtic de la col·lecció, un dels seus principals objectius és també la investigació científica sobre les tendències minimalistes en l'art europeu i americà. A més, desenvolupa conceptes



WALTER DE MARIA, ESCULTURA 5 CONTINENTS, 1989, SEU ADMINISTRATIVA DE LA DAIMLERCHRYSLER AG, STUTTGART-MÖHRINGEN



OBRES DE LA SÈRIE «CARS» D'ANDY WARHOL, A L'EXPOSICIÓ MYTHOS MERCEDES, DEICHTORHALLEN, HAMBURG 2002

artístics per a nous edificis de l'empresa, amb consideracions de les particularitats culturals del lloc.

L'enfocament temàtic de la col·lecció se centra principalment en les idees pictòriques i els desenvolupaments artístics relacionats amb l'abstracció durant el segle XX i fins a l'actualitat. També hi ha una trentena d'escultures de grans mides fetes, en part, en col·laboració amb els artistes per a diverses seus o espais públics. L'expansió a escala mundial de l'empresa suposa també una major mobilitat de la col·lecció i la inclusió progressiva de tendències artístiques internacionals, sempre amb l'orientació principal de la col·lecció cap a l'art abstracte i minimalista. Les relacions de l'empresa multinacional amb els Estats Units, el Japó i Sud-àfrica influeixen en el perfil i les activitats de la Col·lecció DaimlerChrysler.



1. MAX BILL, GRUP DE LES TRES COLUMNES D'IMATGES, 1989, DAVANT EL NOU MUSEU DE MERCEDES-BENZ A STUTTGART-UNTERTÜRKHEIM. 2. HAUS HUTH, POTSDAMER PLATZ, BERLÍN, SEU DE LES SALES D'EXPOSICIÓ DE DAIMLERCHRYSLER CONTEMPORARY. 3. ROBERT RAUSCHENBERG, RIDING BIKES, FONTANEPLATZ / POTSDAMER PLATZ, BERLÍN

Inicialment, la col·lecció es basava en obres pictòriques de principi del segle XX relacionades amb artistes de l'entorn del sud d'Alemanya, especialment mestres i alumnes de l'Acadèmia de Stuttgart, per exemple Adolf Hölzel, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hans Arp i Max Bill. Tots tenien en comú l'interès i el diàleg interdisciplinari entre l'art, el disseny de productes funcionals, l'arquitectura i el disseny gràfic com a continuació de la Bauhaus. Fins avui dia, la Col·lecció DaimlerChrysler es manté fidel a una mateixa orientació i a un pensament artístic investigador que es dedica també sempre a l'ésser humà mateix, la seva fantasia i la seva força innovadora.

Avui, les noves adquisicions es concentren sobretot en artistes contemporanis reconeguts, però inclouen també artistes més joves, sobretot de les regions de Baden-Württemberg i de Berlín. En col·laboració amb el Departament de Patrocini s'ha desenvolupat un concepte per fomentar exposicions d'artistes contemporanis amb renom o de moviments artístics contemporanis que reflecteixen l'enfocament temàtic de la col·lecció.

Part de l'activitat del col·leccionisme de l'empresa la formen també l'encàrrec d'obres a artistes. En alguns casos es tracta d'obres que fan referència directa al producte «automòbil» (per exemple, el cas de l'encàrrec a Andy Warhol de la sèrie «Cars» per al centenari de l'automòbil l'any 1986);

en altres casos s'han creat per a diferents seus de l'empresa. Aquest és, per exemple, el cas de les escultures de gran format, pintures i objectes de paret creats per a les fàbriques de Stuttgart-Untertürkheim, Stuttgart-Möhringen, el nou Museu Daimler-Benz de Stuttgart o l'àrea que pertany a DaimlerChrysler de la Potsdamer Platz a Berlín, i d'unes quantes escultures per a espais públics fetes per encàrrec de l'empresa per a les ciutats de Stuttgart, Sindelfingen, Berlín i Ulm.

Des del 1999, la col·lecció també disposa de sales d'exposició pròpies, com la **DaimlerChrysler Contemporary**, situada a la històrica Haus Huth. Aquest edifici s'ubica a la Potsdamer Platz de Berlín, i passà a formar part de l'empresa Daimler-Benz l'any 1990. S'hi exhibeixen noves adquisicions juntament amb obres més antigues de la col·lecció o també altres col·leccions privades internacionals. A més, a la DaimlerChrysler Contemporary s'hi fan exposicions temporals sobre art i arquitectura en relació amb els DaimlerChrysler Awards al Japó, a Sud-àfrica i als Estats Units. Altres obres de la col·lecció es presenten als espais als quals pot accedir el públic en general de l'edifici DaimlerChrysler Services, a l'Hotel Hyatt i a la Potsdamer Platz, a Berlín.

Des de final dels anys vuitanta, la col·lecció té més presència en exposicions internacionals. Així, aquesta exposició a Palma se suma a la **gira mundial de la**

col·lecció iniciada l'any 2003, que ha duit i duu les seves obres a Detroit, al Japó i a Sud Àfrica, entre altres llocs. La gira inclou també un programa educatiu extens per a escolars i estudiants universitaris. En el context de la gira, l'empresa també es dedica a la promoció de persones joves que desenvolupen activitats en l'àmbit cultural dels països respectius, per exemple, amb l'organització d'exposicions, amb publicacions que ajudin a difondre'ls i, sobretot, amb **premis**. A Sud Àfrica s'entrega el DaimlerChrysler Award South Africa a representants de distints àmbits culturals. Al Japó, l'empresa dona suport a artistes joves des de l'any 1991 amb un projecte titulat Art Scope DaimlerChrysler Japan, des del 2005 en forma de diàleg entre artistes alemanys i japonesos. Els premiats es presenten en conjunt en exposicions a ambdós països. Als Estats Units es convoca el premi Emerging Artist Award, que va crear l'any 2005 el Departament DaimlerChrysler Financial Services, amb seu principal a Berlín i Detroit, i que s'atorga als acabats de graduar en una de les disciplines artístiques de la Cranbrook University, Detroit.

Per a més informació sobre la col·lecció i les seves activitats actuals, consultau el lloc web de la col·lecció, a través del qual es poden demanar a més a més totes les seves publicacions: www.sammlung.daimlerchrysler.com

Abans i després del minimalisme

Un segle de tendències abstractes en la Col·lecció DaimlerChrysler

Del 22 de maig al 8 de setembre de 2007

Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

EXPOSICIÓ

Organització

Fundación Juan March, Madrid:
Departament d'Exposicions
Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma
DaimlerChrysler AG, Abteilung Kunstbesitz, Stuttgart

Concepte

Dra. Renate Wiehager

Horari de visita

De dilluns a divendres 10.00-18.30 h
Dissabtes 10.30-14.00 h

PROGRAMA DE MÀ

Disseny

Guillermo Nagore

Tipografia

Berthold Akzidenz Grotesk

Fotomecànica i impressió

Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

Textos

© Fundación Juan March, Madrid
© DaimlerChrysler AG, Abteilung Kunstbesitz, Stuttgart

Fotos

© De les reproduccions autoritzades,
VEGAP, Madrid, 2007 / DaimlerChrysler

CATÀLEG VIRTUAL

www.march.es/minimalismo

Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

Fundación Juan March
Sant Miquel, 11
07002 Palma
Tel. + 34 971 71 35 15
+ 34 971 71 04 28
Fax. + 34 971 71 26 01
www.march.es

Sammlung DaimlerChrysler

DaimlerChrysler AG
Kunstbesitz / Corporate Art Department
HPC 0411
Epplestrasse 225
70546 Stuttgart
www.sammlung.daimlerchrysler.com

