

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO LA COLECCIÓN DAIMLERCHRYSLER EN LA FUNDACION JUAN MARCH

Dra. RENATE WIEHAGER
Directora de la Colección DaimlerChrysler

La exposición *Antes y después del minimalismo* presentada en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma se ha organizado en estrecha colaboración con la Fundación Juan March. La muestra ofrece, por primera vez en España, una selección de las tendencias minimalistas de los años sesenta 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 el concepto de 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 la colección.

El propio concepto expositivo ha llevado a perfilar de manera significativa en los últimos años el contenido de la colección como explica el siguiente texto.

La perspectiva de la Colección DaimlerChrysler y la serie de exposiciones “Minimalism and After”

El interés de la colección DaimlerChrysler, inicial y primordialmente referido al género del cuadro, se dirigió desde su creación en 1977 predominantemente a los artistas del sur de Alemania, los maestros y alumnos de la Academia de Stuttgart como Adolf Hölzel, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Jean Arp y Max Bill. Todos ellos tenían en común un interés, por motivaciones artísticas, por mantener un diálogo interdisciplinar entre las artes plásticas, el diseño aplicado, la arquitectura y el diseño gráfico al modo de la Bauhaus. La colección ha mantenido hasta nuestros días el compromiso con esa orientación hacia el pensamiento artístico investigador, un pensamiento centrado en el ser humano y su imaginación y capacidad de innovación. Estructurando sistemáticamente esos focos de interés, y ampliando intensamente los contenidos de la colección con los planteamientos artísticos geométricos, abstracto-constructivistas y – más recientemente– minimalistas existentes hasta nuestros días, la colección tiene un perfil nítido y bien fundamentado en la historia del arte.

En la actualidad, el fondo consta de aproximadamente 1500 obras de arte de cerca de 400 artistas alemanes y del resto del mundo. Todas las obras están continuamente expuestas, en la empresa o en exposiciones públicas. Hasta el año 2000, la colección mantuvo líneas de adquisición que iban de Hölzel a la Bauhaus, de la Bauhaus a la Escuela de Ulm y el arte concreto; tuvieron cabida grupos de obras representativos de tendencias constructivistas y de De Stijl; y se incorporaron los reflejos de esas tendencias en el arte de los años noventa. Adicionalmente, la orientación hacia las vanguardias abstractas del sur de Alemania condujo a una ampliación de la colección con grupos de obras de pintura informal y de la “colour field Painting”.

Lo que faltaba eran las evoluciones del arte abstracto, desde el movimiento Zero y su paso por posiciones minimalistas en Europa y Estados Unidos en los años sesenta y setenta, además de las inflexiones internacionales del minimalismo durante ese mismo periodo, las tendencias postminimalistas y la “nueva abstracción geométrica” de los setenta y ochenta, así como el seguimiento sistemático de las tendencias del reduccionismo formal en el arte contemporáneo internacional. Y aquí comparece la nueva orientación del concepto de coleccionismo de DaimlerChrysler, ampliada desde el año 2000, y que hemos resumido bajo el título “Minimalism and After”.

Esa nueva orientación forma parte, en primer lugar, del interés renacido a mediados de los noventa por el arte minimalista clásico, que se vio reflejado tanto en diversas evoluciones artísticas como en publicaciones y exposiciones. Dan testimonio de ello los trabajos críticos realizados, entre otros, por James Meyer (“Minimalism”, Londres, 2000, y “minimalism. art and polemics in the sixties”, New Haven y Londres, 2001) y Anne Rorimer (“New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality”, Londres, 2001), así como diversas exposiciones que han hecho un seguimiento histórico de las enormes influencias del minimalismo hasta nuestro presente inmediato (“Minimalisms”, Berlín, 1998; “Minimal Maximal”, Bremen y otros lugares, 1998/99; “Minimalia”, Nueva York 1999; “minimalismos”, Reina Sofía, Madrid, 2001 y “Minimal Art”, Karlsruhe, 2001).

Con nuestra serie de exposiciones “Minimalism and After” se anticipaba al mismo tiempo esa tendencia pionera de exposiciones entre los años 2004 y 2006. Varias grandes exposiciones en museos, desde Los Ángeles (“beyond geometry”, Los Angeles County Museum of Art, “A Minimal Future?”, Museum of Contemporary Art, 2004), hasta Houston, Nueva York (“Singular Forms (Sometimes Repeated)”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2004), Londres y Hamburgo (“Formalismos”, Kunstverein Hamburg, 2004), Berlín (“Fast nichos”, Hamburger Bahnhof, 2005), y más recientemente en St. Louis (“Minimalism and beyond”, The Pulitzer Foundation for the Arts, 2006) y Francfort (“Nothing”, Schirn Kunsthalle, 2006), se dedicaron al minimalismo y a los conceptos geométrico-constructivistas como fenómeno esencial, no carente de motivación política, de Europa y Estados Unidos en torno a 1960, así como a su repercusión en el arte contemporáneo.

En el entorno ampliado por este interés pueden incluirse también las exposiciones “Century of Innocence. The History of the Monochrome”, Rooseum Malmö, 2000, o “Personal Structures”, Ludwig Museum, Coblenza, 2005, por destacar sólo dos ejemplos.

La idea inicial de “Minimalism and After” ha sido colocar los conceptos del reduccionismo formal del cuadro y de la abstracción geométrica, como fenómenos artísticos independientes, al lado del arte minimalista clásico. Además, no hemos estudiado las evoluciones europea y norteamericana de manera estrictamente separada. La tesis que subyace a nuestra perspectiva para la colección DaimlerChrysler consiste en que hay que redescubrir unos efectos históricos que comienzan en la “emigración” de la Bauhaus y el constructivismo en los años treinta y la recepción de los mismos en Estados Unidos, y que nos conducen hasta el arte contemporáneo internacional.

El arte minimalista, nombre del movimiento histórico, se relaciona con unos pocos nombres de artistas que a principios de los años sesenta trabajan en Norteamérica en una redefinición de la obra de arte en su relación con el espacio y con el observador. Las estructuras y proporciones describibles objetivamente, las formas elementales y las yuxtaposiciones seriadas, los materiales industriales y las formas de producción del arte minimalista son argumentos consecuentes contra el *all over* informal y los gestos pictóricos subjetivos de los años cincuenta. Las palabras clave de la época son “No relacional”, “antijerárquico” y “anticomposición”. Contemporáneamente, el minimalismo evoluciona como fenómeno global que abarca distintas evoluciones en paralelo, además de en la pintura y la escultura, en la música, la danza y la literatura.

El término “arte minimalista”, como muchos otros de la historia del arte más reciente, se le ocurrió casualmente a un joven artista neoyorquino en 1965. El filósofo del arte Richard Wollheim, en su ensayo “Minimal Art” trató de caracterizar con él, como fenómeno general del arte norteamericano del siglo XX, el “mínimo contenido artístico” de algunos objetos. Coincidiendo en el tiempo, en la crítica de arte y en la praxis de las exposiciones de Norteamérica se acuñan expresiones sinónimas que tratan de parafrasear literariamente el fenómeno, tan difícilmente tangible: *ABC Art*, *Primary Structures*, *Rejective Art*, *Cool Art* o *Reductive Art*. Cinco nombres de artistas (Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris) ocupan el centro de atención y caracterizan el “look” de las primeras exposiciones: esculturas y objetos murales geométricos seriados que ponen enérgicamente de relieve contra el espacio circundante sus dimensiones puras y su concreta materialidad. A esos artistas se refiere el término histórico de “arte minimalista”, que en Europa se introdujo en 1968 con la muestra homónima en el Gemeentemuseum de La Haya.

La pintura pasó durante un tiempo a segundo plano, puesto que el cuadro, que durante siglos había sido el objeto y el enfoque principal de la concepción artística, parecía ahora haberse desacreditado; pero ya en la segunda mitad de los años sesenta emerge un nuevo concepto de minimalismo, abarcando una gama más amplia de medios artísticos. En este concepto ampliado, que engloba escultura, relieve mural, pintura y dibujo, se inscribe nuestra serie de exposiciones “Minimalism and After”, concebida en el año 2000.

De manera explícita, no nos limitamos en ese contexto a los mencionados artistas norteamericanos de la primera época del minimalismo, que además están ampliamente representados en colecciones internacionales. En vez de ello centramos nuestra atención, por un lado, en los inicios del minimalismo, en el minimalismo “avant la lettre”,

y, por otro, en su repercusión inmediatamente posterior. ¿Quiénes fueron los maestros y los impulsores en 1960? ¿Dónde han prestado los artistas contribuciones esenciales, manteniéndose en un segundo plano y con frecuencia olvidados por el mercado del arte? ¿Qué encuentros y paralelismos históricos, hoy olvidados, se produjeron? ¿Cuál fue su eco en Europa? ¿Cómo se formula el debate del minimalismo en el arte contemporáneo internacional?

“Minimalism and After” es una fórmula que expresa dos cosas.

“Minimalism”: los artistas representados aquí son testimonio de un amplio espectro de tendencias minimalistas, desde aproximadamente 1960 hasta la actualidad. Las distintas formas del arte minimalista pueden rastrearse a lo largo de décadas y generaciones, desde las obras de una Elaine Sturtevant, comenzadas en 1965 y que recrean conceptualmente las obras de Stella, pasando por los cuadros-objeto de un Olivier Mosset, de los años setenta y ochenta, hasta el polivalente conceptualismo de un Philippe Parreno. Hay descubrimientos, como las obras minimalistas del artista abstracto Hermann Glöckner, de la RDA, o los cuadros de Adolf Fleischmann, que raramente pueden verse fuera de Alemania.

“And after”: esta coletilla que incluye nuestro título indica que nuestra selección pone un nítido acento en artistas contemporáneos internacionales, cuyas obras pueden entenderse esencialmente bajo el punto de vista de los efectos históricos del minimalismo, y en las que se reflejan también tendencias constructivistas y estrategias conceptuales. Las obras de John M Armleder, Gerwald Rockenschaub, Heimo Zobernig o Vincent Szarek (cuadros, dibujos, objetos, vídeos, esculturas) reflejan la forma en que el arte contemporáneo internacional se ocupa de los “minimalismos” del siglo XX; para el arte actual, Josef Albers o la obra largo tiempo olvidada del minimalista británico Jeremy Moon pueden ser igualmente punto de referencia importante.

Temporalmente, la orientación de nuestra colección en “Minimalism and After” se ocupa de las mesas nido de Josef Albers (1926/1927), así como de un plegamiento espacial concebido en 1934 por Hermann Glöckner. Los años cuarenta están representados los bocetos reducidos de Vantongerloo, Lohse y Vordemberge-Gildewart. Alrededor de 20 obras de artistas europeos y norteamericanos de los años cincuenta y sesenta reflejan que el arte de la postguerra tematiza los parámetros del modernismo abstracto, desde Malevitch hasta el tardío Mondrian, y formulan en parte etapas previas del arte minimalista. Las tendencias del postminimalismo de Estados Unidos en los ochenta se han incorporado con obras de Michael Heizer y Elaine Sturtevant. Las obras de John M Armleder, Gerwald Rockenschaub, Olivier Mosset y Heimo Zobernig también representan en Europa la nueva abstracción geométrica.

Hemos completado las nuevas incorporaciones de aspectos del minimalismo con cuadros temáticamente relacionados, sobre todo de precursores europeos, los maestros de los primeros tiempos de la abstracción y representantes de la vanguardia de Stuttgart a principios del siglo XX (Adolf Hölzel, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister y Johannes Itten), adquiridos desde la fundación de la colección en 1977. Conforme al carácter de la colección DaimlerChrysler, nos hemos concentrado en los cuadros (mientras que el arte minimalista histórico focalizó su interés en la escultura), que

reflejan los criterios centrales del minimalismo desde una perspectiva actual: la presencia escultórica del cuadro-objeto, las estructuras geométricas frías, los órdenes y proporciones experimentables por la intuición, las puestas en escena de las obras en relación al espacio y al observador, que rechazan todo lo simbólico y narrativo, y finalmente, materiales o superficies preformadas, con frecuencia provenientes de contextos industriales. Con todo, las obras se fundan en relaciones argumentativas individuales, sean estas de naturaleza política o formal, de reflexión sobre el arte o meramente estéticas. Pero los “argumentos” pasan a un segundo plano tras la realidad perceptiva pura del objeto, tras superficies cromáticas planas y estructuras modulares, tras “grids, shapes and colors”.

100 años de historia a través de la Colección DaimlerChrysler: de la “pequeña Bauhaus” en Stuttgart a las actuales tendencias internacionales del minimalismo (1906 a 2006)

Si se consultan los libros de historia del arte del siglo XX se descubrirá que sitúan el nacimiento del arte abstracto en el año 1910, coincidiendo con la primera acuarela abstracta de Kandinsky. Aunque de hecho, Kandinsky, ruso que en aquella época residía en Múnich, no fue su inventor, sino que más bien compiló las evoluciones habidas durante los años inmediatamente anteriores.

Así, por un lado el paso a la abstracción está ligada al nombre de Adolf Hölzel, a quien Kandinsky conocía de su época de Múnich y que desde 1906 ocupaba una cátedra en Stuttgart. Hölzel estaba marcado por el *Jugendstil*, pero ya en 1905 había unido el juego de la línea y el ornamento superficial con impresiones extraídas de la naturaleza y lo había condensado en formas cromáticas cuasi abstractas. Un paso radical del que se beneficiarían sus alumnos, posteriormente tan célebres: Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Adolf Fleischmann y Camille Graeser.

Como profesor, Hölzel renunciaba conscientemente a corregir los trabajos de sus alumnos, apoyando de este modo las peculiaridades individuales de cada evolución personal. En su lugar, puso en práctica una enseñanza en forma de lecturas semanales con ejemplos prácticos que se concentraban en los medios plásticos fundamentales: línea y forma, claroscuro y color. Dichos medios eran debatidos con ayuda de tablas coloreadas y dibujos esquemáticos y analizando a los viejos maestros: “Puesto que de estas disertaciones cada cual puede extraer lo que le venga bien, mientras que en las correcciones de los cuadros yo ejercería una cierta coerción, algo que en realidad está relacionado con mi sensación personal de que al alumno se le impone algo innecesariamente” (Adolf Hölzel, citado del catálogo *A. Hölzel und sein Kreis*, Kunstverein Stuttgart 1961, pág. 25.)

Su alumno Willi Baumeister expresó retroactivamente cuán liberador, positivo y ejemplarizante fueron esas enseñanzas de Hölzel: “como persona, como artista y como profesor, creó en Stuttgart una atmósfera hermosa y paradigmática. A través suyo tuvimos una escuela de sensibilización en el arte, cuando menos comparable a las más famosas escuelas de París. Las cabezas echaban humo, llenas con las obras aún sin realizar. Había una aglomeración absolutamente singular de personas e ideas.

Planteaba los problemas dando únicamente indicaciones importantes, y así nos colocaba ante un vasto horizonte y nos relajaba y nos conducía hasta lo artístico puro. Recuerdo detalles que para mí fueron los únicos indicadores del camino, y la actitud general que ordenaba incesantemente que el arte era una investigación en la meseta de lo ideal. Los resultados de esa investigación, las obras, forman la gran escuela visual para la humanidad, a la que por esta vía se le regalan nuevos conocimientos sobre lo visual” (W.Baumeister a Hölzel, 28.1.1933, en *Ibidem*, pág. 28).

Los experimentos de Hölzel con la abstracción y el análisis teórico del cuadro, pintorescos y radicales para su época, allanaron el camino hacia la modernidad que conduciría desde la clase de Hölzel en Stuttgart hasta la Bauhaus de Weimar (Johannes Itten hizo suya, siendo aún un joven artista, la doctrina de Hölzel en forma de lecturas, una absoluta novedad en la práctica didáctica académica de principios del siglo XX, y a partir de ella desarrolló el legendario “curso preparatorio” para los primeros tiempos de la Bauhaus de Weimar), después al arte concreto y constructivista, y de estos a las formas plásticas reduccionistas de los años cuarenta y cincuenta.

La “pequeña Bauhaus” de Stuttgart: de 1906 a 1927

Max Ackermann, estudiante en Stuttgart desde 1912 y alumno particular de Hölzel en 1919/1920, describió el ambiente pionero de Stuttgart a principios del siglo XX como una “pequeña Bauhaus”. Lo que compendió con esa expresión era el efecto inicial que provocó la atmósfera abierta y la irradiación internacional de la clase de Hölzel, la cercanía del círculo de Hölzel a los experimentos revolucionarios de la escuela de danza de Rudolph von Laban y su papel de avanzadilla para la construcción de la Colonia Weißenhof de Stuttgart en 1927.

Con la entrada de Hölzel como catedrático en 1906 se despliega vertiginosamente en Stuttgart un clima liberal, abierto a teorías y experimentos, que desde la Academia de Arte irradió a la ciudad primero y más allá de sus fronteras después. Hölzel trabajó en una reforma de la Academia, combinando la Academia y la Escuela de Artes y Oficios y cualificando la clase para las estudiantes, con lo cual anticiparía ideas esenciales de la Bauhaus de Weimar, fundada en 1919. Hölzel intermedió en la consecución para sus jóvenes estudiantes de encargos para grandes diseños murales, mediante los cuales los alumnos pudieron aprender desde muy temprano la colaboración con propietarios y arquitectos para la construcción de espacios públicos. A su vez, Walter Gropius irradiaría retrospectivamente hasta Stuttgart la concepción multidisciplinar de la Bauhaus, en la que la unión de arte, diseño y arquitectura se convirtió en paradigma para el grupo “Uecht” fundado en 1919 y para los “Talleres de Ludwigsburg”, constituidos en 1921.

Hölzel y sus alumnos colaboraron decisivamente en la creación de un entorno progresista en Stuttgart, establecieron contactos con los grupos vanguardistas de París, Berlín, Weimar y Viena y atrajeron a Stuttgart a representantes europeos de las más diversas disciplinas artísticas. Entre estos últimos se contaba el bailarín, maestro de ballet y coreógrafo Rudolf von Laban (1879-1958), quien, con su trabajo pedagógico, coreográfico y teórico en favor de la danza expresiva alemana ha escrito un capítulo

decisivo de la historia de la danza. Laban había abierto su escuela de danza en Stuttgart en 1919-1923, y en ella desarrolló una doctrina basada en la liberación de las reglas dogmáticas y en un criterio analítico del movimiento que dio a la danza moderna una libertad y una expresividad nuevas.

El encuentro con la modernidad arquitectónica internacional fue la construcción, en 1927, de la Colonia Weissenhof de Stuttgart. Por su radicalismo, sus construcciones tienen una fuerza que alcanza hasta nuestros días. La Colonia Weissenhof surgió como exposición constructiva de la Deutscher Werkbund. Bajo el título programático “Die Wohnung” (la vivienda), se puso de manifiesto la renuncia a las formas de vivienda de marcado carácter preindustrial. En 33 casas con 63 viviendas, 17 arquitectos de Alemania, Francia, Países Bajos, Bélgica y Austria formularon sus soluciones para la vivienda de los modernos urbanitas de las grandes urbes, unidas al empleo de nuevos materiales de construcción y métodos de construcción racionales. El puesto tan especialmente valorado que la Colonia Weissenhof ocupa en la historia de la arquitectura se debe a la participación de arquitectos que, por aquel entonces, sólo eran conocidos en círculos vanguardistas y que hoy día están considerados como los más importantes maestros del siglo XX: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier, Hans Scharoun, Mart Stam, Hans Poelzig o Peter Behrens. Contemporáneamente, en la exposición de planos y maquetas “Internationale Neue Baukunst” (Nueva arquitectura internacional) estuvieron representados con maquetas y proyectos más de 60 arquitectos nacionales y extranjeros, entre ellos los arquitectos representados en la Colonia Weissenhof, como Hugo Häring, El Lissitzky, Ernst May, Erich Mendelsohn, van der Vlugt y Frank Lloyd Wright.

De la escuela de Hölzel en Stuttgart a la Bauhaus de Weimar: Itten, Schlemmer, Kerkovius.

“¡Arte y pueblo deben formar una unidad! El arte no debe seguir siendo el disfrute de unos pocos, sino la felicidad y la vida de las masas”, proclama en 1919 Walter Gropius en el Manifiesto que redacta con motivo de la fundación de la Bauhaus en Weimar. La idea de la formación de un hombre nuevo para una nueva sociedad libre pertenece a las utopías fundacionales esenciales de la Bauhaus. Y son esencialmente los alumnos de Hölzel los portadores de ese espíritu revolucionario que soplaría durante todo el siglo XX, primero desde Weimar y luego desde Dessau y Berlín, que se expandiría por todo el mundo. Johannes Itten, nacido en 1888 en el Oberland de Berna, estudió de 1913 a 1916 con Hölzel y estuvo considerado oficiosamente como su ayudante. En 1916 se trasladó a Viena, donde, a través de Alma Mahler-Werfel, conoció a su marido Walter Gropius, quien en 1919 le llamaría para ser profesor en Weimar. Itten profundizó sobre todo en la doctrina de Hölzel y a partir de ella desarrolló el “curso preparatorio”, obligatorio para todos los que pertenecían a la Bauhaus y que ha revolucionado en muchos aspectos los métodos de la enseñanza artística.

Oskar Schlemmer, nacido en 1888 en Stuttgart, entró en 1912 como alumno aprendiz en la clase de Hölzel; durante la guerra pudo disfrutar ocasionalmente de estancias de estudio, y pudo regresar nuevamente de forma definitiva en 1918. En 1914, Hölzel le proporcionó un encargo, el de realizar una pintura mural para la exposición de la

Werkbund en Colonia, donde el que posteriormente fuera fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, se fijó por primera vez en él. Schlemmer aprendió de Hölzel sobre todo la íntima relación entre la regularidad estricta y la intuición, el paralelismo entre las leyes plásticas objetivas y la percepción subjetiva, de las que nace la concepción artística y cuyo equilibrio debe restablecerse permanentemente. Tras entrar como profesor en la Bauhaus en 1920, Schlemmer perfeccionó la doctrina de Hölzel del anclaje constructivista de la figura y el espacio en el cuadro con composiciones espaciales simplificadas geométricamente, en las que el ser humano actúa como figura artística con libertad y según sus propias leyes.

Un tercer puente entre Hölzel y la Bauhaus es el que tiende Ida Kerkovius, quien, nacida en 1879, ya en 1903 fue alumna de Hölzel en Dachau y en 1910 acudió a la clase magistral de éste en Stuttgart. Durante breve tiempo, en 1913, Johannes Itten fue alumno de Kerkovius en Stuttgart, y a su vez Kerkovius asistiría siete años más tarde al curso preparatorio de la Bauhaus. Paralelamente, Kerkovius participa en las clases de pintura de Klee y Kandinsky y en el telar. Kerkovius permanece estrechamente unida a Hölzel hasta la muerte de este, en una relación de amistad y de colaboradora, y su obra se alimentó durante toda su vida de la sugestividad cromática y de la concepción figurativa, de fuerte carga religiosa, de su maestro.

Josef Albers, el tercer profesor legendario de la Bauhaus junto con Schlemmer e Itten, si bien no mantuvo contacto directo con Adolf Hölzel, está estrechamente ligado a la historia del arte abstracto en Alemania, a través de la enseñanza y los contactos que estableció. Después de entrar en la Bauhaus de Weimar, Albers se convirtió casi de la noche a la mañana en artista abstracto: realizó obras en vidrio a partir de objetos encontrados, ensambló muebles funcionales a partir de superficies geométricas de madera y vidrio, preparó escritos y configuró objetos metálicos para el uso cotidiano, experimentó en todos los medios artísticos y, entre 1920 y el cierre obligado de la Bauhaus en 1933, se convirtió en su profesor más influyente y el que durante más tiempo desempeñó en ella su actividad. A continuación, Albers emigró en compañía de su mujer, Anni Albers, a Estados Unidos, donde trabajaría hasta 1949 en el Black Mountain College de Carolina del Norte. Desde 1949 hasta 1959 presidió el Departamento de Arte de la Universidad de Yale. En paralelo, fue numerosas veces profesor invitado (entre otros lugares, en Cambridge, Hartford, La Habana, Santiago de Chile y Ulm).

Albers, Graeser y Fleischmann: los caminos hacia la abstracción

Las cuatro obras de Josef Albers de la colección DaimlerChrysler son representativas de los dos grupos de obras más importantes del artista. Las *Strukturelle Konstellationen* (Constelaciones estructurales) de los años cincuenta aúnan construcciones espaciales en perspectivas antagónicas colocadas en una superficie plana para formar una lúcida trama gráfica en blanco y negro. Albers tiene 62 años de edad cuando, en 1950, comienza su serie monumental *Homage to the Square* (Homenaje al cuadrado), de la que, hasta su muerte en 1976, surgirán alrededor de mil variaciones.

Adolf Fleischmann, nacido en 1892 en Esslingen, tuvo ocasión de entrar en contacto con los artistas más importantes de su época durante los numerosos viajes que realizó por Europa en la primera mitad del siglo. Ya en 1914, durante su etapa de formación en los talleres de grabado de Stuttgart, y después tras su servicio militar de 1915 a 1917, Fleischmann mantuvo relación con la doctrina y la figura de Hölzel. En 1952 Fleischmann encontró en Nueva York su apetecido lugar de residencia. Su dedicación al concepto idealista del cuadro mondrianiano de la estructuración horizontal-vertical como expresión fundamental de la vida, y el tema del movimiento vibratorio del color, constituyen un rasgo característico de la pintura de Fleischmann.

Camille Graeser, que perteneció al núcleo de los concretos de Zúrich, definió en 1944 su programa artístico de la siguiente manera: “lo concreto es la creación y configuración estrictamente lógica de las obras de arte, que se rige por sus propias leyes. Lo concreto es la desconexión de todo lo inconsciente. Concreto significa pureza, ley y orden”. El rigor programático de Graeser se basa en un estudio combinado de interiorismo, grabado y diseño de productos en Stuttgart, al que se unió un año de formación artística con Adolf Hölzel en 1918-1919.

La emigración de la Bauhaus y del constructivismo a los Estados Unidos: la influencia en el minimalismo norteamericano

“Tengo un absoluto desinterés por el arte europeo, y creo que se ha acabado”, proclama en 1965 Donald Judd. Y Frank Stella, al igual que Judd uno de los fundadores del minimalismo clásico, si bien no pone en tela de juicio su relación con la abstracción geométrica en una entrevista conjunta realizada con Bruce Glaser, sí subraya la distancia que le separa de los precursores: “Aun cuando utilizaban estos esquemas fundamentales, a pesar de todo no tenían nada que ver con mis cuadros. En sí misma, toda la pintura geométrica europea (por así decirlo, sucesora de Max Bill), la considero una curiosidad bastante desconsolada” (en Gregor Stemmerich (ed.), *Minimal Art*, Dresden, 1995, pág. 36). De manera similar, Barnett Newman declaraba en 1964 que el joven arte norteamericano se desprendía del “lastre del recuerdo, las asociaciones, la nostalgia, la leyenda y los mitos (...), que eran invenciones del arte europeo”. (citado según un artículo de Donald Judd escrito en 1964 y publicado en Donald Judd, “Barnett Newman”, en *Studio International*, febrero de 1979, págs. 66-69). Muchos intérpretes posteriores siguieron a Judd, Stella y Newman en esa afirmación de la separación abrupta que el arte norteamericano hizo de las líneas tradicionales europeas, y lo ligaron al postulado según el cual con el minimalismo clásico se había creado una orientación artística netamente norteamericana.

Pero los escritos coetáneos de artistas como Judd, Andre, LeWitt o Morris hablan también un lenguaje completamente distinto, están trufados de homenajes a artistas europeos y rusos de la modernidad clásica: según ellos, en todos los planteamientos básicos del minimalismo y del *Cool Art* habría resultado decisivo el haberse ocupado de Mondrian y Malevitsch, Pevsner y Naum Gabo, Albers (a quien Dan Graham ve como precursor de Sol LeWitt) y, cómo no, Brancusi (sobre el que Robert Morris escribió su tesis doctoral). Los minimalistas norteamericanos mencionan como artistas europeos

congeniales a Yves Klein (de quien Stella ya poseía un cuadro a principios de los años sesenta) y Enrico Castellani, Vasarely y Vantongerloo.

Robert Morris, uno de los fundadores del minimalismo, escribe a finales de los años sesenta, en una carta dirigida al teórico del arte Michael Friedman, que el minimalismo ha recogido la tradición del constructivismo en el sentido de Tatlin, Rodchenko, del primer Gabo o del artista de *De Stijl* Vantongerloo.

Donald Judd, en su calidad de teórico, reclamó el perfeccionamiento técnico y el trato immaculado del material como una actitud que debería tener vigencia igualmente en ámbitos externos al mundo del arte. De esta reivindicación de Judd resulta casi indefectiblemente su dedicación al diseño y elaboración de muebles, con lo que consigue revitalizar en la práctica los genuinos rendimientos de la Bauhaus. Y como hermosa “culminación” baste mencionar que en 1988 Judd inaugura una nueva sala de exposiciones en los terrenos de su Chinati Foundation, con una exposición individual de Richard Paul Lohse, la primera realizada en Norteamérica, como hizo notar con orgullo (véase. Donald Judd, *Architektur*, Münster 1989, pág. 90). Posteriormente Judd exhibió en el mismo lugar dibujos de Jan J. Schoonhoven.

En un amplio estudio sobre la colección Panza di Biuno, una de las primeras colecciones europeas de arte minimalista y conceptual, Germano Celant ha formulado una de las tesis más enriquecedoras sobre el contexto de nuestra exposición “Minimalism and After”. Según Celant, durante muchos años comisario en el Museo Guggenheim de Nueva York, la radical inversión de valores del concepto de obra de arte que tiene lugar en el minimalismo y en el arte conceptual se basa en los cuadros de los “Logic Color Painters” de los años cincuenta, y Celant lo relaciona con la tan repetida afirmación de que el arte minimalista ha sido un fenómeno puramente norteamericano. La acentuación del entendimiento y la intencionalidad, la derivación de una concepción lógica del cuadro a partir del constructivismo ruso y del neoplasticismo holandés, la propagación de una mecánica racional de la pintura, el debate sobre la función del arte y sus medios procedimentales, todas esas premisas de los “Logic Color Painters” habrían sido adoptadas y radicalizadas por la generación de artistas de los años sesenta.

A título de ejemplo, Celant nombra a los artistas Ad Reinhardt, Barnett Newman, Josef Albers, Elsworth Kelly, Max Bill y Richard Paul Lohse (cfr. el catálogo de exposición: *Das Bild einer Geschichte 1956/1976*, Dusseldorf, 1980, pág. 37). Ad Reinhardt junto a Max Bill: esta sorprendente nominación de la contemporaneidad espiritual corresponde, en el contexto de “Minimalism and After”, aproximadamente a la vecindad entre tempranos representantes de un minimalismo de raíces constructivistas como Karl-Heinz Adler, Poul Gernes, Christian Roeckenschuss o Erwin Heerich y sus compañeros norteamericanos Jo Baer, Alexander Libermann o Ilya Bolotowsky.

A todo esto se añade que la afirmación de una ruptura radical con la tradición europea reemplaza retrospectivamente la idea de un diálogo espiritual entre Europa y Norteamérica, que continúa influyendo. Son los grandes nombres de inmigrantes europeos en las escuelas superiores de Norteamérica, que en los años cuarenta y cincuenta enseñan a una nueva generación de artistas el manejo con plena conciencia del vocabulario de las vanguardias abstractas. Pasemos una breve revista obviando los

hechos conocidos: en 1933 Josef Albers llega a Estados Unidos por mediación de los críticos y comisarios estadounidenses. Imparte clases en el recién creado Black Mountain College de Carolina del Norte, y posteriormente, entre otras, en la Universidad de Harvard y en la Universidad de Yale, período interrumpido una y otra vez por sus largas estancias en México.

Junto a su trabajo como artista y profesor, Albers creó una rica obra poética y teórica: su obra más conocida, "Interaction of Color" apareció en 1963. Entre los alumnos de Albers se cuentan Eva Hesse, Robert Mangold, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg y Richard Serra. Después de Albers, en los años treinta llegan a Estados Unidos Fritz Glarner, László Moholy-Nagy, Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Herbert Bayer, Piet Mondrian y se convierten, al igual que antes hicieron en otros lugares Amedée Ozenfant, Alexander Archipenko o Hans Hofmann, en figuras líderes de la enseñanza en Chicago, Cambridge y otras ciudades.

Arte concreto y Neo Geo, la nueva geometría

Si con Josef Albers, entre 1920 y 1933 una de las figuras más características de la Bauhaus, se inician los vínculos decisivos con el arte norteamericano, de Max Bill, alumno de la Bauhaus de 1927 a 1929, puede afirmarse que en relación con las vanguardias abstractas construyó un entramado de relaciones europeas muy reflejado en las obras de la colección DaimlerChrysler. En ese contexto hemos incorporado a estos precursores de los conceptos plásticos de la reducción geométrica bajo el epígrafe de "precursores europeos".

En París, Bill se hizo miembro del grupo de artistas "Abstraction-création", fundado en 1931 y al que, entre otros, pertenecieron también Arp, Baumeister y Vantongerloo, representados en la colección. Estos últimos componen junto con Camille Graeser, Verena Loewensberg y Richard Paul Lohse el núcleo de los "concretos de Zúrich", cuyo portavoz y cabeza teórica continuó siendo Max Bill hasta los años sesenta. En 1950 Bill es cofundador y primer rector de la Escuela Superior de Diseño de Ulm; en ella congrega a las cabezas teóricas más eminentes de las tendencias abstractas de la posguerra y logra llevar nuevamente a Alemania a Josef Albers, de 1953 a 1955, para ocupar una cátedra de invitado. Friedrich Vordemberge-Gildewart (durante poco tiempo estudiante de la Bauhaus de Weimar y Dessau, miembro de De Stijl, cofundador de los "abstractos de Hannover", amigo de Bill y posteriormente profesor en la Escuela Superior de Ulm, tiene contacto con todos estos grupos y puede ser considerado como el pionero más importante del arte concreto en Alemania.

El término "arte concreto" fue acuñado en 1930 en un manifiesto del artista del grupo De Stijl Theo van Doesburg: los elementos artísticos, desprendidos de cualquier contenido narrativo o representativo, no sólo deben significar por sí mismos, sino que deben ser sencillos, exactos y controlables. El grupo "Abstraction-création" fue más allá en el desarrollo de estas consideraciones teóricas, y basándose en él, Max Bill organizó en 1944 en Basilea la primera exposición internacional de "arte concreto". A esta historia eficaz (rota de manera subversiva y en muchas maneras irónica) se refiere a mediados de los años ochenta una joven generación de artistas englobados bajo la etiqueta

“Nueva abstracción geométrica”, y el arte contemporáneo (por ejemplo, Jean-Luc Manz, Esther Hiepler y Eva Berendes) lo refleja una vez más con una nueva calidad.

“Alma postmoderna y geometría”: bajo este título, *Kunstforum* trató de subsumir en 1986 las “perspectivas de un nuevo fenómeno artístico” (Nº 86, 1986); ese mismo año Donald Kuspit publicó en Estados Unidos su ensayo “New Geo And Neo Geo”, con lo que se había dado nombre a un movimiento internacional (*Artscribe*, Nº 59, 1986). Su manifiesto fundacional visual encontró este “nuevo amor por la geometría” (Michael Hübl en *Kunstforum*, íbidem) en la exposición “Peinture abstraite”, inaugurada en 1984 en Ginebra y cuyo comisario fue John M Armleder y cuyo elenco de artistas ya permite ver un posicionamiento que sobrepasa indolentemente todas las orientaciones artísticas definidas y delimitadas de la época: John M Armleder, Helmut Federle, Lucio Fontana, Al Held, Sol LeWitt, Verena Loewensberg, Robert Mangold, Gerhard Merz, Olivier Mosset, Robert Motherwell, Blinky Palermo, Gerwald Rockenschaub, Robert Ryman, Jean-Frédéric Schnyder, Otto Zitko. También había previstas obras de Francis Picabia, Sigmar Polke, Imi Knoebel, Ellsworth Kelly, Ben Nicholson, Jean Arp y Theo van Doesburg, pero que, debido al poco tiempo que hubo para preparar la exposición, no estuvieron disponibles para el préstamo. La sala de la galería, tal como hace constar retrospectivamente Armleder, estaba “preparada con un montaje de arte minimalista”. (cfr. Catálogo de la exposición en el Kunstmuseum Winterthur, 1987, pág. 150).

En resumen, hay fenómenos coetáneos en Austria, Alemania, Estados Unidos y Suiza, responsabilizándose Loewensberg de la relación que se remonta al arte concreto clásico y Fontana de la continuidad de la influencia y el grado de actualidad de los conceptos plásticos abiertos de la vanguardia del grupo Zero. Con “Peinture abstraite”, Armleder dio una visión desideologizada de las tendencias de arte minimalista del siglo XX una forma que asimismo constituye una fuerza motriz fundamental de nuestra panorámica en “Minimalism and After”.

John M Armleder logró reunir para la colección DaimlerChrysler a partir del año 2000 un grupo de obras que abarca los aspectos esenciales, desde la primera pintura de la Nueva abstracción geométrica hasta una escultura múltiple más reciente, pasando por las “Furniture Sculptures”. Además de la lista de artistas incluidos en la exposición “Peinture abstraite” de Armleder, en el entorno de la “Neo Geo” (la nueva geometría) se cuentan Ernst Caramelle, Helmut Dorner, Günther Förg, Bertrand Lavier y Peter Halley.

Casi todos ellos están representados con obras individuales significativas en la colección DaimlerChrysler. El juego antijerárquico de Armleder con las geometrías en los años ochenta entronca en sus comienzos con el entorno del movimiento *Fluxus* de Ginebra. Contrariamente, en el caso de los otros representantes de la nueva abstracción geométrica, sus obras se contraponen al arte expresivo predominante en su época: formulan desaires a las mudas existenciales de los accionistas de Viena, al culto a los “Neue Wilde” de Alemania, sobre la “Transvanguardia” en Italia o sobre la “Bad Painting” en Estados Unidos.

Banalidad y simbolismo del material

El breve excurso que sigue pretende arrojar luz sobre la comprensión que el arte minimalista clásico de los años sesenta tenía sobre los materiales en su transición al arte contemporáneo. En el diálogo entre el minimalismo histórico y las tendencias contemporáneas puede hablarse de un cambio paradigmático: la focalización en el “hardware” (el material, la forma, la estructura) ha cedido a la atención por el “software” (contenido, proceso, percepción).

Un impulso fundamental del arte minimalista consistía en reemplazar los materiales ideológicamente contaminados de las especialidades artísticas tradicionales (peana, fundición de bronce, lienzo, marco) por material producido industrialmente de forma masiva, para reivindicar desde los materiales la pretensión de individualización y objetivación, de manera categórica y muy frecuentemente con el objetivo de provocar un choque. El visitante de las primeras exposiciones minimalistas se confrontaba con latón, plexiglas, chapa y aluminio (Judd), acero cortén oxidado (Serra), prismas de madera en bruto y planchas de hierro (Andre), contrachapado y láminas de PVC (Schene), acero y pintura de automóvil (Posenenske), inclusiones de aire, papel de embalaje y materiales de algodón (F.E. Walther). Ligados a los mismos se hallaban la formalización y reducción rigurosas, el retorno a las estructuras primarias, al fenomenismo geométrico, claramente reconocible, y al juego alternante de formas en positivo y en negativo, y a la función lógica del espacio.

Las evoluciones de finales de los años sesenta, que el crítico de arte Robert Pincus-Witten ha denominado “postminimalistas” (*Ibidem*, en *Artforum*, nov. 1966) en relación a obras de Keith Sonnier, Eva Hesse, Richard Tuttle, Bruce Nauman y otros, devuelven al primer plano la atención por los procedimientos artísticos, el procedimentalismo y la importancia constitutiva de aspectos estéticos de la producción y la recepción. El cambio en el manejo de materiales, la tematización de la producción artística y la involucrarse del observador en el proceso de creación de la obra, diferenciadas cualitativamente, son relevantes para las tendencias contemporáneas del minimalismo. La acentuación del “contexto” por parte del arte minimalista clásico se cualifica a principios de los años noventa para una percepción ampliada y una elaboración de los fenómenos en los ámbitos de la política, la comunicación y la economía, del diseño y el lenguaje, al igual que para los signos y estructuras de la estética computacional que caracteriza nuestra conciencia. Así, por ejemplo, el joven artista neoyorquino Vincent Szarek trabaja con objetos de fibra de vidrio pintados, basados en bocetos generados por ordenador para elementos de diseño en la construcción de vehículos, y que hasta su terminación son elaborados en un proceso de producción desarrollado por el propio Szarek.

Horizontes político-sociales: Absalon y Mosset

Si la cuestión sobre las premisas a partir de las que se desarrolló el minimalismo sólo se había tratado de manera predominantemente marginal hasta finales de los años noventa, no menos cabe decir sobre el horizonte político de este arte. Las decisiones formales y estéticas del minimalismo crecieron esencialmente a partir de los movimientos de protesta que tuvieron lugar en los sesenta en Europa y América, que las articularon en un sentido absolutamente sustancial. Esto es completamente esencial

en el caso de Olivier Mosset, Daniel Buren y Ian Burn. E, inicialmente, una afirmación tal puede sorprender: ¿qué tienen que ver con la política las franjas, los ángulos en forma de “ele”, los plegamientos y las formas superficiales monocromas?

En primer lugar, hay que recordar que el principio fundamental del arte que los minimalistas trataban de superar era el principio de la composición. Pero la composición estaba indisolublemente unida a la búsqueda de orden, lógica y belleza, y era inseparable de conceptos de valor de la vieja Europa: jerarquía, racionalismo, individualismo. Los jóvenes artistas entrevistaron siempre en el mantenimiento de la composición los aspectos racionalistas y jerárquicos de la sociedad europea. Pero la realidad era otra: el colapso de los valores, la aceleración de los conocimientos y las evoluciones científicas y técnicas, el vaciamiento y la denuncia del lenguaje era una realidad contrapuesta en todos los aspectos al orden social sobrevivido. El minimalismo está obligado con la idea de una globalidad antijerárquica y anticomposición, está interesado en la visión de una nueva globalidad. Y esa visión se pone frente a la sociedad, sin reticencias e incluso con matices más que agresivos, para llamar su atención sobre las graves deficiencias y sobre la discrepancia fundamental de su propia imagen (cfr. Enno Develing en el catálogo *Minimal Art*, La Haya/Düsseldorf, 1968-1969).

Representativos de este apoyo en el accionismo político de la captación minimalista de los objetos son, en nuestro contexto y dentro de la generación de artistas nacidos en torno a 1940, Olivier Mosset y Absalon.

Los diseños de viviendas del artista israelí Absalon son transformaciones escultórico-arquitectónicas de la experiencia corporal existencial, y al mismo tiempo “ocupaciones” simbólicas de espacios públicos, ambos aspectos consagrados en el pensamiento del arte minimalista. Absalon comenzó en 1990 a trabajar en pequeñas unidades habitables, las denominadas “celdas”, que diseñaba a medida de su estatura y equipa para cubrir las necesidades vitales elementales. Debido a su muerte prematura, no culminó el objetivo de integrar universalmente sus células vivienda en estructuras urbanas y habitarlas temporalmente.

Radical: este término identifica no sólo una corriente de la pintura abstracta, de la que fue confundador Olivier Mosset en los años setenta en Nueva York, sino, en mayor medida, la obra y la actitud del artista. La fundamentación del mismo fue su compromiso político en el entorno de las revueltas de mayo de 1968 en París. En 1966 el artista comenzó una serie de cuadros circulares reducidos al modo minimalista y se unió a Daniel Buren, Niele Toroni y Michel Parmentier formando el grupo B.M.P.T. Con acciones de pintura en público que pretendieron llevar a la tumba al clásico cuadro sobre tabla, y, con apologías de la agitación, los artistas intentaron unir la formulación de un nuevo concepto radical de obra con una carga explosiva de carácter político.

“Pars pro toto”: Diálogos de la postmodernidad y el presente. Las tendencias minimalistas en el arte contemporáneo internacional

Para la serie “Minimalism and After” tiene una importancia muy particular la integración programática del arte contemporáneo, tal como la han emprendido en la actualidad la

muestra del Guggenheim de Nueva York, "Singular Forms (Sometimes Repeated)" o, de manera comparable, la Albright Knox Gallery de Buffalo, N.Y., con "Extreme Abstraction". Desde nuestro punto de vista, la recogida contemporánea de la historia descrita anteriormente, y el conocimiento retrospectivo de muchos y muchas artistas hoy injustamente olvidados es relevante en tanto que un debate continuado de los fundamentos estéticos, políticos y formales del minimalismo es una fuerza motriz del arte contemporáneo. Aquí se mencionará marginalmente el hecho de que los representantes más interesantes del diseño y la arquitectura también han desarrollado un lenguaje formal altamente diferenciado, que se remonta a Mies van der Rohe y a Donald Judd.

Siguiendo un foco de interés permanente de la colección DaimlerChrysler, la selección de nuevas adquisiciones trata de ser un reflejo del debate existente en el arte contemporáneo. Wolfgang Berkowski, Stephen Bram, Benoit Gollety, Esther Hiepler o Michael Zahn han desarrollado en los años noventa grupos de obras absolutamente independientes que comunican con diferentes aspectos del minimalismo, ampliándolos y reformulándolos: sus obras están caracterizadas por un vocabulario formal ralo, por el acento puesto sobre la objetividad, la materialidad y la visualidad del cuadro, y por una reducción a estructuras fundamentales simples.

Una serie de obras de jóvenes artistas alemanes y norteamericanos refleja la superación de fronteras entre constructivismo, abstracción geométrica y el minimalismo que se aprecia en las primeras obras. El polo constructivista geométrico está representado aquí sobre todo por los norteamericanos Douglas Melini y John Tremblay, y en el lado europeo por Jens Wolf y Beat Zoderer. La línea tradicional del cuadro como objeto minimalista continúa en la obra de los alemanes Katja Strunz y Anselm Reyle, así como en los brillos de los cuadros-objeto del neoyorquino Vincent Szarek. Finalmente, los cuadros arquitectónicos de Ascan Pinckernell relacionan en nuestro contexto los diseños arquitectónicos idealistas (que entroncan con los años sesenta) de Erwin Heerich con las estructuras minimalistas de una Michelle Grabner. Para el australiano John Nixon, "la modernidad radical (la Vanguardia histórica) es un proyecto inconcluso que representa el anhelo de experimentos y la historia de este experimento. Mi interés no es tanto un retorno a la historia como una evolución de esa historia. Veo mi trabajo como una continuación del proyecto de la modernidad radical" (en el catálogo de exposición del Australian Centre for Contemporary Art 1994, o.S.). Finalmente, Tadaaki Kuwayama y Yuji Takeoka representan, a título de ejemplo, los conceptos plásticos reduccionistas de origen japonés.

En los años cincuenta, Alexander Liberman, quien se hiciera célebre por sus muchos años como director de arte de la revista *Vogue*, trabajó en una serie de cuadros circulares. Nuestra adquisición del año 1959 se sitúa ya en la fase culminante de esa serie de cuadros desarrollados con extremada precisión. Paralelamente, Liberman trabajó en esculturas abstractas pintadas de color rojo brillante destinadas a espacios públicos. Si en Liberman cabe suponer un eco de las formas elementales del suprematismo ruso, en sus coetáneos norteamericanos Benjamin, Hammersley y Bolotowsky llama la atención la continuación de los principios de De Stijl y Josef Albers. Acentos distintos suponen los cuadros de Jo Baer y Al Held.

Jo Baer amplía los cuerpos monocromos del cuadro del arte minimalista con una línea que oscila ornamentalmente y que define el cuadro como figura espacial; Al Held enlaza la idea del campo monocromo vacío del cuadro con elementos del Pop Art temprano, en tanto que en las composiciones a modo de dibujo del cuadro puede reconocerse la abreviatura de una cifra o de una letra. En una comparación de los citados trabajos con las obras coetáneas de Quinte y Gernes resultan interesantes los distintos criterios de partida para acentuar el cuadro en su objetividad: el cuadro se reduce a su cualidad superficial lógica evitando cualquier efecto ilusionista, y al mismo tiempo se comprende como un extracto de una idea plástica espacial más amplia.

Los representantes de la pintura reduccionista norteamericana tienen en común el hecho de que se hallan al principio (o son parte de su evolución y su formación) de lo que poco después destaca como impronta específicamente norteamericana del minimalismo. Los californianos Benjamin, Hammersley y McLaughlin, tal como ya se ha mencionado, estuvieron representados en la exposición "Four Abstract Classicists", celebrada en 1959 en Los Ángeles. Esta exposición pionera definió los parámetros de una generación subsiguiente de artistas de la costa oeste norteamericana, con nombres como David Novros, Paul Morgensen, John McCracken, Craig Kauffman, Robert Irwin, Judy Chicago o Larry Bell, que ya computaban en los tiempos álgidos del minimalismo. Al Held estuvo representado en 1962 en la exposición pionera "Geometric Abstraction in America" del Museo Whitney de Nueva York, y fue uno de los pocos pintores que estuvo continuamente presente en el entorno del arte minimalista. Finalmente, Jo Baer se cuenta, junto con Anne Truitt, Judy Chicago y Patricia Johanson en Nueva York, o Hanne Darboven y Charlotte Posenenske en Alemania, entre las pocas mujeres que son figuras destacadas del minimalismo.

Entre las numerosas exposiciones que han podido verse durante los últimos años, desde Los Ángeles hasta Londres, sobre el minimalismo y la geometría como fenómeno de las vanguardias de posguerra, pocas han sido las exposiciones que se han atrevido a continuar esa línea tradicional hasta el presente. Contrariamente, la inauguración de la exposición "Minimalism and After III" en Berlín, en 2004, estableció de manera ejemplar este diálogo entre posiciones históricas y actuales, y en concreto entre el cuadro que disuelve el espacio de Oli Sihvonen, del año 1968, y los círculos de colores llamativos de Poul Gernes, del mismo año, y con la monumental obra en negro *total object* de Gerold Miller, creada en 2004. La temática del elegante cuadro circular negro, blanco y rojo de Alexander Liberman (de 1959) retornó en esta constelación en forma de una mezcla casi explosiva de forma mínima, opulencia cromática y presencia corpórea del cuadro.

De los círculos cromáticos salvajes, concebidos con fines meramente decorativos, de un Gerne y las superficies pintadas brillantes de un Miller sólo hay un paso a las obras de Absalon, Vincent Szarek y los *Amish*. Unos de los únicos elementos decorativos permitidos en las viviendas de los *Amish* de Pennsylvania, por lo demás carentes de todo ornato, eran los denominados *quilts*. Estos cuadros-tapiz, en ocasiones tejidos colectivamente por varias mujeres, tomaban como referencia formas y patrones extraídos de la naturaleza, y recientemente han sido apreciados por el Museo Whitney de Nueva York como una vía específicamente norteamericana que conduce a las formas de los cuadros de las tendencias abstractas. Nosotros los hemos incorporado a

esta selección porque muchos artistas norteamericanos del siglo XX han considerado que estas modificaciones de la abstracción aplicada han sido un estímulo importante. En nuestra selección, este ha sido el caso de dos posiciones contemporáneas: Michelle Grabner, con su forma de abstracción, está directamente relacionada con patrones de los tejidos decorativos caseros; los cuadros de Douglas Melini funcionan como una labor de parches de patrones abstractos y diferentes “texturas”.

Otro salto al presente: el joven escultor neoyorquino Vincent Szarek recibió en 2003 el encargo de DaimlerChrysler de ocuparse desde el punto de vista artístico del modelo SLR, el coche deportivo de lujo de Mercedes-Benz. Además de estudios y bocetos, surgieron dos objetos murales. Szarek procesó en ordenador piezas del diseño del automóvil y posteriormente, con esos elementos “tuneados”, produjo de nuevo prototipos de un coche de serie en un proceso de fabricación desarrollado por él mismo. Como resultado, los iconos *cover* del diseño evocan las esculturas pintadas brillantes de los minimalistas californianos Craig Kaufmann y John McCracken de los años sesenta. Las esculturas de Absalon también se mueven en la zona fronteriza entre la forma minimalista y la utilidad funcional. Sus “celdas vivienda” estaban concebidas como lugares temporales de residencia para el artista, que él concebía instaladas en grandes plazas públicas. Mientras que nuestro objeto mural da una idea icónica purista de ese “habitar en cajas móviles”, el vídeo muestra al artista en una situación semejante a una *performance* y formando parte de su escultura.

“Minimalism and After” también nos cuenta esos diálogos a través de los tiempos y los espacios.