

Josef Albers

1888 Bottrop, D – 1976 New Haven, Connecticut, USA

Change Direction, 1942

Öl auf Spanplatte/*Oil on chipboard*

Erworben/*Acquired* 1985

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Josef Albers kam 1920, nach dem Studium in Berlin, Essen und München, bereits 32-jährig ans Bauhaus in Weimar und studierte zunächst bei Johannes Itten. Als Leiter der Glaswerkstatt gab Albers Kurse in Materialkunde und beeinflusste als Bauhaus-Meister über zehn Jahre mehrere Generationen von Studenten. Albers erste abstrakte Bilder datieren in das Jahr 1913, aber erst seine Glasfensterentwürfe der 1930er Jahre markieren prägnante Entwicklungsschritte zu visuell wahrnehmbarer Räumlichkeit auf planer Fläche. Zwischen 1941–42 entwickelt Albers die Serie *Graphic Tectonic*, zu welcher auch die Arbeit *Change Direction*, 1942, gehört: Mehrere einander überlappende Bildebenen in unterschiedlicher Farbigkeit werden durch ein weißes Liniengefüge wechselseitig aufgeklappt. Gegenläufige Bewegungen treffen vor einer diagonal angelegten, bräunlichen Fläche aufeinander. 1949 beginnt Albers mit seiner bekanntesten Bildserie *Homage to the Square*, die der Autonomie der Farbe eine bis dahin unbekannte Absolutheit einräumt.

Having studied in Berlin, Essen and Munich, Albers, aged 32 at the time, moved to Weimar in 1920 to continue his studies at the Bauhaus, initially under Johannes Itten. As head of the glass workshop, Albers taught material science and influenced several generations of Bauhaus students in the course of ten years. Albers' first abstract pictures date back to the year 1913, but it was not before the 1930s that his glass window drafts reflected distinctive development steps towards a visually perceptible three-dimensionality on a level surface. Albers worked on the Graphic Tectonic series in 1941–42, to which the work called Change Direction, 1942, belongs: Several overlapping pictorial levels are folded out by means of a structure of white lines. Movements in opposite directions meet in front of a diagonal surface in a brownish shade. In 1949 Albers began creating his best-known picture series, Homage to the Square, which accords a hitherto unknown degree of absoluteness to the autonomy of color.

Max Ackermann

1887 Berlin, D – 1975 Unterlegenhardt/Bad Liebenzell, D

Kurven in Rot [*Curves in Red*], 1962

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1976

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Max Ackermann – Schüler von Adolf Hölzel in Stuttgart ab 1912 und in den 1920er Jahren selbst lehrend, verfemt und in die Emigration an den Bodensee vertrieben nach 1934 – gilt als einer der bedeutenden süddeutschen abstrakten Künstler nach 1945. Charakteristisch für das Werk ist seine ›Musikalität‹, d.h. der Versuch, mit Farben, Formen und Linien musikalische Strukturen zu reflektieren und beim Betrachter Assoziationen an Klänge, Rhythmen und Töne wachzurufen. In dem Gemälde *Kurven in Rot* ziehen sich über den in warmer Chromatik leuchtenden Untergrund scheinbar ›unendliche‹, d.h. über weite Strecken nicht abgesetzte Linien, wie sie Ackermann im ›Schnellzeichnen‹ während Konzertbesuchen und beim Hören im Dunkeln übte. Die so spezifisch erzeugten Linien schreiben sich in die rote Malschicht ein und machen damit den elementaren Kontrast von Linie, Form und Farbe sichtbar.

*Max Ackermann – who studied under Adolf Hölzel in Stuttgart from 1912 and taught on art himself in the 1920s, and who was, from 1934 onwards, defamed and driven into exile at Lake Constance – is considered one of the most significant South German abstract artists for the post-1945 era. His artworks are typically 'musical'; he endeavors to create the equivalent of musical structures by means of colors, forms and lines, evoking in the viewer associations with sounds, rhythms and tones. In his painting *Curves in red*, seemingly 'endless' lines – lines that continue unbroken across a wide expanse of canvas, 'quick drawn' by Ackermann during visits to concerts, and whilst listening in darkness – are laid across a background with warm chromatic properties. These lines, produced in such a specific way, are inscribed into the red layer of paint, thereby making visible the elementary contrast between line, form and color.*

Karl Heinz Adler

1927 Remtengrün/Vogtland, D – 2014 Dresden, D

Entwurf für Wandgestaltung [*Draft for Wall Design*], um 1972

[für/for VEB Herrenmode Dresden, zerstört/destroyed 1990]

Gouache, Collage

Erworben/*Acquired* 2017

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

»Wir wollten mit unseren Mitteln und Möglichkeiten am ästhetischen Aufbau einer neuen Gesellschaft teilnehmen. Und was lag da näher, als im Bauwesen sich zu betätigen oder auch in der Lehre bei der Ausbildung von Architekten mitzuwirken«, sagt Karl Heinz Adler über seine langjährigere Lehr- und Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der Architektur und Bauplastik. Seit 1955 experimentierte Adler (u. a. an der TH Dresden) mit Keramik- und Gusssteintechnologien und entwickelte zusammen mit Friedrich Kracht das modulare Betonformsteinsystem (ab 1968), das sich auch heute noch in ostdeutschen Städten entdecken lässt. In der Tradition von Maximen des Bauhauses hat Adler in diesen Projekten die auf Funktion zielende Baupraxis und die autonome künstlerische Gestaltung neu synthetisiert. Der von der Daimler Art Collection erworbene *Entwurf für Wandgestaltung* aus dem Jahr 1972 lässt sich auch vor dem Hintergrund der American Abstract Artists (AAA) lesen, die seit den 1930er Jahren abstrakte Wandmalereien im öffentlichen Raum realisierten. Auch Adler konnte seinen Entwurf in der 2. Hälfte der 1970er Jahre, einer (kultur-)politischen Tauwetter-Periode in der DDR, in einem staatseigenen Betrieb, dem VEB Herrenmode in Dresden, realisieren. Ausgeführt in Latexfarbe erstreckte sich das Wandbild auf einer Fläche von 3 x 18 Meter. Anfang der 1990er Jahre wurde das Werk jedoch unwiederbringlich zerstört.

On his many years of teaching and research activity in the field of architecture and building sculpture, Karl Heinz Adler said: “I wanted to use our resources and opportunities to aesthetically construct a new society. Thus, what could be more natural than to engage in building work, or to get involved with teaching work in the training of architects.” In 1955, Adler began experimenting with ceramic and cast stone technologies (at the TH Dresden and elsewhere). With Friedrich Kracht, he developed the modular concrete form stone system (from 1968), which can still be seen in East German cities today. In these projects, Adler acted in accordance with Bauhaus maxims by creating a new synthesis of function-oriented architectural praxis and autonomous artistic design. The draft for a wall design from 1972 acquired by the Daimler Art Collection can also be read in the context of the American Abstract Artists (AAA), who first created abstract murals in public spaces in the 1930s. Adler was likewise able to realize his design during the later 1970s (which saw a cultural and political thaw take place in the GDR), in a state-owned company, the VEB Herrenmode (lit. people-owned company for men’s fashion) in Dresden. Executed in latex paint, the mural extended across a surface area of 3 x 18 meters. In the early 1990s, however, the art-work was irretrievably destroyed.

Karl-Heinz Adler

* 1927 in Remtengrün, D - lebt/lives in Dresden, D

Serielle Lineaturen über Kreis [*Serial Lines over Circle*], 1967

Collage, Velourpapier, Silberpapier, Bleistift, Karton/*collage, velour paper, silver paper, pencil on cardboard*

Erworben/*acquired* 2016

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Die Arbeit *Serielle Lineaturen über Kreis* zählt zu den ersten Exempeln der Werkgruppe, die aus den fächerartig ausgebreiteten Formen der frühen *Schichtungen* von Karl-Heinz Adler hervorging. Die Lineaturen entstanden in Serien, innerhalb derer Adler seine a priori festgelegten Konzeptionen variieren und verschieben konnte. In der Collage der Daimler Art Collection, gefertigt aus verschiedenen Papieren auf Zeichenkarton, durchbricht ein Kreis das strenge Raster grauer Streifen und schwarzer Quadrate. Auf den grauen Streifen sind feine Graftlinien akribisch aufgetragen, aus deren Zwischenräumen im Bereich des Kreises weiße, plastische Streifen entstehen. Das Blatt zeugt von Adlers Streben nach Klarheit und Sparsamkeit der künstlerischen Mittel, die Linien und Streifen visualisieren seine Vorliebe für Rhythmus und sich wiederholende Formen. Solitär und visionär erscheinen Adlers »Serielle Lineaturen« insbesondere im Hinblick auf seinen Kontext in der DDR, die gegenstandsfreie Kunst schlichtweg ablehnte. Deshalb suchte Adler die Ordnung und Schönheit konkreter und konstruktiver Kunst auch auf freistehenden Wänden im Stadtraum zu realisieren, in dem er sich bereits in den 1960er-Jahren in der Genossenschaft bildender Künstler »Kunst am Bau« in Dresden engagierte.

Serielle Lineatur über Kreis is one of the first examples of an early artwork group, which, in 1967–68, emerged from Karl-Heinz Adlers fan-like spread forms of 'Layerings.' The 'Lineaturen' were created in series, within which Adler was able to vary and shift concepts established a priori. In the collage in the Daimler Art Collection, created using various types of paper on drawing cardboard, a circle breaks through the severe grid of grey strips and black squares. Fine graphite lines are marked out on the grey strips with great precision, with the interstices in the area of the circle producing white, plastic strips. The piece shows Adler's desire for purity, clarity, and economy of artistic technique: the lines and strips visualize his preference for rhythm and repeating forms. Adler's 'Serielle Lineaturen' appear unique and visionary particularly with regard to their context in the GDR, where any form of non-representational art was rejected. For this reason also, Adler looked for the regularity and beauty of concrete and constructive art on freestanding walls in the city space; in the 1960s, he engaged with the association of fine artists "Kunst am Bau" [Art for Buildings] in Dresden.

Doug Aitken

*1968 in Redondo Beach, CA, USA - lebt/lives in Venice, CA, und New York, USA

collision x 4, 2000

C-Print laminiert auf Plexiglas/*Laminated on lucite*

Erworben/*Acquired* 2001

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Doug Aitken studierte zunächst Magazinlayout bei Philip Hays am Art Center College of Design in Pasadena bevor er in bildender Kunst seinen Abschluss machte. 1994 wechselte er nach New York. Sein Werk umfasst Fotografie, Druckgraphik, Skulptur, architektonische Interventionen, aber auch Film, Sound, Ein- oder Mehrkanal Videos, Installationen oder Live Performances. Aitkens Themen sind immer wieder der vibrierende Puls des Informationszeitalters, die nervöse Wurzellosigkeit der Menschen und die gespenstischen Ödnisse der amerikanischen Städte. In *collision x 4*, einer zweimal gespiegelten Luftbild-Nachtaufnahme eines Flughafens, inszeniert Aitken einen futuristischen Stern: farbige Streifen schießen wie futuristische Zielgeraden durch die Nacht und die gespiegelten Landebahnen, ihre Farbleuchtbahnen und illuminierten Gebäudeklötzchen oszillieren zwischen real und unreal.

Doug Aitken initially studied magazine illustration with Philip Hays at the Art Center College of Design in Pasadena before graduating in Fine Arts in 1991. He moved to New York in 1994. Aitken's body of work ranges from photography, print media, sculpture, and architectural interventions, to narrative films, sound, single and multi-channel video works, installations, and live performance. In his works, Doug Aitken describes the vibrating pulse of the information age, the nervous rootlessness of human beings and the eerie barrenness of cities. In collision x 4, a nighttime aerial, double mirrored view of an airport, Aitken reveals imaginations fed from gloomy spheres of the awareness, with colored strips shooting through the night like futuristic finishing straights. The mirrored landing strips, airstrip lighting and illuminated buildings oscillate between real and unreal.

Andrea Zug

*1964 Hechingen, D – lebt in Stuttgart, D

Ein Elefant im chinesischen Wasserfall / *Elephant in a Chinese Waterfall*, 2006

Farbige Tusche auf Japanpapier / Water color on japan paper

Erworben / *Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Andrea Zug studierte 1989 bis 1997 in Stuttgart bei den Professoren Jürgen Brodwolf und Joan Jonas. Sie hat seither in einem breiten medialen Spektrum gearbeitet: Skulpturen für den öffentlichen Raum, Bildobjekte, Reliefs, kinetische Rauminstallationen, Zeichnungen und Aquarelle, große Skulpturen in Gestalt von Fernrohren, die den Blick auf abstrakte Malereien im inneren freigeben etc. In einer umfangreichen Werkgruppe hat Andrea Zug mit viel Phantasie und Freude an ungewöhnlichen Motiven, Materialien und atmosphärischen Eindrücken ihre Besuche im Stuttgarter Tierpark Wilhelma Stuttgart künstlerisch umgesetzt. So gab es torähnliche Skulpturen aus Elefantendung, Bilder und Papierarbeiten mit diversen Naturstrukturen usw. Das Bild der Daimler Art Collection zieht verschiedene Motivgruppen zusammen: die klassische chinesische Landschaftsmalerei, welche Andrea Zug stilistisch zitiert, kennt über Jahrhunderte das ›Genre‹ Wasserfall; die Naturfotografie hält immer wieder gern spielende und badende Elefanten im Wasserfall fest; in Vietnam gibt es den sogenannten ›Elefantenwasserfall‹; asiatische Elefanten findet man in China noch im äußersten Süden der Provinz Yunnan.

Andrea Zug studied from 1989 to 1997 in Stuttgart with Professors Jürgen Brodwolf and Joan Jonas. She has since worked in a wide range of media: sculptures for public spaces, picture objects, reliefs, kinetic installations, drawings and watercolors, large sculptures in the form of telescopes, which reveal the view of abstract paintings inside, etc. In an extensive group of works Andrea Zug artistically realized her visits to the Stuttgart Tierpark Wilhelma with a great deal of imagination and joy in unusual motifs, materials and atmospheric impressions. The picture of the Daimler Art Collection draws together various groups of motifs: the classical Chinese landscape painting, which Andrea Zug quotes stylistically, has known the 'genre' waterfall for centuries; the nature photography again and again depicts happy playing and bathing elephants in the waterfall; in Vietnam there is the so-called "elephant waterfall"; Asian elephants are still today found in China in the far south of Yunnan Province.

Josef Albers

1888 Bottrop, D - 1976 New Haven, Connecticut, USA

Formulation : Articulation, 1972

Siebdruck / *Screen print*

Erworben / *Acquired* 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Formulation : Articulation (F : A) wurde 1972 als Set aus zwei Portfolios in Kassetten, die 127 Serigraphien enthalten, veröffentlicht. Albers kommentierte jede Tafel mit einem Text, der oft auf seine früheren Werke Bezug nahm. Der Künstler selbst erklärte, dass es sich jedoch nicht um eine Retrospektive handle, sondern um die Summe seines Lebenswerkes, das von der Analyse des Zusammenhangs zwischen Farbe und Form bestimmt sei.

Parallelen können zu Albers langjähriger Auseinandersetzung mit sandgestrahltem farbigem Glas gezogen werden, was zu streng geometrisch angelegten Glasbildkompositionen führte. Auf Albers' Werkentwicklung aus vier Jahrzehnten basierend, markieren die Blätter prägnante Entwicklungsschritte hin zu visuell wahrnehmbarer Räumlichkeit auf planer Fläche.

Formulation : Articulation (F : A) has been published in 1972 as a set of two portfolios in cassettes containing 127 serigraphs. Albers commented each plate with a text, often in analogy to a former work. But the artist stated himself that F : A is not a retrospective, but a sum of his lifework which is characterized by analysing the interaction of color and form.

Parallels can be drawn to Albers' constant work with sand-blasted colored glass leading to strictly geometrical glass picture compositions. Based on Albers' works from the 1920s to the 1960s, these prints represent succinct development steps towards a visually perceptible three-dimensional quality in a plane surface.

Josef Albers

1888 Bottrop, D – 1976 New Haven, Connecticut, USA

Homage to the Square: »Between two Scarlets«, 1962

Öl auf Hartfaserplatte, gefirnisst/*Oil on hardboard, varnished*

Erworben/*Acquired* 1985

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Josef Albers hat die Resultate seiner Erforschung von Farbwirkungen einerseits im Buch »Interaction of Color« (1963) niedergelegt, andererseits ab den 1950er Jahren in der Bildserie *Homage to the Square* beispielhaft vorgeführt. Ausgehend von einem Quadratraster entwickelte er einen Bildtypus mit drei bzw. vier verschachtelten Quadraten, mit dem Ziel, die autonome Farbe als »Träger der Bildhandlung« vorzuführen und vielfältig modifizierbare Interaktionen der Farbe sichtbar zu machen. Sein zentraler Gestaltungslehrsatz – ein Maximum an Wirkung ist bei einem Minimum an Aufwand zu erreichen – ist mehr als ein ökonomisches Prinzip. Albers verstand seine Kunst philosophisch als eine Parallele zum Leben. Mit *Homage to the Square* wollte er »Meditationstafeln« für das 20. Jahrhundert schaffen.

Josef Albers wrote down the results of his research into color effects in his book 'Interaction of Color' (1963) but had already demonstrated them by way of example in his picture series Homage to the Square from the 1950s onwards. Starting out from a square matrix, he developed a pictorial approach with three or four interlocking squares with the aim of presenting the autonomous color as the "carrier of the pictorial plot" and making visible interactions of color, which can be modified at will. His key design theorem – to achieve maximum effect with minimum input – is more than just an economical principle. Albers saw his art philosophically as a parallel to life. With Homage to the Square he endeavored to create "meditation panels" for the 20th century.

Jürgen Altmann

* 1962 in Augsburg, D – lebt/lives in Stuttgart, D

Neckarbrücke B 14 1, 2017 / Hall of Fame Cannstatt, 2017

Fine Art Print auf/on Aludibond

Erworben/Acquired 2018

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Jürgen Altmann ist vor allem als Mode- und Werbefotograf für internationale Labels und Magazine tätig, als Schwerpunkte seiner Arbeit nennt er People, Porträt, Corporate, Life Style. Parallel zu seinen auftragsbezogenen Fotos entsteht seit einigen Jahren eine Werkgruppe unter der Überschrift ›Personal Work‹. Diese umfasst inszenierte Szenen im urbanen Raum, Arbeitende (Bauern, Handwerker, Künstler) in ihrem Lebensumfeld, oder mehrteilige Serien wie die 2015/16 entstandenen *Fairytales* nach klassischen deutschen Märchenmotiven. Als einen qualitativ neuen Schritt, nach dem Fokus Porträtfotografie, sieht Jürgen Altmann selbst seine in den letzten Jahren gewachsene Fotoserie von urbanen Orten Stuttgarts. Das Spektrum reicht von eher entlegenen Randbereichen – Hafengeländen, Unterführungen – über herangezoomte Details spiegelnder Fassaden zu Straßenzügen im staubigen Abendlicht und architektonischen Landmarks der Stadt. Neu ist, dass der Fotograf zwar immer noch nach ungewöhnlichen Perspektiven mit extremen Fluchtpunkten sucht, der Grad der Inszenierung aber reduziert, Lichtführung und Bearbeitung zurückgenommen und stattdessen die Situation selbst zum Sprechen gebracht wird.

*Jürgen Altmann works primarily as a fashion and commercial photographer, focusing on People, Portrait, Corporate, Life Style. Parallel to his commissioned photos, a group of works under the heading ›Personal Work‹ has been developed for several years. This includes staged scenes in urban space, working class people (farmers, craftsmen, artists etc.) in their living environment, or multi-part series such as the 2015/16 *Fairytales* after classic German fairy tale motifs. As a qualitatively new step, after focusing on people photography, Jürgen Altmann himself sees his photo series of urban places in Stuttgart, which he has been working on intensively in recent years. The spectrum ranges from rather remote peripheral areas – harbor areas, underpasses – via zoomed-in details of reflecting facades to streets in the dusty evening light and architectural landmarks of the city. What is new is that the photographer is still looking for unusual perspectives with extreme vanishing points, but otherwise the degree of staging is reduced taking light management and processing back and instead making the situation itself speak.*

Getulio Alviani

* 1939 Udine, I – 2018 Mailand, I

Superficie 1 quadrato + 4 $\frac{1}{4}$ diagonal [*Surface 1 square + 4 $\frac{1}{4}$ diagonal*], 1965/87

Aluminium/Aluminum

Erworben/*Acquired* 1987

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Getulio Alviani war als Künstler in den Bereichen Architektur, Design, Bildende Kunst und Mode tätig. Zudem unterrichtete er seit 1976 an der Accademia Carrara und übernahm von 1981–85 die Leitung des Jesús Soto Museum of Modern Art, Ciudad Bolívar in Venezuela. In seinem künstlerischen Œuvre untersuchte er seit den 1950er Jahren die Wechselwirkungen von Licht und Bewegung; 1963 schloss er sich der internationalen Bewegung »nouvelle tendance recherche continue« an. Seine bekanntesten Arbeiten, die »Superficie a testura vibratile« [Schwingende Textur-Oberflächen], zu denen auch die Arbeit der Daimler Art Collection zählt, bestehen aus polierten und geschliffenen Aluminium-oberflächen. »Diese Arbeiten – in welchen bestimmte Effekte von Lichtreflexion und Lichtbrechung evoziert werden – sind sowohl Kunst im eigentlichen Sinne als auch Beförderer von Seherfahrungen.« (Giulio Carlo Argan)

The multidisciplinary artist Getulio Alviani has experimented in the fields of architecture, design, visual arts and fashion. Moreover, he taught at the Accademia Carrara and was appointed as director at Jesús Soto Museum of Modern Art, Ciudad Bolívar, in Venezuela. Since the 1950s he analyzed the interaction of light and movement in his artistic work. 1963 he became member of the international movement 'nouvelle tendance recherche continue'. The work in the Daimler Art Collection forms part of the 'Superficie a testura vibratile' [vibrating texture surfaces] that are among his best known works, made of polished and abraded aluminum surfaces. "These works – in which the artist's operation induces particular effects of luminous reflection and refraction – are both works of art in the usual sense of the term and promoters of visual experience."
(Giulio Carlo Argan)

Markus Amm

* 1969 in Stuttgart/D – lebt/lives in London, GB

Ohne Titel, 2004

Verschiedene Materialien/*Mixed media*

Erworben/*Acquired* 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

In den frühen, um 2002/2003 entstandenen Bildern von Markus Amm, der an den Akademien in Hamburg und Stuttgart studiert hat, scheint vor allem die Auseinandersetzung mit der graphischen Dynamik der russischen Avantgarden evident: Diagonalen, Sternformen, beschleunigte Vektorlinien. Diese erzählerisch aufgeladene Abstraktion hat Amm in einem nächsten Schritt in Fotografien und Collagen analysiert und parallel auch in das große Format von Wandmalereien übertragen. Sein formal reduziertes Vokabular fächert der Künstler auf in ein experimentelles angelegtes Inventar von Oberflächen und Malmitteln. Er arbeitet mit Kugelschreiber, Edding, Klebebändern, Nagellack, Sprayfarben und fotografischen Techniken auf wechselnden Gründen wie Spanplatte, Karton oder Chromolux-Papier. Teil seiner Überlegungen zu Fragen von Komposition und Form im Verhältnis zu Wand und Raum sind Konstellationen von Bildern verschiedener Größe und fotografischen Arbeiten, die in wechselweise kommentierende Ordnungen gebracht werden. Markus Amm hat seither sein Vokabular auch mittels Skulpturen auch in den Realraum hinein erweitert.

In the early works by Markus Amm, who studied in Hamburg and Stuttgart, created around 2002/2003, what seemed most evident was above all an exploration of the graphic dynamic of the Russian Avant-garde: diagonals, star shapes, accelerated vector lines. It is this narratively charged abstraction that Amm subsequently analyzed in photographs and collages, and at the same time transferred to large format wall paintings. The artist deploys his reduced vocabulary using an experimentally expanded inventory of surfaces and painting materials. He works with ballpoint and felt pens, adhesive tape, nail polish, spray lacquer and photographic techniques on a variety of bases including hardboard, cardboard and chromolux-paper. Constellations of images of various sizes and also photographic works, which are brought into an alternating dialogue with one another, form part of his considerations on questions of composition and form in relation to wall and space. Markus Amm in a next step then extended his vocabulary into real space by means of sculptures.

Shusaku Arakawa 1936 Nagoya, J - 2010 New York, USA

Madeline Gins *1941 – 2014 New York, USA

Morning Picture, Portrait of Civilization [*Morgenbild, Zivilisationsporträt*], 1969

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2005

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Shusaku Arakawa und Madeline Gins arbeiteten seit 1963 in New York an der Idee eines Gesamtkunstwerks, das Architektur und den menschlichen Körper, Poesie und Philosophie umschließt. In das Umfeld dieser Recherchen gehört das Bild *Morning Picture, Portrait of Civilization*, 1969. Auf gedecktem weißem Malgrund liest der Betrachter eine Konstellation feiner Linien: Zwei 90° Winkel in den oberen Ecken, Horizontale und Vertikale definieren die Idee von Raum, Linien mit perspektivischer Ausrichtung spielen auf den klassischen, perspektivisch konstruierten Bildraum der Renaissance an, eine Wellenform unten repräsentiert eine Art menschliche Fußspur, während die angedeutete Kreisform im oberen Bildfeld als Kürzel für Kopf, Geist oder Denken gelesen werden kann. Die ausgesparten »Objekte« der Malerei sind am unteren Bildrand als begriffliche Reihung aufgerufen: »Some of the things (...)«. (»Einige Dinge, welche die obigen Punkte und Linien indizieren: ein Raum, ein Fenster, ein Gang, eine Tür, ein Mann, ein Tisch, eine Tasse, eine [Farbe], ein Schatten, eine Katze, eine Pflanze«).

Since 1963 Shusaku Arakawa and Madeline Gins have worked in New York on the idea of a universal work of art including architecture and the human body, poetry and philosophy. The work called Morning Picture, Portrait of Civilization, 1969, fits into the context of this research. Viewers read a constellation of fine lines on a thick white painted ground: two angles of 90° in the upper corners, horizontals and verticals define the idea of space, lines with perspective orientation allude to the classical Renaissance perspective picture space, an undulating shape at the bottom represents a kind of human footprint, while the hint of circular form in the upper picture field can be read as shorthand for mind, spirit or thought. The 'objects' omitted in the painting are involved on the bottom edge of the picture as a conceptual sequence: "Some of the things which the above dots and lines indicate are: a room, a window, a floor, a door, a man, a table, a cup, a [color], a shadow, a cat, a plant."

Shusaku Arakawa 1936 Nagoya, J – 2010 New York, USA

Madeline Gins *1941 – 2014, New York, USA

Untitled [*Ohne Titel*], 1964/65

Acryl, Blei- und Farbstifte, Tusche, Papiercollage auf grundierter Leinwand
Acrylic, lead- and color-pencils, Indian ink, paper collage on primed canvas

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Das komplexe Themenspektrum der Arbeit *Untitled* [Ohne Titel], 1964/65, lässt sich skizzieren mit den Begriffen von Serialität und Fragen der Dimension, Subjektivität und Objektivierung, Bedeutung und Leere.

Auf der grau grundierten Leinwand eröffnet sich ein klar umrissenes zeichnerisches Kaleidoskop von Geraden, Winkeln und Richtungen, das von collagierten Fotografien ergänzt wird. Durch den doppelten Trichter und die Rechtecke am oberen rechten Bildrand lassen sich formale Bezüge zum Marcel Duchamps *Großem Glas* (1914-23) herstellen. Die vier männlichen, auf den Kopf gestellten collagierten Aktfotografien zitieren die Chronofotografien von Eadweard Muybridge (1830-1904). Seine seriellen Bewegungsstudien waren sowohl für Duchamps Werk von Bedeutung als auch für amerikanische Konzeptkünstler der 1960er Jahre. In der rechten Bildhälfte sind mit Künstlersignatur und Fingerabdruck zwei Elemente zu sehen, die in der Regel als Ausdruck für das Individuelle gelesen werden. Durch die in Druckbuchstaben und Versalien gesetzte Signatur sowie die nur angedeutete Hand ist der Aspekt des Persönlichen jedoch stark reduziert.

The complex spectrum of themes in the artwork Untitled might be briefly summarized as: seriality, dimensional issues, subjectivity and objectivation, meaning and emptiness.

The work Untitled, 1964/65, has a grey background, against which a demarcated, clearly 'drawn' kaleidoscope of straight lines, corners and directions, supplemented by photo collage, opens up. The double funnel and the rectangle in the upper right-hand part of the picture link the shape of the piece to that of Duchamp's Large Glass (1914-23), which is also an influence on other artworks by Arakawa from the same period. The four collaged upside-down male nude photographs quote a chronophotographs of Eadweard Muybridge (1830-1904). His studies of motion in photograph sequences had a significant impact both on Duchamp's artwork and on American conceptual artists of the 1960s. The right-hand half of the picture shows two elements that are generally seen as expressions of individuality, the artist's signature and the fingerprint. However, the printed block capitals and the way the hand is merely suggested significantly reduce the personal aspect.

Barbara Armbruster

* 1955 in Bad Waldsee, D – lebt/lives in Stuttgart, D

Artificial Garden I, 2005 / Untitled

Bleistift, Buntstift, Gouache auf Papier/Pencil, crayon, gouache on paper

Erworben/*Acquired* 2005

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Arbeiten von Barbara Armbruster, die an der Stuttgarter Akademie bei Rudolf Schoofs und Marianne Eigenheer studierte, sind im interkulturellen Kontext zu lesen. Aus ihren biographischen Erfahrungen heraus wurde die Auseinandersetzung mit dem arabischen Kulturraum zu einer Grundlage ihrer Werke. Als Teil einer Minderheit in einer fremden Kultur zu leben motivierte die Künstlerin zu Fragestellungen bezüglich Identität, individueller Prägung und kultureller Verwurzelung. Das Thema der Figur im Raum – genauer, der weiblichen Figur in der Landschaft – ist Teil der Arbeit *Artificial Garden I* [Künstlicher Garten I], 2005. Während die Bäume zeichenhaft auf Stämme und Fragmente von Baumkronen verkürzt sind, entstammen die zwischen ihnen angeordneten weiblichen Figuren in ihrem Habitus offenbar der Welt der Modefotografie. Die formale Abstraktion lässt das Thema ohne weitere Hinweise auf Zeit und Ort universell erscheinen. Obgleich Mensch und Natur keine kompositorische Einheit im klassischen Sinne bilden, gelingt es der Künstlerin, durch die zeichnerische Leichtigkeit die sparsam gesetzten Elemente im Bildraum zu verbinden.

Barbara Armbruster studied at the Stuttgart Akademie under Rudolf Schoofs and Marianne Eigenheer and her work is to be read in an intercultural context. Her addressing of the Arabic world allowed her to base her work on biographical experience. Living as part of a minority in an alien culture motivated her to ask questions about identity both inside and beyond the individual. The theme of a figure in a space – or more precisely, a female figure in a landscape – forms part of the work called *Artificial Garden I*, 2005. The trees are shortened symbolically to trunks and fragments of their canopies, but the female figures arranged between them clearly suggest the world of fashion photography. The high level of formal abstraction makes the theme seem universal, without any further references to time and location. Even though humans and nature do not form a compositional unit in the classical sense, Armbruster's draughtsmanly deftness enables her to bring the economically placed elements together within the picture space.

Imre Bak

* 1939 in Budapest, H – lebt/lives in Budapest, H

Fremdes Fest, 2001

Acryl auf Leinwand/acrylic on canvas

Erworben/acquired 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Eine Klassenreise führt Imre Bak 1962 als Student der Hochschule der Bildenden Künste Budapest in die ehemalige UdSSR, in die Museen von Moskau und Leningrad, nach Polen und in die damalige Tschechoslowakei. Es sind die ersten und zugleich späten Begegnungen des Ungarn mit Originalen der westeuropäischen Avantgarden vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Zuvor hatte Bak jene Kunst ausschließlich über fotografische Reproduktionen und in außerakademischen Kreisen als absoluten Gegenpol zur akademischen Lehre kennen gelernt. Neben der künstlerischen Praxis geben die kunsttheoretischen Schriften von Malewitsch, Kandinsky und Mondrian, die er ins Ungarische übersetzt, eine zweite wegweisende Orientierung für die künstlerische Arbeit. Ende der 1960er Jahre wandte sich der Künstler Aspekten der amerikanischen Post Painterly Abstraction sowie des europäischen Hard Edge zu, Kunstrichtungen, die er auf weiteren Reisen durch Westeuropa Mitte der 1960er Jahre intensiver studiert. Ende der 1990er Jahre begann Bak, mit geometrisch reduzierten Farbfeldstaffelungen zu arbeiten. Das Bild *Fremdes Fest* aus 2001 summiert zu den immer vorhandenen Aspekten der Konstruktion und des Farbfeldraums nun auch architektonische bzw. urbanistische Raumvorstellungen, die durch die Bildtitel, gleich assoziativer Erinnerungssplitter, narrativ erweitert werden.

A class trip in 1962 took Imre Bak, a student at the University of Visual Arts in Budapest, to the former USSR and the museums of Moscow and Leningrad, as well as to Poland and the former Czechoslovakia. For the Hungarian, these were the first, and at the same time very late encounters with the originals of Western European avant-garde from the beginning of the 20th century. Previously Bak had only become familiar with this art exclusively through photographic reproductions and in non-academic circles as an absolute antithesis to academic teachings. In addition to artistic practice, the art theory writings of Malevich, Kandinsky and Mondrian, which he translated into Hungarian, gave him a second seminal orientation for his artistic work. At the end of the 1960s Bak turned to aspects of American Post Painterly Abstraction, Signal and Emblem Painting and European Hard Edge in his work, which he encountered during further trips through Western Europe in the mid-60s. At the end of the 1990s Bak turned to geometrically reduced gradations of color fields. The painting *Fremdes Fest [Strange Celebration]* from 2001 now also adds architectonic and/or urbanistic perceptions of space to the ever-present aspects of construction and of color fields, which are expanded narratively through the title of the image, like associative splitters of memory.

Imre Bak

* 1939 in Budapest, H – lebt/lives in Budapest, H

Fremdes Fest, 2001

Lack auf Spanplatte/lacquer on chipboard

Erworben/*Acquired* 2005

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Eine Klassenreise führt Imre Bak 1962 als Student der Hochschule der Bildenden Künste Budapest in die ehemalige UdSSR, in die Museen von Moskau und Leningrad, nach Polen und in die damalige Tschechoslowakei. Es sind die ersten und zugleich späten Begegnungen des Ungarn mit Originalen der westeuropäischen Avantgarden vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Zuvor hatte Bak jene Kunst ausschließlich über fotografische Reproduktionen und in außerakademischen Kreisen als absoluten Gegenpol zur akademischen Lehre kennen gelernt. Neben der künstlerischen Praxis geben die kunsttheoretischen Schriften von Malewitsch, Kandinsky und Mondrian, die er ins Ungarische übersetzt, eine zweite wegweisende Orientierung für die künstlerische Arbeit. Ende der 1960er Jahre wandte sich der Künstler Aspekten der amerikanischen Post Painterly Abstraction, der Signal- und Emblemmalerei sowie des europäischen Hard Edge zu, Kunstrichtungen, die er auf weiteren Reisen durch Westeuropa Mitte der 1960er Jahre intensiver studiert – insbesondere über die Bekanntschaft mit den süddeutschen Künstlern Thomas Lenk und Georg Karl Pfahler sowie durch die Ausstellungen amerikanischer Maler in der Stuttgarter Galerie von Hans- Jürgen Müller. Wenige in Acrylfarbe auf Holz ausgeführte Bildobjekte, darunter das *Gebilde I* / der Daimler Art Collection markieren den äußersten Punkt dieser Entwicklung, »um den Raum in der Form zu realisieren«.

*A class trip in 1962 took Imre Bak, a student at the University of Visual Arts in Budapest, to the former USSR and the museums of Moscow and Leningrad, as well as to Poland and the former Czechoslovakia. For the Hungarian, these were the first, and at the same time very late encounters with the originals of Western European avant-garde from the beginning of the 20th century. Previously Bak had only become familiar with this art exclusively through photographic reproductions and in non-academic circles as an absolute antithesis to academic teachings. In addition to artistic practice, the art theory writings of Malevich, Kandinsky and Mondrian, which he translated into Hungarian, gave him a second seminal orientation for his artistic work. At the end of the 1960s Bak turned to aspects of American Post Painterly Abstraction, Signal and Emblem Painting and European Hard Edge in his work, which he encountered during further trips through Western Europe in the mid-60s, and in particular through his acquaintance with the South German artists Thomas Lenk and Georg Karl Pfahler as well as through the exhibitions of American painter in Hans-Jürgen Müller's Stuttgart gallery. A few image objects produced with acrylics on wood, among them the *Gebilde I* [Structure I] in the Daimler Art Collection, mark the most extreme point of this development, "in order to realise the space in the form".*

Horst Bartnig

*1936 in Militsch, PL – lebt/*lives* in Berlin, D

858 unterbrechungen, 859 striche in 430 graunancen bis schwarz, 1990
[858 interruptions, 859 strokes in 430 grey nuances to black]

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Horst Bartnig, der in den 1950er Jahren in Magdeburg und Weimar eine Ausbildung als Bühnenmaler absolviert hatte, bekam 1964 in der Berliner Stadtbibliothek überraschend – da unerlaubt – Malewitschs 1927 erschienene Programmschrift ›Die gegenstandslose Welt‹ in die Hände. Damit eröffnete sich für ihn eine geistige Welt, die den letzten Anstoß gab, sich im Künstlerischen fortan mit konstruktivistischen und konkreten Gestaltungsmitteln zu befassen, obgleich die DDR-Kunstideologie diese entschieden ausgegrenzt hatte. In mathematisch und systematisch angelegten malerischen Serien befasst sich Bartnig mit der Variation geometrischer Grundelemente, mit variablen Systemen und strukturalen Konstellationen, er bezieht neueste Erkenntnisse der Physik in seine Arbeit ebenso ein wie Computerprogramme und die Analyse musikalischer Kompositionen. So legt auch das für die Daimler Art Collection erworbene Bild *858 unterbrechungen* im Titel exakt seine Elemente dar, aber da jeder Strich mit der Hand gezogen ist, entfalten die 430 Graunancen doch vor allem eine hohe visuelle Sensibilität und Attraktion.

Horst Bartnig has completed his training in stage design in the 1950s in Magdeburg and Weimar when in 1964 he came across an edition of Kazimir Malevich's 1927 essay 'The Non-Objective World' – surprisingly, as it was officially banned – in the Berlin city library. For Bartnig it was a spiritually liberating find, giving him the final impetus to henceforth devote himself to the creative approach of Constructivist and Concrete art, even though these tendencies had been fully ostracized by state art ideology in the GDR. On the basis of certain mathematical and systematic principles, Bartnig started painting series of variations of basic geometric elements, exploring variable systems and structural constellations; his work takes account of the latest findings in physics, as well as computer software and analyses of musical compositions. Thus, while the title of the work acquired by the Daimler Art Collection, 858 interruptions, offers a succinct formulation of his artistic elements, the 430 shades of grey generate above all a high degree of visual sensitivity and attraction.

Willi Baumeister

1889 Stuttgart, D – 1955 Stuttgart, D

Montaru auf Rosa [*Montaru on pink*], 1953

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Karton

Oil with artificial resin and filler on hardboard

Erworben/*Acquired* 1987

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Montaru auf Rosa ist ein beispielhaftes Spätwerk von Willi Baumeister, wo Naturbeobachtung in »visuelle Materie« umgewandelt und im Zusammenklang von Farbe und Form neu interpretiert wird. Es sind aus der Anschauung entwickelte Untersuchungen, die sich mit Baumeisters Vorliebe für den Bilderfundus prähistorischer Kulturen verbinden. So wie das Titelwort »Montaru« nur im Sinne der Lautsprache mögliche Bedeutungen anklingen lässt (man denkt vielleicht an Berg, Minotaurus, Arche) ist auch das Bild selbst ein eigenständiger Farb- und Formenkomplex, der vor allem eine rein sinnliche Sichtbarkeit schafft, die ebenfalls nur mittelbar auf mögliche Objekte der empirischen Welt zu beziehen ist. Im Vordergrund steht für Baumeister jedoch das »poetische Auge« des Betrachters, das durch den Formenschatz seiner Werke stimuliert und für eine andere Form der visuellen Erfahrung geöffnet wird.

Montaru auf Rosa is an exemplary work from the late creative phase of Willi Baumeister, converting the observation of nature into 'visual matter' and reinterpreting it in the interplay of color and form. His works are investigations developed on the basis of perception, combining with Baumeister's preference for the pictorial art of pre-historic cultures. In much the same way in which the word "Montaru" only suggests a meaning in the onomatopoeic sense (one may think of mountain, Minotaur, Ark), the picture itself is an independent complex of colors and shapes, which first and foremost creates a purely sensorial visibility which can only be indirectly related to possible objects in the empirical world. Baumeister, however, places the emphasis on the beholder's 'poetic eye' that is stimulated by the wealth of forms in his works and opened for another dimension of visual experience.

Willi Baumeister

1889 Stuttgart, D – 1955 Stuttgart, D

Funktion einer (Form) Bewegung (auf Gelb) [*Function of a (form) movement (on yellow)*], 1949

Öl mit Kunstharz, Spachtelkitt und Sand auf Hartfaserplatte/*Oil with artificial resin, filler and sand on hardboard*

Erworben/*Acquired* 1989

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Der Maler, Grafiker und Bühnenbildner Willi Baumeister zählt zu den wichtigsten Vertretern der Klassischen Moderne der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland sowie der Nachkriegsavantgarde. Entwicklung und Spielformen der abstrakten Malerei sind seinen Gemälden ablesbar, welche geometrische Formen und deren Beziehungen im Bild thematisieren. Im Vordergrund steht für Baumeister das 'poetische Auge' des Betrachters, das durch den Formenschatz seiner Werke stimuliert und für eine andere Form der visuellen Erfahrung geöffnet wird. In *Funktion einer (Form) Bewegung (auf Gelb)* setzt Baumeister seine ästhetische Grundhaltung bildhaft um: ein Spiel abstrakter Formen scheint auf einem lichten gelben Grund, gleich Körper und Schattenbild, zu schweben. Die schwarzen Formen repräsentieren geometrische Körper wie Quadrat, Dreieck und Kreis/Oval, während die weißen Formen dem Bild eine heitere Beweglichkeit zu vermitteln scheinen. Dem zugeordnet sind kleine Formen in Gelb, Blau, Grün und Rot, der Untergrund ist mit Spachtelkitt teils plastisch, wie Mauerwerk, angelegt.

The painter, illustrator, and stage designer Willi Baumeister is one of the most important representatives of classical modernism in Germany and the avant-garde of the late 1940s and 1950s. The development of abstract painting began to gain a foothold in works that centered on geometric shapes and their relationships to one another in the picture. Baumeister places the emphasis on the beholder's 'poetic eye' that is stimulated by the wealth of forms in his works and opened for another dimension of visual experience. Function of a (form) movement (on yellow) is revealed by the effect of changing figure-ground ratios. An interplay of abstract forms appears to float against a light-yellow ground - solid body and silhouette at the same time. The black forms represent geometrical bodies - square, triangle and circle/oval - whilst the white shapes appear to give the image a sense of cheerful motion. Each of these has small forms attached to it in yellow, blue, green and red. The background has a plastic quality, having been produced partly by the application of putty, rather like masonry.

Willi Baumeister

1889 Stuttgart, D – 1955 Stuttgart, D

Ruhe und Bewegung II (auf Blau) [*Repose and movement II (on blue)*], 1948

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte / *Oil with artificial resin on hardboard*

Erworben / *Acquired* 1978

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Der Maler, Grafiker und Bühnenbildner Willi Baumeister zählt zu den wichtigsten Vertretern der Klassischen Moderne der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland sowie der Nachkriegsavantgarde. Entwicklung und Spielformen der abstrakten Malerei sind seinen Gemälden ablesbar, welche geometrische Formen und deren Beziehungen im Bild thematisieren. Im Vordergrund steht für Baumeister das ›poetische Auge‹ des Betrachters, das durch den Formenschatz seiner Werke stimuliert und für eine andere Form der visuellen Erfahrung geöffnet wird. Willi Baumeisters Werk *Ruhe und Bewegung II (auf Blau)* setzt das im Titel angedeutete Bildthema als Spiel abstrakter Formen um, die auf dem lichtblauen Grund, gleich Schattenbildern, zu schweben scheinen. Während sich die ›Ruhe‹ durch die strenge Geometrie der Formen zeigt sowie durch ihre überwiegend vertikal aufragende, statuarische Reihung im Bild, wird ›Bewegung‹ durch die Wirkung von wechselnden Figur-Grund-Verhältnissen ansichtig. Die Betonung der Farbe als Material findet in diesem Werk ihre entsprechende Umsetzung.

*The painter, illustrator, and stage designer Willi Baumeister is one of the most important representatives of classical modernism in Germany and the avant-garde of the late 1940s and 1950s. The development of abstract painting began to gain a foothold in works that centered on geometric shapes and their relationships to one another in the picture. Baumeister places the emphasis on the beholder's 'poetic eye' that is stimulated by the wealth of forms in his works and opened for another dimension of visual experience. Willi Baumeister's painting *Repose and movement II (on blue)* renders the theme indicated by the title as an abstract play of forms which seem to float against the light-blue background like shadow-pictures. While 'repose' is visualized with strictly shaped geometrical forms, arranged vertically in a statuary horizontal row, 'movement' is revealed by the effect of changing figure-ground ratios. Emphasizing color as material finds an appropriate mode of application in this work.*

Karl Benjamin

1925 Chicago, Ill., USA – 2012 Claremont, Cal., USA

Red, Black & White Bars [*Rote, Schwarze & Weiße Balken*], 1959

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Mit der Ausstellung ‚Four Abstract Classicists‘ des Los Angeles County Museum traten 1959 erstmals vier Künstler der amerikanischen Westküste – Karl Benjamin, Lorser Feitelson, Frederick Hammersley, John McLaughlin – mit Werken an die Öffentlichkeit, die sich durch die Minimalisierung abstrakter, konstruktivistischer Bildkonzepte auszeichneten. In den Kommentaren von Kritikern und Kuratoren zu dieser damals äußerst avancierten Form der Malerei wurde der Begriff des Hard Edge geprägt. Diese wegweisende Ausstellung bestimmte die Parameter für eine nachfolgende Künstlergeneration an der amerikanischen Westküste, die bereits der Hochzeit des Minimalismus zugerechnet werden. Karl Benjamins Bild reiht systematisch weiße und schwarze Farbbalken auf rotem Grund neben- und übereinander, so dass die gesamte Komposition dem Querformat des Bildes folgt. Das daraus entstehende optische Spiel mit Vorder- und Hintergrund rhythmisiert die gesamte Bildfläche. Sie bildet den sichtbaren Ausschnitt eines potentiell fortzuschreibenden, seriell angelegten Musters.

In 1959 the Los Angeles County Museum of Art organized the ‘Four Abstract Classicists’ exhibition, showing work by four painters living on the west coast of America: Karl Benjamin, Lorser Feitelson, Frederick Hammersley and John McLaughlin. These artists were committed to a kind of geometrical-abstract painting that was still unusual at the time, especially in California. From today’s point of view, ‘Four Abstract Classicists’, a term coined by critics and curators, can be seen as a milestone in Californian painting, paving way for the next generation already related to classical Minimal Art. Karl Benjamin’s picture is a systematic arrangement of black and white bars on a red background. They overlie and underlie one another to create a composition that conforms to the picture’s transverse format. The resulting optical effect, created by the interplay of foreground and background, gives rhythm and structure to the whole of the picture’s surface. The picture represents a visible subsection of what could potentially be a propagating, serial pattern.

Anne Béothy-Steiner:

1902 Siebenbürgen 1902. Vier Jahre Zeichnen und Publizistik-Studium an der Kunstakademie in Budapest, Reisen nach Österreich, Deutschland Italien. 1922 begegnet sie Marinetti und den Futuristen, 1927 siedelt sie nach Paris über, wo sie Etienne Beothy heiratet. Freundschaft mit Herbin, Kupka, Vantongerloo. Ihre Hauptwerke sind in den Jahren 1927 - 1935 entstanden. 1985 stirbt sie in Paris.

Geboren 1902, gestorben in Paris 1985. Beothy Steiner war verheiratet mit dem bekannten ungarischen Avantgardenkünstler Etienne Beothy und lebte mit ihm in Paris. Alle Blätter der schönen Mappe beruhen auf Entwürfen der 30-er Jahre. Anne Beothy Steiner hatte eine Tochter. Als Jüdin mußte sie sich in der Besatzungszeit in Paris verstecken und konnte nicht arbeiten. Später erschöß ihre Tochter jemanden und saß deshalb im Gefängnis. Anne Beothy-Steiner war menschenscheu. Sie lebte sehr zurückgezogen. Carl Laszlo, der bekannte Journalist und Künstler, der auch Ausstellungen der ungarischen Avantgarde- zu der Anne Beothy-Steiner zählt, organisierte, vermittelte die Edition mit dem deutschen Verleger Edition Hoffmann. Der Verleger ist im Dezember plötzlich an einem Herzversagen gestorben. Seiner Frau sind keine weiteren Einzelheiten bekannt. Anne Béothy-Steiner lebte später in Montrouge, Frankreich. Ihre Tochter soll als Künstlerin heute in Marseille leben. Ausstellungen u.a.

1977 15. Europäische Kunstausstellung Berlin: Tendenzen der 20-er Jahre

1978 Musée de la Ville de Paris 'Abstraction Création 1931 - 1936 ' Cat.

FABRE, Gladys C., und Westfälisches Landesmuseum Münster 1978

1984 Musée d'art Moderne Centre Pompidou

1995 Galerie des Beothy-Beothy (Kunsthaus "Kunsthaus Anstalt")

Anne Béothy Steiner

1902 in Nagyvárád, Österreich-Ungarn (Siebenbürgen) – 1985 Paris

Entwürfe 1929-1934 (Reprint 1981)

Mappe mit 7 Serigraphien/Folder with 7 serigraphies. Ed. 88/100 + VX

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Anna Steiner studierte Publizistik zwischen 1922 und 1925 an der privaten Kunstschule von Álmos Jaschik in Budapest und arbeitete parallel an ersten Zeichnungsstudien. Zahlreiche Reisen führten sie nach Österreich, Deutschland und Italien, wo sie den Künstler Filippo Tommaso Marinetti kennenlernte, dessen futuristische Ideen sie zunächst ebenso beeinflussten wie der Orphismus Robert Delaunays. Seit 1927 lebte sie in Paris, wo sie István Béothy heiratete. Sie zählte wie dieser zu den Gründungsmitgliedern der 1931 entstandenen Gruppe Abstraction-Création, der Künstler wie Arp, Gabo, Herbin, Kupka, Mondrian, Nicholson und Vantongerloo angehörten. 1934 unterbrach Béothy Steiner ihre künstlerische Arbeit, als Jüdin mußte sie in Paris untertauchen, und nahm sie erst in den 1960er Jahren, nach dem Tod ihres Mannes, wieder auf. Als ihr Hauptwerk werden die Arbeiten aus den Jahren 1927 bis 1934 angesehen. In dieser Zeit entstanden neben Zeitschriftenillustrationen, Stoff- und Modeentwürfen vor allem Gouachen und Aquarelle. Sie zeigen die Durchdringung und Überlagerung von einfachen, geometrischen Farbflächen. Seit 1932 wurden ihre Kompositionen durch den Kontrast von einfachen Farben bestimmt. Es entstanden flächige Farbräume, die die Ideen der Op Art vorwegnahmen.

Anna Steiner studied journalism between 1922 and 1925 at the private art school of Álmos Jaschik in Budapest and worked in parallel on the first drawing studies. Numerous trips took her to Austria, Germany and Italy, where she met the artist Filippo Tommaso Marinetti, whose futuristic ideas influenced her as well as the Orphism of Robert Delaunay. Since 1927 she lived in Paris, where she married István Béothy. She counted like his husband to the founding members of the group created in 1931 Abstraction-Création, with artists such as Arp, Gabo, Herbin, Kupka, Mondrian, Nicholson and Vantongerloo. In 1934 Béothy Steiner interrupted her artistic work, as a Jewish woman she had to immerse her in Paris, and did not get back to public appearance until the 1960s, after the death of her husband. Her major works are the works from 1927 to 1934. In addition to magazine illustrations, fabric and fashion designs, especially gouaches and watercolors were created during this time. They show the penetration and superimposition of simple, geometric color surfaces. Since 1932 her compositions have been defined by the contrast of simple colors. They create flat color spaces that anticipated the ideas of Op Art.

Bernd Berner

1930 Hamburg, D – 2002 Stuttgart, D

Flächenraum [*Area space*] 558, 1961/62

Flächenraum [*Area space*] 213, 1970/78

Beide/*Both*: Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Beide erworben/*Both acquired* 1980

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Bernd Berner zählt wie Peter Brüning zu den Künstlern, die von ihrem Stuttgarter Lehrer Willi Baumeister die lyrischen, introvertierten, informellen Momente aufgreifen und verdichten. Berners bildnerische Mittel, die gestisch aufgetragenen Farbstrukturen, stehen im Dienste eines neuen, gleichsam objektivierbaren Kunstwillens: Es geht um die Analyse elementarer Phänomene wie Farbe, Licht, Fläche und Raum. Mehrere in dichten Strichlagen aufgetragene Schichten einer einzigen Farbe, die sich von anfänglich dunkler Gedecktheit allmählich zu großer Leuchtkraft aufhellt, konstituieren im ausgegrenzten Mittelfeld einen aperspektivischen, nicht illusionistischen »Flächenraum«, der frei zu atmen, zu pulsieren scheint. Die Tendenz, »das Übermalte, hinter der Fläche Liegende, das zwischen den Schichten Eingewobene zu mystifizieren« (B.B.), verwandelt diese Bilder, gemäß den Intentionen des Künstlers, in Meditationstafeln.

Bernd Berner is one of those artists, along with Peter Brüning, who took up and intensified their Stuttgart teacher Willi Baumeister's lyrical, introverted and abstract elements. The creative resources, the gesturally applied color structures in Berner's pictures serve a new and effectively objectivized artistic will, concerned with analyzing elemental phenomena like color, light, two- and three-dimensional space. Several layers of a single color, applied in dense layers, and gradually lightening from their original withdrawn darkness to great luminescence, constitute a 'spatial area' in the self-contained central field, without perspective or illusion. The tendency to "imbue the painted area that is woven in behind the surface and between the layers with mystery" (B.B.) transforms these pictures, as the artist intended, into meditation panels.

Ulrich Bernhardt

*1942 in Tübingen – lebt/lives in Stuttgart, D

Im Atelier des Malers [*In the Painter's Studio*], 1998

Cibachrome

Erworben/*Acquired* 1998

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die großformatige, in Mehrfachbelichtung aufgenommene Fotoarbeit des Stuttgarter Künstlers Ulrich Bernhardt zeigt das Atelier seines Freundes, des expressionistischen Malers Lambert Maria Wintersberger. Sein Atelier lag versteckt in einem ehemaligen Bahnhof mitten im Forst von Hagenau. Am linken Bildrand lässt sich der Ateliertisch des Malers erkennen, in der Mitte der dichte Wald, welcher in das Bild seiner Zerstörung übergeht. Ein Jahr nach der ersten Aufnahme wurde der Wald durch einen schweren Sturm zerstört. Für Ulrich Bernhardt besitzt diese Arbeit eine persönliche Dimension: „Dieses Bild ist nun für mich ein vorzeitiges Epitaph geworden und in seiner Zeitverschiebung auch ein Hinweis auf die Tragik seines Lebens. Er schwamm gegen den Strom und strandete in der Einsamkeit.“ „In den Realitäts-Wirbeln und -Tiefen dieser Fotos verflüchtigt sich ein letzter Rest von Festlegung im bestimmten Gegenstand, von intendierter Denkrichtung.“ (Anton Gugg 1988)

The large-format, multiple exposure photography work by the Stuttgart artist Ulrich Bernhardt depicts the studio of his friend, the expressionist artist Lambert Maria Wintersberger. His studio lay hidden in a former railway station in the middle of the Forest of Hagenau. On the left-hand edge of the picture the artist's studio desk can be recognized, in the middle of the dense forest, which in the picture skates over its destruction. A year after the first photograph was taken the forest was destroyed by a severe storm. For Ulrich Bernhardt this work has a personal dimension: "For me this picture has now become a premature epitaph and also, in its displacement of time, a hint at the tragedy of his life. He swam against the current and was stranded in solitude." "In these photos' swirls and depths of reality a final remnant of determination in the specific subject, of intended direction of thought, evaporates." (Anton Gugg 1988)

Jérôme Saint-Loubert Bié

* 1970 in Strassburg/*Strasbourg*, F – lebt/*lives* in Paris, F

Film und Foto, 2001

C-prints, 6 Teile/*6 parts*

Erworben/*Acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Stuttgart war zu Beginn des 20. Jahrhunderts Ort bedeutender Foto-Ausstellungen. 1929 versammelte die Ausstellung ›Film und Foto‹ die neuen Tendenzen beider Medien. Der ›Fifo‹ ging es darum, die Errungenschaften des ›Neuen Sehens‹ vorzustellen. Der begleitende Katalog enthielt jedoch nur knapp zwei Dutzend Abbildungen von den ausgestellten Arbeiten. Eine verschwindend geringe Anzahl angesichts der Fülle der damals ausgestellten Bilder, findet Jérôme Saint-Loubert Bié. Seine Arbeit *Film und Foto* führt die Referenz auf die Ausstellung von 1929 bereits im Titel. Ausgangspunkt seiner Recherchen bildete die Exponatenliste der Schau, um aus retrospektivem Blick eine virtuelle Gesamtheit der ausgestellten Bilder zu erarbeiten. Die aufgelisteten Bilder spürte er in zum Teil erheblich später erschienenen Büchern auf und fotografierte sie ab. Sichtbar sind das Seitenlayout, Bildlegenden, Paginierungen: wir sehen die Reproduktion einer Reproduktion einer Fotografie. Die einzelnen Bilder zeigen mehrfache Referenzen auf und verdeutlichen, dass Geschichte mehr als Collage denn als lineare Entwicklung begriffen werden kann.

*Stuttgart played host to important photographic exhibitions in the 20th century. In 1929 the ›Film and Foto‹ exhibition brought together new trends in photography and film. The Stuttgart ›Fifo‹ was concerned to present the achievements of the ›New Seeing‹. The accompanying catalogue contained just fewer than two dozen illustrations of the exhibited works. Thus, a vanishingly small number that's given the abundance of pictures on show at that time according to Jérôme Saint-Loubert Bié. His work *Film and Foto* makes the reference on the exhibition in 1929 explicit even in the title. The starting point for his research was the list of exhibits to create a virtual totality of the exhibition from a retrospective point of view. He found illustrations of the pictures that were just listed in other volumes, some of which were published considerably later, and photographed them. Page layouts, picture captions, pagination remain visible and reveal that the images are reproductions of reproductions of photographs. Each of the pictures carries multiple references and clearly shows that history can be more understood as a collage than a linear development.*

Max Bill

1908 Winterthur, CH – 1994 Berlin, D

zwei umschlossene quadrate [*two enclosed squares*], 1971

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1983

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Max Bill – Architekt, Designer, Maler, Plastiker, Publizist, Dozent, Mitbegründer der Ulmer Hochschule für Gestaltung und der Künstlergruppe der ›Züricher Konkreten‹ – definierte: »konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdrück von harmonischem maß und gesetz«. Bill forderte für künstlerische Gestaltungen eine mathematische Denkweise, um die Resultate kontrollierbar zu halten. Seine künstlerische Ausbildung hatte Bill am Bauhaus unter Schlemmer, Kandinsky und Klee erhalten. Die mathematisch exakte Arbeit mit geometrischen Ordnungselementen ist ein Grundzug des gesamten Werkes. Zwei Prinzipien von Bills Kunst sind: Die Rhythmisierung einer geschlossenen Fläche oder Form und die Dynamisierung des statischen Zustands der Ruhe. Im Hochformat des Bildes *zwei umschlossene quadrate* überschneiden sich sechs gleich lange, rechtwinklige, farbige Linien, so dass bildparallel die zwei Quadrate des Titels umschlossen und übereinander stehend gebildet werden. Das Weiß des Untergrundes wird zu einer die Bildgestaltung integrierenden, aktiven Farbe: Figur und Grund treten in ein spannungsvolles Wechselspiel.

Max Bill – architect, designer, painter, sculptor, contemporary commentator, lecturer, Co-founder of the Ulmer Hochschule für Gestaltung and of the ›Zurich Concrete‹ artists group – defined concrete art as being ultimately “the pure expression of harmonic dimensions and laws”. He called for a mathematical approach to creative design in order to maintain controllable results. Bill had studied at the Bauhaus under Schlemmer, Kandinsky and Klee. The essential feature of Max Bill’s entire oeuvre is mathematically precise work with geometric elements of order. Two principles of his art are the creation of rhythm in an enclosed surface or shape, and instilling the static condition of rest with dynamism. In the vertical format of two enclosed squares six colored lines of the same length intersect at right angles on a white ground, creating two colored squares, enclosed and set one above the other. The white background color acts as an integrating, active element, allowing a continuing visual slide between figure and ground.

Max Bill

1908 Winterthur, CH – 1994 Berlin, D

rote quadrate [*red squares*], 1946

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1985

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Max Bill – Architekt, Designer, Maler, Plastiker, Publizist, Dozent, Mitbegründer der Ulmer Hochschule für Gestaltung und der Künstlergruppe der ›Züricher Konkreten‹ – definierte: »konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdruck von harmonischem maß und gesetz«. Er forderte für künstlerische Gestaltungen eine mathematische Denkweise, um die Resultate kontrollierbar zu halten. Seine künstlerische Ausbildung hatte Bill am Bauhaus, eine der führenden Kunstakademien der Zeit 1919-1933, unter Schlemmer, Kandinsky und Klee erhalten. Die Prinzipien von Bills Kunst sind: mathematisch exakte Arbeit mit geometrischen Ordnungselementen, die Rhythmisierung einer geschlossenen Fläche oder Form, die Dynamisierung des statischen Zustands der Ruhe. Vier mal vier rote Quadrate hat Bill im quadratischen Bildformat angeordnet, acht Quadraten ist jeweils ein farbiges Element angefügt, so dass sich vom Zentrum ausgehend eine spiralförmige Bewegung und ›Dynamisierung‹ des strengen Rasters ergibt.

Max Bill – architect, designer, painter, sculptor, contemporary commentator, lecturer, Co-founder of the Ulmer Hochschule für Gestaltung and of the ›Zurich Concrete‹ artists group – defined concrete art as being ultimately “the pure expression of harmonic dimensions and laws.” He called for a mathematical approach to creative design in order to maintain controllable results. Bill had studied at the Bauhaus, the leading avant-garde art academy in Germany between 1919-1933, under Schlemmer, Kandinsky and Klee. The essential feature of Max Bill’s entire oeuvre are mathematically precise work with geometric elements, the creation of rhythm in an enclosed surface or shape, and instilling the static condition of rest with dynamism. Bill has arranged four times four red squares to create a quadratic pictorial layout. Eight of these squares have a colored element added to them, creating a spiral movement that originates at the center of the picture and ‘dynamises’ the regular grid.

Max Bill

1908 Winterthur, CH – 1994 Berlin, D

strebende kräfte einer kugel [*striving forces of a sphere*], 1966/67
Schwarzer schwedischer Granit/*Black Swedish granite*

Erworben/*Acquired* 1987
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Max Bill – Künstler, Architekt, Graphiker, Designer, Dozent, Mitbegründer der Ulmer Hochschule für Gestaltung und der Künstlergruppe der ›Züricher Konkreten‹ – hatte seine künstlerische Ausbildung am Bauhaus unter Schlemmer, Kandinsky und Klee erhalten. Die mathematisch exakte Arbeit mit geometrischen Ordnungselementen kann als ein Grundzug des gesamten Werkes von Max Bill benannt werden. Zwei Prinzipien seiner Kunst sind: Die Rhythmisierung einer geschlossenen Fläche oder Form und die Dynamisierung des statischen Zustands der Ruhe. Mit Hilfe mathematischer Verfahren wie Achsenspiegelungen, Vergrößerungen, Verkleinerungen, Drehungen oder Theorien wie der Knoten- und der Chaostheorie schuf Bill Äquivalente zu geometrischen Ausgangsformen. *strebende kräfte einer kugel* basiert ebenfalls auf einem mathematischen Verfahren, der Parallelverschiebung: Aus einer entlang der Mittelachse in Viertel unterteilten Granitkugel sind zwei einander gegenüberliegende Viertel um die Hälfte des Kugeldurchmessers herausgezogen, wodurch zusätzliche Oberflächen entstehen. Dieses Kugeläquivalent strebt auseinander, strebt als liegende 8 in die Unendlichkeit.

*Max Bill – artist, architect, designer, lecturer, Co-founder of the Ulmer Hochschule für Gestaltung and of the ›Zurich Concrete artists group – had studied at the Bauhaus under Schlemmer, Kandinsky and Klee. The essential feature of Max Bill's entire oeuvre is mathematically precise work with geometric elements of order. Two principles of his art are the creation of rhythm in an enclosed surface or shape, and instilling the static condition of rest with dynamism. With the help of mathematical models such as axis mirroring, enlargement, reduction and rotation, or ideas such as knot and chaos theory, Bill created equivalents of geometrical forms as points of departure. *strebende kräfte einer kugel* [striving forces of a sphere] is also based on the mathematical notion of a parallel shift. A granite sphere has been quartered along its central axis; two opposite quarters are then pulled out by half the diameter of the sphere, thereby creating additional surfaces. This equivalent of a sphere strives to separate; it aspires to infinity as a horizontal figure 8.*

Max Bill

1908 Winterthur, CH – 1994 Berlin, D

verdichtung zu caput mortuum [*condensing to caput mortuum*], 1972-73

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1986

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Max Bill – Architekt, Designer, Maler, Plastiker, Publizist, Dozent, Mitbegründer der Ulmer Hochschule für Gestaltung und der Künstlergruppe der ›Züricher Konkreten‹ – definierte: »konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdrück von harmonischem maß und gesetz«. Seine künstlerische Ausbildung hatte Bill am Bauhaus, eine der führenden Kunstakademien der Zeit 1919-1933, unter Schlemmer, Kandinsky und Klee erhalten. Die Prinzipien von Bills Kunst sind: mathematisch exakte Arbeit mit geometrischen Ordnungselementen, die Rhythmisierung einer geschlossenen Fläche oder Form, die Dynamisierung des statischen Zustands der Ruhe. ›Caput mortuum‹ (lat. Totenkopf) ein bläulich-rot-violettes Farbpulver, fiel bei alchemistischen Experimenten des 15. Jh. als Abfallprodukt an und war ein Synonym für ›wertloses Zeug‹. Von der Bedeutung ›Totenkopf‹ her entspricht die Farbe der Verfärbung geronnenen Blutes an den Schnittstellen enthaupteter Köpfe. Ein anderer Name des Pigments ist Colcothar in Anspielung auf die biblische Schädelstätte Golgotha. Bill entwickelt aus dem quadratischen Zentrum das in Caput mortuum enthaltene Spektrum der Farben: Hell- und Dunkelrot an den Seiten und nach unten weisend werden zu Gelb und Hellblau, Violett oben wird zu Mittelblau.

Max Bill – architect, designer, painter, sculptor, contemporary commentator, lecturer, founder member of the Ulmer Hochschule für Gestaltung and of the ›Zurich Concrete‹ artists group – defined concrete art as being ultimately “the pure expression of harmonic dimensions and laws.” Bill had studied at the Bauhaus, the leading avant-garde art academy in Germany between 1919-1933, under Schlemmer, Kandinsky and Klee. The essential feature of Max Bill’s entire oeuvre are mathematically precise work with geometric elements, the creation of rhythm in an enclosed surface or shape, and instilling the static condition of rest with dynamism. In the 15th century, ‘Caput mortuum’ (Latin for death’s head), a bluish red-violet colored powder, was a waste product of alchemical experiments, and was a synonym for ‘something worthless’. The substance gets its name from its color, which is similar to that of the discolored blood coagulated from a decapitation wound. Another name for this pigment is ‘colcothar’ - a reference to Golgotha, the Biblical ‘place of the skull’. From the quadratic center of Bill’s picture, the spectrum of colors contained in caput mortuum slowly evolves. Light and dark red can be seen at the sides of the picture; lower down, they change to yellow and light blue. In the upper part of the picture, violet changes to mid-blue.

Dieter Blum

*1936 in Esslingen, D – lebt/lives in Düsseldorf, D

Mercedes-Benz E 300, 1989

Pigmentdruck / *pigment print*

Unikat / *unique copy*

Erwerbung / *acquired* 2016

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Dieter Blum arbeitet seit den frühen 1960er-Jahren als Fotograf und Bildjournalist. Nicht zuletzt durch sein langjähriges Mitwirken an der international bekannten Werbekampagne von Marlboro wurde Blum – insbesondere an der Schnittstelle von Produktwerbung und Dokumentarfotografie – zu einer der prägenden Fotografen seiner Generation. Die Zeitschrift ›stern‹ hat ihn mit zahlreichen Bildstrecken beauftragt. Im Mai 1989 entstand ein mehrseitiger Artikel, der sich dem Mythos der Marke ›Mercedes-Benz‹ widmete. Blums Fotos zeigen u.a. die Sequenz eines Crashtests, die streng zentralperspektivisch fotografierten Fertigungslinien oder den unkonventionellen Transport einer Staatskarosse. Für das von der Daimler Art Collection erworbene großformatige Unikatfoto haben Blum und beteiligte Arbeiter des Werks eine rote Limousine des Mercedes-Benz E 300 (W 124) vollständig demontiert und die 610 Einzelteile sorgfältig arrangiert. Blum wählte für sein Foto den spektakulären Blickwinkel von oben senkrecht nach unten, eine Perspektive, die spätestens seit seinem Fotoband ›Russia‹ (1980) oder der Kampagne für American Airlines zum Blum'schen Trademark wurde.

Dieter Blum began working as a photographer and photojournalist in the early 1960s. Not least through his many years of work on the internationally known Marlboro advertising campaign, Blum became one of the most significant photographers of his generation – especially in the interface between product advertising and documentary photography. The magazine “stern” commissioned him to create a number of photo shoots. In May 1989, he an article totalling several pages on the mystique of the “Mercedes-Benz” brand. Blum’s photos e.g. show the sequence of a crash test, the assembly lines photographed in severe central perspective, and the unconventional transport of a state car. For the unique large-format photograph acquired by the Daimler Art Collection, the Sindelfingen site workers completely dismantled a Mercedes-Benz E 300 (W 124) red limousine and painstakingly arranged the 610 individual pieces. For this photo, Blum used a spectacular vertical downward perspective, a perspective that was made a Blum trademark by his “Russia” volume of photographs (1980) and his American Airlines campaign, if not before.

Greg Bogin

* 1965 in New York, New York, USA – lebt/lives in New York, New York, USA

Environmental enhancement panel #1 [*Verbesserung der Umwelt panel #1*], 1999

Beide/*Both*: Siebdruck, Acryl und Emaille auf Leinwand/*Silkscreen, acrylic and enamel on canvas*

Erworben/*Acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

In einer für seine Generation besonders repräsentativen Form ist das Werk Greg Bogins der amerikanischen Kunstgeschichte und Bilderwelt der 1960er Jahre verpflichtet. Künstlerisch orientiert er sich an Minimal und Pop Art. Hinsichtlich Form und Farbe sind seine Arbeiten durch die Logos und Signets dieser Zeit angeregt. *Environmental enhancement panel #1* ist eine Synthese dieser Einflüsse, aber keine Reprise. Das Gemälde zeigt, dass die Minimal Art etwa 40 Jahre nach ihrem Entstehen für eine junge Generation von Künstlern durchaus noch zur Diskussion steht. Die Form der Leinwand von Bogins *Environmental enhancement panel #1* lässt sich auf die Shaped Canvas Ellsworth Kellys zurückführen, in seiner Objekthaftigkeit erinnert es an die Specific Objects Donald Judds. Der glatte Farbauftrag wiederum evoziert Werke des Color Field und des Hard Edge. Zieht man die Technik in Betracht, Siebdruck, wird ein Gedanke an Andy Warhol unumgänglich. Die Oberfläche des Bildes hat die haptische Qualität und die Farbigkeit des damals populären Spritzkunststoffs.

Greg Bogin's work is committed to American art history and its pictorial world in the 1960s in a form that is particularly typical of his generation. Artistically, he is oriented towards Minimal and Pop Art. In terms of form and color his works are stimulated by the logos and trademarks of this period. Environmental enhancement panel #1 is a synthesis of these influences, but not a reprise. The painting shows that Minimal Art is still an issue for young artists about 40 years after it first came into being. The shape of the canvas for Bogin's Environmental enhancement panel #1 derives from Ellsworth Kelly's shaped canvases, and its object quality is reminiscent of Donald Judd's specific objects. The smoothly applied paint in its turn evokes Color Field and Hard Edge works. Given the technique – screen printing – thoughts of Andy Warhol are inevitable. The surface of the picture has the tactile quality and coloring of the injection-molded plastic that was so popular at the time.

Ilya Bolotowsky

1907 St. Petersburg, RUS – 1981 in New York, New York, USA

Large Black, Red and White Diamond, 1971

[*Großer Schwarzer, Roter und Weißer Diamant*]

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Ilya Bolotowsky gelangte über Istanbul und Baku 1923 in die USA. 1937 wurde er Mitglied der ›American Abstract Artists‹ (AAA), die sich für eine Förderung der abstrakten Kunst in den USA einsetzten. An Bolotowsky lässt sich exemplarisch ablesen, wie sehr die amerikanische geometrische Abstraktion an die Entwicklungen in Europa gebunden war. Bis Mitte der 1940er Jahre beeinflussten u. a. der Suprematismus eines Malewitsch sowie van Doesburg und De Stijl seine Malerei, bevor sich Bolotowsky ausschließlich dem Neoplastizismus Piet Mondrians zuwandte und zu dessen einflussreichstem Epigonen wurde. Bolotowsky vereinfachte seine Kompositionen in schlichte horizontale und vertikale Flächen, die dem neoplastizistischen Harmonieideal von Ordnung und Ausgewogenheit verpflichtet waren. Zugleich nahm er Mondrians Thema der ›shaped canvases‹ in Form von ovalen, runden oder diamantförmigen Leinwänden auf, um dessen strikte Kompositionsprinzipien zu variieren. Die Gemälde erfahren durch diesen Eingriff eine Erweiterung in den architektonischen Raum hinein, wie er in der Zukunft kennzeichnend für die amerikanische Abstraktion und speziell für die Minimal Art sein sollte.

Bolotowsky reached New York in 1923 via Istanbul and Baku. In 1937 he became a member of the ‘American Abstract Artists’ (AAA) association, which sought to promote Abstract Art in the USA. Bolotowsky’s work is an exemplary demonstration of how strongly the development of American Geometrical Abstraction was linked with Europe. Until the 1940s Bolotowsky’s pictures reveal an interest in compositions by Malewich, van Doesburg and Mondrian’s Neoplasticism. Bolotowsky simplified his compositions into plain horizontal and vertical areas, committed to the neoplastic harmony ideal of order and equilibrium. At the same time he took up Mondrian’s idea of the ‘shaped canvases’, using ovals, circles or diamonds in order to vary that artist’s strict compositional principles. This intervention extends the paintings into architectural space, which was to be a future characteristic of American Abstraction and Minimal Art in particular.

Erdmut Bramke

1940 Kiel, D – 2002 Stuttgart, D

Struktur 1974 / Strukturen 14/72 und 17/72, 1972

Acryl auf Leinwand/*acrylic on canvas*

Erworben/ *Acquired* 2012

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

In der Nachfolge der Minimal Art der 1960er Jahre und aus dem Nachwirken der europäischen informellen Malerei heraus hat sich in den 1970er Jahren in Deutschland eine reduzierte Malerei entwickelt, die man als lyrische Abstraktion bezeichnen kann. Erdmut Bramke hatte als Schülerin von K.R.H. Sonderborg in Stuttgart um 1970 dessen skripturale, gestische Schwarzweißmalerei kennengelernt. Die Bilder der frühen 1970er Jahre aus der Daimler Art Collection zeigen, wie sie die Vorstellung des »Niederschreibens« eines Bildes in eine rhythmisch gebaute Struktur übersetzt. Bramke fügt minimale Farbformen zu einer zeilenähnlichen Abfolge, alles Spontane, Emotionale, das die Bilder ihres Lehrers auszeichnete, ist in eine durchaus rationale, ganz auf die Wirkung der Farbe abgestimmte Konfiguration von zeichenhaften Formen eingebracht. Dabei werden die Lokalfarben bewusst auf die ungrundierte Leinwand gesetzt, um die Leuchtkraft der Farben in einen monochromen Gesamteindruck zurückzunehmen.

Succeeding the Minimal Art of the 1960s and in the wake of European Informel, a reduced painting style developed in 1970s Germany which could be described as lyrical abstraction. Erdmut Bramke had become acquainted with K.R.H. Sonderborg's type-related, gestural black and white paintings while studying him in Stuttgart around 1970. Pictures from the Daimler Art Collection dating from the early 1970s show how she brings a rhythmically constructed structure to the concept of expression in a painting. Bramke creates a quasi-linear succession of minimal colored forms. A rational configuration of symbolic forms determined entirely by the effect of the colors is introduced into all the emotional, spontaneous qualities which characterized her mentor's painting. The areas of color are intentionally placed on an unprimed canvas, toning down the luminosity of the colors to create a monochrome overall impression.

Peter Brüning

1929 Düsseldorf, D – 1970 Ratlingen, D

Ohne Titel [*Untitled*], 1962

Öl, Ölkreide auf Leinwand / *Oil, oil chalk on canvas*

Erworben / *Acquired* 1985

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Werke Peter Brünings in der Daimler Kunst Art Collection, entstanden zwischen 1955 und 1962, zeigen den Künstler als herausragenden Vertreter des deutschen Informel. Aus der Betonung der Farbe als Material und Substanz ursprünglicher Kräfte entwickelt er eine gestisch-nervöse Pinselsprache, die feinste seelische Schwingungen zu übersetzen scheint. »Das Psychogramm als Niederschrift psychischer Vorgänge, die Kalligraphie, die sich vom Ostasiatischen herleitet, die Entdeckung des Zeichens für die abendländische Malerei, all dies ist Teil einer schon historisch gewordenen Tradition, der es nicht blindlings zu folgen gilt, aus der aber ›Technik‹ herauszulösen für mich relevant ist, nicht etwa ›Stil.« (P.B.) Die direkte malerische Aktion, welche sich auch über Pollocks Action Painting nach Europa vermittelte, bestimmt Brünings Kunst auf Papier und Leinwand. Er erreicht von expressiv tachistischen und lyrisch abstrakten Bildkompositionen zunehmend eine Malerei von freien gestischen Zeichen, welche, wie er es selbst nennt, einen ›elastischen Raum‹ beschreiben.

Peter Brüning's works in the Daimler Art Collection, dating from 1955 and 1962, show the artist as an outstanding exponent of German Informel Art. By emphasizing color as a material and substance of natural forces, he develops a gestural, nervous brush-language that seems to convey the subtlest of emotional and spiritual resonances. "The psychogram as a means of writing down psychological events, calligraphy derived from Eastern Asian sources, occidental painting's discovery of the sign, all this is part of a tradition that has already become historical. It should not be followed blindly, but for me it is important to distil 'technique' from it, and not something like 'style'." (P.B.) Direct painterly action, which also reached Europe via Pollock's Action Painting, defines Brüning's art on paper and canvas. Starting from expressively tachist and lyrically abstract pictorial composition, he increasingly succeeds in creating painting based on free gestural signs defining, as he puts it himself, an 'elastic space'.

Erich Buchholz

1891 Bromberg, D – 1972 Berlin, D

Modell Atelier Herkulesufer 15, Berlin [*Model of Herkulesufer 15 studio, Berlin*], 1922/1968

Holz, Pappe, Dispersionsfarbe, Stoff/*Wood, cardboard, emulsion paint, fabric*

3 Teile/*parts*

Erworben/*Acquired* 2012

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Erich Buchholz hatte sein Berliner Atelier 1921/22 als formal reduziertes, malerisch-plastisches Raumensemble konzipiert – das erste Beispiel einer künstlerisch entwickelten Bild-Raum-Situation in Deutschland. »Den Raum kannten viele sehr gut: Hülsenbeck, Schwitters, Hausmann, Höch, Segal, Behne, Moholy, Peri, Lissitzky, Kemeny, Kallai, Oud, Döcker«, erinnert sich Buchholz 1969. Ausgestellt wurde Buchholz' Atelier Herkulesufer 15 von 1922 als Fotodokumentation im Kontext der »Grossen Berliner Kunstausstellung« von 1923 (die angefragte Realisierung war kurzfristig abgesagt worden), eben jene Schau, für welche El Lissitzky seinen legendären »Prounen Raum« realisierte. 1965 begann Buchholz erneut in Berlin an minimalistischen Raumkonzepten zu arbeiten. Mit seinen reduzierten geometrischen Rauminstallationen der Jahre 1922/1965 gab Buchholz eine deutsche »Antwort« auf die Entwicklung der Minimal Art bzw. konnte Aspekte vorwegnehmen. Zusammen mit El Lissitzky ist Buchholz einer der Pioniere der frühen Moderne im Kontext konstruktiv-konkreter Raumkonzepte.

Erich Buchholz had conceived his Berlin studio as a formally reduced, painterly and sculptural spatial ensemble in 1921/22 – the first example in Germany of an image-space situation definitely conceived as 'space-art'. "Many people knew the space very well: Hülsenbeck, Schwitters, Hausmann, Höch, Segal, Behne, Moholy, Peri, Lissitzky, Kemeny, Kallai, Oud, Döcker", Buchholz recollected in 1969. Buchholz's 1922 studio at 15 Herkulesufer featured in the form of a photographic documentation (the requested replica had been cancelled at the last minute) at the 'Great Berlin Art Exhibition' in 1923, the very show for which El Lissitzky realized his legendary 'Prounen Raum'. Buchholz started working on minimalist spatial concepts again in Berlin in 1965. Buchholz was offering a German 'response' to the development of Minimal Art with his reduced geometrical installations in 1922/1965, or was anticipating aspects of it, but at the same time, with Lissitzky, he stands as one of the first pioneers of early Modernism in the field of constructive-concrete space concepts.

Daniele Buetti

* 1995 in Fribourg, CH – lebt/lives in Zürich/Zurich, CH

Oh boy oh boy V_B2, 2011

Oh boy oh boy XXI, 2014

Beide/Both: Pigment-Print auf/on Diasec, Laser Cut, mosaic

Erworben/Acquired 2015

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Der Schweizer Künstler Daniele Buetti bearbeitet seit etwa 1990 die idealisierten Medienbilder des zeitgenössischen Menschen, reflektiert aber auch kritisch die alles durchdringende Dominanz von Konsum und Markenidentität. Basis der Serie *Oh boy oh boy* bilden Dokumentationsfotografien von Krisenschauplätzen, die durch eine Bildbearbeitung am Computer verfremdet werden. Laser-Kontur-Schnitte, die über die verfremdeten Motive gelegt werden, ergeben eine mosaikartige Oberfläche, einzelne Bildelemente werden durch kleine und größere Farbflächen ersetzt, so dass der ursprüngliche Inhalt hinter der ornamentalen Schönheit der Fotoobjekte fast verschwindet. Die Arbeiten wecken mit Farbigkeit und Format Assoziationen an bunte Glasfenster in Kirchen oder frühzeitliche Mosaikkunst. Besonders *Oh boy oh boy V_B2* erinnert in seiner Raumwirkung und Flächigkeit an die sakralen Räume einer Kirche. Auf paradoxe Art und Weise geht Buetti von Medienbildern aus, die Grausamkeit zeigen und Bestürzung hervorrufen, seine Verwandlung dieser Bilder in eine attraktive Oberflächenästhetik macht zugleich unsere Distanz und Entfremdung gegenüber diesen Themen spürbar.

Since 1990, the Swiss artist Daniele Buetti has been reworking idealized media images of contemporary people. At the same time, he responds critically to the all-permeating dominance of consumerism and brand identity. The basis for the series Oh boy oh boy is provided by documentary photographs showing the scenes of various crises, which are edited using a computer to produce alienating effects. Laser cuts are laid over an altered version of the original subject image, producing a mosaic-like surface, and individual picture elements are replaced with expanses of color of varying sizes, so that the original content almost vanishes behind the ornamental beauty of the photographic objects. The color and format of these artworks evoke associations with the stained glass windows of churches, or with ancient mosaic art. Because of its spatial effect and planar quality, Oh boy oh boy V_B2 is particularly reminiscent of the sacred spaces within a church. Paradoxically, Buetti's raw materials are provided by pictures from the media that show brutality, and evoke a sense of discomfort. Transforming these images into an attractive aesthetic surface is a way of making us aware of the distance and sense of alienation that exists between us and these images.

Mbongeni Buthelezi

* 1965 in Johannesburg, SA - lebt/*lives* in Johannesburg, SA

Untitled [ohne Titel], 2002

Collage diverser Plastikmaterialien/*Collage of various plastic materials*

Erworben/*Acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Der in Soweto, Johannesburg, lebende Künstler Mbongeni Buthelezi arbeitet mit einer ungewöhnlichen Technik, die das Prinzip der Collage von Alltagsmaterialien mit malerischen Aspekten verbindet. Ausgangsprodukt für seine farbigen Collagen sind mit Werbebotschaften bedruckte Plastiktüten, die in eine Art künstlerischen Recyclingprozess überführt werden. Buthelezi steht damit in einer afrikanischen Tradition des Einsatzes so genannter „armer Materialien“. Der Künstler zerschneidet sein Material zu Plastikfetzen unterschiedlicher Größe und Farbe, breitet sie auf dem Atelierboden aus wie der Maler die Farben auf seiner Palette und verschmilzt sie mit einer Heißluftpistole zu einem malerischen ‚Allover‘. Buthelezis Kunststoff-Bilder orientieren sich nur scheinbar am abstrakten Expressionismus westlicher Prägung, tatsächlich steigen die Abbilder von Menschen und Häusern der von bitterster Armut geprägten südafrikanischen Squatter Camps wie aus einem blinden Spiegel an die Oberfläche.

The artist Mbongeni Buthelezi, who lives in Soweto, Johannesburg, works with an unusual technique that combines the principle of the collage of everyday materials with painterly aspects. The starting point for his colorful collages are plastic bags printed with advertising messages, which are transformed into a kind of artistic recycling process. Buthelezi is thus in an African tradition of using so-called "poor materials". The artist cuts his material into pieces of plastic of varying size and color, spreads them on the studio floor like the painter paints the colors on his palette, and fuses them with a heat gun to form a picturesque 'allover'. Buthelezi's plastic pictures are only apparently based on Western-style abstract expressionism; in fact, the images of people and houses of the most abjectly poor South African squatter camps rise to the surface like a blind mirror.

Chen Chieh-Jen

*1960 in Taoyuan, RC – lebt/lives in Taipeh/*Taipei*, RC

Friend Watan-5, 2013

Giclée-Print auf/on Canson Infinity Baryta Photographique Papier/*paper*

Ed. 5 + 1/2 AP

Erworben/*acquired* 2016

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Der taiwanische Künstler Chen Chieh-Jen thematisiert in seinen Werken konkrete historische, biografische, emotionale Ereignisse und gesellschaftliche Erschütterungen. Chen positioniert Individuen oder »unsichtbare« Bevölkerungsgruppen in seinen Arbeiten innerhalb ihres unmittelbaren Wirkungszusammenhangs und mit Bezug auf einen gesamtgesellschaftlich oder politisch lesbaren Kontext. *Friend Watan-5* ist Teil einer insgesamt 6-teiligen Fotoserie, die parallel zum gleichnamigen Film entstand. Watan ist ein Familienname der Atayal, des zweitgrößten der indigenen Völker Taiwans. Der Mann steht wie angewurzelt inmitten eines zerstörten Gebäudes auf dem niedergefallenen, umgedrehten Dach, das nun den Grund eines Lichthofes mit von oben einfallender Lichtquelle bildet. Behutsam zeigt er die in seinen Händen liegenden Kleidungsstücke, als wäre dies der Überrest eines persönlichen Besitzes ohne erkennbare Herkunft. In dem wie von einem Erdbeben erschütterten Haus befinden sich brüchige Leitern mit gebrochenen Sprossen, die keinen Ausstieg aus den verlassenen Räumen ermöglichen. Die Dichte der theatralen, nahezu sakral wirkenden Inszenierung kann zu mehreren potentiell im Bild angelegten Lesarten führen.

The Taiwanese artist Chen Chien-Jen reconstellates concrete historical, emotional events and social upheavals. In his photographs, Chen positions individuals or 'invisible' groups of the population within the immediate environment that they interact with and impact on, and links his images to society as a whole, and to a legibly political context. Friend Watan-5 is from a six-part photographic series that was created to accompany a film of the same name. Watan is an Atayal family name, the Atayal being Taiwan's second-biggest indigenous ethnic group. The picture shows the man standing silently on the collapsed, overturned roof; now, with light entering from above, it is the flooring of a light-filled atrium. In his hands, he holds a pile of items of clothing from the opened suitcase directly in front of him. He displays these items reverently, as if they were someone's last personal possessions, but there is no indication as to their origins. The building looks as though it has been shaken by an earthquake; it contains damaged ladders with broken rungs that permit no ascent to or descent from the abandoned rooms (in the direction of the brightening light). This –almost religious looking–theatrical scene is intended to be decoded by the recipient: a number of different in potentia discourses can be read from it.

Max Cole

* 1937 in Hodgeman County, Kansas, USA – lebt/lives in Somerset, New Jersey, USA

Catskill, 2003

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Seit den frühen 1970er Jahren gründen die Gemälde und Zeichnungen von Max Cole in einem bis heute kaum veränderten Arbeitsprinzip. Unter Verwendung der Farben Schwarz, Weiß, Grau und farbigen Grautönen überzieht die Künstlerin ihre Bilder mit parallelen Horizontalstreifen. Die daraus entstehende Rhythmik wird dabei von einem Stakkato regelmäßiger und eng gesetzter, vertikaler Haarstriche durchbrochen. Aufgrund der Malweise und der seriellen Anlage ihres Œuvres wird Cole häufig im Zusammenhang mit Tendenzen des Postkonstruktivismus, Postminimalismus oder der Konkreten Kunst erwähnt. Doch verkennen diese Sichtweisen den Aspekt der in das Werk geflossenen Arbeit, die im Falle von Cole einen existenziellen Anteil am Inhalt besitzt: Wie an der Arbeit *Catskill* zu sehen ist, vermitteln die in endloser Reihung gesetzten Strichmarkierungen eine obsessive Arbeitsweise. Strich für Strich flicht die Künstlerin sich und ihre Zeitlichkeit in das Kunstwerk ein. Dies ist jedoch kein Mittel des Selbstaudrucks, sondern das Gegenteil. Es artikuliert sich darin die Dimension des Maßlosen, in der sich das Subjekt verliert und seine Identität zum Verlöschen bringt.

Since the early 1970s, Max Cole has been applying a working principle for her paintings and drawings, hardly changed to this day. Using the spectrum of colors from black and grey to white as well as colored shades of grey, she applies a pattern of horizontal strips on her paintings that results in a pulsating rhythm, which is broken by a staccato of regularly and closely set vertical hairline strokes. Due to the painting manner and the serial principle in her oeuvre, Cole's works are frequently mentioned within the context of Post Constructivism, Post Minimalism and Concrete Art. Above all, it misjudges the aspect of the work that has gone into the oeuvre, which contributes existentially to the content. Especially a painting like the large-format Catskill with its seemingly endless repetition of stroke marks conveys an obsessive method of working. Stroke for stroke the artist and her temporality are woven into the work of art. However, this must not be seen as a means of self-expression – quite the opposite is true. It opens up the dimension of boundlessness in which the subject loses itself and extinguishes its identity.

Max Cole

*1937 in Hodgeman County, Kansas, USA – lebt/*lives* in Somerset, New Jersey, USA

Catskill, 2003

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Seit den frühen 1970er Jahren gründen die Gemälde und Zeichnungen von Max Cole in einem bis heute kaum veränderten Arbeitsprinzip. Unter Verwendung der Farben Schwarz, Weiß, Grau und farbigen Grautönen überzieht die Künstlerin ihre Bilder mit parallelen Horizontalstreifen. Die daraus entstehende Rhythmik wird dabei von einem Stakkato regelmäßiger und eng gesetzter, vertikaler Haarstriche durchbrochen. Aufgrund der Malweise und der seriellen Anlage ihres Œuvres wird Cole häufig im Zusammenhang mit Tendenzen des Postkonstruktivismus, Postminimalismus oder der Konkreten Kunst erwähnt. Doch verkennen diese Sichtweisen den Aspekt der in das Werk geflossenen Arbeit, die im Falle von Cole einen existenziellen Anteil am Inhalt besitzt: Wie an der Arbeit *Catskill* zu sehen ist, vermitteln die in endloser Reihung gesetzten Strichmarkierungen eine obsessive Arbeitsweise. Strich für Strich flicht die Künstlerin sich und ihre Zeitlichkeit in das Kunstwerk ein. Dies ist jedoch kein Mittel des Selbstausdrucks, sondern das Gegenteil. Es artikuliert sich darin die Dimension des Maßlosen, in der sich das Subjekt verliert und seine Identität zum Verlöschen bringt.

Since the early 1970s, Max Cole has been applying a working principle for her paintings and drawings, hardly changed to this day. Using the spectrum of colors from black and grey to white as well as colored shades of grey, she applies a pattern of horizontal strips on her paintings that results in a pulsating rhythm, which is broken by a staccato of regularly and closely set vertical hairline strokes. Due to the painting manner and the serial principle in her oeuvre, Cole's works are frequently mentioned within the context of Post Constructivism, Post Minimalism and Concrete Art. Above all, it misjudges the aspect of the work that has gone into the oeuvre, which contributes existentially to the content. Especially a painting like the large-format Catskill with its seemingly endless repetition of stroke marks conveys an obsessive method of working. Stroke for stroke the artist and her temporality are woven into the work of art. However, this must not be seen as a means of self-expression – quite the opposite is true. It opens up the dimension of boundlessness in which the subject loses itself and extinguishes its identity.

Natalie Czech

* 1976 in Neuss, D – lebt/*lives* in Berlin, D

A poem by Repetition by Gertrude Stein [*Ein Gedicht der Wiederholung von Gertrude Stein*], 2013

Lichtechter Stift auf 2 Farbdrukken, 2 Rahmen, Museumsglas/*Pen (lightfast) on 2 Color-Prints, 2 frames, museum glass*, Ed. 1/5 + 2 AP

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Im Medium der Fotografie untersucht Natalie Czech die vielschichtige Wechselwirkung von Bild und Text und erschließt neue poetische Potenziale. Ausgangspunkte ihrer Konzeptfotografien bilden gefundenes Material aus alten Zeitungen, Zeitschriften und Bildbänden, aber auch Werke der Poesie und Lyrik, in deren Textfluss Czech verborgene Poesien freilegt. Czech arbeitet mit illustrierten Seiten aus Magazinen und Büchern, in deren Textpassagen sie einzelne Buchstaben oder Wörter durch Unterstreichung oder farbige Markierung hervorhebt und so die bis dahin verborgene Existenz eines Gedichts aufspürt. Ihre Interventionen dienen Czech als Vorlage für ihre Fotografien. Zusammenhängend gelesen bilden die über den Ausgangstext gezielt verstreuten Markierungen einen eigenständigen Text, der nun neben der bereits vorhandenen Textvorlage lesbar wird, mit ihr interagiert und mehrsinnige Lektüren zulässt. Jenseits der festgelegten Leserichtungen werden verborgene Möglichkeiten der Sprache mit bildnerischen Mitteln sichtbar und Wörter in Bewegung gesetzt, nur ist ihr Sinn nicht mehr linear nachvollziehbar. Statt nur einer Richtung entwickeln Sinnbezüge ein Eigenleben, nach vielen Seiten.

Natalie Czech uses the medium of photography to investigate the multi-faceted interaction of pictures and texts, revealing new inherent poetic potential. The raw material of her concept photographs takes the form of found material from old papers, magazines and illustrated volumes; she reveals the poems hidden within the flow of the text. Czech works with illustrated pages from magazines and books, bringing to the fore individual letters or words within passages of text by underlining them or highlighting them in color and thereby tracing poems whose existence within the text had previously been concealed. These interventions provide Czech with a model for her photographs. When put together, the marked sections strategically scattered throughout the original text form a text in their own right, which can then be read alongside the already existing textual material, interacting with it and permitting a number of different readings. Czech uses visual art as a tool to reveal the hidden possibilities inherent in language and to set words in motion, releasing them from the established directional conventions of text reading. Instead of running always in the same direction, the interrelated meanings in the text develop a life of their own.

Peter Brüning

1929 Düsseldorf, D – 1970 Ratlingen, D

Ohne Titel [*Untitled*], 1962

Öl, Ölkreide auf Leinwand / *Oil, oil chalk on canvas*

Erworben / *Acquired* 1985

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Werke Peter Brünings in der Daimler Kunst Art Collection, entstanden zwischen 1955 und 1962, zeigen den Künstler als herausragenden Vertreter des deutschen Informel. Aus der Betonung der Farbe als Material und Substanz ursprünglicher Kräfte entwickelt er eine gestisch-nervöse Pinselsprache, die feinste seelische Schwingungen zu übersetzen scheint. »Das Psychogramm als Niederschrift psychischer Vorgänge, die Kalligraphie, die sich vom Ostasiatischen herleitet, die Entdeckung des Zeichens für die abendländische Malerei, all dies ist Teil einer schon historisch gewordenen Tradition, der es nicht blindlings zu folgen gilt, aus der aber ›Technik‹ herauszulösen für mich relevant ist, nicht etwa ›Stil.« (P.B.) Die direkte malerische Aktion, welche sich auch über Pollocks Action Painting nach Europa vermittelte, bestimmt Brünings Kunst auf Papier und Leinwand. Er erreicht von expressiv tachistischen und lyrisch abstrakten Bildkompositionen zunehmend eine Malerei von freien gestischen Zeichen, welche, wie er es selbst nennt, einen ›elastischen Raum‹ beschreiben.

Peter Brüning's works in the Daimler Art Collection, dating from 1955 and 1962, show the artist as an outstanding exponent of German Informel Art. By emphasizing color as a material and substance of natural forces, he develops a gestural, nervous brush-language that seems to convey the subtlest of emotional and spiritual resonances. "The psychogram as a means of writing down psychological events, calligraphy derived from Eastern Asian sources, occidental painting's discovery of the sign, all this is part of a tradition that has already become historical. It should not be followed blindly, but for me it is important to distil 'technique' from it, and not something like 'style'." (P.B.) Direct painterly action, which also reached Europe via Pollock's Action Painting, defines Brüning's art on paper and canvas. Starting from expressively tachist and lyrically abstract pictorial composition, he increasingly succeeds in creating painting based on free gestural signs defining, as he puts it himself, an 'elastic space'.

Natalie Czech

* 1976 in Neuss, D – lebt/lives in Berlin, D

Pen / PR Shirt, 2016

(von bis [icon]), Archivpigmentdruck mit aufgeklebter 3D-Form / (from to [icon]), archival pigment print with glued 3D form

Erworben/Acquired 2014

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Basis der konzeptuellen Fotografie von Natalie Czechs ist die thematisch, bildwissenschaftlich und ästhetisch fundierte Auswahl existierender Bilder und Texte aus der weltweiten Zirkulation medialer Informationen, im nächsten Schritt dann die Inszenierung und Konstruktion neuer Beziehungen, Bedeutungen und Lektüren ihren Materials.

Die Arbeit *Pen / PR Shirt (von bis [icon])* zeigt eine Valentino-Bluse. Wenn die Naht markiert ist, wird die Form eines Stiftes offenbart. Dieses ikonische Symbol hat eine Vielzahl von Bedeutungen in verschiedenen Computerprogrammen und interaktiven Internetplattformen. Natalie Czech entdeckt so nicht nur ein ›Bild in einem Bild‹, sondern auch einen ›Text in einem Bild‹, den sie anpasst und als poetische Sequenz einbringt: ›Zeichnen (PicsArt Photo) / Entwürfe (AirMail) / Entwurf Bewertung (TripAdvisor) / Schreiben Sie eine Bewertung (Google Play) / Update-Info (Facebook) / Text (pinterest) / Falsch? (Google Übersetzer)‹. Das Gedicht stellt eine assoziative Verbindung vom ›Schreiben zum Zeichnen‹ her und tritt in einen pointierten Dialog mit dem Motiv der Valentino-Bluse, die in dieser Variante ausschließlich für PR-Zwecke fotografiert wurde, um die ›Idee‹ von Valentino zu visualisieren, ohne funktional zu sein. Natalie Czech inszeniert die Positionierung der Bluse ähnlich einem gestischen Pinselstrich und spielt mit der Tatsache, dass die Bluse selbst ›nur eine funktionslose, konzeptuelle Skizze ist.

The conceptual photography of Natalie Czechs is based on the scientifically profound selection of existing images and texts from the worldwide circulation of media information, thematically, pictorially and aesthetically, then the staging and constructing new relationships, meanings and readings of her material.

The work Pen / PR Shirt (from to [icon]) shows a Valentino blouse. When the seam is marked, the shape of a pen is revealed. This 'icon' has a variety of meanings in different computer programs and interactive Internet platforms. Natalie Czech thus not only discovers an 'image in an image,' but also a 'text in an image' which she adapts and places in a poetic sequence: Draw (PicsArt Photo) / Drafts (AirMail) / Draft Review (TripAdvisor) / Write a Review (Google Play) / Update Info (Facebook) / Text (pinterest) / Wrong? (Google Translate). The poem establishes an associative connection from 'writing to drawing' and enters into a pointed dialogue with the motif of the Valentino blouse, which in this variant is photographed solely for PR purposes to visualize the 'idea' of Valentino without being functional. Natalie Czech stages the positioning of the blouse as a gestural brushstroke and with a wink plays with the fact that the blouse itself is 'only' a functionless, conceptual sketch.

Dadamaino

1935 – 2004 Mailand/*Milan*, I

L' inconcio razionale [*Das rationale Unbewusste/The rational unconscious*], 1975

Tinte auf Papier/*Ink on paper*

Erworben/*Acquired 2001*

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Dadamaino schloss sich 1959 der Mailänder Künstlergruppe Azimuth an. Angeregt von Lucio Fontana experimentierte sie mit Herausstanzungen von Löchern aus Plastikfolien und ging dann über zur systematischen Erforschung geometrischer Raster aus unterschiedlichen Materialien. Mitte der 1970er Jahre wandte sich die Italienerin ganz der Zeichnung zu. Ihre rationale und systematische Arbeitsweise verbindet sich in dem Zyklus *L'inconscio razionale* erstmals mit unbewusst einfließenden Unregelmäßigkeiten: »Es handelt sich«, so Dadamaino, »um eine Art Schrift des Geists, meines Geists: sie besteht aus Linien, die einmal dicht und kräftig, einmal kaum wahrnehmbar und sprunghaft sind, ohne jede vorausgehende Planung. Wenn es der Geist ist, der die Hand lenkt, wird sie in diesem Fall vom Unbewussten gelenkt. Das Ergebnis ist eine Reihe von Gittern und Leerstellen, die keineswegs ungeordnet sind.«

Dadamaino joined Azimuth, the group of artists based in Milan, in 1959. Stimulated by Lucio Fontana, she experimented with holes stamped out of plastic sheeting before changing to the systematic research of geometrical grids made of different materials. In the mid-1970s, the Italian artist entirely concentrated on drawings. Her rational and systematic mode of working allows unconscious irregularities for the first time in her L'inconscio razionale cycle. Dadamaino: "It is a kind of writing of the spirit, of my spirit; it consists of lines some of which are close to each other and strong, while others are hardly perceptible and volatile, without any preceding planning. If it is the spirit that controls the hand, it is controlled by the subconscious in this case. The result is a sequence of grids and empty spaces which are by no means in disarray."

Stéphane Dafflon repräsentiert eine junge Generation Schweizer Künstler, die eine feine Balance zwischen eigenen kulturellen Elementen und globalen Entwicklungen formuliert haben. Er arbeitet an Wandmalereien, Bildern und Installationen, die Elemente aus Design, Architektur, Kunst und Lounge-Kultur in einer eigenwilligen Formensprache zusammenführen. Der Künstler entwickelt seine Entwürfe am Computer und realisiert sie als häufig ins gänzlich entpersonalisierte zurückgenommene Raummuster. Hieraus entstehen Arbeiten, die die variablen Grenzen zwischen Kunst und angewandten Bereichen, bedeutungsvollem Zeichen und reiner Ornamentik umspielen.

Die vierteilige Malerei *AST 287-290*, eine Auftragsarbeit für die Daimler Art Collection, bringt vier geometrische Grundformen zusammen (Quadrat, Dreieck, Rechteck, Achteck) in den vier Farben Schwarz, Gelb, Blau, Grün. Die farbigen Konturen der Formen zeigen perspektivische Verjüngungen und lösen sich teils im weißen Bildgrund auf, was den geometrischen Körpern eine zarte, nur angedeutet wahrnehmbare Dreidimensionalität und Dynamisierung verleiht.

Stéphane Dafflon (1972) gehört zu einer jungen Generation von Künstlern, die sich ohne Berührungängste auch mit Design, Werbung, Lounge-Ästhetik oder Techno-Kultur beschäftigt. Die daraus entstehenden künstlerischen Arbeiten artikulieren oft die durchlässigen Grenzen zwischen Kunst und Design oder zwischen bedeutungsvollen Zeichen und Ornament.

Der in Lausanne lebende Künstler Stéphane Dafflon (* 1972) realisiert mit "ED002" (2002) eine Wandarbeit aus verschiedenfarbigen, perspektivisch verschobenen, rahmenähnlichen Formen, die ursprünglich als Wandgestaltung für die Präsentation von Editionen und Multiples von JRP Editions (Genf) entworfen wurde. Ausgangspunkt für diese Arbeit war die Überlegung ein variables, visuelles Display zu schaffen, das den unterschiedlichen räumlichen und architektonischen Gegebenheiten der Galerien, in denen die Editionen präsentiert wurden, angepasst werden konnte. Bei Jan Winkelmann / Düsseldorf wird "ED002" nun ohne die übrigen Editionen und Multiples der anderen KünstlerInnen als eigenständige Wandgestaltung an mehreren Wänden auf beiden Etagen zu sehen sein.

Stéphane Dafflon gehört zu einer Generation jüngerer Künstler, deren ungegenständliches Formenvokabular sich einerseits auf historische Positionen der abstrakten geometrischen Kunst beziehen, die diese aber andererseits mit dem universellen Repertoire an Zeichen und Codes aus dem Bereich der zeitgenössischen visuellen Kultur verbinden und mit architektonischen bzw. räumlichen Fragestellungen verknüpfen.

Stéphane Dafflon

* 1972 Neyruz, CH – lebt in Lausanne, CH

AST 287_288_289_290, 2017

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2018

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Stéphane Dafflon repräsentiert eine junge Generation Schweizer Künstler, die eine feine Balance zwischen eigenen kulturellen Elementen und globalen Entwicklungen formuliert haben. Er arbeitet an Wandmalereien, Bildern und Installationen, die Elemente aus Design, Architektur, Kunst und Lounge-Kultur in einer eigenwilligen Formensprache zusammenführen. Der Künstler entwickelt seine Entwürfe am Computer und realisiert sie als häufig ins gänzlich entpersonalisierte zurückgenommene Raummuster. Hieraus entstehen Arbeiten, die die variablen Grenzen zwischen Kunst und angewandten Bereichen, bedeutungsvollem Zeichen und reiner Ornamentik umspielen.

Die vierteilige Malerei AST 287-290, eine Auftragsarbeit für die Daimler Art Collection, bringt vier geometrische Grundformen zusammen (Quadrat, Dreieck, Rechteck, Achteck), mit Umfassungslinien in den vier Farben Schwarz, Gelb, Blau, Grün. Die farbigen Konturen der Formen zeigen perspektivische Verjüngungen und lösen sich teils im weißen Bildgrund auf, was den geometrischen Körpern eine zarte, nur angedeutet wahrnehmbare Dreidimensionalität und Dynamisierung verleiht.

Stéphane Dafflon represents a young generation of Swiss artists who have formulated a delicate balance between individual cultural elements and global developments. He works on murals, paintings and installations that combine elements of design, architecture, art and lounge culture in an idiosyncratic design language. The artist develops his designs on the computer and realizes them as a frequently completely depersonalized, withdrawn spatial pattern. From this arise works that play around the variable boundaries between art and applied fields, meaningful signs and pure ornamentation.

The four-part painting AST 287-290, a commissioned work for the Daimler Art Collection, brings together four geometric basic forms (square, triangle, rectangle, octagon), with inclusive lines in the four colors black, yellow, blue, and green. The colored contours of the forms show perspective rejuvenation and dissolve partly in the white ground, which gives the geometric bodies a delicate, only hinted perceptible three-dimensionality and dynamization.

Das Deutsche Handwerk

(Thomas Raschke, *1961 in Schwäbisch Gmünd/D, Sebastian Rogler, *1961 in Tübingen/D)

platforme, 2003

8 Zeichnungen, Bunt- und Filzstift, Gouache, Bleistift / *8 drawings, color pencil, felt pen, gouache*

Erworben / *acquired* 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Unter ›Das Deutsche Handwerk‹ firmieren seit 1999 die gemeinsamen Projekte des Bildhauers Thomas Raschke und des Malers Sebastian Rogler. Ihre Arbeit *platforme* entstammt der Ausstellung ›Contestkaraoke‹, die 2003 in der Stuttgarter Galerie Rainer Wehr zu sehen war. Ein Teil dieser Ausstellung widmete sich dem französischen Skandalautor Michel Houellebecq, dessen Roman ›Plateforme‹ dem Deutschen Handwerk ein polarisierendes Spektrum zum Thema Sex in Zeiten von globalen Märkten und geopolitischen Krisen lieferte. Houellebecqs zynisches Szenario ist das einer ›Situation des idealen Tauschs‹, welche darin besteht, Sextourismus nach und Prostitution in Asien als eine Plattform zum Glück der sexuell unbefriedigten Reichen im Tausch gegen den bloßen Körper der Armen auszubauen. In *platforme* verwirklicht sich die Freiheit der Kunst mit abgründigem Humor und plakativer Polemik. Auf ihrer Bühne, so scheint es, hat die Kunst keine Moral. Doch betreibt sie nichts anderes als ein ernstes Spiel, das die Simultaneität von privatem Glück und machtpolitischem Begehren im komplexen Netz menschlicher Bedürfnisse widerspiegelt.

*Since 1999, the common projects of the sculptor Thomas Raschke and the painter Sebastian Rogler have been known under the name of ›Das Deutsche Handwerk‹ (German Craft). Their work *platforme* was part of the exhibition ›Contestkaraoke‹, which was shown in 2003 in the Stuttgart gallery Rainer Wehr. One part of this exhibition was dedicated to the French scandal author Michel Houellebecq, whose novel ›Plateforme‹ provided the artists with a polarizing spectrum on the subject of sex in times of global markets and geopolitical crises. Houellebecq's cynical scenario is that of a ›situation of ideal exchange‹, which is to expand sex tourism and prostitution in Asia as a platform for the happiness of the sexually unsatisfied wealthy in exchange for the bare body of the poor. In *platforme*, the freedom of art is realized with abysmal humor and striking polemics. In this work, it seems, art has no morality. But it is nothing but a serious game that reflects the simultaneity of private happiness and desire driven by power politics within the complex web of human needs.*

Das Deutsche Handwerk

(Thomas Raschke, *1961 Schwäbisch Gmünd/D, Sebastian Rogler, *1961 Tübingen/D)

platforme, 2003

8 Zeichnungen, Bunt- und Filzstift, Gouache, Bleistift/*color pencil, felt pen, gouache*

Erworben/*acquired* 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Unter ›Das Deutsche Handwerk‹ firmieren seit 1999 die gemeinsamen Projekte des Bildhauers Thomas Raschke und des Malers Sebastian Rogler. Ihre Arbeit *platforme* entstammt der Ausstellung ›Contestkaraoke‹, die 2003 in der Stuttgarter Galerie Rainer Wehr zu sehen war. Ein Teil dieser Ausstellung widmete sich dem französischen Skandalautor Michel Houellebecq, dessen Roman ›Plateforme‹ dem Deutschen Handwerk ein polarisierendes Spektrum zum Thema Sex in Zeiten von globalen Märkten und geopolitischen Krisen lieferte. Houellebecqs zynisches Szenario ist das einer ›Situation des idealen Tauschs‹, welche darin besteht, Sextourismus nach und Prostitution in Asien als eine Plattform zum Glück der sexuell unbefriedigten Reichen im Tausch gegen den bloßen Körper der Armen auszubauen. In *platforme* verwirklicht sich die Freiheit der Kunst mit abgründigem Humor und plakativer Polemik. Auf ihrer Bühne, so scheint es, hat die Kunst keine Moral. Doch betreibt sie nichts anderes als ein ernstes Spiel, das die Simultaneität von privatem Glück und machtpolitischem Begehren im komplexen Netz menschlicher Bedürfnisse widerspiegelt.

Since 1999, the common projects of the sculptor Thomas Raschke and the painter Sebastian Rogler have been known under the name of "Das Deutsche Handwerk" (German Craft). Their work platforme was part of the exhibition "Contestkaraoke", which was shown in 2003 in the Stuttgart gallery Rainer Wehr. One part of this exhibition was dedicated to the French scandal author Michel Houellebecq, whose novel "Plateforme" provided the artists with a polarizing spectrum on the subject of sex in times of global markets and geopolitical crises. Houellebecq's cynical scenario is that of a "situation of ideal exchange," which is to expand sex tourism and prostitution in Asia as a platform for the happiness of the sexually unsatisfied wealthy in exchange for the bare body of the poor. In platforme, the freedom of art is realized with abysmal humor and striking polemics. In this work, it seems, art has no morality. But it is nothing but a serious game that reflects the simultaneity of private happiness and desire driven by power politics within the complex web of human needs.

Robyn Denny

1930 in Abinger, UK – 2014 in Linars, FR

Track 4, 1961

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Neben Jeremy Moon und Michael Kidner ist Robyn Denny einer der wichtigen Exponenten des malerischen Minimalismus in England. Die 1960 in London stattfindende Ausstellung ›Situation‹ fasste erstmals die wichtigsten Positionen zusammen. Amerikanische Vorbilder, wie Barnett Newman oder Ellsworth Kelly, waren zwar unübersehbar – sie haben auch Dennys Malerei beeinflusst – doch entwickelte sich in London eine durchaus eigenständige, durch urbane Phänomene inspirierte und zeichenhafte Bildsprache. *Track 4*, 1961 und damit gerade nur ein Jahr nach ›Situation‹ entstanden, wird von einem zentralen Feld vertikaler Bänder dominiert, die ihr Echo in zwei parallelen, das Bild an seiner linken Seite vertikal durchquerenden Streifen finden. Die Streifen sind eine Referenz an die ›Kraftlinien‹ des Futurismus, welche in abstrakter Form die Erfahrung des modernen Lebens anhand von Geschwindigkeit zu fassen suchten und stehen für Dennys bleibendes Interesse an der Phänomenologie der Stadt. Die entschiedene Ablehnung des Bildes als Illusionsraum stellt *Track 4* in die unmittelbare Zeitgenossenschaft amerikanischer Malerei.

Alongside Jeremy Moon and Michael Kidner, Robyn Denny is one of the most important exponents of a painterly Minimalism in Britain. The exhibition ›Situation‹ which took place in London in 1960 firstly united the most significant positions. American examples such as Barnett Newman or Ellsworth Kelly were not to be ignored – they did also influence Denny's painting – however, the artists in London developed an independent style which was inspired by urban phenomena. *Track 4*, from 1961, and made only one year after ›Situation‹, is dominated by a central zone of vertical strips. This zone corresponds with the close-toned area at the extreme left side. These stripes are a reference to the ›lines of force‹ of Futurism, which in abstract form tried to grasp the experience of modern life in terms of speed and do therefore represent Denny's prevailing interest in the phenomenology of urbanity. The strict disapproval of the picture as an illusionary space places *Track 4* within contemporary American painting of the time.

Robyn Denny

1930 in Abinger, UK – 2014 in Linars, FR

Track 4, 1961

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Neben Jeremy Moon und Michael Kidner ist Robyn Denny einer der wichtigen Exponenten des malerischen Minimalismus in England. Die 1960 in London stattfindende Ausstellung ›Situation‹ fasste erstmals die wichtigsten Positionen zusammen. Amerikanische Vorbilder, wie Barnett Newman oder Ellsworth Kelly, waren zwar unübersehbar – sie haben auch Dennys Malerei beeinflusst – doch entwickelte sich in London eine durchaus eigenständige, durch urbane Phänomene inspirierte und zeichenhafte Bildsprache. *Track 4*, 1961 und damit gerade nur ein Jahr nach ›Situation‹ entstanden, wird von einem zentralen Feld vertikaler Bänder dominiert, die ihr Echo in zwei parallelen, das Bild an seiner linken Seite vertikal durchquerenden Streifen finden. Die Streifen sind eine Referenz an die ›Kraftlinien‹ des Futurismus, welche in abstrakter Form die Erfahrung des modernen Lebens anhand von Geschwindigkeit zu fassen suchten und stehen für Dennys bleibendes Interesse an der Phänomenologie der Stadt. Die entschiedene Ablehnung des Bildes als Illusionsraum stellt *Track 4* in die unmittelbare Zeitgenossenschaft amerikanischer Malerei.

Alongside Jeremy Moon and Michael Kidner, Robyn Denny is one of the most important exponents of a painterly Minimalism in Britain. The exhibition ›Situation‹ which took place in London in 1960 firstly united the most significant positions. American examples such as Barnett Newman or Ellsworth Kelly were not to be ignored – they did also influence Denny's painting – however, the artists in London developed an independent style which was inspired by urban phenomena. *Track 4*, from 1961, and made only one year after ›Situation‹, is dominated by a central zone of vertical strips. This zone corresponds with the close-toned area at the extreme left side. These stripes are a reference to the ›lines of force‹ of Futurism, which in abstract form tried to grasp the experience of modern life in terms of speed and do therefore represent Denny's prevailing interest in the phenomenology of urbanity. The strict disapproval of the picture as an illusionary space places *Track 4* within contemporary American painting of the time.

Paul Uwe Dreyer

* 1939 in Osnabrück, D – 2008 in Stuttgart, D

Afrikanische Serie 2, 1989

Öl auf Leinwand/*oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1998

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Malerei von Paul Uwe Dreyer kann als eine Art bildnerisches Planspiel mit geometrischen Farbformen bezeichnet werden. Auffallend und dabei von der konstruktivistischen Tradition abweichend ist die Wahl seiner Farbtöne, denn er wählt hauptsächlich gedämpfte Mischfarben, die er dann jeweils in seinen malerischen Serien in entsprechenden formalen Kompositionen variiert. Zwei Aspekte verschränken sich dabei immer wieder aufs Neue: Die durch Farbe ausgelöste Imagination eines Bildraums und die über graphische Komposition zueinander geordneten und in der Fläche gebundenen Formen. Paul Uwe Dreyers Bilder der *Afrikanischen Serie* setzen verhaltene Buntfarbtöne vor einen grauen Grund, so dass diese davor oder dahinter aufleuchten. Gleichzeitig ist die Opposition von Statik und Dynamik bei den einzelnen graphischen Elementen gesteigert. »Die farbige Ordnung relativiert die graphische und umgekehrt. So wird jedes Bild im Modell einer einsehbaren, flexiblen Lebensordnung ein Plan, der in sich veränderbar ist.« (P.U.D.)

The paintings by Paul Uwe Dreyer can be described as a kind of visual simulation game with geometric color forms. The choice of his shades is related to and at the same time deviating from the constructivist tradition, for he mainly chooses muted mixed colors, which he then varies in his painterly series in corresponding formal compositions. Two aspects interleave themselves again and again: the imagination's impression of a pictorial space triggered by color, and the forms arranged as a graphical composition and bound together at the surface. Paul Uwe Dreyer's images of the African series set subdued color shades in front of a gray background so that they light up in front of or behind them. At the same time, the opposition of statics and dynamics in the individual graphic elements is increased. »The colored order relativizes the graphic and vice versa. In this way every image in the model of a visible, flexible life order becomes a plan that is changeable in itself.« (P.U.D.)

Paul Uwe Dreyer

(1939 Osnabrück – 2008 Stuttgart, D)

Afrikanische Serie 2, 1989

Öl auf Leinwand/oil on canvas

Erworben/acquired 1998

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Malerei von Paul Uwe Dreyer kann als eine Art bildnerisches Planspiel mit geometrischen Farbformen bezeichnet werden. Auffallend und dabei von der konstruktivistischen Tradition abweichend ist die Wahl seiner Farbtöne, denn er wählt hauptsächlich gedämpfte Mischfarben, die er dann jeweils in seinen malerischen Serien in entsprechenden formalen Kompositionen variiert. Zwei Aspekte verschränken sich dabei immer wieder aufs Neue: Die durch Farbe ausgelöste Imagination eines Bildraums und die über graphische Komposition zueinander geordneten und in der Fläche gebundenen Formen. Paul Uwe Dreyers Bilder der *Afrikanischen Serie* setzen verhaltene Buntfarbtöne vor einen grauen Grund, so dass diese davor oder dahinter aufleuchten. Gleichzeitig ist die Opposition von Statik und Dynamik bei den einzelnen graphischen Elementen gesteigert. »Die farbige Ordnung relativiert die graphische und umgekehrt. So wird jedes Bild im Modell einer einsehbaren, flexiblen Lebensordnung ein Plan, der in sich veränderbar ist.« (P.U.D.)

The paintings by Paul Uwe Dreyer can be described as a kind of visual simulation game with geometric color forms. The choice of his shades is related to and at the same time deviating from the constructivist tradition, for he mainly chooses muted mixed colors, which he then varies in his painterly series in corresponding formal compositions. Two aspects interleave themselves again and again: the imagination's impression of a pictorial space triggered by color, and the forms arranged as a graphical composition and bound together at the surface. Paul Uwe Dreyer's images of the African series set subdued color shades in front of a gray background so that they light up in front of or behind them. At the same time, the opposition of statics and dynamics in the individual graphic elements is increased. "The colored order relativizes the graphic and vice versa. In this way every image in the model of a visible, flexible life order becomes a plan that is changeable in itself." (P.U.D.)

Karl Duschek

(1939 Osnabrück – 2008 Stuttgart, D)

Vertikale systematisch versetzt [*Verticals, moved systematically*], 2007

5tlg./5 parts, Acryl mit Farbpigmenten auf Leinwand/*Acrylic with color pigments on canvas*

Acryl auf Kunststoff, Elektronik mit LEDs/*Acrylic on synthetic material, electronic with LEDs*

Vier Stufen Silbergrau [*Four levels silver grey*], 2007. Blattsilber und Silberpigmente auf Leinwand/*Silver leaf, silver pigment on canvas*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Das freie künstlerische Arbeiten in ›System und Serie‹ bildet den substantiellen Gegenpol zu Karl Duscheks international bekanntem Schaffen als Graphiker. Kunst und Gestaltung gehen schon zu Studienzeiten an der HBK in Braunschweig einher, wo unter anderem Wolfgang Joop und Christiane Möbus seine Kommilitonen waren. Er entwirft Marken, Logos und Brands für Unternehmen, Städte oder Institutionen, die in konzeptionell gedanklicher Nähe zu seinen seriell-graphischen Arbeiten stehen. Auch nach Eintritt in das Atelier von Anton Stankowski, mit dem er über Jahrzehnte eine erfolgreiche Arbeitsgemeinschaft bildet, bleibt die Grenze zwischen angewandtem und freiem Schaffen fließend.

Seit Ende der 1970er Jahre beschäftigt er sich fast ausschließlich mit vertikalen, horizontalen und diagonalen Bildordnungen, wobei die Beziehung von Sichtbarkeit und Auslassung bzw. der Rhythmus von Form/Farbe und Bildgrund wesentliche Gestaltungsprinzipien sind. Die Leere erscheint oft als die Grundlage für das visuelle Resultat. Das Denken in Zwei- und Dreidimensionalität sowie die Verwendung der Primärfarben plus Grün sind die visuellen Werkzeuge für seine Werkreihen.

The free artistic work in 'system and series' forms the substantial counterpart to Karl Duschek's internationally known work as a graphic artist. Art and design go along with studies at the Art Academy in Braunschweig, where among others Wolfgang Joop and Christiane Möbus were his fellow students. He designs brands, logos and brands for companies, cities or institutions that are conceptually close to his serial graphic work. Even after joining the graphic design studio of Anton Stankowski, with whom he has formed a successful working group for decades, the border between applied and free work remains fluid.

Since the end of the 1970s Karl Duschek has been dealing almost exclusively with vertical, horizontal and diagonal pictorial orders, whereby the relationship between visibility and omission or the rhythm of form / color and pictorial ground are essential design principles. The void often appears as the basis for the visual result. Thinking in two- and three-dimensionality as well as the use of primary colors plus green are the visual tools for his series of works.

Gia Edzgeradze

* 1953 Tiflis, Georgien, GEO - lebt/lives in Düsseldorf, D

Inside Wind, Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2016

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Mit der Hinwendung zum Hinduismus in den 1980er Jahren ging für Gia Edzgeradze eine spezifische Weise der Vergeistigung und Spiritualisierung von Gegenwart und zeitlichem Jetzt einher. Damit verbunden ist die Vorstellung, dass die materielle Welt auf Vergeistigung hin umgeformt und in ihrer schieren Objektfixierung immer neu überwunden werden muß. Die Motive, Zeichen, Zahlen und skripturalen Kürzel in Edzgeradzes Bildern reflektieren das volle Involviertsein menschlichen Bewusstseins in unser »silly game of life« (Edzgeradze), in ihnen kommen existenzielle Grenzerfahrungen wie Tod und Sexualität zum Ausdruck, die der Künstler malerisch zu artikulieren und zugleich zu transzendieren sucht. Bereits zu Beginn der 1980er Jahre beginnt Edzgeradze, zeichenhaft verkürzt gegebene Objekte der Alltagswelt – der Künstler nennt sie in Abgrenzung von der Pop-art auch »einfache heilige Objekte« – in seine Bilder zu integrieren. »Im Unterschied zur Pop Art«, so Edzgeradze, will ich das Allergeheimste ausdrücken, das hinter der Form steht. Der Sinn der Existenz der einfachen Objekte liegt in ihrer Eigenschaft als Zeichen.«

Die Tradition abstrakter, an der westlichen Nachkriegsmoderne orientierter Malerei begann sich in der südlichen Sowjetrepublik Georgien in den 1950er Jahren herauszubilden. Mit den Mitteln einer formal und inhaltlich gegenstandslos gewordenen Bildsprache trennten sie sich vom ideologischen Anliegen des Staates, der mit den programmatischen Vorgaben eines »Sozialistischen Realismus« die politische Doktrin zu festigen suchte.

For Edzgeradze a specific kind of spiritualization of things present and temporal is associated with his move towards Hinduism. In this perspective, the material world is always to be reshaped and conquered anew in the direction of spiritualization. The motifs, signs, numbers, scriptural gestures and symbols in Edzgeradze's pictures reflect a state of human consciousness's dull involvement with our "silly game of life" (Edzgeradze); they express existential border experiences like death and sexuality, which Edzgeradze seeks to articulate artistically, and at the same time to transcend. Even in the early eighties Edzgeradze starts to incorporate into his pictures objects from the everyday world presented in symbolically abbreviated form – the artist calls them "simple sacred objects" to distinguish them from Pop-art. "Unlike Pop-art", says Edzgeradze, "I want to express the most secret of secrets that lies behind form. The meaning of the existence of the simple objects lies in their quality as symbols."

The tradition of abstract painting influenced by post-war Western modernism started to develop in the Soviet Republic of Georgia in the fifties, when a few artists cut themselves off from the ideological interests of the state, which sought to reinforce political doctrine with the programmatic requirements of 'Social Realism'.

Herbert Egl

*1953 Stuttgart, D – lebt/*lives* in Stuttgart, D

Verschiebung [Shifting], 1995

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2000

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Ereignishorizont, Verschiebung, Anfang und Ende – bereits in diesen wiederkehrenden Titeln für seine Gemälde deutet sich das Hauptthema an, das Herbert Egl in seinem Werk beschäftigt: das Prozesshafte als Ausdruck einer sich im Fluss befindenden Realität. Dies findet bei Egl nicht nur ikonographisch seinen Niederschlag, sondern auch im Akt des Produzierens. Farbe als Material und Prozess, chemische Reaktionen und Techniken, zeichnerische und fotografische Reaktionsverläufe variiert der Künstler innerhalb von Serien. Seine experimentellen Malereien assimilieren Reaktionsschemata aus Natur und Wissenschaft. Als Maler lässt Egl die nass in nass gemalten Farben sich überlagern, schichten, wachsen und schließlich zu festen Substanzen trocknen. Es entsteht dadurch der Eindruck, seine Bilder wären unter seinen Händen gewachsen, und zwar nicht nur als Ergebnis eines dialektischen Prozesses von Zufall und Kontrolle, sondern so, als hätte sich das Bild selbst aktiv an seiner Entstehung beteiligt.

Ereignishorizont (event horizon), Verschiebung (displacement), Anfang und Ende (beginning and end) – the recurring titles of his paintings indicate the main themes which Herbert Egl is concerned with in his work: the processual as an expression of reality in a state of flux. In Egl's work, this affects the act of production as well as the iconography. Color as material and as process, chemical reactions and techniques, the progress of reactions in drawing and photography, which he varies within the same series. His experimental painting assimilates diagrams of reactions from science and nature. As a painter, Egl allows his colors, applied wet on wet, to overlie each other, stratify, grow and finally dry to become solid substances. These techniques give an impression that his pictures have grown under his hand, and not as the result of a dialectic process of coincidence and control, but as if the picture had directly participated in its own creation.

Roland Fischer

*1958 in Saarbrücken, D – lebt/lives in München/Munich, D und/and Peking/Beijing, CHN

Pudong, Shanghai (Fassade/façade) No. 2, 1998

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Serielles Arbeiten, große Formate und eine formal strenge Behandlung der Bildsujets sind die zentralen Merkmale in Roland Fischers fotografischem Werk, das den Themen »Mensch« und »Architektur« gewidmet ist. Seit 1980 experimentiert Fischer mit großformatigen Porträtaufnahmen, weshalb er zu den Wegbereitern der in diesem Fach bekannt gewordenen Künstler Thomas Ruff, Thomas Struth und Andreas Gursky gezählt werden darf. In den *Fassadenbildern* befasst sich der Künstler mit den Strukturen von Hochhausfassaden, welche die Wirkung abstrakter Gemälde entfalten und eine Beschäftigung mit Begriffen wie Struktur, Farbe, Rhythmus, reduzierte Formen und Geometrie zeigen. Der Künstler schneidet die Fassaden aus ihrem urbanen Kontext, aus ihrem Raum- und Zeitgefüge heraus, um sie einer formalen, der abstrakten Oberflächenstruktur gewidmeten Untersuchung zu unterziehen. Was den Künstler nicht interessiert sei »das Abbildende, also dokumentarische, reportagehafte usw. am Medium Fotografie«. Die der Dokumentation verpflichtete Abbildungsfunktion der Fotografie wird zugunsten vorgefasster Bildwelten aufgegeben.

Serial working, large formats and formally austere treatment of his pictorial subjects are the central characteristics of Roland Fischer's photographic oeuvre, which is devoted to the themes 'man' and 'architecture'. Fischer has been experimenting since 1980 with large-format portrait shots, which is why he can be included among the trailblazers for artists who have made a name for themselves in these fields such as Thomas Ruff, Thomas Struth and Andreas Gursky. In the Fassadenbilder [Façade Pictures] the artist is interested in the structured surface of high-rise façades that begin to work like abstract paintings and show a concern with concepts such as structure, color, rhythm, reduced forms and geometry. Here Fischer is not just detaching the buildings from their urban context, but also from their spatial and temporal fabric, in order to subject them to a formal examination devoted to the abstract surface structure. As Fischer puts it, he is least interested in "the illustrative, in other words the documentary, reportage-like elements etc. in photography as a medium". So photography's documentary illustrative function is abandoned in favor of developing pictorial worlds defined aesthetically, formally and in terms of content.

Adolf Fleischmann

1892 Esslingen, D – 1968 Stuttgart, D

Composition 71, 1956

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1976

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Der in Esslingen gebürtige Adolf Fleischmann reist in der ersten Jahrhunderthälfte rastlos durch Europa, wo er mit den bedeutenden Künstlern seiner Zeit Kontakte aufnimmt, bevor er 1952 den ihm entsprechenden Lebensort in New York findet. Die Bevorzugung ovaler Bildfelder, die gewissermaßen ein Bild im Bild entstehen lassen, erinnert an die kubistischen Kompositionen eines Braque, von dem her auch die systematische Flächengliederung in L-förmige, ineinander verzahnte Elemente zu verstehen ist. Kubische Flächenformen entstehen bei Fleischmann aber auch mittels horizontaler oder vertikaler Schraffuren auf dunklem Grund. Das Mondrian'sche Balance- und Kräftespiel zwischen Linie, Quantität und Qualität der Farbe entwickelt Fleischmann im Sinne der Rhythmisierung und Musikalisierung seiner Bildkompositionen weiter. Der Randbereich der *Composition 71* wirkt wie ein schwarzes Passepartout mit ovalem Ausschnitt. Die Ovalform steht im Kontrast zu den strengen Horizontal- und Vertikalstrukturen der inneren Bildkomposition, wie auch das Schwarz im Kontrast zu den Farben der Mitte diese zum Leuchten bringt. Durch die Hell-Dunkel-Kontraste ergibt sich eine räumliche Tiefenwirkung.

Adolf Fleischmann was born in Esslingen in 1892. He travelled extensively in Europe in the first half of the century, and was thus able to make contact with the major artists of his day. Fleischmann found the right place in which to live in 1952, in New York. The preference for oval picture fields is reminiscent of Cubist compositions in the manner of Braque, who also supplies the systematic surface structuring into L-shaped, interlocking elements. However, Fleischmann also creates surface forms by means of vertical or horizontal crosshatching on a dark background. Through the rhythm and music that he brings to his pictorial composition, Fleischman takes forward the Mondrianesque dynamic of balance and of forces in interplay, as represented by line and by the quantity and quality of color. The edge area of Composition 71 looks like a black mount for the picture, with an oval piece cut out. The black brings out the brilliance in the colors at the center of the picture, whilst the oval form is in contrast to the severe horizontal and vertical structures of the picture's inner composition. The light-dark contrasts create an impression of spatial depth.

Adolf Fleischmann

1892 Esslingen, D - 1968 Stuttgart, D

Ohne Titel (grau-rosa) [*Untitled (grey-rose)*], ca. 1950

Gouache

Erworben/*Acquired* 1992

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

In den 1940er Jahren, in Paris im Exil lebend, entdeckte Adolf Fleischmann Piet Mondrians Kompositionsschema eines horizontal-vertikalen Bildrhythmus für sich und entwickelte daraus eine neue Phase seines Werkes, die er ab 1952 vor allem in New York ausarbeitet. Die Beschäftigung mit Mondrians idealistischem Bildkonzept der Horizontal-Vertikal-Ordnung als fundamentalem Ausdruck des Lebens zeigt auch Fleischmanns Gouache *Ohne Titel (grau-rosa)*. Das Mondrian'sche Balance- und Kräftespiel zwischen Linie, Quantität und Qualität der Farbe entwickelt Fleischmann im Sinne der Rhythmisierung und Musikalisierung seiner Bildkompositionen weiter, die er nicht zufällig gerne mit »Opus« oder »Fuge« betitelt. Fleischmann öffnet die monochromen Flächen mit Parallelbalken, Linien oder Flächen, so dass die vordere und hintere Bildebene ineinander zu schwingen scheinen. Diese flächenkinetische Bewegung der Farbe hat früh dazu geführt, dass Fleischmann der Op Art zugerechnet wurde.

Living in Paris in the 1940s Adolf Fleischmann was to discover the horizontal-vertical rhythm of Piet Mondrian's painting compositions, and thus arrived at the onset of a new phase in his work, which from 1952 onwards he would fully develop living in New York. Interest in Mondrian's idealist pictorial concept of horizontal-vertical order as a fundamental expression of life is shown in Fleischmann's gouache Untitled (grey-rose). Fleischmann develops Mondrian's game of balance and forces between line, quantity and quality of color in order to give his pictorial composition rhythm and a musical quality – it is no coincidence that he often uses titles like 'opus' or 'fugue'. Fleischmann opens up the monochrome background with parallel bands or stripes, so that the front and back planes of the picture seem to oscillate in relation to each other. This kinetic movement of color explains why Fleischmann's work is often characterized as Op Art.

Adolf Fleischmann

1892 Esslingen, D - 1968 Stuttgart, D

Ohne Titel [*Untitled*], ca. 1950

Papiercollage/*Paper collage*

Erworben/*Acquired* 1992

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

In den 1940er Jahren, in Paris im Exil lebend, entdeckte Adolf Fleischmann Piet Mondrians Kompositionsschema eines horizontal-vertikalen Bildrhythmus für sich und entwickelte daraus eine neue Phase seines Werkes. Die Beschäftigung mit Mondrians idealistischem Bildkonzept der Horizontal-Vertikal-Ordnung als fundamentalem Ausdruck des Lebens zeigt auch Fleischmanns Papiercollage *Ohne Titel*. Das Mondrian'sche Balance- und Kräftespiel zwischen Linie, Quantität und Qualität der Farbe entwickelt Fleischmann im Sinne der Rhythmisierung und Musikalisierung seiner Bildkompositionen weiter, die er nicht zufällig gerne mit »Opus« oder »Fuge« betitelt. Fleischmann öffnet die monochromen Flächen mit Parallelbalken, Linien oder Flächen, so dass die vordere und hintere Bildebene ineinander zu schwingen scheinen. Diese flächenkinetische Bewegung der Farbe hat früh dazu geführt, dass Fleischmann der Op Art zugerechnet wurde.

Living in Paris in the 1940s, his exile during the period of National Socialist terror in Germany, Adolf Fleischmann was to discover the horizontal-vertical rhythm of Piet Mondrian's painting compositions, and thus arrived at the onset of a new phase in his work. Interest in Mondrian's idealist pictorial concept of horizontal-vertical order as a fundamental expression of life is shown in Fleischmann's paper collage Ohne Titel [Untitled]. Fleischmann develops Mondrian's game of balance and forces between line, quantity and quality of color in order to give his pictorial composition rhythm and a musical quality - it is no coincidence that he often uses titles like 'opus' or 'fugue'. Fleischmann opens up the monochrome background with parallel bands or stripes, so that the front and back planes of the picture seem to oscillate in relation to each other. This kinetic movement of color explains why Fleischmann's work is often characterized as Op Art.

Adolf Fleischmann

1892 Esslingen, D – 1968 Stuttgart, D

Triptychon #505, #506, #507, 1961

Öl auf Leinwand/ *Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1982

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die in den 1960er-Jahren verlässlicher werdenden Lebensbedingungen von Adolf Fleischmann, der 1952 nach New York übersiedelt war, vor allem aber die wachsende positive Resonanz auf sein Werk im US-amerikanischen Umfeld sowie auch von deutscher Seite mögen für Fleischmann Motivation gewesen sein, mit größeren, amerikanischen Formaten zu arbeiten. Das musikalische Thema der Fuge aufgreifend und malerisch variierend, orchestriert Fleischmann in seinen Triptychen eine reiche Palette an unbunten Farben, Grau- und Brauntönen, die jeweils eine über die Bildränder hinausbewegende Struktur ergeben. »Planimetric Motion« betitelt er diese Gruppe, wobei er sich mit dem wissenschaftstheoretischen Begriff der »Planimetrie« auf Oberflächenberechnungen bezieht, mit denen abstrahierte Flächen als Grundrisszeichnungen umgesetzt werden. Man sieht, wie hier der gelernte wissenschaftliche Zeichner Fleischmann mit dem Liebhaber und Kenner klassischer Musik einen bildstiftenden Dialog führt. Die gleich großen Tafeln des »Triptychon #505, #506, #507« schließen sich zu einem horizontalen Format zusammen, die Vertikalstruktur kurzer bis mittellanger Stäbe in Weiß und Grau auf schwarzem Grund verzahnt auf rhythmisch-kompositorischer Ebene die Felder. In dieses Gefüge aus schwarz-grau-weißen Stäben hineingeflochten – wie eine Sing- oder Instrumentalstimme in eine musikalische Komposition – sind braune und ockerfarbene Stäbe: Anhebend und ausklingend in den Seitentafeln verdichten sie sich im Mittelfeld zu »farbiger Klangfülle«.

*In the 1960s, Adolf Fleischmann's life became more settled; he had moved to New York in 1952. More significantly, his artwork began to meet with a more positive response: on the American scene, but also in Germany. This may have motivated Fleischmann to work with bigger, "American" formats. Addressing himself to the musical subject of the fugue, and the creation of painterly variations on it, Fleischmann orchestrated a rich palette of non-vivid colors, shades of grey and brown, using them to generate a non-terminating structure that extended beyond the picture space. He titled this group of artworks "Planimetric Motion": "planimetry" being a term from the theoretical sciences that refers to the surface calculations by which abstract surfaces are implemented as outline drawings. The musically choreographed color scales from the Planimetric Motion image series shows Fleischmann the scientific draughts man engaged in an inner dialogue with Fleischmann the knowledgeable lover of classical music. Together, the three panels of equal size that constitute **Triptychon #505, #506, #507** make up a **single horizontal-format image**. On the rhythmic and compositional level, a vertical structure of short to medium-length rods in white and grey on a black background interlocks the fields together. Woven into this pattern of black, grey, and white rods—like the voice of a singer or instrument woven into a musical composition—are brown and ochre-colored rods: these strike up and die away in the side panels, and rise to a concentrated "crescendo of color" in the center panel.*

Adolf Fleischmann

1892 Esslingen, D - 1968 Stuttgart, D

Reproduktion

WV 0225 #115, 1959

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2013

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

In den 1940er Jahren, in Paris im Exil lebend, entdeckte Adolf Fleischmann Piet Mondrians Kompositionsschema eines horizontal-vertikalen Bildrhythmus für sich und entwickelte daraus eine neue Phase seines Werkes. Die Beschäftigung mit Mondrians idealistischem Bildkonzept als fundamentalem Ausdruck des Lebens und der Vibrationsbewegung der Farbe zeigt auch Fleischmanns Gemälde *WV 0225 #115*, 1959, das schon in seine New Yorker Lebenszeit fällt (1952-1967). Parallel geführte Farblinien in Weiß, Grau, sowie Orange- und Rottönen verbinden sich vor dem schwarzen Grund zu ineinander verzahnten, vibrierenden Flächen. Dabei wird das Vor- und Zurücktreten der Farbe, d.h. ihre scheinbare räumliche Bewegung, allein durch die Länge und Anzahl der Farblinien dirigiert und ausgeglichen. Das Mondrian'sche Balance- und Kräftespiel zwischen Linie, Quantität und Qualität der Farbe entwickelt Fleischmann im Sinne der Rhythmisierung und Musikalisierung seiner Bildkompositionen weiter, die er nicht zufällig gerne mit »Opus« oder »Fuge« betitelt. Fleischmann öffnet die monochromen Flächen mit Parallelbalken, Linien oder Flächen, so dass die vordere und hintere Bildebene ineinander zu schwingen scheinen. Diese flächenkinetische Bewegung der Farbe hat früh dazu geführt, dass Fleischmann der Op Art zugerechnet wurde.

Living in Paris in the 1940s, his exile during the period of National Socialist terror in Germany, Adolf Fleischmann was to discover the horizontal-vertical rhythm of Piet Mondrian's painting compositions, and thus arrived at the onset of a new phase in his work. Interest in Mondrian's idealist pictorial concept of horizontal-vertical order as a fundamental expression of life and the vibrant movement of the color is shown in Fleischmann's painting WV 0225 #115, 1959, which was created during his 15 years lifetime in New York (1952-1967). Parallel lines in white, grey as well as orange and red color shades against a black background join to form interconnected, vibrant surfaces. Here color and lineament appear distinct. In this way the coming and going of color, i.e. its apparent spatial movement, is controlled and balanced by the size and number of colored lines alone. Fleischmann develops Mondrian's game of balance and forces between line, quantity and quality of color in order to give his pictorial composition rhythm and a musical quality - it is no coincidence that he often uses titles like 'opus' or 'fugue'. Fleischmann opens up the monochrome background with parallel bands or stripes, so that the front and back planes of the picture seem to oscillate in relation to each other. This kinetic movement of color explains why Fleischmann's work is often characterized as Op Art.

Adolf Fleischmann

1892 Esslingen, D – 1968 Stuttgart, D

WV O 96 Opus # 19, 1954

Öl auf Leinwand/*oil in canvas*

Erworben/*acquired* 2016

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Adolf Fleischmann ließ sich 1952, im Alter von 60 Jahren, in den USA nieder, wo er binnen kurzer Zeit als eine genuine, originäre Größe im Kontext der abstrakten Malerei in New York und den USA geschätzt wurde. Seine Malerei oszilliert zwischen europäischer konkreter Kunst und Op Art einerseits, und – sehr viel stärker – der abstrakten US-amerikanischen Malerei andererseits: die New Yorker Schule in der Nachfolge Piet Mondrians, Josef Albers' Begriff der „perzeptuellen Malerei“, die Washington Color School. Die komplexen Variationen seiner Entwürfe resultieren in Gemälden, denen ein ganz spezifisches Erscheinungsbild zu Eigen ist. Ihre geometrischen Formen werden mit zurückhaltender Dramatik gegen vielschichtige Felder aus schmalen Farbstreifen ausgespielt und sind sorgfältig in Bewegungen und Gegenbewegungen von klassischer Reinheit und Ordnung gegliedert. *Opus #19*, 1954, spiegelt die bildnerische Syntax wieder, die Fleischmann in seinem amerikanischen Spätwerk entwickelte: In sich verzahnte Winkelflächen (L-Formen, die er als *équare* bezeichnet), monochrom oder durch horizontale und vertikale Parallelen aufgelöst, werden zum Baustein aller nachfolgenden Bilder.

Adolf Fleischmann settled in the USA in 1952 when he was 60 years old. But nonetheless he was soon acclaimed in the mecca of art on America's east coast as an "American abstract artist," and as a genuine, original figure of stature in the context of abstract art. His oeuvre oscillates between European concrete art and Op Art on the one hand, and American abstract art, the New York School and the art inspired by Mondrian, with Josef Albers' concept of "perceptual painting" and the Washington Color School, on the other hand. The complex variations of his designs and the intimacy of his colors result in paintings with a very specific appearance. Their geometrical forms play with restrained drama against complex layers of narrow color streaks, and are carefully divided into movements and counter-movements of classical purity and order. Opus #19, 1954, represents the pictorial syntax that Fleischmann developed in his late work: overlapping L-shapes, called 'équare', either monochrome or disrupted by horizontal or vertical parallels, are the constructive element from this point onwards.

Pamela Fraser

*1965 in Smyrna, Tennessee, USA – lebt/lives in New York, N.Y. USA

Explanation of the foregoing Phenomena, 2003

Acryl, Gouache auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Kunst Sammlung, Stuttgart /Berlin

Pamela Fraser studierte 1983-92 an der School of Visual Arts in New York und an der University of California, Los Angeles. Malerisch hat sie eine ikonische Zeichensprache entwickelt, die sich gleichsam spielerisch und frei flottierend aus dem Reservoir figurativer wie abstrakter Bildzeichen bedient. Die Werkgruppe, zu der *Explanation of the foregoing Phenomena* (2003) gehört, ist inspiriert von der Literatur des französischen Schriftstellers Raymond Queneau. Dessen „Stilübungen“ (1947) bestehen aus einer Sammlung von Variationen, die ein- und dieselbe banale Begebenheit aus dem Alltag auf 99 unterschiedliche Weisen erzählen. Auf diese Weise wird die naturalistische Qualität dieses Fragments durch die Wiederholung untergraben. Fraser nutzt diesen konzeptuellen Rahmen und kreiert Klassifikationsschemata einzelner visueller Icons: Kakteen, Monde, Bäume, Kreise und Sterne. Fasziniert von der Begrenzung ihrer eigenen visuellen Vorstellungskraft, durchsuchte sie das Internet nach verschiedensten Bildern des jeweiligen Icons. Die entstehenden Gemälde integrieren diesen Bilder-Vorrat in die Erfindungen formelhafter Schemata variierender Anordnungen.

Pamela Fraser spent the years from 1983 to 1992 studying at the School of Visual Arts in New York and at the University of California, Los Angeles. In her paintings, she has developed an iconic language of symbols, that could be described as playful and free-floating and that are drawn from the reservoir of both figurative and abstract pictorial signs. The group of artworks to which Explanation of the foregoing Phenomena (2003) belongs is inspired by the literary oeuvre of the French author Raymond Queneau. His “Stylistic Exercises” (1947) consists of collected variations on an account of one and the same banal everyday occurrence retold in 99 different ways, thereby undermining the naturalistic quality of this fragmentary account by means of repetition. Fraser re-purposes this conceptual framework by creating classification schemata for individual visual icons: cacti, moons, trees, circles and stars. Fascinated by the limitations of her own visual imagination, she searched the internet to find the most widely diverse images of each of these icons. Her paintings integrate images from this stockpile into invented, formulaic schemata in varying arrangements.

Pamela Fraser

*1965 in Smyrna, Tennessee, USA – lebt/lives in New York, N.Y. USA

Explanation of the foregoing Phenomena, 2003

Acryl, Gouache auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Kunst Sammlung, Stuttgart /Berlin

Pamela Fraser studierte 1983-92 an der School of Visual Arts in New York und an der University of California, Los Angeles. Malerisch hat sie eine ikonische Zeichensprache entwickelt, die sich gleichsam spielerisch und frei flottierend aus dem Reservoir figurativer wie abstrakter Bildzeichen bedient. Die Werkgruppe, zu der *Explanation of the foregoing Phenomena* (2003) gehört, ist inspiriert von der Literatur des französischen Schriftstellers Raymond Queneau. Dessen „Stilübungen“ (1947) bestehen aus einer Sammlung von Variationen, die ein- und dieselbe banale Begebenheit aus dem Alltag auf 99 unterschiedliche Weisen erzählen. Auf diese Weise wird die naturalistische Qualität dieses Fragments durch die Wiederholung untergraben. Fraser nutzt diesen konzeptuellen Rahmen und kreiert Klassifikationsschemata einzelner visueller Icons: Kakteen, Monde, Bäume, Kreise und Sterne. Fasziniert von der Begrenzung ihrer eigenen visuellen Vorstellungskraft, durchsuchte sie das Internet nach verschiedensten Bildern des jeweiligen Icons. Die entstehenden Gemälde integrieren diesen Bilder-Vorrat in die Erfindungen formelhafter Schemata variierender Anordnungen.

Pamela Fraser spent the years from 1983 to 1992 studying at the School of Visual Arts in New York and at the University of California, Los Angeles. In her paintings, she has developed an iconic language of symbols, that could be described as playful and free-floating and that are drawn from the reservoir of both figurative and abstract pictorial signs. The group of artworks to which Explanation of the foregoing Phenomena (2003) belongs is inspired by the literary oeuvre of the French author Raymond Queneau. His “Stylistic Exercises” (1947) consists of collected variations on an account of one and the same banal everyday occurrence retold in 99 different ways, thereby undermining the naturalistic quality of this fragmentary account by means of repetition. Fraser re-purposes this conceptual framework by creating classification schemata for individual visual icons: cacti, moons, trees, circles and stars. Fascinated by the limitations of her own visual imagination, she searched the internet to find the most widely diverse images of each of these icons. Her paintings integrate images from this stockpile into invented, formulaic schemata in varying arrangements.

María Freire

1917 – 2015, Montevideo, Uruguay

Untitled [Ohne Titel], 1953-56

Tempera auf Karton/*on board*

Erworben/*Acquired* 2012

Daimler Kunst Sammlung, Stuttgart /Berlin

Obgleich María Freire eine der produktivsten und engagiertesten Künstlerinnen Südamerikas war, zählte sie doch zu den wenig bekannten Künstlern, die in der konstruktivistischen Tradition gearbeitet haben. Von 1938-1943 studierte sie an der *Círculo de Bellas Artes* in Montevideo. In den frühen 1950er-Jahren setzte sie sich mit abstrakter europäischer Kunst wie den Zürcher Konkreten, Georges Vantongerloo und Max Bill auseinander. 1953 erhielt Freire eine Einladung zur 2. Sao Paulo Biennale, wo sie die brasilianische abstrakte geometrische Kunst kennenlernte. Um 1960 begann die Künstlerin mit gelockerten Formen der Abstraktion und einer eher expressiven Farbpalette zu experimentieren. Von den 1960er bis zu den 1990er Jahren arbeitete Freire konstant an der Entwicklung ihres Werkes. Ab Mitte der 1990er Jahre gewann ihr Werk an Bekanntheit, als sie sowohl in ihrem Heimatland als auch in internationalen Ausstellungen wiederentdeckt wurde.

*María Freire is one of the Southern Cone's most productive and engaged, if also one of the least-known, artists working in the Constructivist tradition. She trained at the *Círculo de Bellas Artes* in that city from 1938 to 1943. In the early 1950s her art became more influenced by European non-figurative art, such as Art Concret group, Georges Vantongerloo, and Max Bill. In 1953 Freire was invited to the 2nd Sao Paulo Bienal, where she came into contact with Brazilian abstract geometrical art. By 1960, Freire began to experiment with looser forms of abstraction, and a more expressive range of colors. From the 1960s to the 1990s Freire worked constantly on the development of her work. From the mid-1990s, her work gained notoriety when she was rediscovered both in her home country and in international exhibitions.*

Günter Fruhtrunk

1923 München/*Munich*, D – 1982 München/*Munich*, D

Jardin de Monastère, Étude No. 6 [*Klostergarten/Monastery garden*], 1962

Vinyl auf Leinwand/*Vinyl on canvas*

Erworben/*Acquired* 1989

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

»Der Rang der Bilder wird nicht entschieden durch das Äußerliche, Benennbare, sondern gibt sich kund durch jenes tief Erregende in Rhythmus und Maß und Klang.« (G.F.) Diese Worte könnten über dem frühesten Werk in der Daimler Kunst Sammlung stehen, Fruhtrunks *Jardin de Monastère, Étude No. 6*, von welchem acht – durch Format und Material unterschiedene – Variationen existieren. Das Ineinandergleiten der quadratischen Parallelraster ist eine Reminiszenz an den kubisch zersplitterten Bildbau des von Fruhtrunk verehrten Georges Braque; die diagonal dynamisierte Bewegung knüpft an Malewitsch und Lissitzky an; die Verschränkung der Streifen lässt – unterstützt durch den Begriff »Étude« und die Bezugnahme auf musikalische Strukturen – an die Tasten einer Klaviatur denken; das wiederkehrende Quadrat-Modul schließlich ruft die Vorstellung der strengen Symmetrie eines Klostersgartens auf, mit Beeten, Wegen und Wandelgängen.

“The status of pictures is not decided by externals that can be named, but is revealed in the profound excitement of rhythm, measure and sound.” (G.F.) These words could have been written about Fruhtrunk’s Jardin de Monastère, Etude No. 6, of which eight versions exist - in different formats and materials. The way the square parallel grids slide into each other is reminiscent of Georges Braque’s cubically splintered pictorial structure; the diagonally dynamized movement connects to Malevich and Lissitzky; linking narrow and wide stripes make us think of piano keys, reinforced by the word ‘Étude’ added to the title, and refer to a musical structure; finally the recurring square module evokes the idea of the austere geometrically disposed square of a monastery garden, with beds, paths and arcades running into each other.

Günter Fruhtrunk

1923 München/*Munich*, D – 1982 München/*Munich*, D

Neuer Dreiklang [*New Triad*], 1966

Öl und Tempera auf Leinwand/*Oil and tempera on canvas*

Erworben/*Acquired* 1986

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Das Œuvre Günter Fruhtrunks war geprägt durch die äußerst strenge Farb- und Formgestalt, die er kurzzeitig im Umfeld seines Stuttgarter Lehrers Willi Baumeister, vor allem aber im Laufe seiner Arbeit in den Ateliers von Fernand Léger und Jean Arp erfahren hatte. Fruhtrunk möchte den Betrachter für die Energie der Farben und für die Energie des Sehaktes selbst als einer höchst aktiven Leistung aufschließen. Ihm ging es darum, die Seherfahrung des Betrachters als persönliche Erfahrung von Zeit bewusst zu machen, die sich unabhängig von der rationalen Zeitmessung der Uhr gestaltet. »Der Rang der Bilder wird nicht entschieden durch das Äußerliche, Benennbare, sondern gibt sich kund durch jenes tief Erregende in Rhythmus und Maß und Klang« (G.F.). Die »musikalische« Verschränkung der Komplementärfarben Rot-Grün mit den schwarzen Zäsuren in *Neuer Dreiklang* entspricht noch Fruhtrunks Verfahren der 1950er Jahre, wo Formen und dynamische Linien relational auf das Bildformat Bezug nehmen, ohne darüber hinauszugreifen.

Günter Fruhtrunk's oeuvre was shaped by the extremely austere control of color and form he had first discovered with his Stuttgart teacher Willi Baumeister, and especially during his time spent working in Fernand Léger's and Jean Arp's studios. Fruhtrunk conceived of paintings that would open up to the viewer a highly active phase of performance in terms of the energy of the colors and of the energy in the very act of seeing. He wanted to make his viewers aware of seeing as a personal time-related experience, independent of rational measurement of time associated with the clock. "The status of pictures is not decided by externals that can be named, but is revealed in the profound excitement of rhythm, measure and sound" (G.F.). The 'musical' entanglement of the complementary colors of red and green in combination with the black caesurae retains aspects of Fruhtrunk's way of working during the 1950s, with forms and dynamic lines relating directly to the pictorial format without reaching beyond it.

Wolfgang Gäfgen

*1936 in Hamburg, D – lebt in Esslingen und Stuttgart, D

Ohne Titel [Blaue Kugeln/*Blue spheres*] und Ohne Titel [Kette/*necklace*] 2013

Bleistift und Farbstift bzw. Kreide auf Papier/*pencil, color pencil and chalk on paper*

Erwerbung/*Acquisition* 2018

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Der gebürtige Hamburger Wolfgang Gäfgen lehrte von 1983 bis 2002 als Professor für freie Grafik an der Akademie Stuttgart, seither lebt und arbeitet er in Esslingen und Stuttgart Bad Canstatt. Die längste Zeit seines Lebens brachte Wolfgang Gäfgen in Paris zu, wo er sich mit der Kunst der Alten Meister wie auch mit den Surrealisten beschäftigt hat, die um 1930 in ihren Bildern das Unbewußte und den Traum als kreative Quellen feierten. Medial konzentriert sich der Künstler auf Holzdruck, Zeichnungen und Radierungen, parallel ist immenses, experimentelles fotografisches Werk entstanden. Gäfgen beherrscht die Techniken und Raffinessen detailtreuer Bleistift- und Kreidezeichnungen, wie man sie aus der alten Kunst und der Zeichnung der Neuen Sachlichkeit um 1920 kennt. Das Motiv der Kette spielt mit fotografischen Licht-Schatten-Effekten, zugleich gewinnt das elegante Oval der schwarzweißen Kugeln durch die Größe und die Position im leeren Weiß des Papiers etwas Surreales. Gäfgen liebt aber auch das Medium der Zeichnung als eine Möglichkeit, frei schweifend, erfindend, träumerisch mit dem Farbstift Strukturen zu entwerfen, die im Grenzbereich von abstrakter Form und Andeutungen von Gegenstand, Raum und Landschaft verbleiben. Die beiden Zeichnungen der Daimler Art Collection repräsentieren dieses Spannungsfeld.

Born in Hamburg Wolfgang Gäfgen taught from 1983 to 2002 as professor of graphic design at the Stuttgart Academy, since then he lives and works in Esslingen and Stuttgart Bad Canstatt. Wolfgang Gäfgen spent the longest time of his life in Paris, where he studied the art of the Old Masters as well as of the Surrealists, who around 1930 celebrated the unconscious and the dream as creative sources in their images. Medially, the artist concentrates on woodblock prints, drawings and etchings, in parallel he has created an immense, experimental photographic work. Gäfgen masters the techniques and subtleties of detailed pencil and chalk drawings, as they are known from the classical art and the drawing of the New Objectivity around 1920. The motif of the necklace plays with photographic light-shadow effects, while at the same time the elegant oval of the black-and-white balls gains something surreal due to the size and position in the blank white of the paper. However, Gäfgen also loves the medium of drawing as a way of freely creating, inventing, dreaming, using the colored pencil to create structures that remain at the borderline of abstract form and hint at an object, space and landscape. The two drawings of the Daimler Art Collection represent this field of tension.

Rupprecht Geiger

1908 München/*Munich*, D – 2009 München/*Munich*, D

371/62, 1962

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1988

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Rupprecht Geiger, einer der herausragenden Vertreter abstrakter Malerei in Deutschland, war von 1936 bis 1962 als Architekt tätig. Seinen malerischen Weg begann er als Autodidakt. In den 1950er Jahren wird Geiger bekannt durch seine Beschäftigung mit der Farbe Rot, die bis in sein Spätwerk ein Hauptthema bleibt. Für Geiger ist Farbe ein Medium, das er zu Feuer, Wasser, Luft, Licht und Erde in die Gruppe der Elemente einreicht. Geiger ist einer der Hauptvertreter der Farbfeldmalerei in Deutschland, diese zeichnet sich durch eine intensive Farbigkeit aus, deren Leuchtkraft auch über die Leinwand hinausstrahlt. Das Leuchten des intensiven Rots, zum Teil kombiniert mit kontrastierenden Farbtönen, zieht den Betrachter in Bann und erzeugt bei längerer Betrachtung Nachbilder auf der Netzhaut. 371/62 zeigt einen sich nach oben lichtenden Farbverlauf: Dieser beginnt am unteren Rand in gedecktem Braunrot, verdichtet sich nach oben zu einem intensiver leuchtenden Rot und schließt am oberen Rand mit einem orangeroten Streifen ab. »Rot: Die Farbe der Potenz. Rot ist geballte Energie und manifestiert sich im Glutrot der untergehenden Sonne.« (R.G.)

Rupprecht Geiger, an outstanding German exponent of abstract painting, worked as an architect between 1936 and 1962. He later embarked on a career as a self-taught artist. In the 1950s, Geiger became well-known for his fascination with the color red, which also features as a key theme in his late work. For Geiger, the medium of color is, like fire, water, air, light and earth, one of a group of elements. Geiger is one of Germany's principal exponents of color field painting – which is characterized by intensive color with a luminosity that radiates beyond the canvas. The glow of the intensive red tones, sometimes combined with the contrasting color tones, casts a spell over the viewer and, if viewed for long enough, creates after-images on the retina. 371/62 shows a sequence of colors that lightens as it ascends: this begins at the picture's lower edge, with a subdued brownish-red, and concentrates itself into an intensively glowing red in the painting's upper regions, concluding with an orange-red strip at the painting's upper edge. "Red: the color of potency. Red is concentrated, and is manifested in the glowing red of the sinking sun." (R.G.)

Rupprecht Geiger

1908 München/*Munich*, D – 2009 München/*Munich*, D

Colour in the Round, 1969

Siebdruck/*Silkscreen*

Erworben/*Acquired* 1998

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Rupprecht Geiger praktizierte bereits in den 1950er Jahren eine abstrakte Farbfeldmalerei, konzentrierte sich auf leuchtende Rottöne, und kam schließlich zum monochromen Bildobjekt. Er verwendete geometrische Elementarformen wie Kreis und Rechteck, die den Lichtgehalt der Farbe am wenigsten beeinflussen, sie am reinsten aufleuchten lassen. Um dieses Leuchten zu stärken, ging Geiger außerdem zu einem neutralen Farbauftrag über. Bereits in den 1960er Jahren experimentierte er mit Fluoreszenz-Leuchtfarben. Geiger, an der äußersten Leuchtkraft von Farbe interessiert, formulierte: »Farbe hat wie Licht Anspruch, in die Reihe der Elemente eingesetzt zu werden – Feuer, Wasser, Luft, Farbe, Licht und Erde.« Von der Kunstkritik wurde er auch gefeiert als »der Maler, der uns die Farben Rot und Pink zurückgegeben hat«.

In the 1950s Rupprecht Geiger practiced abstract color field painting, concentrating on bright red tones, before ultimately arriving at monochromatic subjects. He used basic geometrical shapes such as the circle or rectangle – shapes that have minimum impact on the light content of his color and allow it to shine with greatest purity. To reinforce this luminescence Geiger also moved towards a neutral method of color application. In the 1960s he was already experimenting with fluorescent paints. Geiger's fascination is for the extreme luminosity of color. As he once explained: "Light and color deserve to be placed in the list of elements – fire, water, air, color, light and earth." Geiger was celebrated by art critics as being "the painter who gave us back the colors red and pink".

Rupprecht Geiger

1908 München/*Munich*, D – 2009 München/*Munich*, D

OE 280, 1958

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1977

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Rupprecht Geiger zählt zu den Hauptvertretern der Farbfeldmalerei in Deutschland und thematisierte über mehr als fünfzig Jahre die Wechselbeziehung zwischen Bild, Wandfläche und dem umgebenden Raum. Als gelernter Architekt verdiente Geiger von 1936 bis 1962 seinen Lebensunterhalt mit Architekturentwürfen. Malerei und Bildhauerei erlernte er als Autodidakt. Die Farbfelder Geigers zeichnen sich durch eine intensive Farbigkeit und strenge Formgebung aus. Geiger vermag die Farbe, die er auch mit Sprühverfahren und Spritztechnik auf den Malgrund bringt, zu leuchtenden Flächen zu steigern. Farbe ist für Geiger ein Element, das er zu Feuer, Wasser, Luft, Licht und Erde in die Gruppe der Elemente einreicht. Bis in sein Spätwerk beschäftigt ihn die Farbe Rot, die er zum Teil, wie bei *OE 280*, mit kontrastierenden Farbtönen kombiniert. Am unteren Bildrand gibt ein intensiv roter Streifen die Basis für einen darüber liegenden flachen Bildraum. Vor dem dunkelgrau bis tiefschwarzen Hintergrund scheint das blaue Viereck in der Dunkelheit zu leuchten.

*Rupprecht Geiger is among the foremost representatives of color field painting in Germany. For more than fifty years, he has taken the interrelation of picture, wall surface and surrounding space as his theme. A qualified architect, Rupprecht Geiger made a living in the years between 1936 and 1962 by creating architectural designs. Geiger taught himself to paint and to sculpt. Geiger's color fields are distinguished by intense colors and a strict form. Geiger is capable of heightening color, which he sometimes applies to the painting surface using a spray can and spray technique to create brilliant surfaces. For Geiger, the medium of color is, like fire, water, air, light and earth, one of a group of elements. His interest in the color red - sometimes, as in the case of *OE 280*, combined with contrasting color tones - extends into his later work. At the lower edge of the picture, a strip of intense red provides the base for the flat pictorial space above it. Seen against a background of dark grey shading to deep black, the blue quadrangle appears to glow in the darkness.*

Poul Gernes 1925 Frederiksberg, DK – 1996 Kopenhagen/*Copenhagen*, DK

Ohne Titel (Zielscheiben) [*Untitled (Targets)*], 1966-1968

Lack auf Masonit/*lacquer on masonite*

Erworben/*acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Anfang der 1960er Jahre begann Poul Gernes seine Malerei auf einfache, reduzierte Formen mit stark visuellem Effekt wie Kreise, Streifen oder Punkte zu konzentrieren. Die meisten der damals entstandenen ca. 40 *Targets* waren Entwürfe für architekturbezogene Arbeiten. Zunächst malte er die Ringe seiner *Targets* noch mit dem Bleistift auf, später ging er dazu über, sie mittels eines Zirkels in den Grund einzuritzen. Dies verlieh den Gemälden einen reliefartigen Charakter und ließ klar definierte Farbfelder entstehen. Die kontrastierenden Farbintensitäten der Kreise lassen die jeweiligen Farben als unterschiedliche, plastische Volumina erscheinen. Die signalhaften Farbkombinationen der *Targets* (ausgestellt 1988 auf der Biennale Venedig) stammen von Skizzen oder von Readymades wie den Streifen auf einem T-Shirt. Manchmal nutzte Gernes auch Zufallssysteme, indem er zum Beispiel die Farbtöpfe hinter sich platzierte und den Pinsel blind in einen Topf tauchte.

In the early 1960s, Poul Gernes started to concentrate on simple, reduced forms making strong visual effects like circles, stripes or dots in his painting. Most of the approx. 40 Targets painted then were designs for architecture-related works. At first he drew the rings for his Targets in pencil, but later he went over to scratching them into the ground with a pair of compasses. This gave the paintings a relief-like character and created clearly defined color fields. The contrasting color intensities in the circles make each color seem like a distinct, three-dimensional volume. The vivid color combinations of the Targets (shown at the Venice Biennale in 1988) come from sketches or ready-mades like the stripes on a t-shirt. Sometimes Gernes used random systems as well, for example by putting paint pots behind him and dipping the paintbrush into one pot blind.

Karl Gerstner

1930 in Basel, CH – 2017 Basel, CH

Progressive Penetration, schwarz-weiß [*black-white*], 1960

Nitrofarbe auf Aluminium/*Nitro-color on aluminum*, 7 Teile/*Parts*

Erworben/*Acquired* 1986

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Karl Gerstner war bewusst in verschiedenen Disziplinen tätig – als Grafiker, Maler, Autor. Die Theorie diente ihm als Basis, die Methodik als Instrument und die Innovation als Ziel seiner künstlerischen Arbeit. Als Grafiker und Mitbegründer der international agierenden Werbeagenturen ›Gerstner + Kutter‹ und später ›GKK‹ war er einer der Protagonisten der erfolgreichen Schweizer Grafik. Als Autor hat Gerstner zahlreiche Artikel und Bücher über Kunst verfasst, wie den Klassiker der Gestaltungslehre ›Kompendium für Alphabete. Systematik der Schrift‹, 1994. Als Theoretiker ist er v.a. mit seiner Schrift ›Kalte Kunst? Zum Standort der heutigen Malerei‹, 1957, hervorgetreten. Die systematische Unterteilung seines Werkes in Kapitel beginnt in den 1950er Jahren mit den *Aperspektiven*, einem System aus Grautönen, das aus konstanten Formen mit variablen Koordinaten besteht und den *Reihenbildern*, zu denen auch die Arbeit *Progressive Penetration, schwarz-weiß*, 1960, zählt. Gerstner wollte konstruktive Bilder schaffen, in denen Form und Farbe eine Einheit bilden. Die Formen wurden aus zahlenmäßig gleichen Abständen und die Farben aus empfindungsmäßig gleichen Abständen gebildet.

Karl Gerstner had made a conscious choice to work in several disciplines – as a graphic artist, painter and author. Theory was the basis for his artistic work, methodology is the instrument and innovation is the aim. As a graphic artist and co-founder of the international advertising agency ‘Gerstner + Kutter’ and later of ‘GKK’, he was one of the leading figures of the successful Schweizer Grafik movement. As an author, Gerstner has written several articles and books about art, including ‘Kompendium für Alphabete. Systematik der Schrift’, 1994, a classic of design theory. As a theoretician, he is best known for his text ‘Kalte Kunst? Zum Standort der heutigen Malerei’, 1957. Gerstner first began to systematically divide his artwork into chapters in the 1950s, when he created the Aperspektiven (a system of pictures in grey tones created from constant shapes with variable coordinates) and the Reihenbilder, which included Progressive Penetration, schwarz-weiß, 1960. Gerstner wanted to create constructive pictures where the shapes and colors would form a unity. The forms were based on numerical intervals, and the colors were based on sensory intervals.

David Goldblatt

*1930 Randfontein, ZA – 2018 Johannesburg, ZA

5 Schwarzweiß- und Farbfotografien (1989/1990/2004, 2006, 2008)

Silbergelatinedruck auf Faserpapier / *silver gelatin print on fibre paper*
und/and Digitaldruck auf Baumwollpapier / *Digital print on cotton rag paper*
Ed. 1/10 bzw./or Ed. unlim.

Erworben / *Acquired* 2010
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

David Goldblatts Werk durchwandert politische und reale Geografien, in welchen weltpolitische Themen und die Geschichte Südafrikas sich ineinander spiegeln. In jüngerer Zeit entstand die Werkgruppe *Platteland Intersections*, Fotografien von den sich grundlegend im Wandel befindlichen ländlichen Regionen in den Provinzen Südafrikas. David Goldblatts geistige und intellektuelle Position, seine Parteinahme im Kampf gegen die Apartheid, seine Sicht und Interpretation auf aktuelle Entwicklungen im Land sind eindeutig, gleichwohl nicht ideologisch eindimensional, insofern er die ganze Breite des gesellschaftlichen und sozialen Spektrums in den Blick nimmt. Technisch arbeitet Goldblatt heute mit analoger Großformatfotografie, die Farbigkeit der hinsichtlich Motivausschnitt und Proportion unverändert belassenen Bilder wird im Computer bearbeitet. Durch die technischen Möglichkeiten der Vergrößerung erzielt er hohe Kontrastdifferenzierungen. Ausgedruckt wird das fertige Bild mit einer Pigmenttinte auf baumwollhaltiges Papier. Mit der Ausdifferenzierung der Farbfotografie einher ging in den vergangenen Jahren die Ausweitung seiner Themen auf kritische Recherchen in Afrika und Australien.

David Goldblatt's work traverses political and real geographies in which world-political themes and the history of South Africa are reflected in each other. Recently Goldblatt created the series of works called Platteland Intersections, photographs of the rural regions in the South African provinces, which were in a state of fundamental change. David Goldblatt's spiritual and intellectual position, his partisan stand in the struggle against apartheid, his view and interpretation of cultural developments in the country are unequivocal, though not ideologically one-dimensional, in that he covers the whole range of the social and societal spectrum. Technically, Goldblatt works with large-format analogue photography today, and the color of the images, which are left unchanged in terms of motif detail and proportion, is manipulated on a computer. The technical possibilities of enlargement enable him to achieve high contrast differentiations. In recent years, he has expanded his themes to critical research in Africa and Australia, in association with the differentiation permitted by color photography.

Michelle Grabner

*1962 in Oshkosh, Wisconsin, USA – lebt/lives in Chicago, Illinois, USA

Goodness Painting, 2004

Acryl auf Leinwand / *Acrylic on canvas*

Erworben / *Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Eine diffuse Lichtwirkung kennzeichnet die Gemälde der Amerikanerin Michelle Grabner. Farbe erscheint wie zerstäubter Puder auf der Leinwandfläche. Ihre Wirkung erhalten die Gemälde durch das Aufsprühen von Farbe durch die feinstoffliche Textur von Fiberglas. An manchen Stellen verdichtet sich die Farbe, indem einzelne Stellen von Grabner mit dem Pinsel nachbearbeitet werden: Es entstehen Lineaturen, die dem Format des Bildes folgen. In ihrer Hinwendung zum Licht führt diese Malerei zu einer Abstraktion, die von der materiellen Welt weit entfernt ist. Michelle Grabner scheint die Auflösung von Materie als Ziel ihrer Malerei formuliert zu haben. Auf diesem Weg führt sie den Betrachter in undefinierbare Bildräume ungekannter Tiefe. Michelle Grabners Werke tragen jedoch ambivalente Titel, die zur feinstofflichen Qualität ihrer Malerei im Kontrast stehen. Als unvollständiger und kontextloser Kommentar steht der Titel *Goodness Painting* in eigenwilligem Kontrast zur Malerei selbst, die doch so vollkommen erscheint.

*The paintings of American artist Michelle Grabner are characterized by a diffuse lighting effect. The paint has the appearance of an atomized powder on the surface of the canvas. The paintings' ambience comes from the way the paint is applied: it is sprayed on through a fine fiberglass fabric. There are a few areas of more concentrated paint where Grabner has touched up individual details with a paintbrush to create linear structures aligned with the picture's format. The way Grabner's paintings relate to light takes them in the direction of abstraction, making them very remote from the material world. Michelle Grabner appears to have taken the disintegration of the material as the goal of her painting activities. With this strategy, she takes the viewer into indefinable pictorial spaces of unknown depth. However, Michelle Grabner's paintings also have ambivalent titles that contrast with their fine-textured quality. As an incomplete comment with no context, the title *Goodness Painting* creates a willful contrast with the apparent perfection of the painting itself.*

Gerhard von Graevenitz

*1934 Schilde, D – 1983 Habkern, CH

Serie I mit 12 Siebdrucken [*Series I with 12 Silkscreens*], 1962

Schwarzweiße Siebdrucke/*black-and-white silkscreens*

Ed. 25

Erworben/*acquired* 2006

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Gerhard von Graevenitz untersuchte und visualisierte Phänomene wie Bewegung, Licht, Raum, Zeit, Struktur oder Zufall. Von den weißen monochromen Reliefs Ende der 1950er-Jahre, die den Geist der ZERO-Kunst spiegeln, wendet er sich ab 1960 kinetischen Objekten zu. In dieser Zeit entdeckt er mit den Möglichkeiten der Computergrafik, die er beginnt, für seine Serien geometrisch geordneter Strukturen einzusetzen. Parallel entwickelt sich das grafische Werk, seit 1961 in Einzelarbeiten oder Serien überwiegend als Siebdruck realisiert. In seinen frühen Grafiken untersucht Graevenitz das Verhältnis von Form und Farbe, von Linie und Fläche, später ist, wie in den kinetischen Objekten, der Fragenkomplex von Struktur, Bewegung, Wandel und Ordnung angesprochen. Als Vertreter einer rationalen Ästhetik schreibt er dem Zufall eine besondere Rolle zu. In seinen Rasterstrukturen steht der regelmäßigen Struktur des Grundrasters eine Zufallsverteilung von Punkten gegenüber. Während die Bewegung der Objekte sich real, in Zeit und Raum vollzieht, bleibt sie in der Druckgrafik eine Möglichkeit, eine potentielle Energie.

Gerhard von Graevenitz pursued the investigation and visualization of phenomena such as movement, light, space, time, structure or accident. In 1960 he shifted away from the white monochrome reliefs he had been doing in the late fifties, which reflected the spirit of the Zero group, and gravitated towards kinetic objects. In this period he first encountered the possibilities of computer graphics and started using this technology for his series of geometrically ordered structures. His graphic work which from 1961 onwards he produced mostly as silkscreens, either as individual prints or in series, evolved in tandem. In his early prints Graevenitz explored correspondences between form and color, and line and surface; later on he addressed thematic issues raised by structure, movement, change and order, as he did likewise with his kinetic objects too. As an adherent of rational aesthetics he ascribed a special role to random chance. Whereas the movement of objects is witnessed actually happening in time and space, in his prints this remains just a possibility of potential energy.

Otto Herbert Hajek

1927 in Kaltenbach, Tschechoslowakei – 2005 in Stuttgart, D

Farbweg 64/11, 1964

Ölfarbe, Dispersion auf Holz/oil, emulsion paint on wood

Erworben/acquired 1990

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Otto Herbert Hajek, der über 50 Jahre lang als Bildhauer, Maler und Graphiker tätig war, ist im süddeutschen Raum vor allem heute noch mit ›Stadtkonographien‹ präsent – Ensembles aus Skulptur, Malerei und Stadtplanung –, die ihn zu einem Wegbereiter moderner Kunst im öffentlichen Raum gemacht haben. Zu seinen frühen Hauptwerken zählt der Kreuzweg für die Kirche Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee aus den Jahren 1960-63, der als Gedächtnismal an die Opfer des Naziregimes erinnert, es folgen zahlreiche bauplastische Arbeiten für öffentliche Institutionen in Deutschland. Hajeks *Farbweg 64/11* von 1964 steht ganz unter dem Eindruck gleichzeitiger Farbwege-Realisierungen im städtebaulichen Kontext. Auf der monochromen, von plastisch geometrischen Formelementen streng gegliederten Oberfläche des Bildes erscheinen die willkürlich eindringenden und alles beliebig überziehenden Farbbahnen wie Fremdkörper, die anderen Bedingungen und Gesetzen gehorchen. Die Raumordnung der Reliefstruktur ignorierend, konstituieren sie parallel zu dieser ein eigenes, flächiges Ordnungsgefüge.

*Otto Herbert Hajek worked as a sculptor, painter and graphic artist for over 50 years. Today, his most conspicuous works are the 'Stadtkonographien' ('town iconographies') in South Germany – ensembles of sculptures, paintings and town planning – which made him a pioneer of modern art in public spaces. One of his major early works was a path of the stations of the cross for the church of Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee, 1960-63, which is a memorial to the victims of the Nazi regime. Numerous sculptural-architectural works for German public institutions followed. *Farbweg 64/11* from 1964 is comprehensively influenced by the *Farbweg* manifestations in the urban context which were happening at the same time. On the monochrome surface of the picture, strictly divided into three-dimensional geometric forms, the tracks of color appear, intruding randomly and covering everything they happen to encounter, like foreign bodies which follow other conditions and laws. Ignoring the spatial planning of the relief structure, they constitute a parallel, independent, two-dimensional framework of order.*

Otto Herbert Hajek

1927 Kaltenbach, D – 2005 Stuttgart, D

Farbwege [*Color paths*] – 64/11, 1964

Holz, Öl, Dispersion auf Holz/*Wood, oil, emulsion paint on wood*

Erworben/*Acquired* 1990

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Otto Herbert Hajek, der über 50 Jahre lang als Bildhauer, Maler und Graphiker tätig war, ist im süddeutschen Raum vor allem heute noch mit ›Stadtikonographien‹ präsent – Ensembles aus Skulptur, Malerei und Stadtplanung –, die ihn zu einem Wegbereiter moderner Kunst im öffentlichen Raum gemacht haben. Zu seinen frühen Hauptwerken zählt der Kreuzweg für die Kirche Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee aus den Jahren 1960-63, der an die Opfer des Naziregimes erinnert, es folgen zahlreiche bauplastische Arbeiten für öffentliche Institutionen in Deutschland. Hajeks *Farbweg 64/11* von 1964 steht ganz unter dem Eindruck gleichzeitiger *Farbwege*-Realisierungen im städtebaulichen Kontext. Auf der monochromen, von plastisch geometrischen Formelementen streng gegliederten Oberfläche des Bildes erscheinen die willkürlich eindringenden und alles beliebig überziehenden Farbbahnen wie Fremdkörper, die anderen Bedingungen und Gesetzen gehorchen. Die Raumordnung der Reliefstruktur ignorierend, konstituieren sie parallel zu dieser ein eigenes, flächiges Ordnungsgefüge.

*Otto Herbert Hajek worked as a sculptor, painter and graphic artist for over 50 years. Today, his most conspicuous works are the 'Stadtikonographien' ('town iconographies') in South Germany – ensembles of sculptures, paintings and town planning – which made him a pioneer of modern art in public spaces. One of his major early works was a path of the stations of the cross for the church of Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee, 1960-63, which is a memorial to the victims of the Nazi regime. Numerous sculptural-architectural works for German public institutions followed. *Farbweg 64/11* from 1964 is comprehensively influenced by the *Farbwege* manifestations in the urban context which were happening at the same time. On the monochrome surface of the picture, strictly divided into three-dimensional geometric forms, the tracks of color appear, intruding randomly and covering everything they happen to encounter, like foreign bodies which follow other conditions and laws. Ignoring the spatial planning of the relief structure, they constitute a parallel, independent, two-dimensional framework of order.*

Otto Herbert Hajek

1927 in Kaltenbach, Tschechoslowakei – 2005 in Stuttgart, D

Nr. 5, 1985 / Nr. 6, 1985 / Nr. 13, o.J. (ca. 1985) / ohne Titel, 1993 /
Serigraphien/*silkscreens*

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Otto Herbert Hajek, der über 50 Jahre lang als Bildhauer, Maler und Graphiker tätig war, ist im süddeutschen Raum vor allem heute noch mit »Stadtikonographien« präsent – Ensembles aus Skulptur, Malerei und Stadtplanung – die ihn zu einem Wegbereiter moderner Kunst im öffentlichen Raum gemacht haben. Bereits 1964 ist er auf der Kasseler documenta dabei mit der begehbaren Raumplastik *Frankfurter Frühling*. Zu seinen frühen Hauptwerken zählt der Kreuzweg für die Kirche Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee aus den Jahren 1960-63, der als Gedächtnismal an die Opfer des Naziregimes erinnert, es folgen zahlreiche bauplastische Arbeiten für öffentliche Institutionen in Deutschland.

Hajeks Reliefbilder und Serigraphien setzen im zweidimensionalen Bildformat die abstrakte Flächigkeit der zeitgleichen Farbwege-Realisierungen um. Sie bilden ein eigenes, flächiges Ordnungsgefüge. Die Farbwahl hatte für den Künstler immer auch einen deutlicher religiösen Symbolgehalt: »Vater im Gold - Sohn im Rot - Heiliger Geist im Blau ... Gold als die Farbe des Absoluten, Rot als die Farbe der Liebe in verschiedener Stufung, Blau als die Interpretation des Transzendenten.« (O.H.H.)

Otto Herbert Hajek worked as a sculptor, painter and graphic artist for over 50 years. Today, his most conspicuous works are the 'Stadtikonographien' ('town iconographies') in South Germany – ensembles of sculptures, paintings and town planning – which made him a pioneer of modern art in public spaces. He began as early as 1964, with his promenade sculpture Frankfurter Frühling (Frankfurt spring). One of his major early works was a path of the stations of the cross for the church of Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee, 1960-63, which is a memorial to the victims of the Nazi regime. Numerous sculptural-architectural works for German public institutions followed.

Hajeks reliefs and silkscreens from the 1960s to the 1990s are comprehensively influenced by the Farbwege manifestations in the urban context which were happening at the same time. [...] The surface of the picture is divided into geometric forms, which constitute a parallel, independent, two-dimensional framework of order. The colors chosen by the artist refer to a more obvious, religious symbolic content. "Father in gold – Son in red – Holy Spirit in blue . . . Gold as the color of the absolute, red as the color of love in its different levels, blue as the interpretation of the transcendental." (O.H.H.)

Nigel Hall

* 1943 in Bristol, GB – lebt/*lives* in London, GB

Drawing 1684 / Drawing 1692, 2015

Acryl und Kohle auf Papier / *acrylic and charcoal on paper*

Erworben / *Acquired* 2018

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Nigel Hall gehört zu der englischen Bildhauergeneration, die in der Nachfolge von Henry Moore und Anthony Caro Mitte der 1970er, Anfang der 1980er Jahre den Begriff der »New Sculpture« beziehungsweise der »British Sculpture« geprägt haben. Unter dieser keineswegs homogenen Gruppe haben Richard Long, Hamish Fulton, David Nash oder Nigel Hall das Thema Landschaft in unverkennbar eigenen plastischen Formulierungen neu definiert. Landschaftseindrücke und landschaftliches Erleben sind bei Nigel Hall nur Stimulans zur bildnerischen Umsetzung einer plastischen, abstrakten Raumvorstellung.

Die Daimler Art Collection besitzt seit dem Jahr 2000 die monumentale Stahlskulptur *Big River* von 1998, die von einer Flusslandschaft in Seoul inspiriert ist. Anstelle des kompakten Volumens tritt eine Definition des Raumes durch sensible Lineamente und geometrische Formationen. Auf diese Weise gelingt es Hall, Dynamik und Ruhe, Vitalität und Stille ideal miteinander zu verbinden und eine Balance zwischen gegenläufigen Kräften herzustellen. Ähnlich wie die Skulpturen arbeitet Nigel Hall auch in seinen Zeichnungen mit schwebend erscheinenden Formen, Hohlräumen, Schatten und dem Weiß des Papiergrunds. So setzen die Blätter das natürliche Licht und die wechselnden Blickwinkel des Künstlers um und reflektieren mit ungegenständlichen Mitteln jene landschaftlichen Eindrücke, die sie inspiriert haben.

The sculptor Nigel Hall was born in Bristol, England in 1943. He is one of the generation of British sculptors who were successors to Henry Moore and Anthony Caro, and coined the concept of “New Sculpture” or “British Sculpture” in the mid-seventies or early eighties. This was by no means a homogeneous group. Within it, Richard Long, Hamish Fulton, David Nash or Nigel Hall redefined the theme of landscape in three-dimensional formulations that were unmistakably their own. In Nigel Hall's case, landscape impressions and the experience of landscape are just stimuli for the creative implementation of a three-dimensional notion of space. Since 2000, the Daimler Art Collection owns the monumental steel sculpture Big River from 1998, which is inspired by a river landscape in Seoul. Instead of the compact volume, a definition of space occurs through sensitive lineaments and geometrical formations. In this way, Hall succeeds in ideally combining dynamics and calm, vitality and silence, and establishing a balance between opposing forces. Similar to the sculptures, Nigel Hall also works in his drawings with floating shapes, cavities, shadows and the white of the paper ground. In this way, the paper works transpose the natural light and changing perspectives of the artist and, with non-figurative means, reflect those scenic impressions that have inspired them.

Peter Halley

*1953 in New York, New York, USA - lebt/*lives* in New York, USA

Sphere (bronze and silver prisons), 1997

[*Sphärenwelt (bronzene und silberne Gefängnisse)*]

Acryl- und Metallacrylfarbe, Roll-a-text auf 2-tlg. Leinwand

Acrylic and mettalic acrylic paint, Roll-a-text on a two-part canvas

Erworben/*Acquired* 1997

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die malerische Abstraktion, wie sie zu Beginn des 20. Jhds. in Europa begründet wurde, gelangt im Amerika der 1980er Jahre erneut in den Focus: Künstler wie Peter Halley beschäftigen sich nun aus historischer Perspektive mit der jüngeren Kunstgeschichte – im Fall von Peter Halley auf der Basis des Poststrukturalismus, insbesondere der Schriften Michel Foucaults. Halleys Neubewertung der Abstraktion macht sich fest an Beobachtungen zur Gestalt der Stadt, die er als »geometrische Maschine«, beschreibt, »... wobei die Geometrie das effizienteste Mittel ist, Menschen und Dinge zu bewegen« (P.H.: *Geometry and the Social*, 1991). Die als dominant empfundene urbane Ordnung geht für Halley einher mit dem Verlust des souveränen Menschen, der sich in ihn kontrollierenden Räumen eingeschlossen findet: Er kann daher nicht mehr als Sujet der Kunst dienen. Das Gemälde *Sphere (bronze and silver prisons)* ist gekennzeichnet durch architektonische Staffelung und räumliche Überschneidungen. Das Bild ist ein Beispiel für die seit den 1990er Jahren offener und eleganter werdenden Kompositionen in Halleys Werk, das zuvor von strengen, unbunten Vergitterungen bestimmt war.

*Painterly abstraction, having established itself during the first three decades of the 20th century, moved into focus again in America in the 1980s. Artists like Peter Halley now occupied themselves with the more recent history of art from a historical perspective – and in the case of Halley also on the basis of Post-Structuralism, especially the papers of Michel Foucault. Halley's re-evaluation of Abstraction is associated, in particular, with observations of the form of the town which he described as »... geometric machine in which geometry was the most efficient means of moving people and things« (P.H.: *Geometry and the Social*, 1991). In Halley's eyes, the severe urban order consequently perceived as dominant is associated with the loss of the sovereign human being who finds himself locked in rooms which control it. The human being is therefore no longer able to serve as a motif in art. *Sphere (bronze and silver prisons)* is characterized by architectural gradations and spatial intersections. Therefore it belongs to a formal openness and increasing elegance in Halley's oeuvre, that can be observed since the 1990s, which formerly was determined by strict and uncolored grids.*

Richard Hamilton

1922 London – 2011 London, GB

Five Tyres Remoulded (portfolio), 1971

1 Lichtdruck/collotype print. 7 Siebdrucke auf Mylar/silkscreens on Mylar
Relief in weißem Silikongummi/relief in white silicone Gesamt 9 Teile/parts, Ed. 6/150+15 AP

Erworben/*Acquired* 1987

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Richard Hamiltons Werk ist zu facettenreich, als dass die häufig zitierte Zuschreibung ›Vater der europäischen Pop Art‹ sein Werk adäquat charakterisieren könnte. Mitte der 1960er Jahre begann Hamilton, die ästhetischen Qualitäten von Konsumgütern wie Autokarosserien, Haushaltsgeräten oder Fahrzeuginterieurs für sich zu entdecken und in verschiedenen Techniken wiederzugeben. So geht *Five Tyres remoulded, 1971*, auf eine Arbeit zurück, die er bereits Mitte der 1960er Jahre begonnen hatte. Eine Werbeanzeige der Firma Dunlop aus der Zeitschrift ›Art and Architecture‹ von 1951 diente ihm dabei als Vorlage. Sein Entschluss, nach der Vorlage eine Druckgraphik anzufertigen, in der die fünf Reifen in veränderten perspektivischen Ansichten, von frontal bis seitlich gekippt, wiedergegeben werden, scheiterte jedoch daran, dass die Berechnung der spezifischen Geometrie zu arbeitsintensiv war und Hamilton titulierte die Arbeit daher *Five Tyres abandoned, 1964*. Einige Jahre später wandte sich Hamilton dem aufgegebenen Projekt wieder zu, diesmal mit Hilfe eines dafür geschriebenen Computerprogramms, welches die erforderlichen perspektivischen Berechnungen ausführte. *Five Tyres remoulded* besteht aus je einem Relief und Textblatt sowie sieben perspektivischen Skizzen, die Hamilton mittels Siebdruck auf Mylar übertrug. Die Folien können übereinander geschichtet oder einzeln betrachtet werden und machen die Arbeitsschritte sichtbar, die zur Herstellung des Gummireliefs notwendig waren.

Richard Hamilton's work is too multi-faceted for the frequently accorded title to 'father of European Pop Art' to be an appropriate definition of his work. In the mid 1960s, Hamilton started to discover the aesthetic qualities of consumer goods such as car bodies, household goods or vehicle interiors for himself, and to reproduce them using different techniques. So Five Tyres remoulded, 1971, goes back to a work he had already started in the mid 1960s. It was modelled on a Dunlop advertisement from the magazine 'Art and Architecture', dating from 1951. But his decision to base a printed graphic on a model, in which the five tires were reproduced in changed perspectives, from head on to tilted on their sides, caused a problem since calculating the specific geometry needed too much work, and Hamilton called the piece Five Tyres abandoned, 1964. Some years later, Hamilton returned to the abandoned project, this time with the aid of a specially written computer program to make the necessary calculations about the perspective. Five Tyres remoulded consist of a relief and a page of text, and also seven perspective sketches that Hamilton screen-printed onto clear Mylar film. The sheets can be stacked on top of each other or looked at individually, and show the steps needed to produce the rubber relief.

Kay Hassan

*1959 Alexandra, Johannesburg, ZA – lebt/lives in Johannesburg, ZA

Kuhlazi, Yeka Okw, Vedlulel, 1998

Papiercollage / *Paper collage*

Alle / *All* erworben / *acquired* 2000

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Kay Hassan, im Jahr 2000 erster Preisträger des Mercedes-Benz Award for South African Art and Culture, studierte in Südafrika und Europa. Seine Arbeiten widmen sich thematisch den farbenfrohen wie den grauen, bedrückenden Seiten Johannesburgs. Sein bevorzugtes Bildmedium sind zerstückelte, druckfrische Werbeplakate, die er zu sogenannten »paper constructions« zusammensetzt und schichtweise verleimt. Abweichend von der europäischen Collage und Décollage zielen diese auf Figürlichkeit und die Gewinnung homogener Ganzheiten ab. Die Verteilung von Hell- und Dunkelflächen verleiht den Gestalten in ihrer intensiven Farbigkeit auch Plastizität. Buchstaben oder Worte reichern die Bilder an, wobei die Botschaft dunkel bleibt. Die monumentalen Köpfe von *KUHLAZI, YEKA...* verweisen auf die afrikanische Plastik und den europäischen Expressionismus.

Kay Hassan, the first to receive the Mercedes-Benz Award for South African Art and Culture in 2000, studied in South Africa and in Europe. His work reflects both the colorful and the gray, depressing facets of Johannesburg. He preferably uses advertising posters, fresh from the printers, cut up into pieces and bonded in layers into "paper constructions". Contrary to European collage and décollage, Hassan's works assume a statuary nature and a homogeneous quality. The distribution of light and dark sections lends plasticity to the intensively colored figures. Letters and words enrich the pictures, their message remaining obscure. The monumental heads of KUHLAZI, YEKA... relate to African sculpture and European expressionism.

Sandra Hastenteufel

* 1966 in Stuttgart, D – lebt/*lives* in Stuttgart, D

Carmen, 2002

C-Print, / DVD, Digitalvideofilm, 3:12 min. Loup

Erworben/Acquired 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Sandra Hastenteufels Foto- und Videoportraits von Menschen oder Pflanzen schließen immer den Prozess der Annäherung an ein Gegenüber mit ein. Ihre Nahsichten vollziehen sich immer bis zur Grenze, an welcher die Gefahren zu großer Intimität und analytischer Fragmentierung drohen würden. Die Fotografie *Carmen* zeigt die Ballett-Elevin Carmen aus einer Distanz, welche die Präsenz der Person in ihrer Gegenwart als Mensch würdigt: Als junges Mädchen, das nicht posiert, obwohl sie für ihre zukünftige Profession die Figuren des klassischen Balletts zu verkörpern lernt. Das fotografische Portrait hält dort inne, wo sich aus größerer Nähe Carmen in ein Detail verlieren kann. In seiner filmischen Bewegung legt das Videoportrait *Carmen* den Prozess der Annäherung an ein Gegenüber offen: Aus einer Distanz heraus, die zunächst nur einen Menschen am Ende eines Ganges stehend zeigt, geht die Kamera dicht an Carmens Gesicht heran, um dort zu verweilen. So erscheint das Augenpaar am Ende des Videos nicht als Demaskierung, sondern als die größtmögliche Offenheit, die zwischen Künstlerin und Tänzerin stattfinden kann.

Sandra Hastenteufel's photo and video portraits of people or plants always include the process of approaching a counterpart. Their near-sightings always take place to the limit at which there is a risk of too great intimacy and analytical fragmentation. The photograph *Carmen* shows the ballet dancer Carmen from a distance, which recognizes the presence of the person in their presence as a human being: As a young girl who does not pose, although she learns to embody the figures of classical ballet for her future profession. The photographic portrait stops where Carmen could get lost in too detailed perspective. In its cinematic movement, the video portrait *Carmen* reveals the process of approaching a counterpart: from a distance that at first only shows a human standing at the end of a corridor, the camera continues to Carmens face and stays there. Thus, at the end of the video, the pair of eyes does not appear as a demasking, but as the greatest possible openness that can take place between the artist and the dancer.

Peter Hedegaard

*1929 in Kopenhagen/*Copenhagen*, DK – 2008 in London, GB

Green and Yellow, 1974

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas* (4-teilig/*4 parts*)

Erworben/*Acquired* 2012

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Peter Hedegaard

*1929 in Kopenhagen/*Copenhagen*, DK – 2008 in London, GB

Green and Yellow, 1974

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas* (4-teilig/*4 parts*)

Erworben/*Acquired* 2012

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Peter Hedegaard wechselte 1935 mit seinen Eltern nach England. Er studierte zunächst Design an der Bartlett-Architekturschule London, wendete sich jedoch nach kurzer Zeit, in der er als Designer arbeitete, der Malerei zu. Hedegaards Arbeit *Green and Yellow*, für die er 1974 den John Moore Preis erhielt, offenbart sein Interesse für Formen, das Zusammenwirken von Farben und Proportionen sowie die Beziehung zwischen Linien und deren räumlicher Wirkung. Frei von gegenständlichen Assoziationen entwickelt Hedegaard, einer individuellen mathematischen Systematik folgend, puristische visuelle Kompositionen. Sanft graduierte farbliche Nuancen, teilweise auch stärkere Kontraste, erscheinen eher ‚gefühlter‘ als von lehrbuchmäßigen Farbspektren dirigiert, was den Arbeiten Sensibilität verleiht und über ihre elementare Einfachheit hinaus den Anschein von Ruhe und Zurückhaltung vermittelt. Hedegaards Bilder zählen zur Tradition der sogenannten Hard Edge Malerei: Die einzeln parzellierten Leinwände erzeugen durch ihre Kanten und Tiefen eine Perspektivität, die bis in den sie umgebenden Raum reicht. Peter Hedegaard gab 1976 wegen negativer Besprechungen seiner Arbeiten in der Presse die Malerei auf.

Peter Hedegaard left for England with his parents in 1935. He initially studied design at the Bartlett School of Architecture in London, but, after a short period spent working as a designer and subsequently took up painting instead. Hedegaard's artwork Green and Yellow, for which he was awarded the John Moores Prize in 1974, reveals his interest in forms, in the interplay of color and proportion and in the relationship between lines – their spatial effect. Free from representational associations, Hedegaard, following an individual mathematical system, develops puristic visual compositions. The softly graduated color nuances, and sometimes stronger contrasts, appear more 'felt' rather than the result of an imposed workbook color scheme, a fact that gives his artworks sensitivity and conveys a sense of calm and of restraint that transcends their elemental simplicity. Hedegaard's paintings belong to the tradition of hard-edge abstraction: the edges and depths of the canvases, individually subdivided, create a sense of perspective that extends into the surrounding space. Peter Hedegaard gave up painting owing to negative reviews of his artworks in the press in the mid 1970s.

Peter Hedegaard

* 1929 in Kopenhagen / *Copenhagen*, DK – 2008 in London, GB

Perspective 1, 1972

Acryl auf Leinwand / *Acrylic on canvas* (4-teilig / 4 parts)

Erworben / *Acquired* 2012

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Peter Hedegaard wechselte 1935 mit seinen Eltern nach England. Er studierte zunächst Design an der Bartlett-Architekturschule London, wendete sich jedoch nach kurzer Zeit, in der er als Designer arbeitete, der Malerei zu. Hedegaards Bild *Perspective 1* offenbart sein Interesse für Formen, für das Zusammenwirken von Farben und Proportionen sowie die Beziehung zwischen Linien und deren räumlicher Wirkung. Frei von gegenständlichen Assoziationen entwickelt Hedegaard, einer individuellen mathematischen Systematik folgend, puristische visuelle Kompositionen. Sanft graduierte farbliche Nuancen, teilweise auch stärkere Kontraste, erscheinen eher ‚gefühlter‘ als von lehrbuchmäßigen Farbspektren dirigiert, was den Arbeiten Sensibilität verleiht und über ihre elementare Einfachheit hinaus den Anschein von Ruhe und Zurückhaltung vermittelt. Hedegaards Bilder zählen zur Tradition der sogenannten Hard Edge Malerei: Die einzeln parzellierten Leinwände erzeugen durch ihre Kanten und Tiefen eine Perspektivität, die bis in den sie umgebenden Raum reicht. Peter Hedegaard gab 1976 wegen negativer Besprechungen seiner Arbeiten in der Presse die Malerei auf.

Peter Hedegaard left for England with his parents in 1935. He initially studied design at the Bartlett School of Architecture in London, but, after a short period spent working as a designer and subsequently took up painting instead. Hedegaard's artwork Perspective 1 reveals his interest in forms, in the interplay of color and proportion and in the relationship between lines – their spatial effect. Free from representational associations, Hedegaard, following an individual mathematical system, develops puristic visual compositions. The softly graduated color nuances, and sometimes stronger contrasts, appear more 'felt' rather than the result of an imposed workbook color scheme, a fact that gives his artworks sensitivity and conveys a sense of calm and of restraint that transcends their elemental simplicity. Hedegaard's paintings belong to the tradition of hard-edge abstraction: the edges and depths of the canvases, individually subdivided, create a sense of perspective that extends into the surrounding space. Peter Hedegaard gave up painting owing to negative reviews of his artworks in the press in the mid 1970s.

Erwin Heerich

1922 Kassel, D – 2004 Meerbusch bei/near Neuss, D

Ohne Titel (Collagen), ca. 1990

10 Blätter/*Sheets*

Bleistift und Tonpapier auf Millimeterpapier/*Pencil and black paper mounted on graph paper*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Neugier, immer neue räumliche Konstruktionen in einer Art naturhafter Entfaltung zu entdecken, ist bei Erwin Heerich bereits in seinen Collagen auf Millimeterpapier abzulesen. Mit Tonpapier setzt er schwarze, geometrische Akzente innerhalb linear angelegter Körper. Übliche Sehgewohnheiten, die uns einen räumlichen Illusionismus oder exakte perspektivische Darstellungen erwarten lassen, werden in den einzelnen Blättern regelmäßig außer Kraft gesetzt. Irritierende Verschiebungen von Flächen lassen die zusammengesetzten Körper unstimmig erscheinen, eine dreidimensionale Realisierung scheint unmöglich. In die strenge Logik der Linearperspektive führt Heerich eine Poesie von Räumlichkeit ein, die sich in seinen Skulpturen sowie in seinen gebauten Architekturen wieder findet. »Mir geht es um einen in sich stimmigen Organismus, der wie eine Frucht parallel zu dem ist, was die Natur erschafft, wobei mir das Rationale am Minimalismus sehr sympathisch ist.«

Erwin Heerich's curiosity about constantly discovering new spatial constructions as part of a kind of natural development can already be discerned in his graph paper collages. He uses cardboard to place strong geometrical accents within solids that have been opened up in a linear fashion. Our usual ways of looking at things, which make us anticipate spatial illusions of precise perspective representations, are regularly suspended in the individual sheets. Disturbingly shifted surfaces make the constructed solids seem incorrect, and realization in three dimensions seems impossible. Heerich introduces a spatial poetry into the strict logic of linear perspective, and this occurs again on his sculptures and in his built architecture. "I am looking for an organism that is correct within itself, that like a fruit is parallel with what nature creates, though the rational qualities of Minimalism appeal to me very much."

Erwin Heerich

1922 Kassel, D - 2004 Meerbusch bei/near Neuss, D

Architekturen für die Insel Hombroich, 1983 -1996

TR8-95 Archiv [*Archive*], 2000

TR9-75 Tadeusz-Pavillon, 1992

TR9-122 Schnecke [*Snail*], 1993

TR9-10 Turm [*Tower*], 1987

Alle Fotos: Thomas Riehle

Baryt-Print

Erworben/*acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Erwin Heerichs Papiercollagen der 1960er-Jahre könnte man als Vorläufer für dekonstruktivistische Raumkonzepte lesen, wie sie für die postmoderne Architektur der 1980er und 1990er Jahre von Zaha Hadid, Günter Domenig oder dem frühen Frank Gehry zum Tragen kamen. Hingegen entsprechen Heerichs gebaute Architekturen auf der Insel Hombroich eher konstruktiv gedachten, minimalistischen Baukörpern, die sich häufig aus der stereometrischen Grundform eines Quaders entwickeln. Obwohl einige der Gebäude der Präsentation von Kunstwerken dienen, sind sie gleichermaßen als begehbare Skulpturen zu erfahren. Architektur und Landschaft bilden auf der Insel Hombroich bei Neuss ein korrespondierendes Ensemble, das ab Mitte der 1980er Jahre entstanden ist. Die Fotografien Tomas Riehles verweisen – über ihren dokumentarischen Wert als parallel zu den Bauten entstandene Zeugnisse – auf die präzise Konzeption von Heerichs Architektur. Die strengen Baukörper integrieren sich, trotz ihres soliden Korpus aus Backstein, selbstverständlich in die sie umgebende Natur.

Erwin Heerich's paper collages of the 1960s could be read as precursors of deconstructive spatial concepts as demonstrated in the Postmodern architecture of the 1980s and 1990s by Zaha Hadid Günter Domenig or the early work of Frank Gehry. But unlike these Heerich's built architecture on Hombroich Island corresponds much more with constructively intended minimalist structures, often developed from the basic stereometric form of a cuboid. Although some of the buildings are used for showing works of art, they can equally be experienced as promenade sculptures. On Hombroich Island near Neuss, architecture and landscape form a corresponding ensemble that was created from the 1980s onwards. Tomas Riehle photographs - valuable documents created at the same time as the buildings - show how precisely Heerich's work is conceived. These austere structures, despite their brick-built solidity, seem to be an integral part of the nature around them.

Isabell Heimerdinger

*1963 in Stuttgart, D – lebt/*lives* in Berlin, D

Interior #20, 2000

Interior #21, 2000

Digitale/*Digital* C-Prints, Diasec

Beide/*Both* erworben/*acquired* 2001

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Austauschbarkeit von Wirklichkeiten in der Kinematografie, das ununterbrochene ›Sich-an-die-Stelle-setzen‹ einer (erlebten, erhofften, erzählten) Wirklichkeit und vieler möglicher anderer (geschriebener, gefilmter, nachempfunderer, erinnertes) Wirklichkeiten sind ein zentrales Thema im Werk von Isabell Heimerdinger. In ihren Videos, Installationen und Fotografien inszeniert sie dieses gleichgültige und jeden Umriss von Individualität und Persönlichkeit aussehende Ersetzen von Personen und Wirklichkeiten. Die fotografische Serie der *Interiors* ist Teil von Isabell Heimerdingers analytischen Recherchen im Grenzbereich von Film und Fotografie. In den *Interiors* sind mittels digitaler Special Effect-Techniken die Protagonisten aus Sequenzen bekannter Filme der 1950er bis 1980er Jahre herausgelöscht, womit die Szenen ihres narrativen Gehalts beraubt werden. Auf diese Weise simuliert Heimerdinger Filmstills, die die konstruierte Atmosphäre der jetzt menschenleeren Räume zur Schau stellen.

A central theme of Isabell Heimerdinger's videos, installations and photographs is the interchangeability of realities in cinematography, the uninterrupted 'putting oneself in the place of an (experienced, hoped for, narrated) reality. In her video installations and photographs she stages this indifferent substitution of persons and realities, which consumes every outline of individuality and personality. The photographic series Interiors is part of Isabell Heimerdinger's analytical research into the border areas of cinema and photography. In Interior digital special effects techniques are used to remove the protagonists from sequences from well-known 1980s film which robs the scenes of their narrative content. In this way Heimerdinger simulates film stills which demonstrate the constructed atmosphere of these spaces, which now have no human beings in them.

Al Held

1928 New York, New York, USA – 2005 Camerata, I

Whack, 1965

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Al Held gilt als ein Vertreter des Hard Edge Painting, einer geometrischen ›hartkantigen‹ Malerei, wie sie in den USA vor allem von Frank Stella, Ellsworth Kelly und Kenneth Noland betrieben wurde. Er hat er eine eigenwillige, zwischen Pop und Minimalismus changierende Formen-sprache entwickelt, verbunden mit Zeichen, Kürzeln und Logos der Alltagswelt. Zur Hard Edge Malerei gelangte Al Held durch die Geometrisierung von Schriftzeichen, die sich durch das Verfahren eines extremen ›Close-ups‹ immer mehr von ihrer konkreten Bedeutung befreien. Aus dieser Phase stammt auch die 1966 entstandene Erwerbung der Daimler Art Collection. In ihrem Zentrum steht eine ellipsenartige Form in schwarz und gelb, die scharf in die weiße Bildfläche schneidet. Über einen schmalen schwarzen Steg ist sie mit einem Dreieck in der gleichen Farbkombination am linken Bildrand verbunden. Außer einem weiteren schwarz-gelben Dreieck in der linken oberen Ecke ist das Bild ansonsten weiß. Al Held hat auf einen Titel für sein abstrakt-geometrisches Werk verzichtet. Trotzdem ist es nahe liegend in der Form einen extrem vergrößerten Ausschnitt eines Buchstabens zu erkennen.

Al Held is seen as an exponent of Hard Edge Painting, geometrical work created in the USA above all by Frank Stella, Ellsworth Kelly and Kenneth Noland. He developed an individual formal language, shifting between Pop and Minimalism and combined characters, abbreviations and logos of the everyday world. Al Held came to Hard Edge by imposing geometry on alphabetical characters that were increasingly liberated from their concrete meaning. The Daimler Art Collection's acquisition dates from 1966, and was also part of this phase. In the center of it is an ellipse-like shape in black and yellow, cutting sharply into the white picture area. A narrow bridge links it with a triangle in the same color combination on the left-hand edge of the picture. The picture is otherwise white, with the exception of another black-yellow triangle in the top left-hand corner. Al Held chose not to provide a title for his abstract geometrical work. Nevertheless, it seems right to see the shape as a highly enlarged detail of a letter of the alphabet.

Adolf Hölzel

1853 Olmütz, A [heute/*today*: Olomouc, CZ] – 1934 Stuttgart, D

Drei Akte [*Three Nudes*], 1908/09

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1984

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Adolf Hölzel, der von 1906 bis 1919 an der Stuttgarter Akademie unterrichtete, war ein Pionier der ungegenständlichen Kunst. Seine später prominenten Schüler entwickelten seine auf Linie, Form und Farbe basierende Lehre zur Grundlage der abstrakten Kunst in Deutschland weiter. Vor seinen religiösen Gemälden wird man zunächst kaum nachvollziehen können, wie es von hier aus einen Weg geben konnte zur stereometrischen Figürlichkeit eines Oskar Schlemmer, zu den surrealen Farbformen Willi Baumeisters oder den »konkreten« Bildern eines Camille Graeser. Sie alle bezogen sich auf Hölzels rationale Figurenkompositionen und reduzierte Flächenstrukturen einerseits, auf die Systematik seiner auf Farbtheorien und Formentwicklungen fußenden Akademiellehre andererseits. In *Drei Akte* hat Hölzel die Körper zu einem imaginären Dreieck geordnet und durch die lineare Verklammerung der Farbflächen des Hintergrunds einen abstrakt-malerischen Raum geschaffen.

*Adolf Hölzel was a pioneer of abstract art in Germany since he worked as professor at the Stuttgart academy from 1906 to 1919. His later prominent pupils developed his theories of color, line and form further as a basis of abstract 20th century art. When looking at Hölzel's early paintings it is hard to understand at first how there could be a path from here to the stereometrically reduced quality of the figures in pictures by Oskar Schlemmer via Willi Baumeister's surreal color forms to the mathematical pictures of an artist like Camille Graeser. But it is the case: the key is to be found in Hölzel's austere rational figure compositions and the reduced surface structure of his pictorial backgrounds on the one hand, and then in the systematic of his theory and lectures as academy teacher, based on color theories and formal developments. In *Drei Akte* [*Three Nudes*] Hölzel arranged the bodies as if they were an imaginary triangle in pyramid form. The linear structured color forms are already anticipating the later purely abstract works.*

Adolf Hölzel

1853 Olmütz, A [heute/*today*: Olomouc, CZ] – 1934 Stuttgart, D

Komposition (Figuren im Kreis – Anbetung/*figures in a circle - Adoration*), um 1923
Pastellkreide auf bräunlichem Papier/*pastel on brownish paper*

Erworben/*acquired* 1980
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Klassische Moderne in Deutschland konzentriert sich in wenigen Zentren: München, Dresden und Stuttgart. Mit Adolf Hölzel, der 1905 an die Stuttgarter Akademie berufen wurde, formiert sich die malerische Abstraktion im Südwesten, die für Hölzels Studenten Baumeister, Schlemmer, Itten, Kerkovius und andere rückblickend wie eine Befreiung gewirkt haben muss. Hölzel bildet das Kraftfeld eines Kreises, der seine Lehre am Bauhaus in Weimar und Dessau erfolgreich fortsetzen wird. Lange Zeit nahm Hölzel in der Kunstgeschichte nicht den Stellenwert ein, der ihm heute als einem Vater der Abstraktion eingeräumt wird. Grund dafür mag sein, dass sich Hölzel von jeglicher Programmatik, wie sie allerorts in Manifesten proklamiert wurde, fern hielt. Die *Komposition* zählt zu Hölzels späten, in Pastellkreide ausgeführten Werken – einer Zeichentechnik, mit der sich Hölzel Zeit seines Lebens auseinandergesetzt hat. Ein Kranz abstrakter Farbflächen, ähnlich einer floralen Aura, und skizzenhaft angedeuteter Vegetation umfängt wie eine Krone die biblische Szene mit Maria und Josef mit dem Kind.

*Classically modern art in Germany was concentrated in just a few centers: Munich, Dresden and Stuttgart. Adolf Hölzel, who was appointed to a chair at the Stuttgart Academy in 1905, was instrumental in launching painterly abstraction in the south-west of Germany which, in retrospect, must have had a liberating effect on Hölzel's students – Baumeister, Schlemmer, Itten, Kerkovius and others. Hölzel formed the force field of a circle of artists who were to successfully propagate his doctrine at the Bauhaus in Weimar and Dessau. For a long time, Hölzel did not enjoy the status in art history which is attributed to him today as a father of abstraction. This may have been due to the fact that Hölzel refrained from any sort of programmatic approach which was proclaimed in manifestos everywhere. Hölzel's *Komposition* ranks among Hölzel's late works in pastel chalk – a drawing technique with which Hölzel experimented throughout his life. A wreath of abstract color surfaces, similar to a floral aura, and a sketchy hint of vegetation surrounds the biblical scene with Mary and Joseph with the child like a crown.*

Adolf Hölzel

1853 Olmütz, A [heute/*today*: Olomouc, CZ] – 1934 Stuttgart, D

Komposition in Blau [*Composition in Blue*], ca. 1920

Pastell auf Leinwand/*Pastel on canvas*

Erworben/*Acquired* 1977

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Adolf Hölzel ist maßgeblich am Experiment beteiligt gewesen, das Phänomen Farbe aus der gegenstandsbezogenen Malerei zu befreien, auch wenn seine wegberreitende Rolle erst heute in vollem Umfang gewürdigt werden kann: Er hat richtungsweisend an der Entfaltung abstrakter Tendenzen im südwestlichen Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts gearbeitet. Sein künstlerisches Wirken ist eng an die pädagogische Lehre und an die sinnliche Vermittlung von Kunst geknüpft. Er entwickelte die Autonomie der Farbe, neben praktisch angelegten Versuchsreihen, auf der Grundlage kunsttheoretischer Schriften und wissenschaftlicher Abhandlungen. Die *Komposition in Blau*, in Pastellkreide ausgeführt, zählt zu Hölzels bedeutenden späten Werken. Es ist in einer Technik entstanden, mit der er sich Zeit seines Lebens auseinandergesetzt hat und die ab 1925 zu seinem favorisierten Medium wird.

*Adolf Hölzel was crucially involved in the experiment of liberating the phenomenon of color from representational painting, even though it is only today that the full scope of his pioneering role can be acknowledged: his work pointed the way forward for the development of abstract tendencies in south-west Germany in the early 20th century. His artistic impact is closely linked with his teaching and with mediating art sensually. He develops the autonomy of color, alongside practically based series of experiments, on the basis of writings about art theory and scientific treatises. The *Komposition in Blau* [*Composition in Blue*], executed in pastel chalk, is an outstanding example of Hölzel's late work. It uses a technique he worked on throughout his life, which became his favorite medium from 1925 onwards.*

Adolf Hölzel

1853 Olmütz, A [heute/*today*: Olomouc, CZ] – 1934 Stuttgart, D

Komposition (Figuren im Kreis – Anbetung/*figures in a circle - Adoration*), um 1923

Pastellkreide auf bräunlichem Papier/*pastel on brownish paper*

Erworben/*acquired* 1980

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Klassische Moderne in Deutschland konzentriert sich in wenigen Zentren: München, Dresden und Stuttgart. Mit Adolf Hölzel, der 1905 an die Stuttgarter Akademie berufen wurde, formiert sich die malerische Abstraktion im Südwesten, die für Hölzels Studenten Baumeister, Schlemmer, Itten, Kerkovius und andere rückblickend wie eine Befreiung gewirkt haben muss. Hölzel bildet das Kraftfeld eines Kreises, der seine Lehre am Bauhaus in Weimar und Dessau erfolgreich fortsetzen wird. Lange Zeit nahm Hölzel in der Kunstgeschichte nicht den Stellenwert ein, der ihm heute als einem Vater der Abstraktion eingeräumt wird. Grund dafür mag sein, dass sich Hölzel von jeglicher Programmatik, wie sie allerorts in Manifesten proklamiert wurde, fern hielt. Die *Komposition* zählt zu Hölzels späten, in Pastellkreide ausgeführten Werken – einer Zeichentechnik, mit der sich Hölzel Zeit seines Lebens auseinandergesetzt hat. Wie in vielen Werken der Zeit könnte es sich auch hier um eine biblische Szene handeln – wobei skizzenhaft umrissene Figuren nur angedeutet sind und ganz in der ornamentalen Struktur des Blattes aufgehen.

*Classically modern art in Germany was concentrated in just a few centers: Munich, Dresden and Stuttgart. Adolf Hölzel, who was appointed to a chair at the Stuttgart Academy in 1905, was instrumental in launching painterly abstraction in the south-west of Germany which, in retrospect, must have had a liberating effect on Hölzel's students – Baumeister, Schlemmer, Itten, Kerkovius and others. Hölzel formed the force field of a circle of artists who were to successfully propagate his doctrine at the Bauhaus in Weimar and Dessau. For a long time, Hölzel did not enjoy the status in art history which is attributed to him today as a father of abstraction. This may have been due to the fact that Hölzel refrained from any sort of programmatic approach which was proclaimed in manifestos everywhere. Hölzel's *Komposition* ranks among Hölzel's late works in pastel chalk – a drawing technique with which Hölzel experimented throughout his life. As in many works of the time, this could also be a biblical scene – with sketchy outlined figures are only hinted at and completely absorbed in the ornamental structure of the sheet.*

Johannes Itten

1888 Süderen-Linden, CH – 1967 Zürich/*Zurich*, CH

Stäbe und Flächen [*Bars and planes*], 1955

Öl auf Hartfaserplatte/*Oil on hardboard*

Erworben/*Acquired* 1980

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Nach seiner Ausbildung zum Sekundarlehrer an der Universität Bern machte sich Johannes Itten 1912 zu einer größeren Reise durch Europa auf, um Ausstellungen zu den Kubisten und Impressionisten, zum »Blauen Reiter« sowie eine Werkschau Kandinskys zu besuchen. In den folgenden Jahren (1913–16) arbeitete er als Assistent Adolf Hölzels an der Stuttgarter Akademie. Fundament für seine eigene Lehre am Bauhaus (1919–1923) ist die erste »Itten-Schule« in Wien (1916–19). Dort praktizierte er mit seinen Schülern neben Motivübungen zu klassischen Malereigattungen auch Atem-, Körper- und Taktstudien, die zu einer ganzheitlichen Ausbildung anleiten sollen. Die Umsetzung musikalischer Taktfolgen (Zeitordnung) in Proportionsfolgen (Flächen- und Raumordnung) gehen mit Atemstenogrammen und Turnübungen parallel. Das Bild *Stäbe und Flächen* verweist auf Ittens Interesse an kristallinen Formen und einer vom Gegenstand gelösten Abstraktion.

*After training as a secondary school teacher at Bern University, Johannes Itten set off on a major journey around Europe in 1912, in order to visit exhibitions on the Cubists and Impressionists, the 'Blauer Reiter' and a show of Kandinsky's work. In the following years (1913-16) he worked as Adolf Hölzel's assistant at the Stuttgart Academy. His teaching at the Bauhaus (1919-1923) is based on the first 'Itten School' in Vienna (1916-19). Here he had his pupils do motif exercises relating to the classical painting genres, but also breathing, body and rhythm studies intended to lead to a fully rounded training pattern. Sequences of musical rhythms (time order) were translated in proportion sequences (two- and three-dimensional order), in parallel with breathing stenograms and gymnastic exercises. Itten's *Stäbe und Flächen [Bars and planes]* from 1955 show his interest in crystalline forms and abstraction detached from the object.*

Manfred Kage

* 1935 in Delitzsch; lebt auf Schloss Weißenstein

Mikrofotografie (Zinn 1/2 und Magnesiumsulfat), 1960/2017
Silbergelatine auf Barytpapier/ Gelatin silver on baryta paper

Erworben/acquired 2018
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Manfred Kage gehört weltweit zu den herausragenden Vertretern der Mikrofotografie. 1935 in Delitzsch geboren wurde der Chemotechniker zum Grenzgänger zwischen Naturwissenschaft und Kunst. Während sein fotografisches Werk ab 1958 im Kontext der *Subjektiven Fotografie* und der europäischen Künstlergruppe ZERO gezeigt wurde, gründete er 1959 das auf Schloss Weißenstein untergebrachte *Institut für wissenschaftliche Fotografie und Kinematografie* in Weißenstein nahe Stuttgart. In dieser bis unters Dach mit Apparaten, Mikroskopen, Fossilien und Präparaten hochgerüsteten Wunderkammer wird erfunden, was es noch nicht gibt und fotografiert, was vorher nicht sichtbar war: Manfred Kage ist Erfinder des Polychromators zur Erzeugung von unbunten Farben und er erfand das erste System zur Kolorierung von Rasterelektronenfotos. Kages Fotografien der Jahre 1957 bis 1960 zeigen mikroskopische Aufnahmen von tierischen und pflanzlichen Einzellern, Insekten und Spinnentieren, kristalline Substanzen, Elemente, Elektronik, Mechanik, Mineralien und Pflanzen. Parallel entstehende Filme zeigen Kristallwachstum, Emulsionen und Schlierenoptiken sowie Kaleidoskopsequenzen.

Manfred Kage is one of the world's leading representatives of photomicrography. Born in 1935 in Delitzsch, the chemotechnician became a frontier crosser between science and art. While his photographic work was shown from 1958 on in the context of Subjective Photography and the European ZERO artist group, in 1959 he founded the Institute for Scientific Photography and Cinematography at Weißenstein Castle. In this chamber of wonders, which is equipped to the very top with apparatus, microscopes, fossils and specimens, he invents what does not exist yet and photographs what was not previously visible: Manfred Kage invented the Polychromator for the production of achromatic colors and invented the first system for Coloring of Scanning Electron Photographs. Kage's photographs from 1957 to 1960 show microscopic images of animal and plant cell types, insects and arachnids, crystalline substances, elements, electronics, mechanics, minerals and plants. Parallel films show crystal growth, emulsions and schlieren optics as well as kaleidoscope sequences.

Ida Kerkovius

1879 Riga, RUS [heute/today: Riga, LV] – 1970 Stuttgart, D

Komposition mit Fenster (Atelier) [*Composition with window (studio)*], 1963

Pastell auf Papier/*Pastel on paper*

Erworben/*Acquired* 1977

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Ida Kerkovius zählt heute zu den bedeutendsten Vertreterinnen der Klassischen Moderne in Süddeutschland. Zunächst als Meister-schülerin von Adolf Hölzel, später als Assistentin und Vertraute, blieb sie ihm bis zu seinem Lebensende verbunden. Hölzels kunsttheoretische Lehren bewahren für sie auch über dessen Tod hinaus Verbindlichkeit. Ihre Konzentration auf die vor allem im Frankreich des 18. Jahrhunderts praktizierte Pastellmalerei hat diese Technik zu neuer Qualität gebracht. Das durch eine starke Farbigkeit geprägte Werk von Kerkovius umfasst neben Bildern mit Öl auf Leinwand, Hartfaserplatte, Karton oder Rupfen auch Aquarelle, Pastellarbeiten und Gouachen auf Papier, weiter auch Textilkunst, wie gewirkte oder geknüpft Teppiche. Ihre Pastelle entstanden häufig als Vorarbeiten zu Glasfenstern. Als Assistentin von Hölzel war sie mit der Ausführung solcher Vorlagen beschäftigt, beispielsweise für die Stirnwand des Konferenzsaals in der Verwaltung der Hannoveraner Pelikan-Werke (1933) oder für das Verkaufsgebäude der Stuttgarter Firma Maercklin (1934).

Ida Kerkovius is now seen as one of the most important exponents of 'Classical Modernism' in south Germany. She was associated with Adolf Hölzel until the end of his life, first as a pupil in his master-class, later as his assistant and confidante. She remained true to his artistic theories after his death. She used pastel painting, practiced above all in 18th century France, taking the technique to new heights, now working on paper. Kerkovius's work is marked by a powerful color quality. It includes paintings with oil on canvas, wallboard, cardboard and burlap, water-colors, pastel works and gouaches on paper, and also textile art and woven or knotted carpets. The pastels were mostly created as preliminary work for stained-glass windows, executing models of this kind as Hölzel's assistant. They were intended for locations including the front wall of the conference hall in the Hannover Pelikan factory offices (1933) or for the Stuttgart firm Maercklin's sales building (1934).

Ida Kerkovius

1879 Riga, RUS [heute/today: Riga, LV] – 1970 Stuttgart, D

Triptychon, 1965

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1979

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Wie Oskar Schlemmer und Johannes Itten bildet auch Ida Kerkovius eine Brücke von Hölzel zum Bauhaus. Die Meisterschülerin Adolf Hölzels unterrichtete 1913 kurzzeitig Johannes Itten in Stuttgart. Sieben Jahre später besuchte Kerkovius neben den Malklassen von Klee und Kandinsky wiederum den Vorkurs von Itten am Bauhaus. Kerkovius blieb Hölzel bis zu dessen Tod als Freundin und Mitarbeiterin eng verbunden, wie sich auch ihr Werk zeitlebens aus der farbigen Suggestivität und der religiös durchdrungenen Figurenkonzeption ihres Lehrers speist. Ein spätes Hauptwerk der Künstlerin ist das einem Flügelaltar vergleichbare *Triptychon* von 1965. Das religiöse Thema könnte sich auf die biblischen Figuren der drei Marien unterm Kreuz beziehen. Links möglicherweise Maria von Clopas, die Schwester von Jesu Mutter Maria, mit einem Grabtuch am Boden, auf der Mitteltafel die Himmelfahrt Mariens in einer Art Mandorla mit zwei Engeln. Auf der rechten Tafel Maria von Magdala, die am leeren Grab Christi wacht. Jesus erscheint ihr von rechts in verwandelter Gestalt und verkündet ihr die Botschaft, dass er zu Gott, seinem Vater zurückkehren wird.

*Ida Kerkovius provides like Oskar Schlemmer and Johannes Itten a bridge from Hölzel to the Bauhaus. She was working in Hölzel's master-class and taught Johannes Itten for a brief period in 1913. Then, Kerkovius attended the prep course at the Bauhaus in her turn seven years later. She worked in Klee's and Kandinsky's painting classes and in the weaving department at the same time. Kerkovius was closely linked with Hölzel as a friend and colleague until he died, just as her work fed on her teacher's powerful use of color and religiously permeated figure concepts throughout her lifetime. A key work from the artist's late oeuvre is the *Triptychon* of 1965, comparable to a winged altar. The religious theme could refer to the biblical figures of the three Marie's under the cross. On the left, we possibly see a depiction of Mary of Clopas, the sister of the Virgin Mother, with a shroud on the ground; the central panel may show Mary's ascension in a kind of aureola with two angels. The right panel may depict Mary Magdalene who watches over Jesus Christ's empty grave; the resurrected Jesus Christ appears to her on the right, giving her the message that he will ascend to His Father and His God.*

Michael Kidner

1917 Kettering, GB – 2009 London, GB

Circle After Image, 1961

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2005

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Das rund fünf Jahrzehnte umspannende Werk von Michael Kidner zählt zu den konsequentesten britischen Positionen eines sensitiv-experimentellen Konstruktivismus. Ausgangspunkt für den Künstler ist eine rational begründete, seriell angelegte Systematik, die immer offen bleibt für intuitiv entwickelte Abweichungen rein vernunftgelenkter Wahrnehmung. Kidner beginnt erst als 36-jähriger sich ganz auf die Malerei zu konzentrieren. Wichtige Station der 1950er Jahre ist für ihn das Atelier von André Lhote in Paris. Einschneidend wird für Kidner die Begegnung mit Abstraktem Expressionismus und Hard Edge amerikanischer Prägung, die in der Londoner Tate Gallery 1956 und 1959 vorgestellt werden. Seit Ende der 1950er Jahre arbeitet Kidner an der Serie der sogenannten »Nachbilder«. Diese »Nachbilder« sind – repräsentiert im physiologischen Phänomen des Nachbilds auf der Netzhaut – eine genaue malerische Umsetzung solcher rationalen Bearbeitung des Unbewussten. Der Künstler konzentriert sich auf die Grundformen von Kreis und Rechteck und spielt mit diesem Vokabular verschiedene Projektionsverfahren von Bild und Nachbild durch.

Michael Kidner's oeuvre, created in the course of some five decades, ranks among the most consistent British positions of sensitive, experimental constructivism. The starting point for the artist is a rationally founded, serial, systematic approach which always remains open for intuitively developed derivations from sensibly controlled perception. Kidner was already 36 years old when he began to concentrate on painting exclusively. In the 1950s, an important station was André Lhote's studio in Paris. Incisive encounters for Kidner with American Abstract Expressionism and Hard Edge were staged at the London Tate Gallery in 1956 and 1959. Since the end of the 1950s Kidner has been working on the series of the so-called »after-images«. These »after-images« - represented in the physiological phenomenon of the after-image on the retina - are precise pictorial transformations of this rational treatment of the subconscious. The artist concentrates on the basic forms of circle and rectangle and, using this vocabulary, plays with the different projection processes of image and after-image.

Imi Knoebel

*1940 Dessau, D – lebt/lives in Düsseldorf, D

Ohne Titel, 2014

Siebdruck / *silkscreen*

Erworben / *Acquired* 2018

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Charakteristisch für das Werk von Imi Knoebel sind die Klarheit und Strenge der Formgebung, die Konzentration und Objektivierung des bildnerischen Ausdrucks. Man könnte Knoebels Arbeiten als »Bilder nach den Bildern« ansprechen, als Werke, die an die Grenzen traditioneller Kunstkategorien stoßen und sich auf dem Weg zu einer absoluten, allein auf die reinen Formen der Abstraktion sich beziehenden Kunst befinden. Mitte der 1970er Jahre hat Imi Knoebel die Werkgruppe der Messerschnitte begonnen. Während beim klassischen Scherenschnitt jeweils nur wenige Lagen Papier geschnitten werden können, erlaubt der Schnitt mit dem Messer stärkere Papierlagen, aus denen unregelmäßige und dem Zufallsprinzip folgende Farbformen herausgeschnitten werden können. Knoebel fügt nun aber diese abstrakten Farbfiguren nicht zu einer »neuen« Figur zusammen, sondern verteilt diese so über die Papierunterlage, dass sie wie bunte Eisschollen im Bildformat zu schweben scheinen. Wir als Betrachter können uns aus diesem freien Fundus an abstrakten Formen ein eigenes Bild in unserer Vorstellung zusammensetzen.

Characteristic of the work of Imi Knoebel are the clarity and rigor of the design, the concentration and objectification of the visual expression. One could address Knoebel's work as 'picture after the end of pictures,' as works that push the boundaries of traditional art categories and find themselves on the path to an absolute art based solely on the pure forms of abstraction. In the mid-1970s Imi Knoebel started the series of knife cuts. While only a few layers of paper can be cut in the classical paper cut, the cut with the knife allows thicker paper layers, from which irregular and random color forms can be cut out. However, Knoebel does not combine these abstract color figures into a "new" figure, but distributes them over the paper underlay so that they seem to float like colorful ice floes within the image format. We as observers can use this free pool of abstract forms to put together our own image in our imagination.

Hans Kupelwieser

* 1948 in Lunz am See, A - lebt/*lives* in Vienna und/*and* Graz, A

Ohne Titel [*Untitled*], 2000/2009/2011

Relief polierter Stahl; Pigmentprint auf Bütten auf Aluminium

Relief in polished steel; pigment print on handmade paper on aluminium

Erworben/*Acquired* 2012/2014

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Hans Kupelwieser hat in Wien u. a. bei Bazon Brock und Peter Weibel studiert. Er lehrt zeitgenössische Kunstgeschichte an der Technischen Universität Graz. Kupelwieser gilt neben Franz West und Erwin Wurm als ein wichtiger Vertreter der postmedialen Kunst. Er benutzt diverse mediale Techniken – Fotografie, Fotogramm, Computerprogramme – um „offene“ Kunstwerke in Absetzung von traditionellen Abbild- und Korrespondenztheorien zu schaffen. Überlagerungen, Verschränkungen, Ausschnitte und Collagen erweitern die Arbeiten ins Räumliche. Die Wandskulptur aus Stahl sowie der Pigmentprint sind unabhängige Werke, jedoch über den Entstehungsprozess eng verbunden: Durch Vakuumtechnik entstehen die Einfaltungen der Skulptur, welche aus den Formen und Farben der Umgebung ein abstraktes, kaleidoskopisches Muster werden lassen. Dieses hat der Künstler wiederum abfotografiert, entstanden ist eine fragmentierte, gebrochene graphische Struktur, die jegliche Verbindung mit der ursprünglichen, realen Umgebung der Skulptur vergessen macht.

Hans Kupelwieser studied in Vienna, where his mentors included Bazon Brock and Peter Weibel. He lectures on the history of contemporary art at the Technische Universität Graz. Alongside Franz West and Erwin Wurm, Kupelwieser is considered a significant exponent of postmodern art. He uses a wide range of media techniques – photography, photograms and computer programs – to create artworks that are distinguished from traditional theories of image and correspondence by being “open” artworks. His artworks are extended into three-dimensional space by means of layerings, interconnections, extracts and collages. The steel wall sculpture and the pigment print are both autonomous artworks, and yet the processes that brought the two into being are closely interlinked. The folded forms of the sculpture are created using a vacuum technique, which turns the forms and colors of the surrounding area into an abstract, kaleidoscopic pattern. This was then photographed by the artist, creating a fragmented, broken graphical structure that one would not connect in any way with the original, real surroundings of the sculpture.

Tadaaki Kuwayama

*1932 in Nagoya, J – lebt in New York, USA

Ohne Titel, 1965

Metallicfarbe/metallic color

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Tadaaki Kuwayama, der seit 1958 in New York lebt, hat ein Oeuvre entwickelt, welches sich durch einen äußerst differenzierten Umgang mit Dimension, Proportionalität und Farbformationen beschreiben lässt. Charakteristisch ist seine Verwendung von mit Grau durchmischten und abgeschatteten Farben, die zudem einen metallischen Glanz erhalten. Die in seinen Werken wiederkehrende systematische Aufteilung des Grundformats in gleichmäßige Farbsegmente lassen einen autonomen Bildkörper entstehen, der selbstverständlich vor Augen tritt. In diesem Fall könnte man von einer gerahmten Leere sprechen, die den Blick des Betrachters anzieht, ihn aber durch das Diagonalkreuz zugleich auf sich selbst zurück verweist. Der Zen-Buddhismus kennt die Kunst, sich in der „absichtslosen Absicht“ zu üben, bis die Gegensätze von Mittel und Zweck im Vollzug einer zielgeführten Handlung bewusst aufgehoben sind. Mit Blick auf das Werk Kuwayamas könnte sich die „absichtslose Absicht“ darin verwirklicht haben, den Gegensatz von Bildidee und deren technisch perfekter Materialisierung in ein ihr eigenes, ästhetisch vollkommenes Zusammenspiel überführt zu haben.

Tadaaki Kuwayama, who has been living in New York since 1958, has developed an oeuvre which can be described as the extremely differentiated approach to dimension, proportionality and color information. A characteristic feature is his use of colors mixed or toned down with gray, giving them a metallic shine. His recurrent systematic division of the basic format into evenly sized color segments creates an autonomous pictorial body which presents itself to the beholder in a matter-of-fact way, as if emerging from nothingness. In this case, one could refer to framed emptiness which attracts the beholder's view but at the same time refers back to the beholder him- or herself by means of the diagonal cross. Zen Buddhism incorporates the art of exercises in “unintentional intention” until the contrasts between means and purposes are deliberately overcome in the performance of a target-oriented action. With respect to Kuwayama's work, the “unintentional intention” could have been realized in transforming the contrast between pictorial idea and technically perfected materialization into its own, aesthetically perfected interplay.

Hartmut Landauer

* 1966 in Gemrigheim, D – lebt in Stuttgart, D

Caraquez, 2014-16

Acryl, Sand, Leinwand, Holz / *Acrylic paint, sand, canvas, wood*

Erworben / *acquired* 2017

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

"Manche Gegenstände werden zu Lebensbegleitern mit erheblicher Symbolkraft: Sie stehen stellvertretend für Personen und Gedanken, für Erlebtes, für Geschichte und Zeit. Dinge werden zu Mythen in einem eigenen Kosmos. Der Mensch will die Dinge beseelt wissen und begreift sie als ausgelagerte Erweiterungen seines Geistes." (H.L.) Hartmut Landauer hat über Jahrzehnte eine ethnografische Sammlung zeitgenössischer Alltagsgegenstände aus aller Welt zusammengetragen, wozu auch Papiere und Verpackungen und Fotografien charakteristischer Situationen zählen, die er in skulpturalen Objekten, Intarsien-Collagen und Wandobjekten assoziationsreich verarbeitet. Ausgangspunkt seiner Bildobjekte sind gefundene Materialien und ein offener Arbeitsprozess, vergleichbar einer Spielanleitung mit bestimmten Definitionen oder Regeln, die aber doch einen offenen Ausgang sichern. Der Künstler arbeitet mit verschiedenen Arten von Pappe und Papier, mit Ausschnitten alter Plattencover, mit Formica oder Folie. Da er ausschließlich mit einem Fräser entlang eines Stahllineals schneidet oder das Material biegt und faltet, ergeben die Formen immer gerade Linien. Diese von formalen Einschränkungen befreite Aktion spiegelt sich in den Variationen wider, die in diesen Objekten möglich sind.

"Some objects become life companions with considerable symbolic power: they represent people and their thoughts, their experiences, their history and their time, things become myths in their own cosmos, man wants to know things in an animated way and understands them as outsourced expansions of his mind. " (H.L.) For decades, Hartmut Landauer has compiled an ethnographic collection of contemporary everyday objects from all over the world, including papers and packaging and photographs of characteristic situations, which he associatively processes in sculptural objects, intarsia collages and wall objects. The starting point of his pictorial objects are found materials and an open work process, comparable to a game manual with certain definitions or rules, which nevertheless ensure an open outcome. The artist works with different types of cardboard and paper, with excerpts of old album covers, with formica or foil. Since he only cuts along a steel ruler with a milling cutter or bends and folds the material, the shapes always result in straight lines. This action, freed from formal restraints, is reflected in the infinite variations that are possible in these objects.

Maria Lemmé

1880 Odessa, UA – 1942 Theresienstadt, CZ

Frauen in der Landschaft/*Women in a landscape*, 1930
Pastellkreide auf Papier/*Chalk on paper*

Erworben/*acquired* 1984
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Wie Ida Kerkovius studierte auch Maria Lemmé an der Stuttgarter Akademie bei Adolf Hölzel. Sie wurde wegen ihres jüdischen Glaubens Holocaust-Opfer und der größte Teil ihrer Arbeit wurde zerstört, so dass es schwierig ist, ihre Karriere nachzuzeichnen. Die beiden Pastelle in der Daimler Art Collection sind nicht die einzigen Stücke, die zeigen, wie nah sie ihrem Lehrer ist. Lemmé verdanken wir auch die Anthologie von Hölzels ›Gedanken und Theorien‹, die noch vom Künstler selbst autorisiert und 1933 veröffentlicht wurden. Die Arbeit *Frauen in der Landschaft* von 1930 etwa erinnert mit ihren leuchtenden Farben und den stark ausgeprägten Kontrasten innerhalb der Farbfelder an Hölzels Entwürfe für Kirchenfenster. Das im gleichen Jahr entstandene Blatt *Sommerlicher Zauber* (Degerloch. *Landschaft mit 2 Figuren*) zeigt Stuttgart als Lemmés Wahlheimat. Degerloch, damals ein kleines Dorf in der Nähe von Stuttgart, ist durch die gelben Fassaden der Gebäude im Hintergrund des Bildes gekennzeichnet. Auch hier scheinen sich Landschaft und Figuren in einem Teppich aus warmen Farbformen aufzulösen.

*Like Ida Kerkovius, Maria Lemmé studied under Adolf Hölzel at the Stuttgart Academy. She became a Holocaust victim because of her Jewish faith, and most of her work was destroyed, so it is difficult to trace her career. The two pastels in the Daimler Art Collection are not the only pieces that show how close she was to her teacher. We also have Lemmé to thank for the anthology of his ‘Gedanken und Theorien’ (Thoughts and Theories), which was authorized by Hölzel and published in 1933. The work called *Frauen in der Landschaft* [Women in a landscape], 1930, is reminiscent in its glowing color and the strongly defined contrasts between its fields of Hölzel’s church window designs, for example. The sheet created in the same year [Summer Magic (Degerloch. Landscape with 2 Figures)] is evidence of Stuttgart as her chosen home. Degerloch, then a little village near Stuttgart, is indicated by the yellow façades of the buildings in the background of the picture. Here too landscape and figures seem to dissolve into a carpet of warm color forms.*

Maria Lemmé

1880 Odessa, UA – 1942 Theresienstadt, CZ

Sommerlicher Zauber (Landschaft mit zwei Figuren) / *Summer magic (landscape with two figures)*, 1930
Pastellkreide auf Papier / *Chalk on paper*

Erworben / *acquired* 1984
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Wie Ida Kerkovius studierte auch Maria Lemmé an der Stuttgarter Akademie bei Adolf Hölzel. Sie wurde wegen ihres jüdischen Glaubens Holocaust-Opfer und der größte Teil ihrer Arbeit wurde zerstört, so dass es schwierig ist, ihre Karriere nachzuzeichnen. Die beiden Pastelle in der Daimler Art Collection sind nicht die einzigen Stücke, die zeigen, wie nah sie ihrem Lehrer ist. Lemmé verdanken wir auch die Anthologie von Hölzels ›Gedanken und Theorien‹, die noch vom Künstler selbst autorisiert und 1933 veröffentlicht wurden. Die Arbeit *Frauen in der Landschaft* von 1930 etwa erinnert mit ihren leuchtenden Farben und den stark ausgeprägten Kontrasten innerhalb der Farbfelder an Hölzels Entwürfe für Kirchenfenster. Das im gleichen Jahr entstandene Blatt *Sommerlicher Zauber* (Degerloch. *Landschaft mit 2 Figuren*) zeigt Stuttgart als Lemmés Wahlheimat. Degerloch, damals ein kleines Dorf in der Nähe von Stuttgart, ist durch die gelben Fassaden der Gebäude im Hintergrund des Bildes gekennzeichnet. Auch hier scheinen sich Landschaft und Figuren in einem Teppich aus warmen Farbformen aufzulösen.

*Like Ida Kerkovius, Maria Lemmé studied under Adolf Hölzel at the Stuttgart Academy. She became a Holocaust victim because of her Jewish faith, and most of her work was destroyed, so it is difficult to trace her career. The two pastels in the Daimler Art Collection are not the only pieces that show how close she was to her teacher. We also have Lemmé to thank for the anthology of his ‘Gedanken und Lehren’ (Thoughts and Theories), which was authorized by Hölzel and published in 1933. The work called *Frauen in der Landschaft* [Women in a landscape], 1930, is reminiscent in its glowing color and the strongly defined contrasts between its fields of Hölzel’s church window designs, for example. The sheet created in the same year [Summer Magic (Degerloch. Landscape with 2 Figures)] is evidence of Stuttgart as her chosen home. Degerloch, then a little village near Stuttgart, is indicated by the yellow façades of the buildings in the background of the picture. Here too landscape and figures seem to dissolve into a carpet of warm color forms.*

Alexander Liberman

1912 Kiew/*Kiev*, UKR – 1999 Miami, Florida, USA

Revolving, 1959

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Als Alexander Liberman 1959 aus jeweils zwei roten und schwarzen Kreisen die Komposition mit der von ihm bevorzugten Elementarform auf weißem Grund herstellte, hatte er sich bereits rund zehn mit dem Kreis als bildnerisches Motiv befasst. Die ideale Form des Kreises war für ihn ein aus der Farbe heraus geschaffener Körper mit eigenem Resonanzraum. Als sich Mitte der 1960er Jahre Kreise, Poppiges und Zirkuläres mit einem Mal einer großen Beliebtheit erfreuten, stellte Liberman sein großflächiges Punktieren auf der Leinwand ein. So hatte er letztlich ein kollektiv akzeptiertes und gerade auch vom Modedesign verbreitetes ästhetisches Vokabular vorweggenommen. Sein Credo, psychologisch auf die Wahrnehmungsstrukturen und die Basis der visuellen Kommunikation einwirken zu wollen, war im großen Stil aufgegangen. Man ist leicht versucht, die graphische Signalhaftigkeit und optische Sensation von Libermans Kreis-Choreographien seiner langjährigen Erfahrung als »Art Director« der »Vogue« zuzuschreiben, dessen Look er über mehrere Jahrzehnte bestimmte.

When Alexander Liberman created this composition with two red and two black circles in 1959, using his preferred elemental shapes on a white ground, he already had almost ten years of studies as the circle as motif behind him. The ideal shape of the circle did in fact become a body created from color with its own resonant space for him. Liberman stopped scattering dots over large areas of canvas when circles, Pop-related things, circularity suddenly became very popular as tastes began to change in the mid-1960s. So ultimately he had anticipated a collectively accepted aesthetic vocabulary that was also being widely used in fashion design. His credo of wishing to make an impact on perception structures and the basis of visual communication psychologically had worked out in great style. It is slightly tempting to ascribe the graphic signal quality and visual sensations of Liberman's circle-choreography to his long years of experience as Art Director of 'Vogue'. He was after all responsible for the look of the fashion magazine for some decades.

Yoshikuni Lida

1923 in Ashikaga, J – 2006 in Matsumoto, J

Eye me – Hoo cheeck, 1974

Öl auf Leinwand/*oil on canvas*

Erworben/*acquired* 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Yoshikuni Lida wurde 1923 in Ashikaga, in der Präfektur Tochigi geboren. Er studierte Kunstgeschichte bis 1949, es folgte bis 1953 ein Studium der Malerei. 1953 wurde Lida Mitglied der Vereinigung Atarashiki Mura (»Neues Dorf«). 1954 begann er den Zyklus »Nächtliche Anblicke« und trat der »Künstlervereinigung der Acht« bei. 1956 reiste Lida nach Europa, wo er in Rom, Wien und West-Berlin arbeitete. Er pflegte eine enge Freundschaft zu dem Frankfurter Bildhauer Hans Steinbrenner. Während seines Europaaufenthalts wechselte Lida von der Malerei zur bildenden Kunst. 1966 war er Gast des Berliner Künstlerprogramms DAAD. 1968 kehrte er über Kanada und die USA nach Japan zurück. Lida nahm 1983 eine Professor für Architektur an der Hōsei-Universität in Tokio an. Parallel zur Malerei ist er seither vor allem mit großen Stein- und Metallskulpturen im öffentlichen Raum aufgetreten. Das Bild *Eye me*, 1974 zeigt im linken Teil zwei kurze farbige Balken, die über die grünen Balken in Beziehung zueinander treten. Der Begriff »Hoo Chee« im rechten Teil entspricht dem englisch »of face« und stellt so der Dualität von »Auge - Ich« der linken Leinwand rechts die Vorstellung von »ohne Gesicht / Gesichtsverlust« entgegen.

*Yoshikuni lida was born in 1923 in Ashikaga, Tochigi Prefecture. He studied art history until 1949, followed by a study of painting until 1953. In 1953, lida became a member of the association Atarashiki Mura (New Village). In 1954 he started the cycle "Nighttime Visits" and joined the "Artists Association of the Eight". In 1956, lida traveled to Europe, where he worked in Rome, Vienna and West Berlin. He had a close friendship with the Frankfurt sculptor Hans Steinbrenner. During his stay in Europe, lida switched from painting to fine art. In 1966 he was a guest of the Berlin Artists' Program DAAD. In 1968 he returned to Japan via Canada and the United States. In 1983, Yoshikuni lida became a professor of architecture at the Hosei University in Tokyo. Lida has appeared parallel to painting, especially with large stone and metal sculptures in public space. The picture *Eye me*, 1974 shows two short colored bars in the left part, which interact with each other via the green bars. The term "Hoo Chee" in the right-hand part corresponds to the English word "of face" and thus defies the duality of "eye-I" from the left panel with the idea of "without face / face loss".*

Sylvan Lionni

*1973 in Cuckfield, GB - lebt/lives in New York, New York, USA

Structured Query Language 1, 2010

Acryl auf Leinwand/*Acryl on canvas*

Erworben/*Acquired* 2012

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Sylvan Lionni betreibt Malerei als eine Art mimetisches Readymade-Verfahren. Der Künstler wendet sich den graphischen und semantischen Oberflächen seiner unmittelbaren Umgebung zu: Lotterie, Baseball, Supermarkt, Sticker, Tapeten, Computerprogramme. Die Vorlagen werden in den Computer eingespeist und mit Hilfe von Grafikprogrammen in Ausschnitt und perspektivischer Ansicht verändert, in einem nächsten Schritt dann mit Hilfe zahlloser Malschichten und mit altmeisterlicher Langsamkeit auf fein strukturierten Bildgrund übertragen. „Die vier Gemälde der Structured Query Language Serie bestehen jeweils nur aus einer Oberfläche und basieren auf Druckertestseiten. Die Idee eines Computerdruckers erschien mir zu der Zeit wie eine interessante Analogie für einen Maler im digitalen Zeitalter. Es ist auch ein Bild unserer Realität: die Auflösung der Ordnung ist allgegenwärtig. Ich sehe, dass viele Dinge zerfallen und dass „Ordnung“ keine angemessene Metapher mehr ist. Der Titel *Structured Query Language* ist der Name einer Computerprogrammiersprache, die verwendet wird, um Daten von Datenbanken abzurufen. Ich mochte die Idee, ein einziges Datenelement aus einem riesigen Datenbanknetz auszuwählen – und wie diese Idee mit der Ordnung der Bilder zusammenhing.“ (Sylvan Lionni)

Sylvan Lionni realizes his paintings using a kind of mimetic ready-made method. The artist avoids classical painting decisions along the lines of ‘arbitrary’ ways of finding color and composition, and focuses upon the graphic and semantic surfaces of his immediate environment instead: lottery, baseball, supermarket, stickers, wallpaper, computerprograms. The motifs are fed into the computer and altered with regard to section and perspective view with the help of graphics software; in the next step, they are transferred onto a finely structured surface with uncountable layers of paint in the slow tempo of Old Masters. “The four Structured Query Language paintings I made are single surfaces and are based on printer test sheets. The idea of a computer printer seemed to me at the time, like an interesting analogy for a painter in the digital age. One of the other things I was interested in with this group is the dissolution of the grid – both within painting and the world at large. It felt at the time like a lot of things were falling apart and that the grid was no longer an appropriate metaphor. The title Structured Query Language is the name of a computer programming language used to retrieve data from databases. I liked the idea of picking a single piece of data out of a vast grid of a database – and how that idea related to grid of the paintings.” (S.L.)

Sylvan Lionni

* 1973 in Cuckfield, GB - lebt/*lives* in New York, New York, USA

Structured Query Language 2, 2010

Acryl auf Leinwand/*Acryl on canvas*

Erworben/*Acquired* 2012

Sylvan Lionni betreibt Malerei als eine Art mimetisches Readymade-Verfahren. Der Künstler vermeidet klassische malerische Entscheidungen im Sinne willkürlicher Findungen von Farbe und Komposition und wendet sich stattdessen den graphischen und semantischen Oberflächen seiner unmittelbaren Umgebung zu. Die Vorlagen werden in den Computer eingespeist und mit Hilfe von Grafikprogrammen in Ausschnitt und perspektivischer Ansicht verändert, in einem nächsten Schritt dann mit Hilfe zahlloser Malschichten auf den Bildgrund übertragen. „Das Bild *Structured Query Language* basiert auf einer Testseite aus dem Drucker plus Farbwahl aus dem Computer. Computertestseiten erschienen mir als eine interessante Analogie für einen Maler im digitalen Zeitalter. Es ist auch ein Bild unserer Realität: die Auflösung der Ordnung ist allgegenwärtig. Ich sehe, dass viele Dinge zerfallen und dass „Ordnung“ keine angemessene Metapher mehr ist. Es begann als buntes Schachbrettmuster, dann begann ich, die Quadrate durcheinanderzumischen. Das machte ich so lange, bis ich das Gefühl hatte, die Komposition stimmt. Das Bild besteht aus ungefähr 1550 Rechtecken in 19 Farben, die alle von Hand gemalt sind. Mir gefällt die Idee, dass dieses Gemälde mit einem Computer und einem Drucker begann und zuletzt in Handarbeit endete – ist irgendwie eigenartig, finde ich.“ (S.L.)

Sylvan Lionni realizes his paintings using a kind of mimetic ready-made method. The artist avoids classical painting decisions along the lines of ‘arbitrary’ ways of finding color and composition, and focuses upon the graphic and semantic surfaces of his immediate environment instead. The motifs are fed into the computer and altered with regard to section and perspective view with the help of graphics software; in the next step, they are transferred onto a finely structured surface with uncountable layers. “The painting Structured Query Language comes from printer tests and a computer program to rearrange the colors. The idea of a computer printer seemed to me at the time, like an interesting analogy for a painter in the digital age. One of the other things I was interested in with this group is the dissolution of the grid – both within painting and the world at large. It felt at the time like a lot of things were falling apart and that the grid was no longer an appropriate metaphor. It started out as arrangements of colored checkerboards, but I wasn’t so crazy about the patterns they created so started mixing up the squares, until I arrived at the final painting and until I liked what I had. There are something like 1550 rectangles, in 19 colors, and they were all hand painted. With this painting, I liked the idea that something which started out with a computer and printer, in the end had to be painted by hand – kind of funny to me.” (S.L.)

Sylvan Lionni

* 1973 in Cuckfield, GB - lebt/*lives* in New York, New York, USA

Structured Query Language 2, 2010

Acryl auf Leinwand/*Acryl on canvas*

Erworben/*Acquired* 2012

Sylvan Lionni betreibt Malerei als eine Art mimetisches Readymade-Verfahren. Der Künstler vermeidet klassische malerische Entscheidungen im Sinne willkürlicher Findungen von Farbe und Komposition und wendet sich stattdessen den graphischen und semantischen Oberflächen seiner unmittelbaren Umgebung zu. Die Vorlagen werden in den Computer eingespeist und mit Hilfe von Grafikprogrammen in Ausschnitt und perspektivischer Ansicht verändert, in einem nächsten Schritt dann mit Hilfe zahlloser Malschichten auf den Bildgrund übertragen. „Das Bild *Structured Query Language* basiert auf einer Testseite aus dem Drucker plus Farbwahl aus dem Computer. Computertestseiten erschienen mir als eine interessante Analogie für einen Maler im digitalen Zeitalter. Es ist auch ein Bild unserer Realität: die Auflösung der Ordnung ist allgegenwärtig. Ich sehe, dass viele Dinge zerfallen und dass „Ordnung“ keine angemessene Metapher mehr ist. Es begann als buntes Schachbrettmuster, dann begann ich, die Quadrate durcheinanderzumischen. Das machte ich so lange, bis ich das Gefühl hatte, die Komposition stimmt. Das Bild besteht aus ungefähr 1550 Rechtecken in 19 Farben, die alle von Hand gemalt sind. Mir gefällt die Idee, dass dieses Gemälde mit einem Computer und einem Drucker begann und zuletzt in Handarbeit endete – ist irgendwie eigenartig, finde ich.“ (S.L.)

Sylvan Lionni realizes his paintings using a kind of mimetic ready-made method. The artist avoids classical painting decisions along the lines of ‘arbitrary’ ways of finding color and composition, and focuses upon the graphic and semantic surfaces of his immediate environment instead. The motifs are fed into the computer and altered with regard to section and perspective view with the help of graphics software; in the next step, they are transferred onto a finely structured surface with uncountable layers. “The painting Structured Query Language comes from printer tests and a computer program to rearrange the colors. The idea of a computer printer seemed to me at the time, like an interesting analogy for a painter in the digital age. One of the other things I was interested in with this group is the dissolution of the grid – both within painting and the world at large. It felt at the time like a lot of things were falling apart and that the grid was no longer an appropriate metaphor. It started out as arrangements of colored checkerboards, but I wasn’t so crazy about the patterns they created so started mixing up the squares, until I arrived at the final painting and until I liked what I had. There are something like 1550 rectangles, in 19 colors, and they were all hand painted. With this painting, I liked the idea that something which started out with a computer and printer, in the end had to be painted by hand – kind of funny to me.” (S.L.)

Liu Zheng

*1969 in Kreis Wuqiang / *Wuqiang District*, Provinz Hebei / *Herbei Province*, CHN – lebt / *lives* in Peking / *Beijing*, CHN

The Chinese [Die Chinesen], 1994-2002

30 Archiv Inkjet-Drucke / *archive incjet-prints*, Ed. 18/20

Erworben / *Acquired* 2015

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Im Mittelpunkt von Liu Zhengs über sieben Jahre gewachsener fotografischer Serie *The Chinese* steht der Mensch, seine Erscheinung und unmittelbare Umgebung als erweiterter Kosmos seiner Identität. Aus Misstrauen gegenüber einer stark tendenziösen offiziellen Geschichtsschreibung entwirft er, in einer Zeit des radikalen Umbruchs und rasanter Beschleunigung, sein eigenes Geschichtsbild. Liu Zhengs Entwicklung als Künstler fiel mit der Tendenz und Generation der »New Documentary« zusammen, die sich durch eine konzeptuellere, experimentellere Herangehensweise auszeichnete, wobei sich das Interesse der Fotografen von formeller Berichterstattung verlagerte in Richtung eines persönlicheren und ungeschönten Blicks auf die chinesische Bevölkerung und deren Lebensumstände. Liu Zheng verfolgt diesen Ansatz Mitte der 1990er Jahre mit einer stringenten künstlerischen Strategie. Die fragilen, zerfallenden, einprägsam zur Schau gestellten oder trotztenden Körper werden dabei zu Zeugen wechselhafter Machtverhältnisse, wie menschliche Denkmäler stehen sie für die jüngere Geschichte Chinas und dessen erschöpfte ältere Traditionen, die durch Liu Zhengs Serie *The Chinese* nun nicht mehr im rapiden Wandel vergessen werden können.

At the heart of Liu Zheng's The Chinese photographic series, which was created over the space of seven years, is the human being – both the appearance of human beings, and the human being's immediate surroundings, which are like an extension to the cosmos of the individual's identity. Liu Zheng was prompted by his distrust of the highly tendentious official version of history – in a time of radical upheaval and rapid social movement – to create his own history, in the form of images. Liu's development as an artist coincided with the 'New Documentary' generation and its trends: an approach distinguished by a more conceptual, more experimental mode of expression, with the photographer's interest shifted away from formal reporting and toward a more personal and unsparing view of China's population and their living conditions. Liu Zheng has espoused this approach since the mid-1990s, as part of a rigorous artistic strategy. The fragile, decaying, unforgettably displayed, defiant bodies in his photographs are witnesses to shifting power structures. They are like human memorials to China's recent history – and to China's declining ancient traditions, which Liu Zheng's The Chinese series protects from being forgotten amid all this rapid change.

Richard Paul Lohse

1902 Zürich/*Zurich*, CH – 1988 Zürich/*Zurich*, CH

Eine und vier gleiche Gruppen [One and four equal groups], 1949/68

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1984

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Lohses Werk *Eine und vier gleiche Gruppen* geht auf einen frühen Entwurf von 1949 zurück. Es belegt damit seine avancierte Überlegungen zu einer eigengesetzlichen, konkreten Malerei in den ersten Nachkriegsjahren. Etwa um 1943 eliminiert Lohse seine bis dahin verwendeten Kreis- und Diagonalformen aus den Bildern, um sich ausschließlich mit horizontalen und vertikalen Bildgliederungen zu beschäftigen. Form und Farbe werden bei Lohse immer als Einheit verstanden und als messbaren Qualitäten definiert. Um jeglichen Eindruck künstlerischer Intuition oder Spontaneität von vornherein zu vermeiden, definiert Lohse die einzelnen Parameter jeder Arbeit vor dem Malvorgang. Zahlenverhältnisse bilden das zugrundeliegende System eines jeden Bildes und bestimmen Format, Anzahl und Breite der Farbstreifen sowie die Zahl der Farben und deren Reihung. In ihrer strengen Systematik kommt Lohses Kunst dem Ziel einer objektiv nachvollziehbaren, für jeden Betrachter einsichtigen Produktionsweise nahe, wie sie in den frühen 1960er Jahren durch den amerikanischen Minimalismus breite Auswirkungen in der Kunstrezeption fanden.

Lohse's work Eine und vier gleiche Gruppen [One and four equal groups] goes back to an early draft of 1949. It thereby testifies to his advanced approach to autonomous concrete painting in the first post-war years. Around 1943, Lohse banned the circular and diagonal forms he had used until then from his pictures to focus exclusively on horizontal and vertical pictorial structures. Lohse understands form and color as an entity with measureable qualities. To avoid the impression of artistic intuition or spontaneity, Lohse defined the parameters of every work prior to the act of painting. Numeral ratios form the underlying system of each picture, determining the format, number and width of the color strips as well as the number of colors and their sequence. With this strict systematic approach, Lohse's art comes close to an attitude of objective structures and clear analytical artistic production forms, which had a broad-based impact on art reception through American minimalism in the early 1960s.

Richard Paul Lohse

1902 Zürich/*Zurich*, CH – 1988 Zürich/*Zurich*, CH

16 progressive asymmetrische Farbgruppen/ *16 progressive asymmetric coloured groups*, 1956/60

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1988

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Wie Max Bill, Camille Graeser und andere waren wie auch Richard Paul Lohse seit etwa 1950 Mitglied der Schweizer Gruppe »Zürcher Konkrete«. Lohse hat in seinen Bildern systematisch die Möglichkeiten einer streng konstruktivistischen Bildgestaltung erprobt. Aufgeschlossen für die Neuerungen der Technik wie auch für die Erkenntnisse der Naturwissenschaften betonte Lohse stets den experimentellen Charakter seiner Kunst. Das Bild ist für ihn »Modell einer durchschaubaren, vielfältigen humanen Ordnung«, die für die Organisation der Gesellschaft notwendig ist. Er sah seine Aufgabe darin, variable Systeme zu entwickeln, die ein Unüberschaubar-Vieles in einer durchschaubaren Ordnung sichtbar machen. Die 1960 entstandene Arbeit *Sechzehn progressive asymmetrische Farbgruppen innerhalb eines symmetrischen Systems* geht auf ein Konzept aus dem Jahre 1956 zurück. Das Bildgefüge wird von einer sich in vier Richtungen progressiv entwickelnden Kreuzstruktur organisiert. Von den kleinsten Quadrateinheiten in der Mitte aus gelangen im Diagonalrhythmus die Farben Rot, Gelb, Blau und Hellblau an die Bildränder, wobei die dazwischen liegenden Gruppen übersprungen werden. Die farbliche Rhythmik entsteht durch die unterbrochenen, diagonal im Verhältnis 4:2:1:3 verlaufenden Flächenproportionen. Auf diese Weise wird die symmetrische Bildstruktur mit dem asymmetrischen Farbenspiel verknüpft.

Like Max Bill, Camille Graeser and others, Richard Paul Lohse was a member of the Swiss group Zürcher Konkrete since ca. 1950. Lohse systematically tested the possibilities of a strictly constructivist pictorial design. Open-minded for the innovations of technology as well as for the findings of the natural sciences, Lohse emphasized the experimental character of his art and its model function. For him, the picture is "a model of a transparent, diverse human order" that is necessary for the organization of society. He therefore sees his task in developing variable systems that make an unmanageable variety visible in a transparent order. Sixteen progressive asymmetric color groups within a symmetrical system date back to a concept from 1956. The image structure is organized by a cross-shaped structure that progressively develops in four directions. From the smallest square units in the middle, the colors red, yellow, blue and light blue arrive in diagonal rhythm at the edges of the image, skipping the groups in between. The color rhythms are created by the interrupted, diagonally in the ratio 4: 2: 1: 3 running area proportions. In this way, the symmetrical image structure is linked to the asymmetrical play of colors.

Agnes Lörincz

*1959 in Székelykeresztúr, RO – lebt/*lives* in Berlin, D

Im Mondrian Look, 2004

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2007

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Ágnes Lörincz zählt – neben Künstlerinnen wie Ghada Amer, Füsün Onur oder Rosemarie Trockel – zu jenen Protagonistinnen der zeitgenössischen Kunstszene, in deren Arbeiten Textilien eine wichtige Rolle spielen. Während jene jedoch die feminine Kodierung von Stoffen und deren Herstellung konzeptuell hinterfragen, integriert Lörincz Textilien – gemalt oder collagiert – als gestalterisches Element in ihre an die Ästhetik der Pop Art angelehnten Collagen und Bilder. Sie übermalt Stoffstücke, Tapeten oder Ornamentflächen mit Darstellungen mit Posen und Gesten, die Mode- und Werbemagazinen entlehnt sind. Beispiele hierfür sind die Serien *Bad Girls*, 2003/04, sowie *Blickkontakt*, 2005-08, oder Bilder, die dem großen Anreger Piet Mondrian gewidmet sind. Die haptische Qualität der auf die Leinwände applizierten Stoffe kontrastiert dabei mit der malerisch entwickelten Plastizität der weiblichen Körper. Diese werden zu Sinnbildern einer sowohl wörtlich als auch metaphorisch zu verstehenden universalen ›Verflachung‹ in der modernen Konsumgesellschaft. Wir sehen keine individuellen Porträts, sondern klischeehafte, typisierte Frauenfiguren, die Teil eines schattenlosen Oberflächenornaments werden.

*Ágnes Lörincz belongs to a contemporary art group (also including Ghada Amer, Füsün Onur and Rosemarie Trockel) whose artworks prominently feature textiles. However, while these artists examine conceptually the significance of textiles and their manufacture to women, Lörincz uses textiles – painted or as physical collage – as design elements, which are based on the Pop Art aesthetic. She paints over pieces of cloth, wallpaper and decorative surfaces with images that generally feature erotic poses and gestures taken from fashion magazines and catalogues. Examples include the series *Bad Girls*, 2003/04, and *Blickkontakt*, 2005-08, or works dedicated to the great inspirer Piet Mondrian. The haptic quality of the fabrics applied to the canvases contrasts with the painterly plasticity of the female bodies. These are revealed as metaphors of a literal and figurative universal “flattening” in modern consumer society. We do not see individual portraits, but clichéd, typified female figures who become part of a shadowless surface ornament.*

Agnes Lörincz

*1959 in Székelykeresztúr, RO – lebt/*lives* in Berlin, D

Picknick/*Picnic*, 2008

Acryl, Stoff auf Leinwand/*acrylic, fabric on canvas*

Erworben/*Acquired* 2009.

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Ágnes Lörincz zählt – neben Künstlerinnen wie Ghada Amer, Füsün Onur oder Rosemarie Trockel – zu jenen Protagonistinnen der zeitgenössischen Kunstszene, in deren Arbeiten Textilien eine wichtige Rolle spielen. Während diese jedoch die feminine Kodierung von Stoffen und deren Herstellung konzeptuell hinterfragen, integriert Lörincz Textilien – gemalt oder collagiert – als gestalterisches Element in ihre an die Ästhetik der Pop Art angelehnten Collagen und Bilder. Sie übermalt Stoffstücke, Tapeten oder Ornamentflächen mit Darstellungen zumeist Posen und Gesten, die Mode- und Werbemagazinen entlehnt sind. Beispiele hierfür sind die Serien *Bad Girls*, 2003/04, sowie *Blickkontakt*, 2005-08, aus welcher auch die Arbeit *Picknick* stammt. Die haptische Qualität der auf die Leinwände applizierten Stoffe kontrastiert dabei mit der malerisch entwickelten Plastizität der weiblichen Körper. Diese werden zu Sinnbildern einer sowohl wörtlich als auch metaphorisch zu verstehenden universalen ›Verflachung‹ in der modernen Konsumgesellschaft. Wir sehen keine individuellen Porträts, sondern klischeehafte, typisierte Frauenfiguren, die Teil eines schattenlosen Oberflächenornaments werden.

Ágnes Lörincz belongs to a contemporary art group (also including Ghada Amer, Füsün Onur and Rosemarie Trockel) whose artworks prominently feature textiles. However, while these artists examine conceptually the significance of textiles and their manufacture to women, Lörincz uses textiles – painted or as physical collage – as design elements, which are based on the Pop Art aesthetic. She paints over pieces of cloth, wallpaper and decorative surfaces with images that generally feature erotic poses and gestures taken from fashion magazines and catalogues. Examples include the series *Bad Girls*, 2003/04, and *Blickkontakt*, 2005-08, with artworks like *Picknick*. *The haptic quality of the fabrics applied to the canvases contrasts with the painterly plasticity of the female bodies. These are revealed as metaphors of a literal and figurative universal “flattening” in modern consumer society. We do not see individual portraits, but clichéd, typified female figures who become part of a shadowless surface ornament.*

Ma Qiusha

*1982 in Peking/*Beijing*, CHN – lebt/*lives* in Peking/*Beijing*, CHN

Fog No. 6 [Nebel Nr. 6], 2012

Aquarell auf Papier/*Watercolor on paper*

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Hinsichtlich der künstlerischen Techniken, die Ma Qiusha verwendet, wird ein Wechselspiel von Aktualität und Rückblick, Gegenwart und Vergangenheit spürbar, welches ihr Schaffen auch inhaltlich durchdringt. Die Künstlerin bezieht sich in vielen ihrer Werke ganz bewusst auf die eigene Vergangenheit und macht Erinnerungen zum Thema ihrer Auseinandersetzung. Hierbei ist das Thema der ›Schärfe‹ allgegenwärtig und bezieht sich auf das persönliche Verhältnis Ma Qiuschas zu ihrer Familie und auch zu dem urbanen Umfeld Pekings.

Diese inhaltliche Spur findet sich auch in der Arbeit *Fog No. 6*, entstanden im Jahr 2012. Das große gerahmte Aquarell ist von einem tiefen Kratzer durchzogen, der sich diagonal durch das Blatt zieht. Fast scheint er der Lauf einer Träne zu sein, die über den dunklen Farbgrund hinab läuft. Die Arbeit lässt sich in Verbindung mit der Videoarbeit *All my sharpness comes from your hardness*, 2011, lesen und erscheint als die Abstraktion einer zurückgebliebenen Spur der Kufen auf dem Asphalt. Abgesehen von der starken visuellen Qualität von *Fog No. 6*, die an den Minimalismus Lucio Fontanas denken lässt, ist dem Werk eine intensive emotionale und psychologische Sprache eingeschrieben.

The artistic techniques Ma Qiusha uses, speak of an interplay of the up-to-date and here-and-now, and the retrospective view, of the present and the past. This quality also penetrates into the content of her artworks. The artist consciously refers to her own past in plenty of her artworks, making memories the subject of her artistic thought process. All of her artworks are pervaded by the theme of sharpness: this is a reference to Ma Qiusha's relationship to her family, and also to the urban environment of Beijing.

The trace of this can also be seen in the content of the artwork Fog No. 6, which was created in 2012. This large, framed watercolor picture has a deep scratch running almost diagonally across it. This scratch looks almost like the track of a tear, running across the darker, colored background. The artwork should be read very much in relation to the video artwork All my sharpness comes from your hardness, 2011: it is an abstract manifestation of a trace left behind by a roller skate blade on asphalt. Aside from the strong visual quality of Fog No. 6, which puts one in mind of Lucio Fontana's minimalist artworks, this artwork is inscribed with an intense emotional and psychological language.

Ma Qiusha

*1982 in Peking/*Beijing*, CHN – lebt/*lives* in Peking/*Beijing*, CHN

You (Kaleidoscope No. 2) [Du (Kaleidoskop Nr. 2)], 2013

Aquarell, Mixed Media auf Papier/*Watercolor, mixed media on paper*

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Die chinesische Künstlerin Ma Qiusha studierte Digital Media Arts an der CAFA in Peking sowie Electronic Integrated Arts in den USA. Sie verfügt über eine breite Palette unterschiedlichster medialer Bildsprachen.

In ihrer jüngsten, von der Daimler Art Collection erworbenen Arbeit sind persönliche Erinnerungen und Empfindungen, explizit auch von Seiten des Betrachters, angesprochen. Bereits der Titel von *You (Kaleidoscope No. 2)*, 2013, verweist auf eine partizipatorische Betonung des Werkes. Das Motiv des Werkes – eine linear geschlossene, urbane Architektur, welche an die gemalten Abstraktionen städtischer Oberflächen und Infrastrukturen eines Peter Halley erinnert – wird bei genauerer Betrachtung zu einer surrealen und traumhaften Darstellung. Die Künstlerin befasst sich nicht mit realen Architekturen, sondern schafft ihre Darstellungen auf Basis unscharfer Erinnerungsbilder. Um diesen Gestalt zu geben, arbeitet sie mit reflektierenden Papieren, die sie zurechtschneidet und auf ein aquarelliertes, architektonisches Grundgerüst klebt. Dadurch entstehen schimmernde »Fensterflächen«, die als eine zugleich leblose und ästhetisch perfektionierte architektonische Haut lesbar werden, hinter der kein menschliches Leben mehr vorstellbar erscheint.

The Chinese artist Ma Qiusha studied Digital Media Arts at the CAFA in Beijing, and also studied Electronic Integrated Arts in the USA. She has at her disposal a wide range of differentiated pictorial media languages. Ma Qiusha's most recent artwork – acquired by the Daimler Art Collection – appeals to personal memories and sensations. This explicitly includes the personal memories and sensations of the viewer. Even the title of the artwork – You (Kaleidoscope No. 2), 2013 – indicates its participation-related aspect. When one looks more closely, the subject matter of the artwork – a solidly linear, urban architecture that is reminiscent of Peter Halley's paintings of abstract urban surfaces – becomes a surreal and dreamlike depiction. The artist is not concerned with real architectures; instead, her depictions are based upon indistinct memory images. To give form to these memory images, she works with reflective paper, which she cuts to size and sticks to a basic structure that is architectonic, and is painted in watercolors to create shimmering 'window surfaces'. These window surfaces can be read as a lifeless, aesthetically perfected skin. One cannot imagine any human life existing behind this skin.

Mário Macilau

*1984 in Maputo, MOC – lebt/*lives* in Maputo, MOC

Untitled (Moments of Transition), # 2, 4, 5

Druck auf halbgläzendem Papier / *Print on semi-gloss paper*

Erworben / *Acquired* 2015

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Die Porträtfotografien des mosambikanischen Künstlers Mário Macilau sind eng mit den politischen Geschehnissen seines Landes verbunden. Thematisch fokussiert er sich vor allem auf die Abbildung der Lebensbedingungen von sozialen Randgruppen – mit der Zielsetzung, ein breites öffentliches Forum für deren Situation zu schaffen. Dahinter steht die Vision der Fotografie als eines Instruments für den sozialen Wandel.

Die fortlaufende Serie *Moments of Transition* konzentriert sich auf das Identitäts- und Kulturverständnis der jungen Mosambikaner/innen, welches sich partiell auch in ihrer Kleiderwahl widerspiegelt. Diese besteht aus einem Mix urbaner Elemente mit typisch afrikanischen Stoffen, wie die Capulana. Beeinflusst wird das Modekonzept vor allem durch den vorherrschenden Markt an secondhand Kleiderwaren, die aus westlichen Ländern stammen, sowie von jungen afrikanischen Studierenden, die europäische Modeideen bei ihrer Rückkehr nach Maputo importierten. In den Schwarzweißaufnahmen posieren die modernen Stadtbewohner/innen vor bedruckten Stoffbahnen, vor welchen ihre gemusterte Kleidung einen op-art-Effekt erzeugt. Die gemusterten Hintergründe sind charakteristisch für afrikanische Fotokünstler wie Malick Sidibé und Seydou Keita, deren Bildtraditionen Macilau in seiner Serie fortführt und an welche er bewusst erinnert.

The Mozambican artist Mário Macilau's portrait photographs are closely associated with political events in his nation. In terms of theme, he primarily focuses on depicting the living conditions of groups on the margins of society – with the aim of creating a wider public forum for their situation, based on a vision of photography as an instrument of social change.

His ongoing series entitled *Moments of Transition* focuses on the identity and culture of young Mozambicans, which is partially reflected in their choice of clothing – a mix of urban style elements and typically African fabrics, such as the *capulana*. This concept in fashion is influenced primarily by the dominant market in second-hand clothing originating from Western countries, and by young African students who bring European fashion ideas with them when they return to Maputo. In these black-and-white photographs, modern day residents of that city pose in front of strips of printed fabric, which interact with their patterned clothing to produce an Op Art effect. The background patterns are characteristic of African photographic artists such as Malick Sidibé and Seydou Keita, whose pictorial traditions are continued and deliberately recalled by Macilau in his series.

Robert Mapplethorpe 1946 Floral Park, Queens, USA – 1989, New York, NY, USA

Leg [*Bein*], 1983

Silbergelatineabzug / *silver gelatine print*

Erworben/acquires 2013

Daimler Art Collection

Die Fotokunst von Robert Mapplethorpe ist in erster Linie ein visueller Stil: kontraststarkes Schwarz-Weiß, scharf gezeichnete Konturen und perfekte Flächen. Seinen Ruf erlangte er durch provokante Motive wie Szenen aus der S&M-Szene, männliche Akte sowie Porträts namhafter Künstler und Prominenter. Mapplethorpe schränkte das Farbspektrum, das die für ihn typischen minimalistischen Kompositionen und theatralischen Posen moduliert, immer stärker ein, zunächst durch streng kontrolliertes Tageslicht, später durch künstliches Licht im Studio. Prinzipiell könnte man sagen, sein Oeuvre befasse sich in erster Linie mit der menschlichen Form und anderen Motiven, die oft wie metaphorischer Ersatz anmuten.

In *Leg*, 1983, hebt sich ein angespannter Oberschenkel, der in Netzstrümpfe gehüllt ist, plastisch vom dunklen Hintergrund ab. Die Stilisierung der Komposition betont das Spiel mit den Geschlechtern: weibliches Accessoire, männliche Körperkraft.

The work of Robert Mapplethorpe is characterized by a unique visual style: high contrast, black-and-white images with sharp definition and immaculate surfaces. He gained notoriety for his provocative subject matter such as the S&M scene, the nude male form, and his portraits of noteworthy artists and celebrities. First with natural light exposure, rigorously controlled, and later with artificial studio lighting, Mapplethorpe reduces the color spectrum that reverberates in the minimalist composition and theatrical staging that pervade his work. One can argue that this oeuvre is essentially focused on the human form, including other subjects that often appear as metaphorical substitutes.

In Leg, 1983, the section of a tense muscular leg wrapped with fishnet stocking glows out from a dark background. The stylization of the image emphasizes gender play through the association of feminine accessory and physical force.

Robert Mapplethorpe

1946 Floral Park, New York City, New York, USA – 1989 Boston, Massachusetts, USA

Tunnel, 1983/2012

Silbergelatineabzug/*Silver gelatine print*

Erworben/*Acquired* 2013

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Blickt man heute auf die Fotografien von Robert Mapplethorpe fällt auf, wie diszipliniert und zugleich intim das Werk eines der umstrittensten Künstler des vergangenen Jahrhunderts eigentlich ist. Der klassizistische Impuls und die Idealisierung der Physis offenbaren in seinen Bildern einen Humanismus, der den menschlichen Körper unabhängig von Geschlecht oder Rasse zu plastischer Perfektion bringen will. Unbestritten ist, dass Mapplethorpe die Fotografie auf das Niveau der Malerei und Bildhauerei gehoben hat. Vor ihm spielte das Medium in der von Kunsthistorikern und Museen definierten Hierarchie der Disziplinen stets eine untergeordnete Rolle – mehr Dokument als eigenständiges Kunstwerk. *Tunnel*, 1983, blickt in einen Gang aus Vulkangestein. Durch ihn erreicht man in der antiken Stadt Cumae in Süditalien die Grotte der Sibylle, die von Dante und Michelangelo beschrieben und dargestellt wurde. Dieser »Eingang zur Unterwelt« mag Mapplethorpe an den Weg erinnern haben, den sein eigenes Leben nahm. Das Bild entstand während eines Aufenthalts in Neapel zur Vorbereitung einer Ausstellung bei Lucio d'Amelio. Komponiert wie die Nahaufnahme eines menschlichen Modells, gleicht *Tunnel* einer Körperöffnung.

From a contemporary point of view the work of Robert Mapplethorpe, one of the most controversial artists of the last century, appears today almost disciplined as well as intimate. The classical idealization of the body in his work attests to a type of Humanism, which regardless of the ambiguity of the gender or racial discourse exalts the human body to sculptural perfection. Arguably, Mapplethorpe elevated the photographic medium to the level of sculpture and painting. Before him, photography while appreciated, was nevertheless considered as a lower technique in the art historical hierarchy and museum departments, more as a document than an intrinsic artwork. Tunnel, 1983, is the corridor carved in volcanic stone of Cumae, an ancient site located in the south of Italy, renowned as the dwelling of an implacable oracle portrayed by Dante and Michelangelo. Ascribed as an “entrance to the underworld”, a mythological detail that echoes the somber path walked by the artist, Mapplethorpe took the picture during his sojourn in Naples to prepare an exhibition with Lucio Amelio. In the framework of a body close up, the rudimentary architecture appears like an organic orifice.

Almir da Silva Mavignier

*1925 in Rio de Janeiro, BRA – lebt/*lives* in Hamburg, D

2 quadrate [*2 squares*], 1967

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1982

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Almir Mavignier, der 1953–1958 an der Ulmer Hochschule für Gestaltung bei Max Bill, Josef Albers und Max Bense studierte, schuf 1954 sein erstes Bild mit Punktstrukturen. Das von ihm entwickelte Strukturprinzip beruht auf Farbpunkten, welche die Schnittpunkte imaginärer Liniennetze markieren. Die mit Nagelköpfen auf die Leinwand gesetzten kleinen Farbstoffkegel verleihen diesen Arbeiten Reliefcharakter. Sie wachsen nach bestimmten Regeln an, sodass sich Steigerungen der Lichtintensität und räumliche Wirkungen einstellen. Bei *2 quadrate* überlagern sich zwei Punktraster in Weiß bzw. in Gelb mit grünen und violetten Unterpunkten. Die Zunahme der Punktgrößen, der das Auge nur bedingt folgen kann, erzeugt zur Mitte hin ein Leuchten. Mit seinen Punktrasterbildern wurde der Brasilianer zu einem Protagonisten der Op Art und wichtigem Vertreter der europäischen Künstlergruppen ›Zero‹ und ›Neue Tendenzen‹.

During his studies at the Ulmer Art Academy with Max Bill, Josef Albers and Max Bense, from 1953-1958, Almir Mavignier created his first point-structure. The invention of this structural principal is based on color-points, which mark the interferences of fancied grids. Being set on canvas by using nailheads, the little pigment-pins add a relief-like character to the work. In accordance to specific rules they increase in size, so that a climax of light intensity and spatial effect emerges. In 2 quadrate [2 squares] two point-grids interfere in white resp. yellow with green and purple subpoints. The growing of the point's scale, which can be hardly seen with the eye, causes a glow towards the center of the image. With his point-grid-images the Brazilian Mavignier became a protagonist of Op Art as well as a leading member of the European artists groups 'Zero' and 'Neue Tendenzen' ('New Tendencies').

John McLaughlin

1898 Sharon, Massachusetts, USA – 1976 Dana Point, Kalifornien/*California*, USA

#1 – 1962, 1962

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2003

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

John McLaughlin wird in den USA zu den Wegbereitern der Minimal Art und des Hard Edge Painting gezählt. Bereits als junger Mann interessierte er sich für die asiatische Kunst und bereiste China und Japan. Während des Krieges arbeitete er für die Sino Intelligence der amerikanischen Armee in Fernost. Erst nachdem McLaughlin sich 1946 fast fünfzigjährig in Dana Point niedergelassen hatte, begann er zu malen. Die Faszination für die asiatische und orientalische Kunst und Kultur sollte sein Denken und Handeln weiterhin prägen. Das Gemälde #1 – 1962 gehört zu einer kleinen Gruppe von Anfang der 1960er Jahre entstandenen Arbeiten, die im weitesten Sinne als Streifenbilder bezeichnet werden können. Monochrome Linien und Streifen sind harmonisch über die Bildfläche verteilt. Die Präsenz der farbigen Streifen scheint im Verhältnis zu ihrer Ausdehnung so kalkuliert zu sein, dass sich ein Rhythmus entwickelt, der den Betrachter – nach dem Willen des Künstlers – zur »Kontemplation« anregt. Die Farbigkeit erinnert an McLaughlins frühe Gemälde, in denen er kontrastreichere Töne wie gelb und rot verwendete, auf die er später fast vollkommen verzichtete.

John McLaughlin is seen in the USA as one of the pioneers of Minimal Art and Hard Edge Painting. He showed an interest in Asian art even as a young man, and traveled to China and Japan. During the war he worked for the American army's Sino Intelligence arm in the Far East. McLaughlin did not start to paint until 1946, when he settled in Dana Point at the age of almost fifty. His thought and work continued to be powerfully influenced by his fascination with Asian and Oriental art and culture.

The painting #1 – 1962 acquired by the Daimler Art Collection, is one of a small group of works produced in the early 1960s that can be broadly defined as stripe pictures. Monochrome lines and stripes are distributed harmoniously across the picture surface. The presence of the colored stripes seems to be so calculated in relation to their extent that a rhythm is developed, stimulating the viewer to respond to the artist's will and 'contemplate'. The colors are reminiscent of his early paintings in which he used more energetic, more highly contrasting shades like yellow and red, which he abandoned almost completely later.

Manfred Mohr

1938 Pforzheim, D – lebt in New York, USA

P-496-J, 1993

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*acquired* 1996

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

In folgerichtiger Weiterentwicklung seiner frühen abstrakt-mathematischen Arbeiten setzte Manfred Mohr seit 1969 Computer, Plotter und mechanisches Zeichengerät als Hilfsmittel ein, wodurch die Umsetzung des schöpferischen in einen logischen Prozess unumgänglich wurde. Computergenerierte Kunst ist ein Phänomen des späten 20. Jahrhunderts. Manfred Mohr entwickelt Algorithmen, leitet daraus Programme ab und gilt als Pionier programmierter Bilder. Statt auf vorgefertigte Software zurückzugreifen erarbeitet Mohr die technische Basis seiner Kunst selbst, die in der Tradition der konkret-konstruktivistischen Kunst zu lesen ist. Unter dem Einfluss der Informationsästhetik des Stuttgarter Philosophen Max Bense schuf Mohr erste generative Arbeiten, die sich aus den konstruktiven Parametern des Würfels ableiten. Ihn interessiert der Würfel als ein System von Linienrelationen, die er in fortgesetzter Komplexität, anhand von Vektorengleichungen, hin zu einem 6-dimensionalen Raum weiterentwickelt hat. Dieser mehrdimensionale Raum, der zu rechnen, jedoch nicht zu fassen ist, bildet das Gerüst für Mohrs Programmierungen, deren Code der Computer in visuelle Zeichen umsetzt. Das Bild resultiert damit aus der Beschäftigung mit mathematischen Gesetzen. Es steht am Ende, nie am Anfang des künstlerischen Prozesses.

In the consistent development of his early abstract-mathematical work, Manfred Mohr has been using computer and plotter as a tool since 1969, making the transformation of the creative into a logical process inevitable. Computer-generated art is a phenomenon of the late 20th century. Manfred Mohr develops algorithms, derives programs from them and is regarded as a pioneer of programmed images. Instead of relying on ready-made software, Mohr develops the technical basis of his art himself, which can be read in the tradition of concrete-constructivist art. Under the influence of the information aesthetics of the Stuttgart philosopher Max Bense, Mohr created his first generative works, which are derived from the constructive parameters of the cube. He is interested in the cube as a system of line relations, which he has developed in continued complexity, by means of vector equations, towards a 6-dimensional space. This multi-dimensional space, which can be mathematically conceived but cannot be grasped, forms the framework for Mohr's programming, whose code the computer translates into visual signs. The picture thus results from the study of mathematical laws. It is at the end, never at the beginning of the artistic process.

Jeremy Moon

*1934 in Altrincham, UK – 1973 in Kingston Vale, UK

Fountain (2/67), 1967

Acryl auf Leinwand/*acrylic on canvas*

Erworben/*acquired* 2006

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Für Jeremy Moon könnte man behaupten, dass er durch die unmittelbare Anschauung von Freiheit, Vernunft und Passion, die in den 1960er-Jahren im großen Format der ungegenständlichen Malerei Ausdruck fand, über Nacht zu einem der herausragenden Vertreter minimalistischer Malerei im England der Zeit geworden ist. Ebenso plötzlich starb Moon, erst 39 Jahre alt, durch einen Motorradunfall. Um 1960 begegnete Moon Künstlerkollegen wie William Turnbull oder Robyn Denny, und begann im gleichen Jahr sein Studium an der Central School of Art in London. Bis 1973 stellt Moon seine Arbeiten in zehn Einzelausstellungen vor und ist weltweit an den wichtigsten Ausstellungen britischer Malerei beteiligt. Da die britische Kunstgeschichte nach 1970 sowie die internationale Rezeption die abstrakten Nachkriegsavantgarden Englands praktisch ausgeklammert haben, geriet jedoch auch das Werk von Moon in Vergessenheit. Erst jüngst sind aus dem umfangreichen Nachlass Bilder in die Öffentlichkeit gelangt. Mit drei großen Formaten konnte die Daimler Art Collection die einzige repräsentative Werkgruppe für eine deutsche öffentliche Sammlung erwerben.

Talking about Jeremy Moon, one could argue that he became one of the outstanding protagonists of Minimal Art in England in the 1960s virtually over night with his straightforward approach to expressing freedom, reason and passion in large-format abstract painting. Moon died equally suddenly, at the age of 39, in a motorcycle accident. Around 1960 he got to know artist colleagues like William Turnbull and Robyn Denny, and in the same year started his studies at the Central School of Art in London. Until 1973 Moon had presented his works in ten one-man shows, and he was represented in the most important exhibitions on a global scale. Since England's post-war abstract avant-garde was practically ignored even by British art history, Moon's oeuvre also fell into oblivion. It was only recently that some of the large numbers of pictures from his extensive estate came into public. With three large formats the Daimler Art Collection could acquire an initial representative selection of works for a public German collection.

Jeremy Moon

*1934 Altrincham, Cheshire, GB – 1973 London, GB

Fountain (2/67), 1967

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Moon, im Zweiten Weltkrieg in Vietnam und Korea eingesetzt, studierte zunächst Jura und arbeitete anschließend in einer Werbeagentur. 1960 besuchte er die legendäre ›Situation‹-Ausstellung in den RBA Galleries, London, – eine der ersten Ausstellungen abstrakt-minimalistischer Kunst in England – aus welcher die gleichnamige Künstlergruppe hervorging. Ein Jahr später begann er sein Studium an der Central School of Art in London. Die ersten Bilder des Jahres 1961–62 zeigen Moon bereits auf der Höhe seines Könnens, 1962 erhält er einen Preis für Skulptur, bis 1973 stellt er seine Arbeiten in zehn Einzelausstellungen vor und ist weltweit an den wichtigsten Gruppenausstellungen britischer Malerei beteiligt. Die insgesamt 13 Arbeiten der 1967 entstandenen Y-Bilder, zu denen auch *Fountain*, 1967, gehört, darf man als Auseinandersetzung mit den ›shaped canvases‹ des amerikanischen Hard Edge und der Post Painterly Abstraction sehen, hier vor allem Frank Stella und Kenneth Noland, deren frühe Werke 1963 und 1965 erstmals in London zu sehen waren.

*Moon, a soldier in Vietnam and Korea during World War II, initially studied law and went on to work for an advertising agency. In 1960 he visited the legendary ‘Situation’ exhibition at the RBA Galleries, London, – one of the initial exhibitions in Great Britain displaying abstract-minimalistic painting – the first formation of the group of artists of the same name. One year later he started his studies at the Central School of Art in London. The first pictures from 1961–62 already demonstrate Moon’s fully developed skills. In 1962, he received a sculpture prize; by 1973, he had presented his works in ten one-man shows, and he was represented in the most important group exhibitions of British painting on a global scale. The ‘Y-pictures’, created in 1967 and consisting of 13 works – among those is *Fountain*, 1967, – may be seen as an approach to coming to terms with the ‘shaped canvases’ of American Hard Edge Painting and Post Painterly Abstraction – especially of Frank Stella and Kenneth Noland whose early works were shown in London for the first time in 1963 and 1965.*

Olivier Mosset

*1944 in Bern, CH – lebt/lives in Tucson, Arizona, USA

Ohne Titel [*Untitled*] (tic tac toe Serie), 2002

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2003

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Radikal: der Begriff kennzeichnet nicht nur eine Richtung der abstrakten Malerei, die Olivier Mosset in den 1970er Jahren in New York mitbegründet hat, sondern mehr noch Werk und Haltung des Künstlers. Die Grundlegung dafür war sein politisches Engagement im Umfeld der Unruhen vom Mai 1968 in Paris. Mossets neue *tic tac toe*-Serie ist als selbstkritisches Resümee seiner künstlerischen Arbeit von 1968 bis heute zu lesen. Die frühen schwarz-weißen Kreisbilder werden zu farbigen ›shaped canvases‹, die Kreuze gehen auf Bilder aus ineinander gesteckten großen Kreuzen zurück. *tic tac toe* oder ‚Drei gewinnt‘ (auch Kreis und Kreuz, Dodelschach) ist ein klassisches Zweipersonen-Strategiespiel, das bis ins 12. Jh. v. Chr. zurückgeht. »Vielleicht mache ich die Arbeit nur aus dem Grund, zu wissen, wovon sie handelt. In gewisser Weise ist Selbstkritik ein konstantes Moment der Entwicklung künstlerischer Praxis gewesen, aber ebenso, der Wunsch, schon Erreichtes in Frage zu stellen. Das ist es vielleicht, was die Bilder der *tic tac toe*-Serie aufzeigen: Das traditionelle rechteckige Format des Bildes wird in Frage gestellt, wird zu einem Kinderspiel, weil die Leinwände objekthaft geformt sind, und die Einheit des Bildes ist zerstört, weil die Arbeiten aus unabhängigen kleinen Leinwänden zusammengesetzt sind.« (Olivier Mosset)

Radical – this term characterizes not only the direction of abstract painting which Olivier Mosset co-created in New York in the seventies but also, and even more so, the substance of the work and the attitude of the artist. The foundation of all this was Mosset's political involvement in the political unrest in May 1968, which he experienced personally as he was working in Paris at the time. Olivier Mosset's new tic tac toe series is a self-critical summary of his work from 1968 until today. The early black and white circular pictures now turn into colored 'shaped canvases'. The crosses also look at previous paintings with sized crosses, back then inserted into each other. tic tac toe or 'Three wins' is a classic, simple two-person strategy game, whose history goes back to the 12th century BC. "Maybe the reason I'm doing the work is just to know what it is about. In a way a constant of the evolution of contemporary practices has been their self-criticism. That's what the tic tac toe paintings seem to bring forward: the traditional rectangular format of the painting seems to be questioned because the canvasses are shaped, become a child's play and the unity of the painting is destroyed because these works are composed with groups of independent small canvases." (Olivier Mosset)

Ann-Kathrin Müller

1988 Nürtingen, D – lebt/lives in Stuttgart, D

Vantage Point (1), 2014 [Weißenhof-Siedlung Stuttgart]

Tamerlan (3) [in der Bibliothek des Doppelhauses von/library of duplex of Le Corbusier und Pierre Jeanneret],
Silbergelatinehandabzug/Gelatin silver manual print

Erwerbung/Acquisition 2018

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Ann-Kathrin Müller studierte an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Mit sachlichem Blick und erzählerischem Gespür gestaltet die Künstlerin ihre mit einer Analogkamera festgehaltenen Schwarz-Weiß-Aufnahmen. In ihnen zieht die Künstlerin einen Spannungsbogen von der Neuen Sachlichkeit und der dokumentarischen Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts bis zu filmischen Bildstrategien in der Gegenwartskunst. Die Motive der Serie *Vantage Point* und *Tamerlan* sind in den Räumen der legendären Weißenhof-Siedlung Stuttgart, einem ikonischen architektonischen Ensemble des neuen Bauens, entstanden und verbinden so Auffassungen der Moderne aus Architektur, Fotografie, Produktdesign und Mode. *Vantage Point* bezeichnet fotohistorisch einen hochgelegenen, perspektivischen Blickpunkt und ist zugleich als Titel eines Action Films von Pete Travis aus dem Jahr 2008 bekannt. *Tamerlan* ist eine Romanfigur, die zurückgeht auf eine historische Figur des 14. Jahrhunderts, den mongolischen Heerführer Timur der Lahme. Sein Helm wird bei Ann-Kathrin Müllers Protagonistin zur genoppten Badekappe, ihre Haltung aber spiegelt den Blick des Eroberers, der aus der Ferne sein Einsatzgebiet überblickt.

Ann-Kathrin Müller studied at the Academy of Fine Arts Stuttgart. With an objective look and a narrative sense, the artist designs her black and white photographs recorded with an analogue camera. In them the artist draws a tension from New Objectivity and documentary photography of the early 20th century to cinematic pictorial strategies in contemporary art. The motifs of the Vantage Point and Tamerlan series were created in the rooms of the legendary Weissenhof estate in Stuttgart, an iconic architectural ensemble of early 20th century architecture, and thus combine modernist views of architecture, photography, product design and fashion. Photographically, Vantage Point is a high-level, perspective point of view and is also known as the title of an action film by Pete Travis of 2008. Tamerlan is a fictional character that goes back to a historical figure of the 14th century, the Mongol commander Timur the Lame. His helmet becomes a nap cap for Ann-Kathrin Müller's protagonist, but her stance reflects the eye of the conqueror, who surveys his field of operation from a distance.

Pak Sheung Chuen

*1977 in Anxi, CHN – lebt/*lives* in Hong Kong, CHN

Waiting for a Friend (without Appointment), 2006/2014

Mehrteilige Foto-Installation; Fotokopien, Handschriftliche Notizen, Fotos, Text; Unikat/*Multi-part photo installation; photo copies, handwritten notes, photos, text; Unique*

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Zeit spielt für Pak Sheung Chuen eine besondere Rolle. Die für die Daimler Art Collection erworbene, komplette und aktualisierte Version von *Waiting for a Friend (without Appointment)*, 2006/2014, ist eine sechsteilige Konstellation aus gerahmten Texten, handschriftlichen Notizen und Fotografien, in der sich der Künstler im lakonischen Stillstand des Wartens, unter anderem auf ein nicht-verabredetes Zusammentreffen mit einem Freund, seiner Koexistenz mit anderen Individuen vergewissert. Paks Selbstversuche finden vielerorts statt, umspannen ein kontinuierlich erweitertes Netz an Medien und Methoden – auch der Alltag lässt sich überall künstlerisch verwerten. Das Resultat ist eine Kunst, die an das Kollektiv nicht mehr glaubt, aber dennoch für Einzelne erreichbar und nachvollziehbar bleibt. Wenn sich solcherart ästhetische Erfahrungen kaum noch von der Wirklichkeit unterscheiden, kann eine so persönliche künstlerische Herangehensweise durchaus politisch verstanden werden. Die einzelnen Elemente der Installation erweitern das im Titel aufgeführte Ereignis und setzen es in ein vielfach verknüpfbares Geflecht von (Be-)Deutungen: Beginnend mit dem religiösen Motiv des Gleichnisses vom guten Samariter, schließt die Sektion mit einem Gedicht, das den zentralen konzeptuellen Faktor der Arbeit poetisch umschreibt: »Zeit rechtfertigt ihre Existenz im Prozess des Wartens...«

Time plays a special role in Pak Sheung Chuen's work. The complete and updated version of Waiting for a Friend (without Appointment), 2006/2014, that has been acquired for the Daimler Art Collection, is a six-part composition of framed texts, handwritten notes and photographs, in which the artist, laconic and motionless – inter alia in waiting for a not appointed meeting with a friend – ascertains his coexistence with other individuals. Pak's self-experiments take place in a large number of places, forming a wide and continuously expanding net depending upon where the artist is located, which also expands through the addition of new media and methods: the everyday can be enhanced by art anywhere. This results in a kind of art that no longer believes in the collective, and yet remains accessible and comprehensible for individuals. If aesthetic experiences of this kind can now barely be distinguished from reality, then such a personal artistic approach can definitely be understood politically. The individual elements of the installation expand on the event mentioned in the title, placing it within a network of multiple connections, of multiple meanings or interpretations: Starting with the religious motif of the parable of the Good Samaritan, the section ends with A Poem (6), which defines the artwork's key conceptual factor in poetic terms: 'Time justifies its existence in the process of waiting...'

Esteban Pastorino

*1972 in Buenos Aires, RA- lebt/lives in Buenos Aires, RA

Puente Trasbordador Nicolas Avellaneda, 2008

Nikko, 2005

Alle/All: digital C-Print

Erworben/Acquired 2015

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Ein zentraler Aspekt im Werk des argentinischen Fotografen Esteban Pastorino widmet sich der Frage der Raumwahrnehmung. Der Fotograf manipuliert für die surreale Wirkung seiner Fotos das technische Regelwerk im Umgang mit Fotoapparaten. Die Großfotos zweier Brücken erscheinen in seinen Aufnahmen wie nachgebaute Miniaturwelten; es sind Abbilder realer Orte und Landschaften aus höchster Höhe. Zum einen zeigt Pastorino die berühmte Brücke im japanischen Nikko, zum anderen die Schwebefähre, die Buenos Aires und Avellaneda miteinander verbindet. Diese Luftbilder entstehen, indem Pastorino eine Kamera an einem Flugdrachen befestigt und aufsteigen lässt. Die Bildausschnitte sind nur bedingt planbar, da sich im Flug Zufallsperspektiven und überraschende Details ergeben. Im nächsten Schritt bearbeitet der Fotograf die Aufnahmen so, dass gewisse Bereiche scharf, andere unscharf erscheinen. Durch dieses Gestaltungsmittel erhält die Fotografie ihre irreal erscheinende Dimension. Indem Pastorino die Bilder manipuliert, kreierte er einen bildnerischen Raum mit konträren Lesarten. Als der reale Ort und die Verfremdung desselben.

The issue of spatial perception is one central aspect of Argentine photographer Esteban Pastorino's work. The photographer creates a surreal effect in his photographs by manipulating the technical parameters of his photographic equipment. In his photographs large-format photos of two bridges appear like neighboring miniature worlds; they are images of real locations and landscapes photographed from a high altitude. Pastorino presents to us the famous bridge of Nikko, Japan, but also the transporter bridge that connects Buenos Aires and Avellaneda. Pastorino creates these aerial images by attaching a camera to a kite, which bears it upwards. This means that the framing of the pictures can be planned only up to a point; the flight therefore results in chance perspectives and surprising details. The photographer then processes the images so that certain areas are in sharp focus, while others are blurred. This design technique gives the photographs a dimension of seemingly unreal. By manipulating the pictures, Pastorino creates a pictorial space that can be read in contrary ways; as the real location and as an alienated version of that same location.

Esteban Pastorino

*1972 in Buenos Aires, RA- lebt/lives in Buenos Aires, RA

Annemarie Heinrich's Kodak No. 1, 2013

Nikon, 2013 / Martin Parr's EOS 5, 2013, alle/all: Digital C-Print

Erworben/Acquired 2013

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Esteban Pastorino thematisiert Geschichte, Realitätscharakter und technische Bedingungen des Mediums Fotografie. Verbunden ist dieses Interesse mit seiner Biographie: Pastorino beendete zunächst ein Studium als Ingenieur, bevor er sich dem Studium der Fotografie zuwandte. Die Serie *Cameras (the photographer's eye)* untersucht die Beziehung zwischen dem Fotografen und seinem wichtigsten Werkzeug, der Kamera. Vor schwarzem Hintergrund zeigt sich, in 360 Grad Umrundung fotografiert, die detaillierte Nahaufnahme eines Fotoapparates, dessen Äußeres Rückschlüsse zulässt auf seinen früheren Besitzer. Gerätetyp, kleine Kratzer und andere Gebrauchsspuren belegen den Umgang des Fotografen mit seinem Gerät und offenbaren so auf eine gleichsam intime Weise Momente der Persönlichkeit des Künstlers. Hier sind es der provokante britische Fotograf Martin Parr (*1952) und die deutsch-argentinische Porträtfotografin Annemarie Heinrich (1912-2005). In *Nikon* dagegen wählt Pastorino das Motiv einer Kamera ohne jegliche Gebrauchsspuren, die aber als technische Ikone für sich selbst steht. Pastorinos Serie der *Cameras* kann als eine Hommage an das Medium Fotografie gelesen werden.

*Esteban Pastorino's themes include history, the nature of reality, technological parameters for the medium of photography. reasons for this relate to the artist's life history: before taking up study of photography, Pastorino had concluded his studies as an engineer. His series entitled Cameras (the photographer's eye) is an investigation into the relationship between the photographer and his most important tool - the camera. Against a black background we see a 360-degree panoramic photograph - a detailed close-up of a photographic camera whose exterior bears telling traces of use by its former owner. The device's type and the small scratches and other traces of use tell us about the way in which the photographer worked with this device, thereby revealing in, as it were, an intimate way the elements of the artist's personality - in this case, the provocative British photographer Martin Parr (*1952) and the German Argentinean portrait photographer Annemarie Heinrich (1912-2005). In Nikon, Pastorino's chosen subject is a camera that bears no traces of use of this kind, but is a technological icon in its own right. Pastorino's Cameras series can be regarded as paying homage to the medium of photography.*

Verena Pfisterer

*1941 in Fulda, D – lebt/*lives* in Berlin, D

Rotes Glaszimmer (Modell), 1966

Farbfotografie/*color photograph*

Katharina Sieverding in Bunter Glaskuppel, 1970

Farbfotografie/*color photograph*

Silberfallen, 1965

Fotografie: Rainer Ruthenbeck, Objekt Pfisterer

Erworben/*Acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Verena Pfisterer studierte Ende der 1960er Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie im Umfeld von Franz Erhard Walther, Katharina Sieverding und Jörg Immendorff. Die meist konzeptuell-raumplastischen Arbeiten der Künstlerin haben einen für die damalige Zeit typischen gesellschaftsorientierten Ansatz und fordern die Partizipation des Betrachters ein. Wesentliche Themen ihrer Kunst sind zudem die Herstellung einer intensiven Beziehung zwischen dem Körper und den ihn umgebenden Raum sowie zwischen Kunst und Technik. Zentrale Bedeutung haben in ihrem schmalen Œuvre die auf verschiedensten Materialien basierenden Objekt-, Installations- und Raumideen, die jedoch meist unrealisiert geblieben sind und heute daher nur als Entwurf existieren.

Rotes Glaszimmer, 1966/71/72

Farbfotografien/*color photographs*

Weihnachtsstaniol, 1965

Zwölf s/w Fotografien/*twelve b/w photographs*

Verena Pfisterer studied at the Düsseldorf Art Academy in the late 1960s, in the entourage of Franz Erhard Walther, Katharina Sieverding and Jörg Immendorff. Typically for that period, the artist's predominantly conceptual, sculptural works are marked by their social orientation and appeal for the viewer's participation. In addition, her art focuses on establishing an intense rapport between the body and the space surrounding it, and between art and technology. A crucial role in her slim oeuvre is played by her ideas for objects, installations and spaces based on all manner of materials, most of which, however, have never been executed and today still exist only as designs.

Danica Phelps

* 1971 New York, USA - lebt/*lives* in New York, USA

Home Equity Loan and What I Really Spent It On, 2007

Bleistift, Aquarell auf Papier, auf Holz, 2-tlg./ *Graphite, watercolor on paper, on wood, 2 parts*

Erworben/*Acquired* 2008

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die zweiteilige Zeichnung *Home Equity Loan*, 2007, ist der letzte Part einer dreiteiligen Werkgruppe, welche im Kontext eines Hauskaufs mit Künstleratelier in Brooklyn steht. Die Arbeit in der Daimler Art Collection erfasst auf zwei Tafeln einen zusätzlichen Kredit, der Phelps von staatlicher Seite zugesprochen wurde. Dieser Kredit ist am unteren Rand der grauen Tafel festgehalten: »home equity loan \$ 145.000 July 2006«, während sich auf der roten Tafel unten notiert findet: »what I really spent the home equity loan on ... including some of what I was supposed to«. Beide Tafeln bestehen entsprechend der Kreditsumme aus 145.000 Strichen. (Rote Striche stehen für Ausgaben, grüne für Einnahmen.) Da der Kredit in Phelps' System weder als Gewinn noch als Verlust bezeichnet werden kann, ist er in Grautönen gehalten. In der rechten Tafel notieren rote Striche die zielgesetzte Verwendung für Reparaturen oder Renovierungen, Orange steht für Zahlungen, die nicht mit dem Haus verbunden sind, wie täglich anfallende Rechnungen. Die drei Teile der Werkgruppe zusammen repräsentieren das zu jenem Zeitpunkt umfangreichste Projekt von Danica Phelps.

The two-part drawing Home Equity, is the last section of a three-part work series in the context of buying a house with artist's studio in Brooklyn. The work in the Daimler Art Collection records on two panels an additional loan that Phelps was entitled to from the state. This loan is represented at the bottom edge of the grey panel: "home equity loan \$ 145.000 July 2006", and the loan is noted at the bottom of the red panel: "what I really spent the home equity loan on ... including some of what I was supposed to." Both panels show 145.000 bars, corresponding with the loan (in Phelps system, green bars stand for profit, red bars for loss). As the loan can be seen neither as a profit nor a loss in Phelps's system, the left-hand panel works in shades of grey. The red, right-hand panel uses red bars to indicate the appropriate use of the money, for repairs or renovation. Payments that had nothing to do with the house, like day-to-day bills are captured in light orange. Together, the three parts of the work series are Danica Phelps's most extensive project to that date.

Jan van der Ploeg

*1959 Amsterdam, NL – lebt in Amsterdam, NL

Ohne Titel (grip), 1998/2001

Beide/*both*: Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2003

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Jan van der Ploeg hat zunächst 1980-1982 an der Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, studiert, anschließend dann am Croydon College of Art, London, und von 1983-1985 an der Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam. Seit 1996 hat er mehr als 350 Wandmalereien für Privatwohnungen, Museen, Institutionen und den öffentlichen Raum in Europa, Australien, Neuseeland und USA realisiert. Parallel ist er als künstlerischer Kurator für verschiedene Institutionen tätig gewesen.

Seit 1997 verwendet Jan van der Ploeg für seine Malerei als wiederkehrendes Modul das ›grip‹, dessen Form sich von den Griffen der Umzugskartons herleitet. Kunsthistorisch referieren das Motiv und die modulare Malerei auf die Minimal Art: auf jene als ›blps‹ betitelten malerischen Interventionen eines Richard Artschwager aus den 1960er Jahren sowie auf die seriell reduzierten Wandmalereien Sol LeWitts. Zugleich darf man daran erinnern, dass die Verbindung von Bild, Wand, Raum und Architektur im Medium von Farbe und Form zu den systematisch verfolgten Ideen der holländischen De Stijl Bewegung der 1920er Jahre zählte. Jan van der Ploeg variiert die Basisform seiner Wandmalereien je nach den architektonischen Vorgaben.

Jan van der Ploeg studied at the Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, from 1980-82, then continued his studies at Croydon College of Art, London, and from 1983 at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam. Since 1996 he has painted more than 350 murals for private houses, museums, public institutions and public spaces in Europe, Australia, New Zealand and the USA. At the same time he has been working as curator for institutions and exhibitions worldwide.

Since 1997, Jan van der Ploeg has used the ›grip‹ as a recurrent module for his painting, a form derived from the handles of cardboard boxes intended for removals. In art-historical terms the motif and the modular painting refer to Minimal Art: to painted interventions by artists like Richard Artschwager in the 1960s, the so-called ›blps‹, and to Sol LeWitt's serially reduced murals. At the same time it is worth pointing out that combining image, wall, space and architecture in the medium of color and form was one of the ideas pursued systematically by the Dutch De Stijl movement in the 1920s. Jan van der Ploeg varies the basic form of his murals according to the architectural conditions imposed.

Tula Plumi

*1980 in Kreta/*Crete*, GR – lebt/*lives* in Berlin, D

Untitled (Lines and circles series) [*Ohne Titel (Serie der Linien und Kreise)*], 2012

Sprühfarbe auf Metall/*Spray paint on metal*

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Formensprache von Kunst- und Produktdesign, welches mit der legendären Bauhaus-Akademie der 1920er/30er Jahre verbunden ist, hat in den vergangenen Jahrzehnten vielfältige Interpretationen und Weiterentwicklungen erfahren. Auch Tula Plumis Arbeiten beziehen sich auf dieses kunsthistorische Erbe. Im Besonderen greift die Künstlerin die Materialübungen auf, die wesentlicher Bestandteil der Vorkurse am Bauhaus waren. In diesen wurden handwerkliche und gestalterische Grundlagen über die Auseinandersetzung mit Farbe, Form und Materialien vermittelt. In der Konstruktion *Untitled* [Ohne Titel], 2012, werden zwei große von kleineren Metallstücken überlagert. Linien, Kreisbögen und Kreise sind aus den monochrom besprühten Platten ausgeschnitten. Geschichtete Sektionen, präzise Schnitte und monochrome Farbflächen fügen sich zu einem komplexen, rhythmisch gestalteten Bildganzen, zu einer Art visuellen Partitur. Ein Zusammenspiel von lebendigen Farben und geometrischen Formen erzeugt einen choreografischen Rhythmus, der sich über den Rahmen des Objekts hinaus erstreckt. Plumis plastische Bilder oszillieren zwischen Fläche und realem Raum, zwischen Malerei und Objekt.

Over past decades, the language of art and product design, connected with the legendary Bauhaus Academy of the 1920s/30s, has been the subject of a number of interpretations and elaborations. Tula Plumi's artworks are a part of this in that they articulate her take on this art-historical inheritance. Specifically, Plumi is concerned with the "material exercises" that were a significant part of preliminary courses at the Bauhaus. In these, the properties of color, form and material were taught from a craftworking and from a design point of view. In the construction Untitled, 2012, smaller pieces of metal are overlaid by two large elements. Lines, circle arcs and circles are cut out of the monochrome sprayed plates. Layered sections, precise cuts and monochrome colored surfaces come together to form a complex and rhythmically structured unified picture, a kind of living, visual musical manuscript. An interplay of living colors and geometric forms creates a choreographed rhythm that extends beyond the boundaries of the object itself. Plumi's plastic pictures are oscillating between a surface and a real space.

George Pusenkov

*1953 in Krasnopolje, BY - lebt/lives in Köln/Cologne, D und/and Moskau/Moscow, RUS

Girl with Ball, 1992

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 1990

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

George Pusenkovs Oeuvre setzt sich mit der überdauernden Wirkung medial vermittelter Bilder auseinander. Pusenkov, der Kunst und Informatik in Moskau studierte, referiert auf bedeutende Werke der Kunstgeschichte und kombiniert diese seit den späten 1990er Jahren mit Elementen der Computerästhetik. Während die russischen »Radical Artists« eine postsozialistische, gesellschaftskritische Formensprache entwickelten, erhielt er wichtige Impulse von der non-konformistischen Avantgarde um Ilya Kabakov und Erik Bulatov. Bei ihm stehen Fragen nach Bildentstehung, Wahrnehmung und Authentizität im Fokus. In seinen frühen Arbeiten verweist die Ästhetik der Schichtung von Farbflächen und Umrisslinien von Gemälden unterschiedlicher Epochen auf das kulturelle Bildgedächtnis. So etwa in *Girl with ball*, 1992, wo sich Roy Lichtensteins gleichnamiges Werk von 1961 und Paolo Veroneses *Untreue (Allegorie der Liebe)*, um 1575, überlagern. Es ist dieses Spannungsfeld von technischer Reproduzierbarkeit, künstlerischer Bildproduktion und Aura, in der Boris Groys den »Ready-made-Realismus« Pusenkovs begründet sieht.

*George Pusenkov's work addresses the iconic quality of images conveyed via the media. Pusenkov, who studied art and information technology in Moscow, makes quotation-like gestures to invoke important works from art history, combining these from the late 1990s with elements of computer aesthetics. While the Russian 'Radical Artists' developed a post-socialist, socio-critical formal language, he gained some important stimuli from the non-conformist avant-garde around Ilya Kabakov and Erik Bulatov. Pusenkov's work focuses on questions of pictorial origins, perceptions and authenticity. In his early work the aesthetic of layering color areas and outlines from paintings of different epochs suggests the cultural pictorial memory. As for example in *Girl with ball*, 1992, where Roy Lichtenstein's 1961 work of the same name and Paolo Veronese's *Unfaithfulness (Allegory of Love)*, c. 1575, are superimposed. It is this field of tension between technical reproducibility, artistic pictorial production and aura that Boris Groys sees as justifying his referring to Pusenkov's "ready-made realism".*

Lothar Quinte

1923 Neiß, D – 2000 Wintzenbach, D

Pulsar blau [*Blue pulsar*], 1969

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1980

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Naturwahrnehmung, das Eindringen in die Tiefenschichten von Sein und Existenz, das Bildwerden immaterieller musikalischer Klänge – das ergibt einen gedanklichen Horizont, der uns die Bildwelt von Lothar Quinte erschließen lässt. Die künstlerischen Anfänge sind verbunden mit der von HAP Grieshaber geleiteten Bernsteinschule nahe Horb, wo Quinte bis 1951 studierte. Die 1950er Jahre sind geprägt von dem Aufbau eines Schattenspieltheaters, von Reisen und öffentlichen Aufträgen für Wandmalerei und Kirchenfenster. Quinte verlegte 1957 seinen Wohnsitz ins Elsass, wo er bis zu seinem Tod lebte. Dualität kennzeichnet die Zeit bis 1975: Eine in größter Zurückgezogenheit entwickelte »peinture pure« einerseits, andererseits großräumige »Kunst am Bau«-Projekte. Quintes Malerei der 1960er Jahre zeigt eine subtile Verbindung von konstruktiven Elementen mit Aspekten der Hard Edge Malerei. *Pulsar Blau* zeigt einen blauen Kreis auf blauem Grund wie eine lunare Sonne, gestützt und gehalten von den strahlenförmigen Farbblitzen am unteren Bildrand.

Perceiving nature, penetrating the deep strata of being and existence, immaterial musical sounds becoming images – this provides an intellectual horizon that helps us to understand Lothar Quinte's pictorial world. His artistic beginnings are linked with the Bernsteinschule near Horb, shaped by HAP Grieshaber, where Quinte studied until 1951. The 1950s are characterized by setting up a shadow theatre, by travels and by public commissions for murals and church windows. Quinte moved to Alsace in 1957, and lived there until he died. Here he developed a 'peinture pure' in great seclusion, working at the same time on major 'Art in Building' projects. Quinte's 1960s painting shows a subtle fusion of constructive elements with aspects of Hard Edge painting. In Pulsar Blue the blue circle is set on a blue ground like a lunar sun, protected and supported by radiant flashes of color on the bottom edge of the picture.

Tobias Rehberger

*1966 Esslingen, D – lebt/lives in Frankfurt a.M., D

Guadalajara (Weißenhofsiedlung/Dreifarbenhaus/Pliensaubrücke), 2014

Aquarell/water color

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Aus großer zeitlicher und räumlicher Distanz blickte 2014 Tobias Rehberger, einer der bedeutendsten internationalen Künstler der Gegenwart, in seiner Ausstellung für die Villa Merkel Esslingen zurück auf Stadt und Region, die vertraute Umgebung der Kindheit. Teils großformatige, neue Aquarelle hielten topographische Stationen seiner persönlichen *Landkarte* fest. Dabei stand baulich Absonderliches (Gaskessel) gleichwertig neben Weltkulturerbe (Weißenhofsiedlung), urban Verschrobenes (Dreifarbenhaus) neben historisch Aufgeladenem (Stammheim). Farbige Gitterraster überziehen die Motive, ähnlich kartographischen oder urbanistischen Vermessungen, und signalisieren die zeitliche und biographische Entfremdung, die der weltreisende Künstler gegenüber den Orten seiner Kindheit und Jugend empfindet. Tobias Rehberger, 1966 in Esslingen geboren, studierte an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt bei Thomas Bayrle und Martin Kippenberger. Heute lehrt er selbst dort. Auf der Biennale Venedig wurde er 2009 mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet.

In his exhibition for the Villa Merkel Esslingen in 2014, Tobias Rehberger looked back, across a great expanse of time and space, at a city and a region that have been familiar to him since his childhood. He presented topographical way stations of his personal territory in new large-format watercolors. Architectural monstrosities (such the Stuttgart gas boiler) appear on an equal footing next to world cultural heritage monuments (the Weißenhof housing estates), peculiar urban features (the “Dreifarbenhaus”) and structures with a historical significance (Stammheim). Colored grids cover the motifs, similar to cartographic or urban planning scetches, and signal the temporal and biographical alienation that the world-traveling artist feels towards the places of his childhood and youth. Tobias Rehberger was born in 1966 in Esslingen. He studied at the Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt, with Thomas Bayrle and Martin Kippenberger. Today, he lectures at this institution himself. He received the Golden Lion at the 2009 Venice Biennale.

Eva-Maria Reiner

*1960 in Stuttgart, D – lebt/*lives* in Stuttgart, D

Reliefs/*reliefs*, 1996/2000 und Figur 1, 2001

Versch. textile Materialien, Papier, Bleistift, Buntstift, Klammern, Stecknadeln, Objektkasten und Graphit auf Papier/
various textile materials, paper, pencil, crayon, staples, pins, object box and graphite paper

Erworben/*Acquired* 1990

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Eva-Maria Reiners Werkgruppe der *Reliefs* und *Schichtungen* stellen ein individuell entwickeltes Verfahren dar, über die Volumina und Umrisse des menschlichen Körpers zu arbeiten. Ausgangspunkt sind Umfangmessungen von Körperteilen, welche auch im jeweiligen Werktitel des Schnitts angegeben sind. Aus der Anzahl der Messungen der einzelnen Körperteile und daraus sich ergebende Berechnungen ergibt sich die Anzahl der Kreise. Die jeweiligen Umfangmaße wiederum definieren je einen Kreis. Reiner nennt diese Kreise »Erstkreise«, aus diesen ergeben sich über eine mathematische Regel der Mittelwertberechnung weitere Kreise. Plastische, unregelmäßige Ausformungen von Körpern werden so in eine sie disziplinierende und modellhafte Systematik überführt. Reiners Morphometrien sind auf dem schmalen Grat zwischen zweidimensionaler Zeichnung und dreidimensionalem Relief angelegt. Aus der Absenz der realen Körpervolumen entsteht die Präsenz des Ineinanderwirkens von Körper und Raum – über das Verhältnis der Kreise und collagierten Papiere zu dem sie umgebenden Bildraum.

Eva-Maria Reiner's Reliefs and Coating works are based on a different way of handling the human body's volumes and outlines. She starts by measuring the circumference of parts of the body, and these are also listed in the title of each particular work. The number of individual body part measurements and the resulting calculations fix the number of circles. The circumference measurements then define a circle. Reiner calls these circles 'first circles'. A mathematical formula then produces a mean value for other circles. Thus a three-dimensional, irregular body forms are reduced to a disciplining and exemplary system. Reiner's morphometrics exist on the narrow ridge of two-dimensional drawing and three-dimensional relief. The absence of real physical volume creates the mutually involved presence of body and space - via the relationship of the circles and the paper layers to the paper surface surrounding them.

Susa Reinhardt

*1967 in Waiblingen, D – lebt/lives in Stuttgart, D

Forellensee (*lake of trouts*) I-IV, 2001 / Tal (*valley*), 2011

C-print und/and Acryl auf Nessel/*acrylic on nettle*

Erworben/*Acquired* 2013

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Fotografien und Malereien Susa Reinhardts sind vielfältig in ihren Motiven, aber verfolgen dennoch ein übergeordnetes Thema: die Natur oder genauer das Abbild und die Symbolwerte von Landschaften. Aus vier unterschiedlichen Perspektiven zeigt die Stuttgarter Künstlerin eine stillgelegte Forellenzucht und ihre dazugehörigen Teiche bei Nacht. Auf den Bildern findet sich eine Szenerie verfallener, mit Moos bewachsener Häuser, die Reinhardt durch gezielten Lichteinsatz in Szene gesetzt hat. Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Identitätsverlust und seinen Folgen. Bei der Auseinandersetzung mit dieser Problematik begab sich Reinhardt auf die Suche nach einem realen Ort, der sich durch eine bedrückende, unheimliche Atmosphäre auszeichnet. Dabei stoß sie auf diese vom Verfall bedrohte Forellenzucht, in deren Nähe sie als Kind aufwuchs. Schon damals besaß der Ort mitten in einem Waldgebiet für die Künstlerin eine unheimliche Wirkung. Neben diesen beunruhigenden Aspekten strahlt der Ort jedoch gleichzeitig in seiner Verlassenheit und Einsamkeit eine romantische, fast märchenhafte Schönheit aus.

Susa Reinhardt's photographs and paintings are highly diverse in their subject matter. In a higher sense, however, they are all concerned with the same theme: nature, or, to be more precise, the depiction of and symbolic character of landscapes. The Stuttgart artist presents a disused trout-breeding farm by night, with its ponds, portraying it from four different perspectives. The pictures contain scenes of dilapidated buildings covered in moss, created by Reinhardt through the carefully judged use of light. Her starting point is the issue of identity loss, and its consequences. In her efforts to address this issue, Reinhardt set out to find a real place characterized by an oppressive, uncanny atmosphere. In doing so, she came across this trout-breeding farm on the verge of dilapidation, close to where she grew up as a child. Even back then, this location, in a wooded area, had an unsettling effect on the artist. Alongside its disconcerting aspects, however this abandoned, lonely location radiates a romantic and almost fairytale beauty.

Susa Reinhardt

*1967 in Waiblingen, D – lebt/*lives* in Stuttgart, D

Forellensee (lake of trouts) I-IV, 2001

C-print

Erworben/*Acquired* 2013

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Fotografien und Malereien Susa Reinhardts sind vielfältig in ihren Motiven, aber verfolgen dennoch ein übergeordnetes Thema: die Natur oder genauer das Abbild und die Symbolwerte von Landschaften. Aus vier unterschiedlichen Perspektiven zeigt die Stuttgarter Künstlerin eine stillgelegte Forellenzucht und ihre dazugehörigen Teiche bei Nacht. Auf den Bildern findet sich eine Szenerie verfallener, mit Moos bewachsener Häuser, die Reinhardt durch gezielten Lichteinsatz in Szene gesetzt hat. Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Identitätsverlust und seinen Folgen. Bei der Auseinandersetzung mit dieser Problematik begab sich Reinhardt auf die Suche nach einem realen Ort, der sich durch eine bedrückende, unheimliche Atmosphäre auszeichnet. Dabei stieß sie auf diese vom Verfall bedrohte Forellenzucht, in deren Nähe sie als Kind aufwuchs. Schon damals besaß der Ort mitten in einem Waldgebiet für die Künstlerin eine unheimliche Wirkung. Neben diesen beunruhigenden Aspekten strahlt der Ort jedoch gleichzeitig in seiner

Susa Reinhardt's photographs and paintings are highly diverse in their subject matter. In a higher sense, however, they are all concerned with the same theme: nature, or, to be more precise, the depiction of and symbolic character of landscapes. The Stuttgart artist presents a disused trout-breeding farm by night, with its ponds, portraying it from four different perspectives. The pictures contain scenes of dilapidated buildings covered in moss, created by Reinhardt through the carefully judged use of light. Her starting point is the issue of identity loss, and its consequences. In her efforts to address this issue, Reinhardt set out to find a real place characterized by an oppressive, uncanny atmosphere. In doing so, she came across this trout-breeding farm on the verge of dilapidation, close to where she grew up as a child. Even back then, this location, in a wooded area, had an unsettling effect on the artist. Alongside its disconcerting aspects, however this abandoned, lonely location radiates a romantic and almost fairytale beauty.

Andreas Reiter Raabe

*1960 in Raab, A - lebt/lives in Wien/Vienna, A

Sweety, 1998

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2002

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Andreas Reiter Raabes Serie der *Pools* entsteht seit 1998. In unzähligen Arbeitsschritten gießt er Lack auf die Leinwand. Mal überlappen sich die einzelnen Töne von Grau über Gelb bis Blau, mal setzt er nur Rosa und Rottöne ein. Es ergeben sich Schichtungen mit einer reliefartige Struktur, der es an innerer Ordnung fehlt, ganz im Gegensatz zu den parallel entstehenden *Drippings*. Diese Serie entsteht aus den Lacktropfen, welche die *Pools* – während ihrer Entstehung – abgeben. Der Entstehungsprozess der *Pools* zielt bereits auf die Bildserie der *Drippings* ab, die einen sind ohne die anderen nicht denkbar. Beide verkörpern und kommentieren die Dialektik zwischen diametral entgegengesetzten historischen Positionen des Abstrakten: Barnett Newmans monochrome Transzendenz und Jackson Pollocks gestische Materialität. Reiter Raabes *Pools* und *Drippings* widersetzen sich jedoch der Expression des Informel und propagieren den kontrollierten Zufall.

Andreas Reiter Raabe's series Pools has been emerging since 1998. During uncountable working steps he pours paint on canvas: Sometimes the shades of gray, yellow to blue overlap, sometimes he just uses pink or red tones. The layers form an unstructured, relief like pattern without an inner order unlike the parallel emerging Drippings. This series is taking form from the paint drops which occur when Pools are being made. The creation process for the Pools carries the Drippings within it, the one process is not conceivable without the other. The Pools and Drippings embody and appraise the historical discourse between diametrically opposed Abstract Art positions, such as those inherent in Barnett Newman's monochrome transcendence and Jackson Pollock's gestural physicality. But Reiter Raabe's Drippings and Pools resist the expressive of the Informel and propagate the control of accident.

Robin Rhode

* 1976 in Kapstadt, ZA – lebt/*lives* in Berlin, D

Pan's Opticon Studies [*Pan's Opticon Studien*], 2009

Gravur/*gravure*, 5 Teile/*parts*

Erworben/*Acquired* 2010

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Rhodes Werk umfasst ortsspezifische Wandmalereien, Zeichnungen, Performances, Fotoserien, Videos sowie Skulpturen und umkreist Themen wie Rassenzugehörigkeit, Klasse und Geopolitik. Die fünfteilige Fotoserie *Pan's Opticon Studies*, 2009, zeigt einen jungen Farbigen in Anzug und Hut, das Gesicht vom Betrachter abgewandt. Seine Augen sind mit der Wand durch einen Architektenzirkel oder eine Zange verbunden, die Assoziationen an anthropologische Messinstrumente evoziert. Mit diesen technischen Instrumenten suggeriert Rhode, dass unsere Sicht der Welt mittels konstruktiver und gedanklicher Prozesse definierbar, andererseits durch diese auch bestimmt ist. Die *Pan's Opticon Studies* erforschen den Vorgang der Kunstherstellung in Bezug auf antike Lehren des Sichtbaren. Der Titel der Arbeit spielt auf das ›Panoptikum‹ an – einen Gefängnisbau des britischen Philosophen Jeremy Bentham, bei dem von einem zentralen Ort aus alle Häftlinge ohne ihr Wissen beaufsichtigt werden können. Die Figur benutzt einen Architektenkompass als Werkzeug der ›Massenobservierung‹, sie stellt ›Pan‹ als einen fiktiven menschlichen Charakter dar, situiert unter ›Beobachtungsspannung‹.

Rhode's artworks include site-specific wall paintings, drawings, performances, photograph series, videos and sculptures. Their central themes include race affiliation, class and geopolitics. Pan's Opticon Studies, 2009, shows a young colored person in a suit and hat, his face turned away from the viewer. His eyes are connected to the wall by an architect's compass or forceps which evoke associations of anthropological measuring instruments. These technical devices suggest that our view of the world can be defined by constructive and cognitive processes but is also determined by them. The Pan's Opticon Studies research differences and similarities between the process of visual perception and the process of art production. The title of the series is a play on 'panopticon' – a prison building conceived by the British philosopher Jeremy Bentham, in which all the inmates can be observed from a central location without their knowledge. Here, Rhode's doppelgänger is using an architect's compass as a tool of 'mass observation', while the figure represents 'Pan', a fictional human character, under the 'stress of observation'.

Gerwald Rockenschaub

*1952 in Linz, D – lebt/lives in Berlin, D

Private Pleasures, 2004

Inkjet auf Papier/on paper, Audio-CD, Ed. 10 (+2 AP)

Erworben/acquired 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Gerwald Rockenschaub ist seit den 1980er Jahren als bildender Künstler, Techno-Musiker und DJ tätig. 1993 bespielte Rockenschaub mit Andrea Fraser und Christian Philipp Müller den Österreichischen Pavillon der Biennale von Venedig. 2007 war er auf der documenta 12 mit mehreren Arbeiten vertreten. Als Techno-DJ und Musiker gründete er 1995 mit Michael Meinhart den Club „the audioroom“ in Wien. Sein bildnerisches Werk gehört zum Umfeld der in den 1980er Jahren sich formierenden Neo Geo Malerei, wobei Rockenschaub diese früh eingebunden hat in architektur- und raumbezogene Konzeptionen, die immer auch die öffentliche Funktion von Kunst und die Rolle des Betrachters kritisch befragen. Als Komponist und Musiker hat Rockenschaub seit 1995 seine elektronisch konzipierten Stücke über zahlreiche Vinyls und CDs veröffentlicht, meistens über sein eigenes Label Definitely Something, seine Tracks zählen zum musikalischen Umfeld von Experimental/Techno/Minimal. Im Umfeld des online marketing trifft man auf den Begriff *private pleasures* bei Angeboten zu Sex und Erotik – Rockenschaubs *Privatvergnügen* setzt sich musikalisch jedoch spielerisch bis absurd um Konstellationen von Tönen, Geräuschen, Musikfetzen und instrumentellen Andeutungen herum zusammen im Grenzbereich von Ernst und Spass.

Gerwald Rockenschaub has been working as a visual artist, techno-musician and DJ since the 1980s. In 1993, Rockenschaub showed his installations at the Austrian pavilion at the Venice Biennale with Andrea Fraser and Christian Philipp Müller. In 2007 he was represented at documenta 12 with several works. As a techno-DJ and musician he founded the club "the audioroom" in Vienna in 1995 with Michael Meinhart. His pictorial work is part of the context of Neo Geo painting, which was formed in the 1980s. Rockenschaub involved this early in architecture and spatial concepts, which always critically question the public function of art and the role of the viewer. As a composer and musician, Rockenschaub has released his electronically conceived pieces on numerous vinyls and CDs since 1995, mostly on his own label Definitely Something, his tracks are part of the musical environment of Experimental / Techno / Minimal. In the context of online marketing, one encounters the term private pleasures in offers for sex and eroticism - Rockenschaub's private pleasures can be described as playfully but absurdly musically constellations of sounds, noises, scraps of music and instrumental intimations around the borderline of seriousness and fun.

Gerwald Rockenschaub

*1952 in Linz, D – lebt/lives in Berlin, D

Private Pleasures, 2004

Inkjet auf Papier/on paper, Audio-CD, Ed. 10 (+2 AP)

Erworben/acquired 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Gerwald Rockenschaub ist seit den 1980er Jahren als bildender Künstler, Techno-Musiker und DJ tätig. 1993 bespielte Rockenschaub mit Andrea Fraser und Christian Philipp Müller den Österreichischen Pavillon der Biennale von Venedig. 2007 war er auf der documenta 12 mit mehreren Arbeiten vertreten. Als Techno-DJ und Musiker gründete er 1995 mit Michael Meinhart den Club „the audioroom“ in Wien. Sein bildnerisches Werk gehört zum Umfeld der in den 1980er Jahren sich formierenden Neo Geo Malerei, wobei Rockenschaub diese früh eingebunden hat in architektur- und raumbezogene Konzeptionen, die immer auch die öffentliche Funktion von Kunst und die Rolle des Betrachters kritisch befragen. Als Komponist und Musiker hat Rockenschaub seit 1995 seine elektronisch konzipierten Stücke über zahlreiche Vinyls und CDs veröffentlicht, meistens über sein eigenes Label Definitely Something, seine Tracks zählen zum musikalischen Umfeld von Experimental/Techno/Minimal. Im Umfeld des online marketing trifft man auf den Begriff *private pleasures* bei Angeboten zu Sex und Erotik – Rockenschaubs *Privatvergnügen* setzt sich musikalisch jedoch spielerisch bis absurd um Konstellationen von Tönen, Geräuschen, Musikfetzen und instrumentellen Andeutungen herum zusammen im Grenzbereich von Ernst und Spass.

Gerwald Rockenschaub has been working as a visual artist, techno-musician and DJ since the 1980s. In 1993, Rockenschaub showed his installations at the Austrian pavilion at the Venice Biennale with Andrea Fraser and Christian Philipp Müller. In 2007 he was represented at documenta 12 with several works. As a techno-DJ and musician he founded the club "the audioroom" in Vienna in 1995 with Michael Meinhart. His pictorial work is part of the context of Neo Geo painting, which was formed in the 1980s. Rockenschaub involved this early in architecture and spatial concepts, which always critically question the public function of art and the role of the viewer. As a composer and musician, Rockenschaub has released his electronically conceived pieces on numerous vinyls and CDs since 1995, mostly on his own label Definitely Something, his tracks are part of the musical environment of Experimental / Techno / Minimal. In the context of online marketing, one encounters the term private pleasures in offers for sex and eroticism - Rockenschaub's private pleasures can be described as playfully but absurdly musically constellations of sounds, noises, scraps of music and instrumental intimations around the borderline of seriousness and fun.

Christian Roeckenschuss

1933 Dresden, D – 2009 Berlin, D

Ohne Titel/*Untitled* (grau-grün/grün [*gray-green/green*]), 1966
Runde Holzscheiben auf Holzplatte/*wooden discs on wood panel*

Erworben/*acquired* 2012

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Christian Roeckenschuss, der aus politisch-ideologischen Gründen 1951 von Dresden nach West-Berlin übersiedelte, zählt zu den wenigen abstrakt arbeitenden Künstlern im Berlin der 1960er-Jahre. Prägend für den jungen Künstler waren während seines Studiums an der Hochschule für Bildende Künste die Auseinandersetzung mit Vertretern von Bauhaus und De Stijl. Er wird Mitglied der Künstlergruppe »Systema«, einem Zusammenschluss vornehmlich reduziert-geometrisch arbeitender Künstler. Seine ausschließlich auf dem quadratischen Format beruhenden Kunstwerke entstehen nicht rational aus der Idee, sondern aus der Empfindung, die sie auch im Betrachter auszulösen suchen. In diesem Sinne ist seine Kunst konkret: bezogen auf die materielle Oberfläche und die Struktur des Werkes, ebenso aber in Bezug auf die konkrete, sinnliche Empfindung des Betrachters. Sein frühes Werk kennzeichnet ein Ausbalancieren von quadratischem Bildformat, rhythmischer Plastizität der Bildelemente und sensibler Gewichtung der Farbe. Roeckenschuss kann als Vorläufer einer spielerischen Destruktion von Geometrie und Konkreter Kunst gesehen werden, wie sie dann ab 1984 in den frühen Neo-Geo Arbeiten von John M Armleder und Gerwald Rockenschaub oder um das Jahr 2000 in den Werken von Jens Wolf und Anselm Reyle erkennbar wird. »Über das Gerüst von Geometrie und Systematik einen persönlichen Ausdruck finden, der sich besonders in der Farbe manifestiert. So sollen sich gleichsam dort das Unbewusste und die Imagination entfalten.« (Christian Roeckenschuss)

Christian Roeckenschuss, who in 1951 moved from Dresden to West-Berlin out of political reasons, was one of the rare artists in Berlin in the 1960s producing abstract works. He has been influenced by Bauhaus and representatives of De Stijl during his studies at the University of Arts. In conjunction with this, Roeckenschuss became a member of the Systema movement, which was formed by a group of artists who predominantly focus on a reduced geometric aesthetic. His works in square format do not derive from a rational idea, but from the emotion that they seek to trigger in the viewer. In this sense, his work can be seen as concrete: this refers to the material surface and structure of his work, as well as in reference to the concrete and sensual sensation of the viewer. His early work marks a balancing act of squared forms, rhythmic plasticity of the image elements and a sensitive weighting of color. Roeckenschuss can be seen as avant-garde in the playful destruction of geometry and Concrete Art. This approach can for example compared with the works of early Neo-Geo artists such as John M. Armleder or Gerwald Rockenschaub in 1984 or in the works of Anselm Reyle and Jens Wolf around the year 2000. "It is necessary to find a personal expression via the framework of geometry and systems, which manifests in color. Within this framework, the unconscious and imagination are able to unfold themselves." (Christian Roeckenschuss)

Bojan Šarčević

* 1974 in Belgrad/*Belgrade*, SRB – lebt/*lives* in Berlin, D und/*and* Paris, F

1954/C+D, 2004

Collagierte Offsetdrucke/*Offsetprints, collage*

7/8 Teile/*7+8 parts*

Erworben/*Acquired* 2005

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Verschiedene Ausgaben des seit 1910 in Deutschland erscheinenden Architekturmagazins »baumeister« aus dem Jahr 1954 lieferten die Vorlagen für Bojan Šarčevićs schwarzweiße Offsetdrucke, in die er abstrakt-pittoreske Ornamente appliziert hat. Die kristallinen Strukturen oder mäandernden Bänder verleihen der Nüchternheit mancher Eingangshallen, Wohnräume, Treppenhäuser und Klassenzimmer eine attraktive, zweite visuelle Schicht, welche die Bilder, gleich einem falsch zusammengesetzten Puzzle, in fraktale Einzelheiten aufzulösen beginnt. Die im damals avancierten Geist der Zeit eingerichteten Wohn- und Lebensräume, die im Zustand der Unversehrtheit gerade abgeschlossener Fertigstellung aufgenommen sein dürften, zeigen sich in Šarčevićs insgesamt 76 Collagen umfassender Werkreihe 1954, 2004, kunstvoll zerstört. Der klare Blick auf die Geschichte weicht dem Blick durch ein Kaleidoskop. Šarčevićs ornamentale Einlassungen bilden historische Leerstellen aus, welche den Dokumentsinn der Fotografien auslöschen.

Issues of the 100 year old architecture magazine 'baumeister' dating from 1954 provided the basis for Bojan Šarčević's black-and-white offset prints, to which he has added abstractly picturesque ornaments. The crystalline structures or meandering bands add an attractive, second visual layer to the austerity of various entrance halls, living rooms, staircases and classrooms, starting to break the images up into fractal details, like a jigsaw puzzle that has been put together wrongly. These living rooms and homes, furnished and decorated in what was then the advanced spirit of the day, must have been photographed in impeccable condition immediately after they were completed, and they appear in a state of artistic destruction in Šarčević's series of a total of 76 collages called 1954, 2004. This clear look at history gives way to the view through a kaleidoscope. Šarčević's ornamental insertions create historical empty spaces, the documentary significance of the photos is diminished.

Jürgen Schadeberg

*1931 in Berlin, D – lebt/lives in Valencia, E

Haircuts everywhere, Sophiatown, 1958

The gambling Quartett, Sophiatown, 1958

Black Sash, Johannesburg City Hall, 1958/2007

Alle/All: Vintage Print

Alle/All erworben/acquired 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Drei Fotografien des deutsch-südafrikanischen Fotografen Jürgen Schadeberg thematisieren die Lebenssituation zur Zeit der Apartheid in Südafrika. *Black Sash* steht für ein anderes Bild der weißen Bevölkerung während der niederdrückenden Jahre der rassistischen Isolation der schwarzen Bevölkerung. Täglich trafen sich weiße Frauen vor dem Rathaus in Johannesburg und demonstrierten still, mit einer brennenden Kerze in der Hand und durch das Tragen der schwarzen Scherpe, gegen die Apartheid. *Haircut* zeigt Schadebergs intuitives Verständnis für den Moment und die Komposition. Wie ein Ballett reihen sich Passanten, Kunden und Friseure, selbst die Bewegungen scheinen synchronisiert. Die Straße als Lebensraum, Arbeitsplatz, Ort der Begegnung und des Handels: bis heute in Südafrika eine Selbstverständlichkeit. *The Gambling Quartet* bezeichnet Schadeberg immer als „seinen Rembrandt“. Die vier Spieler in einer dunklen Ecke im Stadtteil Sophiatown – dem lebendigen, rassistisch gemischten Stadtteils Johannesburg – hocken im Kreis liegen, rauchen und sind ganz auf das Spiel konzentriert. Der Betrachter beobachtet ihre entspannte Aufmerksamkeit, die Art des Spiels selbst bleibt verborgen. Das zentrale Licht unterstützt diesen Eindruck. Der homo ludens, das Verbotene, Geheime, das Spannende, Verlockende – all dies ist Thema.

The three photographs by Jürgen Schadeberg were taken in Johannesburg, South Africa, and illustrate the state of affairs at the time of apartheid. Black Sash offers a different image of the white population during the oppressive years in which the black population was isolated. White woman met outside the town hall daily to demonstrate quietly against apartheid, with burning candles in their hands and by wearing the black sash. Haircut shows Schadeberg's intuitive understanding of the moment and of composition. Passer-by, customers and hairdressers are arranged as if in a ballet, even movements seem to be synchronized. The street as a habitat, workplace, place to meet people and to trade: taken for granted in South Africa even today. Schadeberg always calls The Gambling Quartett 'his Rembrandt'. The four players in a dark corner in the Sophiatown district – Johannesburg's lively, racially mixed quarter – are crouching or lying in a circle, concentrating completely on the game. Viewers observe their relaxed attentiveness, while the nature of the game itself remains hidden. Homo ludens, the forbidden, disreputable, secret, something so exciting, enticing – all this is addressed.

Jürgen Schadeberg

*1931 in Berlin, D – lebt/*lives* in Valencia, E

Haircuts everywhere, Sophiatown, 1958

The gambling Quartett, Sophiatown, 1958

Black Sash, Johannesburg City Hall, 1958/2007

Alle/*All*: Vintage Print

Alle/*All* erworben/*acquired* 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Günther Scharein

*1949 in Bassum, D – lebt/lives in Berlin, D

Großer Rousseau, Farb-Raum-Fläche [*Large Rousseau. Color Space Plane*] VI-79, 1979

Acryl auf Hartfaser/*acrylic on hardboard*

Erworben/*acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Dem Gemälde *Großer Rousseau* gingen in den 1970er Jahren Werke voraus, in welchen Günther Scharein sich mit Reliefs aus Karton und einer die Bildfläche sprengenden Räumlichkeit beschäftigten. Das in den Karton-Arbeiten angelegte Prinzip der Bildgestaltung, über die strukturelle Wiederholung von festgelegten formalen Einheiten zu einer autonomen Kunst zu gelangen, durchzieht sein gesamtes Werk. Waren die Karton-Arbeiten vor allem als Quadratvariationen in schwarz-weiß gehalten, beginnt Scharein 1979/80 sich mit dem Raum von spezifischen Farben auseinanderzusetzen. Schareins »siebgedruckte Arbeiten« und »Pinselarbeiten« nehmen thematisch einerseits Bezug auf christliche Ikonographie als auch auf für Scharein wichtige Werke, Künstler und Philosophen der Geschichte. *Grosser Rousseau*, eine der ersten Arbeiten Schareins in Öl, ist eine Meditation über die naive Malerei des Franzosen Henri Rousseau, in dessen Gemälden bis zu 50 unterschiedliche Grüntöne gezählt werden können. Schareins konkrete Nuancierung der Farbe durch die vertikale Progression von Linien lässt einen Farbkörper mit unergründlicher Tiefenräumlichkeit entstehen.

Before realizing his painting Large Rousseau Günther Scharein worked in the 1970s with reliefs made of cardboard with a surface that burst the picture. The principle of pictorial design, which is based on the cardboard works, to reach an autonomous art through the structural repetition of fixed formal units, permeates his entire work. Whereas the cardboard works were kept in black and white mainly as square variations, Scharein began to deal with the space of specific colors in 1979/80. Scharein's 'screen-printed works' and 'brushstrokes' refer thematically to Christian iconography as well as to works, artists and philosophers of history important to Scharein. Grosser Rousseau, one of Scharein's first works in oil, is a meditation on the naive painting of the Frenchman Henri Rousseau, in whose paintings up to 50 different shades of green can be counted. Scharein's concrete nuancing of color through the vertical progression of lines creates a color body with unfathomable depth.

Oskar Schlemmer

1888 Stuttgart, D – 1943 Baden-Baden, D

Kopf mit Tasse [*Head with Cup*], 1923

Öl, Lackfarbe auf Leinwand, auf Sperrholz/*Oil, gloss paint on canvas, on wallboard*

Erworben/*Acquired* 1982

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Oskar Schlemmers *Kopf mit Tasse*, 1923, entsteht in seiner Zeit als Meister am Bauhaus, 1921–29, als Leiter der Werkstätten für Wandmalerei, Stein- und Holzbildhauerei sowie der Bühnenwerkstatt. Schlemmers beständige Hinwendung zum Tanz und die Lektüre von Heinrich von Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ führen 1922 zu Schlemmers erster Inszenierung des handlungslosen ›Triadischen Balletts‹, in welchem die stereometrischen Kostümformen die Bewegungen der Tänzer bedingen. Oskar Schlemmer, Schüler Adolf Hölzels in Stuttgart um 1910, hat den Menschen nie als bloßes Motiv angesehen, sondern begriff ihn als Teil eines Geist, Natur und Seele umfassenden Bezugssystems. Über die Entwicklung seines ›Differenziermenschen‹, einer formelhaft verkürzten Kunstfigur, gelang Schlemmer eine idealtypische Repräsentation der menschlichen Figur. Schlemmer baut in dem kleinen Ölbild *Kopf mit Tasse*, ähnlich den nur lose verbundenen Teilen einer hölzernen Gliederpuppe, den Oberkörper der Figur aus drei Ovalformen auf, die durch einen schmalen Tisch vom Betrachter getrennt sind. Schattenzonen an den Armen geben der Flächigkeit der Figur eine Andeutung von Räumlichkeit.

Oskar Schlemmer's Kopf mit Tasse [Head with Cup], was produced in his period as a master at the Bauhaus, 1921–29, as head of the wall painting, stone and timber sculpture workshops, and the theatre workshop. Schlemmer's constant devotion to dance as well as his response to Heinrich von Kleist's text 'Über das Marionettentheater' led 1922 to first and best known staging of the 'Triadic Ballet', in which the dancers' movements are dictated by the stereometric costumes. Schlemmer, a student of Adolf Hölzel in Stuttgart around 1910, saw the human being as part of an all-encompassing reference system consisting of intellect, nature and soul. Via the development of his 'differentiating human', an artificial figure shortened in a stereotyped manner, Schlemmer arrived at the ideal representation of the human figure. In Schlemmer's small oil picture Kopf mit Tasse (head with cup), the figure's upper body is constructed from three oval forms that are separated from the viewer by a narrow table. They are like the loosely connected parts of a jointed wooden puppet. The areas of shadow on the arms give this two-dimensional figure a suggestion of three-dimensionality.

Oskar Schlemmer

1888 Stuttgart, D – 1943 Baden-Baden, D

Rote Dächer – Jagdschloß Grunewald [*Red Roofs – Hunting Lodge Grunewald*], 1913

Öl, auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1986

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Das Werk der Daimler Art Collection, *Rote Dächer – Jagdschloß Grunewald*, 1913, gehört zu einer Motivreihe, in welcher Schlemmer das in die Landschaft gebaute Ensemble der Häuser insgesamt einer flächigen Tektonik unterwirft, um damit, bei eingeschränkter Farbpalette, die formale Analyse des Gesehenen zu betonen. »Die Konzeption, – die Idee, sie diktiert die Ausführung, leitet die Hand. Je schärfer die Definition der Idee, desto mehr Einfachheit und Größe. Einfach sein – nicht dürftig [...]« (O.Sch., Tagebuch 1913). Es ist einer der Tagebucheinträge Schlemmers, der exemplarisch eine mehrjährige, weitere Auseinandersetzung sowohl mit Impressionismus, Expressionismus, Kubismus als auch mit alten Meistern wie Dürer und El Greco markiert sowie mit Delacroix, den er sich zum Vorbild nimmt, wenn er ihn an anderer Stelle zitiert, das Material des Künstlers »so spröde wie Marmor zu machen, um es mit Geduld zu besiegen.

The work in the Daimler Art Collection, Rote Dächer – Jagdschloß Grunewald [Red Roofs – Hunting Lodge Grunewald], 1913, is part of a series dedicated to this motif: Schlemmer subjects the ensemble in its country setting to an overall two-dimensional tectonic treatment, which enables him to emphasize formal analysis of what has been seen, using a restricted color range. “The conception – the idea, that is what dictates the execution, guides the hand. The more sharply the idea is defined, the more simplicity and greatness emerge. Being simple, not skimpy [...]” (O.Sch., Tagebuch 1913). This is one of Schlemmer’s diary entries, recording in an exemplary fashion many more years of studying Impressionism, Expressionism, Cubism and also old masters like Dürer and El Greco, and also Delacroix, whom he takes as a model when quoting him elsewhere, making the artist’s material ‘as brittle as marble, to that it can be conquered with patience’.

Oskar Schlemmer

1888 Stuttgart, D – 1943 Baden-Baden, D

Wandfries im Haus Mendelsohn Berlin, Wandbildentwurf, beide/*both* 1930

[*Wall frieze for House Mendelsohn Berlin, mural study*]

Pastellkreiden auf Transparentpapier/*Pastel on transparent paper* und/*and*

Pastellkreiden auf Karton/*Pastel on cardboard*

Beide/*Both*: Erworben/*Acquired* 1992

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Oskar Schlemmer, Schüler von Adolf Hölzel in Stuttgart um 1910 und herausragender Bauhaus-Lehrer, hat den Menschen nie als bloßes Motiv angesehen, sondern begriff ihn als Teil eines allumfassenden Bezugssystems. Er betrachtete ihn als kosmisches Wesen, als Welt-Totalität, das aus Geist, Natur und Seele besteht. Über die Entwicklung seines ›Differenziermenschen‹, einer formelhaft verkürzten Kunstfigur, die grundlegende Funktions- und Proportionszusammenhänge herausstellt, gelang Schlemmer eine idealtypische Repräsentation der menschlichen Figur. Die beiden großformatigen Wandbilder, die Schlemmer als Friese für das Privathaus des Architekten Erich Mendelsohn in Berlin entwarf, zeigen seinen idealtypischen Menschen in ein räumliches Konzept eingebunden. Architektur und menschliche Gestalt ergänzen sich, auch innerhalb des ungewöhnlichen Querformats, zu einem universal gedachten Gesamtkonzept.

Oskar Schlemmer, a student of Adolf Hölzel in Stuttgart around 1910 and an outstanding lecturer at the Bauhaus, never saw the human being as a mere motif but always considered it as part of an all-encompassing reference system. For him, the human being was a cosmic creature, a world totality consisting of intellect, nature and soul. Via the development of his 'differentiating human', an artificial figure shortened in a stereotyped manner, and emphasizing the basic functional and proportional correlations, Schlemmer arrived at the ideal representation of the human figure. The two large-format wall pictures Schlemmer created as friezes for the private home of architect Erich Mendelsohn in Berlin show his ideal human integrated in a spatial concept. Architecture and human figure complement each other – also within the unusual oblong format – into a universally conceived overall concept.

Andreas Schmid

*1955 in Stuttgart, D – lebt/*lives* in Berlin, D

Marfa, Texas [drei Fotografien/*three photos*], 2000

Farbfotografien/*color photographs*

Erworben/*Acquired* 2003

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die Räume von Andreas Schmid lassen sich nicht mit den Wörtern Wand, Boden und Decke fassen, sondern handeln vielmehr von Ausdehnung und Streuung, Rhythmus und Konzentration, Nähe und Ferne, Anklang und Widerhall. Es sind Räume, die der Künstler aus seiner Vorstellung heraus in die realen Räume, die Orte seines künstlerischen Tuns hinein übersetzt. Auch in der umfangreichen Serie seiner Fotografien befasst sich Andreas Schmid mit räumlichen Qualitäten, mit der dialektischen Beziehung von Innen und Außen, von Nähe und Ferne, von Licht und Schatten, Volumen und Leere, die sich im Moment visueller Zufallsfunde ereignen. In Marfa, Texas, wo eine ganze Serie fotografischer Studien entstanden ist, hat einer der bedeutendsten Künstler der Minimal Art, Donald Judd, seine Stiftung eingerichtet. Andreas Schmid konnte hier im Jahr 2000 als Stipendiat arbeiten.

Andreas Schmid's spaces cannot be grasped by using words like "wall", "floor" and "ceiling". They are much more concerned with extension and distribution, rhythm and concentration, distance and proximity, echo and reverberation. They are spaces that he imports from his imagination into real spaces, the spaces where he operates creatively. In the extensive series of his photographs, Andreas Schmid also deals with spatial qualities, the dialectical relationship between inside and outside, near and far, light and shadow, volume and emptiness that occur at the moment of visual chance finds. In Marfa, Texas, where a whole series of photographic studies has emerged, one of Minimal Art's most important artists, Donald Judd, has established his foundation. Andreas Schmid was able to work here as a scholarship holder in 2000.

Andreas Schmid

* 1955 in Stuttgart, D – lebt/*lives* in Berlin, D

Mauerflug [*Wallflight*], 1984/2013

Farbfotografie auf/*color photography on* Aludibond. Ed. 1/3

Erworben/*Acquired* 2013

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Andreas Schmid hat in Stuttgart studiert, er lebt und arbeitet seit 1987 als Künstler, Kurator und Experte für zeitgenössische Kunst in Berlin und in der VR China. 1983/84 Studium der chinesischen Sprache am Spracheninstitut in Beijing, bis 1985 Studium der chinesischen Kalligraphie, der Kalligraphie- und Kunstgeschichte sowie des Siegelschneidens an der Kunstakademie Zhejiang in Hangzhou. Die Räume in den Installationen, Zeichnungen, Fotografien und plastischen Arbeiten von Andreas Schmid handeln von Ausdehnung und Streuung, Rhythmus und Konzentration, Nähe und Ferne, Anklang und Wiederhall. Es sind Räume, die der Künstler aus seiner Vorstellung heraus in die realen Räume, die Orte seines künstlerischen Tuns hinein übersetzt. Auch in der umfangreichen Serie seiner Fotografien befasst sich Andreas Schmid mit räumlichen Qualitäten, mit der dialektischen Beziehung von Innen und Außen, von Nähe und Ferne, von Licht und Schatten, Volumen und Leere, die sich im Moment visueller Zufallsfunde ereignen. Die Fotografie *Mauerflug* ist nahe Mudadjang, nördlich von Peking entstanden, und zeigt in annähernder Vogelperspektive ein zu jener Zeit noch

*Andreas Schmid studied in Stuttgart, he lives and works since 1987 as an artist, curator and expert on contemporary art in Berlin and the People's Republic of China. He studied 1983/84 Chinese language at the Language Institute in Beijing, until 1985 followed by studies of Chinese calligraphy, calligraphy and art history and seal cutting at the Art Academy Zhejiang in Hangzhou. The spaces in the installations, drawings, photographs and sculptural works of Andreas Schmid are about expansion and dispersion, rhythm and concentration, proximity and distance, appeal and echo. These are spaces that the artist translates from his imagination into the real spaces, the places of his artistic activity. In the extensive series of his photographs, Andreas Schmid also deals with spatial qualities, the dialectical relationship between inside and outside, near and far, light and shadow, volume and emptiness that occur at the moment of visual chance finds. The Mauerflug [*Wallflight*] photograph was created near Mudadjang, north of Beijing, and shows an approximate bird's eye view of one at that time still unrepaired part of the Chinese Wall, facing west.*

Andreas Schmid

* 1955 in Stuttgart, D – lebt/*lives* in Berlin, D

Werfendes Mädchen [*girl, throwing*], Kyoto, Japan, 1984 / Valle Bavona, Tessin, Schweiz [Ticino, Switzerland], 1995
Farbfotografien/color photographs

Erworben/*Acquired* 2008
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Andreas Schmid geht als Künstler situativ und temporär vor. Er bearbeitet vorhandene Räume als Orte des Übergangs zwischen Außen- und Innenwahrnehmung, die sich mit der Bewegung des Betrachters im Raum entfalten. Er arbeitet vor allem mit Linien, die ausgespannt oder geklebt, gezeichnet, gemalt, geschnitten, fotografiert oder gelegt werden: „Ich verstärke sozusagen das, was ich als die Charakteristika eines Raumes wahrgenommen und weiter verarbeitet habe. Auch die Leere wird durch meine Eingriffe aufgeladen bzw. aktiviert.“ (A.S.) Auch in der umfangreichen Serie seiner Fotografien befasst sich Andreas Schmid mit räumlichen Qualitäten, mit dialektischen Beziehung von Innen und Außen, von Nähe und Ferne, die sich im Moment visueller Zufallsfunde ereignen und dem Raum eine transitive Qualität. Die Leere der Sandfläche und die strenge Geometrie der Treppe in Kyoto werden durch das werfende Mädchen gleichsam räumlich aktiviert. Die Felswand des Valle Bavona ist im engen Ausschnitt so aufgenommen, dass das Gestein den Landschaftsraum nach vorne und oben abzuschließen scheint.

Andreas Schmid operates situational and temporary as an artist. He works on existing spaces as places of transition between external and internal perception, which unfold in space with the viewer's movement. Above all, he works with lines that are stretched or glued, drawn, painted, cut, photographed or laid: "I reinforce, so to speak, what I have perceived and processed as the characteristics of a room. The emptiness is also charged or activated by my interventions." (A.S.) In the extensive series of his photographs, Andreas Schmid also deals with spatial qualities, with dialectical relationships between inside and outside, between near and far, which at the moment of visual coincidences happen and give the room a transitive quality. The emptiness of the sandy area and the strict geometry of the staircase in Kyoto are spatially activated by the throwing girl. The rock face of the Valle Bavona is photographed in a narrow section so that the rock seems to close the landscape space forwards and upwards.

Christian Schmidt-Rasmussen

* 1963 in Kopenhagen, DK – lebt/*lives* in Kopenhagen, DK

A transparent future [*Eine transparente Zukunft*], 2001
Acryl auf Leinwand/*acrylic on canvas*. 2 Teile/*parts*

Erworben/*acquired* 2002
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

A transparent future von Christian Schmidt-Rasmussen bezieht sich auf Robert Indianas *Love*, 1968 – ein poppigtes Bildobjekt, bei welchem sich die Buchstaben des Wortes zu einer quadratischen Skulptur zusammenschlossen – wie auch auf die psychedelischen Plattencover oder Konzertplakate der 1960er und 1970er Jahre. Die ›psychedelische‹ Subkultur der jene war ebenso intensiv wie laut und vordergründig. Ihr Stil war von Farbigkeit geprägt, reich an Nuancen, Anspielungen und Effekten. Es ging um die Befreiung der Phantasie, die sich in einer komplexen grafischen Gestaltung Raum schuf. Diese Formulierungen stießen wie in *A transparent future* häufig an die Grenzen der Lesbarkeit. Das Bild scheint jegliche ordnende Struktur oder Form abzulehnen, wodurch die Schrift nahezu unlesbar wird. Die vom Titel suggerierte ›Transparenz‹ ist nicht gegeben, thematisiert wird, dass eine ›transparente Zukunft‹ unmöglich ist und immer nur ein Wunsch bleiben kann. Die ›fröhliche‹ Farbigkeit des Bildes wird durch den Hintersinn der Arbeit konterkariert und in die Realität zurückgeworfen.

A transparent future by Christian Schmidt-Rasmussen refers to Robert Indiana's *Love*, 1968 - a pop image object, in which the letters of the word joined together to form a square sculpture - as well as on the psychedelic record covers or concert posters of the 1960s and 1970s. The 'psychedelic' subculture was as intense as it was loud and superficial. It's style was characteristically colorful, rich in nuances, allusions and effects. It was intended to suggest the liberation of the imagination, which created space for itself in a complex graphic design. As in *A transparent future*, these formulations frequently pushed the boundaries of legibility. The picture seems to reject any kind of ordering structure or form, which makes the writing almost illegible. The 'transparency' suggested by the title is no longer given, just as a 'transparent future' is impossible, and can always remain only a wish. The 'cheerful' color of the picture is countered by the deeper meaning of the work and thus thrown back into reality.

Uwe Seyl

*1939 in Neunkirchen/Saar, D – lebt/lives in Stuttgart, D

Untitled, 1994

Silbergelatineabzug auf Barytpapier/*Silver gelatin print on baryta paper*

Erworben/*Acquired* 2015

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Der Stuttgarter Fotograf Uwe Seyl beschäftigt sich seit Mitte der 1970er Jahre mit Landschaftsfotografie. Er thematisiert dabei einerseits den Faktor Zeit auf fotografischer Ebene, andererseits kritische zeithistorische Aspekte wie den Verlust einer intakten Natur. Das Motiv des Waldes, mit seinen geheimnisvollen Eigengeräuschen, seiner faszinierenden, komplexen ästhetischen Struktur spielt für Seyl eine ganz persönliche Rolle. In der Umgebung von Wäldern aufgewachsen, sind ihm seine potentiellen Bedeutungsaufloadungen vertraut: als Zufluchtsort und Nahrungsspender, Projektionsfläche und Metapher für Gefühle wie Furcht und Desorientierung, wie auch als fantastischer Spielort von Märchen. Die von der Daimler Art Collection erworbene Fotografie *Untitled*, 1994, zeigt einen Ausschnitt eines dichten Buchenwaldes, der durch seine langen astfreien Stämme rhythmisiert ist. Im Vordergrund scheinen sich die Bäume wie auf einer Wasseroberfläche zu spiegeln. Beim genauen visuellen Abtasten entdeckt der Betrachter/die Betrachterin jedoch Abweichungen in dieser Reflexion. Uwe Seyl gelingt es, durch Verschränkung der »natürlichen Undurchdringlichkeit« des Waldes mit den technischen Mitteln der Fotografie, hier anhand von Doppelbelichtung, Verschiebung und Überlagerung, neue Wahrnehmungsmöglichkeiten im vermeintlich realitätsabbildenden Medium zu eröffnen.

*The Stuttgart-based photographer Uwe Seyl has been engaging in landscape photography since the 1970s. His theme is the factor of time in its photographic aspect; he also presents a critical view of historical changes, such as the loss of an intact natural environment. The motif of the forest, with its own mysterious sounds and its fascinating, complex aesthetic structure, has a personal significance for Seyl. He grew up around woods, and the potential meanings that they can acquire are familiar to him: places of refuge and providers of sustenance, and also a projection surface and metaphor for feelings such as fear and disorientation, and a setting for fantastical happenings, for fairytales. The photograph *Untitled*, 1994, which has been acquired by the Daimler Art Collection, shows part of a dense beech wood, which is given a regular structure by long, branchless trunks. In the foreground, the trees appear to be reflected in an expanse of water. A really close visual examination, however, will reveal places where the reflection does not match the trees. By combining the “natural impenetrability” of the forest with the options offered by photographic technology (in this case, double exposure, displacement and superimposing), Uwe Seyl succeeds in revealing new possibilities for perception in a medium that supposedly merely reproduces reality.*

Santiago Sierra

* 1966 in Madrid, E - lebt/lives in Mexico City, MEX

111 Konstruktionen mit 10 Elementen und 10 Arbeitern, 2004

[111 constructions with 10 modules and 10 workers]

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Santiago Sierras Kunst demonstriert die Faktizität eines Denkens, das die Welt ausschließlich in messbaren Größen, in ihren Gebrauchs- und Tauschwerten ordnet. Die Werktitel, die Sierras Aktionen benennen, lesen sich als würden sie jeweils vom Künstler aus dem Arbeitsalltag isolierte Jobsituationen beschreiben. Sierras soziale Formalisierungen provozieren Fragen nach der existenziellen Notwendigkeit des Einzelnen, das nackte Leben, egal wo und wofür, zu verkaufen - es insofern zu verdinglichen. Mensch und Körper sind Arbeiter und Arbeitskraft, die zum Objekt und zur Ware werden: Dieses ökonomische Gesetz stellen Sierras Aktionen plastisch vor Augen, indem sie mit dem Gebrauch einer minimalistischen Ästhetik einhergehen, welche die ›objecthood‹ - also die faktische Dinglichkeit von Objekten - in den 1960er Jahren als Maxime der Kunst postulierte. Im Gegensatz dazu gelangt mit Sierras Aktionen der soziale Raum wieder in das Zentrum der Aufmerksamkeit.

Santiago Sierra's art demonstrates the factual nature of the way of thinking that structures the world exclusively into measurable parameters, according to utility and exchange values. The titles of Sierra's actions therefore sound rather prosaic in their literal sense, as if they were describing just a simple job situation which has been isolated from everyday life by the artist. Sierra's social formalizations evoke questions about the existential necessity of the individual of owning not more than one's bare life which is therefore being materialized no matter where and for what it is being sold. Human being and body are worker and working force, both becoming object and commodity: this economic law is clearly demonstrated by Sierra. His actions are characterized by the use of minimalist aestheticism which in its high time claimed the ›objecthood‹ - the factual nature of things - as the supreme quality of art. On contrary social space is again brought into the focus of attention by Sierra's performances.

Oli Sihvonen

1921 New York, New York, USA – 1991 New York, New York, USA

Double Matrix – Pink, Green, 1968

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

2 Teile/*Parts*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Eine wichtige Etappe auf dem Weg zur Abstraktion war für Oli Sihvonen das Studium der Landschaft um Taos, New Mexico. Die Großartigkeit, die reinen Farben und das einzigartige Raumgefühl dieser Gegend des amerikanischen Westens finden in seinen Bildern einen eindringlichen Nachhall. In dieser Zeit entstanden auch die ersten Ellipsenbilder Sihvonens. Die Form geht auf den Eindruck der massiven Berge New Mexikos sowie auf deren gewaltige Schattenwürfe zurück. Die Ellipsen sind in die plane, monochrome Oberfläche so integriert, dass jegliche räumliche Illusion oder Expansion vermieden wird. Es existieren nur die Parameter Farbe, Form und Masse. Dennoch wirken Sihvonens Gemälde weniger statisch als ›in Bewegung in sich ruhend‹, da die Ellipse, als eine aktive Form, sich durch Verlagerung der Achse oder des Blickwinkels in ihrer Erscheinung ständig verändert. Der Künstler vermied darüber hinaus traditionelle hierarchische Definitionen wie Vorder- und Hintergrund und ersetzte sie durch den aus der Geografie entliehenen Begriff des ›surround‹, der Umgebung.

Oli Sihvonen's study of the landscape around Taos, New Mexico was an important step on his path to abstraction. His works provided an impressive echo of the magnificence, the pure colors and the unique sense of space in this area of the American West. Sihvonen's first ellipse pictures also date from this period. Their form goes back to the impression made by New Mexico's massive mountains and the powerful shadows they cast. The ellipses are integrated into the flat, monochrome surface in such a way that any spatial illusion or expansion is avoided. The only parameters are color, form and mass. And yet Sihvonen's paintings do not seem static, but more like 'movement in equilibrium', as the ellipse, an active form, constantly changes its appearance by shifting the axis or the viewing angle. As well as this, the artist avoided traditional, hierarchical definitions like foreground and background, replacing them with the term 'surround', borrowed from geography.

K.R.H. Sonderborg

1923 Sønderborg, D – 2007 Hamburg, D

Ohne Titel [*Untitled*], 1959

Tempera auf Photoleinwand / *Tempera on photcanvas*

20.4.60 18:12 – 19.07, 1960

Ei, Öltempera auf Photoleinwand / *Egg, oiltempera on photcanvas*

Ohne Titel [*Untitled*] (2.1.62), 1962

Schwarze Tusche auf Papier / *Black ink on paper*

Erworben / *Acquired* 1982 und / *and* 1986

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Charakteristisch für den als Kurt Rudolf Hoffmann geborenen Künstler ist neben seiner offenen, abstrakten Formensprache und expressiven Dynamik die Beschränkung der Farbpalette auf Weiß, Schwarz und Rot. Sonderborgs Bildtitel konzentrieren sich seit den 1950er Jahren auf die Nennung von Entstehungsdatum sowie dem minutengenauen Zeitraum des Malprozesses, bisweilen ergänzt durch Orts- und Straßennamen. Zeitgleich zu abstrakten Arbeiten, die rein aus dem ungegenständlichen Gestaltungsakt leben, entstehen Werke, die auf die reale Umwelt verweisen. Mit Fotografien, die Sonderborg seit Ende der 1950er Jahre anfertigt, entstehen Vorlagen für spätere Gemälde und Zeichnungen. Vorwiegend widmet er sich dabei den Rhythmen und graphischen Strukturen von Hafenanlagen, Kränen, Gerüsten und Oberleitungen, die er abstrahiert und in seine unverkennbare Bildsprache übersetzt.

In addition to his open, abstract style and dynamic expressivity, the confinement of his range of colors to black, white and red is characteristic for this artist, born Kurt Rudolf Hoffmann. Since the 1950s, in the titles of his works he has concentrated on naming the date they were created, as well as the precise period of time needed for the painting process, later supplemented by place and street names. At the same time as abstract works that draw their life purely from the act of non-representational creation, he was producing works alluding to the real world around him. Images for later pictures and drawings were provided by photographs that Sonderborg took from the late 1950s. Here he devotes himself mainly to the rhythms and graphic structures of harbor installations, cranes, scaffolding and overhead cables, which he reduces to abstract form and translates into his unmistakable pictorial language.

K.R.H. Sonderborg

1923 Sønderborg, D – 2007 Hamburg, D

Ohne Titel [*Untitled*], 1959

Tempera auf Photoleinwand/*Tempera on photcanvas*

Erworben/*Acquired* 1982 und/*and* 1986

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Charakteristisch für den als Kurt Rudolf Hoffmann geborenen Künstler ist neben seiner offenen, abstrakten Formensprache und expressiven Dynamik die Beschränkung der Farbpalette auf Weiß, Schwarz und Rot. Sonderborgs Bildtitel konzentrieren sich seit den 1950er Jahren auf die Nennung von Entstehungsdatum sowie dem minutengenauen Zeitraum des Malprozesses, bisweilen ergänzt durch Orts- und Straßennamen. Zeitgleich zu abstrakten Arbeiten, die rein aus dem ungegenständlichen Gestaltungsakt leben, entstehen Werke, die auf die reale Umwelt verweisen. Mit Fotografien, die Sonderborg seit Ende der 1950er Jahre anfertigt, entstehen Vorlagen für spätere Gemälde und Zeichnungen. Vorwiegend widmet er sich dabei den Rhythmen und graphischen Strukturen von Hafenanlagen, Kränen, Gerüsten und Oberleitungen, die er abstrahiert und in seine unverkennbare Bildsprache übersetzt.

In addition to his open, abstract style and dynamic expressivity, the confinement of his range of colors to black, white and red is characteristic for this artist, born Kurt Rudolf Hoffmann. Since the 1950s, in the titles of his works he has concentrated on naming the date they were created, as well as the precise period of time needed for the painting process, later supplemented by place and street names. At the same time as abstract works that draw their life purely from the act of non-representational creation, he was producing works alluding to the real world around him. Images for later pictures and drawings were provided by photographs that Sonderborg took from the late 1950s. Here he devotes himself mainly to the rhythms and graphic structures of harbours, installations, cranes, scaffolding and overhead cables, which he reduces to abstract form and translates into his unmistakable pictorial language.

K.R.H. Sonderborg

1923 Sønderborg, D – 2007 Hamburg, D

Ohne Titel [*Untitled*], 1959

Tempera auf Photoleinwand / *Tempera on photcanvas*

Erworben / *Acquired* 1982 und / *and* 1986

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Charakteristisch für den als Kurt Rudolf Hoffmann geborenen Künstler ist neben seiner offenen, abstrakten Formensprache und expressiven Dynamik die Beschränkung der Farbpalette auf Weiß, Schwarz und Rot. Sonderborgs Bildtitel konzentrieren sich seit den 1950er Jahren auf die Nennung von Entstehungsdatum sowie dem minutengenauen Zeitraum des Malprozesses, bisweilen ergänzt durch Orts- und Straßennamen. Zeitgleich zu abstrakten Arbeiten, die rein aus dem ungegenständlichen Gestaltungsakt leben, entstehen Werke, die auf die reale Umwelt verweisen. Mit Fotografien, die Sonderborg seit Ende der 1950er Jahre anfertigt, entstehen Vorlagen für spätere Gemälde und Zeichnungen. Vorwiegend widmet er sich dabei den Rhythmen und graphischen Strukturen von Hafenanlagen, Kränen, Gerüsten und Oberleitungen, die er abstrahiert und in seine unverkennbare Bildsprache übersetzt.

In addition to his open, abstract style and dynamic expressivity, the confinement of his range of colors to black, white and red is characteristic for this artist, born Kurt Rudolf Hoffmann. Since the 1950s, in the titles of his works he has concentrated on naming the date they were created, as well as the precise period of time needed for the painting process, later supplemented by place and street names. At the same time as abstract works that draw their life purely from the act of non-representational creation, he was producing works alluding to the real world around him. Images for later pictures and drawings were provided by photographs that Sonderborg took from the late 1950s. Here he devotes himself mainly to the rhythms and graphic structures of harbor installations, cranes, scaffolding and overhead cables, which he reduces to abstract form and translates into his unmistakable pictorial language.

Nathalia Stachon

*1976 in Kattowitz/*Katowice*, PL - lebt/*lives* in Berlin, D

Container [*Behälter*] 05, 2011

Injekt Print und Bleistift auf Papier / *inkjet print and pencil on paper*. Ed. 1/3

Erworben/*acquired* 2013

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Für *Container*, eine Folge von Fotocollagen, hat Natalia Stachon sowohl auf eigene als auch bereits existierende Fotografien zurückgegriffen. In *Container 01* verwendete Stachon einen Ausschnitt aus einem Foto von Gordon Matta-Clark. Stachon seziiert aus allen Vorlagen einzelne Ansichten heraus und stellt diese Versatzstücke auf einem weißen Blatt frei. Mit wenigen geraden Bleistiftlinien werden die Fluchten der Gebäude aufgenommen und ihre ursprünglichen Kontexte angedeutet. Stachon greift damit Matta-Clarks Methode des Trennens, Freilegens und Herauslösens auf. Anstatt jedoch ganze Gebäudeteile zu entfernen, beschränkt sie sich auf das überschaubare Format eines Papierblattes. Die Gegenüberstellung von geometrischen Linien und realistischem Abbild, von zarter Bleistiftzeichnung und der den Abbruch dokumentierenden Fotografie, suggeriert einen Moment der Unentschiedenheit zwischen Planung und Rückbau. In diesem flüchtigen Zustand versucht *Container* die Emotionalität, aber auch die passive Potenz von existierenden Architekturen zu verdeutlichen.

In Container, a sequence of photo collages, Natalia Stachon makes use of photos she had taken herself alongside existing photographs. For Container 01, Stachon used an extract from a photograph by Gordon Matta-Clark. Stachon amputates individual views from each of her source pictures and places these individual units in isolation on a white sheet. A few straight pencil lines record the lines of the building, suggesting the original context. Here, Stachon is making use of Matta-Clark's method of separation, isolation and extraction. However, instead of removing whole parts of buildings, she restricts herself to the more comprehensible format of a sheet of paper. The juxtaposition of geometric lines with realistic reproduction, and of delicate pencil drawings with photographs that document demolition, suggests an element of undecidedness, a hovering between planning and demolition. Container represents an effort to use a transitory state to reinforce the emotionality - and the passive potentiality - of existing architectures.

Natalia Stachon *1976 in Kattowitz, PL - lebt/*lives* in Berlin, D

Neither [Auch nicht] 07, 2012

Bleistift auf Papier / *Pencil on paper*

Erworben/*acquired* 2013

Eine seit Anfang 2012 entstehende Werkgruppe von Zeichnungen hat Stachon mit *Neither* betitelt. Bereits der Titel steht entschieden für die Unentschiedenheit, denn »neither« lässt sich mit »auch nicht«, »keines von beiden« oder in Kombination mit »nor« auch als »weder ... noch« übersetzen. Die meisterhaft gezeichneten Bleistiftzeichnungen zeigen freigestellte Ausschnitte von Architekturen, die weder bezugsfertige Gebäude noch vom Verfall bedrohte Ruinen sind. Es handelt sich um vorübergehend ruhende und verlassene Baustellen, wie sie zahlreich auf Liegenschaften der kriselnden Immobilienmärkte zu finden sind. Die nicht zu verortenden Bauwerke verharren in einem Zustand der Unbestimmtheit: Rohbauten, die die ursprünglichen Planungen lediglich andeuten und durch ihre Unabgeschlossenheit dysfunktional bleiben. Obgleich Dokumente außergewöhnlicher, finanzieller Exzesse, scheint Stachon eher von der Zwitterhaftigkeit ihrer Strukturen, ihrem Brückenschlag zwischen skulpturaler und architektonischer Raumerfahrung angezogen. In ihren Zeichnungen versucht Stachon, jegliche gestische Handschrift zu vermeiden. Sie zeichnet fotorealistisch, beschränkt sich auf minimale Auslassungen und wohlüberlegte Setzungen auf dem Blatt. Dennoch verfügen ihre Motive über eine sonderbar narrative Qualität, eine subtile Dramatik.

Stachon has titled the group of drawings created by her since the beginning of 2012 *Neither*. Even the title decidedly hints at indecision: *Neither* might mean “nor”, “neither of the two” or “neither ... nor ...”. These masterfully executed pencil drawings show isolated sections of architecture. These are neither buildings waiting to be occupied nor ruins threatened by decay. These are building sites that are temporarily lying fallow because work is at a standstill—a common sight today due to a crisis in property markets. These building sites, whose locations are not revealed to us, are frozen in a state of uncertainty: they are shells that do no more than hint at the original plans and are rendered dysfunctional by their incompleteness. Whilst these images document an extraordinary degree of financial excess, Stachon appears to be rather more interested in the dichotomy inherent in the structures and in the way they bridge the gap between sculptural and architectonic ways of experiencing space. In her drawings, as with her other artworks, the artist endeavors to avoid any form of gestural signature style. She draws in a photorealistic style, restricting herself to minimal omissions and filling the paper with a careful composition. In spite of this, her subjects possess a singular narrative quality, a subtle dramatic atmosphere.

Anton Stankowski

1906 Gelsenkirchen, D - 1998 Esslingen, D

26 Signets in der Anwendungsform [*In Applied Mode*], 1974

Siebdruck/*Silkscreen*

Erworben/*Acquired* 2008

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Anton Stankowski war als Maler und Fotograf, aber auch als Werbegrafiker tätig. Sein Werk repräsentiert auf hohem Niveau die Verbindung von angewandter und freier Kunst. Er entwirft als eine neue Form des Grafikdesign die konstruktive Grafik, die sich auf die Unität von Typografie und Bild konzentriert. Stankowskis grundlegende künstlerische Idee folgt einer gedachten Einheit von Fotografie, Werbegestaltung und Malerei; seine geometrisch-abstrakten Gemälde bereichern in ihrer zeichenhaften Dynamik die konstruktivistische Kunst. In Serien angelegt, untersucht er die Zusammenhänge von Farbe und Form, aber auch deren Rezeption.

In seinem Beruf als Designer und Formgestalter entwirft er verschiedene Signets: Erscheinungsbilder mit Wiedererkennungseffekt, mit originärer Färbung und mit assoziativer Bedeutung. Eines der bekanntesten ist die Diagonale im Quadrat, das Signet der Deutschen Bank AG. Die hier präsentierten *26 Signets in der Anwendungsform* zeigen weitere Beispiele, die Stankowski für verschiedenste Unternehmen, Institutionen und Kulturorte entwarf.

Anton Stankowski worked as a painter and photographer, but also as a commercial artist. In his work, we see applied and free art combined to the highest possible standard. He developed 'constructive graphics' - a new form of graphic design, concentrating on the union of typography and image. Stankowski's fundamental artistic concept presupposes the unity of photography, commercial design and painting; his geometrical-abstract paintings bring a symbolic dynamic to Constructivist Art. In his serial artworks, he investigates the links between color and form, but also their impact on the recipient.

In his profession as a designer he designed a number of logos: visual profile images with a high recognition value, with original color schemes and with associative qualities. Among the best known of his designs is the classic logo for the 'Deutsche Bank AG' - the diagonal within a square. 26 Signets in der Anwendungsform [26 logos in the form in which they were used] is a display of more such logos, designed by Stankowski for a wide variety of businesses, institutions and cultural venues.

Anton Stankowski

1906 Gelsenkirchen, D – 1998 Esslingen, D

Ruder, Wasserfall [*oar, waterfall*], 1935 / Wassertropfen. Interferenzen [water drops. Interferences], 1935
Schwarzweißfotografie / *black and white photography*

Erworben / *acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Anton Stankowski ist vor allem für seine Tätigkeiten im Bereich des Werbe- und Grafikdesigns bekannt. Gleichwohl umspannt das Gesamtwerk von Anton Stankowski ebenso gebrauchsgrafische Werke, Malerei und Fotografie. In letzterem Medium entstanden, besonders während der 1930er Jahre, viele objektiv-nüchterne Sachfotografien, deren Ausgangspunkt Alltagsobjekte bildeten. Charakteristisch für diese kleinformatigen Schwarzweißfotografien sind starke, kontrastreiche Licht- und Schatteneffekte – wie bei den Aufnahmen *Wasserfall* oder *Pfütze*. Diese und das Erproben formalästhetischer Prinzipien führen zu einer Verstärkung des optischen Reizes bei der Betrachtung der scheinbar banalen Bildthemen. Auch die Aufnahme *Ruder* folgt diesen Prinzipien: Vom linken Bildrand sticht ein Ruder ins Wasser. Kombiniert mit der Bewegung des Wassers ergibt dies fast eine Horizontale, die durch die Mitte des Bildes läuft. Unterbrochen wird diese Linie nur von einer weiteren Diagonale, die vom Schatten des Ruders weiter führt. Stankowski »konstruiert« eine Bildwelt, in der nicht die Einzelform im Vordergrund steht, sondern das Ganze der Bildkomposition. Auf diese Weise stellt der Künstler die schlichte Schönheit und den grafischen Reiz seiner Alltagsmotive heraus.

*Anton Stankowski is known primarily for his commercial and graphic design activities. Notwithstanding this, his entire body of work also incorporates applied graphical artworks, painting and photography. In the last of these media, he produced many soberly objective object photographs—in the 1930s especially—that took everyday objects as their starting point. Strong, richly contrasting light-and-shade effects are characteristic of these small-format black-and-white photographs—as with the photographs entitled *Wasserfall* [Waterfall] and *Pfütze* [Puddle]. This quality, together with their exploration of formal aesthetic principles, heightens the optical attraction in viewing these pictures, with their seemingly banal themes. The photograph entitled *Ruder* [Oar] follows the same principles: an oar emerges from the left side of the picture and enters the water. Combined with the movement of the water, this produces a virtual horizontal line that passes through the center of the picture. This line is interrupted only by an additional diagonal extending from the shadow of the oar. Stankowski ‘constructs’ a pictorial world in which the foreground is not occupied by the individual form, but by the totality of the pictorial composition. In this way, the artist displays to us the simple beauty and graphical attraction of his everyday subject matter.*

Anton Stankowski

1906 Gelsenkirchen, D – 1998 Esslingen, D

Horizontal-Vertikal im Oval [*in the oval*] (Eigenform), 1991

Acryl auf Leinwand auf Spanplatte/*acrylic on canvas on chipboard*

Erworben/*acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Anton Stankowski war als Maler und Fotograf, aber auch als Werbegraphiker tätig. Sein Werk repräsentiert auf hohem Niveau die Verbindung von angewandter und freier Kunst. Stankowski experimentierte mit chemischen fotografischen Prozessen, mit Fotomontagen und Fotogrammen. Ab 1927 entstehen typographische Arbeiten, die zum Fundament seines umfassenden Gesamtwerkes werden und unter denen sich Prospekte, Anzeigen oder Inserate für Firmen und deren Produkte befinden. In seinem Beruf als Designer und Formgestalter entwirft er das klassische Signet der »Deutschen Bank AG«, indem er die heute legendäre Diagonale im Quadrat erfindet. Er entwickelt als eine neue Form des Graphikdesigns die »konstruktive Graphik«, die sich auf die Unität von Typografie und Bild konzentriert. Stankowskis grundlegende künstlerische Idee folgt einer gedachten Einheit von Fotografie, Werbegestaltung und Malerei; seine geometrisch-abstrakten Gemälde bereichern in ihrer zeichenhaften Dynamik die konstruktivistische Kunst.

Anton Stankowski worked as a painter and photographer, but also as a commercial artist. His work represents at a high level the connection between applied and free art. Stankowski experimented with chemical photographic processes, photomontages and photograms. From 1927 he created typographic works, which became the foundation of his comprehensive oeuvre and among which are brochures, adverts or advertisements for companies and their products. In his profession as a designer, he designed the classic logo of the Deutsche Bank AG by inventing the today legendary diagonal square. As a new form of graphic design, he develops constructive graphics, which focuses on the unity of typography and image. Stankowski's basic artistic idea follows an imaginary unity of photography, advertising design and painting; his geometric-abstract paintings enrich constructivist art in their symbolic dynamics.

Anton Stankowski

1906 Gelsenkirchen, D – 1998 Esslingen, D

Ohne Titel [*Untitled*], ca. 1982

Siebdruck/*silkscreen*

Erworben/*acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Anton Stankowski war als Maler und Fotograf, aber auch als Werbegraphiker tätig. Sein Werk repräsentiert auf hohem Niveau die Verbindung von angewandter und freier Kunst. Stankowski experimentierte mit chemischen fotografischen Prozessen, mit Fotomontagen und Fotogrammen. Ab 1927 entstehen typographische Arbeiten, die zum Fundament seines umfassenden Gesamtwerkes werden und unter denen sich Prospekte, Anzeigen oder Inserate für Firmen und deren Produkte befinden. In seinem Beruf als Designer und Formgestalter entwirft er das klassische Signet der »Deutschen Bank AG«, indem er die heute legendäre Diagonale im Quadrat erfindet. Er entwickelt als eine neue Form des Graphikdesigns die »konstruktive Graphik«, die sich auf die Unität von Typografie und Bild konzentriert. Stankowskis grundlegende künstlerische Idee folgt einer gedachten Einheit von Fotografie, Werbegestaltung und Malerei; seine geometrisch-abstrakten Gemälde und Graphiken bereichern in ihrer zeichenhaften Dynamik die konstruktivistische Kunst.

Anton Stankowski worked as a painter and photographer, but also as a commercial artist. His work represents at a high level the connection between applied and free art. Stankowski experimented with chemical photographic processes, photomontages and photograms. From 1927 he created typographic works, which became the foundation of his comprehensive oeuvre and among which are brochures, adverts or advertisements for companies and their products. In his profession as a designer, he designed the classic logo of the Deutsche Bank AG by inventing the today legendary diagonal square. As a new form of graphic design, he develops constructive graphics, which focuses on the unity of typography and image. Stankowski's basic artistic idea follows an imaginary unity of photography, advertising design and painting; his geometric-abstract paintings and graphic prints enrich constructivist art in their symbolic dynamics.

Anton Stankowski

1906 Gelsenkirchen, D – 1998 Esslingen, D

Zwilling [*Twin*], 1960

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1981

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Anton Stankowski war als Maler und Fotograf, aber auch als Werbegrafiker tätig. Sein Werk repräsentiert auf hohem Niveau die Verbindung von angewandter und freier Kunst. In seinem Beruf als Designer und Formgestalter entwirft er das klassische Signet der Deutschen Bank AG, indem er die heute legendäre Diagonale im Quadrat entwickelt. Er entwirft als eine neue Form des Grafikdesigns die konstruktive Grafik, die sich auf die Unität von Typografie und Bild konzentriert. Stankowskis grundlegende künstlerische Idee folgt einer gedachten Einheit von Fotografie, Werbegestaltung und Malerei; seine geometrisch-abstrakten Gemälde bereichern in ihrer zeichenhaften Dynamik die konstruktivistische Kunst. In Serien angelegt, untersucht er die Zusammenhänge von Farbe und Form, aber auch deren Rezeption. In *Zwilling* bearbeitet Stankowski den Wechsel geometrischer Formen. Er öffnet und schließt die Formen und gelangt von großen rechteckigen Flächen auf hellem Grund zu schmaler werdenden Balken, aus denen Paare erwachsen. Diese sind aufeinander bezogen und repetieren die Farben der Grundflächen in loser Folge.

*Anton Stankowski worked as a painter and photographer, but also as a commercial artist. His work represents applied and free art combined at the highest level. In his profession as a designer he designed the classic logo for the 'Deutsche Bank AG', by inventing the now legendary diagonal in the square. He developed 'constructive graphics' as a new form of graphic design, concentrating on the unity of typography and image. Stankowski's basic artistic idea follows an assumed unity of photography, commercial design and painting; his geometrical-abstract paintings have a symbolic dynamic that enriches Constructivist Art. He works with series, examining the links between color and form, but also the impact they make. Stankowski develops changing geometrical shapes in *Zwilling*, 1960. He opens and closes the forms, moving from large rectangular areas on a light ground to bars that become ever narrower, and growing into pairs. These relate to each other, and repeat the colors of the basic areas in loose sequence.*

Henryk Stazewski

1894–1988 Warschau/PL

Ohne Titel [*Untitled*], 1984

Acryl auf Holz/*acrylic on wood*

Erworben/*acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Henryk Stazewski gehörte zu den herausragenden Vertretern des polnischen Konstruktivismus. 1924 gründete er in Warschau gemeinsam mit Henryk Berlewi die Konstruktivistengruppe »Blok« und 1929 die Gruppe »a.r.«, zu welcher unter anderem Wladislaw Strzeminski gehörte. Von »a.r.« ging einige Jahre später der Anstoß aus, die renommierte »Internationale Sammlung moderner Kunst« im Museum von Lodz zu gründen. In den 1950er/60er-Jahren hat er vor allem mit seinen weißen Reliefs konstruktive Traditionen in eine minimalistische Bildsprache überführt. Die Werke der Daimler Art Collection zeugen nach der intensiven Farbigkeit der Frühzeit von einer Rückkehr zur Reduktion der Mittel. Die quadratische Grundform der Arbeit steht in der Tradition der konstruktiven Kunst. Sie bezieht sich auf das *Schwarze Quadrat* (1915) Kasimir Malewitschs sowie auf die Serie *Homage to the Square* (1950–1976) von Josef Albers. Stazewski erschien die Rückkehr zum Quadrat als einer bildnerischen Grundform wesentlich, da sie neutral zu verwenden war und kompositorische Entscheidungen zurückdrängte.

Henryk Stazewski was one of the outstanding representatives of Polish constructivism. In 1924 he founded together with Henryk Berlewi the Constructivist group »Blok« in Warsaw and in 1929 the group »a.r.«, to which among others Wladislaw Strzeminski belonged. A few years later, »a.r.« initiated the creation of the renowned »International Collection of Modern Art« in the Lodz Museum. In the 1950s / 60s, Stazewski transferred constructive traditions to a minimalist visual language, above all with his white reliefs. The works of the Daimler Art Collection testify to the intense colourfulness of the early days of a return to the reduction of color and form. The square basic form of the work is in the tradition of constructive art. It refers to the Black Square (1915) of Kazimir Malevich and the series Homage to the Square (1950–1976) by Josef Albers. Stazewski felt that the return to the square as an artistic basic form was essential, since it was neutral to use and pushed back compositional decisions.

Henryk Stazewski

1894–1988 Warschau/PL

Relief no. 9, 1976/ohne Titel [*Untitled*], 1984

Acryl auf Holz/*acrylic on wood*

Erworben/*acquired* 2002

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Henryk Stazewski gehörte zu den herausragenden Vertretern des polnischen Konstruktivismus. 1924 gründete er in Warschau gemeinsam mit Henryk Berlewi die Konstruktivistengruppe »Blok« und 1929 die Gruppe »a.r.«, zu welcher unter anderem Wladislaw Strzeminski gehörte. Von »a.r.« ging einige Jahre später der Anstoß aus, die renommierte »Internationale Sammlung moderner Kunst« im Museum von Lodz zu gründen. In den 1950er/60er-Jahren hat er vor allem mit seinen weißen Reliefs konstruktive Traditionen in eine minimalistische Bildsprache überführt. Die Werke der Daimler Art Collection zeugen nach der intensiven Farbigkeit der Frühzeit von einer Rückkehr zur Reduktion der Mittel. Die quadratische Grundform der Arbeit steht in der Tradition der konstruktiven Kunst. Sie bezieht sich auf das *Schwarze Quadrat* (1915) Kasimir Malewitschs sowie auf die Serie *Homage to the Square* (1950–1976) von Josef Albers. Stazewski erschien die Rückkehr zum Quadrat als einer bildnerischen Grundform wesentlich, da sie neutral zu verwenden war und kompositorische Entscheidungen zurückdrängte. Im *Relief no. 9* greifen zwei Farbflächen ineinander, während in dem Bild *ohne Titel*, 1984, drei diagonal verlaufende Farbstreifen dem Bild eine verhaltene Dynamik geben, ähnlich einem abstrakten Wolkenband vor blauen Himmel.

Henryk Stazewski was one of the outstanding representatives of Polish constructivism. In 1924 he founded together with Henryk Berlewi the Constructivist group »Blok« in Warsaw and in 1929 the group »a.r.«, to which among others Wladislaw Strzeminski belonged. A few years later, »a.r.« initiated the creation of the renowned »International Collection of Modern Art« in the Lodz Museum. In the 1950s / 60s, Stazewski transferred constructive traditions to a minimalist visual language, above all with his white reliefs. The works of the Daimler Art Collection testify to the intense colourfulness of the early days of a return to the reduction of color and form. The square basic form of the work is in the tradition of constructive art. It refers to the Black Square (1915) of Kazimir Malevich and the series Homage to the Square (1950–1976) by Josef Albers. Stazewski felt that the return to the square as an artistic basic form was essential, since it was neutral to use and pushed back compositional decisions. In relief no. 9, two color surfaces interlock, while in the untitled image, 1984, three diagonal stripes of color give the picture a restrained dynamic similar to an abstract cloud band against a blue sky.

Ellen Strittmatter

* 1976 in Freiburg, D – lebt/lives in Stuttgart, D

Ohne Titel [*Untitled*], 2006

Acryl auf Leinwand/*acrylic on canvas*. 2 Teile/*parts*.

Erworben/*acquired* 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die großformatige Arbeit *Ohne Titel*, 2006, der Autodidaktin Ellen Strittmatter stellt ein Kaleidoskop von Elementen der urbanen Landschaft dar. Verkehrsschilder, Straßenlaternen, Häuserfassaden, Autos und Oberleitungen werden malerisch-collagehaft übereinander gelagert. Der durch die verkürzten Häuserfassaden angedeutete zentralperspektivisch aufgebaute Bildraum, wird surreal durch Elemente gebrochen, die auf der planen Oberfläche zu schweben scheinen. Neben, über und zwischen ihnen hält das Weiß des leeren Raumes die Gegenstände zusammen und bietet dem Auge einen Ruhepol in dem farbintensiven Treiben. Die Arbeit weckt Erinnerungen an die figurative Malerei der 1980er Jahre, in der sich Fragen stellten nach der Neuformulierung des Bildes zwischen Bildtradition, Intuition und strenger Kontrolle der malerischen Mittel. So eröffnet *Ohne Titel* ein Themenfeld, in denen einzelne Elemente durch biographisch, intuitiv oder rational motivierte künstlerische Entscheidungen zu einem Ganzen gefügt werden.

The large-format work Ohne Titel, 2006, by the self-taught artist Ellen Strittmatter presents a kaleidoscope of urban landscape elements. Road signs, street lamps, house façades, cars and overhead cables are superimposed in the manner of a painterly collage. The picture space is structured on central perspective, as indicated by the foreshortened façades of the buildings, and is broken up in a surreal way by elements that seem to float on the flat surface. Beside, above and between them the white of the empty space holds the objects together and offers the eye a point of repose amidst the busy intensity of the colours. The work brings back memories of figurative painting in the 1980s, in which questions arose about a reformulation of the picture somewhere between pictorial tradition, intuition and strict control of painterly resources. Thus Ohne Titel opens up a pictorial field in which individual elements are brought together as a whole by artistic decisions that are motivated biographically, intuitively or rationally.

Helmut Stromsky

*1941 in Sandhübel, CZ – lebt/*lives* in Esslingen, D

Bezeichnung [*Denotation*], 2010

Grafit auf Papier, Stahlrahmen, Glas /pencil on paper, steel frame, glass

Erworben/*Acquired* 2010

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Das Werk des Bildhauers und Zeichners Helmut Stromsky ist über Jahrzehnte nachdrücklich durch eine Auseinandersetzung mit der Architektur der Moderne geprägt worden. Damit verbunden ist, dass ›architektonische Grundmuster‹ den Kern des Bild-Raum-Denkens von Helmut Stromsky berühren. Denn das Zentrum, aus dem heraus sich seine Plastiken, Zeichnungen, Fotografien, Architektur-Skulpturen und Arbeiten für den öffentlichen Raum entwickeln, ist die Analyse der Raum definierenden Elemente Wand, Boden und Decke. Um sein Raumverständnis immer noch genauer artikulieren und im künstlerischen Tun präzisieren zu können, geht Helmut Stromsky den Weg von der Natur über die Ordnung kulturell und architektonisch gestalteter Räume bis zu künstlerischen Raumordnungen. Am Anfang dieses ›Weges‹, idealisiert dargestellt, könnten beispielsweise Fotografien stehen wie ein chaotisch bewegter Wolkenhimmel über angedeuteter Hügelspitze, die vertikale Verdichtung schlanker Baumstämme oder die horizontale ›Zeichnung‹ einer Gebirgswand. Die seriell entstehenden Schwarzweiß-Zeichnungen, verbunden mit gravierten Linien, können als strukturelle Analysen solcher Naturbeobachtungen aber auch als freie grafische Exerzitien gesehen werden.

The work of the sculptor and draughtsman Helmut Stromsky has developed since the 1960s with a particular affinity to Modern Architecture, connected to this is the fact, that the concept of ‘basic architectural pattern’ touches upon the core of Helmut Stromsky’s pictorial and spatial thinking: analysis of the space-defining elements of wall, floor and ceiling are the center from which his sculptures, drawings, photographs, architecture-sculptures and works for public spaces develop. In order to articulate his understanding of space even more precisely and to define it more sharply in his artistic activity, Helmut Stromsky takes the path from nature via the ordering of culturally and architecturally designed spaces to ordering spaces in artistic terms. At the beginning of this ‘road’, described in an idealized way, there could be photographs like the one of the chaotically swirling clouds above a suggested hilltop, slender tree-trunks photographed vertically or the horizontal ‘drawing’ of a mountainside. The serially conceived black and white drawings, combined with engravings on the paper surface, can be seen as a structural analysis of these ‘found’ structures in the landscape.

Helmut Stromsky

*1941 in Sandhübel, CZ – lebt/*lives* in Esslingen, D

Ohne Titel [Untitled], 2013

Kaltnadelradierungen, 8tlg./Drypoint etchings, 8 parts.

Erworben/*Acquired* 2013

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Das Werk des Bildhauers und Zeichners Helmut Stromsky ist über Jahrzehnte nachdrücklich durch eine Auseinandersetzung mit der Architektur der Moderne geprägt worden. Damit verbunden ist, dass ›architektonische Grundmuster‹ den Kern des Bild-Raum-Denkens von Helmut Stromsky berühren. Denn das Zentrum, aus dem heraus sich seine Plastiken, Zeichnungen, Fotografien, Architektur-Skulpturen und Arbeiten für den öffentlichen Raum entwickeln, ist die Analyse der Raum definierenden Elemente Wand, Boden und Decke. Um sein Raumverständnis immer noch genauer artikulieren und im künstlerischen Tun präzisieren zu können, geht Helmut Stromsky den Weg von der Natur über die Ordnung kulturell und architektonisch gestalteter Räume bis zu künstlerischen Raumordnungen. Am Anfang dieses ›Weges‹, idealisiert dargestellt, könnten beispielsweise Fotografien stehen wie ein chaotisch bewegter Wolkenhimmel über angedeuteter Hügelspitze, die vertikale Verdichtung schlanker Baumstämme oder die horizontale ›Zeichnung‹ einer Gebirgswand. Die seriell entstehenden Radierungen können als strukturelle Analysen solcher Naturbeobachtungen aber auch als freie grafische Exerziten gesehen werden. In diesem Fall sind Teile einzelner Radierungen geschnitten und horizontal geschichtet zu sehen.

The work of the sculptor and draughtsman Helmut Stromsky has developed since the 1960s with a particular affinity to Modern Architecture, connected to this is the fact, that the concept of ‘basic architectural pattern’ touches upon the core of Helmut Stromsky’s pictorial and spatial thinking: analysis of the space-defining elements of wall, floor and ceiling are the center from which his sculptures, drawings, photographs, architecture-sculptures and works for public spaces develop. In order to articulate his understanding of space even more precisely and to define it more sharply in his artistic activity, Helmut Stromsky takes the path from nature via the ordering of culturally and architecturally designed spaces to ordering spaces in artistic terms. At the beginning of this ‘road’, described in an idealized way, there could be photographs like the one of the chaotically swirling clouds above a suggested hilltop, slender tree-trunks photographed vertically or the horizontal ‘drawing’ of a mountainside. The serially conceived black and white drawings can be seen as a structural analysis of these ‘found’ structures in the landscape. In this case, parts of individual etchings are cut and seen stacked horizontally.

Tamara K.E.

Untitled, 2010
Mixed Media auf Papier/on paper

Erworben/*acquired* 2011
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

»In meinen neuen Arbeiten versuche ich, eine Welt der reinen Subjektivität zu erzeugen. Hier werden alle Arten und Geschlechter, alle großen Erzählungen und alle experimentellen Formbildungen lediglich zu Segmenten im Raum der unendlichen heiteren Spiele. Hier verliert die Suche nach Authentizität ihren Sinn, wo die Welt als reißender kaleidoskopischer Strom von Phänomenen erscheint, die in dieser allgegenwärtigen Dynamik gleichwertig und gleichbedeutend sind. Auch die so genannte ›Botschaft‹ (der Arbeit) wurde so nur eine naive Fiktion, da die Zeit mit dem Inhalt des Werkes untrennbar arbeitet, räumliche Umstände oder unser Bewusstsein, beide Gegenstand ständiger Formveränderungen, sind diskursiven Verwandlungen ausgesetzt. Mit diesen Versuchen nähere ich mich einem neuen Verständnis des Feminismus, wie ich diesen als eine radikal vom gewohnten Phallischen unterschiedene Mentalität und Denkweise verstehe....« (Tamara K.E.)

“In my new works, I try to create a world of pure subjectivity. Here, all different types and genders, all the great narratives and all the experimental compositions of shapes are merely segments in a space of endless, carefree games. Here, the search for authenticity loses all meaning, with the world appearing as a raging kaleidoscopic torrent of phenomena. Omnipresent dynamic movement makes all of these things equal and equally meaningful. This also makes any ‘message’ (in the artwork) into a naive fiction. After all, time is inseparable from the content of the work. This means that the spatial circumstances and our consciousness both change form constantly, and this inevitably exposes them to discursive transformations. These experiments help me towards a new understanding of feminism—which I see as a mentality and way of thinking radically different from the customary phallic model....”
(Tamara K.E.)

Guy Tillim

*1962 in Johannesburg, ZA - lebt/lives in Kapstadt, ZA

Schwarzweiß- und Farbfotos aus den Serien/ Black and white and color photos from the series
“Kamajoor-Milizen” (2001-04) und/*and* “Petros Village”, 2006

Erworben/*Acquired* 2004/2007
Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Tillims Bilder sind geleitet von der disziplinierten Vermeidung des immer schon Geglaubten und jeder Form von Schwarzweißmalerei. Die Übergänge zwischen den Welten der Täter und Opfer sind fließend, gewissermaßen eine Frage des – fotografischen, politischen, ideologischen – Standpunktes. Aus solcher Haltung eines vorurteilsfreien sich Hineinbegebens in die fatale Widersprüchlichkeit menschlicher Existenz und Selbstdeutung erwächst eine fotografische Praxis, die den Betrachter mit hinein in eine ruhelose Aufmerksamkeit. Tillim liefert uns, trotz genauer Orts- und Situationsangaben, keine journalistisch verwertbaren fotografischen Befunde, sondern zieht uns hinein in den Kreislauf von Deutungen und Standpunkten, Sichtweisen und Interpretationen. Er zwingt uns hinein in eine Offenheit für Bezüge und Verweise, welche die scheinbare ›Schwäche‹ der Urteilsfindung ummünzt in die Stärke genauen und wiederholten Hinsehens. Eben hierin liegt begründet, was das Werk und die Haltung von Guy Tillim mit Paul Valéry gesprochen als »Résistance au facile«, als Widerstand gegen den leichten Weg, qualifiziert.

Tillim's images derive from a disciplined avoidance of everything that has always been believed before, and any form of painting things in black and white. The transitions between the worlds of the perpetrators and the victims are fluid, to a certain extent a question of the point of view – photographic, political, ideological in this case. The approach that Tillim the human being seems to be trying out means abandoning himself without prejudice to the disastrous contradictions of human existence and self-interpretation, an approach that gives Tillim the artist a flexibility in his interpretative practice that does not allow the viewer to come to rest. Despite the fact that locations and situations are precisely identified, Tillim does not provide us with any photographic findings that can be exploited journalistically. He draws us into a cycle of interpretations and viewpoints, ways of seeing and interpreting, he forces us to be open to connections and references in a way that converts apparent 'weakness' of judgement into the strength of precise and repeated looking. And precisely this justifies calling Guy Tillim's work, in the words of Paul Valéry, "résistance au facile", resistance to the easy way.

Guy Tillim

* 1962 in Johannesburg, ZA – lebt/lives in Kapstadt/Cape Town, ZA

Kamajoor-Milizen, 2001/2004

Pigmentdruck auf Baumwollpapier/Pigment print on cotton paper, Ed.1/5

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Seit den 1980er Jahren hat sich Guy Tillim in Serien von Schwarzweiß-fotografien mit verschiedenen Krisenherden im südlichen Afrika beschäftigt. Einer der brutalsten Kriege begann 1991 in Sierra Leone, wo Rebellen der Revolutionary United Front (RUF) gegen die staatlichen Truppen kämpften. Um zwischen den Fronten nicht völlig aufgerieben zu werden, setzte die Zivilbevölkerung in den Dörfern Jugendliche zur Verteidigung ein, die sogenannten Kamajoor-Milizen. Tillims Portraits der Kamajoor-Milizen wurden innerhalb weniger Minuten aufgenommen, da die Jungen zwischen den Fronten ständig in Bewegung waren. Eingenäht in ihre Jacken tragen sie kleine Gegenstände, die von den Medizinmännern des Dorfes rituell geheiligt werden und die Jungen vor den Kugeln der Feinde schützen sollen. Tillims Wege durch die Länder Afrikas sind nicht von vorgezeichneten Zielen diktiert, sondern folgen einer Aufmerksamkeit für die Lebenswelten, die die Menschen selbst herbeigeführt haben und in die sie gleichermaßen hineingestellt sind.

Since the 1980s, Guy Tillim has been depicting trouble spots in Africa in series of black-and-white photographs. One of the most brutal wars began in 1991 in Sierra Leone where the rebels of the Revolutionary United Front (RUF) fought against government troops. To prevent being annihilated between the opposing parties, the civilians in their villages trained children for defence, there by forming the so-called Kamajoor militia. Tillim's portraits are photographed within just a few minutes as the boys were constantly moving between the fronts. Sewn into their jackets, they carry small objects with them which are ritually hallowed by the villages' medicine men to protect the boys against the enemy's bullets. Tillim's travel through the countries in Africa are not dictated by predefined destinations, but follow an attention to living conditions people have created for themselves while at the same time being confronted with these conditions. Tillim's photographs reflect the disciplined avoidance of what is ever since believed.

Guy Tillim

* 1962 in Johannesburg, ZA – lebt/*lives* in Kapstadt/*Cape Town*, ZA

Petros Village, 2006

Pigmentdruck auf Baumwollpapier/*Pigment print on cotton paper*, Ed.2/5

Erworben/*Acquired* 2007

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Der südafrikanische Fotograf Guy Tillim begann in den 1990er Jahren als Fotojournalist, heute zählt er zu den international renommierten Fotokünstlern des Landes. Für Guy Tillim gilt, dass seine künstlerische Haltung sich auf der heiklen Grenze zwischen Empathie und Distanzierung formuliert. Seine Wege durch die Länder Afrikas sind nicht von vorgezeichneten Zielen diktiert, sondern scheinen einer zunächst vorurteilsfreien Aufmerksamkeit für die Gegebenheiten und die Lebenswelten zu folgen, welche die Menschen selbst herbeigeführt haben und in die sie gleichermaßen hineingestellt sind. „Eines kann man dennoch immer: etwas Hässliches, Brutales in etwas Erhabenes und Erlösendes verwandeln. Also besitze ich Fotos, die mir gefallen, aus Gründen, denen ich inzwischen misstrauere.“ (Guy Tillim) Auf Einladung des afrikanischen Hilfsprojekts „Dream“ hat Guy Tillim im Februar 2006 eine Woche in dem kleinen Dorf Petros Village, Malawi, gelebt. Aus der hier entstandenen Fotoserie hat der Künstler rund 30 Fotos für ein Buchobjekt gleichen Titels ausgewählt, zehn der Fotos wurden für die Daimler Art Collection erworben. Guy Tillim porträtiert in seinen Fotos das tägliche Leben in dem kleinen Dorf Petros Village und macht durch seinen analytisch wie auch emphatisch eindringenden Blick die Klischees von Armut und Aids auf ihre individuelle Schicksalhaftigkeit durchsichtig.

The South African photographer Guy Tillim started out as a photo-journalist and today ranks among South Africa's most interesting photographic artists. It can be said of Guy Tillim that his artistic approach is formulated on the tricky border between empathy and alienation. His travels through the countries of Africa are not dictated by pre-arranged goals. They seem to be guided by a quality of attention, unprejudiced at first, to the conditions and environments that people have brought about themselves, and that, equally, they are placed in. "Of course, there is always this: to change what is ugly and brutal into something sublime and redemptive. So I have photographs I like for reasons I have come to distrust." (Guy Tillim) In February 2006 the African aid organisation "Dream" invited Guy Tillim to spend one week in Petros Village, Malawi. From the series of photographs that arose here, the artist has selected around 30 works for a book object of the same title, ten photos have been purchased for the Daimler Art Collection. In his photographs, Guy Tillim portrays everyday life in the small Petros Village, and with his analytical and emphatically penetrating gaze renders transparent the clichés of poverty and Aids in terms of their individually fateful nature.

John Tremblay

*1955 in Boston, Massachusetts, USA – lebt/*lives* in New York, New York, USA

Infinity Trial, 2003

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

16 Teile/*Parts*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Infinity Trial, 2003, nimmt die tief in der Minimal Art verankerten Themen Kreis und Ellipse als »shaped canvases« wieder auf. Die Arbeit verbindet den Objektcharakter minimalistischer Kunst mit der intensiven Farbigkeit von Werken der Pop Art. Für diese künstlerische Reproduktion kunsthistorischer Positionen prägte der Kurator Nicholas Bourriaud den eingängigen Begriff der »post production«.

Sämtliche 16 Teile von *Infinity Trial* unterscheiden sich in Größe, Farbigkeit und Bemalung. Sie sind autonom, bleiben aber durch die Reihung ein einziger Körper. Die Leinwände können untereinander neu kombiniert und in der Höhe leicht versetzt arrangiert werden. Dadurch entsteht ein ständig neu interpretierbarer Text, der keine definitive Bedeutung kennt. Die in *Infinity Trial* postproduzierten historischen Referenzen von Jasper Johns bis Richard Artschwager liegen auf der Hand. Für Tremblay sind sie ebenso bedeutungsvoll wie bedeutungslos. Sie sind Optionen und keine Verpflichtungen, da das Kunstwerk für ihn nur in einem unhierarchischen Nebeneinander verschiedener Bedeutungsmöglichkeiten und -ebenen existiert.

Infinity Trial, 2003, takes up as 'shaped canvas' the themes of circle and ellipse, which are deeply anchored in Minimal Art. The work combines the object character of minimalistic art with intensity of colors of Pop Art. For this artistic reproduction of art-historical positions the curator Nicholas Bourriaud coined the term 'postproduction.'

All 16 parts of *Infinity Trial* differ in size, coloring and painting. They are autonomous, but remain a single body through accumulation. The canvases can be recombined with each other, and arranged with slightly staggered heights. This produces a text that can be constantly reinterpreted, with no definitive meaning. The post-produced historical references in *Infinity Trial*, from Jasper Johns to Richard Artschwager, are obvious. For Tremblay they are both meaningful and meaningless. They are options and not obligations, as for them the work of art exists only in a non-hierarchical juxtaposition of different planes and possibilities of meaning.

Andrew Tshabangu

*1966 Soweto, ZA – lebt/lives in Soweto, ZA

2 x Middle Passage, Brooklyn, NY, 1999 / Domba Dance, Sibasa, Venda, 2002 / Zion Christian Church, Dancers, Soweto, 2002
Alle/All: Schwarzweißfotografien/Black-and-white photographs

Erworben/acquired 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Andrew Tshabangu reiht sich ein in die Phalanx renommierter südafrikanischer Fotografen wie Jürgen Schadeberg, Alf Khumalo, Bob Gosani, Peter Magubane, Santu Mofokeng und Guy Tillim. Klassische Schwarzweißfotografien mit journalistischen und dokumentarischen Zügen sind sein Ausgangspunkt – die Themen sind recherchiert und über einen langen Zeitraum verfolgt. Die Lebensumstände, die Lebensbedingungen, die Lebenswirklichkeit, das Alltägliche der schwarzen südafrikanischen Bevölkerung bilden den Arbeitsschwerpunkt von Andrew Tshabangus Fotostrecken. Die Megacity Johannesburg mit den sie umgebenden Townships Alexandra und Soweto sind ebenso Thema wie die ländlich strukturierten Provinzen KwaZulu Natal, Limpopo oder Mpumalanga. Durch eine generelle Themenwahl wie die religiösen Traditionen in *On Sacred Ground* und *Public Transport* gelingt es Tshabangu, diese so unterschiedlichen Regionen zu verklammern und dadurch einen lebendigen und sehr zeitnahen, authentischen Blick auf Südafrika zu ermöglichen.

Andrew Tshabangu is part of the cohort of internationally renowned South African photographers that includes Jürgen Schadeberg, Alf Khumalo, Bob Gosani, Peter Magubane, Santu Mofokeng and Guy Tillim. His starting point is classical black-and-white photographs with journalistic and documentary features – he researches his themes and pursues them over a long period.

*The South African population's life circumstances, living conditions, the reality of life and everyday routines provide the working focus for Andrew Tshabangu's photo series. He looks at the megacity of Johannesburg with the townships of Alexandra and Soweto around it, along with rurally structured provinces like KwaZulu Natal, Limpopo or Mpumalanga. By choosing general themes like religious traditions in *On Sacred Ground* or *Public Transport*, Tshabangu successfully brackets these very different regions together, thus enabling a lively, authentic, very topical view of South Africa.*

Keiji Usami

*1940 – 2012 in Osaka, J

Ghostplan [*Geisterplan*] 2, 1971

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*, 2 Teile/*parts*

Erworben/*Acquired* 2005

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Ein repräsentatives frühes Werk Keiji Usamis, ähnlich einer panoramatischen Lehrtafel angelegt, ist das Bild *Ghostplan*, 1971. Basis der durchdachten grafischen Struktur sind die von Usami – aus der politischen Pressefotografie der Zeit heraus – entwickelten menschlichen Haltungen des Laufens, Stehens, Werfens und Hinunterbeugens, stets ohne Kopf als flache, zweidimensionale Schemen gegeben, um das Unpersönliche, Zeichenhafte der Figuren zu betonen. Neue Formen entstehen durch Überlappung der Konturen, die Formen bewegen sich gleichsam in der Zeit. Verbunden damit sind grafische Bewegungslinien, die das System von Austausch und Veränderung signalisieren und zugleich an die Ästhetik chinesischer Schriftzeichen oder die Formalisierung eines japanischen Spielbretts anknüpfen. Usami nähert sich auch der grafischen Darstellung wissenschaftlicher Modelle an: etwa dem Potentialfeld des Schalenmodells für den Aufbau von Atomkernen oder genetischen Bauplänen. Der nüchterne Text des Bildes besagt in vier Punkten, dass die Struktur auf vier Figurensilhouetten in weiß und grau basiert, welche von sechs farbig definierten ›Starting Points‹ aus ihren Weg nehmen.

The picture Ghostplan, 1971, is typical of Keiji Usami's early work. It resembles a panoramic educational chart. Its carefully thought-out graphical structures are based upon the human attitudes conceived by Usami following documentary press photos of his time - running, standing, throwing and bending down. In order to emphasize the impersonal and graphical character of the figures, they always appear as a flat, two-dimensional schema with no head. New forms are created by the overlapping of the outlines, and the forms could be said to be moving in time. These forms are combined with graphical movement lines, which indicate the presence of a system of exchange and alteration whilst, at the same time, connecting with the aesthetic of Chinese characters or the formal lines of a Japanese playing board. Usami's vision of time and space deliberately approaches the graphical representations associated with scientific models: the potential field of the shell model for the construction of the atomic nucleus or genetic blueprints, for instance. The picture's plain text states in four points that the structure is based upon four figural silhouettes in white and gray, whose tracks begin at six 'starting points' defined by colors.

Keiji Usami *1940 – 2012 in Osaka, J

Profile [*Profiles*], 1973/74

Portfolio: 7 Siebdrucke/*silkscreen prints*

Ed. 34/50

Erworben/*acquired* 2003

Keiji Usamis programmatisch-politische Malerei und Graphik seit 1965 ist gekennzeichnet durch ein ›Alphabet‹ an Profilen und Figurensilhouetten, die sich, ausgerichtet von farbigen Linien und Vektoren, durch den Bildraum bewegen. Usamis über Jahrzehnte variiertes graphisches Vokabular geht zurück auf ein Pressefoto, das während der sogenannten ›Watts Riots‹ in Los Angeles 1965 entstand. Usamis Grafikserie *Profiles* ist die grafische Weiterführung seines Beitrags zur 36. Biennale in Venedig (1972), die unter dem Thema ›Work and Behaviour‹ stattfand. Rasse, Nation und Welt finden sich bei Usami durch die verschiedenfarbigen Profile wiedergegeben (6 Profile gleich 6 Rassen), die über logische Operationen in ›Schichtbilder‹ überführt werden. Der methodische Prozess transformiert die einzelnen Profile in ein übergreifendes System sich ergänzender Formen. Usamis Zeichensystem spiegelt Verhältnisse von Individuum und Gemeinschaft als elementare Formen der Existenz in kartografischer Darstellung.

Keiji Usami's post-1965 explicitly political paintings are characterised by an 'alphabet' of profiles and of silhouetted figures which move through the pictorial space, with coloured lines and vectors to provide orientation. Usami has spent decades creating variations on a graphical vocabulary of human silhouettes based upon a press photograph taken during the so-called Watts Riots, which took place in Los Angeles in 1965. Usami's series of graphical artworks Profiles is a graphical extension of his submission to the 36th Biennale in Venice (1972), whose subject was 'Work and Behaviour'. In Usami's artworks, race, nation and world are represented by profiles in various different colors (6 profiles to represent 6 races). By means of logical operations, these are translated into 'layer pictures'. The methodical process transforms the individual profiles into an all-embracing system of complimentary forms. The system of Usami's drawings reflects the relationship between the individual and the society: the elementary forms of existence in a kind of cartographic representation.

Utopia Group

Gegründet/*Founded* in 2008 von/by Deng Dafei (* 1975 in Jinzhou, CHN – lebt/*lives* Peking/*Beijing*, CHN) und/*and* He Hai (* 1974 in Zhengzhou, CHN – lebt/*lives* in Peking/*Beijing*, CHN)

North Korea International Micro Film Festival, 2013

1 Bronzestatue, 10 Holzschnitt-Poster, Video (4:17 min), 10 Videos (unterschiedliche Dauer)
1 bronze statue, 10 wood engraving poster, video (4:17 min), 10 videos (different length)

Erworben/*Acquired* 2015

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Die junge Künstlergruppe *Utopia Group* setzt sich mit den politischen Verhältnissen in (post)totalitären Gesellschaften, vornehmlich in Asien, auseinander. 2013 fake das Duo, bestehend aus Deng Dafei und He Hai, ein Nordkorea-Filmfestival, das als Persiflage auf das offizielle Pyongyang International Film Festival gedacht war. Für dieses *North Korea International Microfilm Festival* riefen sie die Netzgemeinde auf, Musikvideos, Cartoons, Filmskripte oder Kurzfilme mit Nordkorea-Bezug einzureichen. Unter den Einsendungen prämierte ein KuratorInnen-Team die spannendsten Beiträge in den Kategorien ›Best Microfilm‹, ›Best Performance‹, ›Best Creativity‹, ›Best Script‹ und ›Best Music Video‹.

Bei den für die Daimler Art Collection erworbenen Arbeiten handelt es sich um ein Konvolut von 10 Filmen, die Deng und He gemeinsam mit den dazugehörigen (Werbe-)Plakaten für das Festival produziert haben. Vordergründig konterkariert das Duo mit diesen den Personenkult um Kim Jong Un, den gegenwärtigen nordkoreanischen Machthaber, und um seine Vorgänger Kim Il Sung und Kim Jong Il. Schaut man jedoch genauer hin, zeigt sich, dass die Auseinandersetzung des Individuums mit einem totalitären Regime (wie dem kommunistischen Nordkorea) sowie die affektive Ansprache von Körper und Geist durch Propaganda, die ironischerweise selbst vor den Herrschenden nicht Halt macht, das eigentliche Thema der Videos sind.

The young artist group Utopia Group repeatedly address themselves to political relationships in (post)totalitarian societies, primarily in Asia. In 2013, the duo, consisting of Deng Dafei and He Hai, faked a North Korean film festival, intended as a parody of the official Pyongyang International Film Festival. For their North Korea International Microfilm Festival, they produced a concept paper, in which they called on the internet community to submit music videos, cartoons, film scripts and short films that related to North Korea in some way. A team of curators awarded prizes to the most interesting submissions: 'Best Microfilm', 'Best Performance', 'Best Creativity', 'Best Script' and 'Best Music Video'.

The artwork acquired by the Daimler Art Collection is an anthology of ten films, produced by Deng and He, along with the accompanying (advertising) posters for the festival. Ostensibly, the artist duo is undermining the cult of personality around Kim Jong Un, the current ruler of North Korea, and his predecessors Kim Il Sung, and Kim Jong Il. If one takes a closer look, however, it is revealed that the real theme of the video is the individual's response to a totalitarian regime (such as the Communist regime of North Korea), and propaganda's affective appeals to body and spirit – which, ironically, do not exclude the rulers.

Friedrich Vordemberge-Gildewart

1899 Osnabrück, D – 1962 Ulm, D

Composition no. 182, 1951

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 1988

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Grundlegende Gestaltungsprinzipien des Künstlers, Architekten, Designers und Graphikers Vordemberge-Gildewart waren ein konstruktivistischer Denkansatz, handwerkliche Präzision und ein ausgeprägtes Gefühl für Proportionen. Seine Malerei spiegelt den Versuch, die Gesetzmäßigkeiten des Bildes auf eine neue, analytisch und philosophisch geprägte Basis zu stellen. 1924 übernimmt Vordemberge-Gildewart in Hannover das Atelier von El Lissitzky, von dem er sich auch künstlerisch inspiriert fühlte. Im gleichen Jahr ruft er mit Hans Nitschke die ›Gruppe k‹ ins Leben und wird Mitglied der Gruppe ›Sturm‹ in Berlin. Unter dem Einfluss von Kurt Schwitters, Jean Arp und Theo van Doesburg engagiert er sich ab 1925 bei der funktionalistischen Künstler-bewegung ›De Stijl‹ in Leiden. Die Gruppe der ›abstrakten hannover‹ wiederum gründet er mit Kurt Schwitters und Carl Buchheister um 1927. 1954 beruft ihn sein Freund Max Bill an die Ulmer Hochschule. Die *Composition no. 182* zeigt, vor weißem Bildgrund, eine schmale schwarze bzw. weiße Bildsäule sowie fünf kleine, jeweils diagonal geteilte Quadrate in den Farben Weiß, Gelb, Rot, Blau.

Vordemberge-Gildewart's basic principles were a Constructivist intellectual approach, precise craftsmanship and a strongly developed sense of proportion. In his pictures, Vordemberge-Gildewart is involved in the attempt to place the laws governing pictures on a new basis, analytical and philosophical in character. In Hannover (1924) he took over the studio of El Lissitzky, who was also a source of artistic inspiration. In the same year he founded the 'Gruppe k', and joined the 'Sturm' activities in Berlin. Under the influence of Kurt Schwitters, Jean Arp and Theo van Doesburg he committed himself since 1925 to the functionalist 'De Stijl' movement in Leiden, which based its work on consistent harmony, horizontal and vertical lines and primary and non-chromatic colors. He then founded the 'abstrakten hannover' group with Schwitters and Carl Buchheister in about 1927. His friend Max Bill later appointed him 1954 to teach at the Hochschule für Gestaltung in Ulm. The Composition no. 182 shows, in front of a white background, a narrow black or white statue as well as five small, diagonally divided squares in the colors white, yellow, red, blue.

Herman de Vries

*1931 Alkmaar, NL – lebt/*lives* in Knetzgau, D

from earth [Aus der Erde], 1985

Erde auf Papier/*Soil on paper*

Erworben/*Acquired* 1985

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Nachdem Herman de Vries zu Beginn der 1960er Jahre mit seinen monochrom weißen Bildern, Reliefs und Objekten zu den wichtigsten Vertretern der damaligen niederländischen Avantgarde gezählt hatte, deren künstlerische Ideale sich analog zu denen der Gruppe ›Zero‹ in Deutschland definierten, ging er Anfang der 1970er Jahre dazu über, Natur als authentisches, selbständiges Dokument von Wirklichkeit in seine Arbeit zu integrieren. Ob er sämtliche Pflanzenarten, die zu einem bestimmten Zeitpunkt auf einer Wiese wachsen, zusammenträgt und mit einem genauen Lageplan der ursprünglichen Standorte versieht, oder ob er, wie in der vorliegenden Arbeit *from earth*, 260 Erdproben aus der ganzen Welt auf einer einzigen Tafel in strenger Anordnung ausreibt, in jedem Fall begegnet er der Wirklichkeit als selbstsprechende Realität. Hinter dieser weitgehenden Ausblendung des künstlerischen Subjekts, ja der Kunst selbst als vermittelnder Zwischeninstanz, verbirgt sich ein Kunst- und Naturverständnis ganze eigener Art: »Kunst ist Leben und Wirklichkeit« lautet das künstlerische Motto de Vries’.

After Herman de Vries’ monochrome white pictures, reliefs and art objects made him one of the leading figures of the Dutch avant-garde (whose artistic goals were similar to those of the German group ‘Zero’) in the early 1960s, he started integrating nature into his artworks as an authentic and autonomous document of reality in the early 1970s. Sometimes the artist collects together all the varieties of plants that he finds growing in a meadow at a particular point in time together with developing a precise plan showing their original locations, and sometimes, as he has for this artwork from earth, he rubs 260 soil samples from all over the world on a single board in a precise regular arrangement. In either case, he is treating the actual state of things as a self-expressing reality. This virtual exclusion of the artistic subject – of art itself as an intermediary – belies de Vries’ understanding of art and nature. “Art is life and reality” is de Vries’ artistic motto.

Andy Warhol

1928 Pittsburgh, PA, USA – 1987 New York, N.Y., USA

Mercedes-Benz C 111, Versuchswagen, 1970, 1986

Mercedes-Benz C 111 Experimental Vehicle, 1970, 1986

Siebdruck, Acryl auf Leinwand/*Silkscreen, acrylic on canvas*

Erworben/Acquired 1987

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Warhols Siebdruck-Gemälde des Mercedes-Benz C 111 von 1970 gibt der Hightech-Kultur einen ironischen Touch. Warhols Bildsequenz zeigt das Auto mit seinen aufgeklappten Türen, formatfüllend und monumental, ähnlich einem großen Insekt im Angriffsflug. Die erste Ausführung des Experimentalfahrzeugs C 111 präsentiert Mercedes-Benz 1969. Der faszinierende Supersportwagen hat eine Karosserie aus Fiberglas und einen leistungsstarken Wankelmotor, der als Mittelmotor eingebaut ist. Bereits ein halbes Jahr später, im März 1970, debütiert der C 111-II, der eine gefälliger gezeichnete Karosserie und einen noch leistungsstärkeren Vierscheiben-Wankelmotor erhalten hat. Damit erreichte er eine Höchstgeschwindigkeit von 300 km/h. Obwohl zahlreiche Bestellungen, zum Teil mit Blankoschecks, eingehen, wird der C 111 nicht in Serie gebaut.

Andy Warhol's silkscreen paintings of the Mercedes-Benz C 111 from 1970 add an ironic touch to high-tech culture. Warhol's picture sequence shows the car with its doors open. The car is monumental, filling the picture frame and looking like a large insect in an attacking pose. Mercedes-Benz first presented the C 111 prototype in 1969. This fascinating super sports car has a fiberglass body, and a high-performance Wankel motor, installed centrally. The C 111-II, with its better body lines and still more powerful four-disc Wankel motor, debuted only half a year later, in March of 1970. It could reach a top speed of 300 km/h. Numerous orders for C 111s were received – sometimes with blank checks. However, the model never entered serial production.

Andy Warhol 1928 Pittsburgh, PA, USA – 1987 New York, N.Y., USA

Daimler Motorkutsche [*Daimler Motor Carriage*], 1886, 1986

Siebdruck, Acryl auf Leinwand/ *Silkscreen, acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 1986

Daimler Kunst Sammlung Stuttgart/Berlin

Adolf Wilhelm Wimpff gründet 1866 eine Wagenbaufabrik im Stuttgarter Bohnenviertel. Im März 1886 bestellt Gottlieb Daimler eine Kutsche der Bauart „Americain“ bei Wilhelm Wimpff & Söhne, die im August 1886 ausgeliefert wird. Ursprünglich als Geschenk für seine Frau Emma gedacht, endet sie als das erste vierrädrige Automobil, nachdem Daimler dort einen Motor einbaut. Anders als bei den bis dahin üblichen stationär eingesetzten gasangetriebenen Viertaktmotoren erfolgt bei der Motorkutsche der Antrieb durch Benzinverbrennung. Gottlieb Daimler gilt somit als Erfinder des vierrädrigen Kraftwagens. An der Entwicklung des Verbrennungsmotors arbeitet Daimler gemeinsam mit Wilhelm Maybach.

In 1866, Adolf Wilhelm Wimpff founded a carriage-making factory in Stuttgart's Bohnenviertel district. In March of 1886, Gottlieb Daimler ordered an "Americain"-type carriage from Wilhelm Wimpff & Söhne, which was delivered in August 1886. Originally intended as a gift for his wife Emma, it became the first four-wheeled automobile after Daimler installed a motor. Unlike the stationary gas-driven four-stroke motors that were the standard at the time, this motor carriage was driven by petrol combustion. Gottlieb Daimler is therefore considered to be the inventor of the four-wheeled automobile. Daimler developed the combustion engine in collaboration with Wilhelm Maybach.

Andy Warhol 1928 Pittsburgh, PA, USA – 1987 New York, N.Y., USA

Benz Patent-Motorwagen [*Daimler Motor Carriage*], 1886, 1986
Siebdruck, Acryl auf Leinwand/ *Silkscreen, acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 1986

Daimler Kunst Sammlung Stuttgart/Berlin

1886 meldet Ingenieur Carl Benz (1844-1929) aus Mannheim ein »Fahrzeug mit Gasmotorenbetrieb« zum Patent an. Es ist das erste Automobil mit Benzinmotor. Benz, selbst Radfahrer, greift bei der Konstruktion seines Motordreirads teilweise auf bekannte Bauteile des Fahrradbaus zurück. Einige Teile bezieht er direkt bei der Firma Adler, einem bekannten Fahrradhersteller. Die Konstruktion bietet den Vorteil eines geringen Gewichts. Das Herzstück des Wagens ist der schnelllaufende 1-Zylinder-Motor mit Vergaser, der mit flüssigem Kraftstoff, Benzin, betrieben wird.

Aus heutiger Sicht stellt der *Benz-Patentwagen* die Basisinnovation für ein ganzes Verkehrssystem dar. Unter den Zeitgenossen 1886 allerdings findet er anfangs nur wenig Aufmerksamkeit. Ein Markt für Automobile muss erst geschaffen werden.

»Ersatz für die Pferde«: Mit dieser Aussage bewirbt Karl Benz seinen *Patent-Motorwagen*, das erste Automobil der Welt. Der Motorwagen wird von einem liegend eingebauten Einzylinder-Benzinmotor angetrieben und macht mit seiner Konstruktion Anleihen beim damals hochmodernen Fahrrad. Da Benz für die Lenkung noch keine zufriedenstellende Lösung hat, führt er seine Fahrzeugkonstruktion als Dreirad mit lenkbarem Vorderrad aus.

In 1886, the engineer Carl Benz from Mannheim (1844-1929) applied for a patent for the first automobile with a petrol motor. Himself a cyclist, Benz used standard components from cycle construction for the construction of his three-wheeled powered vehicle. He obtained some of the parts directly from the Adler company, a well-known cycle manufacturer. The construction system had the advantage of being lightweight. The vehicle's key component was the fast-running single cylinder motor with a carburettor that ran on liquid fuel – on petrol.

Today, the Benz patent automobile can be seen as an innovation that formed the basis for a whole transport system. However, it initially attracted little attention from contemporaries in 1886, as a market for automobiles did not yet exist.

Karl Benz advertised his patent motorised vehicle – the world's first automobile – under the slogan: “a replacement for the horse”. The motorised vehicle was powered by a horizontally installed single-cylinder petrol motor. Its construction borrowed from highly modern bicycles of the period. As Benz had not yet designed a satisfactory steering system, he made his vehicle a three-wheeled construction with a swivelling front wheel.

Andy Warhol

1928 Pittsburgh, PA, USA – 1987 New York, N.Y., USA

Karl Benz, Josef Brecht im Benz Patent-Motorwagen [patent motor car], 1986

Siebdruck, Acryl auf Leinwand/*Silkscreen, acrylic on canvas*

Erworben/Acquired 1986

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

1886 meldet Ingenieur Carl Benz (1844-1929) aus Mannheim ein „Fahrzeug mit Gasmotorenbetrieb“ zum Patent an. Es ist das erste Automobil mit Benzinmotor. Benz, selbst Radfahrer, greift bei der Konstruktion seines Motordreirads teilweise auf bekannte Bauteile des Fahrradbaus zurück. Einige Teile bezieht er direkt bei der Firma Adler, einem bekannten Fahrradhersteller. Die Konstruktion bietet den Vorteil eines geringen Gewichts. Das Herzstück des Wagens ist der schnelllaufende 1-Zylinder-Motor mit Vergaser, der mit flüssigem Kraftstoff, Benzin, betrieben wird.

Aus heutiger Sicht stellt der Benz-Patentwagen die Basisinnovation für ein ganzes Verkehrssystem dar. Unter den Zeitgenossen 1886 allerdings findet er anfangs nur wenig Aufmerksamkeit. Ein Markt für Automobile muss erst geschaffen werden.

In 1886, engineer Carl Benz (1844-1929) from Mannheim files a patent for a "vehicle with gas engine operation". It is the first with petrol engine. Benz, himself a cyclist, sometimes resorts to well-known components of bicycle construction when designing his motor tricycle. He buys some parts directly from Adler, a known bicycle manufacturer. The construction offers the advantage of a low weight. The heart of the car is the high-speed 1-cylinder engine with carburettor, which is operated with liquid fuel, gasoline.

From today's point of view, the Benz patent car is the innovation for a whole transport system. Among contemporaries in 1886, however, he finds initially little attention. A market for automobiles must first be created.

Andy Warhol

1928 Pittsburgh, PA, USA – 1987 New York, N.Y., USA

Daimler Motorkutsche mit Gottlieb und Adolf Daimler, 1986

Siebdruck, Acryl auf Leinwand/*Silkscreen, acrylic on canvas*

Erworben/Acquired 1987

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Im März 1886 – nur wenige Wochen, nachdem Carl Benz in Mannheim das erste Automobil der Welt zum Patent angemeldet hat – bestellt Gottlieb Daimler bei der Stuttgarter Wagenbaufabrik Wilhelm Wimpff & Söhne eine Kutsche der Bauart „Americain“, die im August 1886 ausgeliefert wird. Ursprünglich als Geschenk für seine Frau Emma deklariert, wird sie zum ersten vierrädrigen Automobil, nachdem Daimler seinen schnelllaufenden Benzinmotor eingebaut hat. Diese universelle Kraftquelle hat Daimler mit seinem langjährigen Weggefährten Wilhelm Maybach entwickelt und im April 1885 patentieren lassen. Anders als bei den seinerzeit üblichen langsam laufenden und mit Gas betriebenen Viertaktmotoren für den stationären Einsatz nutzt Daimlers neuer Motor – und damit auch seine Motorkutsche – Benzin als Kraftstoff.

In March of 1886 – just a few weeks after Carl Benz patented the world’s first automobile in Mannheim – Gottlieb Daimler ordered an “Americain”-type carriage from Wilhelm Wimpff & Söhne, which was delivered in August 1886. Daimler told his company that it was to be a gift for his wife Emma, but he installed one of his high-speed motors, making it the world’s first four-wheeled automobile. Daimler had developed his universal power source in association with Wilhelm Maybach, his long-time associate, and had patented it in April 1885. Unlike the slow gas-driven four-stroke motors for stationary use, that were the standard at the time, Daimler’s new motor – therefore his motor carriage – was driven by petrol combustion.

Simone Westerwinter

*1960 in Stuttgart, D – lebt/lives Stuttgart, D

Ohne Titel (JA WS-Sms) [*Untitled (YES WS-Sms)*], 2003/04

Aquarell, Tusche auf Papier/water color, ink on paper

Erworben/*Acquired* 2012

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Simone Westerwinter beschäftigt sich in ihrem Werk mit den Strukturen, dem ›Relief‹, zeitgenössischen Bewusstseins. Wie prägt sich das musterhafte Relief unserer Wahrnehmung den Phänomenen der Gegenwart auf? Und wie wird unser Denken in Polaritäten von Struktur versus Chaos, Ordnung versus Unordnung aus den Phänomenen selbst heraus ansichtig? Hineingestellt in diese Polarität involvieren Westerwinters Arbeiten Kunstwerk und Betrachter/innen in eine Entscheidungssituation: das Kunstwerk als Entscheidungsplastik. So groß und unwiderruflich wie das ›JA‹ in den betont offen, mit vielen zarten Farbverläufen gemalten Aquarellen von Simone Westerwinter uns entgegentritt können wir ihm nicht mehr entfliehen. Wir können dem JA, plötzlich als Betrachter/in verbunden, nicht mehr aus dem Wege gehen, ohne eine Entscheidung zu treffen, die vielleicht auch heißen kann: NEIN. Doch appelliert das JA auch positiv; es signalisiert ein offenes Angebot und die Bereitschaft, mit einem Gegenüber in Dialog zu treten. Als Hauptmotiv des Werkes bildet das JA darüber hinaus ein wörtliches Bekenntnis zur Kunst.

Simone Westerwinter's work involves a variety of media and deals with the structures and the ›relief‹ of contemporary consciousness. How does the patterned relief of our perception impinge on contemporary phenomena? And how is our thinking revealed from the phenomena themselves, in polarities of structure versus chaos, order versus disorder? Placed within these polarities, Westerwinter's work induces the artwork and its viewer in a decision-making situation: the work of art as a decision sculpture. As large and irrevocable as the 'YES' in the emphatically open, with many delicate color gradients painted watercolors by Simone Westerwinter attract our attention, we can not escape it. We are suddenly committed to that 'JA' as viewers and cannot get away from it without making a decision, and that decision could be NO. Yet, the term 'JA' is a significantly positive sign; it provides an offer and the opportunity to come into contact with a human counterpart. As the main motif of the work the 'JA' additionally provides a literal commitment to art.

Simone Westerwinter

* 1960 in Stuttgart, D – lebt/*lives* Stuttgart, D

Ohne Titel (JA WS-Sms) [*Untitled (YES WS-Sms)*], 2003/04

Aquarell, Tusche auf Papier/*water color, ink on paper*

Erworben/*Acquired* 2012

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Simone Westerwinter beschäftigt sich in ihrem Werk mit den Strukturen, dem ›Relief‹, zeitgenössischen Bewusstseins. Wie prägt sich das musterhafte Relief unserer Wahrnehmung den Phänomenen der Gegenwart auf? Und wie wird unser Denken in Polaritäten von Struktur versus Chaos, Ordnung versus Unordnung aus den Phänomenen selbst heraus ansichtig? Hineingestellt in diese Polarität involvieren Westerwinters Arbeiten Kunstwerk und Betrachter/innen in eine Entscheidungssituation: das Kunstwerk als Entscheidungsplastik. So groß und unwiderruflich wie das ›JA‹ in den betont offen, mit vielen zarten Farbverläufen gemalten Aquarellen von Simone Westerwinter uns entgegentritt können wir ihm nicht mehr entfliehen. Wir können dem JA, plötzlich als Betrachter/in verbunden, nicht mehr aus dem Wege gehen, ohne eine Entscheidung zu treffen, die vielleicht auch heißen kann: NEIN. Doch appelliert das JA auch positiv; es signalisiert ein offenes Angebot und die Bereitschaft, mit einem Gegenüber in Dialog zu treten. Als Hauptmotiv des Werkes bildet das JA darüber hinaus ein wörtliches Bekenntnis zur Kunst.

Simone Westerwinter's work involves a variety of media and deals with the structures and the ›relief‹ of contemporary consciousness. How does the patterned relief of our perception impinge on contemporary phenomena? And how is our thinking revealed from the phenomena themselves, in polarities of structure versus chaos, order versus disorder? Placed within these polarities, Westerwinter's work induces the artwork and its viewer in a decision-making situation: the work of art as a decision sculpture. As large and irrevocable as the 'YES' in the emphatically open, with many delicate color gradients painted watercolors by Simone Westerwinter attract our attention, we can not escape it. We are suddenly committed to that 'JA' as viewers and cannot get away from it without making a decision, and that decision could be NO. Yet, the term 'JA' is a significantly positive sign; it provides an offer and the opportunity to come into contact with a human counterpart. As the main motif of the work the 'JA' additionally provides a literal commitment to art.

Simone Westerwinter

*1960 in Stuttgart, D – lebt/lives in Stuttgart, D

Solocolor 13 (Rom), 2016

Acryl auf Leinwand/*acrylics on canvas*. Dyptichon

Erworben/*acquired* 2017

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Simone Westerwinter ist als multimedial arbeitende, konzeptuell agierende Künstlerin seit etwa 1990 mit Malerei, Objektkunst, ephemeren Skulpturen, performativen Installationen und Aquarellserien im Grenzbereich kritisch-narrativer Inhaltlichkeit und formaler Abstraktion hervorgetreten. 2015/16 hat die Künstlerin eine Serie abstrakter Malereien entwickelt unter dem Titel ›Solocolor‹, die im Untertitel auf Städtenamen verweisen. Für Westerwinter haben diese Namen internationaler Metropolen die Funktion von assoziativen Hinweisen. Sie kommen erst nach Abschluss der Serie hinzu, sind also nicht Ausgangspunkt eines ›realen‹ Städteporträts. Die Nummer im Serientitel benennt die Anzahl der verwendeten Farben. Diese Farben als Einzeltöne und in ihrer Position nebeneinander sind so eingesetzt, wie sie im Farbspektrum nebeneinander liegen. Eine (Natur-)räumliche Ordnung nehmen wir als Betrachtende wahr infolge der horizontalen Staffelung der Farbtöne sowie entsprechend der Empfindungswerte von Farben: Blautöne suggerieren Entfernung, Rottöne hingegen räumliche Nähe. Mit der Staffelung von kälteren Farben im oberen und wärmeren Tönen im unteren Bildbereich entsteht so die Anmutung eines panoramatischen Tiefenraumes.

Simone Westerwinter is a conceptual artist who has been working in multiple mediums since around 1990, including painting, object art, ephemeral sculptures, performance installations, and series of watercolors. Her work is located at the boundary between critical narrative content and formal abstraction. In 2015-16, the artist created a series of abstract paintings with the title "Solocolor", each of which has a city name as its subtitle. For Westerwinter, the names of international cities fulfill the function of associative references. They are not added until the end of the series, so they do not form the starting point for a "real" city portrait. The number in the title of the series indicates the number of colors used. These colors are individual shades juxtaposed with one another in the same way as they would be in the spectrum. As observers, we see a (natural) spatial sequence in accordance with the horizontal gradation of the shades and with the perceived values of colors: blue shades suggest distance, while shades of red indicate spatial proximity. The gradations of cooler colors in the top part of the picture and warmer ones in the lower part give the impression of depth to the panoramic space.

Simone Westerwinter

*1960 in Stuttgart, D – lebt/lives in Stuttgart, D

Solocolor 16 (Chicago), 2016

Acryl auf Leinwand/*acrylics on canvas*

Erworben/*acquired* 2017

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Simone Westerwinter ist als multimedial arbeitende, konzeptuell agierende Künstlerin seit etwa 1990 mit Malerei, Objektkunst, ephemeren Skulpturen, performativen Installationen und Aquarellserien im Grenzbereich kritisch-narrativer Inhaltlichkeit und formaler Abstraktion hervorgetreten. 2015/16 hat die Künstlerin eine Serie abstrakter Malereien entwickelt unter dem Titel ›Solocolor‹, die im Untertitel auf Städtenamen verweisen. Für Westerwinter haben diese Namen internationaler Metropolen die Funktion von assoziativen Hinweisen. Sie kommen erst nach Abschluss der Serie hinzu, sind also nicht Ausgangspunkt eines ›realen‹ Städteporträts. Die Nummer im Serientitel benennt die Anzahl der verwendeten Farben. Diese Farben als Einzeltöne und in ihrer Position nebeneinander sind so eingesetzt, wie sie im Farbspektrum nebeneinander liegen. Eine (Natur-)räumliche Ordnung nehmen wir als Betrachtende wahr infolge der horizontalen Staffelung der Farbtöne sowie entsprechend der Empfindungswerte von Farben: Blautöne suggerieren Entfernung, Rottöne hingegen räumliche Nähe. Mit der Staffelung von kälteren Farben im oberen und wärmeren Tönen im unteren Bildbereich entsteht so die Anmutung eines panoramatischen Tiefenraumes.

Simone Westerwinter is a conceptual artist who has been working in multiple mediums since around 1990, including painting, object art, ephemeral sculptures, performance installations, and series of watercolors. Her work is located at the boundary between critical narrative content and formal abstraction. In 2015-16, the artist created a series of abstract paintings with the title "Solocolor", each of which has a city name as its subtitle. For Westerwinter, the names of international cities fulfill the function of associative references. They are not added until the end of the series, so they do not form the starting point for a "real" city portrait. The number in the title of the series indicates the number of colors used. These colors are individual shades juxtaposed with one another in the same way as they would be in the spectrum. As observers, we see a (natural) spatial sequence in accordance with the horizontal gradation of the shades and with the perceived values of colors: blue shades suggest distance, while shades of red indicate spatial proximity. The gradations of cooler colors in the top part of the picture and warmer ones in the lower part give the impression of depth to the panoramic space.

Heinrich Wildemann

1904 Łódź, PL - 1964 Stuttgart, D

Ohne Titel [*Untitled*], ca. 1957

Öl auf Hartfaser/*Oil on hardboard*

Erworben/*Acquired* 2003

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Innerhalb des deutschen Kunstgeschehens des 20. Jahrhunderts gehört der ab 1915 im deutschen Südwesten lebende Heinrich Wildemann zu den Figuren, deren künstlerischer Werdegang sich abseits der großen Ströme vollzogen zu haben scheint. Sein Werk aber zeigt, dass er während seiner gesamten Laufbahn sehr wohl über alle aktuellen Tendenzen informiert war und diese auch in seinem Sinne zu integrieren wusste. Nicht ohne Grund hatte man ihn daher auch 1955 zum Nachfolger von Willi Baumeister als Professor für Malerei an die Stuttgarter Kunstakademie berufen.

Die Werke der Daimler Art Collection zählen zu seinem Spätwerk, das eine formal strenge und austarierte Komposition einerseits und ein expressiver Duktus andererseits auszeichnet. Das Werk *ohne Titel* aus der Zeit um 1957 setzt sich formal aus unterschiedlich großen Rechtecken zusammen. Die größten Rechtecke in der mittleren Zone dominieren das Bild nicht nur wegen ihrer Größe, sondern auch wegen des starken Kontrastes von Feuerrot und Schwarz. Die strenge rasterartige Bildkomposition wird durch den äußerst pastosen Farbauftrag gebrochen, sodass das Werk eine ausdrucksstarke Wirkung besitzt, ohne aber gestisch expressiv zu sein.

Heinrich Wildemann, who lived in southwest Germany from 1915 onwards, is one of those figures we find among art-related developments in Germany in the 20th century whose artistic progress apparently took place away from all the major currents in art. However, his work makes it clear that he was exceptionally well-informed about all current tendencies throughout his life - and knew how to assimilate them in his own way. It was not for nothing that he was appointed as Willi Baumeister's successor in the post of professor of painting at the Stuttgarter Kunstakademie in 1955.

*The works by Heinrich Wildemann contained in the Daimler Art Collection represent his later work. They are characterized by a formally strict and balanced composition on the one hand, and by an expressive style on the other. In formal terms, *ohne Titel* [*Untitled*] from circa 1957 is composed of rectangles of varying sizes. The largest rectangles, which are located in the picture's central zone, dominate the picture - this is due as much to the strong contrast of fiery red and black as it is to their size. The picture's severe and grid-like composition is contradicted by the extremely pastose application of the paint, which gives the painting an expressive impact whilst avoiding any expressive gesture.*

Heinrich Wildemann

1904 Łódź, PL – 1964 Stuttgart, D

Ohne Titel [*Untitled*], ca. 1962

Öl auf Hartfaser / *Oil on hardboard*

Erworben / *Acquired* 2003

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Innerhalb des deutschen Kunstgeschehens des 20. Jahrhunderts gehört der ab 1915 im deutschen Südwesten lebende Heinrich Wildemann zu den Figuren, deren künstlerischer Werdegang sich abseits der großen Ströme vollzogen zu haben scheint. Sein Werk aber zeigt, dass er während seiner gesamten Laufbahn sehr wohl über alle aktuellen Tendenzen informiert war und diese auch in seinem Sinne zu integrieren wusste. Nicht ohne Grund berief man ihn 1955 zum Nachfolger von Willi Baumeister als Professor für Malerei an die Stuttgarter Kunstakademie. Die Werke der Daimler Art Collection zählen zu seinem Spätwerk, das sich durch formal-strenge und austarierte Kompositionen einerseits und einen expressiven Duktus andererseits auszeichnet. Das Werk *ohne Titel* aus der Zeit um 1962 ist ein schlankes Hochformat. Eingebettet in sandfarbene, gespachtelte Farbwülste liegen drei Farbbalken übereinander: unten blau, in der Mitte rot und oben gelb. Diese Farbbalken werden durch eine feine, ebenfalls sandfarbene Linie vertikal in jeweils zwei Quadrate geteilt. Die geometrisch geradlinige Struktur scheint durch den wulstigen Farbauftrag in leichte Bewegung versetzt, wie ein sich im Wasser spiegelndes Bild.

Within the art events of the 20th century, Heinrich Wildemann, living in southwest of Germany from 1915 onwards, is one of the figures whose artistic progress apparently takes place away from all the major currents in art. However, his work makes it clear that he was exceptionally well-informed about all current tendencies throughout his live and knew how to assimilate them in his own way. It was not for nothing that he was appointed as Willi Baumeister's successor in 1955 in the post of professor of painting at the Stuttgarter Kunstakademie.

The works in the Daimler Art Collection by Heinrich Wildemann represent his later work. It is characterized by a formally strict and balanced composition on the one hand and an expressive style on the other.

The untitled work from around 1962 is a slim portrait. Embedded in sand-colored, filled-on color beads are three color bars on top of each other: blue below, red in the middle and yellow above in the middle. These color bars are divided vertically into two squares each by a fine sand-colored line. The geometrically straight structure seems to be set in light motion by the beaded application of paint, like a picture reflecting in the water.

Heinrich Wildemann

1904 Łódź, PL - 1964 Stuttgart, D

Ohne Titel [*Untitled*], ca. 1963

Öl auf Tischlerplatte/*Oil on laminated board*

Erworben/*Acquired* 2003

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Innerhalb des deutschen Kunstgeschehens des 20. Jahrhunderts gehört der ab 1915 im deutschen Südwesten lebende Heinrich Wildemann zu den Figuren, deren künstlerischer Werdegang sich abseits der großen Ströme vollzogen zu haben scheint. Sein Werk aber zeigt, dass er während seiner gesamten Laufbahn sehr wohl über alle aktuellen Tendenzen informiert war und diese auch in seinem Sinne zu integrieren wusste. Nicht ohne Grund hatte man ihn daher auch 1955 zum Nachfolger von Willi Baumeister als Professor für Malerei an die Stuttgarter Kunstakademie berufen.

Die Werke der Daimler Art Collection zählen zu seinem Spätwerk, das eine formal strenge und austarierte Komposition einerseits und ein expressiver Duktus andererseits auszeichnet. Das kleinformatige Werk *ohne Titel* aus der Zeit um 1963 zeigt eine vertikale Streifenkomposition, die symmetrisch aufgebaut ist: Ein schwarzer Streifen bildet die Mitte, gefolgt jeweils rechts und links von einem roten und einem sandfarbenen Streifen. Dieser strengen Struktur steht der unregelmäßige Farbauftrag entgegen und auch die Symmetrie wird durch einen weißen Streifen auf der rechten Seite gebrochen, sodass die Komposition ruhig und doch bewegt scheint.

Heinrich Wildemann, who lived in southwest Germany from 1915 onwards, is one of those figures we find among art-related developments in Germany in the 20th century whose artistic progress apparently took place away from all the major currents in art. However, his work makes it clear that he was exceptionally well-informed about all current tendencies throughout his life - and knew how to assimilate them in his own way. It was not for nothing that he was appointed as Willi Baumeister's successor in the post of professor of painting at the Stuttgarter Kunstakademie in 1955.

*The works by Heinrich Wildemann contained in the Daimler Art Collection represent his later work. They are characterized by a formally strict and balanced composition on the one hand, and by an expressive style on the other. The small-format picture *ohne Titel* (Untitled) from circa 1963 is characterized by a vertical arrangement of stripes, which is symmetrical in construction. At its center is a black stripe, accompanied by a red and a sand-colored stripe to the right and left. This severely regular structure is contradicted by the irregular application of the paint. Additionally, the picture's symmetry is disrupted by a white line on the right-hand side of the picture, making the composition appear simultaneously at rest and dynamic.*

Ben Willikens

* 1939 in Leipzig, D – lebt/*lives* in Stuttgart und Wallhausen, D

Atelier-Interieur mit blau-gelber Kugel, 2017 / Atelier-Interieur mit Besen, 2017

[*Studio interior with blue-yellow ball, 2017 / Atelier interior with broom, 2017*]

Siebdruck/*silkscreen*

Erworben/*acquired* 2017

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Ben Willikens studierte Literaturgeschichte und Philosophie in Hamburg sowie von 1962-65 Malerei an der Kunstakademie Stuttgart. 1977 erhielt Willikens eine Professur an der Hochschule für Gestaltung in Pforzheim, von 1982 bis 1991 unterrichtete er an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, anschließend bis 2004 an der Akademie der Bildenden Künste München, zuletzt als deren Rektor. Ben Willikens Thema ist die Darstellung leerer, hermetisch abgeschlossener Räume als Bildwerdungen gesellschaftlicher, politischer, kunsthistorischer und persönlicher Prägungen. In den Raumbildern setzt sich der Künstler dezidiert mit klassischen Kunsttraditionen von der Renaissance bis zur Pop Art, aber immer wieder auch mit den revolutionären Entwürfen der ungegenständlichen Malerei auseinander. Beide Aspekte kommen in den jüngsten Bildern von Ben Willikens zum Tragen, die immer auf konkrete Entstehungsräume seiner Kunst Bezug nehmen. In einer Serie von Farbfotografien hat der Künstler ehemals leere, zum Teil verfallene Räume seines heutigen Atelierhauses in Wallhausen und seine Stuttgarter Atelierräume fotografiert. Die Fotos sind in einem nächsten Schritt auf Bildflächen aufgelegt, in Aquarelltechnik weiter bearbeitet bzw. gedruckt worden. Willikens greift reale Momente auf wie Treppen, Türen, Fenster und entwickelt diese zu freien Formen weiter, die immer einen spezifischen atmosphärischen Aspekt der Raumsituation aufgreifen und malerisch inszenieren.

Ben Willikens studied literature history and philosophy in Hamburg as well as from 1962-65 painting at the Art Academy Stuttgart. In 1977, Willikens received a professorship at the College of Design in Pforzheim, from 1982 to 1991 he taught at the Academy of Fine Arts in Braunschweig, then until 2004 at the Academy of Fine Arts in Munich, most recently as its Rector. Ben Willikens theme is the representation of empty, hermetically sealed spaces as images of social, political, art historical and personal imprints. In the spatial images, the artist resolutely deals with classical art traditions from the Renaissance to Pop Art, but also repeatedly with the revolutionary designs of non-representational painting. Both aspects come into play in the recent pictures by Ben Willikens, which always refer to concrete studios. In a series of color photographs, the artist used to photograph empty, partly dilapidated rooms in his present-day studio house in Wallhausen and his Stuttgart studio rooms. In a next step, the photos are placed on image surfaces, further processed in watercolor technique or printed in silkscreen. Willikens picks up on real moments like stairs, doors, windows and develops them into free forms, which always take up a specific atmospheric aspect of the spatial situation and stage it in a picturesque way.

Fritz Winter

1905 Altenbögge bei Unna, D – 1976 Herrsching am Ammersee, D

Komposition mit rotem Punkt [*Composition with red spot*], 1954

Öl auf Karton auf Leinwand/*Oil on cardboard on canvas*

Erworben/*Acquired* 1990

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Fritz Winter erforscht in seinen Bildern eine hinter der oberflächlichen Erscheinung liegende visionäre Natur, indem er mittels der malerischen Ausdrucksmittel Linie, Form und Farbe geistige Gegenwelten entwirft. Damit setzt er das Werk seiner Bauhaus-Lehrer Kandinsky und Klee fort, deren Malerei stets mit kompositorischen Fragestellungen und dem Streben verbunden war, Form und Inhalt in ›Gleichklang‹ zu bringen. »Hat sich die Kunst mit all ihren Mitteln von der Wirklichkeit und ihrem Schein entfernt, so deshalb, um der Wahrheit näher zu sein, als dem Schein der Wirklichkeit.« (F.W.) Die 1954 entstandene *Komposition mit rotem Punkt* besteht aus schwarzen, zum Teil nur umrisshaft beschriebenen und sich überlagernden balkenförmigen Gebilden, die vor dem Bildgrund zu schweben scheinen. Als farbige Akzente fungieren rote und taubenblaue Quadrate. Räumlichkeit evozierend, überlagert ein braunes Liniengerüst Teile der Komposition.

Fritz Winter explores in his pictures a visionary nature which lies beneath the surface appearance by designing alternative spiritual worlds using the painterly means of expression: line, form and color. In this he continues the work of his Bauhaus teachers Kandinsky and Klee, whose productions were always related to compositional issues and linked with his efforts to make form and content 'harmonize'. "Art has used all the means at its disposal to distance itself from reality and the appearance of reality, in order to be closer to the truth than to the appearance of reality." (F.W.) *Komposition mit rotem Punkt [Composition with red spot], created in 1954, consists of black joist-like forms, sometimes only defined by an outline, and lying over one another, placed against the background and seemingly floating. Points of color are provided by red and powder-blue squares. A brown scaffolding of lines overlies parts of the composition, evoking spatiality.*

Christa Winter (* 1952 Duisburg, D – lebt/*lives* in Stuttgart, D)

Purchi, 1998

Lack auf Erlenholzsulptur/*lacquer on alder wood sculpture*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Seit den 1990er-Jahren recherchiert Christa Winter in Fachpublikationen oder in Laboren von Industrie und Wissenschaft zu historischen Erkenntnissen wie auch zu neuesten Entwicklungen technischer Farben. Es folgen eigene Experimente mit der Intention, hochtechnisierte Arbeitsprozesse und Produkte künstlerisch neu zu interpretieren. Ein Ergebnis ihrer Studien ist die Werkgruppe ›Floating Color‹, welche dem Betrachter intensive Weisen der Wahrnehmung von Farbe unter wechselnden Lichteinwirkungen eröffnet. Basis dieser Wandskulpturen sind Kristalle, Steine und andere Fundstücke der Natur, welche die Künstlerin mit neuesten Techniken scannen lässt, um die Daten im nächsten Schritt wieder in zweidimensionale, abstrakte Bildkörper zu übersetzen. Mit der Bewegung des Betrachters vor dem Objekt, mit Intensität und Richtung des Lichteinfalls im Raum verändert sich fließend und kontinuierlich der Farbcharakter der Objekte.

Since the 1990s, Christa Winter has been researching in specialist publications or in laboratories of industry and science on historical findings as well as on the latest developments in technical colors. This is followed by her own experiments with the intention of artistically reinterpreting high-tech work processes and products. One result of her studies is the work group Floating Color, which opens up to the viewer intense ways of perceiving color under changing light effects. The basis of these wall sculptures are crystals, stones and other finds of nature, which the artist uses the latest techniques to scan in order to translate the data back into two-dimensional, abstract image bodies in the next step. With the movement of the observer in front of the object, with intensity and direction of the light incidence in the room, the color character of the objects changes fluently and continuously.

Christa Winter (* 1952 Duisburg, D – lebt/lives in Stuttgart, D)

Trobezzi, 2000

Floating Color und Öl auf Aluminium und Holz/*floating color and oil on aluminum and wood*

Erworben/*Acquired* 2006

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Seit den 1990er-Jahren recherchiert Christa Winter in Fachpublikationen oder in Laboren von Industrie und Wissenschaft zu historischen Erkenntnissen wie auch zu neuesten Entwicklungen technischer Farben. Es folgen eigene Experimente mit der Intention, hochtechnisierte Arbeitsprozesse und Produkte künstlerisch neu zu interpretieren. Ein Ergebnis ihrer Studien ist die Werkgruppe ›Floating Color‹, welche dem Betrachter intensive Weisen der Wahrnehmung von Farbe unter wechselnden Lichteinwirkungen eröffnet. Basis dieser Wandskulpturen sind häufig abstrahierte Formen der Natur (Kristalle, Steine und andere Fundstücke), welche die Künstlerin im nächsten Schritt wieder in zweidimensionale, abstrakte Bildkörper zu übersetzen. Mit der Bewegung des Betrachters vor dem Objekt, mit Intensität und Richtung des Lichteinfalls im Raum verändert sich fließend und kontinuierlich der Farbcharakter der Objekte.

Since the 1990s, Christa Winter has been researching in specialist publications or in laboratories of industry and science on historical findings as well as on the latest developments in technical colors. This is followed by her own experiments with the intention of artistically reinterpreting high-tech work processes and products. One result of her studies is the work group Floating Color, which opens up to the viewer intense ways of perceiving color under changing light effects. The basis of these wall sculptures forms of nature (crystals, stones and other finds), which the artist translate back into two-dimensional, abstract image bodies in the next step. With the movement of the observer in front of the object, with intensity and direction of the light incidence in the room, the color character of the objects changes fluently and continuously.

Jens Wolf

*1967 in Heilbronn, D – lebt/ lives in Berlin, D

Ohne Titel [*Untitled*] (04.42), 2004 / Ohne Titel [*Untitled*] (04.40), 2004

Acryl auf Sperrholz/*acrylic on plywood*

Erworben/*Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Abstrakt-geometrische Bildkonzepte, wie sie von Hard Edge, dem Systemic Painting oder der Konstruktivistischen Kunst der 1950er-/1960er-Jahre her bekannt sind, kehren als visuelle Double ihrer Originale in der Malerei von Jens Wolf wieder. Der Maler verwertet historische Positionen individuellen Vorlieben folgend und auf eine Weise, welche Referenzen auf historische Originale ablesbar und zugleich offen hält. In einer umfangreichen, um das Jahr 2000 begonnenen Serie hat sich Jens Wolf mit Josef Albers epochaler Werkgruppe *Hommage to the Square* (1950 bis 1967) befasst. Hier kehrt das Original deformiert wieder - aus dem Quadrat ist ein gestauchtes Rechteck geworden. Andere Werke setzen die Vorlagen der Kunstgeschichte lediglich als fragmentarische Relikte auf Spanplatten als bevorzugten Malgrund. Die Verwendung von Metallicfarben setzt gelegentlich Akzente, welche die künstliche Ästhetik der Werke unterstreichen. Malerei wirkt bei Wolf wie eine aufgeklebte Folie, welche mit der idealen Gestalt der geometrischen Abstraktion dort bricht, wo eine Form unvollendet bleibt, weil Farbstreifen abrupt abreißen.

Abstract-geometric pictorial concepts, as they are known from Hard Edge, Systemic Painting or Constructivist art of the 1950s / 1960s, return as visual double of their originals in Jens Wolf's painting. The painter utilizes historical positions following individual preferences and in a way that keeps references to historical originals readable and at the same time open. In an extensive series started around the year 2000, Jens Wolf explored Josef Albers's epic work Hommage to the Square (1950-1967). Here the original is deformed again - the square has become a compressed rectangle. Other works use the models of art history only as fragmentary relics on chipboard as the preferred painting ground. The use of metallic colors occasionally sets accents that underline the artificial aesthetics of the works. For Wolf, painting works like a glued-on foil, which breaks with the ideal form of geometric abstraction by keeping his compositions unfinished, because color stripes break off abruptly.

Yang Fudong

*1971 in Peking/*Beijing*, CHN – lebt/*lives* in Shanghai, CHN

The Coloured Sky: New Women II [*Der farbige Himmel: Neue Frauen II*], 2014

Foto-Inkjet auf Hahnemühle Papier / *Photo-Inkjet on Hahnemühle paper*

120 x 180 cm, Ed 10 + 2 AP

Erworben/*Acquired* 2016

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Die Fotografie *The Coloured Sky: New Women II, No. 4* ist Teil einer Fotoreihe und wie viele von Fudongs Serien parallel zur gleichnamigen Videoinstallation entstanden. Die großformatige Farbfotografie zeigt eine nächtliche Regenszene, in der blau schwarze Töne dominieren. Im Bildvordergrund steht eine junge Frau im blauen Badeanzug der 1940er Jahre beide Arme von sich streckend in einer stromartigen Pfütze. Im Bildmittelgrund sind Holzgitter und Palmen zu sehen, im Hintergrund die Silhouette einer hügeligen Sandlandschaft. Hinter den Höhenzügen ist in der Ferne das fantastisch gelborange getönte Glühen eines Sonnenuntergangs oder -aufgangs als einzig warme Lichtquelle wahrzunehmen. In der Schlusszene des Films – zu der das erworbene Foto zählt – kippt die Stimmung von heiterer, kindlich-verspielter Schönheit in Ungewissheit und Verlassenheit.

In stringenter Weiterentwicklung bisheriger Ansätze befragen auch Fudongs neuere Arbeiten die Rolle der Frau, untersuchen Weiblichkeitskonstruktionen und idealisierte Frauenbilder in Film, Werbung und Populärkultur. Mit leuchtenden, übernatürlich wirkenden Farben zeigen sie insofern eine neue Entwicklung, als Fudong anstelle von Schwarzweiß erstmals Farbe verwendet: Er nutzt Farbe, nicht um mit ihr einen Realismus zu konsolidieren, sondern um ihre Künstlichkeit durch irisierende Farbigkeit offensiv zur Schau zu stellen.

The photo The Coloured Sky: New Women II, No. 4, 2014, is part of a photographic artwork series which was developed in parallel with the video installation of the same name. This large-format color photograph depicts a night-time scene with rain, dominated by blue-black tones. A woman dressed in a blue 1940s-style swimsuit stands in the foreground of the picture in a river-like puddle, stretching both her arms away from herself. Wooden lattices and palm trees can be seen in the middle ground of the picture. In the background, there is the silhouette of a hilly sandscape. Behind the range of sand dunes, the fantastic yellow-orange-tinged glow of a sunset or sunrise is perceptible as the only warm light source in the scene. In the final scene of the eponymous film the mood shifts completely from cheerful, playfully childlike beauty to uncertainty and abandonment.

In a compelling further development of previous approaches, Fudong's newer artworks also question the role of women, investigating constructions of femininity and idealized images of women in film, advertising and popular culture. The glowing, apparently unnaturally heightened colors of these artworks represent a new development; Fudong is using color, rather than black-and-white, for the first time. Rather than making use of color in order to consolidate realism, he uses an iridescent colorfulness to obviously reveal artificiality.

Yang Fudong

*1971 in Peking/*Beijing*, CHN – lebt/*lives* in Shanghai, CHN

Ms. Huang at M last Night No. 5, 2006

Injekt-Print

120 x 180 cm, Ed. 10

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Die Fotoarbeit *Ms. Huang at M last Night No. 5, 2006*, ist Teil einer fünfteiligen Fotoserie, die, ebenso wie die 2010 entstandene Serie *International Hotel*, als reine Fotoserie und nicht parallel zu Filmen konzipiert war. Beide Serien befragen die Rolle der Frau als Objekt und Projektion männlicher Wunscherfüllung in der zeitgenössischen chinesischen urbanen Gesellschaft. Während in *International Hotel* junge Frauen in Badekleidung im dunklen Interieur eines Hotelpools posieren, erscheint »Ms. Huang« als eine Art Dekorationsobjekt für die Abendgestaltung zweier Geschäftsleute. Das Foto der Daimler Art Collection zeigt in einer noch weiter gehenden voyeristischen Fetischisierung nur den Körper, beengt zwischen den Statussymbolen, Anzug und Automobil, maskuliner Selbstdarstellung. Schon hier setzt sich – bezogen auf die Schwarzweißästhetik, den Bildausschnitt, die Dramaturgie von Personen, Licht und Schatten – eine Bildästhetik durch, die für viele der späteren Filme von Fudong charakteristisch ist: die Verschmelzung von europäischem Expressionismus der frühen Moderne, trivialen Shanghai-Filmen der Kolonialzeit der 1930er Jahre, amerikanischem film noir und italienischem Neorealismus der 1940er/50er Jahre bis zu Annäherungen an Filmautoren der Gegenwart wie Wong Kar-Wai, Jim Jarmusch oder Lars von Trier.

The photographic work Ms. Huang at M last Night No. 5, 2006, is one element in a 5-part photographic series, which, like his 2010 International Hotel series, is solely a photographic series, with no accompanying film. Both series pose questions about the role of women as the objects and projections of masculine wish-fulfillment in contemporary Chinese urban society. In International Hotel, young women pose in bathing costumes in the dark interior of a hotel pool, while 'Ms. Huang' appears as a kind of decorative object for the evening entertainments of two business people. The photograph in the Daimler Art Collection takes the voyeuristic fetishism a step further, showing only the body, confined between the status symbols of the masculine self image - between suit and automobile. Even here - in the photograph's carefully calculated black-and-white aesthetic, the framing of the image, the dramaturgy of the characters, the light and shadows - an aesthetic of the image asserts itself that is characteristic of many of Fudong's later films: a fusion of everything from early modern European expressionism to trivial Shanghai films from the colonial days of the 1930s, American film noir and Italian Neo-Realism of the 1940s/1950s, up to affinities with film auteurs of the present-day such as Wong Kar-Wai, Jim Jarmusch and Lars von Trier.

Yang Fudong

*1971 in Peking/*Beijing*, CHN – lebt/*lives* in Shanghai, CHN

Yejiang/*The Nightman Cometh*, 2011 (video)

35mm Schwarz-Weiß-Film transferiert in HD/*35mm black & white film transferred to HD, Ed. 10, 19:21 min*

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Yang Fudongs komplexe fotografisch/filmische Erzählstrategie, seine bis in die Details von Licht, Musik, Personenregie ausgefeilte, enigmatische Bildsprache sowie der filmhistorische und politische Anspielungsreichtum seiner Arbeiten haben ihn zu einem Protagonisten einer neuen literarischen Kunst in China gemacht.

Der Film *Yejiang / The Nightman Cometh*, 2011, ist eine der wenigen Einzelkanal-Projektionen Yang Fudongs in jüngerer Zeit. Die bühnenhafte Situation zeigt eine verschneite Landschaftsszenerie auf einem angedeuteten Kriegsschauplatz. Drei geisterhafte Personen aus offenbar konträren zeitlichen und historischen Zusammenhängen treffen auf einen verletzten Krieger in altertümlicher chinesischer Rüstung. Es gibt keinen erzählerischen Faden, kein Anfang und Ende. Wie der Krieger aus dem Nichts aufgetreten ist, so verlässt er die Szenerie auch wieder, ratlos, ziellos, reitet er im Schnee davon.

Der Film – Yang Fudong bezeichnet ihn selbst als »neo-realistisch« – verbindet den Lyriismus und das nur Angedeutete klassischer chinesischer Malerei mit der langsamen, offen interpretierbaren Erzählweise französischer Nouvelle Vague Filme.



Yang Fudong's complex photographic/filmic narrative strategy, his enigmatic pictorial language, the exquisite care he takes with every detail of the lighting, the music and the direction of the actors – and his abundant references to cinematic history and to politics – have placed him at the forefront of a new 'literary' art form in China.

*The film *Yejiang / The Nightman Cometh*, 2011, is one of the few single-channel projections created by Yang Fudong in recent years. The setting looks like a stage set and shows a snow-covered landscape scene in a suggested theatre of war. An injured warrior in ancient Chinese armor is followed by three equally ghostly figures, clearly from mutually contradictory times and historical backgrounds. There is no narrative thread, no beginning and no end. Having appeared out of nothingness, the warrior departs the scene in the same way, riding away into the snow, unguided and aimless.*

Yang Fudong (the artist himself has described his film as 'neo-realist') combines the lyrical wealth of references and the enigmatic and "merely suggested" qualities found in classic Chinese painting with the slow and open-to-interpretation narrative style of French Nouvelle Vague films.

Yang Fudong

*1971 in Peking/*Beijing*, CHN – lebt/*lives* in Shanghai, CHN

Yejiang/*The Nightman Cometh* 1 + 5, 2011

Tintenstrahldruck in Schwarz und Weiß/*Black & White inkjet print, Ed. 10*

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Erzählerische Bildlichkeit und einprägsame Motive, klassische Schwarzweißästhetik, fotografische Serien als filmische Sequenzen und Filme, die fotografisch gesehene Momente zu einer Geschichte formen, Transformation kritischer Themen und schwelgerisch poetische, fast meditative Bilder – mit diesen, immer auch kontroversen, Stichworten lässt sich das Werk von Yang Fudong umschreiben.

Parallel zum Film *The Nightman Cometh*, 2011, ist eine Serie von acht großformatigen Schwarzweißfotografien entstanden, welche Atmosphäre, Motive, szenische Konstellationen und den Blick auf einzelne Protagonisten gleichsam zusammenfassen, ohne doch im Sinne von filmstills das Geschehen nachvollziehbar machen zu wollen. Die zwei für die Daimler Art Collection erworbenen Fotografien inszenieren die vier Protagonisten des Films. Das Foto Nr. 1 stellt die junge Frau im cheongsam – einem klassischen chinesischen Kleid, welches historisch mit dem kolonialen Shanghai der 1930er Jahre verbunden ist – in den Mittelpunkt. Es bleibt offen, ob die Frau träumerisch posiert oder mit leichtem Erschrecken in die Ferne schaut. Das Foto Nr. 5 führt alle vier Personen zusammen, im Zentrum schaut die Frau im klassischen weißen Gewand still auf den Betrachter.

Narrative imagery and memorable motifs, a classic black-and-white aesthetic, photographic series as filmic sequences and films that form photographic seen moments into a story, the transformation of critical themes, and luxuriantly poetic, almost meditative images – all of this could be said of the artwork of Yang Fudong (and all of it would be equally controversial).

*To accompany the film *The Nightman Cometh*, 2011, the artist created a series of eight large format black-and-white photographs, which encapsulate, as it were, the atmosphere, motifs and scenic configurations, and the gaze directed at the individual protagonists, without any intention of providing “stills” that render the events of the film comprehensible. The two photographs which have been acquired for the Daimler Art Collection present us with the four protagonists of the film. Photograph no. 1 places the young woman in the cheongsam – a classic Chinese style of dress, which is historically associated with Shanghai’s colonial era in the 1930s – in the center stage. It is unclear whether the woman is posing dreamily or is staring far away with faint alarm. Photograph no. 5 brings together all four people. At its center, the woman in the classic white dress looks out silently at the viewer.*

Zhao Zhao

*1982 in Xinjiang, CHN – lebt/*lives* in Peking/*Beijing*, CHN

Cobblestone [Pflasterstein], 2007

2 C-Prints, Ed. 3/6 + 1 AP

Erworben/*Acquired* 2015

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Zhao Zhao ist ein politisch orientierter Konzeptkünstler, der als Assistent Ai Weiweis der jüngeren Generation chinesischer Künstler angehört. Die minimalistisch-konzeptuelle Sprache von Zhao Zhao macht den Einfluss der dominierenden politischen Machtstrukturen eindringlich spürbar. Es handelt sich um vermeintlich kleine Gesten, belanglos scheinende Eingriffe des Künstlers in seine direkte Umwelt, welche die politisch auferlegten, umfassenden Ordnungssysteme symbolisch unterminieren.

Die frühe Arbeit *Cobblestone*, die der Künstler bereits im Jahr 2008 während der Olympischen Spiele in Peking ausstellte, dokumentiert anhand von zwei Fotografien eine Performance aus dem Jahr 2007, in welcher Zhao einen Pflasterstein mit Hilfe eines unlöslichen Flugzeugkomponentenklebers auf den Tian'anmen Platz in Peking klebte. Der Platz gilt als das politische Zentrum Chinas. Der Stein setzt dem geordneten Bodenbelag eine Unebenheit auf, als eine minimale, sozusagen „ordnungswidrige“ Störung, als ein einzelnes unregelmäßiges Element, das sich nicht einfügt. Die Reaktion der auf dem Platz omnipräsenten Ordnungshüter war Ratlosigkeit: Was hat dies zu bedeuten und was ist eine angemessene Reaktion auf diesen Verstoß?

Zhao Zhao is a politically-minded concept artist. An assistant of Ai Weiwei, he belongs to the younger generation of Chinese artists. Zhao Zhao's minimalist/conceptual language makes the influence of the dominant political power structures palpably apparent through seemingly small gestures – seemingly trivial interventions by the artist in his direct environment, intended to destabilize these vast systems of order.

The early artwork entitled Cobblestone (previously exhibited by the artist in 2008, during the Beijing Olympic Games) consists of two photographs that record a performance from the year 2007, in which Zhao Zhao used an insoluble aircraft component adhesive to glue a cobblestone to the paving in Tiananmen Square. The square is considered to represent China's political heart. This glued-on, protruding cobblestone appears in a vast sea of ordered, standardized cobblestones: it is a minimal unevenness that might be described as an 'affront to order', as an individual irregular element that does not fit in. The guardians of order in the square greeted it with puzzlement: what did it mean, and how should they respond appropriately to this infraction?

Zheng Chongbin

*1961 in Shanghai, CHN – lebt/*lives* in Shanghai, CHN und/*and* San Francisco, USA

White Reflection, 2012

Tusche, Acryl auf Xuan Papier/*Ink, acrylic on xuan paper*

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Das Werk von Zheng Chongbin ist charakterisiert durch die Polarität der politischen und künstlerischen Welten, die der Künstler in seinem Geburtsort Shanghai im Umfeld klassischer chinesischer Malerei und Kalligraphie als auch in San Francisco in der Begegnung mit der abstrakten, westlichen Kunst durchlebt und analytisch durchdacht hat. Die Gegensätze dieser Lebenswelten sprechen sich formal in der Dualität von horizontalen und vertikalen Bildformaten aus, Schwarz und Weiß, Tusche und Acrylfarben, organischen und geometrischen Formen, offen strukturierten und monumental geschlossenen Bildflächen.

Die Arbeit *White Reflection*, 2012, zeigt den für Zheng bedeutenden materiellen Entstehungsprozesses. Der Künstler arbeitet – im Hintergrund von Musik begleitet – stets mit dem sehr saugfähigen Xuan Papier, auf dem die farbigen Substanzen Wellen und Rillen im Papier erzeugen, die, nach Trocknung, überarbeitet oder um weitere Papierschichten ergänzt werden. Im Spektrum von dunkelster Schwärze bis zu weiß-silbernen Tönen repräsentiert *White Reflection*, musikalisch ausgedrückt, eine Art mittlere Tonlage, man sieht die Nuancen von gebrochenem Weiß, lichtgrauen Verschattungen, grauen Linien, dunkleren Tiefen, und meint, den hellen sonoren Klang eines Musikinstrumente zu hören.

The polarized, diametrically opposed quality of the different political, cultural and artistic worlds that Zheng Chongbin has sought out experienced and considered analytically – in his birthplace Shanghai surrounded by classical Chinese painting and calligraphy and in San Francisco exploring the abstract Western art – is reflected in his artwork in a very direct way. In formal terms, it is expressed through a duality of horizontal and vertical picture formats, of organic and geometrical forms, of open-structured and monumentally solid picture surfaces. The color scheme acts out oppositions of black and white. In terms of materials, contrasts are provided by ink and acrylic paint.

The artwork White Reflection, 2012 demonstrates the evolution of the artwork in terms of its materials, which is very important for Zheng. The artist works always (with music playing in the background) on extremely absorbent xuan paper, where the colored substances create waves and furrows in the paper; once the paper has dried, it can be reworked, or supplemented by the addition of further layers of paper. In a spectrum which ranges from the darkest black to silvery white tones – his artwork White Reflection could be said to represent, if one were to put it in musical terms, a ‘medium pitch’. As one sees its nuances of broken white, light gray shading, gray lines, darker depths, one feels as though one were listening to the bright, sonorous tone of a musical instrument.

Zheng Guogu

*1970 in Yangjiang, CHN – lebt/*lives* in Yangjiang, CHN

The Aesthetic Resonance of Chakra No. 1 [Die ästhetische Resonanz des Chakra Nr. 1], 2014

Öl auf Leinwand/*Oil on canvas*

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/ Berlin

Das Ausloten der Grenzen zwischen Kunst und Alltag, zwischen elitärer Kunstbetrachtung und (Massen)Konsum sind wichtige Themen im Werk von Zheng Guogu, der mit unterschiedlichen Medien und Kunstpraktiken wie Kalligrafie, Architektur, Performance und Fotografie experimentiert.

In dem für die Daimler Art Collection erworbenen Gemälde *The Aesthetic Resonance of Chakra No. 1* geht es Zheng um eine Adaption asiatischer Traditionen in eine Formensprache der chinesischen Postmoderne. Das Gemälde ist Teil eines Werkkomplexes, in dem sich der Künstler mit der Chakren-Lehre auseinandersetzt. Chakren (sanskrit für »Rad« oder »Kreis«) bezeichnen im tantrischen Hinduismus und Vajrayana-Buddhismus Energiezentren oder -ströme, die durch bestimmte Meditationspraktiken aktiviert werden können. In *The Aesthetic Resonance of Chakra* nimmt Zheng mit der Farbigkeit der wabenartigen Strukturen sowie der spiegelbildlichen Anordnung einzelner Farbpunkte entlang der Mittel- oder Symmetrieachse des Sechsecks Bezug auf diese Chakren-Lehre und überführt sie in eine abstrakt-geometrisierende Formensprache.

The probing of the boundaries between art and the everyday, between elitist art appreciation and (mass) consumption, are important themes in the artwork of Zheng Guogu, who experiments with various different media and art techniques, such as calligraphy, architecture, performance and photography. In the painting that has been acquired for the Daimler Art Collection – The Aesthetic Resonance of Chakra No. 1. – we see Zheng once again taking an interest in the adaption of Asian cultural traditions to Chinese post-modernism. It is part of a cycle of artworks, in which the artist interprets the doctrine of chakras. In Tantric Hinduism and Vajrayana Buddhism, chakras (from the Sanskrit for ‘wheel’ or ‘circle’) represent energy centers or flows that can be activated through certain meditation practices. In The Aesthetic Resonance of Chakra, Zheng uses the color qualities of the honeycomb structures and the symmetrical arrangement of individual points of color along the central axis – or axis of symmetry – of the hexagon to reference the doctrine of the chakras, reinterpreting it through an abstract/geometrical language of shapes.

Zheng Guogu

*1970 in Yangjiang, CHN – lebt/lives in Yangjiang, CHN

Me and My Teacher [Ich und mein Lehrer], 1993

C-Print

Erworben/*Acquired* 2014

Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Eine wiederkehrende Thematik in Zheng Guogus Werken ist die Auseinandersetzung mit der traditionellen chinesischen Kunst und Kultur sowie deren Übertragung in eine postmoderne Bild- und Formensprache, die dem asiatischen Kulturkreis verpflichtet ist. Zu Beginn seiner Karriere in den 1990er Jahren arbeitete Zheng vor allem im Medium der Fotografie, mit der sich zu dieser Zeit nur wenige chinesische KünstlerInnen auseinandersetzten. Eine frühe Arbeit ist *Me and My Teacher*, 1993. Ein halbes Jahr begleitete Zheng einen geistig behinderten, wohnungslosen Mann durch die Straßen Yangjiangs und hielt Szenen aus dessen Alltagsleben mit der Kamera fest. Zheng faszinierte dabei vor allem die unvoreingenommene, konventionsfreie Sicht des jungen Mannes auf die ihn umgebende Welt. So wurde dieser, wie der Titel der Arbeit impliziert, zu einer Art Lehrmeister für den Künstler. In der Folge entstand eine Reihe fotografischer Werke, in denen sich Zheng mit dem Verhältnis von Fiktion und Realität auseinandersetzte. In ihrer ästhetischen Sprache erinnern diese an Dokumentarfotografien, sind de facto aber Inszenierungen, Doku-Fiktionen.

In Zheng Guogu's artworks recurring themes include the reinterpretation of traditional Chinese art and culture, and their transference into a post-modern language of images and forms informed by Asian cultural contexts. At the beginning of his career in the 1990s, Zheng worked primarily in the medium of photography – at a time when few Chinese artists were interested in this medium. Me and My Teacher, 1993, is one of his early artworks. For six months, Zheng accompanied a homeless man with learning difficulties through the streets of Yangjiang, using his camera to record scenes from his companion's day-to-day life. What primarily fascinates Zheng is the young man's view of the world around him, which is unprejudiced and free from conventions. As the title of the artwork implies, this made the subject into a kind of mentor for the artist. Me and My Teacher was followed by a series of photographic works in which Zheng reinterpreted the relationship between fiction and reality. In their aesthetic language, these artworks are reminiscent of documentary photography: they are, in fact, 'docu-fictions'.

Dolores Zinny/Juan Maidagan

* 1968/1957 in Rosario, RA – leben/*live* in Berlin, D

Studio for [Atelier für] Scenario Gwangju, 2007

Holz, Pappe, Papier, Kork/*wood, cardboard, paper, cork*

Erworben/*Acquired* 2010

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Seit 1990 arbeiten die Künstler Dolores Zinny & Juan Maidagan an gemeinsamen Projekten. Lebten sie von 1994 bis 2002 in New York, so arbeiten sie momentan in Berlin und sind in zahlreichen Ausstellungen in Europa vertreten. In der Regel bezieht sich die Kunst von Zinny & Maidagan auf den jeweiligen Ausstellungsraum mit seiner Architektur und Geschichte. Das künstlerische Werk umfasst Installationen, Skulpturen, Collagen und Objekte. Die Arbeit *Studio for Scenario Gwangju, 2007*, war Teil der Ausstellung ›Compartment/Das Abteil‹ im Museum für Moderne Kunst Frankfurt (MMK), 2009, und rekurriert auf den Ausstellungsraum: Das Zollamt war 1927 das erste moderne Gebäude in Frankfurt. Dies offenbart das künstlerische Interesse an den Konzepten der Moderne und ihrem utopischen Charakter, wie beispielsweise dem Glauben, dass die moderne Architektur ihre Umgebung dominieren und verändern kann.

In 1990 Zinny & Maidagan started working together, before they established a studio in New York from 1994 to 2002. Currently they are based in Berlin, Germany and have regular exhibitions across Europe. In general the art of Zinny & Maidagan is fundamentally defined by a reference to the exhibition site, its architecture and history. The artists realize their research in several installations, sculptures, collages and objects. The work Studio for Scenario Gwangju, 2007, is part of the 2009 exhibition ›Compartment/Das Abteil‹ at the Museum of Modern Art (MMK) Frankfurt am Main which is a reference to the Museums exhibitions space: the Zollamt (customs office) was the first modernist building at Frankfurt in 1927. This reveals the artists' interest in the concepts of Modern and Modernism and their utopian character, e.g. the belief in modern architecture to dominate and transform its surroundings.

Heimo Zobernig

*1952 in Linz, A – lebt/lives in Berlin, D

Ohne Titel (REAL), 1999

Acryl auf Leinwand / *Acrylic on canvas*

Erworben / *Acquired* 2001

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Die *REAL*-Arbeit Heimo Zobernigs thematisiert den Realitätsanspruch der Kunst, der sich zunächst über die Farbe artikuliert. Als »real« bezeichnet man in der Farbentheorie Farbe als Oberfläche des Malgrundes (die wahrnehmbar wird durch die phänomenale Realität des Beleuchtetseins), im Gegensatz zur »illusionistischen« Farbe als Oberfläche der dargestellten Dinge. Die vier Buchstaben des Wortes »Real« sind formatfüllend in die Farbflächen gesetzt, so dass Bild-Realität und Text-Realität zur Deckung kommen. Die Farben des Bildes sind flächig auf den Malgrund aufgetragen, die Setzung der geometrischen Farbfelder, welche die Buchstaben hinterlegen, scheint wichtiger als die Lesbarkeit des Begriffs. Malerische, kompositorische Überlegungen haben für Zobernig die gleiche Bedeutung wie die Lesbarkeit des Begriffs und die Typographie, tradierte Wertzuordnungen werden auf diese Weise von ihm außer Kraft gesetzt. Das Bild ist nur in seiner Wirklichkeit als Bild real.

Heimo Zobernig's REAL-Arbeit has as its theme the claims of art to reality, initially articulated through color. Real, according to color theory, is the surface color of the basic backdrop (which becomes evident through the phenomenal reality of being lit) as opposed to the 'illusionist' color of the surfaces of the objects portrayed. The format of the four letters of the word 'Real' set into the colored surfaces is so large that the reality of the picture and the reality of the text overlap. The picture's colors are applied onto the background, while the arrangement of the geometric, colored areas that make up the letters appears to be more important than the legibility of the word. In Zobernig's view, artistic, compositional considerations are no less important than the legibility of the word and its typography. Commonly held understandings of value therefore lose their significance and only its actual existence as a picture makes a picture real.

Larry Zox

1937 Des Moines, Iowa, USA – 2006 Colchester, Connecticut, USA

Untitled (Diamond Drill Series) [*Ohne Titel (Diamant Kannelur Serie)*], 1968

Acryl auf Leinwand/*Acrylic on canvas*

Erworben/*Acquired* 2008

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Charakteristisch für Larry Zox' frühe Jahre sind serielle, aus flach gemalten Dreiecken, Diamantformen und anderen, farblich akzentuierten geometrischen Flächen gebildete Formen, die sich zu immer neuen symmetrischen wie asymmetrischen Kompositionen fügen. In *Untitled*, 1968, aus der *Diamond Drill*-Serie verwendet er weiße Linien in variierender Breite zur neutralen Trennung seiner farblich definierten Flächen. Charakteristisch für die 1966-68 entstandene Serie ist neben reinen Farben und Wiederholung geometrischer Dreiecksformen eine zunehmend vereinfachte Bildkomposition. Zox' Arbeiten entstehen in einem immer gleichen und strengen Werkprozess, der mit einer kleinen Zeichnung auf Millimeterpapier beginnt, die dann mittels Grafitstift und Lineal auf die Leinwand übertragen wird. Nach dem Abkleben der Flächen wählt der Künstler intuitiv die Farben aus und trägt diese mit einem Siebdruckkrakel auf die Leinwand auf. Spätere Änderungen werden nicht mehr vorgenommen. Grafitspuren werden nicht ausradiert; bei Fehlern wird die Komposition verworfen.

The trademark features of Larry Zox's early years are serial forms, consisting of flatly painted triangles, diamond shapes and other geometrical fields with color accents; these were fitted together to create further new symmetrical and asymmetrical compositions. In Untitled, 1968, from the Diamond Drill series, he uses white lines of varying breadth to separate his color-defined fields neutrally. Alongside the pure colors and the repetition of geometrical triangle forms, increasingly simplified pictorial composition typifies the series created in 1966-68. Zox's work is produced within a rigid working process that is always the same. He starts with a small drawing on graph paper, then transfers this to the canvas using a graphite pencil and ruler. After masking the fields, Zox chooses the colors intuitively and applies them to the canvas with a screen printing spatula. No later changes were made. Traces of graphite were not erased; the composition was rejected if mistakes were made.

Andrea Zug

*1964 Hechingen, D – lebt in Stuttgart, D

Ein Elefant im chinesischen Wasserfall / *Elephant in a Chinese Waterfall*, 2006

Farbige Tusche auf Japanpapier / Water color on japan paper

Erworben / *Acquired* 2004

Daimler Art Collection Stuttgart/Berlin

Andrea Zug studierte 1989 bis 1997 in Stuttgart bei den Professoren Jürgen Brodwolf und Joan Jonas. Sie hat seither in einem breiten medialen Spektrum gearbeitet: Skulpturen für den öffentlichen Raum, Bildobjekte, Reliefs, kinetische Rauminstallationen, Zeichnungen und Aquarelle, große Skulpturen in Gestalt von Fernrohren, die den Blick auf abstrakte Malereien im inneren freigeben etc. In einer umfangreichen Werkgruppe hat Andrea Zug mit viel Phantasie und Freude an ungewöhnlichen Motiven, Materialien und atmosphärischen Eindrücken ihre Besuche im Stuttgarter Tierpark Wilhelma Stuttgart künstlerisch umgesetzt. So gab es torähnliche Skulpturen aus Elefantendung, Bilder und Papierarbeiten mit diversen Naturstrukturen usw. Das Bild der Daimler Art Collection zieht verschiedene Motivgruppen zusammen: die klassische chinesische Landschaftsmalerei, welche Andrea Zug stilistisch zitiert, kennt über Jahrhunderte das ›Genre‹ Wasserfall; die Naturfotografie hält immer wieder gern spielende und badende Elefanten im Wasserfall fest; in Vietnam gibt es den sogenannten ›Elefantenwasserfall‹; asiatische Elefanten findet man in China noch im äußersten Süden der Provinz Yunnan.

Andrea Zug studied from 1989 to 1997 in Stuttgart with Professors Jürgen Brodwolf and Joan Jonas. She has since worked in a wide range of media: sculptures for public spaces, picture objects, reliefs, kinetic installations, drawings and watercolors, large sculptures in the form of telescopes, which reveal the view of abstract paintings inside, etc. In an extensive group of works Andrea Zug artistically realized her visits to the Stuttgart Tierpark Wilhelma with a great deal of imagination and joy in unusual motifs, materials and atmospheric impressions. The picture of the Daimler Art Collection draws together various groups of motifs: the classical Chinese landscape painting, which Andrea Zug quotes stylistically, has known the 'genre' waterfall for centuries; the nature photography again and again depicts happy playing and bathing elephants in the waterfall; in Vietnam there is the so-called "elephant waterfall"; Asian elephants are still today found in China in the far south of Yunnan Province.

