

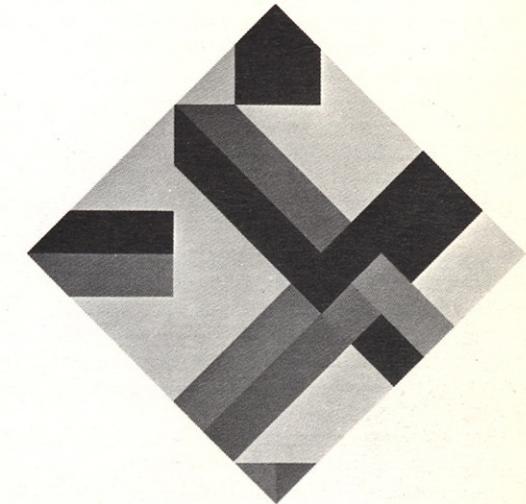
Haces cromáticos atraviesan el campo, 1975-1977

La reciente inauguración —el 29 de enero pasado— de una gran exposición antológica de Max Bill, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, nos proporciona una ocasión inmejorable para analizar en vivo una de las manifestaciones más representativas del movimiento moderno. En efecto, de la Bauhaus a Ulm, pasando por la estética del arte concreto y por el ideal de rebasar los límites tradicionales de la práctica artística, la trayectoria de Max Bill reúne privilegiadamente casi todas las notas definitorias de la vanguardia histórica. En primer lugar, Bill ha desplegado una actividad polifacética en los campos más diversos: arquitectura, pintura, escultura, diseño industrial, ingeniería, tipografía, teoría y crítica artísticas; pero, además, la ha llevado a cabo sugestionado por ese mandamiento moderno de disolver el arte en la existencia cotidiana. En este sentido, cuando en una famosa entrevista Margit Weinberg-Staber le preguntó qué haría si pudiese realizar una idea de creación sin ninguna limitación, contestó significativamente que le gustaría «construir una ciudad con todo lo que forma parte de ella». He aquí el viejo sueño de un *arte total* que, recogiendo ecos románticos de Ruskin y Morris, enarbolarán las vanguardias, desde Henry Van de Velde a la Bauhaus. En unas recientísimas declaraciones del propio Bill (*El País*, 31 de enero de 1980) afirmará que «se trata de crear, de regular el entorno del hombre».

Pero digamos algo sobre la vida y la obra de Max Bill. Nació el 22 de diciembre de 1908, en la localidad suiza de Winterthur y, entre 1924 y 1927, estudió orfebrería en la Escuela de Artes Aplicadas de Zurich. En 1925, visita la Exposition International d'Art Décoratif de París, donde tiene ocasión de admirar las obras de Le Corbusier, Melnikoff, Hoffmann y Kiesler. Una conferencia que pronuncia en Zurich, al año siguiente, el primero

de los citados, convierte a Bill en un decidido partidario del movimiento moderno y, en 1927, ingresa en la reabierta Bauhaus de Dessau, donde permanece durante dos años, asistiendo a los cursos de Hannes Meyer, Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy y H. Scheper. Esta estancia de Bill en la famosa Escuela merece un comentario por cuanto resultará decisiva en su concepción y práctica artísticas. Tenemos, al respecto, un par de documentos de primera mano: la opinión que manifiesta Bill, en 1928, cuando todavía es alumno de la Bauhaus y un texto del mismo titulado *The Bauhaus Idea from Weimar to Ulm*, publicado en 1953 en el Architects Year Book de Londres. En el primero de los documentos, extraído de una entrevista del periódico del Instituto, Bill confesaba, entre otras cosas, que «en la Bauhaus quería al principio estudiar arquitectura, porque Le Corbusier me había trastornado. Mi impresión sobre la Bauhaus no fue la que yo me esperaba y más bien quedé desilusionado; pero después, poco a poco, descubría lo que propiamente me había atraído: la claridad». Más adelante, tras afirmar el papel liberador de la técnica, señalaba que «quizás algún día, cuando la libertad personal sea una realidad, cada uno será artista de sí mismo; habrá artistas mejores y peores (como hoy); algunos se limitarán a practicar una actividad artística y otros experimentarán el arte para sí mismos». En el texto de 1953, estando ya como director de Ulm, Bill resumió en tres puntos la significación de la Bauhaus: «1. El arte y las técnicas deben formar una unidad.—2. Los hombres y las mujeres dotados artísticamente deben dominar las posibilidades de la técnica contemporánea para poder servir a la sociedad mediante el diseño de todo tipo de objetos cotidianos, desde la taza de té hasta un edificio completo, cuya significación y belleza irán parejos a su sentido práctico.—3. Los prejuicios acumulados contra ciertos materiales pueden vencerse haciendo que los estudiantes de diseño experimenten con sus cualidades, peculiaridades y potencialidades específicas.»

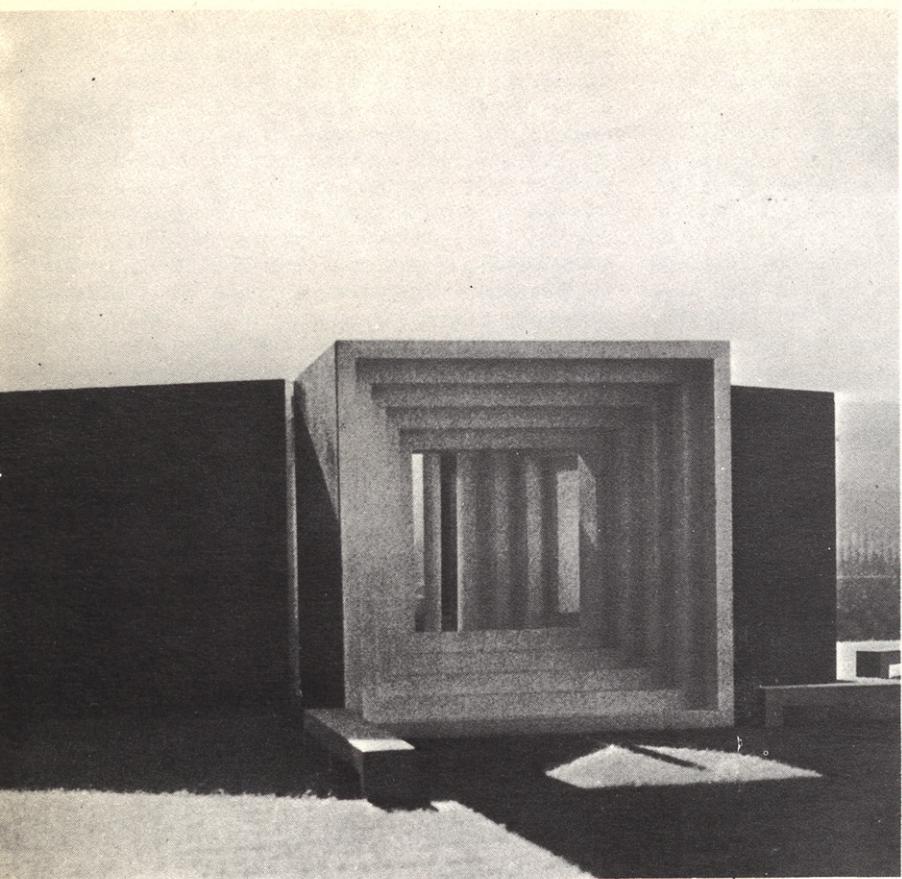
Si confrontamos estas u otras ideas de Bill con el credo de los padres fundadores de la Bauhaus, podremos apreciar hasta qué punto fue un producto ideal de los afanes pedagógicos de la institución. De hecho la compenetración de Bill con la escuela creada por Gropius se pondrá todavía más de manifiesto cuando, en 1931, se alinee en el movimiento



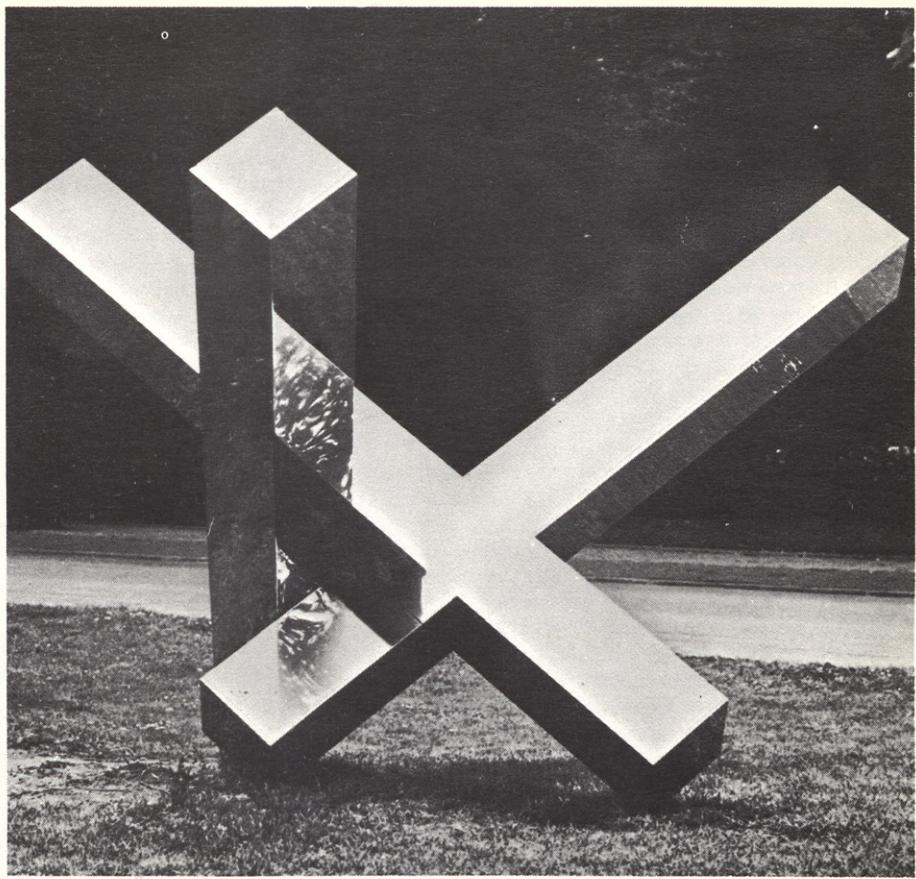
Quitar y añadir, 1975

de arte concreto, que había formulado Van Doesburg, demostrando de esta manera, con su caso, el aserto de Bruno Adler sobre «que el repertorio de formas de la Bauhaus derivaba más directamente del arte abstracto holandés que de la tecnología de la máquina o de las necesidades de la producción masiva». Recuerda el caso Reyner Banham, que, a continuación, señala también que «después, Nikolaus Pevsner me enseñó una carta de Wilhem Wagenfeld, el gran diseñador de la Bauhaus de vidrios y cerámicas, lamentándose de una crítica de Moholy por haberse inspirado en la forma natural del material, antes que en las formas de la estética oficial de la Bauhaus, tales como el cilindro, el cubo, el cono, etc.». Algo parecido ocurre con las raíces pedagógicas de la Bauhaus, surgidas pretendidamente *ex nihilo*, pero que, tras esa abstracción de la *unidad psicobiológica* o de la *función*, demuestran su vinculación, como afirma Maldonado, con «el pensamiento pedagógico que se desarrolló entre el final del siglo XIX y los dos primeros decenios del XX: puede reconocerse, por ejemplo, la influencia del *movimiento de formación artística*, fundado por Hans v. Marées y Adolf Hildebrand, del *movimiento de la escuela activa*, de Kerschensteiner, del *activismo* de María Montessori y del *progresismo* americano de Dewey». El famoso artista argentino, que sustituiría a Bill en la dirección de Ulm, concluye afirmando que «la originalidad del curso preparatorio de la Bauhaus consiste, fundamentalmente, en haber transferido a nivel de formación del joven y del adulto las propuestas didácticas que esas corrientes desarrollaban para la educación infantil».

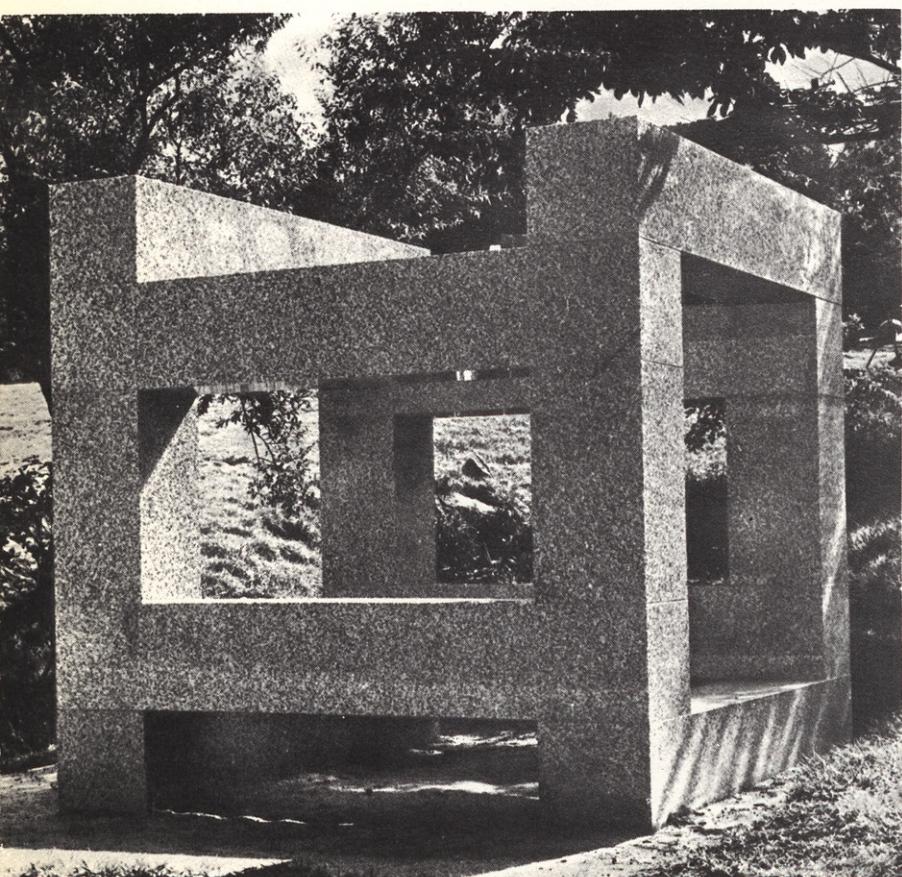
Si aquí traemos a colación esas raíces formales e ideológicas que condicionaron el ideario Bauhaus, lo hacemos para resaltar el caldo de cultivo donde Bill inspirará su posterior actividad artística. De



Proyecto «Monumento al preso político desconocido», 1952



Unidad conformada por tres prismas iguales, 1961



Pabellón-escultura, 1969

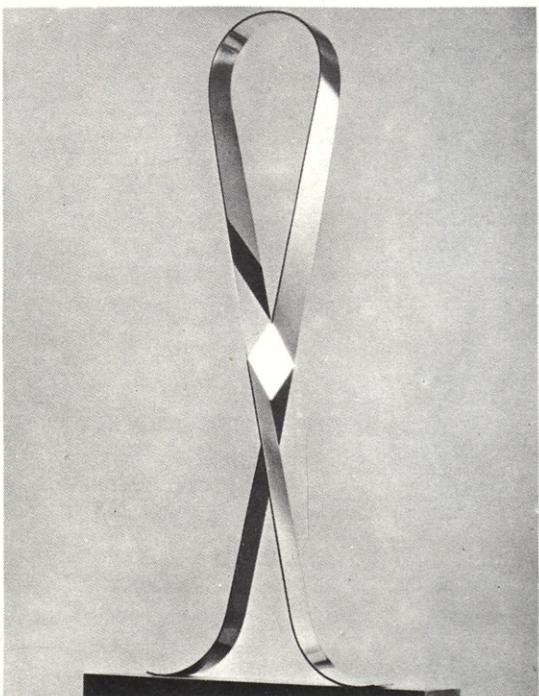


Pabellón-escultura II, 1969-1975

hecho, instalado de nuevo en Zurich, confiesa su fascinación, a partir de 1931, por las ideas sobre el arte concreto de Van Doesburg. El término *arte concreto* era usual entre la vanguardia neoplástica, pero fue Van Doesburg quien lo actualizará en el manifiesto *Base de la pintura concreta* (1930), que firmaron también Carlsund, Helion, Tutundjian y Wantz. En él se declaran los siguientes seis puntos: «1. El arte es universal.—2. La obra de arte debe ser concebida y formada enteramente por el espíritu antes de su ejecución. No debe recibir nada de las formas dadas de la naturaleza, ni de la sensualidad, ni de la sentimentalidad. Queremos excluir el lirismo, el dramatismo, el simbolismo, etc.—3. El cuadro debe ser construido enteramente con los elementos puramente plásticos; es decir, planos y colores. Un elemento pictórico no tiene ninguna otra significación más que la de *sí mismo* y, en consecuencia, tampoco el cuadro tendrá otra significación que la de *sí mismo*.—4. La construcción del cuadro, así como sus elementos, debe ser simple y controlable visualmente.—5. La técnica debe ser mecánica; es decir: exacta, anti-impresionista.—6. Esfuerzo por la claridad absoluta.»

Al dejarnos Bill su propio manifiesto sobre arte concreto en una fecha tan temprana como la de 1936, podemos apreciar directamente sus precisiones sobre el de Van Doesburg. En realidad, coincidiendo básicamente, el de Bill insinuaba ya ciertas matizaciones sobre las excesivamente genéricas reducciones del neoplásticismo. «Es real e intelectual no naturalista —escribía— y, a pesar de ello, está próximo a la naturaleza. Aspira a lo universal, pero cuida lo que es único. Reprime el individualismo en beneficio del individuo.» Con el tiempo, estos sutiles matices alcanzarán una importancia decisiva, precisamente como superación de esa contradicción paradigmática, que denunciara Margit Staber, en «el hecho de que el arte se entienda por un lado como objeto autónomo y, por otro, como soporte de símbolos», contradicción cuyas equivalencias en otros campos pueden ampliarse hasta el infinito. En este sentido, la afirmación de Bill sobre que «una polémica intelectual que conduzca a los símbolos es el único incentivo para la creación de obras artísticas», tiene un alto valor significativo. Se reafirmará en este mismo criterio en otro de sus textos básicos —*La concepción matemática es el arte de nuestro tiempo*—, en el que lúcidamente demuestra percibirse, a propósito de la construcción horizontal-vertical de las obras de Mondrian, de su «configuración puramente emotiva, a pesar de todo el rigor de los medios empleados». Así su creencia de que «es posible desarrollar ampliamente un arte basado en una concepción matemática», no hay que entenderla en el sentido de una matemática estricta —«lo que se entiende por matemática exacta»—, sino, más bien, como «una configuración de ritmos y relaciones, de leyes que tienen sus elementos originarios en el pensamiento individual de sus innovadores». El caso es que de esta manera, y mucho más con su apelación al *método lógico* de sus *Determinaciones: 1978*, Bill conseguirá romper ese esquema crítico que denuncia apocalípticamente la identificación de la búsqueda de lo universal, transparente y manipulable, como definitivo aplastamiento de toda experiencia concreta de lo real, con la racionalidad instrumental de la técnica. Otro tanto ocu-

rre con sus experiencias sobre el color, sacadas de Kandinsky y Klee, que se unen a todo un conjunto de cosas de carácter inquietante porque «escapan aún a la mensurabilidad y, psicológicamente también, se sustraen al juicio» (W. Grohmann). «El color tiene una función muy distinta —dirá Bill en sus recientes declaraciones a *El País*— que la estructura en la pintura, o que el espacio y la materia en escultura. Los colores vibran, los bordes de los colores vibran. Me interesa esa sucesión de vibraciones. Un cuadro por su vibración tiene una razón de ser. Se produce energía sin que haya fuente alguna. La fuente son los colores, la contradicción y la armonía que reina entre ellos.»



*Superficie exagonal alrededor de dos cuadrados, 1973*

Instalado, como decíamos, en Zurich a partir de 1929, trabaja como arquitecto, pintor, escultor, grafista, diseñador, sin olvidarnos de sus importantes incursiones en el campo de la teoría y crítica artísticas. En 1932 se une al grupo de *Abstraction-Création* de París y, años después, en 1945, funda en Zurich la revista *Abstrakt-Konkret*, germen de la Asociación de Artistas Modernos Suizos y de la prolongación creadora de la estética del arte concreto (Camille Graeser, Verena Loewensberg y Richard Paul Lohse). Recordando, en fin, tan sólo los hechos más espectacularmente decisivos, habría también que citar su intervención en el diseño y dirección de la nueva Bauhaus de Ulm, cuyo edificio de escuela comienza a construir en 1951 y donde permanecerá hasta 1956, fecha en la que su enfrentamiento violento con Tomás Maldonado le hace dimitir. En los años sesenta, con la moda del Op-art y del arte cinético, Bill, como Albers en América, cobró una importante actualidad; sin embargo, ha sabido mantener su distancia crítica respecto a estas corrientes, en las que indudablemente influyó, lo cual es consecuencia de su actitud rigurosa e independiente.

Aunque la actividad de Bill ha sido y es polifacética, fruto de esa disponibilidad versátil que

aprendiera como destino del creador contemporáneo, no cabe duda que sus principales aportaciones descansan en el terreno de la pintura y de la escultura. Sus obras de arquitectura, relativamente numerosas y con algún acierto sorprendente como el del Pabellón suizo en la Trienal de Milán de 1951, son, sin embargo, mucho más discretas y discutibles. Creemos que debido a su adhesión ingenua e incondicional a los principios dogmáticos del más escolar movimiento moderno, como lo demuestra la reticencia con que criticó, en 1955, las *libertades decorativas* con que los arquitectos brasileños empleaban algunos de los elementos básicos de la gramática de Le Corbusier, así como su tímida defensa de la recuperación del patio como elemento orgánico, desterrado por las *cajas sobre pilotis*. En cualquier caso, Max Bill arquitecto ha dejado cierto número de obras construidas, como la Escuela de Ulm, edificio de Radio Zurich, cine *Cinévox* en Neuhausen, etc. Punto y aparte merece, no obstante, su excelente sentido para las estructuras monumentales, con aciertos soberbios como su *Monumento al prisionero político desconocido* (1952) o el *Monumento construido con motivo del congreso internacional de abastecimiento de aguas*, en Berlín (1961).

En el terreno de la plástica, donde su dominio virtuoso de los materiales y su excepcional sentido de la forma y el ritmo bordean la perfección, realiza obras maestras, como podemos comprobar en cualquiera de las quince piezas expuestas ahora en Madrid. Constituyen variaciones múltiples, en los materiales más diversos, de *construcciones espaciales*, que expresan *lo inefable del espacio*: «la lejanía o proximidad de la infinitud, la sorpresa de un espacio que empieza por un lado y termina por otro, que al propio tiempo es el mismo, la limitación sin límites exactos, la multiplicidad que, a pesar de todo, forma una unidad, la uniformidad que se altera por la presencia de un solo acento de fuerza, el campo de fuerzas compuesto de puras variables, las paralelas que se cortan y la infinitud que vuelve a sí misma como presencia...». Y, finalmente, la sorpresa de este mismo argumento en pintura, cuyo planteamiento en principio nos retrae por su *frialdad*, pero que cuando lo vemos aplicado, como en las series de cuadros expuestos en el Museo de Arte Contemporáneo, quedamos totalmente seducidos, desbordados, por ese sabio empleo de la medida, pero, sobre todo, por el refinamiento de una sensibilidad que hace vibrar el color dentro de la mejor escuela de un Klee; mucho, mucho más allá, de la elemental tibieza a la que nos tienen acostumbrados la mayoría de los escolares del *Op-art* y sus derivaciones.

Para terminar saludemos esta iniciativa de traer a Max Bill, uno de los creadores destacados de nuestro siglo, a las salas de nuestro Museo de Arte Contemporáneo, que se ve de esta manera, aunque momentáneamente, realizado. Además, que recordemos, salvo una traducción de algún texto suelto y el magnífico número extraordinario que le dedicara hace siete años *Nueva Forma*, Max Bill estaba inédito entre nosotros. Este homenaje tardío, pero espléndido, nos permite no sólo la contemplación directa de sus obras, sino también la meditación sobre uno de los focos esenciales del arte contemporáneo. Sería lamentable perderse la oportunidad.