

MAX BILL, *STRAHLUNG AUS BLAU*. 1972-1973

MAX BILL O LA PINTURA DEMOSTRADA SEGÚN EL ORDEN GEOMÉTRICO

Por José Manuel Cabra de Luna

No es chico atrevimiento el tomar prestado buena parte del título de una de las obras más fascinantes de la filosofía de todos los tiempos para dar nombre a este artículo; me refiero, claro es, a la *Ética* de Spinoza. Pero es que, salvadas todas las distancias, las ideas del filósofo y las del pintor, sus fines y afanes, creo que tienen mucho en común.

Y aún me atreveré a más. Invocaré de inicio la Proposición XXXV de la parte cuarta de la *Ética*, al decir: «Los hombres sólo concuerdan siempre necesariamente en naturaleza en la medida en que viven bajo la guía de la razón»¹. Si convenimos en que la matemática —racional por excelencia y definición— es el lenguaje de la naturaleza o, al menos, un constructo que nos acerca a ella y nos hace abordarla de manera natural, no extrañará nuestra afirmación de que la obra y el pensamiento de Max Bill conectan con la filosofía de Baruch Spinoza.

En un pequeño ensayo titulado *La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo*², escribió Bill: «Creo que es posible desarrollar ampliamente un arte basado en una concepción matemática.../... Como ejemplo conocido, puede citarse de nuevo a Juan Sebastián Bach, quien, con medios matemáticos precisamente, dio forma a la materia «sonido», creando estructuras perfectas. En su biblioteca se hallaban, en efecto, textos de matemática junto a las escrituras teológicas, en una época en que la matemática se había abandonado como

elemento formativo del proceso de configuración de las formas, y en la que esta idea no había sido aún retomada.../...

La concepción matemática del arte actual no es la matemática en un sentido estricto .../... Es más bien una configuración de ritmos y relaciones, de leyes que tienen sus elementos originarios en el pensamiento individual de sus innovadores...» y, más adelante, sigue diciendo el pintor: «...se crean hoy, por medio del arte, símbolos nuevos que, sin duda, tenían ya su fundamento emocional en la Antigüedad, pero que, tal vez más que ninguna otra posibilidad del ser humana, pueden llenar el mundo emotivo de nuestra época.../... porque no son puro formalismo, como erróneamente se consideran, ni son sólo forma como belleza, sino pensamiento, idea, conocimiento convertido en forma; es decir, no son sustancias existentes en la superficie, sino idea primaria de la estructura del mundo, de comportamiento frente a la imagen que actualmente podemos hacernos del mundo. No son copia, sino sistema nuevo; comunicación de fuerzas elementales de un modo perceptible por los sentidos».

Pido perdón al amable lector por la cita tan extensa, pero es una tentación casi invencible cuando el pintor del que queremos hablar es, además, un extraordinario pensador con un decir claro y profundo, como ocurre con Max Bill.

En el texto que hemos transcrito ya se contienen algunas de las cuestiones principales que intentamos abordar en este artículo:

- La matemática como elemento conformador necesario de una muy potente concepción del arte que, paradójicamente, produce obras que no se agotan en la mera forma, ni siquiera en la propia belleza que pueda resultar de aquella sino que, vivificándose, terminan en ser «pensamiento, idea, conocimiento convertido en forma.»
- Otra cuestión que ha de merecer nuestra atención es la consideración de la obra de arte como objeto espiritual generador de una nueva simbología (ya sea objeto sonoro —composición musical—, plástico —pintura o escultura— o verbal —poema—). Esta concepción objetual de la obra será un concepto fundamental a la hora de abordar la extraordinaria diferencia entre el arte abstracto (en sentido estricto) y el arte concreto, como más adelante veremos.
- La relación de Max Bill con la música y especialmente con la obra de J. S. Bach.
- Nos referiremos también a su alta aspiración estética de considerar la belleza como función y a su concepto abierto y «democratizador» de la obra de arte multiplicada.

Sabemos que Max Bill es mucho más que todas esas cosas y sobre ellas, arquitecto. Se sintió primero arquitecto y luego todo los demás. Pero el objeto de nuestra reflexión es el artista, especialmente el pintor porque la limitación de espacio nos impedirá acercarnos a su extraordinaria faceta de escultor. Y aunque en toda su extensa producción él siempre quiso diferenciar entre una y otra de las múltiples actividades que desarrollaba (no era, por ejemplo, un artista que diseñaba, sino que cuando pintaba era pintor y cuando diseñaba un objeto, diseñador industrial), el «espíritu Max Bill» late en toda sus obras: Una extraordinaria economía de medios, una firme voluntad de adecuar su hacer a la naturaleza de los materiales con los que trabajaba y la búsqueda de una lim-

pia sencillez que, paradójicamente, era fruto de un proceso creativo de gran complejidad en el que se evidenciaba su sujeción a la matemática y en el que cada paso de ese proceso —según sus propias palabras— «corresponde a operaciones lógicas». Y por encima de todo ello la belleza; su búsqueda incansable de lo bello en cada cosa, en cada objeto, en cada forma. No por aplicación de una fórmula general, sino por indagación en la cosa hasta llegar a su más honda raíz, pues en cada una de las cosas, de las obras, late su belleza propia, que es única y a la que hay que desentrañar y, al tiempo, la que hay que infundir. Y es que esa belleza que deviene del orden y que resulta de haber alumbrado las leyes propias de la obra, nace de una relación dialéctica entre la cosa y su creador; sin que ello implique que la obra se tiña de subjetividad, como veremos.

En el primer libro sobre Max Bill que entró en mi biblioteca he encontrado al preparar este texto una necrológica aparecida en un importante diario de tirada nacional que se titulaba: «Max Bill artista suizo polifacético»³. Este es el calificativo que más le conviene, el que mejor se comparece con cuantas cosas fue aunque, como hemos dicho, fue mucho más que un artista. Pero con el tiempo (muere el 9 de diciembre de 1994) la faceta de su compleja personalidad que sigue creciendo sin cesar es la de artista, la de autor plástico que intentó lo que en buena parte de la larga historia del arte ha parecido irreconciliable, unificar arte y razón, sujetar aquel a ésta, sin dejar de ser arte. Un intento maravilloso por habitar en el raro e inestable equilibrio de la poética de la precisión, desvelando el misterio, haciéndolo aparecer, mostrándolo, allí donde antes sólo había rigor y exactitud; es decir, demasiada claridad.

LA MATEMÁTICA COMO ELEMENTO CONFORMADOR DE LA OBRA DE ARTE

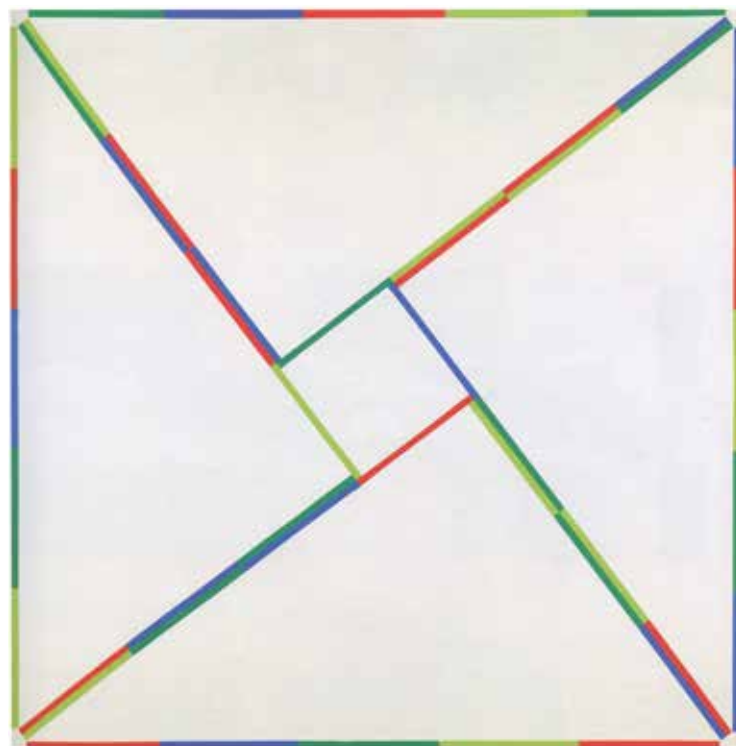
Max Bill es un artista lógico. Así comienza diciéndonos Martínez Castillo, en su escasamente

prescindible obra «max bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza»⁴. Pero, al tiempo, será este mismo autor el que reconozca que la razón lógica no basta para abordar en su plenitud las obras de nuestro artista.

Si nos atenemos a las explicaciones con que el propio Max Bill complementaba muchas de sus obras o si acudimos a sus textos teóricos (aún más radicales) nada decía hacer fuera de la razón. Pero ésta (al menos en el sentido más usual del término) resulta ser insuficiente para acercarnos a su obra en su polisémica y muchas veces simbólica significación. El artista, en un intento de clarificar lo que nos muestra, nos dice cómo ha hecho la obra, nos describe paso a paso el complejo proceso que ha desarrollado, pero cuando nos enfrentamos a aquella, esas explicaciones no nos lo dicen todo. Hay más, mucho más de lo que las palabras nos cuentan; quizá ellas sirvan para explicar el cómo, pero enmudecen cuando le preguntamos por el qué.

Es posible que nos encontremos ante una más de las infinitas trampas del lenguaje. O quizá sea, simplemente, que le pidamos lo que no pueda dar, pues las imágenes plásticas están en un plano y las palabras en otro y por eso, cuando con éstas queremos abordar una obra plástica todo lo más que conseguimos son aproximaciones, textos envolventes que hablan de una obra, pero que no nos «abren» la obra (a la manera en que los cabalistas «abren» las letras del alefato, quiero decir).

Mas por las propias palabras nos salvaremos y aquí entiendo que nos puede resultar clarificador lo que en su artículo *La actividad metafórica. Entre razón calculante y razón intuitiva*⁵, escribiera Margarita Vega Rodríguez. Dice así: «La escisión entre la razón calculante (¿lógica?) y la razón intuitiva se revela más como un paradigma explicativo de la racionalidad y como cierto límite o dificultad que encuentra la explicación, que como un proceso real de desarrollo de la racionalidad. Frente a la escisión entre la razón calculante y la razón intuitiva, la metáfo-



MAX BILL. 12 VIERERGRUPPEN IN WEISSEM FELD, 1982

ra muestra cómo la supuesta razón calculante intuye y cómo calcula la razón intuitiva».

La palabra intuición no era precisamente un concepto caro a Max Bill; huía de ella porque entendía que era capaz de encubrir muchas irracionalidades, pero «razón intuitiva» ya es otra cosa. La tesis que nos propone Vega Rodríguez, esa bifronte valencia de la razón que en el fondo es una, me lleva a un término acuñado por el poeta y ensayista José Ángel Valente cuando se refiere a que la creación tiene lugar en un estadio de máxima tensión racional y que él llamó «estado de hiperrazón», que es justamente el extremo opuesto a la irracionalidad. Pienso que si Max Bill hubiese conocido este término y su significación, no habría estado en desacuerdo con él. Esa razón expandida, abarcadora en plenitud, nos lleva a poder conciliar el más puro y estricto desarrollo racional con el misterio que toda obra de arte contiene y que está más allá que el conjunto de sus formas y colores, que la suma de sus elementos.

Cuando conjugemos ese estado de hiperrazón con una mente musculada matemáticamente (no en el sentido de formación teórica, que también, sino en el de ordenación del pro-

pio discurso mental), creo que nos estaremos acercando de modo natural a la actitud de Max Bill en el momento de crear.

Al referirme a una mente trabajada matemáticamente como uno de los dos componentes del substrato creativo de Bill, expresamente he dejado constancia de que no estaba hablando tan solo de conocimientos teóricos, sino también de ordenación mental. A este respecto nos resultan iluminadoras las palabras de Vittorio Gregotti, que refiere Martínez Castillo en su obra citada⁶, al hablar de Max Bill «como un amante de la matemática desde fuera de ella, como un enamorado de la ciencia de un modo más humano que científico, donde la matemática no sería un simple instrumento funcional, un artículo de consumo, sino que representaría un «clima de certeza espiritual».

Me parece una felicísima afirmación y de extraordinaria agudeza la de Gregotti, que considera a la matemática en Max Bill como dadora de un «clima de certeza espiritual»; que proporciona las bases del juego, aunque no sea en sí el juego, o mejor, aunque algo se escape siempre de éste. Porque, no olvidemos, por encima de todo Max Bill es un artista, que quería explicar y explicarse, pero que sabía que el método no era la obra.

Lo dijo muy bien en el texto que acompaña a una de sus piezas cumbres, «quince variaciones sobre un mismo tema» (1935/1938)⁷: «... aunque es posible amar nuestras obras sin haberlas entendido, apenas es factible disfrutarlas plenamente sin vislumbrar al menos los métodos empleados en su creación». Mas, pese a esta recomendación, ese texto concluye diciendo: «quizá algún que otro espectador que haya leído las explicaciones anteriores se sienta tentado a suponer la existencia de juegos pseudomatemáticos o geométricos en las aunque la geometría ha suministrado el material de trabajo, material que obviamente resulta imprescindible para fijar cualquier figura exacta en el plano o en el espacio, no han sido propósitos matemáticos ni geométricos los que han desembocado en estas creaciones, lo que se

puede ver en las *quince variaciones sobre un mismo tema* es un puro juego de forma y color sin presiones externas que lo empujen a ser otra cosa que eso, un juego que tiene como único objetivo alegrar con su existencia».

Jugar es una cosa muy seria y si no que se lo pregunten a cualquier niño y las formas de Max Bill (a su modo el propio color también es forma) se constituyen —y ya lo hemos dicho antes— como pensamiento, idea, conocimiento en suma. Un pensar en imágenes, un salto más allá de la verbalidad. Por eso la obra de Bill es fundacional, generadora de nuevos símbolos aunque tengan «fundamento emocional en la Antigüedad». Él no articula un relato, no nos hace partícipe de sus pasiones ni de su historia personal, sino que hace nacer, desde un lenguaje plenamente objetivo sujeto en todo momento a la anónima geometría, un nuevo universo plástico; en modo alguno frío como podría pensarse en un principio por su orden.

Tampoco el uso del color es arbitrario en Max Bill. Sin llegar a las rígidas gradaciones de un Richard Paul Lohse, nuestro pintor suele usar el color en escalas, pero sin olvidar nunca que «el color no es, está». Quiero decir con ello que el color se comporta según su superficie y su ubicación, según quien le acompañe y que el color nos dice mucho más de lo que nosotros podemos saber de él. Su carga simbólica, muchas veces soterrada, es extraordinaria y nos viene dada por la propia naturaleza, por la historia general del arte y por nuestra formación personal y entorno más próximo y familiar; de ahí su polisemia emocional.

Max Bill, que aprendió mucho sobre todo esto en la Bauhaus con Klee, Kandinsky, Albers y Moholy-Nagy tiene un personalísimo sentido del color use la gama cromática que use, desde los tonos más saturados hasta los pastel, sin olvidar los fluorescentes de sus últimas obras gráficas. Y es que a dibujar puede aprenderse pero el sentido del color se tiene, es personalísimo y va con cada cual. El propio pintor en su texto *reflexiones sobre el múltiple* (1968)⁸ así lo reconoce

expresamente, al decirnos: «...por mi parte, prefiero pintar yo mismo mis cuadros, no porque no haya quien pudiera hacerlo técnicamente mejor, sino porque las decisiones sobre los colores deben tomarse en cada caso. para esto, ni la mejor planificación previa ayuda.»

LA OBRA DE ARTE COMO «OBJETO PARA EL USO ESPIRITUAL»

En su discurso con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen, Paul Celan, uno de los más grandes poetas del siglo XX, escribió:

«Puesto que es una manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza —ciertamente no siempre muy esperanzadora— de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están de camino: rumbo hacia algo.

¿Hacia qué? Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacía un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra.»⁹

Donde dice poema, pensemos en la obra de arte en general y este bello texto de Celan nos llevará de la mano hacia la afirmación de Max Bill de que el sentido de la obra de arte está ínsito en ella cuando se la considera como «un objeto para el uso espiritual»; un objeto siempre de camino a la búsqueda de una mirada que le despierten de su sueño de silencio y quietud.

Y es que toda obra de arte necesita para existir del otro, un oyente que escuche la música, un espectador que mire el cuadro y permita que el cuadro entre en él y viceversa, un lector que dé vida a esas palabras yertas del libro. Hasta el punto de que Quevedo llegaría a decir en su famoso soneto, refiriéndose a los libros: «Vivo en conversación con los difuntos, / Y escucho con mis ojos a los muertos».¹⁰

La obra de arte es dialógica por esencia, pero lo es desde el plano espiritual. No siem-

pre mantenemos con ella una misma relación, a veces nos exalta y otras nos serena. En ella no necesitamos que el artista haya volcado sus sentimientos más íntimos (aunque nazca de un impulso emocional), es ella misma la que, por sí, ha de provocar los nuestros al ser percibida por nuestros sentidos. Eso es el pensar en imágenes al que antes nos referíamos; imágenes no sólo verbales, sino también plásticas o sonoras. Por eso un arte generador de formas como pensamientos, como ideas, nos alegra o entristece, nos conmueve, por mucho orden que haya sido necesario para haberle dado vida. Ese orden es como la urdimbre del tapiz, que no se ve como tal pero que lo sujeta todo. Así la obra de Max Bill.

La consideración objetual de la obra de arte nos ha de servir también para abordar la pertenencia de Max Bill al movimiento del «arte concreto». En principio, y en un plano muy general, podemos considerar que la abstracción, en la historia de la plástica occidental, había sido fruto de una actividad derivativa en la representación de imágenes; la razonable consecuencia de una evolución de la figuración hacía vías que exploraron nuevos modos de representación. Fueron muy significativas al respecto las clases que Kandinsky impartía a sus alumnos en la Bauhaus y en las que les imponía ejercicios en que, partiendo de un modelo compuesto de varios objetos ordenados de determinada forma, pedía a aquellos que fueran reduciendo en sus dibujos sucesivamente esos elementos a formas geométricas cada vez más esenciales, hasta llegar a la abstracción.

Una breve alusión a la etimología de la palabra nos dará luz sobre ello. Abstracter procede directamente del latín «trahere», que significa «traer», «tirar de algo», «sacar de lo hondo». Es decir abstraer comporta una acción de arrastre, de cambio de lugar o de obtener, extrayéndolo, lo que está en el interior. Y ello nos permite pensar que el resultado de la acción pictórica de abstraer, el producto del último estadio de la labor de abstracción conserva, aunque solo sea un eco, de lo que fue en origen.

Porque no nace desde la nada (es un decir), sino derivativamente.

Se diría que Wittgenstein en su proposición 2.022 del *Tractatus* mantenía una verdad irrefutable, al decir: «Es claro que por muy diferente del real que se imagine un mundo debe tener algo —una forma— en común con el mundo real».¹¹

Pero ¿qué ocurrirá cuando el soporte, la urdimbre de la obra sea la matemática, una estructura de ritmos y relaciones que nace en la mente formada del geómetra que la crea? Él no ha necesitado acudir a una forma previa (a no ser las universales geométricas de círculo, cuadrado, rectángulo, etcétera); el que Wittgenstein llamó el mundo real no está aquí precisamente, no hay ni una lejana y borrosa imagen de él. Esas formas son fundacionales porque son nuevos modos de pensamientos, de ideas.

Max Bill lo expresó muy bien en el texto complementario de la carpeta de gráfica *ocho transcoloraciones* (1986)¹², al decir:

«el arte concreto, en su corriente constructiva, está determinado por las regularidades de sus formas y colores. su libertad consiste en la aplicación y en la creación de órdenes autónomos propios. sus obras se caracterizan por la combinación de ocurrencia y objetividad, por la racionalidad y los impulsos emocionales. las ideas que se expresan a través de él, así como su ejecución, determinan la calidad de las obras. una obra de arte concreto es semejante a un generador, mediante el orden de sus elementos produce energías en forma de irradiaciones.»

Martínez Castillo, en su obra citada,¹³ se pregunta si el arte concreto puede ser simbólico, lo que nos lleva al problema de la significación de la obra no representativa, de la obra concreta y cita al propio Max Bill cuando afirma: «las obras de arte se convierten en objetos estéticamente concretos para el uso intelectual gracias a la realización de ideas abstractas».

Y, sigue diciendo nuestro artista, «los símbolos expresados con elementos concretos constitutivos de la obra ejemplifican el arte concreto como un arte de ideas, no solo de relaciones... el arte concreto permitirá expresar cosas de real contenido simbólico, libres de toda carga sentimental o literaria, hemos tratado de crear obras ricas de real e indiscutible potencia simbólica; símbolos de la unidad, infinitud, libertad y dignidad humanas».

LA BELLEZA COMO FUNCIÓN

Max Bill siempre tuvo una idea muy alta de la función social de la obra de arte. Pero no por entender que ésta debía de estar al servicio de causas políticas o sociales concretas (lo que consideró, con buen sentido, mera propaganda), sino por entender que el arte debe ser un bien al alcance de los más; en acepción amplia de la expresión, apostaba por la «democratización de la obra de arte». Porque si ésta es un objeto para uso espiritual, toda persona (o al menos muchas) lo ha de anhelar y ha de tener posibilidad de acceder a ese objeto.

Pero, ya hemos dicho que Bill no fue sólo un artista, sino que su hacer creativo abarcaba más allá del dibujo, el cuadro o la escultura. Su dedicación al diseño, gráfico e industrial y a la arquitectura, entre otras actividades, le llevó a reflexionar hondamente en la relación entre los objetos y la belleza, a la que no consideraba un aditamento, una añadidura que se colocaba sobre la cosa a manera de un papel de celofán que le presta «glamour» al objeto. Él fue mucho más allá al considerar que todas las personas que usan las cosas y también las propias cosas tienen «derecho a la belleza» y que ésta —antes lo hemos aludido— no es una fórmula general que se aplica a todo lo que hacemos, sino que de cada cosa ha de buscarse la suya, la que le es propia y singular, la que es fruto de una profundización en su esencia, en la naturaleza de sus materiales, en la conjunción de todos sus elementos, sin olvido de su utilidad.

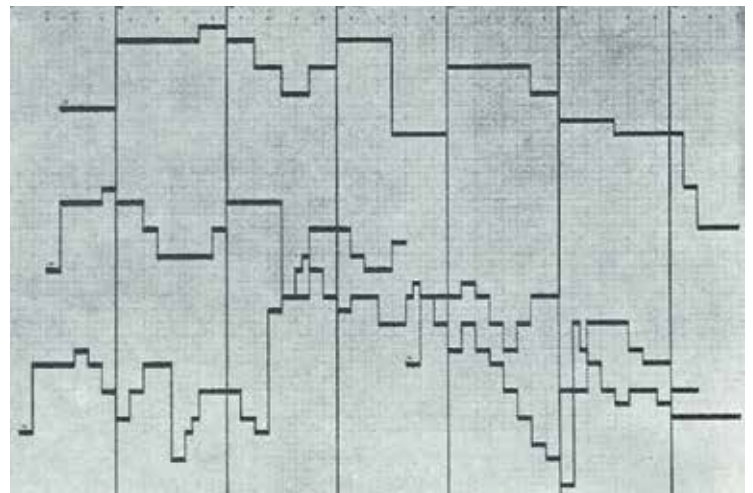
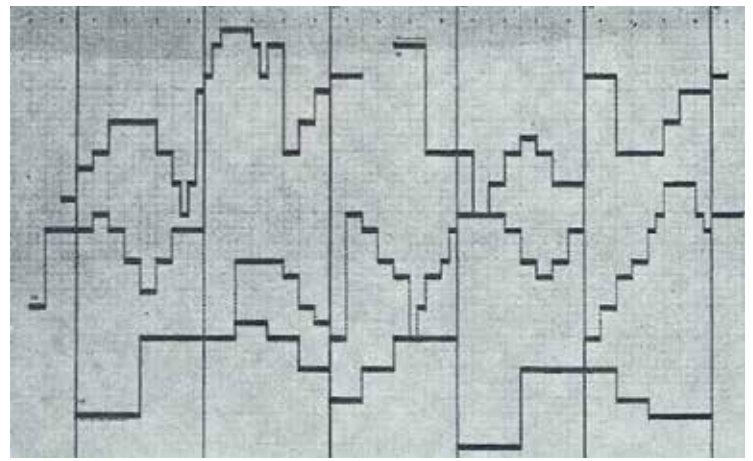
Ya en 1956 escribió un pequeño texto que resultó ser fundamental en el corpus de su pensamiento teórico. Lo tituló, «belleza de la función, belleza como función»¹⁴. Aunque, tras una lectura pausada del mismo, puede verse que va referido más bien hacia la obra de diseño y arquitectura que hacia la plástica, lo cierto es que muchas de sus afirmaciones son generales y nos dan la clave no ya de su posición estética, sino incluso de algunas de las raíces profundas de su estar en la vida.

El maestro Eckhart, en expresión que refleja la difícil lucha del místico con el lenguaje por la insuficiencia de éste para hablar de lo inefable, se refería a «scintilla animae», como a la chispa luminosa e inaprehensible que anida en el centro más interior de nuestra alma y que es la que se une (nos une) con Dios. Así la belleza en el objeto. Éste ha de servir, desde su ser de cosa, a las funciones a que le destinamos y entre ellas, como una más pero la más difícil de hallar, habrá de estar la belleza como una función de entre otras, y como la más rara y, al tiempo, la más importante, puesto que todo lo impregna.

En el texto citado, Max Bill escribió: «si atribuimos una importancia particular a la belleza de las cosas, es porque a la larga, y en el sentido estricto del término, la funcionalidad pura no nos es de ninguna utilidad. la funcionalidad, en efecto, no debería pedirse, debería ser evidente. la belleza, en sí misma, demuestra ser menos evidente y las opiniones sobre aquello que es bello o que no lo es divergen frecuentemente. es por eso que la funcionalidad sigue siendo el requisito más obvio. la búsqueda de la belleza causa mucho más dolor; los esfuerzos son mayores y no responden más que a algunas condiciones, en particular: cuando las fuerzas creadoras tratan de armonizar idea de las formas y tareas prácticas.»

MAX BILL Y LA MÚSICA (ESPECIAL CONSIDERACIÓN DE J. S. BACH)

El arte con mayor evidencia y necesidad de estructura matemática es sin duda la música. Cier-



FIGS. A-B. HEINRICH NEUGEBOREN. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE UNA OBRA DE BACH

tos momentos de ella como el barroco y, más cerca de nuestros días, singularmente Webern, se constituyen a partir de palpables ordenaciones matemáticas. La universalidad del lenguaje musical y la de la ciencia matemática se compadecen en plenitud.

En un muy incisivo artículo de Josep María Guix, titulado *Temas con variaciones. Una reflexión musical a partir de la obra de Max Bill*¹⁵, podemos leer que «En la producción bachiana, el tratamiento de los materiales responde a un grado de precisión que los acerca a menudo a mecanismos sonoros de gran perfección. Casi podríamos afirmar que, en algunas obras, la concepción y la realización son tan maravillosas que no nos haría falta su materialización sonora».

Es claro que estas son las palabras de un músico que, al leer ciertas partituras del maestro de Leipzig, ya no necesita más para apreciar

su belleza y captar, con su sola notación, la complejidad de ese «objeto para uso espiritual». Lo mismo podría ocurrirle a un arquitecto viendo los planos de un edificio, que es capaz de concebirlo en su mente o, también podría ocurrir algo parecido a quien, acostumbrado a ver y estudiar el método de trabajo de Sol Lewitt abordase algunas de sus notas de trabajo en que se recojan las instrucciones para ejecutar un *Wall drawing* y, por conocer el método de trabajo del artista, fuese capaz de «visualizar» la obra.

Pero las cosas pueden ir aún un poco más allá y Max Bill estuvo en el lugar y el momento para verlo. Cuando ingresa en la Bauhaus para iniciar sus estudios de arquitectura en el curso 1927/28, Heinrich Neugeboren (que más tarde cambiaría su nombre por el de Henry Nouveau), estaba desarrollando unos estudios realmente ambiciosos y novedosos, más por su afán de

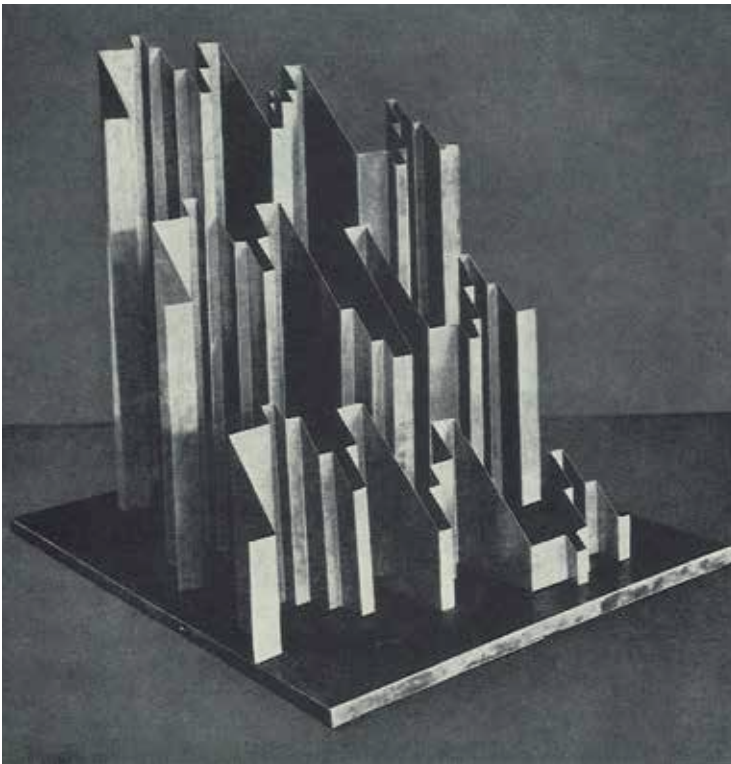
investigar otros caminos que, propiamente, por los resultados obtenidos. Intentaba la «representación gráfica» bi y tridimensional de determinadas obras musicales. Lógicamente era Bach el músico elegido y, partiendo de un papel milimetrado como soporte material del dibujo, llevaba a cabo la translación, que luego (en una segunda fase de desarrollo) le serviría para hacer piezas escultóricas. Las imágenes A y B obedecen a dos de esas representaciones gráficas y la C a la tridimensional.

Las palabras de Neugeboren son hartamente explicativas de la finalidad de su trabajo: «La representación en un plano brotó del deseo, no solamente de oír el decurso temporal y espacial de la música, sino también de verlo, y de verlo de una manera más clara de lo que permite la notación musical tradicional...»

Y continúa diciendo: «Como complemento de la representación planimétrica surgió una representación tridimensional, en la que el aparente subir y bajar de las voces se transformó en un ascenso y descenso.../... De esta manera, se podría erigir al más grande artista alemán un monumento que, al igual que una pirámide, no solamente sería monumental, sino que tendría un significado interno...»¹⁶

Ese fue el ambiente en que Max Bill se formó y, sin duda, esa interacción entre las artes todas y esa impregnación de todo por la matemática, determinó que para construir sus obras no sólo usara de los mismos instrumentos conceptuales que la música, sino que, en ocasiones y llevando las cosas a un cierto grado cero, muchas de ellas deviniesen en música representada por otros medios. No podemos imaginar qué hubiese podido hacer Max Bill de haber podido trabajar con lo que conocemos como «nuevas tecnologías» (que ya no van siendo tan nuevas). Existen hoy algunos intentos de «representación visual» de composiciones musicales que, verdaderamente, nos conducen a otras perspectivas de percepción. Nuevas vías de creación se están abriendo y aún no sabemos a donde pueden conducirnos.

FIG. C. HEINRICH NEUGEBOREN. REPRESENTACIÓN TRIDIMENSIONAL DE UNA OBRA DE BACH



LA OBRA DE ARTE MULTIPLICADA

Es de una importancia fundamental para el conjunto de la obra de Max Bill y especialmente en su obra en dos dimensiones. Y lo es en un doble sentido, en el de la valoración teórica de la obra de arte multiplicada (frente a la obra única) y en el de la capacidad expansiva de la obra múltiple y, consiguientemente, la posibilidad de acceso a ella por un número extraordinariamente mayor de personas.

Max Bill se declara plenamente a favor de la obra multiplicada, a la que defiende con firmeza pues, dice que «lo que una obra declara artísticamente no es algo que pueda 'diluirse' por su multiplicación.» En el fondo, estimo que la cuestión tiene mucho que ver con el concepto, un tanto romántico, de la privilegiada relación que el poseedor acaba estableciendo con la obra única; privilegio que sólo viene dado por la rareza («nadie tiene lo que yo, nadie disfruta de lo que yo»). Pero eso no deja de ser una incidencia del mercado (que utiliza el principio de escasez para elevar el precio) en el mundo de la obra de arte. Desde un punto de vista estrictamente estético una obra no desmerece su calidad por su número.

En cualquier caso, Bill comprendió que con el acceso al arte de las masas la respuesta de los artista tenía que ser otra porque, eso sí, quien gusta de la obra de arte la quiere cercana, desea convivir con ella, porque la obra —desde su silencio y quietud— va cambiando al tiempo que él cambia. Una cosa son las grandes obras maestras de los museos y otras las domésticas; las primeras son para todos sin excepción, las segundas cada vez más para un número creciente de personas. La obra gráfica, que no es una antesala de la única en el gusto de disfrutar el arte, sino otra técnica de producirlo, ha permitido una expansión loable del arte de nuestro tiempo.

La producción gráfica de Max Bill es muy elevada (se catalogan hasta 235 estampas). Al principio utiliza la litografía como medio, pero

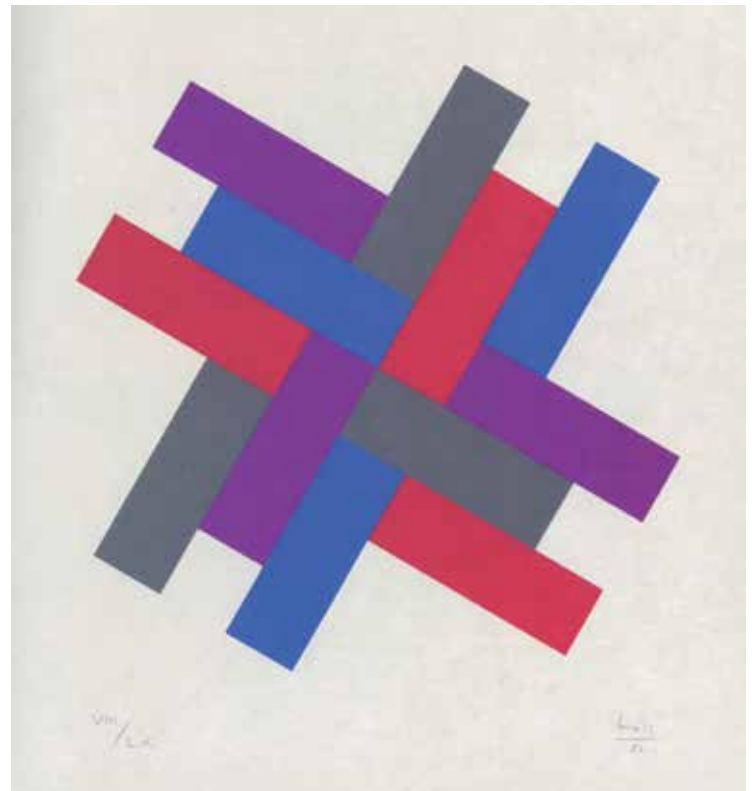


FIG. D. MAX BILL, *VIERTEILIGE EINHEIT AUS DREIERGRUPPEN*. 1982

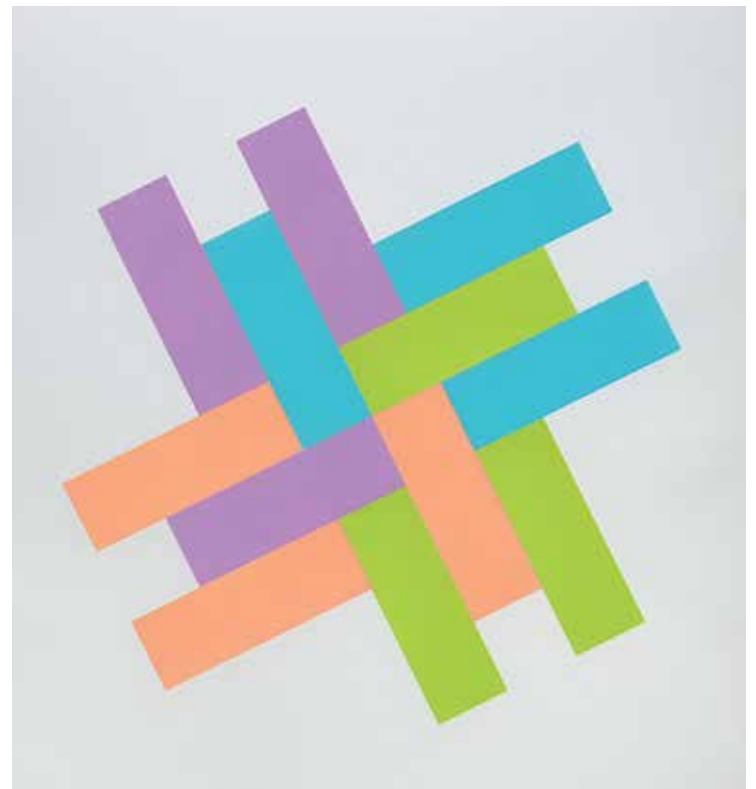


FIG. E. MAX BILL, (VARIANTE DE COLOR)

a principio de los años sesenta del pasado siglo comienza a usar la serigrafía, que se adecuaba perfectamente a sus obras. El uso del color plano, la posibilidad de superposición de colores en sucesivas utilizaciones de las diversas pantallas, la durabilidad de éstas —que permiten tirar un número ilimitado de estampas sin merma de la calidad— y, sobre todo la versatilidad de la técnica hacen que, prácticamente desde los años sesenta, toda su producción sea serigráfica.

Su hijo Jakob Bill, gran experto en la obra de su padre, nos dice que a partir de la adopción de la serigrafía «la mayoría de las obras de este tipo serán trabajos por encargo. en lugar de honorarios, max bill solía encargar la impresión de otra edición de menor tirada y diferente numeración, a veces incluso en un papel distinto»¹⁷. De esa forma, y sin coste para el artista, podía experimentar las posibilidades de la técnica y crear nuevas obras. Vemos un ejemplo en las imágenes D y E. Ignoro si la pieza primera es una u otra, sí señalo que la de tonos pastel tiene una posición determinada en la superficie del papel y una estructura compositiva. En la de colores más saturados la posición de la forma, considerada como unidad, ha cambiado girándose hacia la izquierda la figura y equilibrándola axialmente. Son dos piezas diferentes. La una se numera en romanos y tiene una tirada de LX y la otra en arábigos y tiene una tirada de 50 ejemplares. Es este es un magnífico ejemplo de la versatilidad que tiene la técnica serigráfica.

•

Problemas de espacio no nos hacen posible abordar la interesante faceta del Max Bill escultor, de su serena arquitectura, de su limpia labor de tipógrafo, de su dedicación al diseño gráfico e industrial, inspirado por una elegantísima austeridad al servicio de lo bello y de lo útil; así como no podremos hablar tampoco de su admirable dedicación pública, ni de su defensa de lo común desde una posición siempre crítica y empeñada en impregnar la vida de arte o de su concepción pro-

fundamente democrática del derecho de todos a la belleza. Desgraciadamente tampoco podremos hablar del profesor Bill ni de su convencida actitud a favor de la integración de sus obras (esculturas o edificios) en el medio ambiente.

En carta que Isaac Newton dirige a su amigo Robert Hooke le dice, utilizando la frase atribuida a Bernardo de Chartres: «Si he logrado ver más lejos, ha sido porque he subido a hombros de gigantes». Max Bill es uno de ellos en nuestra reciente historia del arte, gracias a él hemos podido ver más lejos, mucho más lejos. •

NOTA: Este artículo ha sido publicado con anterioridad en la revista *Arte y Parte*, nº 120, correspondiente a diciembre de 2015.

ADVERTENCIA AL LECTOR: En las citas pertenecientes a Max y Jakob Bill se ha respetado el uso tipográfico, proveniente de la Bauhaus, de no utilizar las letras mayúsculas al comienzo de párrafo o tras el punto que aquellos siguieron usando ambos en sus escritos. También ha sido así en la nota 4.

- 1 *Ética demostrada según el orden geométrico*. Baruch Spinoza. Traducción, introducción y notas de Vidal Peña García. Notas y epílogo de Gabriel Albiac. Tecnos. Madrid 2007, p. 321.
- 2 *La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo*. Max Bill. En «Nueva Forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte». ISSN 0029-5825, nº 92, 1973, p. 58 y sigs.
- 3 *Max Bill artista suizo polifacético*. Diario El País, martes 13 de diciembre de 1994, p. 41. Madrid.
- 4 *max bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza*. tesis doctoral de alberto martínez castillo, universidad politécnica de madrid, escuela técnica superior de arquitectura, departamento de proyectos arquitectónicos. Madrid 2013. No consta su publicación en papel; colgada en internet.
- 5 *La actividad metafórica. Entre razón calculante y razón intuitiva*. Margarita Vega Rodríguez. Universidad de Valladolid. Publicada en *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 1998.
- 6 *martínez castillo en obra citada (4)*, citando a Vittorio Gregotti, p. 11 de la misma.
- 7 *quince variaciones sobre un mismo tema (1935 / 1938)*, max bill. Catálogo de la Fundación Juan March, Madrid 2015, pp. 18 y 19.

- 8 *reflexiones sobre el múltiple (1968)*, max bill. Mismo catálogo anterior, pp. 8 y 9.
- 9 *Paul Celan. Obras completas. Discurso con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Editorial Trotta. Madrid 2000, pp. 497 y 498.
- 10 *Francisco de Quevedo. Obras completas. Tomo II*. Editorial Aguilar. Madrid 1978, p. 49.
- 11 *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ludwig Wittgenstein. Versión española de Enrique Tierno Galván. Alianza Universidad. Madrid 1980, p. 41.
- 12 *ocho transcoloraciones (1986)*. max bill. Catálogo citado en Nota 7.
- 13 Obra citada en Nota 4, pp. 334 y 335.
- 14 *belleza de la función, belleza como función*. max bill. Anexo 2 a la obra citada en Nota 4, pp. 387 y sigs.
- 15 *Tema con variaciones. Una reflexión musical a partir de la obra de Max Bill*. Josep Maria Guix. «DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura». Barcelona, 2001, nº 17, pp. 18-23.
- 16 *la baubaus*. Hans M. Wingler. Biblioteca de Arquitectura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1975. Pág. 430.
- 17 *max bill y las artes gráficas*. jacob bill. Misma obra citada en Número 7, p. 128.