



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

---

**WILLI BAUMEISTER  
PINTURAS Y DIBUJOS**

2011

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

Museu Fundación Juan March, Palma  
Kunstmuseum Winterthur  
MART Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto  
Richter Verlag Düsseldorf



An abstract painting by Paul Klee on a light beige background. The composition features several distinct shapes: a large, vibrant red circle with a bright white center, a blue shape above it, a dark horizontal shape below, and a tall, thin, golden-yellow vertical shape on the right. There are also various lines and smaller shapes in brown and black. The overall style is characteristic of Klee's abstract work.

# Baumeister

Pinturas y dibujos





**Willi Baumeister [1889–1955].** Pinturas y dibujos

# Willi

## Pinturas y dibujos

# Baumeister

**Edición de**

Dieter Schwarz y  
Manuel Fontán del Junco

**Textos de**

Hadwig Goez,  
Elena Pontiggia,  
Martin Schieder y  
Dieter Schwarz

**Biografía de**

Felicitas Baumeister

Museu Fundació Juan March, Palma  
Kunstmuseum Winterthur  
MART Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

**Richter Verlag**





|            |   |     |
|------------|---|-----|
|            | Prólogo y agradecimientos   | 7   |
| <b>I</b>   | <b>Orden apolíneo</b>   | 10  |
|            | En el <i>atelier</i> de Willi Baumeister                                  |     |
|            | <i>Martin Schieder</i>  |     |
| <b>II</b>  | <b>Baumeister y Suiza</b>   | 27  |
|            | <i>Dieter Schwarz</i>   |     |
|            | <b>Pinturas</b>   | 45  |
|            | <i>Willi Baumeister</i>   |     |
|            | <b>Color y espacio</b>  | 57  |
|            | <b>El cuadro muro</b>   | 71  |
|            | <b>[Fráncfort, enero de 1929]</b>   | 72  |
|            | <b>La construcción del cuadro</b>   | 81  |
|            | <b>La naturaleza en el arte abstracto</b>                                 | 105 |
| <b>III</b> | <b>Baumeister y El Milione</b>  | 111 |
|            | <i>Elena Pontiggia</i>  |     |
| <b>IV</b>  | <b>Willi Baumeister y España: el teatro<br/>y el arte de la posguerra</b> | 121 |
|            | <i>Hadwig Goez</i>  |     |
|            | <b>Dibujos</b>  | 133 |
| <b>V</b>   | <b>Reseña biográfica</b>  | 167 |
|            | <i>Felicitas Baumeister</i>   |     |
|            | Exposiciones  | 178 |
|            | Selección bibliográfica   | 183 |
|            | Catálogo de obras en exposición   | 185 |
|            | Créditos  | 188 |



Willi Baumeister, 1949 circa

Fundación Juan March



# Prólogo y agradecimientos

Willi Baumeister (1889–1955) es, sin duda, una de las figuras más relevantes de las vanguardias históricas en Alemania. Es también uno de los pocos artistas de ese país que tuvo la valentía y la fuerza de salvaguardar las ideas y las esperanzas de la Modernidad frente a la opresión política del nacionalsocialismo y la quiebra que supuso la Segunda Guerra Mundial; en los años de posguerra fue capaz de sentar los cimientos para el desarrollo futuro del arte. En sintonía con la Modernidad, la pretensión de Willi Baumeister fue totalizadora: su obra y su magisterio se extendieron, más allá de los clásicos campos de la pintura, el dibujo y la obra gráfica, hasta los de las artes decorativas y, especialmente, a la tipografía y escenografía teatral. Pero Willi Baumeister no fue sólo un artista alemán: su influencia y sus relaciones profesionales y de amistad trascendieron las fronteras geográficas de Alemania. Resulta, por tanto, coherente, que tres instituciones europeas se hayan puesto de acuerdo para organizar esta exposición que, con casi 50 pinturas y 25 dibujos de la década de 1910 a la década de 1950, ofrece una visión global de la creación de Baumeister. Las obras proceden en su mayoría del legado del artista, custodiado en el Archiv Baumeister del Kunstmuseum Stuttgart.

Este catálogo, que acompaña la muestra, profundiza en la imagen que transmiten las obras de Baumeister. El ensayo del Profesor Martin Schieder, de la Universidad de Leipzig, parte de una mirada al taller de Baumeister, para desarrollar desde ella un panorama de su obra. Y, en consonancia con las tres sedes de la exposición, los tres ensayos siguientes tratan de la relación de Willi Baumeister con Suiza, España e Italia. Si la relación con Suiza está determinada, sobre todo, por la amistad, plena de intercambios, con Otto Meyer-Amden – quien, con su crítico antagonismo, suponía un desafío para Baumeister –, la de Italia está bajo el signo del *razionalismo* de la década de los 30, con las mues-

tras de importantes artistas abstractos en la galería milanesa Il Milione, en la que Baumeister también expuso –formando parte brevemente del discurso crítico que alentó el arte italiano de esa época–. En el caso de España, fue el crítico Eduardo Westerdahl quien acogió la obra de Baumeister, publicando en 1934 una monografía sobre el artista. Después de la Segunda Guerra Mundial, la Escuela de Altamira, en Santillana del Mar, le invitaría a participar en sus congresos; menos conocidas son, sin embargo, las escenografías y figurines de Baumeister para la *première* del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla en Stuttgart en 1947. Elena Pontiggia y Hadwig Goez han desarrollado estas dos presencias internacionales de Baumeister en sus textos, aportando muchas novedades. Finalmente, una selección de ensayos del artista –hoy apenas accesibles– completan nuestra publicación. Estos textos presentan, de modo breve y conciso, temas esenciales en la obra de Baumeister –la legitimidad del arte abstracto, el significado de la superficie y las relaciones entre imagen y espacio, o entre color y espacio– y revelan la importancia que tenía para el artista el saberse situado dentro de ese continuo de la historia del arte, certeza que constituye en todo momento el punto de partida de su argumentación.

Las tres instituciones organizadoras desean dejar constancia de su agradecimiento, en primer lugar y muy profundamente, a la familia del artista, Felicitas Baumeister y el Dr. Jochen Gutbrod, sin cuya generosidad y apoyo constante esta exposición no hubiera sido posible, pues han cedido generosamente las obras de la familia para esta itinerancia. Felicitas Baumeister ha colaborado además con esmero en la preparación de la exposición, respondiendo a todas nuestras preguntas y contribuyendo al catálogo con la biografía de su padre. Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a Hadwig Goez, responsable del Archiv Baumeister en el Kunstmuseum Stuttgart, así como a sus colaboradores, Stephanie Habel y Cristjane Schüssler. La directora del Kunstmuseum Stuttgart, la Dra. Ulrike Groos, ha facilitado el préstamo de un relevante grupo de obras depositadas por la familia Baumeister en el museo. Agradecemos igualmente la colaboración prestada por ella y por sus colaboradores: el Dr. Daniel Spanke, conservador; Annette Kessler, Birgit Kurz y Ulrike Weinbrenner, restauradoras; Nicole Gross, registro, y Reinhard Truckenmüller, fotógrafo. Damos las gracias también a los autores ya mencionados por sus sustanciales contribuciones al catálogo, diseñado, en el espíritu de Baumeister, por el Profesor Ingo Offermanns con apoyo de Anke Berßelis y publicado por Richter Verlag, Düsseldorf. Nuestro agradecimiento, por último, a todas las personas de las tres instituciones que han participado en la preparación y en la instalación de esta exposición.

«El auténtico espacio coloreado –escribía Willi Baumeister en 1926 en un texto breve publicado en la revista *Baugilde*– está incompleto sin las personas que se encuentran en él». Es deseo de nuestras tres instituciones que muchas personas colorean con su presencia la exposición, para conocer la extraordinaria obra de Willi Baumeister y disfrutar con ella.

Dr. Dieter Schwarz  
Kunstmuseum Winterthur

Dr. Manuel Fontán del Junco  
Museu Fundació Juan March, Palma

Dssa. Gabriella Belli  
MART Museo di arte moderna e contemporanea  
di Trento e Rovereto



# Orden apolíneo

## En el *atelier* de Willi Baumeister

Martin Schieder

En su novela dedicada a la figura del artista, *Le chef-d'œuvre inconnu* (La obra maestra desconocida)<sup>1</sup>, Balzac describe el estudio del pintor Frenhofer como un lugar herméticamente cerrado donde acontece la creación artística. El anciano pintor lleva años trabajando allí en su *Belle noiseuse*, empeñado en pintar una reproducción de la realidad que evite lo mimético y recurra únicamente a la forma pura. «La forma es un Proteo mucho más inaprensible y cambiante que el Proteo de la fábula; sólo después de largas luchas es posible conseguir que muestre su verdadera figura», dice Balzac en su novela. Sin embargo, llevado de la necesidad de encontrar una solución absoluta para la representación del mundo, Frenhofer deforma su obra maestra hasta hacerla totalmente irreconocible. Cuando, lleno de orgullo, muestra su cuadro a sus colegas Poussin y Porbus, al principio estos sólo distinguen «colores aplicados de manera confusa, unidos por un gran número de líneas extrañas que formaban una pared a partir de la pintura», hasta que finalmente descubren, en el borde del cuadro, un pie que se vislumbra a través de la maraña de líneas y colores como único fragmento visible de la modelo de Frenhofer.

Cien años después de la aparición de la novela de Balzac, el galerista y editor Ambroise Vollard estaba preparando una edición conmemorativa del libro y se dirigió a Picasso para proponerle que realizara las ilustraciones<sup>2</sup>. El pintor dijo enseguida que sí. Por un lado, para Picasso suponía todo un reto trabajar con un texto literario que trataba de las cuestiones fundamentales de la pintura, tanto eternas como actuales, y del *image making* en sí mismo. Y en la crítica de Frenhofer al aferramiento académico al arte mimético –cada representación sería solamente «la imagen de una sombra, con una única cara, una silueta recortada en papel que no puede darse la vuelta ni cambiar de posición»– encontrará una actitud desconcertantemente similar a la adoptada por el cubis-

mo sintético respecto a la relación entre imagen y realidad, entre línea y superficie, entre cosa y signo<sup>3</sup>. Por otro lado, a mediados de los años 20 el propio Picasso daba vueltas precisamente al tema del pintor y la modelo como símbolo de la actividad artística. Sus ilustraciones para la obra de Balzac muestran a artistas dibujados de forma naturalista, que tan pronto hacen un boceto de figurines abstractos a partir de modelos reales como, a la inversa, crean retratos naturalistas a partir de modelos abstractos.

Si Vollard hubiera hecho esta propuesta a Willi Baumeister en lugar de a Picasso, probablemente aquel se hubiera planteado cuestiones muy similares al abordar las ilustraciones. Porque durante toda su larga carrera el pintor alemán también se ocupó intensamente de la actividad artística como motivo y sentido de la obra de arte. «Toda obra de arte es autorrepresentación del artista, independientemente de lo que esté representado realmente en ella [...]. Elegir también el «sí mismo» como motivo manifiesto genera en la obra una síntesis de la más densa peculiaridad», escribe Baumeister en su libro *Das Unbekannte in der Kunst* (Lo desconocido en el arte), cuyo título parece enlazar con el de la novela de Balzac<sup>4</sup>. Como ejemplos menciona *El estudio del artista* de Courbet, una escena del *Hamlet* de Shakespeare, el motivo musical de Bach basado en las notas *B-A-C-H*<sup>5</sup> y junto a ellos la novela de Balzac *Illusions perdues* (Las ilusiones perdidas). En esta no sólo se expresaría la «autorrepresentación involuntaria del artista» sino que todas las variaciones del autorretrato se convertirían en «posiciones artísticas en la obra» misma. Las propias ideas artísticas de Baumeister, cuyos fundamentos desarrolló en los años 20 y primeros 30, se condensan en dos grupos de obras estrechamente relacionados entre sí, los dedicados al tema del pintor y la modelo (*Maler und Modell*) y los de tema deportivo (*Sportbilder*). Ambos se van a presentar aquí vinculados a los discursos de las vanguardias contemporáneas y teniendo en cuenta el desarrollo histórico (-cultural) de la República de Weimar. Además de su propio estudio, el punto de partida del *art contemporain* de Baumeister fue sobre todo la capital francesa. Si consideraba su estudio como el lugar donde, a pesar de todas las cesuras históricas, buscar el lenguaje de un arte espiritualmente libre, París le ofrecía la posibilidad del intercambio intensivo de ideas y experiencias con la *community* internacional.

### **El sentimiento de infinita libertad**

Llevado del convencimiento de que la imagen del estudio representa el «gran fantasma», una «imagen referencial de la idea del pintor», Baumeister se ocupó muy pronto de este tema, a fin de aclarar su propia autopercepción como artista<sup>6</sup>. Encontramos un primer ejemplo en el cuadro, poco llamativo en principio, *Zeichner und Modell* (Dibujante y modelo) [CAT. 3], del año 1913, que mues-

tra una escena de estudio en cálidos tonos pastel y marcadamente abstracta. Por la derecha asoman en la imagen la cabeza y las manos del artista, que ha empezado a plasmar con lápiz sobre una hoja de papel en blanco los contornos de una modelo desnuda. Esta posa ante él sobre una alfombra que llega hasta el borde inferior del lienzo y en cierto modo viene a ser la sombra del cuadro situado en la pared que remata la escena. La mitad superior del cuerpo de la modelo encaja con tanta precisión en el marco que tiene detrás, que por un momento se podría pensar que, si no fuera porque la figura humana rebasa el canto inferior, estaríamos ante el motivo del cuadro dentro del cuadro. Un lienzo enrollado apoyado contra la pared y un caballete completan el escenario cuya atmósfera se genera mediante la luz que entra por la izquierda. Luces y sombras proyectan además formas geométricas sobre la pared y sobre el cuadro dentro del cuadro<sup>7</sup>. Es evidente que el autor se ha inspirado en su propio ambiente de trabajo a la hora de pintar este motivo, como atestigua una fotografía que supuestamente fue tomada en 1923 en la Werastraße, en Stuttgart, y que reproduce casi exactamente el mismo escenario: el plano intermedio está ocupado por un caballete con una versión de los llamados Cuadros muro con circunferencia (*Mauerbilder mit Kreis*), sobre la que se perfila la sombra de una modelo<sup>8</sup>. La luz incide desde la izquierda sobre la pared del estudio, al igual que las sombras del marco de la ventana y de las persianas, que están algo bajadas. Delante de todo, junto al borde de la imagen, uno cree adivinar incluso la silueta del propio Baumeister.

Si se contempla detenidamente *Dibujante y modelo* terminan revelándose paralelismos evidentes con *El arte de la pintura* de Vermeer tanto por el motivo, la constelación espacial y la disposición de las figuras como por el juego de luces. Este fundamental cuadro de *atelier*<sup>9</sup> del artista del siglo XVII holandés no sólo manifiesta que allí se está pintando en ese preciso instante, sino que muestra también qué es la pintura para Vermeer y cómo surge: como inspiración a través del modelo, en el ir y venir entre mirar y pintar. Algo parecido se podría concluir a partir del cuadro de Baumeister, porque en este caso el artista también dibuja siguiendo a la naturaleza y traslada lo visto al lienzo; no es algo casual que el borde superior del papel de dibujo toque el marco del cuadro que está en la pared. Además, su pintura, al igual que la del holandés, está atravesada por numerosas líneas de composición que le confieren una estructura firme y engranan entre sí los elementos gráficos. Así, el borde superior de la hoja de papel en blanco y la sombra del marco de la ventana se encuentran en la tangente de la cabeza del artista; otra sombra se alinea con la punta del pie de la modelo; esta, a su vez, materializa la sección áurea en su regazo. No obstante, las cuestiones artísticas que se plantea Baumeister son diferentes de las de Vermeer. De la interacción de colores, planos y formas resulta un com-

1



2



3



plejo entramado entre el pintor y la modelo, entre el lienzo y el papel de dibujo, entre el espacio del cuadro y la realidad del espectador, que, por así decirlo, difumina la línea divisoria entre representación y proceso de trabajo. Es evidente que la configuración del cuadro toma como referencia a su gran modelo, Cézanne: «Al pintar partiendo de la naturaleza Cézanne pone en estrecha relación formal objetos que en el espacio natural están separados por la profundidad espacial pero que en la proyección del cuadro se tocan de forma inmediata. [...] Es la concepción de la superficie lo que ha dado pie a Cézanne a armonizar entre sí todas las formas próximas. Esto ocurre a través del ritmo formal continuo y la pincelada homogénea»<sup>10</sup>.

El cuadro de *atelier* del año 1913 constituye un punto de partida de la gramática formal abstracta y de la estructura purista de la imagen que Baumeister desarrollará en los años 20 junto con sus amigos franceses Léger, Ozenfant y Le Corbusier. Si este cuadro temprano presenta todavía una reproducción de la realidad sometida a un proceso de abstracción, en los cuadros de *atelier* de los años 20 la estructura espacial se traslada por completo a la superficie y cada objeto se descompone en una forma geométrica o antropomorfa: «Formas elementales sencillísimas y, sobre todo, la superficie como elemento se convirtieron en los instrumentos del pintor. Imperan el libre equilibrio, las tensiones y sus resoluciones, sobre todo las relaciones de calidad y cantidad de las líneas y superficies coloreadas e incoloras», escribe retrospectivamente el pintor<sup>11</sup>. Por tanto, a la mirada analítica que Baumeister proyecta sobre la naturaleza ya no le sigue una transcripción de lo visto al lienzo. La consiguiente reducción formal y la síntesis gráfica ilustran más bien la diferencia fundamental entre modelo y reproducción, entre realidad y arte. Los elementos clásicos del cuadro de *atelier* –como el artista que mira a la modelo, la paleta, el caballete o la

1 Pablo Picasso, *Peintre et modèle tricotant* (Pintor y modelo tejiendo), 1927. Aguafuerte, 38,5 × 50 cm, en *Le chef-d'œuvre inconnu* de Honoré de Balzac. París: Ambroise Vollard, 1931, p. 4

2 Vista del estudio de Willi Baumeister en la Werastraße, en torno a 1923

3 Jan Vermeer, *El arte de la pintura*, en torno a 1665-66. 119 × 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena

mano del pintor- sólo aparecen como referencia cifrada a lo creativo. Y cuando Baumeister emplea arena como instrumento configurador adicional en el cuadro *Der Bildhauer* (El escultor), de 1923 [CAT. 14], da a la obra una calidad táctil que remite directamente al trabajo plástico de un escultor. Este simbolismo se condensa en *Atelierbild* (Cuadro de *atelier*), 1925 [CAT. 17], y en la obra *Maler mit Palette* (Pintor con paleta), 1929 [CAT. 20], en los que una esquemática pirámide visual rompe la luz como en un prisma. Si tradicionalmente la pirámide visual sirve en pintura para posicionar la mirada y sistematizar el espacio, con esta alusión cifrada Baumeister ilustra el proceso artístico en sí mismo.

Con el trasfondo de la representación del taller del pintor como meta-arte, parece lógico que en los albores de los años 20 Baumeister llegara hasta Apolo, el dios de la luz y las artes en la mitología antigua. En varios cuadros Baumeister transforma el Apolo de Belvedere –según Winckelmann «el más elevado ideal del arte entre todas las obras de la Antigüedad»– en figurines geométricos<sup>12</sup>. De este modo se sirve precisamente del arquetipo de la escultura clásica como punto de partida para superar un arte mimético. «La pintura naturalista amenaza la vida con su rígida inmovilidad. Por el contrario, todo el arte de la forma, los Apolos arcaicos, las figuras románicas, las representaciones cubistas, etc. muestran la generalidad de la vida con una serenidad neutral, no momentánea», dice Baumeister en su ya citado libro *Das Unbekannte in der Kunst*<sup>13</sup>. Así, la obra *Darstellung des Apoll II* (Representación de Apolo, II), 1921 [CAT. 52], se lee como una ecuación del arte en sí mismo: el torso, el cráter, el meandro y otras referencias de la Antigüedad son filtradas, reflejadas y ordenadas apolíneamente por el intelecto del artista y trasladadas ante los ojos del espectador al lenguaje gráfico abstracto de la modernidad.

Baumeister explicó en una ocasión su predilección por el tema del pintor y la modelo: fue incitado a ello por el trabajo en la clase de pintura, habiéndose interesado menos por la situación concreta que por el «proceso dualista que tiene lugar como resultado de la confrontación entre el pintor y la naturaleza-externa-a-él»<sup>14</sup>. Por eso los cuadros de *atelier* de Baumeister proporcionan información sobre su origen y sobre el acto creativo a través de su configuración y de la disposición de planos, colores y formas. El motivo y la génesis del cuadro remiten directamente el uno al otro; el artista, en su modo de proceder tanto analítico como sintético, se convierte en objeto constitutivo del propio proceso pictórico. Se trata de pintura sobre la pintura. Pero ese constante cerciorarse acerca de la propia actividad no sólo recurre a la iconografía clásica del estudio sino también a la fotografía. Desde el comienzo de su carrera Baumeister se ha fotografiado regularmente a sí mismo en su estudio posando delante de sus obras o se ha dejado retratar por miembros de su familia, amigos y fotógrafos como Adolf Lazi y Arno Erfurth. Estas fotografías le servían menos



como documentación que como manera de verificar lo hecho en las semanas y meses anteriores. Ya en 1911, con 22 años, se fotografió con su modelo Mirjam Falschebner delante de un espejo: se articula por vez primera la afinidad de Baumeister con el medio fotográfico que a partir de ese momento acompañará tanto su autorrepresentación como su actividad artística<sup>15</sup>. Dos años más tarde se nos muestra como un artista melancólico en la sobriedad del decorado de su casa campesina de Amden, rodeado únicamente por los cuadros de su fase simbolista-expressionista. Esta puesta en escena existencial, como la que también por esos mismos años protagoniza Ernst Ludwig Kirchner, será reemplazada poco después por la de un dandy con traje blanco y calzado elegante. Más adelante, en los años 30 y primeros 40, cuando Baumeister no podía exponer sus obras, hizo de la cámara testigo de su trabajo oculto. Unas veces posa desenfadadamente sentado en una silla, otras de pie con pajarita y puro, pero generalmente con mirada crítica. A sus espaldas vemos siempre sus obras colgando de la pared o apoyadas en ella –como si fueran trofeos–, muy próximas unas a otras, remitiendo así al trabajo serial y de concepción de su creador. En el momento en que se coloca, sentado o de pie, justo delante de sus cuadros de la serie *Eidos* [CAT. 32], de los *Ideogramme* (Ideogramas) [CAT. 30] o de los *Afrikanische Bilder* (Cuadros africanos) [CAT. 36, 37 y 71], pasa a convertirse en componente integrante del universo gráfico de sus propias obras, creado y estructurado por él. Más raras son las ocasiones en que vemos a Baumeister, pincel y paleta en mano, junto al caballete: al igual que en la pintura, también en la fotografía el autorretrato clásico le resulta más bien ajeno. Prefiere presentar la obra acabada con pose intelectual: sus pinturas no son el resultado de la técnica académica sino el producto de una idea. Por eso el taller es, en primera instancia, un lugar de reflexión y de abstracción intelectual.

En 1933 se interrumpe la serie de cuadros de *atelier* de Baumeister. No es algo casual; en 1929-30 una de esas pinturas –el desaparecido *Atelier III*–, había estado en el ojo del huracán de una campaña de prensa tras su adquisición en la Galerie Flechtheim & Kahnweiler por el director de la Städtische Galerie del Kunstinstitut Georg Swarzenski de Fráncfort con el respaldo de la ayuda municipal a los artistas. La prensa conservadora local se movilizó contra esta compra llevada por su rechazo a una obra que consideraba expresión del «hipermodernismo más radical» y «prueba de la confusión artístico-intelectual de una época carente de disciplina y cultura»<sup>16</sup>. El denominado «caso Baumeister» se fue radicalizando cada vez más en un momento en que empezaban a imponerse en Alemania tendencias anti-modernas fomentadas por la influencia creciente de los nacionalsocialistas. A pesar de todo, Baumeister no se dejó amedrentar y, con valentía y éxito, se querelló contra el periódico por violación del derecho a la propiedad intelectual, puesto que se había reproducido la obra



4 Willi Baumeister y Mirjam Falschebner en el *atelier* de la Lessingstraße, Stuttgart, 1911



5 Willi Baumeister en su taller de Amden, 1913

6 Willi Baumeister en su taller de Untere Anlagen, Stuttgart, 1919

sin autorización. Pronto, en abril de 1933, será despedido de la Städelschule, un año más tarde se le prohibirá exponer y, a partir de ese momento, su arte pasará a considerarse «degenerado», por lo que 51 trabajos suyos fueron retirados de colecciones públicas y en parte destruidos. En los años de privaciones, amenazas y proscripción que siguieron a estos hechos, el taller se convertirá en el lugar donde retirarse y poner en claro la propia identidad. Si hasta la toma del poder por los nacionalsocialistas siempre había estado abierto a visitantes, estudiantes y galeristas, ahora imperaba allí una soledad cada vez mayor. Pronto las difamaciones e intimidaciones se abrieron paso hasta él. «Trabajar en los cuadros a pesar de todas las amenazas. Una mano desconocida ha puesto en la puerta de mi estudio un símbolo de la Vehma», anota en su diario en marzo de 1933<sup>17</sup>. A pesar de las restricciones externas trató de mantener una cierta rutina cotidiana. Por la mañana temprano ya estaba trabajando frente al caballete, para luego comer con la familia. Tras una breve siesta, se iba de nuevo al taller y, al caer la tarde, mostraba el trabajo del día a Margrit, su mujer y también su más duro crítico. Luego, muchas veces se quedaba escribiendo a máquina hasta entrada la noche para contestar la correspondencia y redactar textos propios. No obstante, durante esos años de ocultamiento Baumeister se planteó con insistencia creciente la pregunta por el sentido de una creación artística propia que ya no tenía público alguno: «¿Por qué y con qué fin pintar? Todo se precipita al abismo del yo. Jamás hay público»<sup>18</sup>. Además, cada vez le resultaba más difícil trabajar, en buena medida debido al esfuerzo que suponía conseguir el material. En la Nochevieja de 1942 colocó la producción de todo el año en el salón, dispuesta a su alrededor, para convertirse en «juez de mi actividad»<sup>19</sup>. ¿Cómo podía aguantar la duda, los miedos y las depresiones? ¿Cómo podía soportar la soledad del taller? Al seguir trabajando de manera conse-



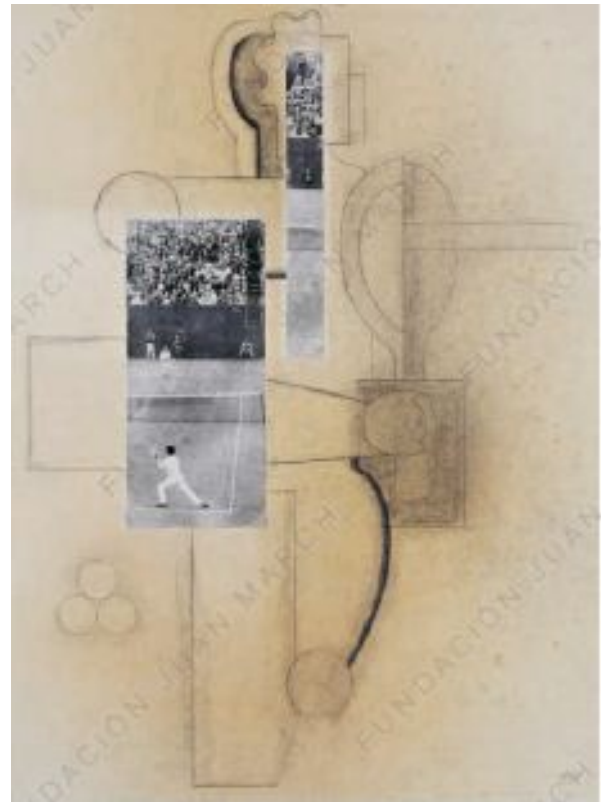


7 Willi Baumeister en su estudio de la Werastraße 15, Stuttgart, 1923

8 Willi Baumeister, *Atelier III*, 1929, Óleo sobre lienzo, 81,3 × 65 cm, desaparecido

cuenta frente al caballete, Baumeister trataba de enmascarar las condiciones externas, convirtiendo su estudio en un *espace autre*. En el verano de 1942 escribía a un crítico sobre sus raras fases eufóricas de trabajo: «La parte más pequeña y sin embargo más grande de todas me pertenece a mí mismo con más intensidad que nunca, a la pintura, que no quiero abandonar y que tengo intención de poner en práctica con menos concesiones que nunca. [...] es necesario el sentimiento de libertad infinita y el gusto por lo desconocido. [...] a pesar de los miedos que uno siente por todos los flancos [...] a veces me encuentro en esas zonas bellas, sobre todo en el taller, que está unos portales más allá»<sup>20</sup>.

Al mismo tiempo buscaba su propio afianzamiento teórico, y en 1943 comenzó a redactar el manuscrito de su ya mencionado libro *Das Unbekannte in der Kunst*. Impresionado por la lectura de Nietzsche y Schopenhauer desarrolló su idea del artista moderno que se distancia del gran público y trabaja en el «aislamiento autoimpuesto» de su taller<sup>21</sup>. Pero detrás de este punto de vista embellecido se esconde un aislamiento opresivo y la preocupación de que sus obras, «que han sido creadas con total entrega», queden «sin resonancia» para la posteridad<sup>22</sup>. Al final, Baumeister se vio obligado a abandonar también esa zona de lo bello. En 1937-38, tras enviar 60 cuadros al Kunstverein de Basilea para ponerlos a salvo de los nacionalsocialistas, le tortura la idea de que su taller pueda «ser destruido casualmente por una bomba tirada desde un avión», visión que se convertirá en espantosa realidad en septiembre de 1944<sup>23</sup>. Tres pesadas bombas impactaron en el número 48 de Diemershalde, donde se encontraba el estudio de Baumeister en Stuttgart. «¿Adónde llevar el contenido, los caballetes, las carpetas, los materiales, etc.? Así que ya no tengo un lugar donde poder pintar», anota, y dibuja con unas cuantas líneas un apunte de la



catástrofe en su diario<sup>24</sup>. Ni siquiera la vivienda de la Gerokstraße ofrecía ya refugio, puesto que había sido confiscada por las SS. Así que se retiró a esperar el fin de la guerra a Bad Urach, al pie de los Montes Suabos, hasta que en 1945 la familia pudo regresar a la Gerokstraße. En un primer momento, Baumeister convirtió el salón de la vivienda en estudio, pero luego alquiló tres habitaciones en la vecindad y de este modo encontró por fin un sitio fijo donde volver a desplegar su creación artística.

### Ejercicios gimnásticos y artísticos

Probablemente no haya habido una época en la que arte y deporte hayan estado tan estrechamente unidos como en los años 20 y 30, cuando el deporte atrajo la atención de la sociedad y la política con una intensidad desconocida hasta entonces. Su popularización en la República de Weimar se refleja en el dinámico desarrollo de la prensa, la fotografía deportiva y la ciencia. En esa misma época las vanguardias estaban buscando nuevos motivos y medios de expresión que abordaran el movimiento, la técnica y el bosquejo del «hombre nuevo». Numerosos artistas en Alemania, pero también en Francia y América –mencionaremos tan sólo a Delaunay, Léger y Moholy-Nagy–, se ocuparon del

9 Apunte de *Bomba* en el diario de Willi Baumeister

10 Willi Baumeister, *Tennis* (Tenis), 1929  
Lápiz y carboncillo con collage sobre cartón, 41,8 × 30,4 cm.  
Litografiado más tarde (nº 20 de la carpeta *Sport und Maschine*, 1929)

deporte y el culto al cuerpo contemporáneos y buscaron un lenguaje gráfico adecuado para el ser humano en movimiento. Sus obras recibieron mucha atención y fueron presentadas en exposiciones que ilustraban la interacción entre arte, deporte y ciencia y debían contribuir a la educación de un hombre moderno con capacidad de rendimiento. Entre sus protagonistas estaba también Baumeister, que en 1928 participó en las competiciones artísticas de los Juegos Olímpicos de Ámsterdam<sup>25</sup>. Dos años antes había estado presente con el cuadro *Der Springer* (El saltador), 1925, en la exposición *Kunst und Sport, Kunst und Leibesübungen* (Arte y deporte, arte y ejercicio físico), organizada en Düsseldorf en el marco de la *Grosse Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen* (Gran exposición del cuidado de la salud, la asistencia social y el ejercicio físico), para la que el galerista Alfred Flechtheim había seleccionado, entre otras, obras de Rodin, Degas, Grosz, Kirchner y Delaunay<sup>26</sup>. El hecho de que Flechtheim aparezca como comisario de esta muestra no es algo casual, al fin y al cabo era conocido por su entusiasmo por el deporte, sobre todo por el boxeo. En la revista cultural editada por él, *Der Querschnitt* (El corte transversal) –publicada originariamente con el nombre *Magazin für Kunst, Literatur und Boxsport* (Revista de arte, literatura y boxeo)– aparecieron numerosos artículos sobre eventos deportivos de actualidad; en 1932 dedicó incluso un monográfico al tema *Fug und Unfug des Sports* (Razón y sinrazón del deporte), con artículos de Johnny Weißmüller –*Meinen Körper* (Mi cuerpo)– y de Franz Werfel –*Fußball und Nationalismus* (Fútbol y nacionalismo)–. Cuando en febrero de 1929 Baumeister expuso sus cuadros de deporte y máquinas en la galería berlinesa de Flechtheim, la editorial de la propia galería publicó la carpeta *Sport und Maschine* (Deporte y máquina) con 20 fototipos originales a partir de dibujos de Baumeister. Ahora bien, este se cuidó de que Flechtheim no lo encasillara como ilustrador de acontecimientos deportivos y por eso en el texto que redactó para el catálogo expuso, «aun a riesgo de ser tomado por un teórico, sus puntos de vista artísticos centrados en la estructuración de la figura humana en relación con la superficie»<sup>27</sup>.

No obstante, los cuadros de tema deportivo de Baumeister revelan profundos conocimientos de la cultura deportiva de su tiempo. Llama la atención el hecho de que no sólo le interesen modalidades populares como el fútbol [CAT. 26, 63, 66], el balonmano [CAT. 65], el ciclismo [CAT. 61] o el tenis [CAT. 23, 56, 59], sino también disciplinas extremadamente exigentes desde un punto de vista técnico, como la natación, el salto de altura, las carreras de obstáculos o la gimnasia [CAT. 24], que en aquella época estaban experimentando un enorme desarrollo. En ellas se da gran importancia a la idea del cuerpo mecanizado y a la perfección técnica del atleta. En los entrenamientos se enseñaba la ejecución motora y automatizada de movimientos desarrollada por la moderna fisiología

deportiva con sus nuevos métodos<sup>28</sup>. Precisamente esas ideas de la figura humana en movimiento, de técnica, motricidad y cinética, fascinaban a Baumeister en sus «imágenes cinematográficas»<sup>29</sup>. La afinidad entre la iconografía del estudio y el proceso creativo en sí mismo se corresponde con su afán por conformar acciones y movimientos típicos del deporte de acuerdo con leyes independientes de la imagen. Del mismo modo que en el deporte se engranan entre sí las funciones de los miembros del cuerpo y el desarrollo de movimientos complejos, así debían interpenetrarse superficie y forma en sus cuadros. En este caso tampoco le interesa la representación de un deportista concreto sino su transformación en el correspondiente lenguaje gráfico. Por ejemplo, en el cuadro *Turner am Barren* (Gimnasta en las paralelas), 1934 [CAT. 24] Baumeister muestra, de manera esquemática, la salida del atleta del aparato, en lo que se conoce como volteo, visto de perfil –«el brazo es el apoyo en el que las fuerzas producen hinchazones visibles»–, y al atleta suspendido en el aparato, visto de frente. Una de las perspectivas describe «el movimiento», la otra «el estado de reposo [...] como proyección de fases temporales desde el punto de vista del espectador»<sup>30</sup>. Sus contemporáneos ya destacaron la concepción exigente y el lenguaje simbólico del artista, como hace el crítico de arte Willi Wolfradt con ocasión de la exposición de Baumeister del año 1929 en la galería de Flechtheim: «la forma geométrica normaliza así de manera exacta la constitución de las cosas naturales fruto del crecimiento libre, igual que el deporte regula las posiciones y movimientos del cuerpo, es decir, desviste las peculiaridades personales y las esquematiza en el sentido de una finalidad determinada del esfuerzo muscular y del movimiento de las articulaciones». Según él, Baumeister abstrae y despersonaliza el cuerpo humano con tanta intensidad que este se convierte «en una pura figura demostrativa del funcionamiento corporal». Se trata de símbolos del mundo moderno, en el que tanto deportistas como artistas siguen el dictado «de lo impersonal» y de los «hechos del progreso técnico», escribe Wolfradt<sup>31</sup>.

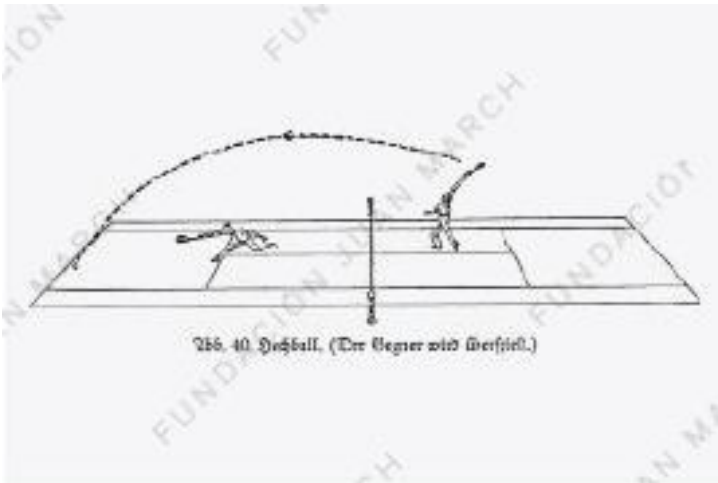
La fascinación de Baumeister se extiende también al ajedrez y al tenis. Probablemente el hecho de que él mismo practicara ambos deportes contribuyó a que los incorporara en su universo iconográfico. Pero lo que más le interesaba era la transferencia del movimiento de una figura en el espacio a la bidimensionalidad del lienzo. Además, al mover las figuras sobre el tablero de ajedrez interviene un componente estético, como ocurre, por ejemplo, cuando en la matemática del ajedrez un caballo debe recorrer todo el tablero sin pasar dos veces por el mismo escaque. Asimismo, en las composiciones ajedrecísticas juega un papel importante el placer de plantearse problemas y resolverlos; resulta significativo que el planteamiento de un problema no vaya encabezado por el nombre de los jugadores implicados sino por el del compositor. Así se

explica por qué muchos artistas de la modernidad –como Miró, Duchamp, Man Ray y Max Ernst– han incorporado motivos del ajedrez en sus obras. Este juego también desafió a Baumeister como artista, seguro que llegó a identificarse con un *Schachspieler* (Jugador de ajedrez, 1925 [CAT. 18] y 1927 [CAT. 19]), porque, al fin y al cabo, el movimiento estratégico, extraordinariamente complejo, de una figura en la superficie se corresponde con el problema que él mismo se planteaba. Al igual que el jugador, debía completar en su cabeza incontables movimientos de sus figuras, ubicar sus elementos en el lienzo y comprobar constantemente las consecuencias de sus actos.

*Tennis* (Tenis), 1933 [CAT. 23], plantea unas exigencias parecidas. Tanto la cancha como el lienzo están limitados a un formato y unas dimensiones preestablecidas y marcados por líneas inamovibles –ya sea la línea de fondo del tenis o el eje central del cuadro–. Los jugadores y el artista deberán moverse dentro de esos límites prefijados y desarrollar constantemente nuevas jugadas o variaciones gráficas. Guiados por la estrategia de asignar a sus figuras la posición óptima, deben distribuir y coordinar recíprocamente los elementos que se encuentran en constante movimiento dentro de una superficie rectangular. «Pero en la ejecución interna de sus golpes siguen hasta el último detalle los ajustes y adaptaciones calculados», explicaba en 1928 el muy divulgado libro *Stadion* (Estadio)<sup>32</sup>. Resulta significativo que en 1929, en la revista *Bauhaus*, Baumeister dijera lo siguiente sobre la *Bildbau* (construcción del cuadro) a partir del ejemplo de su obra *Tennisspieler Fassung B* (Jugador de tenis, versión B): «una superficie se manifiesta y se tensa de forma incontestable [...] mediante las dos diagonales o mediante el cruce de las dos líneas centrales. pero nuestros ojos buscan una rotación en la imagen y quieren seguir movimientos. ahora bien, el movimiento tiene dirección y es lo contrario a la simetría»<sup>33</sup>. Las representaciones esquemáticas del cuerpo atlético que acompañan a su artículo se leen como el equivalente visual de los diagramas e instrucciones de la fisiología y ciencia deportiva modernas, como los que ilustran, por ejemplo, la ejecución de los movimientos del tenis en el citado libro *Stadion*.

Además, en el caso de los cuadros dedicados al tenis (1933) [CAT. 23], y al fútbol [CAT. 26] se añade también la estética material de la ceniza roja del terreno de juego. Sobre ella dejan su rastro y sus huellas el balón y los jugadores, y esas marcas quedan ahí como movimientos fijados en la superficie –al igual que los movimientos del pincel del artista sobre el lienzo– «¡es decir, el rastro y aquellos cuerpos que dejan ese rastro!»<sup>34</sup>. Baumeister intensifica ese efecto táctil aplicando sobre el lienzo una primera capa de arena. La composición de los cuadros de arena de los años 30, como el *Läufer Valltorta* (Corredor Valltorta) [CAT. 25], se inspira también en las pinturas rupestres de la localidad española de Valltorta, que Baumeister sólo conocía a través de reproducciones. Antes de verse





obligado a abandonar la Städelschule, había escuchado en Fráncfort conferencias del experto en morfología cultural Leo Frobenius y del historiador de la cultura Hans Mühlestein, que despertaron su interés por las pinturas rupestres prehistóricas y africanas. El lenguaje iconográfico arcaico le fascinó de manera especial: «Superan en expresión y movimiento a todo lo que ha existido hasta ahora [...]. Por un lado son extremadamente fieles a la naturaleza y, por otro, son abstractas hasta llegar al signo y representan las funciones de correr, disparar, etc. con absoluta pureza»<sup>35</sup>. Alentado a aplicar arena sobre el fondo del cuadro, a veces oscuro y a veces claro, Baumeister intensifica el carácter simbólico de sus figuras. Con sus formas amorfas y sus contornos reducidos a siluetas se convierten en signos cifrados que, más allá de la contemplación real, ilustran las energías cinéticas propias del sujeto. De este modo las figuras –como las de corredores (*Läufer*)– aparecen como jeroglíficos del ser humano en cuanto tal<sup>36</sup>. Pero Baumeister no sólo se ha inspirado en dibujos sobre roca prehistóricos. Al igual que sus cuadros de *atelier*, los dedicados al deporte recurren a otro medio, diametralmente opuesto desde un punto de vista técnico, a saber, la fotografía, gracias a la cual el deporte experimentó una difusión mediática desconocida hasta entonces y captó la atención de la opinión pública durante la República de Weimar<sup>37</sup>. Decidido a integrar fotografías deportivas en su trabajo artístico, probablemente estimulado por los collages fotográficos de Moholy-Nagy, utiliza, por ejemplo, la fotografía de un partido de tenis como material para componer un collage en la lámina número 20 de la carpeta *Sport und Maschine*. Al mismo tiempo seguramente se sintió fascinado también por la capacidad de la fotografía para fijar gráficamente un instante no detectable a simple vista, es decir, un movimiento. Algunos de sus cuadros posteriores de tema deportivo parecen incluso estar basados en fotografías concretas del mundo del

11 Ilustración de *Stadion. Das Buch von Sport und Turnen, Gymnastik und Spiel*, editado por Carl Diem y H. Sippel. Berlín, 1928

12 Willi Baumeister, «Bildbau», *Bauhaus. Zeitschrift für Bau und Gestaltung*, año III, nº 4 (octubre-diciembre 1929)

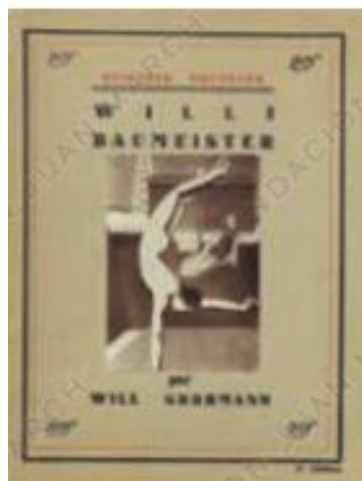
13 Martin Munkácsi, *Der Nürnberger Torwart Heiner Stuhlfauth (Schwupp – schon hat er den Ball!) (El portero de Nuremberg Heiner Stuhlfauth – ¡Zas! ... ¡ya tiene el balón!)*, 1933

deporte moderno. Cuando uno contempla, por ejemplo, su *Fußballspieler* (Futbolista), de 1934 [CAT. 26], le vienen a la memoria dos iconos de la fotografía deportiva de la República de Weimar: por un lado, la foto de dos futbolistas que hizo Theodore Lux Feininger delante de la Bauhaus, en Dessau y, por otro, la legendaria imagen del portero de Nuremberg Heiner Stuhlfauth, que había inmortalizado un año antes Martin Munkácsi y que fue publicada por la revista *Koralle* con el comentario «¡Zas!... ¡ya tiene el balón!». Y cuando Baumeister integra a los espectadores del estadio en sus cuadros de tema deportivo como signos cifrados, remite con ello a la idea de que el deporte –como el arte– siempre tiene lugar delante de un público general.

### **Art contemporain**

Durante toda su carrera Baumeister ha recibido aprobación y un gran estímulo para su actividad creadora en París. Su relación con el mundo del arte francés comenzó en los años 20, cuando el artista expuso con Léger en la galería Der Sturm de Herwarth Walden en el año 1922 y durante el viaje que hizo a París dos años después<sup>38</sup>. Allí conoció el «espíritu moderno» del purismo y descubrió sus afinidades electivas artísticas con Léger, Le Corbusier, Ozenfant y Gleizes<sup>39</sup>. Como los colegas lo apreciaban y apoyaban, su pintura pronto despertó el interés del mundo del arte y de los críticos de arte franceses. En 1925 se pudieron contemplar por primera vez trabajos de Baumeister en París, en la exposición internacional *L'art d'aujourd'hui*. Dos años después inauguró en la Galerie d'Art Contemporain, en el Boulevard Raspail, su primera exposición individual, comisariada por Waldemar George. Sus cuadros muro y sus pinturas de tema deportivo –se exhibieron *Fußballspieler* (1925), *A l'Orange-Grün* (A l naranja-verde) (1923) [CAT. 13], *Darstellung des Apoll II* [CAT. 52] y *Handstand* (El pino) (1925) entre otras obras– se integraron perfectamente en el programa de la galería y de su órgano editorial, *L'Esprit Nouveau*. Porque allí exponían también los representantes del purismo que, como Baumeister, buscaban un equivalente estético del presente tecnificado y el universo maquinal. A pesar de que no consiguió vender ninguno de los más de 40 cuadros expuestos, el artista alemán fue objeto de «muchísimo interés y reconocimiento por parte de los pintores franceses»<sup>40</sup>. En el catálogo, cuyo diseño tipográfico corrió a cargo del propio Baumeister, Waldemar George se lamentaba de lo raro que era poder ver pintura alemana moderna en Francia. Según él, esto se debía en buena medida al hecho de que en Alemania imperaba el expresionismo, casi siempre centrado en lo decadente y romántico-místico. Sin embargo, recalca el crítico francés, Baumeister era uno de los pocos artistas que se había distanciado de esa orientación nacional de la modernidad alemana y, en lugar de eso, seguía ideas constructivistas como las que se habían desarrollado también en la Bauhaus.





14 Willi Baumeister con colegas del mundo del arte detrás del Café du Dôme, París, 1926

15 Will Grohmann (ed.), *Willi Baumeister*. París: Gallimard, 1931 (con el cuadro *Handstand* como motivo de portada)

Y eso ya no sería un arte específicamente alemán sino «una forma de arte mundial y de un estilo colectivo» a cuya difusión contribuía Baumeister de manera esencial<sup>41</sup>. Así pues, el éxito de Baumeister en París se fundamentaba en el convencimiento de la crítica francesa de que con su arte anti-expresionista era un representante atípico de la modernidad alemana. Del mismo modo Zervos asignaba a la pintura arquitectónica de Baumeister «un lugar aparte» en el arte alemán, mientras que Seuphor subrayaba que el pintor era de los primeros en empezar «a despersonalizar su expresión» en Alemania. Y fue más lejos aún, equiparando su pintura –como hicieron también otros comentaristas franceses– con la de Léger<sup>42</sup>.

La exposición en la Galerie d'Art Contemporain trajo a Baumeister un amplio reconocimiento en el mundo artístico parisino y sentó las bases del éxito que iba a cosechar en Francia a lo largo de 30 años. Éxito que se puso de manifiesto en exposiciones, amistades con artistas y numerosas publicaciones e hizo que Baumeister ascendiera a la categoría de figura central del intercambio cultural germano-francés. En abril de 1930 participó en la primera salida a escena de *Cercle et Carré* en la Galerie 23, también formó parte de la asociación de artistas Abstraction-Création fundada por Georges Vantongerloo e inauguró su segunda exposición individual en la Galerie Bonaparte. Además, fue objeto de dos monografías: una, publicada en 1931 por el crítico Will Grohmann, con *El pino* como motivo de la portada, dentro de la serie *Les Peintres Nouveaux*, que editaba André Malraux<sup>43</sup>; y un escrito con artículos de George, Zervos y Seuphor entre otros<sup>44</sup>. El hecho de que Baumeister lograra consolidar su posición en el mundo del arte parisino admiró incluso a un artista como Kandinsky: «lo que resulta fácil para un francés es difícil para un artista alemán: traspasar las fronteras»<sup>45</sup>. En 1937 Zervos lo invitó a participar en la exposición *Origines et*

*développement de l'Art internationale indépendant* (Orígenes y desarrollo del arte internacional independiente) en el Jeu de Paume y en enero de 1939 Jeanne Bucher consiguió mostrar de nuevo al público parisino obras de Baumeister. «Se nota claramente que el expositor siente una monumental alegría por el mal ajeno al ver que, a pesar de toda la opresión nazi, esta escurridiza mosca ha conseguido deslizarse a través de sus redes», recuerda el artista<sup>46</sup>. En la inauguración, que hubo de celebrarse en un clima de conspiración, se encontró con sus viejos amigos, probablemente presintiendo que pasaría mucho tiempo antes de que volvieran a verse. Pero una vez terminada la guerra y la dictadura, Baumeister retomó de inmediato el contacto con París, donde recibió la bienvenida cordial de Léger y de todos los demás: «Et comme jadis, nous l'accueillons en camarade, et l'artiste et l'homme»<sup>47</sup>. El hecho de que el vínculo entre Baumeister y Francia sobreviviera a la guerra, a la ocupación y a la iconoclastia atestigua la contribución histórica de Willi Baumeister a la modernidad alemana y a la continuidad de las relaciones artísticas germano-francesas en el siglo XX.

Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento a Felicitas Baumeister y Hadwig Goez por sus indicaciones.

1 El texto se publicó por primera vez, en dos entregas, en el semanario *L'Artiste*, el 31 de julio y el 7 de agosto de 1831, con el subtítulo «cuento fantástico».

2 Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu: eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Pablo Picasso*. París: Ambroise Vollard, 1931. Edición española: *La obra maestra desconocida, ilustrada por Pablo Picasso*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000. Edición alemana: *Das unbekannte Meisterwerk. Mit Illustrationen von Pablo Picasso* (edición y epílogo de Sebastian Goeppert y Herma

Goeppert-Frank). Fráncfort:

Insel Verlag, 1995. Cf. pp. 46, 108 ss.

3 *Ibid.*, p. 39.

4 Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart: Curt E. Schwab Verlags-gesellschaft, 1947, p. 53.

5 Empleando la notación musical latina (si bemol, la, do, si) en lugar de la alemana, como en este caso, se perdería el juego con el nombre del compositor [N. del T.].

6 Willi Baumeister, «Zimmer- und Wand-geister. Anmerkungen zum Inhalt meiner Bilder. Ein Fragment aus dem Nachlaß des Künstlers und damit zusammenhängende Briefe» (ed. de Heinz Spielmann), *Jahrbuch der Hamburger Kunst-sammlungen*, 12 (Hamburgo, 1967), pp. 121-168; aquí p. 150.

7 «Pienso mucho en el sol y en la luz. El sol ayuda mucho incidiendo sobre las composiciones. De este modo pinto indirectamente el propio sol», escribe Baumeister en 1913 a Gustav Schleicher acerca de la luz como instrumento configurador de sus cuadros; cit. según Peter Beye y Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002, 2 vols.; aquí vol. II, p. 62, n° 123.

8 Cf. Beye-Baumeister, op. cit., n° 221, 222.

9 Traducimos «Atelierbild» como «cuadro de atelier», es decir, la representación del taller del artista, en la que con frecuencia incorpora su propia figura [N. del T.].

10 Willi Baumeister, *Paul Cézanne*, en *Cézanne – Gemälde*. Saarbrücken: Saar-Verlag, 1947, pp. 3-7; cit. según W. Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*. Colonia: M. DuMont Schauberg, 1960, 2ª ed. rev., pp. 187-198; aquí p. 194.

11 Cit. según Helmut Friedel y Tomás Llorens, *Willi Baumeister* [cat. expo., Sala de Exposiciones Fundación Caja Madrid, organizado por el Museo Thyssen-Bornemisza; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich]. Múnich: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 2004, p. 88.

12 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresde, 1764, p. 392; nueva ed.: Adolf Borbein et al. (eds.).

Maguncia: P. von Zabern, 2002, p. 780.

13 Cit., p. 120.

14 Willi Baumeister, manuscrito sin fechar, Archivo Baumeister; cit. según Gottfried Boehm, *Willi Baumeister*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995, p. 182.

15 Cf. Boehm, op. cit., p. 183.

16 *Frankfurter Nachrichten* (26 y 28 enero 1930); cit. según *Willi Baumeister, 1889-1955. Die Frankfurter Jahre 1928-1933. Zum 50. Todestag* [cat. expo., Museo Giersch, Fráncfort, 2005], p. 24.

17 Willi Baumeister, diario, 27 marzo 1933; Archivo Baumeister; cit. según *Willi Baumeister, 1889-1955...*, cit., p. 42.

18 Willi Baumeister, diario, 13-14 febrero 1941; cit. según Boehm, op. cit., p. 217.

- 19** Willi Baumeister, diario, 31 diciembre 1942; cit. según Boehm, op. cit., p. 218.
- 20** Willi Baumeister, carta a Egon Vietta, 22 julio 1942; Archivo Baumeister; cit. según Angela Schneider y Christine Hopfengart (eds.), *Willi Baumeister*. [cat. expo., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin]. Berlín: Nationalgalerie, 1989, p. 51.
- 21** W. Baumeister, *Das Unbekannte...*, cit., p. 26.
- 22** Willi Baumeister, diario, 10 marzo 1941; cit. según Boehm, op. cit., p. 217.
- 23** *Ibid.*
- 24** Willi Baumeister, diario, 16 septiembre 1944; cit. según URL <http://www.willi-baumeister.org/index.php> (15 enero 2011).
- 25** Cf. Richard Stanton, *The forgotten Olympic art competitions. The story of the Olympic art competitions of the 20th century*. Victoria: Trafford, 2001.
- 26** Cf. *Kunst, Sport und Körper. 1926-2002 Ge So Lei* [cat. expo., Stadtmuseum, Düsseldorf]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002.
- 27** Willi Baumeister [sin título], en *Willi Baumeister* [cat. expo., Galerie Alfred Flechtheim, Berlín, 1929], pp. 1-5.
- 28** Cf., por ejemplo, Robert Werner Schulte, *Leistungssteigerung in Turnen, Spiel und Sport. Grundlinien einer Psychobiologie der Leibesübungen*. Oldenburg: Stalling, 1929.
- 29** Baumeister, «Zimmer- und Wandgeister...», cit., p. 152 ss.
- 30** Cit. según Baumeister, «Zimmer- und Wandgeister...», cit., p. 152. En la pintura *Bild mit Hand* (Cuadro con mano) (1928-29; Beye-Baumeister, op. cit., n° 448) Baumeister aúna la creación artística y el desarrollo del movimiento de un deportista.
- 31** Willi Wolfradt, «Willi Baumeister», *Der Cicerone*, XXI (10 mayo 1929), pp. 287-290, pássim. Cf. Michael Mackenzie, «The Athlete as Machine: A Figure of Modernity in Weimar Germany», en Michael Cowan y Kai Marcel Sicks (eds.), *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld: Transcript, 2005, pp. 48-62; Joann Skrypzak, *Sporting Modernity: Sports, Art, and Athletic Body in Germany, 1918-1938*. Saarbrücken: VDM, 2008.
- 32** E. Matthias, «Tenis», en Carl Diem y H. Sippel (eds.), *Stadion. Das Buch von Sport und Turnen, Gymnastik und Spiel*. Berlín: Neufeld & Henius, 1928, pp. 188-196; aquí p. 196.
- 33** Willi Baumeister, «Bildbau», *Bauhaus. Zeitschrift für Bau und Gestaltung*, año III, n° 4 (octubre-diciembre 1929), pp. 14-16; aquí p. 15. Cf. Baumeister, «Zimmer- und Wandgeister...», cit., p. 150. Tanto en esta como en las demás citas textuales hemos respetado las peculiaridades tipográficas del texto original.
- 34** Baumeister, «Zimmer- und Wandgeister...», cit., p. 134.
- 35** *Ibid.*, p. 153.
- 36** Cf. carta de Willi Baumeister a Heinz Rasch, 20 junio 1942: «el signo contiene al mismo tiempo los elementos para un texto posterior y para la imagen. es la primera y probablemente más pura posición de lo óptico-visual. es la declaración más directa, aunque no de carácter abstracto. nosotros venimos de la pintura de cuadros pero probablemente eso no sea lo correcto porque al principio está el signo»; cit. según Baumeister, «Zimmer- und Wandgeister...», cit., p. 127 ss.
- 37** Sobre la difusión mediática del deporte cf. Christine Walter, *Siebertypen: zur fotografischen Vermittlung eines gesellschaftlichen Selbstbildes um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- 38** Cf. *Willi Baumeister et la France* [cat. expo., Musée d'Unterlinden, Colmar; Musée d'Art moderne, Saint-Étienne], París: Réunion des musées nationaux, 1999; Martin Schieder, *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*. Berlín: Akademie Verlag, 2005, pp. 117-140.
- 39** Carta de Willi Baumeister a Oskar Schlemmer, París, 1924 (copia); Los Angeles, *Getty Research Institute*, Hans and Lily Hildebrandt Papers, 1899-1979, box 40/10.
- 40** Willi Baumeister, nota. Archivo Baumeister; cit. según Boehm, op. cit., p. 196.
- 41** Waldemar George, «Baumeister et l'art allemande», en André de Ridder (ed.), *Sélection. Chronique de la Vie Artistique. Willi Baumeister*. Amberes: Éditions Sélection, 1931, pp. 16-18. (Cahiers, 11).
- 42** Michel Seuphor, [sin título], en André de Ridder (ed.), *Sélection. Chronique de la Vie Artistique. Willi Baumeister*, cit., p. 22 ss. Cf. Martin Schieder, ««Franzosenhausse». Fernand Légers Ausstellung bei Alfred Flechtheim in Berlin (1928)», en Alexandre Kostka y Françoise Lucbert (eds.), *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945 / Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*. Berlín: Akademie Verlag, 2004, pp. 139-158.
- 43** Will Grohmann, *Willi Baumeister*. París: Gallimard, 1931.
- 44** André de Ridder (ed.), *Sélection. Chronique de la Vie Artistique. Willi Baumeister*, cit. Con artículos de Will Grohmann, Pierre-Louis Flouquet, Waldemar George, Hans Arp, Karl Konrad Düssel, Joseph Gantner, Ernst Schoen, Christian Zervos, Michel Seuphor, Fernand Léger y Le Corbusier así como un artículo del propio artista.
- 45** Carta de Wassily Kandinsky a Willi Baumeister, 19 abril 1931; cit. según Boehm, op. cit., p. 37.
- 46** Willi Baumeister, *Autobiographischer Bericht über die Zeit der inneren Emigration* (Informe autobiográfico sobre la época de la emigración interior), después de 1945. Archivo Baumeister; cit. según Wolfgang Kermer, *Der schöpferische Winkel. Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1992, p. 163.
- 47** «Y como antaño acogemos con amistad al artista y al hombre» [traducción nuestra]. «Du non-figuratif au figuratif. Willi Baumeister, Jean Bazaine, Fernand Léger», *L'Âge Nouveau*, n° 44 (diciembre 1949), pp. 65-80; aquí p. 71.

# " Baumeister y Suiza

**Dieter Schwarz**

La historia de la relación de Willi Baumeister con Suiza es, en primer lugar, la de su encuentro con Otto Meyer-Amden. El profundo respeto hacia aquel formidable modelo y la voluntad de autoafirmación pugnaban en su interior, como permiten adivinar las frases que escribió durante la segunda guerra mundial en recuerdo al amigo de sus tiempos de estudiante: «La impresión de seriedad relevante, de lo profunda y minuciosamente meditado, aún sigue viva en mi memoria. A pesar de la enorme admiración que sentía por él, pude sustraerme pronto a su influencia directa, aunque dejó una huella fundamental en mí»<sup>1</sup>.

Estos dos pintores en ciernes se encontraron en el círculo de estudiantes de la Königliche Württembergische Akademie der Bildenden Künste (Real Academia de Artes Plásticas de Württemberg) de Stuttgart, donde Baumeister se había matriculado en el semestre de invierno de 1905. Meyer se trasladó a Stuttgart en octubre de 1907 y fue admitido en la clase de pintura de Christian Landenberger. Tras algunas diferencias con él, en noviembre de 1908 se dio de baja y a comienzos de 1909 fue admitido como estudiante de maestría en la clase de composición del prestigioso profesor Adolf Hölzel; en 1910 Meyer abandonó la academia y empezó a trabajar en Stuttgart como artista independiente<sup>2</sup>. Fue su compañero de estudios Karl Vollmar quien lo presentó a Baumeister y Oskar Schlemmer con el siguiente comentario: «Dicho sea de paso, parece que es el pintor más importante desde comienzos del siglo pasado»<sup>3</sup>. El desconocido causó una profunda impresión en los estudiantes de arte: «Su rostro siempre estaba igual de pálido. De estatura algo más baja que la media. Parecido a los autorretratos de Van Gogh. Vestimenta muy mísera. No sólo su poblada barba sino todos sus ademanes resultaban curiosos, también llamaba la atención por su silencio. Además, me resultaba incomprensible que se encontrara a gusto en nuestro grupo de amigos porque, en contraste con su seriedad, nosotros de-



1



2



3



rochábamos una alegría intrascendente cuando nos reuníamos en los estudios, en los paseos, en el café o íbamos a bañarnos. Humor a la menor ocasión, cosa que le gustaba mucho, y en años posteriores llegó a participar incluso en la creación de juegos de palabras»<sup>4</sup>.

Ahora bien, aquel callado forastero, que en comparación con el ambiente burgués del hogar de Baumeister llevaba una existencia ascética y marginal<sup>5</sup>, no sólo resultaba impresionante por su original personalidad sino también por su superioridad artística, reconocida tanto por los estudiantes como por Hölzel. Baumeister y Schlemmer comprendieron la madurez de Meyer y consideraban sus obras modélicas, como atestigua la presencia de un pequeño cuadro en el cuarto de trabajo de Baumeister en Stuttgart. Con él era con quien hablaban de sus trabajos: «Invertía un tiempo inusualmente largo en la contemplación y a continuación emitía su juicio en una o, como mucho, dos frases. Sus observaciones eran tan concisas que resultaban simbólicas. Por ejemplo, «El pintor no ha sido fiel a su deseo» o «Inspiración y ninguna consecuencia». Por lo que respecta a mis estudios, preguntaba frecuentemente si esta o aquella pincelada en un lugar determinado del cuadro era fruto del azar. Tras escuchar mi respuesta volvía a sumergirse en la contemplación. Algo que uno le mostraba con muchas vacilaciones porque sospechaba que no le iba a gustar, sorprendentemente, le gustaba. Sin embargo, otra cosa a lo que uno daba un gran valor, algo hecho con mucha autocrítica, no le gustaba. En un primer momento sus motivos resultaban enigmáticos. Pero luego uno iba comprendiendo poco a poco sus sensaciones y pensamientos, que resultaban magníficos y profundos [...]»<sup>6</sup>.

El que Meyer quisiera evitar el azar en el cuadro no resulta en absoluto sorprendente, ya que buscaba una forma de representación que estuviera conformada pictóricamente y a la vez imbuida por el intelecto. Y encontró una confirmación

1 Otto Meyer-Amden, *Sitzender Knabe im Wald* (Muchacho sentado en el bosque), en torno a 1910. Óleo sobre cartón, 27 x 17,5 cm. Archiv Baumeister, Stuttgart

2 Willi Baumeister en casa de sus padres, Stuttgart, en torno a 1910; a la izquierda, colgada en la pared, la obra *Sitzender Knabe im Wald*, de Otto Meyer-Amden. Archiv Baumeister, Stuttgart

3 Otto Meyer-Amden, *Studie zum Maijglöckchen-Bild* (Estudio para el cuadro de lirios de los valles), 1908-1909. Lápiz sobre papel, 18,4 x 12 cm. Archiv Baumeister, Stuttgart

de este planteamiento en la teoría de Hölzel de las leyes intrínsecas del color y la forma, que comprendió en su carácter abstracto y de la que se apropió: «En la época que pasó en Stuttgart estableció la siguiente jerarquía: en primer lugar le gustaba el modo de representación «abstracta», luego la naturalista y luego la «mixta»»<sup>7</sup>.

Por aquel entonces no cabía hablar de composiciones puramente abstractas en el caso de Meyer, que pintaba sobre todo al óleo sobre pequeños trozos de papel en lugar de lienzos. Más bien seguía conscientemente caminos opuestos para, en un primer momento, captar con precisión el motivo encontrado en la naturaleza y luego interpretarlo simbólicamente mediante la elaboración formal dentro de un orden geométrico. La comprensión de los elementos de la naturaleza debía armonizar con la comprensión de los elementos abstractos del cuadro. «Los primeros trabajos que me mostró fueron la *Maiglöckchen-Komposition* (Composición de lirios de los valles) (destruida por el moho), enteramente abstracta, con su conocido perfil, y las en extremo naturalistas *Fliege* (Mosca) y *Taschenmesser* (Navaja)»<sup>8</sup>. Meyer escribió retrospectivamente que, para Baumeister, Schlemmer y él, había sido decisiva la idea de Hölzel de la musicalidad del cuadro, es decir, la noción del estrecho parentesco existente entre la configuración gráfica y la musical, así como el hecho de que, con su interés formal, el maestro había señalado la «dirección hacia una nueva y clara síntesis»: «Dicho brevemente, se trataba del principio del efecto directo e inmediato de los elementos del cuadro»<sup>9</sup>. Así pues, Baumeister no resulta demasiado convincente cuando, en su descripción de sus años de estudiante, para poner de relieve su independencia, habla de la distancia del grupo de amigos frente a las teorías de Hölzel: «Meyer-Amden, Schlemmer y yo rechazábamos cualquier construcción. Hölzel respetaba nuestra distancia, que abría un abismo insalvable. No lo seguíamos ni con una sola pincelada, pero él nunca se enfadaba por tener 3 alumnos que nunca eran sus alumnos»<sup>10</sup>.

Baumeister, que en aquella época estaba bajo el influjo del neoimpresionismo francés, de Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec y otros, buscaba una expresión propia para su pintura. Gracias a su carácter abierto, conoció a través de Meyer al pintor zuriqués Hermann Huber, que en octubre de 1911 se encontraba en Stuttgart<sup>11</sup>. En el invierno de 1911-1912 el nómada Huber viajó desde allí a Argel y en el mes de agosto siguiente dio señales de vida desde Grächen, un pueblo montaños del Valais, e invitó a Baumeister a Zúrich para que conociese la estimulante vida artística a orillas del Limmat. Sus propios planes eran aún imprecisos; propuso al colega alemán un viaje a Túnez, pero al final se limitó a animar a Baumeister a que fuese con él a la montaña<sup>12</sup>. Poco después llegó una segunda carta desde Grächen; en ella Huber decía que le gustaría «volver a estar con Otto Meyer y además en una gran ciudad, París o Berlín. Pero realmente todavía

no sé nada, todavía puedo decidirme por África». A continuación retoma su primera idea: «Pero también podría ser que, si usted viene a Zúrich, desde allí nos adentremos un poco en las montañas, pero no tan lejos. Porque no aguanto mucho tiempo en Z. y además tengo conflictos aquí y allá con la policía porque soy bastante vividor»<sup>13</sup>. Como la novia de Huber se había ido de Grächen, había sitio para un invitado, así que pidió a Baumeister que se pusiera en camino de una vez, pues sólo iba a estar en el Valais hasta el 25 de septiembre: «Si no es usted exigente puede vivir muy bien aquí, tengo una casita entera para mí solo»<sup>14</sup>. Poco después tenemos a Baumeister en Grächen, donde, además de Huber, estaba también el pintor Reinhold Kündig. Entusiasmado, Baumeister describe a su abuela sus primeros días en la montaña: «El paisaje que me rodea es maravilloso y desearía que tú y mamá pudierais disfrutar también de esta experiencia. Mientras escribo contemplo las praderas llenas de crocus (más 2 vacas jóvenes), y encima el oscuro bosque de abetos; bloques de roca. Delante de las montañas se acumulan las nubes. Mañana abandonaremos esta hermosa tierra e iremos a ver a Leonardo»<sup>15</sup>. – Sentiré mucha nostalgia al recordar el bosque primitivo de la Suiza Central, las rocas, los prados con casitas negras y los arroyos»<sup>16</sup>.

Baumeister salió de Grächen en compañía de Huber, pasaron por Zúrich y prosiguieron viaje hacia el pueblo de Amden, situado sobre el lago Walen, adonde llegaron el 21 de septiembre y desde donde escribió a casa: «Desde hace 2 días estoy en la región más bella que he visto nunca»<sup>17</sup>.

Probablemente Baumeister ya había vuelto a Stuttgart cuando en octubre de 1912 se inauguró la exposición de los tres pintores, Baumeister, Huber y Kündig, en la Galerie Neupert de Zúrich. Baumeister mostró en ella un amplio conjunto de pinturas que recibió la aprobación de la prensa: «Merece la pena conocer a este pintor»<sup>18</sup>. A través de Huber se enteró del éxito de sus obras y del interés del prestigioso coleccionista zuriqués Richard Kissling: «Tus trabajos han gustado mucho a todos, sobre todo a la Alianza Moderna»<sup>19</sup>. Arp quiere escribir sobre ello. Kissling escogió unos 5 trabajos tuyos, los mejores, quiere comprárselos a Neupert. Incluso ha estado 2 veces allí, cuando llegué el otro día habían vuelto a sacar tus trabajos del depósito»<sup>20</sup>. Al terminar la exposición, la galería adquirió todas las obras expuestas por Baumeister, así que este pasó a disponer de una suma considerable, que quería emplear para volver a Amden, donde Huber había alquilado dos viviendas campesinas –para él la casa «im Faren», para Baumeister «im Schwanden». Por su parte, Baumeister trató de convencer a Meyer para que se uniera a ellos y tuvo éxito en el empeño; nadie podía prever que Amden sería un lugar decisivo para el pintor suizo, que permanecerá allí dieciséis años. A partir de ese momento, los acontecimientos se suceden muy rápidamente: Meyer comunicó a su amigo Schlemmer que partía para Suiza





hacia el 15 de octubre, y le ofreció el estudio de Baumeister, que había quedado libre<sup>21</sup>. Además, Baumeister habló en Stuttgart con los padres de su novia, Paula (Mirjam) Falschbner, para llevarla con él a Amden<sup>22</sup>. A mediados de noviembre estaba de nuevo en un Amden cubierto por una gruesa capa de nieve<sup>23</sup>, al que veía ahora como una nueva patria<sup>24</sup>. De la lectura de la larga carta que escribió a su abuela a comienzos de diciembre se desprende que consideraba el pueblo como un lugar no para alojarse transitoriamente, sino más bien para madurar artísticamente lejos de la academia y la familia: «De ahí surge también la idea de no volver tan pronto con vosotros y pasar aquí por lo menos 3 meses, cuanto más mejor, y cancelar y prescindir gustosamente de muchas cosas para poder empezar partiendo de un fundamento propio; eso es lo que quiero conseguir y debo emplear medios duros contra mí mismo. [...] Casi había olvidado referirme a los envíos de dinero de papá que, en todo caso, han encontrado dueño antes de lo que yo pensaba, porque que he tenido que hacer un primer pago de 100 francos para la construcción de un estudio (para Huber y para mí, en total 300 francos); ya os podéis imaginar que ha quedado poco para saldar mis deudas, además también está al llegar la factura del carpintero que me suministra una mesa, un armario y bancos. Para lo que es vivir necesito muy poco»<sup>25</sup>.

Desde un punto de vista artístico, Baumeister se abre a nuevos horizontes, al dedicarse por vez primera a la impresión gráfica: «He empezado a grabar en planchas de cobre, y además sigo dibujando como siempre. Grabar cansa mucho la vista y me suelen doler tanto los ojos que tengo que parar; así que por ahora no me pondré a pintar»<sup>26</sup>.

En Amden Baumeister seguirá trabajando en los cuadros de figuras que ya le habían tenido ocupado en Stuttgart. Pero ahora se trata frecuentemente de escenas con carga erótica, trasladadas desde el interior al paisaje, a la orilla del

4 Los amigos suizos del pintor Hermann Huber y Reinhold Kündig, Grächen, septiembre de 1912. Archiv Baumeister, Stuttgart

5 Willi Baumeister, acuarela en una carta dirigida a su abuela, Louise Schuler, Grächen, 16-9-1912. Archiv Baumeister, Stuttgart



lago Walen o cerca de las cascadas. Así describe sus progresos a su amigo de juventud Gustav Schleicher: «Pinto paisajes y composiciones; suele haber en ellos alguien bebiendo; me siento en ese estado de ánimo y, además, en Amden hay cascadas de sobra, aquí noto una vez más cómo mis deseos me rodean a posteriori y de forma visible en la pintura. Delante de mi casa hay un árbol hermoso y alto; lo he pintado unas cuantas veces, es negro. Sus ramas inferiores brotan del tronco a considerable altura, para descender luego hasta el suelo; las más altas se elevan, tiesas, directamente hacia el cielo, en mi opinión hacia el sol. ¿No es eso de por sí algo bello? El color «negro» tiene muchas posibilidades. Pienso mucho en el sol y en la luz. El sol ayuda mucho incidiendo sobre las composiciones. De este modo pinto indirectamente el propio sol»<sup>27</sup>.

La reducción formal de las figuras sugerida por Meyer se hace notar en los cuadros de Baumeister, pero su tratamiento es todavía inseguro, y lo mismo ocurre con la representación de tendencia cubista tomada de modelos franceses. La diversa orientación de ambos pintores se hace patente en sus paisajes: en la primavera de 1913, estimulado por el nuevo entorno, Meyer aborda por primera vez este género. Pinta unos cuantos cuadros de pequeño formato sobre papel que todavía muestran claramente la influencia del impresionismo tardío y de Hodler<sup>28</sup>. Por el contrario, en los dos paisajes de Baumeister, *Haus mit Bäumen in Amden* (Casa con árboles en Amden) [CAT. 2] y *Haus in Amden* (Casa en Amden), se mezclan la deformación expresiva de los árboles y la formulación simbólica del cubo de la casa. Desde Stuttgart, Schlemmer se dirige a Meyer comentando en tono escéptico y con su habitual parquedad las obras de intenso colorido de Baumeister: «Teníamos un cuadro de Baumeister en casa, en el estudio, y parecía una exótica flor del sur en la celda de un monje. Alguien dijo que estábamos ante el enfrentamiento directo de dos mundos: ascesis – sensualidad»<sup>29</sup>.

6 Willi Baumeister en Amden, 1913. Archiv Baumeister, Stuttgart

7 Willi Baumeister, *Haus in Amden* (Casa en Amden), 1913. Óleo sobre lienzo, 62,5 x 62,5 cm. Staatsgalerie, Stuttgart

Entretanto habían ido llegando a Amden otros colegas del mundo del arte: Meyer, que vivía en casa de Huber y de su novia Lisel Birnstiel, preguntó a Schlemmer poco después de su llegada: «¿Ha vendido usted? ¿Tiene ganas de encaminar hacia aquí sus pasos saltarines?»<sup>30</sup>, y, de hecho, en diciembre de 1912 Schlemmer informa de la venta de un cuadro: «Así que ahora ya puedo hacer una visita a Amden, puesto que eso dependía de que vendiera o no. ¿Hay sitio para quedarme a dormir en su casa?»<sup>31</sup>. Aparte de Schlemmer, en la primavera de 1913 pasaron un tiempo en Amden los pintores zuriqueses Reinhold Kündig, Oscar Lüthy, Karl Hügin, Albert Pfister y Eugen Zeller, mientras que Huber volvía a Zúrich en el mes de marzo. Estas visitas resultaban muy estimulantes, como se desprende de la carta que escribe Baumeister a Schleicher: «Desde hace 4 semanas estoy bastante solo. Desde entonces persisten mis diferencias humanas con Meyer; Huber pasa la mayor parte del tiempo en Zúrich pintando frescos para la casa de Kissling y la galería. Por eso lo veo muy poco. Tiene mucho éxito con los marchantes de arte berlineses, entre ellos Cassirer, que por lo que parece está muy interesado; no cabe pensar otra cosa. Considero a Huber extremadamente importante. – / De los amigos de Huber he conocido además a Pfister, que me ha impresionado mucho a pesar de que defiende ideas radicalmente opuestas a las mías. / Toma como punto de partida la idea en contra de la composición. Pinta maravillosamente sus sencillas figuras de hombres, campesinos, niños, etc. Pasó un año en África – »<sup>32</sup>.

Las tensiones a las que alude Baumeister llamaron la atención de Schlemmer cuando estuvo de visita allí; las relaciones dentro de la colonia de artistas resultaban «en principio tumultuosas», recuerda<sup>33</sup>.

El profundo deterioro de la relación entre Baumeister y Meyer se debía menos a cuestiones artísticas y más a temas personales: «Según mis averiguaciones, el motivo era mi relación con Miriam. Al principio la apreciaba mucho, incluso le escribí una carta en la que apoyaba también su venida a Amden, esperando en ese momento que ejerciera un efecto equilibrante sobre la novia que Huber tenía entonces. Luego surgió una intensa oposición entre M. y Miriam. Y yo en medio, o más bien Miriam entre M y yo, en otra versión del asunto. Simplemente, me sentía incapaz de comprender sus deseos, es decir, que no cumplí el último de ellos, despachar a Miriam, renunciar a ella»<sup>34</sup>.

El 23 de septiembre Baumeister viaja a Stuttgart pasando por Milán; y el 25 de septiembre estaba ya en Berlín para visitar el Erster Deutscher Herbstsalon (Primer Salón de Otoño alemán) en la galería Der Sturm, donde exponía dos cuadros pintados en Amden. En noviembre volvió de nuevo a Suiza, desde donde escribía contento a su abuela: «Así que ya estoy de nuevo en mi Amden. / Por las mañanas me alegra el buen sol casi todos los días. Hacia el mediodía el cielo se cubre, por la tarde suele hacer mal tiempo, frío. Sin embargo, normal-



8 Otto Meyer-Amden, *Amdener Landschaft* (Paisaje de Amden), en torno a 1913. Óleo sobre papel, 27,7 x 19,3 cm. Kunstmuseum Winterthur, comprado con recursos del fondo para fines de utilidad pública del cantón de Zúrich, 2000 (antes colección Gustav Schleicher, Stuttgart)

mente las noches son estrelladas, a veces la tormenta sopla una aterradora música nocturna. Las primeras nieves que cayeron sobre el pueblo ofrecían una extraña estampa, ahora resulta de lo más natural. Se supone que todos los años se ven estrellas fugaces en estos días. Pero desde el día 13 las noches han sido lluviosas, así que no he podido ver nada».

Y termina siendo crítico consigo mismo: «Del trabajo que tengo previsto hacer no puedo decirte nada, porque por ahora todo es como un molusco sin estructura ni columna vertebral»<sup>35</sup>. Y, por lo que parece, en el ínterin la situación no había cambiado: «No era fácil mantener la armonía en Amden. Me fui de allí en la Navidad de 1913»<sup>36</sup>.

La amistad de los tres compañeros de estudios sobrevivió a la separación espacial, pero en el fondo permanecían las tensiones, como se desprende de la alusión de Schlemmer a la productividad pictórica de Baumeister, que consideraba fundada en su condición de hombre en armonía consigo mismo: «Lo consigue de manera tan magistral porque posee el punto afortunado, un centro, a partir del cual y hacia el cual puede entrelazarlo todo». Y espeta a Meyer maliciosamente: «Dígame... ¿es por eso por lo que rompió con él?»<sup>37</sup>. Baumeister percibía estas diferencias desde otro ángulo<sup>38</sup> cuando en el verano de 1922 visitó a Meyer junto con Schlemmer y la mujer de este<sup>39</sup>: «En realidad seguían existiendo tensiones entre nosotros desde 1912. Así que realmente no venía a cuento volver a encontrarnos. No obstante, era manifiesto que a él le gustaba mucho mi compañía, y que yo siempre lo he apreciado mucho, cosa que él también sabía. Así que durante esa estancia reinó una armonía plena, y tanto nuestras conversaciones sobre cosas importantes como nuestros juegos de palabras y constantes historietas humorísticas mientras pescábamos y en casa casi hasta el amanecer, se desarrollaron igual que en el pasado. / También hablamos de política. Él defendía radicalmente el punto de vista alemán y leía todos los periódicos y folletos nacionalsocialistas»<sup>40</sup>.

El hecho de que Baumeister anotara esta observación en su diario tras la muerte de Meyer pudo deberse también a otro motivo. Había recibido la noticia de su muerte a través de Hermann Huber, que le describió detalladamente las últimas semanas del amigo al que había estado cuidando en su casa. En su narración, Huber menciona las conversaciones en torno a ese tema: «Era el espíritu más abnegado y consecuente, y también el primer alemán que volvía a creer en sí mismo y en el pensamiento alemán. Contraponía al resto del mundo una idea y una fuerza que sólo se podían alcanzar con una entrega y concentración extremas. Su idea del puro amor a la gloria<sup>41</sup> era genuinamente alemana. – Sus pronósticos políticos se cumplían siempre –. Al final habíamos hablado mucho de política y a veces se ponía de relieve la simpatía por Hitler, que siempre fue grande a pesar de que no podíamos leer el *Völkischer Beobachter*<sup>42</sup> como pe-

riódico del partido. Ciertamente, estas cosas no vienen al caso pero supongo que a ti te interesa todo – Precisamente en Meyer los más mínimos gestos a veces eran importantes»<sup>43</sup>.

Seguro que este detalle interesó a Baumeister, ya que en aquel momento la administración nacionalsocialista estaba a punto de privarle de su puesto docente en Fráncfort. No sabemos si respondió a Huber.

No conocemos de primera mano las opiniones políticas de Meyer, pues no se cuenta con ningún testimonio escrito por él que aborde este tema. Pero resulta completamente plausible que viera concretada su concepción idealista de lo alemán en los desarrollos políticos contemporáneos. Ahora bien, sería demasiado superficial achacar a Meyer –cuyo «sentido de la responsabilidad» es descrito por un contemporáneo como «refinado hasta el suplicio»<sup>44</sup>– un planteamiento frívolo de semejantes cuestiones de peso. Es de suponer que, al igual que Schlemmer, anhelaba el retorno a una tradición espiritual alemana llamada a reemplazar a un arte dominado por lo puramente formal como el que representaban las últimas corrientes francesas: «alemán» era lo orgánico, la figura haciéndose parábola de la forma; «francés», la pérdida de la figura en la abstracción. Así, en opinión de Meyer, los elementos constructivos de la composición gráfica no debían ser contemplados de forma aislada; más bien debían alcanzar un equilibrio con el plano del sentido como «una parábola del ser humano natural en el espacio natural»<sup>45</sup>. En aquella época Baumeister había conseguido avanzar hasta una construcción abstracta que ya sólo insinuaba el tema del pintor en el *atelier*; por tanto, el aferramiento de Schlemmer a la figura humana, que jugaba un papel central en las pinturas murales de mediados de los años 20, le parecía un retroceso del que responsabilizaba directamente a Meyer: «Él [Schlemmer] renunció poco a poco a la autonomía en su pintura, para someterse cada vez más a la influencia de Otto Meyer. Así, a partir de 1924 se fue alejando progresivamente de la configuración formal, para acercarse a la impresión natural. Mi posición al respecto está clara, pues no puedo sacar nada más de la pintura naturalista. Lamento que haya seguido ese camino, porque en ello veo la intensificación de un debilitamiento»<sup>46</sup>.

En julio de 1929, a la vuelta de un viaje artístico a Ámsterdam, Meyer visitó a Baumeister en Stuttgart y volvió a ver obras suyas, de las que habló detalladamente y en buena sintonía con su amigo. Le pareció especialmente logrado un cuadro que estaba colgado en casa de la madre de Baumeister; en él percibía un contenido que consideraba expresión del momento presente: «Pero me parece que, a pesar de todo, debería intentar plasmar de nuevo ese contenido. «Llegará el día...», se dice en el verano, en que...»<sup>47</sup>. En cualquier caso, hay que abordar este tema en profundidad para aportar algo nuevo, si se piensa en Ticiano, Rafael, discúlpeme usted, en lo oriental antiguo; «para aportar algo



nuevo»: quería decir para aportar lo actual, como aquellos, quizá también de manera simbólica». En los nuevos cuadros de tema deportivo de Baumeister reencontraba la figura humana inspirada por Léger inscrita en esas interrelaciones simbólicas, y expresaba sutilmente su esperanza de que lo ideado se concretara en las figuras: «lo robusto, lo refrescante que usted desea aportar a sus *motivos* deportivos quizá pudiera casar con esto, y así quizá de repente se pueda pasar de un plano teórico a uno fáctico, si usted, de manera provisional, da prioridad en el sentimiento a aquello que considero más originario»<sup>48</sup>.

Este nuevo acercamiento tuvo como consecuencia una exposición de los tres artistas inaugurada en marzo de 1932 en el Frankfurter Kunstverein gracias a la mediación de Baumeister. Por lo que respecta a la instalación, hubo un intenso intercambio epistolar con Meyer, que seguía atentamente la colocación de los cuadros desde la distancia: «Ahora bien, por colgar los cuadros entiendo más bien ordenarlos y agruparlos felizmente según su aspecto y/o sentido. El lugar donde cuelguen las cosas en el espacio me importa menos que el cómo»<sup>49</sup>. En una carta, Meyer pregunta de pasada si el abstracto Baumeister no tendrá una actitud crítica frente a sus trabajos: «Una vez que hayan colocado todo tal como se ha planeado, ¿no encontrará su escrutadora mirada que la mía es un poco tradicional?»<sup>50</sup>. Esta exposición, que Meyer trató infructuosamente de presentar en la Kunsthalle de Berna<sup>51</sup>, dio pie a un intercambio de ideas sobre el contenido que iba más allá de la mera instalación. Así, Baumeister observa que en los nuevos cuadros de Meyer la ilusión espacial no está determinada de manera puramente formal, sino que siempre está cargada de significado: «en ellos lo espacial ilusorio y lo espacial en sí mismo son casi siempre polisémicos y a mí también me parece que ese es un camino correcto»<sup>52</sup>. Incluso cuando intenta criticar duramente los cuadros de Meyer, Baumeister concluye que siempre acaba imponiéndose la admiración y sólo queda la diferencia subjetiva de caracteres.

Al final, el tono de Meyer también termina siendo más cordial, pues reconoce la comprensión de Baumeister hacia su trabajo, que el amigo común Joseph Gantner había glosado oportunamente<sup>53</sup>: «Otros escriben solamente de la suavidad, la delicadeza, la lírica, etc... pero él añade los reflejos, que hacen que surja un sentido enteramente nuevo. Me permito decirle esto, con más motivo porque creo que usted sería capaz de hablar en esos mismos términos y nunca me ha tomado a mal el esfuerzo evidente de ejercitar y buscar la fuerza del reflejo, ni tampoco a Schl»<sup>54</sup>. Meyer redactó, probablemente por aquel entonces, un extenso artículo sobre las obras de los tres amigos, donde admite que el aliento sereno que llega al espectador desde las obras de Baumeister le conmueve intensamente, pues parece «primero algo serenamente desplegado sobre la superficie del cuadro y luego un ir y venir de lo mismo». Quizás, al escribir sobre la

superación de lo expresivo en la creación reciente de Baumeister, Meyer rememoraba los cuadros de Amden: «Todo parece pura aspiración de una nueva medida, o moderación y apaciguamiento, estética en oposición al apasionamiento de sus obras anteriores, en las que forma, tema y método de trabajo rebosaban sensualidad y una atmósfera casi tórrida». Luego aborda la pregunta que se planteaba una y otra vez, a saber, si se podía justificar la pintura no figurativa. Desde el punto de vista de Meyer-Amden, los cambios producidos por la «forma de respirar» se traducen en la figura, y así, en la elección de motivos deportivos por parte de Baumeister, veía el camino hacia la representación de efectos dinámicos. Por eso consideraba «las formas [de Baumeister] cada vez más duras y condensadas, acordes con él y siguiendo una trayectoria «normal» desde un punto de vista humano», «y me alegro por adelantado de poder contemplar semejantes obras, que también a mí me resultarán vivificantes»<sup>55</sup>.

Baumeister vio por última vez a Meyer en agosto de 1932, primero en Berna y después en Zúrich. Todavía podían, como le escribió Meyer retomando el polémico tema, «ir rápidamente a casa para ver algunas cosas casi imposibles para un «abstracto», que deben ser de Otto Meyer»<sup>56</sup>. En enero de 1933 Baumeister recibió la noticia de la muerte de su amigo. Expresó sus condolencias al hermano, Paul Meyer, y viajó a Zúrich para asistir al entierro<sup>57</sup>. En una necrológica<sup>58</sup>, más conmovedora aún en el diario, rindió tributo a la importancia de la obra de Meyer: «lo que no se suele alcanzar es la zona absolutamente original. Él la alcanzó. Lo que pintaba y dibujaba debía ser fácilmente comprensible, pero también enigmático. Lo intelectual y lo formal rebosando interrelaciones hasta lograr la «densidad»»<sup>59</sup>.

Los restantes contactos de Willi Baumeister con Suiza se enumeran rápidamente, ya que encontró allí pocos marchantes o coleccionistas activos que le trajeran regularmente al otro lado de la frontera<sup>60</sup>. Aunque eso no quiere decir que fuera un desconocido en los círculos artísticos suizos. Así, en 1928 la influyente revista *Das Werk* (La obra) publicó un artículo de Walter Kern que celebraba las representaciones apolíneas de Baumeister, su frontalidad objetiva, que evitaba especulaciones psicológicas: «Esos cuadros están ahí, abiertos en forma, técnica e idea como un objeto que no tiene otro sentido que el de su propia representación, el de su hecho formal. Es decir, un arte no platónico...»<sup>61</sup>. Al año siguiente se pudo contemplar la obra de Baumeister *Bild mit gelbem Kreis* (Cuadro con circunferencia amarilla) de 1920-1921<sup>62</sup> en la exposición pionera *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik* (Pintura y escultura abstracta y surrealista) en la Kunsthaus de Zúrich. Cuando el arquitecto Alberto Sartoris proyectó una iglesia de acero, cemento y cristal para Lourtier, un pueblo montaños del Valais, encargó a los artistas Baumeister y Pierre-Louis Flouquet el diseño de las vidrieras del coro<sup>63</sup>. La fama proporcionó a Baumeister una invitación de la me-





cenar Hélène de Mandrot al palacio de La Sarraz, donde todos los años un variado grupo de artistas y arquitectos pasaban unas «vacances d'artistes»<sup>64</sup>. Esos días de vacaciones del 2 al 19 de agosto de 1932 fueron un tiempo productivo, y Baumeister dejó a su anfitriona un dibujo de jugadores de tenis<sup>65</sup> que, para su contento, fue a parar a la villa Le Pradet, construida por Le Corbusier. Durante su segunda estancia, del 9 al 28 de julio de 1937, Baumeister trabajó en las láminas de *Ideogramas*, de las que también quedó un ejemplar en el palacio<sup>66</sup>.

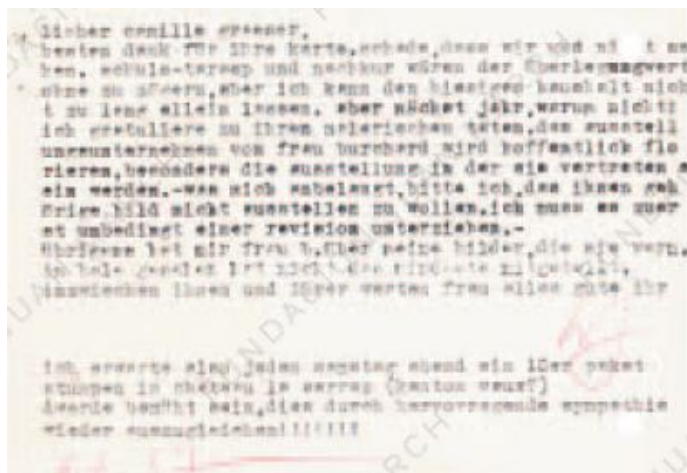
Su participación en la importante exposición *Konstruktivisten* (Constructivistas)<sup>67</sup> puso a Baumeister en contacto con la Kunsthalle de Basilea y con su director, Lucas Lichtenhan, en el año 1937. En junio de 1938, cuando la situación de los artistas en Alemania era cada vez más grave, Baumeister envió un conjunto de 64 pinturas, 12 dibujos, 30 acuarelas y 29 litografías a la Kunsthalle de Basilea para su custodia. Una vez terminada la guerra, esto daría lugar a un largo conflicto con las autoridades suizas: en un primer momento, el depósito fue confiscado en calidad de propiedad alemana y sólo se liberó más tarde, cuando se estimó que valía menos de 10.000 francos. A pesar de las enérgicas cartas del pintor, sus obras no llegaron a Stuttgart hasta agosto de 1954, demasiado tarde para la exposición celebrada con motivo de su 65 cumpleaños.

Tampoco hay que olvidar las amistades que unían a Baumeister con Suiza. Con motivo de la construcción de la colonia Weissenhof, que surgió en Stuttgart en el marco de la Bauausstellung (Salón de la Construcción) de 1927, Le Corbusier le recomendó al dibujante suizo Alfred Roth, que trabajó para él in situ. Roth se encargó de que en la casa de Le Corbusier se colgaran obras de Baumeister en lugar de los cuadros del arquitecto y de Léger, que no llegaron<sup>68</sup>. Siguieron en contacto, y en febrero de 1934 Baumeister envió tres cuadros pequeños a Roth —uno para él («por simpatía y en agradecimiento»), otro para el Dr. Hanns Welti<sup>69</sup>,

9 Willi Baumeister visitando a Otto Meyer-Amden en Berna, 21-8-1932. De izquierda a derecha: Otto Meyer-Amden, Hermann Huber, Willi Baumeister, Reinhold Kündig. Archiv Baumeister, Stuttgart

10 «Vacances d'artistes» en el Castillo La Sarraz, agosto 1932: Géa Augsbourg, Alexis-Louis Roche, Pierre-Louis Flouquet, László Moholy-Nagy, Hélène de Mandrot. Fotografía de Willi Baumeister. Archiv Baumeister, Stuttgart

11 Camille Graeser en su estudio, con litografía de Baumeister al fondo, Stuttgart, 1925. Camille Graeser-Stiftung, Zúrich



abogado y artista en cuya modesta casita de madera de las afueras de Zúrich había pernoctado de vez en cuando («por su hospitalidad y su cercanía también en la pintura»), y un tercero para la historiadora del arte y coleccionista Ingeborg Eichmann («por simpatía y como ovación a su interés por el arte mod.»)<sup>70</sup>. La mención que hace del Dr. Emil Friedrich, comprometido con la vanguardia artística no sólo como coleccionista sino también como miembro de la junta directiva de la Zürcher Kunstgesellschaft (Asociación de arte de Zúrich), evidencia que Baumeister tenía puestas sus esperanzas en Suiza en unos momentos en que se estaban agotando las ventas y las posibilidades de exponer en Alemania. En esta carta, Baumeister se interesa por la posibilidad de enseñar sus cuadros a Friedrich con objeto de contar con su apoyo para una exposición en Zúrich. En junio de ese mismo año, Baumeister está presente en la exposición general *Neue deutsche Malerei* (Nueva pintura alemana) en la Kunsthaus de Zúrich, con trece pinturas realizadas entre 1922 y 1934, que completó en el último momento con un grupo de dibujos; sin embargo, su esperanza de vender obra a algún museo no se hizo realidad<sup>71</sup>.

Baumeister había conocido, en el entorno de Hölzel, a Camille Graeser, nacido en Ginebra pero criado en Stuttgart, que estaba siguiendo allí la carrera de diseñador gráfico e interiorista. En julio de 1933 Graeser volvió a Suiza, y, como despedida, Baumeister le regaló un cuadro: «Era una cabeza pintada sutilmente en cálidos tonos gris oscuro, con un trazado riguroso de las líneas»<sup>72</sup>. Una intensa correspondencia atestigua que siguieron en contacto. Graeser informaba de exposiciones y nuevas publicaciones a las que Baumeister ya no tenía acceso. En 1937, cuando viajó a La Sarraz, algo avergonzado pidió al amigo 10 o 20 francos para poder comprar puros, café y tarjetas postales<sup>73</sup>. A Graeser le quedó grabada en la memoria la visita realizada por Baumeister en febrero de 1938. El

12 Willi Baumeister, tarjeta postal con dibujo de Graeser pintando, Stuttgart, 6-7-1937. Camille Graeser-Stiftung, Zúrich

pintor le explicó que ya no se identificaba con el cuadro que le había regalado, y, ante la mirada de Graeser, lo cortó con su navaja en pequeños fragmentos. Un mes después, Graeser recibió por correo un rollo que contenía un nuevo cuadro como compensación<sup>74</sup>. En 1939 Baumeister entregó a su amigo otro cuadro, pintado antes en Suiza, para que lo guardara en lugar seguro<sup>75</sup>. Encontramos una última prueba de su amistad en el dibujo<sup>76</sup> que Graeser regaló a Baumeister el 8 de octubre de 1954 con motivo de su 65 cumpleaños. A principios de noviembre de ese mismo año, el pintor alemán fue por última vez a Zúrich, ya que exponía, junto con Hans Reichel, en la Galerie Chichio Haller y abrigaba la esperanza de que en esa ocasión la Kunsthaus comprara un cuadro.

Pero no fue así, a pesar de que en los años de la posguerra Baumeister había figurado en posición destacada en varias exposiciones que presentaban a la opinión pública suiza el arte alemán no subsumido por el Tercer Reich. En el año 1944 se exhibió en la exposición *Konkrete Kunst* (Arte concreto) en la Kunsthalle de Basilea una composición de 1938<sup>77</sup> procedente del conjunto de obras depositado en dicha ciudad, y en 1947 la pequeña Galerie des Eaux-Vives de Zúrich mostró obras de Baumeister y Schlemmer gracias a las gestiones de Max Bill y Alfred Roth; por motivos prácticos, la exposición estaba integrada por obras que se encontraban en Zúrich, a las cuales se sumó un cuadro entregado a Roth en Constanza. «Esta sería la primera exposición de pintura alemana en el extranjero de artistas que no han emigrado y han permanecido en Alemania (estigmatizados)», informa Baumeister al crítico Franz Roh<sup>78</sup>. Ese mismo año se inaugurará también la muestra *Moderne deutsche Kunst seit 1933* (Arte moderno alemán desde 1933) en la Kunsthalle de Berna, en la que Baumeister fue, junto con Mataré y Schlemmer, el artista que más obras expuso, en total 34 pinturas fechadas entre 1934 y 1947. En 1949 tiene lugar la exposición *Kunst in Deutschland 1930-1949* (Arte en Alemania 1930-1949) en la Kunsthaus de Zúrich y en 1953 la muestra *Deutsche Kunst: Meisterwerke des 20. Jahrhunderts* (Arte alemán: obras maestras del siglo XX) en el Kunstmuseum de Lucerna; en ambas Baumeister expuso sólo obras nuevas, que reafirmaron la importancia de la obra tardía del artista a ojos del público suizo.

- 1 Willi Baumeister, «[*Drei Maler, drei Freundschaften*]» (Tres pintores, tres amistades), texto escrito a máquina no publicado. Archiv Baumeister, Stuttgart.
- 2 Cuando Baumeister entró en la clase de Hölzel en el semestre de invierno de 1910-1911, Meyer ya no estaba allí.
- 3 W. Baumeister, *Drei Maler...*, cit. El testimonio más temprano de su relación es una tarjeta postal de Karl Vollmar dirigida a Willi Baumeister, fechada el 30-7-1909 en Fráncfort y firmada también por Otto Meyer. Si no se indica lo contrario, las cartas citadas se encuentran en el Archiv Baumeister, Stuttgart.
- 4 Willi Baumeister, anotación en su diario del 15-1-1933. *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern: Erinnerungen an Otto Meyer-Amden, Adolf Hölzel, Paul Klee, Karl Konrad Düssel und Oskar Schlemmer*. Completado con escritos y cartas de Willi Baumeister (edición e introducción de Wolfgang Kermer). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1996 (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 8), pp. 14-15.
- 5 «Su estudio estaba en la Neckarstraße, más tarde en la Friedensplatz, luego en una buhardilla. En aquella época se las arreglaba para vivir con 12 marcos al mes, alquiler incluido, que costaba 6 marcos. En una ocasión pasó 5 días sin comer para comprobar cómo afectaba eso a su estado». «La casa de mis padres era muy hospitalaria por lo que frecuentemente se cenaba en mi habitación, con mucho barullo. Como señal de reconciliación llevé una vez una flor de loto viva». Willi Baumeister, anotación en su diario del 15-1-1933, *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit.
- 6 W. Baumeister, *Drei Maler...*, cit.
- 7 W. Baumeister, anotación en su diario del 15-1-1933, *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit.
- 8 W. Baumeister, anotación en su diario del 15-1-1933, *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit. En el Archiv Baumeister se conserva un boceto del cuadro perdido de lirios de los valles.
- 9 Otto Meyer-Amden. Carlo Huber, *Otto Meyer-Amden*. Wabern: Büchler-Verlag, 1968, p. 58.
- 10 Carta de Willi Baumeister a Will Grohmann, Stuttgart, 1-1-1952. *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit., pp. 54-55.
- 11 «en 1912 él [Otto Meyer-Amden] inició su relación con Hermann Huber, que luego me invitó al cantón del Valais, a Grächen, en dirección a Zermatt. Huber me incitó a venir a Suiza; en ese viaje descubrimos Amden, donde H y yo alquilamos casas y animamos a Meyer a que fuera allí. Otoño de 1912». W. Baumeister, anotación en su diario del 15-1-1933, *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit.
- 12 Carta de Hermann Huber a Willi Baumeister, Grächen, 2-8-1912.
- 13 Carta de Hermann Huber a Willi Baumeister, Grächen, 16-8-1912.
- 14 Carta de Hermann Huber a Willi Baumeister, Grächen, 26-8-1912.
- 15 Baumeister se refería a un viaje a París para ver las pinturas de Leonardo da Vinci, pero la cosa quedó en nada.
- 16 Carta de Willi Baumeister a su abuela Louise Schuler, Grächen, 16-9-1912.
- 17 Carta de Willy Baumeister a la familia Baumeister, Amden, 23-9-1912. La importancia de esta pequeña localidad suiza en la vida y en la producción de algunos de estos artistas fue enorme, hasta el punto de que Otto Meyer decidió vincularla a su apellido [N. del Ed.].
- 18 *Schwäbischer Merkur*, 15-11-1912. Además: Hans Trog, «Kleine Chronik», *Neue Zürcher Zeitung*, 7-11-1912.
- 19 Una asociación de artistas fundada por Hans Arp, Walter Helbig y Oscar Lüthy en torno a 1910 en Weggis.
- 20 Carta de Hermann Huber a Willi Baumeister, Amden, 1-11-1912. En diciembre Baumeister exhibió tres cuadros en la exposición *Zürcher Künstler* en la Kunsthau de Zúrich. Exposición del 12-12-1912 al 5-1-1913, n° 217-219, *Interieur* (Interior), *Akt* (Desnudo) und *Stehender Akt* (Desnudo de pie).
- 21 Carta de Otto Meyer-Amden a Oskar Schlemmer, Stuttgart, 8-10-1912. «El mes pasado se cumplieron 10 años de mi llegada aquí», escribió Otto Meyer-Amden a Hermann Huber desde Amden el 7-11-1922. Archiv Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zúrich.
- 22 «¿Estuviste en casa de los padres de tu novia? ¿Ha ido todo bien? Creo que estaría bien que vinieses pronto, he hablado de ello con Otto. En las circunstancias en que estás ahora no tiene sentido permanecer allí. Con nosotros en las montañas volverás a encontrarte contigo mismo». Carta de Hermann Huber a Willi Baumeister, Amden, 1-11-1912.
- 23 «Cariñosos saludos hundido en la nieve, aunque no hace demasiado frío, he recibido arriba mis cosas». Carta de Willi Baumeister a la familia Baumeister, Amden, 15-11-1912.
- 24 «Cariñosos saludos de tu nieto desde su nueva patria». Carta de Willi Baumeister a su abuela Louise Schuler, Amden, 24-11-1912.
- 25 Carta de Willi Baumeister a su abuela Louise Schuler, Amden, 9-12-1912.
- 26 *Ibid.*
- 27 Carta de Willi Baumeister a Gustav Schleicher, 25-3-1913.
- 28 Cf. Dieter Schwarz, «Del paisaje no diría que es bello sino que está en consonancia conmigo, lo cual es más». «Die Amdener Landschaften von Otto Meyer-Amden», en *Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, pp. 191-198.
- 29 Carta de Oskar Schlemmer a Otto Meyer-Amden, Stuttgart, 12-12-1912. Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher* (edición de Tut Schlemmer). Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1977, p. 9.
- 30 Carta de Otto Meyer-Amden a Oskar Schlemmer, Amden, 9-11-1912. Carlo Huber, *Otto Meyer-Amden*. Wabern: Büchler-Verlag, 1968, p. 104.
- 31 Carta de Oskar Schlemmer a Otto Meyer-Amden, Stuttgart, 20-12-1912. Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 9.



- 32** Carta de Willi Baumeister a Gustav Schleicher, 25-3-1913.
- 33** Oskar Schlemmer, *Otto Meyer Amden: Aus Leben, Werk und Briefen*. Zürich: Verlag der Johannispresse, 1934, p. 12.
- 34** Carta de Willi Baumeister a Oskar Schlemmer, Stuttgart, en torno a 1925.
- 35** Carta de Willi Baumeister a su abuela Louise Schuler, Amden, 16-11-1913.
- 36** Willi Baumeister, anotación en su diario del 15-1-1933, *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit. Como último testimonio de la estancia en Amden tenemos una tarjeta postal del 4-12-1913 dirigida a la familia; la tarjeta postal de Reinhold Kündig del 23-12-1913 se reexpidió ya a la dirección de Stuttgart.
- 37** Carta de Oskar Schlemmer a Otto Meyer-Amden, Stuttgart, 10-2-1919. Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 34.
- 38** Estas también se debían en buena medida al estilo algo áspero del suizo misántropo, como muestra el siguiente pasaje de una carta: «Quería escribir la carta en un tono más cordial después de que la primera participara muy poco de mi talante, que es en realidad cordial; pero intérpreta teniendo en cuenta que la sinceridad es la verdadera cordialidad». Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Amden, 12-5-1923.
- 39** La visita se puede datar gracias a una carta de Schlemmer. Carta de Oskar Schlemmer a Otto Meyer-Amden, Cannstatt, 22-8-1922. Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 59.
- 40** Willi Baumeister, anotación en su diario del 15-1-1933, *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit. Por su parte, Schlemmer no veía en lo «alemán» algo nacionalista, sino una tradición espiritual general, como atestigua una afirmación posterior: «Busco lo legendario, lo paneuropeo, más aún, lo alemán». Carta de Oskar Schlemmer a Julius Bissier, 6-4-1942, en Julius Bissier y Oskar Schlemmer, *Briefwechsel* (ed. de Matthias Bärman). St. Gallen: Erker-Verlag, 1988, p. 83. Schlemmer profundizó esas ideas frente a Meyer, como hace en su carta del 7-5-1932. Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 132.
- 41** Esta expresión también aparece mencionada en la descripción del joven Meyer incluida en la anotación que Baumeister hace en su diario el 15-1-1933: «Su declaración de que pinta por amor a la gloria (no por ambición) causó una enorme impresión. *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit.
- 42** El *Völkischer Beobachter* (El Observador del Pueblo), periódico oficial del Partido Nacionalista Alemán de los Trabajadores [N. del Ed.].
- 43** Carta de Hermann Huber a Willi Baumeister [Kilchberg, enero de 1933].
- 44** Hans Hildebrandt, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1924, p. 405 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- 45** Otto Meyer-Amden, «Oskar Schlemmer: Notizen zu seiner bevorstehenden Ausstellung im Kunsthaus Zürich», *Das Werk*, año 18, n° 4 (1931), p. XLI.
- 46** Willi Baumeister, anotación en su diario del 27-4-1943. *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit., p. 23. En su despedida de la Bauhaus, Schlemmer reconoció expresamente a Meyer como su «maestro anónimo». Oskar Schlemmer, «Analyse eines Bildes und anderer Dinge», *Bauhaus*, año III, n° 4, (octubre-diciembre 1929), pp. 10, 12.
- 47** «Einst wird kommen der Tag». Se trata de una frase hecha, que cita un verso de *La Ilíada*, de Homero. Son palabras de Héctor, con las que profetiza la destrucción de su ciudad, Troya (*Ilíada*, VI, 448-9). El verso se retoma en algunas composiciones poéticas, como por ejemplo en un poema del profesor, médico, poeta y mando de las SS., Lothar Stengel von Rutkowski (1908-1992). La alusión al verano se entiende como el momento de bonanza, de plenitud [N. del T.].
- 48** Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Zürich [agosto 1929].
- 49** Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Zürich, 20-3-1932.
- 50** Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Zürich [marzo 1932].
- 51** La Kunsthalle de Berna invitó a Meyer a mostrar su aportación a la exposición de Fráncfort y él propuso que Baumeister y Schlemmer, y quizá incluso Hölzel, añadiesen también obras. Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Zürich, 9-5-1932. Como la exposición estaba limitada a la zona del vestíbulo, hubo que desistir de este plan por motivos de espacio. Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Zürich, 3-6-1932.
- 52** Carta de Willi Baumeister a Otto Meyer-Amden, Fráncfort, 29-4-1932. *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit., p. 46.
- 53** Joseph Gantner, «Otto Meyer-Amden in Frankfurt a. M.», *Neue Zürcher Zeitung*, 23-4-1932.
- 54** Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Zürich [primavera 1932].
- 55** Carlo Huber, *Otto Meyer-Amden*, cit., pp. 133-134.
- 56** Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Zürich, 16-8-1932.
- 57** Oskar Schlemmer no pudo hacer lo mismo por motivos económicos. Carta de Oskar Schlemmer a Willi Baumeister, tarjeta postal sin fechar. *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit., p. 25.
- 58** Willi Baumeister, «Otto Meyer-Amden †», *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 20-1-1933. Reproducido en *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit., p. 47.
- 59** Willi Baumeister, anotación en su diario del 15-1-1933. *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern...*, cit., pp. 14-15.
- 60** No obstante, hay que mencionar a Maja Sacher-Hoffmann, de Basilea, que adquirió una de las tres versiones de *Der Maler* (El pintor), 1933, a Max Bill y a Richard Doetsch-Benziger, de Basilea, que compró *Laternen* (Farolas), 1955 (BB 2118).
- 61** Walter Kern, «Willi Baumeister», *Das Werk*, año 15, n° 1 (1928), p. 14.
- 62** Peter Beye y Felicitas Baumeister,



*Willi Baumeister: Werkkatalog der Gemälde.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002 (desde ahora, BB), nº 306. Meyer escribió al respecto: «Aproximadamente a finales de septiembre, eso pensamos, comenzará aquí la exposición de arte abstracto y surrealista. He oído decir que usted envía obras y también me he enterado con pesar e indignación de que Schlemmer no ha sido invitado. Es cierto que eso se ha rectificado ahora, sólo que probablemente sea demasiado tarde para él. Yo participo con un par de formatos gnomo que no resultan adecuados, por ejemplo, para una pared grande ni para ser vistos de lejos». Carta de Otto Meyer-Amden a Willi Baumeister, Zúrich [agosto 1929].

**63** Edmond Humeau, «La nouvelle église de Lourtier (Valais) par Alberto Sartoris, arch., Rivaz», *Das Werk*, año 19, nº 12 (1932), pp. 370-371.

**64** Antoine Baudin, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*. Lausana: Éditions Payot, 1998, pp. 134-135, 244-246.

**65** *Tennispieler* (Jugadores de tenis), 1932. Lápiz y carboncillo sobre cartón, 45 x 34,8 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York. Dietmar J. Ponert en

colaboración con Felicitas Karg-Baumeister, *Willi Baumeister: Werkverzeichnis der Zeichnungen, Gouachen und Collagen*. Colonia: DuMont Buchverlag, 1988, nº 441.

**66** *Ideogramm* (Ideograma), 1937. Carboncillo y lápiz sobre cartón, 42 x 29,9 cm, *Château La Sarraz* (Castillo La Sarraz) (ibíd., nº 655).

**67** Baumeister expuso tres cuadros: *Bild mit Linien* (Cuadro con líneas), 1920 (BB, 243), *Rotes Quadrat* (Cuadrado rojo), 1922 (BB, 246) y *Konstruktion, Schwarz, Weiss, Rot* (Construcción, negro, blanco, rojo), 1924 (BB, 252).

**68** Carta de Le Corbusier a Willi Baumeister, París, 5-4-1927. Cf. Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren*. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1973, pp. 30, 35 (Geschichte und Theorie der Architektur, 8).

**69** Cf. Hanns R. Welth. Zúrich: Galerie Scheidegger + Maurer, 1971 (Splitter, 2).

**70** «propongo que haga un sorteo, a ser posible divertido, si resulta factible con luz diurna, o una vista previa con luz diurna, para lo cual habrá que alinear o colgar los cuadros bien y con toda exactitud en el sentido de la arquitectura actual, etc. / si cada uno de los cuadros despierta las

simpatías de una persona diferente de las 3 reunidas también se puede hacer un reparto ordinario. Lo mismo en caso de los dibujos. / para ello cada participante deberá beber por lo menos 3 vasos de vino o aguardiente, a ser posible tinto del Valais y licor de cereza, para las damas se permite el oporto». Carta de Willi Baumeister a Alfred Roth, Stuttgart, 11-2-1934.

**71** Carta de Wilhelm Wartmann, Zürcher Kunstgesellschaft, Zúrich, a Willi Baumeister, 30-8-1934.

**72** Carta de Camille Graeser a Will Grohmann, borrador de carta, en torno a 1962. Camille Graeser-Stiftung, Zúrich.

**73** Carta de Willi Baumeister a Camille Graeser, tarjeta postal, La Sarraz, 16-7-1937. Camille Graeser-Stiftung, Zúrich.

**74** *Senkrechte mit Wimpelform* (Vertical con forma de banderín), 1938. Óleo sobre lienzo, 35,5 x 28,5 cm, paradero desconocido (BB, 723). Cf. al respecto la carta de Camille Graeser a Will Grohmann, borrador de carta, en torno a 1960. Camille Graeser-Stiftung, Zúrich.

**75** *Figur mit Streifen auf Rosa III* (Figura con rayas sobre rosa, III), 1920. Óleo y témpera, cartón, madera contrachapada y arena sobre madera, 66 x 39 cm. Archiv

Baumeister, Stuttgart (BB, 205). Esta obra fue devuelta a Baumeister en Zúrich el 27-8-1953 (Nota en la Camille Graeser-Stiftung, Zúrich).

**76** *Mit progressiven Radian* (Con radios progresivos), 1949-1954. Tinta china (pluma) y gouache sobre cartón, 36,6 x 51 cm. Archiv Baumeister, Stuttgart. Dieter Schwarz, *Camille Graeser: Zeichnungen*. Zúrich: Camille Graeser-Stiftung, 1986, nº Z 1949.3.2).

**77** *Senkrechte mit Wimpelform* (Vertical con forma de banderín), 1938. Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm (BB, 724).

**78** Carta de Willi Baumeister a Franz Roh, Stuttgart, 3-1-1947.



# Pinturas





*Haus mit Bäumen in Amden* (Casa con árboles en Amden), 1913

[ 2 ]



[ 1 ] *Kopf in Rosa* (Cabeza en rosa), 1913



[ 4 ] *Kopf (Idealkopf)* (Cabeza (Cabeza ideal)), 1914





*Zeichner und Modell* (Dibujante y modelo), 1913

[ 3 ]





*Flächenbalance* (Equilibrio de superficies), 1920

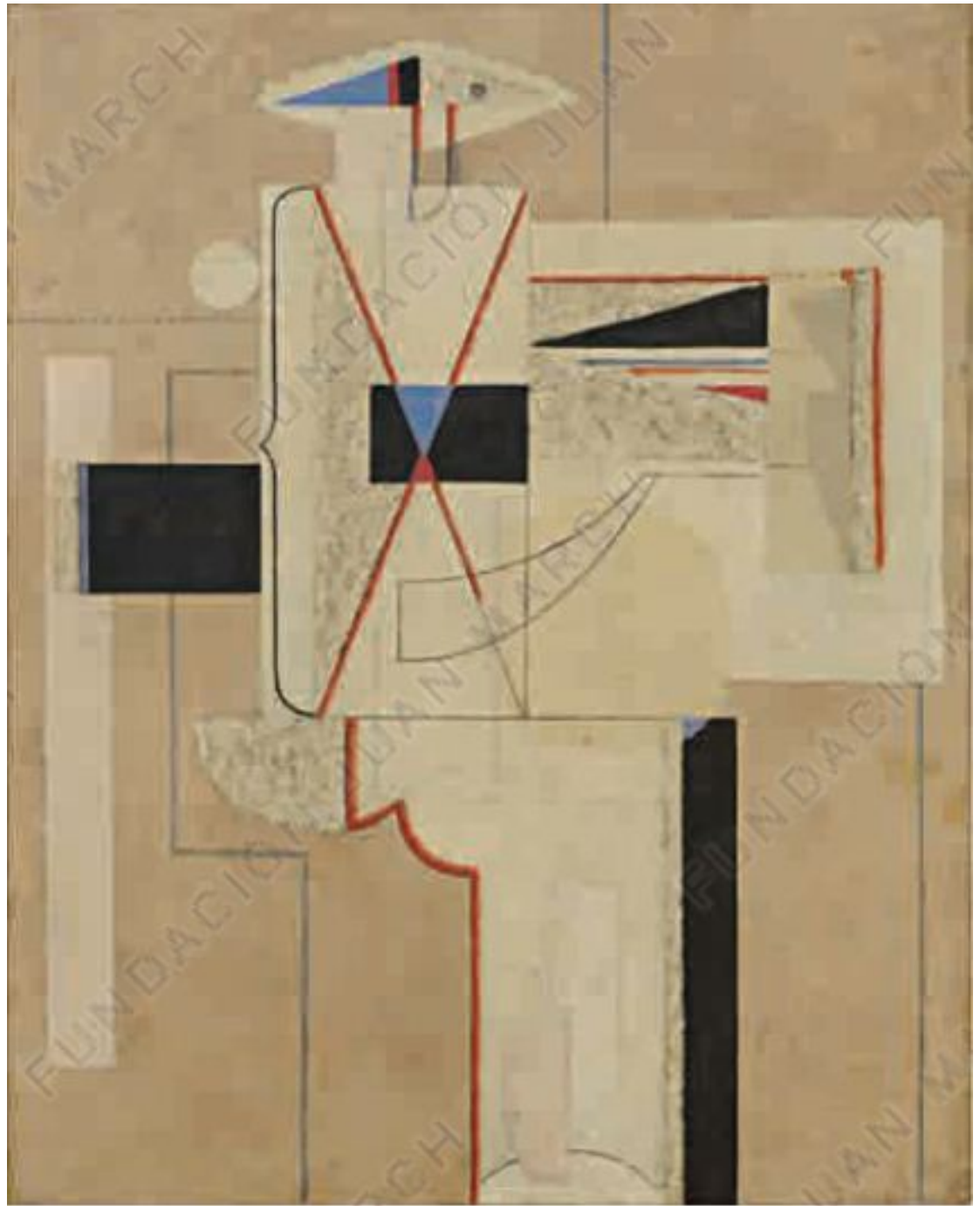
[ 5 ]



*Kopf (Cabeza)*, 1920

[ 6 ]





*Bild mit gelbem Kreis* (Cuadro con circunferencia amarilla), 1920-1921

[ 8 ]



*Schräge Figur* (Figura en escorzo), 1920

[ 7 ]



*Darstellung des Apoll II* (Representación de Apolo, II), 1921

[ 9 ]



*Prisma* (Prisma), 1921–1922

[10]

# Color y espacio

**Willi Baumeister**

Nunca pelagra tanto algo que es bueno ni está tan amenazado de muerte como cuando se pone de moda. Y ahora que un acontecimiento tan positivo como el resurgimiento del color está empezando a convertirse realmente en una moda enfermiza parece llegado el momento de hablar en serio del asunto. Aprovechando la ocasión que brinda la exposición *Farbe und Raum*<sup>1</sup> (Color y espacio) que se exhibe actualmente en Berlín. En el nº 14 de la revista *Baugilde* ya se emitió un juicio absoluto sobre esta exposición. No fue posible entrar en detalles debido a lo limitado del espacio y por ese mismo motivo tampoco podremos hacerlo aquí. En cualquier caso, aquellas contadas consideraciones y las que expondremos a continuación deben contribuir a proteger de un rápido marchitamiento a esa joven plantita del cromatismo redivivo que crece demasiado exuberantemente.

El ansia de color ha ido ganando en intensidad y justificación a medida que las circunstancias de la época se han vuelto más difíciles e inciertas. Grandes encargos de construcción se quedan en meros proyectos que apenas podrán llegar a materializarse. Entonces el color se convierte en un sustituto amable. Anima el más triste de los ambientes, pone una nota festiva en las condiciones de habitabilidad más miserables. Más aún, hace amplios los espacios angostos y convierte habitaciones frías y desnudas en aposentos confortables. El color hace maravillas allí donde la actividad constructora tiene las manos atadas. Pero en realidad el movimiento en pro del color no tiene su origen aquí. Está presente en todos los países que han desarrollado una cultura avanzada. Todo aquel que haya paseado alguna vez por las calles de Nueva York, rebosantes del colorido de los carteles publicitarios, o haya contemplado París o Berlín de noche comprende que el color encuentra su fundamento en el espíritu de los tiempos y, lejos de todo sentimentalismo romántico, constituye la



música que acompaña a un nuevo ritmo vital cuyos factores son economía y tráfico.

Aquí es donde debemos centrarnos. Porque el *color* tiene un *sentido*. Tiene problemas muy concretos que resolver. Se convierte en un factor decisivo para los procesos que tienen lugar en su radio de acción y de este modo determina el *espacio*. Ejemplo: el centro de una gran ciudad. Cuanto más nos aproximamos a él más aumenta el número de carteles publicitarios, la decoración de los escaparates, lo abigarrado del tráfico. Nos movemos más lentamente, los puntos de conflicto se suceden, cada vez más próximos; vamos avanzando de una mancha de color a la siguiente, separadas por distancias cada vez más cortas.

Aquí sólo el color y la luz determinan el espacio, los límites del espacio. La farola, la señal de tráfico, los comercios y los cafés, los cines-teatro o las fronteras luminosas móviles que trazan tranvías y autobuses al desplazarse. Los muros de piedra se han vuelto irrelevantes, da igual que se trate de una fachada buena o mala. *Impera el color con toda su centelleante agitación.*

En este sentido, las teorías que pergeñan las publicaciones sobre la «imagen colorista de las calles» y el «color en la imagen urbana» o el congreso sobre el color celebrado en Hamburgo apenas tienen relevancia alguna. Al proponerse poner color en la imagen de la ciudad plantean una perogrullada, y además lo hacen de forma equivocada. Porque al recurrir a la Historia que todo lo soluciona están cogiendo el rábano por las hojas.

Habrá quien diga que puede que esto sea cierto por lo que respecta a las calles pero que en el espacio interior la cosa es un tanto diferente (espacio interior suena a decoración de interiores, a arquitecto de interiores...) Pues no, ¡es exactamente lo mismo! También en el «espacio interior» el color cumple con la más banal utilidad. Aclaremos este punto.

El espacio útil es un constructo más o menos aleatorio que se corresponde con las necesidades del momento. Una habitación no es en absoluto una unidad artística en la que «no se debe agregar nada, pero tampoco suprimir nada», es decir, *espacio* en su sentido más elevado, sino tan sólo una *sección*, un compartimento de un espacio. Por lo que respecta a su tamaño y configuración, está determinada por los objetos y procesos ubicados en ella, que cambian incesantemente (las eternas reformas, ampliaciones, anexos, instalaciones, demolición y reconstrucción). Así, los espacios que habitamos cotidianamente son de naturaleza «secundaria», variables y casi provisionales.

Con esto queda satisfecha la necesidad de espacio, pero no la sensación de espacio. Uno quiere captar los verdaderos límites «primarios» del espacio. Y aquí interviene el color de forma realmente decisiva. El color crea proximidad y lejanía, amplía o reduce. Convierte multiplicidad y dispersión en unidad y

agrupación. Es capaz de transformar en amplios horizontes los estrechos márgenes de condiciones espaciales limitadas (no hay más que pensar en los espacios del Barroco). De este modo, el color convierte el *compartimento* espacial, en principio aleatorio, en un *espacio*. ¿Y cómo se ha abordado eso hasta ahora? *Cuatro paredes*. Cuatro imágenes. Dispuestas una al lado de la otra en ángulo recto. Listo. No se sabe qué hacer con puertas y ventanas, las aberturas que representan la continuación del espacio. Pero puertas y ventanas no son elementos que, en el mejor de los casos, sólo tengan importancia en las fachadas. Son los puntos críticos del límite espacial, el nivel de separación de interior y exterior, cuyo movimiento genera un momento configurativo dominante. La pared con ventana no puede de ninguna manera tener el mismo color que el resto de las paredes. Un sencillo ejemplo ilustra la escasa importancia que damos a la ventana como fuente de luz *natural*: el habitual emplazamiento *central* de la luz *artificial*. Es imposible que una habitación iluminada durante el día por una ventana y agradable bajo ese ángulo de luz cause la misma buena impresión cuando al caer la tarde se ilumina desde otro punto completamente distinto.

Pero el principal error surge cuando el pintor pretende hacer «arte» dando color al espacio. El espacio deviene fin en sí mismo. Da igual que el trabajo sea ejecutado por un maestro pintor de segunda o por el mismísimo Miguel Ángel. En ambos casos la estancia se convertirá en un objeto museal en el que el ser humano retrocede como elemento dominante. Hay que entender de una vez por todas *que no habría espacio si no existiese el ser humano que lo ocupa*. El arquitecto o el pintor que, al pintar una habitación, no ponen en el centro de su idea artística a la mujer que la habita o el quehacer que en ella tiene lugar nunca solucionarán la cuestión del color y el espacio, sino que crearán simulacros (los fastuosos espacios del siglo pasado, en los que, inmersa en costosos ornamentos y fórmulas intrascendentes, la sociedad renunciaba despreocupadamente a todo derecho a los valores humanos). Una estancia correctamente coloreada estará incompleta sin los seres humanos que la ocupan.

Si analizamos ahora la exposición berlinesa bajo este punto de vista encontramos muy poco de todo esto. Ahora bien, no hay que pasar por alto algunos planteamientos que apuntan en este sentido; así uno guardará un recuerdo amable de estancias como el aula, el salón de té japonés rojo y negro o el despacho del director de un establecimiento industrial.

*Die Baugilde*, año 7, nº 17 (1926), pp. 1187-1188.

1 Empleamos las cursivas para aquello que en el texto original se destaca con un espaciado mayor entre las letras [N. del Ed.].



*Der Bildhauer* (El escultor), 1923

[14]





*Flächenfuge (Variante)* (Fuga de superficies (variante)), 1923

[12]



*Maschinenbild* (Cuadro máquina), 1924

[161]









*Konstruktion Rot-Oliv II* (Construcción rojo-oliva, II), 1924

[15]



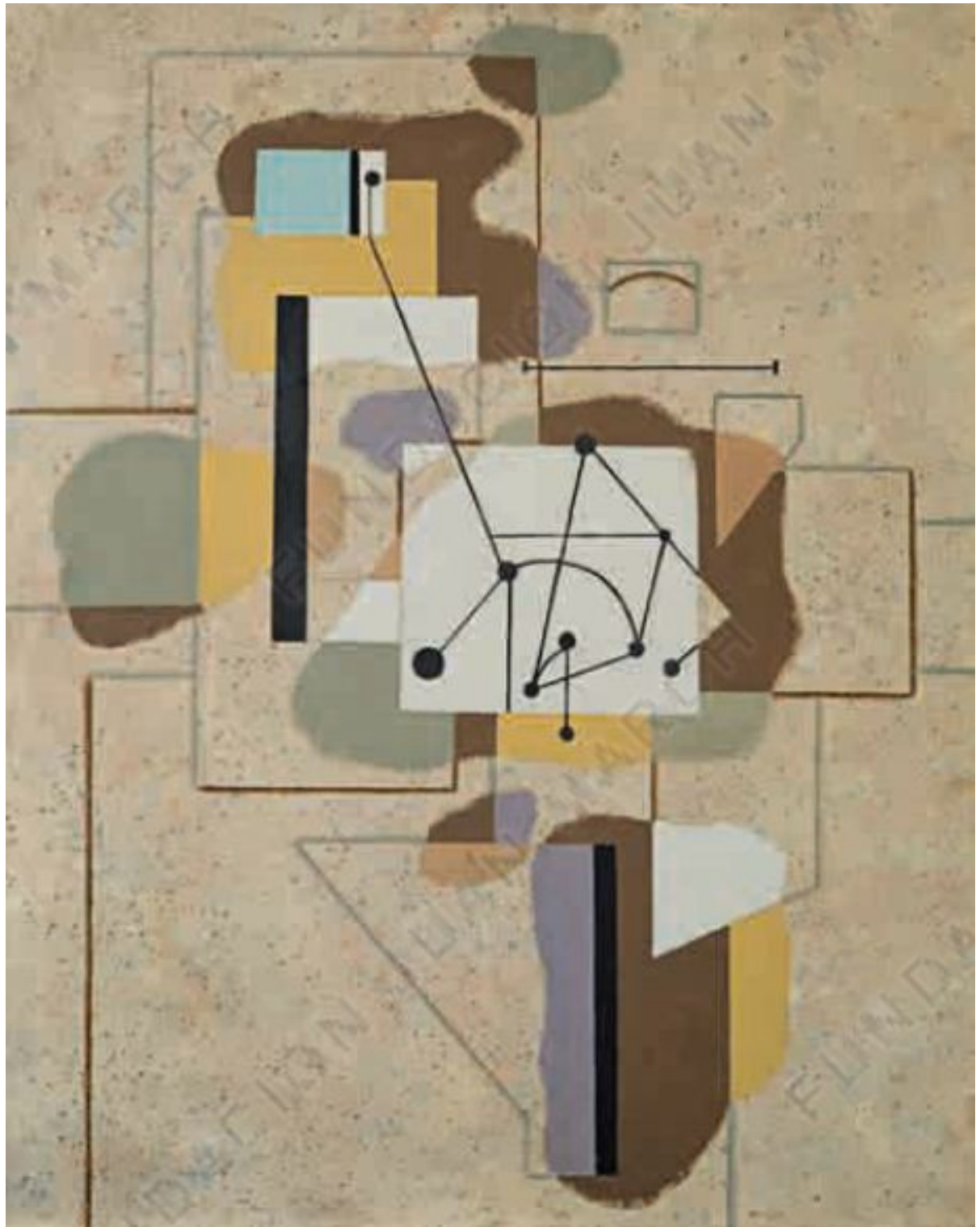
*Atelierbild* (Cuadro de atelier), 1925

[17]



*Schachspieler (Funktion des Schachspiels)* (Jugador de ajedrez (Función del juego de ajedrez)), 1927

[19]



*Schach (Ajedrez)*, 1925

[18]





*Maler mit Palette* (Pintor con paleta), 1929

[20]

# El cuadro muro

## Willi Baumeister

El cuadro muro. El cuadro muro brota de la pared en íntima relación con el movimiento tectónico y práctico de la arquitectura, con el espacio y la cavidad, con la superficie mural, con las masas y proporciones empleadas. Como parte de la superficie trabaja con ella y contra ella. Lo orgánico de la construcción deviene conclusión artística en el cuadro muro. Dominado, dominante, manifiesta voluntad de afirmación de forma similar a sus lejanos parientes de Egipto, China y México. Toma la superficie del muro como eje de la tridimensionalidad de la imagen: real aplicación de capas hacia delante, oscuridades orgánicas como breve profundidad ilusoria, y otros elementos que mantienen el equilibrio como puros valores superficiales (siempre que la actividad y la pasividad del color lo permitan). El cuadro sobre lienzo. Un cuadro es bueno cuando resulta más significativo que la tela en blanco.

*Das Wissen um Expressionismus / Führer durch die Ausstellung der Abstrakten, Grosse Berliner Kunstausstellung, Sommer 1926. Berlín: Das Kunstarchiv, 1926. (Veröffentlichung des Kunstarchivs, nº 10), p. 36.*

(El conocimiento del expresionismo / Guía de la Exposición de los Abstractos, Gran Exposición de Arte Berlinese, verano de 1926)

# [Fráncfort, enero de 1929]

**Willi Baumeister**

Flechtheim me ha pedido que diga algunas palabras sobre mi pintura. Lo haré aun a riesgo de que me tomen por un teórico, cosa que no creo ser. A lo largo de los años de trabajo uno ha cosechado ciertas experiencias al reparar en elementos reactivos muy recurrentes. Lo intuitivo discurre en paralelo a lo metódico-práctico. De lo primero no hay nada que decir, pero probablemente sí de objetivos e ideas que se manifiestan de manera más contundente.

Tomemos el elemento primigenio de la pintura, «la superficie». En 1919-1920 creé cuadros pensados para una nueva arquitectura que por aquel entonces todavía no existía.

A diferencia de las obras de Archipenko, mi objetivo no era un relieve cromático aislado sino que tomaba como punto de partida un componente arquitectónico, el muro. Así surgieron cuadros con aplicaciones plásticas reales que parecían brotar vacilantes del muro, sin destruir su ley; más bien todo lo contrario, intensificándola y dominándola luego. Llamé a estos cuadros «cuadros muro» por oposición a los «cuadros de caballete». Más tarde algunos pintores parisinos\* incorporaron esta idea a su trabajo.

En torno a los años 1921-22 pinté formas humanas sencillas que parecían muñecos, seres humanos sintéticos, por así decir. Los situé delante de una superficie simple, sin perspectiva. El resultado fue sorprendente. Había pintado cuerpos que estaban delante del lienzo, orientados hacia el espectador. En alguna ocasión publiqué varias cosas sobre esta tendencia, afirmando que la conciencia de la superficie se había perdido en el Renacimiento y que en el siglo XIX se había desarrollado de forma lenta, lógica y sin lagunas una nueva noción de superficie. Manet en contraposición a sus predecesores. Luego Cézanne-Seurat-Rousseau-Matisse, hasta llegar a los cubistas. Se iba produciendo un acerca-

miento progresivo a la superficie; Picasso llegó a sobrepasarla a veces, pegando papel, madera, etc., sobre el lienzo. He encontrado en la pintura de todos los artistas y de todas las épocas la confirmación de esta idea de la que he sido consciente a través de mi propio trabajo.

Mi publicación vio la luz en 1923. Un año después leí algo parecido de un pintor ruso. Aparte de eso, mi idea no tuvo ninguna resonancia ni despertó simpatías. Mientras algunos pintores del postcubismo (Gleizes, Mondrian) no abandonan la superficialidad abstracta (apenas conquistada), veo a otros que, como yo, tratan de avanzar hacia delante, hacia el espectador, rebasando la superficie del lienzo con elementos en relieve pintados. Es la inversión del Renacimiento, que con su perspectiva se precipitaba en la profundidad.

Este y otros aspectos comunes aglutinan a un colectivo importante de la pintura actual. «Pero la pintura moderna que sustenta su concepción del espacio únicamente en la perspectiva renacentista (la nueva objetividad) tiene una sensibilidad deficiente».

Estas afirmaciones no pretenden ofrecer nada más que una visión de un segmento del taller del pintor.

\* Muestran sus cuadros en la galería de Léonce Rosenberg (L'Effort moderne) en París.

*Willi Baumeister* [Catálogo de exposición, 5 febrero-1 marzo 1929]. Berlín: Galerie Alfred Flechtheim, 1929, pp. 1-5



*Flämmchenbild* (Cuadro con pequeñas llamas), 1931

[21]



*Linienkomposition auf Grau* (Composición lineal sobre gris), 1932

[22]







*Turner on the Bars* (Gimnasta en las barras), 1934

[24]



*Fussballspieler (Futbolista)*, 1934

[26]



*Läufer Valltorta* (Corredor Valltorta), 1934

[25]



*Tennis*, 1933

[23]



# la construcción del cuadro

**Willi Baumeister**

toda obra se fundamenta en leyes y establece leyes. las primeras son los medios e instrumentos auxiliares. en pintura se trata de mecanismos de la superficie, del color.

los medios, es decir, sus combinaciones, son infinitos. por ejemplo, relaciones y contraste respecto al formato, a la superficie. relaciones y contrastes entre sí. masa e intensidades.

una superficie se manifiesta y se tensa de forma incontestable, como si se tratara de una cometa de papel. mediante las dos diagonales o mediante el cruce de las dos líneas centrales. pero nuestros ojos buscan una rotación en la imagen y quieren seguir movimientos. ahora bien, el movimiento tiene dirección y es lo contrario a la simetría. así llegamos al «equilibrio libre».

si una parte de un fundamento matemático y geométrico puede ocurrir que la composición logre lo que pretende en menor medida porque el valor de la red calculada queda neutralizado enseguida por el juego del color con todo su abanico de infinitos matices. como es sabido, matemáticas y geometría surgen muy a menudo de forma no intencionada. la ciencia no demuestra a priori el cuadro. y el arte no tiene intención de demostrar la ciencia.

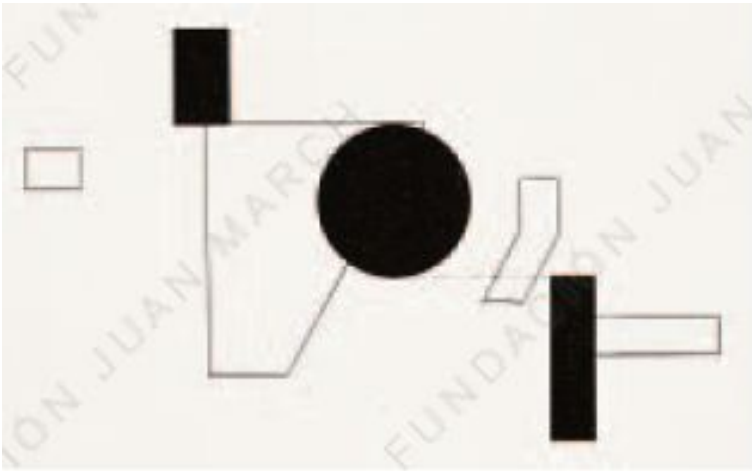
la utilización del ángulo recto se ha hecho consciente. todas las verticales resuenan con las dos verticales que delimitan el cuadro. y todas las horizontales con las dos horizontales delimitadoras. resulta característico el desplazamiento de los centros de gravedad a la mitad superior de la imagen. de este modo se indica la predilección por lo no estático, por lo ligero.

existe una disposición central de los elementos que se aparta del borde del cuadro y de este modo evita el «corte».

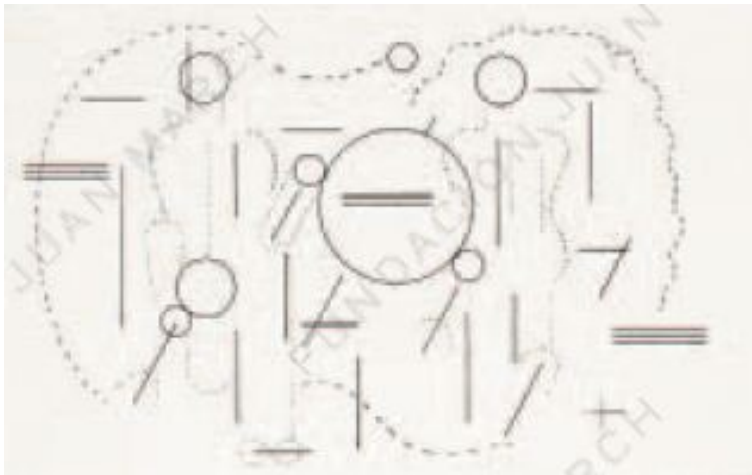
si surge una expresión intelectual y cromático-formal continua quedan justificados todos los medios. las prohibiciones de la anterior generación no han



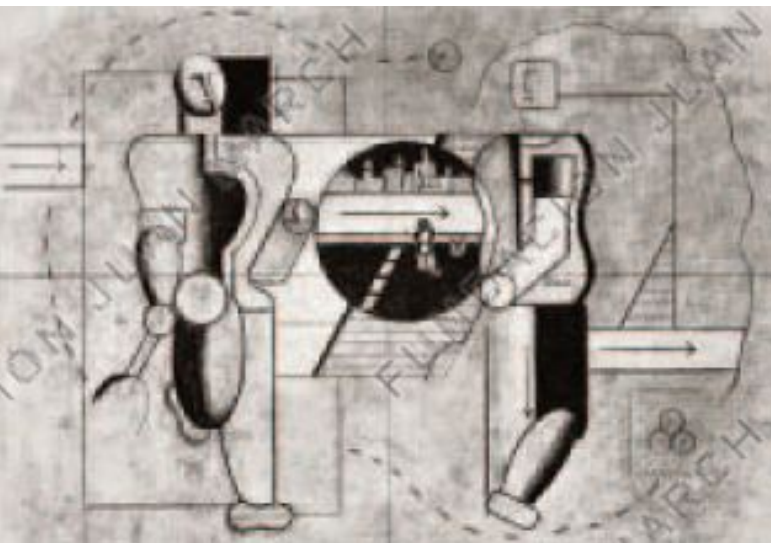
1



2



3



conseguido impedirnos nada. tengamos ahora cuidado en no prohibir a los demás. en completa libertad ha surgido lo mejor y más plenamente logrado. todo arte es romanticismo, magia, invención. la ilusión, guiada por la imaginación y la fantasía, sustenta al resto de los medios de la pintura. (y eso también es válido para la pintura «elemental» «abstracta»).

Comentario a las figuras:

1. distribución de las meras superficies en blanco y negro.
2. relaciones de las formas circulares. transformación en formas emparentadas: elipse, gotas, violín y las 3 curvas más libres que rodean la imagen. líneas verticales, horizontales y oblicuas.
3. el blanco atraviesa el cuadro horizontalmente, describiendo un escalón desde la parte superior izquierda a la parte inferior derecha (flechas horizontales). el negro lo hace verticalmente, en un empinado escalón que comienza también en la parte superior izquierda (flechas verticales). la figura de la izquierda tiene como color dominante el rojo, la figura de la derecha el azul y el espectador el amarillo. la figura roja está rodeada por un entorno azul más claro, y la azul por un entorno rojo igualmente atenuado. los encajes mantienen su fuerza mediante el contraste. no es posible exponer en un breve resumen todas las interrelaciones dentro de una diferenciación más amplia.

*bauhaus*, año III, nº 4 (octubre-diciembre 1929),  
pp. 15-16.



KFLS, 1936

[28]



*Maske 4 (Máscara 4), 1936*

[271]



*Horizontal-abstrakt* (Horizontal-abstracto), 1937

[29]



*Ideogramm (Ideograma)*, 1938

[30]





*Bewegte Formen auf Rosa* (Formas en movimiento sobre rosa), 1941

[34]



*Schwebende Formen mit Weiß* (Formas flotantes con blanco), 1938

[311]



*Eidos mit grünem Bogen* (Eidos con arco verde), 1939

[32]



*Steingarten II (Jardín de piedra, II)*, 1939

[33]





*Weiße Tempelwand* (Pared de templo blanca), 1941

[35]



*Gilgamesch und Enkidu* (Gilgamesch y Enkidu), 1942

[38]





*Afrika I (África, I)*, 1942

[36]



*Afrikanische Spiele* (Juegos africanos), 1942

[37]



*Streifenkomposition auf Lila* (Composición de rayas sobre lila), 1944

[39]





*Perforation (Perforación)*, 1944

[40]





*Sonnenfiguren* (Figuras solares), 1944

[41]





*Auf dem Weg zum Motiv* (En camino hacia el motivo), 1948

[42]



*Horlogerie auf Gelb* (Relojería sobre amarillo), 1949

[43]



*Chinesisch* (Chino), 1950

[45]





*Bewegungen einer Landschaft* (Movimientos de un paisaje), 1949–1950

[44]



*Dijebel Draa*, 1951

[46]

# La naturaleza en el arte abstracto

**Willi Baumeister**

La denominada pintura «abstracta» no es abstracta en el sentido de ser ajena a la vida y al ser humano. Las sensaciones del artista son enteramente naturales. Una recta vertical transmite un valor sensitivo absolutamente concreto que todo el mundo puede percibir igual. Sin embargo una línea curva o un signo de interrogación desencadenan otras sensaciones. Del mismo modo, los colores aislados generan determinadas reacciones. Los efectos de contraste surgen al contraponer formas exactas a configuraciones pictóricas nebulosas. A partir de ellos y de los restantes medios de expresión se desarrolla el drama sobre la superficie del cuadro. El resultado así obtenido por el artista es el único fundamento que sirve de punto de partida al espectador. Sólo cuenta lo visible. El título de la obra es sólo una denominación y no ofrece ningún punto de apoyo a la hora de experimentar un cuadro, tampoco en el arte del pasado. Igual que en la música sin texto, el observador desarrolla sus sensaciones de la mano de los colores y las formas abstractas. En el transcurso de la contemplación puede asaltarle, incluso en el ámbito abstracto, el recuerdo de imágenes de formas naturales. Los ritmos contradictorios de las líneas pueden causar el mismo efecto que los gestos de actores o jugadores de esgrima. Las superficies cromáticas moduladas recuerdan ramas de árboles, superficies acuáticas o rocas. La mayoría de las veces esto produce también impresión de movimiento, en la medida en que estos complejos no totalmente explicables flotan o caen, tratan de engranarse o se disgregan. Todo esto está mucho más próximo a la naturaleza de lo que normalmente se cree. Por eso el término de referencia «pintura abstracta» resulta bastante discutible. Ahora bien, sería un gran error buscar o echar de menos impresiones naturales conocidas en un cuadro abstracto. Cuanto más ingenua sea la mirada, más rápidamente dará con el punto de vista apropiado y justo. No hay que preguntar qué es lo que ha



querido conseguir el artista sino que hay que partir de lo que se ve. Toda obra importante, sea cual sea su época y su forma de expresión, consiste en una fuerza configuradora que se va revelando lenta y progresivamente como fuerza persuasiva.

Como cualquier otra persona, también el artista alterna incesantemente entre la sensación inconsciente y la conciencia pensante. Del inconsciente procede su naturaleza más auténtica. Pero también necesita la autocrítica, que procede de lo consciente y participa de manera esencial en la actividad configuradora.

Lo inconsciente-natural tiene un efecto automático, como ocurre con la escritura manual. Contiene una sustancia esencial, lo *involuntario*. Artistas geniales como Bach, Goethe o Mozart han conseguido encontrar su componente involuntario, lo personal de su naturaleza, y con ello la fuerza natural por antonomasia. Este componente involuntario ha de elevarse a un nivel superior. Cuando lo involuntario no se pierde en la voluntad artística y en la diligencia, en la intensidad y en la conciencia de la autocrítica, la calidad está garantizada. El arte debe encerrar la fuerza de la naturaleza.

*Wissen und Leben*, nº 1 (otoño 1952), p. 5.



*Safer 4, mit dem Taucher* (Safer 4, con el buceador), 1953

[47]





*Phantom mit roter Figur* (Fantasma con figura roja), 1953

[48]



*Aru 11, 1955*

[49]



# III Baumeister y El Milione

Elena Pontiggia

El 25 de mayo de 1935 –un día que no pasaría a la historia por motivos artísticos, sino porque aquella tarde Jesse Owens batió tres récords mundiales e igualó un cuarto en los campeonatos americanos de atletismo, convirtiéndose en leyenda– la Galleria del Milione inauguraba la exposición de Willi Baumeister. Era la última cita de un prodigioso ciclo de exhibiciones monográficas con el que esta pequeña galería milanesa había logrado llevar por vez primera a Italia a maestros de las vanguardias europeas como Max Ernst (enero de 1932), Léger (diciembre de 1932), Seligmann (marzo de 1934), Kandinsky (abril de 1934), Vordemberge-Gildewart (octubre de 1934) y Albers (diciembre de 1934). Se había intentado organizar una exposición sobre Klee pero el proyecto no terminó de cuajar. A pesar de aquel pequeño fracaso, la propuesta cultural de esta galería, inaugurada en 1930 y promovida por Peppino y Gino Ghiringhelli (con la apasionada colaboración de su mujer, Maria Cernuschi), presentaba una serie de atractivos alicientes: un espacio privado que, aunque contaba con escasos recursos –de hecho, en un primer momento, se mantenía por la venta de libros y revistas de arte, y no con los pocos cuadros que lograba despachar–, había llevado a cabo un programa expositivo digno de un gran museo.

Y no sólo esto. Durante los primeros meses fue dirigido por Edoardo Persico, que había promovido una poética primitivista organizando exposiciones de Rosai, del primer Oppi y de Di Terlizzi. Estas muestras se habían planteado desde un enfoque anticlasicista y neorromántico, que se mantendría, incluso tras el distanciamiento de Persico, en las exposiciones individuales de Spilimbergo y Lilloni (futuros exponentes del chiarismo) y la colectiva de los futuros expressionistas de Corrente: Birolli, Sassu, Manzù y Tomea. A partir de 1932 fue consolidándose en torno al Milione un grupo de jóvenes artistas que en los años sucesivos darían vida al primer movimiento abstracto italiano.



1 *Bollettino del Milione*  
(25 mayo 1935)

2 Willi Baumeister,  
*Maschine 10*, 1926,  
*Bollettino del Milione*  
(25 mayo 1935)

Entre ellos están tanto Reggiani, Bogliardi y el propio Gino Ghiringhelli, que en noviembre de 1934 participaron en la primera exposición abstracta en Italia, como Soldati, Veronesi, Fontana y Melotti. A ellos se suman Licini –que se une al grupo milanés en la Cuadrienal de Roma en 1935–, Radice, Rho, el futurista Munari y algunos otros. La mayoría comienza a exponer sus obras no figurativas precisamente en aquel período, apenas unos meses o semanas antes de la exhibición de Baumeister: en efecto, tras Reggiani, Bogliardi y Ghiringhelli exponen de forma individual en el Milione Veronesi (junto a Albers, en diciembre de 1934), Fontana (enero de 1935), Soldati (febrero de 1935), Licini (abril de 1935) y Melotti (a primeros de mayo de 1935). Como puede comprobarse, el programa de la galería resulta provocador y apasionante: todas las exposiciones, siguiendo los cánones de la época, tienen una duración de dos únicas semanas y van acompañadas por un pequeño pero cuidado boletín a modo de catálogo.

El período de propuestas abstraccionistas del Milione concluye en 1936: a partir de esa fecha la galería sigue manteniendo contacto con Reggiani y compañía, pero ya no se identifica con su poética –que, por otra parte, en la segunda mitad de los años treinta deja de ser puramente abstracta, mezclándose con otras tendencias expresivas– y rara vez los exhibe.

Sin embargo, su etapa internacional se cierra precisamente con Baumeister. A partir de entonces, ningún artista europeo exhibió de forma individual en los locales de la Calle Brera 21, a excepción de Heinz Henghes, un escultor hoy relegado al olvido, que expuso en junio de 1935.

Resultaría arduo buscar los motivos de aquel cambio y del debilitamiento en las relaciones con el arte transalpino. En el ámbito italiano, la galería continuará asegurándose las obras de los grandes maestros, como Arturo Martini y de

Chirico, pero, por lo que respecta al plano europeo, tras el fracaso en la organización de la segunda exposición sobre Kandinsky, únicamente organizará una muestra más: la colectiva de marzo de 1938 con Arp, Sophie Täuber-Arp, Magnelli, Domela, Vézelay y el propio Kandinsky.

No obstante, aquella tarde del 25 de mayo de 1935 nada hacía presagiar el fin de los proyectos internacionales y, en todo caso, la exposición del artista de Stuttgart se celebraba bajo los mejores augurios. Habían quedado atrás los tiempos de las acaloradas polémicas, cuando los estudiantes de la Academia de Brera contestaban las propuestas de la galería y la crítica planteaba sus reservas hacia la pintura no figurativa. A decir verdad, en contra de lo que cierta vertiente historiográfica ha dado a entender de forma excesivamente pintoresca, nunca se trató de duras polémicas; de hecho, los artistas abstractos gozaron de apoyo. Tampoco faltaron en los diarios crónicas que, desde la perspectiva actual, resultan cargadas de un humor involuntario. Tomemos como ejemplo la *Gazzetta del Popolo* de Turín, que publicó una crítica sobre la individual de Kandinsky, señalando que los milaneses no se habían dejado hechizar por las «complicadas invenciones» del pintor ruso y, abandonando rápidamente la exposición del Milione, entraban «en otra célebre galería, donde [...] Pugliese Levi, pintor de los arrozales de su Vercelli natal y del lago Maggiore, alcanza un nuevo éxito»<sup>1</sup>.

En todo caso, hacia mediados de 1935, el lenguaje abstracto ya no suponía una novedad y, aunque seguía sin convencer a críticos y artistas interesados en otras tendencias expresivas (como por ejemplo, Carrà), la abstracción ya no suscitaba rechazo; tanto es así que la Sindacale Lombarda, organizada, como todos los años, por el Sindicato Fascista de Bellas Artes e inaugurada en febrero de 1936, acogió obras no figurativas de Soldati, Rho, Radice y Munari.

La muestra individual de Baumeister, que posteriormente se trasladaría a la Casa d'Arte Bragaglia en Roma, se organizó con gran mimo. El pintor alemán expuso una muy completa antológica: el recorrido estaba configurado por 43 pinturas y 20 dibujos, junto al álbum *Sport und Maschine*<sup>2</sup> (Deporte y máquina), con 20 fototipos, desde los *Mauerbilder* (cuadros muro) y el período constructivista de los años veinte hasta las obras más recientes. La mayoría estaban inspiradas en el mundo del deporte –*Wettspiel* (Competición), 1932; *Radfahrer* (Ciclista), 1932; *Schreitende Figur* (Figura caminando), 1934; *Springergruppe* (Grupo de saltadores), 1935– y repletas de figuras bidimensionales, perfiladas únicamente por su contorno, que, leves y transparentes, se superponían o, con ritmos irregulares, se aproximaban entre sí –*Große und kleine Figuren* (Figuras grandes y pequeñas), 1934–<sup>3</sup>.

El arquitecto racionalista suizo Alberto Sartoris, vinculado desde hacia algún tiempo a la galería, fue el encargado de presentar la exposición. Aprovechando

la ocasión, se anunció la inminente publicación de su monografía sobre Baumeister, editada en Lausana por François Marcanton. Sartoris, aunque con una prosa por momentos algo farragosa, no escatimaba elogios, destacando la importancia del plano, la línea y la bidimensionalidad en la pintura de este artista: «No considero que ningún otro pintor alemán haya alcanzado la perfección técnica, la fina sensibilidad, la potencia emotiva del lirismo y la intensidad orgánica y ordenada en la composición como Baumeister»<sup>4</sup>. De forma entusiasta, concluía su página definiéndole como «uno de los más grandes pintores de nuestro tiempo». Por otra parte, junto a esta presentación, en el *Bollettino del Milione* se podían leer múltiples valoraciones igualmente halagüeñas por parte de maestros de la talla de Le Corbusier y Kandinsky o estudiosos como Hans Hildebrandt y Herbert Read, junto a Grohmann y Westerdahl, autores de las principales monografías sobre Baumeister<sup>5</sup>.

El pintor de Stuttgart correspondió al apoyo crítico y la intensa labor de organización llevada a cabo por el Milione. Se desplazó a Milán y, días después de la inauguración, el 31 de mayo, ofreció una brillante conferencia sobre su pintura, apoyándose en dibujos explicativos para ilustrar su discurso. Según la crónica de Ghiringhelli: «Han intervenido en bloque los arquitectos [...]. La velada ha resultado una de las manifestaciones más simpáticas de la temporada. En gran parte, el mérito del inmediato entendimiento entre el público y el artista se ha debido más al uso de sus dibujos, con los que acompañaba sus desnudas y concisas frases, que a sus palabras»<sup>6</sup>.

Durante su estancia milanesa, Baumeister publicó en la revista *Campo Grafico* una declaración programática en la que teorizaba sobre la superación de la composición simétrica, tanto en el ámbito gráfico como en toda expresión artística: «La simetría ha muerto: es como un cadáver en su ataúd. Al vivir y al moverse, el hombre abandona la simetría»<sup>7</sup>.

Independientemente de estos esfuerzos divulgativos, la exposición había logrado un consenso crítico. Dino Bonardi, famoso crítico de *Sera*, había descrito la pintura de Baumeister como «una enseñanza y una lucha». A pesar de su oposición teórica hacia la abstracción, Carrà había añadido: «Entre los ejemplos que nos ofrece el abstraccionismo internacional [...] Baumeister destaca por su empeño en apoyarse en fundamentos más francos, vivos y humanos». En *L'Italia Letteraria*<sup>8</sup> Cipelletti le definía como «uno de los artistas más dignos y significativos del movimiento contemporáneo».

Es necesario precisar que las obras de Baumeister más apreciadas no eran las constructivistas, sino aquellas en las que estaban presentes los elementos figurativos. Precisamente, el aspecto más interesante para la mayoría de los críticos había sido la reintroducción de la figura. Bonardi se complacía en afirmar que «Nuevamente la presencia de lo humano resultaba incontestablemente



reconocible». Carrà asentía: «El pintor [...] se expresa mediante un *sujeto* que se convierte en la imagen de sus sentimientos»<sup>9</sup>.

La pintura de Baumeister, repleta de evocaciones figurativas, aplacaba muchas resistencias, tanto en el ambiente artístico milanés –donde la tendencia dominante en la década precedente había sido el clasicismo moderno del *Novecento* sarfattiano y sironiano, que situaba entre sus ideales la revitalización de la representación clásica del hombre– como en el marco de los debates críticos de la época, en los que las reservas hacia la abstracción se centraban sobre todo en la ausencia de la figura humana.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos, más allá de las reacciones externas, cuál era la opinión de los artistas y críticos próximos al Milione. A pesar de su entusiasmo inicial, incluso entre ellos surgió alguna que otra objeción sobre las últimas propuestas artísticas de Baumeister.

Huelga aclarar que, a pesar de no haber presentado una exposición individual en Italia, Baumeister era conocido en el pequeño círculo de abstraccionistas de este país. En 1930 ya había exhibido sus dos obras *Läuferin I* (Corredora, I) y *Seilspringerin* (Mujer saltando a la comba)<sup>10</sup> en la Bienal de Venecia, aunque su presencia en el Pabellón alemán, junto a 13 cuadros de Klee y 3 de Kandinsky, había pasado un tanto inadvertida. Para el movimiento milanés resultó más significativa su participación en la revista *Cercle et Carré* (en Italia circularon únicamente tres números, en 1930, distribuidos precisamente por el Milione) y en el grupo Abstraction-Création, con el que entraron en contacto los abstraccionistas italianos<sup>11</sup>.

Con motivo de la exposición, en enero de 1935 *Quadrante* presentó una recensión sobre la monografía de Baumeister del ya citado Eduardo Westerdahl, publicada en Tenerife por las ediciones de la Gaceta de Arte. El elogiador artí-

3 Willi Baumeister (segundo por la derecha) con unos conocidos en la Estación de Milán, 1935. Foto. Archiv Baumeister, Stuttgart

4 Willi Baumeister, «Idee di un pittore», *Quadrante*, n° 26 (junio 1935)

5 Anuncio de la Galleria del Milione en *Quadrante*, n° 25 (mayo 1935), interior de la cubierta





6 Willi Baumeister, *Läufer*, 1934. Óleo y arena sobre lienzo, 66 x 82 cm. Colección privada

7 Willi Baumeister, *Große und kleine Figuren*, 1934. Óleo y arena sobre lienzo, 100 x 81 cm, desaparecido

culo, no exento de reservas, era de Carlo Belli, el teórico del grupo del Milione, que en ese mismo año había publicado *Kn*, una especie de manifiesto sobre el arte abstracto italiano que no contó con el apoyo de todos los artistas. Belli exponía: «Los seguidores de la pintura moderna conocen desde hace tiempo a Willi Baumeister, nacido en Stuttgart en una familia de cinco generaciones de pintores. Teniendo como referentes a Cézanne, Gauguin y otros maestros, Baumeister se presentó en París a través del «Esprit Nouveau» [...] haciendo su personal aportación a la investigación del *plano* pictórico que le ha conducido a la conquista de nuevos espacios»<sup>12</sup>.

A Belli le entusiasmaba el cuadro muro teorizado por Baumeister en busca de una pintura bidimensional, «un conjunto de líneas y colores organizados en una superficie»<sup>13</sup>. En cambio, no aceptaba sus livianas siluetas, carentes de peso y volumen. Los elementos figurativos, que tanto gustarían a los críticos milaneses, le parecían «una ofensa a la lógica, pues únicamente con la superficie no se puede representar el sentido de lo humano (o de la naturaleza), el hecho plástico por antonomasia»<sup>14</sup>.

Algo después se uniría a esta crítica, cargada de afecto pero no por ello menos incisiva, Gino Ghiringhelli. En junio de 1935, cuando la exposición se había desplazado a Roma, *Quadrante* publica algunas declaraciones de Baumeister en las que el artista reitera la importancia de la bidimensionalidad y del plano, explicando el proceso de creación de sus cuadros muro que poseen «una limitada profundidad ilusoria y una fuerte tendencia de movimiento hacia el espectador»<sup>15</sup>.

Ghiringhelli escribe un breve comentario en el que resume los motivos de su admiración hacia Baumeister y su arquitectura, que comparte con Kandinsky y Le Corbusier, en el «respeto por el plano», la «obediencia al ritmo» y en la



«concepción del color sobrio». Tras elogiar su moralidad, por no convertir el arte en «objeto de lujo», exponía las mismas reservas que Belli<sup>16</sup>, criticando su regreso a esquemas figurativos: «Podemos disentir [...] sin intención de polemizar, pues la abstracción es para nosotros una consecuencia inevitablemente lógica de un principio absoluto. Es la certeza de hallar el orden, es decir, el *estilo* al servicio de la pura idea creativa»<sup>17</sup>.

Por lo tanto, para los abstraccionistas del Milione (o al menos para gran parte de ellos, pues Fontana y Licini no apoyaron esta postura), la renuncia a la figura debía ser absoluta, sin medias tintas. Por otra parte, habían meditado mucho más sobre Kandinsky, Albers, Vordemberge-Gildewart que sobre Klee y no lograban admitir que un artista pudiera ser «un abstracto con algún recuerdo», tal y como se autodefinía el suizo.

Esta postura también resulta evidente en los cuadros que realizan en este período. La principal influencia ejercida por Baumeister no corresponde a sus evocaciones figurativas, sino a sus signos. Lo que interesa a los artistas abstractos italianos no es tanto la reducción del cuerpo a un perfil o su representación en «figuras muy simples con aspecto de muñecos infantiles», tal y como él mismo las define, sino su dimensión abstracta. Las líneas entretrejidas, el delicado graneado de segmentos o las breves pinceladas consecutivas con las que Baumeister traza el fondo de muchos de sus cuadros como *Läufer* (Corredor) o *Große und kleine Figuren* (Figuras grandes y pequeñas) (publicado a toda página en *Quadrante*<sup>18</sup>) inspiran, por ejemplo, a Munari en *Un punto azzurro*, de 1937. Rectángulos negros y rojos se superponen en una superficie repleta de segmentos que consiguen la profundidad espacial mediante la aproximación de planos paralelos. Munari retoma la ligereza presente en la pintura del alemán, pero, siguiendo el gusto y la poética del grupo del Milione, evita cualquier elemento figurativo.

8 Atanasio Soldati,  
*Senza titolo*, 1934

9 Lucio Fontana,  
*Dibujo*, 1936 (*Il Milione e l'astrattismo*, p. 57)



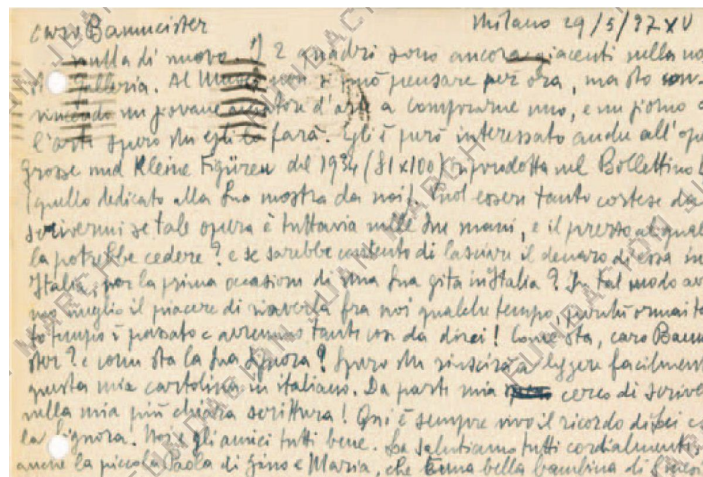
10 Bruno Munari, *Un punto azzurro*, 1937

11 Luigi Veronesi, *Composizione* (Veronesi. *Grafica*, p. 43)

12 Tarjeta postal de Gino Ghiringhelli a Willi Baumeister, Milán, 29.5.1937. Archiv Baumeister, Stuttgart

Aún así, no resulta sencillo detectar las reminiscencias de Baumeister en las obras abstractas italianas. En unos casos, como pueden ser las composiciones basadas en la combinación de formas curvas y rectangulares, su legado se une al de Léger, un artista muy apreciado por el círculo del Milione, donde expuso en 1932; en otros, como en las composiciones de formas ligeramente biomorfas, se superpone a la influencia de Kandinsky. En lugar de establecer el origen de ciertos aspectos, puede resultar más útil comprobar que la pintura de Baumeister contribuye a definir y a reforzar un clima expresivo que se nutre de varias fuentes, desde el último cubismo al racionalismo arquitectónico, desde la programática de la Bauhaus al Kandinsky parisino.

Asimismo, la utilización de formas vagamente orgánicas y surreales en *Soldati* está, en cierto modo, vinculada al pintor alemán, al igual que algunos dibujos de Fontana y Veronesi. Este último, en gran parte de sus obras de la década de los cincuenta, retoma el trazo en segmentos consecutivos típico del Baumeister de los años treinta. Pero para entonces habían transcurrido más de dos décadas desde la exhibición milanesa y esta era ya sólo un recuerdo.



- 1 Sin firma, «Mostre milanesi», *Gazzetta del Popolo* (Turín, 5 mayo 1934).
- 2 *Sport und Maschine*, 1929, carpeta con 20 fototipos a partir de dibujos (SB 153)
- 3 Los cuadros expuestos: 1) *Mauerbild mit Streifen* (Cuadro muro con rayas), 1920 (BB 199); 2) *Mauerbild mit Metallen* (Cuadro muro con metales), 1923 (BB 220); 3) *Mauerbild heroisch* (Cuadro muro heroico), 1923 (BB 227); 4) *Mauerbild Schwarz-r.* (Cuadro muro negro-rosa), 1923 (BB 224); 5) *Mauerbild m. Halbkreis* (Cuadro muro con semicírculo), 1923 (BB 222); 6) *Maschine 10* (Máquina 10), 1926 (BB 446); 7) *Maschine grau* (Máquina gris), 1929 [sin identificar]; 8) *Frauen in Turnraum* (Mujeres en el gimnasio), 1928 (BB 446); 9) *Tennisspieler ruhend* (Tenista descansando), 1929 [sin identificar];
- 10) *Mann mit blauem Pfeil* (Hombre con flecha azul), 1930 [sin identificar]; 11) *Figural II* (Figural II), 1930 [sin identificar]; 12) *Handstand* (El pino), 1930-33 (BB 469); 13) *Komposition heroisch* (Composición heroica), 1931 (BB 470); 14) *Tennisspieler im Sechset* (Tenista en el sexto set), 1931 (BB 463); 15) *Tennisspieler mit Gelb* (Tenista con amarillo), 1931 (BB 484); 16) *Tennis mit rotem Schl.* (Tenis con raqueta roja), 1931 [sin identificar]; 17) *Der Zeichner* (El dibujante), 1932 (BB 338); 18) *Der Maler mit Rot* (El pintor con rojo), 1932 [sin identificar]; 19) *Sitzende Fig. auf Braun* (Figlura] sentada sobre marrón), 1932 (BB 512); 20) *Grüne Hand* (Mano verde), 1932 (BB 340); 21) *Muschelform mit Blau* (Forma de molusco con azul), 1932 (BB 526); 22) *Komposition mit Linien* (Composición con líneas), 1932 (BB 513?); 23) *Figur mit farb. Formen* (Figura con formas de colores), 1932 (BB 514); 24) *Der Maler mit Punkten* (El pintor con puntos), 1932 (BB 328); 25) *Mann mit Zirkel* (Hombre con círculo), 1932 (BB 339); 26) *Radfahrer* (Ciclista), 1932 (BB 482); 27) *Apollo* (Apolo), 1932 (BB 508); 28) *Telefon und Palette* (Teléfono y paleta), 1932 (BB 405); 29) *Der Maler auf Braun* (El pintor sobre marrón), 1933 (BB 343?); 30) *Der Maler auf Beige* (El pintor sobre beis), 1933 (BB 341?); 31) *Match*, 1933 (BB 532); 32) *Mann auf Schwarz* (Hombre sobre negro), 1933 [sin identificar]; 33) *Zwei Figuren* (Dos figuras), 1933 (BB 520); 34) *Bild mit Schwarz. Keil* (Cuadro con cuña negra), 1933 (BB 575); 35) *Tennis mit schw. Kreis* (Tenis con circunferencia negra), 1933 (BB 574); 36) *Bild mit roter Form* (Cuadro con forma roja), 1933 [sin identificar]; 37) *Grosse und kleine Fig.* (Figuras grandes y pequeñas), 1934 (BB 521); 38) *Turner I* (Gimnasta, I), 1934 (BB 551?); 39) *Springergruppe* (Grupo de saltadores), 1934 (BB 546); 40) *Schwarze Figur I* (Figura negra I), 1934 (BB); 41) *Schwarze Figur II* (Figura negra, II), 1934 [sin identificar]; 42) *Schreitende Figur* (Figura caminando), 1934 [sin identificar]; 43) *Fussballkomposition I* (Composición futbolística, I), 1935 (BB 559). Además, se expusieron 20 dibujos, entre ellos uno en color. En la portada del catálogo se publicó *Läufer* (Corredor), 1934, que sin embargo no figura en el listado de las obras expuestas.
- 4 Alberto Sartoris, *Il Milione*, n° 41, (25 mayo 1935), s. p.
- 5 Will Grohmann, *Willi Baumeister*. Stuttgart: Kohlhammer, 1952 (hay ediciones posteriores, y traducciones a otros idiomas); Eduardo Westerdahl, *Willi Baumeister*. Tenerife: Ediciones de la Gaceta de Arte, 1934 [N. del Ed.].
- 6 Sin firma [Gino Ghiringhelli], *Il Milione*, n° 42, (11 junio 1935), s. p.
- 7 Willi Baumeister, «Willy Baumeister», *Campo Grafico*, año III, n° 5, (Milán, mayo 1935), p. 107.
- 8 Dino Bonardi, «Willi Baumeister e l'umanazione dell'astratto», *La Sera*, (Milán, 5 junio 1935); C. Carrà, «Willi Baumeister», *L'Ambrosiano*, (Milán, 5 junio 1935); E. Cipelletti, «Mostre milanesi», *L'Italia Letteraria*, (Roma, 29 junio 1935).
- 9 D. Bonardi, op. cit.; C. Carrà, op. cit.
- 10 BB 426 y 447.
- 11 En *Abstraction-Création* (1935), n° 4 se publican obras de Bogliardi, Fontana, Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiani y Veronesi.



- 12** Carlo Belli,  
«Arte alle Canarie»,  
*Quadrante*, nº 21,  
(Roma, enero 1935),  
p. 24.
- 13** *Ibíd.*
- 14** *Ibíd.*
- 15** W. Baumeister,  
«Idee d'un pittore»,  
*Quadrante*, nº 26,  
(Roma, junio 1935),  
p. 36.
- 16** *Ibíd.*, p. 39.
- 17** *Ibíd.*
- 18** BB 588 y 521  
(reproducidos en  
*Quadrante*, nº 27-28,  
(Roma, julio-agosto  
1935), p. 29. En este  
mismo número se  
había publicado un  
cuadro muro del  
artista, junto a ejem-  
plos de pintura pre-  
histórica y egipcia  
centradas en el plano,  
y contrapuesto a  
Giotto, con el que  
«comienza la profun-  
didad» (p. 17).



# IV Willi Baumeister y España: el teatro y el arte de la posguerra

Hadwig Goez

Cuando, en otoño de 1947, Baumeister recibió el encargo de diseñar la escenografía y el vestuario para *El amor brujo*, del compositor español Manuel de Falla, contaba ya con una abundante experiencia escénica. Había creado su primera escenografía en 1920<sup>1</sup>, y en el año 1931 sumaba por lo menos diez montajes de ópera y teatro. Entre 1933 y 1945, los años de dominio nacionalsocialista, no recibió encargos, ya que se había convertido en un artista proscrito y, aunque seguía viviendo en Alemania, había tenido que retirarse, en una «emigración interior». Así que el trabajo para el Württembergisches Landestheater (Teatro Nacional de Württemberg) no sólo suponía un nuevo encargo sino que también implicaba la rehabilitación de su arte, estigmatizado como «degenerado» por los nacionalsocialistas, y el reconocimiento de su integridad personal durante ese periodo.

Como ya se había hecho evidente en sus primeras escenografías de los años 20, Baumeister no estaba interesado en crear un espacio escénico ilusionista dispuesto como una reproducción de la realidad. Entendía el escenario más bien como un espacio arquitectónico que sólo mediante su delimitación resulta perceptible al espectador, espacio que configuraba con ayuda de sencillos elementos escénicos, como columnas o cubos, y mediante el empleo matizado de la iluminación<sup>2</sup>. Ya en sus puestas en escena de aquel entonces Baumeister daba gran valor al empleo y al control de la luz, elemento que, por un lado, contribuye de manera esencial a la configuración del espacio y, por otro, es capaz de provocar e intensificar estados de ánimo y sensaciones en el público. Por tanto, es lógico que partiera de medios simples, de formas y materiales sencillos. Sus creaciones para la escena se movían plenamente en el terreno de la vanguardia contemporánea; se pueden detectar claros paralelismos con las escenografías de los constructivistas rusos como Alexandra Exter. Por ejemplo,



en el empleo de elementos trapezoidales, además de columnas, escaleras y paralelepípedos de diversos colores. Por aquella época Baumeister también abordaba en su pintura el tema del espacio y la arquitectura. Así surgieron sus cuadros muro, en los que se liberaba por completo de la representación figurativa y construía relaciones de superficie con formas estereométricas como la esfera, el cono y el cilindro. Crea entonces pinturas murales tipo relieve, concebidas expresamente para los espacios de la arquitectura moderna contemporánea. Por tanto, cuando en 1947 Baumeister vuelve a recibir un encargo para el teatro acababa de pasar años difíciles, en los que se le había prohibido pintar y exponer. Alemania estaba dividida en varias zonas de ocupación, Stuttgart se encontraba en la zona americana. Al final de la guerra, la ciudad había quedado arrasada por los bombardeos en el 45 por ciento de su superficie. Como el teatro de la ópera no había sufrido muchos daños, pudo retomar rápidamente su actividad. No obstante, seguía existiendo una gran escasez en todos los ámbitos, «pero en Stuttgart, como en todas partes en esta Alemania empobrecida, se hace teatro con empeño e idealismo. La capacidad de adaptación a las limitaciones ha ascendido a la categoría de virtud»<sup>3</sup>.

Un año después de la muerte de Manuel de Falla, la Ópera de Stuttgart representó en su honor *La vida breve* y *El amor brujo*; esta última pieza había sido compuesta en 1914-15 como ballet. Para Baumeister este encargo no sólo significaba una oportunidad de ganar dinero y de volver a diseñar la escenografía y el vestuario para un ballet por vez primera tras quince años de pausa obligada, sino que suponía además entrar nuevamente en contacto con el arte español, aunque fuera en Stuttgart y con artistas de Stuttgart.

Al son de la música impresionista, enriquecida con ritmos y sonidos andaluces, *El amor brujo* de Falla narra la historia de la bella Candela, cuyo marido muerto

1 *Die Wandlung*. Decorado móvil: estudio, 1919. Archiv Baumeister, Kunstmuseum, Stuttgart.

2 *Ariodante*. Superestructura de escena, 1926, paradero desconocido.

3



4



5



6



retorna del más allá como espíritu de dos caras y se interpone entre ella y su nuevo amor. Con ayuda de una vieja gitana logra tranquilizar al espíritu, y al final nada se opone a la nueva dicha de Candela. A la hora de elaborar este material, Baumeister tenía la ventaja de sus muchos años de experiencia en el teatro. Conocía bien las posibilidades que ofrece la técnica escénica y aprovechó todas las que tenía a su disposición. Imprimó y pintó el decorado del fondo directamente en el escenario abierto. La coloración de los elementos escénicos concretos se determinó haciendo pruebas e intercambiando directamente opiniones con los técnicos de luces<sup>4</sup>. El propio Baumeister describió su modo de proceder como una «vuelta a los elementos»<sup>5</sup>, en este caso como una vuelta al espacio arquitectónico. En lugar de recurrir a elementos formales de sus propios cuadros, se sumergió por completo en el contexto y entendió el entorno arquitectónico, sobre todo sus dimensiones y proporciones, como su material primario. A su juicio, los elementos que componen la escenografía, los decorados, no podían elaborarse con una «intención preconcebida»<sup>6</sup>, sino que debían desarrollarse a partir de la interacción de música, coreografía, acción y escenario. Los elementos del decorado tenían que «estar al servicio de todas las cosas que acontecen en el escenario»<sup>7</sup>. Resulta interesante el hecho de que Baumeister realmente tomaba muchas decisiones in situ, durante las pruebas de escenografía, junto con el coreógrafo, los bailarines y los tramoyistas. Porque cuando trabajaba en el teatro se veía a sí mismo como parte de un gran todo común que sólo resulta posible a través del trabajo en equipo.

La experiencia visual de *El amor brujo* debió resultar impactante. La obra constituyó un gran éxito y su puesta en escena llevó a Baumeister a la portada del semanario *Der Spiegel*, que además informaba detalladamente sobre el montaje: «Durante los primeros compases, las figuritas ornamentales del decorado del

3 *Mauerbild* en la sala del arquitecto Richard Döcker en la Werkbundaustellung, Stuttgart, 1922. Foto del Archiv Baumeister, Kunstmuseum, Stuttgart

4 Foto de prueba de *El amor brujo*, 1947. Archiv Baumeister, Kunstmuseum, Stuttgart

5 El coreógrafo Bernhard Wosien y Willi Baumeister

6 Portada del semanario *Der Spiegel*, 1-11-1947



8



**7** *El amor brujo*,  
templete fúnebre,  
1947. Tinta sobre  
papel, 12,8 x 20,9 cm.  
Archiv Baumeister,  
Kunstmuseum,  
Stuttgart

**8** *El amor brujo*,  
cinco bocetos, 1947.  
Lápiz de color sobre  
papel, 20,6 x 29,7 cm.  
Archiv Baumeister,  
Kunstmuseum,  
Stuttgart





10



**9** *El amor brujo*,  
formas colgantes, 1947.  
Diez figuras independientes recortadas en papel, gouache y lápiz sobre papel; altura de la figura dentada: 18,6 cm; diámetro de la luna llena: 6,5 cm. Archiv Baumeister, Kunstmuseum, Stuttgart

**10** *El amor brujo*,  
estrado del escenario, 1947. Gouache y lápiz sobre papel, 50,4 x 63,5 cm. Archiv Baumeister, Kunstmuseum, Stuttgart





11 *El amor brujo*, telón,  
1947. Gouache y lápiz  
sobre cartón fino,  
50,3 x 69,7 cm.  
Propiedad particular,  
Berlín



**12** Carta de Willi Baumeister a la coleccionista Mrs. Brown, 15.11.1947. Archiv Baumeister, Kunstmuseum, Stuttgart

**13** Carta de Willi Baumeister a Heinz Rasch, 24.10.1947. Propiedad particular, Wuppertal

fondo suben flotando hacia lo alto descubriendo una escenografía [...]. A la izquierda, el contorno del tejado de un templo sobre sus columnas. Las columnas cobran vida, dejan el tejado flotando en el aire y se ponen a bailar. Hacia el centro, un árbol estrafalario cuya sombra se duplica por un efecto de iluminación. Una especie de tumba compuesta por capiteles amarillos, azules y rojos, debajo bailan y flotan imágenes detrás de una pared transparente. Árbol, tejado del templo y pared desaparecen. Caen letras desde un cielo translúcido en el que brilla una luna gigantesca. Los efectos de iluminación varían constantemente, creando la ilusión de perspectivas y atmósferas cambiantes»<sup>8</sup>.

Baumeister escribía a Mrs. Brown, una coleccionista americana residente en Ann Arbor, muy importante para él y a la que apreciaba mucho: «I have made a scene of ballet and costumes with great approbation 22 minutes, 28 curtains!!!!»<sup>9</sup>. Por lo que parece, la renuncia a superestructuras, soportes y cargas y al carácter figurativo fue considerada por sus contemporáneos como una liberación de la pesada cotidianidad. La escenografía de *El amor brujo* producía una impresión juguetona y despreocupada. Además, lograba una iluminación de la puesta en escena que subrayaba la ligereza de la coreografía de aire español.

### Baumeister y España

Los contactos de Baumeister con España datan de comienzos de los años 30, cuando el pintor y crítico de arte Eduardo Westerdahl, uno de los más importantes representantes de la vanguardia española, se pone en contacto con él por carta<sup>10</sup>. En esa época Baumeister ya había establecido diversos vínculos con el extranjero, sobre todo con Francia<sup>11</sup>. Ahora estos vínculos se volverán «algo españoles»<sup>12</sup>. Westerdahl había nacido en Suecia y vivía en Tenerife. Impulsaba importantes proyectos y organizaba exposiciones para renovar y promocionar

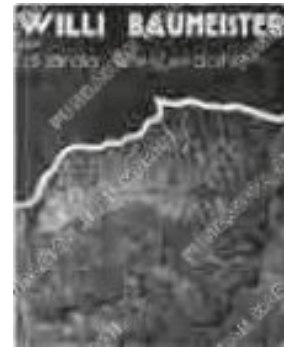
el arte español que despertaban mucha atención; además era un importante enlace con el panorama artístico internacional. Intercambiaba impresiones, por ejemplo, con artistas como Kandinsky, Miró, Vordemberge-Gildewart, el arquitecto Alberto Sartoris y el poeta André Breton, residente en París.

En su carta, Westerdahl hace saber a Baumeister que en 1931 había hecho un viaje por España, Holanda, Alemania, Checoslovaquia y Francia. En él había visto por primera vez la obra de Baumeister y se mostraba muy impresionado. En un artículo, que Westerdahl publicó en 1934 en la revista *AC* –órgano de expresión del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para la Arquitectura Contemporánea)–, consideraba a Baumeister como uno de los representantes más importantes de la nueva pintura mural. Además, el viaje también le había inspirado la fundación de la revista de arte *gaceta de arte*. Familiarizado con la estética purista de la revista parisina *L'Esprit Nouveau* e influido por la escritura en minúsculas de la Bauhaus, Westerdahl publicó, de febrero de 1932 a junio de 1936, un total de 38 números de la *gaceta de arte*, que en muy poco tiempo se convirtió en uno de los más importantes órganos de expresión dedicados a las tendencias artísticas vanguardistas. El comienzo de la guerra civil española en el año 1936 supuso el fin de la publicación y una larga interrupción de la correspondencia entre Westerdahl y Baumeister.

Las cartas de ambos atestiguan la existencia de una relación personal de gran confianza. Si al principio abordaban más bien cuestiones organizativas de carácter práctico, con el correr del tiempo Westerdahl informará regularmente de sus actividades y Baumeister también escribirá sobre sus obras y su concepción del arte; además enviará a Westerdahl pinturas y dibujos destinados a exposiciones. Sin duda hay que considerar a Westerdahl como el descubridor de Baumeister en España. En 1932 ya mencionaba la obra de Baumeister en la *gaceta*. En números posteriores publicó reproducciones de diversas obras. En 1934 Westerdahl publica una monografía sobre Baumeister. Oscar Domínguez, pintor surrealista originario de Canarias que vivía entonces en París, diseñó la cubierta del libro y el propio Baumeister redactó el prefacio. El texto de Westerdahl ubicaba a Baumeister dentro del panorama del arte moderno: «cuando la reacción preconiza la vuelta integral a la naturaleza, cuando se clama por el regreso al objeto, este pintor emprende el camino del alejamiento, apartándose por momentos, cada vez más, del horizonte visible de la pintura»<sup>13</sup>. Esta monografía alcanzó gran difusión y tuvo una acogida muy positiva tanto por parte de la prensa como por parte de los colegas del mundo del arte.

### **Bajo regímenes totalitarios**

Es cierto que, desde un punto de vista político, no se puede comparar el período de dominio nacionalsocialista en Alemania entre 1933 y 1945 con el de la



14 Cubierta diseñada por Óscar Domínguez para la monografía de Westerdahl sobre Baumeister, 1934. Archiv Baumeister, Stuttgart

guerra civil española de 1936 a 1939 y el posterior régimen franquista. Sin embargo, ambos países tienen en común el hecho de que estas situaciones trajeron consigo el repentino final de las vanguardias. En su lugar se fomentó un arte objetivo-figurativo utilizado con fines propagandísticos. A finales de los años 40 se hicieron en España los primeros esfuerzos modestos por allanar el camino a la renovación del arte: «Esta recuperación se produjo a través de una pequeña élite de intelectuales y creadores, que tendieron un puente entre la tradición surrealista de antes de la guerra y la nueva corriente abstracta en una doble vertiente constructiva o poética»<sup>14</sup>.

En los años de la posguerra también se desarrolló en Alemania un apasionado debate sobre el arte abstracto o no figurativo y su relevancia, que culminó en 1950 con las Conversaciones de Darmstadt, un congreso importante en el ámbito político-cultural, acompañado por una exposición, *La imagen del ser humano en nuestro tiempo*. Baumeister fue uno de los portavoces más relevantes del arte no figurativo. Había preparado una diatriba contra la crítica cultural conservadora de Hans Sedlmayr, recogida en el libro de gran tirada *Verlust der Mitte* (La pérdida del punto medio). Pero al final optó por un discurso improvisado<sup>15</sup>, que supuso un momento de máxima polarización en el ambiente ya bastante radicalizado entre defensores del arte figurativo y del no figurativo.

Por lo que respecta a España, tras haberse mantenido durante un tiempo al margen, Westerdahl vuelve a intervenir en el debate artístico del momento. Al igual que Baumeister, tenía tras de sí un período activo y fecundo previo a la pausa forzosa impuesta por el régimen totalitario. Debido a su integridad personal y a sus relaciones, a ambos amigos les fue posible retomar antiguos contactos y revitalizarlos. Baumeister y Westerdahl se convirtieron en figuras centrales de los debates artísticos y político-culturales gracias a su compromiso con la prosecución del movimiento del arte abstracto.

### **La Escuela de Altamira**

La Escuela de Altamira, puesta en marcha por el pintor alemán Mathias Goeritz, que vivió en Madrid de 1947 a 1949, era una agrupación de artistas que se habían propuesto retomar los contactos internacionales existentes antes de la guerra civil e intervenir en los debates sobre arte abstracto que tenían lugar en aquellos momentos. Este grupo de artistas encontró seguidores en las Islas Canarias y en Barcelona. Profundamente impresionado por las pinturas prehistóricas de la cueva de Altamira, Goeritz decidió, junto con el escritor Pablo Beltrán de Heredia, el escultor Ángel Ferrant y el crítico Ricardo Gullón, organizar en la cueva congresos internacionales sobre arte contemporáneo. Estos tuvieron lugar en Santillana del Mar del 19 al 25 de septiembre de 1949, con Alberto Sartoris como presidente, y del 20 al 26 de septiembre de 1950, con Willi Baumeister como





presidente. Eduardo Westerdahl consiguió atraer a estos congresos a participantes internacionales. Además de Baumeister, Sartoris y su mujer Carla Prina, una pintora abstracta, consiguió entusiasmar con este encuentro al pintor brasileño Cícero Dias y a los artistas ingleses Ben Nicholson y Barbara Hepworth. La delegación catalana estaba formada por el pintor Sebastián Gasch, el crítico de arte Rafael Santos Torroella, el pintor Joan Miró y el ceramista Josep Llorens i Artigas, además de artistas jóvenes pertenecientes al grupo Dau el Set.

La idea de viajar a Santillana sedujo de inmediato a Baumeister. Por fin iba a conocer personalmente a Westerdahl. Desgraciadamente, en el año 1949 no recibió el visado a tiempo, por lo que tuvo que esperar al año siguiente para poder tomar parte en el segundo congreso, junto con Margrit, su mujer. Este viaje supuso para Baumeister una experiencia muy especial, no sólo por los encuentros personales con los colegas del panorama artístico internacional y los intensos debates. El punto culminante de su estancia en España fue la visita a la cueva de Altamira. Durante el periodo de guerra, Baumeister había llevado a cabo investigaciones sobre técnica pictórica en el centro de experimentación creado por el fabricante de pinturas Kurt Herberts<sup>16</sup>, y había desarrollado la tesis de que las imágenes de bisontes de la cueva habían sido pintadas sin aglutinantes. Con ello contradecía la opinión del especialista en prehistoria Hugo Obermaier. En España Baumeister consiguió verificar su tesis in situ.

En las conferencias y coloquios que se celebraron en Santillana durante una semana entera se debatió sobre el arte abstracto en el contexto internacional. El 26 de septiembre de 1950 Juan Teixidor leyó la siguiente declaración como resumen concluyente de las ideas y reflexiones que se habían debatido en aquel segundo congreso:

**15** Edouardo Westerdahl y Willi Baumeister en Santillana del Mar, 1950. Foto en el Archiv Baumeister, Stuttgart

**16** Pinturas rupestres de Altamira

**17** Cubierta diseñada por Willi Baumeister para el volumen de textos *Escuela de Altamira. Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, 1951



1. La *Escuela de Altamira* no se adhiere a los postulados teórico-vitales del surrealismo, pero reconoce que ha contribuido ampliamente a plantear el problema de la libertad de creación en el arte.
2. Esta libertad ha enriquecido el ámbito vital y expresivo del arte, facilitando la investigación de ciertos enigmas de lo desconocido.
3. Al arte absoluto, por hallarse todavía en pleno desarrollo, no le reconocemos, por ahora, ningún límite.
4. Para que ese desarrollo pueda verificarse totalmente, subrayamos el hecho de que el arte absoluto debe entrar en un período de selección, para no ser diluido en el academismo de sus simuladores.
5. No creemos en la existencia del arte social; creemos en la realidad del hecho social en el arte.
6. El hecho social en el arte es un hecho natural. La finalidad propagandística responde a una alteración de su naturaleza que corrompe sus valores específicos<sup>17</sup>.

Con estos dos congresos se consiguió revitalizar el arte de vanguardia y preparar el camino para su renovación. La presencia de colegas reconocidos del panorama artístico internacional confirmó a los renovadores españoles en su trabajo y les brindó apoyo para seguir avanzando por el camino recién emprendido.

1 Carola von Stülpnagel, de soltera Tolkmitt, antigua alumna de Baumeister, lo mencionó en la conversación que mantuvo con la autora en la inauguración de la exposición *Im rampenlicht: Baumeister als Bühnenbildner* (Bajo los focos: Baumeister como escenógrafo) en el Kunstmuseum de Stuttgart, 28-9-2007.

2 Willi Baumeister, «Zum Bühnenbild von Händelschen Oper *Ariodante*» (Sobre la escenografía de la ópera de Händel «Ariodante»), *Schwäbische Thalia*, año 8, n° 4 (1926), pp. 29-30. Y también: Willi Baumeister: «Zum Bühnenbild von Händelschen Oper *Ariodante*» (Sobre la escenografía de la ópera de Händel «Ariodante»), *Stuttgarter Neues Tagblatt* (27-9-1926).

3 W. K., «Kulturelles Leben in Stuttgart» (Vida cultural en Stuttgart), *National-Zeitung (Basel)*, principios de febrero de 1948.

4 Cf. Egon Vietta, «Notizen über Willi Baumeister» (Notas sobre Willi Baumeister), *Darmstädter Echo* (19-4-1952), p. 8.

5 Cf. entrevista de Willy Brandl a Willi Baumeister en Radio Stuttgart en la serie: *Der Kritiker hat das Wort: «Ein kurzes Leben» und «Liebeszauber» in den*

*Württembergischen Staatstheatern* (El crítico tiene la palabra: *La vida breve y El amor brujo* en los Württembergische Staatstheater). Emitida el día del estreno, el 26-10-1947. Copia en el Archiv Baumeister en el Kunstmuseum de Stuttgart.

6 Willi Baumeister, «mein Bühnenbild zu de fallas *liebeszauber*» (mi escenografía para *el amor brujo* de falla), *Der Standpunkt* (noviembre-diciembre 1947) pp. 42-43.

7 Entrevista del Dr. Willy Brandl a Willi Baumeister, cit.

8 «willy baumeister groß geschrieben. Buchstaben fielen vom Himmel» (willy baumeister con mayúsculas. letras cayeron del cielo), *Der Spiegel* (1-11-1947), p. 20.

9 (He hecho una escenografía de ballet y vestuario que ha tenido un gran éxito, aplausos durante 22 minutos y 28 bajadas de telón). Willi Baumeister, carta a Mrs. Brown, 15-11-1947. Archiv Baumeister, Kunstmuseum de Stuttgart.

10 El siguiente texto se basa en aspectos esenciales en el artículo de Paloma Alarcó, «Willi Baumeister und Spanien» (Willi Baumeister y España) en Helmut Friedel y Tomàs Llorens (eds.), *Willi Baumeister* [cat. expo. Sala de Exposiciones Funda-

ción Caja Madrid, organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, Múnich, 2004], pp. 53-73. Tanto en el Archiv Baumeister como en el Archivo Westerdahl (Archivos Históricos Provinciales de Santa Cruz de Tenerife) se conservan cartas y tarjetas postales de ambos.

11 Baumeister ya había estado tres meses en París en 1911 en un viaje de estudios. Le seguirán otros viajes y publicaciones en revistas de arte francesas.

12 Willi Baumeister, carta a Heinz Rasch, 24-10-1947. Propiedad particular, Wuppertal.

13 Eduardo Westerdahl, *Willi Baumeister*. Tenerife: Ediciones Gaceta de Arte, 1934, p. 38.

14 Paloma Alarcó, op. cit., p. 62.

15 Ambos discursos se publicaron en: Hans Gerhard Evers (ed.), *Das Menschenbild in unserer Zeit* (La imagen del ser humano en nuestro tiempo), por encargo de la administración municipal de la ciudad de Darmstadt y del comité Darmstädter Gespräch 1950. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1950, pp. 134-155.

16 Entre 1937 y 1944 el fabricante de pinturas de Wuppertal Kurt Herberts dio trabajo en su centro de

experimentación pictórica a diversos artistas estigmatizados como «degenerados» para que investigaran la técnica pictórica: entre otros, Baumeister, Oskar y Casca Schlemmer y el artista e inventor Franz Krause. Cf. «Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause. 1937-1944». (Laboratorio de pintura. Baumeister, Schlemmer, Krause. 1937-1944).

17 *Segunda semana de arte en Santillana del Mar: del 20 al 26 de septiembre, 1950*. Santander: Bedia, 1951 (Escuela de Altamira. Textos y conferencias), pp. 200-201.

# Dibujos

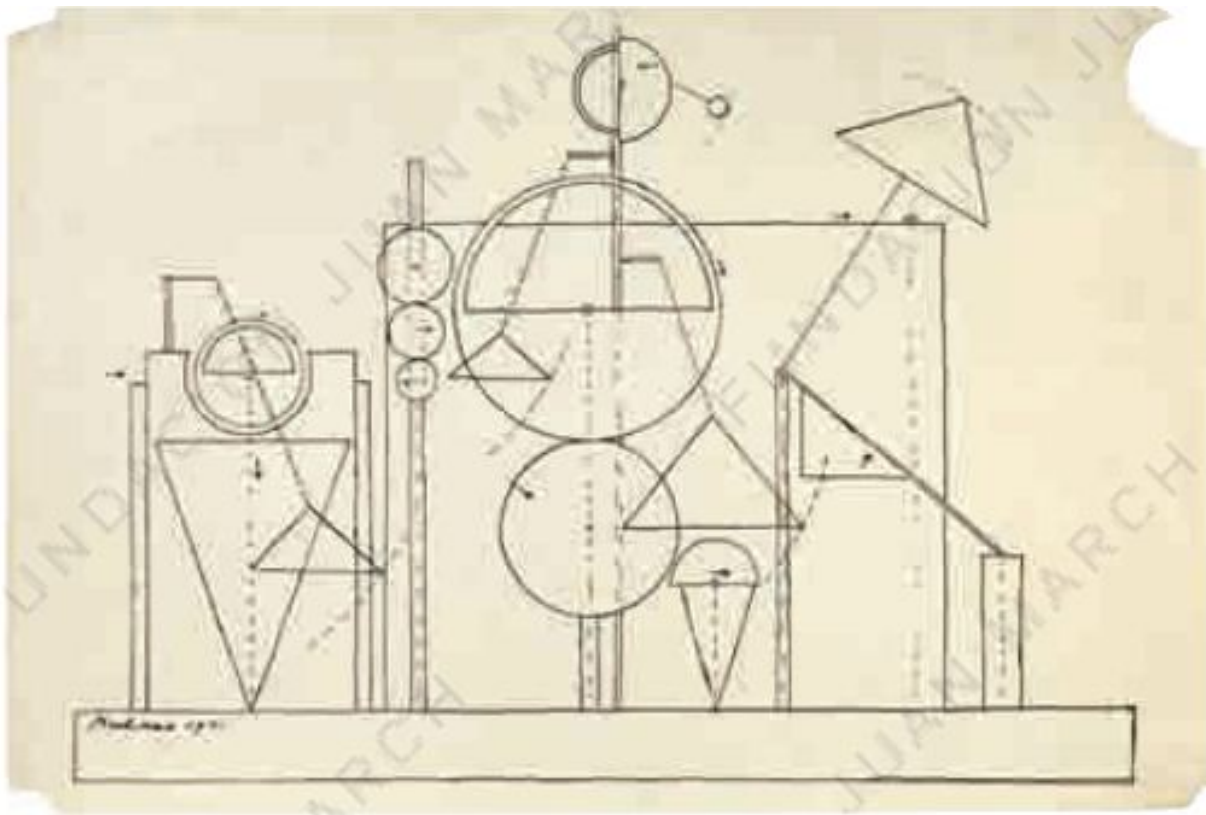




*Lesende unter der Lampe* (Leyendo bajo la lámpara), 1914

[50]







*Abstraktion (Konstruktion Rot-Oliv I)* (Abstracción (Construcción rojo-oliva, I)), 1923

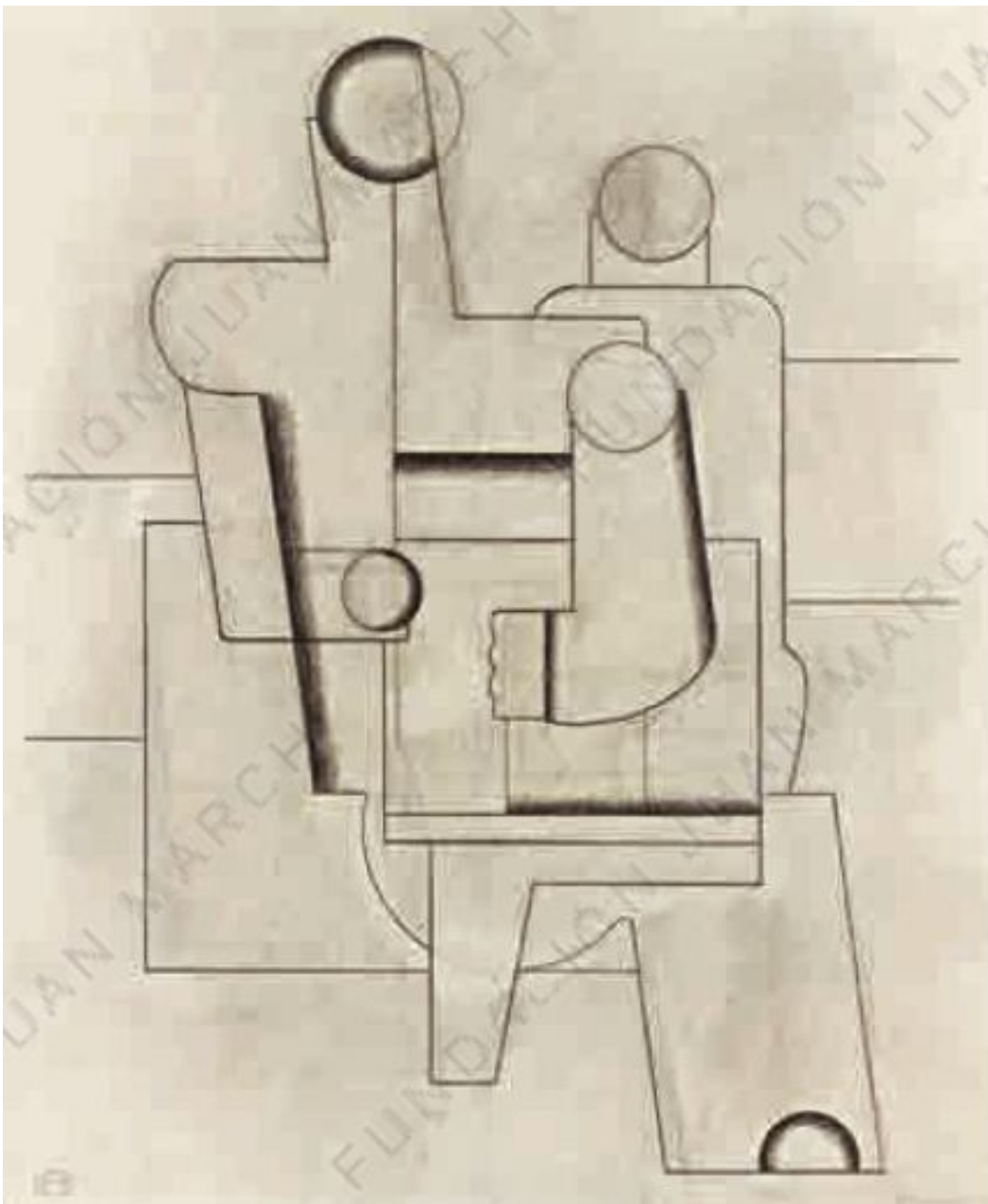
[53]





*Darstellung des Apoll* (Representación de Apolo), 1921

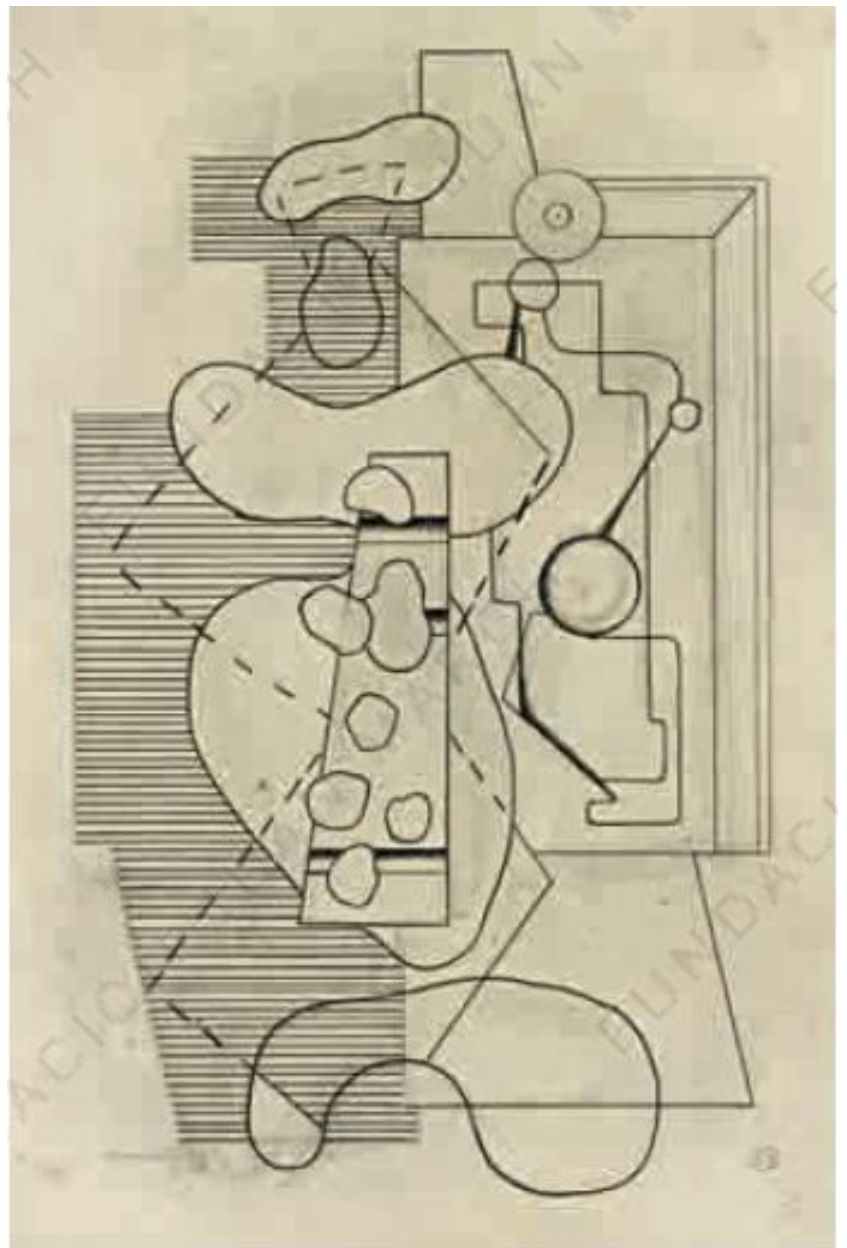
[52]



*Zwei sitzende Figuren* (Dos figuras sentadas), 1928

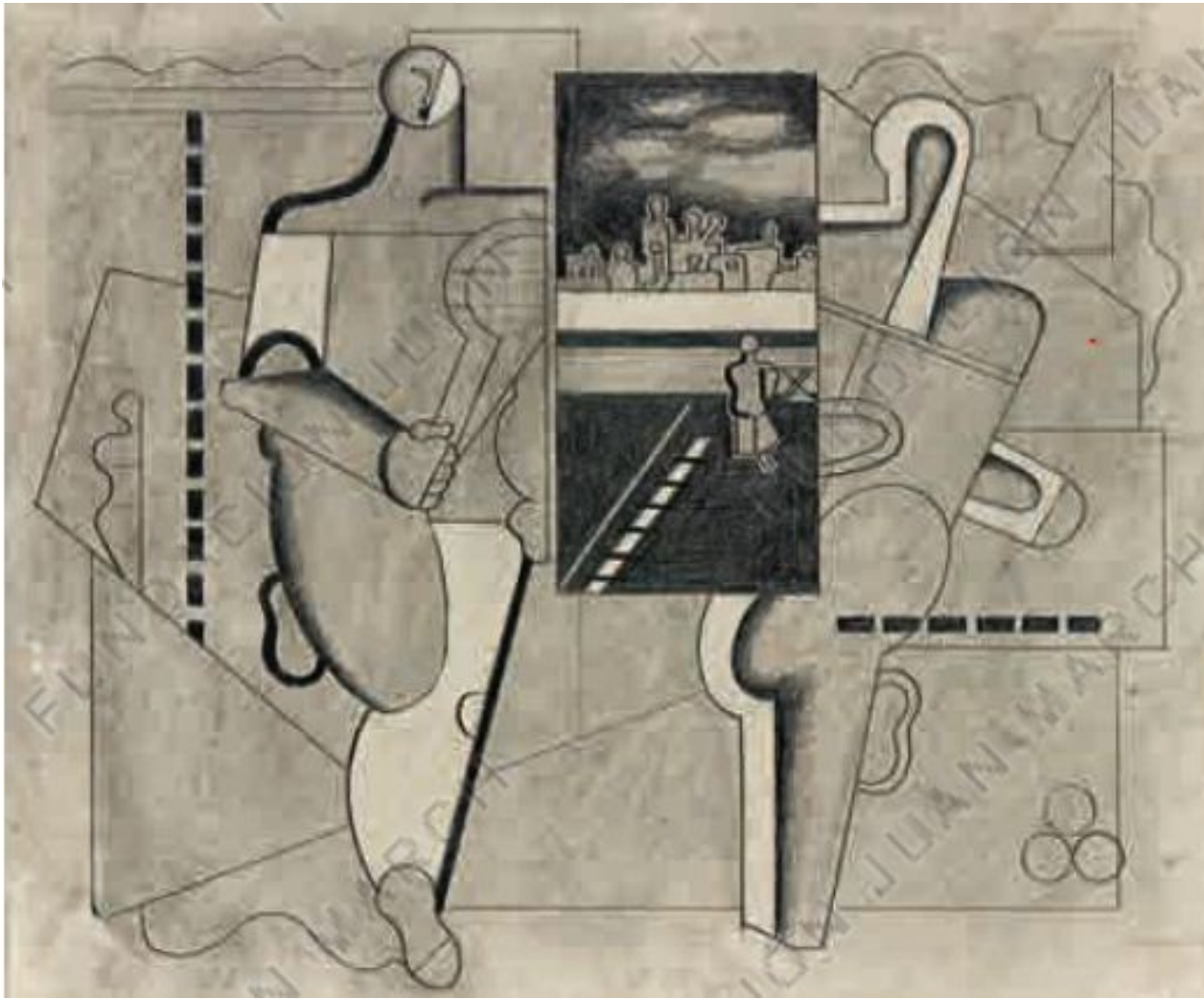
[54]





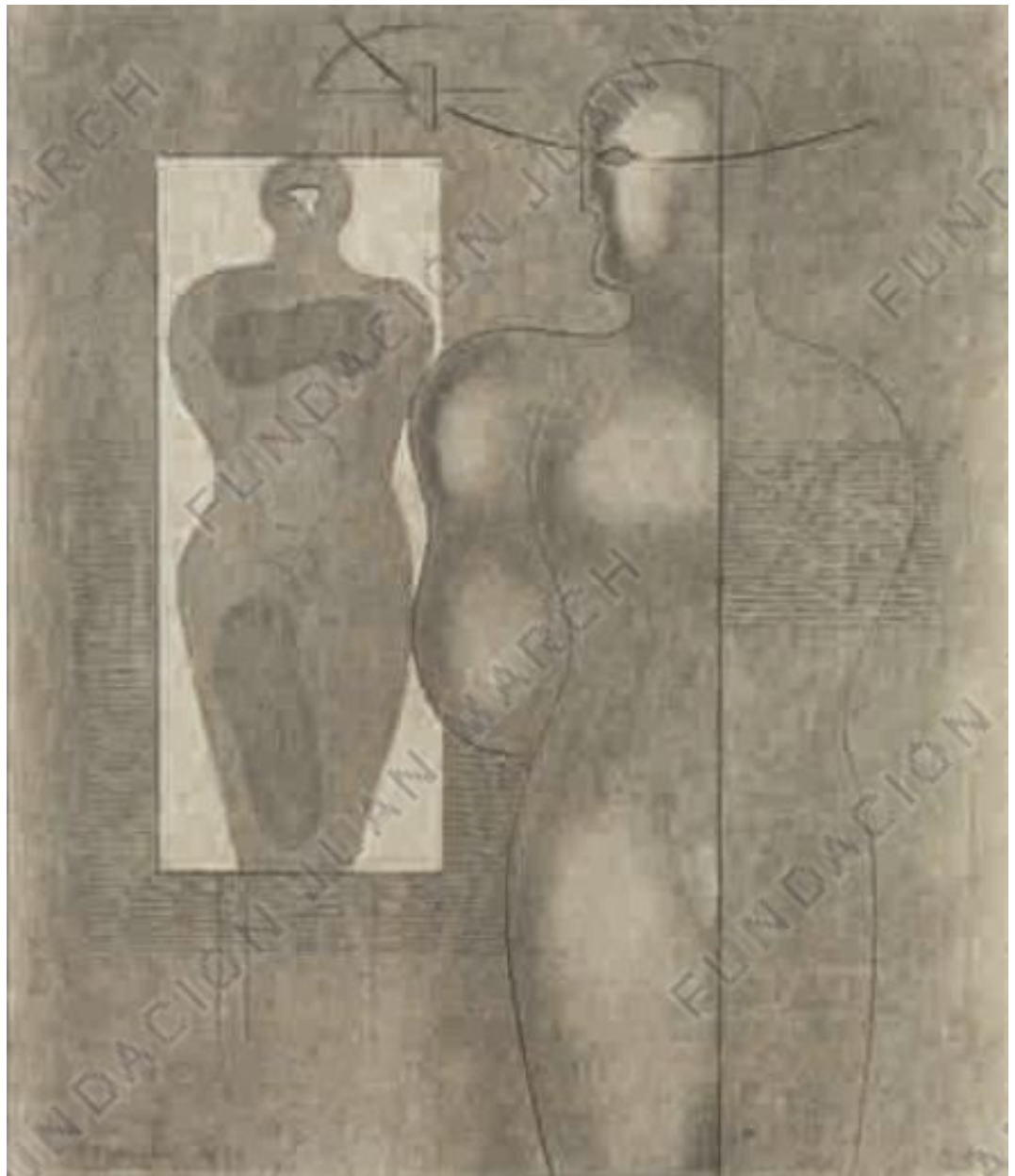
*Der Maler* (El pintor), 1928

[55]



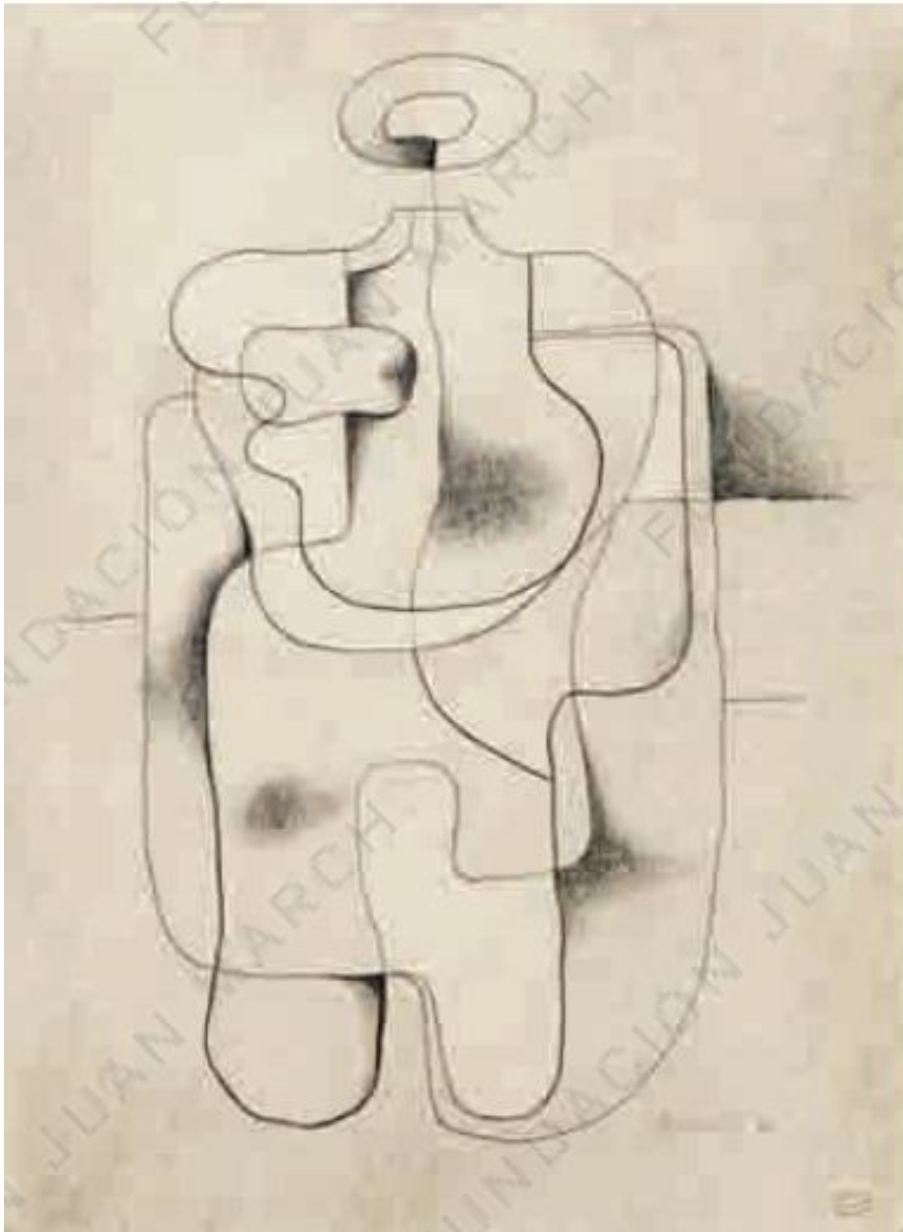
*Tennispieler mit Zuschauern* (Tenista con espectadores), 1929

[56]



*Maler mit Bild* (Pintor con cuadro), 1930

[57]



*Sitzende Figur* (Figura sentada), 1930

[58]



*Tennispieler (Tenista)*, 1931

[59]







*Radfahrer (Ciclista)*, 1932

[61]



*Linienfigur mit weißen Flächen und Telefon* (Figura lineal con superficies blancas y teléfono), 1932

[62]



*Figur (Figura)*, 1931

[60]







*Fussballspieler Valltorta (Futbolista Valltorta), 1934*

[63]



*Fussballspieler (Futbolista)*, 1935

[65]



*Ballspieler (Jugador de pelota), 1935*

[64]



*Formen mit Maske* (Formas con máscara), 1937

[69]



*Handballspieler III* (Jugador de balonmano, III), 1935

[66]





*Schemen (Esquemas)*, 1936

[68]



*Figur mit weißem Rechteck* (Figura con rectángulo blanco), 1935

[67]





*Belebte Halde mit Figuren* (Colina animada con figuras), 1942

[70]

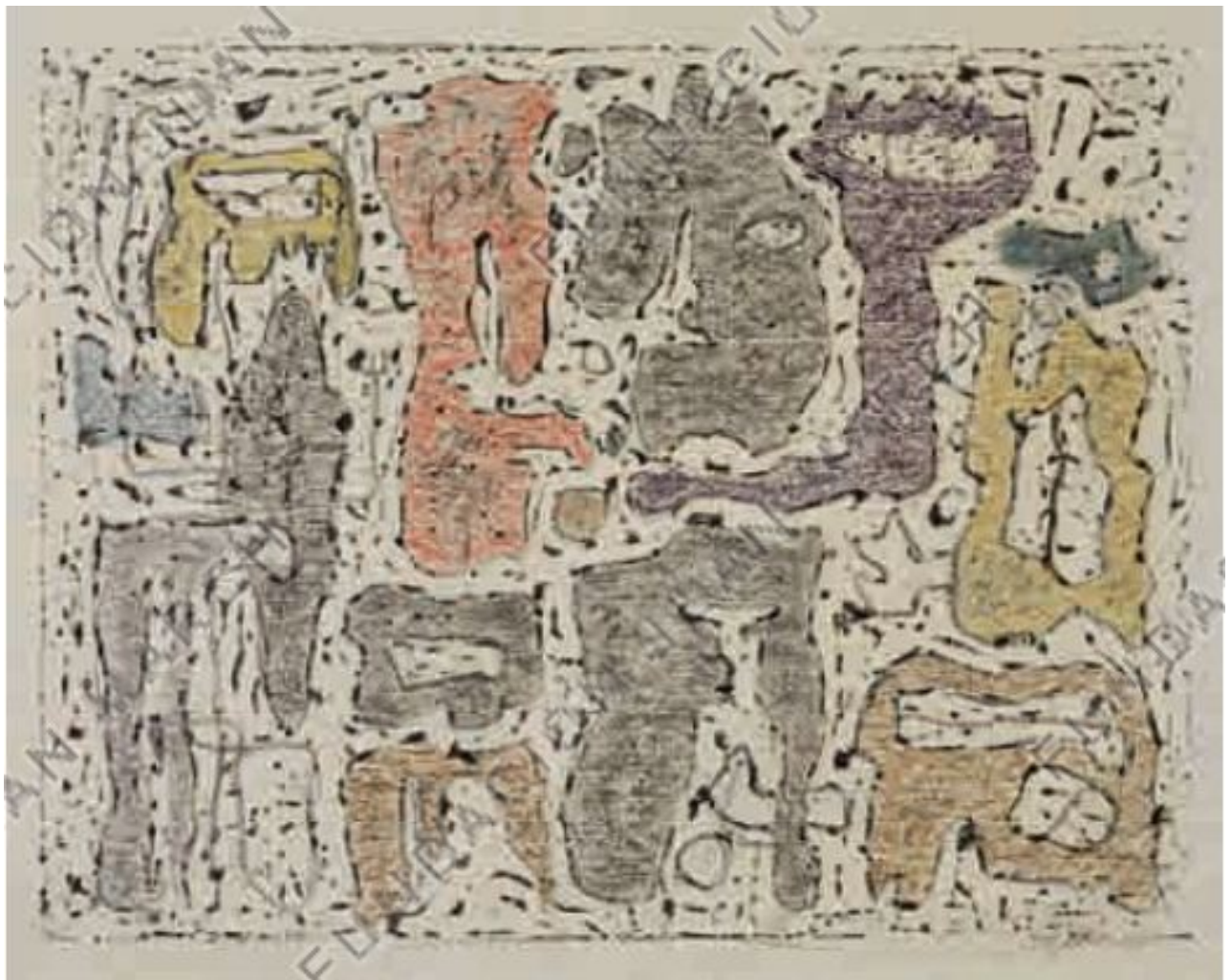




*Tropfende Formen* (Formas que gotean), 1943

[72]





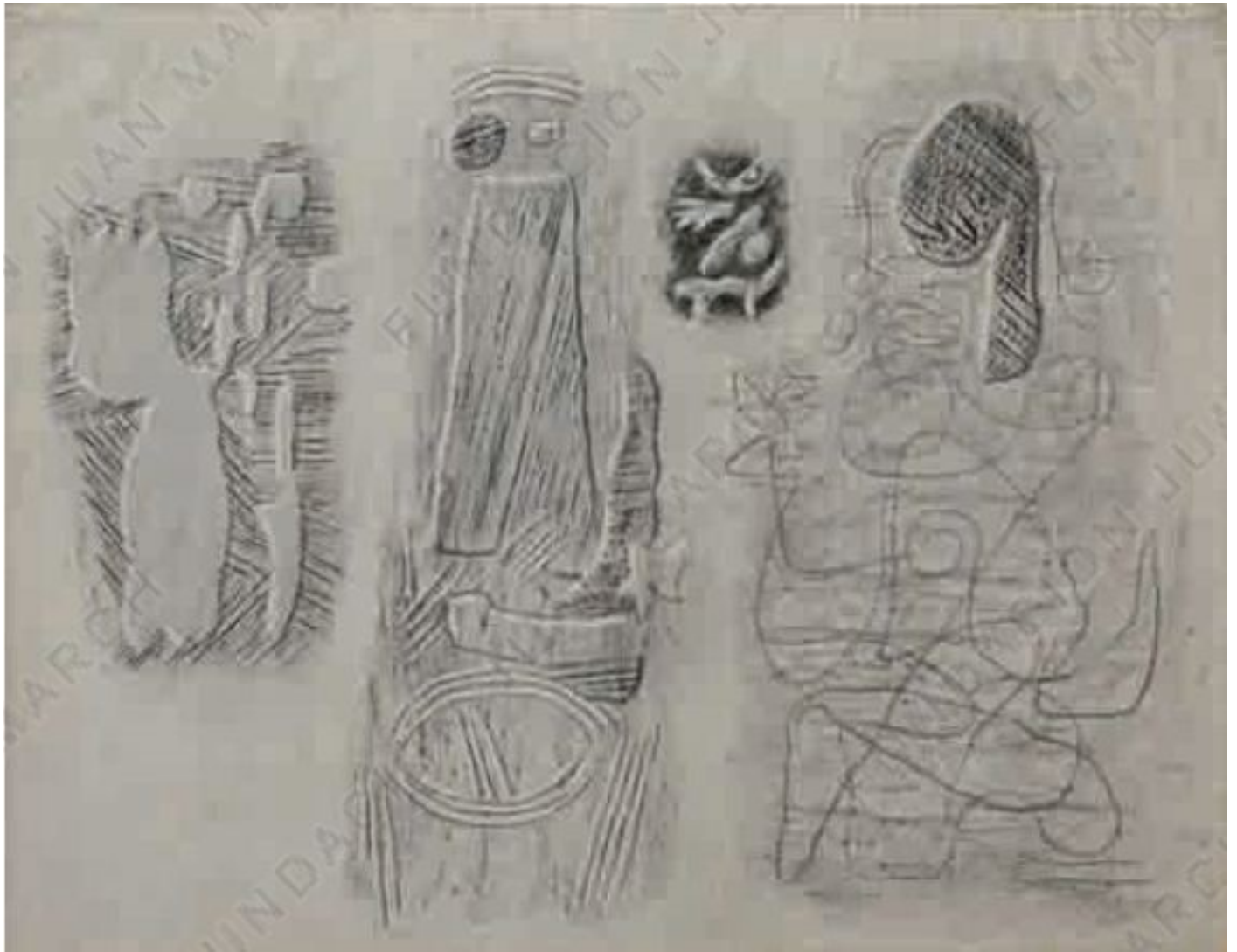
*Afrikanische Erzählung* (Cuento africano), 1942

[71]



*Dialog in metaphysischer Landschaft* (Diálogo en paisaje metafísico), 1946

[74]



*Archaic Figures* (Figuras arcaicas), 1943

[73]





*Faust schwebend* (Fausto flotando), 1953

[75]



*Riesen mit farbigen Punkten* (Gigantes con puntos de colores), 1954

[76]





*Im Bergwald (En el bosque montañoso)*, 1955

[77]

# v Reseña biográfica

## Felicitas Baumeister

### 1889

Willi (o Willy) Baumeister, hijo del maestro deshollinador de la corte, Wilhelm Baumeister y de su mujer Anna Baumeister, de soltera Schuler, nace en Stuttgart el 22 de enero.

### 1905

Tras obtener el título de enseñanza media en la Königliche Friedrich-Eugens-Oberrealschule de Stuttgart, trabaja como aprendiz del oficio de pintor con su tío, el pintor decorador de la corte, Gustav Kämmerer. En el semestre de invierno de 1905-1906 asiste a la clase de dibujo de la Königlische Württembergische Akademie der Bildenden Künste (Real Academia de Artes Plásticas) de Stuttgart.

### 1906

En verano interrumpe sus estudios en la academia para dedicarse plenamente a su formación como pintor. En el semestre de invierno de 1906-1907 continúa sus estudios. Comienza su amistad con Oskar Schlemmer.

### 1907

Examen para obtener el título de oficial. En octubre de 1907 Otto Meyer (más tarde Otto Meyer-Amden) se traslada a Stuttgart; entre él, Schlemmer y Baumeister surge una amistad que durará muchos años.

### 1910

En el semestre de invierno de 1910-1911 Baumeister entra en la clase de composición por invitación del profesor Adolf Hölzel, que había quedado muy impresionado por un cuadro de Baumeister exhibido en la exposición de alumnos de la academia. Allí coincide con Hans Brühlmann, Adolf Heinrich Pellegrini, Ida Kerkovius y, en 1911, Hermann Stenner.

### 1911

Viaje de estudios de tres meses a París, al Cercle International des Beaux-Arts, donde se dedicará sobre todo a dibujar.

### 1912

En agosto, Baumeister viaja a Grächen (cantón del Valais), en Suiza, invitado

1



2



3



1 Willi Baumeister en la casa familiar de Stuttgart, hacia 1907

2 Willi Baumeister en su estudio de la Lessingstraße, Stuttgart, 1911

3 Willi Baumeister de soldado en Tiflis, 1918

por el artista suizo Hermann Huber. En septiembre, primera estancia en Amden (cantón de San Galo). En octubre, exposición en la Galerie Neupert de Zúrich. Con los ingresos obtenidos por la venta de todos los cuadros expuestos Baumeister financia una estancia de un año en Amden. Este mismo mes Meyer llega a Amden, invitado por Willi Baumeister y Hermann Huber. Meyer se queda con la casa de Huber, «im Faren», Baumeister vive en la casa «im Schwanden».

### 1913

Expone con Schlemmer y Hermann Stenner en el Neuer Kunstsalon en Neckartor, Stuttgart. Participa en el Erster Deutscher Herbstsalon (Primer Salón de Otoño alemán) en la Galerie Der Sturm de Berlín. Viaje a Berlín, encuentro con Herwarth Walden y Franz Marc. En diciembre Baumeister abandona Amden y vuelve a Stuttgart.

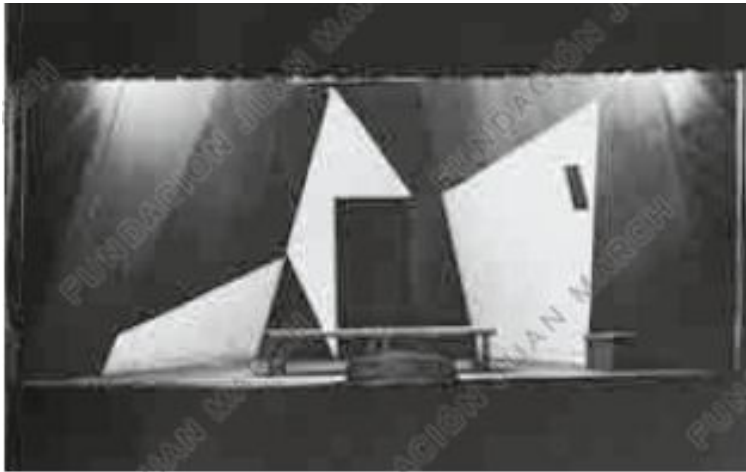
### 1914

Exposición en el Neuer Kunstsalon en Neckartor, Stuttgart. Por mediación

de Hölzel, recibe el encargo de cuatro pinturas murales sobre el tema «Alt-Kölner Legenden» (Leyendas de la vieja Colonia) para el pórtico del pabellón principal de la Deutsche Werkbund-Ausstellung (Exposición alemana del Werkbund), construido por Theodor Fischer en Colonia. Además de Baumeister, también participan en la exposición Schlemmer y Stenner, con cuatro cuadros cada uno. A continuación viaja con Schlemmer y Stenner a Amberes y Ámsterdam y, ya sin Stenner, a Londres y París. A partir del 1 de septiembre realiza el servicio militar en el frente en Polonia, en los Balcanes, en el Sur de Rusia y en el Cáucaso.

### 1916

Durante un permiso coincide en Viena con Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Peter Altenberg y Karl Kraus. Participa en la exposición *Hölzel und sein Kreis* (Hölzel y su círculo) en Friburgo de Brisgovia,



que después se mostrará en el Kunstsalon Ludwig Schames de Fráncfort.

#### 1918

Expone junto con Schlemmer en la Kunsthaus Schaller de Stuttgart. Tras el fin de la guerra se licencia del servicio militar.

#### 1919

Baumeister se instala en un estudio destinado a alumnos de maestría situado en los Untere Anlagen en Stuttgart. Cuando, tras muchos años de disputas, Hölzel abandona su puesto docente, Baumeister y Schlemmer se esfuerzan infructuosamente en promover la candidatura de Paul Klee a la academia.

Cofundador del Grupo Üecht. Participa en la I. Herbstschau Neuer Kunst (Primera muestra otoñal de arte nuevo), una exposición del Grupo Üecht con la participación de la galería berlinesa Der Sturm, que tuvo lugar en el Württembergischer Kunstverein (Asociación artística de

Württemberg) de Stuttgart (con obras de Kandinsky, Braque, Carrà, Boccioni, Archipenko y Klee entre otros). Comienzo de su actividad como tipógrafo y escenógrafo.

#### 1920

Exposición con Schlemmer y Schwitters en la Galerie Arnold de Dresde.

Trabajos tipográficos para Bosch. Primer decorado documentado para la obra de Ernst Toller, *Die Wandlung* (La transformación)

#### 1921

Paul Ferdinand Schmidt publica un artículo sobre Willi Baumeister en la revista de Paul Westheim, *Das Kunstblatt* (La hoja del arte).

#### 1922

Artículo de Waldemar George, «La peinture en Allemagne: Willy Baumeister», en la revista *L'Esprit Nouveau*, editada por Ozenfant y Le Corbusier. Baumeister crea tres cuadros muro para las salas del arquitecto de Stuttgart Richard Döcker



4 Decorado de Willi Baumeister para la representación de *Freiheit*, de Herbert Kranz, Deutsches Theater, Stuttgart 1920

5 Willi Baumeister, Cuadro muro en la sala del arquitecto Richard Döcker en la exposición del Werkbund, Stuttgart, 1922



en la Werkbund-Ausstellung württembergischer Erzeugnisse (Exposición del Werkbund de productos de Württemberg). Expone con Fernand Léger en la galería berlinesa Der Sturm. Exposición en la Galerie von Garvens de Hannover.

#### 1923

Estancia en Weimar, participa en la inauguración de la Bauhaus-Ausstellung (Exposición de la Bauhaus).

#### 1924

Viaja a París para conocer personalmente a Le Corbusier, Ozenfant y Léger.

Lissitzky invita a Baumeister y Schlemmer a colaborar en el libro editado por Arp y por él *Die Kunst-Ismen* (Los ismos en el arte). Participa en la primera Allgemeine Deutsche Kunstausstellung (Exposición artística general alemana) en Moscú, que después se exhibió en Sarátov y Leningrado.

#### 1925

Baumeister publica el artículo «Das Mauerbild und einiges über die Fläche



der Malerei» (El cuadro muro y algunas cosas sobre la superficie de la pintura) en la revista *Die Baugilde*. Participa en la exposición *L'Art d'aujourd'hui* en París.

#### 1926

Participa en la *International Exhibition of Modern Art* preparada por Katherine Dreier y Constantin Aladjalov y organizada por la Société Anonyme en el Brooklyn Museum. El 20 de noviembre se casa con Margarete Oehm.

Viaje a París.

#### 1927

Estancia en París, exposición en la Galerie d'Art Contemporain. Espacio propio en la *Gro e Berliner Kunstausstellung* (Gran exposición artística berlinesa); conoce a Kasimir Malevich, cuyos cuadros estaban expuestos en la sala contigua. Participa en la exposición *Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa* (Caminos y tendencias de la pintura abstracta en Europa), organizada por Gustav Friedrich Hartlaub en la St dtische

6 Obras de Willi Baumeister y Oskar Schlemmer en la exposición *H lzel und sein Kreis*, Kunsthaus Schaller, Stuttgart, 1923

7 Willi Baumeister, Cuadro muro en una sala del arquitecto Richard D cker en la Exposición de la Construcción (Bauausstellung), Stuttgart, 1924





Kunsthalle de Mannheim. Ingresa en la Ring neue Werbegestalter (Asociación de diseñadores publicitarios), presidida por Schwitters y a la que pertenecían renombrados artistas y diseñadores publicitarios nacionales y extranjeros. Le ofrecen el puesto de director de la clase de diseño gráfico publicitario y tipografía en la Städtische Kunstgewerbeschule, Städelschule (Escuela de Artes y Oficios) de Fráncfort, puesto que aceptará poco después.

#### 1928

Traslado a Fráncfort-Ginnheim, donde se establece en la colonia Höhenblick, diseñada por el arquitecto Ernst May. Comienza su actividad docente, poco después es nombrado catedrático. El 23 de diciembre nace su hija Krista.

#### 1929

Exposición en la Galerie Alfred Flechtheim, en Berlín y Düsseldorf. Hannes Meyer ofrece a Baumeister trabajo como profesor en la Bauhaus



de Dessau, pero Baumeister lo rechaza. En noviembre, encuentro con Julius Bissier.

#### 1930

Exposición en la Galerie Bonaparte de París. Viaje a París. Encuentros con Arp, Léger, Le Corbusier, Ozenfant, Carl Einstein, Christian Zervos y Roger Ginsburger. Ingresa en la asociación de artistas Cercle et Carré.

#### 1931

Ingresa en Abstraction-Création junto con otros artistas de Cercle et Carré. En la serie Sélection: Chronique de la Vie Artistique, editada por André de Ridder en Amberes, aparece una monografía sobre Baumeister con artículos de Will Grohmann, Pierre-Louis Flouquet, Waldemar George, Hans Arp, Karl Konrad Düssel, Joseph Gantner, Ernst Schoen, Christian Zervos, Michel Seuphor, Fernand Léger y Le Corbusier, así como un artículo del propio artista. Otra monografía con un texto de Will Grohmann ve la luz en la serie Les Peintres

8 *Atelier* de Piet Mondrian y Pierre Jeanneret, París, 1926: Gertrud Stemmler, Willi Baumeister, Jules Herbinger, Piet Mondrian, Michel Seuphor, Margrit Baumeister

9 Casa de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en la colonia Weissenhof, exposición del Werkbund *Die Wohnung*, Stuttgart, 1927, con la pintura *Figur mit Streifen II*, 1920, de Willi Baumeister



Nouveaux, editada por la Librairie Gallimard de París y dirigida por André Malraux. Estudios privados y el contacto con el historiador de la cultura suizo Hans Mühlestein fomentan el gran interés de Baumeister por el arte prehistórico.

### 1932

A raíz de una invitación de la mecenas Hélène de Mandrot pasa unos días en el palacio La Sarraz (cantón de Vaud), en compañía de Moholy-Nagy, Michel Seuphor y otros artistas. Alberto Sartoris encarga a Baumeister el diseño de una vidriera para la iglesia de Lourtier (cantón del Valais). Visita a Meyer-Amden en casa de Hermann Huber en Kilchberg, a orillas del lago de Zúrich.

Participa en la primera de las tres exposiciones previstas de la serie *Lebendige Deutsche Kunst* (Arte alemán vivo), organizada por Paul Cassirer y Alfred Flechtheim en Berlín; será la última exposición de obras de Baumeister en Alemania hasta el año 1945.



10 Sala de Willi Baumeister en la Grosse Berliner Kunstausstellung (Gran exposición artística berlinesa), 1927

11 Oskar Schlemmer y Willi Baumeister ante la colonia Höhenblick, de Ernst May, Fráncfort-Ginnheim, 1929

La revista *La casa bella* publica el artículo «La pittura murale in Germania», con reproducciones de obras de Baumeister.

### 1933

Muerte de Meyer-Amden. Baumeister publica una necrológica en el diario *Stuttgarter Neues Tagblatt*; destaca la «impresión general de artista especialmente dotado» que producía y lo califica de «genial».

31 de marzo: Baumeister es despedido sin previo aviso de su puesto docente en Fráncfort y regresa a Stuttgart.

Surgen los primeros cuadros del grupo *Sand-Sportbilder Valltorta* (Cuadros de tema deportivo realizados con arena, Valltorta).

El 26 de abril nace su hija Felicitas. Inicio de una intensa correspondencia con Eduardo Westerdahl, que vive en Tenerife.

### 1934

Viaja a Zúrich para participar en la inauguración de la exposición en



memoria de Meyer-Amden celebrada en la Kunsthhaus. Se publica en Tenerife la monografía de Westerdahl sobre Baumeister, con un texto del artista.

### 1935

Exposición en la Galleria del Milione de Milán; catálogo con textos de Sartoris y Westerdahl, junto con «*Omaggi*» de Kandinsky, Le Corbusier, Herbert Read, Will Grohmann y Hans Hildebrandt. Viaje a Milán, encuentro con Carlo Carrà, que publicará una reseña de la exposición en *L'Ambrosiano*.

Aparece un artículo de Baumeister sobre tipografía en la revista *Campo grafico*. Baumeister pronuncia una conferencia sobre tipografía y es invitado a impartir clase en una escuela aún en proyecto.

### 1936

Gracias a la mediación del arquitecto de Wuppertal, Heinz Rasch, amigo de Baumeister desde 1924, se producen los primeros contactos con el Dr. Kurt Herberts, fabricante de pinturas, que



12 Willi Baumeister, *Atelier*, Fráncfort, 1932

13 Cuadro muro de Willi Baumeister en el catálogo de la exposición *Entartete Kunst*, Haus der Kunst, Múnich, 1937

ofrecerá a Baumeister, Schlemmer, Georg Muche, al arquitecto Franz Krause, al escultor Alfred Lörcher y a otros artistas la posibilidad de trabajar en su fábrica de Wuppertal.

### 1937

Participa en la exposición *Konstruktivisten* en la Kunsthalle de Basilea. En la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado), que tiene lugar en Múnich, se muestran cuatro cuadros de Baumeister retirados de museos alemanes.

Lucas Lichtenhan, director de la Kunsthalle de Basilea, pone bajo su protección 64 pinturas de Baumeister además de 12 dibujos, 30 gouaches y 29 litografías, que el artista lleva a Suiza para evitar que sean confiscadas por los nacionalsocialistas.

Viaje a París; encuentro con Léger, Le Corbusier y la galerista Jeanne Bucher. Intensifica su colaboración con el Dr. Herberts; seguirá trabajando para él hasta finales de 1944



**14** Willi Baumeister, Boceto para un ciclo de murales (1ª representación: Las fuerzas de la naturaleza) para el edificio del laboratorio del Dr. Kurt Herberts, Wuppertal, 1941

(pinturas murales, investigaciones sobre técnica pictórica).

Hélène de Mandrot vuelve a invitarlo al castillo La Sarraz; Schlemmer, Jean Follain y Moholy-Nagy se encuentran también entre los invitados.

### 1938

Diversas visitas a Basilea y Zúrich; contactos con Jan Tschichold, Joseph Gantner, Peter Thoene (seudónimo de Oto Bihalji-Merin), Alfred Roth, Max y Binia Bill.

Participa en la exposición *Twentieth Century German Art*, organizada por Herbert Read en las New Burlington Galleries de Londres.

### 1939

Exposición en la Galerie Jeanne Bucher de París. Baumeister viaja a París invitado por la galerista; allí coincide con Arp, Sophie Taeuber-Arp, Miró y Kandinsky. En agosto, estancia en Suiza; en el Musée d'art et d'histoire de Ginebra visita una exposición de obras maestras del Prado, el Escorial y la Academia de

San Fernando. Vacaciones en el Tesino. Acude a la Landesausstellung, exposición nacional que se celebra en Zúrich y visita a Max y Binia Bill.

### 1941

Trabaja en la publicación «Dr. Kurt Herberts und Untersuchungen über die Anwendbarkeit historischer Malverfahren» (El Dr. Kurt Herberts y las investigaciones sobre la aplicabilidad de procedimientos pictóricos históricos). Ciclo de pinturas murales para la escalera del laboratorio de la fábrica de pinturas.

Se prohíbe pintar y exponer a todos los artistas tachados de «degenerados» por los nacionalsocialistas.

En otoño viaja con la familia a Verona, Venecia, Bolonia y Florencia. Por encargo del Dr. Herberts, Baumeister redacta el libro *Anfänge der Malerei: Die Fragen ihrer Maltechniken und das Rätsel der Erhaltung* (Comienzos de la pintura: los interrogantes de sus técnicas pictóricas y el enigma de la conservación), con la





15 Willi Baumeister en su estudio, Stuttgart, 1944

reproducción del techo de las cuevas de Altamira.

#### 1942

Proyecto de la publicación *Modulation und Patina* (Modulación y pátina), vinculada a experimentos de técnica pictórica, las denominadas tablas experimentales, de Baumeister, Schlemmer y Krause. El manuscrito estará listo a finales de 1944, pero no se publicará hasta 1989.

#### 1943

El 13 de abril muere Schlemmer. Traslado a Urach debido a los bombardeos, que también dañarán la casa y el estudio del artista en la Gerokstraße 39 de Stuttgart. Dibujos y series de ilustraciones para *Gilgamesch*, *Esther*, *Saúl*, *La tempestad* de Shakespeare y *Salomé*. Comienza a trabajar en el libro *Das Unbekannte in der Kunst*.

#### 1944

Las SS ocupan la casa del artista en la Gerokstraße 39. Prácticamente ya sólo trabaja en Urach.

#### 1945

Huída al lago de Constanza, a casa del pintor Max Ackermann. Allí surge la versión final de *Das Unbekannte in der Kunst*, con el editor Kurt Weller. En otoño regresa a Stuttgart.

#### 1946

Es nombrado catedrático y director de una clase de pintura en la Akademie der Bildenden Künste (Academia de Artes Plásticas) de Stuttgart.

Reencuentro con sus amigos suizos Bill y Stocker en Constanza.

#### 1947

Gracias a Alfred Roth y Bill la Galerie des Eaux-Vives de Zúrich muestra una exposición de Baumeister y Schlemmer.

Se publica *Das Unbekannte in der Kunst* en la editorial Curt E. Schwab de Stuttgart.

Baumeister diseña los decorados y el vestuario para una representación del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla en el Württembergisches





Staatstheater (Teatro Nacional de Württemberg) de Stuttgart. Participa en la exposición *Moderne deutsche Kunst seit 1933* (Arte moderno alemán desde 1933) en la Kunsthalle de Berna.

#### 1948

Participa en la XXIV Biennale di Venezia y en el Salon des Realités Nouvelles en París.

#### 1949

Fundación del Grupo de los abstractos, Gruppe der Gegenstandslosen, en Múnich (a partir de 1950 grupo ZEN 49) al que, además de Baumeister, pertenecen también Fritz Winter, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Willi Hempel, Rupprecht Geiger y la escultora Brigitte Meier-Denninghoff. Se encarga de la escenografía de la representación de *Monte Cassino*, de Egon Vietta, bajo la dirección de Gustav Rudolf Sellner, en las Städtische Bühnen de Essen. Exposición en la Galerie Jeanne Bucher de París.



Invitación a la Primera Semana de Arte de la Escuela de Altamira, en Santillana del Mar, Santander; Baumeister no puede acudir porque no recibe el visado a tiempo.

#### 1950

Participa en lo que se denominó Erstes Darmstädter Gespräch (Primera conversación de Darmstadt), en la Stadthalle de Darmstadt, con motivo de la exposición *Das Menschenbild in unserer Zeit* (La imagen del ser humano en nuestro tiempo); defiende el arte moderno frente a la tesis de Hans Sedlmayr de la «pérdida del punto medio».

En septiembre participa en la Segunda Semana de Arte de la Escuela de Altamira, en Santillana del Mar; cordial recibimiento por parte de los participantes en el congreso, entre ellos Ángel Ferrant, Ricardo Gullón, Alberto Sartoris, Carla Prina, Josep Llorens i Artigas, Mathias Goeritz, Eudald Serra, Tony Stubbing, Rafael Santos Torroella, Cícero Dias y



16 Willi Baumeister en casa de Fernand Léger, París, 1949

17 Willi Baumeister explicando la pintura de Cézanne en la Staatliche Akademie der Bildenden Künste (Academia Nacional de Artes Plásticas), Stuttgart, 1948

18 Segunda Semana de Arte, Santillana del Mar, 1950: Eudald Serra, Ricardo Gullón, Willi Baumeister, Eduardo Westerdahl, Margrit Baumeister, Ángel Ferrant



Eduardo Westerdahl. Baumeister es nombrado presidente del congreso por unanimidad; habla sobre la tradición del arte moderno. Visita la cueva de Altamira, donde hará un breve discurso.

#### 1951

Participación en la primera Bienal de Arte de São Paulo; recibe un premio por el cuadro *Kosmische Geste* (Gesto cósmico), de 1950.

#### 1952

Exposición en la Hacker Gallery de Nueva York. Participa en la XXVI Biennale di Venezia. Se publica una monografía de Will Grohmann. Estancia en el balneario de Schuls-Tarasp en la región de Engadín, en el cantón de los Grisones.

#### 1953

Viajes a París y Milán, donde visita la gran exposición dedicada a Picasso en el Palazzo Reale. Participa en la exposición *Younger European Painters* en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.



Pasa unos días reponiéndose en Engadín y en Poschiavo.

#### 1954

Gran exposición con motivo de su 65 cumpleaños en el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, que instala él mismo. Exposición en la Galerie Jeanne Bucher de París. Nueva estancia en el balneario de Schuls-Tarasp, donde crea una serie de collages.

#### 1955

Estancia en París. Participa en la exposición *Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui* (Pinturas y esculturas no figurativas en la Alemania de hoy) en el Cercle Volney de París. Participa en la primera documenta de Kassel. Exposición en la Galerie Ferdinand Möller de Colonia. Pasa unos días de vacaciones en Morcote, junto a Lugano.

El 31 de agosto Will Baumeister muere mientras estaba pintando en su estudio en Stuttgart.

19 Willi Baumeister, Stuttgart, 1953

20 Willi Baumeister, Stuttgart, 1954

## Exposiciones

### Exposiciones individuales

**1922**

— *Willi Baumeister*. Galerie von Garvens, Hannover

**1927**

— *Willi Baumeister*. Galerie d'Art Contemporain, París

**1929**

— *Willi Baumeister*. Galerie Alfred Flechtheim, Berlín; Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf

— *Willi Baumeister: Gemälde, Mauerbilder, Temperabilder, Grafik*. Galerie Flechtheim & Kahnweiler, Fráncfort

**1930**

— *Willi Baumeister*. Galerie Éditions Bonaparte, París

**1935**

— *Willi Baumeister*. Galleria del Milione, Milán

— *Willy Baumeister*. Bragaglia fuori commercio, Casa d'Arte Bragaglia, Roma

**1939**

— *Willi Baumeister, Toiles et aquarelles*. Galerie Jeanne Bucher, París

**1947**

— *Willi Baumeister*. Galerie Günther Franke, Múnich

**1949**

— *Willi Baumeister*. Galerie Jeanne Bucher, París

**1952**

— *Willi Baumeister*. Hacker Gallery, Nueva York

**1954**

— *Willi Baumeister*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

— *Willi Baumeister: Œuvres récentes*. Galerie Jeanne Bucher, París

**1956**

— *Willi Baumeister*. Kestner-Gesellschaft, Hannover; Kunstverein in Hamburg, Hamburgo; Haus am Waldsee, Berlín

— *Willi Baumeister: Paintings*. Institute of Contemporary Art, Londres; Stedelijk Museum, Ámsterdam

— *Willi Baumeister*. Kleemann Galleries, Nueva York

**1957**

— *Willi Baumeister: cuadros, dibujos, serigrafías*. Librería y Exposición Buchholz SA, Madrid; La Biblioteca Alemana, Barcelona

**1958**

— *Willi Baumeister zum Gedächtnis*. Galerie Günther Franke, Villa Stuck, Múnich

— *Willi Baumeister*. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal

**1960**

— *Willi Baumeister/E. W. Nay*. Kunsthalle Basel, Basilea

**1964**

— *Willi Baumeister: Gilgamesch*. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo

**1965**

— *Willi Baumeister*. Akademie der Künste, Berlín

**1965 – 1966**

— *Willi Baumeister 1889 – 1955: Die fünf Zeichnungsfolgen aus seiner Uracher Zeit 1943 – 1945. Ausstellung zum 10. Todesjahr des Künstlers*. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart

**1966**

— *Willi Baumeister: Peintures, Dessins*. Goethe-Institut, París

**1966 – 1967**

— *Willi Baumeister: Gemälde, Zeichnungen*. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen; Musée d'art et d'histoire, Ginebra; Musée national d'art moderne, París

**1971**

*Willi Baumeister (1889 – 1955)*. Galleria nazionale d'arte moderna, Roma

**1971 – 1972**

— *Willi Baumeister: Gemälde*. Kunsthalle Tübingen, Tübinga; Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen y Kunstverein Mannheim, Mannheim; Städtische Kunstsammlungen, Bonn

**1972**

— *Willi Baumeister: Zeichnungen und Gouachen*. Neue Nationalgalerie, Berlín

**1975**

— *Willi Baumeister: Zeichnungen und Gouachen*. Kunsthalle Tübingen, Tübinga

**1978**

— *Baumeister 1889 – 1955*. Galerie Beyeler, Basilea

**1978 – 1979**

— *Willi Baumeister*. Leonard Hutton Galleries, Nueva York

**1979**

— *Willi Baumeister 1945 – 1955: Eine Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins, der Staatsgalerie Stuttgart und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

**1981 – 1984**

— *Willi Baumeister 1989 – 1955: Gemälde-Zeichnungen. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart*. Henie-Onstad Kunstsenter, Hovikodden, Noruega; Statens Museum for Kunst, Copenhague; Ateneum, Helsinki; Turku Art Museum, Turku, Finlandia; Musée d'Ixelles, Bruselas; Museum van Hedendaagse Kunst, Gante; Musée des Beaux-Arts, Lyon; Musée d'art moderne, Estrasburgo; Galerie des Beaux-Arts, Burdeos; Musée de l'État, Luxemburgo

**1989**

— *Willi Baumeister*. Neue Nationalgalerie, Berlín  
 — *Willi Baumeister: Typographie und Reklamegestaltung*. Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart  
 — *Willi Baumeister zum 100. Geburtstag: Die Serigraphien*. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart

**1989 – 1990**

— *Willi Baumeister: Zeichnungen, Gouachen, Collagen*. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart; Museum Fridericianum, Kassel; The Fruitmarket Gallery, Edimburgo; Kunstmuseum Bern, Berna

**1990**

— *Willi Baumeister: Malarstwo i grafika*. Muzeum Sztuki, Lodz

**1995–1996**

— *Willi Baumeister: Zeichnungen*. Kupferstich-Kabinett, Dresden; Staatliche Graphische Sammlung, München

**1998**

— *Willi Baumeister. Dibujos*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao

**1999 – 2000**

— *Willi Baumeister et la France*. Musée d'Unterlinden, Colmar; Musée d'art moderne, Saint-Étienne

**2003 – 2004**

— *Willi Baumeister*. Sala de Exposiciones Fundación Caja Madrid, organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

**2005**

— *Willi Baumeister 1989 – 1955: Die Frankfurter Jahre*. Museum Giersch, Fráncfort  
 — *Willi Baumeister: Figuren und Zeichen*. Bucerius Kunst-Forum, Hamburgo; Westfälisches Landesmuseum, Münster; Von der Heydt-Museum, Wuppertal

**2007**

— *Im Rampenlicht: Baumeister als Bühnenbildner*. Kunstmuseum, Stuttgart

**Exposiciones colectivas****1910**

— *Zeitgenössische französische Künstler (Pariser Indépendants)*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

**1912**

— *Hermann Huber, Reinhold Kündig, F. W. Baumeister*. Galerie Neupert, Zürich

**1913**

— *Erster Deutscher Herbstsalon*. Galerie Der Sturm, Berlín

**1914**

— *Hölzel, Pechstein, Pellegrini, Schlemmer, Stenner, Baumeister*. Kunstsalon Schaller, Stuttgart

**1916 – 1917**

— *Hölzel und sein Kreis*. Freiburger Kunstverein, Friburgo de Brisgovia; Kunstsalon Ludwig Schames, Fráncfort

**1919**

— *Herbstschau Neuer Kunst, «Der Sturm» Berlin und «Üecht-Gruppe» Stuttgart*. Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart

**1920**

— *Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Walter Dexel-Gesamtschau, 82. Ausstellung*. Galerie Der Sturm, Berlín  
 — *Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters*. Galerie Ernst Arnold, Dresde

**1922**

— *Willi Baumeister, Fernand Léger: Gemälde, Aquarelle*. Galerie Der Sturm, Berlín

**1924**

— *Joseph Probereschsky, Lidija Dmitriewskaja, Kurt Schwitters, Willi Baumeister*. Galerie Der Sturm, Berlín  
 — *Bauausstellung Stuttgart*. Alter Bahnhof, Stuttgart

**1924 – 1925**

— *Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*. Moscú; Sarátov; Leningrado

**1925**

— *Werke lebender deutscher Künstler*. Galerie Neumann und Nierendorf, Berlín

**1925 – 1926**

— *L'Art d'aujourd'hui*. París

**1927**

— *Große Berliner Kunstausstellung*. Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, Berlín

— *Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa*. Städtische Kunsthalle, Mannheim

— *Werkbund-Ausstellung «Die Wohnung»*. Weissenhofsiedlung, Stuttgart

**1929**

— *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik*. Kunsthau Zürich, Zürich

**1930**

— *Ière Exposition Internationale du Groupe Cercle & Carré*. Galerie 23, París

— *XVII Biennale di Venezia*, Venecia

**1931**

— *Nemacka Savrémena Likovna Umetnóst i Arkitektura*. Belgrado; Zagreb

— *L'art vivant en Europe*. Palais des Beaux-Arts, Bruselas

— *Adolf Loos: Bauten. Fotografien, Pläne, Text/Willi Baumeister: Gemälde, Mauerbilder, Grafik*. Frankfurter Kunstverein, Fráncfort

— *Miedzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej*. Miejskiego Muzeum historii i sztuki, Lodz (Museo Municipal de Historia y Arte)

— *German Painting and Sculpture*. Museum of Modern Art, Nueva York

**1932**

— *Willi Baumeister, Otto Meyer-Amden, Oskar Schlemmer*. Frankfurter Kunstverein, Fráncfort

**1932 – 1933**

— *Lebendige Deutsche Kunst: Ausstellungsfolge in drei Abteilungen, veranstaltet von Paul Cassirer und Alfred Flechtheim. Erste Ausstellung*. Galerie Paul Cassirer, Berlín

**1933**

— *Exhibition of Recent Paintings by English, French and German Artists*. Mayor Gallery, Londres

**1934**

— *Neue Deutsche Malerei*. Kunsthau Zürich, Zürich

**1937**

— *Konstruktivisten*. Kunsthalle Basel, Basilea

— *Origines et développement de l'art international indépendant*. Musée du Jeu de Paume, París

**1937 – 1939**

— *Entartete Kunst*. Hofgarten-Arkaden, Múnich; itinera, entre otras, a Berlín, Düsseldorf y Fráncfort

**1938**

— *Twentieth Century German Art*. New Burlington Galleries, Londres

**1944**

— *Konkrete Kunst*. Kunsthalle Basel, Basilea

**1947**

— *Moderne deutsche Kunst seit 1933*. Kunsthalle Bern, Berna

— *Willi Baumeister, Oskar Schlemmer*. Galerie des Eaux-Vives, Zürich

**1948**

— *Réalités Nouvelles, 3ème Salon*. Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, París

— *XXIV Biennale di Venezia*. Venecia

**1949**

— *Kunstschaffen in Deutschland*. Central Art Collecting Point, Múnich

— *International Water Color Exhibition*. Brooklyn Museum, Nueva York

— *Kunst in Deutschland 1930–1949*. Kunsthau Zürich, Zürich

**1950**

— *Das Menschenbild in unserer Zeit*. Ausstellungshallen Mathildenhöhe, Darmstadt

— *ZEN 49: Erste Ausstellung*. Central Art Collecting Point, Múnich

— *International Exhibition of Paintings*. Carnegie Institute, Pittsburgh

**1951**

— *ZEN 49*. Galerie des Amerika Hauses, Múnich

— *International Water Color Exhibition, 16th Biennial*. Brooklyn Museum, Nueva York

— *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*. Museu de Arte Moderna, São Paulo

**1952**

— *International Exhibition of Contemporary Painting*. Carnegie Institute, Pittsburgh

— *XXVI Biennale di Venezia*, Venecia

**1952 – 1953**

— *Katherine S. Dreier 1877–1952, Her Own Collection of Modern Art*. Yale University Art Gallery, New Haven

**1953**

— *Verzameling Dr. O. Domnick*. Stedelijk Museum, Ámsterdam; Palais des Beaux-Arts, Bruselas

— *Deutsche Kunst-Meisterwerke des 20. Jahrhunderts*. Kunstmuseum Luzern, Lucerna

**1953 – 1954**

— *Duitse Kunst na 1945*. Stedelijk Museum, Ámsterdam

— *XX<sup>th</sup> Anniversary Exhibition*. Museum of Modern Art, Nueva York

**1955**

— *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts*. Museum Fridericianum, Kassel

— *Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui*. Cercle Volney, París; Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf

— *The Third International Art Exhibition*. Mainichi Newspapers, Tokio

**1957**

— *Art Abstrait: les premières générations 1910–1939*. Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

**1957 – 1958**

— *German Art of the Twentieth Century*. Museum of Modern Art, Nueva York

**1958**

— *Colección Westerdahl*. Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife



**1960**

— *Pictures on Exhibit*. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York  
— *XXX Biennale di Venezia*, Venecia

**1962**

— *The Collection of Mrs. Harry Lynde Bradley*. Milwaukee Art Museum, Milwaukee

**1963**

— *Aspects of Twentieth Century Art*. Marlborough Fine Art, Londres  
— *La grande aventure de l'art du XXème siècle*. Château des Rohan, Estrasburgo

**1964**

— *documenta III*. Museum Fridericianum, Kassel

**1965**

— *Traum-Zeichen-Raum: Benennung des Unbekannten, Kunst in den Jahren 1924-1939*. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia; Badischer Kunstverein, Karlsruhe

**1970**

— *The Morton D. May Collection of 20<sup>th</sup> Century German Masters*. Marlborough-Gerson Gallery, Nueva York; City Art Museum, Saint Louis

**1970 - 1971**

— *Léger and Purist Paris*. Tate Gallery, Londres

**1971 - 1972**

— *Contemporary German Art*. National Museum of Modern Art, Tokio; National Museum of Modern Art, Kyoto

**1977**

— *Tendenzen der zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates*. Neue Nationalgalerie und Akademie der Künste, Berlín  
— *Aspects historiques du constructivisme et de l'art concret*. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París  
— *Deutschland 1930-1939*. Kunsthaus Zürich, Zürich

**1978**

— *Collezione Thyssen-Bornemisza*. Villa Malpensata, Lugano  
— *Paris-Berlin 1900-1933*. Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París

**1980**

— *Film und Foto der zwanziger Jahre*. Kunsthaus Zürich, Zürich

**1982 - 1983**

— *Léger et l'Esprit moderne*. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París; Museum of Fine Arts, Houston; Musée Rath, Ginebra

**1985**

— *Contrasts of Form: Geometric Abstract Art 1910-1980 from the Collection of the Museum of Modern Art Including the Riklis Collection of McCrory Corporation*. Museum of Modern Art, Nueva York

**1985 - 1986**

— *1945 - 1985: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*. Neue Nationalgalerie, Berlín  
— *German Art in the 20<sup>th</sup> Century*. Royal Academy of Arts, Londres; Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart

**1987**

— *L'Esprit Nouveau: Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*. Museum für Gestaltung, Zürich

**1990**

— *Paris 1930: Arte Abstracto/Arte Concreto. Cercle et Carré*. Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, Centre Julio González, Valencia

**1991 - 1992**

— *«Degenerate Art»: The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; The Art Institute of Chicago, Chicago; International Gallery, Washington, D.C.; Altes Museum, Berlín

**1992**

— *Automatismos paralelos: la Europa de los movimientos experimentales*. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid

**1994**

— *Herbert Read: A British Vision of World Art*. Leeds City Art Galleries, Leeds

**1995 - 1996**

— *Berlin-Moskau 1900-1950*. Berlinsche Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlín; Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscú  
— *Art and Power: Europe Under the Dictators 1930-45*. Hayward Gallery, Londres; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona; Deutsches Historisches Museum, Berlín

**1997**

— *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria; Sala de exposiciones La Granja y Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife  
— *Les années 30 en Europe: le temps menaçant 1929-1939*. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París

**1998**

— *La Escuela de Altamira*. Casas del Águila y la Parra, Santillana del Mar

**1999 - 2000**

— *Das XX. Jahrhundert: Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*. Altes Museum, Neue Nationalgalerie y Hamburger Bahnhof, Berlín

**2009**

— *Just what is it...: 100 Jahre Kunst der Moderne aus privaten Sammlungen in Baden-Württemberg*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM, Karlsruhe

**2010**

— *Le grand geste! Informel und Abstrakter Expressionismus, 1946-1964*. Museum Kunst Palast, Düsseldorf



Fundación Juan March  
Willi Baumeister en su taller, Stuttgart, 1954

## Selección bibliográfica

### Textos del artista

Baumeister, Willi, *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart: Curt E. Schwab Verlagsgesellschaft, 1947, 1ª ed.

Baumeister, Willi, *Das Unbekannte in der Kunst* (reseña introductoria de Otto Bihalji-Merin). Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1960, 2ª ed. rev.

Baumeister, Willi, *Das Unbekannte in der Kunst* (con un texto de René Hirner). Colonia: DuMont, 1988, nueva ed. rev.

Baumeister, Willi, «Zimmer- und Wandgeister: Anmerkungen zum Inhalt meiner Bilder. Ein Fragment aus dem Nachlaß des Künstlers und damit zusammenhängende Briefe» (ed. de Heinz Spielmann), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Año 12 (1967), pp. 121 – 168.

### Catálogos razonados

Ponert, Dietmar J. en colaboración con Felicitas Karg-Baumeister, *Willi Baumeister: Werkverzeichnis der Zeichnungen, Gouachen und Collagen*. Colonia: DuMont Buchverlag, 1988. (PK-B). [Catálogo razonado de los dibujos, gouaches y collages].

Beye, Peter y Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister: Werkkatalog der Gemälde*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002. (BB). [Catálogo razonado de las pinturas].

Spielmann, Heinz y Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister: Werkkatalog der Druckgraphik*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005. (SB). [Catálogo razonado de la obra gráfica].

*Im Rampenlicht: Baumeister als Bühnenbildner* (ed. de Marion Ackermann; exposición y catálogo de Hadwig Goetz). Múnich; Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2007 (Schriften des Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, 1). (AG). [Catálogo razonado de las escenografías y vestuario].

Presler, Gerd y Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister: Werkverzeichnis der Skizzenbücher*. Berlín; Múnich: Deutscher Kunstverlag, 2010 (Schriften des Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, 2). (PB). [Catálogo razonado de los cuadernos de dibujo].

### Monografías

Boehm, Gottfried, *Willi Baumeister*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995.

Bruns, Jörg-Heiko, *Willi Baumeister*. Dresde: Verlag der Kunst, 1991.

Graeff, Werner (ed.), *Willi Baumeister*. Con textos de Karl Konrad Düssel, Waldemar George, Hans Hildebrandt, Christian Zervos und Willi Baumeister. Stuttgart: Akadem. Verlag Dr. F. Wedekind, [1927].

Grohmann, Will, *Willi Baumeister*. Paris: Librairie Gallimard, 1931 (Peintres Nouveaux).

Grohmann, Will, *Willi Baumeister*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1952.

Grohmann, Will, *Willi Baumeister: Leben und Werk*. Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963.

Kermer, Wolfgang, *Willi Baumeister: Typographie und Reklamegestaltung*. Con textos de Helmut Engler, Paul Uwe Dreyer, Willi Baumeister, Marta Hoepffner y Heinz Spielmann. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1989.

Kermer, Wolfgang, *Der schöpferische Winkel: Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1992 (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 7).

Kermer, Wolfgang (ed.), *Aus Willi Baumeisters Tagebüchern: Erinnerungen an Otto Meyer-Amden, Adolf Hölzel, Paul Klee, Karl Konrad Düssel und Oskar Schlemmer*. Completado con escritos y cartas de Willi Baumeister. Introducción de Wolfgang Kermer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1996 (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 8).

Kermer, Wolfgang, *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung «Die Wohnung» Stuttgart 1927*. Stuttgart: Staatliche Akademie der Bildenden Künste, 2003 (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 11).

Ridder, André de, *Willi Baumeister*. Textos de Hans Arp, Willi Baumeister, Karl Konrad Düssel, Pierre-Louis Flouquet, Josef Gantner, Waldemar George, Will Grohmann, Le Corbusier, Fernand Léger, Ernst Schoen, Michel Seuphor, Christian Zervos. Amberes: Éditions Sélection, 1931 (Sélection: Chronique de la vie artistique, XI).

Röthke, Ulrich, *Apoll tritt auf: Zwei Studien zum frühen Werk von Willi Baumeister*. Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2010.

Westerdahl, Eduardo, *Willi Baumeister*. Con un prólogo y un retrato del profesor Willi Baumeister. Tenerife: Ediciones Gaceta de Arte, 1934.

### **Catálogos de exposiciones**

*Otto Meyer-Amden: Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und anderen Künstlern* [cat. expo., Kunstmuseum Bern, Berna, 15 noviembre 1985 – 26 enero 1986; Kunsthalle Tübingen, Tübinga, 15 febrero – 30 marzo 1986; Centre Culturel Suisse, París, 15 abril – 25 mayo 1986]. Textos de Hans-Christoph von Tavel, Andreas Meier y Angela Köhler. Berna: Kunstmuseum Bern; Benteli Verlag, 1985.

Schneider, Angela y Christine Hopfengart (eds.), *Willi Baumeister* [cat. expo., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin, Berlín, 7 abril – 28 mayo 1989]. Berlín: Nationalgalerie, 1989.

*Willi Baumeister: Zeichnungen, Gouachen, Collagen. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers* [cat. expo., Staatsgalerie Stuttgart, 9 abril – 25 junio 1989, Museum Fridericianum Kassel, 9 julio – 17 septiembre 1989; Kunstmuseum Bern, Berna, 2 febrero – 1 abril 1990]. Textos de Ulrike Gauss, Ursula Zeller, René Hirner, Ina Conzen-Meairs y Peter Chametzky. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1989.

*Willi Baumeister. Dibujos* [cat. expo., Museo de Bellas Artes de Bilbao, 8 junio – 30 julio 1998]. Textos de Michael Semff, Susanne Baumgart, Markus Ewel y Fernando Huici. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao-Bilboko Arte Ederretako Museoa, 1998.

*Willi Baumeister et la France: Arp, Cahn, Cézanne, Delaunay, Gleizes, Hélon, Le Corbusier, Léger, Miró, Ozenfant, Picasso, Mondrian, Seuphor* [cat. expo., Musée d'Unterlinden, Colmar, 4 septiembre – 5 diciembre 1999; Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne, 22 diciembre 1999 – 26 marzo 2000]. París: Editions de la Réunion des musées nationaux, RMN, 1999.

Dern, Alexandra, *Modulation und Patina: Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause* [cat. expo., Museum für Lackkunst, 16 mayo – 15 agosto 2004]. Münster: Museum für Lackkunst, 2004.

Friedel, Helmut y Tomàs Llorens, *Willi Baumeister* [cat. expo., Sala de Exposiciones Fundación Caja Madrid, organizado por el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 30 octubre 2003 – 22 febrero 2004; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich, 27 marzo – 25 julio 2004]. Múnich: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 2004.

Grosskinsky, Manfred y Birgit Sander, *Willi Baumeister 1889 – 1955: Die Frankfurter Jahre 1928 – 1933. Zum 50. Todestag* [cat. expo., Museum Giersch, Fráncfort, 20 marzo – 10 julio 2005]. Fráncfort del Meno: Museum Giersch, 2005.

Spielmann, Heinz, *Willi Baumeister: Figuren und Zeichen*. En recuerdo del 50 aniversario de la muerte del artista, el 31 de agosto de 1955 [cat. expo., Bucerius Kunst Forum, Hamburgo, 31 agosto – 30 octubre 2005; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 27 noviembre 2005 – 29 enero 2006; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 12 febrero – 26 marzo 2006]. Con textos de Nicola Assmann, Erich Franz, Viola Hildebrand-Schat, Christa Lichtenstern, Stefan M. Maul, Martin Schieder und Heinz Spielmann. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005.

*Laboratorium Lack: Baumeister, Schlemmer, Krause 1937 – 1944* [cat. expo., Kunstmuseum Stuttgart, 28 abril – 22 julio 2007]. Tübinga: Ernst Wasmuth Verlag, 2007.

**Catálogo de obras  
en exposición**

**Óleos**

**[ 1 ]**  
Kopf in Rosa, 1913  
(Cabeza en rosa)  
Témpera sobre madera  
36,5 × 23,5 cm  
BB 121  
(sólo en Winterthur)

**[ 2 ]**  
Haus mit Bäumen in  
Amden, 1913  
(Casa con árboles en  
Amden)  
Témpera sobre lienzo  
63,5 × 49,5 cm  
BB 122

**[ 3 ]**  
Zeichner und Modell,  
1913  
(Dibujante y modelo)  
Temple graso sobre  
cartón  
50 × 37 cm  
BB 155  
(sólo en Winterthur)

**[ 4 ]**  
Kopf (Idealkopf), 1914  
(Cabeza (Cabeza ideal))  
Óleo sobre lienzo  
35 × 27 cm  
BB 173

**[ 5 ]**  
Flächenbalance, 1920  
(Equilibrio de superficies)  
Óleo y lápiz sobre  
lienzo  
77 × 58 cm  
BB 233

**[ 6 ]**  
Kopf, 1920  
(Cabeza)  
Óleo, lápiz y arena  
sobre lienzo  
45 × 33 cm  
BB 260

**[ 7 ]**  
Schräge Figur, 1920  
(Figura en escorzo)  
Óleo sobre cartón  
40 × 30 cm  
BB 272

**[ 8 ]**  
Bild mit gelbem Kreis,  
1920 – 1921  
(Cuadro con circunfe-  
rencia amarilla)  
Óleo, lápiz y arena  
sobre lienzo  
81 × 65,5 cm  
BB 306  
Colección particular  
(sólo en Winterthur)

**[ 9 ]**  
Darstellung des Apoll II,  
1921  
(Representación de  
Apolo, II)  
Óleo y lápiz sobre  
lienzo  
63 × 88 cm  
BB 282

**[ 10 ]**  
Prisma, 1921 – 1922  
(Prisma)  
Óleo y lápiz sobre  
lienzo  
73 × 54,5 cm  
BB 245

**[ 11 ]**  
Mauerbild schwarz-  
rosa, 1923  
(Cuadro muro negro-  
rosa)  
Óleo, fragmentos de  
madera contrachapada  
y arena sobre contra-  
chapado  
116 × 76 cm  
BB 224

**[ 12 ]**  
Flächenfuge (Variante),  
1923  
(Fuga de superficies  
(variante))  
Óleo sobre lienzo  
81,5 × 65 cm  
BB 251

**[ 13 ]**  
A I Orange-Grün, 1923  
(A I naranja-verde)  
Óleo sobre lienzo  
123 × 89 cm  
BB 301

**[ 14 ]**  
Der Bildhauer, 1923  
(El escultor)  
Óleo y arena sobre  
lienzo  
55,5 × 38,5 cm  
BB 307

**[ 15 ]**  
Konstruktion  
Rot-Oliv II, 1924  
(Construcción rojo-  
oliva, II)  
Óleo sobre lienzo  
100,5 × 81,5 cm  
BB 361

**[ 16 ]**  
Maschinenbild, 1924  
(Cuadro máquina)  
Óleo sobre lienzo  
65 × 54 cm  
BB 362

**[ 17 ]**  
Atelierbild, 1925  
(Cuadro de *atelier*)  
Óleo sobre lienzo  
100,5 × 81,5 cm  
BB 316

**[ 18 ]**  
Schach, 1925  
(Ajedrez)  
Óleo sobre lienzo  
92,5 × 73,5 cm  
BB 346

**[ 19 ]**  
Schachspieler (Funktion  
des Schachspiels), 1927  
(Jugador de ajedrez  
(Función del juego de  
ajedrez))  
Temple graso y lápiz  
sobre cartón  
40 × 27,2 cm  
BB 354



- [20]**  
Maler mit Palette, 1929  
(Pintor con paleta)  
Óleo y arena sobre lienzo  
65 × 54 cm  
BB 322
- [21]**  
Flämmchenbild, 1931  
(Cuadro con pequeñas llamas)  
Óleo sobre lienzo  
65,5 × 46,5 cm  
BB 491
- [22]**  
Linienkomposition auf Grau, 1932  
(Composición lineal sobre gris)  
Óleo y arena sobre lienzo  
81 × 65 cm  
BB 524
- [23]**  
Tennis, 1933  
(Tenis)  
Óleo y arena sobre lienzo  
65 × 54 cm  
BB 536
- [24]**  
Turner am Barren, 1934  
(Gimnasta en las barras)  
Óleo y arena sobre lienzo  
85,5 × 61,5 cm  
BB 552
- [25]**  
Läufer Valltorta, 1934  
(Corredor Valltorta)  
Óleo y arena sobre lienzo montado sobre cartón  
39 × 54,5 cm  
BB 593
- [26]**  
Fussballspieler, 1934  
(Futbolista)  
Óleo y arena sobre lienzo  
45 × 32 cm  
BB 597
- [27]**  
Maske 4, 1936  
(Máscara 4)  
Óleo sobre lienzo  
65 × 46 cm  
BB 646
- [28]**  
KFLS, 1936  
Óleo sobre lienzo  
65 × 54 cm  
BB 675
- [29]**  
Horizontal-abstrakt, 1937  
(Horizontal-abstracto)  
Óleo sobre lienzo  
65 × 46 cm  
BB 738
- [30]**  
Ideogramm, 1938  
(Ideograma)  
Óleo sobre lienzo  
100 × 81 cm  
BB 795
- [31]**  
Schwebende Formen mit Weiß, 1938  
(Formas flotantes con blanco)  
Óleo sobre lienzo  
81 × 65 cm  
BB 771
- [32]**  
Eidos mit grünem Bogen, 1939  
(Eidos con arco verde)  
Óleo sobre lienzo  
44,5 × 35 cm  
BB 854
- [33]**  
Steingarten II, 1939  
(Jardín de piedra, II)  
Óleo sobre lienzo  
65 × 54 cm  
BB 874
- [34]**  
Bewegte Formen auf Rosa, 1941  
(Formas en movimiento sobre rosa)  
Óleo sobre cartón  
50 × 42 cm  
BB 801
- [35]**  
Weiße Tempelwand, 1941  
(Pared de templo blanca)  
Óleo y laca sobre tablero de aglomerado  
64,5 × 54 cm  
BB 947
- [36]**  
Afrika I, 1942  
(África, I)  
Óleo con resina sintética y estuco sobre cartón  
35,5 × 46 cm  
BB 964
- [37]**  
Afrikanische Spiele, 1942  
(Juegos africanos)  
Óleo con resina sintética sobre tablero de aglomerado  
30 × 40 cm  
BB 983
- [38]**  
Gilgamesch und Enkidu, 1942  
(Gilgamesch y Enkidu)  
Óleo con resina sintética y estuco sobre tablero de aglomerado  
46 × 65 cm  
BB 1142
- [39]**  
Streifenkomposition auf Lila, 1944  
(Composición de rayas sobre lila)  
Óleo con resina sintética y estuco sobre tablero de aglomerado  
45 × 53 cm  
BB 1070
- [40]**  
Perforation, 1944  
(Perforación)  
Óleo con resina sintética y estuco sobre tablero de aglomerado  
54 × 65 cm  
BB 1222
- [41]**  
Sonnenfiguren, 1944  
(Figuras solares)  
Óleo con resina sintética y estuco sobre cartón  
65 × 54 cm  
BB 1344
- [42]**  
Auf dem Weg zum Motiv, 1948  
(En camino hacia el motivo)  
Óleo con resina sintética sobre cartón  
46,5 × 35 cm  
BB 1548
- [43]**  
Horlogerie auf Gelb, 1949  
(Relojería sobre amarillo)  
Óleo con resina sintética sobre cartón  
50 × 34 cm  
BB 1560
- [44]**  
Bewegungen einer Landschaft, 1949–1950  
(Movimientos de un paisaje)  
Óleo con resina sintética y estuco sobre tablero de aglomerado  
81 × 100 cm  
BB 1666
- [45]**  
Chinesisch, 1950  
(Chino)  
Óleo con resina sintética sobre tablero de aglomerado  
64,5 × 81 cm  
BB 1678
- [46]**  
Dijebel Draa, 1951  
Óleo con resina sintética y témpera sobre tablero de aglomerado  
81 × 100 cm  
BB 1684
- [47]**  
Safer 4, mit dem Taucher, 1953  
(Safer 4, con el buceador)  
Óleo con resina sintética y arena sobre lienzo sobre tablero de aglomerado  
81 × 65 cm  
BB 1873
- [48]**  
Phantom mit roter Figur, 1953  
(Fantasma con figura roja)  
Óleo con resina sintética sobre tablero de aglomerado  
100 × 130 cm  
BB 1934

- [49]**  
Aru 11, 1955  
Óleo con resina sintética sobre tablero de aglomerado  
87,5 × 70,5 cm  
BB 2019
- Dibujos**
- [50]**  
Lesende unter der Lampe, 1914  
(Leyendo bajo la lámpara)  
Lápiz sobre papel  
22 × 18,4 cm  
PK-B 40
- [51]**  
Mechano, 1921  
(Mecano)  
Tinta china (pluma) y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
25 × 37,1 cm  
PK-B 89
- [52]**  
Darstellung des Apoll, 1921  
(Representación de Apolo)  
Gouache y lápiz sobre cartón  
39,9 × 44 cm  
PK-B 96
- [53]**  
Abstraktion (Konstruktion Rot-Oliv I), 1923  
(Abstracción (Construcción rojo-oliva, I))  
Gouache y lápiz sobre cartón  
34,9 × 25 cm  
PK-B 139
- [54]**  
Zwei sitzende Figuren, 1928  
(Dos figuras sentadas)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
40,4 × 33,6 cm  
PK-B 333
- [55]**  
Der Maler, 1928  
(El pintor)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
41,4 × 27,1 cm  
PK-B 357
- [56]**  
Tennisspieler mit Zuschauern, 1929  
(Tenista con espectadores)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
34,4 × 41,3 cm  
PK-B 350
- [57]**  
Maler mit Bild, 1930  
(Pintor con cuadro)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
43,3 × 35 cm  
PK-B 369
- [58]**  
Sitzende Figur, 1930  
(Figura sentada)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
41,5 × 31,6 cm  
PK-B 399
- [59]**  
Tennisspieler, 1931  
(Tenista)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
37,8 × 27 cm  
PK-B 390
- [60]**  
Figur, 1931  
(Figura)  
Lápiz de grafito, lápiz de color y carboncillo sobre cartón  
45 × 32,8 cm  
PK-B 403
- [61]**  
Radfahrer, 1932  
(Ciclista)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
41,4 × 34,8 cm  
PK-B 409
- [62]**  
Linienfigur mit weißen Flächen und Telefon, 1932  
(Figura lineal con superficies blancas y teléfono)  
Lápiz de grafito, lápiz de color y carboncillo sobre cartón  
44,7 × 34,8 cm  
PK-B 431
- [63]**  
Fussballspieler Valltorta, 1934  
(Futbolista Valltorta)  
Carboncillo sobre papel  
44,4 × 32,3 cm  
PK-B 510
- [64]**  
Ballspieler, 1935  
(Jugador de pelota)  
Carboncillo y pastel sobre cartón  
37,8 × 32,5 cm  
PK-B 540
- [65]**  
Fußballspieler, 1935  
(Futbolista)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
44,7 × 34,8 cm  
PK-B 561
- [66]**  
Handballspieler III, 1935  
(Jugador de balonmano, III)  
Carboncillo y lápiz sobre cartón  
44,9 × 34,7 cm  
PK-B 547
- [67]**  
Figur mit weißem Rechteck, 1935  
(Figura con rectángulo blanco)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
43 × 33 cm  
PK-B 596
- [68]**  
Schemen, 1936  
(Esquemas)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
45 × 34,7 cm  
PK-B 606
- [69]**  
Formen mit Maske, 1937  
(Formas con máscara)  
Lápiz y carboncillo sobre cartón  
42 × 30 cm  
PK-B 647
- [70]**  
Belebte Halde mit Figuren, 1942  
(Colina animada con figuras)  
Carboncillo sobre papel  
62,6 × 48,6 cm  
PK-B 778
- [71]**  
Afrikanische Erzählung, 1942  
(Cuento africano)  
Carboncillo, ceras grasas y tinta china sobre papel  
41,6 × 48,8 cm  
PK-B 801
- [72]**  
Tropfende Formen, 1943  
(Formas que gotean)  
Carboncillo, ceras grasas y pastel sobre papel  
62,6 × 48,4 cm  
PK-B 825
- [73]**  
Archaische Figuren, 1943  
(Figuras arcaicas)  
Carboncillo y ceras grasas sobre papel  
48 × 62 cm  
PK-B 1471
- [74]**  
Dialog in metaphysischer Landschaft, 1946  
(Diálogo en paisaje metafísico)  
Carboncillo y ceras grasas sobre papel  
31,7 × 47,8 cm  
PK-B 1882
- [75]**  
Faust schwebend, 1953  
(Fausto flotando)  
Carboncillo y pastel sobre papel  
29,4 × 47,9 cm  
PK-B 2194
- [76]**  
Riesen mit farbigen Punkten, 1954  
(Gigantes con puntos de colores)  
Carboncillo y pastel sobre papel  
20,7 × 15,3 cm  
PK-B 1782
- [77]**  
Im Bergwald, 1955  
(En el bosque montañoso)  
Carboncillo y pastel sobre papel  
29,8 × 48 cm  
PK-B 2220

## Créditos

Este catálogo se publica con ocasión de la exposición  
**Willi Baumeister [1889–1955]. Pinturas y dibujos**  
Museu Fundación Juan March, Palma, 8.6.-10.12.2011  
Kunstmuseum Winterthur, 28.1.-22.4.2012  
MART Museo di arte moderna e contemporanea di  
Trento e Rovereto, 23.6.-9.9.2012

### **Museu Fundación Juan March, Palma**

#### *Exposición*

Manuel Fontán del Junco,  
Catalina Ballester,  
Assumpta Capellà

#### *Registro*

José Enrique Moreno

#### *Restauración*

Enric Juncosa

#### *Montaje*

Xicarandana y Museu Fundación Juan March

#### *Traducciones al español*

De los textos de Hadwig Goetz, Martin Schieder,  
Dieter Schwarz y Felicitas Baumeister:

Elena Sánchez Vigil

De los textos de Willi Baumeister: Elena Sánchez Vigil

Del texto de Elena Pontiggia:

Carolina Fernández Castrillo

#### *Edición y revisión de textos:*

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones,  
Fundación Juan March

#### *Diseño*

Ingo Offermanns, Hamburg

#### *Producción*

Richter Verlag, Düsseldorf

© Ilustraciones: Vegap, Madrid, 2011

© para las obras de Willi Baumeister

VG Bild-Kunst, Bonn 2011

© Textos: sus autores o sus legítimos representantes

#### *Publicado por*

Richter Verlag GmbH

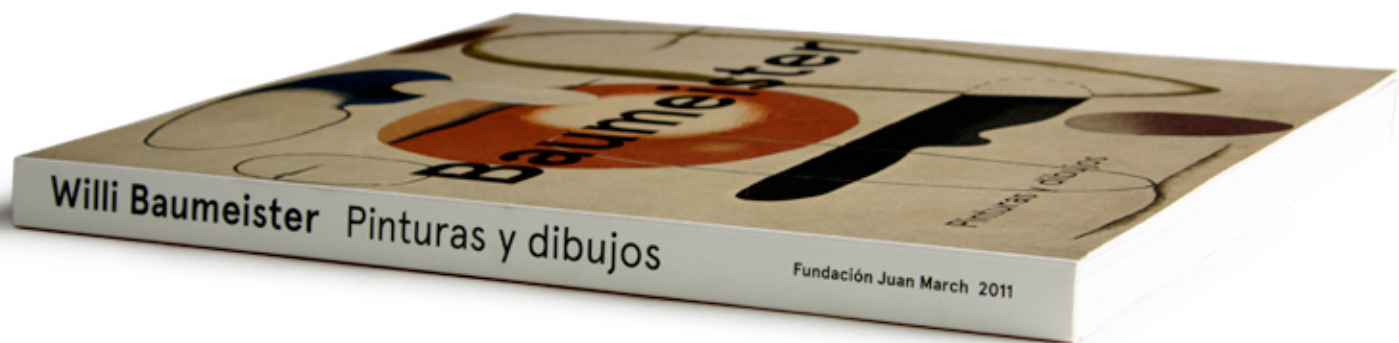
Corneliusstraße 48

40215 Düsseldorf

[www.richterverlag.com](http://www.richterverlag.com)

ISBN 978-84-7075-589-7





Willi Baumeister Pinturas y dibujos

Fundación Juan March 2011