

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

MAX BILL
OBRAS DE ARTE MULTIPLICADAS
COMO ORIGINALES (1938-1994)

2015

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



max bill: obras de arte multiplicadas
como originales (1938-1994)

max
bill



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH
PALMA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA

MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH
PALMA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA

**max bill: obras de arte multiplicadas
como originales (1938-1994)**

este catálogo se publica con motivo de la exposición

**max bill: obras de arte multiplicadas
como originales (1938-1994)**

—

museu fundación juan march

palma

del 25 de febrero al 30 de mayo de 2015

—

museo de arte abstracto español

cuenca

del 24 de junio al 18 de septiembre de 2015

**y de la primera retrospectiva
de max bill en españa**

—

fundación juan march

madrid

del 16 de octubre de 2015 al 17 de enero de 2016

* la utilización de las minúsculas en los textos de este catálogo sigue la práctica tipográfica habitual de la bauhaus en general y de max bill en particular

índice

4	max bill: múltiple originalidad presentación
	–
7	reflexiones sobre el múltiple (1968)
	–
13	obras de arte multiplicadas como originales (1972) max bill
	–
17	obras en exposición (1938-1994)
	–
127	max bill y las artes gráficas jakob bill
	–
131	catálogo de obras en exposición
	–
137	max bill: una biografía jakob bill
	–
144	catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la fundación juan march
	–
148	créditos

max bill: múltiple originalidad

—

presentación

la exposición *max bill: obras de arte multiplicadas como originales (1938-1994)* presenta más de un centenar de obras (121 piezas de obra gráfica y 7 pinturas relacionadas con ellas) que permiten constatar la coherencia que la obra gráfica de max bill guarda con su intensa investigación teórica en torno a la noción de forma, una investigación que le ocupó desde su juventud y animó su trabajo como artista, diseñador y arquitecto. concebida gracias a la autorizada guía de jakob bill, hijo del artista y sin duda uno de los más profundos conocedores de su obra, esta muestra es una de las pocas exposiciones que se han dedicado en extenso a la rica producción gráfica de max bill, una producción amplia, altamente experimental y siempre llena de vínculos y relaciones con su obra pictórica y escultórica. mostrarlo de un modo sintético y eficaz es el propósito de esta exposición.

el polifacético artista suizo max bill (1908-1994), se formó en los principios de la bauhaus –de la que fue alumno– con maestros como vasily kandinsky, josef albers, paul klee u oskar schlemmer; desde el primer momento alternó una intensa dedicación a las distintas vertientes del arte con su faceta como docente e investigador. sus investigaciones teóricas y plásticas le llevaron a impulsar el concepto de “arte concreto” que avanzara theo van doesburg, a integrarse durante un tiempo en el grupo abstraction-création y a ir sumando con el tiempo a numerosos discípulos. bill destacó en muchos campos: como pintor, como arquitecto, como escultor –con numerosa obra en espacios públicos– y como grabador, como publicitario y diseñador gráfico de carteles, libros y revistas; también como creador de tipografías y autor de importantes diseños para la industria. y todo ello mientras se volcaba en la docencia, en la investigación y en iniciativas editoriales, formativas y ciudadanas. así, fundó y dirigió, por ejemplo, la hochschule für gestaltung en ulm, alemania, y extendió su magisterio a gran parte de europa y del sur y norte de américa.

da título a esta exposición un texto (inédito hasta ahora en español, al igual que la entrevista que lo acompaña) escrito por bill en 1972, en el que, sintética y brillantemente, se ocupa de si es aplicable el concepto de “original” (procedente de la teoría ilustrada y romántica que concibe el arte como producto del genio) a la obra de arte en un tiempo en que las crecientes posibilidades técnicas han hecho de la obra de arte (y la de las imágenes en general) algo “reproducible”, algo “multiplicable”. bill afirma contundentemente que una obra de arte concebida para ser multiplicada es tan original como una obra única, y va desgranando

interesantes consideraciones sobre la difusión de ideas artísticas gracias a los métodos de reproducción, sobre la diferencia entre el valor interior de una obra y el de su infrecuencia, y otras aún más interesantes y hermosas sobre el peculiar tipo de relación participada que se establece entre quien posee las obras de arte (“objetos para el uso espiritual” según bill) y quien las ha creado, es decir, el artista.

esta exposición ha sido pensada con la intención de hacer visibles esas verdades. el centenar de piezas expuestas –la obra gráfica, mayoritaria, se despliega en series y piezas individuales– va desde los primeros experimentos con el grabado, a finales de los años treinta, hasta su última serie, de 1994, el año de su muerte, y permite rastrear la creación y la consolidación de un lenguaje artístico que para su desarrollo utiliza sobre todo la geometría, las ideas y el pensamiento matemático, evitando el gesto subjetivo. en las series expuestas, por ejemplo, max bill reflexiona sobre las posibilidades combinatorias de elementos puramente pictóricos, algo por lo demás muy explícito en algunos de sus textos, también publicados en estas páginas.

la fundación juan march desea dejar constancia de su agradecimiento a todas las personas e instituciones que han colaborado para que esta exposición se hiciera realidad, y quiere destacar especialmente la guía, la ayuda y los generosos préstamos de jakob y chantal bill, además de los procedentes de la max, binia + jakob bill stiftung, que desde hace años se ocupa de promover el conocimiento de la obra y los escritos de max bill.

fundación juan march
palma y cuenca, febrero de 2015



max bill

—

reflexiones sobre el múltiple (1968)

max bill en su estudio
de zúrich-höngg (foto:
atp bilderdienst, zúrich)

pregunta: en estos momentos se debate fuertemente en todas partes sobre el fenómeno "ars multiplicata". ¿es realmente algo tan nuevo y sensacional?

max bill: hay tres tipos diferentes de "obras de arte multiplicadas".

- 1) obras de arte que tienen un determinado valor de uso como símbolos, como por ejemplo los ídolos (estatuillas cicládicas, persas, objetos chinos de jade para enterramientos, etc.). a ídolos como esos los consideramos pequeñas obras de arte. son obras multiplicadas, producidas a mano de acuerdo con unas tradiciones determinadas. en la edad media y en el renacimiento y más tardíamente hay que contar aquí además las xilografías y grabados de durero, los aguafuertes de rembrandt y muchas otras obras originales de arte gráfico. no se trata de copias, sino de obras originales, concebidas de acuerdo con sus particularidades técnicas. continúan una tradición operativa desde los inicios de la cultura y hasta hoy.
- 2) reproducciones hechas a partir de obras de arte con la ayuda de las técnicas más modernas, de modo que la reproducción técnica imita de manera refinada el trabajo manual del original.
- 3) obras concebidas especialmente para ser multiplicadas, partiendo de las posibilidades técnicas disponibles hoy, desde el trabajo manual hasta la producción industrial.

las tres categorías cubren una necesidad, la de incrementar las posibilidades de difusión de ideas artísticas, aunque, en principio, las categorías 1 y 3 buscan –y especialmente vuelven a hacerlo hoy– satisfacer esa necesidad con la ayuda de la producción de "originales". en mi opinión, no hay ninguna diferencia de principio entre un ídolo de las cícladas y un múltiple contemporáneo producido "industrialmente". la diferencia está en la idea, nacida a partir de otros presupuestos o de otras intuiciones y/o en sus distintos métodos de producción.

¿debemos concluir que para usted no habría una diferencia esencial entre una obra gráfica multiplicada, pero en edición limitada, numerada y firmada, y una impresión del mismo tipo,

pero producida una y otra vez, en un número de ejemplares ilimitado, en dependencia de la demanda?

no existe ninguna diferencia artística entre, por una parte, una edición limitada y firmada de un ejemplar de un grabado y, por otra, su producción en masa. la diferencia entre ambas es otra, a saber: que un ejemplar firmado y numerado genera una "relación personal" entre el "productor" y el "consumidor". el poseedor de un "múltiple" firmado (también de una obra gráfica) participa en la obra total de un individuo cuyas cualidades, bajo ciertas condiciones, se presentan al mundo, más que cualesquiera otras, como cumbres del arte. el poseedor de un ejemplar de una obra gráfica, en cierto modo, "participa en el éxito del artista" con una "acción". que ese es también el caso de los "múltiples" lo demuestra la subida de precio de algunos de ellos tras cierto tiempo, lo que prueba que el múltiple en cuestión se ha agotado y todavía se buscan ejemplares en el mercado.

es decir que, desde el punto de vista artístico, usted no ve diferencia esencial alguna. no obstante, ¿cuál es su postura frente a la frecuente objeción según la cual lo irreplicable de la vivencia artística o de la afirmación artística de la obra resulta diluida por su multiplicación, de modo que se puede decir –como ha hecho por ejemplo karl gerstner con ocasión de la exposición ars multiplicata en colonia– que una forma disponible una sola vez es "original" al cien por cien, mientras que un objeto perteneciente a una edición limitada a 100 ejemplares es sólo una centésima parte de un "original"?

lo que una obra declara artísticamente no es algo que pueda "diluirse" por su multiplicación. sin embargo, hay una diferencia entre un objeto concebido como un original y uno creado para la producción en serie. con todo, hay casos límite, pues cuando un principio estético está tan perfectamente logrado en un objeto que este obtiene validez general, entonces me parece que la cuestión de la frecuencia de su producción tiene que ver sólo con el valor de su rareza, pero no con el de su afirmación artística ni con el de la información estética que contiene. estas últimas permanecen idénticas y no pueden "aguar" por su producción en masa. si fuera así, habría que suponer que una verdad que conocieran mil personas sería sólo la milésima parte de una verdad. por supuesto, que el valor de mercado se rija por el valor de la rareza de la obra, con independencia de su valor interior, es la pura consecuencia directa de la ley de la oferta y la demanda.

junto con la ausencia de limitación, la originalidad se pone también con frecuencia en duda en los casos en los que el propio artista no interviene con sus manos en la tarea de la producción técnica. ¿no será que, al menos en el arte constructivo, es la concepción, es decir, la fórmula, lo único decisivo, de modo que hoy el hecho de que haya artistas sin manos ya no constituye una sensación?

el arte no se produce por la artesanal laboriosidad de la persona. una obra, en principio, puede ser producida con ayuda de las propias manos, con ayuda de las de otros o con ayuda de máquinas. El argumento decisivo sobre si algo es arte o no es la concepción. las pirámides egipcias o las iglesias románicas las construyeron obreros manuales a partir de una concepción creada de modo centralizado. especialmente el arte constructivo depende solamente de la idea. hay constructos ejecutados con perfección más que suficientes para probar que la sola ejecución no conduce a resultado artístico alguno. por mi parte, prefiero pintar yo mismo mis cuadros, no porque no haya quien pudiera hacerlo técnicamente mejor,

sino porque las decisiones sobre los colores deben tomarse según cada caso. para esto, ni la mejor planificación previa ayuda. en el caso de las esculturas hay otras leyes determinantes y parece que una colaboración que controle la ejecución es, en muchos casos, no sólo posible, sino directamente imprescindible.

si los artistas han tomado ya postura diciendo que conducirían mejor la producción técnica de sus objetos si emplearan las formas de producción y máquinas de última generación, entonces sigue planteada la pregunta de si no sería más adecuado, desde el punto de vista de la concepción del objeto artístico, un modo de proceder que se corresponda con la producción de invenciones en otros ámbitos. de hecho, los resultados del trabajo creativo de socios con los mismos derechos, con frecuencia miembros de un equipo sin nombre siquiera, se están demostrando, estadísticamente, y cada vez más, superiores a los de los "solitarios". en tono polémico, se podría decir que hoy ni siquiera el individuo genial está en disposición ya de controlar la totalidad de las condiciones de una obra de arte en todas sus posibilidades como para elevar un objeto artístico a la altura espiritual de otras disciplinas, como por ejemplo la de las ciencias naturales.

el arte es, por principio, otra cosa que la ciencia natural. considero que optar por métodos pedidos en préstamo a la técnica sólo tiene pleno sentido cuando el sentido de la obra continúa percibiéndose. cuál sea ese sentido es algo que he definido al caracterizar la obra de arte como un "objeto para el uso espiritual". o sea, no un juguete técnico. yo estaría muy a favor de contar con un equipo compuesto de gente que sepa más que yo y al que pudiera plantearles preguntas. no existen en ningún lugar equipos sin jefe y sin una concepción centralizada, y en el campo de las bellas artes me parece que está excluido. por lo demás, la técnica y la ciencia están aún hoy muy alejadas de lo que los artistas desearían de ellas como ayuda, porque todos los esfuerzos de la técnica y de la ciencia están orientados, al final, a la obtención de ganancias y sólo hay puntos de contacto con los esfuerzos del arte por analogía. finalmente, en mi opinión, el desarrollo del arte no depende del desarrollo de la técnica, en la medida en que esta debe servir a algo distinto de la realización de posibles concepciones, que es lo propio del arte.

¿qué le quedará, en su opinión, al consumidor de arte cuando sólo le llegue la pura información óptica prevista y producida en serie? pues le faltará lo irrepetible de la aparición de la forma, el acabado intransferible de cada obra y la posibilidad de entender la contemplación de una imagen como una identificación con el destino de un creador concreto, personalizable.

por curioso que pueda parecer, al objeto artístico se lo identifica con su creador. pero igualmente curioso resulta que quien "toma prestado" de segunda o de tercera mano tiene más éxito entre el público en general que aquel que ha dado los primeros pasos en una determinada dirección. esto significa que "invención" y "valoración" no son siempre lo mismo. en el caso de los expertos, en la medida en que estén suficientemente informados (motivo por el cual pocos pueden ser denominados expertos y por el que la mayoría de los aceptados como tales tendrían, por falta de información, que ser eliminados), ese tipo de confusiones tiene lugar con menos frecuencia. es patente –por la suma de museos, colecciones privadas, revistas, etc.– que no falta hoy información óptica, aunque sí información histórica. el consumidor de arte se enfrenta cada vez en mayor medida a este hecho. considero que, en esta situación, es menos trágico que compre múltiples baratos, pero que lo interpele personalmente, que "objetos vacíos", sin sentido ni idea y promocionados a lo grande.

por una vez, prescindamos del consumidor. vivimos en la era del comercio que se sirve de la comunicación óptica con las masas. si uno tiene por "original", o con igual valor que el original, la aplicación, quienquiera que la lleve a cabo, de la fórmula de un determinado artista, ¿no quedaría entonces el artista a merced de un hombre de negocios que fabricase con medios superiores? ¿es el artista digno de ser protegido o capaz de protegerse, en todos los sentidos, como se hace con un producto o con una marca registrada, o el arte sigue siendo algo completamente distinto, incluso si ha sido producido industrialmente? ¿qué opina, por ejemplo, de la propuesta de dítter rot de implantar un índice de patentes artísticas que se publique con periodicidad?

el arte como objeto de consumo es una realidad que desde luego no es nueva y es algo que también afecta, y de modo especial, a la pieza única. no veo cómo un artista podría estar a merced de "un hombre de negocios que fabricase con medios superiores". o bien es un artista y se mantiene fiel a la concepción que tiene por correcta, o no es un artista. considero que el arte está protegido en la medida en que cualquier artista que robe a otro se pone, a fin de cuentas, en ridículo, también en los casos en que alguien juega a pasar al primer plano a base de datar sus obras, de manera indemostrable, con fechas anteriores o con otras formas de tirarse faroles. eso no tiene nada que ver con el acabado único o industrial del objeto. no doy mucho valor a un índice de patentes de artistas que se publique con periodicidad, porque a través de él lo único que quizá se protegería sería lo estéril y se bloquearía la evolución. el experimento de preparar un índice de ideas de ese tipo sería, en todo caso, interesante, y en concreto lo sería si fuera ampliamente retroactivo. posiblemente se podría comprobar con él que todo aquello que hoy se presenta como nuevo ya se había hecho antes de los años treinta. como un primer ensayo de ello habría que considerar la exposición "konkrete kunst, 50 jahre entwicklung" [arte concreto: 50 años de evolución], celebrada en la helmhaus de zúrich en 1960, con texto en el catálogo a cargo de margit staber.

se dice una y otra vez que otras ramas del comercio, como por ejemplo la publicidad, se habrían apropiado de las ideas, libres de objetivo comercial, de artistas creadores y las habrían explotado comercialmente por cuenta propia. ¿conoce usted ejemplos convincentes de ello? ¿cree usted que los artistas deberían defenderse contra ello?

es evidente que la publicidad utiliza las experiencias del arte como reservorio. en la publicidad se ha usado de todo, desde anuncios que hacen publicidad de sujetadores con compartimentos y colores al estilo de mondrian hasta el uso de montajes surrealistas. el arte produce un vocabulario visual que se aplica de un modo semejante a como la técnica se sirve de los conocimientos científicos; aunque el grado de uso no debería, en modo alguno, considerarse igual en ambos casos. los artistas pueden defenderse haciendo algo mejor, o algo nuevo, y no dejándose llevar, por lo expeditivo de la publicidad, a trabajar, al igual que ella, para el consumo, en vez de crear verdaderos "objetos para el uso espiritual". aunque si al final lo que queremos es que el arte tenga una tarea directiva, no deberíamos quejarnos cuando adviene una situación de difusión superficial del arte. tampoco cuando esa situación se da gracias a los múltiples, la moda o la publicidad.

¿ha hecho usted múltiples ya? ¿cuándo?

a principios de los años 30 concebí vitrales para ser reproducidos a un precio de 50 francos. no era posible producir un único ejemplar. en 1961, en cooperación con la feria de fráncfort, hice a una empresa filial de la fábrica de pintura hoechst la propuesta de hacer vaciados en

miles de ejemplares de una escultura mía de 1953 (*sechseckfläche im raum mit vollem kreisumfang* [superficie hexagonal en el espacio con circunferencia completa]), como muestra del llamado "método wirbelsinter", para repartirlo gratis a los visitantes de la feria. No sé adónde fueron a parar esos miles de ejemplares regalados, pero hace algún tiempo apareció uno en el mercado alemán por 500 marcos. en 1956 hice un "múltiple" para producir en 100 ejemplares para la galleria del deposito (génova-bocadasse), titulado *halber würfel* [medio dado], en mármol blanco, numerado y firmado. también en este caso una producción manual pura en un material natural. su primer precio: 320 marcos.

también hice para la galería tschanz (solothurn, suiza) un múltiple con ocasión de la "edition 1968 / 15 der 20" [edición 1968 / 15 de los 20] en suiza, en una serie de 15 ejemplares firmados. precio: 1000 francos. considero esa serie demasiado reducida. hubiera tenido mucho más sentido haber hecho, a partir de mi escultura *kern aus doppelungen* [núcleo a partir de pliegues], que se compone de piezas seriadas estándar (barras de madera perforadas), una serie más amplia y haberla vendido por un precio mucho más bajo, pues en principio los honorarios del artista son más o menos los mismos siempre, es decir, que se reparten según el número de ejemplares, del 1 al infinito.

planeo hacer aún más múltiples.

¿cree usted que la obra de arte concreta "multiplicada" puede llegar sin más al mismo círculo de consumidores que antes ha comprado piezas únicas? y, si ese es el caso, ¿se les debería reeducar por medio de la publicidad, o se dirige esta especie de "arte de confección" a un público totalmente diferente? ¿ve usted algún tipo de señal de que la necesidad de poseer arte multiplicado esté ya en las masas?

la obra de arte multiplicada no la compra sólo el público con menos medios, sino que, en cierto modo, es para ese público el escalón previo a la compra del original. curiosamente, también coleccionistas bien informados compran múltiples, cuando saben por su experiencia que los ha hecho un artista de rango. es pensable que un público más amplio compre múltiples del mismo modo que antes compraba poliedros de cristal tallado o por la misma razón que hay a la venta bolas de vidrio de color para viejas pelucas, y que se sigan fabricando por la gran demanda que hay. en ese sentido, en el múltiple se topan la necesidad de arte y la necesidad de bibelots. es fácil adivinar lo que a fin de cuentas aflora en esa competición, pero no hay que tomárselo como una tragedia.



max bill

—

obras de arte multiplicadas como originales (1972)

max bill
(foto: binia bill)

el poseer arte no nace tanto de la necesidad de decorar como más bien de una cierta necesidad de relación espiritual. es fácil concluir que, idealmente, el ser humano busca esa relación espiritual en su casa. los museos sirven más bien para orientarse, para explicar el desarrollo del arte. en ellos, uno traba conocimiento con los originales de los más diversos lugares y épocas. uno puede formarse a través de esas obras, pero ellas no constituyen el pan de cada día que necesita el hombre.

ese pan cotidiano que es la obra de arte en el hogar, siempre a mano, elegida por uno mismo, sólo en algunos casos puede consistir en la obra de arte única, la que representa la larga fase experimental del proceso de creación artística y que, por eso mismo, no está al alcance de la mayoría.

por eso, para satisfacer el deseo natural de obras de arte, siempre se han producido obras multiplicadas. ha sido sobre todo durante los últimos años cuando la producción y la venta de obras multiplicadas ha aumentado mucho, gracias a la mejora del instrumental técnico y de la creciente exigencia de arte, derivada de un nivel de vida medio más elevado y de la mayor conciencia de esa necesidad en círculos más amplios de la población.

podemos distinguir tres tipos de obras de arte multiplicadas:

- 1) obras de arte que tienen un determinado valor de uso como símbolos, como por ejemplo los ídolos (estatuillas de las cícladas o persas, objetos chinos de jade para enterramientos, etc.). a ídolos como esos los consideramos pequeñas obras de arte. son obras multiplicadas, producidas a mano de acuerdo con unas tradiciones determinadas. en la edad media y en el renacimiento y más tardíamente hay que contar aquí además con las xilografías y los grabados de durero, los aguafuertes de rembrandt y muchas otras obras originales de arte gráfico. no se trata de copias, sino de obras originales, concebidas de acuerdo con sus particularidades técnicas. continúan una tradición operativa desde los inicios de la cultura y hasta hoy.
- 2) reproducciones hechas a partir de obras de arte con la ayuda de las técnicas más modernas, de modo que la reproducción técnica imita de manera refinada el trabajo manual del original.

- 3) obras concebidas especialmente para ser multiplicadas, partiendo de las posibilidades técnicas disponibles hoy, desde el trabajo manual hasta la producción industrial.

las tres categorías cubren una necesidad, la de incrementar las posibilidades de difusión de ideas artísticas, aunque, en principio, las categorías 1 y 3 buscan –y especialmente vuelven a hacerlo hoy– satisfacer esa necesidad con la ayuda de la producción de “originales”. en mi opinión, no hay ninguna diferencia de principio entre un ídolo de las cicladas y un múltiple contemporáneo producido “industrialmente”. la diferencia está en la idea, nacida a partir de otros presupuestos o de otras intuiciones y/o en sus distintos métodos de producción.

sobre todo no existe ninguna diferencia artística entre, por una parte, una edición limitada y firmada de un ejemplar de un grabado y, por otra, su producción en masa. la diferencia entre ambas es otra, a saber: que un ejemplar firmado y numerado genera una “relación personal” entre el “productor” y el “consumidor”. el poseedor de un “múltiple” firmado o de una obra gráfica participa en la obra total de un individuo cuyas cualidades, bajo ciertas condiciones, se presentan al mundo como cumbres del arte. en cierta manera, quien posee una obra gráfica de un artista también participa, con una porción, en el ulterior éxito de ese artista.

una edición de obra gráfica limitada a 100 ejemplares no es la centésima parte de un original, sino una obra sustantiva. lo que la obra declara artísticamente no es algo que pueda “diluirse” por su multiplicación. cuando un principio estético está tan perfectamente logrado en un objeto que este obtiene validez general, entonces me parece que la cuestión de la frecuencia de su producción tiene que ver sólo con el valor de su rareza, pero no con el de su afirmación artística ni con el de la información estética que contiene. estas últimas permanecen idénticas y no pueden “aguardarse” por su producción en masa. si fuera así, habría que suponer que una verdad que conocieran mil personas sería solo la milésima parte de una verdad. por supuesto, que el valor de mercado se rija por el valor de la rareza de la obra, con independencia de su valor interior, es pura consecuencia directa de la ley de la oferta y la demanda, motivo por el que existe una diferencia entre el objeto concebido originalmente como obra única y el creado para ser producido en serie.

el arte, con todo, no se produce por la artesanal laboriosidad de la persona. una obra, en principio, puede ser producida con ayuda de las propias manos, con ayuda de las de otros o con ayuda de máquinas. El argumento decisivo sobre si algo es arte o no es la concepción, la idea y la realización*.

*estos dos textos de max bill, inéditos hasta ahora en español, se prepararon y escribieron en un lapso de cuatro años, entre 1968 y 1972, y tratan un mismo tema: qué puede significar exactamente el concepto de obra de arte “original” (procedente de la teoría del arte ilustrada y romántica) en la era de la “multiplicación” de las obras de arte y de las imágenes en general y de su “reproductibilidad” por muy distintos procedimientos y medios técnicos. hay algunos párrafos que bill repite casi literalmente en ambos textos y que aquí aparecen marcados con una tinta más clara.

el texto “gedanken zum multipel” [reflexiones sobre el múltiple] procede de una entrevista sobre el tema “ars multiplicata” publicada en la revista *kunst*, n° 29, 1 (1968), pp. 633-36. por “múltiple” se entiende habitualmente una obra seriada que, a diferencia del grabado o la litografía, tiene carácter de escultura u objeto.

el segundo texto, “vervielfältigte kunstwerke als originale” [obras de arte multiplicadas como originales], se ha traducido a partir del manuscrito original mecanografiado (con algunas correcciones manuscritas del autor), fechado y firmado en 1972, que se conserva en el archivo de la max, binia + jakob bill stiftung (adligenswill, suiza). el texto se publicó en el catálogo de la exposición *grafik der 70er jahre* [gráfica de los años 70], celebrada entre el 18 de mayo y el 16 de junio de 1972 en la galerie im ministerium, bundesministerium für städttebau und wohnungswesen, in bonn-bad godesberg (alemania). en él se pre-

sentan de un modo compacto y sintético las ideas esenciales de bill sobre el tema, mientras que en la entrevista bill desarrolla algunas cuestiones más específicas del múltiple.

el texto de bill es suficientemente claro, de modo que basta con ofrecer al lector un par de informaciones sobre algunas referencias que aparecen en la entrevista, quizá menos claras hoy que entonces: el “ars multiplicata”, que motiva la entrevista de 1968, fue el tema de una célebre exposición, *ars multiplicata: vervielfältigte kunst seit 1945* [*ars multiplicata: arte multiplicado desde 1945*], organizada ese mismo año por el wallraf-richartz museum en la kunsthalle de colonia. karl gerstner es un conocido tipógrafo y diseñador suizo (basilea, 1930). “diter rot”: junto con “dieter rot”, otro de los nombres del artista suizo dieter roth (1930-1998), conocido por sus múltiples, libros de artista y obras hechas con materiales biodegradables y naturales.

obras en exposición

1ª serie

quinze variations sur
un même thème
[quinze variaciones
sobre un mismo tema]
(1935-1938)

mis *quinze variaciones sobre un mismo tema* surgieron entre los años 1935 y 1938. tomé la decisión de publicarlas en la forma en que aparecen aquí al darme cuenta de que muchos amantes del arte no tienen un conocimiento claro del surgimiento de las obras de arte ni de su estructura interna y externa. aunque es posible amar nuestras obras sin haberlas entendido, apenas es factible disfrutarlas plenamente sin vislumbrar al menos los métodos empleados en su creación. las *quinze variaciones sobre un mismo tema* van precedidas de un sencillo comentario que presenta una visión de conjunto de este grupo de métodos a fin de que el espectador pueda comprobar en ejemplos concretos el desarrollo de diferentes procesos creativos. en el comentario se señalan diversas interrelaciones que se pueden detectar en el tema y en las quince variaciones y que constituyen su vínculo de unión.

dentro de estos estrechos límites existen tantas posibilidades de variación que el hecho de que un solo tema, es decir, una única idea básica, desemboque en quince figuras muy diferentes, puede considerarse una prueba de que el arte concreto alberga dentro de sí infinitas posibilidades. estas construcciones regulares, que han sido desarrolladas únicamente a partir de sus condiciones internas y al margen de todo "proporcionamiento" esquemático, pueden estructurarse, de acuerdo con la voluntad y el temperamento personales, de forma completamente diferente a partir de cualquier tema libremente elegido, y según sea dicho tema, complicado o sencillo, pueden desembocar en los más diversos resultados finales. este método para revestir y transformar una idea básica, un tema, en formas de expresión concretas, diversas y derivadas es utilizado en mayor o menor medida por diferentes artistas en el ámbito del arte concreto. el conocimiento de estos métodos también permite al espectador sacar conclusiones sobre los métodos mediante los cuales han surgido otras obras. muchas de ellas tienen una estructura mucho más complicada que las *quinze variaciones sobre un mismo tema*, y sin embargo parecen más sencillas; incluso para los iniciados el planteamiento constructivo resulta a menudo difícil de detectar, pues, a diferencia de lo que ocurre en las variaciones, en las obras individuales generalmente la voluntad compositiva personal se revela de forma mucho más intensa en una determinada dirección, y son posibles y admisibles interpretaciones individuales en mayor medida que dentro de un grupo de variaciones estructurado de manera rigurosa.

en las explicaciones que se exponen a continuación no se ha tenido en cuenta todo lo que queda fuera de los procesos puramente constructivos. se ha renunciado conscientemente a

permitir que, fuera de los métodos empleados, cobren cuerpo reflexiones de tipo personal que condicionarían la elección de las diversas figuras. para terminar, sólo queda añadir que es posible desarrollar otras variaciones a partir del mismo tema y que no se han incluido aquí la inversión ni la ampliación del tema, la mezcla de diversas variaciones, la aplicación diferente del color y otras muchas posibilidades. todo esto se ha omitido a fin de obtener figuras lo más inequívocas posible y eliminar todos aquellos procesos que desembocarían en la creación de composiciones excesivamente personales, al margen del puro propósito constructivo, cuya explicación podría resultar bastante menos clara.

quizá algún que otro espectador que haya leído las explicaciones anteriores se sienta tentado a suponer la existencia de juegos pseudomatemáticos o geométricos en las *quinze variaciones sobre un mismo tema*. aunque la geometría ha suministrado el material de trabajo, material que obviamente resulta imprescindible para fijar cualquier figura exacta en el plano o en el espacio, no han sido propósitos matemáticos ni geométricos los que han desembocado en estas creaciones. lo que se puede ver en las *quinze variaciones sobre un mismo tema* es un puro juego de forma y color sin presiones externas que lo empujen a ser otra cosa que eso, un juego que tiene como único objetivo alegrar con su existencia.

max bill

zúrich, noviembre de 1938

32 x 30 cm

lámina con tema y 15 variaciones con texto adjunto en alemán, inglés y francés,
impreso por fernand mourlot, parís, para gualtieri di san lazzaro, éditions des chroniques du
jour, 13, rue valette parís ve, parís, 1938
se confeccionaron 250 ejemplares de esta carpeta.



1.0



1.1



1.2



1.3

1. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quinze variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
litografía (nº 7 de una edición de 20 álbumes)
32 x 30,3 cm

- ■ el tema
el tema muestra un desarrollo continuo, que pasa de un triángulo equilátero a un octógono equilátero-equiángulo. es decir, el lado del triángulo que cerraría su superficie se suprime y queda incorporado como lado del subsiguiente cuadrilátero (cuadrado), con lo que la superficie triangular permanece abierta y sólo esbozada. así se han realizado todas las transiciones entre polígonos, dando como resultado un desarrollo en espiral compuesto por rectas de la misma longitud entre las que se encuentran superficies y ángulos con las más diversas formas y aberturas.

- ■ variación 1
todos los polígonos equiláteros-equiángulos del tema están totalmente cerrados, es decir, todas las líneas que los delimitan son visibles. en cada polígono hay un lado que constituye al mismo tiempo un lado del siguiente polígono, desarrollado a partir de él. las superficies son claramente reconocibles, se han resaltado con colores, dispuestos de acuerdo con las formas básicas de los polígonos, y se repiten en el mismo orden a través de todas las variaciones posteriores. ahora bien, estas superficies de los polígonos [son] de diferente forma y color debido a que al polígono mayor se le resta en cada caso la superficie del menor.

- ■ variación 2
el tema destaca como una línea intensamente marcada y está acompañado por finas circunferencias de igual tamaño, cuyas líneas centrales vienen a ser las rectas del tema. el juego de estas circunferencias idénticas se ve interrumpido por 6 semicírculos todavía más marcados, que interrumpen y se saltan el desarrollo del triángulo al octógono, que fueron omitidos en el tema y que cerrarían los polígonos concretos.

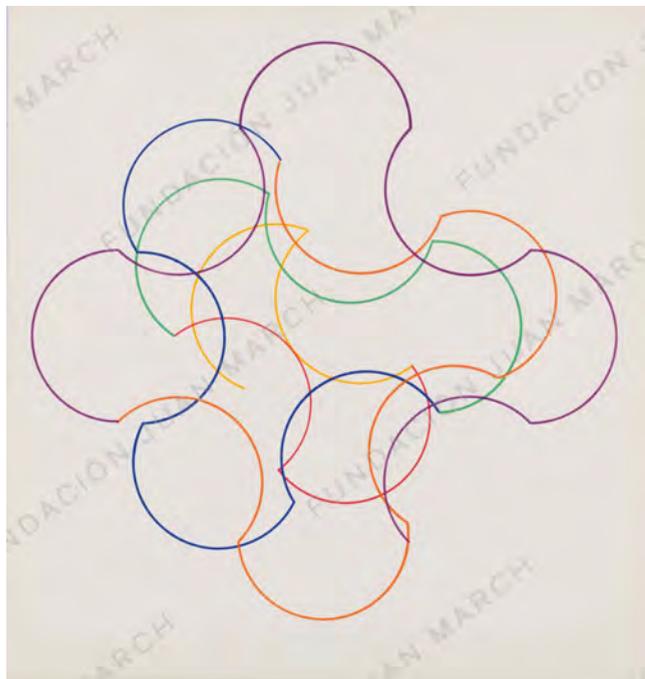
- ■ variación 3
los puntos de color se corresponden con los ángulos del tema. los puntos bicolors se corresponden con los lugares donde confluyen y se separan las direcciones que siguen los lados de los polígonos. los colores se han ordenado igual que en la variación 1.



1.4



1.5



1.6



1.7

- ■ variación 4
los centros de gravedad de los polígonos están unidos con los correspondientes puntos de los vértices. las estrellas de colores así obtenidas conducen, cada una en dos puntos, de una forma a otra, por ejemplo, de amarillo a rojo, de rojo a verde, etc.

- ■ variación 5
las circunferencias circunscritas de los polígonos están conectadas con las líneas de unión de los polígonos eliminadas en el tema, que aquí se han ensanchado hacia dentro, convirtiéndose en superficies cuyos lados estrechos, conforme al desarrollo del tema, van conduciendo de una circunferencia a otra.

- ■ variación 6
el tema se retoma con semicírculos cuyas bases configuran las rectas del tema, semicírculos que se mueven entre sí siempre en sentido opuesto. el resultado es un movimiento continuo de color cambiante que va del amarillo al violeta.

- ■ variación 7
las circunferencias inscritas de los polígonos se han descompuesto en dos líneas en espiral que se mueven en direcciones opuestas. la línea gris, opuesta a la negra, está acompañada y reforzada por los vértices de los polígonos correspondientes. esta interacción da como resultado todas las circunferencias inscritas de todos los polígonos, desde el triángulo hasta el octógono.



1.8



1.9



1.10



1.11

- ■ variación 8
■ ■ las circunferencias circunscritas de los polígonos forman segmentos de circunferencias que aparecen en los colores asignados. las partes de las circunferencias de igual longitud en las que los colores se superpondrían permanecen en blanco. el orden de los colores se corresponde con la variación 1.

- ■ variación 9
■ ■ las circunferencias inscritas y circunscritas forman una red. aquellos puntos de cruce en los que están situados los vértices aparecen como puntos grandes. los restantes puntos de intersección entre circunferencias están marcados con puntos pequeños. los colores están concentrados en los puntos centrales de las circunferencias.

- ■ variación 10
■ ■ a partir de las circunferencias inscritas y circunscritas surgen anillos circulares. las partes de esos anillos circulares que no se solapan son de color gris.

- ■ variación 11
■ ■ los centros de gravedad de los polígonos están unidos con los puntos de los vértices (como en la variación 4). las puntas situadas en los vértices son de color negro y conducen hacia el centro en constante contraste blanco-negro. en los puntos centrales y en cada una de las superficies correspondientes aparecen los respectivos colores de los polígonos.



1.12



1.13



1.14



1.15

- ■ variación 12
las circunferencias inscritas y circunscritas dan como resultado anillos circulares que aparecen en los colores asignados. aquellas partes de las circunferencias que se solapan son de color negro.

- ■ variación 13
las circunferencias inscritas de los polígonos se tocan en un punto en cada caso. las superficies así surgidas alternan los colores blanco y gris.

- ■ variación 14
los bordes de las superficies surgidas en la variación 1 aparecen aquí en color. de ello resulta, dependiendo de la posición recíproca de los colores, una gran variabilidad cromática. a esto se añaden las estrellas negras que se corresponden con las de la variación 4.

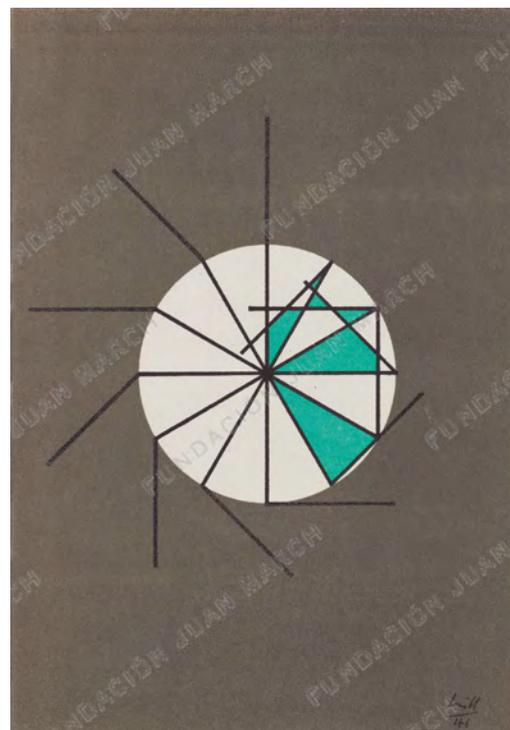
- ■ variación 15
a partir de las circunferencias inscritas surge un movimiento en espiral compuesto por anillos circulares. el grosor de este movimiento se desarrolla a partir del anillo circular surgido de las circunferencias inscrita y circunscrita del octógono. los diversos fragmentos de anillos circulares de este desarrollo en espiral están unidos mediante líneas por sus puntos centrales.



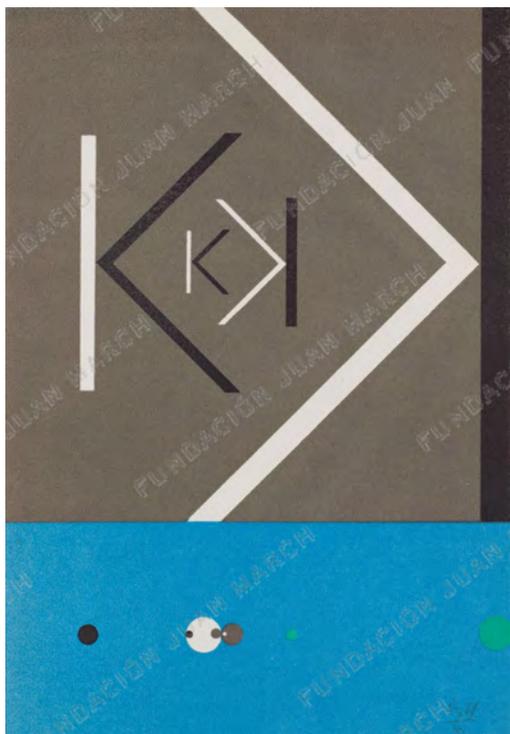
2.1



2.2



2.3



2.4



2.5



2.6



2.7



2.8



2.9



2.10

2.1-2.10.

10 original-lithos
 [10 litografías originales],
 sin título, 1941
 litografía
 (edición 93/100)
 21 x 14,6 cm

2ª serie

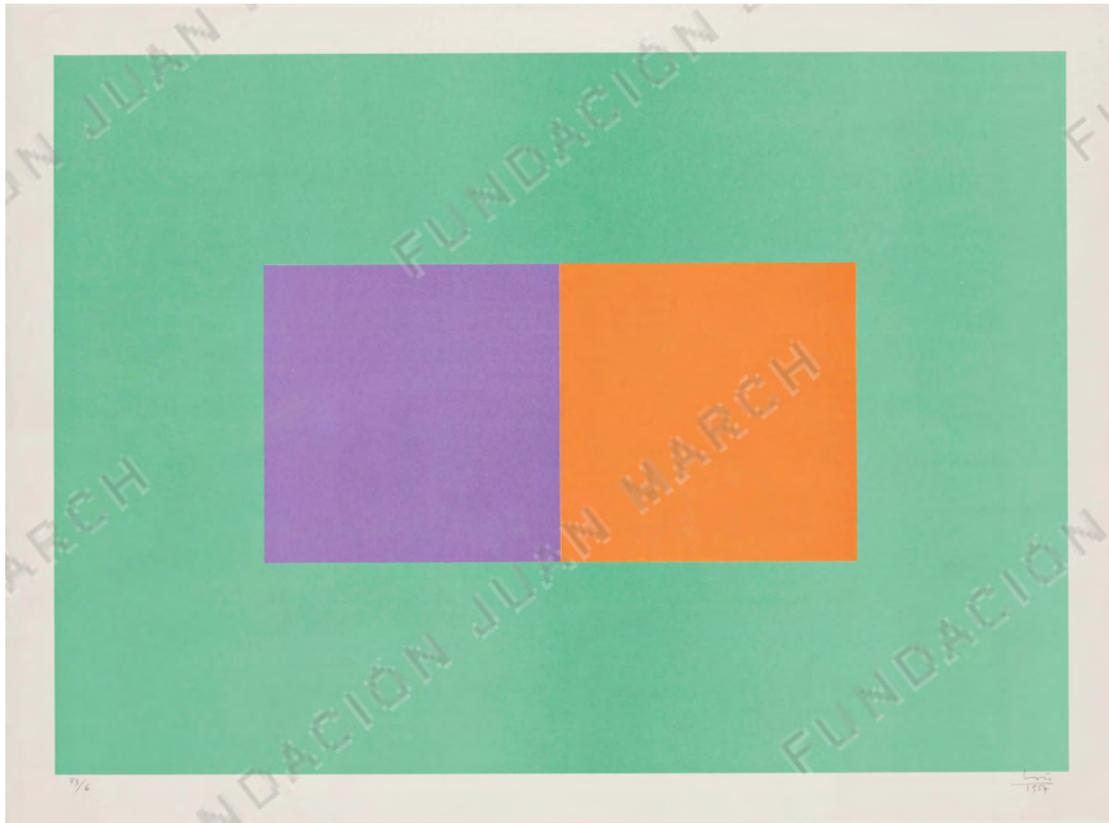
trilogie [trilogía]
(1957)

59,7 x 84,4 cm (motivo) sobre 67,5 x 93,5 cm (lámina)

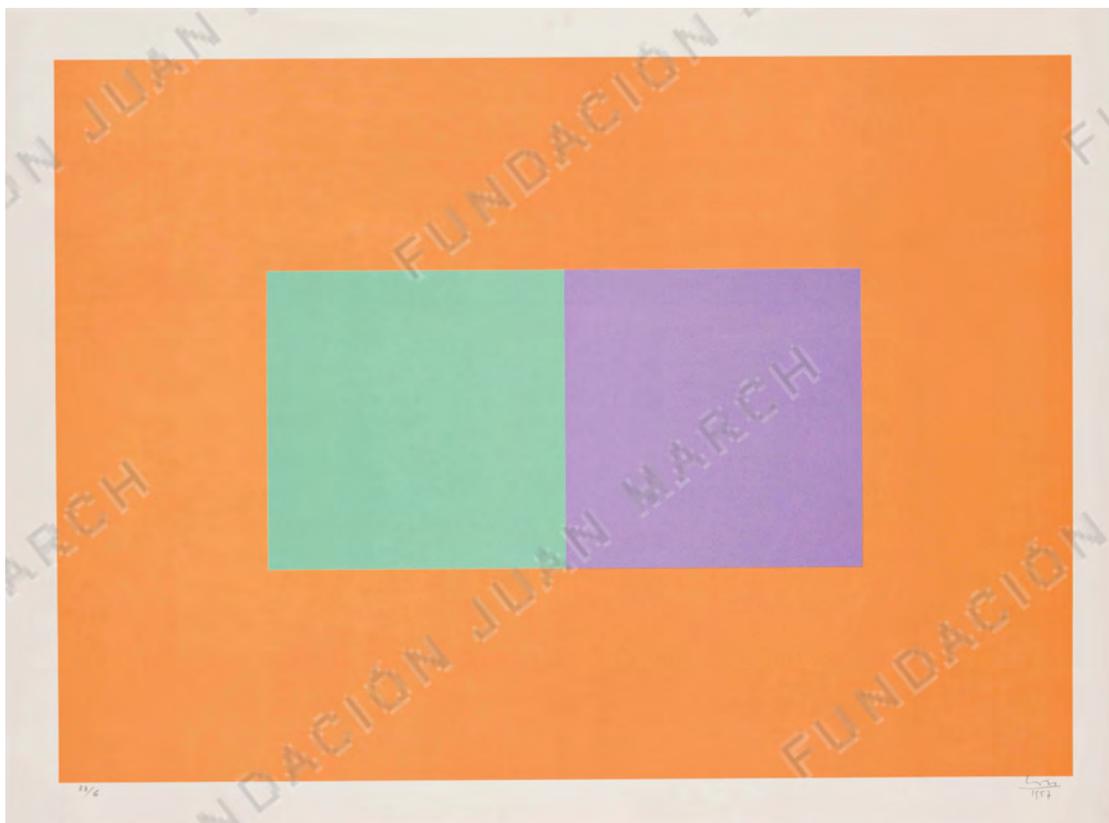
3 cincografías en el orden I, II, III

ulm, 1957

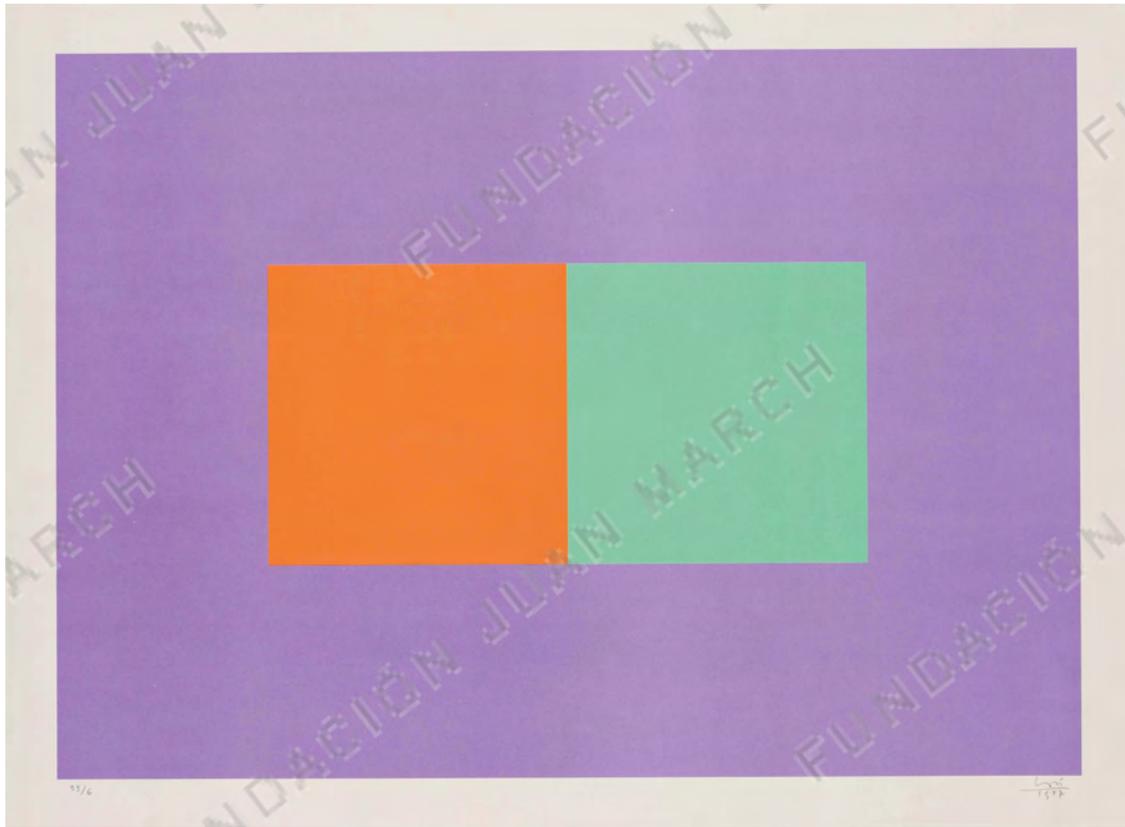
33 ejemplares como cincografías, firmados y numerados del 33/1 al 33/33.



3.1



3.2



3.1-3.3.
trilogie (2. reihe)
[trilogía (2ª serie)], 1957
cincografía
(ejemplar 33/6)
68,5 x 93 cm

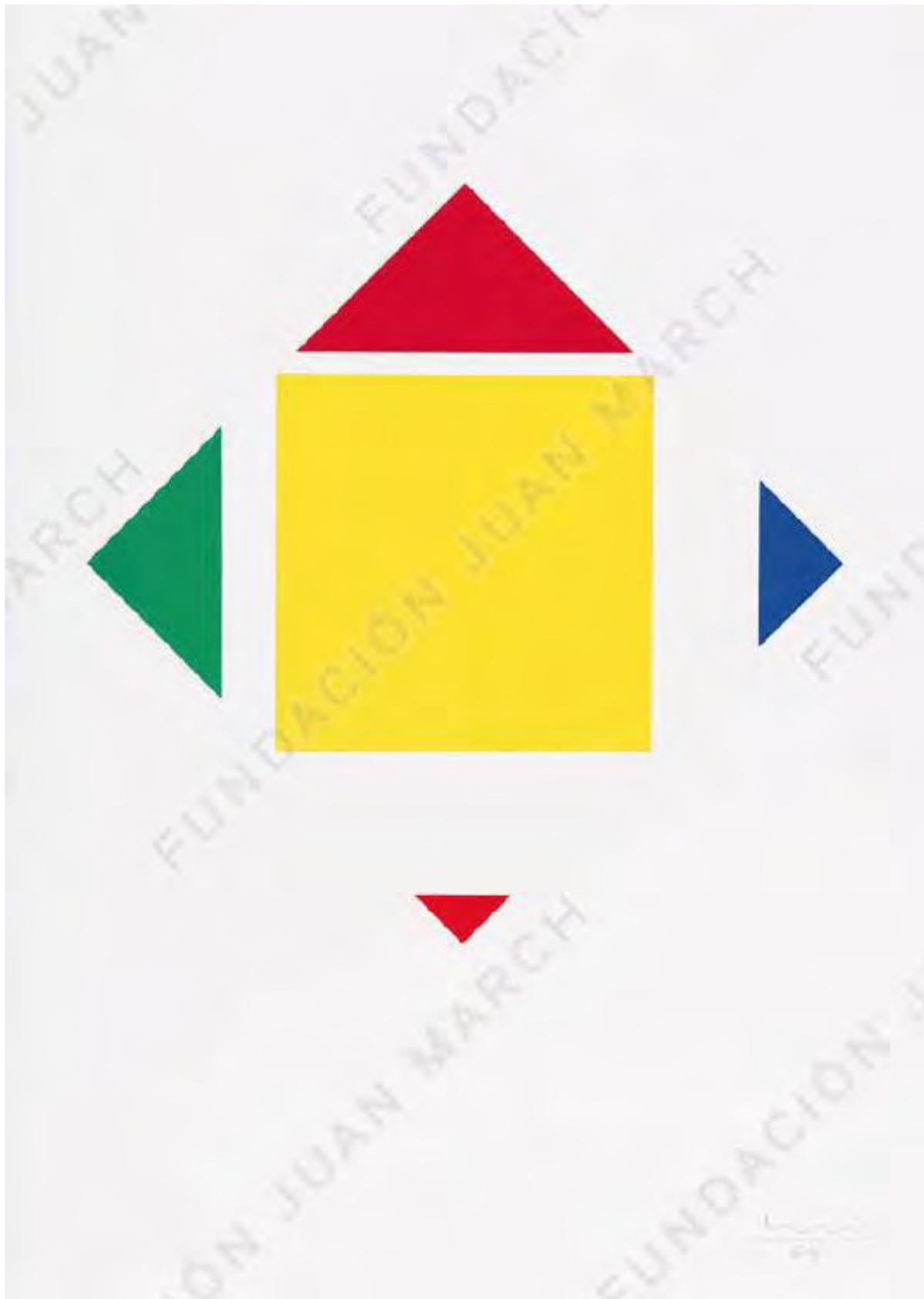
3.3



4. *lila-gelbes horizontal-diagonal-quadrat* [cuadrado horizontal-diagonal en lila-amarillo, 1961
linograbado
(ejemplar 39/44)
43,2 x 30,9 cm

5. *feld in vier farben* [campo en cuatro colores], 1963
óleo sobre lienzo
80 x 80 cm





6. *gelber kern* [núcleo amarillo], 1964
serigrafía
70 x 50 cm

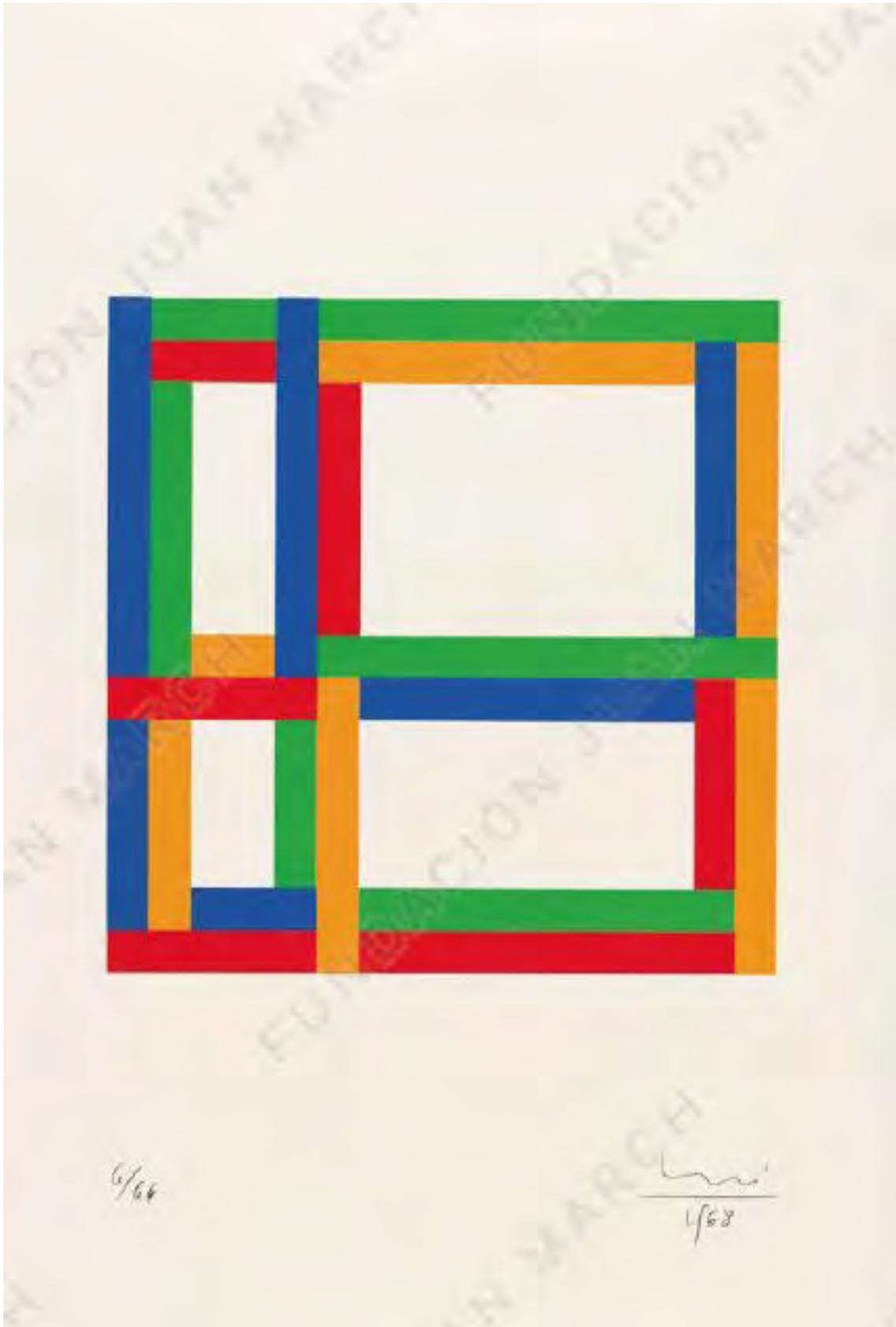


7. *vier sich durchdringende farben*
[cuatro colores que se interpenetran], 1967
serigrafía
(ejemplar XIII/XXII)
65 x 50 cm

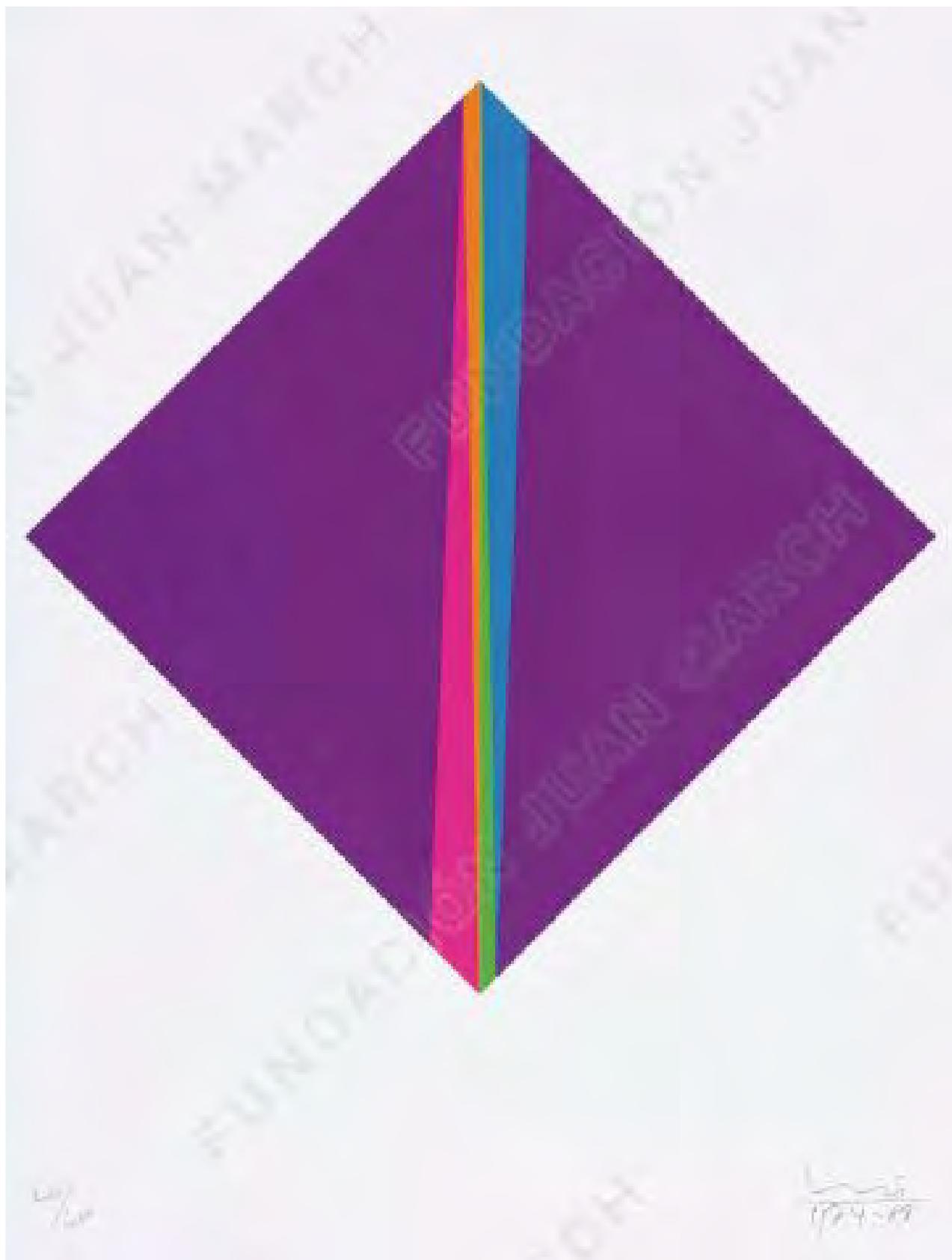


8. *kern und reflex*
[núcleo y reflejo], 1968
serigrafía
(ejemplar LVII/LXVI)
74 x 59 cm

9. kern aus doppelfarben
[núcleo de colores
dobles], 1968
serigrafía
(ejemplar 6/66)
64 x 44 cm



10. *verdichtung von
violett gegen gelb*
[concentración
de violeta hacia
amarillo], 1964-68
serigrafía
(ejemplar LV/LV)
64,7 x 49,8 cm





11. vier gleiche farbgruppen um weisse kerne
[cuatro grupos de colores iguales en torno a núcleos blancos], 1969
serigrafía
80 x 50,3 cm



12. *horizontale und vertikale doppelfarben*
[colores dobles en horizontal y en vertical], 1969
serigrafía
(ejemplar LV/LV)
66 x 46 cm

4ª serie

11 x 4 : 4

(1963-1970)

el tema: 4 grupos de cuadrados iguales / cada uno compuesto por 4 elementos iguales /
 $4 + 4 + 4 + 4 = 16$ cuadrados

cada composición de esta carpeta se configura con un grupo cromático diferente; es decir, si se aplicaran juntos, en cada una de las once composiciones, todos los colores empleados, podrían surgir, dentro del tema dado y su estructura, 1034 composiciones diferentes.

y si se utilizaran todos estos colores sin la limitación que suponen los once grupos dados, entonces sería posible producir muchos miles de combinaciones de este tipo.

el paso de un grupo al siguiente se efectúa cambiando el lugar de un único elemento del grupo.

existen once composiciones posibles, cada una de ellas integrada por cuatro grupos idénticos. Se han omitido cinco variantes, que son tan sólo reflexiones especulares de los grupos II, III, IV, V y XI.

dentro de estas once composiciones existen 66 posibles combinaciones si nos limitamos al empleo de sólo cuatro colores. Si también se tienen en cuenta los reflejos especulares, entonces son posibles 94 combinaciones.

41,7 x 41,7 cm (motivo) sobre 65 x 55 cm (lámina)

11 serigrafías con portada manuscrita y texto adjunto manuscrito con boceto de Max Bill en alemán e inglés, impreso por Edwin Vogt Partner, Basilea, para Edition Bruno Bischofberger, Zúrich, 1970

133 ejemplares.

el tema $4 + 4 + 4 + 4 = 16$ cuadrados, 4 grupos de cantidades iguales compuestos por cuatro elementos cada uno, procede del año 1963. en la carpeta, de 1970, el paso de un grupo al siguiente se efectúa cambiando el lugar que ocupa un único elemento del grupo. existe también una versión pintada de la serie completa, 11 cuadros, óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.



13.1



13.2

13.1-13.4.
11 x 4 : 4 (4. reihe)
[11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
serigrafía
65 x 55 cm



13.3



13.4



13.5



13.6

13.5-13.8.
11 x 4 : 4 (4. reihe)
[11 x 4 : 4 (4^o serie)], 1970
serigrafía
65 x 55 cm



13.7



13.8



13.9

13.9-13.11.
11 x 4 : 4 (4. reihe)
[11 x 4 : 4 (4^o serie)], 1970
serigrafía
65 x 55 cm



13.10



13.11



14. *zwei gruppen
um weiss* [dos grupos
en torno al blanco], 1970
serigrafía
(ejemplar VIII/XXII)
70 x 50 cm



15. *gegenlauf
quantengleicher gruppe
um weiss* [disposición
contraria de grupos de
cantidades iguales en
torno al blanco], 1970
serigrafía
(ejemplar XXV/LV)
65 x 50 cm



16. *zwei gleiche gruppen: schwarz und farbe um weiss*
[dos grupos iguales: negro y color en torno al blanco], 1970
serigrafía
70 x 50 cm



17. *zwei gleichgrosse gruppen* (dos grupos de igual superficie), 1970
serigrafía
(ejemplar LXVI/LXVI)
70 x 50 cm



18. *zwei komplementäre gruppen aus doppel Farben* [dos grupos complementarios de dos colores], 1970
serigrafía
(ejemplar VII/XLIV)
70 x 50 cm

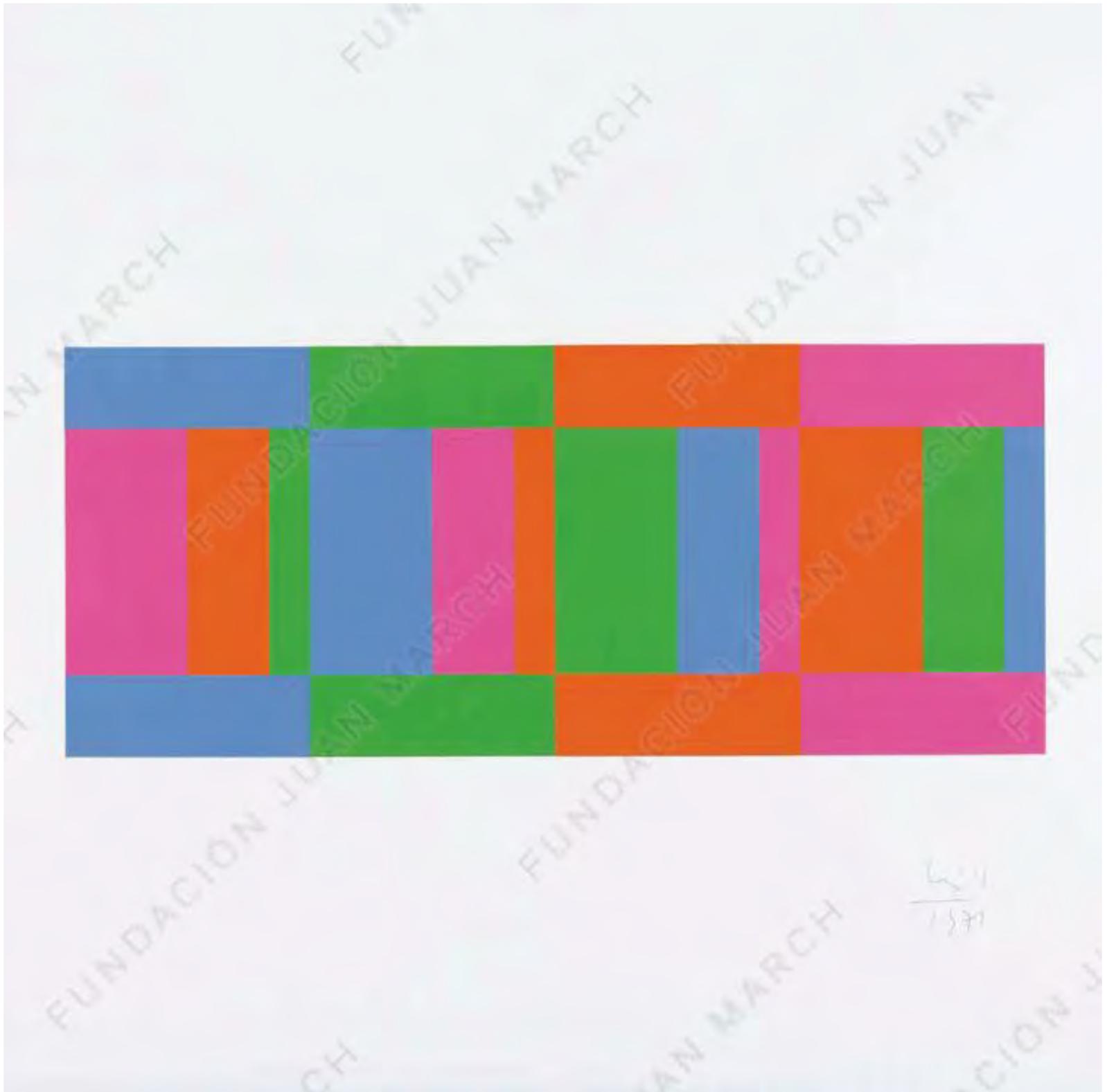


19. vier verschränkte farbgruppen [cuatro grupos de colores entrelazados], 1971
serigrafía
65 x 50 cm



20. *durchdringung von vier hellen farben* [interpenetración de cuatro colores claros], 1971
serigrafía
(ejemplar 90/150)
70 x 50 cm

21. *system mit vier farben gleichen quantums* [sistema con cuatro colores de igual cantidad], 1971
serigrafía
68 x 68 cm



5^a serie

fünf quantengleiche
quadrate
[cinco cuadrados de
cantidades iguales]
(1972)

1. reciprocidad
2. acción
3. seguridad
4. serenidad
5. equilibrio

64,8 x 49,6 cm

5 serigrafías en una carpeta, impreso por albin uldry, hinterkappeln-berna, para la schweizerische mobiliar versicherung, berna, 1972

se confeccionaron 80 ejemplares de esta carpeta, las serigrafías se imprimieron en sihl y eika, en supersihl 240 g.

**22. fünf quantengleiche
quadrate (5. reihe)**
[cinco cuadrados de cantidades
iguales (5ª serie)], 1972
serigrafía
64,8 x 49 cm

- 22.1. *gegenseitigkeit* [reciprocidad]
- 22.2. *aktion* [acción]
- 22.3. *sicherheit* [seguridad]
- 22.4. *ruhe* [serenidad]
- 22.5. *gleichgewicht* [equilibrio]



22.1



22.4



22.2



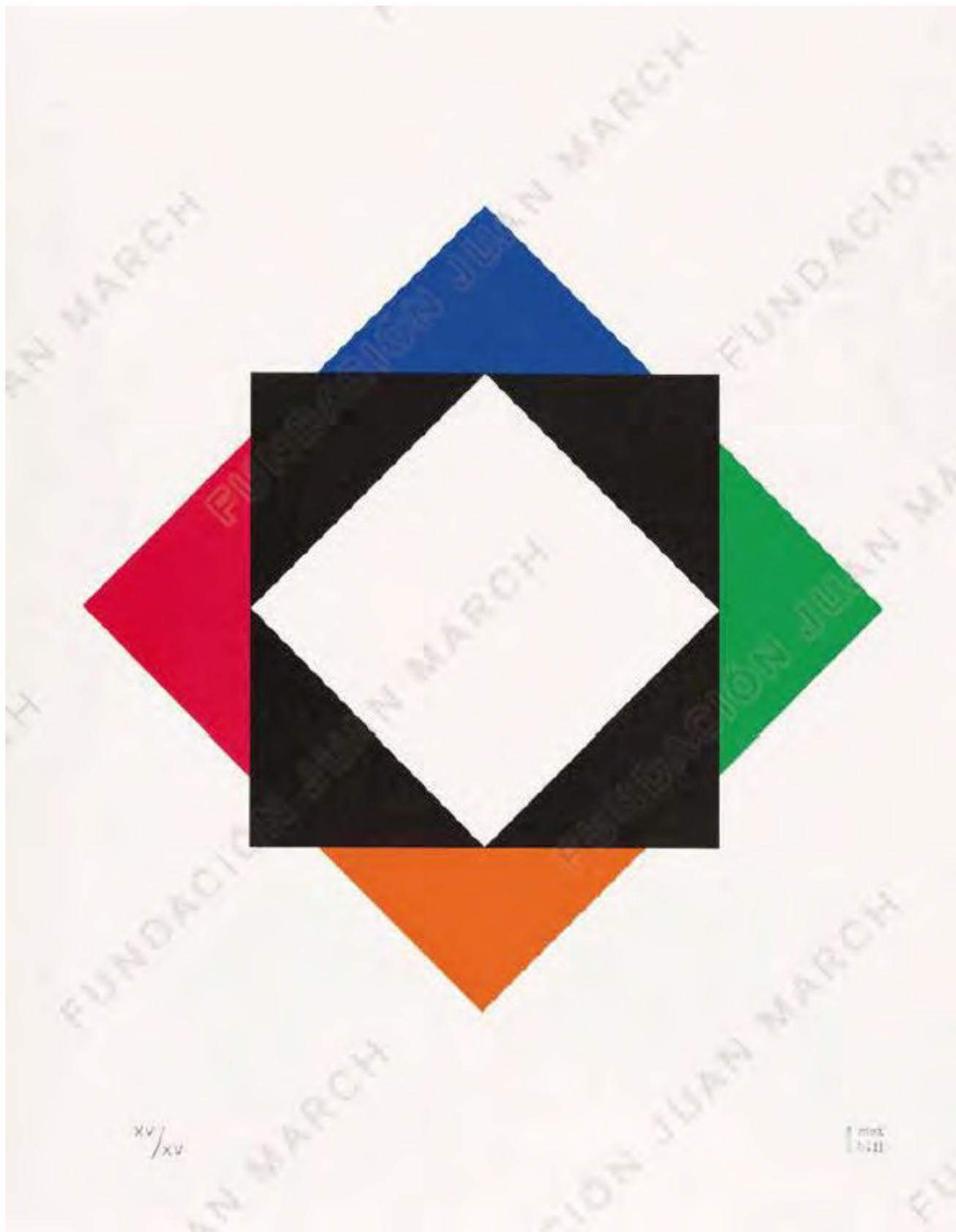
22.3



22.5



23. vier gleiche farbgruppen zu schwarz und weiss [cuatro grupos de colores iguales junto a blanco y negro], 1972 serigrafía (ejemplar XI/XI) 65 x 49,7 cm



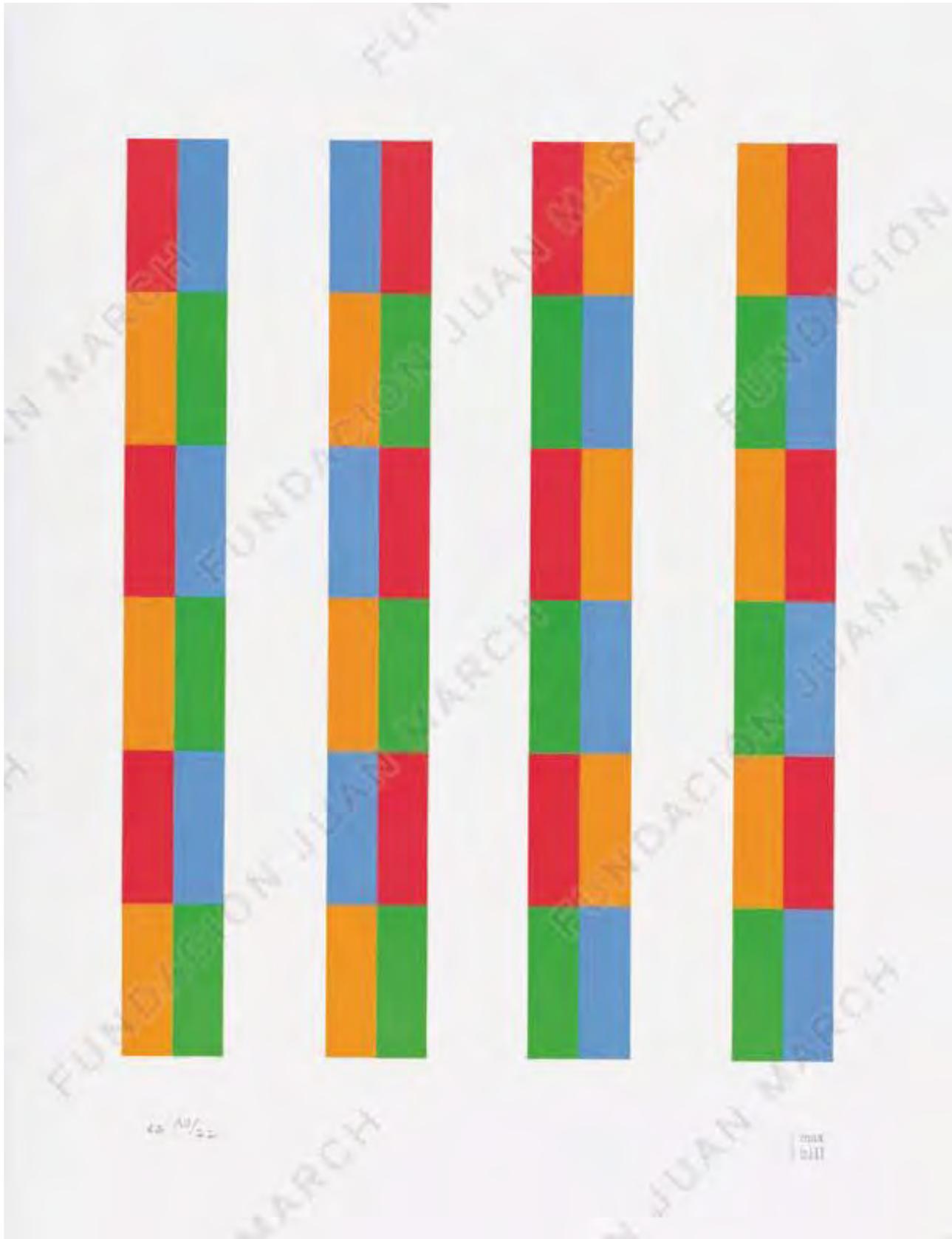
24. *offenes zentrum*
[centro abierto], 1972
litografía
(ejemplar XV/XV)
55,7 x 44,7 cm



25. *hommage
à picasso* [homenaje
a picasso], 1972
litografía (ea 19/22)
76 x 56 cm



26. *vier farbquanten
in zwei gleichen
systemen* [cuatro
cantidades de color
en dos sistemas
iguales], 1972
serigrafía
65 x 50 cm

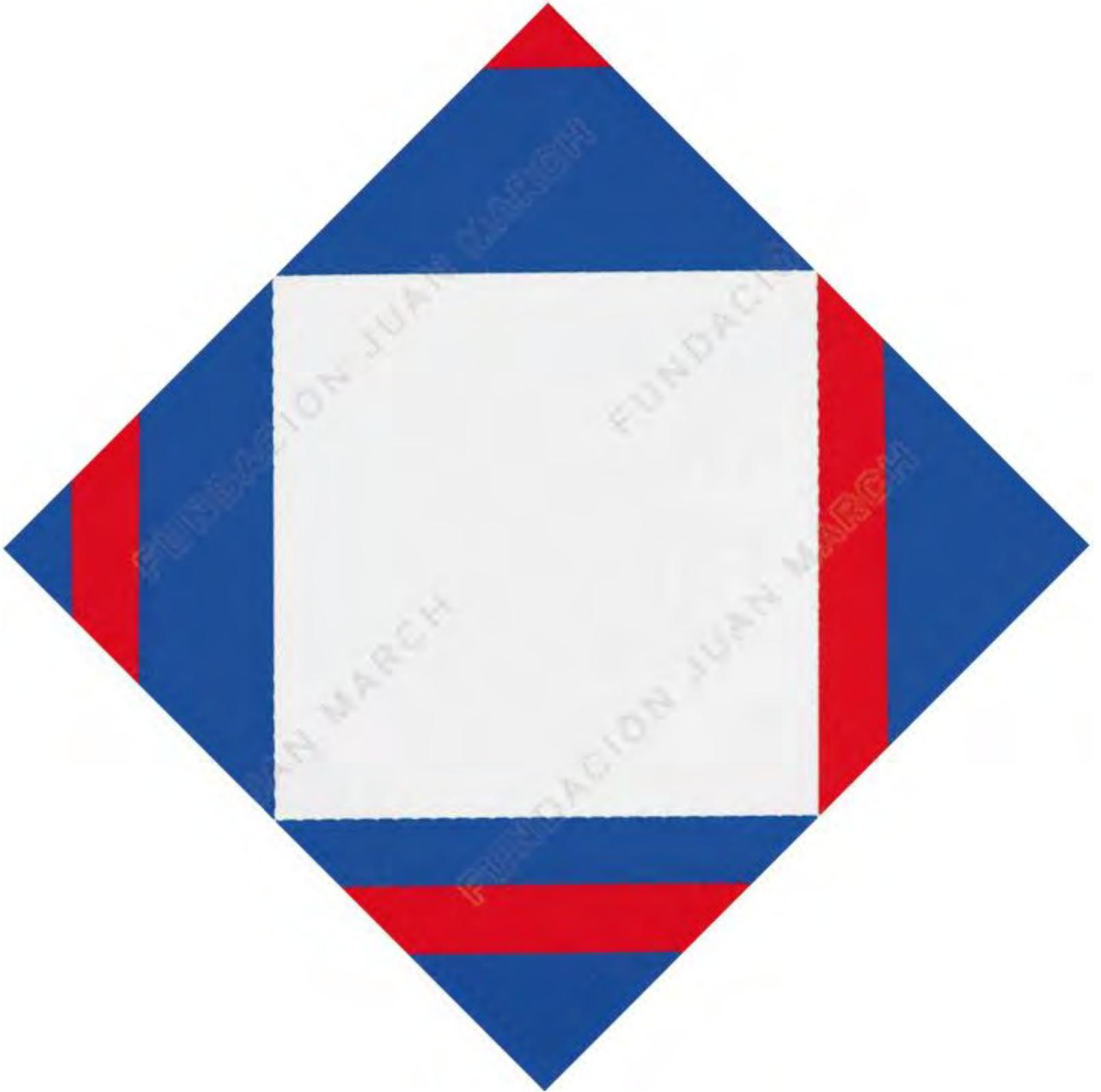


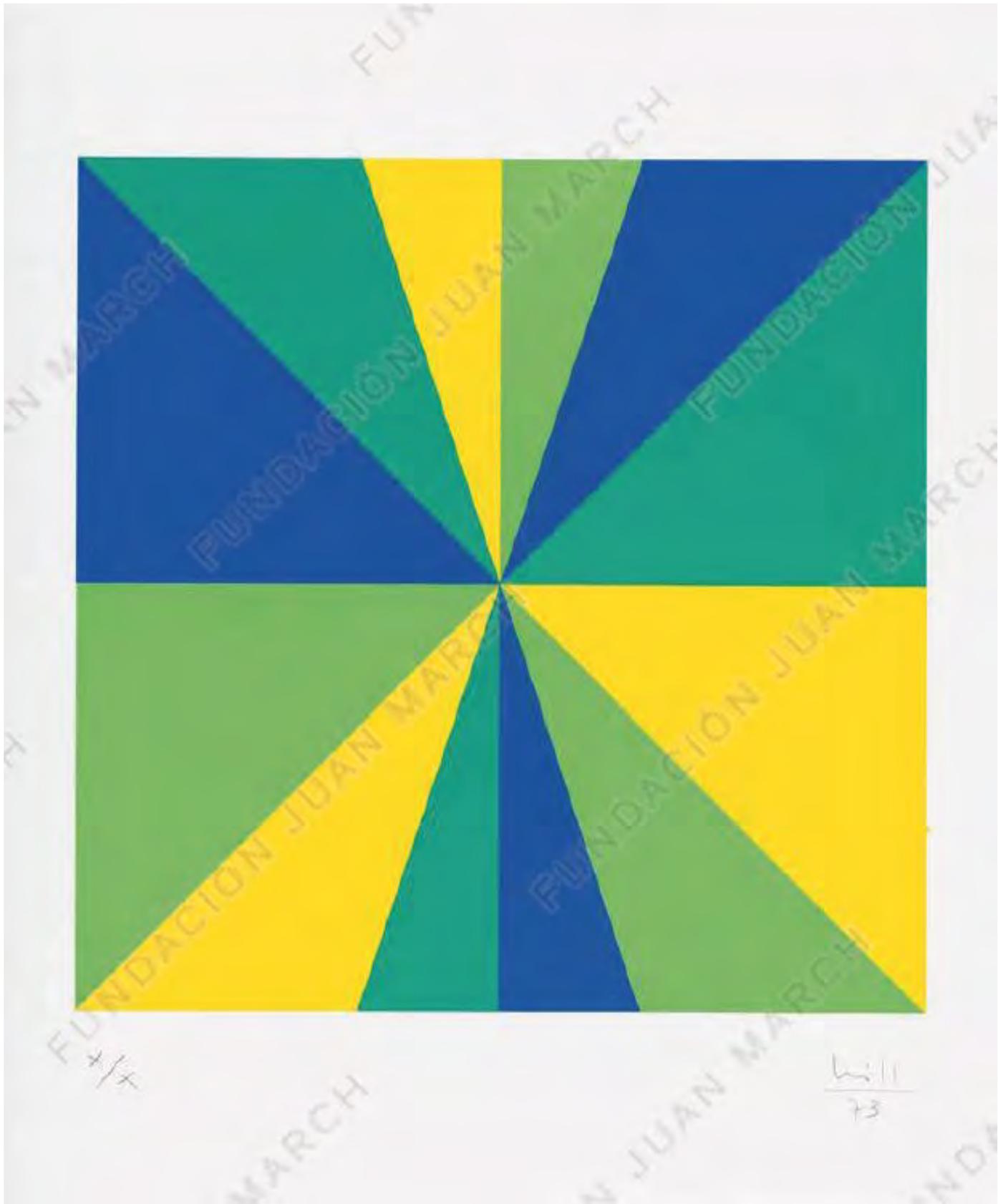
27. vier gruppen
aus den gleichen
farbelementen
[cuatro grupos a
partir de los
mismos elementos
de color], 1972
serigrafía (ea 10/22)
64 x 50 cm



28. *vier ähnliche farbsäulen* [cuatro columnas de colores parecidas], 1972
serigrafía
(ejemplar IX/IX)
65 x 50 cm

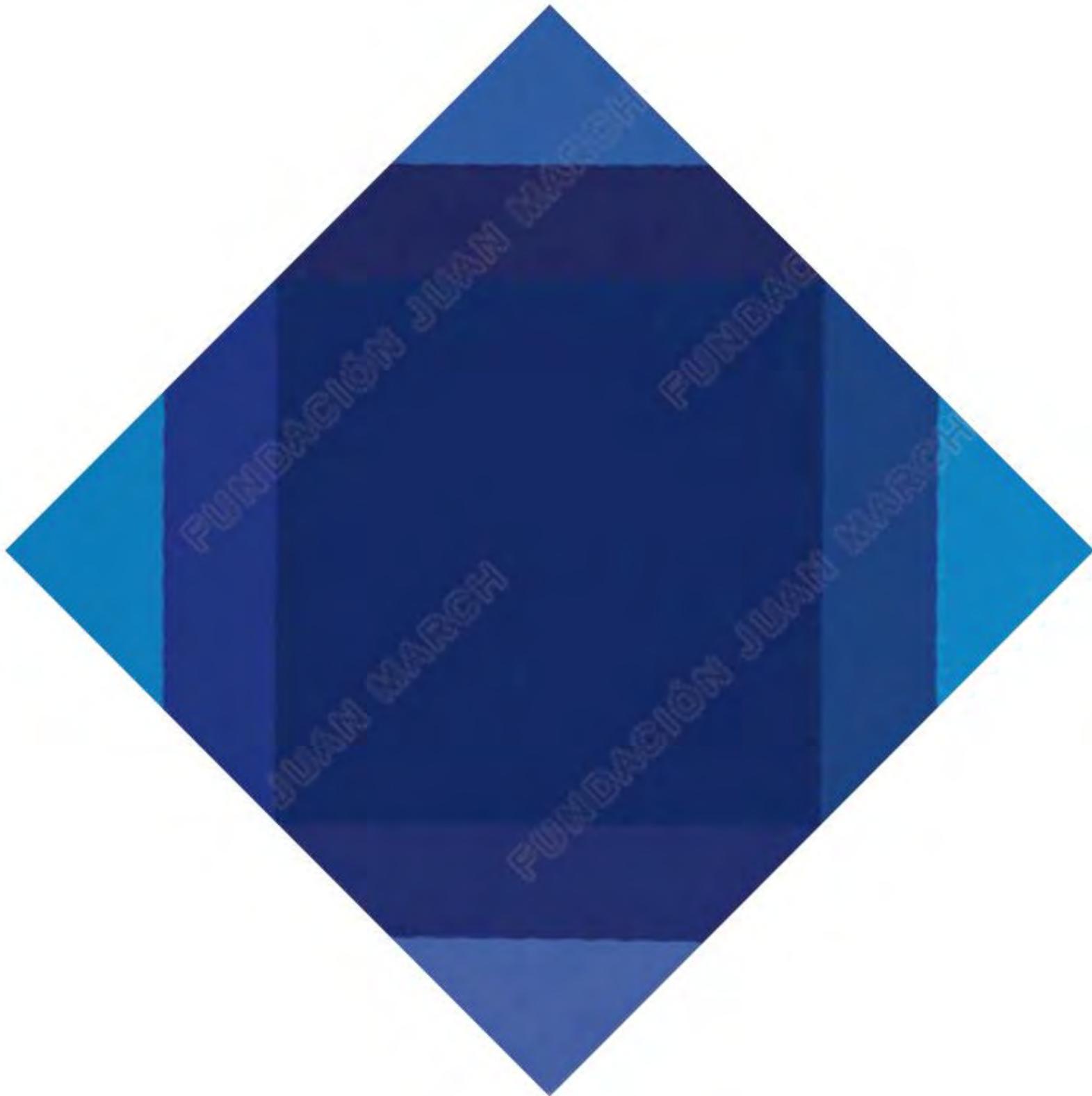
29. sin título, 1971-73
óleo sobre lienzo
62,22 x 62,22 cm
diagonal: 88 cm





30. *strahlung*
[irradiación], 1973
litografía (ejemplar X/X)
60 x 50 cm

31. *blaue strahlung*
[irradiación azul],
1972-74
óleo sobre lienzo
62,22 x 62,22 cm
diagonal: 88 cm



7ª serie

16 constellations
[16 constelaciones]
(1974)

la serie de *16 constelaciones* es una serie cerrada sobre el tema: tres líneas circulares de igual longitud. en concreto se trata de:

un círculo
un semicírculo
un cuarto de círculo.

las líneas parten de un mismo punto, pero, para que quede claro el grupo de líneas, estas no se tocan en su punto de partida.

a la constelación de los grupos se le aplican las siguientes restricciones:

- 1) la línea de la circunferencia permanece constante en el mismo sitio
- 2) las líneas no se cruzan
- 3) se descarta la repetición de la misma constelación como reflexión especular
- 4) los semicírculos y los cuartos de círculo están dispuestos en un sistema rectangular, de tal forma que las posiciones recíprocas de las tres líneas cambian respectivamente en 90° o en alguno de sus múltiplos.

la serie está compuesta de tal manera que, en todas las constelaciones, la línea de la circunferencia se mantiene como centro, mientras que el cuarto de círculo se mueve hasta llegar a configurar todas las constelaciones posibles. entonces el semicírculo adopta una nueva posición y el cuarto de círculo vuelve a girar desde el centro. este mismo proceso se repite una tercera vez. otras constelaciones serían reflexiones especulares de estas 16 posibilidades.

el método aplicado al tema en que se basa esta obra se retrotrae a un cuadro del año 1944: tres arcos de circunferencia de color. ese fue el punto de partida de mis investigaciones sobre las vibraciones cromáticas en los bordes de las superficies coloreadas. en 1945 varié el tema y lo elaboré como litografía en *vier gleichlange betonungen* [cuatro acentuaciones de igual longitud]. un cuadro con el mismo tema, en el que cada línea tiene un color diferente, forma parte de mis investigaciones sobre vibraciones cromáticas de pequeñas cantidades. en esta versión la cuarta línea era una recta.

en 1960 retomé de nuevo el tema y lo depuré en la forma en que aparece aquí. dibujé entonces 6 constelaciones como líneas rojas de acompañamiento en el volumen de poesía concreta de eugen gomringer *33 konstellationen* [33 constelaciones]. a cada uno de aquellos dibujos le corresponden en las 16 constelaciones: número 3 = XI, 5 = IX, 6 = III. en forma refleja se trata de los números 1 = XIV, 2 = VII, 4 = XIII.

cada una de las constelaciones está dispuesta en una superficie circular de color de tal forma que la línea de la circunferencia está situada en su centro. los colores se corresponden con la sucesión de tonos de un círculo cromático integrado por 16 elementos. esto permite comenzar la serie con cualquiera de las constelaciones, el círculo cromático evolucionará siempre de forma regular. también es posible interpretar el sistema libremente, de tal forma que surjan ritmos cromáticos pertenecientes a un sistema más elevado de lo que puede ser la serie esquemática.

mi amigo gualtieri di san lazzaro quería que al primer álbum mío editado por él siguiera un segundo álbum. casualmente, *quinze variations sur un même thème* (parís, éditions des chroniques du jour, 1938, surgido entre 1935 y 1938) también estaba integrado por 16 tablas y en su tiempo se consideró la primera publicación de una serie sistemática cuyo método se explicaba en un texto adjunto.

entre la concepción de las "variationen" y hoy día han transcurrido 40 años de evolución.

max bill
abril de 1974

50 x 35,5 cm

16 litografías con portada manuscrita en francés y texto adjunto manuscrito de max bill en francés, inglés y alemán, impreso por fernand mourlot, parís, para la société internationale d'art XXe siècle, parís, terminado en abril de 1974

se editaron 150 ejemplares de la carpeta, las serigrafías están impresas en "vèlin d'arches".

32.1-8.
16 constellations
(7. reihe)
[16 constelaciones
(7ª serie)], 1974
litografía
50,7 x 36 cm



32.1



32.2



32.5



32.6



32.3



32.4



32.7



32.8

32.9-16.

16 constellations

(7. *reihe*)

[16 constelaciones

(7ª serie)], 1974

litografía

50,7 x 36 cm



32.9



32.10



32.13



32.14



32.11



32.12



32.15



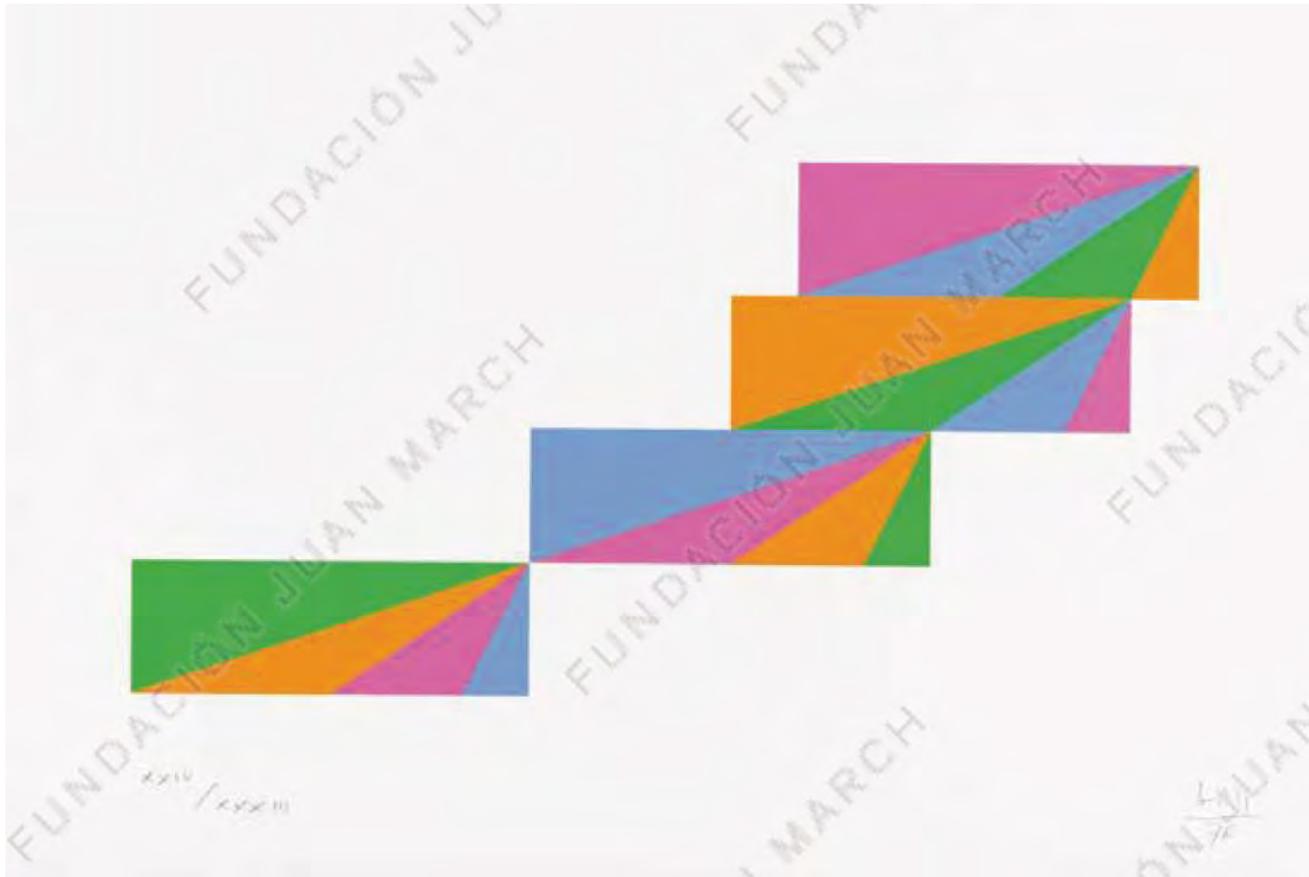
32.16



**33. fünf gruppen /
fünf gleiche farbquanten**
[cinco grupos / cinco
cantidades de color
iguales], 1975
litografía
(ejemplar 19/75)
59 x 41 cm



34. vier gruppen /
vier gleiche farbquanten
/ variationen [cuatro
grupos / cuatro
cantidades de
color iguales /
variaciones], 1975
litografía
(ejemplar 71/75)
90 x 63 cm

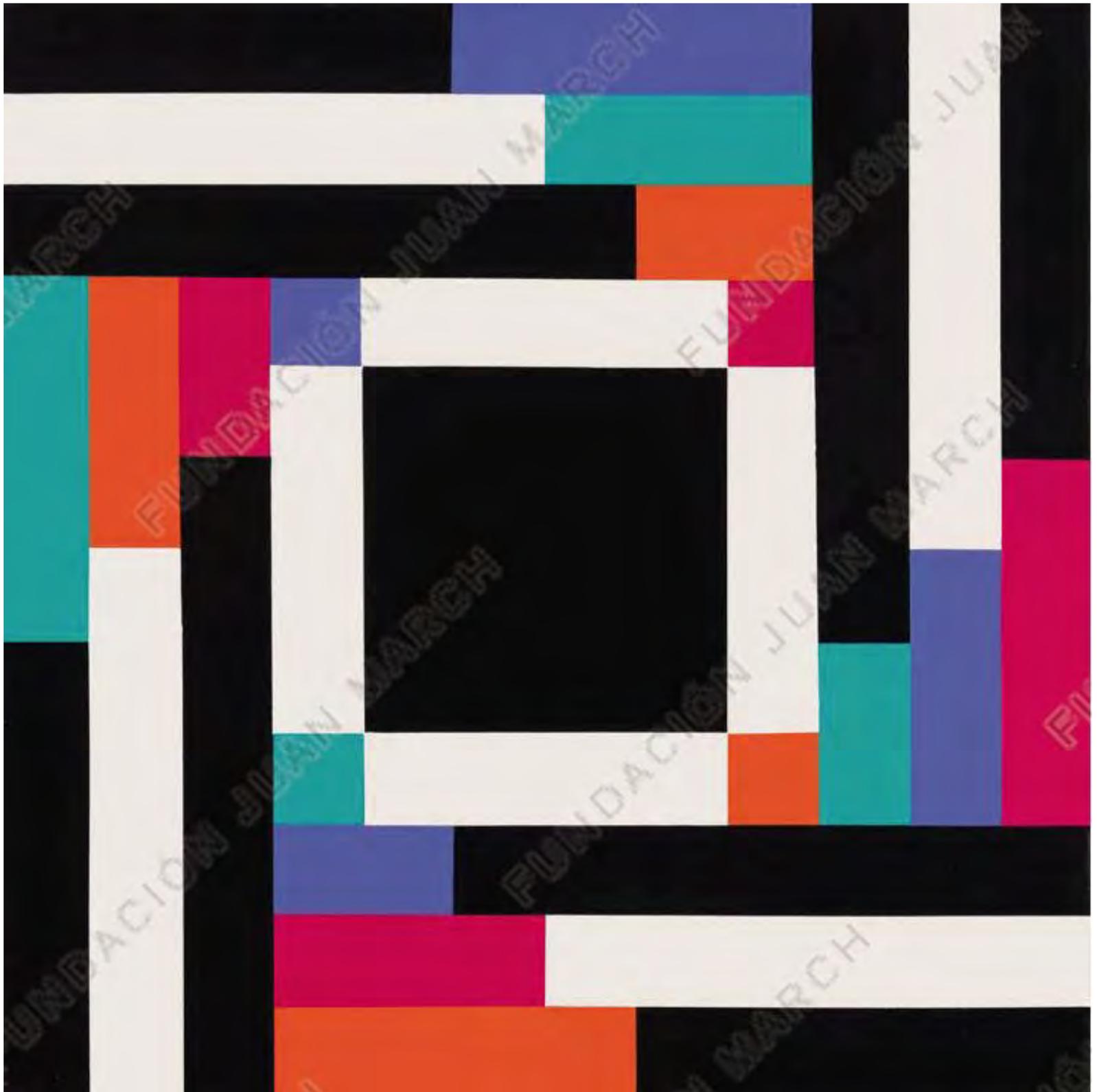


35. gleiche farbmen gen um drei verbindende achsen [cantidades de color iguales en torno a tres ejes de unión], 1976 serigrafía (ejemplar XXIV/XXXIII) 40 x 60 cm



36. *vierfarbige rotation*
[rotación en cuatro
colores], 1976
serigrafía
(ejemplar XV/XXX)
80 x 60 cm

37. *gleiche farbquanten
zu schwarz/weiss*
[cantidades de color
iguales junto a blanco/
negro], 1977
óleo sobre lienzo
80 x 80 cm



9ª serie

7 twins
[7 gemelos]
(1977)

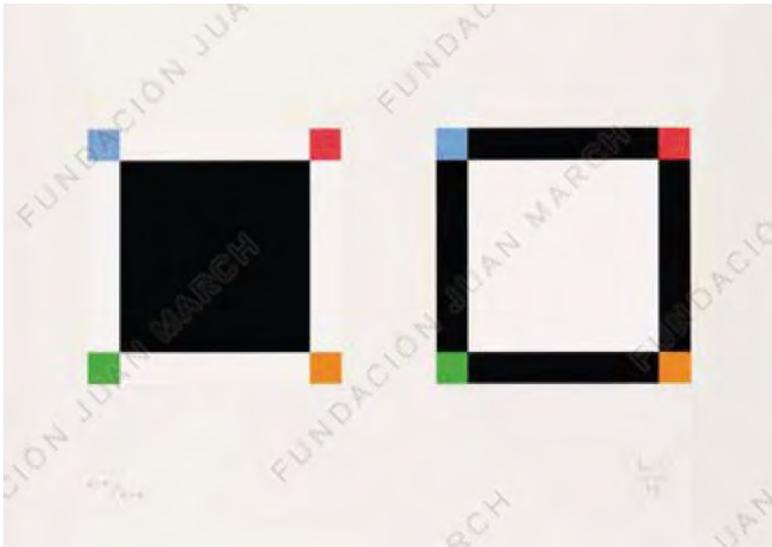
cada lámina de los *7 twins* se compone de dos campos de unas dimensiones de $8 \times 8 = 64$ cuadrados.

ambos campos contienen el mismo grupo cromático. el número de cuadrados de color aumenta, partiendo de cada esquina hacia el centro, empezando por cuatro cuadrados de color azul, rojo, amarillo y verde respectivamente hasta series de siete de cada color. las partes blancas del campo que quedan libres se acentúan mediante superficies negras, de tal forma que cada figura concreta está formada a partir de rectángulos. la libre variación, totalmente simétrica, del negro y el blanco en los dos campos parejos consigue la expresión individual de la invariable estructura de cuatro colores de cada uno de los *7 twins*.

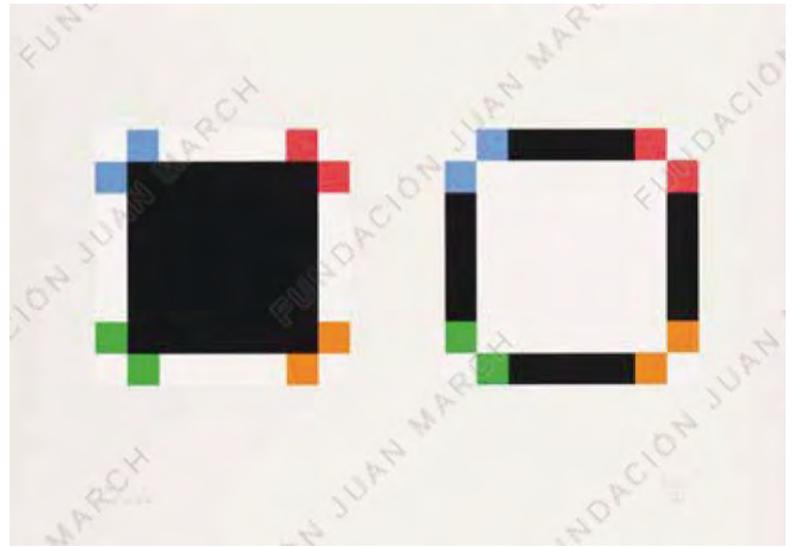
42 x 59,6 cm

7 láminas de composiciones gemelas con portada manuscrita y texto adjunto manuscrito de max bill en alemán, francés e inglés, en carpeta, impreso por marc hostettler para éditions média, neuchâtel, en noviembre de 1977

se confeccionaron 80 ejemplares de esta carpeta, las serigrafías están impresas en "vélin d'arches".



38.1



38.2



38.5



38.6



38.3



38.4



38.7

38.1-7. 7 twins
(9.reihe) [7 gemelos,
(9ª serie)], 1977
serigrafía
42 x 59,6 cm

39. *kern mit
farbstrahlung*
[núcleo con irradiación
de color], 1978
serigrafía
(ejemplar V/XXX)
70 x 50 cm

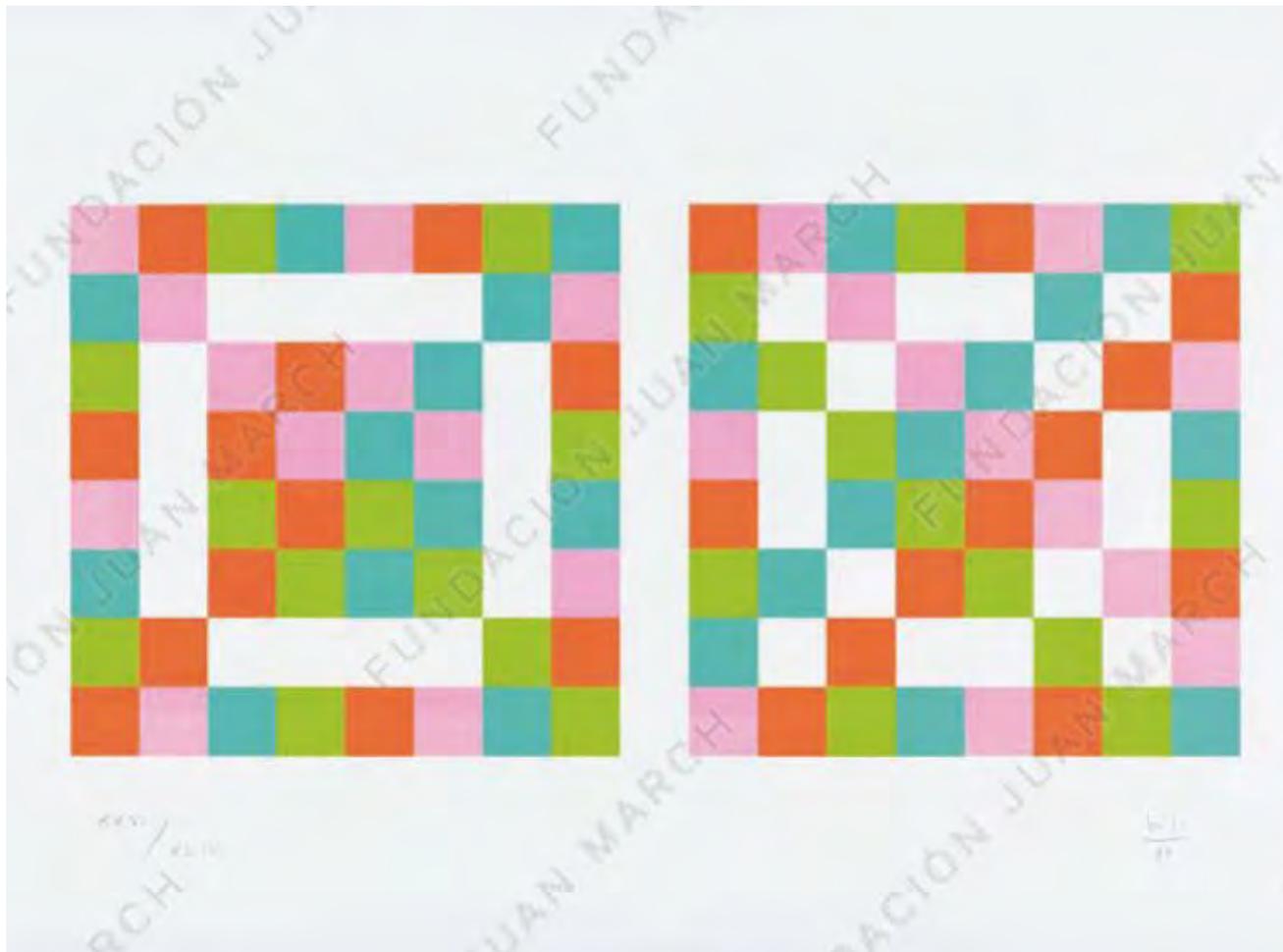


40. *weisses quadrat
durch farbprogression
begrenzt* [cuadrado
blanco limitado
mediante la progresión
de colores], 1978
óleo sobre lienzo
80 x 80 cm
diagonal: 113 cm





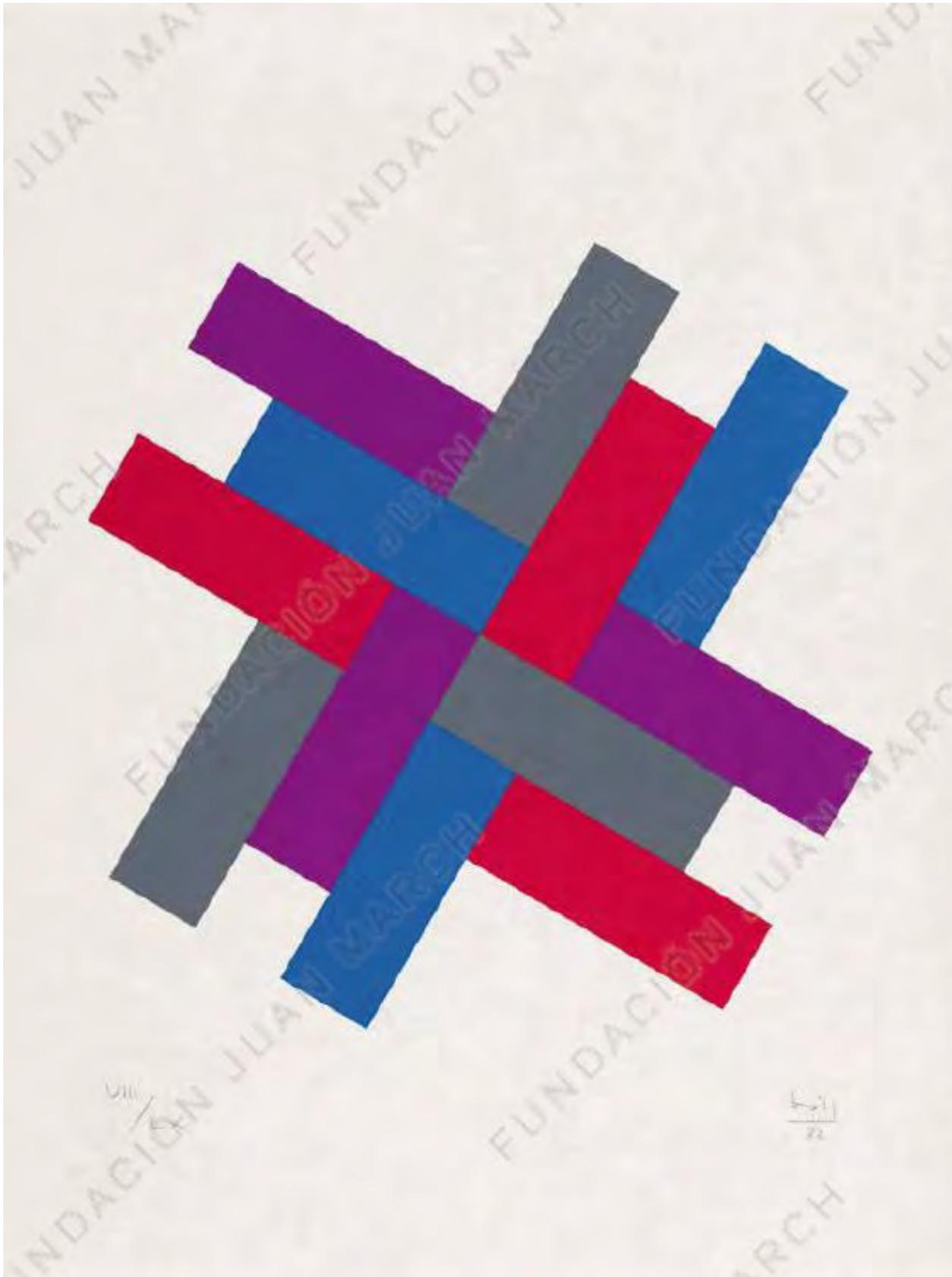
41. *rhythmus in vier farben* [ritmo en cuatro colores], 1979
litografía
(ejemplar XX/XXXIII)
80 x 65 cm



42. zweimal vier
gleiche mengen
[dos veces cuatro
cantidades iguales],
1980
litografía
(ejemplar XXVI/XLIV)
55 x 74 cm



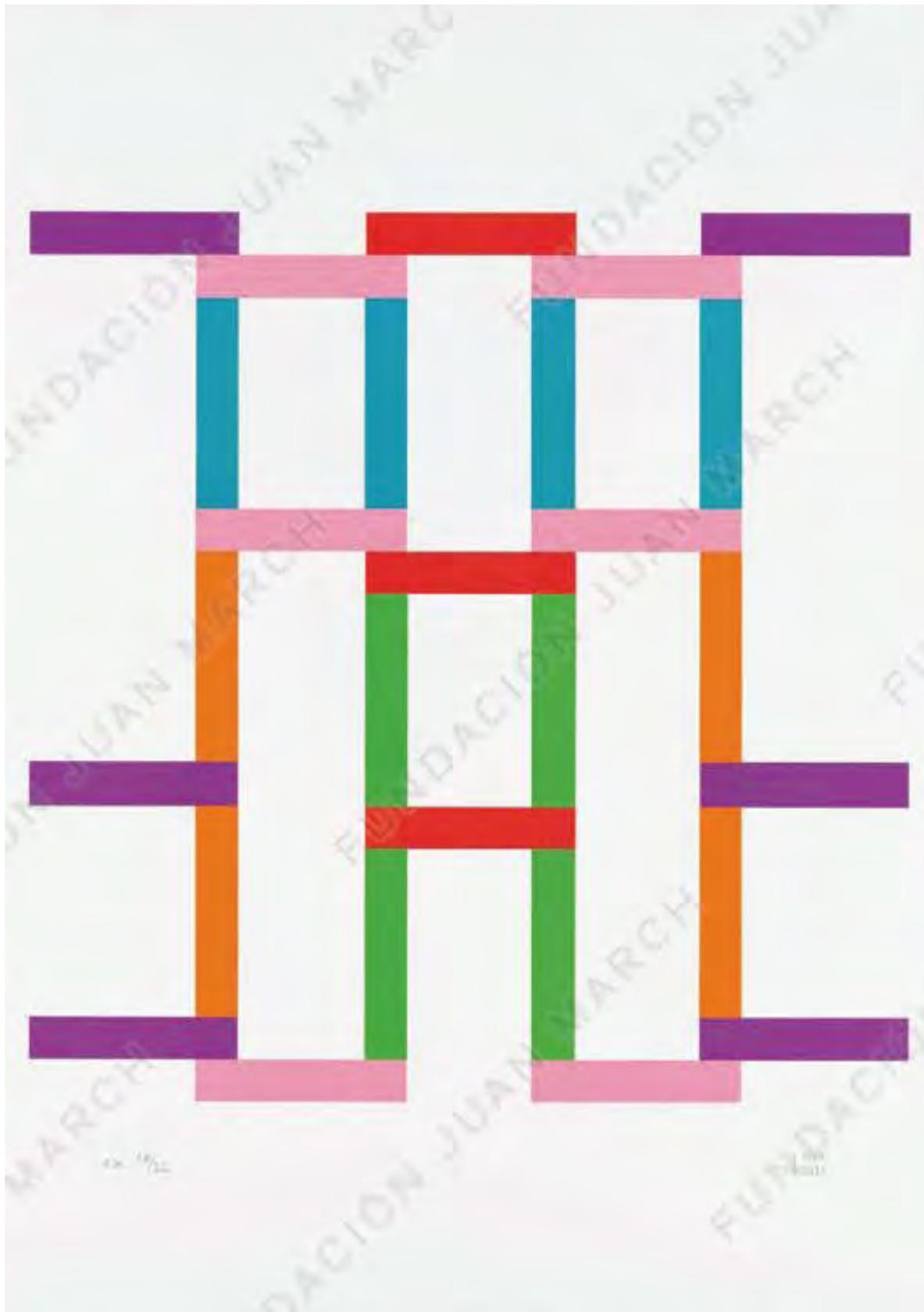
43. *drei reihen
in 8 farben* [tres series
en 8 colores], 1981
serigrafía
65 x 50 cm



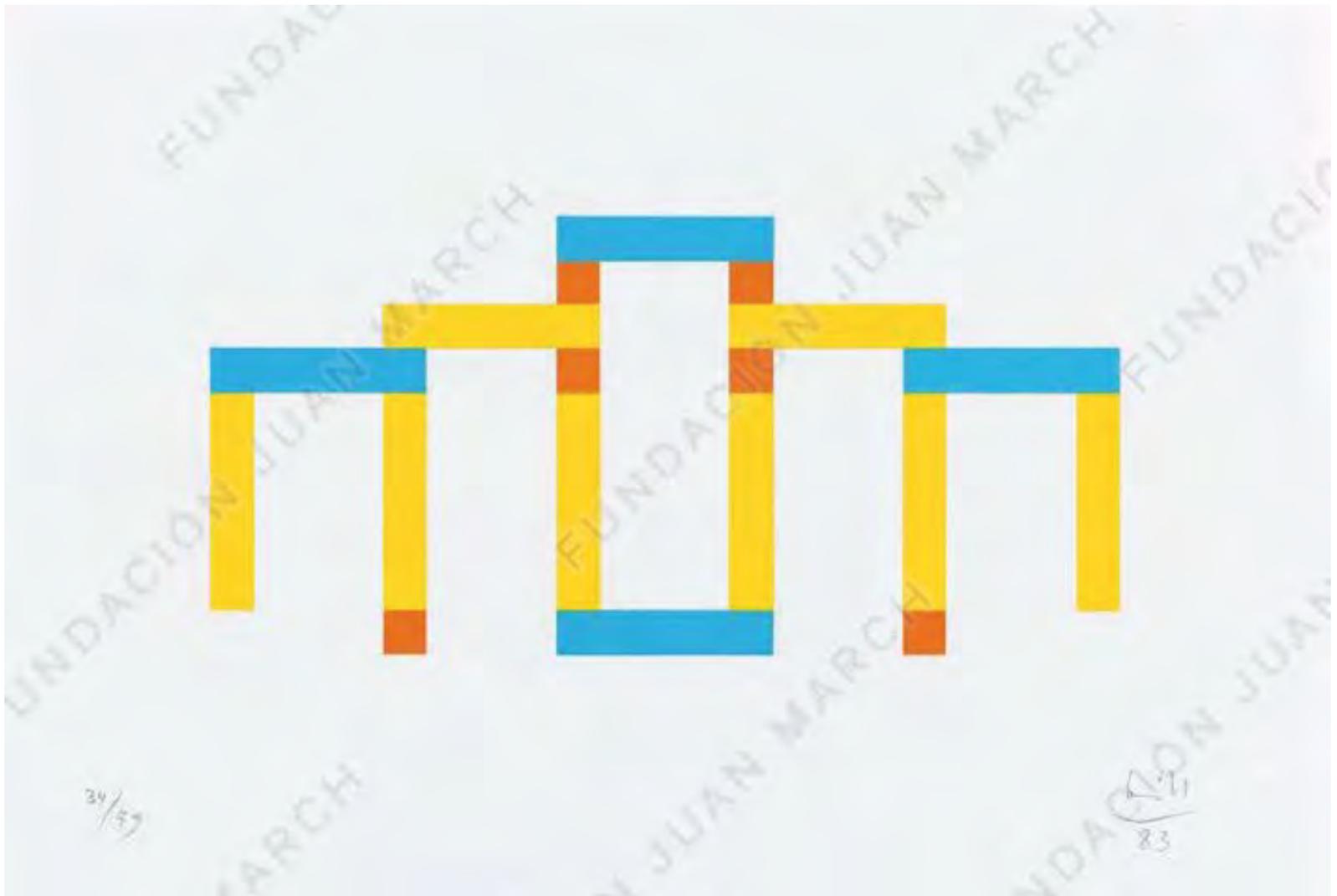
44. *vierteilige einheit
aus dreiergruppen*
[unidad cuatripartita
a partir de grupos de
tres], 1982
serigrafía
(ejemplar VIII/LX)
64 x 50 cm

45. verdichtung
im blauen quadrat
[concentración en el
cuadrado azul], 1983
serigrafía
(ejemplar 63/100)
70 x 55 cm



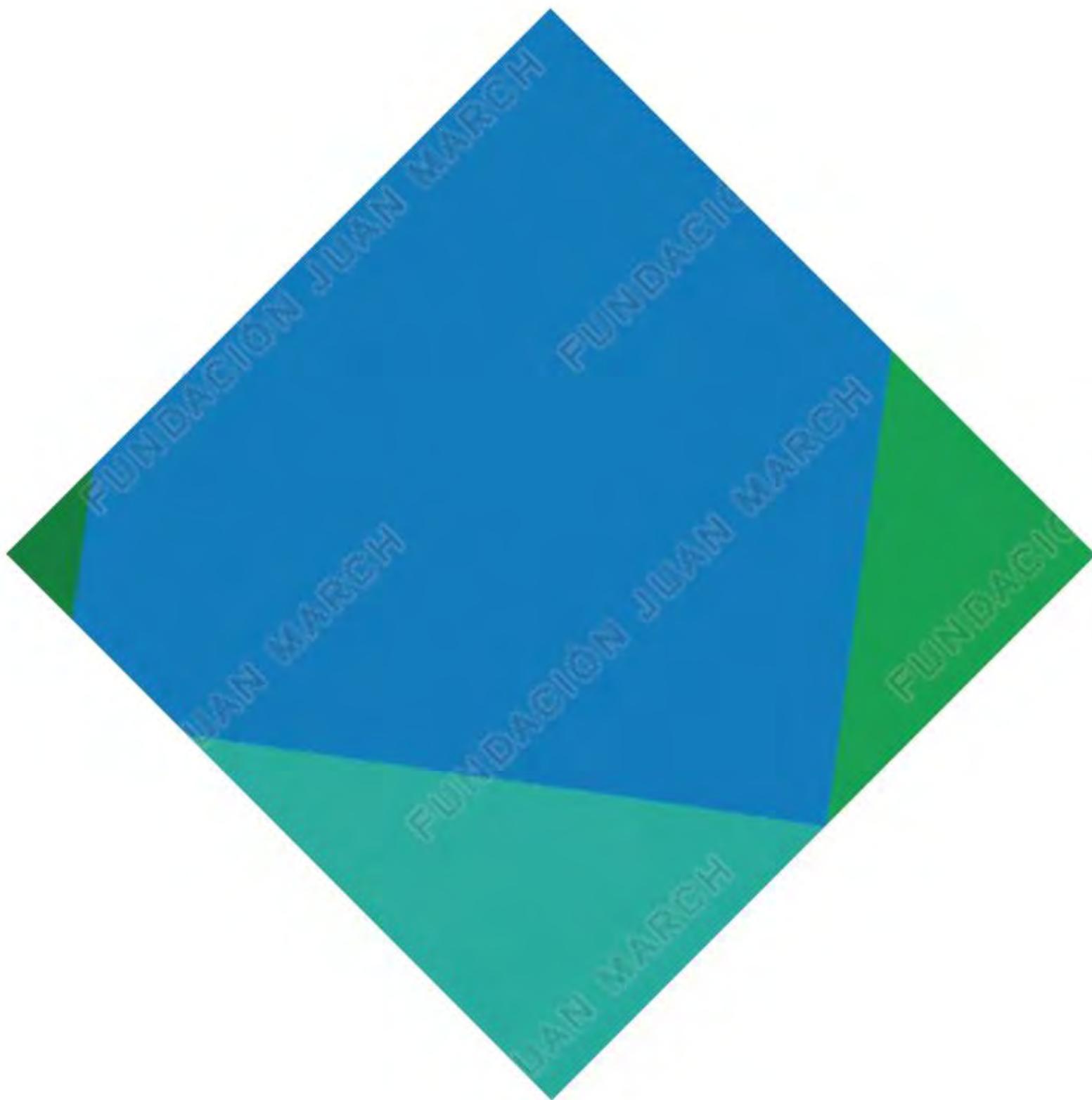


46. *konstruktion aus sechs farbgruppen*
[construcción a partir de seis grupos de colores], 1983
litografía (ea 18/22)
70 x 50 cm

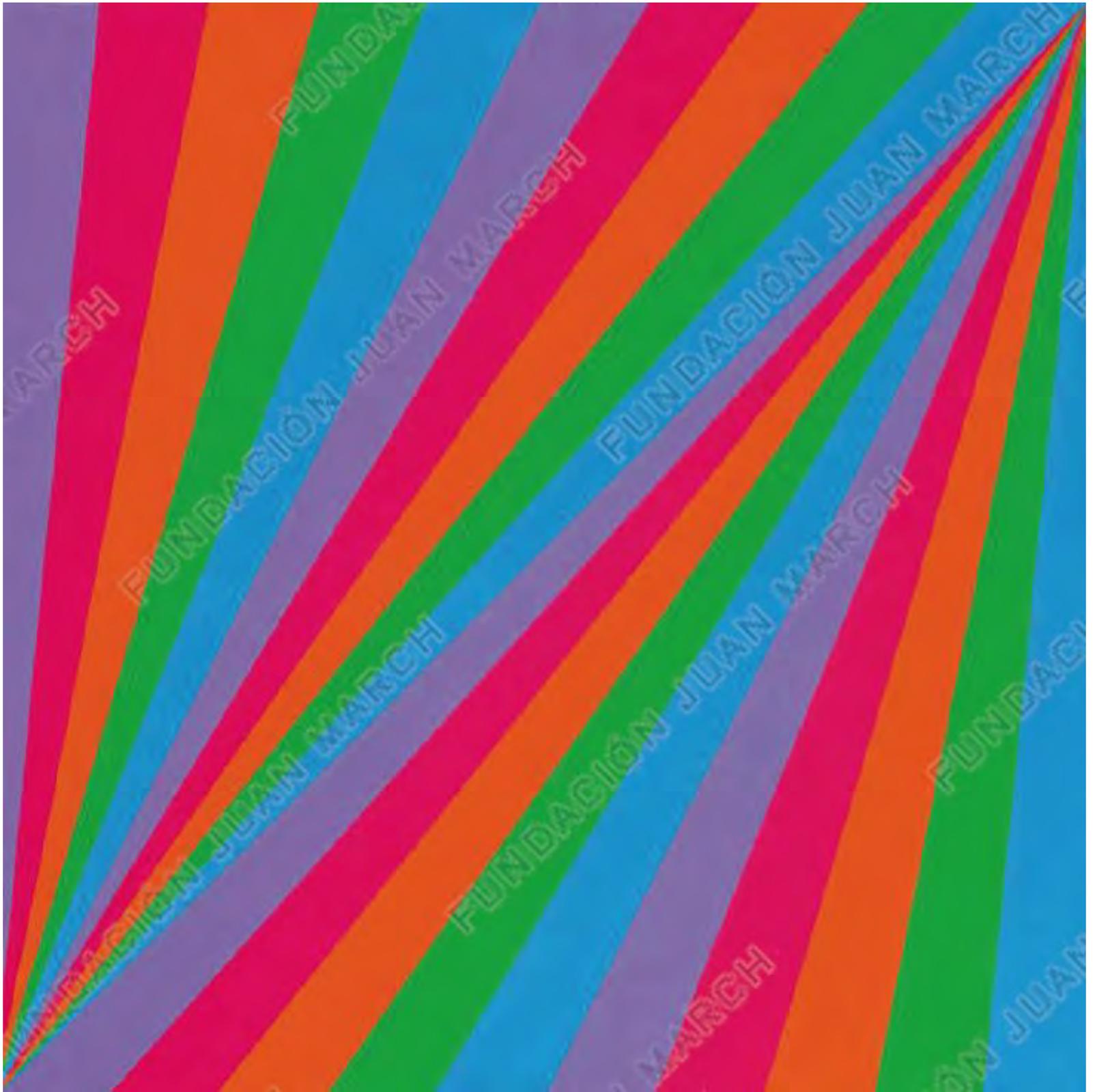


47. *dreifarbige gruppe*
[grupo tricolor], 1983
serigrafía
(ejemplar 34/99)
25 x 37 cm

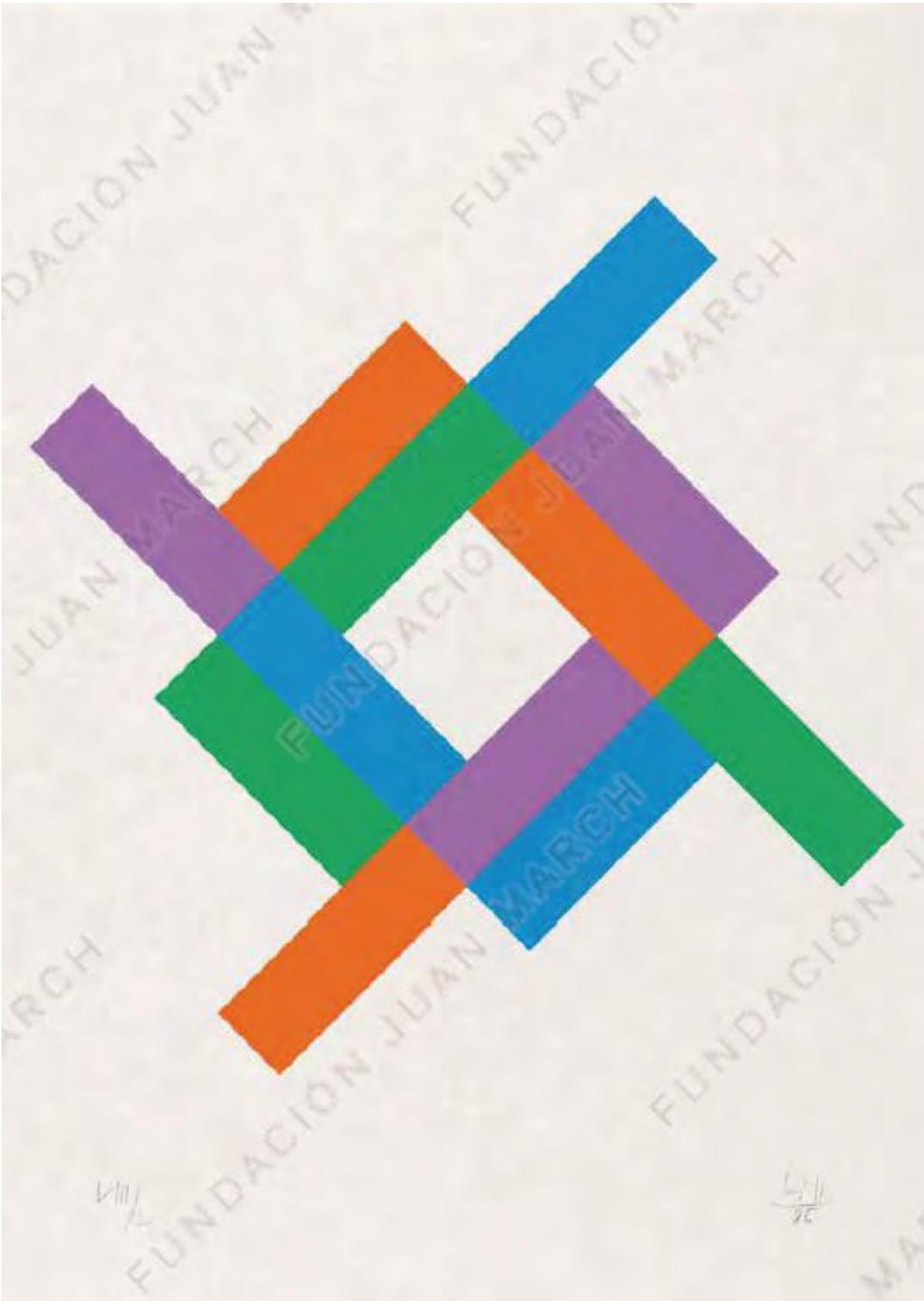
48. *blau-grün-
quadrat* [cuadrado
azul-verde], 1984
óleo sobre lienzo
100 x 100 cm
diagonal: 141 cm



49. *rhythmus in
fünf farben* [ritmo en
cinco colores], 1985
óleo sobre lienzo
100 x 100 cm



50. *vier farben um
weiss* [cuatro colores en
torno al blanco], 1985
serigrafía
(ejemplar VIII/L)
60 x 42 cm



12^a serie

acht transcolorationen
[ocho transcoloraciones]
(1986)

el arte concreto, en su corriente constructiva, está determinado por las regularidades de sus formas y colores. su libertad consiste en la aplicación y en la creación de órdenes autónomos propios. sus obras se caracterizan por la combinación de ocurrencia y objetividad, por la racionalidad y los impulsos emocionales. las ideas que se expresan a través de él, así como su ejecución, determinan la calidad de las obras. una obra de arte concreto es semejante a un generador. mediante el orden de sus elementos produce energías en forma de irradiaciones. la forma básica escogida para las *acht transcolorationen* es un cuadrado colocado sobre uno de sus vértices al que se han seccionado tres esquinas. queda una superficie hexagonal, con tres pares de lados de igual longitud dispuestos de forma que refleja respecto al eje longitudinal, lados que coinciden con los lados largos de los tres triángulos seccionados. estos triángulos son lo que se conoce como triángulos pitagóricos, es decir, triángulos cuyos lados tienen unas longitudes con una relación de 3 : 4 : 5. eso significa que son armoniosos en grado máximo. debido a su disposición, la composición cobra fuerza dinámica, pues el espectador se sentirá tentado a completar el lado opuesto del hexágono para obtener un cuadrado completo.

la disposición de la división dentro del cuadrado ofrece ocho posibles orientaciones: una serie de cuatro, resultado de la rotación del sistema, y otras cuatro más, resultado de la reflexión especular de las cuatro primeras. estas ocho posibilidades constituyen el fundamento de las *acht transcolorationen*.

a cada uno de los ocho hexágonos se le ha asignado aquí un color, siguiendo la serie de un círculo cromático aproximativo. a estos colores se suman en cada caso tres colores para los triángulos. para seleccionarlos se ha empleado un método sencillo y claro: el triángulo grande tiene el color del hexágono de la figura precedente, el triángulo mediano tiene el mismo color en un grado menos, y lo mismo sucede con el triángulo más pequeño.

de esta forma surge dentro de cada lámina una transcoloración en forma de evolución cromática reconocible. esta transcoloración se detecta fácilmente al disponer las láminas en círculo conforme a los colores dominantes (en el hexágono): amarillo, naranja, rojo, carmín*,

* este es el término que emplea max bill [n. del ed.].

violeta, azul, turquesa, verde claro. por ejemplo, en torno al centro de color carmín se han dispuesto los triángulos rojo, naranja y amarillo.

este comentario tiene como objeto mostrar que la serie de las *acht transcolorationen* está ordenada conforme a una regularidad perfectamente explicable. para la ordenación de los colores se ha elegido seguir la serie cromática hacia atrás. pero por el mismo motivo se podría haber elegido también seguir la serie cromática hacia delante; en ese caso, en el ejemplo antes mencionado, el centro de color carmín estaría rodeado por los triángulos violeta, azul y turquesa. asimismo, también cabría emplear disposiciones cromáticas inversas del triángulo pequeño al grande. el resultado serían atmósferas cromáticas completamente diferentes: es decir, a pesar de las estrictas regularidades, dentro de este sistema limitado son posibles todavía infinitas variaciones adicionales, aunque habría algunas que no podrían clasificarse sin más como resultado válido por lo que respecta a la calidad cromática. finalmente, existe todavía la posibilidad de elegir otros colores totalmente diferentes.

partiendo del esquema de composición empleado aquí cualquiera puede seccionar tres esquinas a varios cuadrados y con las formas así obtenidas hacer sus propios pequeños "collages bill". y entonces se dará cuenta de que, una vez establecido un buen orden regular, sus libertades creadoras personales son muy grandes.

max bill
zúrich, julio de 1986

65 x 50 cm

8 serigrafías con portada y texto adjunto en alemán, inglés y húngaro, impreso en pesti mähely con la colaboración de forma 5, arbeitskreis umwelt gestaltung, budapest, producción y edición: forma 5, budapest, 1986

se confeccionaron 150 ejemplares de esta carpeta, cada lámina está firmada y numerada.



51.1



51.2

51.1-4. *acht*
transcolorationen
(12. *reihe*) [locho
transcoloraciones
(12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm



51.3



51.4

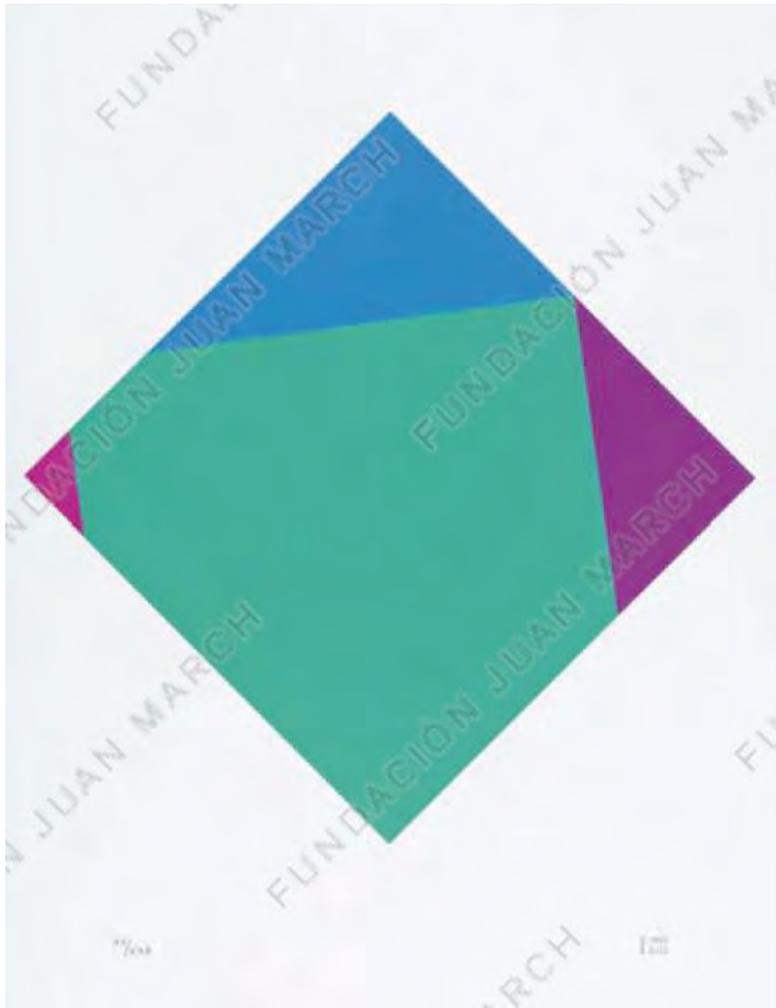


51.5

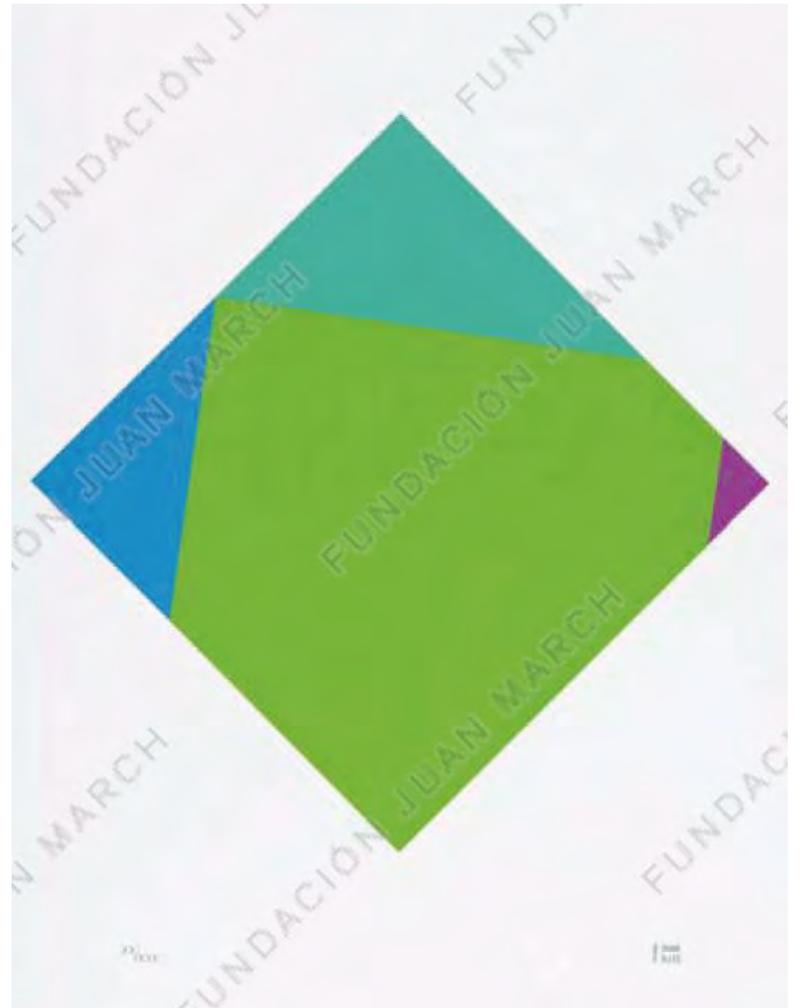


51.6

51.5-8. *acht*
transcolorationen
(12. *reihe*) [locho
transcoloraciones
(12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm



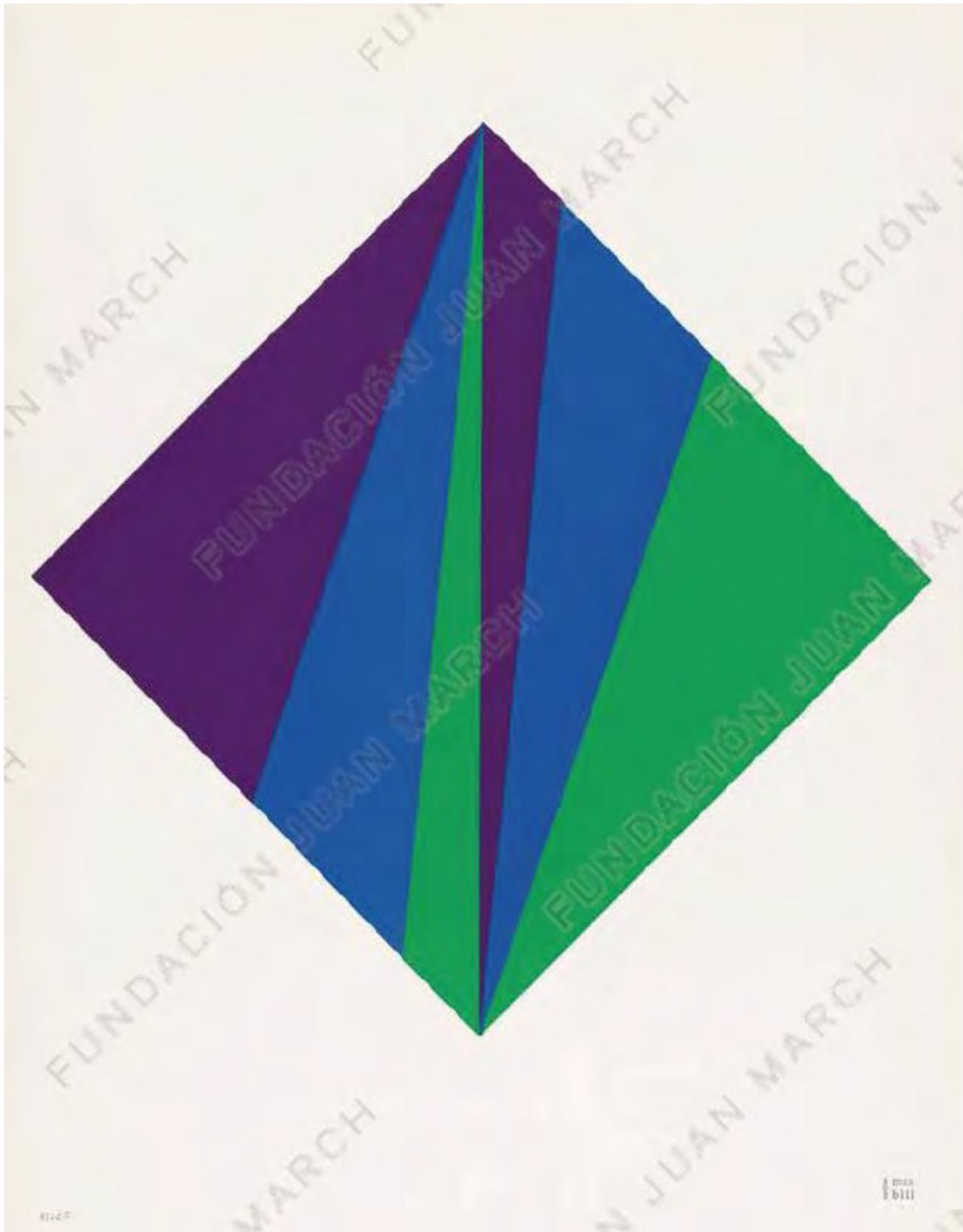
51.7



51.8



52. *rotation in vier quadraten* [rotación en cuatro cuadrados], 1988
serigrafía (ejemplar IX/L)
65 x 50 cm



53. *verdichtung gegenläufig* (grün/blau/violett) [concentración en sentido contrario (verde/azul/morado)], 1988
serigrafía
84 x 60 cm



54. 12 quantengleiche
dreiecke im quadrat
[12 triángulos de
cantidades iguales en
el cuadrado], 1990
serigrafía
65 x 50 cm



55. sin título, 1993
serigrafía
(ejemplar XIX/XL)
65 x 50 cm

14^a serie

ohne titel
[sin título]
(1992-1994)

57 x 86 cm

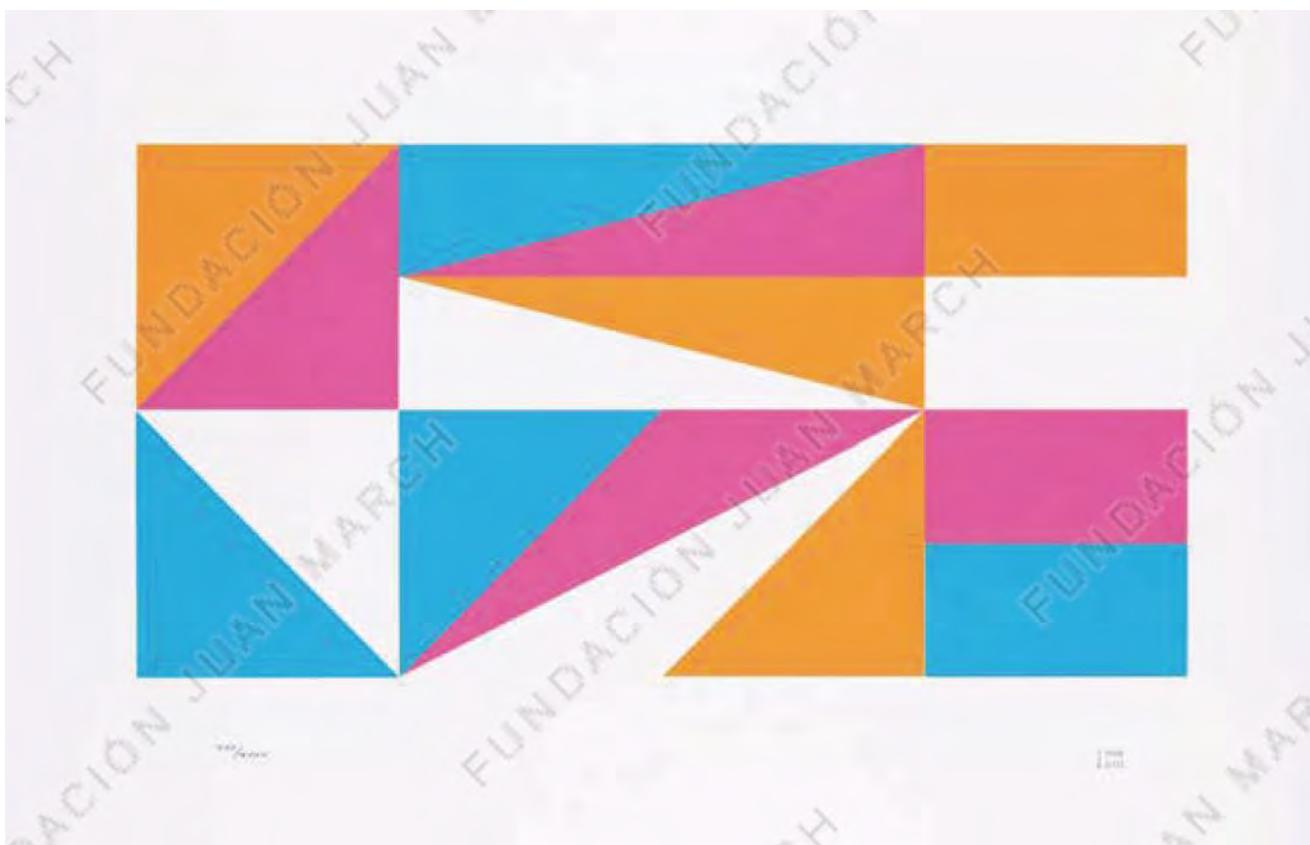
4 serigrafías, impreso por bea spillmann, zúrich, para galerie und verlag aras, saulgau, 1994
161 o 166 ejemplares, impresos en sihl, superbuss, 250 g

debido a la muerte de max bill los datos no se pueden dar definitivamente por seguros. la edición no se pudo firmar como se había acordado.

56.1-4. sin título
(14. *reihe*)
[[14ª serie]], 1994
serigrafía
55 x 86 cm



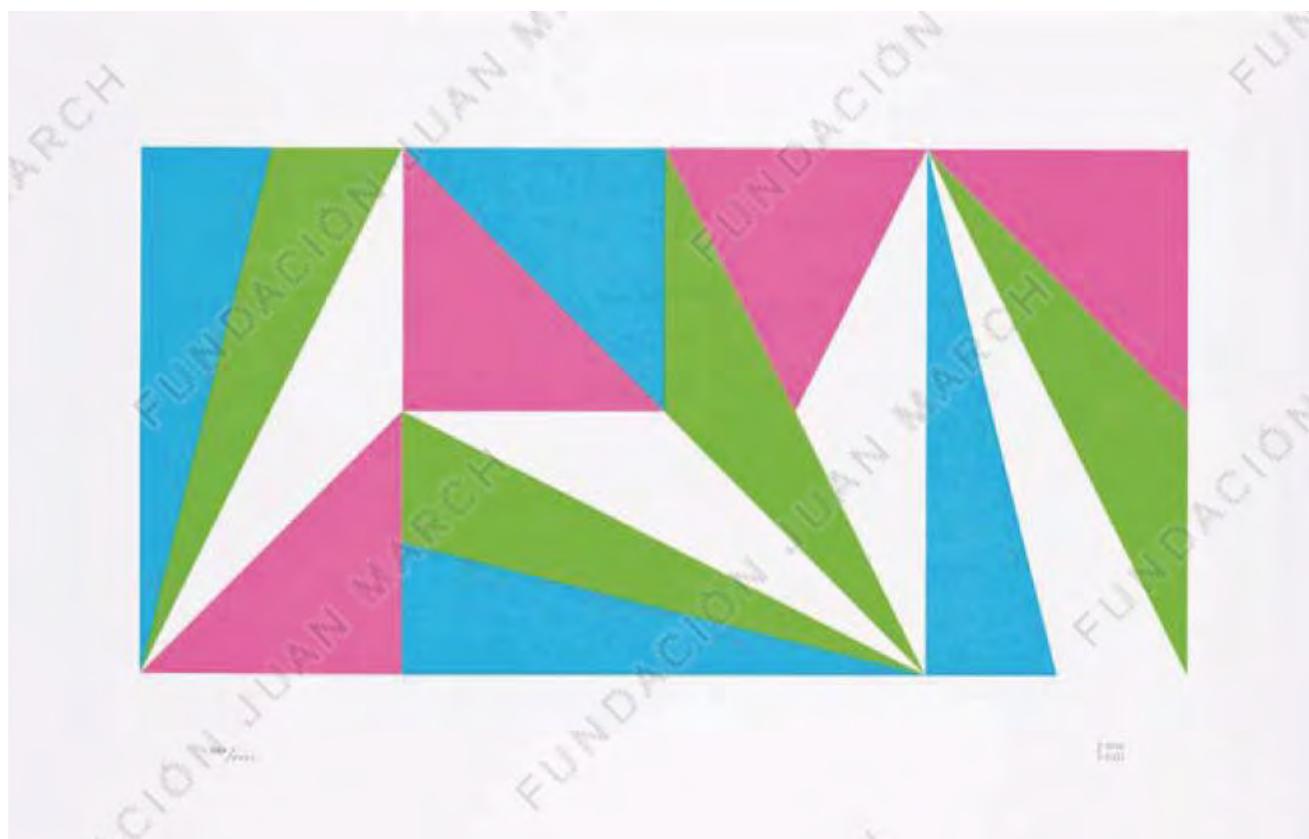
56.1



56.3



56.2



56.4

57. sin título, 1993-94
serigrafía
(ejemplar XXV/XL)
65 x 50 cm





jakob bill

—

max bill y las artes gráficas

quinze variations sur un même thème (1. reihe)
[quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
32 x 30,3 cm [cat. 1]

la obra gráfica de max bill surgió entre 1925 y 1994 y comprende unas 235 láminas. la primera de todas fue una litografía, una edición sin numerar de una vista de winterthur, que el artista realizó para la librería del padre de su compañero de clase vogel. las últimas se consideran las cuatro láminas que componen la *14. reihe* [14ª serie], sin título, impresa poco antes de su muerte [cat. 56]. en el año 1968 la albrecht dürer gesellschaft [sociedad alberto durero] organizó en la kunsthalle de núremberg una primera exposición amplia dedicada exclusivamente a la obra gráfica de max bill. en ella se mostraron 93 obras, de lo cual se deduce que más de dos tercios de su producción surgieron después de 1968. de estas 93 láminas partió max bill a la hora de llevar a cabo el recuento de su obra gráfica; un recuento, sin embargo, que quedó incompleto y que nunca llegó a completarse de manera consecuyente.

después de la primera litografía, en realidad una *veduta* multiplicada mediante técnicas de impresión, surgen algunos grabados al aguafuerte, en tiradas que van de menos de 5 ejemplares hasta un máximo de 28. durante su estancia en la bauhaus (1927-28) pintó a la acuarela algunos de estos grabados, convirtiéndolos en originales. estas láminas reflejan la fuerte influencia de sus mentores klee y kandinsky. la existencia de láminas producidas en serie y reinterpretadas como originales es algo muy característico de la obra gráfica de max bill, que se puede aplicar sobre todo a su obra gráfica posterior a los años cincuenta.

por lo general, las láminas no son reproducciones de cuadros ya existentes, sino obras independientes, cuya multiplicación genera una copropiedad por parte de distintas personas o instituciones. además, detrás está también la idea de que una obra de arte reproducida de esa forma resulta asequible a un público más joven y/o menos adinerado. por supuesto, esta observación también se aplica a su equivalente tridimensional, lo múltiple.

sin duda las *quinze variations sur un même thème* [quince variaciones sobre un mismo tema], 1935-1938 [cat. 1], representan un punto de referencia clave en la obra de max bill. constituyen el ejemplo didáctico paradigmático que demuestra que, partiendo de un tema básico (un constructo brioso similar a una espiral que evoluciona, de dentro afuera, desde un triángulo isósceles a un octógono), es posible lograr una gran variedad interpretativa de forma y color como elementos coexistentes e interrelacionados, y que, al final, la elección según criterios racionales es lo que surte efecto sobre el espectador. por eso, al contemplar

la obra por segunda vez, se detecta también lo limitado de sus posibilidades de variación: por ejemplo, el colorido de todas las láminas coloreadas está determinado por el de la primera variación. el espectador debe emprender por sí mismo un viaje de exploración. programático es también el texto adjunto (pp. 18-19), que presenta y explica la temática de las variaciones concretas de esta serie de litografías.

a principios de los años cuarenta surgieron otras litografías, que aparecieron como carpetas de láminas en la allianz-verlag, la editorial fundada por max bill. en 1957 crea diversas cincografías, entre ellas la *trilogie* [trilogía], posteriormente denominada *2. reihe* [2ª serie] [cat. 3], que constituye un anticipo más del minimal art: los tres colores empleados se intercambian en el interior de tres casillas siempre iguales y ya sólo esa alternancia crea una atmósfera básica diferente. a este mismo principio de alternancia responderán también grabados posteriores, entre otros los de la carpeta *transcoloration in fünf quadraten* [transcoloración en cinco cuadrados], de 1974, posteriormente denominada *6. reihe* [6ª serie].

la técnica de la serigrafía trae como novedad la posibilidad de una coloración cubriente que permite lograr matices más sutiles. max bill hará suyo este nuevo medio a partir de 1963. las ventas de arte gráfico han experimentado un incremento notable y esta técnica permite realizar tiradas mayores sin pérdida de calidad. a partir de entonces, la mayoría de las obras de este tipo serán trabajos por encargo. en lugar de honorarios, max bill solía encargar la impresión de otra edición de menor tirada y diferente numeración, a veces incluso en un papel distinto. asimismo, los carteles de sus exposiciones servían para producir simultáneamente una lámina sin texto en un papel de mayor calidad. la serigrafía permite obtener láminas diversas a partir de un único dibujo, variando uno o más colores, como ocurre, por ejemplo, en *feld aus sechs sich durchdringenden farben* [campo de seis colores que se interpenetran] y *durchdringung von sechs farben* [interpenetración de seis colores], creadas en 1966, cuyos títulos evidencian ya su estrecho parentesco. como ocurre con la mayoría de los títulos de max bill –tanto si se trata de cuadros como de esculturas u obras múltiples–, se trata también en este caso de una especie de instrucciones para la comprensión de la obra. sólo en unos pocos casos excepcionales las serigrafías fueron realizadas a partir de cuadros originales; una de estas excepciones la constituye la carpeta aparecida en 1970 *11 x 4 : 4*, posteriormente denominada *4. reihe* [4ª serie] [cat. 13], que se basa en una idea y en una serie de cuadros surgidos a partir de 1963.

fascinante y especialmente atractiva para las artes gráficas resulta la inclusión en la composición de una superficie blanca sin imprimir. con ella se puede, por un lado, ganar un color más y, por otro, conseguir superficies que en la pintura sobre lienzo sería prácticamente imposible o muy costoso lograr. en el año 1970 max bill creó una serie de serigrafías, surgidas con independencia unas de otras, con un núcleo central blanco en torno al cual se dispone todo un abanico de variaciones en la distribución de la superficie y en las combinaciones cromáticas (*vier gleiche farbgruppen um weisse kerne* [cuatro grupos de color iguales en torno a núcleos blancos], *zwei gleiche gruppen: schwarz und farbe um weiss* [dos grupos iguales: negro y color en torno al blanco], etc.).

la lámina aparecida en 1976 *gleiche farbmenigen um drei verbindende achsen* [cantidades de color iguales en torno a tres ejes de unión] [cat. 35] integra cuatro rectángulos dispuestos unos sobre otros de un modo que no encontramos en la pintura de max bill. elemento de unión y origen de esta constelación son siempre los tres ejes que fundamentan la división en

cuatro partes de cada uno de los rectángulos; mediante la alternancia rotatoria de los cuatro colores, la cantidad total de cada uno de ellos se corresponde con un rectángulo. en este caso las artes gráficas permiten el surgimiento de una imagen nunca realizada como tal por max bill, porque se compone de distintas partes.

la 9ª serie, *7 twins* [7 gemelos] [cat. 38] apareció en 1977 como carpeta, impresa por marc hostettler –el comprometido galerista y productor de ediciones propias que hizo posible proyectos artísticos utópicos por aquel entonces (furkart)–, quien, profundo admirador de la obra de max bill, acabó entablando con él una amistad personal. también aquí desempeñan un papel central las modificaciones seriales a partir de una cuadrícula básica –dispuesta por parejas– con cantidades de color crecientes y alternancia de blanco y negro; y de nuevo el texto manuscrito que las acompaña ofrece las instrucciones de uso características para comprender visualmente las reglas en las que se basan las láminas.

rara vez se cuela en la obra gráfica de max bill una imagen de carácter simbólico. bajo el título *rhythmus in vier farben* [ritmo en cuatro colores] [cat. 41] se esconde también la finalidad del encargo. el motivo sirvió como cartel y como cubierta del programa de las jornadas orgánicas de amriswil del año 1979. las franjas verticales ascendentes conforme a la simetría axial y subdivididas rítmicamente recuerdan de hecho la disposición de los tubos de los órganos. el *monumentum AD* [monumento AD], de 1971, que existe como cuadro, está inspirado en las iniciales de alberto durero, y en 1973 se editó también como lámina de la albrecht dürer gesellschaft.

finalmente, hay un grupo de láminas de obra gráfica que abordan la traslación a la bidimensionalidad de esculturas tridimensionales/arquitectónicas de pabellones. *drei bunte 16-er gruppen* [tres grupos de 16 a color] representa el *monument 2000* proyectado para augsburgo, que estaba previsto realizar con sillares de granito de distintos colores; en las láminas, los colores de la piedra se reproducen en tonos algo más intensos.

entre sus temas, hay algunos que son como fugitivos que, con el tiempo, retornan; con esto nos referimos a temas pictóricos que, tras pasar años en barbecho, de repente vuelven a aparecer en láminas de arte gráfico. *verdichtung im blauen quadrat* [concentración en el cuadrado azul] [cat. 45], de 1983, es uno de ellos, pues la serie de cuadros correspondiente, así como algunas láminas de arte gráfico emparentadas con ella, surgieron unas dos décadas antes (a partir de 1964). pero lo que sí ha cambiado es el giro de noventa grados del eje central.

a finales de los años ochenta max bill experimentó por vez primera con tonos similares a los colores fosforescentes. sobre todo sus últimas láminas de los años noventa brillan intensamente en tonos fluorescentes. max bill ya no titula de forma sistemática estas láminas, ni tampoco las registra en su lista de obras. desde un punto de vista formal, se trata de planos casi siempre subdivididos en secciones que tienen igual superficie pero no idéntica forma. cada uno de los colores ocupa una cuarta parte del plano base. como ejemplo tenemos la lámina sin título de 1993 y las cuatro láminas de la 14ª serie.



catálogo de obras en exposición

autorretrato,
casa-estudio zürich-
höngg, 1933 (foto: binia
bill)

-
- 1.0. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
das thema [el tema]
litografía (nº 7 de una edición de 20 álbumes)
32 x 30,3 cm
- 1.1. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 1 [variación 1]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.2. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 2 [variación 2]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.3. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 3 [variación 3]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.4. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 4 [variación 4]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.5. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 5 [variación 5]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.6. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 6 [variación 6]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.7. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 7 [variación 7]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.8. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 8 [variación 8]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.9. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 9 [variación 9]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.10. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 10 [variación 10]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.11. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 11 [variación 11]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.12. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 12 [variación 12]
litografía
32 x 30,3 cm

- 1.13. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 13 [variación 13]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.14. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 14 [variación 14]
litografía
32 x 30,3 cm
- 1.15. *quinze variations sur un même thème (1. reihe)* [quince variaciones sobre un mismo tema (1ª serie)], 1938
variation 15 [variación 15]
litografía
32 x 30,3 cm
-
- 2.1. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.2. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.3. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.4. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.5. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.6. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.7. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.8. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.9. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
- 2.10. *10 original-lithos* [10 litografías originales], sin título, 1941
litografía (edición 93/100)
21 x 14,6 cm
-
- 3.1. *trilogie (2. reihe)* [trilogía (2ª serie)], 1957
I
cincografía (ejemplar 33/6)
68,5 x 93 cm
- 3.2. *trilogie (2. reihe)* [trilogía (2ª serie)], 1957
II
cincografía (ejemplar 33/6)
68,5 x 93 cm
- 3.3. *trilogie (2. reihe)* [trilogía (2ª serie)], 1957
III
cincografía (ejemplar 33/6)
68,5 x 93 cm
-
4. *lila-gelbes horizontal-diagonal-quadrat* [cuadrado horizontal-diagonal en lila-amarillo], 1961
linograbado (ejemplar 39/44)
43,2 x 30,9 cm
-
5. *feld in vier farben* [campo en cuatro colores], 1963
óleo sobre lienzo
80 x 80 cm
-
6. *gelber kern* [núcleo amarillo], 1964
serigrafía
70 x 50 cm
-
7. *vier sich durchdringende farben* [cuatro colores que se interpenetran], 1967
serigrafía (ejemplar XIII/XXII)
65 x 50cm
-
8. *kern und reflex* [núcleo y reflejo], 1968
serigrafía (ejemplar LVII/LXVI)
74 x 59 cm
-
9. *kern aus doppelfarben* [núcleo de colores dobles], 1968
serigrafía (ejemplar 6/66)
64 x 44 cm
-
10. *verdichtung von violett gegen gelb* [concentración de violeta hacia amarillo], 1964-68
serigrafía (ejemplar LV/LV)
64,7 x 49,8 cm
-
11. *vier gleiche farbgruppen um weisse kerne* [cuatro grupos de colores iguales en torno a núcleos blancos], 1969
serigrafía
80 x 50,3 cm
-
12. *horizontale und vertikale doppelfarben* [colores dobles en horizontal y en vertical], 1969
serigrafía (ejemplar LV/LV)
66 x 46 cm
-
- 13.1. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
I
serigrafía
65 x 55 cm
-
- 13.2. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
II
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.3. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
III
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.4. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
IV
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.5. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
V
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.6. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
VI
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.7. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
VII
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.8. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
VIII
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.9. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
IX
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.10. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
X
serigrafía
65 x 55 cm
- 13.11. *11 x 4 : 4 (4. reihe)* [11 x 4 : 4 (4ª serie)], 1970
XI
serigrafía
65 x 55 cm
-
14. *zwei gruppen um weiss* [dos grupos en torno al blanco], 1970
serigrafía (ejemplar VIII/XXII)
70 x 50 cm
-
15. *gegenlauf quantengleicher gruppe um weiss* [disposición contraria de grupos de cantidades iguales en torno al blanco], 1970
serigrafía (ejemplar XXV/LV)
65 x 50 cm
-
16. *zwei gleiche gruppen: schwarz und farbe um weiss* [dos grupos iguales: negro y color en torno al blanco], 1970
serigrafía
70 x 50 cm
-
17. *zwei gleichgrosse gruppen* [dos grupos de igual superficie], 1970

	serigrafía (ejemplar LXVI/LXVI) 70 x 50 cm			litografía 50,7 x 36 cm	
18.	<i>zwei komplementäre gruppen aus doppel Farben</i> [dos grupos complementarios de dos colores], 1970 serigrafía (ejemplar VII/XLIV) 70 x 50 cm	24.	<i>offenes zentrum</i> [centro abierto], 1972 litografía (ejemplar XV/XV) 55,7 x 44,7 cm	32.6.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 VI litografía 50,7 x 36 cm
19.	<i>vier verschränkte farbgruppen</i> [cuatro grupos de colores entrelazados], 1971 serigrafía 65 x 50 cm	25.	<i>hommage à picasso</i> [homenaje a picasso], 1972 litografía (ea 19/22) 76 x 56cm	32.7.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 VII litografía 50,7 x 36 cm
20.	<i>durchdringung von vier hellen farben</i> [interpenetración de cuatro colores claros], 1971 serigrafía (ejemplar 90/150) 70 x 50 cm	26.	<i>vier farbquanten in zwei gleichen systemen</i> [cuatro cantidades de color en dos sistemas iguales], 1972 serigrafía 65 x 50 cm	32.8.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 VIII litografía 50,7 x 36 cm
21.	<i>system mit vier farben gleichen quantums</i> [sistema con cuatro colores de igual cantidad], 1971 serigrafía 68 x 68 cm	27.	<i>vier gruppen aus den gleichen farbelementen</i> [cuatro grupos a partir de los mismos elementos de color], 1972 serigrafía (ea 10/22) 64 x 50 cm	32.9.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 IX litografía 50,7 x 36 cm
22.1.	<i>fünf quantengleiche quadrate (5. reihe)</i> [cinco cuadrados de cantidades iguales (5ª serie)], 1972 <i>gegenseitigkeit</i> [reciprocidad] serigrafía 64,8 x 49 cm	28.	<i>vier ähnliche farbsäulen</i> [cuatro columnas de colores parecidas], 1972 serigrafía (ejemplar IX/IX) 65 x 50 cm	32.10.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 X litografía 50,7 x 36 cm
22.2.	<i>fünf quantengleiche quadrate (5. reihe)</i> [cinco cuadrados de cantidades iguales (5ª serie)], 1972 <i>aktion</i> [acción] serigrafía 64,8 x 49 cm	29.	Sin título, 1971-73 óleo sobre lienzo 62,22 x 62,22 cm Diagonal: 88 cm	32.11.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 XI litografía 50,7 x 36 cm
22.3.	<i>fünf quantengleiche quadrate (5. reihe)</i> [cinco cuadrados de cantidades iguales (5ª serie)], 1972 <i>sicherheit</i> [seguridad] serigrafía 64,8 x 49 cm	30.	<i>strahlung</i> [irradiación], 1973 litografía (ejemplar X/X) 60 x 50 cm	32.12.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 XII litografía 50,7 x 36 cm
22.4.	<i>fünf quantengleiche quadrate (5. reihe)</i> [cinco cuadrados de cantidades iguales (5ª serie)], 1972 <i>ruhe</i> [serenidad], 1972 serigrafía 64,8 x 49 cm	31.	<i>blaue strahlung</i> [irradiación azul], 1972-74 óleo sobre lienzo 62,22 x 62,22 cm Diagonal: 88 cm	32.13.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 XIII litografía 50,7 x 36 cm
22.5.	<i>fünf quantengleiche quadrate (5. reihe)</i> [cinco cuadrados de cantidades iguales (5ª serie)], 1972 <i>gleichgewicht</i> [equilibrio], 1972 serigrafía 64,8 x 49 cm	32.1.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 I litografía 50,7 x 36 cm	32.14.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 XIV litografía 50,7 x 36 cm
23.	<i>vier gleiche farbgruppen zu schwarz und weiss</i> [cuatro grupos de colores iguales junto a blanco y negro], 1972 serigrafía (ejemplar XI/XI) 65 x 49,7 cm	32.2.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 II litografía 50,7 x 36 cm	32.15.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 XV litografía 50,7 x 36 cm
		32.3.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 III litografía 50,7 x 36 cm	32.16.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 XVI litografía 50,7 x 36 cm
		32.4.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 IV litografía 50,7 x 36 cm	33.	<i>fünf gruppen / fünf gleiche farbquanten</i> [cinco grupos / cinco cantidades de color iguales],
		32.5.	<i>16 constellations (7. reihe)</i> [16 constelaciones (7ª serie)], 1974 V		

- 1975
litografía (ejemplar 19/75)
59 x 41 cm
-
34. *vier gruppen / vier gleiche farbquanten / variationen* [cuatro grupos / cuatro cantidades de color iguales / variaciones], 1975
litografía (ejemplar 71/75)
90 x 63 cm
-
35. *gleiche farb mengen um drei verbindende achsen* [cantidades de color iguales en torno a tres ejes de unión], 1976
serigrafía (ejemplar XXIV/XXXIII)
40 x 60 cm
-
36. *vierfarbige rotation* [rotación en cuatro colores], 1976
serigrafía (ejemplar XV/XXX)
80 x 60 cm
-
37. *gleiche farbquanten zu schwarz/weiss* [cantidades de color iguales junto a blanco/negro], 1977
óleo sobre lienzo
80 x 80 cm
-
- 38.1. *7 twins (9. reihe)* [7 gemelos, (9ª serie)], 1977
serigrafía
42 x 59,6 cm
- 38.2. *7 twins (9. reihe)* [7 gemelos, (9ª serie)], 1977
serigrafía
42 x 59,6 cm
- 38.3. *7 twins (9. reihe)* [7 gemelos, (9ª serie)], 1977
serigrafía
42 x 59,6 cm
- 38.4. *7 twins (9. reihe)* [7 gemelos, (9ª serie)], 1977
serigrafía
42 x 59,6 cm
- 38.5. *7 twins (9. reihe)* [7 gemelos, (9ª serie)], 1977
serigrafía
42 x 59,6 cm
- 38.6. *7 twins (9. reihe)* [7 gemelos, (9ª serie)], 1977
serigrafía
42 x 59,6 cm
- 38.7. *7 twins (9. reihe)* [7 gemelos, (9ª serie)], 1977
serigrafía
42 x 59,6 cm
-
39. *kern mit farbstrahlung* [núcleo con irradiación de color], 1978
serigrafía (ejemplar V/XXX)
70 x 50 cm
-
40. *weisses quadrat durch farbprogression begrenzt* [cuadrado blanco limitado mediante la progresión de colores], 1978
óleo sobre lienzo
80 x 80 cm
diagonal: 113 cm
-
41. *rhythmus in vier farben* [ritmo en cuatro colores], 1979
-
- litografía (ejemplar XX/XXXIII)
80 x 65 cm
-
42. *zweimal vier gleiche mengen* [dos veces cuatro cantidades iguales], 1980
litografía (ejemplar XXVI/XLIV)
55 x 74 cm
-
43. *drei reihen in 8 farben* [tres series en 8 colores], 1981
serigrafía
65 x 50 cm
-
44. *vierteilige einheit aus dreiergruppen* [unidad cuatripartita a partir de grupos de tres], 1982
serigrafía (ejemplar VIII/LX)
64 x 50 cm
-
45. *verdichtung im blauen quadrat* [concentración en el cuadrado azul], 1983
serigrafía (ejemplar 63/100)
70 x 55 cm
-
46. *konstruktion aus sechs farbgruppen* [construcción a partir de seis grupos de colores], 1983
litografía (ea 18/22)
70 x 50 cm
-
47. *dreifarbige gruppe* [grupo tricolor], 1983
serigrafía (ejemplar 34/99)
25 x 37 cm
-
48. *blau-grün-quadrat* [cuadrado azul-verde], 1984
óleo sobre lienzo
100 x 100 cm
diagonal: 141 cm
-
49. *rhythmus in fünf farben* [ritmo en cinco colores], 1985
óleo sobre lienzo
100 x 100 cm
-
50. *vier farben um weiss* [cuatro colores en torno al blanco], 1985
serigrafía (ejemplar VIII/L)
60 x 42 cm
-
- 51.1. *acht transcolorationen (12. reihe)* [ocho transcoloraciones (12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm
- 51.2. *acht transcolorationen (12. reihe)* [ocho transcoloraciones (12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm
- 51.3. *acht transcolorationen (12. reihe)* [ocho transcoloraciones (12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm
- 51.4. *acht transcolorationen (12. reihe)* [ocho transcoloraciones (12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm
-
- 51.5. *acht transcolorationen (12. reihe)* [ocho transcoloraciones (12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm
- 51.6. *acht transcolorationen (12. reihe)* [ocho transcoloraciones (12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm
- 51.7. *acht transcolorationen (12. reihe)* [ocho transcoloraciones (12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm
- 51.8. *acht transcolorationen (12. reihe)* [ocho transcoloraciones (12ª serie)], 1986
serigrafía
65 x 50 cm
-
52. *rotation in vier quadraten* [rotación en cuatro cuadrados], 1988
serigrafía (ejemplar IX/L)
65 x 50 cm
-
53. *verdichtung gegenläufig (grün/blau/violett)* [concentración en sentido contrario (verde/azul/morado)], 1988
serigrafía
84 x 60 cm
-
54. *12 quantengleiche dreiecke im quadrat* [12 triángulos de cantidades iguales en el cuadrado], 1990
serigrafía
65 x 50 cm
-
55. sin título, 1993
serigrafía (ejemplar XIX/XL)
65 x 50 cm
-
- 56.1. sin título (*14. reihe*) [(14ª serie)], 1994
I
serigrafía
55 x 86 cm
- 56.2. sin título (*14. reihe*) [(14ª serie)], 1994
II
serigrafía
55 x 86 cm
- 56.3. sin título (*14. reihe*) [(14ª serie)], 1994
III
serigrafía
55 x 86 cm
- 56.4. sin título (*14. reihe*) [(14ª serie)], 1994
IV
serigrafía
55 x 86 cm
-
57. sin título, 1993-94
serigrafía (ejemplar XXV/XL)
65 x 50 cm



max bill: una biografía

max bill con su hijo
jakob, casa-estudio
zúrich-höngg, 1950
(foto: binia bill)

1908 max bill nace el 22 de diciembre en winterthur. es el primogénito del matrimonio formado por erwin bill y marie bill-geiger, ciudadanos de moosseedorf (berna).

1924 empieza a aprender orfebrería en la kunstgewerbeschule der stadt zürich [escuela de artes aplicadas de la ciudad de zúrich].

1925 hace un viaje de estudios a parís con motivo de la *exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* [exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas], en la que se muestran algunos de sus primeros trabajos en la escuela. queda profundamente impresionado por el *pavillon de l'esprit nouveau* [pabellón del espíritu nuevo] de le corbusier, la *raumstadt* [ciudad en el espacio] de friedrich kiesler y el pabellón soviético de konstantín mélnikov. gana el primer premio en el concurso de carteles para la conmemoración del centenario de la fábrica de chocolates suchard.

1926 en verano, bill viaja a italia, donde produce una serie de acuarelas. en noviembre asiste a una conferencia de le corbusier en zúrich y decide estudiar arquitectura.

1927-28 es expulsado de la kunstgewerbeschule por motivos disciplinarios tras la noche de carnaval (*fasnacht*). el 20 de abril se matricula en la bauhaus de dessau, dirigida por walter gropius. hannes meyer establece un departamento de arquitectura en la escuela, al que los alumnos sólo pueden acceder si completan un curso de iniciación. bill realiza este curso preliminar bajo las órdenes de josef albers y lászló moholy-nagy. antes de iniciar sus estudios de arquitectura, bill ya había presentado sus diseños en algunos concursos: el de la schweizerische landesbibliothek (biblioteca nacional suiza) de berna y el de un edificio de viviendas y oficinas en osaka (en el que es el único participante europeo y gana el tercer premio). en el invierno de 1927-1928 asiste al taller de metales impartido por moholy-nagy e interviene en los experimentos teatrales y escénicos de oskar schlemmer. asiste a las clases de pintura libre de vasily kandinsky y paul klee. en verano realiza otro viaje a italia; se aloja en positano. el 30 de octubre de 1928 deja dessau para regresar a suiza.

1929 se establece en zúrich con el propósito de dedicarse al diseño gráfico, al arte y a la arquitectura. escribe su “vorschlag eines vorkurses an der kunstgewerbeschule der stadt zúrich” [propuesta de un curso introductorio en la escuela de artes aplicadas de la ciudad de zúrich], planifica un “uniform und nonstop garage system bill” [sistema bill de aparcamiento uniforme e ininterrumpido] (un aparcamiento como los actuales, de varias plantas, que entonces era un concepto utópico) y organiza una exposición de su obra en su apartamento-estudio.

1930 empieza a firmar sus trabajos como bill-zúrich. trabaja, además, como diseñador de exposiciones, pintor, escultor y publicista en el círculo de artistas de vanguardia encabezado por el historiador de la arquitectura sigfried giedion. como diseñador de carteles, anuncios y rótulos de fachadas participa en proyectos importantes del movimiento neues bauen en zúrich (la colonia neubühl, del schweizerischer werkbund, swb (asociación suiza de artistas y profesionales de las artes decorativas), del que se convierte en miembro; la tienda de mobiliario zuriquesa wohnbedarf; la zett-haus [edificio zeta] o el corso-theater).

1931 se casa con binia spoerri, violonchelista y fotógrafa. diseña el cartel de la exposición *negerkunst* [arte negro] del kunstgewerbemuseum der stadt zúrich [museo de artes aplicadas de la ciudad de zúrich] y el logotipo de la empresa wohnbedarf; partiendo de esos trabajos crea su primera obra tridimensional, *wellrelief* [relieve ondulado], 1931-32.

1932-1933 diseña y construye su propia vivienda y estudio en el barrio de höngg, en zúrich (en colaboración con robert winkler). diseña la revista *information*, la voz de los intelectuales de izquierdas de la resistencia contra el fascismo, dirigida por ignazio silone.

1932-1936 miembro del grupo de vanguardia abstraction-création de parís, participa en sus actividades. expone sus primeras obras pictóricas. se relaciona con piet mondrian, hans arp, georges vantongerloo y otros artistas que trabajan en una línea abstracta y no figurativa. expone sus primeras esculturas en parís.

1934 diseña y construye la vivienda del jardinero de la casa hodel, en riehen, a las afueras de basilea.

1935 contactos con max ernst y alberto giacometti.

1935-1938 produce sus *quinze variations sur un m me thème* [quince variaciones sobre un mismo tema], una carpeta de 16 litografías impresas por mourlot en parís en 1938.

1936 diseña el pabellón suizo de la *VI triennale di milano*, galardonado con el gran premio. primera versión en yeso de la escultura *unendliche schleife* [cinta sin fin]. colabora en la histórica exposición *zeitprobleme in der schweizer malerei und plastik* [el problema del tiempo en la pintura y escultura suizas] en la kunsthau de z rich; diseña el cartel y el catálogo, en el que publica su manifiesto “konkrete gestaltung” [configuración concreta].



binia y max bill
(foto: binia bill)

1937 se une a la asociación de artistas suizos modernos *allianz*. participa en el “concurso de ideas para el diseño de la orilla del lago zúrich entre el auditorio y el teatro”, para el que proyecta una ciudad-jardín. presenta un proyecto al concurso para la construcción de un restaurante turístico en la colina *waid* de zúrich. proyecta varios diseños para el pabellón suizo de la exposición internacional de parís de 1937.

1938 se integra en el grupo *congrès internationaux d’architecture moderne*, *ciam* [congresos internacionales de arquitectura moderna]. edita *le corbusier & p. jeanneret. œuvre complète*, vol. 3, 1934-1938. zúrich: *girsberger*, 1939.

1939-1945 incorporaciones sucesivas al servicio militar.

1939 realiza varios diseños para el pabellón suizo de la exposición universal de nueva york y el diseño gráfico de la sección “*bauen und planen*” en la *schweizerische landesausstellung* [exposición nacional suiza] de zúrich.

1940-1941 presenta un proyecto al concurso “monumento en honor al trabajo” para la *helvetiaplatz* de zúrich.

1940 funda la editorial *allianz-verlag*.

1942 nace su hijo, *johann jakob*.

1942-1943 diseña y construye la casa *villiger*, una vivienda unifamiliar en *bremgarten*. utiliza por primera vez los elementos prefabricados de la empresa *durisol*.

1944 se encarga del diseño de la monografía sobre vivienda social *sozialer wohnungs- und siedlungsbau*, editada por la delegación de empleo de zúrich. organiza la primera exposición internacional sobre arte concreto, *konkrete kunst*, en la *kunsthalle* de basilea. funda la revista *abstrakt/ konkret*. comienza a trabajar en el diseño de productos.

1944-1945 imparte clases de teoría de la forma en la *kunstgewerbeschule* de zúrich.

1945 ofrece conferencias sobre reconstrucción, arte y diseño de productos en alemania, italia (donde participa en el primer congreso sobre reconstrucción de posguerra, celebrado en milán) y parís. publica el libro *wiederaufbau. dokumente über zerstörungen, planungen, konstruktionen* [reconstrucción. documentos sobre destrucción, planificación, construcción]. diseña el catálogo y el cartel de la exposición *usa baut* [eeuu construye] del *kunstgewerbemuseum* de zúrich.

1946-1947 realiza una versión a gran escala de su escultura *kontinuität* [continuidad] para la *kantonale gewerbe- und landwirtschaftsausstellung, züka* [exposición cantonal de comercio y agricultura] de zúrich. la obra fue destruida en 1948 en un acto de vandalismo. entabla una relación de amistad con *henry van de velde*, que se traslada a suiza. desarrolla un proyecto para la contribución de suiza a la *VIII triennale di milano* (que no se realizó).



max bill impartiendo una clase en la escuela de arte kunstgewerbeschule de zúrich, zúrich, 1945 (foto: ernst scheidegger)

1948 en el congreso de la swb, en basilea, bill da una conferencia titulada "schönheit aus funktion und schönheit als funktion" (belleza desde la función y belleza como función), que da lugar al proyecto para la exposición *die gute form* [la buena forma].

1949 la exposición *die gute form* se exhibe en la *schweizer mustermesse basel* [feria de muestras de basilea] y a continuación viaja a otras ciudades de suiza, austria y países bajos; una segunda versión itineraria por alemania. comisario de la exposición *pevsner, vantongerloo, bill*, en la kunsthhaus de zúrich, en cuyo catálogo publica el texto "die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit" [el pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo]. publica la carpeta *moderne schweizer architektur (msa), teil II, 1942-47*. entra a formar parte de la union des artistes modernes, uam, de parís. publica la monografía *robert maillart*. realiza el proyecto de una casa para una pareja de artistas en ascona (tesino).

1949-1950 proyecta un conjunto de viviendas en israel empleando componentes prefabricados de durisol, y un complejo de pabellón-escuela y edificios de viviendas de varios pisos en el barrio de seebach, en zúrich.

1950-1955 planifica, construye y desarrolla el programa académico para la hochschule für gestaltung, hfg [escuela superior de diseño] de ulm. entre 1951 y 1956 es, además, rector de la escuela y dirige los departamentos de arquitectura y diseño de productos.

1950 primera gran retrospectiva de su producción artística en el museu de arte moderna de são paulo. galardonado a continuación con el gran premio de escultura en la bienal de arte de são paulo (1951).

1951 diseña el pabellón suizo de la *IX triennale di milano* y consigue el gran premio. presenta un proyecto para el concurso del pabellón suizo para la bienal de venecia.

1951-1952 edita la monografía *kandinsky* (parís: maeght éditeur, 1951) y la cuarta edición del libro de kandinsky *über das geistige in der kunst* [de lo espiritual en el arte] (berna: benteli-verlag, 1952). publica el libro *form. eine bilanz über die formentwicklung um die mitte des XX. jahrhunderts* [forma. un balance de la evolución de la forma a mediados del siglo XX].

1953 viaja a brasil como miembro del jurado de la bienal de são paulo. también visita Perú y estados unidos, donde pronuncia una conferencia en el congreso sobre diseño internacional design conference in aspen, idca (colorado). obtiene la tercera plaza en el concurso internacional de escultura para crear el monumento *the unknown political prisoner* [el prisionero político desconocido].

1953-1954 presenta un proyecto al concurso para la construcción de la escuela cantonal freudenberg en zúrich.

1955 edita la cuarta edición de *punkt und linie zur fläche* [punto y línea sobre el plano], de vasily kandinsky, para la que también redacta una introducción, así como *ludwig mies van der rohe* (nº 12 de la colección architetti del movimiento moderno, de la editorial milanese il balcone). presenta un proyecto para el monumento a georg büchner en darmstadt.

1956 planifica y construye el pabellón de la ciudad de ulm en la *landesgewerbeausstellung baden-württemberg* [exposición industrial nacional de baden-württemberg] en stuttgart, en colaboración con otros profesores y alumnos de la hfg. se convierte en miembro del deutscher werkbund. diseña los primeros modelos de reloj para junghans en schramberg.

1956-1957 el museo de ulm organiza una gran retrospectiva de su obra, que después se expone en múnich, duisburgo, hagen y zúrich.

1957 dimite de su cargo en la junta directiva de la hfg debido a sus diferencias de opinión con el resto de los miembros y con la geschwister-scholl-stiftung [fundación de los hermanos scholl]. planifica y construye el complejo cinevox, en neuhausen am rheinfall (schaffhausen), que integra un cine en un bloque de viviendas.

1958 con motivo de su quincuagésimo cumpleaños, eugen gomringer edita un volumen de ensayos en su honor. se realizan retrospectivas en varios museos de leverkusen, stuttgart y winterthur.

1959 entra a formar parte del bund schweizer architekten, bsa [unión de arquitectos suizos].

1960 organiza la exposición *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung* [arte concreto. 50 años de evolución] en la sala de exposiciones helmhaus de zúrich. organiza la exposición *dokumentation über marcel duchamp* [documentación sobre marcel duchamp] en el kunstgewerbemuseum de zúrich y edita el catálogo. pasa a ser miembro de la eidgenössische kunstkommission, ekk [comisión federal de bellas artes].

1960-1961 planifica y construye las casas fleckhaus y bold en odenthal-erberich, a las afueras de colonia. planifica y construye las oficinas administrativas de la empresa imbau-spannbeton ag, en leverkusen, y los talleres de la empresa lichtdruck ag, en dielsdorf.

1961-1964 idea y construye la sección "bilden und gestalten" [educar y configurar] de la expo 64 de lausana (exposición nacional suiza).

1961-1968 se convierte en miembro del consistorio de la ciudad de zúrich.

1964 es nombrado miembro honorífico del american institute of architects, aia [instituto americano de arquitectos].

1964-1974 se encarga de la ampliación y remodelación de los estudios y de la sede administrativa de radio zúrich, en colaboración con willy roost.

1965 construye y se ocupa del diseño interior de una carpa montada en el lindenhof, en el centro histórico de zúrich, para la representación de un montaje teatral de la obra *ubu roi* [ubú rey] de alfred jarry.

1966-1967 planifica y construye el puente de lavina-tobel en tamins (cantón de los grisones), en colaboración con la empresa de ingeniería aschwanden & speck, fundada por mirko roš.

1966-1968 diseña y construye su propia casa-estudio en zumikon.

1967 en la *exposición internacional y universal de montreal* se presenta su escultura *wind-säule* [columna de viento], situada frente al pabellón suizo.

1967-1971 es nombrado miembro del parlamento suizo y catedrático de planificación medioambiental en la hochschule für bildende künste [academia de bellas artes] de hamburgo.

1968 obtiene el kunstpreis der stadt zürich [premio de las artes de la ciudad de zúrich]. da una charla con el título “das behagen im kleinstaat” [el bienestar en un estado pequeño]. construye la primera *pavillonskulptur* [escultura-pabellón] para el hakone museum of art de japon, un museo al aire libre en la prefectura de kanagawa.

1971-1975 realiza varios viajes a estados unidos. prepara una gran retrospectiva, que se expone en albright-knox art gallery, búfalo, los angeles county museum of art, lacma, y san francisco museum of modern art.

1972 pasa a ser miembro de la akademie der künste [academia de bellas artes] de berlín.

1976 la revista *du* le dedica un número especial.

1979-1980 prepara la retrospectiva itinerante *georges vantongerloo*, con exposiciones en washington, dallas y los ángeles.

1979-1983 construye la *pavillon-skulptur* [escultura-pabellón] de la bahnhofstrasse de zúrich y el *albert-einstein-monument* [monumento a albert einstein] de ulm.

1980 le conceden la gran cruz al mérito de la república federal alemana y es investido como doctor honoris causa por la universidad de stuttgart.

1982 se le otorga el kaiserring, premio de las artes de la ciudad de goslar; es condecorado con la orden de la corona belga y nombrado miembro correspondiente extranjero de la academia de arquitectura de parís. el deutsche bank le encarga una nueva versión de su escultura *kontinuität*.

1983 se encarga de la escenografía y vestuario de la obra teatral *beruf: arlecchino* [profesión: arlequín] para la opera factory de zúrich. con motivo de su septuagésimo quinto cumpleaños la ciudad de zúrich organiza la exposición *max bill* en la helmhaus. es nombrado comendador de las artes y de las letras de francia.

1985-1994 presidente del museo y archivo bauhaus-archiv en berlín.

1986 es elegido vicepresidente de la akademie der künste de berlín. termina la nueva versión de *kontinuität* que se instala en fráncfort del meno.

1987 retrospectivas en weimar, praga y fráncfort.

1988 fallece binia bill.

1991 se casa con angela thomas, historiadora del arte.

1993 se le concede el premio imperial de japon y es nombrado caballero de la legión de honor de francia.

1994 es investido como doctor honoris causa por la eidgenössische technische hochschule, eth [universidad politécnica federal] de zúrich. muere el 9 de diciembre, durante un viaje a berlin.

Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March ha publicado más de 180 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Agotada la edición en papel de la mayoría de ellos, desde enero de 2014 están disponibles en soporte digital en el portal Todos nuestros catálogos de arte desde 1973 en www.march.es

1966

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

🖼️ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

🖼️ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

🖼️ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

🖼️ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

🖼️ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

🖼️ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

🖼️ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

🖼️ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

🖼️ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

🖼️ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés) 🇫🇷 🇨🇪

🖼️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editando se catálogos específicos en muchos casos]

🖼️ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

🖼️ ARS MEDICA. Texto de Carl Ziggrosser

🖼️ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

🖼️ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

🖼️ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasilii Kandinsky

🖼️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

🖼️ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

🖼️ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

🖼️ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

🖼️ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

🖼️ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

🖼️ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

🖼️ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

🖼️ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

🖼️ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

🖼️ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

🖼️ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

🖼️ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

🖼️ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

🖼️ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

FERNANDO PESSOA. EL ETERNO VIAJERO. Textos de Teresa Rita Lopes, María Fernanda de Abreu y Fernando Pessoa

1982

🖼️ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

🖼️ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

🖼️ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

🖼️ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

🖼️ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

🖼️ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

🖼️ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

🖼️ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

🖼️ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

🖼️ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

🖼️ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

HENRI CARTIER-BRESSON. RETROSPECTIVA. Texto de Ives Bonnefoy. Ed. francés

1984

🖼️ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

🖼️ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y 🇨🇪

🖼️ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en

inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

☞ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

☞ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

☞ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

☞ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

☞ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

☞ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

☞ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

☞ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehleemann y Hans Günter Wachtmann

1987

☞ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

☞ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

☞ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

☞ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

☞ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

☞ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

☞ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

☞ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

☞ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

☞ COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

☞ PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

☞ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

☞ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

☞ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

☞ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

☞ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

☞ COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

☞ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

☞ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

☞ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

☞ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

☞ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

☞ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

☞ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero

1995

☞ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

☞ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

☞ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell

1996

☞ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

☞ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

☞ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares

☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

☞ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

☞ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

☞ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

☞ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella

☞ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

☞ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

☞ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

☞ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

☞ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

☞ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

☞ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER

☞ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) **P**

☞ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 **C P**

2000

☞ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

☞ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

☞ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

☞ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther **P C**

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia **C**

☞ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez **P C**

2001

☞ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehlemann

☞ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

☞ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

☞ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko **P C**

2002

☞ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

☞ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

☞ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar **C**

☞ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**

☞ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

2003

☞ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

☞ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

☞ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo **C P**

☞ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose **C**

☞ ESTEBAN VICENTE *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz **P**

☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

☞ MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

☞ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

☞ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**

☞ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

☞ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos

de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

☞ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

☞ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehlemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

☞ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

☞ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición

de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

☞ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manu el Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAURAMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marias y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/antteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Boris Groys, Ekaterina Bobrinskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

☛ ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadín. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

☛ Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria

Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P** **C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

☛ CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

☛ PABLO PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. Suite Vollard. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

UN COUP DE LIVRES (UNA TIRADA DE LIBROS). Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication. Texto de Guy

Schraenen. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

2011

☛ AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goetz, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano **P**

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

☛ Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

☛ GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévéque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **P** **C**

☛ LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

☛ DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán

del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

☛ PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

☛ SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. LA FANTASÍA Y LO FANTÁSTICO EN LA ESTAMPA, EL DIBUJO Y LA FOTOGRAFÍA. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

2014

☛ GIUSEPPE ARCIMBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés **P** **C**

KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y PUBLICIDAD. Textos de Javier Maderuelo y Adrian Sudhalter. Eds. en castellano e inglés **P** **C**

DEPERO FUTURISTA (1913-1950). Textos de Fortunato Depero, Manuel Fontán del Junco, Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista, Fabio Belloni, Aida Capa y Marta Suárez-Infiesta. Eds. en castellano e inglés

2015

MAX BILL: OBRAS DE ARTE MULTIPLICADAS COMO ORIGINALES (1938-1994).

Textos de Max Bill y Jakob Bill **P** **C**

Para más información:
www.march.es

Este catálogo se publica con motivo de la exposición

max bill: obras de arte multiplicadas como originales (1938-1994)

Museu Fundación Juan March, Palma, del 25 de febrero al 30 de mayo de 2015

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, del 24 de junio al 18 de septiembre 2015

y de la primera retrospectiva de Max Bill en España

Fundación Juan March, Madrid, del 16 de octubre de 2015 al 17 de enero de 2016

Concepto y organización

Dr. Jakob Bill (comisario invitado), de la max, binia + jakob bill stiftung

Manuel Fontán del Junco, Director de Museos y Exposiciones,

Fundación Juan March, Madrid

Catalina Ballester y Assumpta Capellà, Museu Fundación Juan March, Palma

María Toledo, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

Antonio Garrote y Celina Quintas, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Catálogo

De esta edición

© Fundación Juan March, Madrid 2015

© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid 2015

Textos

© Fundación Juan March (Presentación)

© Jakob Bill para max, binia + jakob bill stiftung, CH – adligenswil
(textos de Max y Jakob Bill)

Los textos incluidos en este catálogo, hasta el momento inéditos

en castellano, se publicaron originalmente en:

“gedanken zum multipel” [reflexiones sobre el múltiple] en *Kunst*, nº 29, 1 (1968), pp. 633-36.

“vervielfältigte kunstwerke als originale” [obras de arte multiplicadas como originales], en el catálogo de la exposición *Grafik der 70er* [Gráfica de los años 70], Galerie im Ministerium, Bonn-Bad Godesberg, 1972.

“max bill und die druckgrafik” [max bill y las artes gráficas] en el catálogo de la exposición *max bill, maler, bildhauer, architekt, designer*, Kunstmuseum Stuttgart. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, pp. 222-23.

Los textos de Max Bill que acompañan las series 1ª, 2ª, 4ª, 5ª, 7ª, 9ª, 12ª y 14ª en el catálogo de la exposición *max bill, die grafischen reihen* [max bill, las series de obra gráfica], Landratsamt Esslingen. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995.

“max bill: biographie” [max bill: una biografía] en el catálogo de la exposición *Max Bill's View of Things. Die gute Form: An Exhibition 1949*. Baden: Lars Müller Publishers, 2015, pp. 158-59.

Coordinación y producción editorial

Catalina Ballester y Assumpta Capellà, Museu Fundación Juan March, Palma
Jordi Sanguino y María Toledo, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

Traducciones

Alemán/Español

Elena Sánchez Vigil (texto de Jakob Bill y textos que acompañan las series)

Manuel Fontán del Junco (textos de Max Bill)

Art Office (fichas técnicas)

Inglés/Español

Art Office (biografía)

Edición y revisión de textos

Inés d'Ors

Catalina Ballester y Assumpta Capellà, Museu Fundación Juan March, Palma

Diseño de catálogo

Guillermo Nagore

Tipografía Univers

Papel Creator Silk, 170 g



Fotomecánica e impresión Estudios Gráficos Europeos S. A., Madrid

Encuadernación Ramos S. A., Madrid

Edición en español

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-628-3

Depósito legal: M-5851-2015

De las reproducciones autorizadas

Créditos para las obras de max bill y binia bill:

© max, binia + jakob bill stiftung, CH - adligenswil / VEGAP, Madrid, 2015

Créditos fotográficos

© ATP Bilderdienst, Zúrich (p. 6)

© Binia Bill (pp. 12, 130, 136, 139)

© David Bonet (cats. 1-57)

© 2015 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zúrich (p. 140)

Cubierta: *drei reihen in 8 farben* [tres series en 8 colores], 1981 [cat. 43]

Contracubierta: *quinze variations sur un même thème (1. reihe), variation 3* [quinze variaciones sobre un mismo tema (1ª serie), variación 3], 1938 [cat. 1.3]

Fundación Juan March

Castelló, 77

28006 Madrid

www.march.es

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.



*max bill: obras de arte multiplicadas
como originales (1938-1994)*

max bill: obras de arte multiplicadas como originales (1938-1994)

FUNDACIÓN JUAN MARCH

2015