

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

HANS HINTERREITER (1902-1989)

2018

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



«El reino formal estético guarda un parentesco, aunque muy lejano, con el reino de los cristales, a partir de los cuales se ha formado la mayor parte de la materia inanimada. Por ello, vamos a denominarlo *Kristallinische* [reino cristalino]. En su momento, mi descubrimiento me impresionó profundamente y conmovió mi espíritu. Pero el amor y el interés que profesaba a esta novedad recién descubierta no fue capaz de adormecer mi talento crítico. Observé que existía un óptimo para la repetición de una misma forma. Uno no debe mostrar demasiadas repeticiones porque cansan a la mirada, pero, por otro lado, debe mostrar las suficientes como para que se entienda el *Farbrhythmus* [ritmo cromático] desplegado sobre la forma a la que enriquece».

Hans Hinterreiter, 1958



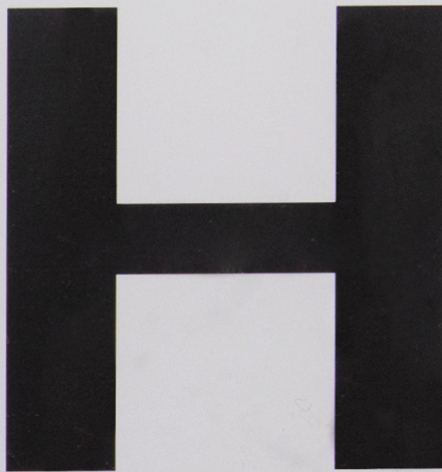
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH
PALMA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
FUNDACIÓN JUAN MARCH
CUENCA

Hans Hinterreiter

1902-1989



Hans Hinterreiter

1902-1989

Jakob Bill, Manuel Fontán del Junco,
Catalina Ballester, Assumpta Capellà (eds.)

Con textos de Hans Hinterreiter, Max Bill, Jakob Bill,
Karl Gerstner, Rudolf Koella y Timo Niemeyer



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Este catálogo se publica con motivo de la exposición

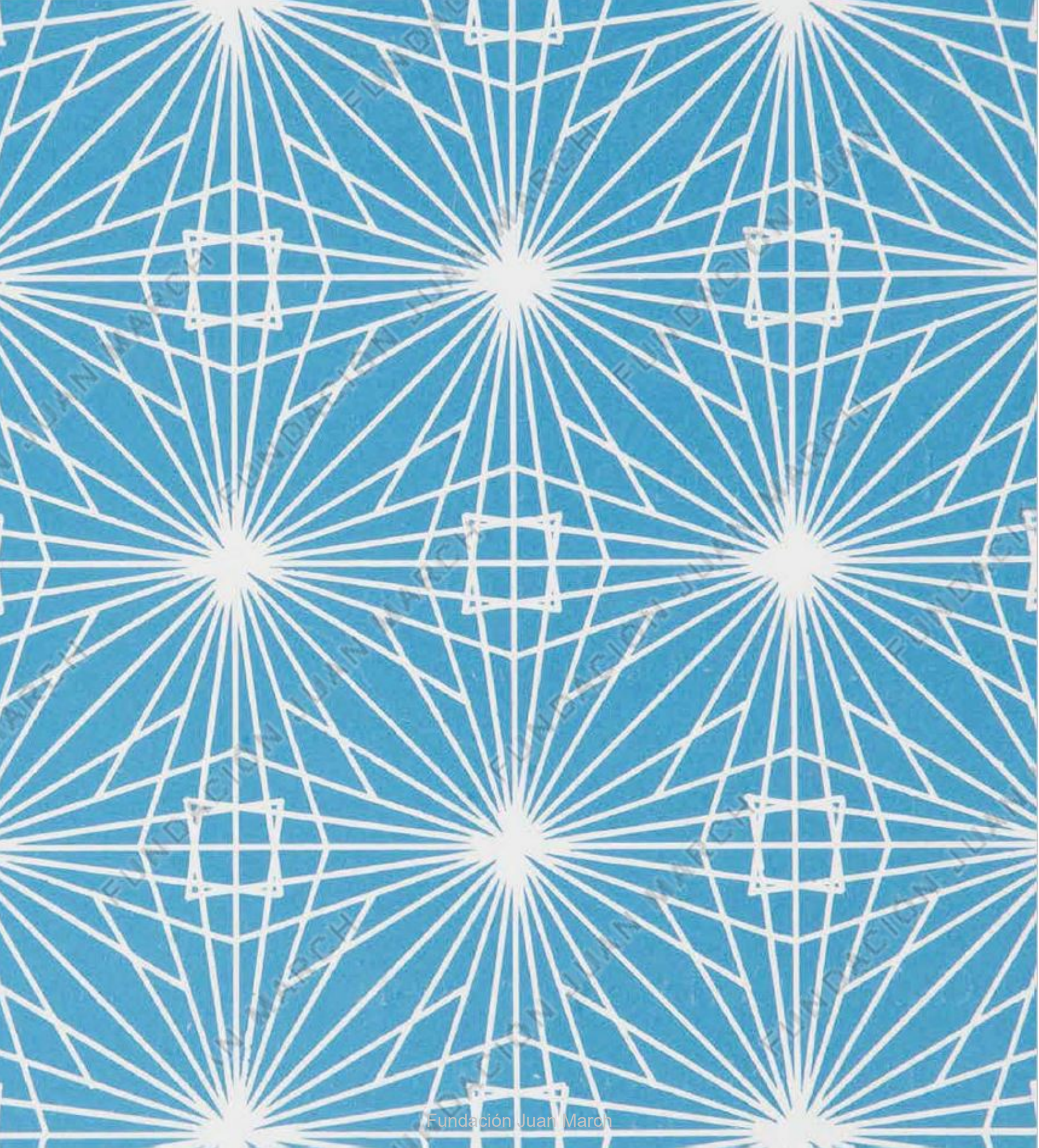
Hans Hinterreiter 1902-1989

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH
PALMA

Del 21 de febrero al 26 de mayo de 2018

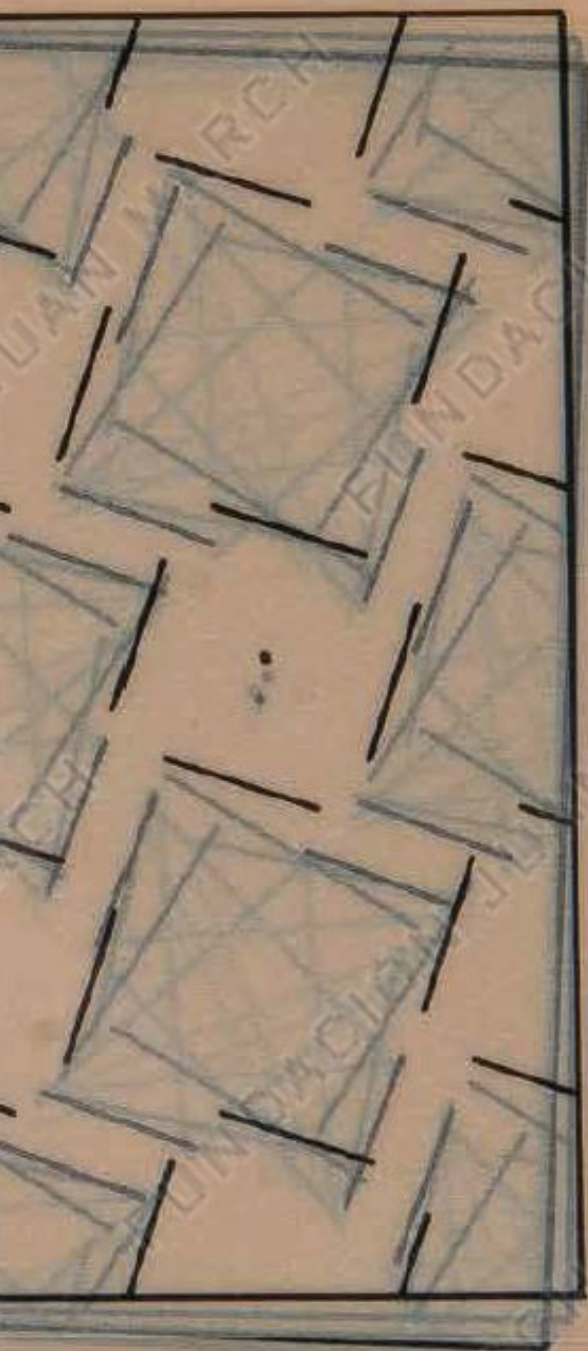
MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
FUNDACIÓN JUAN MARCH
CUENCA

Del 8 de junio al 21 de octubre de 2018



Índice

7	Sobre esta exposición
	—
11	Belleza geométrica Hans Hinterreiter
15	la obra de hans hinterreiter (con ocasión de su setenta y cinco cumpleaños) max bill
19	Don Hans o el amor a la geometría Karl Gerstner
	—
29	Obras en exposición
	—
153	Hans Hinterreiter: un pionero del arte concreto Rudolf Koella
159	Hans Hinterreiter y la ornamentación hispanomusulmana Timo Niemeyer
167	hans hinterreiter y max bill en diálogo jakob bill
	—
206	Relación de obras y documentos en exposición
212	Hans Hinterreiter: una biografía Rudolf Koella
216	Hans Hinterreiter: exposiciones individuales (1965-2018)
218	Bibliografía
	—
220	Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March
226	Créditos



60
85 d
85 d

85

86

87

88

91

92

93

94

95

96

97

98

99

10.1

10.2

10.3

10.4

10.5

10.6

10.7

10.8

10.9

10.10

Sobre esta exposición

Desde el 21 de febrero y hasta el 26 de mayo el Museu Fundación Juan March en Palma presenta una muestra, a la que este catálogo acompaña, sobre Hans Hinterreiter (Winterthur, 1902-Ibiza, 1989), artista suizo vinculado al arte concreto del círculo de Max Bill. Hinterreiter pasó casi toda su vida en Ibiza y es el casi desconocido autor de una extensa y peculiar obra, fundada en el trabajo con patrones geométricos y fuertemente influenciada por la música y las teorías del color, una pintura que el artista imaginó con vocación dinámica y ligada al movimiento.

Esta exposición, que viajará con posterioridad al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (8 de junio-21 de octubre de 2018), se compone de unas setenta y cinco obras que provienen en su mayoría de la Hans Hinterreiter Stiftung de Zúrich, así como de algunas colecciones particulares. Además, una variada selección documental, en su mayor parte nunca mostrada, permite reconstruir la investigación sobre el color y la forma a partir de la lógica constructiva que Hinterreiter desarrolló durante toda su vida y de los procedimientos que dedujo de ella.

Después de estudiar matemáticas y arquitectura, Hans Hinterreiter descubrió en los años treinta la teoría del color sistematizada por el químico alemán y premio Nobel Wilhelm Ostwald. Desde ese momento, dedicó todos sus esfuerzos a desarrollar un planteamiento teórico y práctico propio, que se concretaría en la construcción, a sugerencia del propio

Ostwald, de un *Formorgel* [órgano de la forma] y un *Farborgel* [órgano del color], artefactos que le permitieron obtener múltiples combinaciones formales y cromáticas a partir de estructuras geométricas elementales. Hinterreiter incluso llegó a publicar sus estudios sobre la forma y el color en libros como *Geometrische Schönheit* [Belleza geométrica] [cat. 83], 1958, y *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] [cat. 78, 79], 1978, este último editado en Barcelona.

Este catálogo de la exposición es la primera monografía del artista en nuestro país. Incluye textos inéditos en español del propio Hinterreiter y de Max Bill y ensayos de especialistas y conocedores del artista y su obra como Rudolf Koella, Karl Gerstner o Timo Niemeyer, además de parte de la correspondencia entre Max Bill y Hans Hinterreiter, inédita en términos absolutos, y que, traducida al español por Elena Sánchez Vigil, ha sido editada y comentada aquí por Jakob Bill.

La exposición se ha complementado en ambos museos con un programa de cine experimental titulado «La abstracción en movimiento (1921-2012)», centrado en piezas que conjugan la abstracción, el movimiento y la música visual: se trata de una selección de veinte películas que abarca desde las vanguardias históricas de los años veinte hasta nuestros días y explora la relación entre forma, color y música. El programa (www.march.es), con piezas de

Detalle de unos de los cuadernos de apuntes del *Formorgel* [órgano de la forma] de Hans Hinterreiter, c. 1930-1950 [cat. 75]



realizadores que van desde Man Ray, Hans Richter, Marcel Duchamp, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger o László Moholy-Nagy hasta creadores contemporáneos como Larry Cuba, Adam Beckett o Aurora Gasull-Altisent, ha sido concebido por MAD, las creadoras del Punto y Raya Festival, el festival internacional dedicado al arte abstracto en movimiento, en colaboración con la Fundación Juan March.

Dicha selección de cine experimental quiere contextualizar la obra de Hinterreiter, quien, a raíz de su descubrimiento de la ornamentación hispanomusulmana durante un viaje por el sur de España en 1934, se interesó por este tipo de motivos e intentó desarrollar modelos formales y cromáticos nuevos y transformar su pintura en «imágenes que fluyen». El cine experimental, en efecto, presenta la obra de Hinterreiter en el contexto más amplio del *cinéma pur* [cine puro], la *visual music* [música visual], el *absolute film* [cine absoluto] y la actual animación por ordenador. Cercano a todos esos experimentos, el propio Hinterreiter había propuesto ya en 1938 a Walt Disney una colaboración a partir de sus «juegos en movimiento», aunque finalmente Disney optaría por el consagrado Fischinger para su fragmento abstracto en la película *Fantasia* de 1940.

En ese contexto, esta exposición aspira a presentar un panorama de la plástica de Hans Hinterreiter que ayude a valorar no solo su significado en la historia del arte del

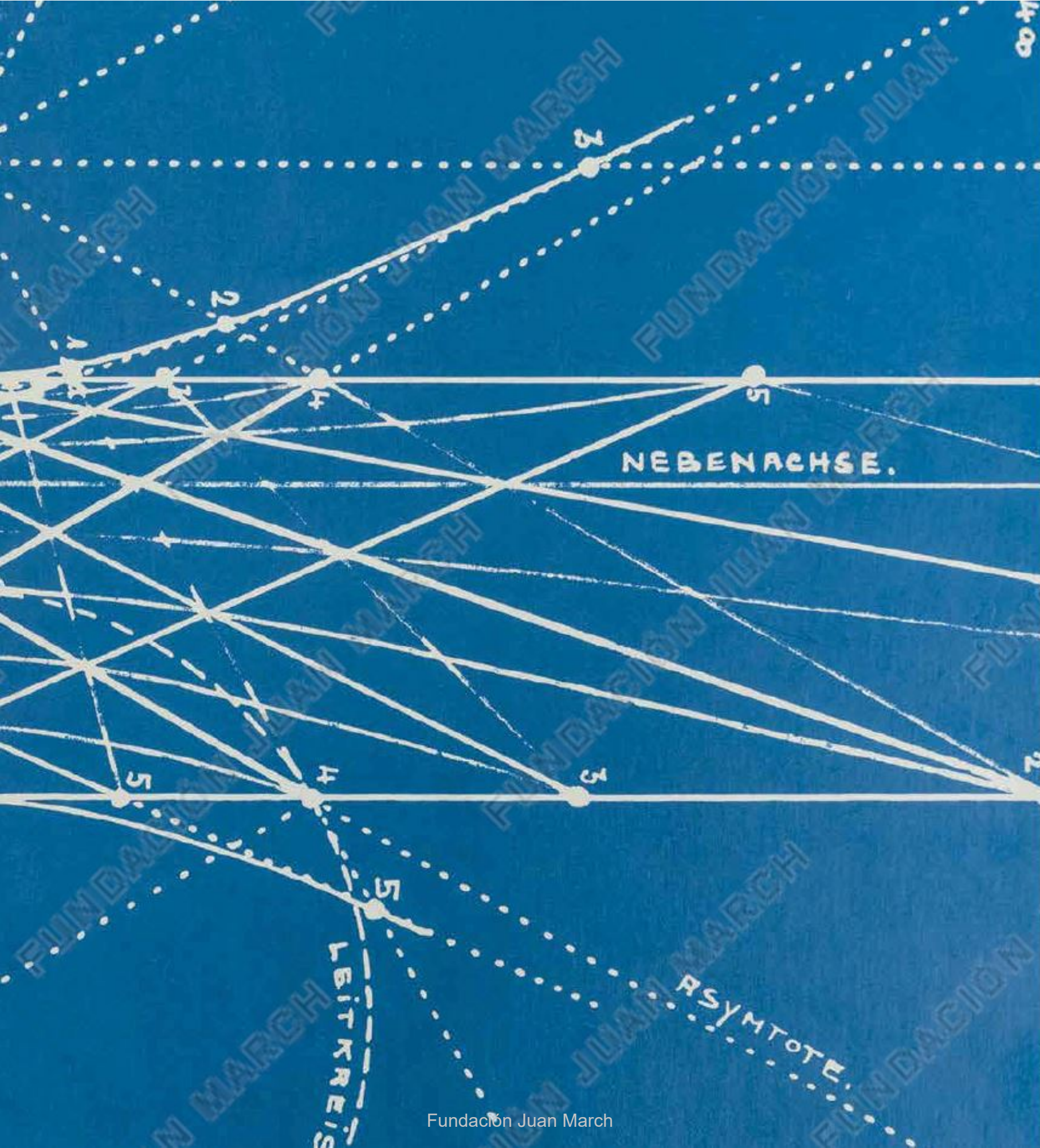
siglo XX, sino la actualidad de su pionera y temprana propuesta, que anticipa una mezcla de géneros tan habitual hoy, gracias a las nuevas tecnologías, como extraña al mundo de entonces.

En efecto: ¿cómo hubiera sido la obra plástica de Hinterreiter de haber contado con los medios para que —como era su deseo— sus imágenes «fluyeran» y para transformar en movimiento rítmico la proyección de sus patrones geométricos? ¿Cómo hubiera sido lo que el propio Hinterreiter denominó, definiendo la obra de toda su vida, su «juego de transformación cromática y formal»?

La exposición no hubiera sido posible sin la cooperación establecida entre la Fundación Juan March y la Hans Hinterreiter Stiftung. La colaboración prestada por sus responsables a lo largo de estos años da ahora como resultado esta iniciativa, que redundará en el mayor conocimiento de la obra de Hinterreiter, así como en su disfrute. La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a todos los miembros de la Fundación, en especial a Peter Schramm, su presidente, y a Jakob Bill, comisario invitado de la muestra. Gracias a su esencial ayuda y a la de Chantal Bill, Rudolf Koella, Timo Niemeyer y a la de todas las personas e instituciones que han colaborado, el proyecto ha adquirido la forma y el color deseados.

Fundación Juan March
Febrero de 2018

Botes con pigmentos del *Farborgel* [órgano del color], c. 1930-1950



NEBENACHSE.

LEITKREIS

ASYMPTOTE

Belleza geométrica¹

Hans Hinterreiter

Como mejor puedo responder a la pregunta, que a menudo me hacen, de en qué trabajo realmente y cuáles son mis objetivos, es explicando cómo he llegado a mi peculiar universo creativo y qué estímulos externos me han brindado una fructífera ayuda.

Después de acabar mis estudios en la Escuela Politécnica Federal de Zúrich, en un primer momento trabajé como arquitecto en diversas empresas de construcción del país. Diseñé y construí casas de campo, edificios de oficinas y una escuela; no tanto porque me sintiera inclinado a ello, sino llevado por la necesidad. En realidad, había querido ser pintor, un deseo cuya temprana satisfacción se me había negado. Pero de alguna forma uno vuelve una y otra vez al primer amor y así es como el destino me permitió dedicar mi tiempo por completo a los colores a partir de los 28 años, a condición de que me conformara y me resignara a llevar una vida externa lo más simple que quepa imaginar.

La escuela de arquitectura, tal como funcionaba en mis tiempos bajo la dirección de los profesores Gull y Moser², trataba de desarrollar la sensibilidad de los estudiantes frente a la función y la forma, pero apenas se ocupaba de los problemas del color. Por tanto, en ese sentido, mis estudios no me permitieron llegar muy lejos, y mis primeros pasos como pintor fueron difíciles e insatisfactorios. Entre otras cosas también porque los Alpes suizos donde vivía no son un objeto de estudio fácil y agradecido para jóvenes estudiosos del color. En general, cuando uno está aprendiendo, es mejor rodearse del paisaje francés, que suele ofrecer imágenes maravillosas al pintor al que eximen de la necesidad de reflexionar demasiado.

El destino quiso que mi camino personal fuera muy diferente, quizá también porque mis

aptitudes no eran solo artísticas, pues en mi caso se mezclaban y complementaban inclinaciones y capacidades tanto científicas como artísticas. En ese sentido, no es casual que uno de mis maestros predilectos fuera Leonardo da Vinci.

Por tanto, no traté de solucionar el problema del color solo como artista y animal predominantemente visual, sino también como ser humano pensante con formación científica, con la esperanza de que el recuerdo, el instinto y la intuición, por un lado, y la experimentación, la observación, la reflexión y el razonamiento lógico, por otro, se complementasen mutuamente, se ayudaran fraternalmente y fuesen capaces de llevar la obra a planos cada vez más elevados. Y puedo decir que esta esperanza mía no se ha visto defraudada.

Así pues, empecé a leer todo lo que se había escrito sobre el color. Por supuesto, en primer lugar, la teoría del color de Goethe. Pero, a pesar de mi admiración por el gran poeta, no puedo decir que me ayudara a hacer ningún avance importante. Tal vez me habría dejado llevar por el desánimo si no hubiera caído en mis manos, en el momento oportuno, la teoría del color de Wilhelm Ostwald. ¡Supuso un punto de inflexión en mi evolución!

Una serie de ensayos prácticos, en un principio de tipo figurativo, enseguida me revelaron de manera concluyente que Ostwald, en realidad, había descubierto y expuesto con gran magisterio las leyes básicas de la armonía cromática; de modo que había regalado al pintor reflexivo un instrumento versátil, adaptable y muy útil que admitía múltiples formas de utilización dependiendo del temperamento del artista.

En mi faceta de arquitecto había experimentado cómo la invención puramente técnica del

Fragmento del folleto promocional de la obra *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] de Hans Hinterreiter, 1978 [cat. 80]

Uno no debe mostrar demasiadas repeticiones porque cansan a la mirada, pero, por otro lado, debe mostrar las suficientes como para que se entienda el «ritmo cromático» [*Farbrhythmus*] desplegado sobre la forma a la que enriquece

hormigón armado había originado un nuevo estilo constructivo muy diferente de los estilos históricos que, en sus mejores manifestaciones, no desmerecía de ninguna otra obra maestra antigua. Por esta razón, podía esperar que la mejora técnica del modo de pensar el color aportado por Ostwald nos descubriera nuevos reinos, nuevos planos de la creación artística. A diferencia de tantos colegas pintores, vislumbré al instante el gran futuro del que la obra de Ostwald podía ser la llave, solo con que se sirviera de ella algún artista de talento genial.

Ahora bien, la armonía cromática es en cierto modo algo abstracto, intelectual y, para nacer y hacerse visible en la obra de arte, requiere por igual de la forma, que influye en la armonía de múltiples maneras. Ostwald también se había dado cuenta de ello e hizo una breve incursión en ese terreno. Debió de haber vislumbrado que las leyes básicas de la armonía cromática, en cierto modo matemáticamente claras y exactas, destacan más y cobran vida propia en un universo formal estético-geométrico y no en las representaciones figurativas, en las que el significado de las cosas mete baza con voz sonora y reduce la armonía de los colores a meros rudimentos. En este ámbito, existe una relación similar a la que hay entre un poema y una pieza musical. El poema también participa en cierto grado del ritmo y la armonía melodiosa, pero nunca con la misma perfección que la música. En cambio, tiene la ventaja de la significación objetiva. Pues bien, lo mismo ocurre con la pintura naturalista y la pintura carente por completo de objeto. Así es lógico que, si uno quiere dar con las leyes de la armonía cromática, con el goce de los más puros acordes del color, deba fundamentar su configuración formal no en la apariencia externa de la naturaleza, sino en la geometría. Y no, por ejemplo, en la geometría escolar, con sus escasas y pobres formas desarrolladas en pro de la utilidad, sino en la geometría estética desarrollada por Ostwald y

por mí, que es mucho más rica y variada y tiene como objetivo la belleza. Considerada de este modo, la geometría se convierte en un símbolo vivo y en expresión de una sujeción a leyes que imperan ocultas, tal como se me hizo evidente enseguida en una serie de ensayos realizados primero con paisajes.

En su libro *Die Harmonie der Formen* [La armonía de la formas] y, sobre todo, en sus cuatro pequeñas carpetas contenidas en *Die Welt der Formen* [El mundo de las formas], había explicado algunas de las leyes fundamentales del universo formal abstracto y bello, y había mostrado que en ese ámbito también rige el irreversible axioma de que la armonía es sujeción a leyes. Pero, por lo demás, este amplio reino seguía siendo un continente oscuro y desconocido. Porque lo que Ostwald había puesto de manifiesto es importante como punto de partida para cosas inauditamente novedosas y bellas, mas no revelaba, ni mucho menos, todas las posibilidades que se abrían: requería otras ampliaciones fundamentales para convertirse en dúctil «material configurador» [*Gestaltungsmaterial*] y, por tanto, en una herramienta para el artista creativo.

Para aprender a dominar un material tan multiforme, que no se puede comparar con nada procedente del mundo exterior y que no había estado disponible a la conciencia de los artistas hasta entonces, era necesario encontrar su orden natural y bautizar adecuadamente a los miembros que lo integran, de tal manera que los signos asociados a cada forma imitasen ese orden natural. Solo así es fácil recordar las formas, servirse de ellas, estudiar sus relaciones recíprocas, clasificarlas con claridad y aprovechar artísticamente el conocimiento obtenido.

Eso me llevó mucho más lejos de lo conseguido por Ostwald: hasta el orden y la designación de las formas que había descubierto, hasta la

comprensión de que las formas elementales, de belleza abstracta, forman una especie de «escala», exactamente igual que los colores y también que las notas que el músico emplea. Pero este orden no es el mismo en los tres casos; la escala musical es unidimensional y se compone de períodos uniformes; el cuerpo cromático es tridimensional, y los tres cuerpos formales concebibles son aún más complicados porque tienen una disposición cuádruple. Tal diversidad de los materiales configuradores hace que a cada uno le corresponda su propio ámbito intelectual, del que resulta una configuración artística que se desarrolla de forma autónoma.

El reino formal estético guarda un parentesco, aunque muy lejano, con el reino de los cristales, a partir de los cuales se ha formado la mayor parte de la materia inanimada. Por ello, vamos a llamarlo el «reino cristalino» [*Kristallinische*]. En su momento, mi descubrimiento me impresionó profundamente y conmovió mi espíritu. Pero el amor y el interés que profesaba a esta novedad recién descubierta no fue capaz de adormecer mi talante crítico. Observé que existía un óptimo para la repetición de una misma forma. Uno no debe mostrar demasiadas repeticiones porque cansan a la mirada, pero, por otro lado, debe mostrar las suficientes como para que se entienda el «ritmo cromático» [*Farbrhythmus*] desplegado sobre la forma a la que enriquece.

La limitación orgánica de estos «poemas cromáticos y formales» [*Farb- und Formgedichte*] de nuevo cuño fue un problema importante que se mantuvo durante mucho tiempo sin resolver. La delimitación arbitraria de una forma que se despliega infinitamente en la superficie no da como resultado una imagen cerrada en sí misma, una verdadera obra de arte. Todavía había que añadir algo esencial, algo en lo que Ostwald no había pensado, algo que era difícil de encontrar aunque parece sencillo y obvio una vez descubierto.

Una delimitación ordenada y lógica de la imagen, una «ley del cese» dentro de la superficie infinita, tenía que fundarse en la constitución del campo estético. Porque el reino cristalino de las formas no conoce ningún límite. Las imágenes cerradas solo se configuran en combinación con un reino formal recién descubierto, que denominaré orgánico porque forma células.

Pude comprobar, y por tanto asegurar, la teoría mediante el trabajo artístico. Pero no quiero que se me malinterprete: de lo anterior no se desprende que la teoría haga surgir las obras de arte. Eso es imposible, porque la creación de una obra de arte se halla sometida a múltiples influencias complejas y el artista creativo no puede renunciar a dar también la palabra a valores afectivos imponderables ni renunciar a su conocimiento intuitivo, que solo surge a través de visiones internas por completo propias.

Pero lo antes expuesto tampoco implica que la teoría se pueda deducir y destilar más tarde a partir de las obras. No, la teoría y la creación artística van de la mano, creciendo gradualmente y ayudándose mutua y fraternalmente en la que, sin duda, es la más bella de todas las simbiosis y la forma más armoniosa de crear, porque el alma y la mente participan y se satisfacen en igual medida.

La obra de arte surge mediante la potenciación de los tres reinos de la configuración: de los elementos cristalinos que se fusionan formando un dibujo abstracto, que luego será sometido a las fuerzas de un campo adecuado. Eso solo ya ofrece miles de millones de posibilidades compositivas. Tal riqueza, potenciada una vez más con la del mundo del color, constituye un ámbito prácticamente inagotable, cuya exploración sobrepasa con mucho las fuerzas de un solo individuo y supone, por tanto, una tarea cultural para muchas generaciones futuras. La

prodigiosa obra cumbre de la transformación abstracta y en movimiento temporal de la forma y el color —el equivalente a la música en el reino de la óptica— es el visionario objetivo final. Ahora tenemos por vez primera en nuestras manos los conocimientos y medios técnicos que nos permiten confiar en alcanzar ese objetivo en el curso de una larga evolución.

En cualquier caso, este nuevo material configurador ha traído consigo un cambio importante. Por primera vez en la historia del arte recorreremos de forma consciente y decidida un camino similar al que tomó la música hace ya muchos siglos: renunciamos a toda copia, a toda imitación por vaga que sea del mundo exterior, como ha estado de moda hasta ahora, incluso entre los pintores abstractos. Observando la sujeción a las leyes propias de nuestro material configurador, nos dedicamos con exclusividad a la experiencia espiritual interior, justo igual que el músico, solo que nosotros utilizamos medios ópticos. Ya no estudiamos la superficie de las cosas, su piel externa, sino su sujeción interna a leyes naturales. Nos convertimos en descubridores y constructores. Aunque no somos ingenieros, porque los objetivos que ambicionamos no son la utilidad, sino la belleza y la expresión espiritual.

Para terminar y para salir al paso de eventuales objeciones, quiero plantear someramente un asunto que me parece central. En «el nuevo arte de la transformación cromática» [*der neuen Kunst des Farbwandels*], las libertades y obligaciones están repartidas de forma algo distinta a como lo están en la pintura figurativa y en la pintura pseudoabstracta. Muchas de las libertades formales y cromáticas que se puede tomar el pintor naturalista, porque el contenido del cuadro las explica y justifica, no se las puede permitir quien configura «puro arte cromático» [*reiner Farbkunst*] por cuanto no

puede ofrecer ninguna argumentación similar. Debe seguir leyes más estrictas si desea que su arte tenga sentido y potencia expresiva, y que no se reduzca a un fantasear vacío y yermo, a un capricho en extremo individualista que no interpela a nadie. Puede elegir libremente entre una extraordinaria cantidad y variedad de leyes y es libre de combinarlas como quiera, pero, una vez elegidas, tiene que seguirlas. Piénsese en la máxima de Goethe referida a la estética: «¡Y solo la ley puede darnos libertad!».

La estética artística escolástica ha generado una gran confusión al plantear que, en realidad, todo maestro se ha liberado de las leyes constrictoras con las que se había familiarizando en su juventud, en el sentido de gozar de un mayor libre albedrío, y que de este modo es como ha llegado a alcanzar su estilo personal.

Nuevas investigaciones rigurosas, por ejemplo en el ámbito de la música, manifiestan algo muy diferente: uno puede renunciar a leyes estéticas acreditadas desde hace mucho tiempo si conoce otras nuevas o mejores, o una combinación diferente de leyes antiguas que pueda sustituir a aquellas. Solo así se puede explorar un nuevo reino de la expresión. Pero no se puede esperar nunca que de la anarquía brote la belleza. Eso iría contra toda naturaleza humana y contra todo lo que nos enseñan las ciencias de la naturaleza. Porque no es el caos sino el orden lo que resulta bello y colma de dicha nuestra sensibilidad.

- 1 Traducción de la versión alemana abreviada de la nota introductoria de Hans Hinterreiter a su carpeta *Geometrische Schönheit*. Celle: Hostmann-Steinbergschen Farbenfabriken, 1958 (edición inglesa: *A Theory of Form and Color*. Barcelona: Ediciones Ebusus, 1967) [cat. 83] [N. de E.].
- 2 Gustav Gull (1858-1942) y Werner Max Moser (1896-1970), ambos arquitectos y profesores de la Escuela Politécnica Federal de Zúrich [N. de E.].



Fundación Juan March

→ 12A

→ 12

la obra de hans hinterreiter (con ocasión de su setenta y cinco cumpleaños)¹

max bill

En este texto se respeta la grafía original del autor, que solo utilizó la minúscula en sus textos.

hans hinterreiter en la inauguración de su exposición en la galerie schlégl, zúrich, 11 de noviembre de 1982

en el arte del siglo xx, la obra creada por hans hinterreiter se presenta en un principio aislada. no solo no ha surgido siguiendo ningún «ismo» artístico, sino que lo ha hecho de forma enteramente propia, sin tomar nota de ellos, sin tan siquiera oponerse, sino desde reflexiones por completo diferentes. ahora bien, se puede detectar la existencia de una raíz común: la que se desarrolla a partir de la liberación de la referencia al objeto en la pintura y de la superación de los «ismos» por parte del «arte concreto» [*konkrete kunst*] y, en especial, de su tendencia constructiva. porque, si uno aplica la definición de arte concreto formulada por mí y de uso habitual desde 1936, las obras de hans hinterreiter coinciden punto por punto con ella y, por tanto, con la reivindicación de una lógica constructiva².

la obra de hans hinterreiter pone en práctica la lógica constructiva con inesperada riqueza y extraordinaria perfección, tanto por lo que respecta al desarrollo formal como a la sistemática cromática. y esa manera de proceder se enraíza en dos impulsos definitivos: uno es la teoría del color de wilhelm ostwald y otro la ornamentación hispanomusulmana. hans hinterreiter consideraba que el sistema cromático de ostwald servía como fundamento para trabajar el color, puesto que se podía utilizar como si fuera un instrumento universal, como un «órgano del color» [*farborgel*], nombre que recibe la esfera cromática de ostwald, para seleccionar a partir de él las combinaciones de color deseadas. pues bien, para definirlo, ostwald también había propuesto una especie de teoría de la forma que, de manera similar al «órgano del color» [*farborgel*] físico-matemático, podía ser un compendio sistemático geométrico en el plano³. hans hinterreiter ha incorporado, por un lado, la teoría del color de ostwald como algo útil para él y la ha convertido en

su instrumento y, por otro, ha aceptado y desarrollado la propuesta de ostwald referente a la sistemática formal. en este sentido, la asombrosa ornamentación nazarí de la alhambra de granada significó para él la confirmación de que el camino que había tomado era el correcto.

aunque hans hinterreiter no era consciente de los paralelismos existentes, ha llegado a sus propias teorías siguiendo un itinerario que ha sido transitado repetidas veces a lo largo del desarrollo del arte del siglo xx: la búsqueda de los fundamentos de la configuración y de los factores de ordenamiento objetivos ha llevado a los artistas a examinar los principios de un género artístico no visual como es la música. baste recordar las composiciones e incluso los títulos de las obras de wassily kandinsky y františek kupka en torno a 1910⁴ o, sobre todo, las investigaciones de paul klee, que desarrolló redes planas para la organización cromática y la ordenación de la superficie pictórica, a menudo similares a las de hans hinterreiter⁵. es importante recordar estas tendencias contemporáneas y al mismo tiempo señalar que existe una diferencia importante, pues, al contrario de lo que ha ocurrido con las aplicaciones no constructivas, cuyas posibilidades se han considerado intuitivamente pioneras, hans hinterreiter ha sistematizado personalmente esas posibilidades y las ha aplicado con incondicionalidad constructiva⁶.

pero todo lo anterior aún dice muy poco sobre su obra. incluso si uno admite, con razón, que un cuadro habla por sí mismo, que se dirige directamente a quien lo observa sin mediación alguna, a veces parece primordial no solo explicar su posición teórica dentro de la evolución del arte, sino también el principio que le es propio y las intenciones del artista. sobre todo hay que analizar si este ha alcanzado el

la obra de hans hinterreiter pone en práctica la lógica constructiva con inesperada riqueza y extraordinaria perfección, tanto por lo que respecta al desarrollo formal como a la sistemática cromática

objetivo que se había propuesto con ayuda de los medios de expresión elegidos por él mismo. Esto quiere decir que también hay que aclarar si logra ese grado de expresión individual que, por mucha objetividad que se persiga y por mucha sistemática que se aplique, es lo que determina el rango de manifestación válida⁷. podemos imaginar, y hay que aceptar como posible, que con la misma metodología cromática fundamental y una geometría de redes similar pueden surgir obras de índole enteramente diferente a las creadas por hans hinterreiter. en su día, estuvieron próximos a sus cuadros los del equipo 57 español, aunque no llegaron a alcanzar la diversidad de ideas que cobra forma en la obra de hinterreiter.

el espectador, que tiene como marco de referencia el desarrollo de los «ismos» artísticos y está acostumbrado a esa búsqueda de una expresión de carácter marcadamente personal propia de ellos, en principio, tiene dificultades ante la intención de objetivar los medios pictóricos que es propia del arte concreto. si además el vocabulario formal y la armonía

cromática son más inusuales de lo esperado, se dificulta el acceso a través del hábito receptivo acostumbrado. y eso es algo que afecta en gran medida a los cuadros de hans hinterreiter. necesitan, aún más, del alejamiento del quehacer cotidiano, la tranquilidad, el ensimismamiento, la comprensión. porque los desarrollos formales, a menudo sorprendentes, que brotan de sus elecciones en la red de coordenadas, o sus evoluciones cromáticas, que con frecuencia parecen tener carácter ornamental, interpelan más a un observador imparcial que a uno cuyas sensaciones ya están marcadas por experiencias y expectativas estéticas diferentes.

pero es justo en el cambio de posibilidades donde la obra de hinterreiter ocupa un lugar incuestionable por su gran calidad, su inventiva autónoma y su rica fuerza configuradora personal. probablemente, apenas se pueda esperar más de una obra de arte, sobre todo de aquella que se opone a más de una corriente contemporánea que suele ser fruto de las modas.

- 1 este texto, «das werk von hans hinterreiter. zu seinem 75. geburtstag», se publicó inicialmente en *hans hinterreiter (wanderausstellung aus anlass seines 75. geburtstages)* [cat. expo., exposición itinerante, 1977-1978]. zúrich; ibiza: galerie & edition schlégl, 1977.
- 2 max bill, «konkrete kunst», en eduard hüttinger (ed.), *max bill*. zúrich: abc-verlag, 1977.
- 3 wilhelm ostwald (1853-1932) fue un químico, físico y filósofo de la naturaleza; premio nobel de química en 1909. véanse: *die harmonie der farben*. leipzig: unesma, 1918 [cat. 107]; y *die harmonie der formen*. leipzig: unesma, 1922.
- 4 véanse: wassily kandinsky, *über das geistige in der kunst*. berna: benteli-verlag, 1959 (6. aufl.). hay edición en español: *de lo espiritual en el arte* (trad. genoveva dieterich). barcelona: paidós, 1996; y meda mladek, «central european influences», en margit rowell y meda mladek (eds.), *františek kupka 1871-1957* [cat. expo., guggenheim museum, nueva york, 10 de octubre-7 de diciembre de 1975]. nueva york: guggenheim museum, 1975.
- 5 véanse: paul klee, *das bildnerische denken* (ed. a cargo de jürg spiller). basilea; stuttgart: benno schwabe, 1956; y paul klee, *unendliche naturgeschichte* (ed. a cargo de jürg spiller). basilea; stuttgart: benno schwabe, 1970.
- 6 hans hinterreiter, *geometrische schönheit, op. cit.*, pp. 11-13 [cat. 83]; hay edición en español: «Belleza geométrica», en esta publicación, pp. 11-13.
- 7 cf. rudolf koella, «hans hinterreiter, un pionero del arte concreto», en esta publicación, pp. 153-157.

binia bill y hans hinterreiter en la inauguración de la exposición de la galerie schlégl, zúrich, 11 de noviembre de 1982





Don Hans oder Die Liebe zur Geometrie

Wer den Winterthurer Maler Hans Hinterreiter auf Ibiza besucht, geht auf Entdeckerreise. Der 80jährige und sein Werk lassen sich nicht so leicht erschliessen. Karl Gerstner, Mitbegründer der Werbeagentur GGK und auch Maler, fand den Zugang zu «Don Hans» und seinen Konstruktionen.

Irgendwie war Hans immer präsent. Unter-
man, es gibt ihn, eine
auf Ibiza konstruktiv-
sche Kombination. Me-
logen Abbildungen sei-
und wann tauchte ein
Ausstellung auf. Selten

Irgendwie fand ich
sah, banal. Aber irgen-
diese Banalität als Tarr-
heimnis zu verdecken.

Klarheit brachte die
lung in Basel, bei Gé-
Zweifel zerstoßen nicht
niert.

Don Hans o el amor a la geometría¹

Karl Gerstner

1.

Los primeros testimonios del arte de Hans Hinterreiter que salieron a mi encuentro fueron reproducciones en catálogos, aparecían de cuando en cuando y siempre en blanco y negro. No fueron capaces de despertar mi interés. Hasta que mi curiosidad se vio avivada por el rumor de que se trataba de un artista suizo, de Winterthur, que se había ido a vivir a Ibiza para impulsar allí, en la diáspora cultural, el arte concreto. De manera que parecía estar ante un caso bastante peculiar. Pero fue en 1977 cuando me quedé absolutamente fascinado al visitar una exposición en la Galería de Gérard Schreiner en Basilea, donde también tuve en mis manos el libro de Hinterreiter *Geometrische Schönheit* [Belleza geométrica] [cat. 83]. Entonces me quedó claro que se trataba de un espíritu dotado de una gran originalidad, es decir, que se trataba de un auténtico artista.

Otro motivo que aguijoneó mi interés fue el hecho de que Hinterreiter hacía referencia a las teorías de la forma y el color de Wilhelm Ostwald con las que yo estaba muy familiarizado. Además, también había algo que me era desconocido y que quería desentrañar.

De modo que le escribí a Santa Eulalia pidiéndole permiso para hacerle una visita, permiso que me fue concedido a vuelta de correo. Más aún, fui invitado cordialmente a pernoctar en su casa. Lo primero que conocí de Hinterreiter fue esa generosidad y ese carácter franco y abierto tan típicos de él.

Quise telefonar enseguida para acordar una fecha. Pero no había teléfono al que llamar, lo cual también era típico de Hinterreiter. Aunque de eso ya hablaremos más adelante. Le mandé un telegrama y tomé un vuelo a Ibiza sin pensármelo dos veces. Conforme llegué, me sorprendió bastante que en el aeropuerto ningún taxista conociera al artista. ¿No vivía allí desde los tiempos en que la isla todavía era *terra incognita*?

Pusimos rumbo a Santa Eulalia con la intención de seguir preguntando. Pero, cuando llegamos, resulta que tampoco nadie lo conocía. Solo cuando me referí a él como «el pintor suizo», un avisado chiquillo cayó en la cuenta: «Señor, ¿se refiere a Don Hans?».

Se montó con nosotros en el taxi y nos hizo subir a una colina por una carretera que más bien era el cauce seco de un torrente. Entretanto, ya había oscurecido. Cuando llegamos ante una casa que emergió bajo la luz de los faros, el joven dijo: «Está aquí». Pero en el interior de la vivienda no había ninguna luz. Ni ningún Don Hans. Parecía que el viaje había sido en vano.

Lo que yo no sabía es que Hinterreiter no solo no tenía teléfono, sino tampoco suministro eléctrico. Cuando ya me disponía a dar la vuelta, la puerta se abrió y un amable hombre mayor me recibió como si fuera un antiguo conocido. Don Hans me había estado esperando en la cocina donde su mujer estaba preparando una magnífica cena a la luz de una lámpara de petróleo.

Fotografía del estudio de Hans Hinterreiter reproducida en el artículo de Karl Gerstner, «Don Hans oder Die Liebe zur Geometrie» [Don Hans o el amor a la geometría], *Weltwoche Magazin*, n.º 46 (17 de noviembre de 1982), pp. 32-36 [cat. 94]

Ese era el rasgo más característico de Hinterreiter: la actitud consecuente, nada convencional y a veces también naíf, con que afrontaba tanto los problemas de la vida como los del arte

2.

¿Por qué no tenía teléfono Hinterreiter? ¿Quizá debido al atraso balear? En absoluto, hacía ya mucho tiempo que Ibiza había alcanzado los estándares de la civilización moderna. Hinterreiter había llegado a tener una línea telefónica en el pasado, pero la eliminó de inmediato porque iba unida a la obligación de realizar un pago periódico. Y él se lo tomaba como una limitación de su libertad, por pequeño que fuera el importe. Por ese motivo, también había pedido que le cortaran el suministro eléctrico. Cuando tenía dinero suficiente, compraba un pequeño bidón de petróleo y, cuando no lo tenía, tocaba irse a la cama en cuanto oscurecía.

Esa forma de plantearse la economía era también típica de Hinterreiter y por ella había llegado a Ibiza. Mina, su primera mujer, había aportado algo de dinero al matrimonio, me contó él sin haber sido preguntado. Y habían buscado un lugar en el mundo donde pudieran vivir sin apuros el máximo tiempo posible, preferiblemente para siempre. Porque él quería dedicarse por completo a su arte. Así es como fueron a parar a Ibiza, en aquel entonces una isla encerrada en sí misma, pero de una belleza de ensueño. Solo pudieron pasar allí un breve año, la guerra civil española los devolvió de nuevo a Suiza. Hinterreiter no regresó a Ibiza hasta después de la muerte de Mina en 1939. Ya en 1953 compró la finca donde me recibió en 1977, veinticuatro hectáreas por las que pagó una cantidad insignificante.

Pero no solo había hecho una buena compra, sino que además había tenido la suerte de encontrar agua en el terreno. Para extraerla, construyó una rueda eólica como es costumbre en la zona y, para distribuirla, dispuso un ingenioso sistema de riego ideado por él mismo. A su vez, este sistema le permitió contar con el requisito indispensable a fin de organizar su peculiar explotación agrícola en tres planos, que consistía en que los vegetales podían crecer bajo tierra, encima de ella y sobre ella. Pues bien, Hinterreiter conseguía que siempre prosperara algo en los tres planos a la vez.

Contrató a un mayoral para el cultivo de los campos, un campesino con el que compartía el rendimiento tanto vegetal como dinerario. Este reparto equitativo entre capital y trabajo era costumbre allí desde hacía mucho tiempo. Y encajaba muy bien con la mentalidad de Hinterreiter. Su mitad era pequeña; comparada con el nivel de vida suizo, suponía mucho menos del mínimo de subsistencia. Tres mil francos había sumado el año anterior, es decir, en 1976. Pero bastaba para disfrutar de una vida libre de preocupaciones. Y de una belleza paradisíaca. En sus campos y jardines siempre florecía algo, siempre había alguna flor regalando su aroma. Gansos, patos y gallinas se cruzaban por el camino del visitante, los gatos se deslizaban entre sus piernas mientras un mulo seesteaba al sol. El tiempo era por lo general bueno, aunque alguna vez llovía. Y a lo lejos se divisaba el mar.

También era típico de Hinterreiter interesarse vivamente por las teorías económicas. A él le escuché por primera vez el nombre de Silvio Gesell², que postulaba que quien posee dinero ha de pagar intereses por él en lugar de recibirlos. Idea que es mucho menos absurda de lo que parece, dicho sea de paso.

Hinterreiter no solo reducía sus inversiones a lo imprescindible, sino que además procuraba obtener un resultado óptimo de ellas. Y no solo por lo que respecta a su economía material, sino también a su economía psíquica. Un buen ejemplo lo encontramos en el momento en que decidió volver a casarse; así, en una ocasión, me escribió: «Antes, apenas había extranjerías en Ibiza. Y como de ningún modo quería una española, porque eso habría significado casarme también con toda su parentela, lo lógico era recurrir a los servicios de una buena agencia matrimonial». Para Hinterreiter también resultaba lógico hacer ese encargo no a una agencia suiza —que sería lo más natural—, sino a una alemana. Porque después de la guerra, en Alemania, había un enorme excedente de mujeres y, por tanto, había más donde elegir.

3.

La agencia aceptó gustosa el encargo y envió a la isla una serie de candidatas cuidadosamente escogidas. Ellas fueron durante una docena de años las «novias de verano» de Don Juan, alias Don Hans. Esta última historia no me la contó él, como sí hizo con todas las demás, sino un lugareño. Me pareció deliciosa y quise mencionarla en un texto que redacté con motivo de su ochenta cumpleaños. Le pregunté si tenía algo que objetar. No, fue la respuesta, si lo contaba de forma «decente y humorística», pues, a diferencia de Picasso, no era partidario de provocar innecesariamente al burgués. Incluso en un alarde de franqueza añadió más información sobre el tema: «Gracias a las novias de verano, aprendí mucho sobre las mujeres. Más del 99% no valen para esposas de artista. Todas querían acomodarse a un plan preestablecido, casi ninguna tenía espíritu pionero ni valentía ni ganas de lanzarse a una aventura espiritual. De esta suerte, vinieron y se fueron una o dos “novias de verano” cada estío. Mi amigo australiano³ y yo las analizábamos con gran espíritu crítico: según cómo cortaban la corteza del queso, gruesa o fina, sacábamos conclusiones sobre su espíritu ahorrativo o su prodigalidad, etc. ¡Y las pobres jamás se dieron cuenta de las refinadas pruebas a las que eran sometidas!».

Ese era el rasgo más característico de Hinterreiter: la actitud consecuente, nada convencional y a veces también naíf, con que afrontaba tanto los problemas de la vida como los del arte. A todo esto hay que añadir que al final encontró a su segunda mujer, Inge von Carlowitz, por pura casualidad.

Cuando uno lee la biografía de Hinterreiter, llaman la atención dos rupturas abruptas en época temprana.

Nació en 1902, en Winterthur, donde asistió al mismo instituto que Max Bill, seis años menor que él. Una vez terminado el bachillerato, estudió primero matemáticas, al tiempo que asistía a clases de historia del arte, pintura y piano. Poco después decidió hacerse arquitecto y obtuvo el diploma a los 23 años; un comienzo de carrera por completo normal.

Cuatro años después, Hinterreiter dio la espalda a la arquitectura. Consideró las constricciones funcionales de la construcción como una limitación inadmisibles de su libertad creativa. En 1929 se retiró a la soledad de Seelisberg, en el interior de Suiza, donde empezó a pintar paisajes. Esa fue la primera ruptura: el paso de la arquitectura a la pintura.

Entonces se dio cuenta de que sus estudios de arquitectura le habían proporcionado una preparación excelente como dibujante, pero del color solo tenía una noción meramente «sentimental». Es cierto que eso le ocurre a la mayoría de los pintores, pero en el caso de Hinterreiter su afán de conocimiento racional le hacía ver en este aspecto una carencia fundamental.

Durante el primer año de su retiro en Seelisberg, se produjo un encuentro que ya preludiva la segunda ruptura, de consecuencias aún más importantes: el paso de la pintura de paisajes al arte constructivo-concreto. Y no fueron los constructivistas como Mondrian y los neoplasticistas, entonces en el apogeo de ese estilo recién desarrollado, quienes lo influyeron de manera decisiva (suponiendo que Hinterreiter los conociera en aquel momento, cosa más que dudosa). El desencadenante fue un encuentro, de naturaleza muy diferente, con los trabajos teóricos sobre la forma y el color de Wilhelm Ostwald.

No solo quería reordenar definitivamente los colores, sino también presentar las leyes de la armonía a las que están sujetos, similares a las de la armonía musical

4.

Antes de pasar a hablar sobre cómo hay que entender el arte de Hinterreiter, debo recordar la figura, ampliamente olvidada, de Wilhelm Ostwald (1853-1932). Este alemán originario de Riga fue químico y uno de los primeros galardonados con el premio Nobel por sus investigaciones en el ámbito de la catálisis en 1909. Más tarde, se convirtió en el fundador de una filosofía natural (la energética), apóstol de una religión sin religión (el monismo) y organizador de variadas empresas culturales (entre otras, algunas destinadas a la implantación de un lenguaje mundial unificado). Como se puede apreciar, se trataba de una personalidad con un radio de acción tan grande como grandes eran también sus contradicciones. Pero su principal obra, la teoría del color, es sin duda meritoria.

Aparte de todas estas ocupaciones, Ostwald empezó a pintar muy pronto como aficionado de talento. Sin embargo, como científico que era, enseguida se dio cuenta de que existía una laguna, en verdad incomprensible, en el ámbito del conocimiento del color. Además, estaba convencido de que era capaz de resolver cualquier problema propio de la ciencia. Así que ¿por qué no también el del color?

Ostwald se lanzó con su energía innata al logro de ese objetivo recién definido de crear un universo cromático en el que cada dimensión del color tuviera un lugar lógicamente fundado y en el que existiese un orden preciso y jerárquico, y todos los matices mantuvieran por definición el mismo margen de separación recíproco de carácter sensitivo. En concreto, estaba interesado en establecer una normativa que asignara a cada tonalidad cromática un nombre comunicable como el que tienen las notas de la escala musical.

Fue el primer científico que representó el color en el contexto de todas las facultades que concurren en él. En 1917, cuando aún no había acabado la guerra, publicó el primer volumen de una serie de cinco manuales que tituló *Mathetische Farbenlehre* [Teoría matemática del color]. El término *matética* no se debe a un error de imprenta, sino a una de las muchas palabras creadas por Ostwald, formada a partir de *matemático* y *lógico*. Significa «orden», «organización fundada de manera científica».

Un año después apareció *Die physikalische Farbenlehre* [La teoría física del color] y más tarde *Die chemische Farbenlehre* [La teoría química del color], solo redactada en parte por el químico. *Die physiologische Farbenlehre* [La teoría fisiológica del color], editada años después, era toda ella fruto de pluma ajena. El quinto y último volumen no se publicó jamás; estaba previsto que se denominara *Die Psychologischen Farbenlehre* [La teoría psicológica del color], y en él se habría abordado el tema definitivo, puesto que el color es ante todo una sensación.

A pesar de haber quedado incompleta, la obra sobre el color de Ostwald es tan amplia y variada como ninguna otra de las publicadas antes ni después. Creó una teoría que sustentaba una nueva forma de entender el color y además proporcionó instrucciones claras, comprensibles para todo el mundo, de cómo había que ponerla en práctica.

En 1917 se publicó por vez primera *Farbenfibel* [Cartilla del color] [cat. 105], libro del que se editaron catorce ediciones más, y un año después apareció el extenso *Farbenatlas* [Atlas del color]. Y además Ostwald también sacó al mercado mezclas de pigmentos conforme a sus normas y con un amplio surtido, que iba desde las cajas «pequeñitas» de doce colores para pintar a la acuarela hasta el gran «órgano del color» [*Farborge*] con seiscientos treinta y ocho tonos en total.

Pero todo lo anterior no fue suficiente para satisfacer su ambición. No solo quería reordenar definitivamente los colores, sino también presentar las leyes de la armonía a las que están sujetos, similares a las de la armonía musical. Y así lo hizo en el libro *Die Harmonie der Farben* [La armonía de los colores] [cat. 107], que constituye, en suma, el remate que corona todo su edificio teórico. En él, Ostwald se mueve en el terreno espinoso de lo bello y lo feo, incluyendo la cuestión del cómo y el porqué.

Es posible que al redactar esta obra se diera cuenta de la dificultad que entrañaba escribir una teoría psicológica del color. Pese a eso, contiene también planteamientos originales.

5.

Resulta comprensible el entusiasmo de Hinterreiter por las investigaciones de Ostwald, quien además difundía con fervor misionero sus resultados. Gracias a ellas, el pintor en ciernes pudo subsanar a la perfección las lagunas de su formación cromática. Porque el enfoque de Ostwald, centrado en la claridad y el método, encajaba por completo con su carácter.

Además, Ostwald le abrió los ojos a un elemento decisivo: la teoría de la forma. Por increíble que parezca, una vez concluida su teoría del color, este buscador del saber universal todavía encontró fuerzas y tiempo para desarrollar *Die Harmonie der Formen* [La armonía de las formas], obra de gran originalidad publicada en 1922. Estaba acompañada por unas carpetas, *Die Welt der Formen* [El mundo de las formas], que aparecieron en seis entregas. No se trataba de una teoría de la forma desarrollada a partir de la observación, del dibujo conforme a la naturaleza, sino derivada de la geometría, de la ornamentación.

Cuando Hinterreiter tuvo en sus manos las primeras cuatro entregas de la teoría de la forma de Ostwald, dio por terminada la pintura de paisajes. Esto debió de suceder durante el primer año que pasó en Seelisberg, cuando por fin encontró lo que había estado buscando durante tanto tiempo: el fundamento de un «arte de la forma pura» [*Kunst der reinen Form*].

En una carta dirigida a su «muy estimado maestro» el 10 de febrero de 1930, Hinterreiter dejaba claro hasta qué punto se sentía entusiasmado y agradecido: «Le agradezco los muchos placeres y alegrías que me ha deparado su teoría de la forma y el color y los muchos estímulos que me han permitido poner a prueba mis fuerzas en un ámbito tan nuevo».

Sin embargo, el ansia de conocimiento de Hinterreiter se exteriorizaba en una impaciencia incontenible: «Ante todo, he de decir también que espero impaciente la publicación de las restantes carpetas y que estoy muy decepcionado, porque después de la cuarta no ha aparecido ninguna otra». Ni aparecerá, como tampoco lo hará *Die psychologische Farbenlehre* [La teoría psicológica del color], que Hinterreiter también reclamaba en la misma carta.

Es evidente que Hinterreiter temía que la impetuosa energía de Ostwald, de 78 años, pudiera disminuir y que se agotara aquella maravillosa fuente de inspiración (como realmente ocurrió dos años más tarde). Por eso le planteó la siguiente proposición: «Si el trabajo en la teoría del color le exige tanto que la teoría de la forma ha tenido que pasar a un segundo plano, me satisfaría mucho poder hacerme cargo de parte de sus tareas, siempre que mis fuerzas sean suficientes; por supuesto, bajo su dirección y contando con sus correcciones. De forma análoga al ejemplo indicado por usted, no se me antoja difícil dibujar las reflexiones y rotaciones en los triángulos, etc., cuyos lados unen los nudos más alejados».

No conocemos su respuesta. En cualquier caso, parece ser que no aceptó el ofrecimiento. No obstante, siguió siendo la figura paterna intelectual de Hinterreiter más allá de su muerte. Durante décadas, el pintor mantuvo contacto regular con su hija Grete, dedicada a administrar y desarrollar con abnegación la herencia de su padre.

6.

Como suele ocurrir en estos casos, la pérdida de un referente tan determinante no solo fue una catástrofe para Hinterreiter, fue también una bendición. Sin depender ya de nadie, decidió terminar por sí mismo la obra inacabada de Ostwald, su teoría de la forma. Así surgió en los años treinta un registro en dieciocho tomos con todos los elementos básicos de los triángulos, cuadrados y hexágonos de tres, cuatro, cinco y seis partes en todas sus formas de reflexión y rotación, que Ostwald denominaba *Spiegelinge* y *Drehlinge*⁴. De este modo, Hinterreiter creó el concluyente «órgano de la forma» [*Formorgel*] que completaba, a su vez, el concluyente «órgano del color» [*Farborgel*] de Ostwald.

En una carta que me envió el 18 de septiembre de 1986, Hinterreiter recalca el hecho de que él no solo finalizó la obra de Ostwald, sino que, además, la perfeccionó. Escribía que es evidente «que uno no debe adoptar las ideas del mayor de los genios así sin más, sino que tiene que comprobar minuciosamente dónde están sus límites»:

En efecto, fue idea de Ostwald dibujar las formas elementales en papel de calcar muy transparente y superponerlas para elaborar composiciones. No sé si yo habría llegado por mí mismo a esa idea genial, de una simplicidad poco menos que infantil. En cualquier caso, era una idea convincente y yo la adopté y la puse en práctica con la mayor consecuencia en todos los ámbitos imaginables, para lo cual Ostwald ya no tuvo tiempo.

Las herramientas intelectuales y materiales desarrolladas por Hinterreiter le habrían permitido pintar cada día un cuadro diferente aunque hubiera vivido mil años

7.

Pero en el bautismo de las formas elementales ocurrió algo. Mi mente de formación matemática detectó de repente el gran error de Ostwald, que no era matemático, y que consistía en nombrar a los miembros de un orden claramente cuatridimensional con la serie numérica unidimensional conforme al azar del orden de sucesión del dibujo. Como consecuencia, la compilación de formas de Ostwald se había convertido en una herramienta informe y difícil de manejar, y había que invertir mucho tiempo hasta encontrar las mejores formas para la composición.

La denominación que yo he dado a las formas elementales evita tal inconveniente y refleja, en lo posible, el orden cuatridimensional. Y eso no es algo irrelevante porque, de este modo, el compendio se ha convertido por fin en una herramienta de trabajo elegante y manejable.

Hinterreiter también tuvo que introducir correcciones incluso en la teoría del color (más tarde, «tras miles de ensayos»): «Cuando al componer un acorde cromático se parte de dos colores saturados igual de claros, por ejemplo, 21 pa-5 pa, se pueden aplicar las reglas de Ostwald tal como son, sin ningún reparo. Pero si uno parte de un par de colores saturados con distinto grado de claridad, por ejemplo, 3 pa-11 pa, al aplicar las reglas de Ostwald de forma automática e irreflexiva, surgen inversiones que casi siempre son feas y por tanto deben evitarse».

Lo que Hinterreiter criticaba aquí es algo inmanente al sistema de ordenación de los colores de Ostwald. Nos desviaría de nuestro tema ahondar en este aspecto. Baste decir que en la actualidad sabemos que no existe ningún modelo cromático que pueda abarcar todos los criterios del color, como la equidistancia y la complementariedad.

A partir de ese momento, Hinterreiter empezó a pintar con ayuda del «órgano del color» [*Farborge*] y del «órgano de la forma» [*Formorge*] pequeñas aguadas sin numerar, imaginativas y bellas. No es casual que con frecuencia se las haya denigrado calificándolas de estampados para papel pintado. Pintar cuadros basándose en el «órgano de la forma» [*Formorge*] significaba delimitar de manera más o menos aleatoria una estructura formal que se despliega hasta el infinito y declarar obra de arte esa sección. Este procedimiento, pues, no podía satisfacer al artista a largo plazo.

Llegado a este punto, sus reflexiones se cruzaron con las que ya habían realizado antes otros representantes del arte constructivo-concreto. Por ejemplo, Theo van Doesburg, quien reivindicaba: «Crear un todo armonioso en el que, mediante el múltiple cambio y la suspensión de la situación y posición de las figuras, de las ubicaciones espaciales, de las masas y las trayectorias del movimiento en el cuadro, surja el equilibrio del todo, surja una unidad estética».

Es probable que Max Bill, que entretanto se había hecho amigo y portavoz de los concretos de Zúrich, contribuyera a que a comienzos de los años cuarenta Hinterreiter se volcara resueltamente en la búsqueda de una solución de este problema. Porque entonces comprendió que «una delimitación lógica y ordenada del cuadro, “la ley del cese” dentro de la superficie infinita, debía fundarse en el desarrollo del campo estético».

Sin embargo, ya no podía tomar como punto de partida modelos previos ni tampoco a Ostwald, porque, si bien había trabajado las superficies limitadas en su teoría de la forma, solo lo había hecho de manera indirecta. A diferencia de la configuración de las superficies ilimitadas, la configuración de superficies limitadas requiere un cambio de paradigma. Las superficies ilimitadas se configuran de dentro a fuera, las limitadas de fuera a dentro.

Lo que Hinterreiter descubrió y desarrolló es algo absolutamente original: una teoría de la interconexión en red de campos ya dados, sea cual sea su forma y proporción. Esta teoría encierra un potencial de posibilidades casi ilimitado basado en solo once tipos de redes.

Hinterreiter no desarrolló este «órgano de redes» [*Netzorge*] como un sistema unitario, a la manera del «órgano de la forma» [*Formorge*], sino como cientos de modelos cuidadosamente dibujados en papel transparente.

Desde ese momento, Hinterreiter tocaba como un virtuoso cada cuadro con los registros de sus tres órganos. Una vez terminado, le ponía su firma debajo y a menudo también un número de opus, y además apuntaba en el reverso la fórmula compositiva empleada. Tal como muestra el dibujo constructivo para el *Opus 84* reproducido en la publicación de la Fondation Sauer⁵, la primera fórmula se refiere a la forma, la segunda al campo y la tercera al color. Pero también indicaba la técnica de ejecución y el tamaño del cuadro.

8.

Las herramientas intelectuales y materiales desarrolladas por Hinterreiter le habrían permitido pintar cada día un cuadro diferente aunque hubiera vivido mil años. Esta es, sin duda, una perspectiva impresionante. Estaba tan entusiasmado con semejante variedad de posibilidades que incluso llegó a pensar en combinarlas con el ordenador cuando este todavía funcionaba con tarjetas perforadas. Idea que revela su abierto espíritu pionero... a la luz de una lámpara de petróleo.

Pero Hinterreiter también soñaba con agotar las posibilidades de este potencial en otra dimensión, en la de las imágenes en movimiento: «La prodigiosa obra cumbre de la transformación abstracta y en movimiento temporal de la forma y el color es el visionario objetivo final», declaró en una ocasión. Esa podría ser una «tarea cultural para muchas generaciones futuras».

Tal vez sea una suerte que la cosa no llegara tan lejos. Nos conformamos con contemplar la producción limitada de Hinterreiter compuesta por originales de una delicadeza incomparable desde todo punto de vista. Originales que han surgido de la elección de los elementos decisivos a partir de todos los racionalmente disponibles en cada fase de trabajo. Tarea que no puede realizar ningún ordenador, sino que requiere la intuición del artista.

No obstante, siempre queda una duda: ¿puede ser arte algo que surge de forma tan racional como los cuadros de Hinterreiter?, ¿dónde queda entonces el sentimiento?

En realidad, se trata de un viejo malentendido: lo decisivo no es con cuánto sentimiento crea arte un artista, sino cuánto sentimiento es capaz de provocar su arte en el espectador. La concepción de las obras de arte tiene lugar en un plano distinto al de la recepción, se da fundamentalmente en el plano racional, incluso en los casos en los que resulta mucho menos manifiesto que en la obra de Hinterreiter.

Acaso sirva de ayuda establecer una comparación con la música. Una fuga de Bach puede excitar sobremanera la sensibilidad del oyente; pero de qué forma tan inteligible ha sido ideada, qué profundo pensamiento matemático la sustenta. Rameau, contemporáneo de Bach, se carteaba con el matemático de Basilea Bernoulli sobre problemas matemáticos en la música.

El propio Hinterreiter, amante de la música y pianista apasionado, se ha referido una y otra vez a la analogía esencial que existe entre el arte de la vista liberado del objeto, es decir, concreto, y el arte del oído. Sostenía que sus cuadros eran música para ver. No transmiten nada más que lo que puede verse abiertamente: el sonido —el perfume diría Kandinsky— de la interacción entre determinados colores y formas. La inmediata belleza de los cuadros de Hinterreiter me admira una y otra vez. Y me asombro siempre ante el modo inteligente e imaginativo en que han sido creados.

Igual que no hay un camino fácil para llegar a la matemática, tampoco existe un camino fácil que conduzca hasta el arte. Al espectador se le plantean exigencias, a saber: abordar la obra de arte, penetrar en ella, recrearla de nuevo en su interior. Con los sentidos y con el intelecto. Solo entonces adquirirá la capacidad de experimentar la belleza, como afirmaba Winckelmann.

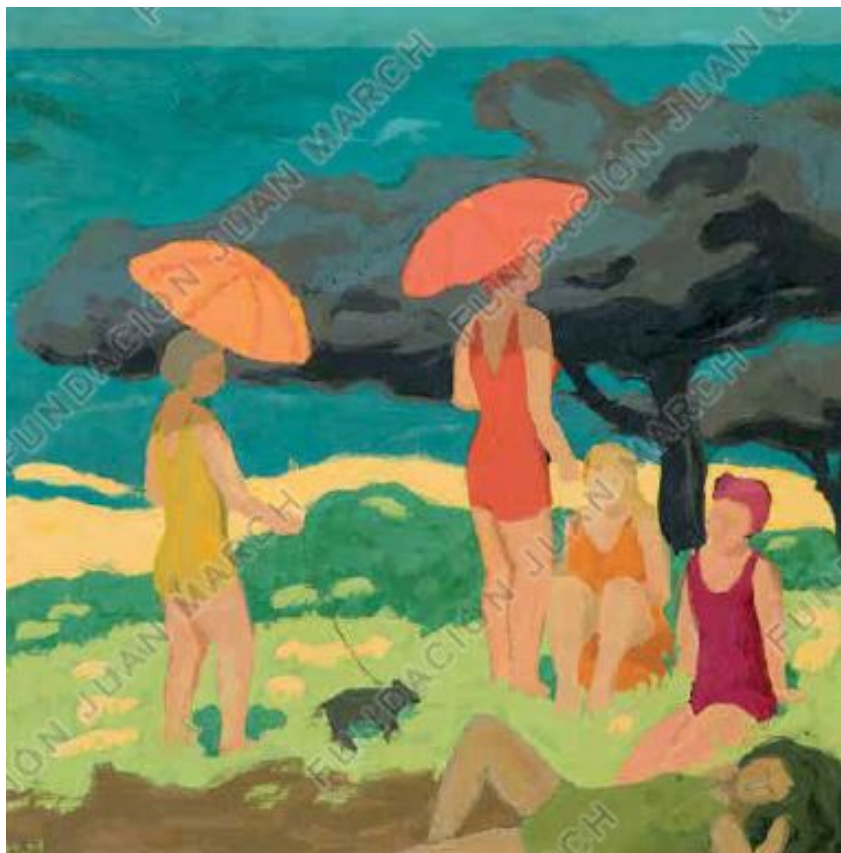
Quien también escribía: «Ocurre con esa capacidad como con el sentido común; todo el mundo cree tenerlo (a pesar de que es más raro que el ingenio): como uno tiene ojos igual que su semejante, pretende poder ver igual de bien que él».

Los cuadros de Hinterreiter son un consuelo en una época en que la belleza en el arte —según Kant, símbolo del bien moral— no atraviesa una coyuntura desbordante. Son, pues, obras que resultan especialmente adecuadas para aguzar la propia sensibilidad estética.

- 1 Karl Gerstner (1930-2016), diseñador y coleccionista suizo y fundador de la agencia GGK. Autor de importantes publicaciones como *Die Formen der Farben* [cat. 120, 121] o *Programme entwerfen*. Parte de este artículo se publicó originalmente en alemán: «Don Hans oder Die Liebe zur Geometrie», *Weltwoche Magazin*, n.º 46 (17 de noviembre de 1982), pp. 32-36 [cat. 94] [N. de E.].
- 2 Silvio Gesell (1862-1930), comerciante y teórico de origen alemán, su pensamiento económico tuvo una influencia decisiva en Hans Hinterreiter y su círculo de amigos [N. de E.].
- 3 Se refiere al joven pintor australiano Paul Ritchie (1923-1996). De él habla Hans Hinterreiter en la carta del 29 de julio de 1953. Cf. Jakob Bill, «hans hinterreiter y max bill en diálogo», en esta publicación, p. 197 [N. de E.].
- 4 De los verbos alemanes *spiegeln* («reflejar») y *drehen* («girar») [N. de T.].
- 5 Cf. *Hans Hinterreiter, 1902-1989* [cat. expo., Fondation Saner, Studen bei Biel, 7 de noviembre de 1999-13 de febrero de 2000]. Studen bei Biel; Zürich: Fondation Saner; Hans Hinterreiter-Stiftung, 1999, p. 14 [N. de E.].

Obras en exposición*

*Si no se indica lo contrario, todas las obras proceden de la Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich. Los libros pertenecían a la biblioteca personal de Hans Hinterreiter en Ibiza.

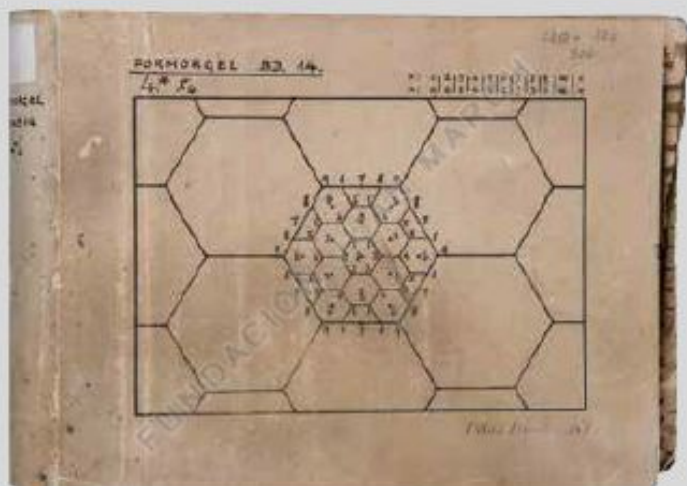


5. *Baum* [Árbol], 1938.
Témpera sobre Pavatex.
40 x 50,5 cm

6. *Sonnenbadende*
[Mujeres tomando el
sol], 1938. Témpera
sobre Pavatex.
43 x 43 cm

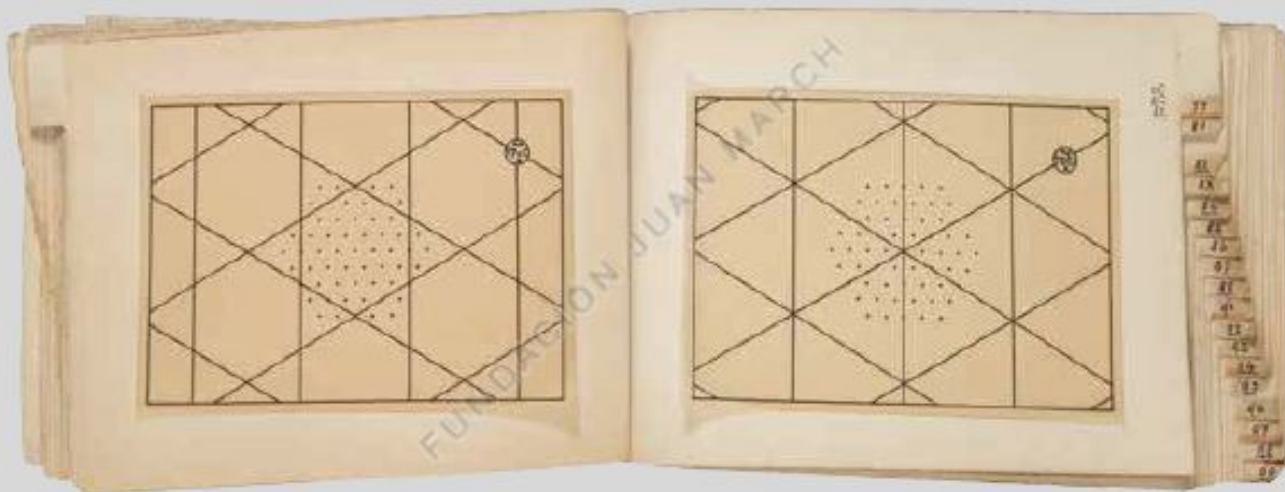
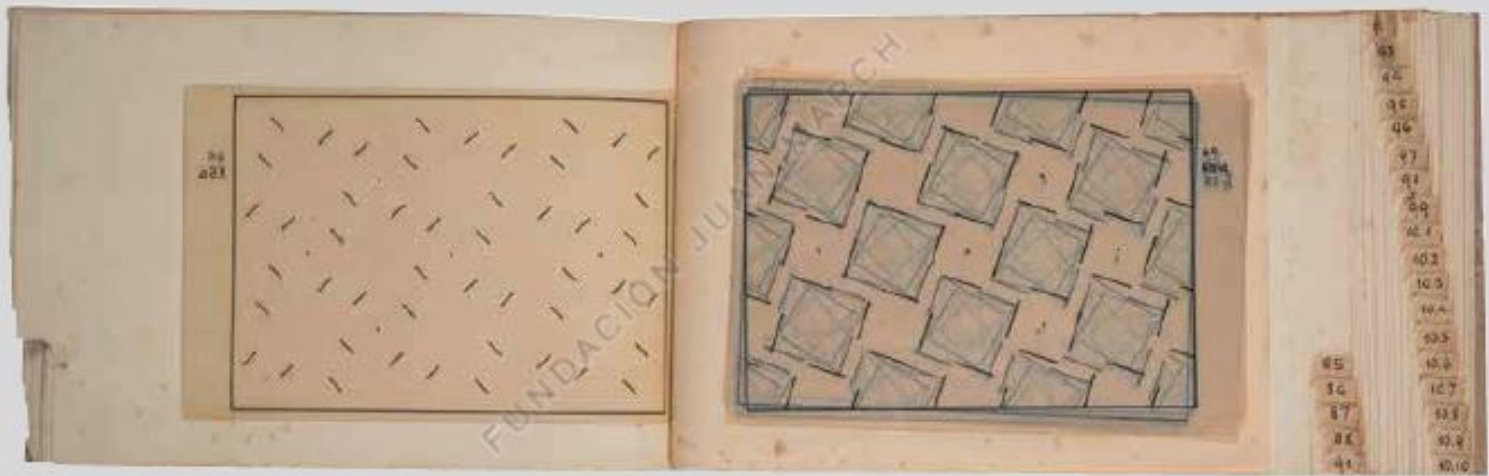
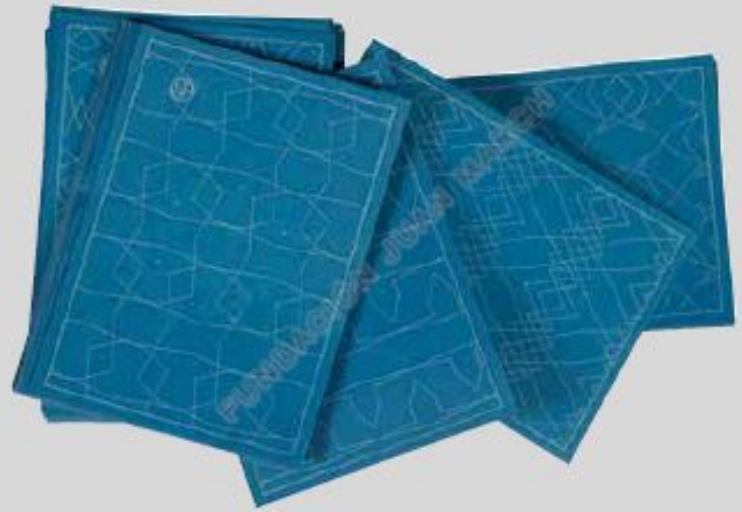


1. *Selbstbildnis*
[Autorretrato], 1926.
Óleo sobre cartón.
50,6 x 41 cm



75. Cuadernos de apuntes 9, 14 y 19 del *Formorgel* [órgano de la forma], c. 1930-1950 [No en exposición]

El *Formorgel* de Hans Hinterreiter, compuesto de una serie de cuadernos con patrones geométricos y conservados por el artista en un armario pequeño de madera, como el de la derecha, sistematiza la teoría de la forma de Wilhelm Ostwald





Wilhelm Ostwald sacó al mercado por vez primera un *Farborge* [órgano del color], fruto de sus investigaciones, para crear un sistema de color con base científica. Tras su muerte, Hans Hinterreiter retomó esta categorización y la perfeccionó





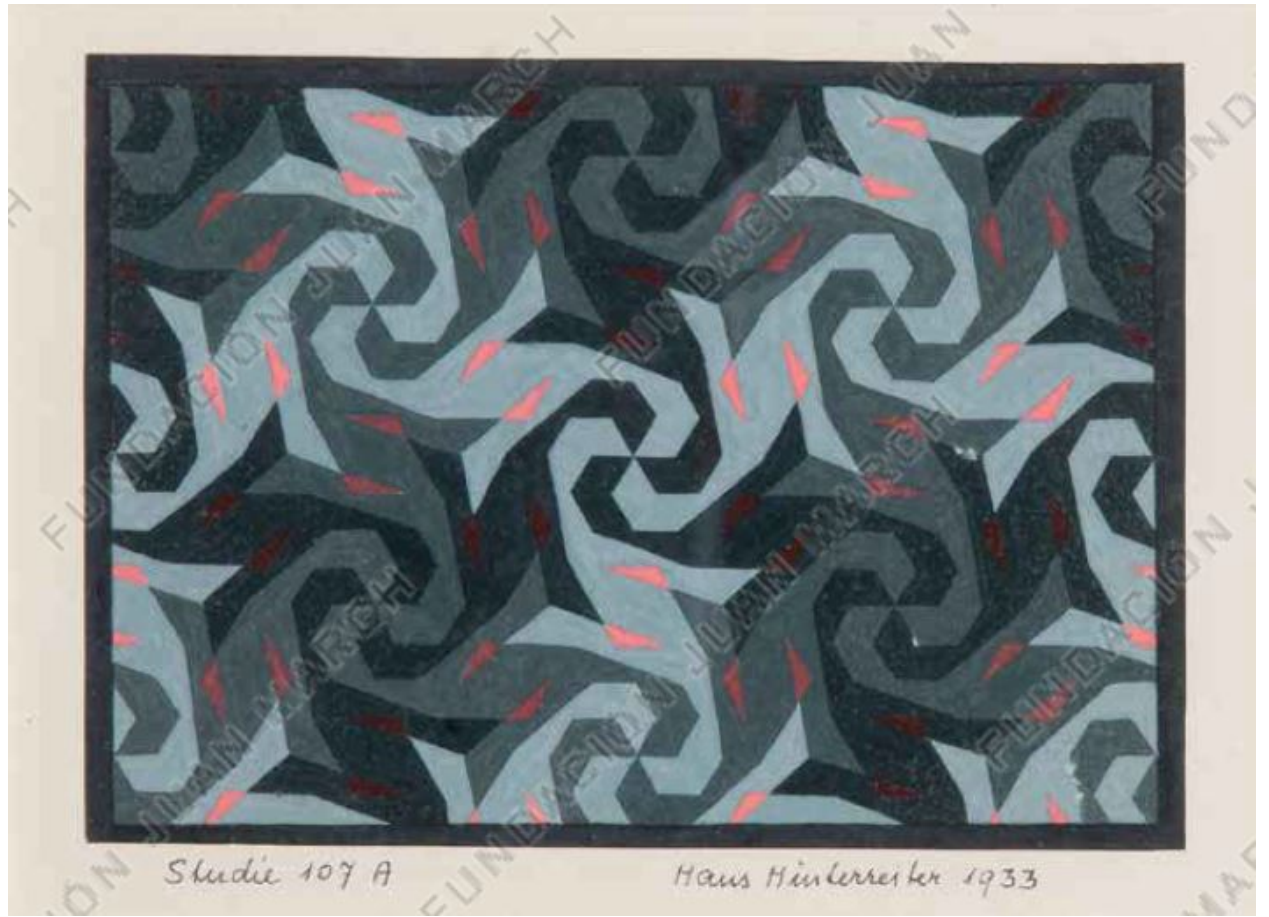
El *Farborge* de Hans Hinterreiter se conservaba en un armario blanco con numerosos cajones estrechos en los que se guardaban los pigmentos en pequeños botes o bolsas, ordenados sistemáticamente a partir de la teoría del color de Wilhelm Ostwald



2. *Studie 80*
[Estudio 80], 1932.
Témpera sobre papel.
18,7 x 19,2 cm

3. *Studie 107 A*
[Estudio 107 A], 1933.
Témpera sobre papel.
36,5 x 40,5 cm

4. *ME 374*
„Dornröschen“
[ME 374 «La Bella
Durmiente»], 1936-
1957. Témpera sobre
papel. 29,1 x 21,5 cm

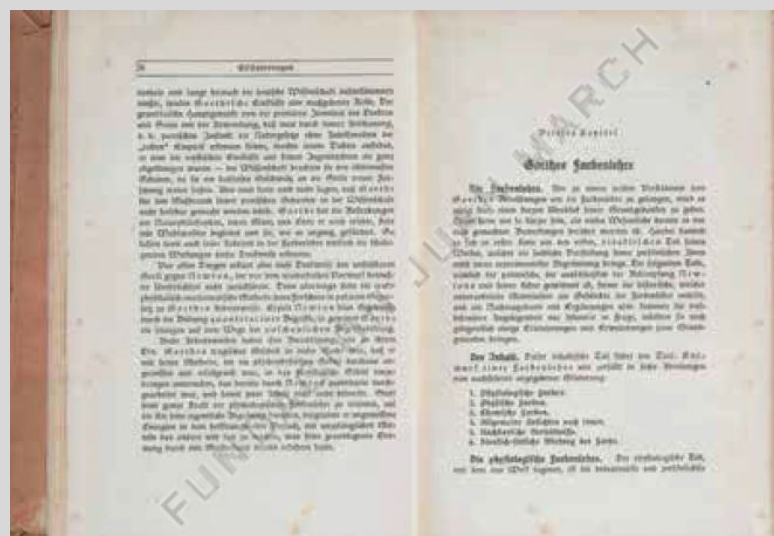




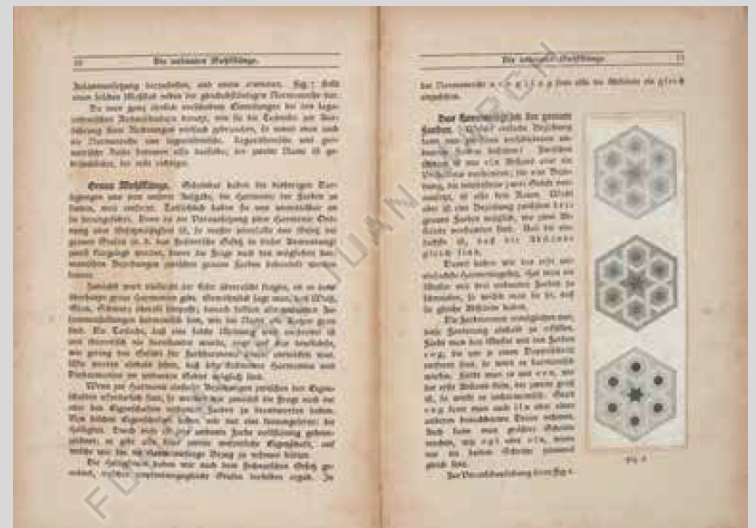
98. *Spanisches Taschen-Wörterbuch*
[Diccionario español de bolsillo]. Ejemplar de Hans Hinterreiter.
Libro: impresión fotomecánica.
15 x 10 cm



103. Wilhelm Ostwald,
Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre
[Goethe, Schopenhauer y la teoría del color].
Leipzig: Verlag Unesma, 1918. Libro: impresión fotomecánica.
23 x 16,5 cm



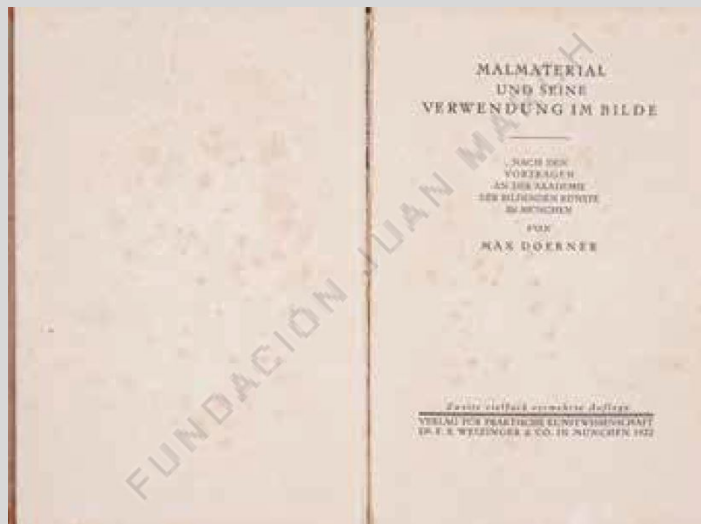
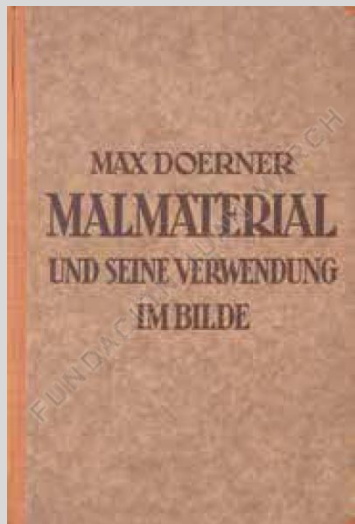
107. Wilhelm Ostwald,
Die Harmonie der Farben [La armonía de los colores]. Leipzig: Verlag Unesma, 1923 (5.ª ed.). Libro: impresión fotomecánica. 23 x 16,5 cm



119. Erhard Gull,
Perspektive in anschaulicher Darstellung für Architekten, Maler, Techniker sowie Studierende an Hoch- u. Mittelschulen

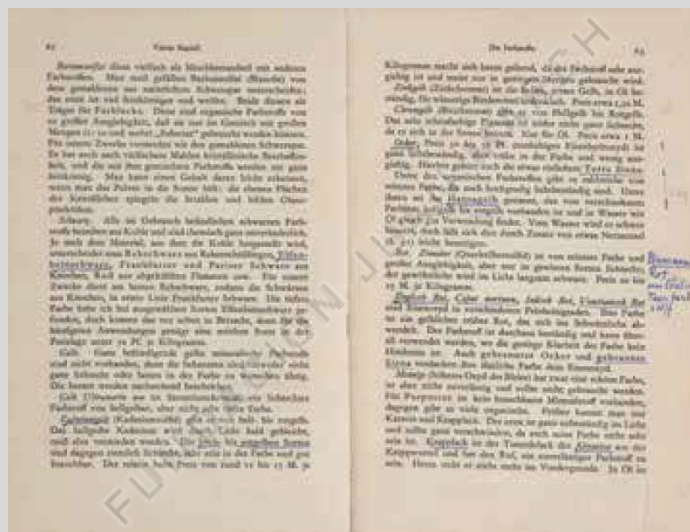
[La perspectiva en la representación gráfica para arquitectos, pintores, técnicos y estudiantes de escuelas de enseñanza media y superior].

Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, 1921. Libro: impresión fotomecánica. 23 x 16 cm

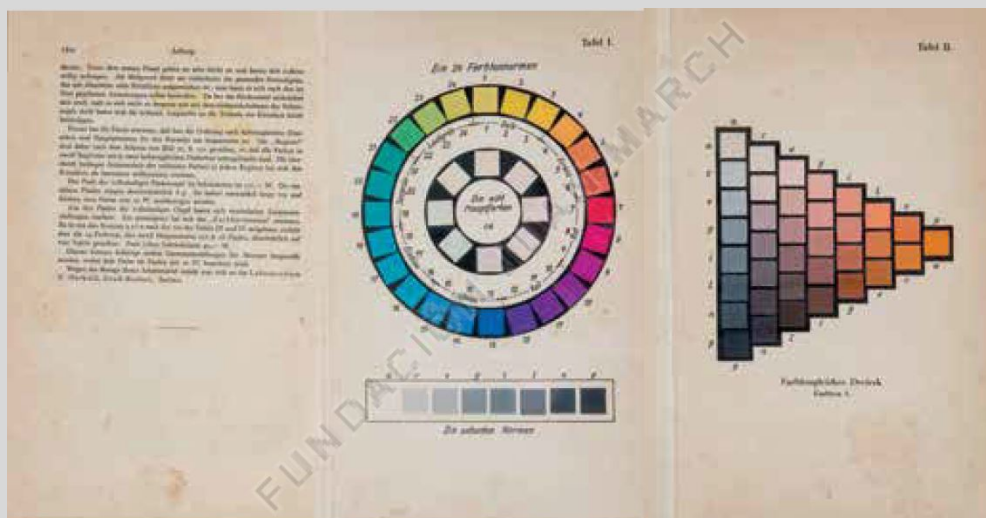


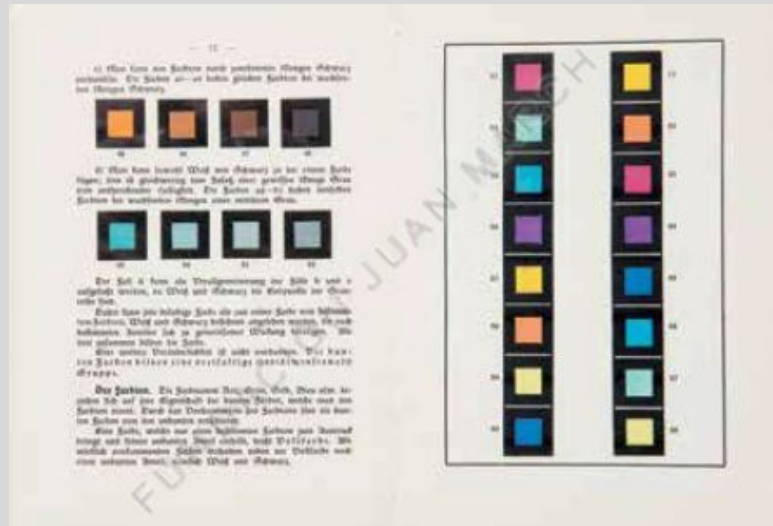
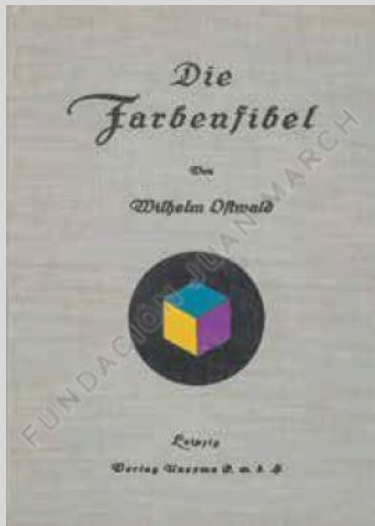
102. Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* [Material pictórico y su empleo en el cuadro]. Múnich: Verlag für Praktische Kunstwissenschaft Dr. F. X. Weizinger & Co., 1922. Libro: impresión fotomecánica. 24 x 17 cm





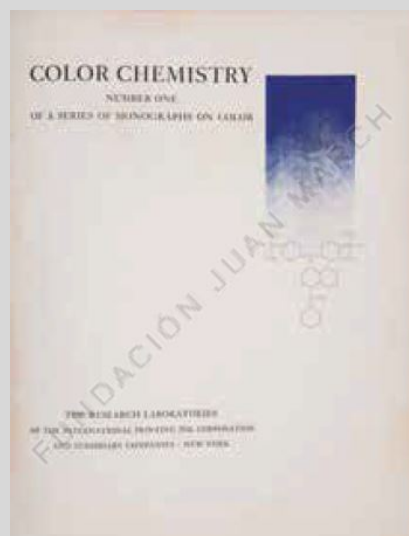
106. Wilhelm Ostwald, *Die Maltechnik. Jetzt und Künftig* [La técnica pictórica. Ahora y en el futuro], con anotaciones de Hans Hinterreiter. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1930. Libro: impresión fotomecánica. 22 x 14,5 cm





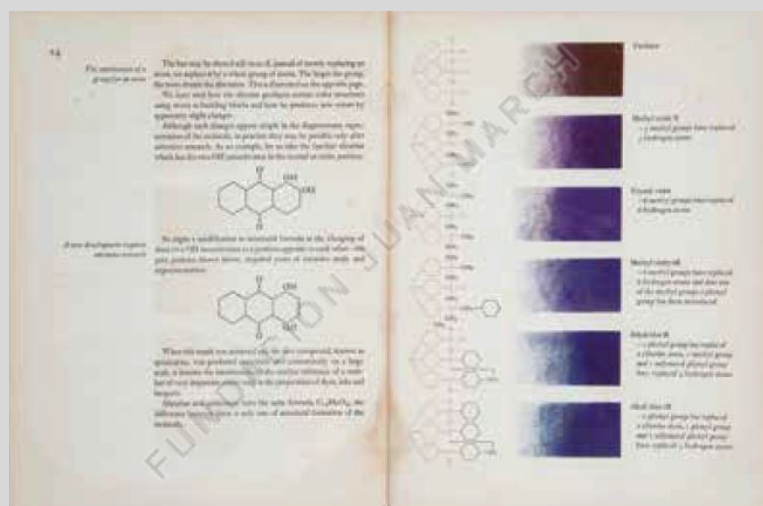
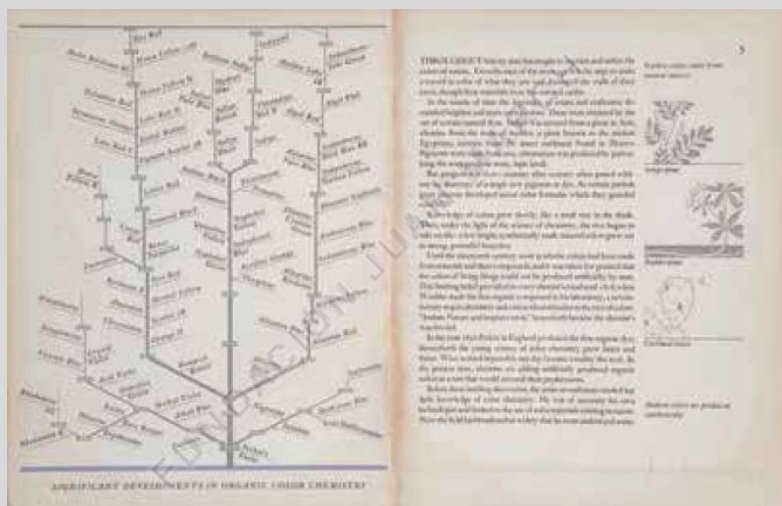
105. Wilhelm Ostwald, *Die Farbenfibel* [La cartilla del color]. Leipzig: Verlag Unesma, 1930 (15.^a ed.) Libro: impresión fotomecánica. 22,5 x 16,5 cm

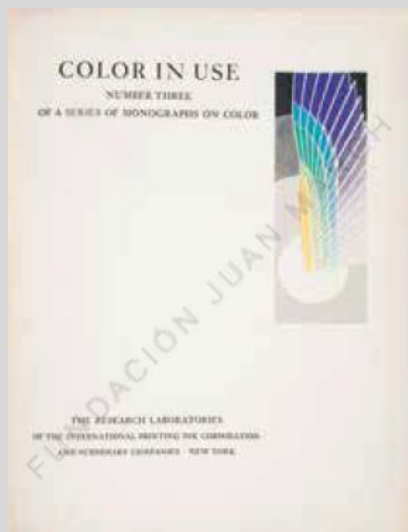




99. Interchemical Corporation. Research Laboratories, *Color Chemistry: Number One of a Series of Monographs on Color* [Primera de una serie

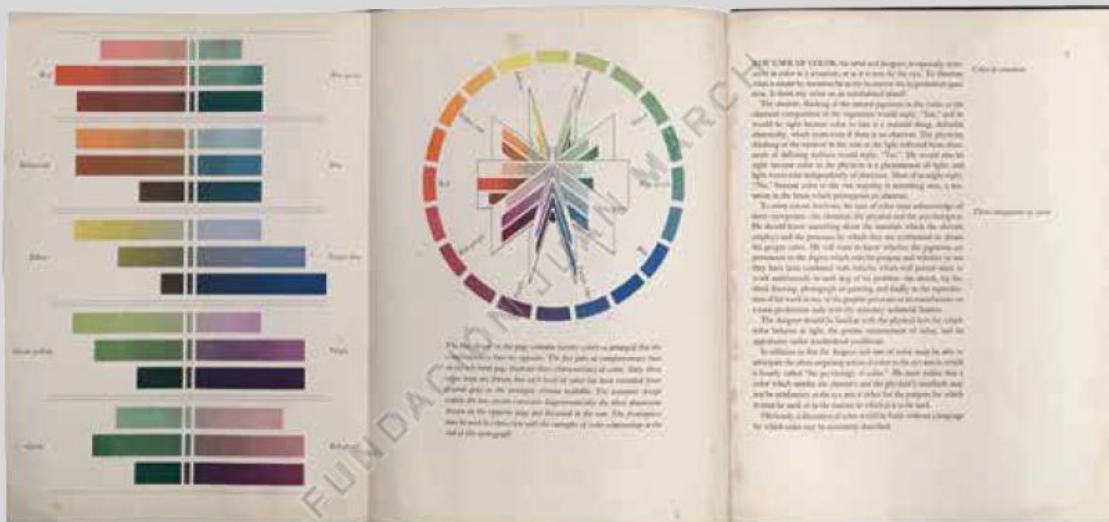
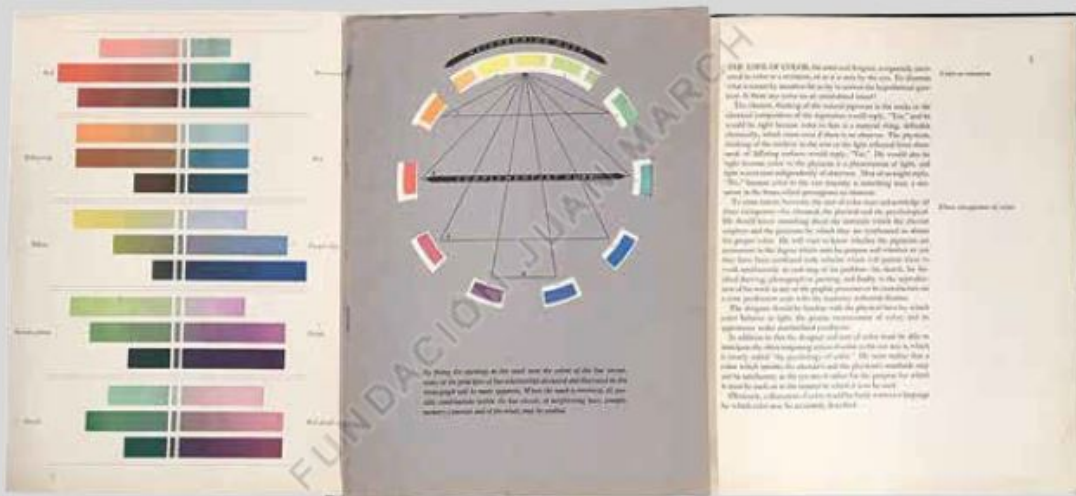
de monografías sobre el color]. Nueva York: International Printing Ink Corp., 1935. Libro: impresión fotomecánica. 28 x 22 cm

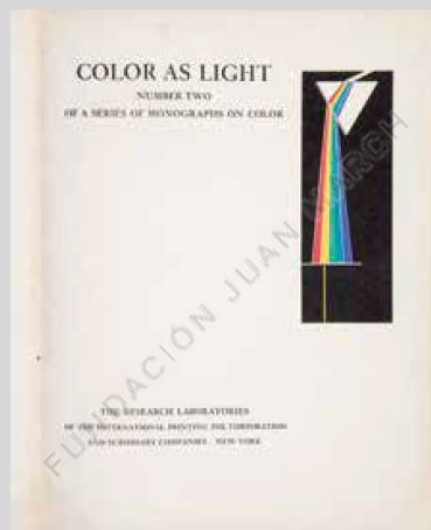




100. Interchemical Corporation. Research Laboratories, *Color in Use: Number Three of a Series of Monographs on Color* [El uso del color: Tercera de una serie de monografías sobre el color]. Nueva York: International Printing Ink Corp., 1935. Libro: impresión fotomecánica. 28 x 22 cm







101. Interchemical Corporation. Research Laboratories, *Color as Light: Number Two of a Series of Monographs on Color* [El color como luz: Segunda de una serie de monografías sobre el color]. Nueva York: International Printing Ink Corp., 1935. Libro: impresión fotomecánica. 28 x 22 cm



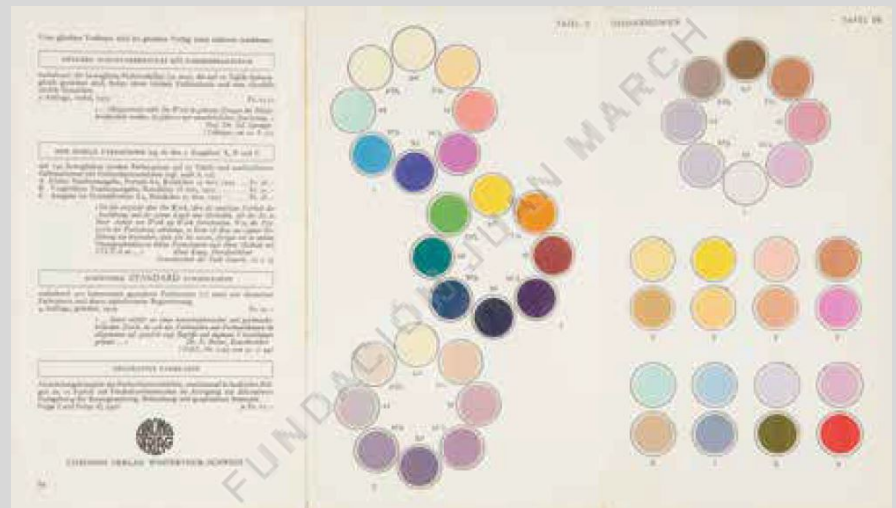
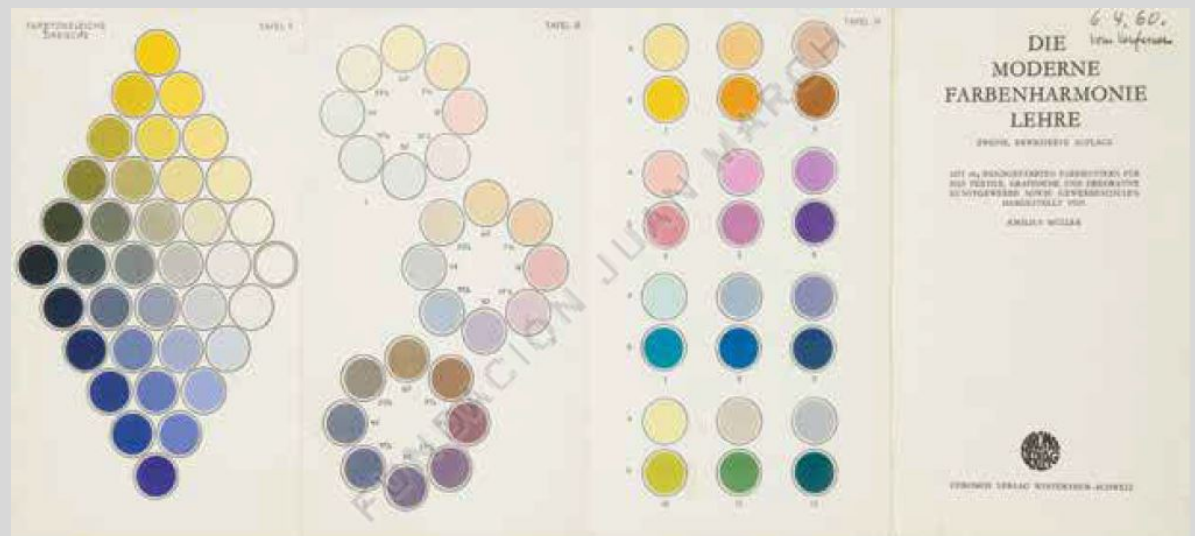


122. Autor desconocido,
Farbenmappe systematisch DDR PAT.
[Carpeta cromática sistemática. Patente de la República Democrática Alemana].
34,5 x 25,5 cm



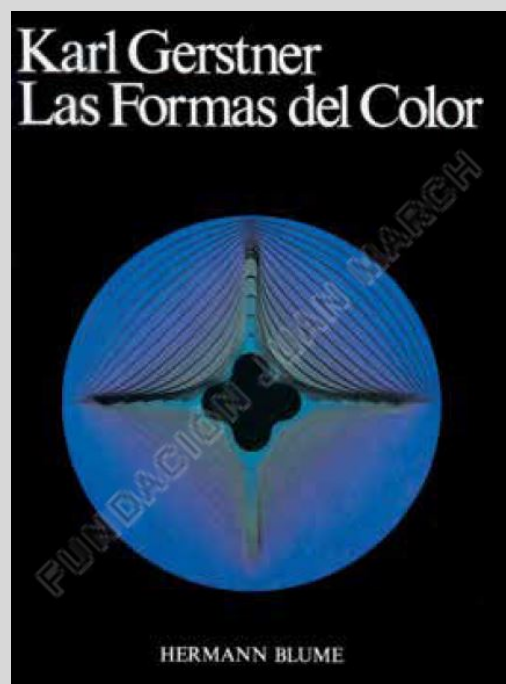


104. Aemilius Müller, *Die moderne Farbenharmonie-Lehre* [La teoría moderna de la armonía cromática]. Winterthur: Chromos Verlag, 1948. Folleto: impresión fotomecánica. 21 x 12 cm



121. Karl Gerstner, *Die Formen der Farben* [Las formas de los colores]. Fráncfort: Athenäum Verlag, 1986. Libro: impresión fotomecánica. 20,5 x 18,5 cm

120. Karl Gerstner, *Las formas del color*. Madrid: Hermann Blume, 1988. Libro: impresión fotomecánica. 24,5 x 18,5 cm



81. Estudio de Wilhelm
Ostwald con dedicatoria
de Helene Ostwald
a Hans Hinterreiter,
9 de julio de 1938.
Acuarela. 29 x 21 cm



Herrn Hans Hinterreiter zum freundlichen
Gedenken an seinen Cousin u. Onkel
von Wilhelme Ostwate. Großmutter,
Landfräulein „Evangelie“.

9. Juli, 1908.

Helene Ostwate
geb. v. Pöppel.

7. *Studie 401*
[Estudio 401], 1940.
Témpera sobre papel.
35,5 x 32 cm



8. *Studie 396*
[Estudio 396], 1941.
Témpera sobre papel.
35,5 x 42,5 cm



9. *Opus 3*, 1944-1974.
Témpera sobre lienzo.
85 x 85 cm. max, binia
+ jakob bill stiftung



OP. 3

H H 1944-74



117. Programa de mano de la exposición *Arte abstracto y concreto*, Palazzo Exreale, Milán, 11 de enero-9 de febrero de 1947. Impresión fotomecánica. 21 x 15 cm

18. Oktober bis 23. November 1947

Kunsthhaus Zürich

Abt
Aeschbacher
Arp
Bartoletti
Bill
Bodmer
Burla
Debrunner
Eble
Eichmann
Erzinger
Farner
Fischli
Gantenbein
Graeser
Graf
Hansegger
Hener
Hinterreiter
Honegger
Huber
Klinger
Kohler
Laely
Le Corbusier
Leuppi
Loewensberg
Lohse
Maass
Meystre
Moeschlin
Oppenheim
Ris
Schiess
Seligmann
Spiller
Taeuber-Arp
Tschumi
Urech
Von Moos
Vulliamy
Währen
Walden
Weber

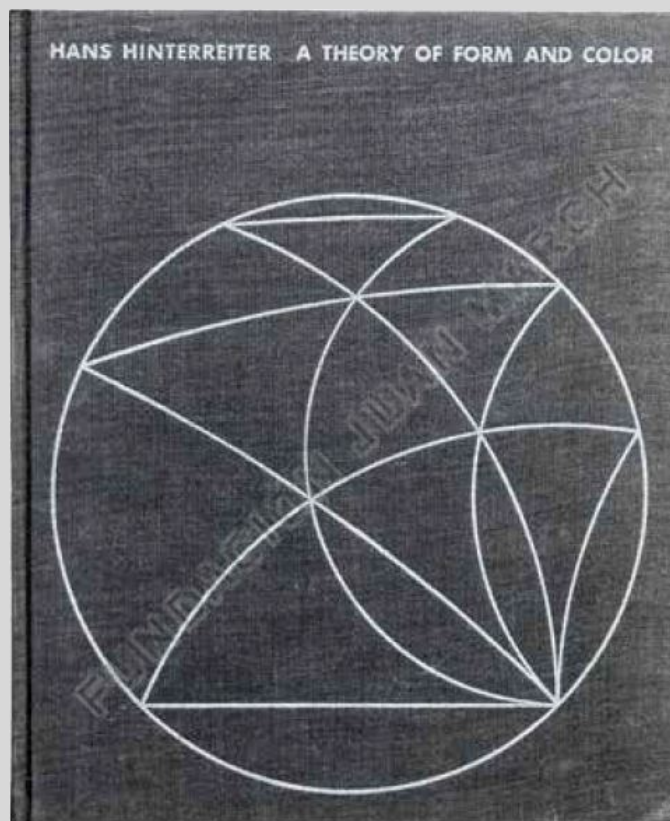
Allianz

Vereinigung moderner Schweizer Künstler

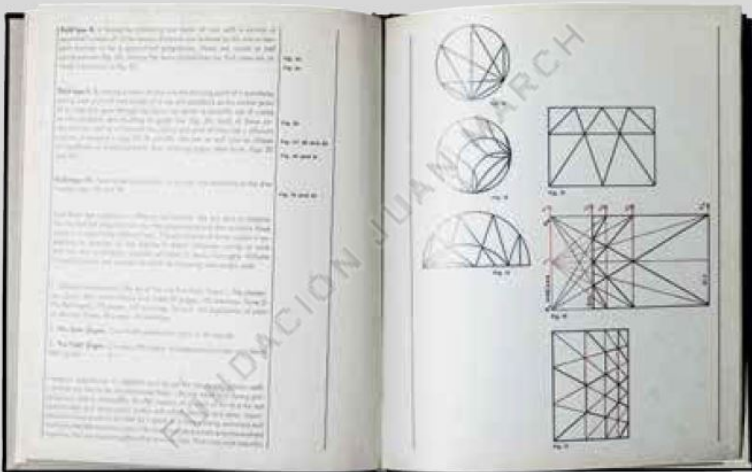
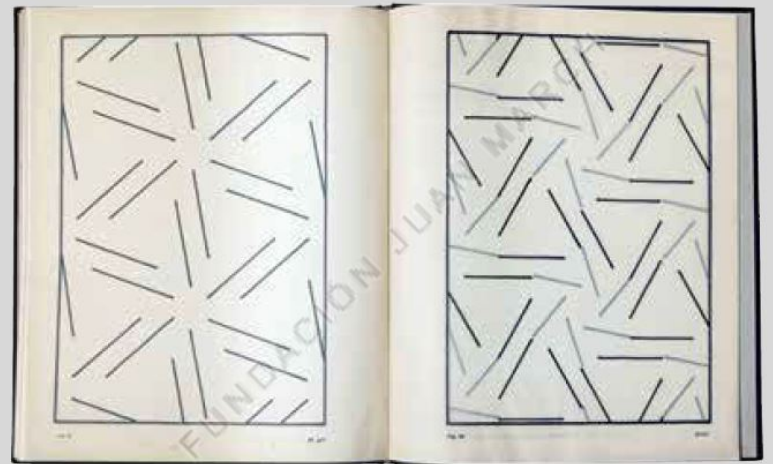
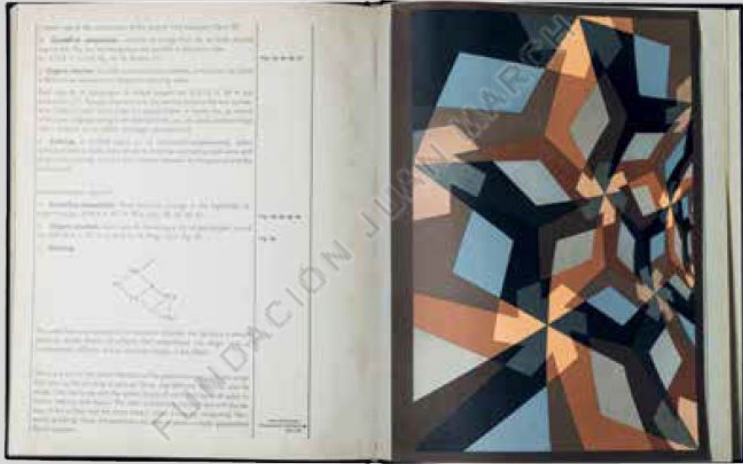
82. Catálogo de la
exposición *Allianz*.
*Vereinigung moderner
Schweizer Künstler*
[Allianz. Asociación
de artistas modernos
suizos]. Zürich:
Kunsthhaus, 1947.
Libro: impresión
fotomecánica.
21 x 15 cm. max, binia
+ jakob bill stiftung



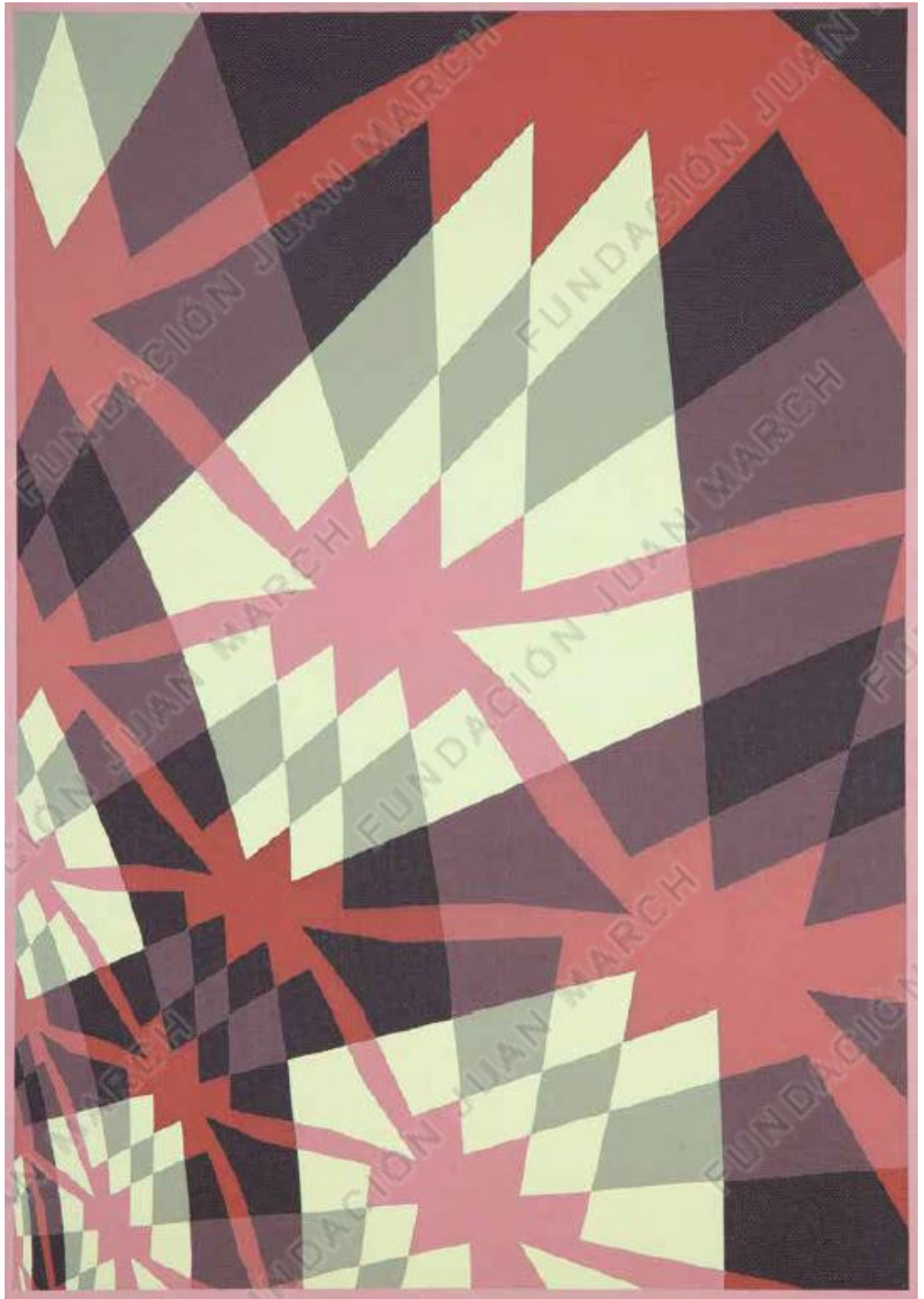
83. *Geometrische Schönheit. Entstehung und Technik (Gleittext zu einer Mappe mit 30 Farbtafeln)*
 [Belleza geométrica. Surgimiento y técnica (texto introductorio de una carpeta con 30 láminas cromáticas)].
 Celle: Hostmann Steinberg'schen Farbenfabriken, 1958.
 Libro: impresión fotomecánica.
 30,5 x 22 cm



76-77. Hans Hinterreiter, *A Theory of Form and Color* [Una teoría de la forma y el color]. Barcelona: Ediciones Ebusus, 1967. Libro: impresión fotomecánica.
 31 x 25 cm. Fundación Juan March, Madrid
 Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich [2 ejemplares en exposición]

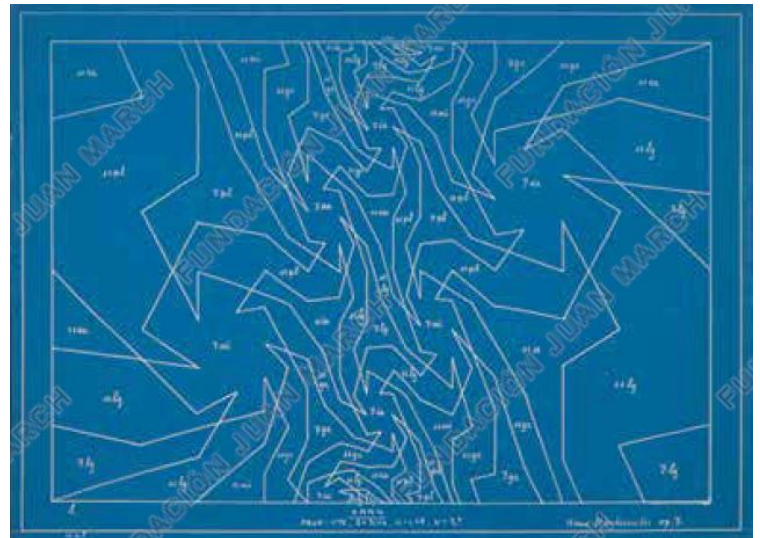


10. *Opus 5*, 1951.
Témpera barnizada
sobre Pavatex.
83 x 59,5 cm





13. *SWF 7*, 1974.
Acrílico sobre lienzo.
71 x 96,5 cm



11. *Opus 7 „Opfermut“*
[Opus 7 «Espíritu de sacrificio»], c. 1944-1945. Témpera sobre papel. 28 x 38 cm.
Colección Chantal y Jakob Bill

12. *Opus 7*, 1944-1945.
Heliografía. 28 x 38 cm.
Colección Chantal y Jakob Bill



3W 22

Hans Hünemayr 1959-70



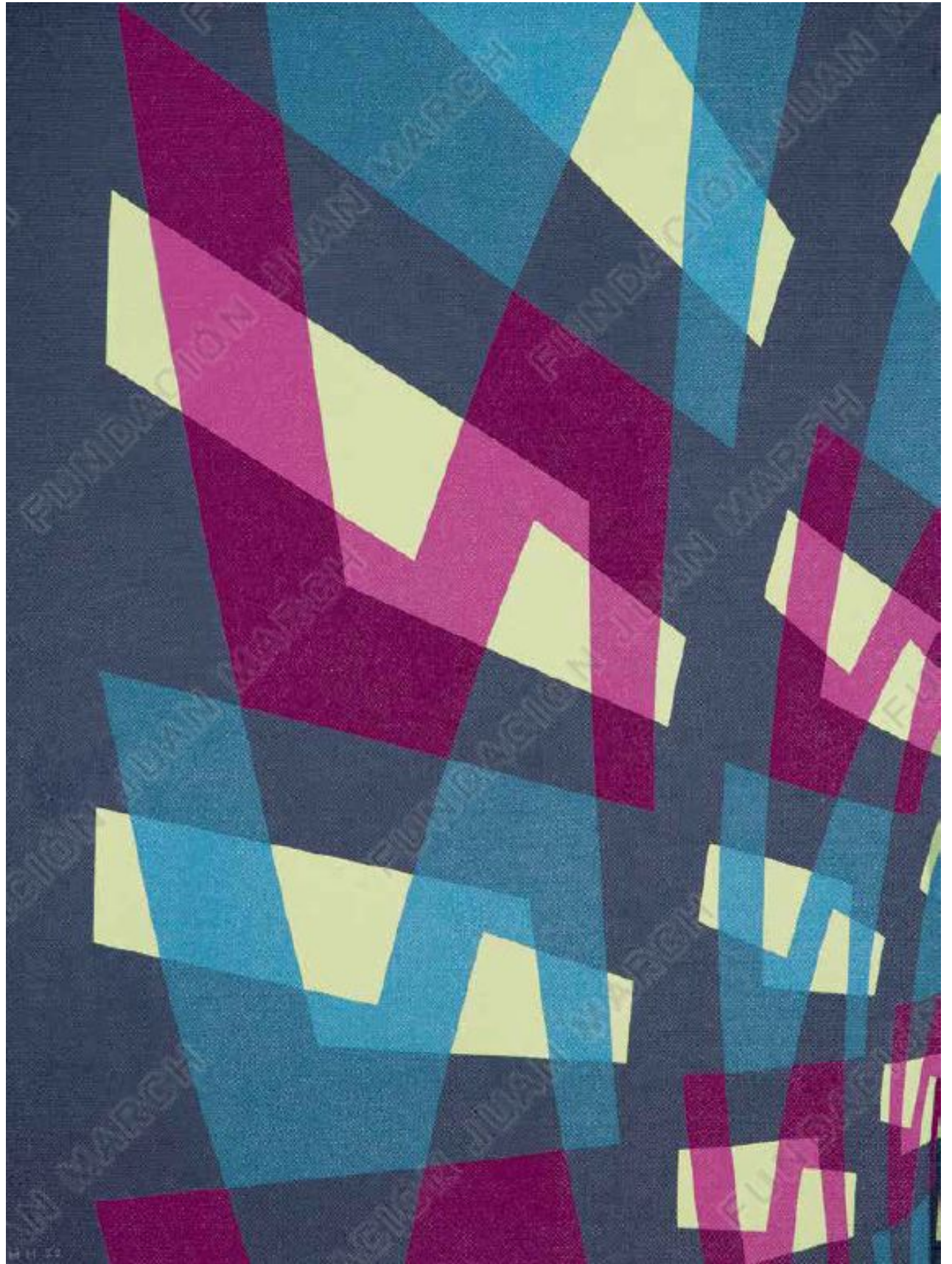
35. SW 58, 1959-1978.
Acrílico sobre papel.
50 x 38 cm

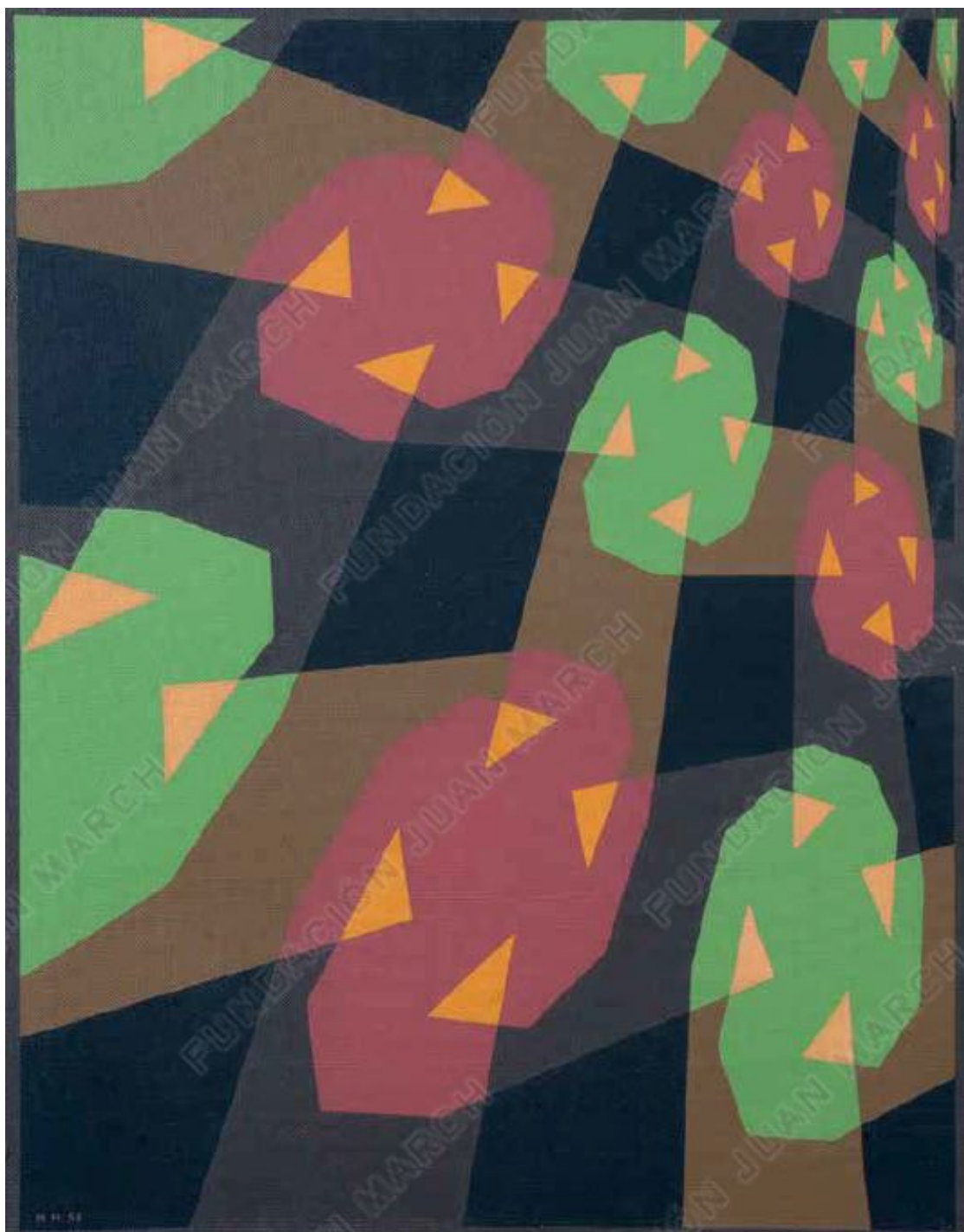
59. SWF 120, 1960-1978.
Témpera plástica.
38 x 50 cm



15. *Opus 12 C*, 1952-1981. Témpera sobre papel. 41 x 32,9 cm

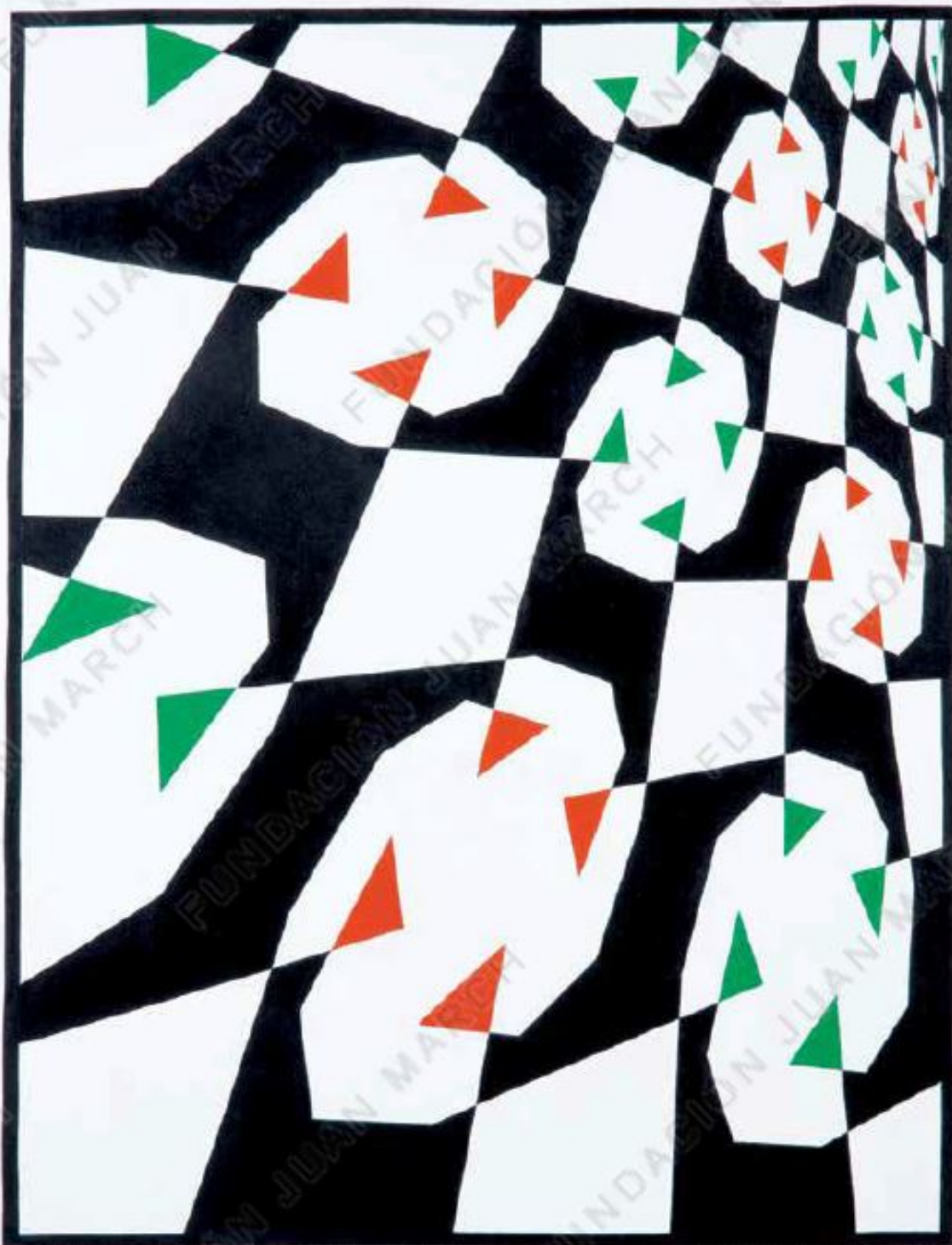
14. *Opus 12*, 1952. Témpera barnizada sobre Pavatex. 83 x 63 cm





16. *Opus 21*, 1958.
Témpera barnizada
sobre Pavatex.
83,5 x 65 cm

17. *SWF 21 (Homenaje a
D. Juan Miró)*, 1973.
Acrílico sobre algodón.
100 x 75 cm



Homenaje a D. Juan Miró por sus 80 años.

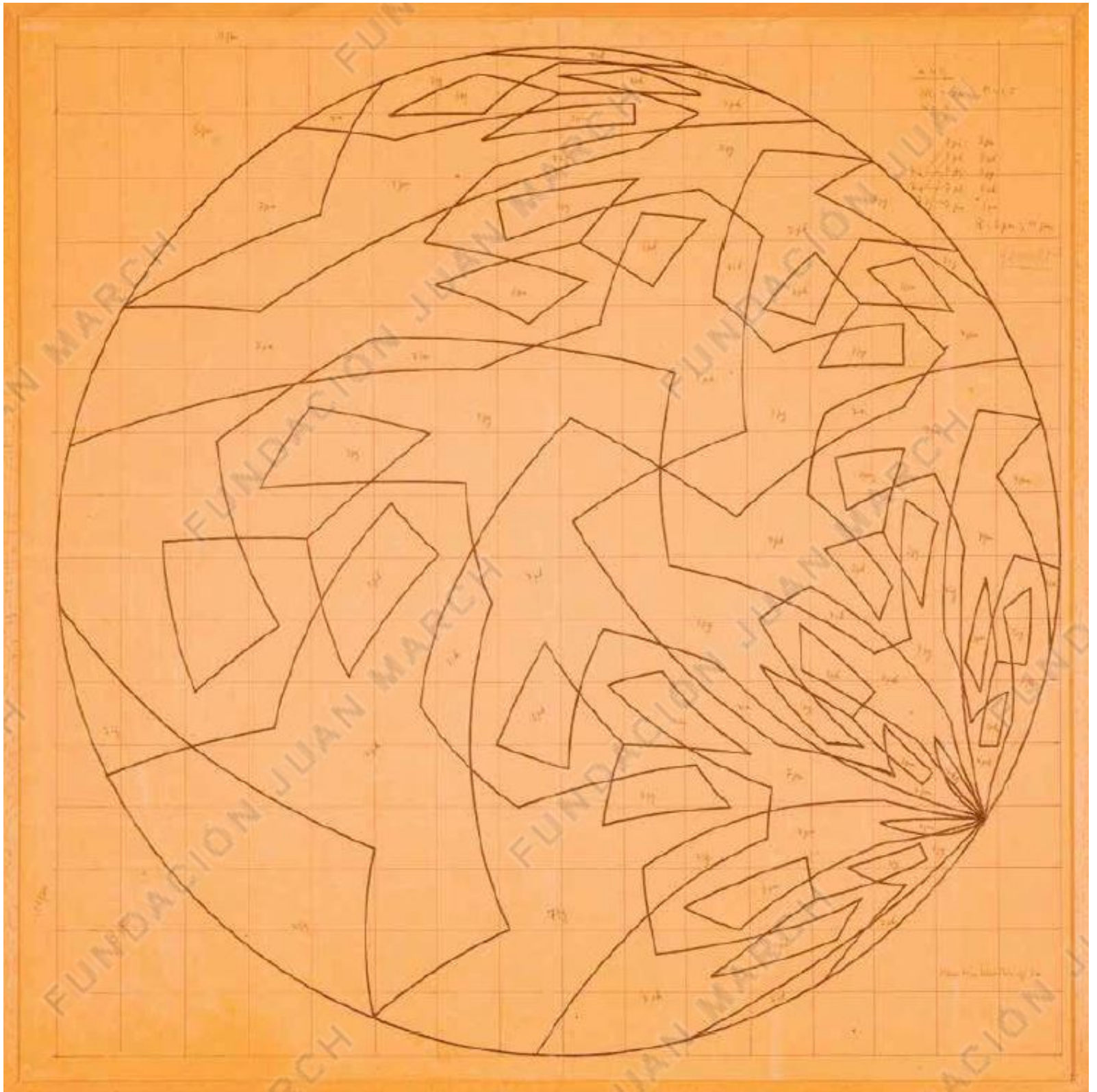
HANS HINTERREITER 73.

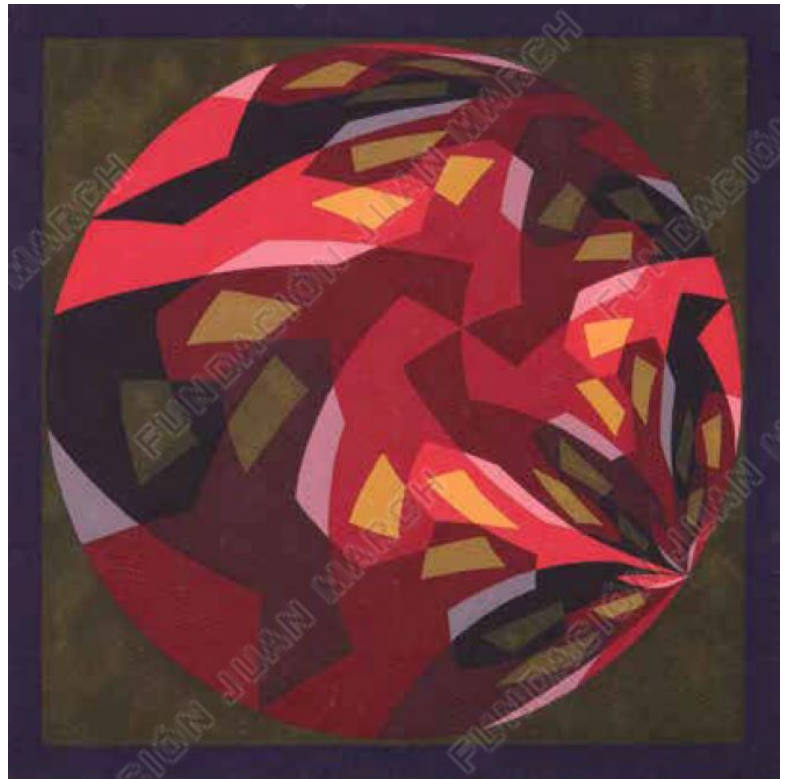


18. *Opus 22 E*, 1958-1982. Témpera sobre papel. 45 x 36,5 cm



19. *Opus 26*, 1941.
Témpera sobre papel
adherido a cartón.
64,5 x 64,5 cm





21. *Konzept Opus 26*
[Esbozo de Opus 26],
1946. Dibujo a pluma
con tinta negra y roja,
y lápiz sobre papel de
embalar. 85 x 85 cm

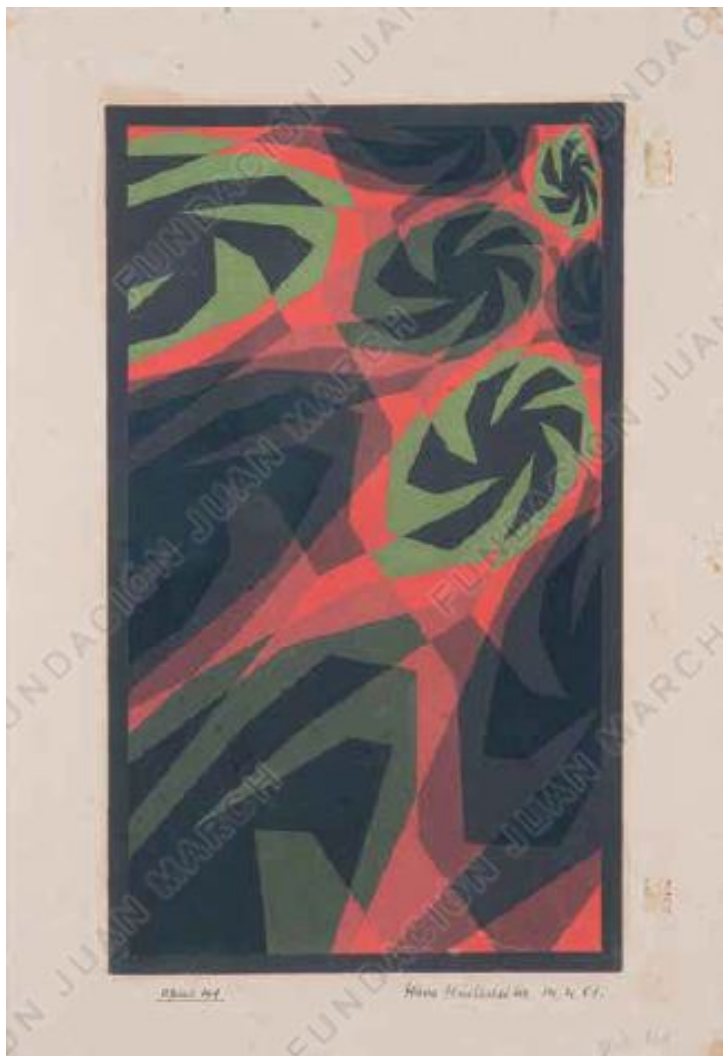
20. *Opus 26*, c. 1944-
1945. Témpera sobre
papel. 32,2 x 32,3 cm.
Colección Chantal
y Jakob Bill



23. *Opus 26 F*, 1945-1982. Témpera sobre papel. 57 x 46 cm

22. *Opus 26*, 1945. Témpera sobre Pavatex. 82 x 82 cm





27. *Opus 41*, 1951.
Témpera a la caseína
sobre papel.
42,5 x 28,5 cm.
Colección Chantal
y Jakob Bill



29. *Opus 41 E*, 1951-
1982. Témpera sobre
papel. 41 x 31 cm.
Colección Chantal
y Jakob Bill



28. *Opus 41 D*,
1951-1982. Acrílico
sobre algodón.
104,5 x 65,5 cm



24. *Studie zu Opus 35*
[Estudio para Opus 35],
1944-1960. Témpera
plástica sobre papel.
32,7 x 23,8 cm



25. *SW 35 A*, 1944-
1978. Acrílico sobre
lienzo. 85 x 65 cm



26. *SW 36 B*, 1942-1978. Acrílico sobre lienzo. 80 x 60 cm

Preview 17 Nov. 5-7:30 pm through 16 Dec., 1967 Galería Carl Van der Voort One Jackson Place 633 Battery Street Tel. 391-0530

hinterreiter



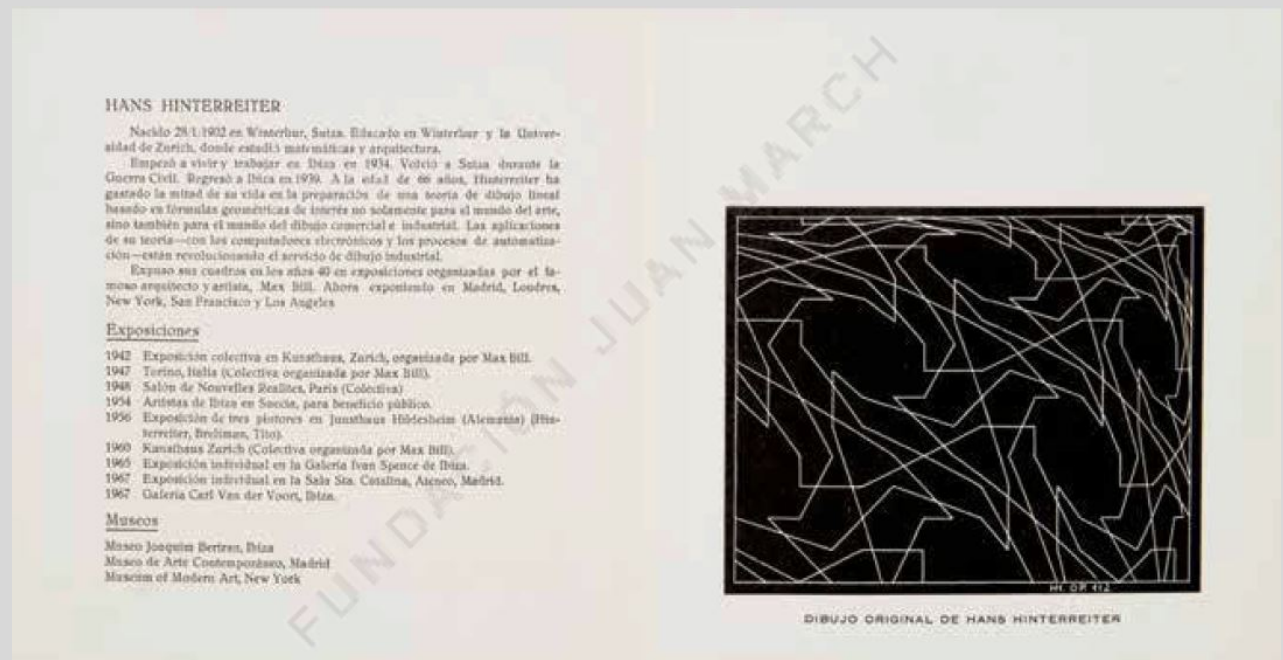
HANS HINTERREITER

116. Catálogo de la exposición *Hans Hinterreiter*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1967 (col. Cuaderno de Arte; dir. Carlos Areán). Libro: impresión fotomecánica. 23 x 16 cm

113. Invitación a la inauguración de la exposición *Hinterreiter*, Galería Carl van der Voort, San Francisco, 17 de noviembre-16 de diciembre de 1967. Impresión fotomecánica. 10 x 20,5 cm



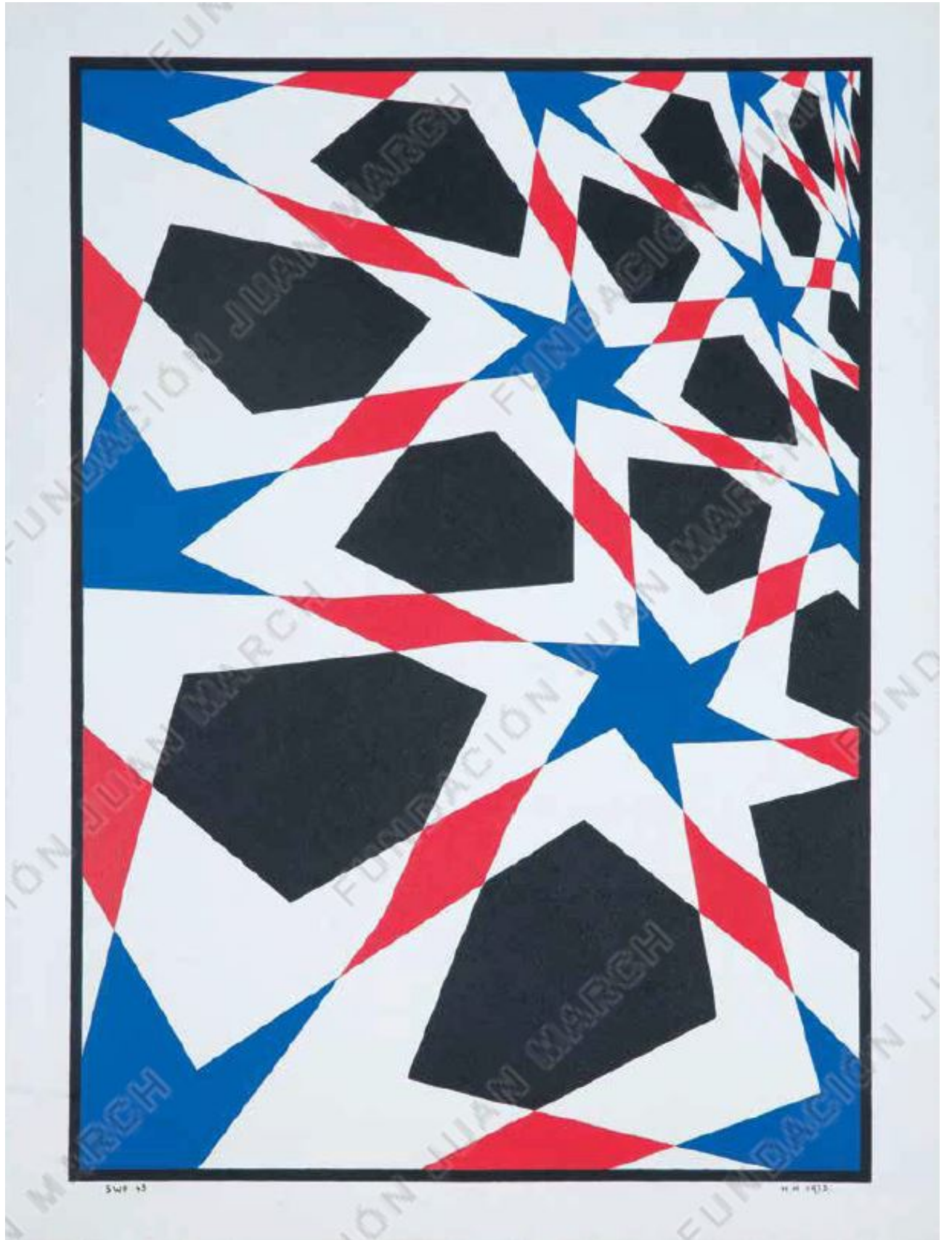
114. Invitación a la inauguración de la exposición *Hinterreiter: Litografías y serigrafías originales*, Galería El Corsario, Ibiza, 17-30 de marzo de 1967. Impresión fotomecánica (anverso y reverso). 16 x 16 cm





31. *Opus 49 B*, 1976.
Acrílico sobre papel.
40,5 x 33 cm

30. *SWF 43*, 1973.
Acrílico sobre algodón.
92 x 70 cm





32. *SW 52*, 1958-1978.
Acrílico sobre papel.
50,2 x 37,7 cm

34. *Opus 57 F*, 1943-
1983. Acrílico sobre
algodón. 90 x 80 cm

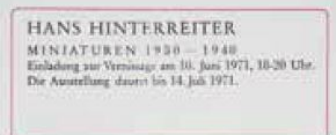




112. Invitación postal a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter: Miniaturas 1930-1940*, Galería Carl van der Voort, Ibiza, 14-27 de agosto de 1970. Impresión fotomecánica. 16 x 10,5 cm



110. Invitación a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter: Miniaturas 1930-1940* [Hans Hinterreiter: Miniaturas 1930-1940], Neue Galerie, Baden-Baden, 10 de junio-14 de julio de 1971. Impresión fotomecánica. 21 x 10,5 cm



111. Invitación a la inauguración de la exposición colectiva *The Non-Objective World. Die Gegenstandslose Welt. Il Mondo della Non-Oggettività (1939-1955)* [El mundo no objetivo (1939-1955)], Annelly Juda Fine Art, Londres, 6 de julio-8 de septiembre de 1972. Impresión fotomecánica. 23,5 x 38 cm



109. Invitación a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter: Gemälde, Gouachen, Zeichnungen, Druckgraphik* [Hans Hinterreiter: cuadros, gouaches, dibujos y obra gráfica impresa], Kunstmuseum, Winterthur, 18 de marzo-23 de abril de 1973. Impresión fotomecánica (abierta y cerrada). 10,5 x 15 cm



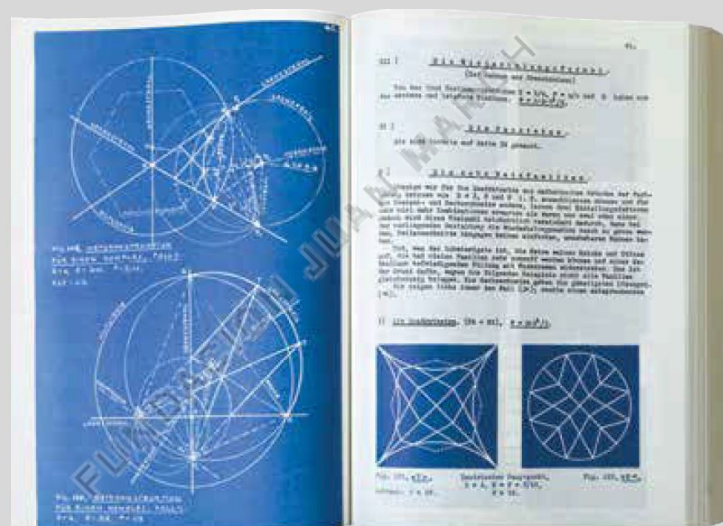
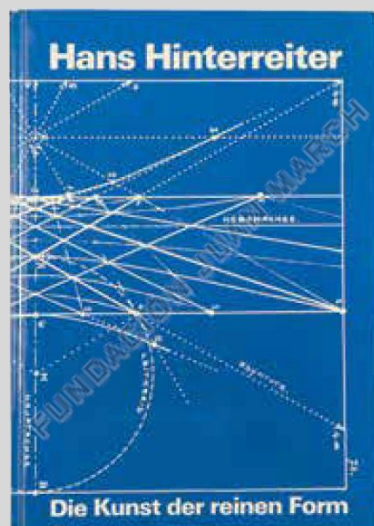
92. Con motivo de la exposición *Hans Hinterreiter. Soligrafías* [Hans Hinterreiter. Soligrafías], lanzamiento de la

suscripción a la nueva edición de *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] de Hans Hinterreiter, Galería Carl van der

Voort, Basilea, a partir del 16 de mayo de 1978. Impresión fotomecánica. 21 x 15 cm

93. Invitación a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter: Soligrafías y gouaches recientes*, Galería Carl van der

Voort, Ibiza, 25 de abril-8 de mayo de 1978. Impresión fotomecánica. 15 x 21 cm



78-79. Hans Hinterreiter, *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura]. Ibiza; Ámsterdam: Ediciones Ebusus, 1978. Libro: impresión fotomecánica. 29,5 x 20,5 cm.

Fundación Juan March, Madrid
Hans Hinterreiter
Stiftung, Zürich
[2 ejemplares en exposición]



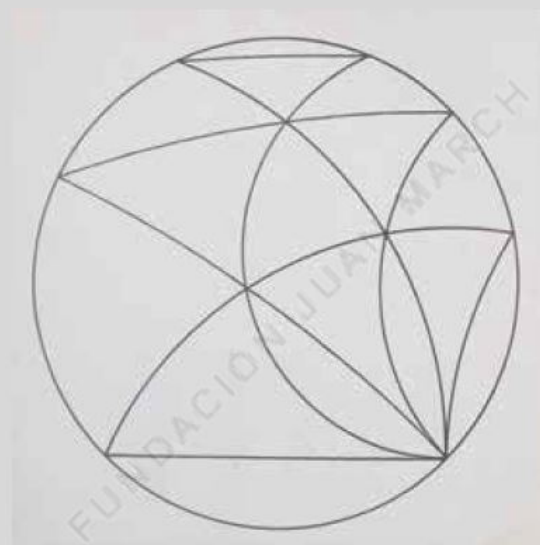
80. Folleto promocional de la obra *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] de Hans Hinterreiter, 1978. Impresión fotomecánica (anverso y reverso). 29,5 x 20,5 cm. Fundación Juan March, Madrid



90. Formulario de suscripción a *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] de Hans Hinterreiter. Zúrich: Ediciones Ebusus, 1978. Impresión fotomecánica (anverso). 21 x 15 cm

91. Formulario de suscripción a *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] de Hans Hinterreiter. Zúrich: Galerie & Edition Schlégl, 1978. Impresión fotomecánica (reverso). 21 x 15 cm





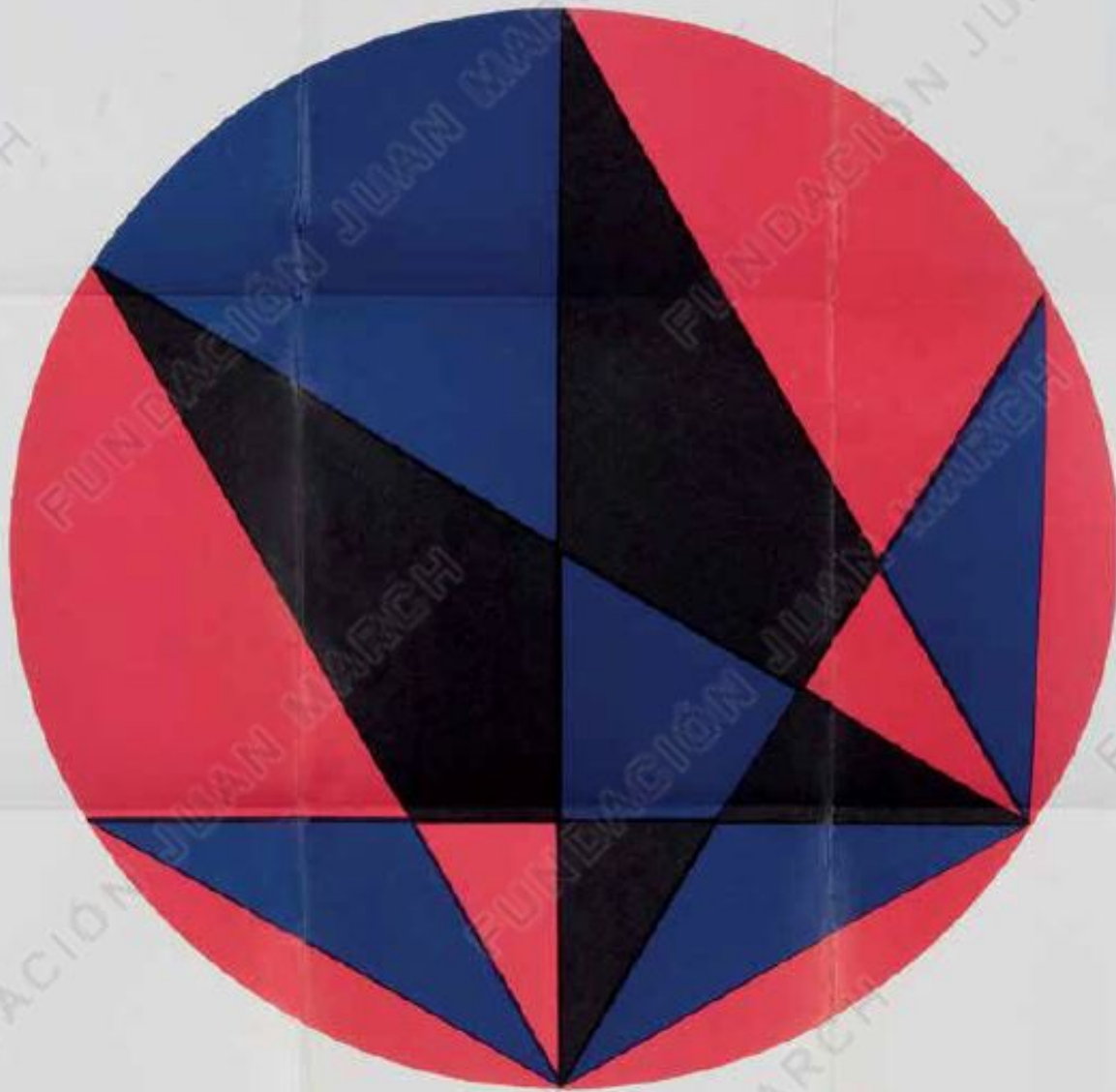
HANS HINTERREITER

Born in Winterthur, Switzerland, 1902. Studied mathematics and architecture in Zurich. Interest in geometric design begins after visit to Granada in Spain, 1934. First contact with the island of Ibiza, 1936. Residence there until 1938. Development of theory of geometric form. Return to Switzerland in 1938 as refugee from Spanish Civil War. Renewal of friendship and collaboration with Max Bill. Beginning of contact with family and theory of Wilhelm Ostwald, 1928. Fells lithographs with Max Bill, Lohse, Erol, Sophie Taeuber-Arp and others, 1941. First public showing, Kunsthaus, Zurich. Art Career organized by Max Bill, 1942. Followed by similar shows in Italy and Switzerland, 1943-1947. Salon de Nouvelle Beauté, Paris, 1948. Meanwhile, returns to Ibiza, 1940, for almost continuous residence and work until 1965. Completion of geometric and colour theory leading toward a revolution of industrial and commercial design through computer application. First woman show Ibiza, 1965. Exhibitions this year, Madrid, London, New York, San Francisco, Los Angeles. Work in the collections of the Museo de Arte Contemporáneo, Madrid and the Museum of Modern Art, New York.



115. Programa de mano/Cartel de la exposición *Hinterreiter*. Impresión fotomecánica. 64 x 64 cm

HINTERREITER





97. Programa de mano de la exposición *Hans Hinterreiter*, Herbert F. Johnson Museum of Art Cornell University, Ithaca (NY), 28 de enero-23 de marzo de 1986. Impresión fotomecánica. 25 x 15,5 cm



95. Invitación a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter. A Theory of Form and Color. Paintings 1932-1983* [Hans Hinterreiter. Una teoría de la forma y el color. Pinturas 1932-1983], Ericson Gallery, Nueva York, 5 de abril-28 de mayo de 1983. Impresión fotomecánica. 15 x 15 cm



96. Invitación a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter. Color Music: A Retrospective Exhibition of the Swiss Exponent of Constructive Art, 1930-1985* [Hans Hinterreiter. Música cromática: una exposición

retrospectiva del exponente suizo del arte constructivo, 1930-1985], The MIT Museum, Cambridge (MA), 22 de abril-8 de agosto de 1986. Impresión fotomecánica. 22 x 18 cm

33. *SWF 53*, 1973.
Acrílico sobre algodón.
80 x 80 cm





36. *Opus 65 B*, 1958.
Témpera a la caseína
y cera sobre papel.
44,2 x 35 cm

37. *SWF 70*, 1958-1978.
Témpera sobre papel.
42,5 x 36 cm





38. *Opus 71 D*, 1976.
Témpera sobre papel.
42,8 x 36 cm

39. *Opus 76 A*, 1945-
1982. Témpera sobre
papel. 43,9 x 36,3 cm





40. *Opus 80 B*, 1970.
Témpera plástica sobre
papel. 44,3 x 35 cm

43. *Opus 91 B*, 1958.
Témpera plástica sobre
papel. 42,3 x 34 cm

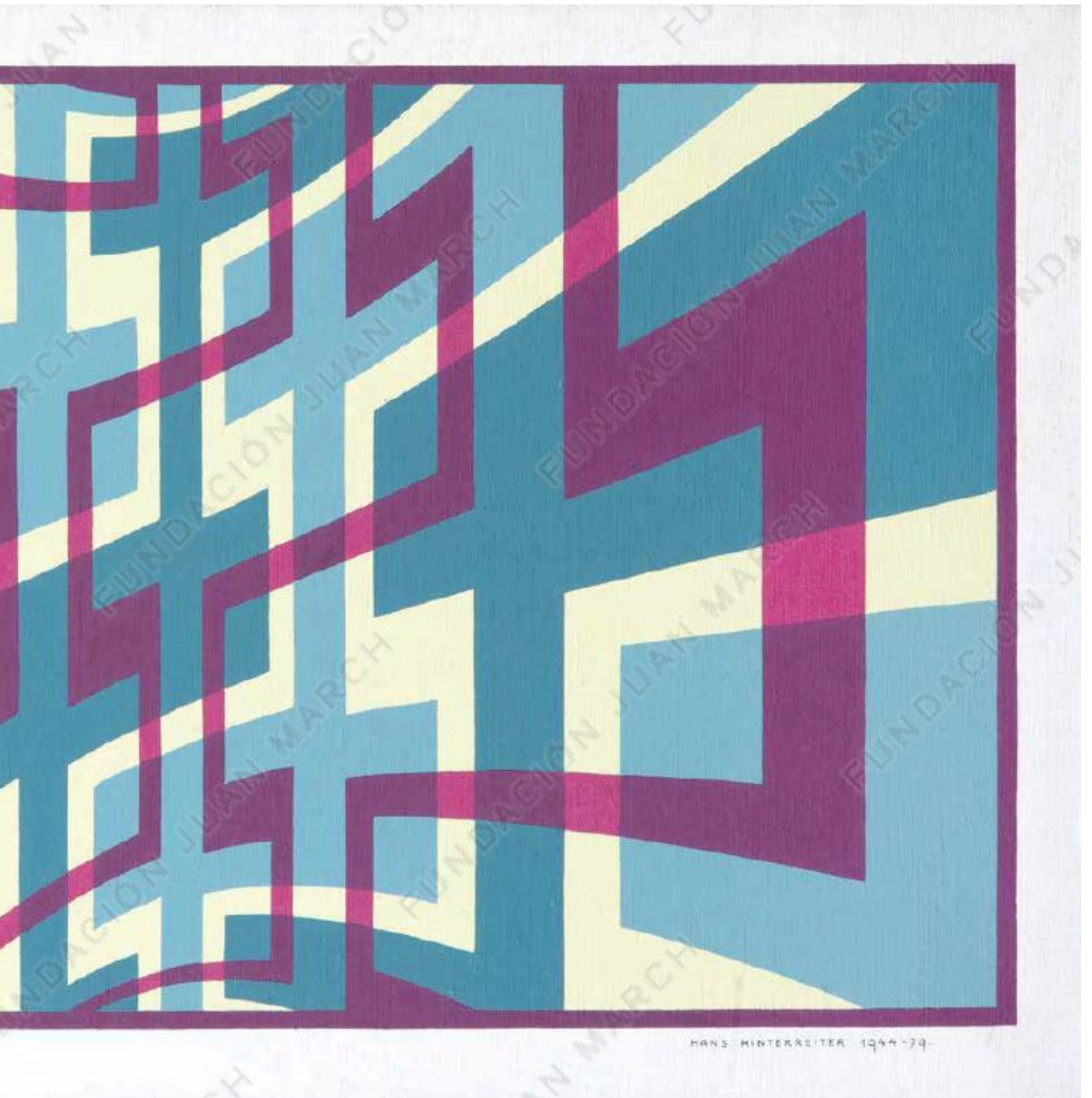


41. *SW 80*, 1951-1978.
Acrílico sobre lienzo.
85 x 85 cm. Colección
particular del
Dr. Rudolf Koella





42. *Opus 83 A*, 1944-1979. Acrílico sobre lienzo. 62 x 102 cm



HANS HINTERKEITER 1979





45. *Opus 97 E*,
1959-1981. Acrílico
sobre algodón.
85,5 x 73,5 cm

44. *Opus 97 C*, 1975.
Témpera plástica sobre
papel. 41,2 x 34,8 cm

46. *OP 97 A*, 1975-
1977. Acrílico sobre
lienzo. 167 x 140,5 cm.
Museu d'Art
Contemporani d'Eivissa.
[No en exposició]





50. *Studie zu Opus 103* [Estudio para Opus 103], 1959.
Témpera sobre papel.
25,5 x 34,5 cm

51. *SWF 103*, 1973.
Acrílico sobre lienzo.
66 x 92 cm. Colección
Chantal y Jakob Bill





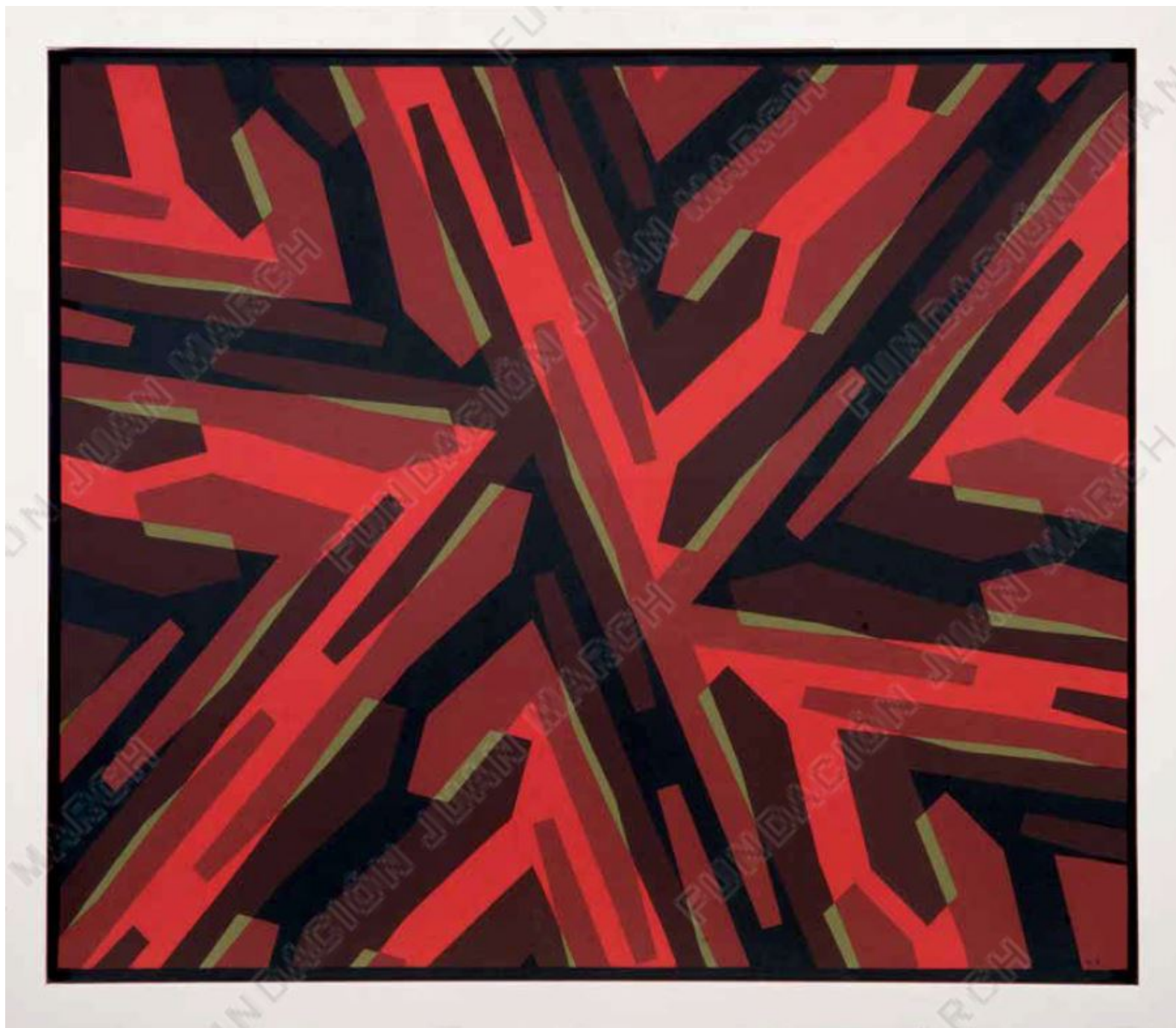


52. *Opus 103 E*,
1959-1978. Témpera
a la resina de damar
y al huevo sobre
papel. 34,5 x 46 cm

53. *Opus 103 F*,
1959-1978. Témpera
a la resina de damar
y al huevo sobre
papel. 34,5 x 46,2 cm.
Colección Chantal
y Jakob Bill



54. *Opus 103 F*,
1959-1978. Acrílico
sobre algodón.
82,5 x 122 cm



55. *Opus 106*, 1941.
Témpera sobre cartón.
61,5 x 72 cm



47. *Opus 99*, 1941.
Témpera sobre papel
adherido a cartón.
57,8 x 71,7 cm



48. *Opus 99*
(en la carpeta
5 konstruktionen +
5 compositionen).
Zürich: Allianz-Verlag,
1941. Litografía
(ejemplar 37/100).
30,5 x 32,5 cm.
Colección Chantal
y Jakob Bill



49. *Opus 100*, 1941.
Témpera sobre cartón.
62,3 x 70 cm



56. *Opus 108*, 1960.
Témpera barnizada
sobre Pavatex.
63 x 83 cm



57. *Opus 111*, 1959.
Témpera barnizada
sobre Pavatex.
73,5 x 56 cm



60. *Opus 122 B*, 1977.
Témpera sobre papel.
40,8 x 32,9 cm

58. *Opus 114*, 1959.
Témpera barnizada
sobre papel adherido a
Pavatex. 73,7 x 58,7 cm







61. *Opus 131*, 1961.
Témpera plástica sobre
papel. 31,1 x 46,7 cm

62. *Opus 131 E*, 1977.
Acrílico sobre papel.
40,8 x 33 cm



84. Catálogo de la exposición *Hans Hinterreiter*. Zürich; Ibiza: Galerie & Edition Schlégl; Carl van der Voort, 1977. Libro: impresión fotomecánica. 22 x 21 cm. Fundación Juan March, Madrid

89. Invitación a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter. 75jährig* [Hans Hinterreiter. A sus 75 años], Galerie & Edition Schlégl, Zürich, 6 de septiembre-8 de octubre de 1977. Impresión fotomecánica. 24 x 17,5 cm





85. Catálogo de la exposición *Hans Hinterreiter: Retrospective Exhibition. Works 1930-1985* [Hans Hinterreiter: exposición retrospectiva. Obras 1930-1985]. Zürich: Galerie & Edition Schlégl, 1986. Libro: impresión fotomecánica. 22 x 21 cm. Fundación Juan March, Madrid



63. *Opus 141*, 1961.
Témpera plástica sobre
papel. 38 x 50 cm

64. *SW 141*, 1961-1978.
Acrílico sobre algodón.
70 x 95,5 cm

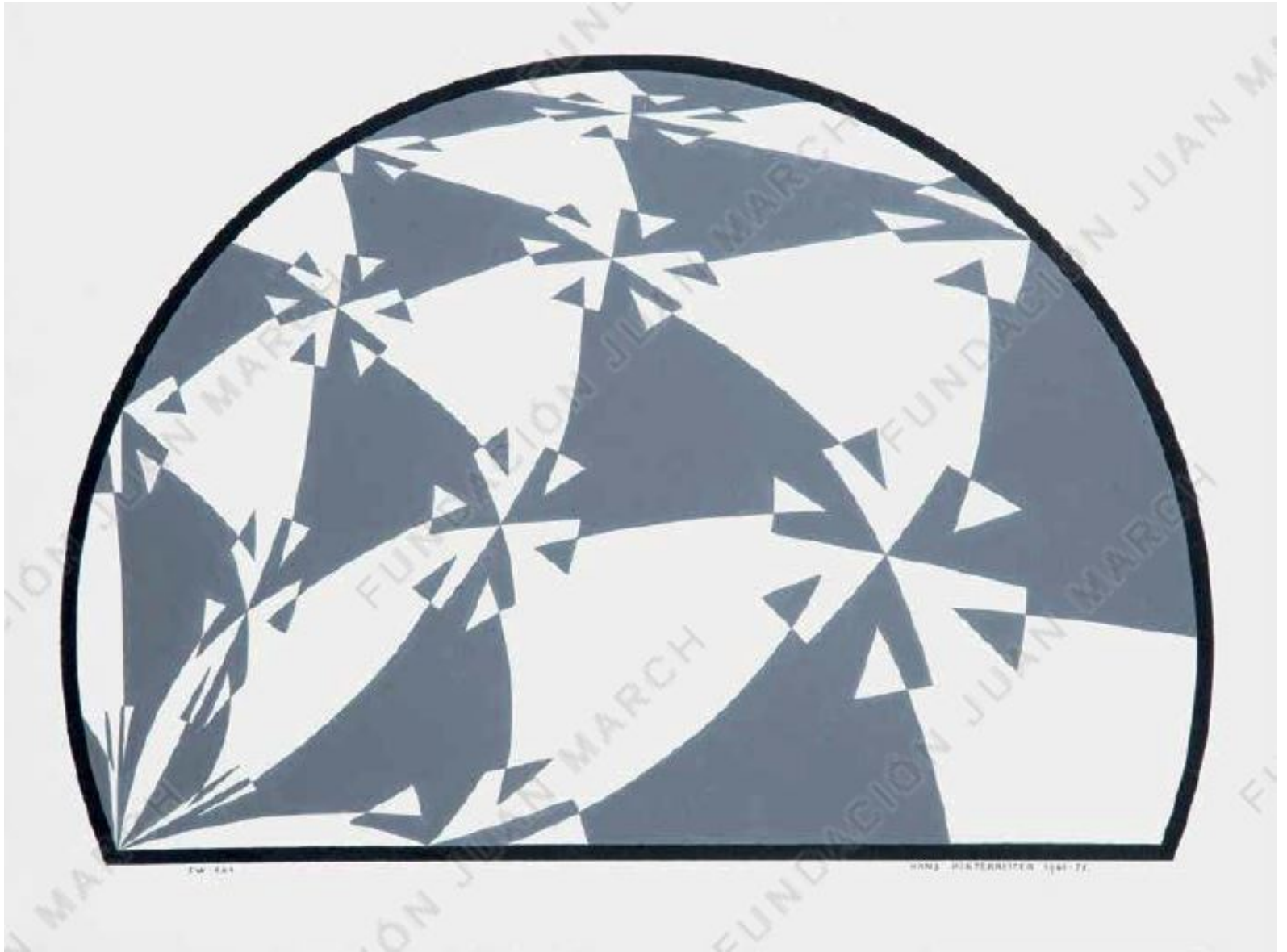


Fig. 101

1888-1889



65. *Opus 143*, 1961.
Témpera barnizada
sobre Pavatex.
51,6 x 100 cm



66. *SWF 143*, 1973.
Acrílico sobre algodón.
61 x 110 cm



67. *Opus 144 D*, 1974.
Látex sobre papel.
50,5 x 38 cm



68. *Opus 145 D*, 1975.
Témpera plástica sobre
papel. 34 x 47,5 cm

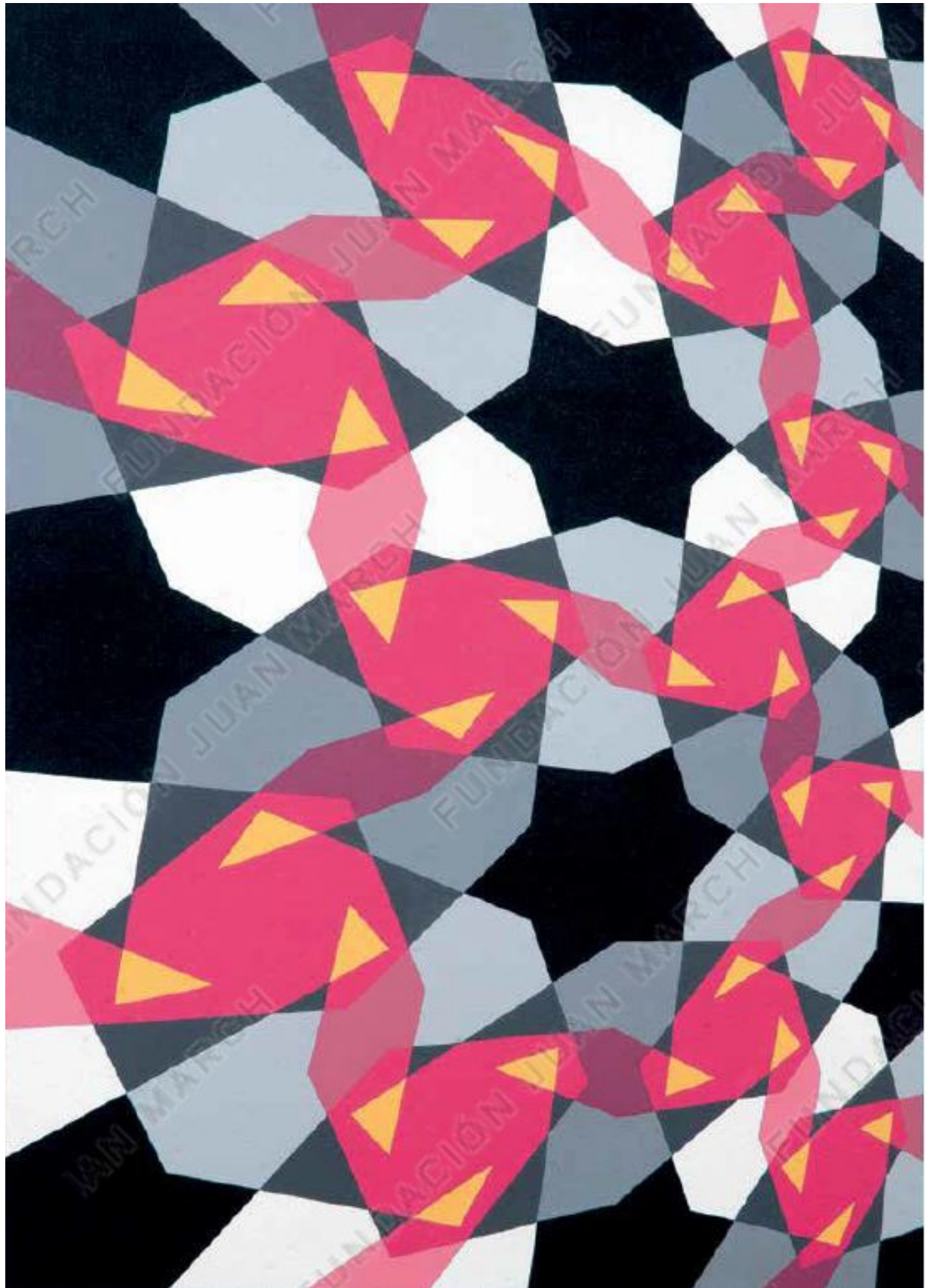


69. *Opus 160 A*, 1971.
Témpera sobre papel.
34 x 43,5 cm



70. *Opus 165*, 1966.
Témpera barnizada
sobre Pavatex.
93,2 x 55,5 cm

71. *Opus 166 D*, 1976-
1980. Acrílico sobre
algodón. 95 x 72 cm

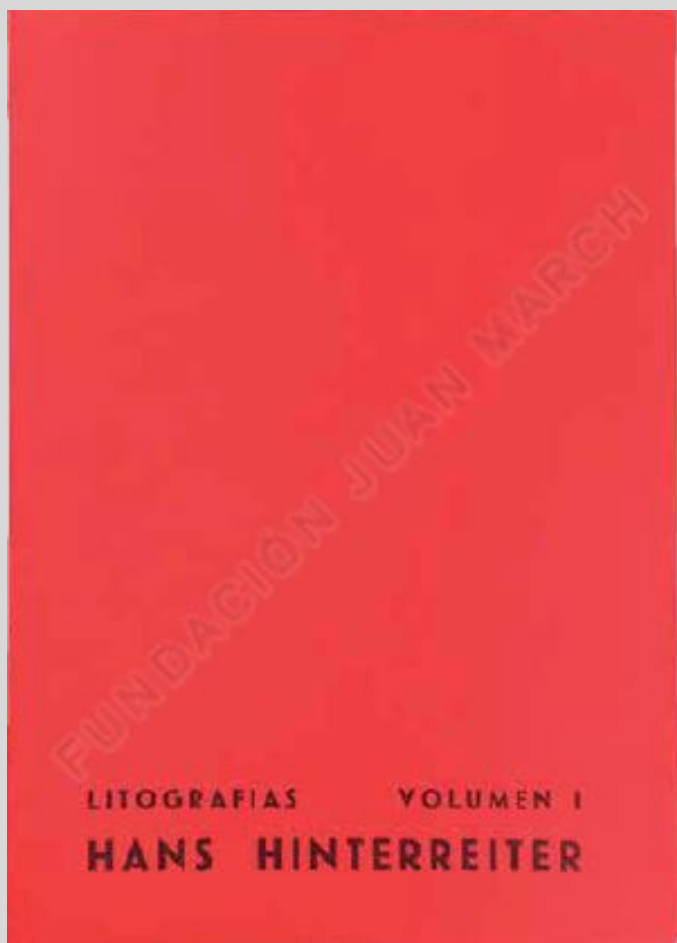




72. *Opus 166 E*, 1976.
Acrílico sobre papel.
40,6 x 33 cm

73. *Opus 168 B*, 1977.
Tèmpera sobre papel.
34 x 45,5 cm





74.1-9 Carpeta con 8 litografías (volumen I y único). Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967. Litografía (ejemplar 36/50). 51 x 36 cm



HANS HINTERREITER: PATRIARCA DE LOS ARTISTAS IBICENCOS



“El arte abstracto había comenzado por transformarse no sólo la concepción estética de una época, sino por crear una verdadera y característica forma funcional. Se puede decir con propiedad que el conjunto de creaciones y de experiencias de la escuela del Bauhaus consiguieron las bases de nuestra contemporaneidad. No sólo objetos, muebles y conceptos arquitectónicos. No sólo correspondencia de la estructura, del diseño y de la función. No sólo libertad, rigor y disciplina. Después de siglos y siglos de acumulaciones y subterráneos, se despojó con audacia y precisión admirable la masa del “lo actual”.”
(Roberta Goerz, sobre Marcel Brno, 1973).

UNA TRANSFORMACION DEL CONOCIMIENTO

“En la historia mental —nos escribe Hans Hinterreiter— de la humanidad y especialmente en las ciencias naturales observamos desde hace mucho tiempo una desorientación de las apariencias, en favor de una nueva realidad abstracta, matemática. Para entender eso, pienso en Copérnico, quien afirmó que la tierra se movía alrededor del sol, mientras nosotros ojalá nos diéramos exactamente lo contrario. Copérnico decía así, porque bajo tal suposición era mucho más fácil calcular los movimientos de los astros, por consiguiente para nosotros tanto era mucho más esencial y más concordante con las leyes físicas conocidas. Hoy día hemos aceptado la doctrina aunque antes en verdad podíamos corroborarla directamente. La hemos aceptado porque así el estudio se convirtió en un objeto manejable por nuestra inteligencia... Esto es sólo un ejemplo entre miles: Un árbol es “en realidad” cierta disposición de células, una piedra “en realidad” es una aglomeración de moléculas químicas definidas. Al final todo es una incógnita nuestra complicada de múltiples condiciones energéticas. Mucha de esa masa será visible por nosotros sólo y solamente podemos hablar de eso en símbolos abstractos matemáticos”.

Esta es una de tantas afirmaciones que corrientes de nuestro H.H., quien en sus obras ha

dejado de pintar paisajes en Ibiza, porque aquello no le dejaba la suficiente libertad.

En otro punto, después de pedir la ayuda de las ciencias modernas y conocer la ley de la curva de Gauss, Hinterreiter se pregunta: ¿no se cierra luego?

PINTAR SOLO LAS APARIENCIAS

“Si no queremos pintar las apariencias del mundo visible, sabiendo que nos engañan, qué vamos a pintar entonces? Lo sabido que de la nada sale nada. Necesitamos un fundamento seguro y generalmente conocido para entendernos mutuamente. Ya, personalmente elegí la geometría como tal fundamento, y cuyas leyes nadie puede negar si se la estudia con inteligencia. De esta ley se creó muchísima, extraordinariamente interesante. Poco a poco las cosas descubiertas, pero seguro es que nosotros los seres humanos, no las hicimos. Están inventadas en el espacio y existieron por eternidad y antes de la existencia de la humanidad. Una prueba más, de las múltiples (biología) que hay una. Sama inteligencia en el mundo, totalmente aparte de los seres humanos. ¿Si se le quiere llamar Dios, Dioses se así”.

HANS HINTERREITER COMO PERSONA

¿Cómo empezó a desarrollar en “la acción natural” H. Hinterreiter y cómo llegó a Ibiza este artista ibicenco para el conocimiento de la pintura de nuestro siglo?

Nació el 28 de enero de 1902 en Winterthur, Suiza, Madre de origen austro, padre austriaco. Antes de ir a la escuela ya sentía una innegable atracción por los colores, que planeaba en unas acuarelas, mucho antes de ir a la escuela. Fue a las escuelas populares (1903-1914) y desde 1914-20 al Ginnasium de Winterthur. Aunque dedicaba su buen tiempo al trabajo fue siempre el mismo sus de dase en matemáticas y geometría, pero también en dibujo. En 1919 profundizó el estudio de la matemática durante un curso universitario, en Zurich; Hinterreiter ya

estaba muy preparado para la resolución de complejos distintos problemas de alta ingeniería. Su punto de partida era “calcular con números”, se dedicó y dejó la carrera. El próximo año “1921” lo aprovechó para leer y escuchar música, asistiendo en la escuela de requintos, donde obtuvo una buena formación funcional, pero desde “ahí se me halló de coloso”. El sentir, la intuición natural hacia los colores quedó en un desmoronamiento, aunque más adelante quiso entrar en una academia de pintores, después de haber asistido los estudios técnicos que le permitían ganar la vida. Fue el padre de H.H. quien antes de poderle ayudar y de sus modos la asistencia vino a través de un matrimonio efectuado con una maestra nacional (1924).

¿Qué hizo Hinterreiter para sobrevivir, ante de esto? “Trabajé tres años como arquitecto en varias empresas constructoras del país suizo y en otros países de campo, librerías y una escuela, todo esto por necesidad. En realidad siempre he deseado ser pintor. Fue a los 28 años cuando conseguí dedicarme plenamente a ello a condición de llevar una vida muy sencilla. En mis tiempos la escuela de arquitectura estaba dirigida por los profesores Gull y Moser. En su profundo interés conservaba la información por lo que me enseñó la física y me hizo lo que me había escrito antes el color, desde el “Yachting” de Goethe, pero no me fue de mucha ayuda. Ya estaba desorientado: cuando viví en mi escuela en Ginebra de Goutard. Aquello quedó grabado en mi alma”.

UNA VISITA A LA ALHAMBRA

“Fue una visita profunda sobre por realizar la visita a la Alhambra; todo aquel momento y sus fotografías que me dejaron electrando. Como padre y un hijo, al que luego hasta Goutard, y después del 1.º de Mayo. Una vez, estubo en Mallorca, un instante, cuando me había ido con el hijo que me pudo recibir la bienvenida de visita... Cuando vi la mole de la ciudad de Ibiza quedó confundido. Nunca he visto otra más bonita. Entre otros: 15 días. Pero la belleza de la isla y sus edificios parecen instalados en medio de un desierto, Ibiza era como un oasis indolente que Soria, — en un tiempo sin ser. Cuando viví la primera vez en Ibiza a través de un extranjero, Barro, si, un amigo, Goutard, a quien compré un pequeño terreno”.

“Vine en un momento de 1936 y estuve hasta que estalló la guerra civil. Tuve la visita de un amigo suizo que me había visitado y que al no haber estado nos pidió que lo acompañáramos para hacerle de intérprete”.

PENSABAMOS QUE LA GUERRA CIVIL DURARÍA SOLO SEMANAS

“Nosotros creíamos que la guerra civil duraría unas cuantas semanas. Y duró tres años, los aprovechamos para visitar a Goutard, y mientras los los momentos difíciles de su padre. Recuerdo que cuando nos fuimos de Ibiza, a finales de julio de 1936 ya no pudimos regresar de nuevo, como hubiera sido nuestro deseo. El resultado en Soria sólo reconocía la legalidad de la República, no a Franco que era un sublevo contra la Constitución. Los mismos, impudicamos al principio con la República, pero más tarde, indignándose a sí, el porque había traicionado el castillo. A veces he pensado que los niños hicieron años consecutivos de la ciencia y la economía que permiten conocer la necesidad y las purgaciones de esta crisis ciclica. Para explicarlos no sólo en las teorías de la izquierda ni las de la derecha... (Personalmente) Yo pienso que el capitalismo tiene muchos defectos... Aunque hay otras relaciones sin capitalismo y socialismo... Es este un terreno muy vasto pero resumido así”.

DESTRUCCION DE MUCHOS CUADROS ABSTRACTOS

En 1985 vivimos a Ibiza de nuevo, en Górcera, no sé cómo haber destruido una gran cantidad de cuadros abstractos que todavía me son guardados del todo. Y así que en Ibiza empezó a pintar otra vez. Inspirado por la lectura de Einstein, me vino a la cabeza la idea de considerar el plano de un cuadro como

88. Autor desconocido, «Hans Hinterreiter: patriarca de los artistas ibicencos», *Diario de Ibiza* (16 de diciembre de 1977). Revista: impresión fotomecánica. 41 x 29 cm



"Cuando regresé a Ibiza, a finales de 1939, empecé a pasar hambre. Comí muchas algarrobas"

"ESTA EXPOSICION DEL MUSEO ES COMO UN AGRADecIMIENTO A IBIZA, QUE ME HA COBIJADO DURANTE CASI CUARENTA AÑOS"

"cuando estubo prisionero", aprendí las leyes matemáticas más simples que podían separarlo. Hiciele torturas, proporciones simples y a la vez un mazo enorme y un enorme pedaleo".

LA TRISTEZA DE IBIZA Y DE IBIZA

"En Ibiza todo estaba siendo más triste. Vivía en la casa de Sant Antoni. Yo también pasé hambre y tuve que comer algunas en un hambre que parecía un depulista blanco. Pero poco a poco se fue aligerando. Todos los extranjeros estaban muertos durante estos primeros años. Sólo quedaban los alemanes y los italianos de una isla italiana de unos 70 años

may encara. Más adelante en la década de los cuarenta llegaron algunos de los alemanes que habían sido. A mi edad se alivia el hecho de que mi primera esposa había muerto en Ibiza (1939)".

REVIJIO EN SANTA EULARIA

"En 1933 yo estaba asustado por la inflación. Sant Antoni estaba inaugurando ya la época del turismo. Yo que se gozaban los primeros hoteles en la isla y yo necesitaba otro dinero. Fue cuando la guerra de Corea que parecía llevarnos a otra guerra mundial. Aunque una finca en Santa Eulalia, Cas Mirador, tierra muy abundante y entonces muy buena. Hacían mucho agua y entre arrojada la

esta llamada hace años. Me ayudó a desarrollar la parte práctica de mi mente. Yo solía estar muy aislado de mis amigos, escribía algunas cartas pero no de su trabajo. Me animó mucho Grete Outwald a continuar. Ella trabajó de enfermera durante la II Guerra Mundial y nunca pudo venir por defectos en las articulaciones que la obligaron a usar una silla de ruedas. Murio hace ya unos quince años. ¿Mi primera exposición? Yo nunca había expuesto. La primera vez que expuse en Ibiza (1963) fue con Juan Spenes, ya a los sesenta y cuatro años. La reconstrucción de la finca me llevó muchos años, traté de ser más fructuoso con los fillosofos, mis vecinos".

EL ESCRITOR Y COCINERO

"La Sant Antoni de Portunus conoci en un trabajo, escritor, muy pobre que no tenía casi ni para comer. Nos hicimos muy amigos y yo le pedí que estuviera conmigo, a cambio de que hiciera algunos trabajos en la casa. Me hacía de cocinero. Se llama Paul Ritchie, y estuvo conmigo de 1955 hasta 1961, un año pero con truco y comedia. Desde la desaparición de mi esposa quedó solitario. Fue así como fui a las dietas suizas y suizas, alemanas, italianas, japonesas, españolas. Pero el año siguiente legalizó Ritchie que estaba en casa y había visto toda la edición, los dejó plantados en un libro que se publicó en Londres, bajo el título de "The Surrenderables" ("Las mujeres de guerra"). Gracias a Ritchie perfeccioné mucho más mi inglés".

"Pero en 1963 editó una mujer de la revista del mar y cuando la vi así a sus rodillas. Apareció legó Van Carovitz y nos casamos fuera de Ibiza porque ninguno de los dos somos católicos".

"Ahora tengo ideas para realizar unos 100 cuadros, en un tiempo que costará de tres años. Tengo la esperanza de que la mente trabaja mucho más rápido que mi cuerpo. Y de momento no tengo discípulos que colaboren en el desarrollo de los temas. La verdad es que sería muy mal profesor, porque no tengo paciencia. ¿Mi exposición de Ibiza? Yo estoy muy agradecido a Ibiza y los ibicencos, entre los cuales he pasado el más largo tiempo de toda mi vida. Fue en estos una prueba de agotamiento y estaba moralmente a punto de ir a Ibiza. Gracias a la colaboración de tanta gente, entre ellos Carl y su gran equipo, hemos podido realizarlo. Pero no sé por ventura".

Foto: Mariano Planells

SU PISO - SU OPORTUNIDAD

¡Visite piso piloto!

!!! ULTIMOS PISOS !!!

¿Desea un piso en zona verde, privilegiada y de amplios jardines?

- 3 ó 4 habitaciones
- 2 Baños
- Con o sin garaje
- Equipados con cocina y terraza
- Portero automático
- Antena colectiva de TV
- Junto nuevo Gº escolar Puig den Valls

FECHA TERMINACION: FEBRERO DE 1978!



EN CIUDAD JARDIN- PUIG DEN VALLS, IBIZA

Promotor: HOVICOSA
PARA INFORMACION Y VENTA: PROMOCIONES INMOBILIARIAS A.M. Edificio LIDO - Barrio Figueretes - Teléfono: 30 50 97 30 98 00

ENTRADAS DESDE: 18.085

Plazo pago: 18 años

HANS HINTERREITER PATRIARCA DE LOS ARTISTAS



frase. Lo encuentro muy curioso y un poco más difícil que el inglés".

OSTWALD FUE PREMIO NOBEL DE QUÍMICA

(En efecto, según transcribe también Max Bill, el gran teórico Ostwald, (1853-1931) dominado por un apasionamiento y una profundidad todavía no del todo revalorizados, fue premio Nobel de Química en 1909. Puede decirse que fue físico, químico, y un gran filósofo natural, cuya obra conocida se resume en "Harmonía de los Tonos" (1918) y "Harmonía de los Formas" (1923).

"Ostwald -continúa H.H.- escribió lo básico durante la primera guerra mundial. Estaba materialmente destruido, triste, y se retiró del mundo, lejos de la guerra. Ostwald no estaba relacionado con los movimientos de arte concreto y partió desde su punto totalmente personal. El no era exactamente un artista. Era, eso sí, un teórico de talla colonial. Nunca pintó nada, pero se sintió atraído por conseguir un reconocimiento de las ciencias naturales. Creía que se podría edificar toda una teoría estética, partiendo desde las ciencias naturales (matemática, física, química, etc.). Si fue el primer gran teórico del arte concreto? Sí... fue el primero que sistematizó una serie de conceptos, aunque ya había salido otras personas, aunque muchos utilizaron más la intuición que el desarrollo racional mediante leyes. Los otros descubrimientos nunca fueron decisivos ni significaron toda la verdad. Ostwald empezó su gran trabajo al mezclar los colores y sus gradaciones. Hay una extensa gama de colores que se tienen todavía, pero pueden mezclarse con el conocimiento de una teoría".

Ostwald me invita a comprobar una demostración, ciertamente sencilla si se ve, pero más difícil de explicar. Escrupulosamente podría decirse que mediante una sintonía o una ruta de blanco a negro se consigue una nueva escala lineal, asimismo modificable, sin un proceso matemático).

SOBRE LA FUE VALIDAZ DE HINTERREITER

(Sobre la actualidad de Hinterreiter, Max Bill escribió una vez, en el 75 aniversario de nuestro artista: "A pesar de que H.H. ignoraba las paradojas, creó sus propias teorías por su sentido que no se trataba en la evolución del arte del XX. En la búsqueda de factores objetivos, orientadores para su método y fundamentos formativos, se plantearon los principios de una forma de arte no visual, parecidos a la música. Recordemos tan sólo los nombres y títulos de las obras de Kandinsky y Kupka en 1918, o la investigación de Paul Elie, desarrollada en planos retóricos, frecuentemente parecidos a los de Hans Hinterreiter, jugando con la superficie y el color. Si bien se ven

"Si el arte quiere ser un espejo de nuestro tiempo no puede desconsiderar el desarrollo de las ciencias modernas. También nosotros, los artistas, comenzamos a desafiarnos las aspiraciones e intentamos pensar más profundamente". (De un original inédito entregado al autor de la entrevista).

Entre tantos y tantos artistas que se podrían citar hoy, el septuagésimo pintor geométrico Hans Hinterreiter, sabe el día patriarcal, el de gran pintor más rico de nuestras tierras, uno de aquellos primeros europeos que pasó Ibiza. Mucho antes (1918) ya llegaron algunos americanos.

Cuando en 1934 Hinterreiter viajó a la Alcantera y conoció Ibiza, se forma un sólida decisión que ha durado hasta hoy: vivir en las Balears. Esta decisión quedó interrumpida por el sangriento paréntesis de nuestra guerra civil. Mientras tanto Hans conoce a la hija de su gran maestro Ostwald, y regresa ya a Ibiza en 1939. Hinterreiter había visitado la Alcantera y Einstein se le cuela dentro de su magna teoría de forma y color, el color de este hombre que dejó de pintar paisaje para ser más libre dentro de un mundo real donde sólo cuenta el colorido y su matemática.

Hablamos con él, por la tarde, en Casa Nicolás. Sacamos fotos. Está muy contento. Casi inmediatamente después de cenarnos nos da un original mecanografiado, para nuestro uso. Lo guardamos.

UN TRABAJO DE ARQUITECTO

"No soportaba las alturas de los Alpes suizos... Trabajaba allí de arquitecto y, de acuerdo con mi jefe, podía pintar dos días a la semana. Desempleado duro, yo no podía progresar, además pintaba algunos paisajes. No conocía a Ostwald, pero fue su teoría que me impulsó a leerlo, cuando sólo le sabía física, matemática de por que una colores con armonías, otros sin. Creo que Wilhelm Ostwald murió en 1932. En 1938 viajé a Ginebra para conocer a su hijo Geste y leer los trabajos sueltos".

(En 1957 Geste Ostwald presentó el libro "A theory of form and color", de Hans Hinterreiter y que se publicó en inglés, por la "Editorial Ebona" de Barcelona. Geste dejó constancia de la fuerza, imaginación e intuiciones de Hinterreiter en su trabajo que resultó colosalmente para llevar una impresionista teoría hasta el desarrollo de sus incalculables obras o consecuencias).

"Pero a Ostwald no le conocí nunca, era un gran químico. Me retiré a los Alpes a pintar paisajes y leer a Wilhelm. Todo cambió, aquello era lo que yo esperaba para adentrarme dentro del campo específico del arte. Ostwald no pudo continuar su teoría, porque murió de una insuficiencia renal. Desde aquellas reuniones mi espíritu matemático y mi temperamento me llevaron a hacer un diccionario español. Me interesó, comprar una traducción y la aprendí en ne-

LENTES DE CONTACTO

optica
D.B. Martí

PUB GUITARRAS
Av. Pedro Matute Noguera, 59
Entre Figueretas y Playa d'En Bossa
**Abierto todas las vísperas
y festivos de 8 a 12
de la noche
amenizado por el trío
NOVO S'IT 2**

**EL MUSEO DE ARTE
CONTEMPORANEO DE IBIZA**
**Invita a todos los artistas a la reunión
que tendrá lugar**
**HOY, DIA 16 DICIEMBRE, A LAS
19 HORAS, EN LAS SALAS DEL MUSEO**
**PARA ORGANIZAR LA PROGRAMACION EN
EL POLVORIN Y EN EL SALON DE PRIM AVERA**

ER REITER:

**RCA DE
S Y IBICENCOS**

potente recordar estas tendencias constructivistas no debieron obviarlas. Hans Hiltneritz, coherente y las aplicaciones no constructivistas, he considero as-
tamente como seres correctos (sistemáticos) las
posibilidades aplicadas con mayor "constructivista",
después una especial atención a la forma pura, del
trabajo (E).

LO ENCUENTRO DE CASUALIDAD

¿Y como se encuentran dos constructores tan afines y complementarios como Wilhelm Ostwald y Hans Hiltneritz? ... Fue casualidad. Normalmente yo siempre leo los catálogos y las listas de libros recibidos de una librería. Fue suficiente. Hoy podemos decir que Ostwald no pudo encontrarlo todo. He acordado añadir algún comentario y aspecto que él no pudo desarrollar. Aunque algunos puntos se acercaron a nivel de análisis, más tarde descubrimos una serie de conexiones con el mismo grado de seriedad. Si Dios quisiera publicar muy pronto dos libros, que hablan más de la forma que del color, Ostwald ya me formulaba algo para formar su teoría de la forma.

MÚSICA VISUAL. YA HE DESISTIDO

—Usted, Hiltneritz, ha repetido en algunas entrevistas y cuenta en diversos escritos y catálogos, que uno de sus grandes intereses era y es investigar para el ojo, un equivalente de lo que es la música para el oído. ¿Cuál sería su equivalente musical para conseguir una solución teóricamente óptima de la historia del arte?

—Mejor, esta fue mi primera intención, y me acuerdo al almorzar de una reunión. Hoy es imposible para mí conseguirlo. Me siento demasiado viejo, porque estos trabajos son muy lentos. Una vez comencé de cincuenta años y me impedían tan pronto cuando realizar los análisis y series de experimentos que hoy que el tiempo, simplemente. Estábamos tan que decir: no he desistido de esta idea, recuerdo brevemente a cabo ya sólo. No sigue la intención. Y la idea y intención ha resultado la finalidad de mi existencia a partir de ahora. Sin elementos a partir de ahora.

—Le veo realizar. Pero séjame más. Usted habla de la posible utilización de ordenadores electrónicos para resolver. Además un arte científico es, después, inevitablemente, programable.

—Más si es cierta. Necesita un ordenador electrónico. En América se ha desarrollado un procedimiento, pero sólo admitir programaciones de forma. De colores no, todavía.

Se puede saber el por qué?

—Yo no soy ingeniero y no conozco toda la complejidad de un ordenador. Pero puedo darle la impresión que me da una a sí los responsables constructivistas en relación al respecto. No sé cuánto verdad hay en ello, pero es seguro, al menos que este tipo de máquinas constituyen un aspecto vital de los Estados Unidos. No sé si es verdad, lo cierto es que no puedo disponer de una computadora.

PERDURACIONES: SI, PERO NO EXACTAS

—Usted le habla de palabras "perdurables" para referirse a las obras de arte (forma)?

—Puede admitirse, pero en sus etapas. En algo me parece manera de darle la impresión según ciertas proporciones sensuales de armonía. Puedo hacer una comparación con el cuerpo humano que tiene huesos y no se ven, pero son tan importantes que sin ellos no existiría el cuerpo. Oírse igual con más fuerza. Tienen una estructura invisible que no se ve hasta en el momento final, pero esa ahí matemáticamente. Puedo enseñarle un modelo físico y se dará cuenta.

—En efecto, me interesa las distintas series de páginas con un sólo cuadro y el campo que aparecen en el papel vegetal. O sea, que ahora si se ve la estructura es "invisible" de las pinturas de Hans Hiltneritz. Y añade: "Un cuadro ha de ser fuerte (robusto), sino es vacío". Por eso, toda buena pintura tiene una estructura secundaria, así, secundaria porque no aparece de forma, sino connotada. Invisible, porque se nota su estructura. En mi trabajo hay muchos años de proceso



miento. He pensado, entonces, usted se vio en sólo tiempo, pero me siento la magnitud a la llegada de definir con constructivismo.

—Por sus trabajos puedo pensar que Hiltneritz utilizó estos cuadros como un músico, un Brahms, tan respetado, siempre la partitura, el solfeo... Tienen (Dada) 1918, publicación del primer libro de Ostwald, toda esta evidencia y sólo algunas series y matemáticas que se hacen estilizadas. El libro no hubiera estado aquel día en la librería (E).

—Hay libros de su cuenta sólo, pero no tener disciplina a un libro concreto... En campos de estudio como música se prolongaron hasta el infinito, pero Hans encontró un campo de aplicación que más, como, de hecho, la existencia concreta de un cuadro, entonces.

UNO DE SUS MAESTROS: LEONARDO

Hans Hiltneritz es un personaje de personalidad sobria pero muy sencilla, afable pero de una gran facilidad de concentración y sistematización. En una de sus muchas salas del patio de su casa, rodeado por el agua, agitando la máxima de las matemáticas. Fue él, sólo cuando, pero no está en un momento de reflexión, análisis, ensayo. La idea está frías—por frías—colocada como si se tratara de un cuadro más, marcado con aquella máxima de Torres—García: "Lo que que emerge la creación".

—Además entre la humildad que alienta un cuadro perfecto, que contrasta con el rigor profundo y serio de uno de los máximos artistas del siglo XX.

—La obra de Hans Hiltneritz, que puede admirarse ahora en una gran antología en el Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao, ha sido expuesta, y con un currículo impresionante, en la muestra "The New—Upcoming World 1914—1933", junto a nombres tan importantes como los que siguen: Agnes, Josef Albers, Roy, Max Bill, Calder, Dalí, Debra, Naum Gabo, Fernand Léger, Klee, Moholy Nagy, Piet Mondrian, Henri Matisse, Schapiro, Vasily, etc.

—Un maestro? Yo siempre he admirado a Leonardo da Vinci.

NOTA:

En la próxima edición continuará la entrevista en una segunda parte.

FOTOS: Las fotografías de la obra están tomadas del catálogo editado con motivo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao, y sus anteriores exposiciones europeas. Las fotografías de Hans Hiltneritz están hechas por Mariano Pineda durante el mes de noviembre de 1977, en casa del pintor, Cas Mixta.

'Ostwald fue un teórico de talla colosal'

'Ya he desistido de conseguir una música visual. No me queda tiempo ni puedo utilizar ordenadores para el color'.



LA BELLEZA DE LA MATEMÁTICA

HANS HINTERREITER EXPONE EN IBIZA



Hans Hinterreiter ha inaugurado su exposición en la galería Carl Van der Voort. Esta es la primera exposición en España, pero no de arte abstracto, sino de arte matemático. Y es interesante porque la pintura de Hans Hinterreiter es siempre abstracta en su esencia y muestra la belleza matemática. Sería difícil, sería imposible separar el nombre del pintor del de Ibiza.

¿Cuándo llegó a Ibiza Hans Hinterreiter?

—Llegó a la isla en noviembre del año 1954. Yo había venido a España desde un país, Italia, para conocer el arte ibicenco. Después, después de haber pasado tiempo y haber sido invitado, pasó por Palma de Mallorca. Allí me hablaron del mal de Ibiza que decía conocer la realidad con sus propios ojos. Un botánico de Mallorca me dijo que Ibiza era española,

que allí vive un mundo. No sabía, me dijo. Así que vine, y me gustó tanto que me quedé a vivir aquí.

—¿Por qué no volvió a Suiza?

—Suiza es muy bonita, pero tiene un clima muy malo, insostenible para mí, que había estado muy enfermo de bronquitis. Esta es una isla, las múltiples razones que me impulsaron a quedarme en Ibiza.

—¿Cuál son las obras?

—Me las muchas. Por ejemplo, una es un país europeo. Y esto es un país para un artista joven, para un artista que todavía no es famoso. Para un artista necesario entonces un lugar lo suficientemente bonito como para producir y dedicarse a la pintura. Lo que me gusta es que Ibiza ha sido muy importante para la realización de mi obra, me ha ayudado

mucho.

—¿Ha conocido mucho Ibiza desde que llegó usted en 1954?

—Sí, claro que la conozco. Pero para los que vivimos en el interior sigue siendo el lugar extraño que tanto me gusta visitar.

—¿Qué mundo se le ha hecho?

—Esto depende del tipo de vida que uno lleva. Yo vivo en una finca que está situada en el límite de Santa Eulalia con San Carlos. Cuando la compra, aquella tierra estaba muy abandonada, y por lo tanto era muy bonita. Pero yo la he trabajado, lo he trabajado muy abundantemente y en la actualidad tengo allí edificios de casas y de edificios que pertenecen a los propietarios que me han comprado la tierra de la que yo vivo.

—¿Contrató en esa tierra una casa nueva?

—No, allí había una casa vieja, que yo arreglé y acondicioné. Ahora se puede vivir en ella cómodamente, haciendo a la vez una vida muy sana. En la casa no hay corriente eléctrica, porque yo prefiero la luz de petróleo. Es una vida que le ha afectado mucho, especialmente que había a la isla. Quiero hacer una vida sencilla, lo voy a hacer siempre influido por mi vida. En un mundo con la de nosotros, pero con una vida más sana.

—¿Puede trabajar con la luz de petróleo?

—No, naturalmente trabajo y pinto con la luz del sol. Por la noche descuelgo y trabajo mi música preferida. Por las mañanas me levanto con el sol, a la hora de las pinturas.

—¿Cuál es su música preferida?

—Desde toda la música clásica, Mozart, Bach, Chopin, Schubert, Beethoven y Brahms. Este último no es muy conocido en España, pero yo creo que es un músico muy importante.

—¿No se contenta con este tipo de música con la pintura que usted produce?

—Claro que no creo que me gusta precisamente por eso, por el contraste.

—¿Cuáles son las líneas maestras de su pintura?

—Creo que es ella el color es lo más importante. Yo quería trabajar libremente el color y eso no era posible dentro de la realidad. Cuando uno pinta un paisaje, por ejemplo, se encuentra limitado, debe pintar siempre el verde azul y el rojo verde, no hay otra posibilidad. Yo quiero pintar libremente, no estar sujeto al color. Esto que a los ibicencos de la belleza de las formas abstractas, pero las formas geométricas. Estas formas también se pueden pintar, una forma abstracta muy fuerte. Hay mucha gente que no sabe captar, que no puede ver, pero siempre es posible llegar

a aprender la forma de llegar hasta ella.

—¿Qué opinión le da la pintura abstracta de los siglos veinte?

—Me gusta mucho algunas, el impresionismo, por ejemplo. Pero las pinturas francesas de los siglos veinte parecen un poco que es imposible hacerlas mejor. Para un artista lo interesante es encontrar un campo nuevo, un campo nuevo en el que poder trabajar, en vez de estar a otros artistas que ya están. Llegar a algo nuevo. Trabajo en algo nuevo, el algo que los siglos veinte me enseñaron. En mi caso tengo cuadros muy diferentes, pero siempre, desde un principio, mi pintura ha ido por ese camino.

—¿La pintura dice algo al que la contempla o es simplemente un experimento estético?

—En mi pintura hay un gusto nuevo. Naturalmente, la pintura se encuentra en ella en primera línea. Yo quiero ayudar a los hombres a ser mejores, a aprovechar realmente su ojo para captar la belleza. Por otra parte quiero enseñarles que la organización, el orden, es algo hermoso, algo mucho más hermoso que el desorden y el caos. Esto es algo que muchos todavía no saben ver, que muchos no comprenden todavía. Pero el orden está siempre presente en la vida. En la naturaleza, por ejemplo, la organización es imponente. Esto es el mensaje de mi pintura, y no se limita solamente al arte, sino que abarca todos los campos de la actividad humana.

—¿Se puede considerar Ibiza como una capital internacional de la pintura?

—En Ibiza hay muchos pintores y se trabaja mucho. Comparado con otras ciudades, y especialmente con la italiana, me parece que Ibiza es un lugar donde se desarrolla una gran actividad intelectual.

—¿Cuál considera que ha sido su obra más importante?

—Esto es algo que no puedo contestar.

—¿Fue de ser conocido en Ibiza?

—Se encuentra expuesta por galerías y colecciones de todo el mundo, en Europa y en América.

—¿Se corresponde de la pintura la realidad matemática?

—Bueno, muchas artistas se han limitado por este camino, pero yo nunca he estado así. Cuando quiero pintar, me da que a lo mejor voy un poco a falta, pero no en el mundo de Hans Hinterreiter.

—¿Primeros puros y reales la composición de forma, y luego le añadió el color. Ha experimentado muchas técnicas, ahora estoy utilizando mucho el blanco y el negro. Siempre sepan nuevas ideas y mi cuadro me han podido hacer todo lo que he querido. Ahora estoy pensando a la pintura cosas que puedo hacer ya mucho tiempo. Sería necesario tener muchas manos, como Buda, o una vida muy larga, como la que yo espero tener aquí en Ibiza.

—¿No ha pintado nunca la luz y el color del paisaje ibicenco?

—Solamente una vez, durante la guerra civil española yo volví a Suiza y allí tuve "el mal del país". Estaba en un pueblo de Suiza, los paisajes de la Ibiza a la que entonces volver.

—¿Qué ideas recoge la presente exposición?

—Son una decena de cuadros, los últimos cuadros que he realizado. A pesar de que hay un orden, una claridad, comprenden muchos detalles, algunos pintados en blanco y negro y otros a pleno color.

—¿Cuál es el significado de estos cuadros?

—Es un significado matemático. Son cuadros realizados siguiendo las leyes del espacio, de la medida, de la simetría, de la armonía. Hay en ellos varias expresiones de espacios de perspectiva. No solo el que estamos en las matemáticas, que es uno entre los muchos posibles. Todo esto, estas matemáticas matemáticas y geométricas se encuentran dentro del cuadro y le dan una dimensión más de espacio. Mi pintura es un orden científico de llegar al orden interno de las cosas, de llevar la matemática y los leyes al arte. Es la belleza de la naturaleza.

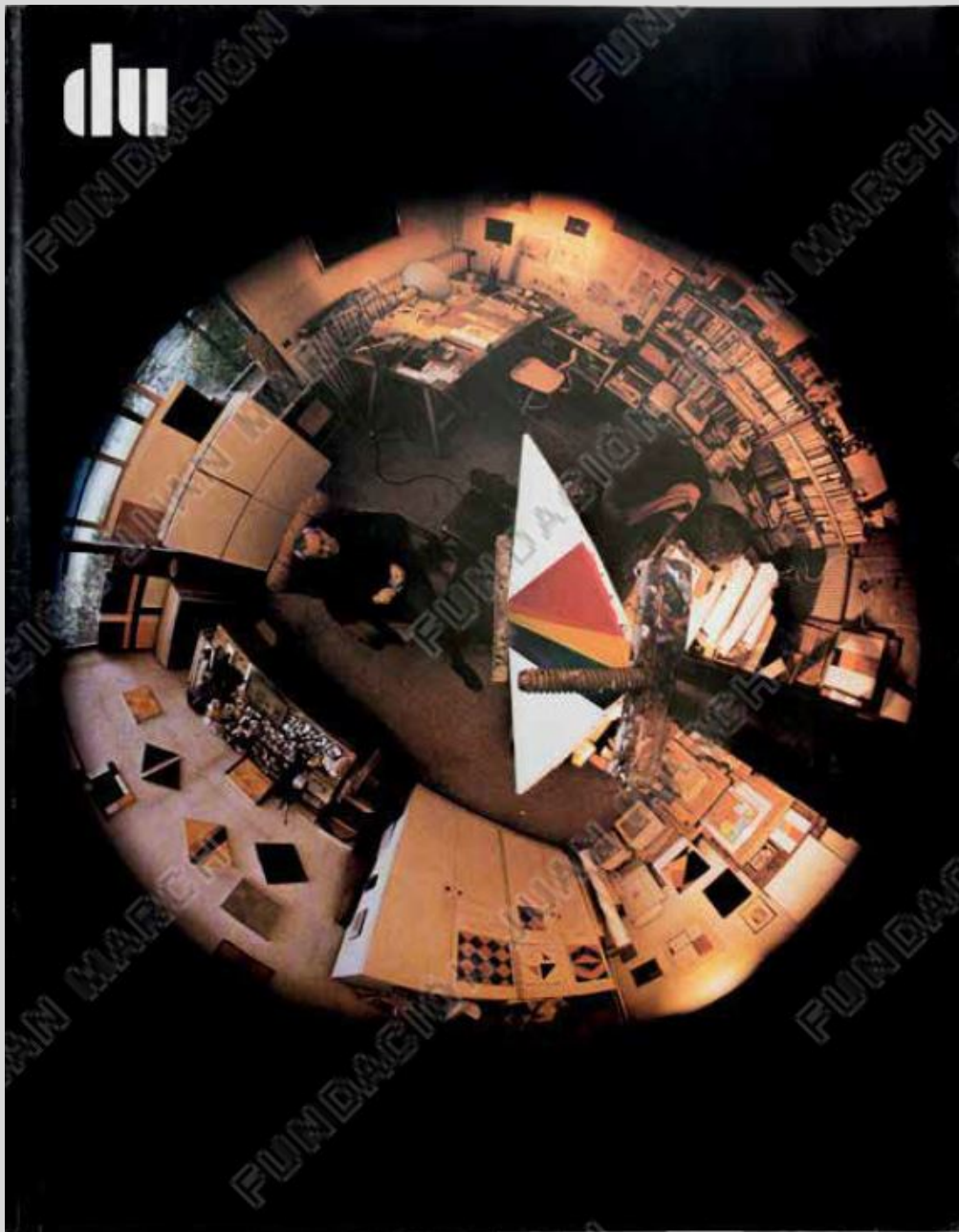


"Quiero ayudar a los hombres a ver mejor, a aprovechar realmente sus ojos"

DIARIO DE IBIZA

SEGUNDO CUADERNILLO
DOMINGO, 5 DE MAYO DE 1974

87. Autor desconocido, «La belleza de la matemática», *Diario de Ibiza* (5 de mayo de 1974). Revista: impresión fotomecánica. 49 x 29 cm



86. *Du. Europäische Kunstzeitschrift* [incluye un texto de Max Bill sobre las obras de su colección, entre ellas, una de Hans Hinterreiter], n.º 424 (junio de 1976). Revista: impresión fotomecánica. 29,5 x 23 cm. Fundación Juan March, Madrid

max bill

Zu diesem Bild

sich billerweise eine Entwicklung, die darauf abzielt, Kunst nicht als Kunstwerk zu betrachten, sondern eine andere, sozial zu rechtlegende Tätigkeit anzunehmen als Grundlage der künstlerischen Freiheit.

max bill

1927 schenkt Walter Gropius als Leiter des Bauhauses dieses Ziel seiner Institution und dem Staat keine Gedanken zu erziehen, sondern sich aus dem gestaltenden Werkkollektiv des Volkes zu dessen Schicksal verbunden zu befreiten. Mit seiner Forderung nach Zusammenwirken von Architektur, Malerei, Bildhauerei, Handwerken und Industrie wollte er eine Kultur formieren, die befähigt war, durch die Gestaltung positiv auf die Umwelt einzuwirken.

Für Max Bill, der von 1927 bis 1929 Schüler am Bauhaus war, bedeutet Gestaltung ein Objekt zu schaffen, das all seine Funktionen in optimaler Weise erfüllen kann. Grundlage ist, wie Walter Gropius im Vorwort zum I. Bauhausbuch formuliert, die Erkennung des Wesens eines zu gestaltenden Objekts und – das die Forderung Bills – die Differenzierung der einzelnen Funktionen. Die Gestaltung gliedert sich nach Bill in zwei grundsätzliche Bereiche. Erstens ist eine optimale Zielerfüllung des Objekts als solches und zweitens ist die Berücksichtigung der Beziehung des Objekts zu seiner Umgebung, der Integration in ein Gesamtes. Die junge Generation stellt heute die ersten Funktionalismus allerdings verschiedenartig in Frage. Die Gewichtung der Bereiche ist durch die Aufgabe des Objekts gegeben, weil ein Objekt gestaltet werden, so ist es nach Bill von Grund auf, unter Berücksichtigung aller Funktionen, neu zu schaffen. Es geht um die sich auf formal-ästhetische Möglichkeiten beschränkt, stellt für Bill einen Schlüssel zum Modernismus dar. Es ist davon überzeugt, dass alle ein Wissen bestimmender Faktoren messbar sind und eine optimale Ausprägung gegeben. Voraussetzungen dafür sind: Nur eine solche, vor der Größe, der Luft, dem Licht und vor allem die Qualität der Umwelt.

Lebenseinstellung von Gropius, folgerichtig Aufbau auf Anweisung, anordnende Strukturen, ist präzisiert sich für Bill unsere Umwelt. Die Erkenntnis von der Existenz eines solchen Grundgesetzes, das alle Bereiche unseres Lebens durchdringt, ermöglichte es Bill, auf so gegenständlichen Gebieten wie Kunst und Plastik tätig zu sein – und vor allem in der Politik eines Kleinraumes. Denn davon besonders Aufgabe war Bill darin, die noch überlebenden Verhältnisse nach dem Prinzip der Optimierung zu überleben.

Gropius forderte 1922: «Die Kunst, auf der unsere Aufgabe aufbaut, ist, kann nicht fertig sein, sie ist heute eher am Anfang als im weit. Bill nicht heute wieder Gropius, diese Forderung ermutigt zu arbeiten, bevor Ansicht nach wird in der Ausbildung des vernünftigen, was am Bauhaus und später unter seiner Leitung in Ulm an sachlichen Kriterien vorgenommen wurde. Er findet es falsch, dass freie Künstler ausgebildet werden und dann von Staat, der mit ihrer Ausbildung auch die Verpflichtung der Ermöglichung eines sozialen von Existenz übernommen hat, zurückgelassen werden gehalten werden müssen. Bill ermutigt zu einer Forderung gründet auf seiner Überzeugung, dass nur in seltenen Fällen die Ressourcen künstlerischen Schaffens genügen, um für die Gesellschaft von Bedeutung zu sein. Ähnlichen Überlegungen folgte auch Gropius, als er nicht nur freie Künstler, sondern wenigstens freie Handwerker ausbilden wollte. Letztes künstlerisches Schaffen ist für Bill eine persönliche und experimentelle Notwendigkeit, aber sie erfüllt ihn nicht, das Entstehen in allseitige Forderungen ist für ihn von zentraler Bedeutung. Nur in diesem Überlegen von Bill für sich und andere genügt, welche berücksichtige Existenz.

Dominik Keller



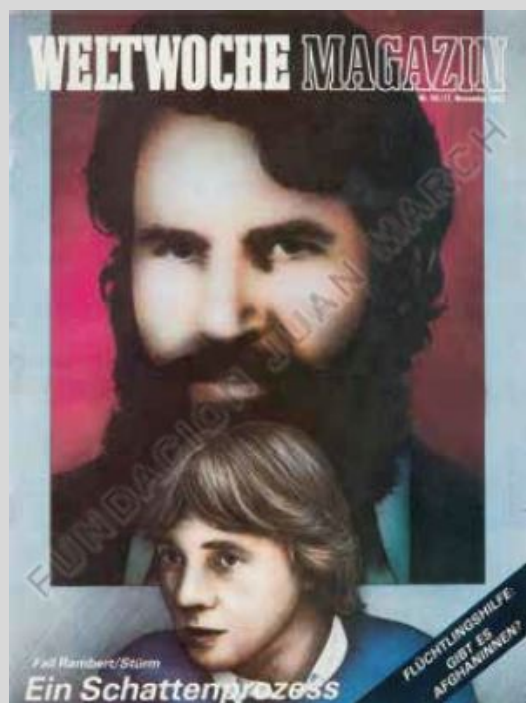
Hans Schwitters (1917-1925) began 1917 with abstract works (color and composition) and continued to work on them until his death in 1925. The work is a composition of various colored geometric shapes (triangles, rectangles, squares, etc.) on a white background. It is a typical example of his 'Merz' works, which were created from found objects and materials.



Frank Kupka (1917-1927) had an interest in abstract art, but he was not yet fully convinced that it was the only way to express his ideas. He was still looking for a way to combine the elements of the visual arts with the elements of the plastic arts. His work is a composition of black and white geometric shapes (triangles, rectangles, squares, etc.) on a white background. It is a typical example of his 'Suprematist' works, which were created from found objects and materials.

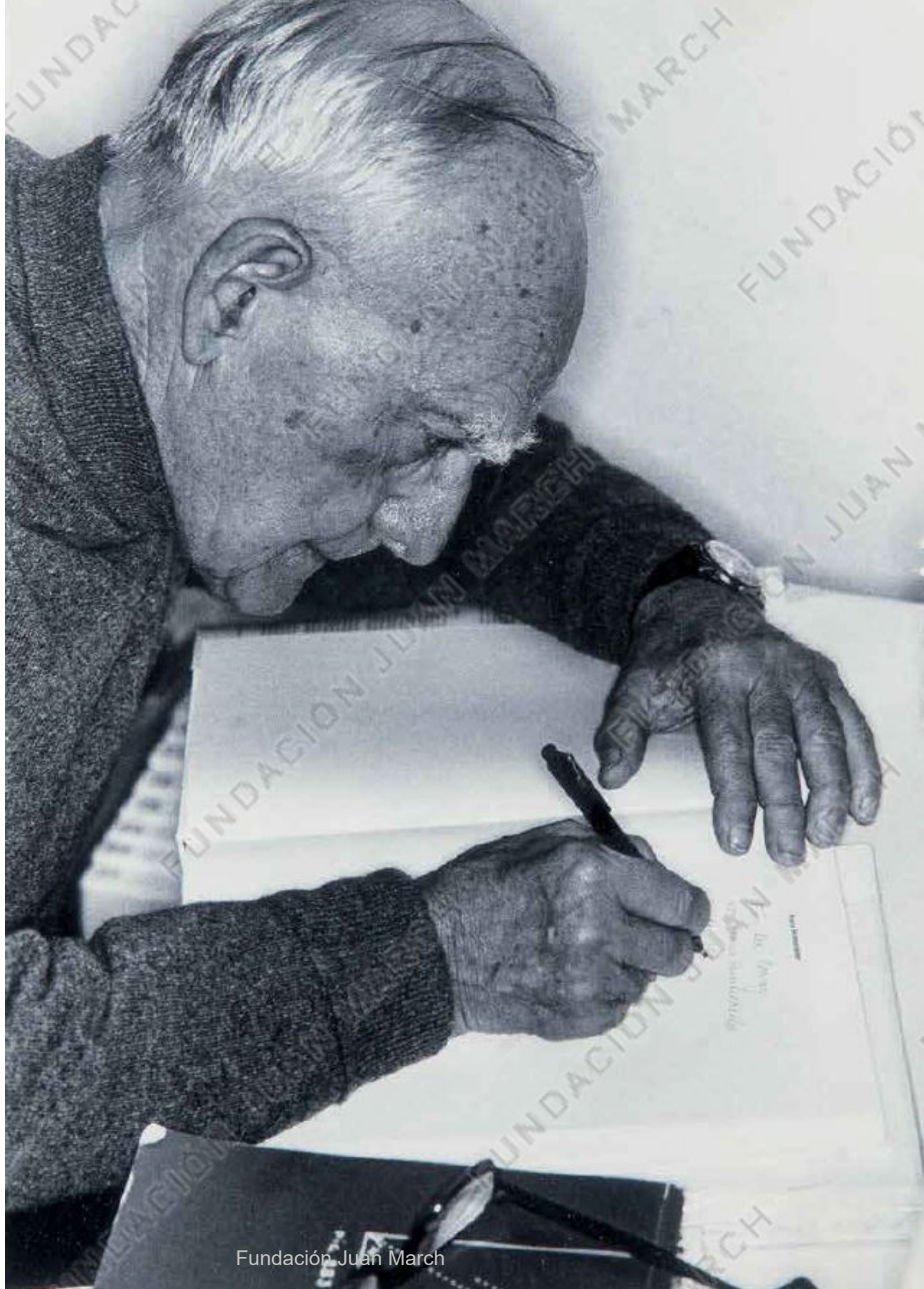
Frank Kupka (1917-1927) was the first to create abstract art. He was the first to use the term 'Suprematism' to describe his work. His work is a composition of black and white geometric shapes (triangles, rectangles, squares, etc.) on a white background. It is a typical example of his 'Suprematist' works, which were created from found objects and materials.





94. Karl Gerstner, «Don Hans oder Die Liebe zur Geometrie» [Don Hans o el amor a la geometría], *Weltwoche Magazin*, n.º 46 (17 de noviembre de 1982), pp. 32-36. Revista: impresión fotomecánica. 30 x 22 cm

118. Gaechter & Claesen, *Hinterreiter signiert Bücher an der Buchvernissage in der Galerie Schlégl* [Hans Hinterreiter firma ejemplares en la presentación de su libro en la Galerie Schlégl], 1982. Fotografía: plata en gelatina. 23,5 x 16,5 cm





123. Autor desconocido,
Hans Hinterreiter, sin
fecha. Fotografía: plata
en gelatina. 9 x 13 cm



Hans Hinterreiter: un pionero del arte concreto¹

Rudolf Koella

la obra de Hans Hinterreiter pone en práctica la lógica constructiva con inesperada riqueza y extraordinaria perfección, tanto por lo que respecta al desarrollo formal como a la sistemática cromática.

max bill²

Vista de la exposición
Hans Hinterreiter
en el Kunstmuseum
de Winterthur, del
18 de marzo al 23
de abril de 1973

Hace más de cuarenta años, en la primavera de 1973, el Kunstmuseum de Winterthur, de cuya dirección me había hecho cargo recientemente, dedicó una amplia retrospectiva a Hans Hinterreiter. La exposición supuso una gran sorpresa para casi todos los que acudieron a verla. El hecho de que Hinterreiter hubiera celebrado su setenta cumpleaños unos meses antes fue el motivo externo que dio pie a la muestra. Pero para mí era mucho más importante el deseo de destacar a un artista que, a pesar de haber creado una obra asombrosa, seguía siendo casi un desconocido. Circunstancia que se explica, en buena medida, porque Hinterreiter se estableció en Ibiza en 1939 y nunca se ocupó personalmente de la difusión y comercialización de su obra.

No obstante, a comienzos de los años treinta, Hinterreiter ya había desarrollado una concepción del proceso de configuración artística que le había permitido plasmar la esencia intelectual del arte concreto de una manera asombrosamente consecuente por lo que a la forma y al color se refiere. Para ello, le resultó de gran ayuda haber estudiado en Zúrich primero matemáticas y después arquitectura, y haber sido un pianista tan dotado que de joven incluso llegó a soñar con ser músico. Pero, nada más acabar sus estudios y haber trabajado un par de años como arquitecto, decidió convertir la pintura, su pasión secreta, en el único objetivo de su vida. En 1929, a los 27 años, se retiró durante una larga temporada a una solitaria cabaña montañesa en Seelisberg, para dedicarse allí a la pintura con una minuciosidad casi científica. Con plena consciencia de que la existencia del arte ha de sustentarse por igual en una concepción convincente del proceso de configuración y en una perfecta realización artesana, se interesó tanto por los aspectos estéticos como por los puramente técnicos.

Guiado por la literatura especializada sobre el tema, empezó a experimentar con los más variados materiales pictóricos y los más diversos principios configuradores. Se ocupó sobre todo del color, estudiando su sujeción a las leyes y su aplicación. Por último, estas investigaciones propiciaron que en 1930 Hinterreiter decidiera utilizar ténpera soluble en agua en lugar de óleo, y no solo porque esa pintura ofreciera un espectro de tonalidades mucho más rico, y permitiera por tanto una aplicación del color más diferenciada, sino porque una serie de test bajo los deslumbrantes rayos solares habían demostrado que es tan resistente a la luz como el óleo.

Cualquiera que a principios de los años veinte indagase tan a fondo en la esencia del color desembocaba ineludiblemente en los escritos del químico, físico y filósofo báltico-germano Wilhelm Ostwald (1853-1932). Poco después del cambio de siglo, este genial investigador ya había desarrollado un sistema cromático a partir de las teorías de Goethe y Runge, destinado a servir de guía a los artistas a la hora de lograr armonías cromáticas. Hinterreiter estaba tan entusiasmado con esta teoría del color que empezó a cartearse con Ostwald y, aconsejado por él, creó el «órgano del color» [*Farborge!*] (por fortuna, conservado hasta nuestros días). Se trata de una caja de madera pintada de blanco que cuenta con un gran número de cajones más estrechos. En ellos, hay pequeños tarritos llenos de colorante en polvo, ordenados sistemáticamente conforme al atlas cromático de Ostwald. Hinterreiter solía comprar estos productos al laboratorio de pinturas de Ostwald situado en Grossbothen, cerca de Dresde. Ostwald había bautizado esta invención con el nombre de «órgano del color» [*Farborge!*] porque, al igual que el instrumento musical, debía permitir a los artistas crear

Visto desde nuestros días, su método de trabajo resulta increíblemente moderno. Parece anticipar lo que el ordenador puede producir ahora sin esfuerzo

acordes armoniosos en un abrir y cerrar de ojos. Esta era una ayuda muy oportuna para Hinterreiter, sobre todo porque en Seelisberg había empezado a trabajar prescindiendo por completo del objeto en su pintura y, por tanto, ya no estaba sujeto al dictado de las condiciones de la realidad visible, como el color local, sino que tenía absoluta libertad tanto en lo relativo a la forma como al color.

Pero en aquel entonces Hinterreiter también hizo suya otra idea de Ostwald, aunque la desarrolló bastante para adaptarla por completo a sus necesidades personales. Durante años de trabajo agotador, creó también un «órgano de la forma» [*Formorge*], que le permitía obtener en poquísimo tiempo esquemas compositivos aptos para pintar cuadros. Archivados en gruesas carpetas clasificadoras cuidadosamente rotuladas, guardaba cientos de papeles transparentes del tamaño de una mano, en los que había dibujado con tinta y pluma figuras geométricas siguiendo un despliegue rítmico. Al superponer varios de estos papeles, obtenía patrones compositivos muy complejos que copiaba con un cianotipo³ cuando los consideraba aptos para crear un cuadro. Después, pasaba ese patrón a firme papel de dibujo y lo coloreaba con ayuda del «órgano del color» [*Farborge*].

Visto desde nuestros días, su método de trabajo resulta increíblemente moderno. Parece anticipar lo que el ordenador puede producir ahora sin esfuerzo. Pero en los años treinta del siglo xx esta manera de crear cuadros era única. Entre todos los artistas que trabajaban de modo constructivo-concreto, no había ni uno solo que se sirviera de procesos de creación similares y, menos aún, que hubiera invertido tanto tiempo y esfuerzo en el desarrollo de un método de configuración como

el de Hinterreiter. Sin embargo, semejante procedimiento les hubiera brindado la ventaja de no haber tenido que liberarse paso a paso del objeto, como hicieron casi todos, sino que les habría abierto de golpe el reino intelectual de la invención pictórica libre.

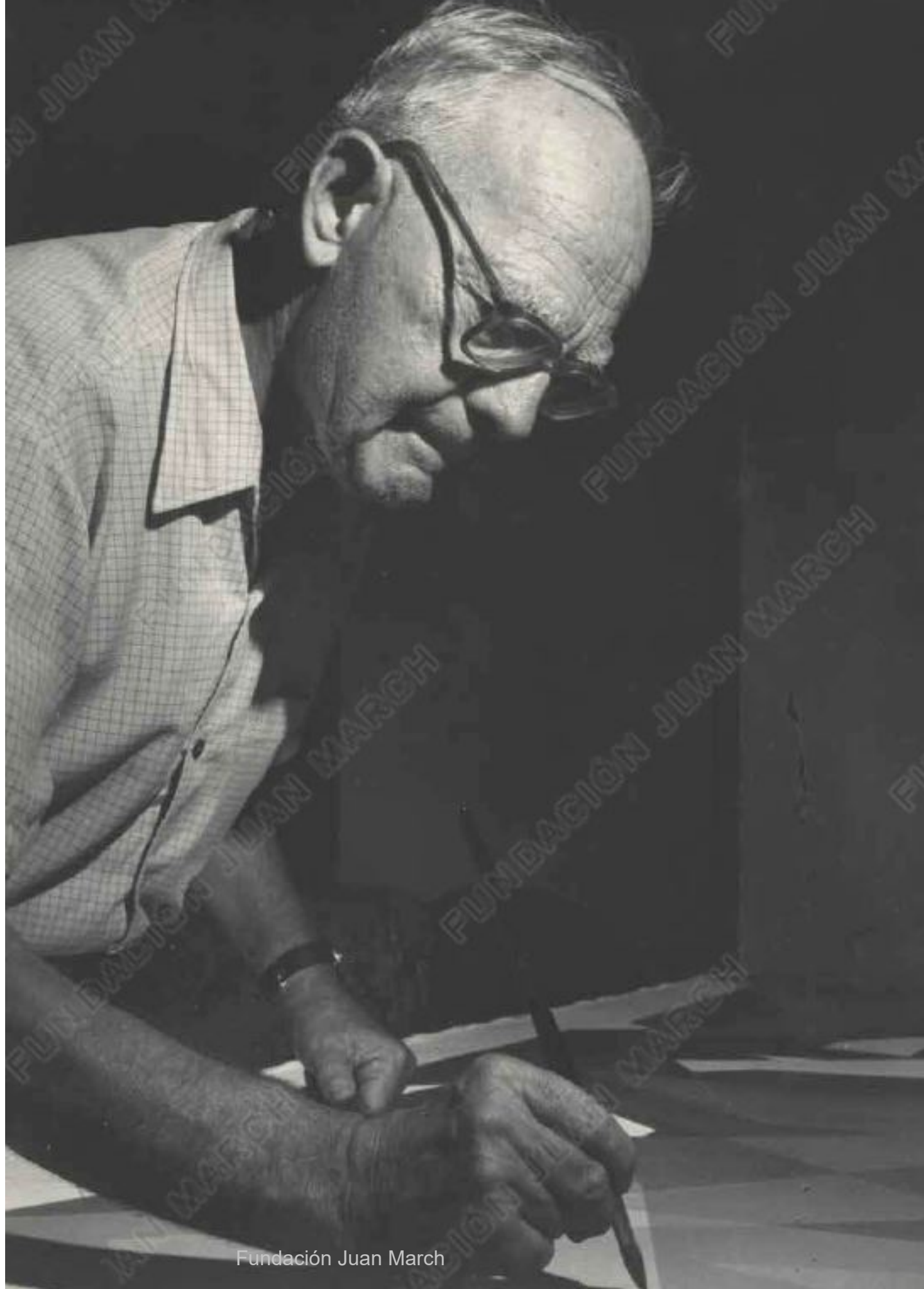
En 1930, cuando Hinterreiter creó sus primeras obras carentes de objeto —todavía se trataba exclusivamente de composiciones geométricas del tamaño de una mano pintadas sobre papel, que él llamaba humildemente «estudios»—, aún no había en Suiza ni un solo artista más o menos de su misma edad que se hubiera atrevido a alejarse de la tradición de forma tan consecuyente y radical. El propio Max Bill, el indiscutible abanderado de esa tendencia artística, no se dedicó por completo a lo que él denominaba «el pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo» hasta el año 1935. Tal como admitió más tarde en un comentario laudatorio, la lógica estrictamente constructiva de la obra de Hinterreiter siempre le había señalado el camino. Eso explica también por qué durante toda su vida Bill apoyó a su colega seis años mayor, por qué escribió en varias ocasiones sobre él y por qué adquirió obras suyas una y otra vez. Además, también contribuyó el hecho de que ambos procedieran de Winterthur y hubieran compartido muchos intereses desde la juventud.

Pero no fue hasta 1936 cuando se hicieron realmente amigos, poco después de que Hinterreiter hubiera interrumpido su primera estancia larga en la isla de Ibiza y hubiera vuelto a Suiza. En la primavera de ese año, se organizó en la Kunsthaus de Zúrich una exposición muy importante para los artistas jóvenes. Se tituló *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* [Problemas actuales en la pintura y la escultura suizas] y tenía como objetivo mostrar

qué corrientes artísticas modernas existían en aquel entonces en el país. Aunque Hinterreiter nunca se había interesado demasiado por los desarrollos artísticos de actualidad, visitó la muestra y allí volvió a encontrarse con Max Bill, para gran alegría suya. Bill había sido uno de los impulsores de esa exposición, para cuyo catálogo⁴ había redactado la primera definición propia del concepto de arte concreto. En el texto se dice que el arte concreto es un género artístico «que surge a partir de sus propios medios y leyes sin necesidad de derivarlos ni de tomarlos prestados de los fenómenos naturales externos». Se basa únicamente en el color, la forma, el espacio, la luz y el movimiento que adquieren configuración artística gracias a una conformación clara y precisa y así se convierten «en objetos, en objetos de uso de carácter óptico y espiritual»⁵. Pero, en aquel momento, Bill todavía no había llevado a la práctica este postulado tan lejos como Hinterreiter. Las fotografías atestiguan que todos los cuadros y relieves que mostró en esa exposición aún estaban compuestos por formas biomorfas suspendidas sobre fondos claros, más próximas a Arp que a Mondrian. Lo mismo puede decirse de las obras expuestas por otros artistas concretos que trabajaban en Zúrich, como Richard Paul Lohse o Verena Loewensberg, que en aquel entonces todavía recordaban inequívocamente a los fenómenos naturales.

Esta exposición pionera tuvo como consecuencia que al año siguiente los artistas modernos suizos se unieran en una asociación profesional, la Allianz⁶, para poder defender con más fuerza sus intereses comunes; animado por Max Bill, Hinterreiter también se adhirió a la asociación de artistas. Además, como Bill se había dado cuenta de que los pequeños estudios de Hinterreiter apenas causaban efecto alguno en las exposiciones del grupo, este le

Hans Hinterreiter
aplicando la pintura
en el lienzo con un
pincel, 1970, Ibiza



En ese sentido, la concepción teórica de sus ideas era tan importante para él como su puesta en práctica

aconsejó plasmar sus ideas configuradoras en formatos más grandes. También le recomendó que procurara que las composiciones dieran la sensación de ser unidades completas y cerradas⁷. De hecho, los primeros estudios de Hinterreiter tienen algo de modelos de estampados compuestos por motivos que se repiten sin cesar y que podrían proseguir a discreción más allá del marco del cuadro. No es casual que muchos de ellos recuerden a los dibujos de los azulejos hispanomusulmanes, que habían entusiasmado sobremanera al artista durante un viaje por Andalucía. Hinterreiter se tomó muy en serio ambos consejos. A finales de los años treinta, empezó a pintar sus primeros cuadros de gran tamaño, pero sin emplear, por ejemplo, el lienzo como soporte pictórico, sino planchas de Pavatex corriente. Sin embargo, siguió utilizando la témpera como material pictórico, aunque la recubría con un barniz traslúcido para proteger la delicada superficie de los cuadros de la suciedad y de posibles daños. Además, esta técnica tenía la ventaja de que el grado de saturación de los pigmentos aumentaba tanto que casi parecían estar mezclados con aceite. A partir de ese momento, las composiciones de Hinterreiter también parecerán mucho más completas y cerradas, ya sea porque tienen un centro claro hacia el cual discurre la composición desde todos los lados o porque Hinterreiter ya no elige el rectángulo como formato, sino superficies cuadradas o circulares, y ambas producen casi inevitablemente un efecto pictórico cerrado.

En 1942, 1947 y 1948, Hinterreiter pudo mostrar una selección de estos cuadros en diversas exposiciones del grupo Allianz tanto en Suiza como en el extranjero. Y cuando en 1940 ese grupo de artistas editó el *Almanach Neuer Kunst in der Schweiz* [Almanaque del arte nuevo en Suiza], también estuvo presente con un

texto biográfico y dos reproducciones a toda página. Igualmente fue una iniciativa de Allianz la que llevó a Hinterreiter a dedicarse por vez primera a producir obra gráfica impresa. En 1941, Max Bill lo invitó a crear una litografía en color [cat. 48] para la carpeta *5 konstruktionen + 5 compositionen* [5 construcciones + 5 composiciones], que editó ese mismo año la editorial Allianz.

En aquel momento, Hinterreiter ya estaba viviendo de nuevo en Ibiza, aunque completamente solo. Su mujer Mina había muerto en 1939 al dar a luz y las autoridades le habían quitado a su hija para darla en adopción. Como su amigo Max Bill se había declarado dispuesto a seguir ocupándose de todos los aspectos organizativos cuando se presentase la ocasión de participar en exposiciones, Hinterreiter pudo dedicarse a seguir desarrollando su visión del arte con toda tranquilidad. En ese sentido, la concepción teórica de sus ideas era tan importante para él como su puesta en práctica. En 1930 ya había empezado a trabajar en un extenso texto que tituló *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura]⁸ [cat. 78, 79]. Terminó de escribirlo en 1948, pero no consiguió publicarlo hasta 1978, año en que apareció en forma de facsímil. En el prólogo, Hinterreiter explica que el objetivo de este libro consiste en buscar nuevos horizontes en el ámbito de la configuración sin arredrarse ante el trabajo de reflexión que requiere encontrar los fundamentos de un nuevo tipo de arte. Si continuamos leyendo, nos enteramos, para nuestro asombro, de que en el futuro ese nuevo tipo de arte ya no se plasmará en cuadros pintados, sino en lo que Hinterreiter denomina «juego de transformación cromática y formal» [*Form- und Farbwandelspiel*]. De hecho, tenía en mente poner en movimiento rítmico proyecciones de patrones geométricos

con ayuda de un «aparato de electrones», todo ello acompañado de la música apropiada, de tal forma que se produjeran constantemente nuevas imágenes como en un caleidoscopio. Pero, debido a la falta de los necesarios instrumentos auxiliares técnicos, Hinterreiter no pudo poner en práctica jamás esa insólita idea. Es al fin en el año 2011 cuando, por encargo de la Hans Hinterreiter Stiftung, el arquitecto e ingeniero geómetra zuriqués Urs B. Roth crea una película generada por ordenador en la que somete a transformaciones rítmicas un par de cuadros del artista con música de fondo.

En 1953, Hinterreiter adquirió por poco dinero una granja en el interior de Ibiza, cuya reestructuración y modernización lo absorbió hasta tal punto que apenas pintó durante una década. Solo cuando la granja generó el suficiente beneficio como para casarse por segunda vez y tomar un arrendatario, volvió a dedicarse a la pintura. Es probable que también lo animara a dar ese paso el hecho de que en 1967 se publicara en Barcelona el primer libro sobre él. Contiene, traducido al inglés e ilustrado con múltiples dibujos del propio artista, el ensayo de Hinterreiter *Geometrische Schönheit* [Belleza geométrica]⁹ [cat. 83], que se ha vuelto a editar en la presente publicación, esta vez en la versión original alemana algo abreviada. El editor del monográfico fue el estadounidense Carl van der Voort, propietario de una pequeña galería en la ciudad de Ibiza que, desde ese momento, promocionó a Hinterreiter. Es a él a quien más hay que agradecer que, a partir de entonces, Hinterreiter pudiera exponer repetidamente no solo en su sala, sino también en otras galerías europeas y estadounidenses con las que el galerista contactaba en su nombre. Pero Van der Voort también animó al artista a dedicarse más a la producción de obra gráfica impresa, que en

aquel entonces experimentaba un increíble auge comercial. De hecho, a finales de los años setenta, Hinterreiter había creado más de cincuenta litografías y serigrafías, salidas casi todas ellas de la imprenta manual que Van der Voort tenía en Ibiza y que eran vendidas a través de su galería. A partir de mediados de los años setenta, otro marchante de arte apoyará también a Hinterreiter con un ímpetu similar: el galerista zuriqués István Schlégl. A su iniciativa se deben no solo las primeras exposiciones museísticas en el extranjero, sino también la gran monografía publicada en 1982 por la editorial Waser¹⁰.

Aquello que caracterizó a la pintura de Hinterreiter hasta su muerte en 1989 fue su estrecho vínculo con la música, ese arte hermano con el que el artista tuvo desde siempre una gran afinidad. Como él mismo recalca, sus cuadros se podían entender como «música visualizada» [*visualisierte Musik*]; fugas de estructura rigurosamente contrapuntística compuestas de formas y colores, cuya complicada «partitura» quedaba anotada como fórmula algebraica en el armazón de los «estudios». Además, otro rasgo de la obra tardía de Hinterreiter es el uso de formatos de mayor tamaño, debido a que la actividad expositiva del artista aumentó. De este modo, y por razones prácticas, sus cuadros fueron pintados casi siempre con pintura acrílica sobre lienzo. También llama la atención que los contrastes cromáticos de los cuadros de Hinterreiter fueran cada vez más osados y que desde los albores de los años setenta fuera ganando presencia el negro puro. Pero lo que permanece inalterable desde el principio y hace que su obra sea tan especial es el hecho de que el movimiento y el espacio desempeñan un papel mucho más importante que en los restantes artistas concretos. Mediante la

rotación, superposición y reflexión de formas individuales surgen ritmos que se compactan o se extienden por la superficie pictórica. Son únicos en su género, en el arte de la época, y a menudo parecen una anticipación de los principios del *op art*. Lo cual constituye una prueba más de hasta qué punto fue pionero el trabajo de este artista solitario tan dotado y cómo el resultado alcanzado sigue vigente hoy día, tanto por lo que respecta a su elaboración conceptual como a su método.

- 1 Este texto se publicó originariamente en alemán con el título «Hans Hinterreiter, ein Pionier der Konkreten Kunst» en *Hans Hinterreiter 1902-1989* [cat. expo., Galerie Orlando, Zúrich, 3 de octubre de 2013-28 de junio de 2014]. Zúrich: Galerie Orlando, 2013.
- 2 Cf. Max Bill, «la obra de Hans Hinterreiter (con ocasión de su setenta y cinco cumpleaños)», en esta publicación, pp. 15-16 [N. de E.].
- 3 La cianotipia (inventada en 1842) es un proceso de copiado de negativos que obtiene imágenes en azul. El material, generalmente papel, es cubierto con una solución acuosa sensible a una fuente de luz ultravioleta. Tras la exposición requerida, el revelado se obtiene lavando la copia con agua corriente. Se trataba, pues, en aquel momento, de un proceso relativamente sencillo y económico [N. de E.].
- 4 Sigfried Giedion, Max Bill y Le Corbusier, *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* [cat. expo., Kunsthhaus, Zúrich, 13 de junio-22 de julio de 1936]. Zúrich: Kunsthhaus Zürich, 1936 [N. de E.].
- 5 Max Bill se refiere, en este punto, a la separación que establece entre «arte utilitario» [*kunst für den nützlichen gebrauch*] y «arte para uso espiritual» [*kunst für den geistigen gebrauch*]. Cf. Manuel Fontán del Junco y María Toledo (eds.), *Max Bill* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 16 de octubre de 2015-17 de enero de 2016]. Madrid: Fundación Juan March, 2016, p. 44 [N. de E.].
- 6 La asociación se proponía agrupar y defender el arte de los artistas suizos modernos en sus múltiples manifestaciones (figurativos, como Otto Abt, Le Corbusier; surrealistas, como Kurt Seligmann, Meret Oppenheim; geométricos, como Camille Graeser, etc.). Se realizaron varias exposiciones (la última en 1954) y se publicó en 1940 un almanaque. Allianz ocupó

un lugar central en el desarrollo y difusión del arte concreto. Véase Manuel Fontán del Junco y María Toledo (eds.) *Max Bill, op. cit.* [N. de E.].

- 7 Para leer en detalle sus consejos, véase la carta del 6 de marzo de 1940 en «Hans Hinterreiter y Max Bill en diálogo», en esta publicación, pp. 172-176 [N. de E.].
- 8 Hans Hinterreiter, *Die Kunst der reinen Form: Eine Formenlehre für moderne Künstler* (ed. fac.). Ibiza; Ámsterdam: Ediciones Ebusus, 1978 [cat. 78, 79] [N. de E.].
- 9 Hans Hinterreiter *Geometrische Schönheit. op. cit.* [cat. 83]; hay edición en español en esta publicación, pp. 11-13 [N. de E.].
- 10 Hans Joachim Albrecht, Rudolf Koella e István Schlégl, *Hans Hinterreiter: Ein Schweizer Vertreter der konstruktiven Kunst*. Buchs-Zúrich: Waser, 1982 [N. de E.].



Hans Hinterreiter y la ornamentación hispanomusulmana

Timo Niemeyer

¿Imperaban realmente en el estilo hispanomusulmán leyes básicas similares a las que rigen en mis cuadros? Debió llamarme la atención un parentesco remoto, aunque en ningún caso se tratara de igualdad. Así que preparamos la mochila y nos fuimos juntos de peregrinaje hacia el lugar santo. El camino nos condujo a Barcelona, Mallorca e Ibiza y a lo largo de la costa del sur de España, que disfrutamos tanto a pie como en coche. Después, en Granada, recibí la gran confirmación de la veracidad de mis ideas sobre la forma...

Hans Hinterreiter¹

Artesonado de casetones de madera policromada de una de las estancias del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, c. 1525-1530

Las soberbias estancias palaciegas nazaríes de la Alhambra de Granada, consideradas como fuente de inspiración de los esbozos de carácter rigurosamente constructivo de un artista de espíritu zwingliano-puritano como era Hans Hinterreiter, parecen establecer una audaz y apasionante concatenación entre Edad Media y modernidad, que une entre sí las disciplinas científicas de las matemáticas y la historia del arte y que aporta un nuevo matiz característico a los albores del movimiento concreto en Suiza.

Hasta ahora, los paralelismos y las interrelaciones entre el arte islámico de al-Ándalus y los principios de la configuración artística del pintor Hans Hinterreiter, nacido en Winterthur en 1902, solo se han mencionado y tratado de forma marginal en el marco de la investigación de la historia del arte. Puede deberse, por un lado, a que una referencia histórica en la obra de un artista concreto sacudiría los fundamentos estrictamente ahistóricos del arte concreto de los años treinta. Y, por otro lado, hay que recordar que la conciencia de la importancia y el reconocimiento de las ciencias dentro de las culturas islámicas del Medievo solo ha empezado a desarrollarse en las tres últimas décadas. No obstante, el estudio de las conexiones existentes entre los principios configuradores de Hinterreiter y los de los arquitectos y artistas hispanomusulmanes no solo se plantea a raíz de la fascinación personal de Hinterreiter por ese tipo de arte, sino también como resultado de los nuevos conocimientos científicos sobre la complejidad de los ornamentos de la cultura islámica medieval.

Hans Hinterreiter posee una biografía que lo distingue en un aspecto esencial de sus colegas del círculo de los concretos de Zúrich, en especial de Max Bill, también nacido en

Winterthur: no encontró su camino hacia el arte carente de objeto a través de una apuesta radical por el progreso proclamada de forma conjunta, como hicieron sus colegas. A Hinterreiter le era ajena la experiencia de un impulso creativo y una visión común similares a las que otros habían vivido con anterioridad en escuelas de arte progresistas como la Bauhaus de Weimar y Dessau. Y solo tuvo noticia marginal de la formación de agrupaciones vanguardistas en diversos lugares de Europa que estaban llevando a cabo, de una forma intensiva, el desarrollo de un nuevo lenguaje formal abstracto. Como artista, Hinterreiter era autodidacta. Había estudiado matemáticas y arquitectura en la Escuela Politécnica Federal de Zúrich y, tras concluir sus estudios en 1925, había trabajado como arquitecto en la Suiza alemana, a la par que se dedicaba también a la pintura y a abordar los problemas teóricos del arte.

En 1929 se alejó de la civilización y se aisló en las montañas que presiden el lago de los Cuatro Cantones a fin de dedicarse a componer su propia teoría de la forma y el color. Su única guía a la hora de llevar a cabo esa tarea fueron las teorías del químico y filósofo báltico Wilhelm Ostwald (1853-1932), que había sido galardonado con el premio Nobel en 1909 por sus innovadoras investigaciones². El estímulo que supuso perfeccionar la teoría del color de Ostwald y ponerla en práctica mediante un «órgano del color» [*Farborge*] y un «órgano de la forma» [*Formorge*] hizo que finalmente Hinterreiter abandonara por completo la objetividad en el ámbito artístico y pasara a adoptar un enfoque constructivo. Sin conocimiento de lo que estaba ocurriendo en los centros artísticos internacionales de las postrimerías de los años veinte, empezó a experimentar con los elementos configuradores puramente «concretos» de la forma y el

La ornamentación de esa fortaleza medieval hispanomusulmana lo fascinó hasta el punto de que esta experiencia se puede considerar como el acontecimiento clave para su futura evolución artística

color. Creaba variaciones de signos y figuras geométricas en papel transparente para planos y después las superponía para obtener así una reserva inagotable de posibilidades compositivas (fig. 1). El resultado visionario que aspiraba a lograr era una modalidad de configuración próxima a la de la música que, al igual que ella, permitiera generar armonías en un instrumento y representarlas gráficamente.

En el fondo, este inusual método de configuración ya anticipaba la invención del ordenador, con cuya ayuda se habrían podido realizar procesos de este tipo sin esfuerzo. Por todo ello, Hinterreiter no se consideraba a sí mismo un pintor en el sentido habitual del término, sino un «compositor cromático» [*Farbkomponist*]³ que quería crear con medios netamente artísticos imágenes de las leyes que albergan las cosas dentro de sí de manera invisible. «Observando la sujeción a las leyes propias de nuestro material de configuración, nos consagramos con exclusividad a la vivencia espiritual interior de igual modo que el músico, solo que nosotros empleamos medios ópticos», escribió⁴.

La posición programática por completo autónoma de Hinterreiter le deparó un papel especial dentro del círculo de los artistas que defendían un arte sin objeto en los años treinta. Sus aspiraciones se vieron reforzadas de manera esencial por una visita a la Alhambra de Granada con motivo de un viaje a España que hizo en 1934. La ornamentación de esa fortaleza medieval hispanomusulmana lo fascinó hasta el punto de que esta experiencia se puede considerar como el acontecimiento clave para su futura evolución artística y la confirmación de los experimentos que había realizado hasta el momento en el ámbito de la teoría de la forma y del color. Si se comparan

los métodos constructivos de Hinterreiter y la ornamentación hispanomusulmana, se detectan claros paralelismos, como ilustra nuestro ejemplo de dos construcciones basadas en un triángulo (fig. 2).

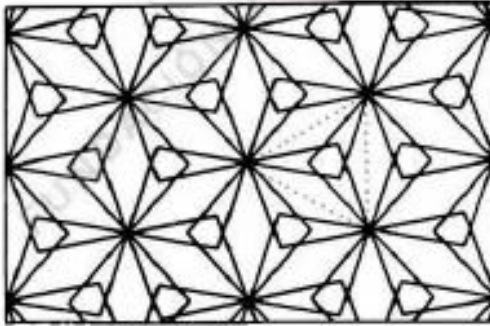
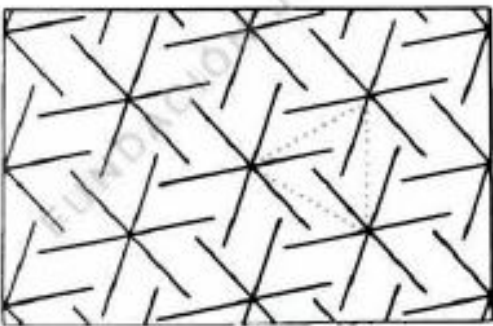
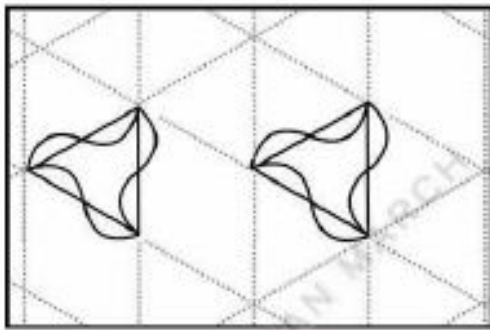
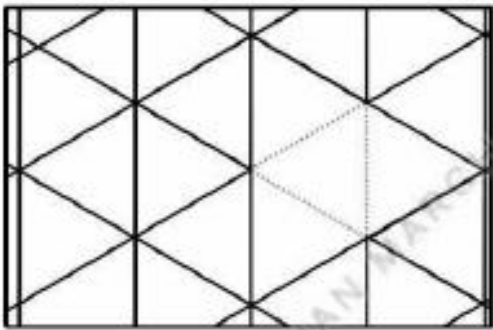
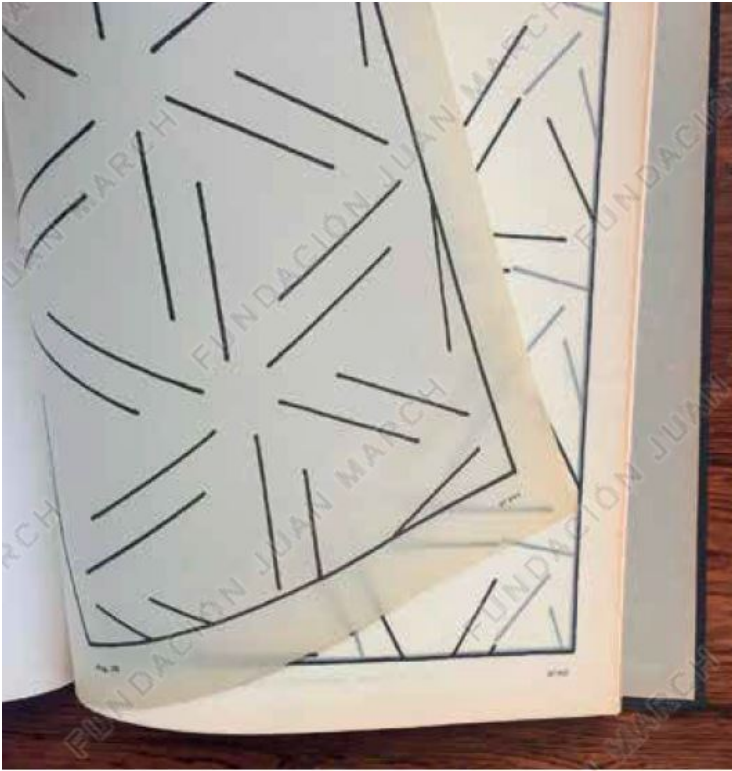
Tal como se desprende de los textos teóricos de Hinterreiter, fue entonces cuando tuvo claro que el objetivo de su arte no podía ser la pintura tradicional, sino «la música cromática, la imagen en movimiento, el juego cromático» [*die Farbenmusik, das Laufbild, das Farbenspiel*]⁵. Porque, a diferencia de sus colegas que habían optado por la abstracción, él se resistía a entender la superficie pictórica como una limitación de la percepción óptica y creativa, pues estaba convencido de que esta consideración ponía trabas a la vista y al intelecto. Antes bien, él quería plasmar en su cuadros conceptos tan difíciles de captar como el espacio y el tiempo.

Esa forma extremadamente propia y tenaz de configurar explica por qué Hinterreiter nunca se sometió a los principios vinculantes de ningún grupo artístico. Su relación con la Allianz, la asociación de artistas modernos suizos, fue durante toda su vida tan distante como su relación con el círculo de los concretos de Zúrich, es decir, con artistas como Max Bill, Camille Graeser, Richard Paul Lohse o Verena Loewensberg. Su mudanza a la isla balear de Ibiza a finales de los años treinta, lugar donde vivió hasta su muerte en 1989, acentuó aún más su distanciamiento respecto al panorama artístico europeo. Sin embargo, durante toda su vida fue fiel a sus convicciones artísticas que había desarrollado inspirado por las teorías de Ostwald.

La experimentación con la geometría, el elemento fundamental de la composición de las obras de Hinterreiter, tuvo su comienzo dos

Fig. 1 Variaciones de figuras geométricas y signos sobre papel para planos de Hans Hinterreiter, *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] [cat. 78, 79]

Fig. 2 Comparación de los procesos de construcción de un ornamento en la Alhambra de Granada y en la obra de Hans Hinterreiter: *Konstruktion mit Dreieck* [Construcción con triángulo], 1934 (detalle)



Los azulejos de la Alhambra y las leyes en que se basan sus dibujos no solo han sido tema de investigación de matemáticos del siglo xx, sino también de artistas como M. C. Escher

milenios antes en la historia de la ciencia, en la matemática antigua. Desde entonces, los patrones geométricos han ocupado un lugar propio en las culturas de las civilizaciones avanzadas surgidas en torno al Mediterráneo y en gran parte de Oriente. La península ibérica, que Hinterreiter visitó por vez primera en 1934, había experimentado una intensa influencia cultural procedente de Oriente Próximo y del norte de África desde que fuera invadida por los árabes en el siglo VIII d. C. La gran mezquita de Córdoba es un grandioso ejemplo de arquitectura hispanomusulmana en al-Ándalus y su construcción constituyó una de las cimas de la arquitectura islámica durante el califato omeya, que se extendió entre los años 929 y 1031, período en el que los arquitectos y artesanos emularon los modelos de Bagdad, Túnez o Samarra. Bajo el dominio de los almorávides y almohades (1088-1232), se empezó a dejar de representar animales y personas conforme a los preceptos del profeta Mahoma transmitidos por la tradición, y a decorar mezquitas, cofres sagrados y objetos cotidianos con complejos dibujos geométricos⁶. Esta evolución alcanzó su máxima perfección bajo el reino nazarí (1232-1492). Quizá el edificio más espléndido de esa época, y también el último monumento islámico en la península ibérica, sea la Alhambra de Granada, que se convirtió en la ratificación más importante de los afanes artísticos tempranos de Hinterreiter.

La Alhambra se considera uno de los ejemplos más destacados de la fusión armoniosa de las matemáticas y el arte, fuente de una pléthora inacabable de ornamentos geométricos. El atractivo de estos ornamentos se debe sobre todo a la repetición infinita de una cantidad finita de determinadas figuras, detrás de cada una de las cuales se esconde, dicho en términos

matemáticos, una reproducción congruente que se puede ajustar con una contrapeza mediante desplazamiento en paralelo, rotación, reflexión o reflexión deslizante (fig. 3)⁷.

Los azulejos de la Alhambra y las leyes en que se basan sus dibujos no solo han sido tema de investigación de matemáticos del siglo xx, sino también de artistas como M. C. Escher⁸. Pero durante mucho tiempo ha existido una desproporción entre la percepción pública de este arte y los modestos conocimientos que se tenían sobre su método constructivo y el conjunto de saberes que lo habían alumbrado. El matemático Peter Lu y el físico Paul Steinhardt son dos pioneros en este campo de investigación. En los años ochenta, durante un viaje por Asia Central, Lu descubrió en una mezquita medieval ornamentos que le recordaron al objeto de su trabajo cotidiano: patrones casi periódicos en azulejos *girih* persas. Lo que le pareció especialmente notable en esos dibujos geométricos fue que presentaban una simetría de orden cinco, ocho, diez o doce. Estos patrones, en extremo complicados, ya fueron analizados en los años cincuenta por el matemático y físico inglés sir Roger Penrose (nacido en 1931). Alentados por estos nuevos datos, Lu y Steinhardt descubrieron más patrones casi periódicos en edificios orientales y, de este modo, llegaron a la conclusión de que tanto las matemáticas como el arte del mundo islámico del siglo XIII habían dado un salto gigantesco. En los anteriores sistemas de decoración islámicos, era habitual emplear simetrías de rotación de orden dos, tres, cuatro o seis, que se podían construir fácilmente con ayuda de regla y compás y se podían proseguir periódicamente con la misma facilidad. Sin embargo, a comienzos del siglo XIII, aparecen simetrías que forman patrones no periódicos a partir de cientos de decágonos y

que son tan complicadas que ya no es posible construirlas con regla y compás.

Fue entonces cuando los científicos Lu y Steinhardt hicieron el colosal descubrimiento de que todos los patrones de los azulejos *girih* se podían descomponer en cinco polígonos simples: en un decágono, un hexágono, un pentágono, un rombo y dos hexágonos irregulares (fig. 4). Además, también descubrieron que los cantos de esos azulejos, todos ellos del mismo largo, siempre quedaban divididos en dos mitades iguales por los dibujos que llevaban encima, de tal forma que, al acoplar los azulejos, los patrones de líneas se podían unir formando una red continua que se extendía sobre la totalidad de la superficie de la pared. Dibujos de manuscritos del siglo xv atestiguan que los constructores medievales también podían aplicar este método sin tener conocimientos matemáticos y que, utilizado en libre combinación, permitía crear geometrías siempre nuevas con simetría de orden diez. Lu y Steinhardt observaron que este reino formal estético tiene un parentesco, aunque solo lejano, con el reino de los cristales, a partir de los cuales se forma toda la materia inanimada. Resulta interesante constatar que, a comienzos del siglo xx, Wilhelm Ostwald ya se había dedicado con intensidad al estudio de las características geométricas de las formas cristalinas. Sus investigaciones sobre la *Grundlinien der anorganischen Chemie* [Líneas fundamentales de la química inorgánica], publicadas en 1922, se convirtieron en otra fuente de inspiración importante para Hinterreiter⁹.

A diferencia de los dibujos de los azulejos *girih*, las composiciones pictóricas que Hinterreiter desarrolló en los albores de los años treinta se caracterizan por complicadas superposiciones



Fig. 3 Azulejos ornamentales de la Alhambra de Granada

Fig. 4 Esquema de un dibujo geométrico de los azulejos ornamentales de la Alhambra de Granada

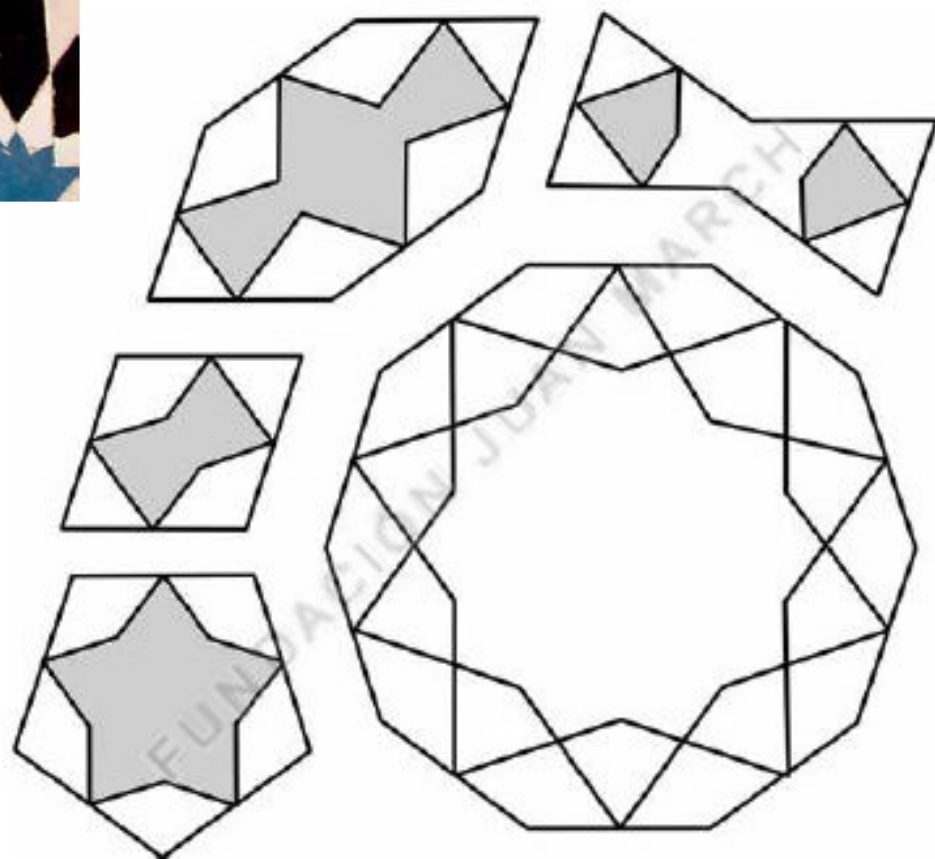




Fig. 5 Hans Hinterreiter. *Studie 315* [Estudio 315], 1941. Témpera sobre papel



Fig. 6 Hans Hinterreiter. *Opus 81 A*, 1958-1980. Acrílico sobre lienzo

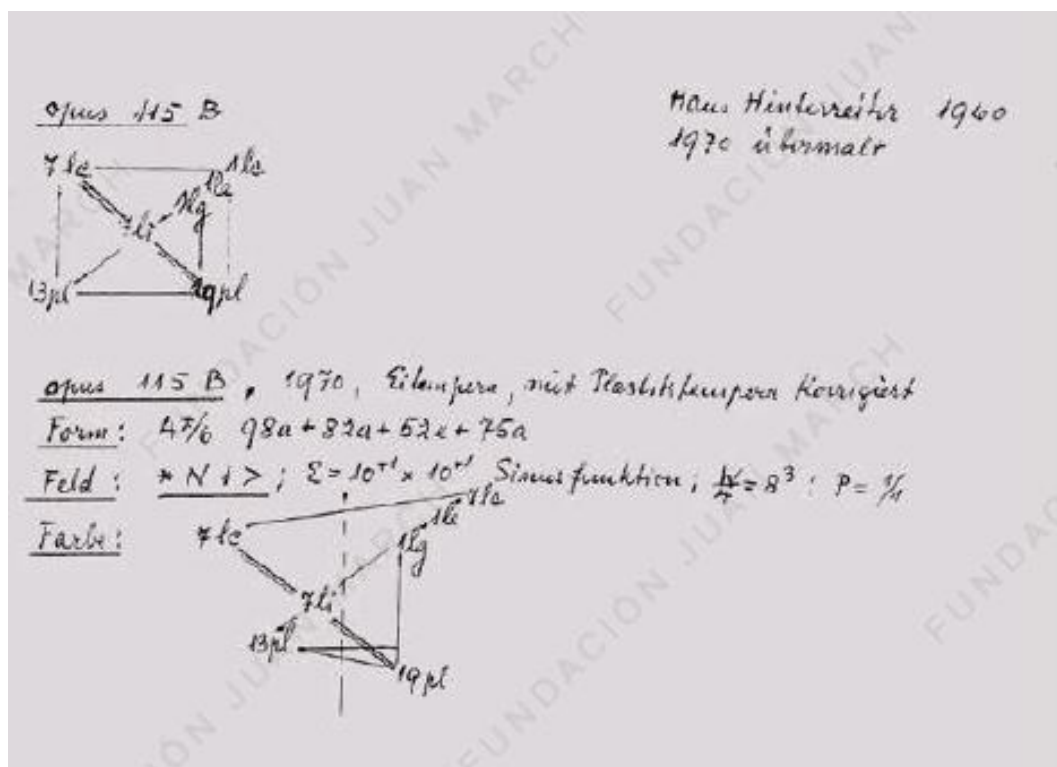


Fig. 7. Hans Hinterreiter. Fórmula de construcción manuscrita en el reverso de *Opus 115 B*, 1960. Témpera al huevo sobre papel y témpera plástica

e interpenetraciones basadas sobre todo en redes triangulares y hexagonales (fig. 5). En el arte hispanomusulmán, el despliegue de los ornamentos, que se extiende por toda la superficie de la pared, está limitado por barreras como la arquitectura que lo rodea o por ribetes y marcos; y, en un momento dado, Hinterreiter también tuvo que hacerse la pregunta de cómo plantear el problema de la delimitación visual del cuadro. En sus obras tempranas, es decir, las creadas en los años treinta, existen dos tipos de estructuración, como en la ornamentación de la Alhambra: o bien los dibujos se multiplican sobre la superficie como en un estampado, o bien siguen un ritmo que puede continuar hasta el infinito (véase también la fig. 2).

Al configurar estas composiciones, el artista procede de la siguiente manera: después de haber definido un tema para la composición prevista con ayuda de estructuras de proporción lineales, que él llamaba «trazado de líneas generador» [*erzeugenden Linienzug*], fijaba determinados puntos nudo a partir de un inmenso número de posibilidades con los que se podía variar y refinar la estructura de red. Mediante rotaciones y reflexiones, desplazaba o duplicaba encima determinadas líneas y, por último, desplegaba el complicado patrón resultante por medio de su reproducción en el campo pictórico previsto a tal efecto. Hinterreiter llamaba a estas obras «composiciones cristalinas» [*kristalline Kompositionen*]. El mineralogista eslovaco Emil Makovicky detecta en estas redes y patrones dinámicos paralelismos con las redes de traslación y los patrones dobles que se distinguen al observar cristales con el microscopio electrónico¹⁰.

En la obra de Hinterreiter, algunas composiciones pueden aparecer también

en múltiples variantes, a menudo en formatos por completo diferentes y con distintas coloraciones. A lo largo de los años cuarenta, las estructuras geométricas se van superponiendo cada vez más y las obras son también cada vez más complicadas y complejas. Empieza entonces a experimentar con construcciones esféricas y con esas composiciones espaciales crea un lenguaje artístico nuevo, pero que aún cabe considerar como un perfeccionamiento de la ornamentación hispanomusulmana en la que también aparecen efectos tridimensionales (fig. 6).

Las composiciones pictóricas de Hinterreiter o bien suelen tener un foco excéntrico, o bien están comprendidas en superficies circulares medias o enteras que generan experiencias visuales provocadoras a nivel óptico. En el reverso de la mayoría de las obras, aparece anotada con extremada precisión la fórmula constructiva y la coloración conforme al cono cromático de Ostwald, lo que le permitía repetirla sin el menor problema (fig. 7). A diferencia de las invenciones pictóricas de Hinterreiter, que construía con ayuda de conocimientos matemáticos muy desarrollados y modernos medios auxiliares técnicos, los artistas musulmanes del Medievo crearon sus complejísimos dibujos de la manera más sencilla, con ayuda de plantillas. Steinhardt y Lu descubrieron que jamás usaron ni la regla ni el compás. Actualmente, no se ha demostrado aún que los artesanos medievales conocieran, de hecho, las reglas matemáticas en que se fundamentaron sus obras. Lo que sí es seguro es que la ornamentación hispanomusulmana ha sido la principal responsable de que Hans Hinterreiter pudiera crear una obra tan fascinante a la que dedicó toda una vida.

- 1 Hans Hinterreiter, *Versuch einer kurzen Autobiografie* (1949). Archivo de la Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich, p. 4.
- 2 Grete Ostwald, *Wilhelm Ostwald, mein Vater*. Stuttgart: Berliner Union, 1953, p. 231.
- 3 Cf. carta del 24 de abril de 1960 en «hans hinterreiter y max bill en diálogo», en esta publicación, p. 197 [N. de E.].
- 4 Cf. *Hans Hinterreiter* (cat. expo., exposición itinerante, 1977-1978). Londres: Annely Juda Fine Art, 1977, p. 7.
- 5 Hans Hinterreiter, *Versuch einer kurzen Autobiografie*, *op. cit.*, p. 4.
- 6 Dietmar Pieper y Rainer Traub (eds.), *Der Islam: 1400 Jahre Glaube, Krieg und Kultur*. Múnich: Deutsche Verlags-Anstalt, 2011, pp. 52-64.
- 7 Uwe Feiste, Karl Manteuffel y Jürgen Flachsmeier, *Mathematik und ornamentale Kunstformen*. Leipzig: Teubner, 1990, pp. 91-102.
- 8 *Ibid.*, p. 118.
- 9 Wilhelm Ostwald, *Grundlinien der anorganischen*. Dresde; Leipzig: Th. Steinkopff, 1922 (5. Aufl.), p. 301 y ss. Hay edición en castellano: *Química inorgánica: fundamental y descriptiva* (trad. Antonio García). Barcelona: Manuel Marín, 1917.
- 10 Emil Makovicky, «The Crystallographic Art of Hans Hinterreiter», *Zeitschrift für Kristallographie*, vol. 150, n.º 1-4 (diciembre de 1979), p. 21.



max bill con inge y
hans hinterreiter en
la inauguración de la
exposición *hans
hinterreiter* en la galerie
schlégl, zúrich, 15 de
noviembre de 1985

hans hinterreiter y max bill en diálogo

jakob bill

en este texto se respeta la grafía original del autor y de max bill, que solo utilizan la minúscula. las cartas de hans hinterreiter conservan la grafía usual. son transcripciones literales.

la diferencia de edad entre hans hinterreiter (28 de enero de 1902-15 de septiembre de 1989) y max bill (22 de diciembre de 1908-9 de diciembre de 1994) era de casi siete años, una cifra relativamente importante en la juventud. por otro lado, winterthur, ciudad natal de ambos, era entonces una localidad más bien pequeña y la mayoría de sus habitantes se conocían. los «pfadi winterthur» [boy-scouts de winterthur] también funcionaban como nexo de unión entre los chicos. allí, max bill coincidió con uno de los tres hijos de la familia hess y ese encuentro dio pie al surgimiento de un círculo más amplio de relaciones entre jóvenes. willy hess (12 de octubre de 1906-9 de mayo de 1997) era solo dos años mayor que max bill; tenía un gran talento musical y, tras terminar sus estudios en el instituto de winterthur, estudió composición, teoría de la música y piano en el conservatorio de zúrich, y musicología en las universidades de zúrich y berlin. hans hinterreiter también formó parte de ese grupo de amigos durante sus estudios de arquitectura en zúrich. hinterreiter y hess tocaban juntos el piano y a ambos les interesaba el «ideal de la libre economía»¹. estas ideas económicas del «grupo de estudiantes de winterthur» también prendieron en max bill.

más tarde, hinterreiter y bill siguieron caminos diferentes. el primero obtuvo su diploma de arquitecto, pero, después de haber trabajado algunos años en estudios de arquitectura de la suiza alemana, abandonó esa profesión para vivir como artista independiente. el segundo fue expulsado de la escuela de artes y oficios de zúrich poco antes de terminar su formación como platero y marchó a la bauhaus de dessau para estudiar arquitectura².

hubo un nuevo punto de contacto en 1927 con motivo de la convocatoria de un concurso

de arquitectura para la construcción de la biblioteca nacional en berna. hinterreiter ideó un proyecto bajo el nombre de su patrón (fig. 1). simultáneamente, bill también preparó un diseño en la lejana dessau que, sin embargo, no llegó a presentar (fig. 2). ambos proyectos eran muy diferentes: si hinterreiter realizó una presentación profesional concienzudamente preparada, bill se dio por satisfecho con un proyecto poco menos que esbozado. parece muy improbable que en aquella época existiese todavía un contacto intenso entre ambos, cada uno estaba centrado en su propia trayectoria.

la teoría del color de wilhelm ostwald tampoco les era desconocida. en otros textos de este catálogo, se describe hasta qué punto influyó de manera especial en hinterreiter³. bill también debió de sentirse atraído por esas teorías a raíz de las conferencias que ostwald pronunció en la bauhaus de dessau. pero, a diferencia de hinterreiter, nunca llegó a poner realmente en práctica su enfoque teórico del color.

en 1934, hinterreiter viajó a españa con su mujer mina. quedaron tan fascinados por el paisaje y por la arquitectura y la ornamentación hispanomusulmanas⁴ que en 1935 ambos se instalaron en san antonio abad, en ibiza. pero al año siguiente tuvieron que huir a suiza debido al estallido de la guerra civil española. poco después de la muerte de su amada mujer al dar a luz y de perder el derecho a educar a su hija liliane⁵, hinterreiter regresó a san antonio abad⁶.

entonces, comienza una extensa relación epistolar entre hinterreiter y bill que resulta muy esclarecedora desde un punto de vista biográfico. hinterreiter, que *de facto* vivía solo en la isla de ibiza, recibe constantemente sugerencias y críticas de bill, quien a su vez trata de allanar el camino a su amigo para

que sea reconocido como un artista suizo relevante. el primer documento de este extenso intercambio epistolar conservado en el archivo max bill es una carta de este a hinterreiter fechada el 20 de diciembre de 1939⁷. resulta asombrosa la concentración temática de las cartas de ambos. sobre todo hinterreiter no habla de otros temas ni de otros interlocutores epistolares, aunque mantenía una intensa correspondencia con su amigo de juventud willy hess o con grete ostwald, la hija de wilhelm ostwald. bill también informa principalmente de cuestiones artísticas y poco sobre el resto de sus amplios intereses.

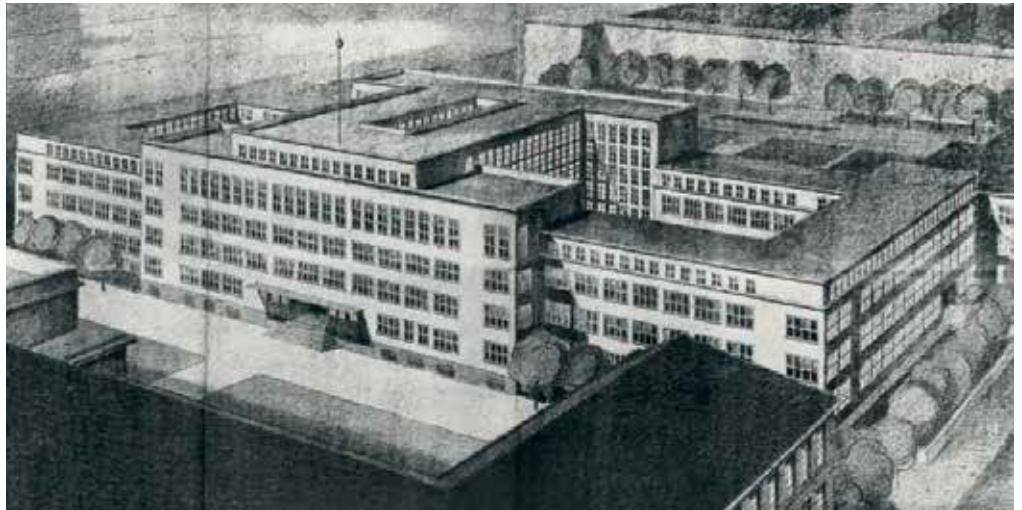
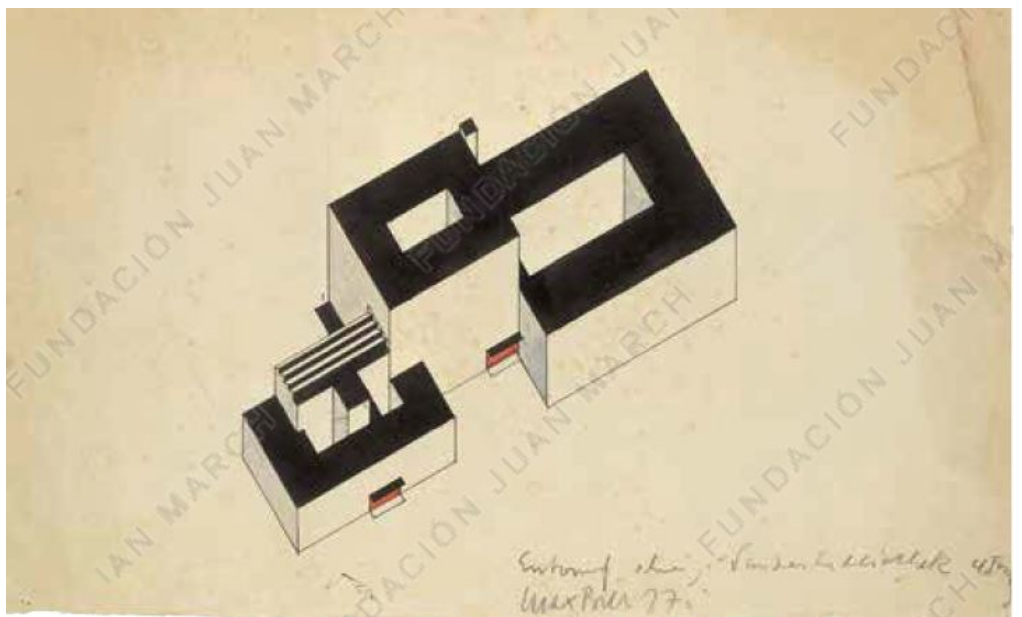


fig. 1 proyecto de hans hinterreiter para el concurso de la futura biblioteca nacional en berna, 1927

fig. 2 proyecto de max bill para el concurso de la futura biblioteca nacional en berna, 1927





20.12.39

querido hans:

habría sido maravilloso celebrar la navidad en ibiza. pero, por desgracia, la situación aquí no lo permite, tienes suerte de poder estar allí abajo. he pasado un mes en el servicio auxiliar obligatorio para proyectos de fortificación. ahora estoy de permiso, pero nunca sabes cuándo volverá a empezar. están haciendo otra vez reconocimientos médicos a todos los que tenemos la obligación de prestar el servicio auxiliar, incluso a los que no son aptos, y, a no ser que aparezcas con la cabeza bajo el brazo, te declaran válido. hemos llevado las cosas bien lejos y las llevaremos más lejos aún.

pero todo eso no debe desviarnos de nuestras tareas. en ese sentido, hay que publicar el «almanaque» de la «allianz» del que ya te he hablado; ha aparecido alguien dispuesto a garantizar la impresión. también he hablado con leuppi, el presidente, ahora que ha regresado del servicio, y a él también le gustaría mucho que participases en la publicación. pero, como la allianz no está muy boyante desde un punto de vista financiero, se pide a los miembros que aporten los clichés de las 2 reproducciones. con mucho gusto me encargaría de ello si pudieras facilitármelos. ¿has recibido fotos de nueva york? las reproducciones medirán aproximadamente 14/10 cm, o tendrán un formato similar, y costarán unos 40-45 francos. además, necesitaría también una breve biografía: nacimiento, estudios, exposiciones, publicaciones, estancias, etc. probablemente también se podría imprimir un breve artículo tuyo de carácter fundamental, quizá un extracto de tu libro.

además, existe también el proyecto de reproducir en un libro en color algunos cuadros «abstractos» de artistas suizos de diversas tendencias. se encargaría de la redacción del texto el conservador del kunstmuseum de basilea, el dr. georg schmidt, que defiende nuestra causa desde hace años y al que me une una buena amistad. me gustaría proponerle que incluya igualmente una reproducción tuya, pero tengo que poder enseñarle la obra porque, como es natural, no se va a arriesgar a confiar únicamente en lo que yo le cuente. por tanto, propongo que de momento me envíes 2-3 fotos para el almanaque y que me digas dónde se podría disponer de inmediato de 1-2 cuadros aquí en suiza.

he reflexionado mucho sobre tus cuadros, que me han causado una gran impresión, y me parece una verdadera lástima que en este momento la distancia impida que trabajemos juntos, porque podría ser realmente provechoso para ambos y seguro que desembocaría en soluciones del todo insospechadas. pero, como eso está descartado, creemos por lo menos el ambiente propicio para una buena receptividad posterior. en ese sentido, actualmente estoy estudiando la posibilidad de editar una revista o una serie de publicaciones sobre arte constructivo.

se trataría de declaraciones formuladas de manera precisa, acompañadas de reproducciones que contendrían las experiencias que hay que considerar correctas desde un punto de vista objetivo, a fin de transmitir las a las futuras generaciones para que estas no tengan que empezar una y otra vez desde el principio, y también para dar a conocer nuestros propósitos mediante declaraciones exactas. todavía no tengo claro si el formato revista es el adecuado para publicar los artículos en entregas sucesivas y, de este modo, conseguir al mismo tiempo la composición del libro gratis. trataré de aclarar todas estas cuestiones en breve. al respecto, también pienso muy especialmente en tus investigaciones y experiencias, que hasta ahora no conocía así planteadas. solo sé de un único pintor (vantongerloo) que trabaja con vibraciones cromáticas para pintar cuadros constructivos, pero están compuestos de forma muy diferente a los tuyos.

¿has tenido éxito en nueva york? ¿dispones de catálogos de la exposición?

si tienes un duplicado del manuscrito tuyo del que me has hablado, me interesaría mucho leerlo.

quedo a la espera de recibir noticias tuyas y espero que te vaya todo bien. en estos días te mandaré como impreso los estatutos de la «allianz», aunque no son nada del otro mundo, más bien resultan un tanto simples, pero debes tenerlos a título orientativo.

con afectuosos saludos también de mi mujer,

tuyo, bill



San Antonio Abad, 30. 12. 39.

Querido Max:

Tu amable carta, y por supuesto nuestro reencuentro, me ha alegrado mucho y espero igual que tú que el reanudado hilo de nuestra relación no vuelva a romperse del todo. Porque me ha maravillado descubrir que un viejo camarada sigue caminos muy similares, al menos en el terreno de las ideas, en los que yo había creído estar solo, abandonado e incomprendido. Sin duda, el trabajo en común sería muy fructífero, además, de cara al exterior, probablemente tú eres con mucho el más enérgico y práctico. ¿Quizá más adelante? Por desgracia, seguiré ligado a este lugar durante los próximos seis o siete años; aquí tengo capitales que ya no puedo llevarme a Suiza y en la propia Suiza apenas tendría lo suficiente para vivir si la inflación cobra proporciones aún mayores.

Para hacer fotos de mis trabajos, tendría que viajar a Palma o Barcelona. Por eso te envío algunos originales y te ruego que te encargues de que se hagan las fotos



26.12.39

hans hinterreiter
san antonio abad / ibiza / espafia

lieber hans,

es wäre zu schön gewesen, weihnachten auf ibiza zu feiern. leider sieht es aber hier gar nicht darnach aus, und du hast glück, dass du dort unten sein kannst, ich war schon einen monat im dienst, als hilfsdienstpflichtiger für befestigungsprojekte. jetzt habe ich urlaub, aber man weiss keinen tag wann es wieder losgeht. nun werden auch alle hilfsdienstpflichtigen und dienstuntauglichen nochmals sanitärisch untersucht und wenn einer nicht gerade den kopf unterm arm mitbringe werde er tauglich befunden. wir haben es herrlich weit gebracht, und werden es noch viel weiter bringen.

das alles soll uns aber nicht von unseren aufgaben abbringen. unter diesen gesichtswinkel soll nun auch der "almanach" der "allians", von dem ich dir sprach herausgebracht werden, es hat sich einer gefunden, der den druck garantieren will. ich habe nun auch mit leuppi, dem präsidenten, gesprochen als er aus seinem dienst dieser tage heimkehrte, und auch er würde sich sehr freuen wenn du dich am almanach beteiligen würdest. da die allians finanziell schwach ist wird von den mitgliedern verlangt, dass sie für den almanach die klischees der 2 abbildungen zur verfügung stellen müssen. ich würde dir dies gerne besorgen, wenn du mir die vorlagen zur verfügung stellen könntest. vielleicht hast du aus new york fotos erhalten ?. die abbildungen werden ungefähr 14/16 cm oder ein entsprechendes format sein und etwa 40 - 45 fr.kosten. ausserdem müsste ich noch eine kurze biographie von dir haben : geboren, studier, ausstellungen, publikationen, aufenthalte etc. warscheinlich wäre es auch noch möglich einen kurzen, grundsätzlichen artikel von dir abzudrucken, vielleicht ein ausschnitt aus deinem buch.

ausserdem besteht hier ein projekt, einige "abstrakte" bilder von schweizer künstlern, verschiedener richtung in einem buch farbig zu reproduzieren. der verfasser wäre der konservator des kunstmuseum basel, dr.georg schmidt, der einere sache seit jahren verteidigt und mit dem ich gut befreundet bin. ich möchte ihm gerne vorschlagen auch von dir eine reproduktion zu bringen, aber ich muss ihm die sache zeigen können, da er das natürlich nicht auf meine erzählungen hin riskieren wird. ich würde deshalb vorschlagen, dass du mir einstweilen für den almanach 2-3 fotos sendest und mir mitteilen würdest wo in der schweiz 1-2 bilder sofort greifbar wären.

ich habe viel über deine bilder, die mir grossen eindruck machten, nachgedacht und finde es sehr schade, dass die distanz eine zusammenarbeit augenblicklich verunmöglicht, da ich finde, dass eine solche für beide teile recht erspriesslich sein könnte und bestimmt zu ganz ungeahnten lösungen führen könnte. da dies also ausgeschlossen ist,

carta mecanografiada
de max bill a hans
hinterreiter, 20 de
diciembre de 1939

en Zúrich y que me las factures. Ordenaré el pago desde Suiza.

En estos momentos, en Suiza, no hay ningún trabajo abstracto disponible, la mayoría está en U.S.A., algunos en Alemania, en casa de la Srta. Ostwald, y también hay algo en Inglaterra. (Las pinturas naturalistas de paisajes que pinto para ganar dinero no entran en consideración en este caso). Pero espero que baste con los originales adjuntos. Los envío sin paspartú para simplificar las cosas (hay que cortar el paspartú de tal manera que queden visibles aproximadamente 4 mm de borde gris).

Adjunto breves datos biográficos, así como algunas observaciones sobre mis objetivos artísticos. El manuscrito de mi libro está en manos de la familia Ostwald; te lo haré llegar en cuanto vuelva a disponer de él. Entonces podrás decidir por ti mismo qué se puede extraer para redactar un artículo.

Todavía no he conseguido saber nada del proyecto de la exposición neoyorquina; desde que comenzó la guerra, no he recibido ninguna noticia y es imposible establecer contacto.

En España, ahora hay realmente paz y tranquilidad y ese sentimiento propio de la posguerra de no querer «nunca más una guerra». De modo que tengo algo de suerte con mi estancia aquí. Pero eso se ha pagado caro con tres largos años repletos de inquietudes y preocupaciones durante la guerra civil, cuando en Suiza todavía se podía dormir tranquilo; así que este momento es solo una justa compensación por la dura injusticia soportada antes.

Con tal de que no llevemos la cosa tan lejos como para que el arte pierda completamente cualquier posibilidad de vida... Bolchevismo en lugar de la esperada libre economía...

Aquí vivo apartado del mundo, en completa soledad. Solo el trabajo es capaz de desterrar temporalmente las imágenes melancólicas. Debería encontrar de nuevo una mujer buena y valiente que crea en mi trabajo y que sea capaz de facilitar y asegurar con recursos propios el difícil camino que me queda por delante hasta llegar al abstracto juego multicolor en movimiento dinámico. Pero ese tipo de mujeres pudientes, alentadas por un espíritu fuerte, son muy escasas. A la mayoría les parece natural que uno prescindiera del arte por ellas en favor de cualquier profesión para ganarse el pan. De modo que es preferible quedarse solo por difícil que resulte.

Ganar dinero con un trabajo pionero para el futuro..., ¡ja!, seguro que tú también conoces de sobra esas pamplinas. En realidad, es algo que cuesta mucho dinero y da pocas ganancias. Desgraciadamente, la mayoría de la gente no tiene ojos para cosas estéticas fuera del ámbito de la utilidad. Y además a mí me faltan codos para abrirme paso como es debido.

Prefiero apretarme el cinturón un agujero más mientras ese método funcione. ¿Y después? No lo sé...

Te agradezco de corazón, querido camarada, las alegrías que me has dado con la agudeza y profundidad de tu trabajo y también que hayas pensado en mí justo antes de Navidad.

Con afectuosos saludos, también para tu mujer, y los mejores deseos para el próximo año, **s i n c e r a m e n t e** tuyo,

Hans Hinterreiter

de estas dos cartas se infiere con claridad que no se trata de su primer contacto epistolar. es evidente que hinterreiter habría escrito a bill algún tiempo antes y, entre otras cosas, lo habría invitado a visitar ibiza. también, debían de haberse encontrado en persona previamente, durante el tiempo que hinterreiter permaneció en suiza debido a la guerra civil española. ¿cómo, si no, habría podido referirse bill a los cuadros de hinterreiter y este hacer una observación sobre su reencuentro? hinterreiter habla en estas cartas de los originales que las acompañan. le parece superfluo hacer un listado de las obras, puesto que, por lo general, las láminas contaban con los datos necesarios en el reverso. de hecho, en el *almanaque*⁸ se reprodujeron dos obras suyas, ambas creadas en el año 1937: *opus 21* y *opus 26*. bill se encargó de que se hicieran directamente los clichés en zúrich⁹. en cuanto a la exposición que se menciona en la carta, estaría integrada por algunas obras que hinterreiter probablemente envió en 1939 a estados unidos, a hermann zeishold, con la esperanza de que este pudiera organizar una muestra en su país¹⁰.



S. Antonio Abad, 28.1.1940

Querido Max:

Como continuación de mi última carta, te envío mi declaración de adhesión a «Allianz» para que la trasmitas con tu recomendación. A principios de marzo podré ordenar una transferencia de la cuota anual desde Suiza. Espero que entretanto ya hayas recibido las 4 *muestras sin valor* y la carta. ¿Tienes que hacer de nuevo el servicio militar? ¡Dios mío! ¡Ojalá acabe pronto este triste disparate!

Me interesaría mucho conocer tu opinión sobre cómo convertir mis bocetos en dinero contante y sonante. ¿Crees que resultaría rentable aprovecharlos como arte aplicado? En caso afirmativo, ¿cómo? Lamentablemente, no tengo mucha experiencia práctica en estas cosas.

¡Tu lámina en color me ha gustado mucho! ¡Muchas gracias! Es muy reconfortante saber de quienes son afines a uno.



Con mis más afectuosos saludos para ti y para tu mujer, tuyo,

Hans Hinterreiter.



6-3-40

querido hans:

gracias de todo corazón por tus cartas y por los cuadros. cuando llegaron, estaba otra vez en el servicio militar y no me licencié hasta hace 14 días. no quería escribir allí y desde entonces he tenido que ir solventando lo más urgente, que se va acumulando de día en día. también he esperado un poco para digerir la impresión que me han causado tus cuadros y poder explicarte con tranquilidad lo que me parece importante. no obstante, como aún no he conseguido tener verdadera tranquilidad (¿dónde encontrarla ahora?), escribo lo que se me pasa en este momento por la cabeza. también preferiría estar en tu isla, pero me resultaría tan difícil encontrar un medio de subsistencia allí como te resulta a ti aquí.

he entregado a leuppi la declaración de adhesión a «allianz». todavía no he hecho fotos de tus cuadros porque no hay tanta prisa con el almanaque, cuya situación financiera parece estar aclarándose ahora. tengo intención de no hacer fotos de los cuadros, sino directamente clichés para impresión, pues de este modo se reproducen mejor las gradaciones. además, como en principio solo se baraja reproducir tus 2 cuadros, los costes se reducirían si prescindimos de las fotos. pero tendría que cobrarte los clichés de impresión. ¿estás de acuerdo? por lo que respecta a los cuadros en sí mismos, ¿debo conservarlos de momento y ver si eventualmente puede hacerse algo con ellos? ¿o quieres que te los devuelva enseguida?

me preguntas qué opino sobre cómo se podrían convertir tus «bocetos» [entwürfe] en dinero, a pesar de que no soy ningún genio de las finanzas. no creo que sea buena idea utilizarlos como «arte aplicado» [kunstgewerblichen]. además, me parece un planteamiento equivocado y pienso que te traerá más ruina que provecho. en mi opinión, tus cuadros, empleados como diseños de alfombras, resultarían decorativos en un sentido desagradable, perderían la nitidez que les es necesaria. creo que uno no debe ganar dinero con el arte, a no ser que ocurra por sí mismo; por esta razón, siempre busco obtenerlo de otra forma. además, esto tiene otra gran ventaja: me veo obligado a confrontarme constantemente con problemas actuales y amplío mi horizonte. me sentiría muy desdichado si solo tuviera que pintar y hacer esculturas, aunque a menudo me queje de la falta de tiempo para poder dedicarme de lleno al trabajo y concentrarme en el estudio de un determinado asunto reflexionando sobre él hasta el final. me lleva meses leer por completo una y otra vez los libros más importantes. así que todo tiene

sus ventajas y sus inconvenientes: y lo mismo ocurre con el arte y con ganar dinero. por tanto, me parece que no debes pensar en hacer alfombras a gran escala para obtener algún beneficio. quizá, más bien, una pieza única, como un tapiz, pero acaso ello dependa del azar. es mejor que veas si puedes construir en españa, eso sí que sería una ocupación más satisfactoria. se me acaba de ocurrir algo al respecto. ¿has oído hablar del arquitecto español gaudí? hace una especie de estilo modernista en barcelona. varias casas con chimeneas maravillosas en el tejado, una catedral en gótico modernista y una colonia de villas o una colonia ajardinada (o algo así). ese gaudí tal vez sea el arquitecto más dotado de su época y en estos momentos está de máxima actualidad. en una ocasión, incluso quise viajar a españa solo por lo mucho que me habían gustado las fotos, que son muy escasas. si tienes algún buen conocido en barcelona, ¿podrías preguntarle si existe un libro o alguna publicación amplia sobre todas las obras de gaudí? me gustaría mucho comprarlos. o, si se terciara, también fotos originales o fotos de los planos de la catedral. (te lo comento de paso, pero tengo la impresión de que también a ti podría interesarte).

todavía me faltan los títulos de tus cuadros y, por si acaso, también los precios y los años en que han sido pintados. he pensado publicar el verde simétrico, así como el excéntrico a partir de rosa-violeta, etc. creo que esos dos son los que mejor quedarán como reproducción. me han sorprendido mucho esos cuadros. el sistema se impone categóricamente y me parece admirable, hasta donde yo puedo enjuiciar. me gusta en especial el verde y el rosa-violeta. pero también me parece fabuloso el azul después de haberlo estudiado con más detenimiento. aunque, para precisar con total exactitud qué es lo que tengo que objetar, tendría que poder dedicar algún tiempo y analizar «el sistema del trazado de líneas y de la conformación» [*das system der linienführung und formbildung*], sobre todo en combinación con la aplicación del color. es muy difícil determinar de manera inequívoca qué es lo que no me convence, pues igual que estos cuadros le gustan a uno mucho cuando los estudia a fondo, también dan la impresión de ser «arte útil» [*kunstgewerblich*] al principio y a ojos del espectador desprevenido. por este motivo, quiero apuntar aquí lo que me parece erróneo. en la medida en que me sea posible en este momento, quiero analizar asimismo de dónde puede venir ese componente «erróneo». trataré de definir algunos grupos y de clasificar todo el trabajo a partir de ellos.

desarrollo de la forma: las formas están desarrolladas concéntricamente, irradian siempre desde un centro (o parecen hacerlo aunque no lo toquen); considero el desarrollo de la forma en detalle una invención por completo extraordinaria. pero, si contemplamos el cuadro entero, ese desarrollo no está terminado, cesa con arbitrariedad en un cuadrilátero. allí hay todavía restos y trocitos y luego comienza el borde. eso resulta del todo fallido. o bien las formas deben quedar de alguna manera acabadas, deben «resolverse» unas

en otras, o bien deben dividirse hacia el borde, de tal modo que solo actúen como tramos individuales, por ejemplo, como cuerdas que estuvieran anudadas en el centro y luego fueran tensadas en un marco. también cabría pensar que un cuadro tuviera varios centros que se enlazan y desenlazan. además, una vez iniciado el ritmo de la línea, hay que limitarlo mediante la idea de su duración.

desarrollo del color: me parece muy importante llegar a establecer intervalos cromáticos exactos y estoy convencido de que es algo que tiene que llegar a ocurrir. si bien, surge una pregunta: ¿cuál es la escala cromática? ¿cómo hay que aplicar ese color temperado en el cuadro? considero que la teoría de ostwald, que, como tal, sin duda es convincentemente correcta, no supone en primera instancia un orden artístico, sino una normalización científica. en mi opinión, se debe emplear con más libertad de la que te tomas en los cuadros que tengo conmigo. ahora bien, pese a que eso tiene que ver con la idea artística que cada uno alberga, es posible que una teoría, que resulta satisfactoria en general, lleve a seguir un camino que quizá no sea el adecuado. me parece incuestionable el efecto armonioso de tus cuadros. las gradaciones cromáticas son acertadas. sin embargo, pienso que, en sí mismas, las gradaciones suelen estar demasiado próximas, diría que resultan hiperarmónicas. siempre trato de encontrar metáforas musicales para referirme a nuestros ensayos pictóricos y controlar de este modo nuestro trabajo. por ejemplo, cuando bach repite una y otra vez la misma forma en un preludio y vuelve con frecuencia a las mismas sucesiones de sonidos, siempre cambia su altura o modifica los intervalos. y, a pesar de todo, se recuerda la forma. si se limitara a repetir siempre la misma forma manteniendo exactamente la misma sucesión de sonidos, a nadie le interesaría, por muy buena que fuese esa forma y esa secuencia sonora. pues bien, en la pintura este asunto se torna mucho más complicado. lo que uno ha visto no desaparece de inmediato y no sigue evolucionando de forma continua, sino que permanece. así, una sucesión de tonos idéntica cobra una expresión monótona. ahora tengo 2 cuadros tuyos colgados siempre en la pared. varias personas los han visto. alguien que tiene una gran sensibilidad para nuestro trabajo creyó que yo había diseñado modelos de estampados para tejidos decorativos. esa impresión no resulta del todo inesperada si tenemos en cuenta que justo en tus obras todavía no queda muy clara la diferencia entre un tejido, que se repite por metros con los mismos colores, y un cuadro, que simplemente termina y tiene que hacerlo en un determinado punto. veo como posibilidad que dispongas en una misma obra tres grupos cromáticos multicolores por entero distintos, de tal forma que se desplieguen confrontándose para que surja esa dramaturgia de armonía plena que uno espera de un cuadro.

técnica: me ha decepcionado mucho la técnica de ejecución de tus cuadros. esperaba que estuviesen

dibujados con total nitidez con tiralíneas sobre cartón completamente liso. y quizá también que fueran un poco más grandes. porque pienso que la exactitud desempeña un papel importante, aun cuando, como es natural, no sea idéntica a la propia idea. y luego está la cuestión del tamaño, tengo la impresión de que un cuadro de este tipo no se venderá jamás, pues la gente quiere cuadros que se vean cuando están colgados en la pared y que se puedan seguir enjuiciando con precisión a cierta distancia. es una pena, pero en una exposición pasarán desapercibidos, a no ser que se los trate con especial mimo poniéndoles gigantescos marcos blancos (¡pura experiencia práctica!).

me pregunto ahora de dónde salen estos puntos que he formulado aquí con cierta imprecisión y que no he llegado a meditar hasta el final. tengo la impresión de que imaginas un cuadro en exceso armónico. y que por desgraciada desconoces por completo todo lo que está de alguna forma emparentado; es decir, no estás «contagiado» por la pintura constructiva. aunque creo que eso supone una enorme ventaja dentro de la evolución que has experimentado hasta la fecha, porque no has tenido que hacer experimentos innecesarios para lograr una base de una plenitud y perfección como no he visto en ningún otro pintor actual. sin embargo, encierra también un peligro, porque con esa base no basta. como es natural, uno también tiene que tener claro qué es lo que quiere hacer con ella. tú quieres la «imagen luminosa-espacial» [*raum-licht-bild*]. en sí misma es una idea muy acertada, pero no es la única posibilidad. no estoy nada convencido de que se pueda encontrar un público para exhibiciones de imágenes luminosas-espaciales. aunque este punto no es tan decisivo. es más importante que la pintura regrese cada vez más a su verdadero lugar, al edificio. me refiero al edificio de gran tamaño, allí donde se reúnen muchas personas, aquellos edificios que hay que destacar de forma especial. ahora bien, no cabe duda de que uno no puede limitarse a pintar por completo una pared, como quizá se hacía antes, sino que, pongamos por caso, trata de crear un acento sobre una pared que, procedente de diversas direcciones, se condense allí y vaya apagándose hacia fuera. por tanto, se plantean problemas espaciales que modifican la forma, que la muestran bajo otra luz. más adelante plantearé un asunto especial por lo que respecta a este particular.

para ilustrarte lo que imagino, tengo que recurrir a un ejemplo. si tuviera ahora tiempo suficiente y hubiera estudiado lo bastante a ostwald y contara con su «órgano de color» [*farborgel*], pintaría un ensayo a partir de uno de tus cuadros y te lo enviaría. como no me es posible, por demasiados motivos, intentaré hacer una descripción. se trata de una idea improvisada que quizá daría como resultado una birria espantosa y que, en realidad, solo tiene como finalidad bosquejar un sistema.

supongamos que tomas un fondo blanco y que estableces 3 centros sobre dicho fondo dividiendo la

superficie básica conforme a una regla que se plasma en las proporciones que habrá que desarrollar luego. a partir de esos centros, surgen líneas que dan como resultado formas de manera continuada, tal como haces actualmente. ¡pero esas líneas no recubren toda la superficie disponible, sino que «flotan en ella»! ahora empiezas en un centro, por ejemplo, con violeta; en otro, con amarillo, y en el tercero, con negro. desde cada uno de esos centros se desarrolla una serie cromática, ya sea dentro del propio color o pasando por todos los colores, siguiendo un ritmo determinado. de este modo, los colores que están en los centros reaparecen luego en otros lugares y en otras formas, como tú también haces ahora, aunque de un modo mucho menos obvio; pero además se añaden colores que no tienen nada que ver directamente con esos tres colores iniciales. quizá en algún lugar habría que considerar el dibujo (trazado de líneas) solo como línea, quizá líneas de color sobre fondo blanco. en otro lugar, el fondo sería durante un tramo tal vez negro o de algún otro color que adoptara una determinada forma respecto al movimiento básico. el conjunto daría como resultado un juego que tendría en sí mismo tantas posibilidades diferentes, a partir de un principio central, que generaría un desarrollo con un efecto de riqueza colosal que induciría a quedarse largo tiempo contemplándolo. esa cromaticidad también estaría mucho menos emparentada con el «naturalismo», sería una trasposición y un alejamiento de las gradaciones que, en la teoría del color, están encajadas directamente unas con otras en sucesión y yuxtaposición, con separaciones más o menos grandes. me refiero a una aplicación de intervalos mayores entre los diversos grupos, que ya no serían armónicos por su semejanza, sino gracias a la tensión exacta. creo que, si pudieras lograrlo, habrías ganado uno de los elementos más importantes de una pintura futura, porque me parece que el desarrollo de la forma es un fundamento en verdad útil. lo anterior no quiere decir que debas renunciar a la idea de las «imágenes luminosas» [*Licht-bilder*], pero seguro que también en ese campo se podrá conseguir mucho más con un método ampliado. también estoy convencido de que las tonalidades predominantemente claras, con mucho blanco, influyen de manera positiva en los cuadros modernos, dado que a su lado los colores puros se expresan de forma más nítida. con las gradaciones de color de ostwald se corre el peligro de que, en lugar de colores yuxtapuestos, se obtengan desarrollos formales solapados, como cuando se superponen capas de papel celofán de colores. y de este modo es imposible liberarse de la impresión de tener delante un planteamiento ilusionista, aunque yo personalmente tampoco creo que sea así. no obstante, estoy convencido de que cualquier tendencia similar sería errónea, puesto que en la pintura deben cobrar expresión los medios puramente pictóricos y no plásticos o semiplásticos.

pero no quiero que tengas la impresión de que busco apremiarte en una determinada dirección. sino que puede que yo perciba mejor la imperiosa necesidad de que todo nuestro arte experimente un desarrollo positivo lo antes posible. por eso te escribo estas cosas

como las veo y porque tengo la impresión de que podrían ser útiles. también estoy convencido de que existe otra posibilidad de aplicación de la teoría de ostwald para quienes se mantienen estrictamente dentro de ella, pues en la bauhaus algunos ya realizaron ensayos concienzudos que no dieron malos resultados. pero en aquel entonces había que pelearse tanto con los «medios de expresión», con la forma y con todas aquellas cosas como para ocuparse a fondo del color. además, todavía se tenía la impresión de que acaso no fuera tan necesario hacerlo y se pensaba que la sensibilidad era el factor determinante. fue más tarde cuando se demostró que se trataba de un error, aunque ya entonces, en otros lugares, se había detectado una tendencia a la normalización del color. en ese sentido, destacaron sobre todo los «neoplasticistas» (mondrian, van doesburg, vantongerloo) en holanda y paris, que limitaron las formas y los colores. todavía hoy mondrian emplea solo líneas horizontales-verticales en negro sobre fondo blanco. algunas de las superficies así encuadradas están pintadas luego en rojo, amarillo o azul, y más raramente también en gris. con esos 3 colores y 3 no colores crea una pintura de una fuerza innegable. este hombre, que casi ha cumplido los 70, lleva 20 años pintando «cuadrángulos» que la mayoría de las veces deja en blanco. vantongerloo es más matemático, pero también emplea muy pocos colores, pese a que, en comparación con mondrian, ha ampliado su grupo cromático con violeta, naranja, verde y marrón. también trabaja con vibraciones (luz) y recientemente ha dejado de hacer cuadrángulos para pintar curvas, casi siempre de color sobre blanco. en mi opinión, los ensayos de los neoplasticistas son muy valiosos e irreprochables desde un punto de vista artístico. te enviaré reproducciones cuando tenga ocasión. pero nunca he considerado esa pintura como una opción para mí porque quiero ir más lejos; no obstante, las experiencias que encierra son muy valiosas y también podrían ser útiles.

creo conocerte lo suficientemente bien como para saber que no te tomarás a mal estas observaciones. si tú también tienes alguna que hacerme a partir de lo que has visto, no te la guardes, quizá sea importante.

he pasado mes y medio en el servicio militar. después inauguré aquí, en la kunsthau de zúrich, una exhibición de paul klee, uno de mis antiguos profesores de la bauhaus. es una exposición muy interesante porque muestra que una personalidad clara, desde un punto de vista teórico, ya no necesita salir de su mundo una vez que todo ha encajado en él, y, sin embargo, produce ensayos que de algún modo apuntan más allá. he escrito una larga reseña de esta exposición para el *neue zürcher zeitung*. me ha sido difícil porque no quería presentar a klee como algo particularmente nuevo, sino que quería mostrar hacia dónde nos guía. así que, a diferencia de la crítica habitual, he probado a rechazar lo «más antiguo» y a designar como punto de partida lo más nuevo, sin dejar que eso redunde en perjuicio de mi querido y meritorio maestro, y sin

J. Antonio Abad, 28.1.40.

Lieber Max,

In Ergänzung meines vorigen Briefes schicke ich
Dir meine Beitrittserklärung zur „Allianz“ zwecks
Deiner befürwortenden Weiterleitung.

Den Jahresbeitrag werde ich Anfangs März von
der Schweiz aus überweisen lassen können.

Hoffentlich hast Du inzwischen die 4 „memorias
sin valor“ und den Brief erhalten.

Hast Du etwa schon wieder Militärdienst?
Gott, wenn der traurige Unsinn nur bald auf-
hört!

Es würde mich sehr interessieren, Deine
Meinung zu vernehmen, wie meine Entwürfe
zu ganz gemeinen und gewöhnlichen Geldern
zu machen wären. Würdest Du eine kunst-
gewerbliche Auswertung für wirtschaftlich halten,
und welche? Ich habe leider etwas wenig
praktische Erfahrung in diesen Dingen.

Dein fertiges Blatt hat mich sehr gefant!
Danke schön! Es ist eine Herzensstärkung,
um Ähnlich Gesinnten zu wissen!

Mit den herzlichsten Grüßen an Dich
und Deine Frau Dein

Hans Hinterreiter.

carta manuscrita
de hans hinterreiter
a max bill, 28 de
enero de 1940

poder decir directamente lo que deba resultar de todo ello. los artículos han salido publicados ayer y anteayer (en una ocasión, 5 columnas, en otra, 6 en total), y estoy impaciente por ver si tienen eco.

el sábado, hace 8 días, se inauguró el 1.º salon indépendant en la kongresshaus. es una historia que cuenta con el respaldo financiero de migros-duttweiler, pero en la que decidimos participar a pesar de todo. en cualquier caso, era solo para zuriqueses. de manera que teníamos una sección como es debido dentro del salón. en general, la prensa no se ha mostrado muy entusiasmada con la empresa, pero me parece que se debe más a motivos políticos. möschlin pronunció un discurso muy apropiado y valiente sobre la libertad del arte, y el «tat» de duttweiler publicó incluso una reproducción de mi construcción de metal. aunque el crítico del «tat» piensa que no es verdadero arte, sino una cosa intermedia e interesante desde un punto de vista teórico. no se puede pedir más, es preferible eso a que digan que no tiene el menor interés. por lo demás, de momento no hay nada nuevo que contar. esperamos que estés bien y que no hayáis sido asaltados por la terrible ola de frío.

me alegra volver a saber de ti y te envío los mejores saludos míos y de mi mujer,

bill



San Antonio Abad, 26.3.1940.

Querido Max:

Te agradezco de todo corazón tu detallada carta.

En primer lugar, tratemos los asuntos de negocios.

Por supuesto que me haré cargo de los costes de los clichés de impresión. Espero que no superen los 40-50 francos. En cuanto me comuniquen el importe exacto, haré que te llegue el pago (desde Suiza).

Estoy completamente de acuerdo con los «cuadros» que has seleccionado para publicar. Si quieres, puedes quedártelos de momento y ver si es posible hacer algo con ellos. Es cierto que su formato es demasiado pequeño para exponerlos junto a otras obras. Resultan mucho más bellos cuando se los amplía bastante, como ocurre cuando se proyectan con el epidiastopio, que es para lo que ha sido calculado su formato.

Como quiero evitar que el espectador piense en objetividades, por lo general no suelo poner título a mis «cuadros». Pero, si es absolutamente necesario que lo tengan, podrían ser los siguientes:

- el «cuadro» verde-amarillo: *Juego guasón* (1937 op. 26)
- “ “ naranja-rojo: *Llamas solares* (1936 op. 43)
- “ “ azul-azul hielo-amarillo: *La flor azul* (1936 op. 15)
- “ “ violeta rojo: *Orquídea* (1937 op. 21)

Siempre trabajo simultáneamente en varias docenas de «cuadros» y así cada uno de ellos surge después de un largo proceso de creación.

Me alegra que los «cuadros» te hayan gustado cada vez más, a medida que los has ido estudiando en detalle. Solo dan la impresión de ser «arte aplicado» cuando uno aún no ha llegado a penetrar en ellos.

Si hubiera pretendido pintar cuadros o decorar estancias, tendría que plantearme tus sugerencias, porque en ese caso estarían bien fundadas y serían objetivamente correctas.

Pero como lo que pretendo lograr es el «juego de la transformación cromática y formal» [*Farb- und Formwandelspiel*], lo que podríamos denominar un tipo de «cine» por completo nuevo o de «música» cromática = música óptica, el asunto presenta un cariz algo diferente. Cada uno de esos «cuadros» es solo una imagen momentánea dentro de una serie de «cuadros» más larga de carácter orgánico, que se iluminará como máximo 5-10-15 segundos sobre la pantalla, para después dar paso a la subsiguiente imagen en un proceso de cambio rítmico y así sucesivamente. Es decir, no tiene que ser tan rico y multiforme como un auténtico cuadro, que uno puede y debe contemplar durante media hora y que, por mucho que se simplifique, debe tener un intenso efecto espiritual.

Si escojo y configuro el tejido de líneas con esa intención especial, se puede «resolver» de tal forma que no alcance el marco del cuadro. Pero, por desgracia, eso es algo que no permiten todas las formas y algunas necesitan para ello un campo desproporcionadamente grande. Además, existe una gran diferencia entre tener que buscar semejante «resolución» para un único cuadro aislado y tener que pensar al mismo tiempo en una larga serie de imágenes, cosa que complica de manera extraordinaria el problema. Así, como la organización de una serie completa es desesperantemente difícil, tengo que simplificar en algún punto para que la tarea no me sobrepase.

Al fin y al cabo, todo cuadro naturalista está delimitado de tal manera que el marco corta las formas en algún punto. Por supuesto, en todo buen cuadro de paisaje el encuadre está escogido a fin de que la imagen forme un «todo», es decir, está situado en el mejor lugar posible. No obstante, se podría afirmar que el cielo, el lago, la montaña, el bosque o el prado del cuadro continúan también más allá del marco; en cualquier caso, uno puede imaginar la continuación e incluso dibujarla (aun cuando empeore el cuadro). Pero no lo hace cuando siente que está ante un encuadre logrado, para lo cual ayudan la costumbre y la instrucción en el caso de las pinturas naturalistas.

Ahora bien, en mis «cuadros» abstractos, el marco tampoco está colocado con arbitrariedad, sino en el mejor lugar posible:

1. La «red» [Netz] en la que se basan las formas (¡no las propias formas!), compuesta por rectángulos, triángulos o hexágonos, etc., está situada dentro del marco en una posición en cierto modo simétrica o rotada en la misma dirección, y hay una orientación principal que marca la del propio marco.

2. El marco rodea el lugar más vivo del campo.

3. El marco rodea el «óptimo» de repeticiones formales. Si son demasiadas, cansan la vista y la psique; si son demasiado pocas, el ritmo y el compás de las formas resultan incomprensibles.

En la medida en que la sensibilidad no esté suficientemente instruida para captar esta suerte de cosas, el espectador creará que las formas pueden continuar más allá del marco; a pesar de que quizá nadie sabría indicar cómo con la misma facilidad que en el caso de las obras naturalistas y a pesar de que el «cuadro», de todos modos, perdería con ello.

Pero, curiosamente, si uno ha adquirido la sensibilidad necesaria, desaparece por completo ese efecto de «arte aplicado» con el que muchos se tropiezan al principio. Solo hay que comparar una tela estampada con mis «cuadros» para darse cuenta de que no son en absoluto lo mismo.

Los estampados de los tejidos necesitan que la forma sea de naturaleza «continua» sobre un fondo también continuo, es decir, las formas se tienen que poder repetir mediante un mero «desplazamiento», lo cual se corresponde en música con una sucesión de sonidos que se mantiene siempre invariable y resulta aburrida. Pero las máquinas de estampación requieren que así sea. Sin embargo, mis formas no se acrecientan mediante un mero «desplazamiento», las leyes en las que se basan son mucho más complicadas, por eso los talleres de estampación de tejidos no saben qué hacer con ellas.

Es probable que las repeticiones formales puedan compararse con «transportar a un tono más alto» y con una «modificación de los intervalos», como ocurre en música, si la comparación no quedara en cierto modo coja. Porque el despliegue temporal de las formas ofrece a su vez temas que admiten múltiples variaciones y a los que además se pueden añadir cambios de color.

De momento, ese despliegue temporal que ambiciono todavía me resulta harto trabajoso. Es cierto que dispongo de toda clase de ayudas que me acercan algo más al objetivo, por ejemplo, el descubrimiento de la «escala formal» [Formentonleiter] (cuatridimensional, es decir, ¡muy complicada!).

Además de «cuadros» sin «punto irradiador», también tengo otros que presentan dos de ellos. Tres sería imposible por motivos geométricos, si quiero conservar mi manera de estructurar las formas.

Aunque en mi caso predomina la «armonía cromática por semejanza» [Farbharmonie durch Ähnlichkeit], también he hecho ensayos para lograrla mediante una «tensión exacta». Es una lástima que ahora estén todos en U.S.A. Es cuestión de gustos. Ambas opciones pueden ser muy bellas. Pese a que, como «hombre introvertido», me siento algo más inclinado hacia la primera posibilidad.

A fin de cuentas, mis maestros, los constructores de la Alhambra, también se limitaron a cortar el tejido de líneas con el marco. ¡Y cuán prodigiosa es su obra! Si en aquel entonces los cristianos no hubieran aplastado su cultura, sin duda, también habrían descubierto las restantes posibilidades que ahora han recaído en mí.

Por lo que respecta al arquitecto español Gaudí, me informaré cuando tenga ocasión.

Te agradezco de corazón todo lo que me cuentas. Como es natural, tú estás más cerca de la fuente en Zúrich que yo en este pueblucho apartado del mundo. A veces me apetece mucho visitar exposiciones; también me gustaría asistir a conciertos y a la ópera, cosas que aquí no hay. Pero nunca se puede tener todo a la vez. A cambio, la vida es más barata y ¡solo pago 12 francos de impuestos al año! Y tengo el mar y el sol y la libertad. Libertad para crear, lo más importante de todo. Pero también una melancólica soledad. Es muy duro volver a vivir solo cuando se ha sido dichoso con la mujer amada. Solo quien ha sufrido una pérdida semejante sabe lo duro que es.

La actividad constructora, que nunca es mucha, está ahora de capa caída. Por la deflación y por la falta de turismo como consecuencia de la guerra. Si llega un momento en que no me da para vivir aquí, probablemente preferiría marchar a Bolivia, donde tal vez la vida sea mucho más barata, que intentar trabajar como arquitecto.

Me alegra volver a saber de ti, te envío mis mejores saludos a ti y a tu mujer.

Tuyo, Hans Hinterreiter.

llegados a este punto, la correspondencia se interrumpe durante un tiempo porque hinterreiter tiene que alistarse en suiza y a partir de entonces el intercambio de ideas será más bien verbal. entretanto, bill funda la allianz-verlag, editorial que tiene como objetivo editar publicaciones con obras de los miembros del grupo de artistas. una de las primeras se titula *5 konstruktionen + 5 compositionen*¹¹ y contiene litografías firmadas individualmente. entre ellas, hay una obra de hinterreiter, una variación del *opus 99*¹². en la carta del 15 de diciembre de 1941, hinterreiter informa a bill de su regreso a ibiza.



fig. 4 *opus 26* (1941).
témpera con papel
adherido a cartón, con
marco original de max
bill, 64,5 x 64,5 cm
[cat. 19]

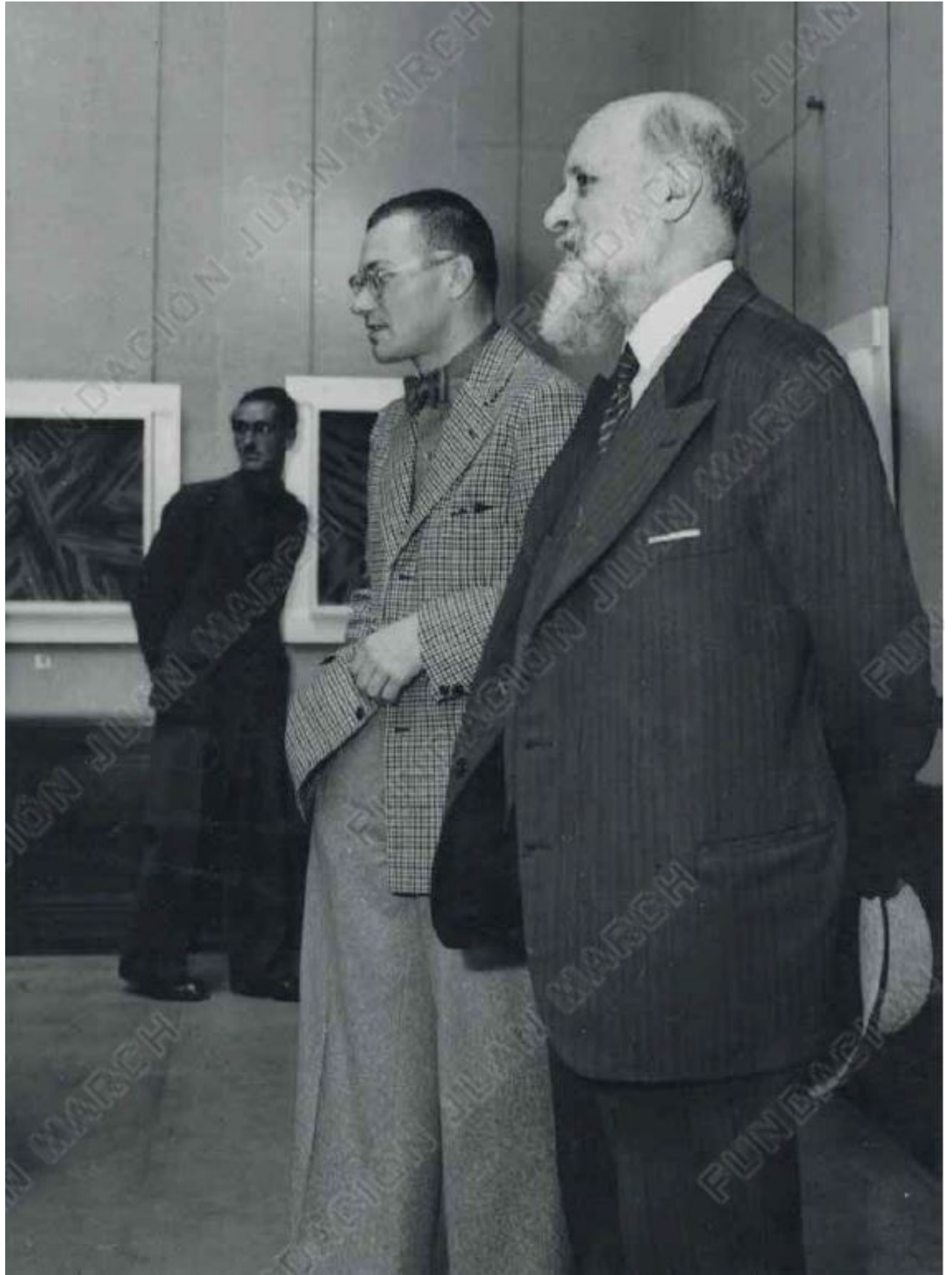


fig. 3 max bill y el doctor wilhelm wartmann contemplando los cuadros de hans hinterreiter con los marcos ideados por el propio max bill en la exposición *allianz*, kunsthau, zúrich, 1942



San Antonio Abad, 15.12.1941

Queridos amigos:

Por fin puedo deciros que estoy en Ibiza; ha sido el viaje más desquiciado que he hecho en mi vida, lleno de dificultades y demoras increíbles. Me ha llevado tres semanas enteras y, para más fastidio, enfermé durante el trayecto y no me pude cuidar lo suficiente, por lo que llegué en muy mal estado y totalmente apático. Todavía sufro esa bronquitis que apenas va camino de mejorar. No existe nada más desagradable que estar enfermo y solo, porque así uno jamás puede cuidarse lo suficiente.

Ahora ya sabéis el motivo por el que os he dejado tanto tiempo sin noticias mías, seguro que me disculparéis.

En el interin, han llegado los folletos de Allianz. Adjunto mi pedido; sintiéndolo mucho debo tener en cuenta la economía, no puedo hacer otra cosa. ¿Ordeno una trasfencia de los 11 francos o tengo crédito hasta que regrese?

Estoy deseando saber qué ocurrirá con mis cuadros de gran tamaño. Si consiguiera vender al menos uno de ellos, sería una ayuda muy bienvenida y oportuna. A veces no hace falta mucho para desterrar los peores rigores de una vida de artista; pero ¿dónde están nuestros muy afamados mecenas del arte suizos?

He empezado a hacer copias de los trabajos que están en U.S.A. siguiendo las «partituras» que tengo conmigo. Es probable que mi representante allí tenga que ingresar en un campo de concentración, puesto que es alemán y solo el cielo sabe si volveré a ver los trabajos que tiene en su poder y cuándo podrá ser. De modo que no está de más tener copias.

Prácticamente el mundo entero ha entrado en guerra. Ocurre lo mismo que con los perros: cuando dos de ellos se agreden, los restantes también tienen que morder. Solo existe una agradable diferencia entre el ser humano y el perro y es que este último no hace alarde de virtud al morder... Y ahora debemos pagar el pato por ese colosal sinsentido al que nos han empujado unos cuantos locos fanáticos. Así las cosas, al final solo sirve de ayuda la costumbre gitana, que me esfuerzo en adquirir aunque en el fondo no me es connatural.

Esta carta os llegará más o menos por Navidad. Os deseo a todos unas felices fiestas y un buen año nuevo.

Con afectuosos saludos, vuestro agradecido,

Hans Hinterreiter



en la primavera de 1942 se inauguró en la kunsthau de zúrich la exposición de los miembros de la asociación de artistas de la allianz. la organización de la muestra corrió a cargo de leo leuppi y max bill. se expusieron seis trabajos de hinterreiter. todos se presentaron como aguadas¹³, aunque son mucho más grandes que los anteriores formatos estándar¹⁴. es muy probable que los tres cuadros pintados en 1941 sean una reacción a la carta de max bill del 6 de marzo de 1940, que se lee como si fueran unas instrucciones de trabajo en los siguientes términos: «veo como posibilidad que dispongas en una misma obra tres grupos cromáticos multicolores radicalmente distintos, de tal forma que se desplieguen confrontándose para que surja esa dramaturgia de armonía plena que uno espera de un cuadro». a la hora montar la exposición, se puso a los cuadros un marco blanco con un perfilado especial que había sido diseñado por bill. este hecho ayudó a que las obras tuvieran una presencia adecuada, tal como el propio bill imaginaba también en esa carta dirigida a hinterreiter. una fotografía muestra a bill y al entonces director de la kunsthau, el doctor wilhelm wartmann, en la zona de la exposición donde se exhibieron las obras de hinterreiter (fig. 3). en la imagen, es evidente que bill estaba muy satisfecho con la disposición de las obras de su amigo. para esta exposición, que se mostrará en palma y cuenca, hemos vuelto a montar la obra *opus 26* en su marco original (fig. 4).



San Antonio, 6.5.1943

Queridos míos:

Por lo que parece, estáis tan desbordados de trabajo que por eso recibo tan pocas cartas de vosotros. Hace poco, me llegó por otros cauces una confirmación más de esa suposición. Se trata de tu artículo sobre la exposición *Unsere Wohnung* [Nuestra vivienda] en el Gewerbemuseum de Zúrich, con documentación fotográfica. Realmente las estancias me han gustado mucho y, por supuesto, me ha causado un gran placer descubrir entre la decoración pictórica uno de mis trabajos junto a los tuyos. Es en verdad increíble la habilidad con que integras las cosas. ¿Cómo es posible que casi me parezca que están en mejor entorno, y por tanto quizá sean mejor recibidos, que en la Kunsthau de Zúrich?

Visto desde fuera, aquí hay poco que contar. Estoy muy activo, así que me siento casi dichoso. Creo que he hecho progresos muy decisivos. Por desgracia, de momento esas novedades deben permanecer encerradas en la carpeta, ahora no es factible enviarlas. Y marchar en persona a Suiza con ellas resulta de todo punto imposible este verano; las dificultades para viajar se han vuelto insuperables, incluso para un cabezota como yo. Conque toca esperar. Me siento suficientemente seguro en mi empresa como para seguir avanzando con tranquilidad por el sendero recién inaugurado, y llegará el día, acaso de forma algo repentina, en que esta guerra toque a su fin y vuelva a haber sitio para quienes trabajan en paz.



¿Cómo continúa la vida en Zúrich? Me imagino que las cosas siguen siendo bastante complicadas. ¿Ha aumentado mucho la carestía? Aquí por lo menos se nota una relativa bajada de los precios de ciertos productos alimenticios desde que se han vuelto a autorizar algunos envíos desde Argentina. Pero, por ejemplo, la construcción se ha vuelto desorbitadamente cara, no se puede empezar nada nuevo por falta de material.

¿Qué tal ha ido la exposición de Schaffhausen? ¿Cómo ha sido recibida? ¿Se pudo vender algo?

Me alegraría mucho volver a saber de vosotros, cómo estáis y cómo os va todo, humana y artísticamente. Y también me gustaría saber de los camaradas.

Quizá tengáis la amabilidad de enviarme la dirección actual de la Srta. Diem, si sabéis cuál es. Tal vez vuelva a reunir el valor suficiente para escribirle una carta, siempre y cuando no me aseguréis que ya lleva mucho tiempo enamorada y casada. Nunca se sabe con muchachas tan guapas, a veces la cosa va muy rápido. Mi «política familiar» ha sido un fracaso, tengo que volver a empezar desde el principio. ¡Qué suerte tenéis los que estáis felizmente casados! Aunque, por supuesto, tenéis otras preocupaciones que yo no tengo.

La absoluta calma de la mañana a la noche, la ausencia total de perturbaciones y molestias resulta algo magnífico, pero es casi demasiado bueno como para poder soportarlo. Extraño, ¿no? Es evidente que uno necesita de vez en cuando a alguien que irrumpa en esa tranquilidad, a condición de que no lo haga con excesiva rudeza.

Recibid todos los más afectuosos saludos de vuestro

Hans Hinterreiter

esta carta ha sido censurada de una forma claramente visible, sobre ella se ha estampado una marca de tinta en diagonal, tal como muestra la imagen (fig. 5).



4-6-43

querido hans:

te agradezco de todo corazón tu detallada carta, que me esfuerzo en contestar de inmediato para que no pase a engrosar la montaña de cosas pendientes.

de hecho, voy siempre «a toda máquina». ya has tenido alguna noticia de ello por los periódicos. estas exposiciones dan siempre mucho que hacer, son un largo incordio. en ese mismo orden de cosas, he dado una conferencia sobre «artesanía e industria» en el



kunstgewerbemuseum. y también me ha supuesto mucho trabajo.

creo que todavía no te he contado que a mediados de enero nuestra amiga y colega sophie taeuber-arp murió en nuestra casa por una intoxicación de monóxido de carbono. han sido unos momentos muy malos y solo poco a poco desaparece el susto del cuerpo y es posible volver la mirada hacia la obra que nos ha dejado. ahora voy a publicar sus 9 últimos dibujos. a mediados de mes, aparecerá en «werk» un largo ensayo mío sobre ella, y hacia finales de año una editorial de basilea publicará una monografía que estoy compilando. además, en este momento voy a editar 10 xilografías de arp, creadas entre 1917 y 1942, y también están en imprenta 10 composiciones de leuppi. así que no hay manera de dejar de publicar.

la exposición del kunstgewerbemuseum ha tenido bastante éxito de público, pero por supuesto nuestros cuadros, a pesar de haber causado un buen efecto, ni se han entendido ni se han vendido. tampoco hemos tenido éxito en schaffhausen. ni una sola vez se ha escrito algo razonable al respecto. solo fischli ha vendido el cuadrito más pequeño y barato de la exposición. desde luego, este no es un terreno en el que ganar dinero. no obstante, en estos momentos tengo esperanzas de vender un cuadro al museo de basilea (¿quizá dentro de un año?!), el de los enérgicos semicírculos; todavía no es del todo seguro, pero en la inauguración de la exposición de schaffhausen georg schmidt ofreció una conferencia inaugural de la que salí muy bien parado y después dijo que quizá debería contar con alguna obra mía en la colección, en concreto ese cuadro. desde entonces he pintado algunas cosas nuevas, entre las que hay un cuadro que me parece especialmente bueno y que está reservado para pasar a formar parte de la colección del profesor müller, que ya cuenta con mi pequeña escultura negra. todavía no sé si veré dinero a cambio o «solo» una nueva dentadura.

por supuesto, estoy muy impaciente por ver qué aspecto tienen tus cuadros «nuevos» y quería preguntarte si no sería posible pintar uno por duplicado y enviarme una copia. porque en estos momentos estoy preparando otra vez algo divulgativo y agradecería mucho poder contar con trabajo nuevo tuyo. entiendo perfectamente que no puedas venir a suiza, además, me parece que de momento las condiciones de vida en españa pueden ser mejores. aquí ya se nos ponen los pelos de punta al pensar en el próximo invierno. aparte de eso, en realidad no podemos quejarnos, nuestra pacífica actividad no se ve perturbada. todo lo contrario, recibimos estupendos estímulos de nuestro entorno. por ejemplo, los italianos compran con verdadera avidez todas nuestras publicaciones, pero no podemos suministrar todo cuanto piden porque, de hacerlo, no veríamos dinero por ello. mi librito $x = x$ y las pequeñas litografías se han vendido por completo a

166/1
525/25
San Antonio, den 6. 5. 43.

Meine Lieben,

Ihr seid scheinbar bis über die Ohren hinaus beschäftigt, dass man so wenig Briefe von Euch erhält? Ein weiterer Beleg dieser Vermutung erhielt ich kürzlich von anderer Seite her zugesandt. Es war dein Aufsatz zur Ausstellung „Unsere Wohnung“ im Zürcher Geweremuseum, mit Bildmaterial. Wirklich, diese Räume haben uns sehr gefallen, und einen besonderen Spass machte es mir natürlich, unter dem Bilderschnitt auch eine Arbeit von mir zu entdecken, neben Deiner Arbeit. Es ist wirklich gewiss, wie Du die Dinge da hincinschmuggelst. Fast will mir scheinen, wie waren ~~ich~~ in besserer Umgebung und daher vielleicht auch besser aufgenommen als im Zürcher Kunsthaus, wie?

Von hier ist äusserlich ~~ich~~ wenig zu berichten. Ich bin sehr tätig, und somit schon fast glücklich. Ich glaube wirklich entscheidende Fortschritte gemacht zu haben. Leider müssen diese neuen Sachen vorläufig in der Tasche verschlossen bleiben, da das Schicken jetzt nicht angeht. Und selber damit in die Schweiz zu kommen, ist diesen Sommer ganz unmöglich; die Reise-schwierigkeiten sind unüberwindlich geworden selbst für meinen dicken Schädel. Also heisst's warten. Ich bin meiner Sache sicher genug, um auf dem neuentdeckten Pfaden ruhig weiterzugehen, und einmal, und wahrscheinlich etwas unerwartet plötzlich, wird auch dieser Krieg zu Ende sein und wieder Platz für die Friedlich Tätigen.
Wie ist das Leben in Zürich? Wahrscheinlich nicht

fig. 5 carta manuscrita de hans hinterreiter a max bill del 6 de mayo de 1943, censurada con una marca diagonal

italia. naturalmente, se debe también a que soy muy conocido allí por mi exposición del 36¹⁵.

me preguntas por la carestía en suiza. en los últimos tiempos no ha aumentado tanto por lo que respecta a los artículos normales de consumo. pero, como no siempre está disponible lo normal, uno compra lo anormal y, consiguientemente, caro. por ejemplo, hace algún tiempo había existencias de una mayonesa americana fantástica pero nada barata. los productos textiles han alcanzado precios exorbitados. los de la construcción también son altos.

nosotros estamos muy bien. cuando recibas esta carta, joggeli ya habrá cumplido un año. crece estupendamente y habla un idioma muy diferente, de invención propia, del que no entendemos nada.

lohse sigue trabajando muy bien y leuppi también ha hecho grandes progresos. arp, que a partir de ahora vivirá en zúrich, también ha vuelto a empezar a trabajar, después de haberse recuperado con dificultad. esos son los camaradas con los que tengo contacto directo. la novia de leuppi se ha casado de repente con otro y eso tampoco ha tenido ninguna gracia.

me da la impresión de que te excedes un poco con tu «política familiar», terreno en el que la inseguridad de la existencia parece ser fuente de gran preocupación. puedo imaginarme que tienes una imagen idealizada de lo que es «estar felizmente casado», imagen que quizá tampoco sea real en todos los casos, incluso puede que solo en los menos. no dispongo de la dirección directa de la señorita diems, pero puedes escribirle a couture villiger, centralhof/fraumünsterstrasse, zúrich 1. es una especie de empleada allí, con la hermana de arlen (que también va a casarse en breve, ¡con un capataz de obra que bebe!).

hemos tenido una primavera muy hermosa, casi siempre cálida y soleada desde febrero. a finales de ese mes ya florecían pequeños gladiolos en el jardín. eso también ha influido positivamente en la calefacción. ahora las matas de bambú del jardín están brotando con una energía nunca vista, ya miden 4 metros de altura y empiezan a ocultarnos a los vecinos. ¿llegaste a ver la pequeña habitación anexa a la galería? en otoño hemos organizado una nueva estancia allí.

¿te he mandado un catálogo de la exposición de schaffhausen? adjunto a esta carta una separata de la casita villiger y otra de nuestra casa. en unos días te enviaré la separata de «werk» sobre sophie-taeuber-arp.

en estos momentos, arp y yo mostramos obras en una exposición en el kunstmuseum de basilea: *3000 jahre holzplastik* [3000 años de escultura en madera]. todavía no la he visitado, pero debe ser muy bella, y mi pequeña escultura de madera negra, que puedes ver en primer plano en la foto del *atelier* del material adjunto, seguro que causa una magnífica impresión.

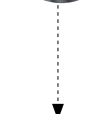
de momento hay pocas más novedades que contar. por lo que parece, no hay grandes exposiciones en perspectiva, a no ser que consiga llevar adelante el plan de lograr dirigir una parte de las «semanas de arte suizas» en berna, cosa no del todo imposible. en ese caso, tendrías que poder enviarme algo nuevo en formato bien grande. creo que sería posible hacerlo a través de la legación suiza o de la cámara de comercio. te informaré en cuanto sepa algo al respecto.

¿en qué lugar de suiza se encuentran ahora tus cuadros grandes? ¿y dónde están los pequeños? puede que haya posibilidades de participar en una pequeña muestra en una galería privada de zúrich que organiza un ciclo, «schweizerkunst von 1900 bis zur gegenwart» [arte suizo desde 1900 hasta el presente]. preguntaron a leuppi si, llegado el caso, podríamos participar con una exposición. la propuesta fue: «wiemken, leuppi, bill», pero no estamos de acuerdo porque no queremos bajo ningún concepto acabar recluidos en una exposición pequeña con los surrealistas. se debe organizar una específica para cada tendencia, con unos 3 o 4 representantes, o eventualmente más, según las obras disponibles. y para ello me gustaría saber dónde podría localizar tus cuadros.

te mandamos nuestros mejores deseos y saludos y esperamos saber pronto algo de ti o incluso verte.

tuyo, bill

la exposición de schaffhausen que se menciona en ambas cartas tuvo lugar en el museum zu allerheiligen con el título *abstrakte und surrealistische kunst in der schweiz* [arte abstracto y surrealista en suiza]¹⁶. hans hinterreiter no participó en ella.



San Antonio, 20.8.1943

Querido Max:

Te agradezco de todo corazón tu carta del 4-6-43, que llegó hace ya algún tiempo. Habría querido responderte una vez hubiera recibido la anunciada separata de «Werk» sobre Sophie Täuber-Arp. Lamentablemente, no llegó nunca, es muy posible que un censor, llevado de un exceso de celo, la haya confundido con arte «decadente».

También te agradezco las muchas noticias que me has dado de tu trabajo y del de nuestros camaradas y de las exposiciones y proyectos de exposiciones.

En estos momentos, no puedo enviar cuadros grandes recientes. Es cierto que lo que estoy pintando ahora es de un formato algo mayor que antes, pero siguen siendo obras pequeñas. Me gustaría haber empezado a pintar cuadros, por ejemplo, de un metro cuadrado.

Pero es del todo imposible hoy día. Sencillamente aquí no consigo material (papel para pintar a la acuarela o lienzo) o tengo que pagar un precio exorbitado por él, como en el caso del papel de calco para bocetos. Por eso tengo que ser muy ahorrativo con mis existencias, seriamente mermadas; así que, mientras la guerra continúe, queda descartado el gran formato. Es una triste historia.

La Kunsthaus de Zúrich me preguntó en su momento dónde quería que me enviaran las obras que habían expuesto. Según acordamos verbalmente, pedí al señor conservador que te enviase los cuadros grandes a excepción del *Op. 26*, que está destinado en préstamo al doctor en medicina Willi Graf, Schachenweg 37, Rosenberg-Winterthur. Creía que este asunto había quedado arreglado hace ya tiempo, pero de tu pregunta debo inferir que mis cosas están todavía en la Kunsthaus de Zúrich. ¿Podría pedirte que te encargaras de este asunto en el sentido antes mencionado? Yo correría con los gastos. Mis obras pequeñas están guardadas, como siempre, en la granja de los parientes más próximos de mi mujer, en casa de A. Salm, Försters, Veltheim/Argovia. Si las necesitas, ellos te las proporcionarán. Solo tienes que adjuntar esta carta a la tuya como acreditación.

Me propongo hacer en breve 1-2 copias de mis obras más recientes y veré si puedo enviártelas.

¿Sabes?, tenía muchas ganas de volver a instalarme en Suiza después de la guerra y poder estar en contacto directo con los camaradas a fines. El exilio al que me veo obligado por circunstancias externas desde hace ya cuatro años empieza a resultarme un tanto penoso por esta absoluta soledad. He puesto mi casa en venta. Pero temo que el maldito asunto de las divisas me obligue a quedarme aquí unos 6 años más, a no ser que quiera regalar a los españoles esa para mí considerable suma. Lo mejor sería encontrar un capitalista suizo que quisiera adquirir la casa como residencia de vacaciones a cambio de intereses suizos. Pero es muy improbable que aparezca alguien así. Si encontrases a un individuo semejante, por favor, no lo dejes escapar.

Por ahora, no he recibido respuesta a la carta que envié a la Srta. Diem. Es posible que haya esperado y dudado demasiado, y que ya no se acuerde de mí.

Me ha gustado mucho la casita Villiger.

El catálogo de la exposición de Schaffhausen no ha llegado.

De cuando en cuando, los artistas y diletantes ibicencos organizan una exposición en esta pequeña ciudad. Nunca he participado porque el nivel no me parece muy alto. Hay incluso un joven surrealista que muestra cosas muy interesantes por lo que respecta al contenido; pero en el terreno del color es, como la mayoría, de una incultura insufrible. Aunque lo más

asombroso es que todos estos trabajos tan mediocres reciben una crítica brillante y se venden mucho, mientras que en casa, en Suiza, la crítica apisona nuestros resultados, incomparablemente mejores, y no vendemos nada... A veces me asalta el sentimiento de que es una desgracia ser suizo. Por supuesto, no en un sentido político, en absoluto, pero sí en un sentido cultural... ¿Conseguiremos alguna vez los constructivistas suizos captar la atención del público? Me temo que todavía nos queda un largo camino por recorrer hasta llegar a eso, las entendederas suizas serán las últimas en abrirse.

Me admira vuestro idealismo y optimismo que os lleva a organizar una y otra vez exposiciones que no consiguen ningún beneficio.

Estoy muy vago desde hace dos meses. No hago absolutamente nada aparte de bañarme, dormir y comer. El calor es insuportable. Además, tenía que terminar de restablecerme de una inflamación ocular que me ha impedido trabajar demasiado. No pinto ni leo. Siempre es así: vivo en los extremos y me cuesta mucho ser razonable. Así que ¡hasta la próxima!

Con este calor
y sudor,
aquí sentado,
se me derriten las bromas
y toda razón
no sirve ya de nada.
Agito la gorra
y mando saludos
desde Ibiza.¹⁷

Afectuosamente vuestro, Hans Hinterreiter



27-1-44

querido hans:

lichtenhan, de la kunstverein de basilea, me informa de que jedlicka ha dado una respuesta afirmativa a la petición que hizo a «werk».

nos darán 5 páginas, fotos incluidas, en el número de abril (entrega aproximada a principios de marzo) y está de acuerdo en que te encargues tú de ello, y quiere que te pongas en contacto con él. es posible que le gustase saber qué es lo que realmente se tiene pensado hacer y de quién serán las reproducciones.

creo que en principio podríamos estar de acuerdo en las reproducciones. es probable que jedlicka se quede bastante horrorizado, pero está bien así. también he reflexionado un poco sobre el artículo, no para endosarte nada, sino para tener en cuenta en lo posible las condiciones de «werk» por anticipado, porque, si no, al final a jedlicka se le ocurrirá editar las reproducciones en tamaño sello de correos. y hay



que impedirlo desde el principio dándole instrucciones precisas como hice, por ejemplo, con el artículo sobre sophie taeuber.

en el artículo solo hay una obra fija, que es el cuadro grande de mondrian. te envío adjunto el catálogo «constructivistas» donde aparece reproducido. pese a que había analizado el cuadro con precisión, ahora me es imposible decir qué campo era rojo y cuál azul. eso se debe en parte a que esta obra experimenta una transformación esencial una vez reducida. está en casa de la dra. witzinger-schwabe, pertenece a su hijo felix, que en estos momentos se encuentra en estados unidos. los witzinger son socios principales del national-zeitung (a título orientativo). según el esquema de página de «werk», ese cuadro solo se puede reproducir con un ancho de 12 o 19 cm. descarto la opción de 19 centímetros por ser demasiado grande. no porque sea un tamaño excesivamente grande en sí mismo, sino porque desbarataría todo. sin embargo, la versión de 12 cm resulta más bien pequeña. te he hecho un bosquejo para que puedas comparar.

mi *horizontal-vertikal-diagonal-rhythmus* [ritmo horizontal-vertical-diagonal] resulta demasiado pesado junto a ese cuadro de mondrian, ya que no se puede reproducir más que a todo el ancho de página. por eso me da la sensación de que sería imposible poner ambos cuadros juntos. además, surge la duda de si el otro cuadro, *konstruktion mit zwei teilen* [construcción con dos partes], reproducido en el catálogo rösslyn, no estaría mejor junto a las restantes obras si consideramos el conjunto como un todo, puesto que añade un nuevo aspecto. además, ese cuadro quedaría perfecto junto al mondrian.

pasemos a kandinsky: en el depósito del kunsthalle de basilea hay un cuadro suyo muy pequeño que me gusta mucho y que es perfecto para reproducir por diversos motivos. su formato real es de 16/49 cm. si se reduce al ancho de columna de werk (9 cm), tendrá una altura próxima a la justificación y tiene la ventaja de conservar en gran medida su tamaño original. es un motivo totalmente externo, pero lo respalda el hecho de que el cuadro es realmente bueno y típico. adjunto el croquis que he realizado. se llama *streifen 1930/51?* [rayas 1930/51?]. en basilea también hay otro cuadro pequeño de kandinsky que se llama *vor-zu* [delante-hacia] y que tampoco quedaría nada mal. creo que casi sería mejor uno de esos cuadros que los más antiguos. ese del que te he hablado aparece reproducido en «kunst-ismen» [ismos artísticos]; doy por sentado que lo tienes.

en el caso de arp, cabe considerar dos posibilidades diferentes. un cuadro que acaba de hacer y que está todavía en casa del profesor müller para la sra. sacher; se compone de muchos fragmentos pequeños grises sobre fondo gris, interrumpidos con blanco. es un cuadro que me parece muy bello. o bien otro que forma parte de la colección del profesor müller y que también fue pintado en el último año en el

estilo del que adjunto, aunque es algo más rico; es exclusivamente blanco. o quizá alguno anterior de los müller, por ejemplo, aquel de la gran forma negra. uno de los relieves (el que es por completo blanco) es de formato grande y haría buena pareja con mondrian o klee. los otros dos son de formato horizontal y tienen unas proporciones más o menos similares a las de un papel de cartas.

la reproducción de klee es la que tengo menos clara. pero podría ser, por ejemplo, *lauernde tendenz* [tendencia acechante] o *blühendes* [floreciente]. otra opción sería el cuadro del kunstmuseum de berna que quiero examinar en breve, debe ser del tipo de *polyphonie* [polifonía], pero más movido.

he preparado 4 esquemas incorporando 9 cuadros distintos que adjunto a esta carta. se puede abordar el conjunto de muy diferentes maneras. sobre todo, he tratado de ordenar el aspecto formal de las páginas en relación con los cuadros, de tal forma que la redacción de «werk» no pueda desbaratarlo. tengo la sensación de que la propuesta d, que en realidad tiene en cuenta el carácter evolutivo, es la que yo tomaría como fundamento. pero quizá tú llegues a algo muy distinto. nunca pongo juntos a mondrian y bill (n.º 4); puedes ver con exactitud la proporción que guardan las dimensiones de ambos cuadros si cotejas el catálogo rössly y el catálogo de los constructivistas.

queda todavía otra cuestión: roth me ha preguntado si no podríamos enviar una reproducción en color, porque, por lo visto, les gusta a veces incluirlas en «werk». así que le hice la propuesta, que le pareció estupenda, de crear una xilografía en varios colores para «werk», que no estaría directamente relacionada con tu artículo aunque se intercalaría en él. ¿qué te parece? ¿se lo proponemos a jedlicka?

tal vez no estaría mal que nos reencontráramos o que hablásemos de vez en cuando. por ejemplo, podríamos vernos en basilea. quedo a la espera de recibir noticias tuyas.

con afectuosos saludos,
tuyo, bill

finalmente, en el número de abril de 1944 de la revista *werk*, apareció un artículo de cinco páginas sobre la exposición de basilea *konkrete kunst* [arte concreto], aunque no bajo la prevista autoría de hinterreiter, sino bajo la de hans meyer-benteli¹⁸. por lo que parece, falta una carta de hinterreiter a bill sobre el particular.



13-7-44

querido hans:

hace tiempo que debía haberte escrito, pero ocurre que quiero contar algo sustancial, tener tiempo para ello, y al final eso no sucede nunca porque voy encadenando una cosa tras otra sin parar. me imagino que todo este trajín de aquí se trasforma en lo contrario donde tú estás, lo que te permite concentrarte mucho más en tu trabajo.

hace bastante tiempo que pensaba escribirte, pero el impulso definitivo ha venido de un artículo escrito por el profesor speiser¹⁹ como homenaje a wölfflin con motivo de su 80 cumpleaños; es un texto que me ha dado una gran alegría, pues en él afirma, nada menos, que el arte es matemática. esto no es nuevo para nosotros, la novedad radica en que ahora no solo es reconocido, sino casi reivindicado desde el ámbito científico. así que me ha alegrado tanto este artículo que le he escrito algunas palabras a speiser y le he enviado mi librito $x = x$. y me ha llegado de vuelta un bumerán en forma de las dos láminas adjuntas (fotocopiadas), que me han recordado muchísimo a lo que habías hecho últimamente, al menos a lo que yo he visto. speiser escribe que contienen nuevas proporciones que hasta ahora nunca habían hecho acto de presencia en el arte y que quizá me sugieran componer en ellas «un grupo de figuras o un paisaje». al principio casi me quedé petrificado. leuppi me explicó después que le habían dicho que speiser ve todo el arte lleno de matemática, en las obras de rafael, leonardo, durero, hasta en picasso, pero en las nuestras no ve nada en absoluto. analizaré el asunto con más detalle en cuanto tenga ocasión. pero de momento me interesaría mucho saber si en realidad te encontraste en otro tiempo con speiser y si resultó algo de ello; de modo que este es el motivo externo de mi carta.

otro motivo es la exposición que ha terminado en basilea. me escribiste entonces que no podía llegar nada nuevo aquí, por lo que no fue posible exponer una selección de cuadros tuyos, y solo se colocó en la primera sala la lámina gráfica incluida en el grupo «20 ausgewählte grafische blätter» [20 láminas gráficas escogidas]²⁰. en sí misma, la exposición ha funcionado muy bien, he cosechado numerosos elogios. he intentado crear una nueva atmósfera serena y convincente en cada sala y en algunos casos ha tenido un gran efecto. el profesor müller se ha sacrificado por el catálogo aportando algunos cientos de francos, lo que ha permitido lograr unos resultados algo mejores de lo habitual a partir de los clichés nuevos y los ya existentes; te envío adjunto lo que se ha impreso. seguro que algunas cosas despertarán tu interés.

estamos intentando conseguir que la «allianz» organice una especie de exposición por turnos en suiza que queremos poner en marcha el año próximo. a raíz de

la exposición de basilea, ha quedado claro que, por un lado, sopla cada vez más un viento hostil y que, por otro lado, hay mucha búsqueda y receptividad. hemos llegado a la conclusión de que debe desatarse un torbellino que agite el bosque de la prensa y solo puede lograrse mediante exposiciones en muchas localidades pequeñas. si se exponen los fundamentos con buenas conferencias y explicaciones ilustrativas y, además, se edita un folleto al estilo del catálogo zuriqués, algo quedará aquí y allá (al menos en el espíritu).

la exposición de basilea ha dado pie a la publicación de artículos bastante absurdos. por supuesto, es imposible saber hasta qué punto los absurdos artículos del catálogo pueden haber contribuido. pero, en cualquier caso, la cosa ha llegado tan lejos que la schweizerischer kunstverein de berna ha organizado una exposición, *schweizer malerei und bildhauerei seit hodler* [pintura y escultura suiza desde hodler], y no nos ha invitado a exponer a ninguno de nosotros porque «en suiza las tendencias extremas no tienen fundamento alguno», como se encarga de dejar bien claro la nota de prensa. a todo esto, hay que decir que ¡más de la mitad de la exposición de basilea era propiedad particular suiza! aunque no se vendió mucho allí. yo vendí un cuadro pequeño. cosa notable, porque es la primera vez que sucede algo así en una exposición.

queda por resolver la cuestión de si crees que existe alguna posibilidad de tener listos un par cuadros nuevos para el próximo año y si podrías acabarlos en españa, de tal forma que solo hiciera falta enviármelos. me parece que el problema del transporte se podrá solucionar; llegado el caso, incluso a través del correo diplomático, pues se trata de un asunto suizo para el que solicitaremos respaldo de muy arriba.

una cuestión más: se está preparando un almanaque en el que también debemos estar presentes. me han pedido que escriba un artículo sobre los artistas que han fallecido hace poco: sophie taeuber-arp, schlemmer y mondrian, ¿tienes fotos aptas para reproducir de tus últimos trabajos?, ¿o podrías copiar algo en pequeño formato para enviármelo? me gustaría proponerlo para que aparezca reproducido en el almanaque.

y otra cosa más: preparo una pequeña publicación con 8-10 cuadros de diversos artistas. la idea es escribir bien sobre las obras en el sentido de decir algo al respecto que aumente la receptividad del espectador, que contribuya a crear una «disposición de ánimo». además, se añadirán análisis precisos de los cuadros. se trata únicamente de cuadros constructivos susceptibles de ser reproducidos fácilmente en color, a ser posible grabados en linóleo o madera. son obras de van doesburg (en el catálogo de arte concreto, p. 24), nicholson, vordemberge, vantongerloo, kandinsky, s. h. taeuber-arp (c.a.c., p. 59), mondrian (c.a.c., p. 63), a las que he pensado añadir un cuadro de lohse, otro tuyo y otro mío. de modo que necesitaría un cuadro tuyo sencillo y muy primario, con todos los datos de

construcción, esto es, el proceso de desarrollo completo que ha requerido en dibujos y color. ¿es viable? en ningún caso debe tener más de 5 colores, inclusive el fondo blanco. este librito se editaría primero en la escuela de artes y oficios en una tirada pequeña, como prácticas de imprenta, y después quiero buscar un editor que lo publique. por favor, dime qué opinas al respecto.

estoy preparando varios libros. uno sobre el ingeniero maillart, que terminaré este mismo mes. otro sobre casas pequeñas y de veraneo para la próxima primavera. y después uno sobre construcción industrial. además, quiero hacer todo lo que he mencionado antes lo más pronto posible. estoy preparando también una reflexión algo más amplia sobre arte-técnica-ciencia que es muy importante para mí y que poco a poco empieza a ser urgente; pues son muchos los que desean orientarse y, por más que uno busque, no existe la bibliografía necesaria para ello. de hecho, no hay nada que recoja una compilación de nuestros fundamentos, de nuestros puntos de vista y de los resultados que buscamos, y sin eso no nos queda más remedio que proporcionar a quienes se interesan por tales cuestiones auténticas montañas de literatura semiaprovechable y escribir larguísimas cartas al respecto. debe haber algo para todos los que quieren orientarse, y más después de la guerra. así que hay un montón de cosas que hacer y son tantas las ideas que uno apenas consigue ponerse a trabajar y nunca sabe por dónde empezar.

no he pintado mucho desde el año pasado. me parece muy lograda desde todo punto de vista la lámina de la pág. 55 del catálogo. se ha reproducido solo en blanco y negro (70/100 cm). tengo muchas ideas, pero nadie a quien encargárselas. y eso siempre entraña el peligro de no llegar nunca realmente al objetivo, se acumulan intentos y solo los dioses saben si alguna vez llegará a salir algo terminado de todo esto.

lohse ha hecho unos trabajos muy interesantes, aunque me parece que todavía no están «acabados». leuppi no ha seguido evolucionando; entretanto, no han salido más jóvenes. pero existen algunas posibilidades porque algunos de ellos muestran mucho interés. además, desde la primavera tengo un «curso de la forma» [*formkurs*] en la escuela de artes y oficios. todos los alumnos de la escuela, que después de los dos primeros semestres de clase general pasan a una clase especializada, tienen que estar medio día conmigo. desde luego es poco, pero al menos supone un comienzo. les enseño cosas muy sencillas y hacen ejercicios. algunos han comprendido bien el asunto, trabajan con alegría y consiguen buenos resultados, hasta el punto de que hay alguna que otra cosa que me gustaría haber hecho yo mismo. tiendo a ampliar este curso; si lo consigo, puede surgir algo de ello.

la familia está bien. joggeli tiene ya más de dos años, así de rápida va la cosa. ahora está de vacaciones en casa de unos fabricantes con una niñera, y binia está

invitada a pasar las vacaciones con esa misma gente en pontresina. así que tengo tranquilidad en casa.

espero recibir pronto noticias tuyas: 1. que estás bien, 2. que tu trabajo progresa, 3. que podrías enviar cuadros y 4. que vas a mandar fotos o similares.

hasta entonces te mando nuestros mejores saludos,

bill

la enumeración que hace bill de las muchas publicaciones que tiene en proyecto muestra un amplio espectro de sus propios intereses, pero también deja claro que casi ninguno de ellos pudo hacerse realidad.

la siguiente carta de hans hinterreiter también fue censurada:



San Antonio 22.8.1944

Querido Max:

Tu carta repleta de noticias me ha dado una gran alegría. ¡Qué bien que el arte concreto tenga en Suiza un defensor tan competente y activo como tú! Voy a responder a tus preguntas por orden.



Entablé una relación epistolar con el profesor Speiser durante el penúltimo verano. Le envié una carpeta con cuadros y el primer volumen de mi libro. A vuelta de correo, recibí una carta entusiasta que culminaba con la frase: «Si tuviéramos un instituto donde se llevaran a cabo este tipo de investigaciones, usted tendría allí su sitio en calidad de impulsor. Es una lástima que todavía no tengamos un instituto semejante...», etc., etc. Estaba a punto de partir hacia su casa de veraneo en Melide y me propuso un encuentro en persona. Le hice saber que probablemente pasaría cierto tiempo en Ascona, desde donde me sería fácil ir a visitarlo. Sin embargo, Speiser vino en persona a Ascona, con la mala suerte de no dar conmigo: llegué con retraso por un asunto urgente. Pero Speiser vio otra carpeta con trabajos míos en casa de la que entonces era mi «novia». Y ocurrió algo interesante: el Dr. Biäsch, profesor de psicología de Zúrich, pasaba sus vacaciones en la misma casa. Mi «novia» le había dado mi libro para que lo leyese y este le había provocado el más extremo rechazo. Ambos caballeros acabaron discutiendo y mi «novia» participó en la discusión de forma poco inteligente. ¡Cuando pienso con qué habilidad e ingenio habría batallado en un caso semejante mi difunta esposa! Parece ser que el elocuente psicólogo achantó y arrolló a todos con su cháchara. Según él, «mis cosas no son nuevas»; «hace ya tiempo que se ha ensayado algo semejante en el departamento psicológico y al final se ha desistido»; «solo soy un rezagado»; «el arte del futuro tomará un rumbo muy diferente del que nos imaginamos nosotros, los artistas modernos», etc., etc.

Mi novia me lo contó después, aunque no puedo precisar con seguridad cuánto pudo haber tergiversado por falta de comprensión. ¡Asistió luego a las clases del propio Biäsch!

Speiser ya no contestó a una carta que le envié después y, por supuesto, yo he roto con mi «novia» cuando esta trató de señalarme «el buen camino» con toda suerte de lugares comunes.

Pero trataré de retomar la relación con Speiser y enviarle el segundo volumen de mi obra, que ya está listo para imprimir y que contiene más de 300 dibujos a pluma; supone un trabajo científico muy bueno desde un punto de vista matemático-combinatorio.

Estas experiencias me deprimen mucho, así que busqué enseguida la soledad de Ibiza para lanzarme con todas mis fuerzas al trabajo, que es siempre lo mejor. Lo que he pintado pintado está. ¿Qué me importa a mí que quieran discutir después sobre ello?

Han surgido muchos cuadros nuevos que tienen que ser buenos. Si no lo son, significa que jamás podré hacer nada bueno en toda mi vida. No puedo enviar fotos de ellos; aquí no hay ningún fotógrafo.

Pero te enviaré 6-8 bocetos en cuanto el correo vuelva a circular de forma segura por Francia, posiblemente también te enviará otros tres la Srta. Gertrud Bolens (la hija del pintor), que está en Münchenbuchsee (asilo de sordomudos). Le pediré que lo haga. A cambio, podrías dejarle durante un tiempo los 6-8 bocetos para que los examine; y también a mi amiga Sonja Falk, Bitziusstr. 7, Berna.

Luego podrías decirme de cuál de todos los trabajos recibidos quieres un análisis exacto.

¿No podría hacer tu mujer la foto necesaria para el almanaque a partir de esos bocetos?

Indico las tonalidades exactas del marco para todos los bocetos nuevos, así como sus dimensiones, a fin de que no se produzcan más desatinos desagradables. El marco forma parte necesaria del cuadro y debe aparecer en las fotos.

También puedo tener listos cuadros grandes para mediados de 1945, pero pintados al óleo, ya que no puedo conseguir más pigmento en polvo. ¿Cuántos cuadros harían falta y cuál sería el plazo máximo para entregarlos? Aunque tendría que poner como condición que los marcos se pintaran siguiendo con total exactitud mis indicaciones cromáticas; en cambio, podríamos hablar algo más sobre su forma.

Sería en verdad muy deseable y esencial que crearas un libro que introdujese con detalle al lego en el arte concreto y en ese mundo de los «idealistas de la ley».

Mi libro está escrito exclusivamente por artista y para artistas. Es demasiado complicado y presupone demasiados conocimientos previos como para que el lego pueda hacer algo con él. Escribir para el lego requiere tener habilidad pedagógica, mucha paciencia y amor por los semejantes; todas ellas, cualidades con las que he sido parcamente pertrechado para recorrer el camino de la vida. Además, al simplificar las cosas para que se entiendan, también hay que falsearlas un poco. Porque no todos estos asuntos son ni mucho menos sencillos ni se pueden aprender, por así decirlo, como quien da un paseo dominguero.

Por lo demás, me interesaría mucho leer tu libro sobre *Ferien- und Kleinhäuser* [Casas pequeñas y de veraneo].

Recientemente vendí mi casa a un comprador que se había enamorado de ella con una ganancia de más del 100% en francos suizos. Después de la guerra, si todo vuelve a ser más barato, quizá construya una nueva, pero esta vez preferiblemente en Suiza, siempre que la situación lo permita. ¿Hay todavía en la meseta suiza municipios aislados con condiciones fiscales tan favorables como Jenaz en Prättigau, que no tiene impuestos municipales y reduce la carga fiscal a la mitad? Si tienes información o te puedes enterar de algo al respecto, te agradecería que me informases.

Mi trabajo avanza bien, como podrás cerciorarte pronto por ti mismo. Eso es y seguirá siendo lo más importante. En cuanto a mí, tampoco me va mal en este momento. Sin embargo, mi familia sigue dividida y existen pocas esperanzas de que la situación pueda llegar a cambiar en algún momento.

Mis amigos del círculo de Wilhelm Ostwald sufren serias limitaciones por la guerra. Pero más tarde o más temprano también recibiremos ayudas decisivas desde allí. Se autodenominan «idealistas de la ley». La mayoría son científicos; el centro espiritual que los mantiene activamente unidos es mi muy estimada amiga Grete Ostwald, que ha heredado algo del genio de su padre. Según sus informaciones, el movimiento «prosperará con rapidez» tras la guerra, hecho muy importante si tenemos en cuenta que ella también tiene en América muchos fieles y seguidores activos, así como alumnos personales de Ostwald. Han editado un atlas de normas cromáticas siguiendo las teorías del propio Ostwald, un elaborado prodigio técnico por lo que respecta a manejabilidad y disponibilidad para el uso; tan solo tiene el fallo de ser muy caro. No obstante, según me han informado, ha cosechado un gran éxito entre el público.

Además, me han prometido una exposición Hinterreiter en Nueva York cuando termine la guerra. Espero haber reunido para entonces unos cincuenta cuadros buenos de gran formato. Tengo ya treinta y cinco bocetos y, como todo está dispuesto y preparado en ellos con la máxima exactitud y ya he realizado el dibujo ampliado, pintar los cuadros será un trabajo

artesano que podré terminar con rapidez y que puedo ahorrarme en lo esencial hasta que pase la guerra y se puedan adquirir de nuevo materiales buenos a precios razonables.

Me encantaría ver por fin mis manuscritos impresos. Aunque eso es algo que va a llevar todavía mucho tiempo. «Literatura especializada en una especialidad aún no reconocida»..., pero llegará el día en que tengan fortuna, pese a que para entonces puede que uno ya se haya muerto. Parece que este es el imprescindible requisito previo.

Me gustaría tomar parte en tu «curso de la forma» para ver cómo planteas la tarea pedagógica. ¿No merecería la pena recoger en un libro ese curso y las experiencias que coseches en él? Un libro habla siempre a una comunidad mucho más amplia que una clase. Y, por otra parte, serviría para preparar la comprensión y receptividad frente al arte concreto.

¡Muchas gracias por tus noticias y mis mejores saludos para todos!

Afectuosamente tuyo,

Hans Hinterreiter

Es una pena que no haya estudiado matemáticas en lugar de arquitectura. ¡Ahora me sería mucho más útil! Porque me veo siempre obligado a refrescar con gran trabajo las matemáticas escolares largo tiempo olvidadas; pero las matemáticas más elevadas, las que quizá me podrían aportar sugerencias e ideas artísticas por completo nuevas, me están vedadas. En realidad, debería retomar su estudio como hizo Sebastian Bach aun a edad avanzada.



San Antonio, 27-11-45

Querido Max:

Tu amable carta con sus muchos planes de exposiciones y publicaciones me llegó correctamente a finales de julio del año pasado. Te respondí inmediatamente, pero poco después se produjo el bloqueo postal completo como consecuencia de los combates que asolaban Francia. Y ese bloqueo duró más de lo esperado, catorce meses enteros durante los cuales ha sido de todo punto imposible establecer cualquier tipo de contacto con la patria. El correo ha vuelto a funcionar de manera fiable hace unas semanas y ya se pueden retomar las viejas relaciones interrumpidas.

Me ha ido muy bien durante este tiempo. He resistido los años más difíciles (1941 y 42), ahora vuelve a haber comida abundante y el coste de la vida no ha experimentado más subidas considerables, es muy bajo en comparación con el suizo. A eso hay que añadir que el pequeño capitalista vive sin ser importunado en lo más mínimo por la Hacienda pública: ¡no existen impuestos sobre el patrimonio! ¿Qué más se puede pedir? Además, tengo información fiable que indica que, en caso de necesidad, es posible eludir la situación yendo a un país vecino donde el coste de la vida sea aún más bajo: el Marruecos español, Tetuán, Ceuta o Tánger. ¿No se os hace la boca agua a vosotros, suizos, que trabajáis sin descanso y sois exprimidos hasta el límite por el fisco?

Durante la época de aislamiento soñaba constantemente con volver a instalarme en la patria de forma permanente, y la fantasía, sin la dirección ni el freno de la realidad, la pintaba envuelta en un resplandor dorado. Pero las noticias que ahora me llegan de allí son como una ducha fría. ¡Me quedaré tranquilo en España! Aunque la próxima primavera haré una visita de unos tres meses. Por supuesto, me alegra mucho la perspectiva de volver a verte y de admirar los progresos de tu trabajo. Llevaré conmigo muchas novedades. Después de años de lucha y reflexión, recogida teóricamente en dos nuevos y extensos libros, por fin he salido del estadio de los ensayos y las medias soluciones. Lo que llevaré conmigo son obras de arte acabadas y cerradas que ya no necesitan en absoluto cambios o mejoras. En muchas ocasiones, reconocerás viejas cuestiones pero plasmadas en una

probablemente, la siguiente anotación que hizo Hans Hinterreiter en su diario el 15 de mayo de 1945 está relacionada con el progreso de sus cuadros en forma de tondo:



Intervalos decrecientes hacia fuera = intervalos ordenados según la función seno.

Intervalos crecientes hacia fuera = intervalos ordenados según la función cotangente.

a) ¿Qué aspecto tienen los intervalos ordenados según la función coseno y la función cotangente?

Desgraciadamente, no tengo aquí ninguna tabla de logaritmos y mi recuerdo de las matemáticas escolares me deja en la estacada. Pero merecerá la pena analizar esta cuestión.

b) ¿Qué aspecto tienen los intervalos ordenados según logaritmos? ¡Vaya, para eso puedo echar mano de mi regla de cálculo! = serie geométrica.

Sobre todo, hay que investigar cómo se configuran las redes diagonales al aplicar cada una de estas diversas leyes interválicas, si sus tandas de líneas discurren de forma continua sin doblarse ni chocar.

c) ¿Qué aspecto tienen los intervalos formados según la función raíz? = serie geométrica.

arquitectura enteramente nueva. Porque los motivos de las obras antiguas solían ser muy buenos, solo la arquitectura fallaba y no estaba ponderada de forma concluyente.

Además de pintar cuadros, actividad que a la larga no dará mucho dinero, planeo montar una pequeña manufactura de pantallas para lámparas. He creado unos cuarenta modelos de gran belleza, en su mayoría solo bicolores, y ahora estoy buscando el mejor procedimiento y el más barato para reproducirlos. Creo que el método de pintura a pistola con ayuda de plantillas de latón de 1/10 mm de grosor sería adecuado. Conozco el procedimiento en teoría, pero nunca he hecho un ensayo práctico. Y como es probable que en este caso existan en la práctica, como ocurre con todo, ventajas, trucos y triquiñuelas que hay que conocer para no tropezarse con dificultades inesperadas, quiero aprender el procedimiento en un cursillo intensivo y completo. ¿Cuál es el mejor lugar para aprender en Suiza? Por lo que he visto, de vez en cuando te sirves de ese método. ¿Estarías en condiciones de enseñarme suficientemente bien?

Quizá también se puedan considerar otros procedimientos; me gustaría examinar antes el asunto con un litógrafo y aprender el método propuesto. Es probable que ello ocupe por completo mis tres meses de vacaciones. Si fuera necesario, ¿podría tener comida y cama en vuestra casa durante ese tiempo pagando, por supuesto, unos costes razonables? Estoy desligado de la familia de mi mujer y, por tanto, prácticamente carezco de hogar allí. Además, estoy harto de vivir siempre en casas de huéspedes.

Esto es más o menos lo más importante que tengo que contar.

Por supuesto, estoy impaciente por saber lo que has hecho durante este tiempo y cómo está tu familia (a la que envío mis más afectuosos saludos), y también qué hacen los camaradas.

¿Te has puesto en contacto con el profesor Speiser? Yo estoy extremadamente preocupado por mi amiga Grete Ostwald, de la que no he recibido señales de vida desde hace año y medio. ¿Hay servicio postal entre Suiza y Sajonia?

¿Qué es de Arlen Villiger? ¿Se ha casado ya? Dale mis mejores saludos.

Me despido hasta la próxima y espero que volvamos a vernos pronto.

Afectuosamente tuyo,

Hans Hinterreiter



San Antonio, 11-3-46

Querido Max Bill:

El pasado noviembre te mandé una carta, pero empiezo a sospechar que no la has recibido, nunca me llegó tu respuesta.

Te preguntaba cómo os iban las cosas a vosotros y también a los amigos de la Allianz, estoy impaciente por conocer las novedades después de que un bloqueo postal atrozmente largo haya impedido todo contacto con la patria.

También anunciaba mi llegada en el próximo mes de mayo. Me gustaría pasar a verte para visitar tu *atelier* y para intercambiar experiencias sobre lo logrado en este tiempo en el trabajo.

Además, me interesa en especial aprender de forma práctica el proceso de pintura con pistola con plantillas de latón de 1/5-1/10 mm; como recuerdo haber visto en tu *atelier* un dispositivo de este tipo, quería preguntarte si podrías adiestrarme en la materia. Por supuesto, conozco el tema a nivel teórico, pero no lo he practicado nunca y, como ocurre con toda actividad práctica, quizá haya maniobras, ventajas y artimañas que se aprendan mejor y más rápido con la debida instrucción en lugar de buscarlas uno mismo.

Tengo muchos cuadros nuevos para llevar. Sin embargo, como creo que no es de esperar que la pintura de cuadros aporte ingresos y ventajas materiales de forma rápida, quiero crear una pequeña manufactura de pantallas para lámparas como actividad secundaria, para lo cual he preparado ya casi cien atractivos modelos de un solo color y en negro, utilizando los temas formales de mis cuadros en el estilo propio del dibujo. Los profesionales del ramo locales a los que he enseñado los modelos han dicho que podría hacerme *milionario*²¹ [*sic*] si lo organizo bien desde un punto de vista comercial. Aunque creo que eso no es más que un farol, y tampoco tengo ningún interés en ir tras el dinero de ese modo. No obstante, en vista de las actuales circunstancias, casi me es necesario contar con un pequeño ingreso extra a fin de mantener unidos cuerpo y alma para afrontar la tarea de pintar cuadros.

De suerte que quiero probar a fabricar pantallas de lámparas artísticas.

Tal vez también cabría considerar el empleo de la técnica xilográfica, puesto que casi siempre se trata de disponer un dibujo en negro sobre una superficie pintada en color con un pincel ancho.

Me llevaré los modelos, ¿serías tan amable de darme consejos y de proporcionarme los contactos de diversas clases que eventualmente pueda necesitar?

Llegaré a mediados de mayo y espero encontrarte bien, sano y productivo.

Con afectuosos saludos, tu viejo amigo,

Hans Hinterreiter

aquí parece que falta una carta de respuesta. en cualquier caso, hinterreiter estuvo en suiza en mayo (?) de 1946. lamentablemente, resulta imposible averiguar si se alojó en casa de su amigo, pero seguro que ambos se encontraron en zúrich. sea como fuere, durante su estancia en suiza, hasta el mes de noviembre, hinterreiter también debió de haberse alojado en veltheim, en casa de los familiares de su difunta esposa²².



15-11-46

querido hans:

desgraciadamente, no volviste a pasar por schaffhausen a vernos. así que te envío las cosas que me pediste: los libros sobre kupka, que te ruego me devuelvas lo antes posible, el libro de thomas mann (que puedes quedarte todo el tiempo que necesites) y tus manuscritos.

un segundo asunto, que se aclaró en estos días, es la exposición navideña del grupo «allianz» en zúrich, en la galerie des eaux-vives. como todavía incluiremos dos invitados del este de suiza, he propuesto exponer también dos cuadros tuyos en ese marco. he pensado que sería una estupenda forma de introducirte en la galería y, si consigues ganarte cierta atención y estima, es muy probable que alguna vez organicen una exposición tuya en solitario. te aconsejo enviar cuadros lo más elementales posible. creo que sabes cuáles son los que más me han gustado, que seguro que también son los que más éxito te pueden traer aquí.

el tercer asunto es el concerniente al libro sobre gaudí. te adjunto los datos exactos. me da igual que el libro sea nuevo, de viejo o de lujo, siempre que esté en buen estado. tengo que hacerme con él como sea, el precio casi es algo secundario. me harías feliz si te fuera posible buscarlo o encargarlo ya a través de alguien.

con afectuosos saludos, también de binia,

bill



Veltheim, 25-11-46

Querido M a x:

Hoy mismo te envío de vuelta los libros.

¡Muchas gracias por tu carta del 15.11!

¿Cuándo se inaugura la exposición de la Allianz en la Galerie Eaux-Vives? Ya tengo listos los cuadros grandes, salvo los marcos y la caja de transporte. Te pido que me informes sin demora de si al menos uno de los dos trabajos puede medir 80 x 80 cm. Porque tengo un marco de prueba, así que podría enviar el cuadro en breve.

¿O ambos trabajos deben ser de pequeño formato? Por desgracia, tampoco tengo todavía marcos para ellos, los artesanos lo dejan a uno en la estacada. Tal vez, lo mejor sería emplear un marco metálico intercambiable con cristal del tamaño exacto de los cuadros pequeños. ¿Se podría encargar que hicieran rápidamente algo parecido en Zúrich? ¿No se podrían exponer también las láminas sin enmarcar? La pintura es un enojoso oficio cuando uno no vende nunca y a pesar de todo ha de pagar el soporte, las pinturas y los marcos.

Eso es todo por hoy, ¡afectuosos saludos!

Tuyo,

Hans Hinterreiter



26-11-46

querido hans:

algo ha vuelto a salir mal. creía que ya habíamos hablado de esa exposición en zúrich, pero o bien me equivoco, o lo has olvidado. en cualquier caso, soy un completo idiota, porque he olvidado escribirte que los cuadros tenían que estar en zúrich a más tardar el viernes pasado por la mañana. de manera que, cuando vi que no llegaba nada y que tampoco dabas señales de vida, pensé que andarías perdido en alguna región apartada y que no habrías recibido mi carta. está claro que ha sido una estupidez y que se ha desperdiciado esta oportunidad. los cuadros de 80 x 80 habrían tenido el tamaño adecuado, incluso si hubieras enviado dos así de grandes. tendremos que organizar más adelante algo para ti solo. siento que haya ocurrido este contratiempo porque habría sido una bonita participación conmemorativa y además habría sido muy positivo para la exposición. hablaré con hansegger sobre la posibilidad de montar una exposición en solitario. en el aspecto financiero, si no se vende lo suficiente como para cubrir gastos (son aprox. 300 francos), hay que entregar un cuadro de más o menos el doble de

precio. yo acabo de vender uno pequeño y él recibirá otro cuadro por el resto. ¿negocio en estos términos con él en tu nombre? podrías exponer, por ejemplo, 6-8 pequeños que no tendrían que estar enmarcados, ya que él tiene marcos intercambiables, y unos 10-15 grandes que sí tendrían que estar enmarcados. también podrían ser más pequeños y menos grandes, pero no demasiados; primero, porque queda mejor en la sala y, segundo, porque tus cuadros se deben colgar muy separados entre sí.

probablemente, en los próximos días, recibirás la invitación para milán y entonces terminarás los cuadros necesarios. creo que pedirán dos. milán facilitará más detalles sobre el transporte. yo enviaría, sin duda, cuadros grandes. la exposición se inaugurará en milán el 4 de enero, los cuadros deben llegar con anterioridad, antes de navidad. todavía no sé cuánto durará la muestra.

he preguntado a kupka por el librito y las carpetas. te podría hacer llegar la carpeta por unos 40 francos, el librito con la cubierta en color cuesta unos 4 francos. no te podré decir el precio exacto hasta que los tenga, por el pago con cambio en negro. tal vez sea más barato que caro. si quieres alguno de ellos, por favor, dímelo, tengo que escribir de nuevo a kupka un día de estos.

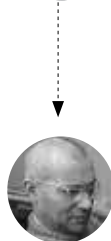
por lo demás, no tengo nada más que contar. salvo que sigo sin entender cómo no te he dado ninguna fecha para la exposición.

afectuosos saludos de nosotros tres,

bill

no existe correspondencia sobre la organización y selección de obras para la exposición de alianz que tuvo lugar en 1947 en la kunsthau de zúrich²³. es de suponer que estos aspectos se acordaron verbalmente con ocasión de la estancia de hinterreiter en suiza. también se mostraron obras de hinterreiter en la exposición *arte astratta e concreta* [arte abstracto y concreto] en milán²⁴. como los organizadores tenían una estrecha relación con bill, él fue el encargado de seleccionar las obras²⁵.

por lo que parece, en 1948 no hubo intercambio epistolar entre ambos.



San Antonio de Ibiza, 3.1.49.

Querido Max:

Por fin las vacaciones me permiten ir saldando parte de mi montaña de deudas epistolares. Ante todo, te deseo a ti y a los tuyos un buen y fructífero año nuevo y *muchos años*²⁶, como dicen los españoles, es decir, ¡muchos años más de vida feliz! Por lo demás, ¿cómo te ha ido con el trabajo?, ¿y en general? Es una pena que no pueda ir todos los años a Suiza para echar un ojo a mis queridos camaradas de trabajo y a las cosas bellas que seguro que han hecho. Sencillamente, mis finanzas no me lo permiten. ¡Por eso me alegro aún más cuando recibo carta vuestra!

Este año he hecho un poco de «trabajo de limpieza y relectura», he ampliado mi segundo volumen con algunos capítulos importantes, pues antes me habían pasado inadvertidas algunas posibilidades por lo que respecta a los cuadros rectangulares; después he vuelto a mejorar con creces muchos de mis bocetos y los he enriquecido cromáticamente con pequeñas irregularidades. Los redondos tienen ahora un marco redondo, porque la transición de redondo a rectángulo nunca ha sido del todo satisfactoria. Ardo en deseos de hacer otra vez cosas nuevas y este año espero una cosecha más rica.

¿Te ha llegado en el interin mi carpeta desde Chicago? Por favor, infórmame de inmediato si no es así. ¿Has recibido también el manuscrito de mis novelas cortas desde Schaffhausen? Te ruego que me lo guardes hasta nuevo aviso. El segundo tomo casi está completo, solo faltan algunas narraciones que aún tiene que terminar el propio autor. Extrañamente, hasta ahora, no he tenido suerte con los editores suizos: esos señores no han podido ser más arrogantes y grandilocuentes. Se lo ofreceré a los editores alemanes tan pronto se pueda volver a contar con Alemania.

Hace ya tiempo que quería hablar contigo de algo que me parece importante y me interesa mucho y que solo pocos de mis conocidos y parientes entenderían.

Hace bastante que me irrita tener que descontar año tras año un 30% de impuestos en origen de mis ingresos, bastante escasos de por sí, sin que me los reintegren luego. Esos impuestos, unidos a la carestía, me impiden volver a organizar mi vida de manera satisfactoria. He estado reflexionando sobre la forma de ponerle remedio, pero tiene que ser un remedio que me permita seguir con mi poco lucrativo arte.

Por lo que parece, todavía es posible encontrar soluciones semejantes. Serían más o menos las siguientes:

Me he informado sobre las condiciones de vida en el África Occidental Portuguesa, el dominio de Angola,

a través de gente de confianza que ha vivido en esa zona. y va a regresar de nuevo, y también a través de algunas fuentes complementarias. En las tierras altas, que dicen que tienen un clima excelente y sano para los europeos, el coste de llevar una vida burguesa con todas las necesidades cubiertas supone aproximadamente entre 70 y 100 francos suizos mensuales. Por tanto, vivir allí me resultaría tan barato como comprar divisas españolas en el mercado negro exponiéndome a riesgos indeseados, cosa que por supuesto no entra en cuestión.

Pero hay un aspecto más interesante aún y es que en Angola (que tiene una moneda oro libre) las inversiones de capital rentan mucho más que en Suiza y no están sujetas a tributación alguna.

¡Las obligaciones del Banco Emisor de Angola pagan entre un 5 y un 6% sin retenciones! Las inversiones en empresas comerciales de las ciudades rentan aproximadamente entre un 6 y un 8%. ¡Las fincas dan entre un 15 y un 20% de interés sobre el capital invertido!! ¡Si empleas a un arrendatario con el que repartes el beneficio al 50% todavía obtienes entre un 7 y un 10%! Mis conocidos han tanteado posibilidades de compra para mí. Me han ofrecido una finca en las tierras altas de Bocoio con 300 hectáreas de terreno, todos los edificios necesarios, instalación de riego, 80 vacas y toros, toda la maquinaria para producir mantequilla a gran escala, 1000 naranjos, 12 000 cafetos, 20 000 ladrillos para construir una casa nueva y 30 000 cafetos jóvenes para trasplantar, todo ello por 37 000 francos suizos. Y es probable que incluso se pueda rebajar el precio. Me harán más ofertas. ¡Tengo verdaderas ganas de viajar allí, estudiar las posibilidades y, llegado el caso, aprovecharlas!

Porque ¿qué nos espera en Europa? ¡Ya tenemos una presión fiscal insostenible y unos costes de vida imposibles! A lo que hay que añadir, sin duda, la perspectiva de volver a vernos inmersos antes o después en una guerra general... Incluso en caso de que Suiza volviera a salir incólume de ella —suponer eso sin más es confiar demasiado en la divina providencia—, ¿qué situación económica tendríamos entonces? La respuesta es muy simple: ¡imposible, absolutamente imposible!... Pero los creadores necesitamos un largo futuro por delante si queremos lograr algo. No podemos salvar a Europa. Porque Europa es demasiado «lista» para escuchar nuestra voz. Por tanto, ¿qué otra salida lógica nos queda? Solo la retirada a un rincón del mundo donde no lleguen estas contiendas.

Es posible entenderse bien con los negros. Son lo más humilde que quepa imaginar, trabajan por salarios mínimos y, sin embargo, allí no existen problemas sociales como en Europa. Y los blancos practican una hospitalidad patriarcal..., ¡incluso con los extraños!

En nuestra patria suiza la libertad ha acabado siendo una pieza de museo. Nos hemos convertido *de facto* en

uno de los peores estados policiales, ¡peor que la muy denostada España! Pero la libertad —la verdadera libertad— ya solo se puede encontrar en la vastedad africana. Preferiría con mucho tener que vérmelas con un par de animales salvajes que con funcionarios del fisco suizo... Los animales salvajes, todo lo más, salen de la jungla de noche y uno siempre puede echar mano del fusil para defenderse.

Además, estoy considerando otra posibilidad muy diferente: la isla Rapa-iti, la más meridional del grupo de Tahití en el océano Pacífico; el europeo no ha penetrado aún y por eso se conserva intacta, como en los tiempos de Paul Gauguin. Cuento con un informe de la Administración colonial francesa según el cual la vida allí es mucho más barata aún. Se vive de alquiler en casa de los nativos, que por lo que se ve son una raza extraordinariamente amable y buena. Pero el problema de la inversión de capital no es tan fácil de resolver en este caso.

Ninguno de estos dos planes se puede poner en práctica de inmediato. En el caso de Angola, primero tengo que aprender portugués, cosa que debe ser fácil para alguien que habla bien español. Dos de mis principales obstáculos son: la escolarización de Liliane, aunque quizá se pueda solucionar, porque en Angola hay colegios alemanes que están organizados como internados y en los que la educación de la niña me costaría incluso mucho menos que ahora, que está con la familia de mi mujer... El otro obstáculo es la pequeñez del capital de que dispongo. No puedo arriesgarme a fracasar si no quiero arruinarme..., así que debo proceder con extremo cuidado.

¿Qué piensas de todo esto? ¿Qué harías o qué me aconsejas que haga? Sería más fácil si pudiera asociarme con una familia amiga que también aportara algo de capital al asunto.

Pero lo más probable es que en este caso tenga que encontrar como siempre el camino en solitario.

Solo tengo una cosa clara: no quiero seguir dejándome llevar por la inercia en Europa. Ni en el terreno material ni en el espiritual. A medida que pasa el tiempo, Europa y en buena medida Suiza, con los relamidos y engreídos suizos, me resultan cada vez más repugnantes... Nuestra «cultura» es una mentira y nos engañamos a nosotros mismos empleando nuestras mejores energías en una lucha insensata por alcanzar el lujo y una vida regalada.

Nosotros, los artistas y pioneros, somos totalmente superfluos en medio de este desbocado torbellino. Pueden perecer perfectamente bajo la bomba atómica sin nosotros.

Solo un «salvaje» puede creer todavía que un artista tiene algo que decir... Así que ¿por qué no vivir entre «salvajes» y olvidar en lo posible a Europa?

Quizá tú hayas conservado algo más de optimismo. En cualquier caso, veo lo que resta de nuestro siglo en los colores más oscuros. ¡Reflexiona sobre el asunto y dime qué piensas de ello!

Con afectuosos saludos para ti y para tu familia, atentamente tuyo,

Hans Hinterreiter



14-3-1949

querido hans:

hace mucho tiempo que te debo una carta y todos nosotros te agradecemos de corazón tus buenos deseos para el año nuevo.

no creas que entre nosotros, en suiza, las cosas progresan tanto y tan incesantemente como para que tengas que venir aquí cada seis meses a inspeccionar lo que hemos logrado.

se me van amontonando poco a poco tus traducciones, manuscritos y cuadros. la carpeta ha vuelto de chicago y todo está en buen estado. se ha enviado también al «museum of non objective painting», pues la baronesa rebay ha añadido una nota, con su mala letra, en la que dice que el arte no tiene nada que ver con la pintura decorativa, sino que debe basarse en la pura intuición. y eso ha convertido la carpeta en un documento cultural de primer orden.

no tengo del todo claro si lo que cuentas sobre las novelas cortas y los editores suizos no se debe quizá a las propias novelas. he leído algunas de ellas y no me han causado especial impresión. en realidad, se trata más bien de historias como las que ya se han escrito hace unos 200 años. muy bonitas, pero en ellas no se resuelven verdaderos problemas. puede que me equivoque, pues no he leído todas, pero me extraña que los editores, que normalmente piensan en esos mismos términos, no hayan impreso estas historias encantados.

si te sirve el marco alemán, puedo enviárselas a un amigo que tiene una editorial de arte en alemania, que financia con ayuda de volúmenes de historias cortas y novelones. por supuesto, con eso no quiero decir que tus traducciones se inscriban en esta última categoría.

me parece estupenda tu idea de eludir los impuestos suizos, pero también puedes hacerlo fácilmente vendiendo tus valores suizos y comprando algo en otro lugar donde resulte más ventajoso.

en tu lugar, me pensaría dos veces si de verdad quieres emigrar al áfrica occidental portuguesa para convertirte en una especie de granjero. tu comparación con gauguin no resulta muy convincente, la suya era una época por completo diferente. gauguin

huyó de europa con su pintura simplemente porque ya no soportaba el clima espiritual que lo rodeaba. hizo algo que entonces quizá era nuevo para nuestro continente al descubrir a los nativos de una isla remota. pero ya es imposible para nosotros hoy día y no cabe esperar ningún estímulo artístico de una huída semejante.

todo lo contrario, más bien puede ocurrir que los estímulos que uno tiene aquí en todos los ámbitos y que luego faltarían allí repercutan muy negativamente sobre la propia evolución. ahora bien, puedo imaginarme que, si posees una gran granja —en la que sin duda estarías muy ocupado—, podrías tener un avión con el que venir a menudo. de no ser así, no podría imaginarme la vida en aquel lugar. quizá esté algo encerrado en europa y por eso no pueda representarme bien lo que pretendes hacer allá. quizá te erijas en una especie de chamán. en cualquier caso, no quiero disuadirte. sin duda para liliana apenas tendría importancia crecer en un sitio o en otro, pues un niño siempre acaba integrándose en cualquier ambiente. no me parece el criterio decisivo. lo esencial es saber si de verdad conseguirás una base financiera sólida que te permita seguir con tu trabajo, y sería imprudente confiar en la posibilidad de crear semejante base en europa a corto plazo.

por lo demás, ayer recibí la visita de un sueco que me contó que en una exposición de obra gráfica suiza en estocolmo había visto, entre otras cosas, tu litografía de la carpeta *5 konstruktionen + 5 compositionen*. según él, esa obra, junto con algunas litografías más, son prácticamente las que más impresión han causado en suecia, sobre todo entre los jóvenes artistas e historiadores del arte.

ya te he contado que se va a organizar una exposición pevsner-vantongerloo-bill en la kunsthau de zúrich. pero se ha aplazado hasta el otoño. sería demasiado complicado exponer los motivos. además, preparamos una exposición itinerante con destino a alemania, *zürcher konkrete kunst* [arte concreto zuriqués]. no puedo incluirte en ella, pero eventualmente cabría pensar en la galería de stuttgart, donde comenzará la exposición, para una muestra de tus aguadas. les haré esa propuesta, doy por sentado que estás de acuerdo y que no tienes ningún inconveniente. después haría una selección de los trabajos que tengo tuyos.

por lo demás, en estos momentos, no hay grandes oportunidades a la vista. te informaré si surge alguna cosa.

todavía no sé si volveremos a participar este año en la exposición *réalités nouvelles* en parís, las experiencias de los últimos años no han sido muy estimulantes.

con afectuosos saludos,

bill

el hecho de que Bill todavía tuviera tiempo para escribir una detallada carta a su amigo atestigua su increíble capacidad de trabajo y su disciplina, que también le permitía —siempre que era posible— separar sus diversos intereses. Pocos días después, el 18 de marzo de 1949, Bill recibe el encargo definitivo de organizar la exposición *die gute form* [la buena forma] para la próxima feria de muestras de Basilea²⁷. Bill no dice ni una palabra sobre esa exposición, pero sí sobre los proyectos que tienen que ver con el arte.



San Antonio, 5. 5. 49

Querido Max:

Me alegra mucho recibir de cuando en cuando una amable carta tuya, porque a veces me siento terriblemente solo en esta isla apartada del mundo.

Creo poder deducir de lo que me cuentas que tampoco estás muy de acuerdo con Hilla Rebay. Como típica mujer, y como la mayoría de las de su género, al parecer sin ninguna aptitud matemática, cree exclusivamente en la intuición en el arte y además no da validez a ninguna otra fuerza configuradora. Es una enemiga declarada de la luminosa geometría y la sujeción a leyes formales.

Los cuadros suyos que he tenido ocasión de ver se asemejan a reproducciones de preparaciones microscópicas y, por tanto, se deben calificar más bien de pintura objetiva de temas inusitados. Nunca tuve la sensación de que hubiera un derroche de intuición..., ¡con una buena foto en color se podría obtener prácticamente lo mismo!

En mi opinión, el criterio de la Sra. baronesa es demasiado estrecho de miras. Por supuesto, puede defenderlo y seguirlo, no tengo nada en contra. Pero querer prohibirnos a nosotros, los hombres, incorporar nuestro modo de pensar matemático al arte y hacer un arte masculino... es ir demasiado lejos y ha de rechazarse como una insolencia. ¡Porque nosotros, los hombres, no solo somos seres sentimentales, sino que también queremos ver estimulado y satisfecho nuestro intelecto!

Si preguntamos a nuestro arte vecino, la música, vemos que ha seguido las dos tendencias, la más sentimental y la más intelectual, y ambas han dado hermosas floraciones en diversas épocas. Por ejemplo, Bach es matemática sonora. Se corresponde más con nuestro estilo masculino, se muestra mucho más independiente del carácter de la época y de la puesta en escena y lleno de una energía vital eterna. Es magnífico en cualquier época, mientras que el aprecio de aquellos en los que solo predomina el sentimiento y el capricho está sujeto a grandes fluctuaciones.

Así que ¿por qué no podemos trabajar la pintura concreta en el mismo sentido que Bach, si eso nos agrada? Esa idea de que las matemáticas, la geometría y el arte son excluyentes es un cuento para ingenuos. Se podrían aducir en contra cientos de sentencias de grandes pensadores, por ejemplo, de Leibniz: «El arte es la más elevada expresión de una aritmética interna e inconsciente». Y también es completamente absurdo afirmar que son excluyentes la decoración y el arte. Más bien se funden entre sí y están inseparablemente unidos.

A mí no me han convencido ni los cuadros ni las críticas prerredactadas (! ! !) de la baronesa, que reparte en cantidades industriales. Y me ha sorprendido enormemente su rechazo, demasiado vehemente, hacia mis trabajos.

América es y será un país de tercera en materia de arte. Solo hay que ver el aluvión de disparates y de *kitsch* que llega de Hollywood para convencerse de ello. Incluso cuando se es un genio como Walt Disney, esa condenada atmósfera del «make money» lo empuja a uno a hacer concesiones, cada vez más insatisfactorias, al gusto vulgar de ese pueblo tan poco artístico regido por gustos femeniles. Es una suerte no estar obligado a ganarse el favor de los americanos. Es preferible apretarse un poco más el cinturón en caso de necesidad para seguir siendo independiente.

De momento, he abandonado mis planes de ir a Angola. Tú lo has visto muy bien: no todo son ventajas. Y si se trata solo de vivir de forma económica, también es buena opción el Marruecos español o, en caso necesario, incluso Ibiza. Así uno no está tan lejos de Europa. ¡Porque lo del avión propio me parece de todo punto imposible! Y, aunque no lo fuera, no lo utilizaría ni una sola vez por todo el trajín que conlleva y por el tiempo de quehacer artístico perdido.

Por lo que respecta a las novelas breves que he traducido:

No creo que hace doscientos años se escribieran historias semejantes. Porque se caracterizan por una observación tan aguda y un análisis psicológico tan acertado como jamás he encontrado en la literatura antigua, al menos por lo que conozco de ella. En realidad, creo que este libro llena un vacío en la literatura amorosa, tan desbordante en otros ámbitos. Porque hasta ahora la gran mayoría de los poetas y escritores apenas han hecho otra cosa que inventar fantasías poéticas y caprichosas sobre la naturaleza de la mujer. Por eso, en la actualidad, todavía no se conoce bien ni de forma exhaustiva el fondo psicológico de la mujer corriente.

Naturalmente, en estos textos no se resuelve ningún problema de relevancia mundial, sino tan solo se contempla bajo una nueva luz un eterno y antiquísimo problema. No creo que toda obra poética tenga que resolver «problemas» para ser buena. ¿¿De qué

serviría eso?? El lector medio, es decir, la inmensa mayoría de los ciudadanos respetables y formales, siempre sabe todo diez veces mejor que nuestros mayores genios y siempre hará lo contrario de lo que ellos recomiendan y consideran bueno... De modo que encuentro muy placentero que haya quien no se dedique a plantear problemas y bromee sobre la vida de modo diferente, quizá en la amena forma en que lo hace Bo[c]caccio...

El epígrafe que quiero anteponer al libro te revelará cómo me llegaron a gustar estas cosas: «Con espanto, luego con indignación y finalmente con resignación, comencé a entender que el amor, el puro, verdadero y humano amor entre hombre y mujer solo se da en almas excelsas y exquisitas».

Si reflexionas sobre el camino que uno debe recorrer para llegar a semejante certeza, es probable que encuentres una cierta profundidad bajo la ligereza superficial de las narraciones. En este sentido, las traducciones contienen muchas aportaciones y experiencias propias. Hace poco las he vuelto a repasar y retocar hasta eliminar a nivel lingüístico-estilístico el último resto que pudiera revelar su procedencia del español.

Todavía estoy esperando las seis novelas breves que el poeta, mi querido amigo Ignacio Agudo, aún debe terminar de escribir. Lamentablemente, ahora está ocupado con otras obligaciones imperiosas, de modo que todavía puede llevar algún tiempo. Pero, en cuanto reúna las 25 narraciones, retomaré encantado tu sugerencia de ese editor con quien quieres ponerme en contacto. Los marcos alemanes son perfectamente aprovechables y en todas partes se les puede dar salida en el mercado negro a un cambio elevado.

Hoy día, no es tan fácil vender valores suizos e invertir el dinero obtenido en el extranjero a fin de eludir al insaciable fisco patrio. O bien se escapa del trueno para dar con el relámpago (Inglaterra), o la cosa falla en la transferencia de los intereses a valores plenos si uno no vive en la patria (América), o uno acaba metido en un terrible caos del que es imposible salir (España). Está todo muy bien calculado para que los ciudadanos no puedan escapar fácilmente. En ese terreno los estados trabajan perfectamente conchabados...

¿O conoces tú alguna posibilidad recomendable? De ser así, te ruego que no dejes de informarme.

La gente como nosotros es siempre la más afectada. Porque los perros democráticos sienten especial placer en tratar de morder a la élite constructiva. ¡Así que no se puede vivir en las nubes!, sino que hay que tener siempre la boca bien arrimada al pesebre... ¡Viva la democracia que nos pisotea!...

Por supuesto, estoy completamente de acuerdo (además de muy agradecido) con la posibilidad de organizar una exposición de mis aguadas en la galería

de Stuttgart. Y, naturalmente, correría con todos los gastos. En mi opinión, Alemania es —a pesar de todo— el país del futuro.

Con afectuosos saludos para ti y tu familia, atentamente tuyo,

Hans Hinterreiter



Oberwinterthur, 30.11.50

Querido Max Bill:

Estoy otra vez de visita en Suiza, probablemente me quedaré hasta finales de enero más o menos.

La próxima semana estaré en Zúrich-Seebach, en casa de mi hermana Matzinger-Hinterreiter, Mattackerstr. 23.

¿Serías tan amable de informarme en esa dirección de cuándo os agradecería recibir mi visita, indicando el día y la hora?

Tengo toda suerte de cosas que enseñar y mucho que contar. Estoy gestionando mi emigración definitiva a la Angola portuguesa y espero tener el visado y la autorización de residencia en un plazo de 2 o 3 meses.

Os envío mis más afectuosos saludos con la esperanza de encontraros bien a todos,

Hans Hinterreiter



7-8-1952

querido hans:

acabo de recibir tus minas devueltas por correo. la aduana española las ha rechazado. es el colmo, porque tanto mi cuñado como un amigo viajaron recientemente a barcelona y podrían haberlas llevado consigo sin más. ahora tengo que esperar a que alguien vuelva a bajar allí.

tengo muchísimo trabajo. en este momento, toca construir la escuela en ulm y también hay otras cosas en marcha. ¿cómo van tus planes africanos?

te enviamos nuestros afectuosos saludos,

bill



San Antonio, a 29.7.53

Querido Max Bill:

He conocido aquí, en San Antonio de Ibiza, al joven pintor australiano Paul Ri[t]chie y he pasado unos meses muy agradables con él compartiendo mesa en la fonda.



Antes de regresar a Australia, tiene previsto hacer dentro de poco un breve viaje a Suiza y Alemania. Le gustaría mucho ver tu trabajo y por eso te ruego que lo introduces en tu mundo intelectual y le muestres las pinturas que tengas en casa. Y quizá os sea posible a ti y a tu mujer obsequiarle con algo de vuestra amable hospitalidad.

Paul Ri[t]chie posee mucho talento, es una persona interesante y tiene un carácter especialmente noble. Además, os puede contar muchas novedades mías.

Con afectuosos saludos, también para Binia, tuyo,

Hans Hinterreiter

C'an Micolau, Sta. Eulalia/Ibiza

hinterreiter adquirió en 1953 una finca en santa eulalia, aunque no lo menciona en sus cartas, ¡la única novedad es la dirección que aparece indicada bajo su firma!

es evidente que a partir de ese momento ambos pasaron bastante tiempo sin mantener un intenso contacto epistolar y sin verse tampoco en persona. la reedificación y organización de la granja can micolau en santa eulalia del río absorbió de tal modo a hinterreiter que apenas pintó durante varios años²⁸.



16 de abril de 1960

querido hans:

estoy preparando una exposición internacional de arte concreto²⁹. en este momento no tengo muy claro qué es lo que estás haciendo. es posible que hayas tirado la toalla, pero las reproducciones que me llegaron el año pasado parecen contradecir esa posibilidad.



apenas puedo imaginarme que hayas hecho algo totalmente distinto de lo que hacías en aquel entonces, cuando pintaste los cuadros grandes para la exposición de zúrich. me habría gustado incluir en mi exposición uno de esos cuadros, el «verde» cuadrado, del que no conozco ni el opus ni el año³⁰. tiene pequeños elementos amarillos. ¿dónde está

ese cuadro? ¿es posible enviarlo rápidamente (para mediados de mayo) a la kunsthaus de zúrich?

quizá te hayas enterado de que hubo problemas en ulm y de que estoy de nuevo en zúrich desde 1957. trabajo mucho en todos los ámbitos. tengo ahora una exposición con 80 obras (pintura y escultura) en el kunstmuseum de winterthur. te haré llegar un catálogo como impreso.

espero recibir noticias tuyas (¡y el cuadro!) y te mando nuestros afectuosos saludos,

tuyo, bill



Sta. Eulalia, 24.4.60

Querido Max:

El cuadro por el que me preguntas es propiedad del Dr. Willy Graf, Niedergasse, Winterthur. Pero no estoy muy interesado en que se vuelva a exponer. En este tiempo, han surgido muchas cosas mejores y más bellas y mucho más dignas de ser vistas. Además, ya no pinto obras de gran formato, es algo que he abandonado totalmente.



Entre 1953 y 1958 dejé de pintar por completo para concentrar todas mis fuerzas en una gran finca de secano abandonada, y por tanto barata, que compré y que quería convertir en una granja de primera con campos regados artificialmente. Y lo he conseguido: de este modo he multiplicado por tres mi patrimonio y mis ingresos y, gracias a Dios, finalmente he salido de esa crónica existencia en precario. A partir de ahora, puedo ahorrar para posteriores publicaciones.

Me alegra volver a saber de ti. Me gustaría ver tus trabajos. Por desgracia, me produce una aversión insuperable la idea de volver a pisar suelo suizo, siquiera alguna vez en mi vida. Desde que las autoridades suizas cooperaron en el secuestro de mi hija, estoy totalmente enemistado con ellas. Ahora tengo la ciudadanía española y creo que este es también un motivo por el que ya no encajo en ninguna exposición suiza.

Mis antiguos cuadros grandes decoran las paredes de mi espaciosa granja; tuve que hacer que los trajeran todos a España. Los parientes de mi mujer pusieron las cajas de cuadros, literalmente, en la calle... Es difícil y no merece la pena enviar de nuevo algunos de ellos a Suiza.

Tal vez se llegue a editar una nueva carpeta: esta forma de publicación me interesa mucho más que las exposiciones. Las exposiciones son para pintores. Pero a un «compositor sinfónico cromático» [*Farbsynfoniker*] como yo le resulta difícil incluirse entre ellos.

Con afectuosos saludos, también para tu mujer, y a la espera de saber con más frecuencia de ti, tuyo,

Hans Hinterreiter



2-5-60

querido hans:

muchas gracias por tus detalladas noticias. estoy muy impresionado por tu nueva situación económica. ¡te felicito!

he hablado por teléfono con willy graf. me presta tu cuadro para la exposición. es una exposición internacional, así que encajas en ella a la perfección. además, es histórica, de ahí ese cuadro relativamente temprano que ha influido en toda suerte de desarrollos. por lo demás, no está nada mal ver algo tuyo en este contexto.

pongo también en el correo dos catálogos de la exposición. las cosas me van bien, trabajo mucho en todos los ámbitos.

afectuosos saludos, tuyo,

bill



en 1963 la larga soledad de hans hinterreiter toca a su fin, pues se casa con inge von carlowitz. pero hinterreiter no menciona esta nueva y determinante fase vital en ninguna de sus cartas a max bill.

gracias a los beneficios que le proporciona su bien organizada granja, hinterreiter puede volver a dedicarse con más intensidad a sus propias obras. además, desde mediados de los años sesenta, carl van der voort, el galerista y marchante estadounidense y residente temporalmente en ibiza, organizará exposiciones con cuadros de hinterreiter en europa y estados unidos. por tanto, hinterreiter ya no necesita hablar con bill sobre las posibilidades de exponer y vender sus obras, y las cartas son más escasas.



Sta. Eulalia, a 17.10.72

Querido Max Bill:

Por fin estoy de nuevo en casa, quiero daros otra vez mis más sinceras gracias a ti y a tu mujer por vuestra amable acogida en vuestro hermoso hogar. Esta vez no ha sido posible una segunda visita. Perdí mucho tiempo en Winterthur con historias de abogados y notarios: un pacto sucesorio con mi rebelde hija y testamentos. Por desgracia, a mi edad, hay que pensar en esas cosas, aunque es mejor seguir trabajando como si la muerte no existiera. Pero no quería que la obra artística de toda mi vida fuera a parar a manos de mi



hija, que no muestra el más mínimo interés. Ahora eso ha quedado regulado hasta cierto punto conforme a mi voluntad y mis deseos. No ha sido fácil y al hacerlo me he dado cuenta de ¡hasta qué punto las leyes suelen estar cortadas a medida de la personalidad y las necesidades del burgués convencional!

Me ha alegrado muchísimo ver cosas nuevas tuyas. ¡Y me ha producido una gran satisfacción saber que un amigo en el que he creído ha conseguido llevar a cabo su propósito! Me ha parecido especialmente bella tu escultura de la Kunsthaus de Zúrich. Me ha gustado mucho menos el cuadro de Lohse que hay allí. Quizá sea un grafista, pero desde luego no tiene gusto para el color...

Mi exposición en Auvernier ha sido un éxito. Muy buenas críticas y ventas de algunos originales y muchas litografías. Pero pocos se han atrevido con los cuadros grandes. Eso es consecuencia de que, en mi afán por hacer las cosas cada vez mejor, he empezado a exponer muy tarde en la vida y, por tanto, aún no soy muy conocido, al menos no en la patria.

Si alguna vez queréis venir a Ibiza, tenéis mi casa a vuestra disposición. Hay dos habitaciones de invitados e incluso una pequeña galería de arte.

A la espera de que todo os vaya bien, os envía recuerdos y afectuosos saludos vuestro

Hans Hinterreiter

¡Mi mujer también os manda sus mejores saludos!



12-2-73

querido hans:

hace mucho tiempo que te debo agradecimiento y respuesta por tu carta.

vuestra visita nos ha alegrado mucho y, como la próxima está al caer, no necesito contarte muchas cosas. podré hacerlo entonces verbalmente de forma más cómoda y placentera.

me alegra que se lleve a cabo la exposición de winterthur y que el dr. koella⁵¹ también se haya lanzado con entusiasmo a prepararla. diré algunas palabras en la inauguración y antes me ocuparé de la instalación para que no termine siendo un caos incomprensible, como el que suelen conseguir organizar las gentes de los museos.

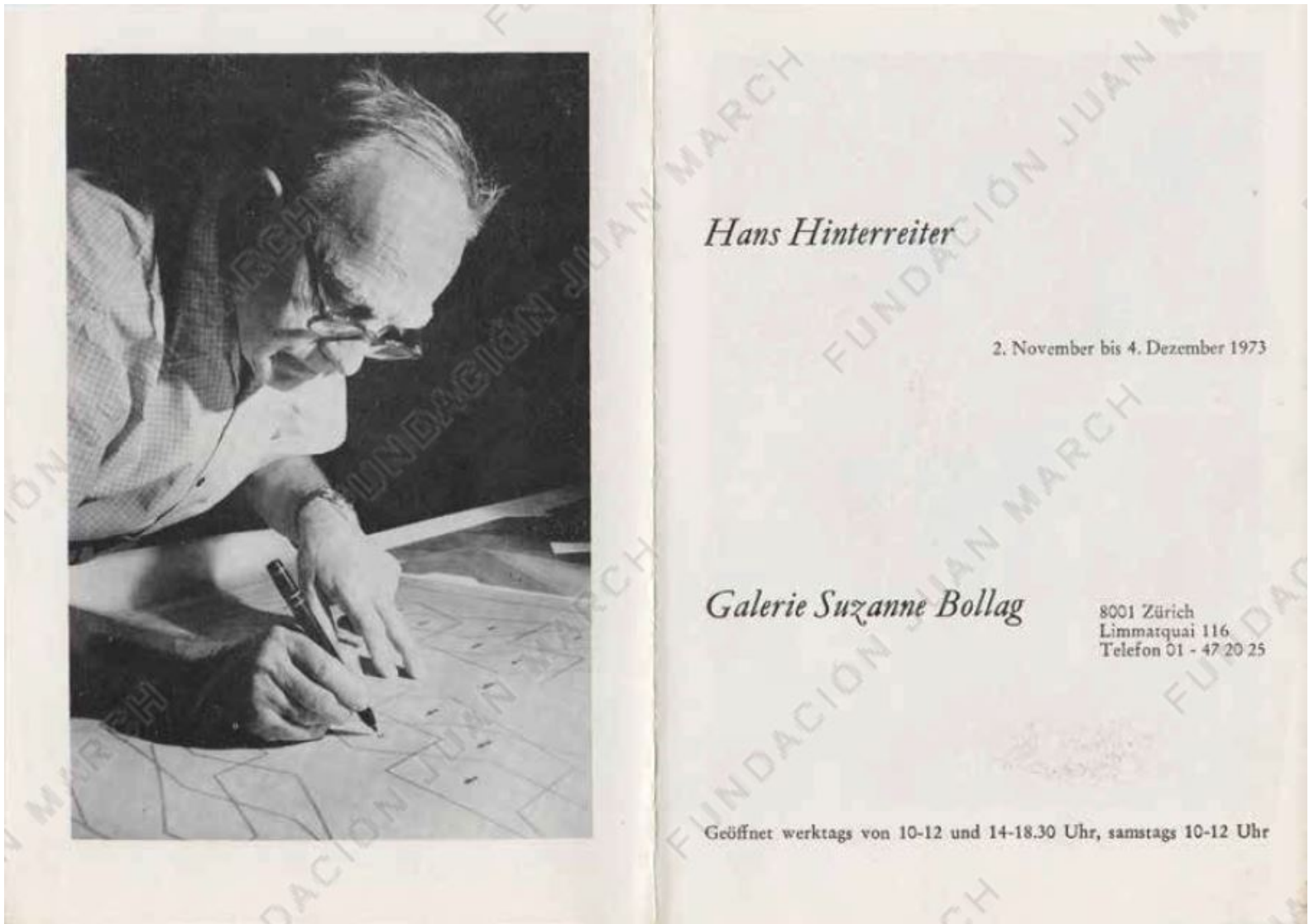
hasta dentro de poco, os envío nuestros afectuosos saludos, también a van der voort.

tuyo, bill



con motivo de la inauguración de la exposición *hans hinterreiter* en el kunstmuseum de winterthur, 1973; de izquierda a derecha: chantal bill, jakob bill, anneliese itten, hans hinterreiter, carl van der voort e inge hinterreiter





Hans Hinterreiter

2. November bis 4. Dezember 1973

Galerie Suzanne Bollag

8001 Zürich
Limmatquai 116
Telefon 01 - 47 20 25

Geöffnet werktags von 10-12 und 14-18.30 Uhr, samstags 10-12 Uhr

programa de mano
de la exposición *hans
hinterreiter* en la galerie
suzanne bollag, zúrich,
del 2 de noviembre al
4 de diciembre de 1973.
diseño original de max bill



Sta. Eulalia, 6.10.75

Querido Max Bill:

En mi casa Can Micolau tengo casi cien cuadros grandes sin vender y unos 400 estudios y aguadas. La situación, un tanto inquietante, que se vive en España me lleva a pensar si no sería conveniente trasladar la mayor parte de esas obras a Suiza y crear una Fundación Hinterreiter para evitar las complicaciones aduaneras y de otro tipo. El Dr. Ruedi Koella, Carl van der Voort y mi hija, la Sra. Fricker-Hinterreiter, han declarado estar dispuestos a presidir una fundación semejante. Pero me gustaría mucho tenerte a ti también en ese grupo y más tarde a tu hijo Jakob, como sucesor tuyo, del que he oído muchas cosas buenas. ¿Podría, llegado el caso, nombrarte director o fideicomisario de la fundación junto con los demás? De momento, estoy tanteando la situación; las instrucciones más precisas que he pedido a mis abogados suizos aún no me han llegado. Desgraciadamente, no tengo casa propia en Suiza y en un primer momento tendría que pedir a mis amigos asilo para las cajas o alquilar un almacén.

¿Tendrías la amabilidad de responderme a esta pregunta?

Espero que tú y Binia estéis bien. Con mis mejores deseos, afectuosamente tuyo,

Hans Hinterreiter



28-10-75

querido hans:

ya había sabido de tus planes por carl van der voort. y ahora me alegra recibir tu carta (del 6-10-75). no he podido responderla antes porque he estado muy ocupado con las elecciones al consejo nacional, tratando de volver a ganar influencia en berna. como no soy miembro de la alianza de los independientes y no me han apoyado con muchas ganas, he tenido que ocuparme de aumentar por mí mismo las posibilidades de salir elegido. no ha servido de mucho, solo he conseguido ser sustituto.

la idea de la fundación hinterreiter no me parece mal. sin duda, te habrás informado sobre todas las posibilidades y tendrás tus propias opiniones al respecto. tu idea de nombrarme miembro del consejo de la fundación me honra y me pongo encantado a tu disposición. está claro que de momento se trata de una medida principalmente fiscal. pero, visto a largo plazo, como ambos tenemos unas posibilidades de supervivencia similares, me parece oportuno que quieras designar a jakob como mi sucesor. además,



es amigo de koella, su compañero de estudios algo mayor. no sé exactamente si procede designar de antemano a un sucesor o si lo mejor es nombrar desde el principio a aquellos que formarán parte del consejo de la fundación, por ejemplo, 4-6 personas, y que los posteriores nombramientos queden regulados por los estatutos.

en conclusión: el dr. jakob bill, limmattalstrasse 383, 8049 zúrich, está de acuerdo en colaborar en el consejo de la fundación.

naturalmente, el museo de winterthur sería perfecto para guardar las cajas. porque no se trata solo de cajas, sino que dentro de ellas hay cuadros que, como es de esperar, se seleccionarán y se enviarán a exposiciones más adelante. cuanto más fácilmente se pueda llevar a cabo ese proceso, más sencillo será organizar la participación en exposiciones. sería imposible utilizar los cuadros si están guardados en un almacén o en cualquier mazmorra inadecuada. aunque dispongo de bastante espacio, también está empezando a mermar ¡y ya pienso con inquietud en el regreso desde américa de más de 100 cuadros y esculturas!

el 31 de octubre viajo primero a hamburgo y luego a berlin (ambas ciudades van a recibir mi exposición americana y tengo que aclarar *in situ* algunas cosas relacionadas con ello). luego la muestra terminará en alemania, en stuttgart. desde berlin viajaré a washington, donde se inaugurará la exposición el 7 de noviembre, y el 13 de noviembre estaré de nuevo en zúrich.

ambos estamos bien de salud. este año, el jardín le ha dado bastantes problemas a binia porque ha habido muchas tormentas con granizo y eso supone mucho trabajo extra.

espero que ambos estéis bien y que salgáis bien librados de los acontecimientos españoles en vuestra isla.

os mando nuestros afectuosos saludos, tuyo,

bill

la gran exposición que rudolf koella organizó en 1973 en el kunstmuseum de winterthur fue un éxito. gracias a ella, hinterreiter volvió a tener una mejor relación con suiza, así que no es de extrañar que pensara dejar sus obras a buen recaudo allí mediante la creación de la fundación hans hinterreiter. el hecho de que quisiera pedir a su amigo artista max bill que formara parte del consejo de la fundación es el motivo por el que escribí la carta del 6 de octubre de 1975. también pensó en su eventual sucesión, que recaería en su hijo jakob. max bill se pone a su disposición y cree conveniente designar como sucesor a su hijo. pero la fundación no se creará hasta el año 1985, en un principio con domicilio en vaduz, en el principado de

liechtenstein. en el momento de su fundación, ni max ni jakob bill están presentes en el consejo. en 2002, jakob bill fue elegido para formar parte del consejo de la fundación³².

en 1977 comienza la cooperación con el galerista zuriqués istván schlégl, quien a partir de entonces promocionará de forma intensiva la obra de hinterreiter.

con motivo del setenta y cinco cumpleaños de hans hinterreiter, el 28 de enero de 1977, max bill escribió lo siguiente:



para hans hinterreiter. con motivo de su setenta y cinco cumpleaños

nos conocemos desde hace más de cincuenta años en aquel entonces me maravillaban las series cromáticas que pintabas para probar mezclas y su durabilidad

años después nos encontramos de nuevo tu salías de un fructífero retiro habías convertido aquella teoría en instrumento similar a un órgano al que no le faltaba una nota

y habías tejido redes para ordenar superficies mucho más complicadas que las que hacen las arañas o los pescadores

en esas redes atrapas los colores de tu órgano y ordenas los acentos en una armonía llena de sentido en cada uno de esos innumerables sistemas

has construido tu propio mundo pictórico a partir de formas y colores cuyas figuras permanecen transparentes cuya voz vive de la interacción interior

así en tu septuagésimo quinto año de vida podemos contemplar contigo tu rica obra y desearte que sigas teniendo fuerza y salud

max bill

con la necrológica de hans hinterreiter escrita por max bill en el *nzz*³³ termina este diálogo.

- 1 cf. willy hess, «hans hinterreiter», *form und geist*, año 32, n.º 9 (septiembre de 1973), pp. 130-133.
- 2 jakob bill, *max bill am bauhaus*. berna: benteli verlag, 2008, p. 23 y ss.
- 3 cf. karl gerstner, «don hans o el amor a la geometría», en esta publicación, pp. 19-25.
- 4 cf. timo niemeyer, «hans hinterreiter y la ornamentación hispanomusulmana», en esta publicación, pp. 159-165.
- 5 los «parientes» de la mujer de hinterreiter decidieron que un artista sin ingresos regulares no podía ser un buen padre para lilliane y consiguieron que la niña se criara con ellos. hinterreiter podía verla durante sus estancias en suiza, pero la relación padre-hija quedó rota.
- 6 mina murió en abril de 1939 en aarau. trascurrió algún tiempo hasta que hinterreiter —hundido por la muerte de su mujer— retomara el camino de vuelta a ibiza. una vez allí, el 7 de noviembre de 1939, empezó a escribir un diario. las anotaciones están dirigidas a mina o hacen referencia a su vida en común, aluden al estado de ánimo de hinterreiter o recogen máximas vitales. en ocasiones, pasan largos períodos de tiempo entre una anotación y otra. bajo 1941, sin fecha, aparece la siguiente observación: «Qué pequeña es todavía mi niñita». el 13 de octubre de 1942: «De nuevo en la quietud del hogar. Pero mi casita de San Antonio es mi lugar favorito». el 17 de octubre de 1944 anota: «Nuestra casa de San Antonio, donde pensábamos vivir dichosos juntos, ha sido vendida y está en manos extrañas. [...] De momento es imposible regresar a la patria. [...] Probablemente solo queda la emigración a un país exótico, llevándome todas mis posesiones, llevándome a Lilliane [...], pero será difícil con Lilliane». la última anotación está fechada el 16 de diciembre de 1958. el diario se encuentra en el archivo de la hans hinterreiter stiftung en zúrich.
- 7 archivo max bill c/o max, binia + jakob bill stiftung, CH-adligenswil.
- 8 *almanach neuer kunst in der schweiz*, editado por la allianz, asociación de artistas modernos suizos, bajo la supervisión de leo leuppi y richard p. lohse. zúrich: uto-buchdruckerei, 1940, pp. 24-25.
- 9 en la carta del 26 de marzo de 1940, hinterreiter pondrá nombres más precisos a cuatro cuadros. entre ellos está el «cuadro» verde-amarillo identificado como 1937 *opus 26*: «juego guasón». esta descripción se corresponde con la obra *ME 279*, que está firmada en la cara anterior con HH 37. pero la reproducción del *almanaque* ha experimentado una rotación de noventa grados y se corresponde con el cuadro *opus 26*, que tiene como signatura 1941 y está pintado en tonos amarillo-marrón oscuro. no deben confundirse ambas versiones con otra obra titulada *opus 26*, que ha recibido la denominación «privada» de «amor abrasador». por lo que parece, hinterreiter asignó unas pocas numeraciones de cuadros por partida doble. del *opus 21* («orquídea»), únicamente existe una obra pintada con ténpera sobre papel en el

- archivo hinterreiter, es dudoso que el artista llegara a pintar realmente un cuadro de dicha obra. las fotos se hicieron a partir de los modelos en papel. los títulos de los cuatro cuadros aparecen listados por vez primera en la carta del 26 de marzo de 1940.
- 10 de una carta de hermann zeishold fechada el 16 de septiembre de 1939:
«Nos proponemos perseverar en todo ello, a pesar de que corren tiempos críticos, culturalmente desfavorables. Quiero asegurar de manera especial que los valiosos materiales artísticos y científicos que me han sido confiados estarán protegidos bajo todo punto de vista y que no temo que los acontecimientos europeos afecten a los afanes culturales existentes aquí. Así que sigo preparando la “exposición hans hinterreiter” americana».
- 11 *5 konstruktionen + 5 compositionen. 10 original-grafische blätter*. zúrich: allianz-verlag, 1941. impresa en una edición de cien ejemplares.
- 12 en el archivo max bill de la max, binia + jakob bill stiftung hay una foto del *opus 99* con la anotación manuscrita «3 intervalos de amarillo grisáceo. pequeños cuadriláteros en amarillo saturado». pero la foto en sí misma ha sido «retocada»: las áreas negras han sido redibujadas con lápiz y los cuadriláteros mencionados están coloreados en azul y verde con lápices de colores. probablemente el conjunto sirvió como modelo para la litografía.
- 13 *allianz*, kunsthau, zúrich, 23 de mayo-21 de junio de 1942. obras expuestas: *opus 26*, 1937; *opus 62* y *opus 67*, 1939; *opus 99*, *100 + 106*, 1941.
- 14 en la carta del 26 de marzo de 1940, hinterreiter dice expresamente que había proyectado sus formatos pequeños ampliados en la pared con ayuda del epidiascopio, así que también estaba familiarizado con el efecto de superficies pictóricas mayores. solo que le resultaban poco prácticas, pues eran casi imposibles de transportar o enviar.
- 15 el pabellón suizo de la iv triennale di milano de 1936 fue diseñado por max bill y recibió el gran premio.
- 16 duración de la exposición: del 17 de enero al 24 de febrero de 1943. los artistas que participaron en ella fueron: paul klee, walter kurt wiemken, max bill, walter bodmer, serge brignoni, hans erni y hans fischli.
- 17 Despedida intraducible. Hinterreiter escoge palabras alemanas que contienen la letra z en la sílaba final y que trasforma en «za» para rimar con «lbiza». La traducción es literal y en ella se pierde parte del juego que plantea el autor [N. de T].
- 18 hans meyer-benteli, «konkrete kunst. betrachtungen bei anlass der ausstellung in basel», *werk*, año 31, n.º 4, (abril de 1944), pp. 128-133. hay que hacer notar lo siguiente: se han tenido en cuenta las reproducciones que bill le propone en su carta a hinterreiter por lo que respecta a klee, arp y bill, y se ha dedicado a mondrian el inserto en color. kandinsky ha sido reemplazado por una obra de braque y no se dice una sola palabra sobre hinterreiter. figura como autor otro amigo de bill, el editor y coleccionista de arte de berna hans meyer-benteli. en el archivo no hay correspondencia al respecto, quizá también se deba a que bill casi siempre se comunicaba por teléfono dentro de suiza.
- 19 andreas speiser (1885-1970) fue filósofo de la ciencia y profesor de matemática en la universidad de zúrich (1917-1944) y desde 1944 hasta su jubilación, en 1955, en la universidad de basilea.
- 20 la exposición de basilea que menciona es *konkrete kunst* [arte concreto], que se pudo ver en el kunsthalle de basilea del 18 de marzo al 16 de abril de 1944. cartel y diseño del catálogo de max bill.
- 21 En castellano en el original [N. de T.].
- 22 hinterreiter anota en su diario en el año 1946:
«Estancia en Suiza: el intento fallido de volver de forma permanente a Suiza».
- 23 en el catálogo figuran cinco obras: *opus 7*, en torno a 1944-1945 (con reproducción); *opus 9*; *opus 17*; *opus 26* (¿se trata del cuadro de 1937-1941 o del tondo posterior del mismo nombre de 1945?), y *opus 106* (en este caso, también existen dos versiones diferentes: la que se mostró en la primera exposición de la alianza en 1942 y la versión como estudio de 1944, ejecutada como cuadro en 1946 y actualmente en posesión del kunstmuseum de winterthur).
- 24 *arte astratta e concreta* [cat. expo., palazzo exreale, milán, 11 de enero-9 de febrero de 1947]. milán: palazzo exreale, 1947. la exposición fue organizada por lanfranco bombelli tiravanti y max huber. en el catálogo no hay ni reproducciones ni una lista de las obras expuestas. en la cubierta del catálogo se menciona a hinterreiter y en el contenido aparece una breve biografía suya. max bill fue el responsable de la selección de las aportaciones de los artistas suizos.
- 25 max bill fundó en 1947 el i.p.c. (institut für progressive kultur) [instituto de cultura progresiva] con sede principal en zúrich. la oficina de milán estaba domiciliada en casa de lanfranco bombelli tiravanti y la oficina sudamericana en casa de tomás maldonado, en buenos aires. a su vez, max huber era miembro de la alianza y amigo de la familia bill.
- 26 En castellano en el original [N. de T.].
- 27 el contenido de la exposición y su historia están recopilados en lars müller (ed.), *max bill, sicht der dinge. die gute form: eine ausstellung 1949*. zúrich: lars müller publishers, 2015.
- 28 en un documento fílmico realizado en 1988 por istván schlégl, hans hinterreiter explica que ha vendido diversos terrenos a forasteros a un precio ventajoso a condición de encargarse de la arquitectura de las casas que se iban a construir en ellos y recibiendo un pago a cambio. en el archivo de la hans hinterreiter stiftung en zúrich, no hay ninguna referencia —salvo este documento fílmico— ni al momento ni al lugar en que se levantaron esos edificios. probablemente eran, en principio, casas de veraneo. en su correspondencia con max bill, hinterreiter solo menciona de pasada su trabajo como arquitecto en ibiza.
- 29 *konkrete kunst: 50 jahre entwicklung* [cat. expo., helmhaus, zúrich, 8 de junio-14 de agosto de 1960]. zúrich: helmhaus, 1960. en la página 28 del correspondiente catálogo aparece reproducida la obra que se menciona más adelante en la carta.
- 30 la versión «verde» se correspondería con el estudio *ME 279* de 1937, cf. nota 9. pero la procedencia de la versión que se muestra ahora en palma y cuenca (fig. 4) permite suponer que, en realidad, se trata de la versión amarillo-marrón del cuadro. porque el *opus 26* falta de entre los cuadros de la alianza depositados durante años en la kunsthau. como se apunta ya en la carta del 20 de septiembre de 1943, se encontraba desde hacía años en winterthur como propiedad particular. la comparación de ambas variantes cromáticas aparece en hans joachim albrecht, rudolf koella e istván schlégl, *hans hinterreiter. ein schweizer vertreter der konstruktiven kunst*, op. cit., pp. 76-77.
- 31 dr. rudolf koella, el entonces director del kunstmuseum de winterthur y organizador de la primera exposición de hans hinterreiter en un museo. véase rudolf koella, «hans hinterreiter: un pionero del arte concreto», en esta publicación, pp. 153-157.
- 32 en 1986 la fundación cultural pro helvetia me encargó la organización de una exposición itinerante. con el título de *konkret schweiz heute* [suiza concreta hoy], recorrió finalmente cinco países entre 1986 y 1989 con paradas en helsinki, tampere, ulm, bonn, münster, friburgo de brigovia, varsovia, bydgoszcz, múnich, basilea, nuevo brandeburgo, berlin este y kalisz. solo se invitó a formar parte de la selección de artistas a aquellos que estuvieran vivos en aquel entonces y que proporcionaran obras actuales. el mayor de todos ellos era hans hinterreiter, y jakob bill, el más joven. y resulta muy propio que una de las obras de hans hinterreiter presente en la exposición y reproducida en el catálogo sea el cuadro *opus 26 C* en forma de tondo, ¡una versión creada en 1982!
- 33 «max bill: ein eingenschöpferischer künstler - hans hinterreiter zum gedächtnis», *neue zürcher zeitung* (27 de septiembre de 1989), p. 27.

Relación de obras y documentos en exposición

1.

Selbstbildnis [Autorretrato], 1926
Óleo sobre cartón
50,6 x 41 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

2.

Studie 80 [Estudio 80], 1932
Témpera sobre papel
18,7 x 19,2 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

3.

Studie 107 A [Estudio 107 A], 1933
Témpera sobre papel
36,5 x 40,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

4.

ME 374 „Dornröschen“ [ME 374 «La Bella Durmiente»], 1936-1957
Témpera sobre papel
29,1 x 21,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

5.

Baum [Árbol], 1938
Témpera sobre Pavatex
40 x 50,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

6.

Sonnenbadende [Mujeres tomando el sol], 1938
Témpera sobre Pavatex
43 x 43 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

7.

Studie 401 [Estudio 401], 1940
Témpera sobre papel
35,5 x 32 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

8.

Studie 396 [Estudio 396], 1941
Témpera sobre papel
35,5 x 42,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

9.

Opus 3, 1944-1974
Témpera sobre lienzo
85 x 85 cm
max, binia + jakob bill stiftung

10.

Opus 5, 1951
Témpera barnizada sobre Pavatex
83 x 59,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

11.

Opus 7 „Opfermut“ [Opus 7 «Espíritu de sacrificio»], c. 1944-1945
Témpera sobre papel
28 x 38 cm
Colección Chantal y Jakob Bill

12.

Opus 7, 1944-1945
Heliografía
28 x 38 cm
Colección Chantal y Jakob Bill

13.

SWF 7, 1974
Acrílico sobre lienzo
71 x 96,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

14.

Opus 12, 1952
Témpera barnizada sobre Pavatex
83 x 63 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

- 15.**
Opus 12 C, 1952-1981
Témpera sobre papel
41 x 32,9 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 16.**
Opus 21, 1958
Témpera barnizada sobre Pavatex
83,5 x 65 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 17.**
SWF 21 (Homenaje a D. Juan Miró), 1973
Acrílico sobre algodón
100 x 75 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 18.**
Opus 22 E, 1958-1982
Témpera sobre papel
45 x 36,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 19.**
Opus 26, 1941
Témpera sobre papel adherido a cartón
64,5 x 64,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 20.**
Opus 26, c. 1944-1945
Témpera sobre papel
32,2 x 32,3 cm
Colección Chantal y Jakob Bill
- 21.**
Konzept Opus 26 [Esbozo de Opus 26], 1946
Dibujo a pluma con tinta negra y roja, y lápiz sobre papel de embalar
85 x 85 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 22.**
Opus 26, 1945
Témpera sobre Pavatex
82 x 82 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 23.**
Opus 26 F, 1945-1982
Témpera sobre papel
57 x 46 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 24.**
Studie zu Opus 35 [Estudio para Opus 35], 1944-1960
Témpera plástica sobre papel
32,7 x 23,8 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 25.**
SW 35 A, 1944-1978
Acrílico sobre lienzo
85 x 65 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 26.**
SW 36 B, 1942-1978
Acrílico sobre lienzo
80 x 60 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 27.**
Opus 41, 1951
Témpera a la caseína sobre papel
42,5 x 28,5 cm
Colección Chantal y Jakob Bill
- 28.**
Opus 41 D, 1951-1982
Acrílico sobre algodón
104,5 x 65,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 29.**
Opus 41 E, 1951-1982
Témpera sobre papel
41 x 31 cm
Colección Chantal y Jakob Bill
- 30.**
SWF 43, 1973
Acrílico sobre algodón
92 x 70 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 31.**
Opus 49 B, 1976
Acrílico sobre papel
40,5 x 33 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 32.**
SW 52, 1958-1978
Acrílico sobre papel
50,2 x 37,7 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 33.**
SWF 53, 1973
Acrílico sobre algodón
80 x 80 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 34.**
Opus 57 F, 1943-1983
Acrílico sobre algodón
90 x 80 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 35.**
SW 58, 1959-1978
Acrílico sobre papel
50 x 38 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

- 36.**
Opus 65 B, 1958
Témpera a la caseína y cera sobre papel
44,2 x 35 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 37.**
SWF 70, 1958-1978
Témpera sobre papel
42,5 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 38.**
Opus 71 D, 1976
Témpera sobre papel
42,8 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 39.**
Opus 76 A, 1945-1982
Témpera sobre papel
43,9 x 36,3 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 40.**
Opus 80 B, 1970
Témpera plástica sobre papel
44,3 x 35 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 41.**
SW 80, 1951-1978
Acrílico sobre lienzo
85 x 85 cm
Colección particular del Dr. Rudolf Koella
- 42.**
Opus 83 A, 1944-1979
Acrílico sobre lienzo
62 x 102 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 43.**
Opus 91 B, 1958
Témpera plástica sobre papel
42,3 x 34 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 44.**
Opus 97 C, 1975
Témpera plástica sobre papel
41,2 x 34,8 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 45.**
Opus 97 E, 1959-1981
Acrílico sobre algodón
85,5 x 73,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 46.**
OP 97 A, 1975-1977
Acrílico sobre lienzo
167 x 140,5 cm
Museu d'Art Contemporani d'Eivissa
[No en exposición]
- 47.**
Opus 99, 1941
Témpera sobre papel adherido a cartón
57,8 x 71,7 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 48.**
Opus 99 (en la carpeta *5 konstruktionen + 5 compositionen*)
Zúrich: Allianz-Verlag, 1941
Litografía (ejemplar 37/100)
30,5 x 32,5 cm
Colección Chantal y Jakob Bill
- 49.**
Opus 100, 1941
Témpera sobre cartón
62,3 x 70 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 50.**
Studie zu Opus 103 [Estudio para Opus 103], 1959
Témpera sobre papel
25,5 x 34,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 51.**
SWF 103, 1973
Acrílico sobre lienzo
66 x 92 cm
Colección Chantal y Jakob Bill
- 52.**
Opus 103 E, 1959-1978
Témpera a la resina de damar y al huevo sobre papel
34,5 x 46 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 53.**
Opus 103 F, 1959-1978
Témpera a la resina de damar y al huevo sobre papel
34,5 x 46,2 cm
Colección Chantal y Jakob Bill
- 54.**
Opus 103 F, 1959-1978
Acrílico sobre algodón
82,5 x 122 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 55.**
Opus 106, 1941
Témpera sobre cartón
61,5 x 72 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 56.**
Opus 108, 1960
Témpera barnizada sobre Pavatex
63 x 83 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 57.**
Opus 111, 1959
Témpera barnizada sobre Pavatex
73,5 x 56 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 58.**
Opus 114, 1959
Témpera barnizada sobre papel adherido a Pavatex
73,7 x 58,7 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 59.**
SWF 120, 1960-1978
Témpera plástica
38 x 50 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 60.**
Opus 122 B, 1977
Témpera sobre papel
40,8 x 32,9 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 61.**
Opus 131, 1961
Témpera plástica sobre papel
31,1 x 46,7 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 62.**
Opus 131 E, 1977
Acrílico sobre papel
40,8 x 33 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 63.**
Opus 141, 1961
Témpera plástica sobre papel
38 x 50 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 64.**
SW 141, 1961-1978
Acrílico sobre algodón
70 x 95,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

- 65.**
Opus 143, 1961
Témpera barnizada sobre Pavatex
51,6 x 100 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 66.**
SWF 143, 1973
Acrílico sobre algodón
61 x 110 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 67.**
Opus 144 D, 1974
Látex sobre papel
50,5 x 38 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 68.**
Opus 145 D, 1975
Témpera plástica sobre papel
34 x 47,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 69.**
Opus 160 A, 1971
Témpera sobre papel
34 x 43,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 70.**
Opus 165, 1966
Témpera barnizada sobre Pavatex
93,2 x 55,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 71.**
Opus 166 D, 1976-1980
Acrílico sobre algodón
95 x 72 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 72.**
Opus 166 E, 1976
Acrílico sobre papel
40,6 x 33 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 73.**
Opus 168 B, 1977
Témpera sobre papel
34 x 45,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.**
74.1. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
52 x 36,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.2. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
Litografía (ejemplar 36/50)
51 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.3. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
Litografía (ejemplar 36/50)
51 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.4. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
Litografía (ejemplar 36/50)
51 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.5. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
Litografía (ejemplar 36/50)
51 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.6. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
Litografía (ejemplar 36/50)
51 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.7. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
Litografía (ejemplar 36/50)
51 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.8. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
Litografía (ejemplar 36/50)
51 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 74.9. Carpeta de litografías (volumen I y único)
Ibiza: Carl van der Voort, 1966-1967
Litografía (ejemplar 36/50)
51 x 36 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 75.**
Cuadernos de apuntes 9, 14 y 19 del *Formorgel*
[órgano de la forma], c. 1930-1950
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
[No en exposición]
- 76.**
Hans Hinterreiter, *A Theory of Form and Color*
[Una teoría de la forma y el color]
Barcelona: Ediciones Ebusus, 1967
Libro: impresión fotomecánica
31 x 25 cm
Fundación Juan March, Madrid
- 77.**
Hans Hinterreiter, *A Theory of Form and Color*
[Una teoría de la forma y el color]
Barcelona: Ediciones Ebusus, 1967
Libro: impresión fotomecánica
31 x 25 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 78.**
Hans Hinterreiter, *Die Kunst der reinen Form*
[El arte de la forma pura]
Ibiza; Ámsterdam: Ediciones Ebusus, 1978
Libro: impresión fotomecánica
29,5 x 20,5 cm
Fundación Juan March, Madrid
- 79.**
Hans Hinterreiter, *Die Kunst der reinen Form*
[El arte de la forma pura]
Ibiza; Ámsterdam: Ediciones Ebusus, 1978
Libro: impresión fotomecánica
29,5 x 20,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 80.**
Folleto promocional de la obra *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] de Hans Hinterreiter, 1978
Impresión fotomecánica (anverso y reverso)
29,5 x 20,5 cm
Fundación Juan March, Madrid
- 81.**
Estudio de Wilhelm Ostwald con dedicatoria de Helene Ostwald a Hans Hinterreiter, 9 de julio de 1938
Acuarela
29 x 21 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich
- 82.**
Catálogo de la exposición *Allianz. Vereinigung moderner Schweizer Künstler* [Allianz. Asociación de artistas modernos suizos]
Zúrich: Kunsthhaus, 1947
Libro: impresión fotomecánica
21 x 15 cm
max, binia + jakob bill stiftung
- 83.**
Hans Hinterreiter, *Geometrische Schönheit. Entstehung und Technik (Gleittext zu einer Mappe mit 30 Farbtafeln)* [Belleza geométrica. Surgimiento y técnica (texto introductorio de una carpeta con 30 láminas cromáticas)]
Celle: Hostmann Steinberg'schen Farbenfabriken, 1958
Libro: impresión fotomecánica
30,5 x 22 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zürich

- 84.**
Catálogo de la exposición *Hans Hinterreiter*
Zúrich; Ibiza: Galerie & Edition Schlégl;
Carl van der Voort, 1977
Libro: impresión fotomecánica
22 x 21 cm
Fundación Juan March, Madrid
- 85.**
Catálogo de la exposición *Hans Hinterreiter:
Retrospective Exhibition. Works 1930-1985*
[Hans Hinterreiter: exposición retrospectiva.
Obras 1930-1985]
Zúrich: Galerie & Edition Schlégl, 1986
Libro: impresión fotomecánica
22 x 21 cm
Fundación Juan March, Madrid
- 86.**
Du. Europäische Kunstzeitschrift [dedicado
a Max Bill], n.º 424 (junio de 1976)
Revista: impresión fotomecánica
29,5 x 23 cm
Fundación Juan March, Madrid
- 87.**
[Autor desconocido], «La belleza de la
matemática», *Diario de Ibiza* (5 de mayo
de 1974)
Revista: impresión fotomecánica
49 x 29 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 88.**
[Autor desconocido], «Hans Hinterreiter:
patriarca de los artistas ibicencos»,
Diario de Ibiza (16 de diciembre de 1977)
Revista: impresión fotomecánica
41 x 29 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 89.**
Invitación a la inauguración de la exposición
Hans Hinterreiter. 75jährig [Hans Hinterreiter.
A sus 75 años], Galerie & Edition Schlégl,
Zúrich, 6 de septiembre-8 de octubre de 1977
Impresión fotomecánica
24 x 17,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 90.**
Formulario de suscripción a *Die Kunst der
reinen Form* [El arte de la forma pura] de Hans
Hinterreiter
Zúrich: Ediciones Ebusus, 1978
Impresión fotomecánica (anverso)
21 x 15 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 91.**
Formulario de suscripción a *Die Kunst der
reinen Form* [El arte de la forma pura] de Hans
Hinterreiter
Zúrich: Galerie & Edition Schlégl, 1978
Impresión fotomecánica (reverso)
21 x 15 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 92.**
Con motivo de la exposición *Hans Hinterreiter.
Soligraphien* [Hans Hinterreiter. Soligrafías],
lanzamiento de la suscripción a la nueva edición
de *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma
pura] de Hans Hinterreiter, Galería Carl van der
Voort, Basilea, a partir del 16 de mayo de 1978
Impresión fotomecánica
21 x 15 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 93.**
Invitación a la inauguración de la exposición
*Hans Hinterreiter: Soligrafías y gouaches
recientes*, Galería Carl van der Voort, Ibiza,
25 de abril-8 de mayo de 1978
Impresión fotomecánica
15 x 21 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 94.**
Karl Gerstner, «Don Hans oder Die Liebe
zur Geometrie» [Don Hans o el amor a la
geometría], *Weltwoche Magazin*, n.º 46
(17 de noviembre de 1982), pp. 32-36
Revista: impresión fotomecánica
30 x 22 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 95.**
Invitación a la inauguración de la exposición
*Hans Hinterreiter. A Theory of Form and Color.
Paintings 1932-1983* [Hans Hinterreiter. Una
teoría de la forma y el color. Pinturas 1932-
1983], Ericson Gallery, Nueva York, 5 de abril-
28 de mayo de 1983
Impresión fotomecánica
15 x 15 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 96.**
Invitación a la inauguración de la exposición
*Hans Hinterreiter. Color Music: A Retrospective
Exhibition of the Swiss Exponent of Constructive
Art, 1930-1985* [Hans Hinterreiter. Música
cromática: una exposición retrospectiva del
exponente suizo del arte constructivo, 1930-
1985], The MIT Museum, Cambridge (MA),
22 de abril-8 de agosto de 1986
Impresión fotomecánica
22 x 18 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 97.**
Programa de mano de la exposición *Hans
Hinterreiter*, Herbert F. Johnson Museum of Art
Cornell University, Ithaca (NY), 28 de enero-
23 de marzo de 1986
Impresión fotomecánica
25 x 15,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 98.**
Spanisches Taschen-Wörterbuch [Diccionario
español de bolsillo]. Ejemplar de Hans Hinterreiter
Libro: impresión fotomecánica
15 x 10 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 99.**
Interchemical Corporation. Research
Laboratories, *Color Chemistry: Number One of
a Series of Monographs on Color* [Química del
color: Primera de una serie de monografías
sobre el color]. Nueva York: International
Printing Ink Corp., 1935
Libro: impresión fotomecánica
28 x 22 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 100.**
Interchemical Corporation. Research
Laboratories, *Color in Use: Number Three of a
Series of Monographs on Color* [El uso del color:
Tercera de una serie de monografías sobre el
color]. Nueva York: International Printing Ink
Corp., 1935
Libro: impresión fotomecánica
28 x 22 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 101.**
Interchemical Corporation. Research
Laboratories, *Color as Light: Number Two of a
Series of Monographs on Color* [El color como
luz: Segunda de una serie de monografías sobre
el color]. Nueva York: International Printing Ink
Corp., 1935
Libro: impresión fotomecánica
28 x 22 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 102.**
Max Doerner, *Malmaterial und seine
Verwendung im Bilde* [Material pictórico y su
empleo en el cuadro]
Múnich: Verlag für Praktische Kunstwissenschaft
Dr. F. X. Weizinger & Co., 1922
Libro: impresión fotomecánica
24 x 17 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

- 103.**
Wilhelm Ostwald, *Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre* [Goethe, Schopenhauer y la teoría del color]
Leipzig: Verlag Unesma, 1918
Libro: impresión fotomecánica
23 x 16,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 104.**
Aemilius Müller, *Die moderne Farbenharmonie-Lehre* [La teoría moderna de la armonía cromática]
Winterthur: Chromos Verlag, 1948
Libro: impresión fotomecánica
21 x 12 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 105.**
Wilhelm Ostwald, *Die Farbenfibel* [La cartilla del color]
Leipzig: Verlag Unesma, 1930 (15.ª ed.)
Folleto: impresión fotomecánica
22,5 x 16,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 106.**
Wilhelm Ostwald, *Die Maltechnik. Jetzt und Künftig* [La técnica pictórica. Ahora y en el futuro]
Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1930
Libro: impresión fotomecánica (con anotaciones de Hans Hinterreiter)
22 x 14,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 107.**
Wilhelm Ostwald, *Die Harmonie der Farben* [La armonía de los colores]
Leipzig: Verlag Unesma, 1923 (5.ª ed.)
Libro: impresión fotomecánica
23 x 16,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 108.**
Willy Hess, «Hans Hinterreiter auf Ibiza» [Hans Hinterreiter en Ibiza], *Sonntagspost*, n.º 28 (13 de julio de 1973)
Revista: impresión fotomecánica
48 x 33 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 109.**
Invitación a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter: Gemälde, Gouachen, Zeichnungen, Druckgraphik* [Hans Hinterreiter: cuadros, gouaches, dibujos y obra gráfica impresa], Kunstmuseum, Winterthur, 18 de marzo-23 de abril de 1973
Impresión fotomecánica (abierta y cerrada)
10,5 x 15 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 110.**
Invitación a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter: Miniaturen 1930-1940* [Hans Hinterreiter: Miniaturas 1930-1940], Neue Galerie, Baden-Baden, 10 de junio-14 de julio de 1971
Impresión fotomecánica
21 x 10,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 111.**
Invitación a la inauguración de la exposición colectiva *The Non-Objective World. Die Gegenstandslose Welt. Il Mondo della Non-Oggettività (1939-1955)* [El mundo no objetivo (1939-1955)], Annely Juda Fine Art, Londres, 6 de julio-8 de septiembre de 1972
Impresión fotomecánica
23,5 x 38 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 112.**
Invitación postal a la inauguración de la exposición *Hans Hinterreiter: Miniaturas 1930-1940*, Galería Carl van der Voort, Ibiza, 14-27 de agosto de 1970
Impresión fotomecánica
16 x 10,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 113.**
Invitación a la inauguración de la exposición *Hinterreiter*, Gallery Carl van der Voort, San Francisco, 17 de noviembre-16 de diciembre de 1967
Impresión fotomecánica
10 x 20,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 114.**
Invitación a la inauguración de la exposición *Hinterreiter: Litografías y serigrafías originales*, Galería El Corsario, Ibiza, 17-30 de marzo de 1967
Impresión fotomecánica (anverso y reverso)
16 x 16 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 115.**
Programa de mano/Cartel de la exposición *Hinterreiter*
Impresión fotomecánica
64 x 64 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 116.**
Catálogo de la exposición *Hans Hinterreiter*
Madrid: Publicaciones Españolas, 1967 (col. Cuaderno de Arte; dir. Carlos Areán)
Libro: Impresión fotomecánica
23 x 16 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 117.**
Programa de mano de la exposición *Arte astratta e concreta* [Arte abstracto y concreto], Palazzo Exreale, Milán, 11 de enero-9 de febrero de 1947
Impresión fotomecánica
21 x 15 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 118.**
Gaechter & Clahsen, *Hinterreiter signiert Bücher an der Buchvernissage in der Galerie Schlégl* [Hans Hinterreiter firma ejemplares en la presentación de su libro en la Galerie Schlégl], 1982
Fotografía: plata en gelatina
23,5 x 16,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 119.**
Erhard Gull, *Perspektive in anschaulicher Darstellung für Architekten, Maler, Techniker sowie Studierende an Hoch- u. Mittelschulen* [La perspectiva en la representación gráfica para arquitectos, pintores, técnicos y estudiantes de escuelas de enseñanza media y superior]
Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, 1921
Libro: impresión fotomecánica
23 x 16 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 120.**
Karl Gerstner, *Las formas del color*
Madrid: Hermann Blume, 1988
Libro: impresión fotomecánica
24,5 x 18,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 121.**
Karl Gerstner, *Die Formen der Farben* [Las formas de los colores]
Fráncfort: Athenäum Verlag, 1986
Libro: impresión fotomecánica
20,5 x 18,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 122.**
[Autor desconocido], *Farbenmappe systematisch DDR PAT.* [Carpeta cromática sistemática. Patente de la República Democrática Alemana]
34,5 x 25,5 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
- 123.**
[Autor desconocido], *Hans Hinterreiter*, [sin fecha]
Fotografía: plata en gelatina
9 x 13 cm
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich

Hans Hinterreiter: una biografía

Rudolf Koella

1902

Hinterreiter nace y crece en Winterthur. Su padre es de origen austríaco y sastre de profesión; su madre es suiza. En el instituto, Hinterreiter se hace amigo de Willy Hess, cinco años más joven, quien más tarde será un prestigioso compositor experto en historia de la música.

1920

Hinterreiter empieza a estudiar matemáticas en la Universidad de Zúrich. Pero pronto se traslada al Departamento de Arquitectura de la Escuela Politécnica Federal de Zúrich por deseo de sus padres; allí asiste también a clases de filosofía e historia del arte. Al mismo tiempo sigue perfeccionándose como pianista hasta el punto de que, como dirá más tarde, «casi superé el

nivel de diletante». Recibe sus primeras clases de pintura de Wilhelm Ludwig Lehmann (1861-1932), profesor que enseña dibujo paisajístico y arquitectónico en la Escuela Politécnica Federal de Zúrich.

1925

Una vez obtenido el título, trabaja sin mucho entusiasmo en estudios de arquitectura en Aarau y Berna. A partir de entonces, solo podrá pintar en su tiempo libre. Crea sobre todo cuadros de paisajes de intenso colorido y estilización plana que todavía se encuentran claramente bajo la influencia de su maestro Lehmann, a quien se los muestra con periodicidad para conocer su opinión. En Aarau conoce a la joven profesora Mina Salm, con quien se casará en 1929.

1929

Como su mujer Mina posee «algo de capital», puede abandonar su profesión de subsistencia y dedicarse por completo a la pintura. Se retira durante cinco años a Seelisberg, a orillas del lago de los Cuatro Cantones, donde trata de llevar una vida lo más natural posible en una cabaña de montaña. Comienza a estudiar los fundamentos teóricos del arte y encuentra los textos del químico alemán Wilhelm Ostwald (1853-1932), quien, partiendo de la teoría del color de Goethe, había tratado de comprender con exactitud las leyes de la armonía estética *Die Harmonie der Farben* [La armonía de los colores] [cat. 107], 1918, y *Die Harmonie der Formen* [La armonía de las formas], 1922. Este encuentro, como admitió Hinterreiter tiempo después, reorientó por completo su propia evolución. Apartado del mundo en su retiro, empieza a experimentar con la sistemática del color de Ostwald.

Proyecto para el concurso de ideas para el solar de Stampfenbach, Zúrich, 1927



Hans y Mina
Hinterreiter con
la madre de Mina
en Seelisberg,
c. 1929-1930

En esta casa de
Seelisberg vivieron
Mina y Hans
Hinterreiter desde
1929 hasta 1935,
c. 1929-1930

Respuesta de Walt
Disney Productions a
Hans Hinterreiter, 1939



1930

Surgen las primeras obras carentes por completo de objeto. Son pequeños constructos cromáticos y formales pintados con témpera en papel Fabriano, que en un primer momento Hinterreiter considera «estudios» [*Studien*] preparatorios para obras posteriores más válidas. Al mismo tiempo empieza a crear un « rgano de la forma» [*Formorge*] a partir de una sugerencia de Ostwald, con quien mantiene contacto epistolar. En pequeños papeles transparentes pinta con tinta y pluma estructuras geométricas elementales que, dependiendo de cómo se superpongan, dan como resultado las más diversas ordenaciones rítmicas del plano o «redes» [*Netze*]. Hinterreiter escribe que, igual que el piano permite al m sico tocar no solo una nota, sino acordes completos, este « rgano de la forma» [*Formorge*] permite al artista lograr en el menor tiempo posible combinaciones formales aptas para crear cuadros. En 1932 toma como punto de partida estudios particularmente logrados para empezar a pintar versiones de mayor tamaño tratadas como cuadros, que se caracterizan por sus fondos y engarces matizados con gran refinamiento.

1934

Recorre el sur de España con su mujer Mina y queda fascinado por la ornamentación hispanomusulmana. En esa ordenación decorativa de la superficie, detecta instintivamente una posibilidad de llegar a métodos de configuración por completo nuevos. Sueña con superponer, mediante proyecciones, modelos formales geométricos y acordes cromáticos preprogramados en un proceso ininterrumpido, de tal forma que surjan de manera constante imágenes nuevas, igual que en un caleidoscopio. Ya no será necesario

pintar esas «imágenes que fluyen» [*Laufbilder*], escribe, se las podría fotografiar o filmar y, «en lugar de una sola por semana, se podría crear una docena al día». «Juego de transformación cromática y formal» [*Farb- und Formwandelspiel*], así es como bautizó esta audaz invención que, por desgracia, nunca pudo hacerse realidad por motivos técnicos y financieros.

1935

Hinterreiter decide retirarse un par de años a Ibiza, en aquel entonces todavía intacta, animado por las favorables condiciones de vida de la isla balear. Pero un año más tarde el comienzo de la guerra civil española lo obliga a regresar a Suiza. En Winterthur, empieza a redactar sus teorías de la configuración, que no se publican hasta 1978, en Barcelona, bajo el título *Die Kunst der reinen Form* [El arte de la forma pura] [cat. 78, 79]. Contacta con prestigiosos físicos y químicos, tanto suizos como extranjeros, a quienes pide ayuda para hacer realidad sus ideas.

En 1936 se inaugura en la Kunsthau de Z rich la exposición *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* [Problemas actuales en la pintura y la escultura suizas], que ofrece por vez primera una visión de conjunto del arte suizo moderno; en ella Hinterreiter se encuentra por casualidad con Max Bill, al que ya conoca algo de Winterthur. Le describe sus ideas y experiencias y le muestra sus trabajos. Su colega, seis años menor que él, queda profundamente impresionado y lo anima a unirse a la Allianz, la asociación de artistas modernos suizos que se funda en 1937 en Z rich, y en cuyo marco el arte constructivo-concreto va a ocupar un lugar fundamental. Bill también lo pone en contacto con Richard Paul Lohse, pero este no acaba de entusiasmarse



con sus peculiares ideas y lo recomienda a un fabricante textil de Basilea con la esperanza de que pueda utilizar los estudios de Hinterreiter como modelos de estampados para tejidos.

1939

Mina, la mujer de Hinterreiter, muere al dar a luz. Consideran que el artista no es capaz de ocuparse como es debido de la recién nacida y es dada en adopción. Amargado, Hinterreiter da la espalda a su patria y regresa a Ibiza, donde adquiere una pequeña casa en el pueblo de San Antonio. A partir de una sugerencia de Max Bill, empieza a pasar los estudios a grandes formatos. Sigue utilizando la témpera como material pictórico porque permite conseguir gradaciones cromáticas mucho más diferenciadas que el óleo; emplea como soporte cartón o Pavatex. Espera encontrar apoyo para su idea del «juego de transformación cromática y formal» en Estados Unidos, sobre todo por parte de Walt Disney, cuyas películas de dibujos animados le causan una gran impresión.



Retratos de Hans Hinterreiter en 1942 y 1950



Hans Hinterreiter anotando los colores en un dibujo previo a tamaño original, c. 1970



1941

Hinterreiter recibe una orden de enrolamiento militar y se ve obligado a regresar a Suiza. Aunque, por suerte, consigue eludir el servicio activo, de momento no puede volver a Ibiza. Hasta 1943 vive con la familia de su mujer en Veltheim (cantón de Argovia); para ganar algo de dinero trabaja durante un tiempo como diseñador en una fábrica de lámparas. Crea su primera litografía en color [cat. 48] para la carpeta de arte *5 konstruktionen + 5 compositionen* [5 construcciones + 5 composiciones], que Max Bill publica en 1941 en la editorial Allianz, y en 1942 tiene ocasión de participar por primera vez en una exposición del grupo en la Kunsthau de Zúrich. Al término de la exhibición, no recoge sus ocho cuadros y van a parar al sótano del museo, donde serán redescubiertos por casualidad en 1998. En los años siguientes, Hinterreiter participa en otras exposiciones de la Allianz: en 1944 en el Kunsthalle de Basilea; en 1947 en la Kunsthau de Zúrich, el Kunstmuseum de San Galo y el Palazzo Exreale de Milán, y en 1948 en el Salon des réalités nouvelles en París. Será Max Bill quien se encargue de los aspectos organizativos, pues Hinterreiter se muda de nuevo a Ibiza en 1943.

1953

Por poco dinero, adquiere una granja en Santa Eulalia, un pueblo apartado al norte de la ciudad de Ibiza. Su reestructuración y modernización lo absorbe de tal modo durante una década que apenas pinta. De cuando en cuando recibe el encargo de diseñar o reformar alguna casa de verano en los alrededores.

1958

Las Hostmann-Steinbergschen Farbenfabriken de Celle editan la carpeta artística *Geometrische Schönheit* [Belleza geométrica] [cat. 83], para la que el propio artista redacta una larga introducción. El prefacio lo escribe Grete Ostwald, hija del químico fallecido en 1932, con quien Hinterreiter se carteaba desde hacía bastante tiempo.

1963

Como Hinterreiter se siente muy solo en su apartada finca, se casa por segunda vez con una alemana llamada Inge von Carlowitz. La granja rinde mucho, tanto que puede tomar un arrendatario y dedicarse de nuevo y a tiempo completo a la pintura y a sus fundamentos teóricos. Sus cuadros son cada vez mayores, en lugar de ténpera utiliza casi siempre la nueva pintura acrílica, que se maneja con más facilidad, y emplea casi exclusivamente lienzos como soporte pictórico.

1967

Se publica en Barcelona el primer libro sobre Hinterreiter, está en inglés y contiene los mismos textos que la carpeta del año 1958. El editor es el estadounidense Carl van der Voort, propietario de una pequeña galería en la ciudad de Ibiza. Van der Voort es el primer marchante de arte que apuesta sistemáticamente por el quehacer de Hinterreiter y que impulsa la organización de exposiciones de su obra en otros lugares, sobre todo en Estados Unidos. Anima al artista a dedicarse más a la creación de obra gráfica impresa. A finales de los años setenta, Hinterreiter había creado ya más de cincuenta serigrafías, la mayoría de gran formato e impresas en Ibiza.



1973

El Kunstmuseum de Winterthur, dirigido por Rudolf Koella, es el primer museo en organizar una exposición de la obra de Hinterreiter, retrospectiva que despierta un gran interés en el mundo artístico suizo. Se exhiben numerosos estudios y cuadros en puro blanco y negro o en blanco-gris-negro, casi todos pintados el año anterior.

Hans Hinterreiter y Emil Schumacher en Ibiza, 1974

Interior de Can Micolau, Ibiza

Exposición *Hans Hinterreiter* en el Josef Albers Museum, Bottrop, del 5 de febrero al 25 de marzo de 1984



1977

El marchante de arte zuriqués István Schlégl empieza a promocionar la obra de Hinterreiter. La primera exposición que organiza en su galería viajará después a otras salas europeas. En Estados Unidos, el artista es representado en un primer momento por la Ericson Gallery y más tarde por P.T. Efstathiou en Nueva York.

Hans Hinterreiter en la inauguración de la Galerie Schlégl, Zúrich, 15 de noviembre de 1985



1984

El Josef Albers Museum de Bottrop es el primer museo alemán que organiza una exposición dedicada a Hinterreiter. La primera muestra museística en Estados Unidos tiene lugar cuatro años después en el Guggenheim Museum de Nueva York, esta exposición viajará también a otros museos estadounidenses.

1989

Hinterreiter muere en Ibiza a los 87 años. Su legado artístico queda en manos de la Hans Hinterreiter Stiftung, fundada en Vaduz en 1985 y con sede en Zúrich desde 1996.



Hans Hinterreiter: exposiciones individuales (1965-2018)

1965

Galería Ivan Spence, Ibiza, España

1967

Ateneo de Madrid, Madrid, España
Galería Carl van der Voort, Ibiza, España
Galería El Corsario, Ibiza, España
Gallery Carl van der Voort, San Francisco (CA),
EE.UU.

1968

Chabot College, San José (CA), EE.UU.
Sonoma State College, Rohnert Park (CA),
EE.UU.

1969

Gallery Carl van der Voort, San Francisco (CA),
EE.UU.
Kaiser Center, Oakland (CA), EE.UU.

1970

Galería Carl van der Voort, Ibiza, España

1971

Neue Galerie, Baden-Baden, Alemania

1972

Galerie Numaga, Auvornier, Suiza

1973

Galerie Henry Meyer, Lausana, Suiza
Galerie Suzanne Bollag, Zúrich, Suiza
Kunstmuseum, Winterthur, Suiza

1974

Collection d'Art I, Ámsterdam, Países Bajos

1977

Galerie Callejo & Monod, Ginebra, Suiza
Galería Carl van der Voort, Ibiza, España
Galerie Schlégl, Zúrich, Suiza
Galerie Schreiner, Basilea, Suiza
Museu d'Art Contemporani d'Eivissa (MACE),
Ibiza, España

1978

Annely Juda Fine Art, Londres, Reino Unido
Centrum für Kunst, Vaduz, Liechtenstein
Collection d'Art I, Ámsterdam, Países Bajos
Farb-Info'78, Colonia, Alemania
Galería Carl van der Voort, Ibiza, España
Galería Joan Prats, Barcelona, España
Galerie Numaga, Auvornier, Suiza
Galerie Schlégl, Zúrich, Suiza

1979

5th European Crystallographic Congress,
Copenhagen, Dinamarca
Galerie im Weissen Haus, Winterthur, Suiza
Galerie Seestrasse, Rapperswil, Suiza
Gemeindegalerie, Emmen (Lucerna), Suiza
Städtische Galerie zum Strauhof, Zúrich, Suiza

1981

Galerie Koppelman, Leverkusen, Alemania
Galerie Schlégl, Zúrich, Suiza
Kunstverein, Krefeld, Alemania

1982

Galerie Konstruktiv Tendens, Estocolmo, Suecia
Galerie Schlégl, Zúrich, Suiza

1983

Ericson Gallery, Nueva York (NY), EE.UU.

1984

Ericson Gallery, Nueva York (NY), EE.UU.
Josef Albers Museum, Bottrop, Alemania

1985

Ericson Gallery, Nueva York (NY), EE.UU.
Galerie Schlégl, Zúrich, Suiza

1986

Duke University Museum of Art,
Durham (NC), EE.UU.
Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell
University, Ithaca (NY), EE.UU.
Palmer Museum of Art, Penn State University,
Pensilvania (PA), EE.UU.
The MIT Museum, Cambridge (MA), EE.UU.

1987

Szépművészeti Múzeum, Budapest, Hungría

1988

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
(NY), EE.UU.

1990

Galerie Urs Meile, Lucerna, Suiza

1993

Hiro Gallery, Tokio, Japón

1994

Galerie Trudelhaus, Baden, Suiza

1997

Galerie Schlégl, Zúrich, Suiza

1999

Fondation Saner, Studen bei Biel, Suiza

2000

Stiftung für Konkrete Kunst, Reutlingen,
Alemania

2002

Museu d'Art Contemporani d'Eivissa (MACE),
Ibiza, España

2003

Astrolavos Artlife, Atenas, Grecia
Astrolavos Piraeus, Piraeus, Grecia
Museum Haus Konstruktiv, Zúrich, Suiza
Rathausgalerie, Grimma, Alemania

2005

Galerie Renée Ziegler, Zúrich, Suiza

2013

Galerie Orlando, Zúrich, Suiza
Vanderbilt Fine Arts Gallery, Cohen Memorial
Hall, Nashville (TN), EE.UU.

2017

Senior & Shopmaker Gallery, Nueva York (NY),
EE.UU.

2018

Museu Fundación Juan March, Palma, España
Museo de Arte Abstracto Español, Fundación
Juan March, Cuenca, España

Bibliografía

Escritos de Hans Hinterreiter

Geometrische Schönheit. Entstehung und Technik [texto introductorio de una carpeta con treinta láminas de color]. Celle: Hostmann-Steinbergschen Farbenfabriken, 1958. Hay edición en español: «Belleza geométrica», en esta publicación.

A Theory of Form and Color [versión en inglés del texto anterior]. Barcelona: Ediciones Ebusus, 1967.

Die Kunst der reinen Form: Eine Formenlehre für moderne Künstler [ed. fac. de un tratado compuesto originariamente por cinco volúmenes, ilustrado por Hans Hinterreiter]. Ibiza; Ámsterdam: Ediciones Ebusus, 1978 (Bd. 1: *Ordnung und Taufe der Elementarformen*; Bd. 2: *Die Netze*; Bd. 3: *Die Netzorgel. Die rechteckigen Netze ohne sichtbare Foca*; Bd. 4: *Die Netzorgel. Die runden und halbrunden Netze*; Bd. 5: *Die Anwendung der Farbe auf abstrakte Formen*).

Escritos sobre Hans Hinterreiter

ALBRECHT, Hans Joachim, Rudolf Koella e István Schlégl, *Hans Hinterreiter: Ein Schweizer Vertreter der konstruktiven Kunst*. Buchs-Zürich: Waser, 1982.

GERSTNER, Karl, «Don Hans oder Die Liebe zur Geometrie», *Weltwoche Magazin*, n.º 46 (17 de noviembre de 1982), pp. 32-36. Hay edición en español: «Don Hans o el amor por la geometría», en esta publicación.

— *Die Formen der Farben. Über die Wechselwirkung der visuellen Elemente*. Fráncfort: Athenäum, 1986 (p. 91 y ss.). Hay edición en español: *Las formas del color. La interacción de elementos visuales* (trad. Juan Manuel Ibeas). Madrid: Hermann Blume, 1988.

HESS, Willy, «Hans Hinterreiter auf Ibiza», *Sonntagspost*, n.º 28 (13 de julio de 1973), p. 2.

— «Hans Hinterreiter», *Form und Geist*, año 32, n.º 9 (septiembre de 1973), pp. 130-133.

KNOLL, Eva, *Transfert de 2-D en 3-D de l'Opus 84 de Hans Hinterreiter* [memoria inédita de posgrado]. Montreal: Université de Montréal, 1997. Disponible en: <<http://ec.msvu.ca:8080/xmlui/bitstream/handle/10587/1221/1997MScA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [consulta: 10 de enero de 2018].

MAKOVICKY, Emil, «The Crystallographic Art of Hans Hinterreiter», *Zeitschrift für Kristallographie*, vol. 150, n.ºs 1-4 (diciembre de 1979), pp. 13-22.

ROTZLER, Willy, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*. Zürich: ABC Verlag, 1977 (p. 136).

THOMAS, Angela, «farbnormen - elementarformen - ästhetische spannungsfelder» [conferencia/texto inédito]. Galerie Trudelhaus, Baden, Suiza, octubre de 1994. Disponible en: <https://www.maxbill.ch/downloads/hans_hinterreiter.pdf> [consulta: 10 de enero de 2018].

Catálogos de exposición

Hans Hinterreiter [Sala Catalina del Ateneo, Madrid, febrero de 1967]. Madrid: Publicaciones Españolas, 1967 (col. Cuaderno de Arte; dir. Carlos Areán).

Hans Hinterreiter [Kunstmuseum, Winterthur, 18 de marzo-23 de abril de 1973]. Winterthur: Kunstmuseum Winterthur, 1973. Texto de Rudolf Koella.

Hans Hinterreiter [Galerie Suzanne Bollag, Zúrich, 2 de noviembre-4 de diciembre de 1973]. Zúrich: Galerie Suzanne Bollag, 1973.

Hans Hinterreiter (Wanderausstellung aus Anlass seines 75. Geburtstages) [Annely Juda Fine, Londres; Galerie Schlégl, Zúrich; Galerie Schreiner, Basilea, 1977-1978]. Zúrich; Ibiza: Galerie & Edition Schlégl; Carl van der Voort, 1977. Textos de Max Bill y Rudolf Koella.

Hans Hinterreiter [Quadrat, Moderne Galerie, Bottrop, 5 de febrero-25 de marzo de 1984]. Bottrop: Moderne Galerie, 1984. Texto de Hans Joachim Albrecht.

Hans Hinterreiter: Retrospective Exhibition. Works 1930-1985 [Herbert F. Johnson Museum of Art (Cornell University), Ithaca, 28 de enero-23 de marzo de 1986; The MIT Museum, Cambridge, 22 de abril-8 de agosto de 1986; Duke University Museum of Art, Durham, 5 de septiembre-19 de octubre de 1986; Palmer Museum of Art (Pennsylvania State University), Pensilvania, 16 de noviembre-21 de diciembre de 1986]. Zúrich: Galerie & Edition Schlégl, 1986.

Hans Hinterreiter: Kiállítás Schlégl István zürichi gyűjteményéből [Szépművészeti Múzeum, Budapest, 13 de octubre de 1987-1 de febrero

de 1988]. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1987. Textos de István Schlégl y Judit Geskó.

Hans Hinterreiter: A Leading Swiss Exponent of Constructive Art. Retrospective Exhibition. Works 1930-1985 [Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 9 de septiembre-23 de octubre de 1988]. Nueva York; Zúrich: Solomon R. Guggenheim Museum; Galerie & Edition Schlégl, 1988. Textos de Thomas M. Messer e István Schlégl.

Hans Hinterreiter, 1902-1989: Gemälde, Temperas, Serigrafien [Galerie Urs Meile, Lucerna, 31 de marzo-12 de mayo de 1990]. Lucerna: Galerie Urs Meile, 1990.

Hans Hinterreiter [Hiro Gallery, Tokio, 25 de octubre-13 de noviembre de 1993]. Tokio: Hiro Gallery, 1993. Textos de Robert Steven Bianchi, Thomas M. Messer y Midori Yanai.

Hans Hinterreiter: Konstruktionszeichnungen [Galerie Schlégl, Zúrich, 13 de mayo-7 de julio de 1997]. Zúrich: Galerie & Edition Schlégl, 1997. Texto de Hans Jörg Glattfelder.

Hans Hinterreiter, 1902-1989 [Fondation Saner en colaboración con Hans Hinterreiter Stiftung, Studen bei Biel, 7 de noviembre de 1999-13 de febrero de 2000]. Studen bei Biel; Zúrich: Fondation Saner; Hans Hinterreiter Stiftung, 1999. Con una introducción de Karl Gerstner, proyecto y redacción de Rudolf Koella.

Hans Hinterreiter. Ein Pionier der Konkreten Kunst [Galerie Orlando, Zúrich, 3 de octubre de 2013-28 de junio de 2014]. Zúrich: Galerie Orlando, 2013. Textos de Rudolf Koella y Hans Hinterreiter.

Hans Hinterreiter (1902-1989) [Museu Fundación Juan March, Palma, 21 de febrero-26 de mayo; Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 8 de junio-21 de octubre de 2018]. Madrid: Fundación Juan March, 2018. Textos de Hans Hinterreiter, Max Bill, Karl Gerstner, Rudolf Koella, Timo Niemeyer y Jakob Bill.

Audiovisuales

KRÜGER, Werner, *Hans Hinterreiter. Wind & Wetter bliesen scharf* [filme]. Zúrich: Pro Helvetia, 1987, VHS, 58 min, color.

ROTH, Urs B., *Hans Hinterreiter: Transformationen* [filme]. Zúrich: Hans Hinterreiter Stiftung, c. 2011, DVD, 23 min, color.

Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March ha publicado más de 190 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Las publicaciones cuya edición en papel se ha agotado están disponibles en soporte digital y con acceso libre en el portal "Todos nuestros catálogos de arte desde 1973" en www.march.es/arte/catalogos

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, editándose catálogos específicos en muchos casos]

🏛️ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

🏛️ ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

🏛️ 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. Ed. del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

🏛️ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili 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 Diamondstein 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) 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 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. Ed. 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. en 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) 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) 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) 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 Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

1987

🖼️ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

🖼️ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés 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. Ed. 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 **C P**

🖼️ 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 acompañó a la exposición del mismo título que itineró entre 1996 y 2003 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 **C P**

🖼️ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo **C P**

🖼️ 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. CERÁMIQUES: 1995-1998. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) **P**

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Ed. 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 Avía **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 Fehleemann

🖼️ 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 Avía 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)

🖼️ 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) **C P**

🖼️ 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 Fehleemann. 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) 📖 📍

🏠 ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 📖 📍

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

🏠 Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perlhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimilar 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 Manuel 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) 📖 📍

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979) [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que desde 1979 itineró por 173 sedes españolas y extranjeras, traduciendo 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, inglés y francés

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, Heinrich 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 Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 📖 📍

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

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 Borís Groys, Ekaterina Bobrínkaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 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) 📖 📍

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 📖 📍

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. semifacsimilar en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimilar 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 📖 📍

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

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. semifacsimilar 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) 📖 📍

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 Goez, 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. semifacsimil 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 Lévêque 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 **C P**

📖 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**

EL GUSTO MODERNO. ART DÉCO EN PARÍS, 1910-1935. Textos de Tim Benton, José Miguel Marinas, Emmanuel Bréon, Francisco Javier Pérez Rojas, Ghislaine Wood, Tag Gronberg, Evelyne Possémé, Hélène Andrieux, Agnès Callu y Carole Aurouet. Eds. en castellano e inglés

MAX BILL. Textos de Karin Gimmi, Manuel Fontán del Junco, Jakob Bill, Guillermo Zuaznabar, Neus Moyano, Fernando Marzá, María Amalia García y Max Bill. Eds. en castellano e inglés

2016

LO NUNCA VISTO. DE LA PINTURA INFORMALISTA AL FOTOLIBRO DE POSTGUERRA [1945-1965]. Textos de Manuel Fontán del Junco, Juan José Lahuerta, María Dolores Jiménez-Blanco, Horacio Fernández, Zdenek Primus, Julio Crespo MacLennan, Carlos Navarro e Inés Vallejo

CUENCA. SKETCHBOOK OF A SPANISH HILL TOWN. CUADERNO DE DIBUJOS DE UNA CIUDAD ESPAÑOLA EN LA COLINA. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Yolanda Morató Agrafojo

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Textos de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano e inglés (3ª ed. corr. y aum.)

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí, Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán (2ª ed. aum.)

📖 ESCUCHAR CON LOS OJOS. ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016. Textos de Manuel Fontán del Junco, José Iges, José Luis Maire, Javier Maderuelo, Carmen Pardo, José Manuel Berenguer, Miguel Álvarez-Fernández, Henar Rivière, Antoni Pizà, Francisco Felipe, Miguel Molina, Albert Alcoz, Javier Ariza, María Andueza y José Manuel Costa

DESDE EL CENTRO DE EUROPA. FOTOGRAFÍA CHECA, 1912-1974. *Colección Dietmar Siebert*. Textos de Zdenek Primus **P C**

2017

ESTEBAN LISA. EL GABINETE ABSTRACTO. Textos de Esteban Lisa, Edward J. Sullivan, Rafael Argullol y Julio Sánchez Gil. Eds. en castellano e inglés **P C**

📖 LYONEL FEININGER (1871-1956). Textos de Manuel Fontán del Junco, Martin Faass, Ulrich Luckhardt, Wolfgang Büche, Heinz Widauer, Peter Selz, Maurizio Scudiero, Achim Moeller, Danilo Curti-Feininger y Sebastian Ehler **P**

Publicación complementaria: T. Lux Feininger (texto) y Andreas Feininger (fotografías), *LA CIUDAD EN LOS CONFINES DEL MUNDO* (1965). Ed. semifacsimil en castellano

📖 WILLIAM MORRIS Y COMPAÑÍA: EL MOVIMIENTO ARTS AND CRAFTS EN GRAN BRETAÑA. Textos de Manuel Fontán del Junco, María Zozaya Álvarez, Pat Kirkham, Clive Wilmer, Karen Livingstone, Jan Marsh, Joanna Banham, Jennifer Harris, Mariàngels Fondevila y Francesc Quilez Corella. Eds. en castellano y catalán

📖 Publicación abreviada: WILLIAM MORRIS Y COMPAÑÍA (Los breves de la March). Textos de Pat Kirkham, Clive Wilmer y Joanna Banham. Eds. en castellano y catalán

2018

HANS HINTERREITER (1902-1989). Textos de Hans Hinterreiter, Max Bill, Jakob Bill, Karl Gerstner, Rudolf Koella y Timo Niemeyer **P C**

Créditos

Este catálogo se publica con motivo de la exposición

Hans Hinterreiter (1902-1989)

Museu Fundació Juan March, Palma
Del 21 de febrero al 26 de mayo de 2018

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
Fundación Juan March
Del 8 de junio al 21 de octubre de 2018

Concepto y organización

Jakob Bill
Hans Hinterreiter Stiftung, Zúrich
Manuel Fontán del Junco
Director de Museos y Exposiciones
Fundación Juan March
Catalina Ballester y Assumpta Capellà
Museu Fundació Juan March, Palma

EXPOSICIÓN

Montaje

Museu Fundació Juan March, Palma
y Xicarandana S.L.

Conservación

Willy Stebler y Enric Juncosa

Seguros

Helvetia Versicherungen

Coordinación de transporte

José Enrique Moreno
Departamento de Exposiciones
Fundación Juan March, Madrid

Transporte

Tti – Técnica de Transportes Internacionales,
s.a.u. / Grupo Bovis

CATÁLOGO

Edita

- © Fundación Juan March, Madrid, 2018
- © Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2018

Textos

- © Fundación Juan March
- © Hans Hinterreiter
- © jakob bill
- © Karl Gerstner
- © max bill
- © Rudolf Koella
- © Timo Niemeyer

Diseño de catálogo

- Guillermo Nagore
- Fundación Juan March

Coordinación editorial

- Catalina Ballester y Assumpta Capellà
- Museu Fundació Juan March, Palma

Producción editorial

- Jordi Sanguino
- Departamento de Exposiciones
- Fundación Juan March, Madrid

Traducciones

- Alemán/español: Elena Sánchez Vigil

Edición y revisión de textos

- Marta Morales
- Catalina Ballester, Assumpta Capellà y
- Manuel Fontán del Junco

Fotomecánica e Impresión

Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

Encuadernación

Ramos S.A., Madrid

Tipografía

Linotype Univers

Papel

Gardamatt Smooth Ultra 115 g
Offset Coral Book White 90 g



Edición en español

ISBN 978-84-7075-651-1 (Fundación Juan March)
Depósito Legal M-4110-2018

Cubierta: diseño de Guillermo Nagore
Fundación Juan March

Contracubierta: Hans Hinterreiter, *SWF 53*, 1973
[cat. 33]

Página 4: reverso de la invitación de la inauguración de las exposiciones *Hans Hinterreiter. Soligraphien* [Hans Hinterreiter. Soligrafías] en Basilea y *Hans Hinterreiter: Soligrafías y gouaches recientes* en Ibiza, 1978
[cat. 92, 93]

De las reproducciones autorizadas

Para todas las obras y la documentación de Hans Hinterreiter: ©VEGAP, Madrid, 2018

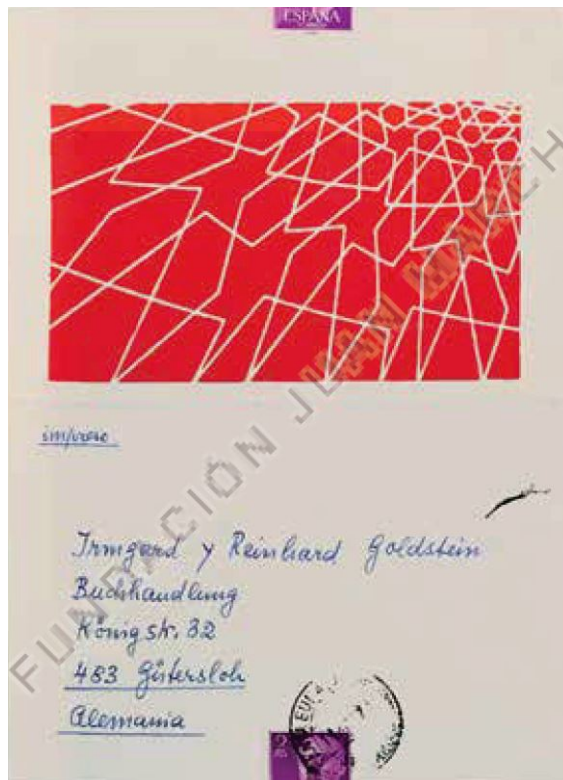
Créditos fotográficos

- © archiv max bill: fig. 3 (p. 179)
- © Augusto Vallmitjana, Ibiza: p. 155, p. 214
- © Dolores Iglesias, Fundación Juan March, Madrid: cat. 76, 78, 80, 84-86
- © Erwin Dorn, Gelsenkirchen: p. 215 (fotografía de la exposición del Josef Albers Museum)
- © Fernando Ramajo: cat. 1-8, 10-11, 13-45, 47-75, 77, 79, 82-83, 87-123, p. 6, p. 8, pp. 34-35
- © Gaechter & Clahsen, Zúrich: cat. 118, p. 14, p. 17
- © Germán Lama/Cortesía MACE/Ajuntament d'Eivissa: cat. 46 (p. 107)
- © jakob bill: cat. 81
- © Lluís Vinagre/Moment open/Getty Images: fig. 3 (p. 163)
- © Roberto Pellegrini, Bellinzona: cat. 9; fig. 4 (p. 178)
- © Santiago Torralba: p. 158
- © Timo Niemeyer: fig. 4 (p. 163)
- Autor desconocido: cat. 12

Las imágenes que acompañan los textos de este catálogo han sido cedidas por la Hans Hinterreiter Stiftung.

No siempre ha sido posible localizar o identificar a los autores o representantes legales de los titulares de derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de este catálogo. En caso de error u omisión, rogamos contacten con la Fundación Juan March a través del correo electrónico: direxpo@march.es

Fundación Juan March
Castelló 77
28006 Madrid
www.march.es



Este catálogo se terminó de imprimir el 14 de febrero de 2018

Invitación postal a la inauguración de la exposición
Hans Hinterreiter: Miniaturas 1930-1940,
Galería Carl van der Voort, Ibiza, 14-27 de agosto de 1970,
con texto manuscrito por Hans Hinterreiter y los sellos
postales de curso legal en 1970.
Impresión fotomecánica [cat. 112]

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.



Hans Hinterreiter 1902-1989

FUNDACIÓ JORDI BARRAL | 2018