

O método concreto de Max Bill

conexões entre o racional e o intuitivo¹

Tania Calovi Pereira / Faculdade de Arquitetura/
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Introdução

A integração moderna entre a arte e arquitetura como consagrada pela pedagogia da Bauhaus, ainda hoje se constitui em um tema de debate incessante. Propostas para alcançar esta integração são muitas vezes generalizações aplicadas às diversas teorias e orientações que a escola defendeu ao longo dos anos, e os resultados por vezes frustrantes pela escolha da via formalista.

Entre as contribuições mais significativas à era pós-Bauhaus está a produção de um egresso desta escola, o artista e arquiteto Max Bill; o qual propõe, através de seu método Concreto de projeto, a interdisciplinaridade entre a arte e a arquitetura. A teoria do Projeto Concreto² formulada em 1936 por Max Bill sugere um processo de projeto baseado nos elementos essenciais da arte e nas relações lógicas e, ao mesmo tempo, imaginativas entre estes elementos.

Esta teoria se insere no contexto moderno predominante desde o início do século XX que se caracterizou, nas artes visuais, pela busca por uma representação e por um espaço que refletissem as conquistas científicas da vida moderna. Desde 1830, a descoberta de novas geometrias havia desbancado a prevalência do espaço euclidiano e da perspectiva como meios representativos. Como colocou Sigfried Giedion,³ os artistas modernos, assim como os cientistas, começam a entender que as concepções clássicas da perspectiva eram limitadas e unilaterais, como o infinito do eixo de Versailles, e que a essência do espaço se baseia não em um único foco de visão e apreciação, mas em seus diversos pontos de vista.⁴

Mais importante ainda, a teoria e a obra de Max Bill também fornecem um raro exemplo sobre a busca da unidade entre as artes, um objetivo almejado desde o final do século XIX na Inglaterra e na Alemanha. Esta busca resultou do empenho do arquiteto alemão Gottfried Semper em colocar obras artísticas acima de um aspecto meramente decorativo, propondo uma maneira de entendê-las como relacionadas a uma cultura e lugar, e assim baseando sua concepção e produção na razão. Através de *Style (Stil, 1861-1863)*⁵ Semper defendeu uma síntese das artes e propôs não só uma forma abrangente e relacional de pensar que envolveu todas as artes, mas que também permitiu à arte aproximar-se da ciência. Isto teve um efeito legitimador sobre as artes visuais, e também trouxe a análise racional para áreas que eram cada vez mais dificultadas pela imitação e desconectadas do *zeitgeist*.

¹ A dissertação da qual este artigo deriva foi patrocinada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS em Porto Alegre, pelo Departamento de Arquitetura da School of Design/University of Pennsylvania; e por uma bolsa-viagem da Pro Helvetia que me permitiu visitar os arquivos e obras de Max Bill.

² O texto “Konkrete gestaltung” (Projeto Concreto) foi publicado em *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* (Problemas atuais na pintura e escultura suíça), Catálogo, Kunsthau Zurich, 13. Juni-22. Juli 1936, p. 9. Este texto foi reproduzido em Karin Gimmi et al, *2G Max Bill, Arquiteto*, no. 29-30, p. 255. Para uma compreensão desta teoria aplicada à arte ver a pintura de Max Bill intitulada “Quinze Variações sobre um mesmo tema” (1938), e que explica a composição Concreta, com quinze diferentes construções sendo derivadas a partir de uma proposta, e todas obtidas por métodos geométricos. O trabalho demonstra claramente a poética inerente às operações geométricas e matemáticas. A definição de linhas e superfícies foi geométrica, mas a escolha para cada variação era intuitiva. Este trabalho demonstra a criação inicial de potenciais realidades invisíveis e incorporadas numa estrutura que poderia ser revelada por meio da geometria. Max Bill, *Fifteen Variations on a Single Theme*, 16 Lithographs, 12”x12 5/8”, (30.5 x 32 cm), Paris: Editions des Chroniques du Jour, 1938. Também em: Eduard Hüttinger, *Max Bill*, New York: Rizzoli and Zurich: ABC edition, 1978, p. 68-77.

³ GIEDION, S. *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1982, p. 435.

⁴ Movimentos do início do século XX como o Cubismo, por exemplo, seriam os que abririam novas perspectivas na arte, tirando o foco do objeto representado para a simultaneidade e variedade da experiência no ato do olhar.

⁵ SEMPER, G.; MALLGRAVE, H. F. et al. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Getty Research Institute, 2004. Originally: Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, 1861-1863. A proposta do Semper para a união de todas as artes ecoou em seu tempo através da obra do compositor alemão Richard Wagner, que em seu livro *Opera e Drama* (1851) descreveu em detalhes esta união e defendeu uma performance artística que combinava a participação de todas as artes. Semper e Wagner se encontravam com frequência e compartilharam ideias e escritos. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the 19th Century*, Yale University Press, 1996, p. 128-129.

Em 1898, o arquiteto belga Henry Van de Velde criticou em seus escritos e palestras o espírito prevalente por constante novidade na forma e defendeu a ideia de um estilo único, baseado na lógica e na pureza. Numa época em que a imitação de estilos antigos era sinônimo de beleza, Van de Velde foi uma voz importante no mundo de língua alemã e, semelhante a Le Corbusier, considerava a beleza *um retorno à razão*.⁶ Van de Velde argumentava que o *espírito da máquina* deveria estimular a criatividade do artista, ao invés de ser uma fórmula para a criação de objetos produzidos em massa, e que este também poderia abrigar o racional e o individual. A Bauhaus, sob a direção de Walter Gropius, começaria eventualmente a encarnar estes ideais em sua pedagogia, embora com poucos exemplos bem sucedidos de arquitetura que pudessem demonstrar esta unidade.

O sucesso da síntese das artes proposta por Max Bill é particularmente interessante e desafiador por que ele explora meios artísticos elementares como a geometria, a linha e a cor, de maneiras inovativas, enquanto em sua arquitetura ele também investiga a noção da mínima forma explorando diferentes configurações, materiais e técnicas de construção. Um olhar mais investigativo revela conceitos comuns entre sua arte e sua arquitetura. Finalmente, se tentarmos colocar a variedade de obras de Max Bill dentro de um estilo ou tentarmos definir as características comuns entre seus trabalhos, acharemos que a essencialidade aparece como o elo de ligação entre todas elas.

O nascimento do Projeto Concreto

Max Bill começou seu período educativo como aprendiz de ourives na Escola de Artes Aplicadas de Zurique. Ali, ele toma conhecimento e se fascina pelos escritos de Le Corbusier e Gropius, o que o leva a estudar na Bauhaus de 1927 e 1929. Bill se interessa pela pintura como meio de pesquisa espacial, apesar da ênfase pedagógica de Hannes Meyer em valores sociais, utilitários e econômicos, durante seu período como diretor da Bauhaus, que havia substituído a ênfase anterior de Gropius nas artes. Durante dois anos, Bill estudou e tomou parte nos cursos chamados fundamentais de László Moholy-Nagy e Josef Albers. Embora os exercícios patrocinados por estes fossem desafiadores e orientados para a arquitetura, Bill percebeu que poucos alunos foram capazes de compreender o seu alcance e intenção.⁷

A visão que Albers imprime ao seu curso de materiais, quando substituiu Johannes Itten em 1923, foi incontestavelmente racional, e envolveu a revisão crítica de construções espaciais feitas pelos alunos. Bill valorizava os exercícios pedagógicos promovidos por Albers onde os alunos analisavam e justificavam as suas criações, reforçando assim o sentido ético do criador.⁸ Esta desmistificação do processo criativo patrocinada desde o final do século XIX pelo slogan *arte pela arte* – que pregava que uma arte era verdadeira quando fosse desvinculada de qualquer didática,

⁶ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. Originalmente Le Corbusier havia publicado *Vers une architecture* em 1923, mas os artigos para o livro foram escritos anteriormente em 1921 e publicados na revista *L'Esprit Nouveau*. Le Corbusier foi um dos precursores do argumento de que a arquitetura deveria ser reformulada e abandonar a imitação dos estilos antigos, no que foi precedido por Adolf Loos (*Ornamento e Crime*, 1908) e Henry van de Velde.

⁷ ALBERA, F. Max Bill, interview with François Albera. *Art Press*, no. 12, June/July, (1974), p. 24.

⁸ WICK, R. K. *Teaching at the Bauhaus*, (Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2000, p. 181). Veja também em ALBERA, F. Max Bill, interview with François Albera. *Art Press*, no. 12, June/July, 1974, p. 24.

moral e função –, foi fundamental na pedagogia de Albers, bem como sua convicção sobre o que pode ser aprendido do mundo dos materiais. Isto tudo foi profundamente influente na busca de Bill pela simplicidade e por uma forma relacionada com seu entorno, como afirmou:⁹

De Albers eu aprendi uma série de coisas que tinham menos a ver com pintura do que com a relação coletiva que pessoas orientadas do ponto de vista projetual tem com seu ambiente. Foi o estímulo de Albers que ativou em mim a vontade de encontrar a fundamentalidade de uma coisa ... de estar consciente das razões para fazê-lo de uma certa maneira.

Se a ênfase de Albers e Moholy-Nagy era na matéria,¹⁰ a abordagem de Paul Klee e Wassily Kandinsky nas aulas de pintura livre era na superfície da pintura e na organização da cor. Especialmente Klee influenciaria muito a Bill no início de sua carreira através de suas lições sobre as forças criativas presentes na natureza e a representação dinâmica baseada no movimento: “[...] pense não na forma, mas no ato de formar.”¹¹ Klee acreditava que a representação deveria revelar continuidade entre o mundo natural e o mundo artificial. Esta ideia de continuidade pode ser vista na obra de Bill, como por exemplo, na escultura *Fita Infinita em três posições* (*Endless ribbon in three positions*, 1974, Imagem 1), que demonstra o longo interesse investigativo de Bill sobre a superfície topológica contínua, iniciada pela fita de Möbius,¹² e que redundou em diversas outras esculturas do tipo *Fitas Infinitas* entre 1935 e 1995.



Imagem 1: Max Bill, *Fita Infinita em três posições* (*Endless ribbon in three positions*)

© BILL, MAX/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

⁹ THOMAS, A.; ERNST-PETERS, S.; BILL, M. Max Bill: The Early Years. An Interview. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 19, (1993), p. 104.

¹⁰ Ibidem, p. 235. Veja também em ALBERA. Max Bill, interview with François Albera, p. 25.

¹¹ SPILLER, J. (ed.). Paul Klee, *The Nature of Nature*, (New York: Wittenborn Art Books, 1964; London: Lund Humphries, 1973. Também em: KLEE, P. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Frederick Praeger, 1977, p. 16-21.

¹² A fita simples de Möbius é um exemplo de uma superfície única e contínua na qual é aplicada meia volta, antes desta ser colada nas duas extremidades. A fita simples de Möbius pode ser criada unindo as extremidades de uma longa e estreita faixa de papel depois de aplicar-lhe uma torção de 180°. Foi descoberta por August Ferdinand Möbius, um alemão matemático e astrônomo ao estudar poliedros e por Johann Benedict Listing em 1858.

Em 1932 e após a Bauhaus, Bill participaria do grupo Abstraction-Création em Paris onde desenvolveria um intercâmbio artístico com diversos artistas como Piet Mondrian e Georges Vantongerloo, e ambos teriam uma influência duradoura em sua obra pela clareza de suas investigações sobre o espaço.

Neste período, ele também descobre o manifesto de Theo van Doesburg (morrido em 1931) sobre “Arte Concreta”, que havia ali definido os elementos essenciais da arte.¹³ Bill então parte destas definições para criar em 1936 seu “Projeto Concreto” que avança em relação a van Doesburg ao propor relações entre estes elementos, descrevendo este método como aplicável em diversas áreas da criação visual. Bill define o método Concreto como um tipo de criação espacial que não parte da imitação das formas visíveis no mundo, mas que, através dos elementos de composição espacial, da geometria e matemática, explora uma construção de caráter intelectual e também admite a fantasia e imaginação.

A teoria Concreta é mais claramente expandida no texto: “Beleza a partir da função e como função”, de 1948,¹⁴ onde Bill amplia a discussão sobre a beleza da forma em relação à arquitetura e ao design. Nessa obra, ele declara que a forma de um objeto ou edifício deve ser uma fusão entre o racionalismo do engenheiro e a beleza de acordo com a razão, definida por Henry van de Velde.

A Exposição *Boa Forma* (*Die gute Form*, 1949),¹⁵ segue a publicação deste texto, bem como o livro *Form* (1952)¹⁶ onde os conceitos do Projeto Concreto são então aplicados a todos os campos visuais criativos. Nesta exposição, bem como no livro, imagens de prédios, paisagens e espaços urbanos dividem lugar com pinturas, esculturas e objetos, e definem assim a extensão da ideia Concreta.

Finalmente, outra obra que explica a predileção de Bill por uma forma racional e ao mesmo tempo imaginativa foi a monografia escrita por ele sobre o engenheiro francês *Robert Maillart*¹⁷ publicada em 1949. De acordo com Bill, Maillart se tornou um símbolo da forma moderna porque se distanciara do princípio tradicional que entendia a estrutura como mero suporte de cargas, concebendo suas estruturas e pontes, como um todo orgânico, com economia e conhecimento dos materiais, e onde todos os elementos desempenhavam uma função. Para Bill, as construções de Maillart tinham os mesmos padrões que qualquer obra de arte e apelavam tanto à nossa imaginação quanto à arte. Em determinado momento neste livro Bill¹⁸ menciona, “[...] os que convertem matéria em forma abstrata e os que fazem de construções racionais, trabalhos de arte [...]”, para, a seguir, tecer comparações entre o trabalho de Mondrian e Maillart, como inventores de novos métodos de pintura e de estrutura.

Conexão e Ruptura na Composição

A análise das obras de arte e arquitetura de Max Bill elucida o funcionamento intelectual de sua teoria do Projeto Concreto, bem como

¹³ DOESBURG, T. van. Commentaires sur la base de la peinture concrète. *Art Concret*, 1, 1930, s/págs.

¹⁴ Esta palestra foi dada por Max Bill na reunião anual da Werkbund Suíça, na Basileia, em 1948, quando ele se dirigiu ao plenário. O título original era *Schönheit aus Funktion und als Funktion* e foi primeiramente publicado na revista *Werk*, vol. 36, n. 8, 1949, p. 272-274. Mais recentemente foi publicado em *Architecture Words 5, Form, Function, Beauty=Gestalt*, Max Bill, Architectural Publications Association, 2010, p. 32-41.

¹⁵ Na exibição original *Boa Forma*, painéis de fotos foram pendurados na altura dos olhos, como uma faixa contínua de quadros em uma rede curva que formava quatro alas. Cada uma abordava um tópico separado: formas na natureza, ciência, arte, tecnologia, formas de planejamento e arquitetura, formas de matérias-primas vitais e formas de vários aparelhos e utensílios de tecnologia de engenharia de tráfego. Visitantes tinham uma visão geral do projeto, desde os objetos do cotidiano ao mais extraordinário: uma pintura de Friedrich Vordemberge-Gildewart, uma escultura de Max Bill, edifícios de Henry van de Velde, cestas domésticas tradicionalmente tecidas, poltronas de Eero Saarinen, cadeiras dobráveis e uma bota de esqui, entre outros, foram expostos. Em SPITZ, R. *Hfg Ulm. The View behind the Foreground. The Political History of the Ulm School of Design 1953-1968*, p. 65. Ver também em: *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX Jahrhunderts*, Basel: Verlag Karl Werner A. G., 1952

¹⁶ *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX Jahrhunderts*, Basel: Verlag Karl Werner A. G., 1952.

¹⁷ BILL, M. *Robert Maillart*, Zurique: Erlenback-Zürich, Verlag für Architektur 1949. Duas outras edições deste livro foram impressas em 1955 e 1969. De acordo com Nicolau Pevsner, uma compreensão das possibilidades do concreto armado ainda era rara em 1904. O primeiro engenheiro a realmente apreciar as vantagens combinadas do concreto armado, tanto em compressão como sob tensão foi Robert Maillart (1872-1940), que foi aluno de Hennebique. Pevsner menciona a ponte Tavenassa de Maillart, de 1905, onde o arco e a estrada formam uma única unidade estrutural. O mesmo princípio seria aplicado por Maillart para a construção de edifícios por meio de pilares cogumelo que se fundem por cima com a laje de teto. Seus experimentos mostraram os primeiros resultados em 1908, quando o engenheiro americano CAP Turner publicou um artigo na *Western Architect* sobre a mesma técnica que Maillart desenvolvera. Em 1910 Maillart construiu seu primeiro edifício neste novo método *monolítico*. PEVSNER, N. *Pioneiros do design moderno*. De William Morris a Walter Gropius, New York: O Museu de Arte Moderna, 1984, p. 181-184. Sigfried Giedion introduziu Maillart antes de Bill em suas edições posteriores de sua obra *Espaço, Tempo e Arquitetura*, Cambridge: MIT Press e Harvard University Press, 1977, p. 450-476

¹⁸ BILL, M. *Robert Maillart*, Zurique: Erlenback-Zürich, Verlag für Architektur 1955, p. 31.

explica o alcance de sua beleza funcional. Ao invés de associações formais ou materiais entre seus trabalhos, uma análise cuidadosa revela a transferência de conceitos análogos entre sua arte e sua arquitetura.

Ao final dos anos quarenta e cinquenta, as analogias entre a arte e a arquitetura de Max Bill se caracterizam por investigações sobre os conceitos de conexão e ruptura. Este conceito pode ser claramente visto em sua longa investigação de esculturas *Fita infinita* (1935-1995), aqui já mencionadas. Essas investigações escultóricas se constituíram em estruturas de superfície única onde a forma se sofisticou crescentemente.¹⁹ Em versões posteriores, a pedra foi substituída por uma fina folha de superfície plana de metal flexível que lhe permitiu dobrar a superfície literalmente e criar vários objetos distintos. As várias distorções deliberadas feitas na folha de metal colocam a atenção do observador nos momentos de ruptura e reconexão que continuamente pontuam o todo destas esculturas e que permitem o reflexo da luz, cores e sombras, transformando-as em objetos interativos com a ilusão de movimento.

Outra obra deste período que explora o potencial de um plano infinito que gera espaço ao se dobrar em múltiplos pontos de vista e que se acomoda ao entorno por refletir seus contornos, é a escultura *Fita infinita de um anel II* (1947-48, Imagem 2).²⁰ Esta folha fina de latão polido dourado permite a reflexão de luz incidental, cores e sombras, transformando-a em um objeto interativo com a ilusão do movimento.



Imagem 2: Max Bill, *Fita infinita de um anel II*
© BILL, MAX/ Licenciado por AUTVIS,
Brasil, 2013.

Essas investigações nos conceitos de conexão e ruptura por meio de uma única superfície, podem ser vistas no projeto arquitetônico considerado por muitos como a obra arquitetônica mais importante de Bill, a *Escola de Design de Ulm* (*Hochschule für Gestaltung*, ou *HfG*, 1950-1955, Imagem 3), construída na Alemanha. Além da complexidade programática de uma escola que se pretendia ser uma interpretação pessoal da

¹⁹ Entre essas esculturas com graus crescentes de sofisticação podem ser citadas *Continuidade* (1946-1982), *Superfície no espaço com uma linha restringida* (1952-1970) e *Superfície no espaço* (1948-1971). BUCHSTEINER, T. *Max Bill: Maler, Bildhauer, Architekt*, Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 136-139.

²⁰ BUCHSTEINER, T. *Max Bill: Maler, Bildhauer, Architekt*, Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 132. Também em BILL, M.; WOOD, J. N. *Max Bill*, Buffalo, New York: The Buffalo Fine Arts Academy and the Albright-Knox Art Gallery, 1974, p. 82.

pedagogia de Walter Gropius na Bauhaus, em Dessau, ela foi a primeira oportunidade que Bill teve de realizar materialmente seus próprios pensamentos para uma escola de design.



Imagem 3: Max Bill, *Escola de Design de Ulm (Hochschule für Gestaltung ou HfG)*
© BILL, MAX/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

O terreno está localizado em uma colina ao sul da cidade de Ulm, e se abre ao sul para o vale do Danúbio. A configuração dos edifícios se espalha para o topo da colina, enfatizando a paisagem ondulante. Semelhante à distribuição programática da Bauhaus Dessau, as atividades *trabalho*, *moradia* e *sociabilidade* são abordadas por uma sequência de volumes que se estendem para baixo da colina. Estes incluem um grande volume dedicado aos departamentos e oficinas escolares, um menor volume dedicado ao espaço social comum, com alojamentos, salas de reuniões, um bar e cafeteria, seguido por uma fileira de pequenos volumes de estúdio ligados à torre de dormitórios, o único edifício no complexo com quatro andares de altura. Fora das três torres planejadas, apenas um dormitório foi construído devido a restrições orçamentárias. Todos esses volumes estão ligados por uma espinha-corredor que atravessa cada edifício e integra os diferentes espaços, e que se torna uma passagem coberta como uma *loggia* ou *promenade* à medida que se aproxima da torre dos dormitórios. A longa circulação, em formato de espinha, é dinâmica por natureza, pois enquanto conecta as partes, permite vistas das diferentes funções dentro do edifício e também uma variedade de pontos de vista da paisagem, adicionando um contraponto à racionalidade e simplicidade dos edifícios.

Se compararmos a sinuosa circulação da *HfG* com a superfície da *Fita sem fim de um anel II*, vê-se que ambas possuem movimento, oferecendo variados pontos de vista e interpretações. Estas múltiplas percepções

e mudanças de direção estão concentradas em três áreas triangulares do edifício da *HfG* e funcionam como articulações ao longo desta espinha-corredor (Imagem 4).

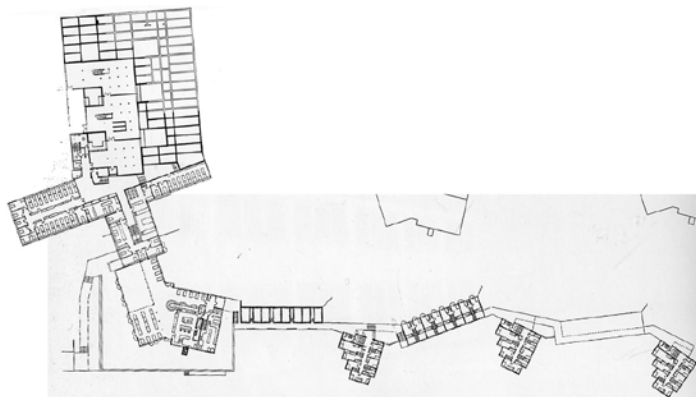


Imagem 4: Max Bill, Áreas triangulares do edifício da *HfG*
© BILL, MAX/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

Bill imaginou estas três articulações angulares como pontos de tensão, decisão e orientação, tanto dentro como fora, e como uma forma de sinalizar mudanças programáticas. Em *Fita sem fim de um anel II* há um ponto sobre a peça e dois abaixo onde a superfície muda, e que semelhantemente à *HfG* se tornam pontos focais de tensão.

A linha curva que integra o complexo da *HfG* é também um instrumento de conexão entre as geometrias do edifício e a colina onde descansam. Caminhando pelos corredores que ligam os edifícios se encontram diferentes tensões pelo surgimento de vários espaços ao longo do caminho e de pontos de vista dos arredores. Em vez de confrontar a ordem topográfica do entorno, o projeto da *HfG* o reproduziu pelo formato de serpentina do edifício, caracterizando assim uma funcionalidade que é geométrica e também programática.

A união que Bill proporciona entre o científico e o estético em sua arte e arquitetura, bem como o método de investigação da forma a partir de um conceito, foram os segredos de sua significativa produção que abriram a possibilidade de relacionar ideias entre sua arte e arquitetura. Sua relevância contínua se traduz pela escolha de uma estética minimalista que permaneceu consistente em todas as suas obras, e que permite uma compreensão de como ideias podem fluir entre os diferentes suportes comunicativos da arte e da arquitetura.

Referências bibliográficas

- ALBERA, F. Max Bill, interview with François Albera. *Art Press*, no. 12, Junho/Julho, 1974, s.p.
- BILL, M. *Fifteen Variations on a Single Theme*, 16 Lithographs, 12" × 12 5/8", (30.5 × 32 cm), Paris: Editions des Chroniques du Jour, 1938.

- BILL, M.; WOOD, J. N. *Max Bill*. Buffalo, New York: The Buffalo Fine Arts Academy and the Albright-Knox Art Gallery, 1974.
- BILL, M. Schönheit aus Funktion und als Funktion. *Werk*, vol. 36, n. 8, 1949, p. 272-274.
- BILL, M. et al. *Architecture Words 5, Form, Function, Beauty=Gestalt, Max Bill*. Londres: Architectural Publications Association, 2010.
- BILL, M. *Robert Maillart*. Zurique: Erlenback-Zürich, Verlag für Architektur 1949.
- BILL, M. *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX Jahrhunderts*. Basileia: Verlag Karl Werner A. G., 1952.
- BUCHSTEINER, T. *Max Bill: Maler, Bildhauer, Architekt*. Hatje Cantz Verlag; 2005, p. 136-139.
- GIEDION, S. *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- GIMMI, K.; AERNI, G. *2G Max Bill, Arquitecto/Architect*, no. 29-30, Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.
- HÜTTINGER, E. *Max Bill*. New York: Rizzoli e Zurich: ABC edition, 1978.
- KLEE, P. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Frederick Praeger, 1977.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- LOOS, A.; MITCHELL, M. *Ornament and Crime*. Selected Essays. Riverside: Ariadne Press, 1998.
- MALLGRAVE, H. F. *Gottfried Semper: Architect of the 19th Century*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- PEVSNER, N. *Pioneiros do design moderno*. De William Morris a Walter Gropius, Nova York: Museu de Arte Moderna, 1984.
- SEMPER, G.; MALLGRAVE H. F.; ROBINDON, M. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.
- SPILLER, J. (ed.) *Paul Klee, The Nature of Nature*. New York: Wittenborn Art Books, 1964; London: Lund Humphries, 1973.
- SPITZ, R. Hfg Ulm. *The View behind the Foreground*. The Political History of the Ulm School of Design 1953-1968, Stuttgart: Edition Axel Menges, 2002.
- THOMAS, A.; ERNST-PETERS, S.; BILL, M. Max Bill: The Early Years. An Interview. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 19, 1993, s. p.
- VAN DOESBURG, T. Commentaires sur la base de la peinture concrète. *Art Concret*, 1, 1930, s.p..
- WICK, R. K. *Teaching at the Bauhaus*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2000.