

La oblicuidad como recurso de las vanguardias. Contra la ley del ángulo recto: de Theo van Doesburg a Louis Kahn

CUANDO A FINALES DEL SIGLO XVIII EL ARQUITECTO Y ORNAMENTISTA FRANCÉS JEAN-CHARLES DELAFOSSE REALIZÓ SUS COMPOSICIONES decorativas como *l'Asie* o *l'Amérique*, las llevó a cabo agrupando una serie de objetos distintos, una mesa y varios objetos situados sobre ella, diversos y heterogéneos en forma y posición. Pero lo que realmente crea la sensación de desequilibrio es la oblicuidad del cuadro, que se pone más en evidencia dado el inestable apoyo de su marco curvo sobre el borde de la mesa de arista también curva. La figura que se representa de pie, simétricamente colocada en el eje del cuadro, aparece ladeada con el giro del mismo. Este movimiento, a pesar de la pequeña magnitud del objeto sobre el que se lleva a cabo, puede tomarse como una anticipación del fenómeno de la oblicuidad como ruptura de la estabilidad tradicional que propondrán en sus manifestos plásticos algunas vanguardias de nuestro siglo.

Una posición similar es la que presenta el espejo en el tocador diseñado por Gaudí para el Palacio Güell, aunque aquí su borde inferior curvo se ha despegado de la mesa, quedando el espejo apoyado en sólo dos puntos y haciendo así de puente que salva la discontinuidad entre los distintos cuerpos que componen el mueble. La curva que remata inferiormente el espejo es reflejo de otras dos curvas, la que recorta el tablero de cristal de la mesa y la de la varilla metálica que une diagonalmente las patas. La reverberación formal que la repetición de esas curvas produce es un factor unificador de los heterogéneos elementos que integran el tocador. Por otra parte, el grueso marco que envuelve el espejo en su perímetro superior constituye, con su forma en V invertida, el elemento de remate y unión del complejo conjunto. Esa pieza colocada en posición diagonal, girada respecto a la verticalidad de los otros elementos, es la que da aquí estabilidad y unidad a la obra.

En estos dos casos vemos cómo el giro de un elemento respecto a

su posición normal, la oblicuidad que presenta, actúa en sentidos opuestos. En el primer caso, constituye el elemento desestabilizador, que está señalando la presencia de factores de ruptura del equilibrio clásico, mostrando la disgregación de los diversos componentes y negando la armonía tradicional que los relacionaba de manera inequívoca. En el segundo caso, el elemento girado constituye el factor integrador, el que confiere al conjunto una unidad que en principio parecía imposible dada la dispersión de piezas. Estas piezas, con sus formas y posiciones contrastantes, dan lugar a una aglomeración múltiple de componentes, la cual es transformada en una unidad gracias precisamente al elemento colocado en posición oblicua.

La oposición horizontalidad-verticalidad frente a oblicuidad como principios estéticos contrapuestos se hace patente en la forma más directa e inequívoca en la confrontación Mondrian-van Doesburg. En la reducción a que somete a la realidad el neo-plasticismo, en la búsqueda de la realidad pura anhelada por Mondrian, se presenta la radiografía de esa realidad, purificada ya de las cargas y las imperfecciones tradicionales. Esa nueva realidad está expresada en la unión y equilibrio entre la vertical y la horizontal. La composición de horizontales y verticales es para Mondrian el reflejo de la estructura y el ritmo de ese mundo espiritual, más que físico, que el artista trata de aprehender y de mostrar en su obra.

Este equilibrio de horizontales y verticales fue radicalmente negado por van Doesburg, que giró 45° las direcciones horizontales y verticales contenidas en el lienzo. Con esto, en sus contracomposiciones, van Doesburg borró la diferencia entre horizontales y verticales e introdujo el dinamismo en las obras de Stijl. De este modo, a la calma estática de las composiciones de Mondrian se le opuso la tensión dinámica de los cuadros de van Doesburg. Pero resulta imprescindible darse cuenta de que en los cuadros de van Doesburg es fundamental el hecho de que giran las direcciones ortogonales que el cuadro contiene, pero se mantiene la horizontalidad y verticalidad de los lados del marco. Con esto se produce la colisión entre unas y otros, apareciendo figuras triangulares, o más bien rectángulos girados y seccionados por el marco, en los bordes del cuadro.

Como es sabido, el giro de las direcciones contenidas en el cuadro llevada a cabo por van Doesburg fue la causa de la ruptura entre éste y Mondrian, que consideró las contracomposiciones de van Doesburg como un atentado contra sus propios principios. Sin embargo,

Mondrian no fue insensible a esta diagonalización y reaccionó girando los bordes del cuadro y manteniendo en su posición original la trama de horizontales y verticales contenida en su interior. Con esta solución las tensiones periféricas de los ángulos y bordes aumentaron, a la vez que aumentó la impresión de corte, al quedar interrumpida oblicuamente una trama supuestamente más extensa que la contenida entre los bordes del cuadro.

Aunque van Doesburg llevó sus composiciones diagonales a la envolvente de un espacio arquitectónico en su decoración del café l'Aubette, lo que pasa a ser patrimonio de la arquitectura moderna (en parte a través del propio van Doesburg, por su presencia en la Bauhaus) es el equilibrio de las tensiones, el equilibrio asimétrico, de elementos ortogonales, o incluso la pura regularidad. Las condiciones inherentes a los edificios, la horizontalidad de los suelos, la verticalidad de la estructura, la lógica constructiva, la forma ortogonal de los elementos del mobiliario, etc., hacen en general problemática la utilización de líneas diagonales tanto en alzados como en plantas. En el techo de la sala de baile del propio l'Aubette van Doesburg utiliza una composición ortogonal paralela a los bordes y en sus proyectos arquitectónicos con Cor van Eesteren en los primeros años veinte lo que se produce es una composición de planos que se cruzan en el espacio según un movimiento diagonal, pero tanto los planos como los huecos que en combinación con ellos dan lugar al edificio están definidos por horizontales y verticales. Hay un dinamismo diagonal, pero no aparecen líneas diagonales.

Las direcciones oblicuas, las diagonales, van a aparecer sin embargo, y con gran profusión, durante los años sesenta de la mano de un arquitecto que aparentemente tiene tan poco que ver con van Doesburg como es Louis Kahn. La planta del Instituto Indio de Dirección, de Ahmedabad (1962 y siguientes) presenta unos cortes diagonales que se producen en las esquinas y que contrastan con la figura rectangular del perímetro del edificio y con la ordenación básica del mismo en crujías ortogonales. Con estos cortes diagonales, Kahn consigue que las fachadas no se solapen entre sí, marcando la independencia de cada una de ellas al evitar la continuidad de la esquina. La ruptura de las esquinas hace posible además relacionar el edificio con la ciudad sin recurrir a los elementos tradicionales de fachada, pórtico, etc. La relación se lleva a cabo a través de la idea de máxima accesibilidad, de penetración al edificio desde los cruces de la

trama viaria, a partir de los cuales se disponen accesos a través de escalinatas o pasadizos. Esto permite dar una gran importancia a esos accesos sin someterse a las exigencias de la arquitectura clásica de simetría y jerarquía central. Y, por otra parte, crea una tensión plástica en el plano de la planta entre la ordenación ortogonal con que se estructura la misma y los elementos diagonales que la atraviesan y a cuyas direcciones responden algunos de los cuerpos interiores del edificio, que se giran para adaptarse a esas direcciones diagonales.

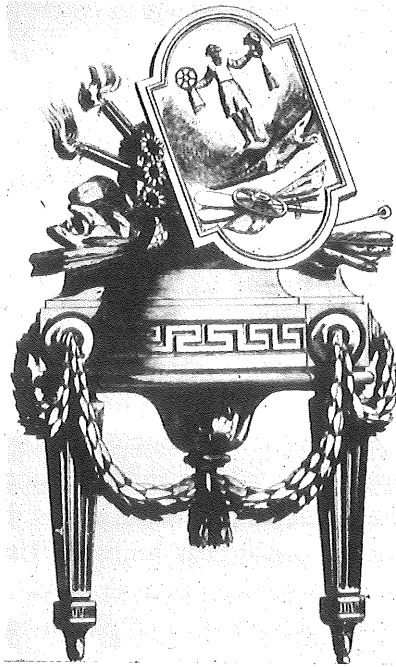
El mecanismo no es aquí el del giro de la trama rectangular respecto a unos bordes que permanecen en su posición normal, ni el del giro de los bordes respecto a la trama de horizontales y verticales que contiene, como sucedía respectivamente en van Doesburg y Mondrian. Aquí se produce una ruptura, por superposición de las direcciones diagonales a las figuras rectangulares de la planta. Es este un mecanismo que tiende evidentemente a la fragmentación. Las líneas diagonales actúan a la vez que otras líneas de la planta para descomponer el edificio en una serie de partes casi independientes. Pero las diagonales son, desde luego, las que más rotundamente llevan a cabo la ruptura del edificio, al romper o incluso hacer desaparecer las esquinas, que son la que conferían unidad a la figura. Habría que considerar también la diferencia sustancial entre la pintura y la arquitectura en cuanto al papel de los bordes; en la pintura, el borde es o el simple marco a través del cual se ve la realidad exterior representada o puramente el corte de la superficie de la pintura. En la arquitectura, en cambio, el borde siempre está materializado, está construido y tiene un determinado espesor, y en la mayoría de las ocasiones es lo más materializado del edificio.

Para entender el uso que hace Kahn de las direcciones oblicuas es de gran interés seguir la evolución de otro de sus proyectos, el Centro de Bellas Artes de Fort Wayne, en Indiana. En él, Kahn empieza excavando unos espacios vacíos de un conjunto básicamente unitario por su compacidad y por la simetría de la ordenación. En fases sucesivas del proyecto, los edificios se autonomizan, como figuras simples diversas entre sí: un triángulo equilátero, un triángulo rectángulo y unos rectángulos alargados, a la vez que es el espacio que ocupa la posición central el que adquiere el protagonismo por su tamaño y situación y porque sobre él se vuelcan las formas que se proyectan o se excavan de los edificios singulares. Tiene gran

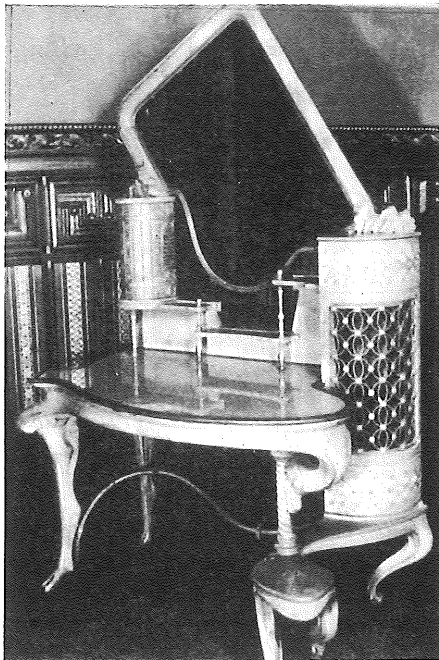
importancia en este momento del proyecto la confluencia de las dos líneas diagonales que convergen en la entrada al conjunto, dotada asimismo de quiebros diagonales que acentúan el efecto de ruptura del bloque alargado situado en la parte alta. Se produce aquí una atractiva ambigüedad entre la autonomía de las piezas, con sus formas simples y diferenciadas, y la cohesión que confiere al conjunto el gran espacio, cuyos lados oblicuos focalizan la composición hacia el punto de ingreso.

En sucesivas propuestas del mismo proyecto es el juego geométrico, los cortes, las tangencias, las oblicuidades, los giros, los dobles y medias figuras, lo que va adquiriendo el papel primordial en el proyecto, en detrimento de la fuerza de la dos direcciones oblicuas convergentes y del espacio por ellas limitado. Este espacio está aún claramente definido en las soluciones intermedias, aunque en contrapunto con los cuerpos que lo ocupan en planta baja en gran parte de su superficie y que adquieren un gran peso figurativo. El mayor cambio se produce cuando dicho espacio pasa ya a ser un espacio disperso que rodea a los distintos edificios, los cuales son los que adquieren una gran autonomía y elaboración geométrica. Así, en la solución final se ha perdido la condición unitaria del esquema inicial, que ha quedado descompuesto. Lo que resulta es, por un lado, una serie de edificios de geometrías estrictamente definidas en la regularidad y simetría de cada una de las piezas, pero no del conjunto, y, por otro, un espacio que ha perdido su identidad formal en favor de la de los propios edificios. La oblicuidad ya no es ahora el corte diagonal que daba unidad espacial y perceptiva al conjunto, sino que se ha convertido en un recurso lingüístico llevado a todas las escalas del proyecto, desde el giro de los edificios completos, a la forma de los patios de los mismos edificios o de las torres de servicio colocadas en sus esquinas. El resultado es un proyecto descompuesto en una serie de piezas independientes, enlazadas alrededor de un espacio no definido. Los giros y diagonales, convertidos ya en direcciones sólo a 45°, son el mecanismo que confiere una uniformidad superficial, ya que no una unidad sustancial, al disgregado conjunto.

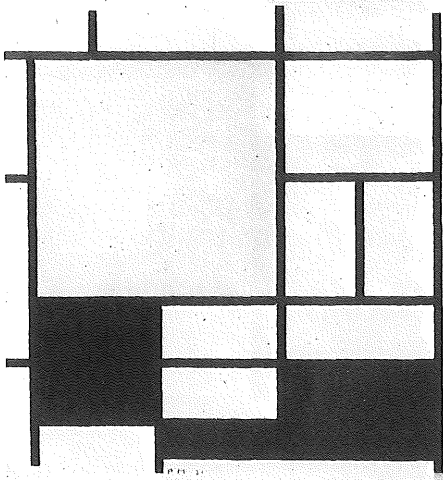
Al igual que sucedía en los ejemplos contrapuestos del tocador de Gaudí y de las composiciones de Delafosse, la oblicuidad de las líneas de la planta tiene en estas obras de Kahn, incluso a lo largo del desarrollo de una misma obra, sentidos distintos en relación con los conceptos enfrentados de unidad y fragmentación.



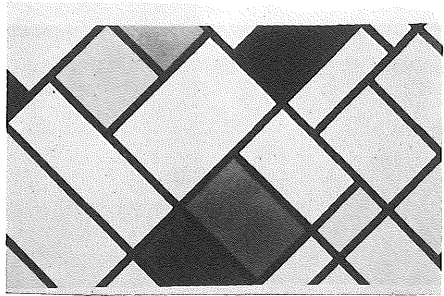
1



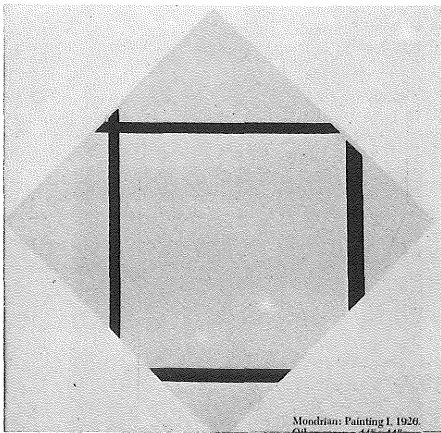
2



3

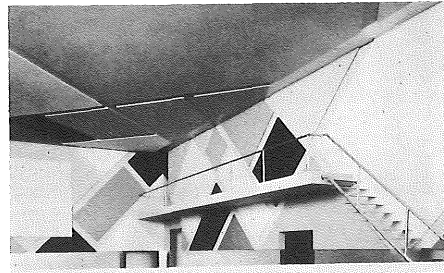


4

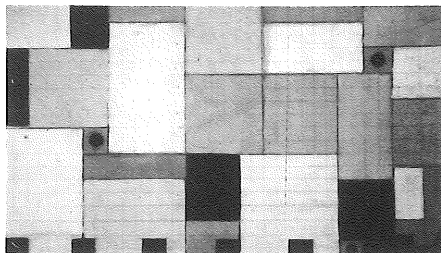


Mondrian: Painting I, 1926.

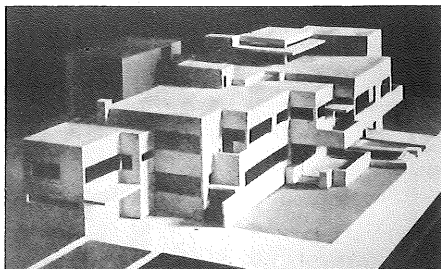
5



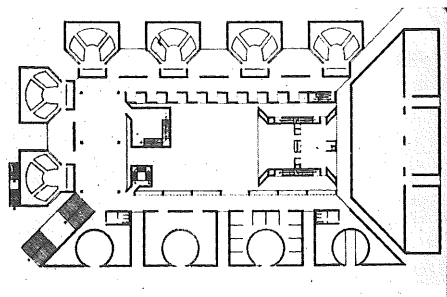
6



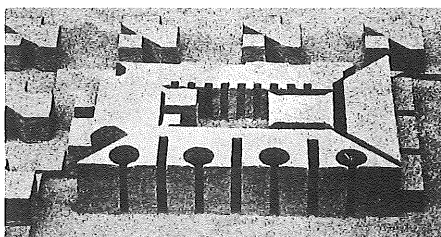
7



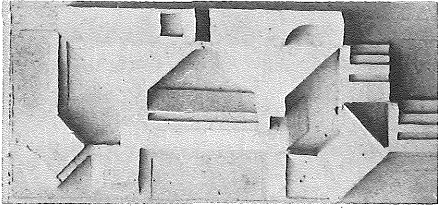
8



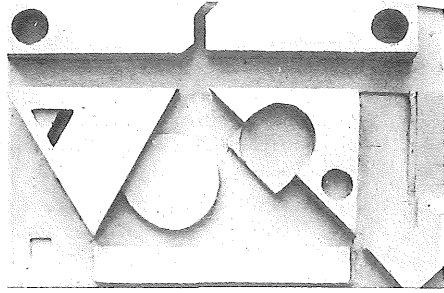
9



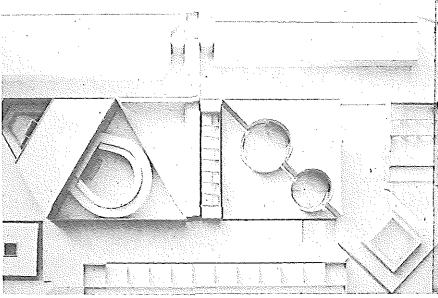
10



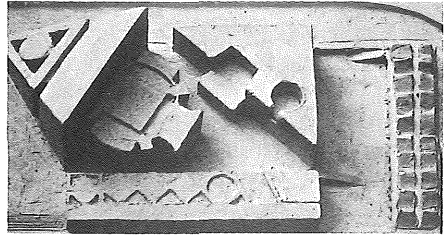
11.a



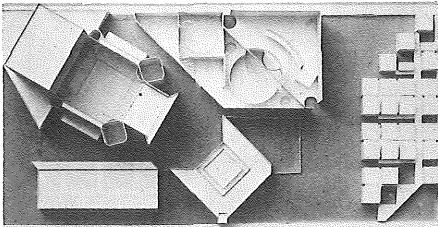
11.b



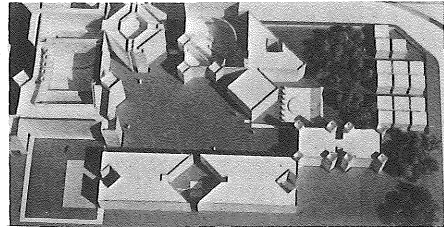
11.c



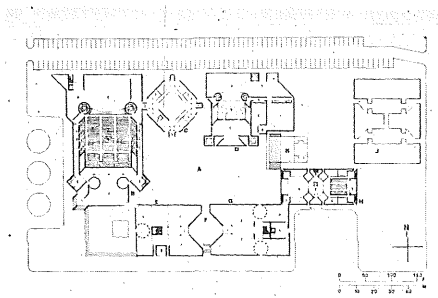
11.d



11.e



12



13

Relación y procedencia de las ilustraciones

1. Jean-Charles Delafosse. «L'Amérique». *Nouvelle Iconologie historique*, París, 1768. (Emil Kaufmann, *La arquitectura de la Ilustración*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, il. 132).
2. Antonio Gaudí. Tocador de la casa Güell. (Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, il. 250, p. 165).
3. Piet Mondrian. Composición con rojo, amarillo, azul y negro, 1921. Haags Gemeentemuseum, La Haya. (Kurt Rowland, *A History of the Modern Movement. Art. Architecture. Design*. Ed. Looking and seeing, Londres, 1973, il. 403, p. 165 [Haags Gemeentemuseum, La Haya]).
4. Theo van Doesburg. Contraposición, 1925. Haags Gemeentemuseum, La Haya. (K. Rowland, il. 426, p. 174 [Haags Gemeentemuseum, La Haya]).
5. Piet Mondrian. Cuadro I, 1926. (William S. Lieberman, *Art of the Twenties*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1979, p. 112, il. derecha).
6. Theo van Doesburg. L'Aubette, café-cinema, 1927, reconstrucción. (K. Rowland, il. 428, p. 175).
7. Theo van Doesburg. Composición para el techo del café-restaurant L'Aubette, 1927.
8. Theo van Doesburg y Cor van Eesteren. Casa Léonce Rosenberg, 1923. Maqueta. (Bruno Zevi, *Poética de la arquitectura neoplástica*. Ed. Víctor Leru, Buenos Aires, 1960, il. 49).
9. Louis I. Kahn. Instituto de Dirección de Ahmedabad, India, 1962-74. Planta de la quinta versión. (Heinz Ronner y otros, *Louis I. Kahn. Complete Work, 1935-74*, Birkhäuser Verlag, Basilea y Stuttgart, 1977, il. IMS. 11, p. 274).
10. Louis I. Kahn. Instituto de Dirección de Ahmedabad, India, 1962-74. Maqueta de la quinta versión. (Heinz Ronner, il. IMS. 12, p. 274).
11. Louis I. Kahn. Centro de Bellas Artes de Fort Wayne, Indiana, 1961-65. Maquetas de las sucesivas versiones del proyecto. (Heinz Ronner, il. FAC. 11, 12, 13, 15 y 16).
12. Louis I. Kahn. Centro de Bellas Artes de Fort Wayne. Maqueta de la penúltima versión. (Heinz Ronner, il. FAC. 18).
13. Louis I. Kahn. Centro de Bellas Artes de Fort Wayne. Planta de la versión final. Romualdo Giurgola y Jamini Mehta, *Louis I. Kahn*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 110).