

Interrelaciones entre las artes y la arquitectura en «De Stijl»

Aida ANGUIANO DE MIGUEL
Universidad Complutense de Madrid

Me propongo abordar el tema de las relaciones entre la arquitectura y las artes figurativas en el movimiento De Stijl. Partiré de las obras examinadas en su desarrollo histórico y en su relación con las ideas estéticas de los artistas y con la filosofía de Schoenmaeker. He elegido este movimiento por su influencia en diversas artes visuales, no sólo la pintura, sino también la arquitectura, la tipografía y el diseño de muebles, de nuestro siglo. «Al defender el paralelismo entre los diferentes modos de expresión de una época, no se pretende ni subordinarlos ni confundirlos. Por el contrario, se lucha por el reconocimiento del carácter específico absoluto de cada modo de expresión humana»¹. Me interesa descubrir los principios estéticos comunes a la arquitectura y demás formas de expresión figurativa y buscar las analogías entre ellas.

De Stijl no fue nunca un movimiento cohesionado: en sus comienzos lo formaban tres pintores, dos arquitectos, un escultor y un poeta, que se unieron para intercambiar ideas. El vehículo de este intercambio era una revista mensual, «De Stijl». Fundada en octubre de 1917 en Leiden, estuvo apareciendo hasta 1931, año de la muerte de Theo van Doesburg, que, a más de su director y editor, era el principal portavoz del movimiento. Como se afirmaba en la presentación del primer número, la revista trataba de establecer un mayor contacto entre los artistas y el público, que hiciera posible «alcanzar una más profunda cultura

¹ Pierre FRANCASTEL: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Fomento de Cultura Ed., Valencia, 1961, p. 215.

artística, fundada en la común realización del nuevo concepto de arte»². El trabajo en colaboración era un principio básico de este movimiento. El pintor y el arquitecto, junto con otros practicantes de diversas profesiones artísticas, podrían trabajar juntos para producir un entorno armonioso en el que sus aportaciones individuales estarían unificadas en un vocabulario formal común.

«El contenido esencial de las obras stijlianas es la armonía, una armonía que para ellos sólo podía expresarse por medios abstractos, mediante unas composiciones liberadas de cualquier asociación con el mundo exterior (...). Pese a ello, no era la estética lo único que preocupaba a los artistas del grupo. El movimiento fue un intento de renovar los lazos que unen el arte con la vida. Y así, al crear un nuevo estilo visual, quisieron crear un nuevo estilo de vida»³. De Stijl propone la transformación no sólo de la producción artística, sino también de todas las facetas de la vida contemporánea: en la producción industrial, en la organización de la política y de los sindicatos, en el crecimiento de las ciudades. En la ejecución de sus realizaciones buscó una precisión pareja a la que puede lograrse con los productos de la máquina. Esta precisión significa el triunfo del espíritu humano sobre el capricho de la naturaleza y por ello buscaron los elementos inmutables de la naturaleza.

Los precedentes de la nueva concepción espacial y de la nueva figuración del Neoplasticismo hay que buscarlos tanto en el ámbito de la arquitectura como en el de la pintura, la escultura o el diseño.

En la arquitectura de De Stijl hay que tener en cuenta el rigor formal de Loos, la planta libre de Behrens y los volúmenes articulados de Wright. La planta libre de Behrens consistía en la libertad dada por los materiales del siglo XX para reducir a voluntad los puntos de apoyo y despejar los espacios. En nuestro siglo la arquitectura se ha centrado en el tratamiento de las superficies y en la posibilidad de manejar espacios sin paredes. La técnica aporta medios casi ilimitados a la arquitectura, pero en De Stijl la técnica se subordina a una voluntad de expresión plástica.

Wright era uno de los puntos de referencia comunes a todos los arquitectos de la primera andadura de De Stijl. La *Casa Robie* se publicó en la revista «De Stijl» en 1918 y se afirmaba que «Wright ha sentado las bases de un nuevo plasticismo arquitectónico (...). En la interpenetración de los planos se ha

² Presentación «Ter Inlciding», «DE STIJL», I, 1, octubre 1917. Reproducida en Theo van DOESBURG: *Scritti di arte e di architettura*. A cura di Sergio Polano. Officina Ed., Roma, 1979, pp. 271-272.

³ Hans L. C. JAFFE: «Introducción», en AA.VV.: *De Stijl 1917-1931. Visiones de Utopía*. Alianza Ed., Madrid, 1986, p. 11.

despejado el camino que conduce al nuevo plasticismo, y se ha echado un cimiento puro y constructivo para las nuevas posibilidades estéticas de la arquitectura»⁴. Pero Wright no sólo ha orientado las investigaciones de Rietveld, Oud o de Mallet-Stevens, sino que la concepción espacial del conjunto de las artes visuales del Neoplasticismo tiene su precedente en la arquitectura de Wright.

En la producción artística stijliana como en la del arquitecto norteamericano «el espacio no se configura más como una forma cerrada, como un cubo en perspectiva, sino como forma ilimitadamente abierta, como divergencia de planos de una recta, que tiene valor de eje y de generatriz (...), el equilibrio no será el resultado de la simetría, de una estática relación de proporciones, sino de una dinámica compensación de volúmenes y superficies, de ángulos de rotación y de brazos de palanca, en fin de un ritmo de movimiento predispuesto y condicionado por la planta»⁵.

Sin embargo, la abstracción geométrica de De Stijl deriva también de Cézanne y de la figuración cubista. Para Doesburg, Cézanne, con sus cinco formas matemáticas: el cubo, la esfera, el paralelepípedo, el cono y la pirámide, es el pionero del cubismo. «Cézanne ha creado el nuevo alfabeto de la pintura y el cubismo le ha dado forma de Lenguaje plástico, articulable únicamente de espíritu a espíritu»⁶. Y a su vez, Cézanne es el antecedente de la estereometría diáfana de algunas obras arquitectónicas de Oud.

El conocimiento del puntillismo y fauvismo franceses enseñaron a Mondrian a utilizar el color con independencia de los objetos y de la naturaleza; y cuando, a fines de 1911 marchó a París, la influencia cubista le hizo reducir la paleta a grises, verdes y ocres cubistas, que son esencialmente incoloros, y sus formas se vieron sometidas al análisis lineal y a la desintegración en facetas. Mondrian se inclinó siempre hacia lo bidimensional y lo que le interesó de los cubistas es una compleja composición de líneas y planos facetados.

De 1911 a 1914, la experiencia cubista conduce a Mondrian a la progresiva reducción de formas y colores. Sus pinturas de 1913 y 1914, que se han incluido en el estilo «más o menos» u «oceánico», muestran una imagen más dinámica que el cubismo analítico. El espacio es un tejido de relaciones lineales, situado sobre un único plano y organizado conforme a ejes verticales y horizontales. Estilo muy abstracto, según Apollinaire.

⁴ «DE STIJL», I, 4 (1918), pp. 63-65.

⁵ Giulio Carlo ARGAN: «Architettura e arte non-figurativa» (1958), en *Progetto e Destino. Il Saggiatore*, Milano, 1965, p. 162.

⁶ Theo van DOESBURG: *Scritti di arte e di architettura. Op. cit.*, p. 180.

Por otra parte, la inclinación de Mondrian por la teosofía de Schoenmaekers se inicia en Laren, en 1914. Desde ese año hasta 1916 se producen contactos en Laren entre Mondrian, Van der Leek y Schoenmaekers. La teosofía le ayudó a Mondrian a definir la belleza como la expresión de la relación equilibrada entre los elementos opuestos que constituyen la base de la vida: espíritu-materia, abstracto-real, masculino-femenino, positivo-negativo, movimiento-reposo, vertical-horizontal⁷. La teosofía intensificó también su interés teórico por la función psíquica del color.

La filosofía neoplatónica del matemático Schoenmaekers expuesta en «La nueva imagen del mundo» (1915), y «Los principios de la matemática plástica» (1916), sienta las bases de los principios plásticos y filosóficos del Neoplasticismo. En la primera de estas obras se refiere a la preeminencia cósmica de la ortogonalidad: «los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la tierra alrededor del sol, y el movimiento espacial vertical y profundamente espacial de los rayos que tienen su origen en el centro del sol». Y a propósito del sistema de colores primarios: «Los tres colores principales son esencialmente el amarillo, el azul y el rojo. No existen más colores que ellos... El amarillo es el movimiento de la radiación... El azul, el color de contraste con el amarillo... En cuanto color, el azul es el firmamento, es línea, horizontalidad. El rojo es la cópula del amarillo y del azul... El amarillo se irradia, el azul "se aleja" y el rojo flota»⁸.

Mondrian de 1914 a 1916 pinta poco y se dedica a escribir su ensayo teórico fundamental: «El neoplasticismo en la pintura», publicado en la revista «De Stijl» (1917-1918)⁹. En *Composición* (1916) se encamina hacia la abstracción geométrica, basada en la oposición o dualidad de elementos pictóricos resueltos con «equivalencia plástica»: composiciones consistentes en planos de color, rectangulares y flotantes. Durante esas fechas Mondrian seguía buscando la forma de simplificar aún más el motivo más-menos. De éste pasó a trabajar con líneas y planos conectados o solapados, con lo que creaba un efecto espacial que no volvería a reaparecer en su obra.

⁷ En el texto «Cuaderno I». Cit. en Joop JOOSTEN: «La pintura y la escultura en el contexto de De Stijl», en AA.VV.: *De Stijl 1917-1931. Visiones de utopía. Op. cit.*, p. 61.

⁸ Cit. en Nikos STANGOS: *Conceptos de arte moderno*. Alianza, Madrid, 1986, p. 122.

⁹ En 1915-16, Mondrian redacta un ensayo teórico «El neoplasticismo en la pintura», que apareció en 1917-18, en los doce primeros números de la revista «De Stijl». En 1920, este ensayo fue publicado como «Neoplasticisme» y en 1937, en «Circle» con el título «Plastic Art and Pure Plastic Art», donde comenta el panorama internacional del arte constructivo, publicado en Londres por J. L. Martín y N. Gabo.

En 1915 Van Doesburg en su actividad como crítico de arte expresa su admiración por la pintura de Mondrian: «en su cuidada composición es más dinámica que estática y en ello hay un elemento de arte puro, pues el arte no es un "producto", sino un "proceso". Es el devenir expresado en blanco y negro (...) ...aun limitándose a tan pocos elementos, Mondrian crea una impresión artística pura recurriendo únicamente a un poco de pintura blanca sobre un lienzo blanco y a unas líneas horizontales y verticales»¹⁰.

Los contactos iniciales entre Van Doesburg, Huszar, Mondrian y Van der Leck sentaron las bases de la teoría stijliana, de la que luego partirían las diversas modalidades de expresión abstracta que cultivaron sus componentes.

La amistad entre Bart van der Leck y Piet Mondrian se inició después de abril de 1916, fecha en la que Van der Leck se trasladó desde La Haya a Laren. Pero podemos suponer que cada uno conocía la obra del otro antes de su primer encuentro en Laren. Mondrian escribió en el último número de *De Stijl* refiriéndose a las obras de Van der Leck de ese momento: «Aunque seguía siendo figurativo, Van der Leck pintaba con superficies planas y colores puros. Mi técnica, más o menos cubista —luego, más o menos figurativa— fue influida por la exactitud de la suya»¹¹. El comentario de Mondrian puede aplicarse al vocabulario figurativo del *Cartel para Batavier-Lijn*, litografía sobre papel, de 1916 (Lám. 1).

Van der Leck trabajaba con colores planos y primarios, pero estaba abierto a un desarrollo de la forma. Fue en 1916 cuando Van der Leck superó el realismo y se adentró en la abstracción. Describió la evolución de su pintura en esos años del siguiente modo: «La pintura moderna transmuta lo físico en plano al reducir la naturaleza a los términos y proporciones de la superficie plana; y, a través de la comprensión del espacio, obtiene relaciones espaciales»¹². Siguiendo el ejemplo de Mondrian, empezó a numerar sus obras y a llamarlas «composiciones» hasta 1918, cuando cambió su estilo y volvió a hacer más reconocibles los elementos de sus pinturas.

El gran *Tríptico de la mina*, que terminó a finales de 1916 y prodría haber sido una vidriera, refleja la incidencia de Mondrian en Van der Leck. Es una obra no figurativa, geométrica, a base de imágenes planas en el espacio, y compuesta por formas separadas en colores primarios.

¹⁰ Cit. en Joop JOOSTEN: «La pintura y la escultura en el contexto de de Stijl», en AA.VV.: *De Stijl 1917-1931. Visiones de Utopía. Op. cit.*, p. 54.

¹¹ Cit. en Rudolf W. D. OXENAAR: «Van der Leck y De Stijl. 1916-1920», en AA.VV.: *De Stijl. 1917-1931. Visiones de Utopía. Op. cit.*, p. 69.

¹² Cit. en Rudolf W. D. OXENAAR: *Op. cit.*, p. 71.

Mientras Mondrian y Van der Leck trabajaban en Laren en 1916, Vilmos Huszar, húngaro, se hizo miembro de la asociación De Anderen, en cuya exposición de La Haya mostró dos cuadros que atrajeron la atención de Van Doesburg. En el mismo año, visitó la colección Kröller-Müller, junto con Doesburg, para conocer las últimas obras de Van der Leck. Huszar tuvo presencia destacada en los primeros pasos del movimiento, diseñó un logotipo que se utilizó en la cubierta de la revista «De Stijl» los tres primeros años, además de intervenir como pintor y como teórico. Para Huszar la relación entre figura y fondo en una pintura debían ser equivalentes y aplicó este principio al logotipo que realizó para la cubierta de la revista, en el que dio idéntico valor al blanco y al negro, eliminando el fondo (Lám. 2, fig. sup.). Este diseño revela, como muchas de sus pinturas de 1917, la influencia tanto de Van Doesburg como de Van der Leck y muestra los conceptos tipográficos de los primeros años de la estética stijliana. En cambio, la tipografía de los años veinte de la misma revista de Van Doesburg (Lám. 2, fig. inf.), se compone de letras compactas y cerradas sobre un fondo con distinto valor.

Doesburg había conocido a Van der Leck a través de Mondrian, y a finales de diciembre de 1916 tuvo ocasión de ver varias obras suyas en La Haya. La pintura de Van der Leck produjo en Van Doesburg un auténtico cambio de parecer sobre la nueva pintura, cambio que tendría asimismo importantes consecuencias para su propia manera de pintar¹³. Pero Theo Van Doesburg sintió la necesidad de la conjunción de todas las artes y la arquitectura en una armonía constructiva: «Para la pura revelación de la pintura se precisa en primer lugar una atmósfera. ¿Y quién en mejor situación que en arquitectura para crear esa atmósfera? (...). Necesitamos un nuevo interior. ¿Y quién puede darnos esos nuevos interiores? El Arquitecto. Debemos trabajar con el arquitecto, por consiguiente, y alcanzar con él un equilibrio espiritual»¹⁴. En 1917, Van Doesburg realizó un diseño de vidriera para la casa urbana de De Lange, en Alkmaar, obra de Jan Wils, que en el exterior de ladrillo recuerda a Berlage, mientras que la vidriera muestra la pureza formal y la abstracción de las pinturas de Mondrian y de Van der Leck. La vidriera, realizada por Vennootschap Crabeth, está constituida por tres partes, de 286,5 X 56,6 cada panel, y presenta una composición basada en planos de color o de anticolor (el blanco) y de líneas. En los dos paneles de los extremos aparecen los colores primarios (rojo, azul y amarillo) caracte-

¹³ Joos JOOSTEN: *Op. cit.*, p. 57.

¹⁴ Theo van Doesburg, Carta a J. J. P. Oud, 1 de junio de 1916. Cit. por Nancy J. TROY: «El entorno abstracto de De Stijl», en AA.VV.: *De Stijl 1917-1931...*, *op. cit.*, p. 165.

rísticos de la pintura de Mondrian y del neoplasticismo en sus diversas producciones artísticas (Lám. 3).

J. J. P. Oud trabajó en el ambiente stijliano de 1915 a 1920. Los proyectos suyos que se publicaron en «De Stijl» revelan que conocía bien lo que denominaba la «descomposición cubista» y la obra de Wright¹⁵. Trató de conciliar la arquitectura de éste con la tradición europea. En 1918 fue nombrado arquitecto jefe de la ciudad de Rotterdam, y desde ese año mantuvo distancias respecto a los pintores del grupo. Una de las razones que llevaron a Oud a abandonar De Stijl fue la imposibilidad de conciliar la singularidad del nuevo estilo con las exigencias de la construcción de viviendas en serie. El problema básico que ocupó a Oud durante los años de pertenencia al grupo fue la búsqueda de la «imagen de la ciudad monumental». Así se titulaba su primer artículo escrito para la revista, donde afirma de un modo que nos recuerda a Sitte: «La arquitectura es un arte plástico, un arte que modela el espacio; halla su expresión más general en la imagen de la ciudad: en el edificio individual y en la conjunción y oposición recíproca de muchos edificios»¹⁶. Asimismo, investiga la «estética de la máquina» al tiempo que trata de adaptarse a las apremiantes exigencias de la vivienda en serie y ofrece una interpretación de las vanguardias artísticas. Sus proyectos arquitectónicos del período stijliano representan un intento de fusionar extrapolaciones del cubismo con motivos tomados de la arquitectura de Wright y reminiscencias de Berlage. En el complejo de apartamentos del Strandboulevard, de 1917, funde la tradición del ladrillo holandés en la versión de Berlage con la influencia del «Prairie Style» de Wright. En cambio, el proyecto de casas en hilera en la playa en *Scheveningen* (1917), es un experimento formal de volúmenes puros compenetrados que derivan de Loos. Y la *Escuela de verano de Noordwiskerhout* (1917), en colaboración con Doesburg, es coherentemente neoplástica: la escalera de gradas, la diferenciación cromática de las paredes, el piso de rellano que parece calcado de un cuadro del período.

En el mismo año, Mondrian aborda el orden «plástico puro», preocupado por la creación de desplazamientos espaciales sin profundidad, mediante el solapamiento literal y aparente de sus planos de color (azul, rosa y negro). La *Composición de línea (Muelle y Océano)*, 1917, carente de imagen reconocible, fue un proceso laborioso que inició en 1916 y concluyó en abril de 1917. Se trata de una de las últimas obras inspirada en la naturaleza: interpretación del rítmico movimiento de las olas al chocar con un muelle y con la orilla. La

¹⁵ Con motivo de la exposición de la obra de Wright en Berlín, escribió un ensayo sobre la influencia del arquitecto americano en Europa.

¹⁶ J. J. P. OUD: «El paisaje urbano monumental», «DE STIJL», II, 1, 1917, p. 10.

percepción de la naturaleza se reduce a breves trazos verticales y horizontales, que se convertirán en el vocabulario esencial de la producción artística neoplástica.

Rietveld fue fundamentalmente quien, bajo la influencia de Doesburg e, indirectamente, Mondrian, primero desarrolló la estética arquitectónica del movimiento. Para Frampton, la *Silla en rojo y azul* (1917) (Lám. 4), de Rietveld, pintada algo después, es en su forma definitiva el primer intento de crear una arquitectura desmaterializada y neoplástica. En la utilización de los colores primarios se adelantó probablemente a la aparición de esos mismos colores en la pintura de Mondrian y Van Doesburg. Utiliza listones y tallas de madera, unidas de la manera más simple interesado en lo primario y esencial de la construcción. Parte del estudio de la estática de la persona sentada cómodamente y toda la estructura portante es un sistema de ángulos rectos. Los elementos plásticos son también elementos coloristas: el asiento azul, el respaldo rojo. En su esencialidad estructural está implícita la polémica contra el mueble Art Nouveau y contra el mueble Thonet, de madera curva, muy difundido y, sin embargo, sus precedentes son los muebles de Mackintosh. La abolición de la decoración así como de lo superfluo es similar al proceso pictórico de Mondrian, Van der Leek y Huszar. Asimismo, es evidente su analogía estructural y cromática con la posterior *Casa Schröder* (1924), lo que demuestra la intención de Rietveld de crear un estilo nuevo que sirva para las diversas artes visuales.

Al analizar las pinturas de Van Doesburg de los años 1917 y 1918, se observa que su autor oscila entre los diversos ejemplos que proponían en sus obras los colaboradores de «De Stijl». En «El estilo del futuro», ensayo fechado en noviembre de 1917, escribe: «El artista moderno no niega a la naturaleza... Pero no la imita, no la retrata, crea una imagen diferente de ella. Se sirve de ella y la reduce a sus formas, colores y proporciones elementales a fin de obtener una imagen nueva. Esa imagen nueva es la obra de arte». estas frases están más en la línea de Van der Leek que en la de Mondrian. Sin embargo, en 1918, Doesburg utiliza como Mondrian diagramas compositivos, retículas geométricas regulares, casi siempre de 16 X 16; pero Mondrian utilizaba líneas y Doesburg planos.

La primera colaboración en la revista de Georges Vantongerloo apareció en el número de julio de 1918, y en noviembre de ese mismo año su nombre figuraba entre los firmantes del primer manifiesto¹⁷. A través de Van Doesburg descubrió al filósofo Schoenmaekers, cuyas obras influyeron indudablemente en su evolución artística. En sus *Reflexiones I y II*, publicadas en De Stijl durante 1918 y

¹⁷ Vantongerloo se había formado como escultor en las academias de Amberes y Bruselas, y había trabajado varios años en Bélgica con anterioridad al estallido de la guerra. En sus primeras exposiciones de La Haya, en 1916 y 1917, su obra era básicamente figurativa.

1919, se refiere a la relación entre sólido y vacío, y al espacio en el que existe el objeto, que a su vez refleja el efecto espacial del volumen. En su artículo «L'Evolution de l'Art Sculptural», explica cómo había llegado a no satisfacerle la escultura tradicional y naturalista, y cómo se había alejado de ella en busca de formas nuevas. Ello acabó por conducirle al arte abstracto, a una expresión estrictamente formal. Para él, la escultura no era otra cosa que la expresión de la relación entre el volumen y el vacío, y como tal se situaba entre la mente humana y el objeto. Para conseguir la forma pura debían eliminarse todas las referencias a elementos externos como el estado de ánimo o los rasgos del modelo. Su punto de partida era la más objetiva delineación del espacio, es decir, lo esférico, en cuyo seno todos los movimientos, todas las direcciones, tienen igual desarrollo. El tamaño de la escultura había dejado de ser importante para él, y trabajó a una escala muy reducida. En *Construcción en esfera* (1917) (Lám. 5), revela la preferencia por las formas cúbicas y el interés por los aspectos estructurales comunes a la arquitectura. Vantongerloo fue el único escultor que formó parte de De Stijl, y sus experimentos con la forma abstracta, al margen de la naturaleza, equivalen a variaciones tridimensionales de las pinturas reticuladas.

En 1920, Mondrian abandona el empleo de retículas y las líneas no llegan hasta los bordes de la superficie, con lo que se subraya la autonomía de la figuración. En estas obras Mondrian reduce la imagen a la esencialidad de la estructura espacial, mediante la armónica composición en el plano de zonas de colores elementales. Reduce la paleta a los colores primarios (amarillo, rojo, azul) en su expresión pura, con o sin los «no colores» (negro, blanco, gris) y la composición a dos coordenadas espaciales (la horizontal y la vertical). «Vertical y horizontal son el producto de dos opuestos». «Este equilibrio de opuestos está en todo y lo preside todo». Sus composiciones pictóricas son paralelas a la distribución planimétrica y a la composición de las fachadas de la arquitectura de De Stijl, de Le Corbusier y de los arquitectos de la Bauhaus y su lenguaje plástico es válido para todas las artes figurativas (gráfica, cine, fotografía, artes aplicadas, diseño industrial y arquitectura).

Mondrian defiende una ideología racionalista contra la crisis de la razón que supone la primera guerra mundial y con el desorden social que la ha provocado al afirmar: «La naturaleza me emociona profundamente. Sólo que la pinto de otro modo». «Cuanto más se abstrae la naturaleza, más sensible se vuelve la relación. La nueva pintura lo ha demostrado claramente. Ella ha desembocado, así, sólo en la expresión de relaciones (...) para mí la relación plástica es precisamente más viva cuando no se halla envuelta en lo natural, sino que se manifiesta en lo plano y rectilíneo (...). La más perfecta de estas relaciones la constituye el ángulo recto, que expresa la relación de los extremos». «La relación equilibrada de las di-

ferentes posiciones (la oposición por ángulo recto de las líneas y los planos) la que, plásticamente, expresa el reposo». «La relación de proporción sostiene la expresión del color. Pero no por ello debemos olvidar que el color del cielo en torno al rojo lunar tiene también su valor expresivo: el azul se contrapone al rojo y le resta una buena parte de lo trágico que contiene. Y así sucesivamente: cuanto más vemos la relación de los colores menos vemos el color mismo, para irnos liberando más cada vez de lo particular y, por consiguiente, de la representación de lo trágico (...). La corporeidad nos da de los objetos una visión puramente materialista, mientras que el aspecto plano los hace aparecer mucho más interiores (...). El plano y la línea recta deben ser los *medios* para decirlo todo (...). No debemos mirar más allá de la naturaleza sino, mejor, a través de ella: debemos ver más profundamente, nuestra visión debe ser abstracta, universal (...). Todo sentimiento, todo pensamiento individual, toda voluntad puramente humana, todo deseo particular, toda suerte de apego, en una palabra, conducen a la representación de lo trágico e imposibilitan la pura plástica de la paz»¹⁸. Y «redujo su concepción del mundo a la relación dinámica entre la vertical como dimensión de la aspiración y la horizontal como base estable»¹⁹.

«Una pintura de Mondrian es sobre todo una planta o, si se quiere, el proyecto de una función, en sentido general estética y, en sentido específico, visual o espacial. Es la reducción metódica de las tres dimensiones perspectivistas a una dimensión única, que sin embargo implica —y precisamente en las diversas cualidades o densidades de las zonas cromáticas— la posibilidad de extensión o profundidades diversas: cuya definición se confía a ese factor de percepción inmediata y sensorial que es el color»²⁰.

La arquitectura logró una libertad espacial y plástica similar a la de la pintura neoplástica en la Casa Schröder, en Utrecht. En 1923, Gerrit Rietveld diseñó esta casa en colaboración con la Sra Truus Schröder-Schäder. Importantes innovaciones muestra esta casa: la interpenetración de espacios, la descomposición de los volúmenes en planos y la disposición de la planta, sobre todo en el primer piso. En éste ofrece todas las posibilidades de una solución adaptable a todas las situaciones, funciones y necesidades, pudiendo constituir un sólo gran espacio o subdividirse en varios, por medio de una tabiquería corrediza y plegable. Para Argan es un modelo del racionalismo arquitectónico europeo. Concreta la

¹⁸ Piet MONDRIAN: «Diálogo publicado en trece entregas en la revista «De Stijl» (1919-1920)». Versión española: *Realidad natural y realidad abstracta*. Barral Ed., Barcelona, 1973.

¹⁹ Rudolf ARNHEIM: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Forma, Madrid, 1979, p. 212.

²⁰ Giulio Carlo ARGAN: *Op. cit.*, pp. 159-160.

poética neoplástica en una obra que todavía queda como un «unicum». Descompone el volumen en planos y anula la continuidad del ángulo mediante la división de las dos paredes, de las cuales una sobresale con respecto a la otra. En el interior planos y elementos fijos están coloreados de negro, rojo, amarillo, azul y blanco, o sea de colores elementales que sirven para acentuar las disonancias, como en las composiciones contemporáneas de Mondrian (Lám. 6). En la casa Schröder se cumple la exigencia formulada por Van Doesburg, de que la arquitectura debía ser elemental, económica, funcional, informe y no monumental.

Rietveld como diseñador de muebles evoluciona hacia la arquitectura lo mismo que Huszar desde la pintura desemboca en la definición del espacio arquitectónico. Ambos artistas diseñaron la *Sala de exposiciones* para la Gran Exposición de arte de Berlín, de 1923. Un escenario neoplástico para el que Rietveld creó su célebre silla Berlín, asimétrica y en gris sobre gris.

El interés de este Huszar por la expresión del movimiento, le llevó a incluir el movimiento real en su *Figura de danza mecánica*, silueta móvil realizada en 1920 y luego destruida, y en el diseño para un teatro mecánico, el *Espectáculo de formas*, de 1920-21 (Lám. 7) no llevado a la práctica. Pieza para teatro cinético y electromecánica, representada por unos robots neoplásticos ante un escenario neoplástico móvil. En el teatro iban a ser móviles no sólo las figuras, una especie de marionetas, sino también las paredes, e incluso las formas cuadradas y los planos rectangulares situados en ellas. Este proyecto es el precedente de las marionetas realizadas por K. Schmidt, en 1924, en la Bauhaus. También se interesó por el uso de ingenios plásticos a gran escala en la reestructuración del espacio interior: *Estudio de color para un comedor*, de 1921, que muestra su interés por la conexión entre las distintas artes figurativas y espaciales. Asimismo, el interés de Huszar por el cine y por el diseño publicitario durante los últimos años de la década de 1920, influyó no sólo en sus experimentos tipográficos, sino también en su pintura.

Los proyectos que realizó Oud tras abandonar el grupo, tienen un carácter sumamente personal, han sido elaborados hasta el mínimo detalle y ejecutados con gran cuidado; sin embargo, conservan el vocabulario stijliano, especialmente en el empleo refinado (aunque frugal) de los colores primarios. Donde en cierto sentido se aproxima más al Neoplasticismo es en el *Café De Unie*, de 1925, aunque también en esta obra se combinan elementos stijlianos con otros, simplificados y decorativos, que tienen sus raíces en la Escuela de Amsterdam. En el *Café De Unie* (1925), la fachada esta compuesta como una composición pictórica de Mondrian, con una concepción bidimensional pero dinámica.

Las analogías entre los esquemas espaciales de las composiciones pictóricas del Neoplasticismo y de la arquitectura, la escultura y el diseño, viene afirmada

también en la obra de Van Doesburg, que fue pintor y arquitecto, así como en el carácter arquitectónico de la escultura de Vantongerloo. La escultura «Interrelación de masas» (1919) de este último es precursora en formas generales de la estética de masas que utilizarían Van Doesburg y Van Eesteren en sus proyectos de Casa de Artista y Casa Rosenberg, de 1923²¹. En esta última se destruye la forma de cubo, integrando y encajando asimétricamente espacios disonantes: estructura compositiva de planta libre, eliminando cualquier vestigio de la tradición que oponía el espacio exterior al interior. El color se convierte en elemento de definición espacio-temporal, igual que en las composiciones pictóricas.

En los primeros años de la década de los veinte Doesburg y Van Eesteren trabajan en colaboración, que se inició con un programa cromático de Van Doesburg para el techo, paredes y suelo de un vestíbulo de la Universidad de Amsterdam (1921-23), que era el proyecto fin de carrera de Van Eesteren. Se trata de una concepción pictórica de la arquitectura que se desentiende de las consideraciones técnicas y funcionales. Y en 1923, publican en «De Stijl» un manifiesto y un comentario del mismo titulado «Hacia la construcción colectiva», en la que explican los presupuestos de su nueva concepción del espacio y de la arquitectura. Afirman que «la pintura de caballete no tiene razón de existir» y pretenden ordenar el caos metropolitano con un nuevo estilo, con la utopía de un definitivo control formal.

Hacia 1925 Van Doesburg colocó sus composiciones en ángulos de 45 grados, respecto a las líneas verticales y horizontales, con ello invalidaba la doctrina de Mondrian, que sostenía que las formas verticales y horizontales eran las únicas admisibles en la pintura. Van Doesburg afirmó que el espíritu moderno siente la necesidad de expresar un contraste fuerte con el entramado ortogonal predominante en la arquitectura, lo mismo que en el bosque y el paisaje. «La orientación oblicua constituye probablemente el medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida. La oblicuidad se percibe espontáneamente como un esfuerzo dinámico de aproximación o alejamiento respecto a la armazón espacial básica de horizontal y vertical»²².

En la reconstrucción interior del *Café Aubette* (1926-28), de Estrasburgo (Lám. 8) —destruido a poco de terminarse— Theo van Doesburg rompe con la ortogonalidad del neoplasticismo. Plantea la contraposición diagonal en el cine-sala de baile, mientras que los espacios auxiliares se articulan mediante sistemas ortogonales. Obra en la que tuvo como colaboradores a Arp y a Sophie Taeuber,

²¹ Nikos STANGOS: *Conceptos de arte moderno*. Alianza, Madrid, 1986, p. 123.

²² Rudolf ARNHEIM: *Op. cit.*, p. 465.

lo que significa la relación creadora entre un neoplástico y dos dadaístas. Como ha señalado Tafuri «la Anarquía dadá y el Orden de De Stijl se encuentran y confluyen de 1922 en adelante, tanto a nivel teórico como en la elaboración de los instrumentos de una síntesis a nivel operativo»²³.

La actividad plástica de Van Doesburg va más allá de las tradicionales clasificaciones en arquitectura, escultura y pintura, por su voluntad de superar en la práctica las antiguas categorías del arte. El proyecto del Aubette le da la oportunidad de aplicar los principios stijlianos a todos los aspectos del diseño, desde un cine-sala de baile hasta ceniceros y elementos tipográficos y le permite integrar las distintas expresiones artísticas en la arquitectura.

²³ Manfredo TAFURI: «Para una crítica de la ideología arquitectónica», en AA.VV.: *Dialéctica de la metrópoli*. G. Gili, Barcelona, 1972, pp. 46-47.

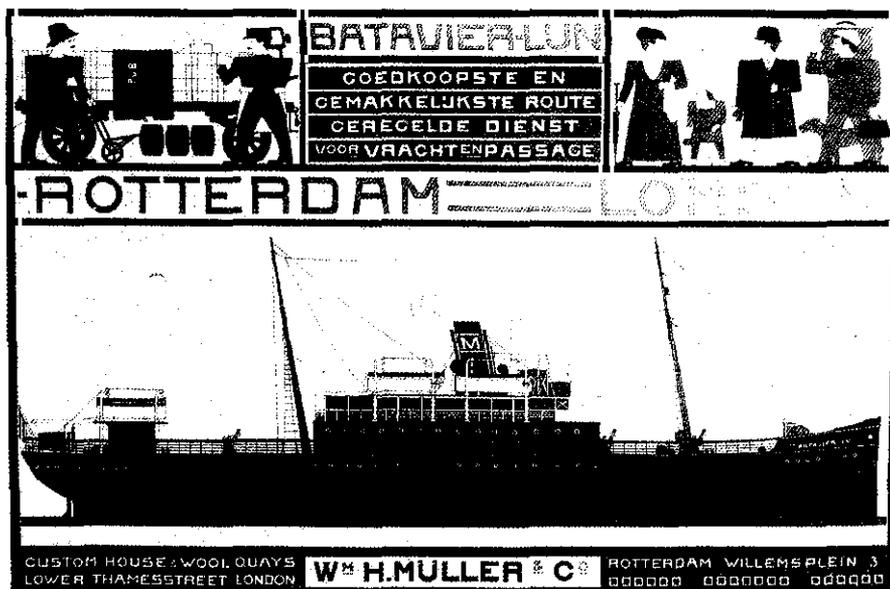


Lámina 1.—Bart van der Leek, Cartel para Batavier-Lijn, 1917. Litografía sobre papel.

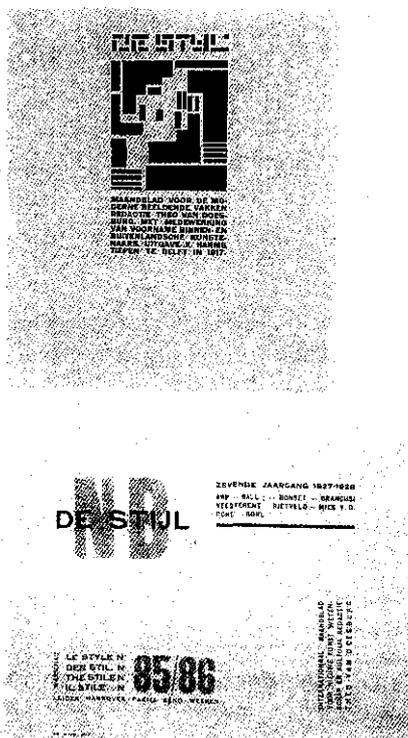


Lámina 2.—Vilmos Huszar, Cubierta de la revista «De Stijl» 1, 1, 1917 (Fig. sup.).

Lámina 2.—Theo van Doesburg, Cubierta de la revista «De Stijl», VIII, 85/86, 1928 (Fig. inf.).

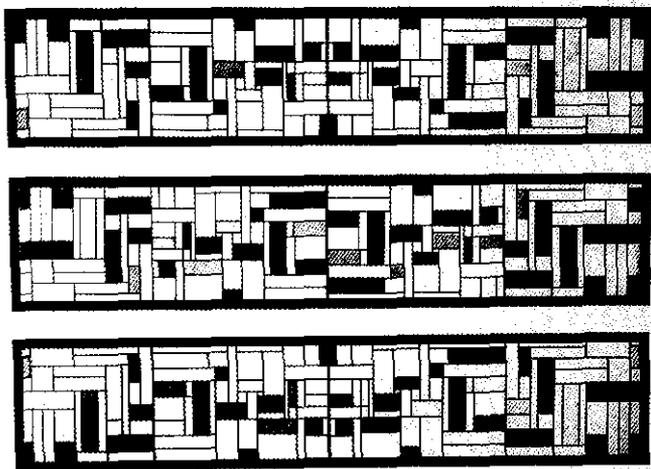


Lámina 3.—*Theo van Doesburg, Composición IV (en tres partes), 1917. Vidriera.*

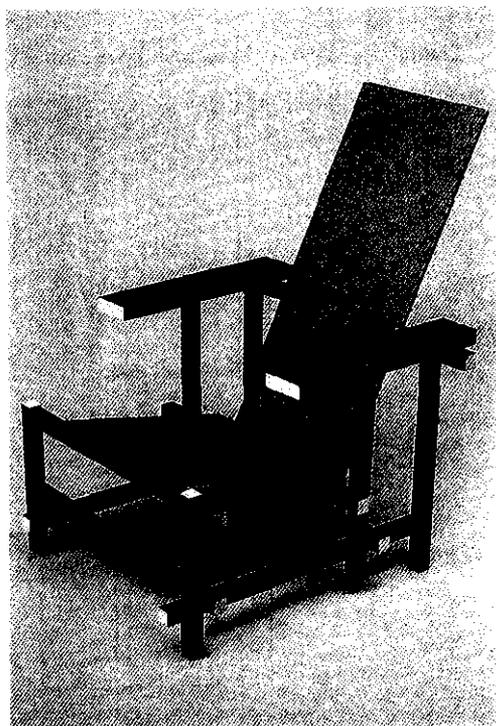


Lámina 4.—*Gerrit Rietveld, Silla en rojo y azul, 1917-1818. Madera pintada.*

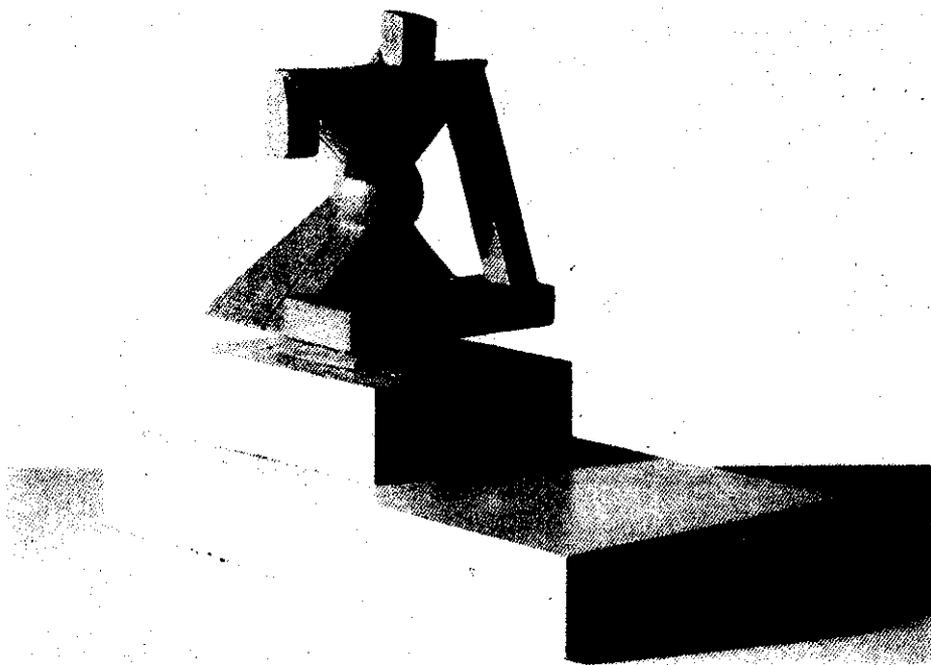


Lámina 5.—*Georges Vantongerloo, Construcción en una esfera, 1917. Madera pintada.*

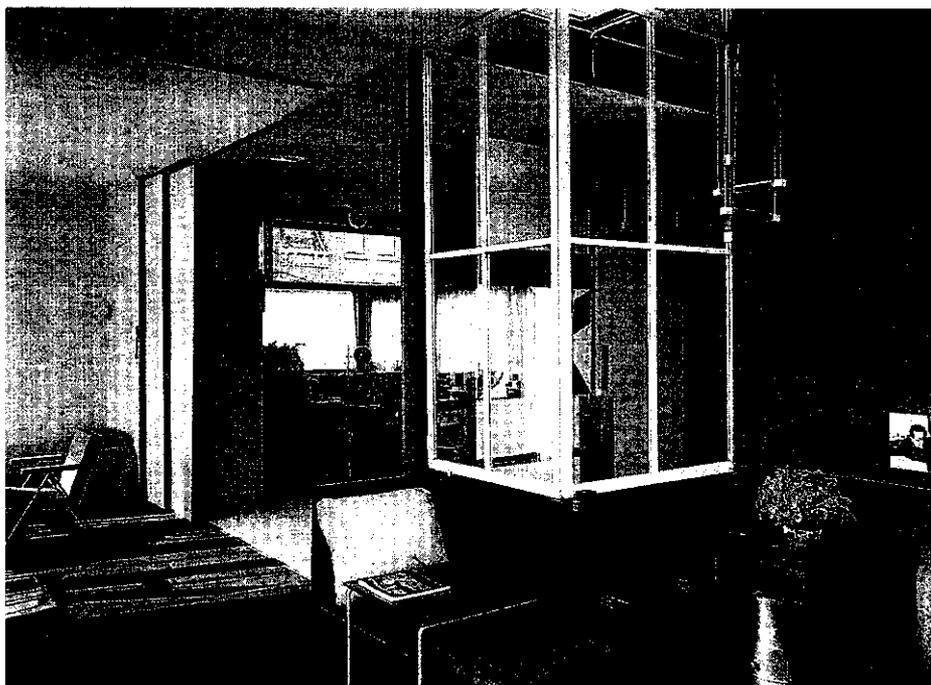


Lámina 6.—*Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht, 1923. Vista interior de la primera planta.*

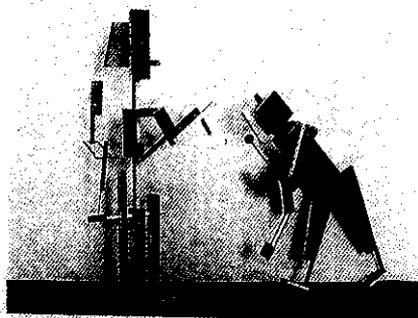
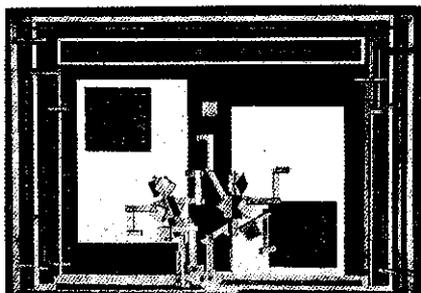


Lámina 7.—Vilmos Huszar, *Espectáculo de formas*, 1920-1921 (Fig. sup.).

Lámina 7.—Kurt Schmidt, *Marionetas*, 1924 (Fig. inf.).

110



Lámina 8.—Theo van Doesburg y Jean Arp, *Escalera del Café Aubette*, 1928.