

Desde Theo Van Doesburg hasta Reima Pietilä y Jorn Utzon

J. J. Barba

Decía un crítico neoyorquino sobre M. Duchamp: "My own understanding of Duchamp comes and goes". Creo que no es el único al que le ocurría. Sobre la comprensión de la figura y el pensamiento de Theo van Doesburg, actitudes u opiniones más o menos generalizadas de vacío u olvido, también van y vienen, un personaje relegado o ignorado, pero cuyas aportaciones condicionaron en gran medida el rumbo del Arte y la Arquitectura en este siglo.

Metidos y pasada la época de las vanguardias, se encontraban J. Utzon y R. Pietilä, arquitectos; el primero, singularizado casi exclusivamente por una obra y prácticamente marcado en el resto; y el segundo ha pasado casi de puntillas por nuestro "universo arquitectónico".

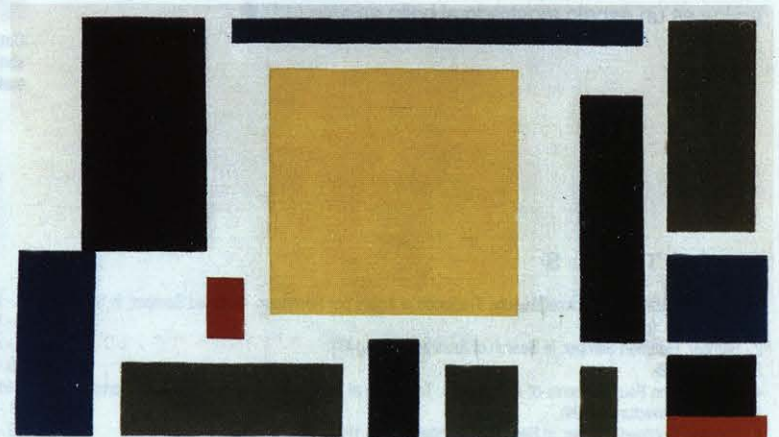
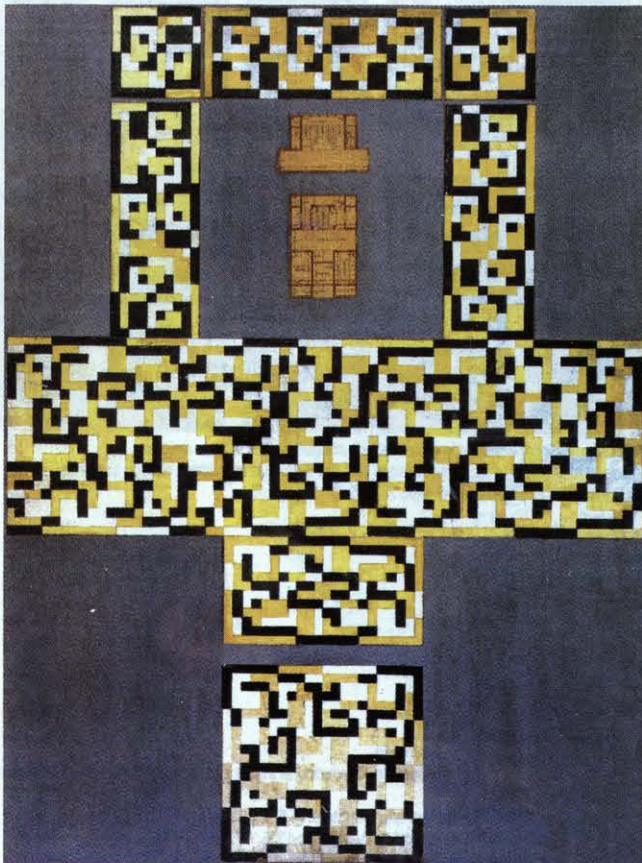
En cualquier caso los tres personajes tenían algo de malditos, y tenían la provocación de haber sido considerados actores en la segunda línea de reparto, en la línea donde los estruendos de las primas donnas dejan trabajar con las manos libres, y a sabiendas, que algunos quedan condenados a no aparecer jamás mencionados por críticos prestigiosos que solo prefieren los grandes destellos, o que en realidad enmascaran un cierto grado de ignorancia en muchos temas.

Con independencia del vía crucis personal de cada uno de ellos, en el estudio de estos personajes fueron apareciendo más líneas de conexión de las que en un principio cabía esperar; y aunque la formalización de sus obras pudieran parecer alejadas, los planteamientos teóricos que utilizaban para su realización parecían estar mucho más cercanos y afines. Afirmaciones de R. Pietilä asegurando que sus planteamientos se basaban en las teorías de Van Doesburg, aprendidas a través de uno de sus maestros, permiten intentar establecer conjuntamente un breve análisis de resultados sobre la obra de los tres.

Es posible, como dijo Van Doesburg parafraseando a un dadaísta, que nuestras palabras estén ya agotadas y no reflejen nada esencial. Por ello el discurso de este análisis se verá interrumpido, cuando no sea capaz de verbalizar algunas ideas y las expondré gráfica o a-lingüísticamente, sin pretender con ello emular a nadie.

No es difícil encontrar a Van Doesburg en monografías en torno al cromatismo, al nuevo concepto de arte, de estilo o al estudio de las vanguardias del primer cuarto de siglo, pero nos será mucho más complicado encontrar referencias en el campo de la arquitectura. Mirando el libro *The International Style* (1),

Casa de Vonk, diseño suelo vestibulo, T. van Doesburg Noordwijkerhout, 1918



"La Vaca". T. van Doesburg, 1916-17

Que respondiera, tiempo más tarde de forma más suave en uno de sus escritos: "Para evitar malentendidos, repito que para mí De Stijl fue más un problema de conciencia, una especie de guía, que un dogma formal. Además, cuando abandoné De Stijl por no estar de acuerdo con que en el fondo se determinara una ley formal que una voluntad de forma, eso no significaba que quisiera destruir los ideales que había defendido. Dichos ideales se resuman y siguen resumiéndose en una arquitectura general, un Estilo (Stijl). Pero no se podía realizar un estilo sin un contacto directo con la sociedad en un evolución más consecuente". (2)

Pues bien, tenemos que se intentó crear un estilo que sustituyese "lo individual" por "lo universal", que fuera válido en palabras de van Doesburg, para "la conciencia del tiempo presente". La interpretación de este último punto para más

resultado de la exposición de 1932 donde se da el pistoletazo de salida al nuevo estilo, comenzamos constatando que para sus autores Van Doesburg no debe existir, "It is particularly in the early work of three men, Walter Gropius in Germany, Oud in Holland, and Le Corbusier in France, that the various steps in the inception of the new style must be sought. These three Miës van der Rohe in Germany remain the great leader of modern architecture" (2). Alguien podría decir: "Bueno, es que esos eran los realmente importantes". Bueno, pues en un segundo nivel de importancia, si miramos el repertorio fotográfico, podemos constatar la ausencia de cualquier realización en torno a Van Doesburg, y se incluye un repertorio suficientemente amplio de arquitectos; bien, tampoco debe extrañar si consideramos omisiones como la casa Rietveld-Shröder.

La situación se repite por infinidad de publicaciones sobre la arquitectura moderna; pero no quiero caer en un análisis de aciertos o desaciertos de las publicaciones de arquitectura. Me aprovecharé de una de las figuras mencionadas en "The International Style" por su origen y su vinculación con la mayor aportación de Van Doesburg, De Stijl, J.J.P.Oud. Comencemos por una "casualidad": cuando en octubre de 1918 la revista De Stijl cumplía su primer año de vida y aparece el I Manifiesto del grupo, (3) éste solo estaba firmado por Van Doesburg, Hoff, Huszar, Dok, Mondrian, y Wils. La ausencia de la firma de Oud, que ya llevaba un año trabajando en el grupo de forma significativa, no se entiende muy bien si dentro del mismo número se menciona una de las obras que él y Van Doesburg habían realizado conjuntamente en Noordwijkerhout. (4)

Bueno, quizá sea que al igual que para Hitchcock y Johnson fue más importante su manifiesto, no por lo que decían sino por cuándo lo dijeron, a Van Doesburg le faltó suerte en la ubicación de sus manifiestos, y eso que casi tenía el don de la ubicuidad: pintor, poeta, tipógrafo, arquitecto, escultor, dadaísta...

Pero no me centraré en el análisis procesal de sus intervenciones u obra. Dejemos el continente ya mineralizado (merecería la pena un profundo estudio que rastreara y estudiara de forma singular en este sentido los relieves de Van Doesburg; ello nos provocaría nuevas lecturas de situaciones erróneamente fosilizadas: por ejemplo, a algunos inquietarán textos como los recuperados por Carlos Sambricio sobre Van Doesburg y su opinión de la arquitectura española del momento). Pasemos rápidamente al contenido, capaz de fluir en aportaciones como las de R. Pietilä. Tomemos como base las discusiones de Oud y Van Doesburg para saber qué ocurría, e intentemos seguir el mismo camino que se propuso en De Stijl, de lo particular a lo general.

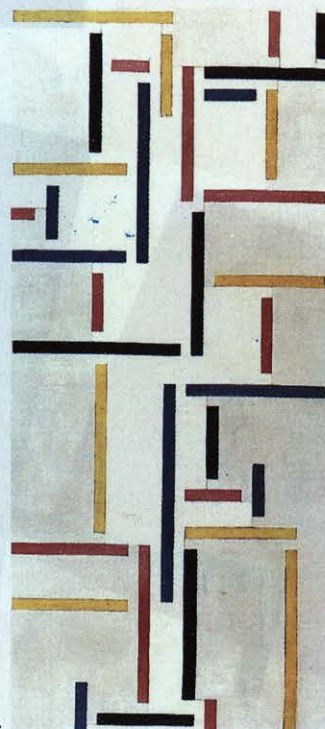
Todos recordamos la carta de Van Doesburg a Oud: "Porque mi solución rompe con el carácter más o menos monótono de la normalización; porque ya está decidida su ejecución completa; porque no soy un pintor de brocha gorda, sino que hago cosas más serias; porque soy Van Doesburg, tengo y me tomo el derecho de decirte:

NO-NO-NO

o así o nada." (5)



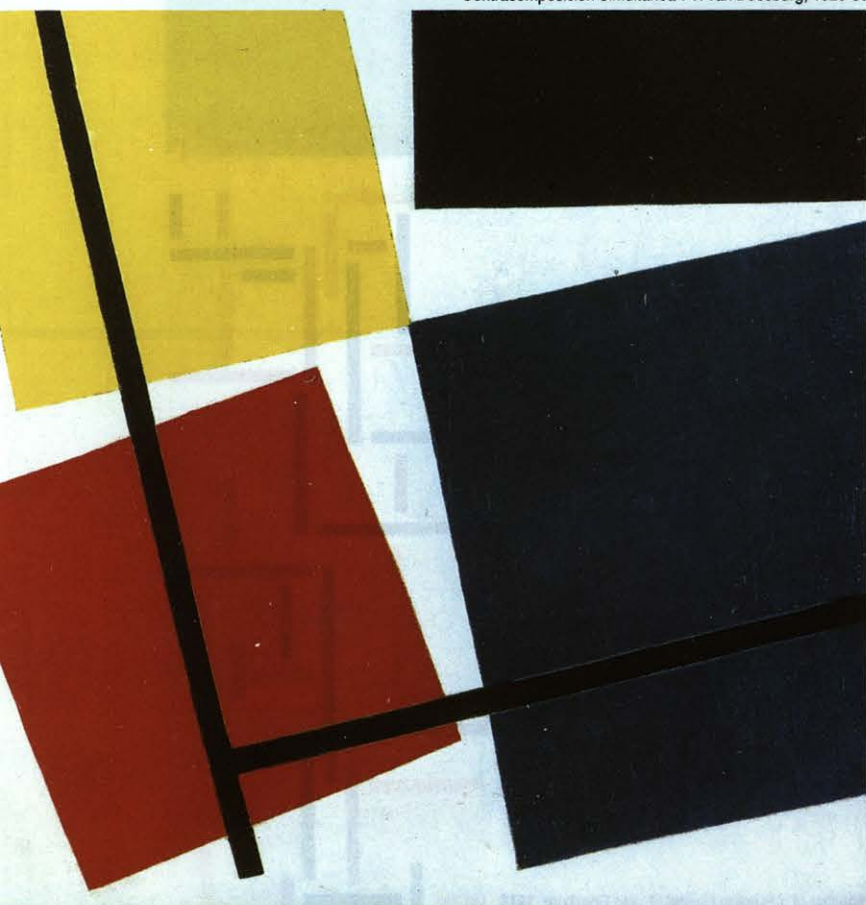
"Green Target", Jasper Johns, 1955



"Rhythm of a Russian Dance". T. van Doesburg, 1918.



"Memoria in Aeterna". Hans Hofmann, 1962.



"Contracomposición Simultanea". T. van Doesburg, 1920-30

Oud respondería, tiempo más tarde, de forma más suave en uno de sus escritos; "Para evitar malentendidos, repetiré que para mí De Stijl fue más un problema de conciencia, una especie de guía, que un dogma formal. Además, cuando abandoné De Stijl por no estar de acuerdo con que en el fondo se defendiera más una ley formal que una voluntad de forma, eso no significaba que quisiera destruir los ideales que había anhelado. Dichos ideales se resumían y siguen resumiéndose en: una arquitectura general, un Estilo (Stijl). Pero no se podía realizar un estilo sin un contacto directo con la sociedad en su evolución más consecuente." (6)

Pues bien, tenemos que se intentó crear un estilo que sustituyese "lo individual" por "lo universal", que fuese válido, en palabras de van Doesburg, para "la conciencia del tiempo presente". La interpretación de este último punto será más crematística por parte de Oud, y ello será base de la ruptura.

Sí, pero ¿cómo se pasaría de lo individual a lo universal?. Uno de los elementos base, y quizá el principal, fue la pintura. En ella se podía reflejar rápidamente la experiencia de una estética activa y no pasiva, uniendo "activo con creativo" y por tanto rechazando de forma rigurosa toda reproducción, re-duplicación del objeto de la experiencia. Se planteaba que los medios de expresión consiguiesen liberarse de toda particularidad como único fin del arte para conseguir un lenguaje universal, donde la pintura era un medio para realizar óptimamente el pensamiento: cuadro es un pensamiento-color.

"El arte es la transformación espiritual de la materia". (7)

"En pintura nada es más verdadero que el color. El color es una energía,

determinada por su oposición a otro color.

El color es la materia prima de la pintura: sin otra significación que él mismo." (8)

Que Mr. Mutt ait

fait la Fontaine de ses

propres mains ou non, n'a pas d'importance.

Il l'a CHOISIE. Il a pris un article

courant, l'a placé de

telle sorte que sa

signification utilitaire

disparaisse sous le nouveau

titre et le nouveau point

de vue - il a créé pour cet

objet une nouvelle idée. (9)

voir

On peut regarder voir;

On ne puet pas

entendre entendre. (10)

Definida así esta energía, capaz de materializar de forma completa la obra de arte, que previamente siempre reside en el espíritu, tendremos que esa energía dinámica sirve para destruir la arquitectura, destruir entendiendo la capacidad que el color, la pintura, conseguirían al eliminar la ligazón tectónico-constructiva, - al menos visualmente, espiritualmente - conseguir la anti-forma, para poder construir la nueva arquitectura, con una estética activa.

Oud describe en 1918 el papel que F. L. Wright asumió con sus ideas sobre "la destrucción de la caja": "Wright ha sentado las bases para una nueva plasticidad en la arquitectura. Las medidas se disparan en todas direcciones, hacia adelante, atrás, izquierda, derecha... De esta manera, la arquitectura moderna evolucionará cada vez más hacia un proceso de reducción a proporciones positivas, comparable a la pintura moderna". (11)

Esta idea de dinamismo regirá, desde el principio, el desarrollo teórico para este nuevo estado del arte, y su matización en etapas posteriores será el resultado de una evolución teórica y experimental. La idea de dinamismo volvemos

a encontrarla en la redefinición de las ideas neoplásticas que el propio Van Doesburg realiza en uno de sus manifiestos en el año 1926. Supone la introducción de un nuevo concepto que liberaría de significaciones prejuiciadas los principios del nuevo arte, el Elementarismo;

"El Elementarismo rechaza la exigencia de una estética absoluta que lleve al inmovilismo y a la paralización de la potencia creadora.

Frente a la negación del Tiempo y del Espacio, el Elementarismo reconoce estos factores como los más elementales de una nueva plástica. Igual que el Elementarismo intenta establecer una relación de equilibrio entre estos dos factores, el estático y el dinámico (el reposo y el movimiento), también aspira a sintetizar estos dos factores elementales: el Tiempo y el Espacio en una nueva dimensión. Si la posibilidad de expresión de Neoplasticismo se limita a dos dimensiones (el plano), el Elementarismo, por el contrario, es consciente de las posibilidades que tiene una plástica cuatridimensional en el terreno espacio-temporal. "(12)

Pero cuando realiza un resumen sobre la evolución de la composición, en el apartado IV, se condensa quizá de forma más intensa y clara esta nueva noción de Elementarismo, pasando de concepciones plásticas ortogonales y homogéneas con una constante inestable de planos inclinados con respecto a un eje estático.

"IV - CONTRA-COMPOSICIÓN ELEMENTAL (ANTI-ESTÁTICA).

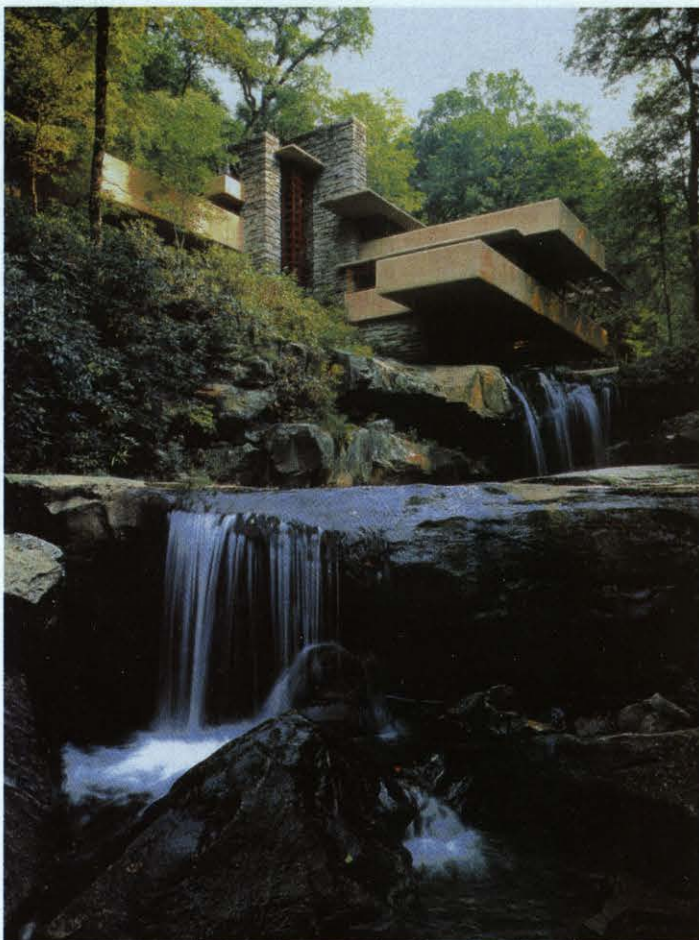
Añade a la composición periférica, ortogonal, una dimensión diagonal nueva. POR TANTO DISUELVE DE UNA MANERA REAL LA TENSIÓN ENTRE LA HORIZONTAL Y LA VERTICAL. Introducción de planos inclinados, de planos disonantes en oposición a la gravitación y a la estructura estático-arquitectónica.

En la contra-composición el equilibrio en el plano no tiene un papel tan importante. Todo plano forma parte del ESPACIO periférico; la construcción tiene que ser concebida más como UN FENÓMENO DE TENSIÓN que como UN FENÓMENO DE RELACIÓN ENTRE PLANOS.

Mayor variedad de las posibilidades neoplásticas. Por ejemplo, además de la ortogonal, también construcciones en diagonal combinadas o simultáneas. Introducción del Color como energía independiente." (13)

Conscientemente he dado paso al Elementarismo, como consecuencia lineal sin rupturas, pero necesaria, y fase superior del neoplasticismo. Se pasa de planteamientos teórico-experimentales impregnados de gran entusiasmo, a un desarrollo teórico-práctico más sólido y consolidado: el Elementarismo.(14) Nos queda por ver la definición del concepto de abstracción, al oponer Elementarismo como real y no abstracto, con el que tendremos una base suficiente para establecer una línea o líneas que nos lleven a R. Pietilä y J. Utzon. Para Van Doesburg, abstracto y real son nociones relativas e incluso inconstantes, que intentará matizar reiteradamente en sus escritos y manifiestos. Para él, la abstracción provoca un proceso de big-bang, siendo primero un proceso espiritual en el que se aíslan ciertos valores de las cosas reales, pero ocurriendo que cuando estos valores se materializan vuelven a convertirse en reales. Esta conversión de lo abstracto en real denotará para van Doesburg la relatividad del concepto.

Sin dar una definición explícita de abstracto, sí deja constantes guías para su concreción: "en efecto, abstracto es tan solo aquello que se realiza en el interior de nuestro pensamiento". (15) Pero es necesario profundizar en esta afirmación y el proceso que lleva a ella, entendiendo la obra de arte como la capacidad de abstraer de la naturaleza la parte que refleja el Todo y comprendiendo la capacidad que Van Doesburg



Fallingwater, F. L. Right. 1935-39. Pennsylvania.

Casa Rietveld-Schröder, Utrecht 1924





Centro Dipoli. Instituto de Tecnología. Reima y Raili Pietilä. Otaniemi, Finlandia. 1966



"Kiillemoreeni". Morrenas de mica. Reima y Raili Pietilä. Helsinki. 1985-93

imprime al artista, que, al crear una obra de arte, ésta consiste en restituir con los medios artísticos propios, a partir del pequeño fragmento que es capaz de ser controlado por su campo de experiencia visual, "la armonía del Todo", gracias a la experiencia estética que tiene de él: "El Todo entendido abstractamente, según la única ley que domina estas apariencias externas: la ley de la armonía infinita, gracias a la continua superación de lo uno por lo otro". (16)

Un planteamiento que sintoniza con la definición de objetos fractales, del espacio fractal según Benoît Mandelbrot y por ende muy cerca de los planteamientos de la arquitectura orgánica, pero igualmente cerca porque, como decía M^a Teresa Muñoz (17), podremos coincidir en que la siempre problemática definición de abstracción, en Theo van Doesburg es el resultado derivado de la naturaleza y por ende la abstracción que más conectaría con el pensamiento de la arquitectura orgánica.

Tenemos una, pero podemos afirmar que existen más líneas de empatía entre van Doesburg y la arquitectura orgánica. Es fácil ver cómo el dinamismo contra-compositivo de Van Doesburg, con una tensión espacio-temporal que se imbuye en las relaciones íntimas con lo contingente, donde la derivación hacia una impregnación con Topos y su desarrollo con Cronos crean esa relación espacio-temporal que le sirve para definir el Elementarismo, sirve para entender la siguiente afirmación de Pietilä en una entrevista realizada por Kaisa Broner-Bauer: "In other words, I construct various fantasies in my mind, and as a final result I can draw a parametric form on this material."

I presume that cleverness lies in an ability to produce certain ingredients, from which a person can make architecture or literature. A visual artist produces images of these ingredients. An ingredient is a very important concept. It is like an intermediate zone between really existing and really imaginable things." (18)

Ante esta afirmación, no conviene olvidar la definición que Van Doesburg realiza del arte en diciembre de 1929: "El arte es la transformación espiritual de la materia"(19), o la creación del concepto forma-espíritu, entendiendo que en finlandés Henki es fundamentalmente el Espíritu de las cosas; pero también expresa Fantasía, Imaginación, Sueños; y dado que la entrevista fue realizada por Broner-Bauer finlandesa, me inclino por pensar, sin forzar gramaticalmente la traducción, que fantasies in my mind es Henki, idea que confirma la necesidad de tránsito entre lo que realmente existe y lo realmente imaginable. Esta afirmación nos pondría en parámetros paralelos a la definición de Van Doesburg sobre el arte.

Es muy cercano a las ideas de J. Utzon, que planteó, para la Ópera de Sydney, que en la esfera se encontraban todas las formas soñadas. Anteriormente, en un artículo de 1948, titulado "La esencia de la Arquitectura" afirmaba que el punto de partida de toda obra arquitectónica debería originarse en "trasladar las reacciones inconscientes hacia la consciencia", provocadas por un Topos y Cronos que condicionan dónde, cómo y cuándo se desarrollan.

El análisis de estas afirmaciones permite deducir dos planteamientos teóricos en el mismo sentido,

A.- La definición de abstracción impide la formalización de modelos ideales de la arquitectura, de tipos o tipologías que no intiman con lo contingente, que separan de Topos, del lugar. Y en cambio permite plantear soluciones individuales para cada problema de proyectación, permitiendo desarrollar disyuntivas propias de las características geométricas y esquemas iniciales del lugar.

B.- El dinamismo de esta "estética-activa" conlleva el rechazo del espacio euclídeo, estático, a- creativo, y aboca a una formalización del espacio arquitectónico dinámico, activo-creativo, integrando y articulando los distintos elementos arquitectónicos, con la idea de continuidad y gradualidad, atendiendo al análisis específico de cada situación.

El resultado formal de la arquitectura fue diferente; pero sus arquitecturas son el resultado de espiritualidades activas,

ejemplos de armonías de un todo en disposiciones no "ideales" de sus elementos. No son el resultado de un armazón conceptual; es sencillamente Arquitectura constituida por agregación exquisita sin aprioris y no por división prejuiciada.

Pero, además, tenemos un modelo de actuación que va más allá de la simple coincidencia. La incapacidad expresada por R. Pietilä para verbalizar su "modus operandi" en arquitectura o la aseveración de que un arquitecto siempre trabaja a un nivel no lingüístico, ¿son una afirmación, influencia o coincidencia clara, de cómo constantemente Van Doesburg intentaba crear nuevos significantes, pues los existentes estaban demasiado mediatizados, la búsqueda constante por una forma de expresión a-lingüística como ya he enunciado?

Este modus operandi se ve complementado por mas "ingredient" que permiten traspasar las ideas de lo espiritual hasta su materialización; ingredientes como la intuición y la ciencia en su sentido más puro. Recuerdo la insistencia de B. Mandelbrot por utilizar la intuición como pieza para desarrollar las matemáticas en la nueva visión del espacio fractal y por tanto no resulta sorprendente añadir una nueva ¿coincidencia? entre Van Doesburg y la arquitectura de J. Utzon y R. Pietilä en las siguientes afirmaciones,

"La mayoría de los pintores trabajan al estilo de los pasteleros y de las modistas. Nosotros, por el contrario, trabajamos con los datos de las matemáticas y de la ciencia, es decir, con medios intelectuales.

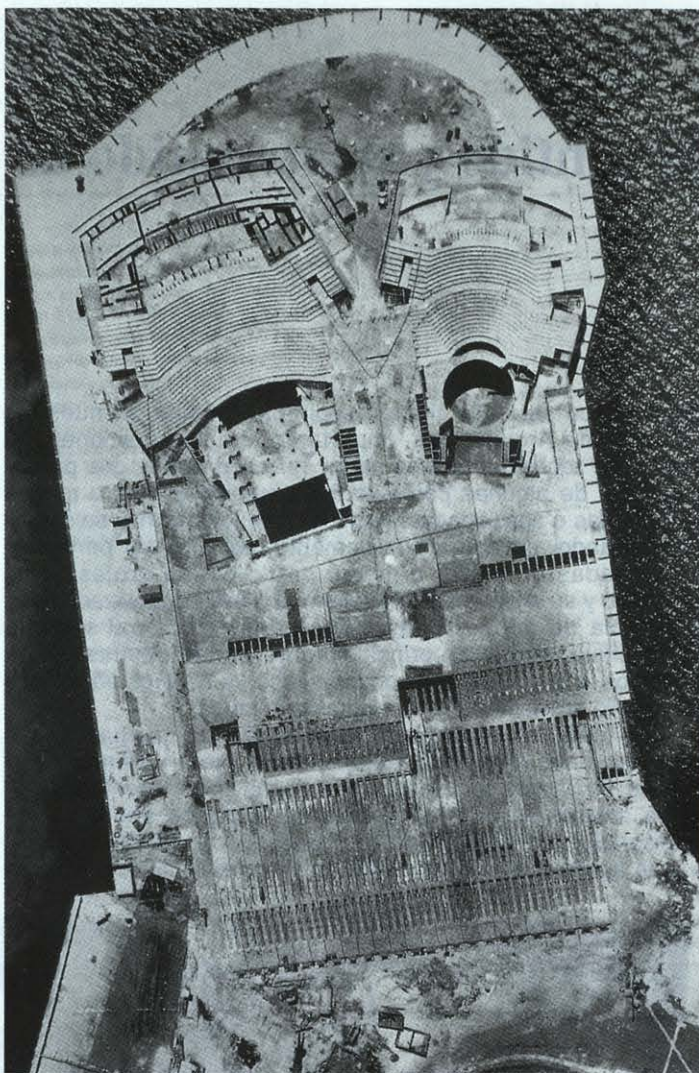
La obra, antes de su materialización, existe de forma completa en el espíritu. Además, su realización tiene que manifestar una perfección técnica a la perfección del concepto". (20)

"De manera similar, la arquitectura está basada tanto en la ciencia como en la intuición, y si uno quiere llegar a ser arquitecto, habrá de dominar la tecnología para poder desarrollar sus ideas, para demostrar el acierto de sus intuiciones, para construir sus sueños".(21)

Demasiado contumaz la reiteración de coincidencias. Quizá sea breve el proceso de rastreo y el análisis realizado; quizá sea necesario un estudio que profundice en la singularidad de lo planteado, pero son demasiado insistentes y concordantes los resultados, demasiadas afinidades, demasiada densidad en la coincidencia de los planteamientos teóricos, demasiado evidente, o al menos inquietante, como para despreciar las afirmaciones de R Pietilä, sin tener necesidad de caer en quimeras conceptuales para ir desde Van Doesburg hacia la arquitectura de Utzon y Pietilä. En cualquier caso creo que la comprensión de estos arquitectos sería bueno que empezase a "estar"; de hecho comienza para muchos a dejar de "ir y venir".■

N O T A S

- 1.- Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, "The International Style", W. W. Norton, New York, 1966.
- 2.- Op.cit. 1, p.28.
- 3.- C. Crego, "Mi trayectoria en De Stijl, J.J.P. Oud", Colección Arquitectura, Valencia, 1986. p.7.
- 4.- Op.cit. 3, p.8.
- 5.- Theo van Doesburg, "Principios del nuevo arte plástico y otros escritos", Colección Arquitectura. 18. Trad. C. Greco. Valencia 1985. p. 9.
- 6.- Op. cit., 3, p. 46.
- 7.- Op. cit., 5, p. 163.
- 8.- Op. cit., 5, p. 159.
- 9.- Schwarz, A., "Marcel Duchamp - La Mariée Mise a Nu Chez Marcel Duchamp, Mème". Ed. Georges Fall, 1974. p. 60.
- 10.- Duchamp, Marcel. "Marchand du sel. Ecrits de Marcel Duchamp". E. Le Terrain Vague, Paris, 1958. p. 31.
- 11.- Peter Gössel - Gabriele Leuthäuser, "Arquitectura del siglo XX". Benedikt Tachen. Colonia, 1991. p. 140.
- 12.- Op. cit., 5, p. 151.
- 13.- Op. cit., 5, p. 145.
- 14.- La casa Rietveld-Schröder, Utrecht es de 1924.
- 15.- Op. cit., 5, p. 143.
- 16.- Op. cit., 15.
- 17.- J. D. Fullaondo y M^a T. Muñoz, "Zevi", Kain Editorial, Madrid, 1992. p. 97.
- 18.- Kaisa Broner-Bauer, "Architecture and the onion". Revista Fisuras, nº. 2, Madrid, Enero, 1995. p. 7.
- 19.- Op. cit., 5, p. 163.
- 20.- Op. cit., 5, p. 159.
- 21.- Jorn Utzon, "Jorn Utzon", Serie monografías, Centro de Publicaciones MOPTMA, Madrid, 1995. p. 12.



Plataforma en construcción. Opera de Sydney. 1957-73.

"Landig sites" Arakawa y Madeline Gins. Art & Desing, London 1993

