

DE STIJL Y LA CIUDAD



Tutor: José Luis Baró Zarzo
Autor: Daniel Ferragud Noguerón
Curso académico: 2016/2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

Índice de contenidos:

1. Resumen. Resum. Abstrac.
2. Motivación.
3. Introducción.
4. Objetivos.
5. Metodología.
6. Contexto.
7. El origen de *De Stijl*.
8. Los objetivos del movimiento neoplasticista.
9. La arquitectura en *De Stijl*.
10. J. J. P. Oud. La dificultad de aplicar el nuevo lenguaje a escala urbana.
 - 10.1. Periodo stijliano
 - 10.2. Distanciamiento del Neoplasticismo
11. Cornelis van Eesteren. *De Stijl* se vuelve ciudad.
 - 11.1. Rokin, Ámsterdam
 - 11.2. Unter den Linden, Berlín
 - 11.3. Área de negocios para una ciudad contemporánea
12. La ciudad utópica en *De Stijl*.
 - 12.1. La *Ciudad de la circulación*
 - 12.2. La *Ciudad en el espacio* de Kiesler
 - 12.3. La ciudad neoplástica. Espejismo de Piet Mondrian.
13. La influencia del Neoplasticismo en el espacio urbano de Mies van der Rohe.
 - 13.1. Primera propuesta de ordenación de la Weissenhof
 - 13.2. Concurso para la Alexanderplatz, Berlín
 - 13.3. Ordenación del Campus del Armour Institute of Technology
 - 13.4. Los rascacielos de Mies y el espacio urbano
14. Conclusiones.
15. Bibliografía.
16. Anexos.

1. Resumen

El Neoplasticismo plantea una universalización de las artes plásticas bajo el paraguas de la arquitectura (obra de arte total). Siendo una corriente que surge desde la pintura, la extensión a la arquitectura fue muy limitada y puede decirse que influyó más desde el plano teórico que desde el práctico de realizaciones concretas. En ese contexto cabe preguntarse por lo que ocurrió a una escala mayor, la de la ciudad. ¿Cómo se planteó la ciudad desde la estética neoplástica? ¿Qué intentos hubo de extender a la ciudad la plástica compositiva de De Stijl?

Palabras clave: neoplasticismo, ciudad utópica, espacio urbano, Van Eesteren, Van Doesburg, Oud.

1. Resum

El Neoplasticisme planteja una universalització de les arts plàstiques baix el paraguas de la arquitectura (obra d'art total). Sent una corrent que sorgeix des de la pintura, l'extensió a l'arquitectura fou molt limitada i pot dir-se que va influir més des del plànol teòric que des del pràctic de realitzacions concretes. En eixe context cal preguntar-se pel que va ocórrer a una escala major, la de la ciutat. Com es va plantejar la ciutat des de l'estètica neoplàstica? Quins intents hi hagué d'extendre a la ciutat la plàstica compositiva de De Stijl?

Paraules clau: neoplasticisme, ciutat utópica, espai urbà, Van Eesteren, Van Doesburg, Oud.

1. Abstract

Neoplasticism proposes an universalization of the plastic arts under the wings of the architecture (*Gesamtkunstwerk*). Being a current which arises from the painting, the extension to the architecture was very limited, and it can be told that it influenced more from the theoretical plan than from the practical one of concrete realizations. In that context you may wonder about what occurred in a bigger scale, the one of the city. How was the city planned from the neoplasticism aesthetics? Which attempts to extend to the city the compositive plastic of De Stijl was there?

Keywords: neoplasticism, utopian city, urban space, Van Eesteren, Van Doesburg, Oud.

2. Motivación:

Con motivo del centenario de la publicación del primer número de la revista *De Stijl*, y por consiguiente del nacimiento del Neoplasticismo holandés, este trabajo pretende recordar los ideales y las aspiraciones de este movimiento vanguardista que tanto contribuyó a la formación del Movimiento Moderno.

3. Introducción:

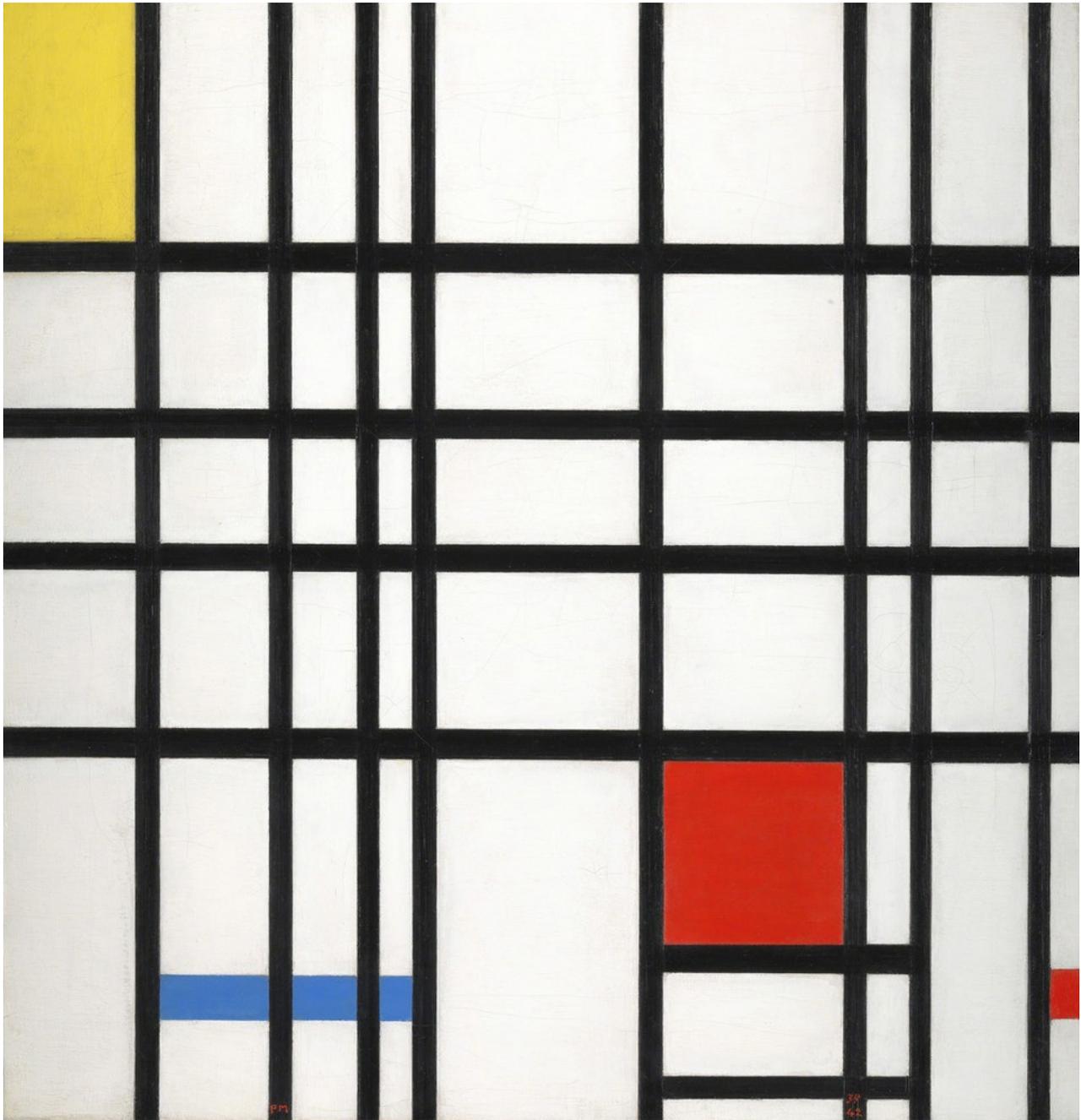
De Stijl pretendía transformar el entorno que nos rodea empleando un nuevo lenguaje artístico con la intención de que esa nueva belleza transformara a la sociedad, fomentando su desarrollo individual y colectivo. Los diseños fueron múltiples y planteados en diferentes escalas, desde la más pequeña, como es el caso del mobiliario, hasta escalas superiores, como el de habitaciones o casas. Su preocupación por la ciudad es evidente, pero, ¿hasta qué punto se llegó a intervenir urbanísticamente?

4. Objetivos:

Cabe preguntarse si realmente existe una arquitectura neoplástica a escala de ciudad. ¿Cómo se planteó la ciudad desde la estética neoplástica? ¿Qué intentos hubo de extender a la ciudad la plástica compositiva de De Stijl?

5. Metodología:

El trabajo se centra en el estudio urbano desde de dos escenarios diferentes. El primero recoge los tímidos enunciados teóricos y las escasas propuestas urbanísticas lanzados en fase de vida del movimiento (Van Doesburg, Kiesler, Mondrian). El segundo analiza aquellas pervivencias en la arquitectura a escala urbana que pueden ser atribuibles a la filosofía y estética del grupo, especialmente entre los arquitectos miembros o simpatizantes del grupo, como Oud, Van Eesteren y Mies van der Rohe.



1.

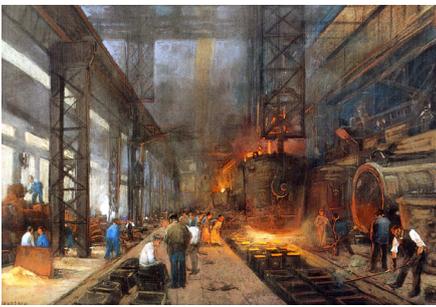
1. *Composición con amarillo azul y rojo* (1938-1942). Piet Mondrian.

2. Piet Mondrian, "El Hombre - La Calle - La Ciudad". Traducción tomada de ZEVI [1959, p. 83]

"El Neoplasticismo no considera pues la Casa como un lugar de separación, de aislamiento y de refugio, sino como una parte del todo, como un elemento constructivo de la Ciudad"²

Piet Mondrian

6. Contexto:



3.



4.

En octubre de 1917, durante la Primera Guerra Mundial y en los neutrales Países Bajos, Theo van Doesburg lideró a un heterogéneo grupo de artistas, formado por los pintores Piet Mondrian, Bart van der Leck y Vilmos Huszár, los arquitectos Jam Wils, Robert van 't Hoff y J. J. P. Oud, el escultor Georges Vantongerloo y el poeta Antony Kok, quienes fundaron en Leiden la revista *De Stijl* (El Estilo), a través de la cual los artistas pretendían divulgar los ideales de un movimiento que recibiría el nombre de Neoplasticismo. Pronto se unirían al mismo los arquitectos Cornelis van Eesteren y Gerrit Rietveld.

El Neoplasticismo es considerado como la mayor aportación holandesa a las vanguardias históricas. Éstas fueron una serie de corrientes artísticas de principios del siglo XX que supusieron una ruptura radical con el arte tradicional. Estas corrientes, además, poseían una marcada conciencia social: pretendían transformar la sociedad y ayudar al progreso de la misma.

El término 'vanguardia' tiene origen militar. Es la parte de un ejército que se encuentra más próximo a las líneas enemigas y, por lo tanto, encabezan la fuerza militar. Representa pues, la idea de lucha, el ataque al orden establecido, el rechazo a la norma.

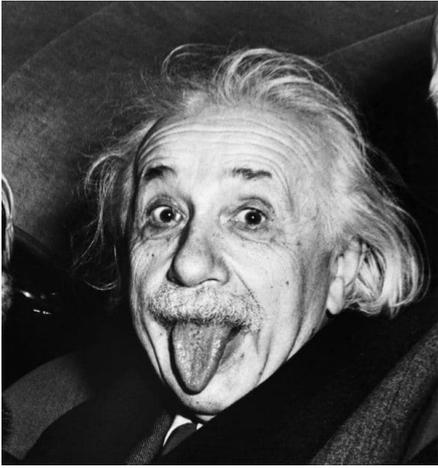
Se presentan en un contexto agitado, un periodo convulso en el que se sucedían una serie de acontecimientos que marcarían el devenir de una nueva sociedad, en la que el arte pretendía participar de manera activa:

La Revolución Industrial había supuesto un cambio de tendencia hacia el capitalismo, el paso de una economía agraria y artesanal hacia una economía industrial y mecanizada, lo que generó dos clases sociales muy diferentes: el proletariado, formado por trabajadores y campesinos, y la burguesía, dueña de los medios de producción y del capital.

Las constantes tensiones y enfrentamientos entre las grandes potencias, desencadenaría Primera Guerra Mundial (1914-1918) y pondría fin al modelo político y económico imperialista. La Revolución Rusa (1917) provocó el derrumbe de la dinastía zarista por un gobierno de carácter comunista. Estos hechos fomentarían las esperanzas de un régimen económico diferente para el proletariado, el asentamiento de la lucha de clases, que se traduciría en una polarización de las posiciones políticas durante el periodo de entreguerras, produciéndose así un auge del comunismo y del fascismo. Este hecho propiciaría el estallido de un nuevo conflicto, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

3. Hombres trabajando en fábricas.

4. Soldados durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918).



5.

En el campo de la ciencia hubo importantes avances. En el transporte, con la aparición del automóvil, las aeronaves o el transatlántico. En medicina, con la visión microscópica y el empleo de los rayos X, así como con el desarrollo de antibióticos como la penicilina. Las artes audiovisuales se vieron beneficiadas con la aparición del cinematógrafo y el gramófono. En el terreno de la construcción se comenzó a utilizar nuevos materiales como el hormigón armado, el acero o el vidrio. A ello se suma la aparición de figuras tan importantes como Sigmund Freud y su *Teoría del Inconsciente* (1900-1905) o Albert Einstein y su *Teoría de la Relatividad* (1905 y 1915). Todos estos avances proporcionaron otra noción de la realidad, y acercaron la idea de modernidad a la sociedad.

En este contexto de bruscos cambios socio-políticos, en el que los conceptos de libertad y progreso adquieren un nuevo sentido, es donde se entiende la ruptura de las vanguardias con el arte anterior, así como el compromiso político de los artistas.

El Cubismo abrió un frente encaminado a la creación de un nuevo lenguaje en el arte, alejado de la representación naturalista de la realidad, suprimiendo las formas figurativas, tendiendo hacia la abstracción. Siguiendo su legado, surgieron nuevos movimientos, como el Futurismo italiano, el Suprematismo ruso o el Neoplasticismo holandés.

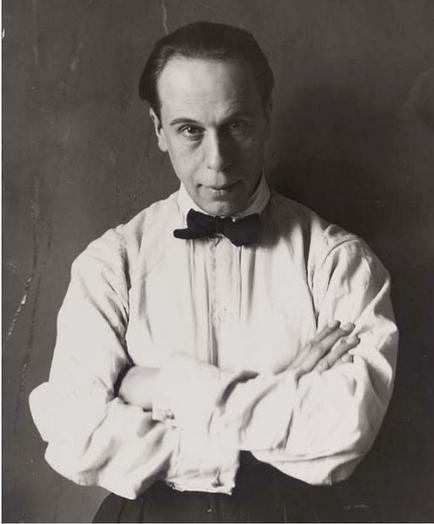


6.

5. Albert Einstein (1879-1955)

6. *El Poeta* (1910). Pablo Picasso, Cubismo.

7. El origen de *De Stijl*:



El estallido de la Gran Guerra propició que un grupo de artistas holandeses pudieran relacionarse entre sí debido al cierre de las fronteras en el país. De este modo, Piet Mondrian, que no podía regresar a su residencia en París, conoció a Theo van Doesburg, quien elogiaba enormemente al pintor de Amersfoort. Éste le pidió que colaborase en su futura revista. Mondrian, que en un primer momento declinó la oferta, accedería finalmente tras un encuentro en Laren, convencido por el entusiasmo de van Doesburg.

Cabe destacar que en esa época, y bajo la influencia del Cubismo, del Futurismo y de la obra de Wassily Kandisky, surge en Holanda un creciente número de artistas comprometidos con la abstracción. Es en este contexto en el que van Doesburg fue capaz de reunir a un grupo de artistas afines con los que llevar a cabo su proyecto de la revista y propagar así su nueva visión del arte.

Una figura especialmente importante en el nuevo movimiento fue el matemático neoplatónico M. H. J. Schoenmaekers (1875-1944), autor de *La nueva imagen del mundo*, escrita en 1915 y *Los principios de la matemática plástica*, en 1916, quien puede considerarse como padre teosófico del movimiento. A él se le adjudica el término Neoplasticismo y la apuesta por la restricción cromática.



“Los tres colores primarios son esencialmente el amarillo, el azul y el rojo. Son los únicos colores que existen. (...) El amarillo es el movimiento del rayo (vertical). (...) El azul es el color que contrasta con el amarillo (firmamento horizontal). (...) El rojo es el acoplamiento del amarillo y el azul. (...) Los dos valores contrarios, fundamentales y completos, que configuran nuestra Tierra y todo lo que está en ella son: la línea de fuerza horizontal que es el curso del la tierra alrededor del Sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos, que tienen su origen en el centro del Sol.”⁹

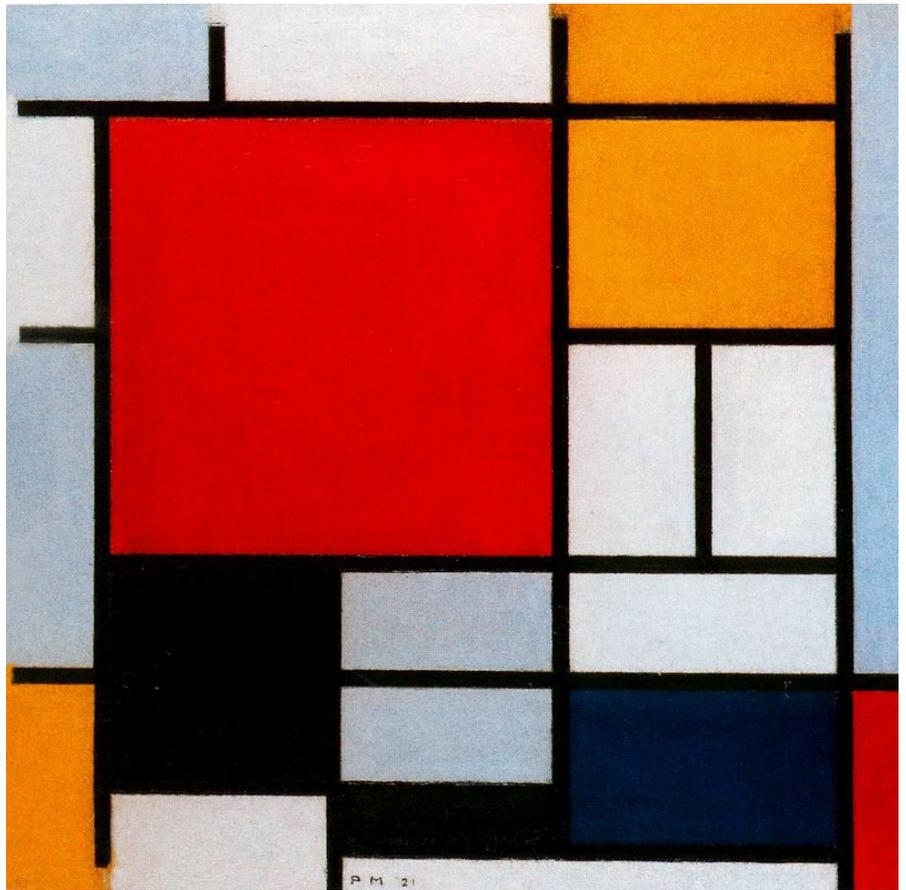
7. Theo van Doesburg (1883-1931).

8. Piet Mondrian (1874-1944).

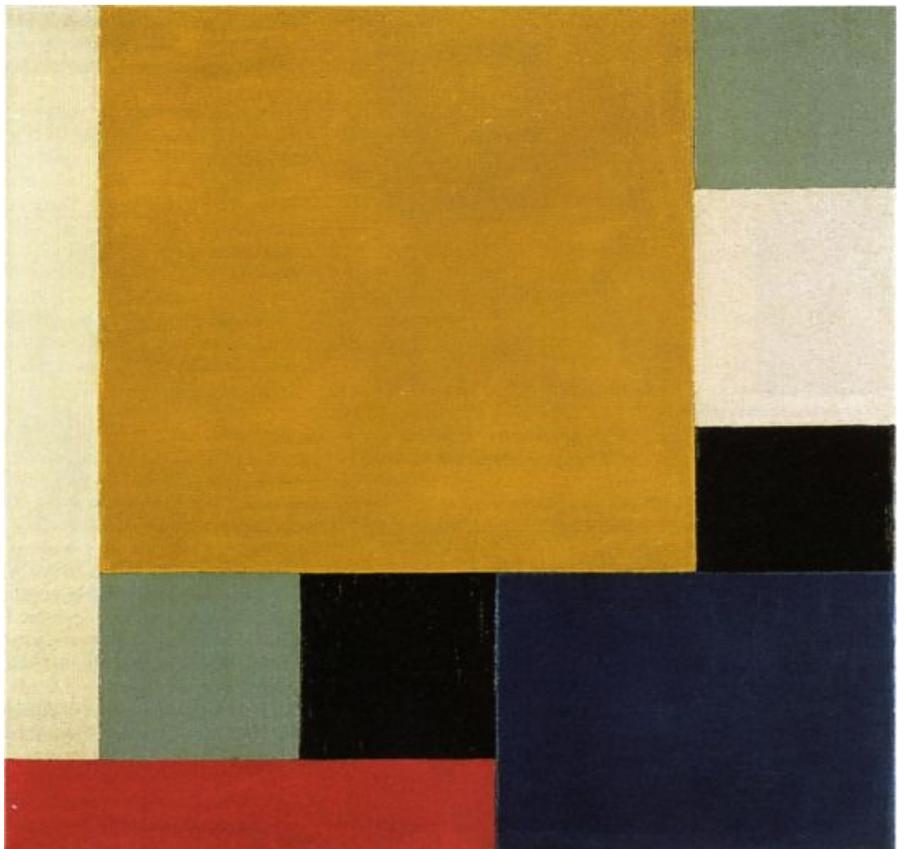
9. M. H. J. Schoenmaekers, “Het Nieuwe Wereldbeeld”. Traducción tomada de FERNÁNDEZ GÓMEZ [1989, p. 143]

10. *Composición en rojo, amarillo y azul* (1921). Piet Mondrian.

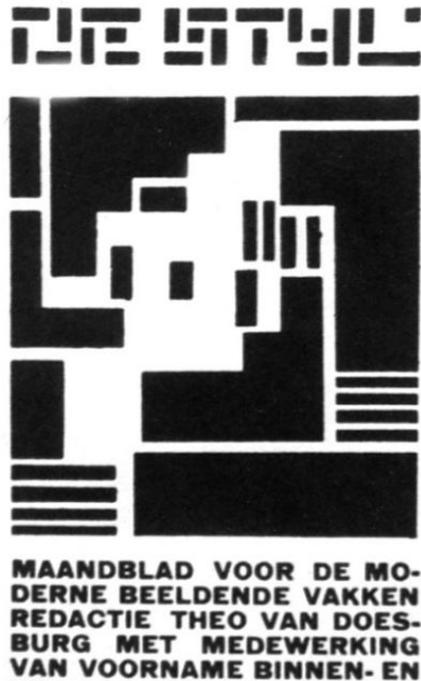
11. *Composición XXII* (1922). Theo van Doesburg.



10.



11.



12.



13.



14.

12. Portada del primer número de De Stijl (1917).
Vilmos Huszár.

13. Vista aérea ciudad de Ámsterdam.

14. Representación del *Beeldenstorm* o furia iconoclasta (1566). Brote de destrucción de imágenes religiosas.

Tal y como apunta Hans L. C. Jaffé [1986, p. 11] se trataba de un colectivo no cohesionado y mal organizado, formado por individuos con ideas diferentes, en ocasiones antagónicas, muchos de los cuales nunca llegaron a conocerse. Les unía la idea de abstracción absoluta y la supresión de toda referencia a objetos de la naturaleza.

Un condicionante favorable para la formación del grupo fue la procedencia de los artistas, todos nacidos en los Países Bajos, salvo Huszár, originario de Hungría que emigró al país neerlandés a la edad de 21 años, y Vantongerloo, belga de nacimiento, que entró en contacto con el grupo por su presencia en el país como refugiado durante la guerra.

Precisamente, los Países Bajos poseen una tradición cultural que se correspondía con los ideales del movimiento: el pensamiento domina a la naturaleza. Este ejemplo lo podemos encontrar en el típico paisaje holandés: campos rectangulares y canales rectos creados por el hombre empleando la geometría con gran precisión [ídem, pp. 12-13].

La cultura holandesa está fuertemente influenciada por el calvinismo, movimiento religioso que rechaza por completo el culto a las imágenes, ya que por sí mismas no son capaces de representar con fidelidad la belleza absoluta de Dios. Este argumento está presente en el movimiento neoplasticista, pudiendo considerar a los artistas de *De Stijl* como iconoclastas, ya que ellos también rechazan cualquier representación de la naturaleza [ídem, p. 13].

Otro ejemplo de este puritanismo holandés se encuentra en su lengua. En neerlandés, la palabra *schoon* se puede traducir tanto como “puro”, como “bello”. Según Jaffé [ídem.], el sentido de belleza radica en la pureza para los holandeses.

8. Los objetivos del movimiento neoplasticista:

Los objetivos primordiales del movimiento fueron los de crear un mundo de armonía universal y renovar las relaciones del arte con la vida. Comparten con los constructivistas la concepción del arte como elemento transformador de la sociedad. Por lo tanto, los neoplasticista pretendían elaborar un nuevo lenguaje con el que alcanzar la belleza universal e integrar el arte en la sociedad mediante el diseño de su entorno. A través de la belleza del nuevo entorno neoplástico, conseguirán mejorar la sociedad y crear un futuro de desarrollo individual y colectivo. La aspiración final del arte será dejar de existir como tal, y estar absorbido por la vida [MARTÍNEZ MUÑOZ, 2001, pp. 97-100]. Piet Mondrian resumió así su utopía: *“En el futuro, la realización de la expresión figurativa pura en la realidad tangible de nuestro ambiente sustituirá a la obra de arte. Mas para alcanzar esto es necesaria una orientación hacia una representación universal y un alejamiento de la presión de la naturaleza. Entonces no necesitaremos ya ni cuadros ni estatuas, puesto que viviremos dentro de un arte realizado. El arte desaparecerá de la vida en la medida en que la vida misma ganará en equilibrio.”*¹⁵

De Stijl tuvo una intención unificadora de todas las artes, para las que buscaba una renovación estética a partir de la regeneración de los valores plásticos, haciéndolos más puros. Así es como van Doesburg asume el concepto de *Gesamtkunstwerk*: *“Cuando el actual nivel de la pintura se haya expresado todo, surgirán de ello nuevas posibilidades estéticas para ampliar el campo de lo que puede expresarse. De esa manera, el espíritu humano se verá elevado a un nuevo nivel. No es el arte aplicado, sino un arte monumental y cooperativo, lo que guarda el futuro. De esta forma nueva se realizarán universalmente diversos medios espirituales de expresión (la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la literatura); es decir, cada uno se verá realzado por la colaboración con los demás.”*¹⁶ La base del arte total es que todas las facetas del arte trabajen juntas para crear una experiencia estética completa. Por ello, se desarrollaron diseños tanto de edificios, como de interiores y mobiliario en el grupo.

Los miembros de *De Stijl* buscaron un sistema para representar formas coherentes y organizadas, que no imitara la realidad exterior, la naturaleza, basándose en la idea de que la forma y el color tienen su propio valor artístico. Para ellos, a través de la abstracción, suprimiendo lo superfluo, prevalece lo elemental, es decir, la esencia. Y el contenido esencial para ellos no era otro que la armonía, que sólo era posible alcanzar por medio de líneas y rectángulos de diferentes proporciones, verticales y horizontales formando ángulos rectos, sobre un fondo blanco y empleando colores primarios. Fue el propio van Doesburg quien dijo: *“Desnudemos a la naturaleza de todas sus formas y sólo quedará el estilo.”*¹⁷

15. Piet Mondrian, “Plastic Art and Pure Art”. Tomado desde BENEVOLO [1974, p. 448].

16. Theo van Doesburg, “De Nieuwe Beweging in de Schilderkunst”. Traducción tomada de POLANO [1986, p. 89].

17. Theo van Doesburg. Tomada de BERNÁRDEZ-SANCHÍS [1994, 65].

9. La arquitectura en *De Stijl*:



18.



19.



20.



21.

18. Hendrik Petrus Berlage (1856-1934).

19. *La Bolsa de Amsterdam* (1897-1904). Berlage.

20. *Het Schip* (1917-1921). Michel de Klerk, Escuela de Ámsterdam.

21. Plano del *Plan Zuid* de Berlage.

22. Berlage, conferencia sobre urbanismo. Tomado desde GRAVAGNUOLO [1998, p. 218].

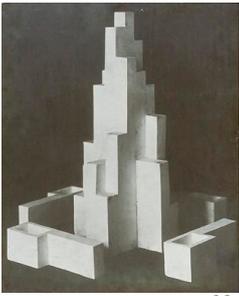
Tomando la pintura como punto de partida, los miembros stijlianos abordaron el resto de facetas artísticas, entre ellas la arquitectura, que se constituye como objeto central de las discusiones del grupo y que consideran la sublimación del arte en un nivel superior, el lugar concebido como soporte de todas las artes plásticas. *De Stijl* se siente atraído por la arquitectura, así como por la metrópoli, sin embargo no existe una teoría arquitectónica stijliana absoluta, sino más bien, diferentes concepciones del movimiento por parte de los arquitectos miembros [POLANO, 1986, p. 87-89].

Sus primeras actuaciones se situarían a medio camino entre la tradición local y el nacimiento de un movimiento moderno más global. La arquitectura holandesa de principios del siglo XX estaba marcadamente influida por la figura de Henry Petrus Berlage, considerado el mentor de la arquitectura moderna en Holanda, situado en una línea innovadora de la tradición, ajena al rechazo del pasado de las vanguardias más radicales.

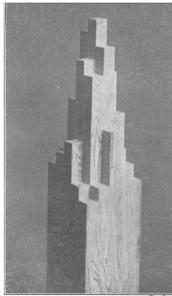
Berlage buscaba la armonía entre el subjetivismo de las formas y la objetividad de la estructura bajo la actitud individual y libre del arquitecto. Este dualismo dio lugar a dos tendencias arquitectónicas bien diferenciadas en Holanda, que tuvieron en común la difusión por medio de una revista. La primera, representada por la Escuela de Ámsterdam o grupo *Wendingen*, de carácter expresionista, que desvinculaba las elecciones formales de las reglas. La segunda, representada por *De Stijl*, cuyo nombre es precisamente un homenaje al ensayo de Berlage titulado *Reflexiones sobre el estilo arquitectónico* de 1905, donde sus teorías y planteamientos derivaron en un movimiento estricto, riguroso y disciplinado, que se encaminaba hacia un desarrollo plenamente racional, que suprimía la arbitrariedad personal a la hora de proyectar [FERNÁNDEZ GÓMEZ, 1989, pp.139-141].

Es incuestionable la relevancia de Berlage como urbanista. Suyo fue el proyecto para el plan de expansión de Amsterdam-Sur, en el que propone una organización geométrica de la red viaria y la manzana de carácter monumental con patio interior como solución a la creciente demanda de viviendas populares [GRAVAGNUOLO, 1998, p. 230]. En una de sus conferencias sobre urbanismo comentó:

*“La ciudad. ¿Qué concepto es más importante que éste? La ciudad es, en efecto, el resultado (y, en cierto sentido, también el medio y el fin) de la vida social de los hombres: es lo que nace de sus aspiraciones comunes. La historia del urbanismo es la historia de la humanidad, el desarrollo de la ciudad es el desarrollo de la civilización humana. Por ello hay que tener presente que, si nuestros presentimientos no nos engañan, el arte arquitectónico del futuro será el arte de la ciudad; y este arte progresará en concierto con los progresos de la ciudad misma, y será un arte civil y democrático.”*²²



23.



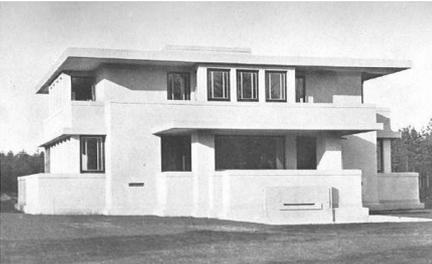
24.



25.



26.



27.

Berlage, muy afín a la Escuela de Amsterdam, siempre mostró interés y curiosidad hacia las nuevas posiciones artísticas. Rechazaba el abstractismo neoplasticista, en favor de una arquitectura capaz de unir sentimiento y razón. A pesar de ello, mostraba respeto por las ideas stijlianas, y muestra de ello fue el primer premio que le otorgó a Theo van Doesburg en el concurso por el monumento de Leeuwarden [ZEVI, 1959, p. 28].

Las diferencias entre el maestro y los miembros de *De Stijl* fueron evidentes. Según van Doesburg: *“Es tarea de la nueva arquitectura rebelarse contra la estética del sentimiento y poner en práctica de manera coherente la estética mecánica”*²⁸ y criticaba de Berlage que vivía con la mitad de sí mismo en el pasado y la otra mitad en el presente.

Tras la muerte de Berlage, J. J. P. Oud realizó un escrito conmemorativo donde atenuaba la polémica, pero evidenciaba la discordia: *“Él no comprendía hacia dónde se orientaban nuestros esfuerzos, cosa que nos había sido posible sólo gracias a él. Intentaba comprender, pero no osaba seguirnos hasta las consecuencias de sus mismos principios. Había nacido un conflicto entre dos generaciones: como suele ocurrir de manera casi fatal. Erróneamente deploraba él en nosotros la ausencia de sentimiento, cuando lo cierto es que simplemente se había cambiado su acento (...) Al final de su vida, todo ello significa una decepción tanto para él como para nosotros: se dio cuenta de hasta qué punto divergían nuestros caminos.”*²⁹

En el desarrollo del proceso de renovación y depuración de la arquitectura stijliana tuvo especial importancia la figura de Frank Lloyd Wright. Su obra se presentó en Europa a través de la exposición de 1910 en Berlín. En el ámbito neerlandés, el papel de difusor de la obra de Wright lo tuvo Berlage, que viajó a América para conocer más de cerca su obra e impartió conferencias sobre ella a su regreso. A su vez, Robert van 't Hoff –que sería miembro fundador de *De Stijl*–, viajó a Estados Unidos por el mismo motivo que Berlage. Al regresar, van 't Hoff realiza la villas Verloop (1914-1915) y Henry (1915-1919), en el que muestra la influencia de las casas de la pradera del maestro de Taliesin, con cubiertas prácticamente horizontales y aleros en voladizo. En la última de ellas, aprovecha para experimentar con los nuevos materiales, siendo una de las primeras construcciones en hormigón armado de Holanda [GARCÍA, 2010, pp. 65-66].

23. Monumento para la estación de Leeuwarden (1918). Theo van Doesburg.

24. Columna escalonada (1918). Robert van 't Hoff.

25. Casa Robie (1908-1910) en Chicago. Frank Lloyd Wright.

26. Villa Verloop (1914-1915). Robert van 't Hoff.

27. Villa Henry (1915-1919). Robert van 't Hoff.

28. Van Doesburg, “De taak der nieuwe architectuur”. Traducción tomada de GRAVAGNUOLO [1998, p. 219].

29. J. J. P. Oud, “Dr. H. P. Berlage” [idem].

30 y 31. *Casa Schröder* (1924) en Utrecht. Gerrit Rietveld. Exterior e interior.



30.



31.



32.

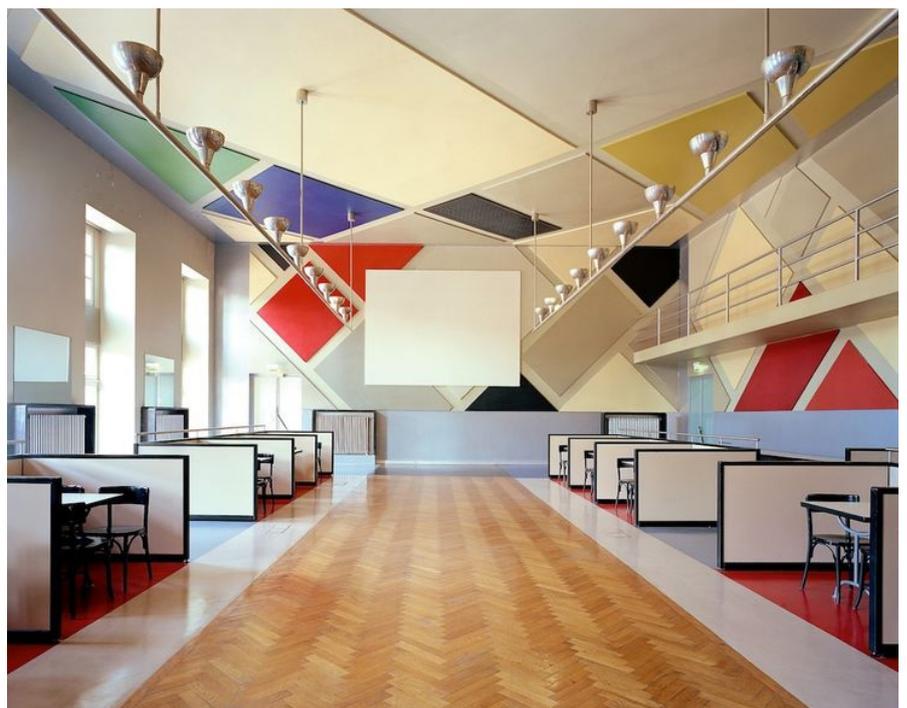


33.

Van Doesburg definió en 1924 la arquitectura neoplástica con 17 puntos³⁵, en los que la presenta como una arquitectura concebida para ser realizada con los nuevos materiales de la construcción que la revolución industrial había desarrollado y que permiten su producción de manera económica. Es ligera y se aleja de la simetría y la monotonía, desarrollándose en el espacio-tiempo, por lo que hay que recorrerla en lugar de observarla, en contraposición al frontalismo de las construcciones clásicas. Este dinamismo se genera también a través de la fluidez de espacios interiores y exteriores. Presenta un equilibrio dentro de las desigualdades que la componen, y lo consigue a través de la combinación adecuada de colores —con una gama reducida a los colores primarios y los neutros— de posiciones y de proporciones.

Ese mismo año, Gerrit Rietveld, en colaboración con la propietaria de la vivienda Truus Schröder-Schrader, construyó en Utrecht la casa más icónica del movimiento, la *Casa Schröder*, en la que se reflejaban fielmente los principios promulgados por van Doesburg. Esto resulta por lo menos curioso, ya que se trataba del primer proyecto arquitectónico completado por Rietveld [GARCÍA, 2010, p. 85]. Hasta la fecha, sus principales aportaciones a *De Stijl* había sido como ebanista. Suyo es el diseño de la *Silla roja y azul*, de 1917 y que constituye uno de las obras más relevantes de *De Stijl* y que responde a la preocupación de los miembros stijlianos por el diseño de todos los elementos del entorno que nos rodea, incluso a la menor escala, como puede ser el mobiliario que actúa en la arquitectura.

Otras construcciones que definen la arquitectura neoplasticista son la fachada del *Café De Unie* (1925) de Rotterdam, donde J. J. P. Oud la diseña siguiendo las pautas estéticas del movimiento, evocando una composición mondrianesca, y los interiores del *Café Aubette* de Estrasburgo, donde van Doesburg con la colaboración de Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp, diseña en 1926 los interiores del gran restaurante alejándose del estricto método compositivo que había elaborado junto a Mondrian, y encaminándose al elementalismo propio de la segunda etapa de *De Stijl*.



34.

32. Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964).

33. *Silla roja y azul* (1917). Rietveld.

34. Interiores del Café Aubette (1926). Theo van Doesburg en colaboración con Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp.

35. Véase Anexo: *Principios fundamentales de la arquitectura neoplástica* (1924)



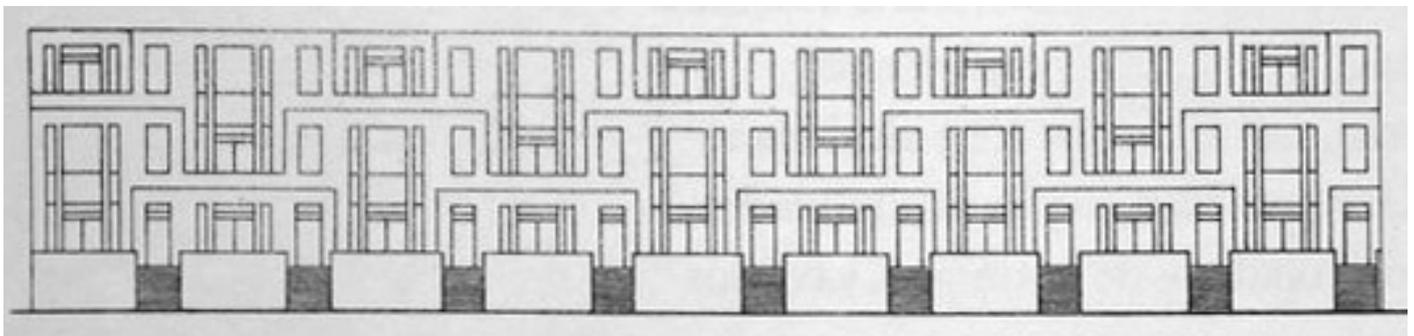
36.

36. Exposición en *L'Effort Moderne* (París, 1923)
37. Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren realizando la maqueta del *Hotel Particulier* (1923).



37.

38. Diseño de la fachada de las casas en hilera en Scheveningen (1917). J. J. P. Oud. No realizado.
39. *Jinetes en burro* (1917). Bart van der Leek.



38.



39.

10. J. J. P. Oud. La dificultad de aplicar el nuevo lenguaje a escala urbana:



40.

10.1. Periodo stijliano (1917-1921):

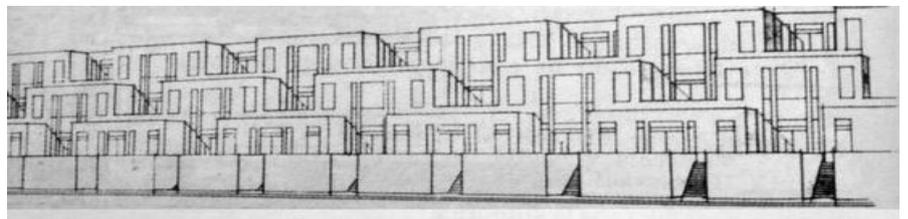
Jacobus Johannes Pieter Oud se aproximó a la poética de *De Stijl* de la mano de su amigo van Doesburg, pero su convicción interior haría que acabase distanciándose del movimiento [ZEVI, 1959, p. 68].

Su etapa stijliana está marcada por su admiración por Wright. Nunca tuvieron verdadera relevancia sus obras de este periodo. Sí la tuvieron, sin embargo, sus ensayos en la revista [POLANO, 1986, p. 94].

*“Arquitectura es arte plástico: arte de determinación del espacio que encuentra, por tanto, su expresión más general en la imagen de la ciudad, en el edificio singular y en la conjunción recíproca de edificios. El cuadro de la ciudad viene determinado, en general, por dos factores: calle y plaza. La calle como conjunto continuo de casas; la plaza como centro de calles.”*⁴³

De este modo, dejó de lado la línea tradicional de sus primeras obras para dar paso a un periodo de cierta abstracción formal. Un aspecto a destacar en los primeros proyectos de Oud como miembro de *De Stijl* es su implicación en generar fachadas dinámicas, que buscaban alejarse de la repetición y la monotonía, principio fundamental dentro de la arquitectura neoplástica. Este dinamismo Oud lo consideraría como una “introducción de melodía en la arquitectura” [GARCÍA, 1995, pp. 54-56].

Sus no realizados proyectos de la época neoplástica, las casas en hilera en Scheveningen (1917) y las casas obreras estandarizadas (1918), son un intento de modernización de la fachada de bloque lineal. En el primero, juega con los volúmenes, desplazándolos hacia delante y hacia atrás, generando un efecto escalonado que aporta cierto ritmo a la fachada. En las segundas, Oud buscaría ese dinamismo alternando cada par de viviendas orientándolas hacia una fachada opuesta [idem.].



41.



42.

40. Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963)

41. Perspectiva de las casas en hilera en Scheveningen (1917). J. J. P. Oud. No realizado.

42. Proyecto de las casas obreras (1918). J. J. P. Oud. No realizado.

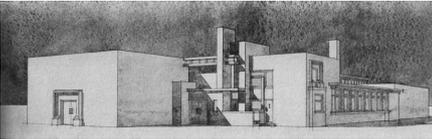
43. J. J. P. Oud, “La imagen monumental de la ciudad”, en *De Stijl* n.1, 1917. Traducción tomada de GRAVAGNUOLO [1998, p. 219]



44.



45.



46.



47.

En 1918, Oud había sido nombrado arquitecto-jefe de la ciudad de Rotterdam, un año después de formar parte de la fundación de *De Stijl*. En sus primeros trabajos para la administración municipal se evidenciaba su mayor afinidad con Berlage que con los conceptos neoplasticistas, mostrándose ajeno a la descomposición neoplástica. Persigue sin embargo la recomposición urbana y unitaria de la imagen de la ciudad. [GRAVAGNUOLO, 1998, pp. 236-237]

Trabajó de la mano de van Doesburg en varios proyectos como las casas de vacaciones *De Vonk* (1917-1919), en el que van Doesburg se encargaría de realizar el diseño de los interiores, y en la maqueta para la fábrica de Purmerend (1919), la que seguramente era su intervención más wrightiana.

Su primer encargo como arquitecto municipal fue el proyecto de varios conjuntos residenciales en el área de Spangen, al oeste de Rotterdam, en los que Oud intervino en tres de ellos —en dos lo haría parcialmente—, entre 1918 y 1920, con la colaboración de van Doesburg para el diseño de las vidrieras y las notas de color en el muro. El único conjunto que realizó íntegramente Oud fue el número IX, donde desarrolla la solución del patio interior, tan característico del plan de extensión de Berlage. Lo proyectó como un espacio ajardinado, con juegos infantiles y de mayores dimensiones que la calle. Por ello, orientaría las viviendas hacia él y ganaría privacidad con respecto a las fachadas exteriores, en las que únicamente apareían ventanas monótonas de algunas habitaciones y de la caja de la escalera. Las esquinas se suprimieron mediante un vacío que rompía la continuidad plástica de la fachada [GARCÍA, 1995, pp. 51-54]. Éste es un recurso recurrente en el movimiento, pues la esquina es concebida como límite, y los miembros stijlianos quieren darle un sentido de fluidez y dinamismo.

Esta manzana resultaría la última colaboración de Oud con van Doesburg, pues éste último le propuso un tratamiento para la fachada exterior mucho más ambicioso para contrarrestar la excesiva monotonía de la fachada exterior, algo que Oud no aceptó. Desde ese momento, ambos decidieron cesar en sus colaboraciones [ídem., p. 64].

El problema de conciliar las leyes formales neoplásticas con las técnicas, las dificultades que suponía llevar el nuevo estilo al terreno del urbanismo y el distanciamiento con van Doesburg motivaron la retirada de Oud de *De Stijl*. Como afirmó en una carta dirigida al líder de la revista: “En la ciudad moderna sólo podemos ser puros en un edificio aislado. Los hechos nos imponen una solución impura, pero necesaria.”⁴⁸

En su *Holandische Architektur*, publicado en 1926, Oud expresaría uno de sus puntos de discordia con *De Stijl*: “No se presenta como finalidad de la arquitectura ser creadora del mejor cobijo posible y forma bella; se sacrifica todo en función de una concepción predeterminada de la belleza, que es un obstáculo para el desenvolvimiento de la vida. Se confunden causa y efecto.”⁴⁹

A pesar de este inevitable distanciamiento, el espíritu del Neoplasticismo quedaría interiorizado por Oud en el resto de su trayectoria arquitectónica, y seguramente sus proyectos más identificables con la estética de *De Stijl* fueron realizados tras su salida del grupo.

44 y 45. Interiores de la casa *De Vonk* (1917-1919). Theo van Doesburg.

46. Fábrica de Purmerend (1919). J. J. P. Oud y Theo van Doesburg. No realizado.

47. Esquina del bloque IX en Spangen (1919-1920). J. J. P. Oud.

48. J. J. P. Oud, Carta a Theo van Doesburg. Traducción tomada de POLANO [1986, p. 94]

49. J. J. P. Oud, “*Holandische Architektur*” 1926. Traducción tomada de KRUFFT [1990, p. 654]



50.



51.



52.



53.



54.

10.2. Distanciamiento del Neoplasticismo:

En 1922, ya independizado de van Doesburg y del movimiento neoplasticista, recibe el encargo de realizar un plan urbanístico para el barrio de Oud-Mathenesse, concebido como alojamiento temporal para familias con riesgo social, en una parcela de forma triangular, bastante aislada de cualquier otro núcleo urbano. Realiza una planta con viviendas de una altura, con una alineación concéntrica que culmina con una plaza central. Esta distribución, que recuerda a una ordenación casi medieval, buscaba el aprovechamiento del terreno y generar visuales en todas las calles.

Decide realizar la oficina para el director, que entraba dentro del programa, de una forma diferente al resto de viviendas, mucho más tradicionales, consiguiendo un contraste de estilos dentro del barrio. La vivienda la proyecta mediante una composición abstracta de volúmenes de diferentes proporciones, que pintaría con la gama cromática típica del movimiento, utilizando cubiertas planas que contrasta con las cubiertas inclinadas del resto del barrio. Esta pequeña construcción constituye junto, la fachada del Café De Unie, los últimos ensayos de Oud para experimentar con los conceptos neoplásticos [GARCÍA, 2010, p. 77].

Tampoco cesó en su búsqueda de fachadas unificadas y rítmicas, que tanto le preocupaban en el periodo stijliano. Ese concepto de “equilibrio en la desigualdad”, que iba a resultar definitorio de la arquitectura neoplástica, daría lugar a sus propuesta de urbanismo abierto de *Hoek van Holland* (1924) y *Kiefhoek* (1925-1930), primeros ejemplos de la *Nueva Objetividad* holandesa.

Oud explica su experiencia en *De Stijl* de la siguiente forma: “El espíritu de *De Stijl* fue al principio también el mío [...] pero mis conclusiones fueron diferentes [...] el desarrollo del proceso descompositivo me pareció artificial para la arquitectura: pertenecía en exceso a la pintura [...] Lo abandoné y me encaminé por otra vía: una sana, universal, amplia arquitectura social no podía salir de ahí, de una estética tan abstracta. No hay duda de que el neoplasticismo nos ha dado valores arquitectónicos que no quisiera perder; pero a mí de manera indirecta. Mi posición es similar a la de los antiguos alquimistas, que, buscando el oro, no encontraban oro sino algún otro material precioso.”⁵⁵

50 y 51. Barrio de Oud-Mathenesse (1922) en Rotterdam. Planta y perspectiva. J. J. P. Oud.

52. Oficina para el director. J. J. P. Oud.

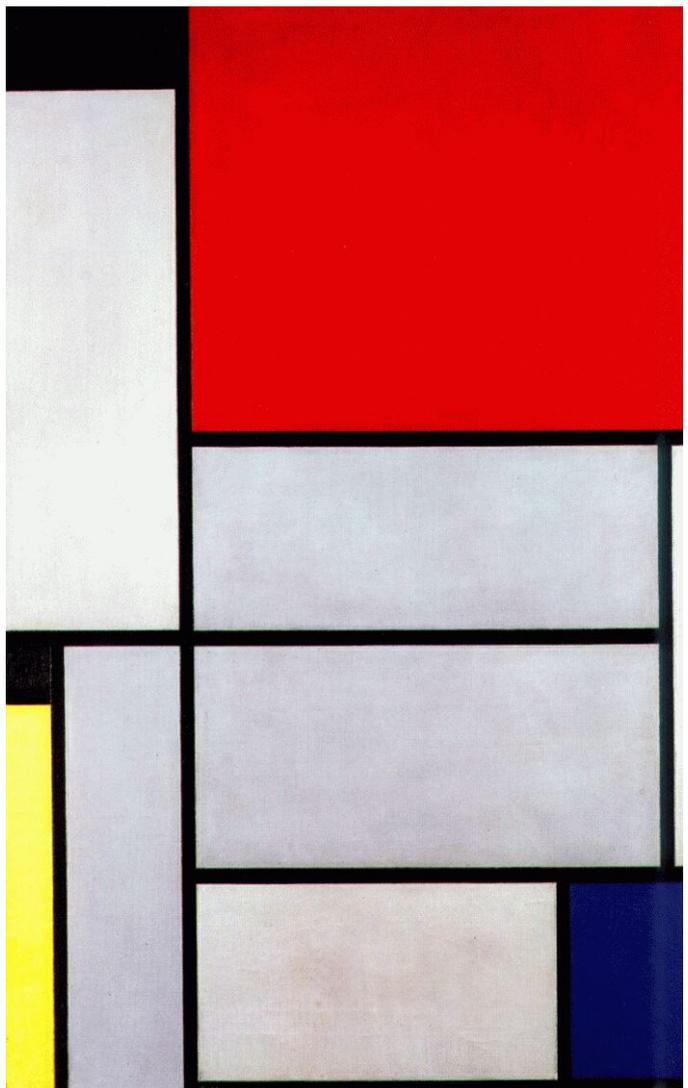
53. *Hoek van Holland* (1924) en Rotterdam. J. J. P. Oud.

54. *Kiefhoek* (1925-1930) en Rotterdam. J. J. P. Oud.

55. J. J. P. Oud, Carta a Bruno Zevi. Traducción tomada de BENEVOLO [1974, pp. 451-452]



56.



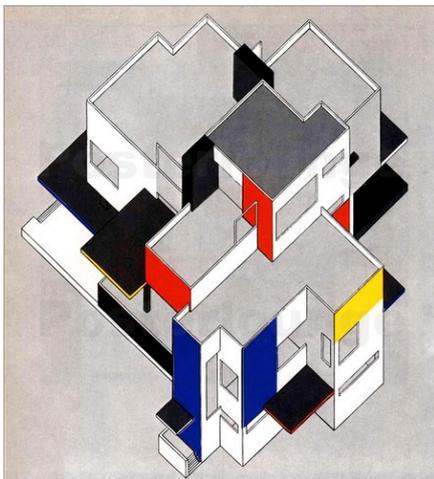
57.

56. *Café De Unie* (1925). J. J. P. Oud.
57. *Tableau I* (1921). Piet Mondrian.

11. Cornelis van Eesteren. *De Stijl* se vuelve ciudad:



58.



59.

Cornelis van Eesteren conoce a Theo van Doesburg en Weimar en 1922, y trabaja junto a él en diferentes proyectos. Juntos participan en la exposición sobre *De Stijl* en la galería de *L'Effort Moderne* de París, para la que realizan el diseño colectivo de una serie de casas-modelo, donde ponen en práctica los conceptos de descomposición de la arquitectura y su interpretación dinámica. Sería la expresión gráfica de las ideas contenidas en el manifiesto *Hacia una construcción colectiva*⁶⁰, redactado en 1924.

Van Eesteren orientó su actividad hacia el urbanismo. Sería en 1934 autor del Plan de Expansión de Amsterdam y desempeñaría un papel destacado en los C.I.A.M.

Elaboró un nuevo método proyectual en el que cada elemento urbano posee un valor diferencial. Este método tiene la influencia del elementalismo de van Doesburg, donde cada objeto tiene su esencia elemental, cualidad que van Eesteren adaptaría a la composición urbanística y la relación de estos elementos entre sí. Además, el peso de *De Stijl* en la arquitectura de van Eesteren se hace patente en el uso de la axonometría y la maqueta como herramientas de trabajo y la ordenación de volumetrías libres y asimétricas.

El Plan de Expansión (UAP) de van Eesteren es un claro reflejo de las preocupaciones urbanísticas, estéticas y sociales del Neoplasticismo. Para el arquitecto, existe una estrecha relación entre las necesidades sociales y la propuesta urbanística. Los ideales de igualdad y servicio a la clase obrera que persigue el movimiento quedarían representados en el Plan. Según Benedetto Gravagnuolo [1998, p. 242]: “Su intención era la de integrar las cuatro funciones urbanas primarias: habitar, trabajar, divertirse y circular, y programar desde el principio para cada barrio la dotación de los servicios sociales, como puedan ser escuelas u hospitales, en un ratio de recorrido peatonal.”

Hans Jaffé, sobre van Eesteren: “En los primeros años de *De Stijl*, la ciudad moderna fue una importante fuente de inspiración para los artistas; ahora, uno de los miembros del grupo la rehacía conforme a los principios *stijlianos*. Van Eesteren aplicó las ideas de *De Stijl* a la organización de espacios en grandes unidades —ciudades o incluso provincias enteras— sus diseños para enclaves concretos, como *Unter den Linden* en Berlín y el *Rokin* de Amsterdam, fueron una anticipación de los diseños que realizó muchos años después en la expansión de Amsterdam. De esa forma Van Eesteren llevó a su cumplimiento una de las principales preocupaciones de *De Stijl*, la armónica ordenación del espacio encarnada en las formas estructurales de una ciudad, el equilibrio entre la función y la forma. *De Stijl* transformó así el entorno de su tiempo de acuerdo con los principios debatidos por el grupo a lo largo de los años y dejó una huella duradera en muchas áreas distintas del entorno urbano.”⁶¹

58. Cornelis van Eesteren (1897-1988).

59. *Hotel Particulier* (1924). Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren.

60. Véase Anexo: *Hacia una arquitectura colectiva* (1923).

61. Hans Jaffé, “*De Stijl*”. Tomado de BOCK [1986, p. 198]



62.

62. Rokin (1924) en Ámsterdam. Cornelis van Eesteren.

63 y 64. Diseño del café. Localización y alzado. Cornelis van Eesteren.

11.1. Rokin, Ámsterdam (1924):

Van Eesteren propone la inserción de nueva ciudad en el casco antiguo de Ámsterdam. Se trata de una ordenación lineal a lo largo del canal de Rokin, con un espacio abierto central. Se pretendía crear un área de aparcamiento cubriendo parte del canal.

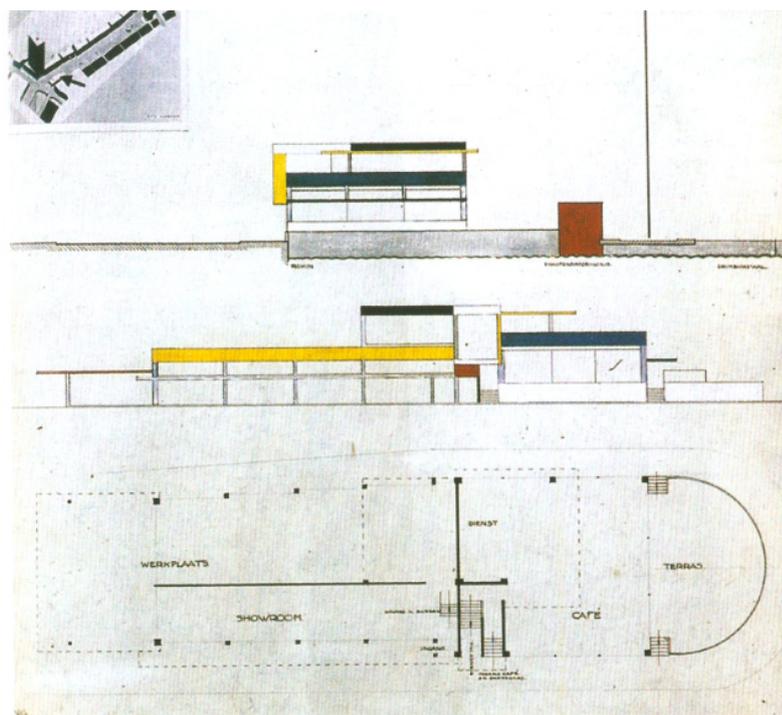
El cambio de la sección en el canal suponía un cambio de escala, que renovaba las relaciones visuales y funcionales. La intención del arquitecto era la de conseguir un espacio que se relacionara con la ciudad, y que no quedara como una intervención aislada.

La fachada frente al canal era la típica holandesa, con alturas variables dependiendo de las condiciones de cada propietario. Van Eesteren unifica la altura de estas construcciones, correspondiéndose con la anchura del canal, y las destina al uso comercial. Esta intervención provoca una excesiva continuidad horizontal que el arquitecto rompe conscientemente con una torre de oficinas. Este contraste vertical supone una compensación visual, un equilibrio de masas, que asume la nueva escala de la ciudad. Denota, asimismo, el dominio y la confianza en las nuevas posibilidades técnicas.

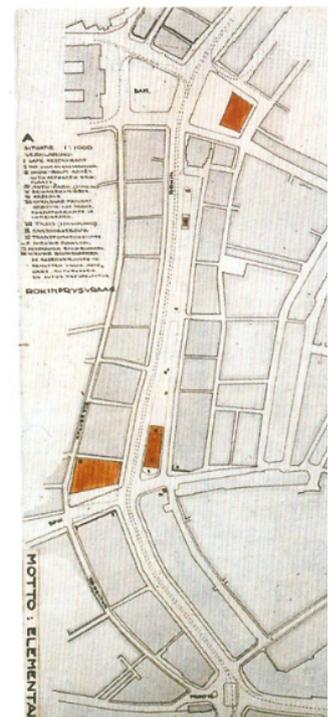
El proyecto presenta un equilibrio en la conexión simultánea de los distintos valores diferenciales. Precisamente, la relación equilibrada entre partes desiguales como oposición a la repetición y la simetría, es uno de los principios fundamentales de la arquitectura neoplástica.

Van Eesteren define el proyecto con cierta abstracción, para de ese modo, elaborar un nuevo sistema de representación de los valores visuales y funcionales acorde con la nueva realidad. De este modo, la propuesta no deja de ser una abstracción en la que el único elemento detallado es un pequeño café.

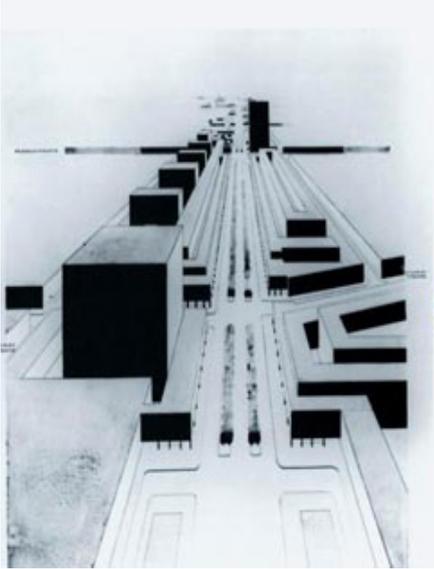
Rokin supone una mejora funcional del centro, donde se ordenan las calles, los edificios y el tráfico. Éste último se convierte en una nueva variable que fue motivo de preocupación y estudio por la arquitectura vanguardista. En este caso, van Eesteren consigue transformar el espacio en el principal acceso rodado a la ciudad. [GALINDO, 2003, p. 39-43]



63.



64.



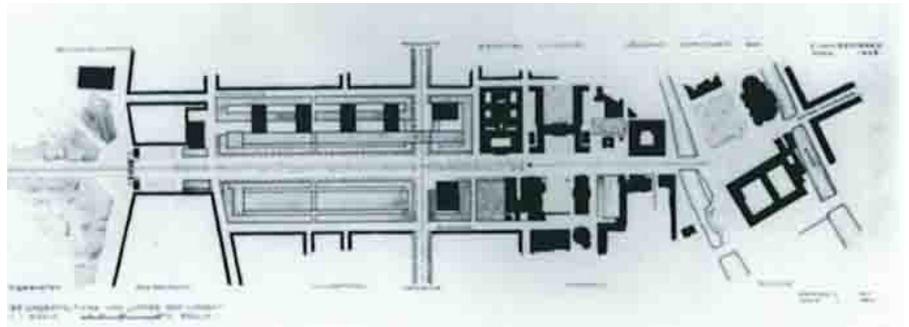
65.

11.2. Unter den Linden, Berlín (1925):

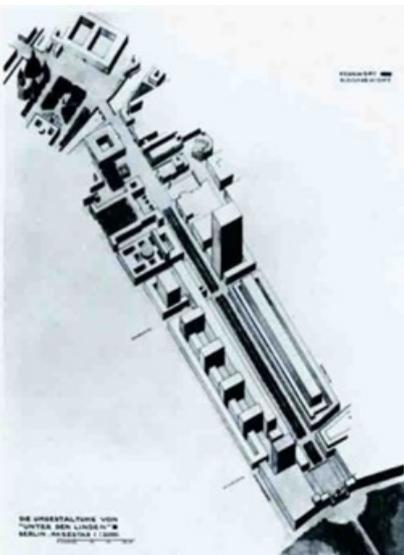
El concurso planteaba qué forma debía tener la calle principal de Berlín. Cornelis van Eesteren resulta el ganador proponiendo un equilibrio entre lo nuevo y lo antiguo. Suprime parte de la ciudad entre dos piezas históricas, y genera una nueva relación, un diálogo entre lo antiguo y lo nuevo. En este caso, el equilibrio que busca van Eesteren no lo consigue por homogeneización, como sucede en Rokín, sino que lo alcanza mediante el contraste, un sistema de relaciones basado en las diferencias entre el pasado y el futuro, lo alto y lo bajo, lo monumental y lo comercial.

Genera una fachada de baja altura, respetando la altura de los edificios monumentales, con lo que consigue relacionar la nueva propuesta con la preexistente. Por otra parte, consigue romper esta componente horizontal que genera la fachada de baja altura con altos edificios de uso comercial y de oficinas, que mantiene a una cierta distancia, donde nace la ciudad moderna. De este modo, es capaz de conseguir de nuevo esa compensación visual a través de diferentes alturas. [GALINDO, 2003, p.43-47]

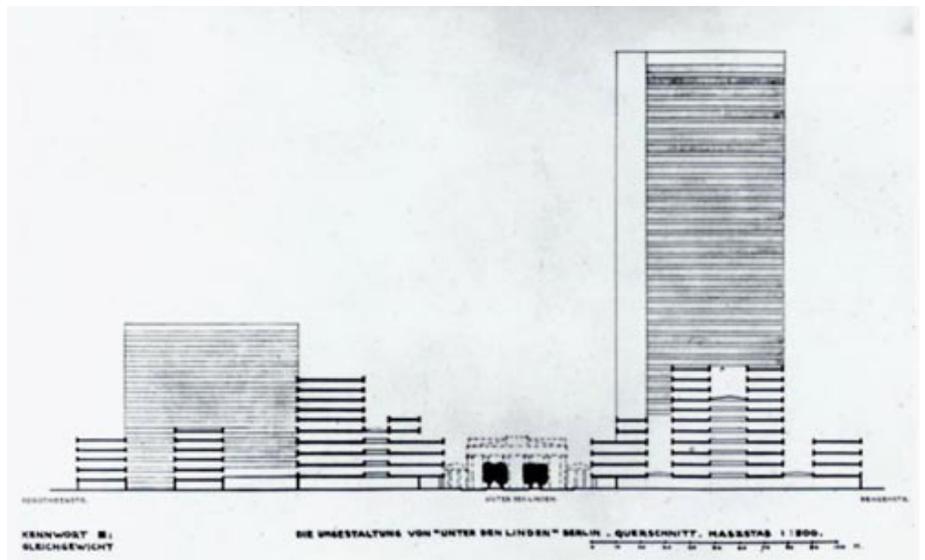
65, 66, 67, 68. *Unter den Linden* (1925) en Berlín. Perspectiva, planta, axonometría y sección. Cornelis van Eesteren.



66.



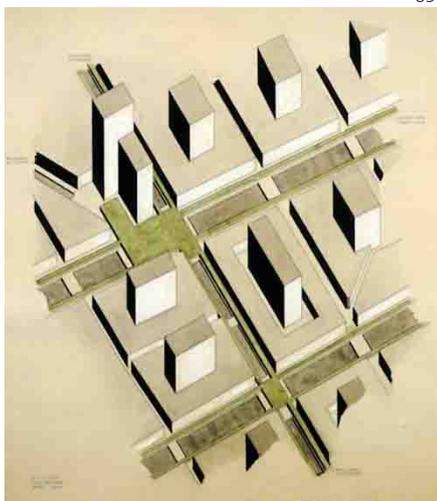
67.



68.



69.



70.

69 y 70. Área de negocios para una ciudad contemporánea (1926), en La Haya. Perspectivas. Cornelis van Eesteren. No realizado.

12.3. Área de negocios para una ciudad contemporánea (1926):

Consiste en una propuesta teórica, un proyecto abstracto sin escala métrica donde van Eesteren propone como reorganización del centro de La Haya, pero que podría extrapolarse a cualquier ciudad. Se observa la voluntad innovadora del arquitecto en el diseño del espacio urbano, en los que integra los nuevos elementos de la ciudad del siglo XX.

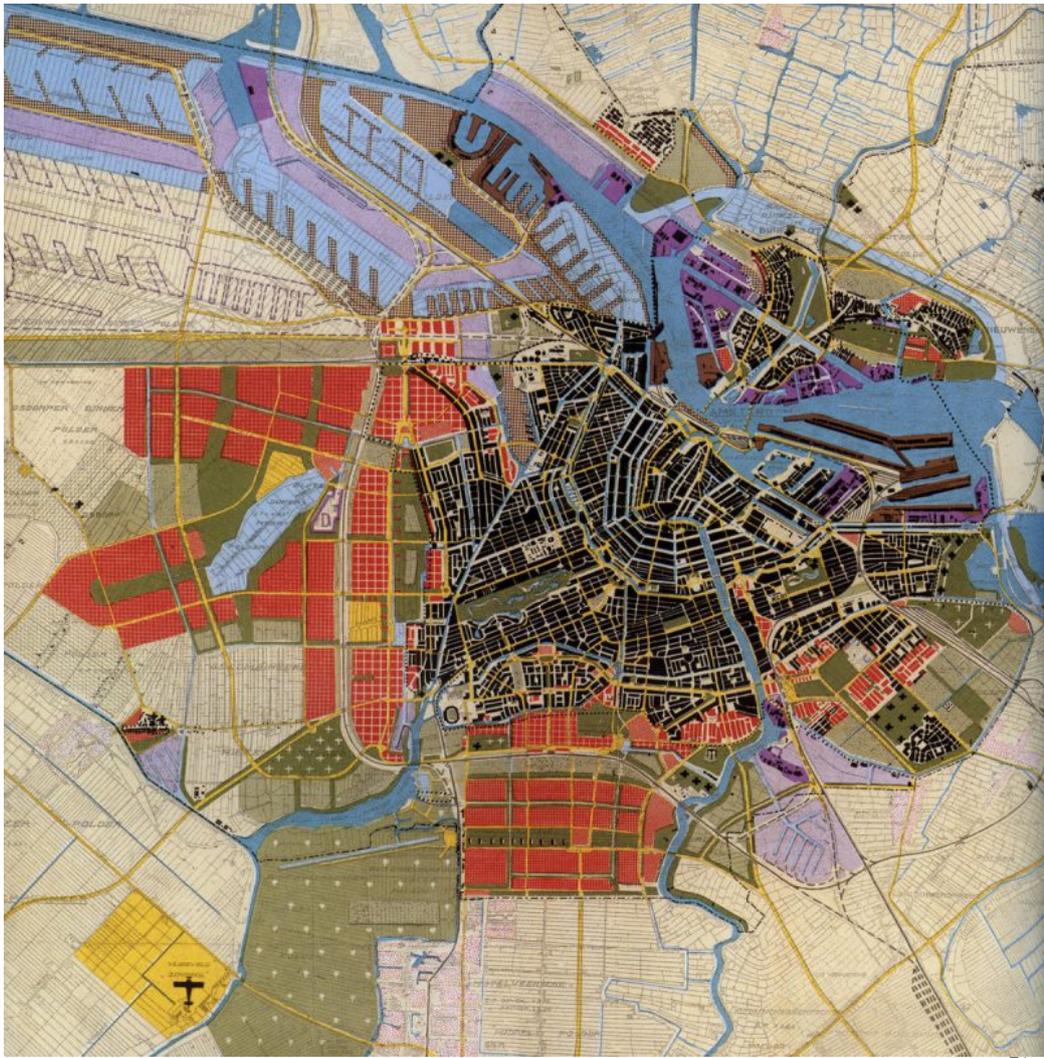
Para ello, trabaja simultáneamente con los nuevos materiales —como el asfalto, el hormigón o el vidrio—, que aportan propiedades de homogeneidad y color, y con las nuevas actividades que se realizan en la ciudad moderna —como los comercios, las oficinas, los hoteles—, que marcan una nueva forma de vida.

De la misma manera, muestra una preocupación de integrar el tráfico en la ciudad, respondiendo a la nueva concepción de la ciudad moderna.

Las redes de circulación, que ya de por sí marca una fuerte componente de horizontalidad, son reforzadas por construcciones de baja altura que se sitúan en los límites de la manzana y que rodean los rascacielos, situados en el centro de la manzana y que le sirven a van Eesteren para romper la marcada horizontal y establecer así un equilibrio de tensiones, como ya había llevado a cabo en sus ordenaciones anteriores. Se genera a su vez, un espacio semipúblico entre las construcciones de baja altura y los rascacielos.

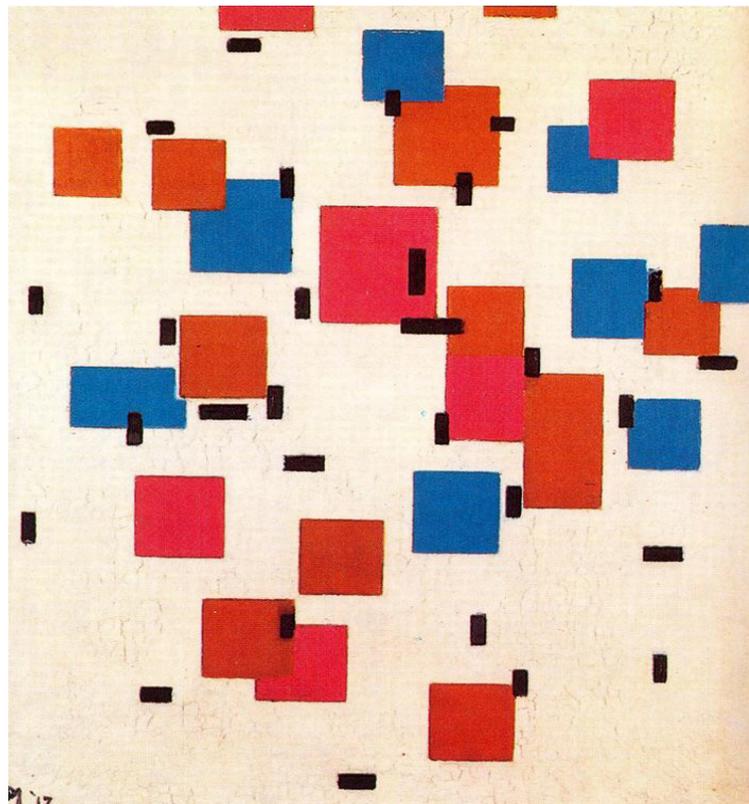
La cota cero la concibe para la circulación, tanto peatonal como rodada, y las diferencia enterrando las vías de tráfico rodado y limitándolo mediante una banda de vegetación. El espacio peatonal aparece bordeando las manzanas —a las cuales se accede por el centro de la misma, y genera una nueva red peatonal secundaria—, y en las intersecciones de la retícula, que van Eesteren cubre como punto de encuentro entre los dos lados de la calle, y que le sirve de plaza.

Julián Galindo [2003, p.49-51] afirma: *“Este estudio para la reorganización del centro de La Haya no responde, pues, a una demanda real, sino que constituye una imagen de lo que podría ser una abstracción de una intuición necesaria para controlar y acometer una nueva realidad, algo que, para convertirse en ciudad, debe desarrollarse en consonancia con la vida práctica.”*



71.

71. Plan de Expansión de Ámsterdam (1934).
Cornelis van Eesteren.



72.

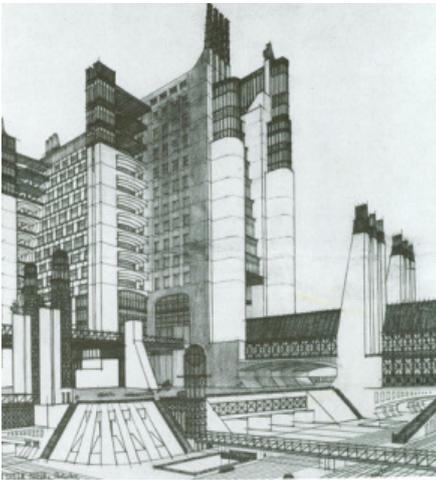
72. *Composición en color A* (1917). Piet Mondrian.



73.

73. *Contraposición V* (1924). Theo van Doesburg, elementarismo.

12. La ciudad utópica en *De Stijl*:



74.

74. *La Città Nuova* (1914). Antoni Sant'Elia.

75. Véase Anexo: *I Manifesto* (1918).

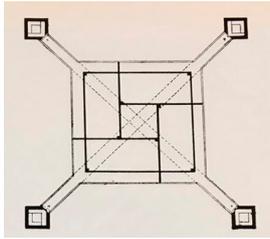
Si bien es cierto que *De Stijl* se sentía fuertemente ligado a la metrópoli, carecía de aquella proyección urbana que sí tuvo el Purismo de la mano de Le Corbusier en *La Ville Radieuse* o el Futurismo con Antonio Sant'Elia y sus escenografías. [ZEVl, 1959, p. 79]

Inspirado por el Futurismo italiano y en perfecta cohesión con el Constructivismo ruso, el Neoplasticismo buscaba romper con el pasado y renovar el nuevo mundo que resurgiría tras la Gran Guerra⁷⁵. Un nuevo mundo donde las ciudades se independizarían del suelo, que quedaría libre para la circulación y la velocidad, y crecerían hacia arriba. Ciudades capaces de transformar la sociedad generando una nueva forma de habitar.

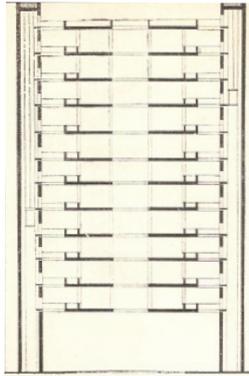
Cabe recalcar el carácter utópico de estas ciudades, ya que quedaron como proyectos que no llegaron a realizarse. Eran ciudades concebidas para ser construidas con los nuevos materiales, como el hierro, el acero, el vidrio o el hormigón, y en las que predominaba la diagonal.

En este apartado se presentan algunos planteamientos teóricos y propuestas utópicas por parte de algunos miembros vinculados al grupo.

12.1. La Ciudad de la Circulación de van Doesburg (1929):



76.



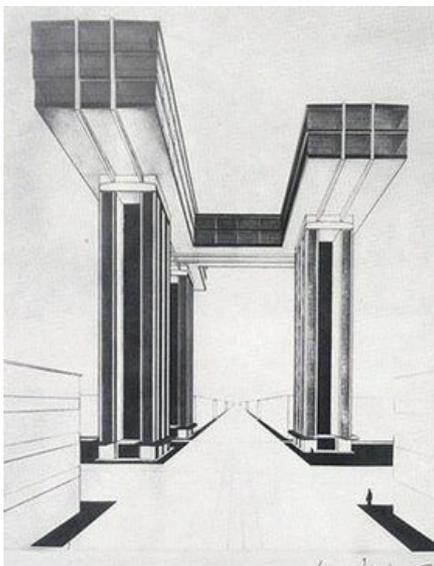
77.

Theo van Doesburg se preocupó por el urbanismo, pero mostró sus carencias como arquitecto al enfrentarse a él. Concibió la ciudad neoplástica como una ciudad descentralizada, que se extiende hacia la periferia, como solución a los problemas de circulación, y que renuncia a la tranquilidad y la belleza de la urbe tradicional, por el ruido y la velocidad, de la ciudad moderna. Se puede apreciar que la ciudad neoplástica que concibe van Doesburg no se aleja demasiado de la visión futurista que propone Antoni Sant'Elia ni del maquinismo romántico de Le Corbusier.

“Es necesario que nuestra ciudad sea un aparato práctico, máquina de la circulación de todo tipo, porque nuestro punto de partida para las ciudades modernas debe ser la comprensión de la función total de la vida.”⁷⁹

Bajo estas concepciones presenta su ciudad-ideal. Edificios uniformes de 40 metros de altura sustentados a través de grandes pilares colocados en las esquinas, en los que ubica los elementos de comunicación vertical [GARCÍA, 2010, p. 90]. Precisamente, la colocación de los ascensores en el exterior del edificio es una idea futurista, ya que era una forma de aportar dinamismo a la ciudad. Así lo representaba Sant'Elia en sus escenografías de *La Città Nuova* (1914).

Van Doesburg ha creado una ciudad basada en la repetición ininita y monótona de torres sustentadas por pilares y que no llegan a tocar el suelo, generando una planta baja completamente diáfana, en la que no se encuentra ningún tipo de plaza o de jardines, quedando libre para la circulación. Este concepto de independizarse del suelo podría atribuirse a la influencia del constructivismo. El Lissitzky, que estableció relaciones con van Doesburg e incluso llegó a participar en *De Stijl* en 1922, presenta en su proyecto *Wolkenbügel (El Apoyanubes)* (1924-1925) un edificio que se ha liberado del suelo, quedando sustentado por tres grandes pilares en los que ubica los elementos de comunicación vertical.



78.

La arquitectura sobre pilotis es signo del conocimiento de van Doesburg de las ideas a nivel urbanístico que se estaban viviendo en la Europa contemporánea. Es una referencia a la arquitectura de Le Corbusier, quien patentó esa idea en sus *Cinco puntos para una Nueva Arquitectura*. La propuesta urbanística de su *Ville Radieuse* (1924) posee algún rasgo similar a la Ciudad de la circulación de van Doesburg, salvando las tremendas distancias entre el maestro suizo y el polifacético artista holandés. Como apunta Bruno Zevi [1959, p. 81], van Doesburg sigue un procedimiento compositivo inverso al de Le Corbusier: en lugar de esconder los pilares para conseguir una fachada libre, van Doesburg los libera. Seguramente, su intención era la de aportar ritmo y dinamismo a la fachada a través del recurso futurista. No obstante, consigue una fachada mucho más deficiente, y tiene que valerse de un patio intermedio para solucionar los problemas de ventilación e iluminación.

Se trata de un proyecto abstracto, que no llega a definir con detalle, pero en el van Doesburg peca de excesiva monotonía y simetría que contrasta con los ideales neoplásticos que promulgaba.

76 y 77. *La Ciudad para la circulación* (1929). Theo van Doesburg. Planta y sección.

78. *Wolkenbügel* (1924-1925). El Lissitzky.

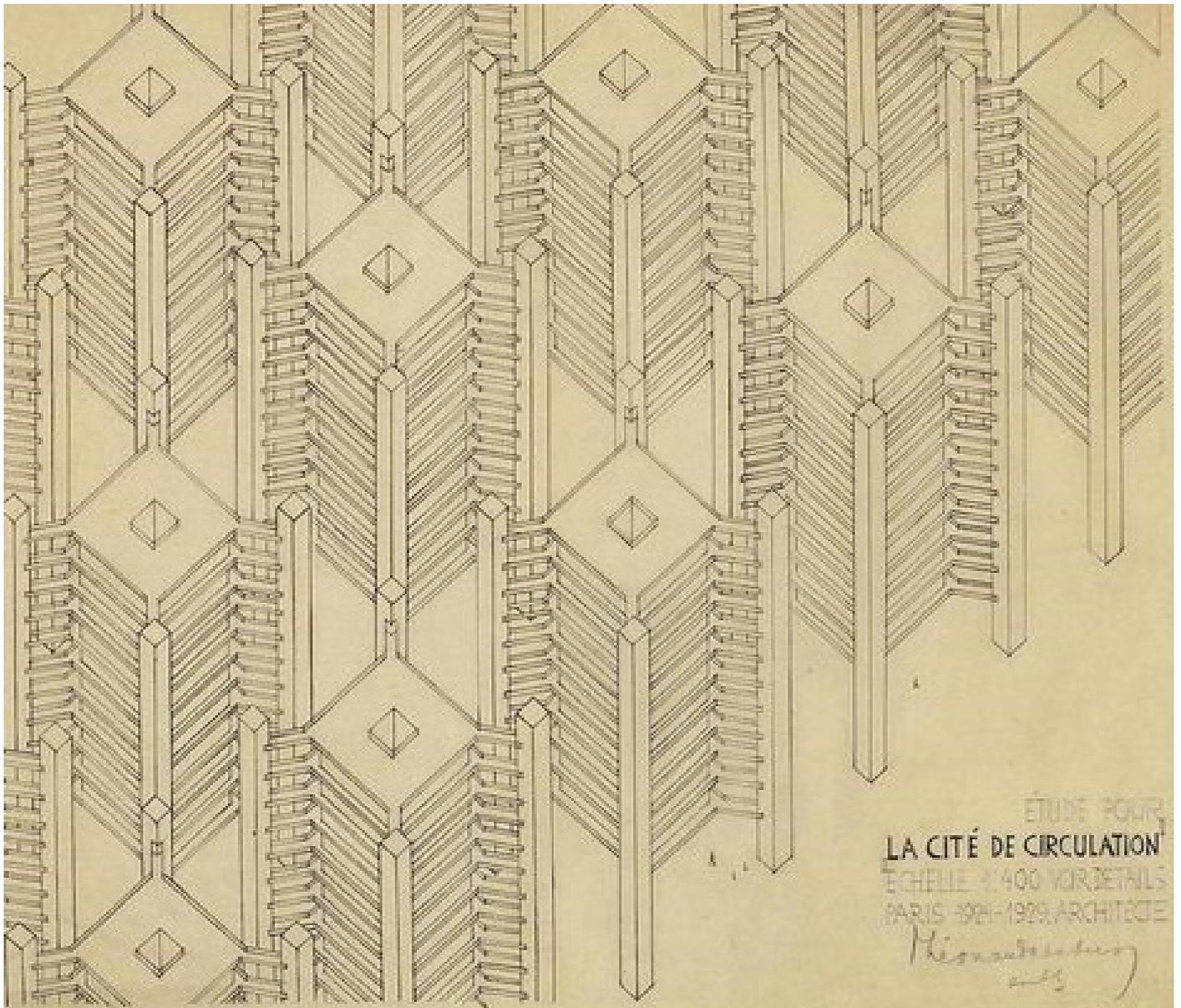
79. Theo van Doesburg, presentando su *Ciudad para la circulación*. Traducción tomada de ZEVI [1959, pp. 79-80].



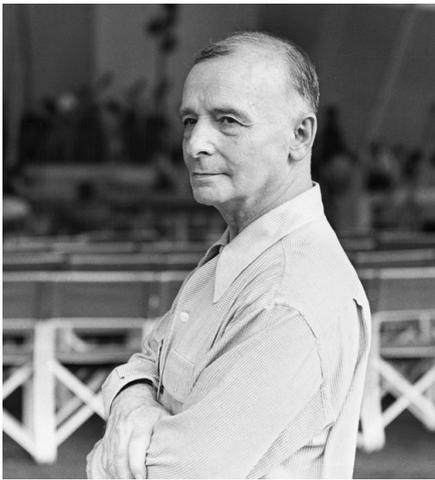
80. La Ville Radieuse (1924). Le Corbusier.

81. La ciudad de la circulación (1929). Theo van Doesburg.

80.



81.

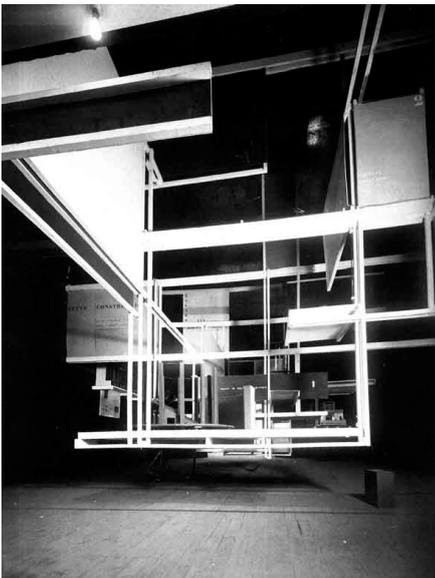


82.

12.2. La ciudad en el espacio de Kiesler (1925):

Frederick Kiesler se convirtió en miembro de *De Stijl* en 1923. Presentó su *Ciudad en el Espacio (Raumstadt)* en la *Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas* que tuvo lugar en París en 1925.

A partir de las ideas cultivadas en *De Stijl*, Kiesler propone una nueva experiencia espacial, un “sistema de tensión en el espacio abierto” que consiste en una construcción de paneles y vigas, suspendidos en el techo y sin soportes. Kiesler muestra su visión utópica de una ciudad suspendida a través de un lenguaje formal neoplástico basado en la ortogonalidad y la restricción cromática, en la que los conceptos de continuidad e infinito quedan representados por las largas vigas y la desintegración de los vértices de las esquinas mediante la prolongación de las vigas. La desaparición de las esquinas es un recurso completamente elementarista, pues no representa límite, sino continuidad. [LUQUE, 2012, p. 35, 55-57]



83.

El proyecto es una crítica al modo de habitar del momento, donde unos sobre otros se amontonan y se encierran entre cuatro paredes. Kiesler consideraba las casas como “ataúdes con respiraderos” y las ciudades como un conjunto de muros, por lo que propone un modelo de ciudad abstracto, que genera relaciones libres entre los elementos que la componen y que favorecen la vida en comunidad, en detrimento del individuo. Esa nueva forma de habitar la ciudad, que crece libremente pues se ha desprendido del suelo y puede expandirse en las tres dimensiones, prevalece la vida en sociedad y pone fin a los problemas de tráfico y de higiene, objetivos perseguidos por *De Stijl*⁸⁴.

“Lo que queremos es:

Transformación del espacio global de las ciudades

Para liberarnos de la tierra, el abandono del eje estático

Nada de muros, sin cimentación.

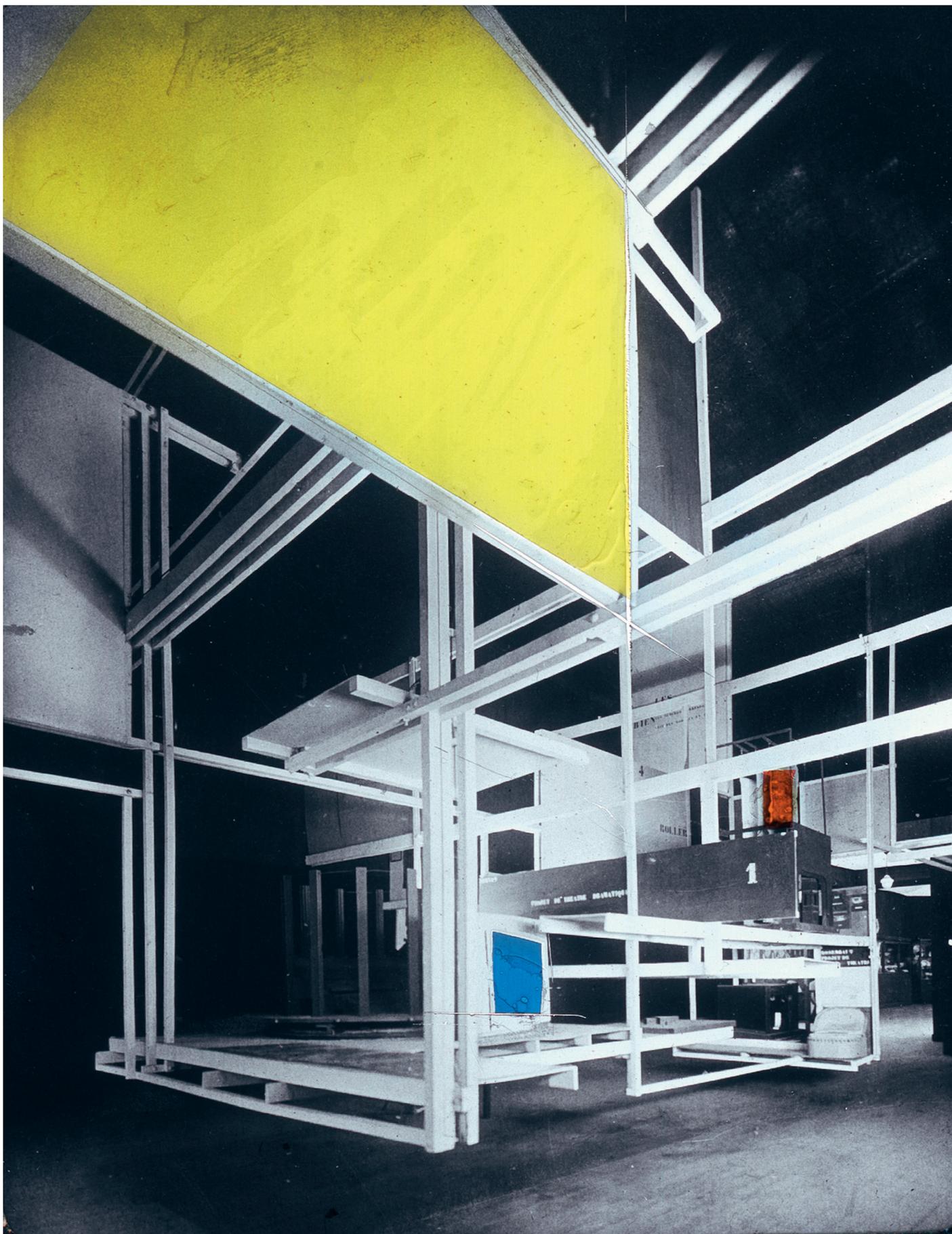
Un sistema de tensión en un espacio abierto.

La provisión de nuevas posibilidades de vivir y por lo tanto de requerimientos que transformarán a la sociedad.”

82. Frederick John Kiesler (1890-1965)

83. *La ciudad en el espacio* (1925). Frederick Kiesler.

84. Piet Mondrian y Theo van Doesburg asistieron a la exposición y quedaron impresionados con el resultado.



85.

85. *La ciudad en el espacio* (1925). Frederick Kiesler.



86.

12.3. La ciudad neoplástica. Espejismo de Piet Mondrian⁸⁷:

Piet Mondrian también se interesó por la arquitectura, llegando incluso a diseñar algún espacio interior siguiendo el mismo método con el que realizaba sus pinturas, como es el caso de la habitación para Madame B. en Dresde.

En su artículo *El Hombre-La Calle-La Ciudad*, consigue llevar el método a proyecciones urbanísticas, presentando así su ideal de ciudad neoplástica. En ella, todos los elementos presentan armonía y unidad. Existen equivalencias entre la casa y la calle, y entre la calle y la ciudad. Los habitantes de la ciudad se alejan del individualismo, que genera desigualdad y diferenciación, favoreciendo la vida colectiva.

El hombre al adquirir una nueva madurez, querrá ser el creador de lo que le rodea, buscando una imagen alejada de la naturaleza. Evitará decorar con flores y árboles las calles y parques de la ciudad, sino que se bastará de un juego de masas y vacíos, es decir, de edificaciones y espacios libres, con lo que alcanzará el ideal de belleza. El exterior le dará tanta satisfacción como el interior, ahora el hombre no se limita a dominar el interior de su casa, sino que su ambición le hará querer dominar la ciudad.

Mondrian está consiguiendo alcanzar a la vez dos conceptos perseguidos por *De Stijl*: por un lado la fluidez de espacios interior y exterior, ya que desaparece la distinción sobre qué es interior y qué exterior, y la vida colectiva, ya que ahora el individuo no habita su casa, sino que habita la ciudad con los demás individuos.

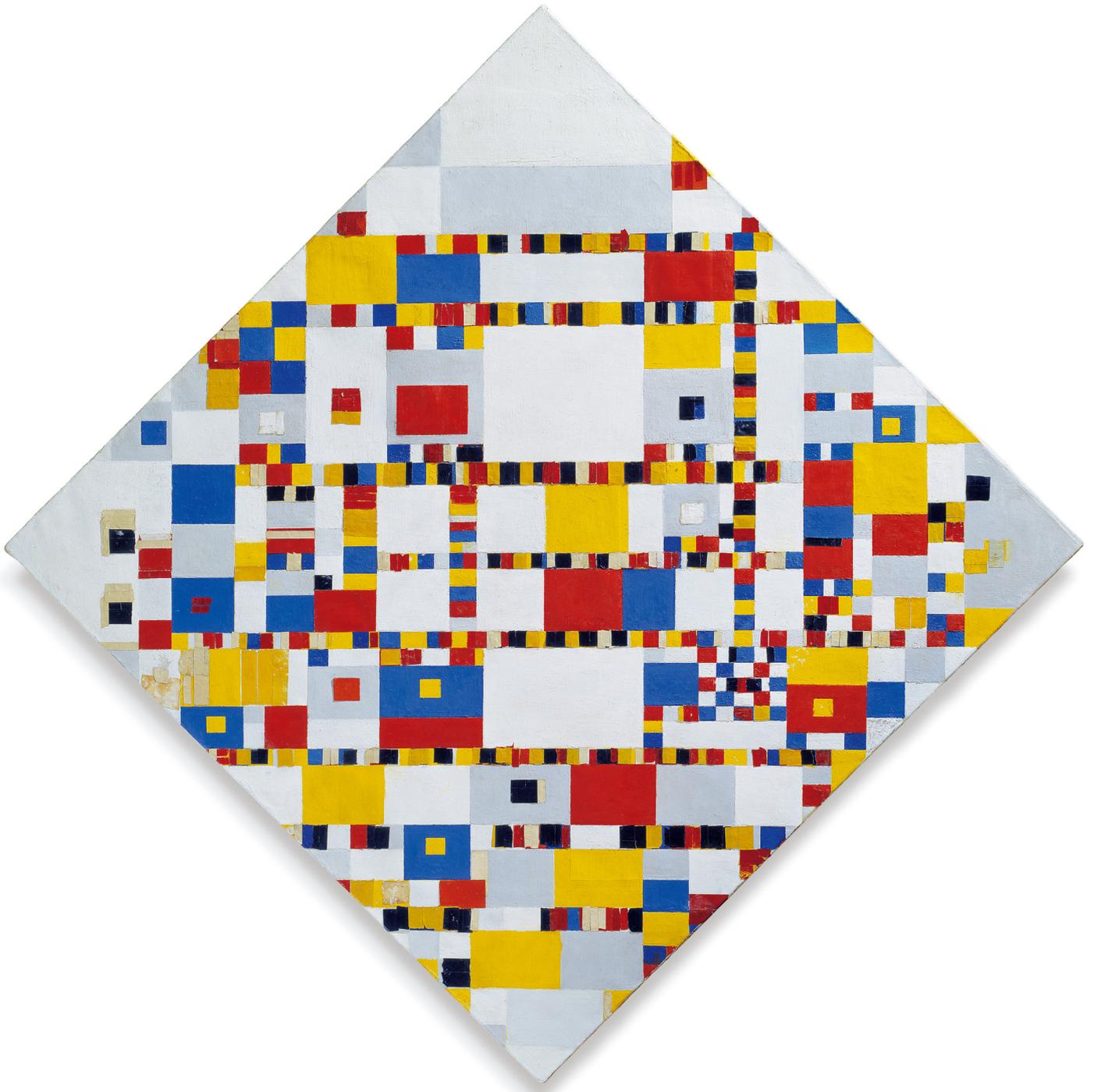
El pintor pretende desnaturalizar la materia en la arquitectura, a través de superficies de materia lisa y brillante y con colores puros: *“Hay infinitas maneras de expresar la belleza, pero la belleza pura se muestra solamente por medio de expresión plásticas puros. Y he aquí una de las leyes más importantes del neoplasticismo para la construcción de la Casa, de la Calle y de la Ciudad.”*

Concluye su ensayo de la siguiente forma: *“La Casa no acostumbrará más a ser cercada, cerrada, separada. No más la Calle. Aun siendo de una diferente función, estos dos elementos deberán formar una unidad. Para concluir, no se acostumbrará considerar más por largo tiempo la Casa como una caja o un espacio vacío. La idea de Casa deberá perderse, así como la idea de Calle. (...) Es necesario considerar la Casa y la Calle como la Ciudad, que es una unidad formada por planos compuestos en una oposición neutralizante que destruye toda exclusividad. (...) Y el hombre, nada por sí mismo, no será más que una parte de un todo, y es entonces cuando habiendo perdido la vanidad de su pequeño y mezquino individualismo, será feliz en este Eden que él habrá creado.”*

86. Habitación para Madame B. (1923) en Dresde. Piet Mondrian.

87. Título tomado de *Poética de la arquitectura neoplástica*, de Bruno Zevi.

Mondrian concibe la ciudad como organismo unitario, formado por llenos y vacíos, construcciones y espacios libres. Considera una habitación, no como un elemento aislado, sino como parte de un todo, parte de la ciudad.



88. Victory Boogie-Woogie (1944). Piet Mondrian.

88.

13. La influencia del Neoplasticismo en el espacio urbano de Mies van der Rohe:



89.

89. Invitación para la exposición sobre *De Stijl* en la galería de *L'Effort Moderne* (1923).

Mies era el único participante no holandés.

90. El Pabellón alemán de Barcelona (1929). Mies van der Rohe.

Según afirma Bruno Zevi: “*Todos los 17 puntos —de la arquitectura neoplástica— fundamentan, caracterizan y definen la arquitectura de Mies van der Rohe que se vuelve por lo tanto el protagonista mayor de los ideales neoplásticos*” [1959, p.57].

Entró en contacto con van Doesburg cuando éste empezó a formar parte de la *Revista G*, medio de difusión del constructivismo alemán, en la que Mies colaboraba. Posiblemente fue van Doesburg el miembro de *G* más próximo a Mies, aunque rechazaba su idea de poner la estética por encima de la lógica constructiva. Van Doesburg le invitó a exponer su obra en la exposición dedicada a *De Stijl* en la galería de *L'Effort Moderne*, siendo el único participante que no formaba parte del grupo [SCHULZE y WINDHORST, 2016, p. 110].

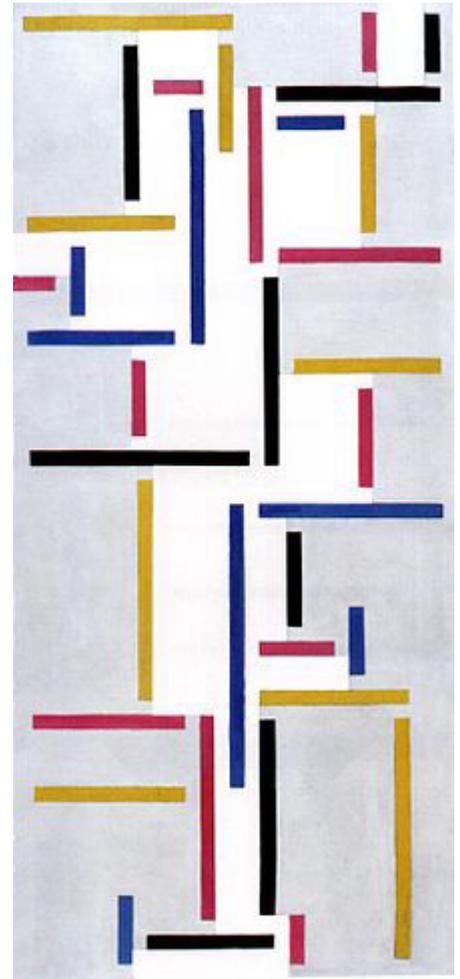
La figura de Mies como urbanista se ha caracterizado por generar unos espacios fluidos, tanto interior-exterior como público-privado, así como por tratarse de composiciones dinámicas que hay que recorrer, en espacios asimétricos donde se relacionan elementos desiguales que entran en armonía compositiva. Se podría afirmar que el contacto que mantuvo con el constructivismo vanguardista tuvo su reflejo a la hora de organizar el espacio urbano.



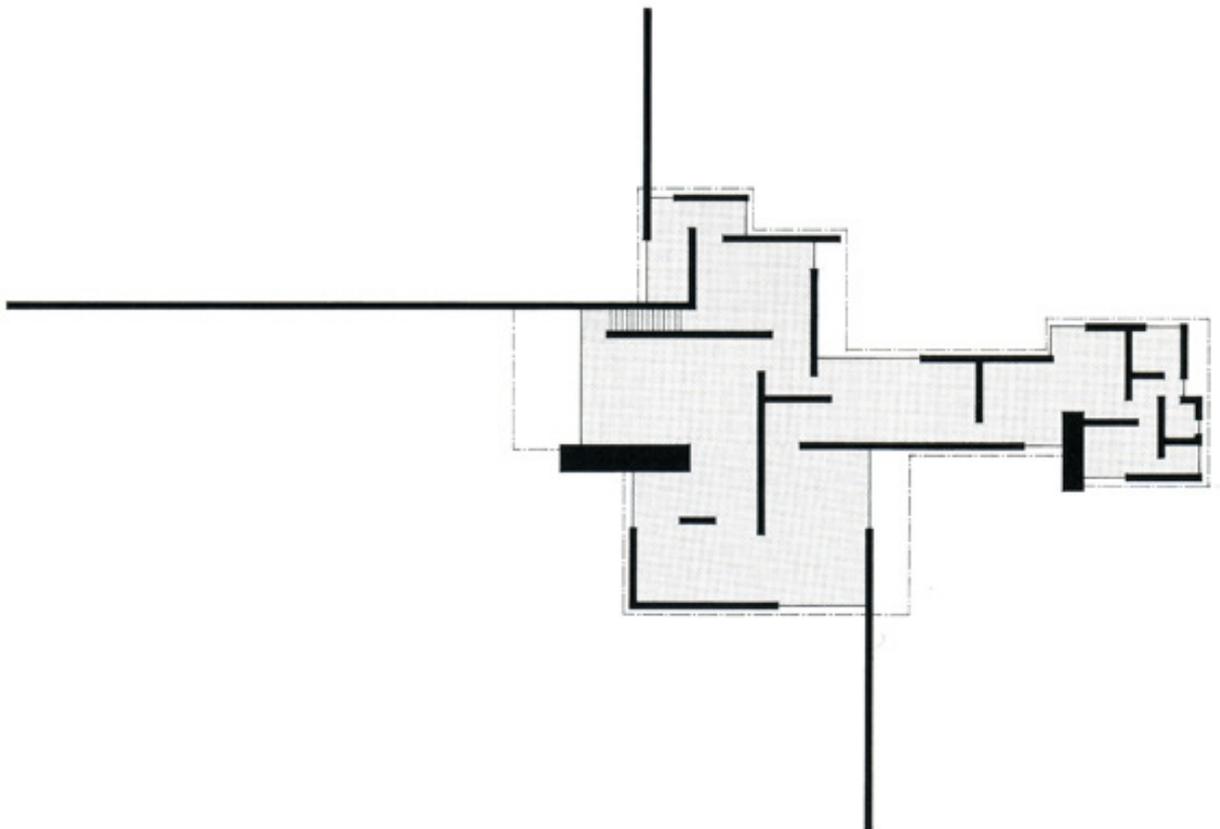
90.

91. *Ritmo de una danza rusa* (1918). Theo van Doesburg.

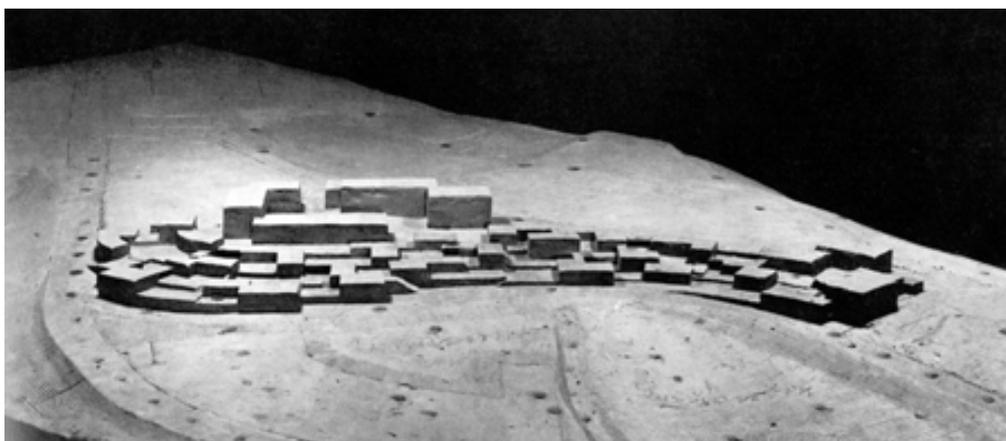
92. *Casa de campo en ladrillo* (1924). Mies van der Rohe.



91.



92.



93.



94.



95.



96.



97.

13.1. Primera propuesta de ordenación de la Weissenhof:

En 1925 se plantea en Stuttgart una exposición de la arquitectura moderna bajo la dirección artística de Mies, que debía realizar una urbanización modelo en la ladera de Weissenhof, a las afueras de la ciudad. Para llevar a cabo estas construcciones, Mies selecciona a los arquitectos que participarían en el proyecto, para lo que se valdría de representantes del *Neuen Bauen*.

En una primera propuesta, Mies realiza una ordenación asimétrica de viviendas cúbicas que se adaptaban al terreno y se interconectaban a través de las terrazas. Concibe la urbanización como un conjunto volumétrico, libre de circulación rodada, donde los espacios públicos y privados se mezclaban y los recorridos peatonales culminaban en la plaza principal, a mayor cota. Los edificios que rodeaban esta plaza serían los de mayor tamaño, y estaban reservados para el diseño de Mies. Las únicas restricciones que exigía Mies a los distintos arquitectos era la realización de sus viviendas con cubiertas planas y fachadas blancas, para dotar al conjunto de unidad dentro de esa heterogénea colección de construcciones [SCHULZE y WINDHORST, 2016, p. 130].

En la maqueta que Mies realizó en arcilla para su primera propuesta en Weissenhof podemos observar el acercamiento a la estética del neoplásticismo o constructivismo. Un año más tarde, siguiendo las mismas pautas, realizaría en Berlín el *Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg* (1926). En relación con el movimiento neoplasticista, se aprecian similitudes entre la maqueta y las esculturas de los artistas stijlianos, como la desaparición de la simetría, el dinamismo del conjunto, el equilibrio de tensiones. Parece evidente la influencia de Mies con la vanguardia holandesa.

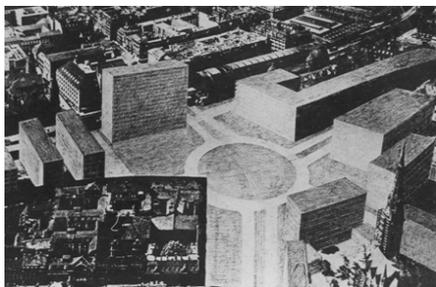
Las intenciones de Mies para la Weissenhof se vieron frustradas tras la decisión del Ayuntamiento de Stuttgart de vender a propietarios particulares las viviendas pasada la exposición, lo que implicaba que la ordenación debería de diferenciar los espacios públicos y privados y la circulación en el interior debía permitir el acceso de los coches. De ese modo, Mies tuvo que realizar una segunda ordenación —que a la postre sería la definitiva—, con edificios mucho más aislados, parcelas claramente diferenciadas y vías de acceso a todas las viviendas, donde el color sería el único elemento integrador de la urbanización [SCHULZE y WINDHORST, 2016, p. 132].

93 y 95. Primera propuesta para la Weissenhof (1925) en Stuttgart. Planta y maqueta. Mies van der Rohe. No realizada.

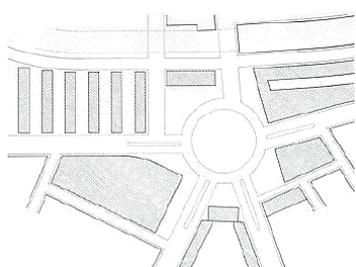
94. *Construcción de interrelaciones volumétricas derivada del cuadrado inscripto y del cuadrado circunscripto por un círculo* (1924). Georges Vantongerloo.

96. Propuesta definitiva para la Weissenhof (1927) en Stuttgart. Mies van der Rohe.

97. *Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg* (1926) en Berlín. Mies van der Rohe.



98.



99.

98, 99 y 100. Propuesta para la Alexanderplatz (1928) en Berlín. Planta, maqueta y perspectiva. Mies van der Rohe. No realizada.

101. Composición suprematista (1916). Kazimir Malévich.

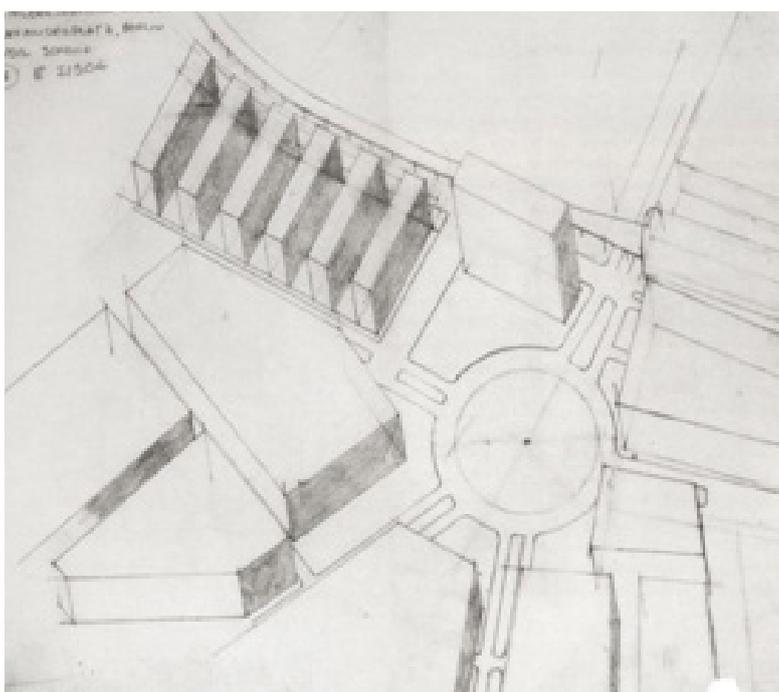
102. Réplica de Hilberseimer a Martin Wagner. Traducción tomada de SCHULZE y WINDHORST [2016, p. 151].

13.2. Concurso para la Alexanderplatz, Berlín:

En 1928 se convoca un concurso para la remodelación de Alexanderplatz. La idea surge del director del departamento de urbanismo de la ciudad, Martin Wagner, quien pretendía crear un ejemplo de modernidad y de organización del tráfico. El área de intervención consistía en una gran rotonda en la que confluían cinco vías de tráfico.

La propuesta que elaboró Mies quedó relegada a la última posición. Fue el único participante que se alejó del modelo propuesto por Wagner, con edificios simétricos que se adaptaban a la calzada. Mies realizó una ordenación de edificios ortogonales destinados al uso comercial y de oficinas y de diferentes alturas, en el que destacaba un bloque de diecisiete plantas, que organizaba con cierta libertad, sin adaptarse a las vías de tráfico y generando así un mayor espacio público peatonal [SCHULZE y WINDHORST, 2016, p. 150]. La estructuración de la planta recuerda a las composiciones suprematistas con la colocación de los cuerpos en el espacio.

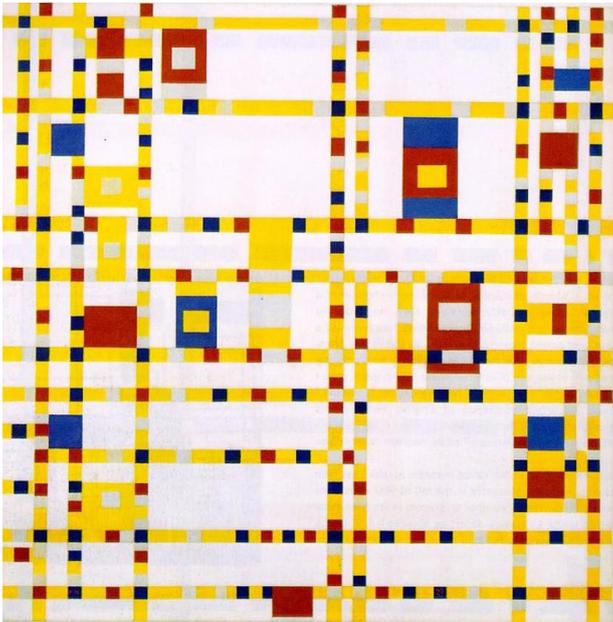
Ludwig Hilberseimer fue el mayor defensor de su propuesta: *“La propuesta de Mies van der Rohe es el único de los proyectos presentados que quiebra este sistema rígido e intenta organizar la plaza como una forma independiente. Las calzadas de tráfico conservan la forma circular, pero Mies ha trazado la plaza agrupando edificios aislados conforme únicamente a principios arquitectónicos. Ensanchando las calles, consigue una nueva amplitud de la que carecen todos los demás proyectos.”*¹⁰²



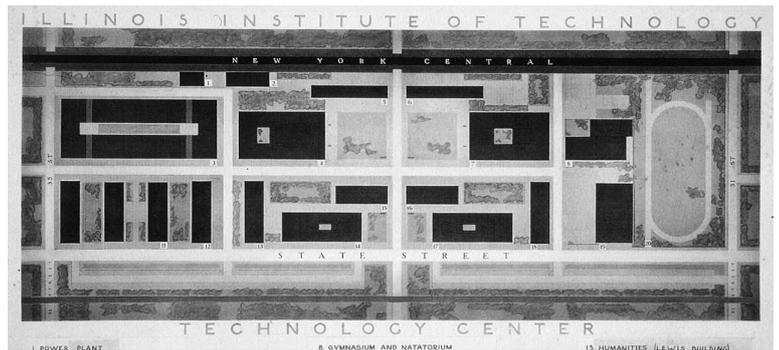
100.



101.



103.



104.

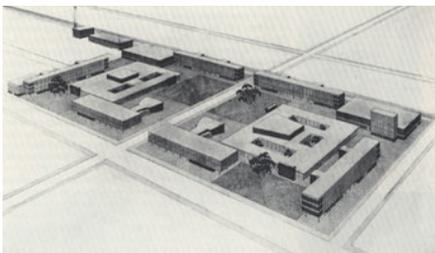
13.3 Ordenación del Campus del Armour Institute of Technology (1939-1941):

El primer encargo de Mies en Chicago consistía en un plan urbanístico para la remodelación del Campus del Armour.

Su primera propuesta reorganizaba la estructura viaria, conformando dos supermanzanas y logrando un espacio mucho más integrado y fluido, algo que pronto el Ayuntamiento le impidió llevar a cabo, con lo que no tuvo más remedio que llevar a cabo una segunda propuesta en la que debía de adaptarse a las manzanas existentes.

Al igual que para su primera propuesta, Mies se valió de su característica retícula como principio de ordenación, y se adaptó a las manzanas originales reduciendo los edificios de tamaño —que al contrario que en la anterior propuesta, estaban condicionados a la red viaria— y colocando los bloques en paralelo y desfasados entre sí. Según Franz Schulze [2016, p. 246]: *Los críticos han interpretado esto como un ejemplo —o incluso una cita— del estilo compositivo del artista holandés Piet Mondrian.*

Ciertamente, la organización del campus muestra una imagen muy similar a las composiciones de mayor abstracción formal del artista holandés, donde la red viaria marca la retícula perfectamente ortogonal, y las piezas que coloca Mies tienen formas prismáticas que varían en proporciones. En su ordenación Mies juega con la simetría, pues se vale del viario que atraviesa el centro del campus para formar un eje simétrico que sólo afecta a las piezas de las manzanas que recaen en esa calle, olvidándose de esa técnica compositiva en las manzanas más alejadas.



105.



106.



107.

103. *Broadway Boogie Woogie* (1943). Piet Mondrian.

104, 106 y 107. Propuesta definitiva para el Campus del Armour Institute of Technology (1940-1941) en Chicago. Planta, axonometría y perspectiva. Mies van der Rohe.

105. Primera propuesta para el Campus del Armour Institute of Technology (1940-1941). Mies van der Rohe. No realizada.

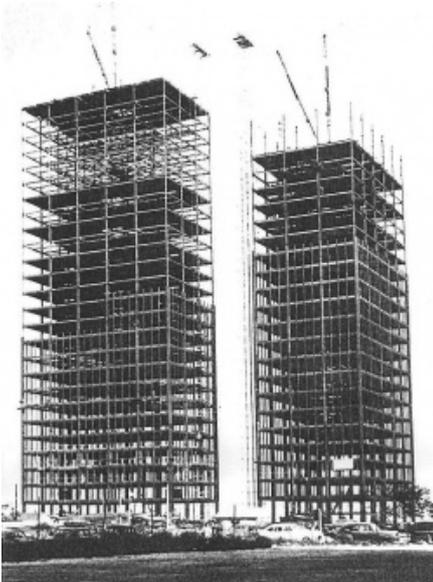
13.4. Los rascacielos de Mies y el espacio urbano:

A la hora de proyectar los rascacielos, Mies percibe claramente la voluntad neoplástica de enfrentarse a la pesadez de la caja constructiva suprimiendo los muros de carga por el muro-cortina, garantizando la fluidez entre interiores y exteriores y alcanzando una visión espacio-temporal. Consideraba el rascacielos como una caja de vidrio, y que el material tenía suficiente jerarquía —por sus reflejos o sus destellos— como para considerarse de un color “no neutro” [ZEVI, 1959, p. 75].

Cada proyecto era una oportunidad para experimentar con el espacio urbano a pequeña escala para Mies. Se alejaba de ocupar la totalidad de la parcela y generaba interesantes plazas para la ciudad, que les servían al edificio de desahogo o para su contemplación. Es el caso de *Seagram Building* (Nueva York, 1954-1958), donde Mies decide retranquear el rascacielos generando un interesante vacío, con grandes bancos corridos al aire libre que atraen al peatón.

En sus conjuntos de rascacielos, las piezas se comunican entre sí según su posición en el espacio, su orientación, su tamaño o su proporción, que varía formando ángulos rectos y que respeta la retícula ordenadora autoimpuesta, dotándoles así de cierta unidad formal y generando a su vez, un espacio urbano de interés. Estos edificios prismáticos que giran, se enfrentan y varían en altura, generando lo que van Eesteren bautizó como un “equilibrio de tensiones”, son una muestra de la influencia que tuvo el juego de masas en las composiciones de los movimientos constructivistas del periodo de entreguerras en el joven Mies.

En *Lake Shore Drive* (Chicago, 1949-1951), Mies diseña dos torres idénticas que coloca giradas 90 grados y separa con la intención de romper la simetría y la monotonía. Para su proyecto en *Federal Center* (Chicago, 1959-1974), los rascacielos ya no son iguales, sino que uno es de mayor altura y el otro de mayor anchura. A estos suma una nueva pieza, una edificación de baja altura que contrasta con las otras dos construcciones. Siguiendo esta línea compositiva realiza *Westmound Square* (Montreal, 1965-1967) donde aparecen cuatro piezas, dos rascacielos de idéntica altura destinados a viviendas residenciales y otras dos piezas para oficinas, una de altura poco superior a los edificios residenciales y otra de sólo dos plantas. Y en *Dominion Center* (Chicago, 1967-1969), un conjunto comercial con dos torres, una más alta que las otra, y una construcción de baja altura. La pieza de menor altura es utilizada por Mies en todos sus proyectos como la construcción más pública.



108.



109.



110.



111.

108. *Lake Shore Drive* durante su construcción. Piet Mondrian.

109. Plaza del Seagram Building (1954-1958) en Nueva York. Mies van der Rohe.

110 y 111. *Lake Shore Drive* (1949-1951) en Chicago. Planta y perspectiva. Mies van der Rohe.

112 y 113. *Federal Center* (1959-1974) en Chicago. Planta y vista. Mies van der Rohe.

114 y 115. *Westmount Square* (1965-1967) en Montreal. Planta y vista. Mies van der Rohe.

El espacio urbano que genera Mies en sus conjuntos de rascacielos es un espacio fluido. Los edificios están sustentados por pilotis, dejando la planta baja retranqueada con respecto al límite de la fachada y para la que emplea cerramientos de vidrio. De este modo, la transición entre los espacios interiores y exteriores se facilita.

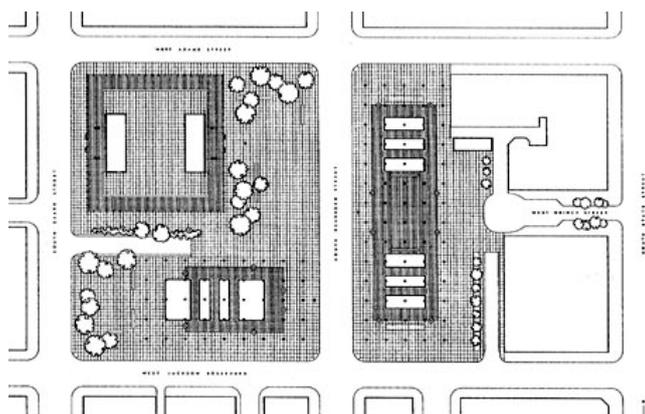
El resultado final de sus realizaciones son una amasijo de influencias, debido posiblemente a su doble formación, tanto clásica bajo la influencia de Schinkel, como más moderna, con su aproximación a las vanguardias. Los edificios ocupan una superficie que ha homogeneizado para dotar de carácter unitario a sus propuestas, y que le sirve de lienzo. La colocación de las piezas genera un espacio asimétrico, una arquitectura que pide ser recorrida para conocerla, y que genera un equilibrio de tensiones, mediante las diferentes construcciones. Todos estos rasgos que tanto nos recuerdan a los métodos compositivos del Neoplasticismo, contrastan con la perfecta simetría de los edificios de Mies, en los que la clara distinción de la planta baja le otorga una sensación de actuar como zócalo de un edificio monumental.



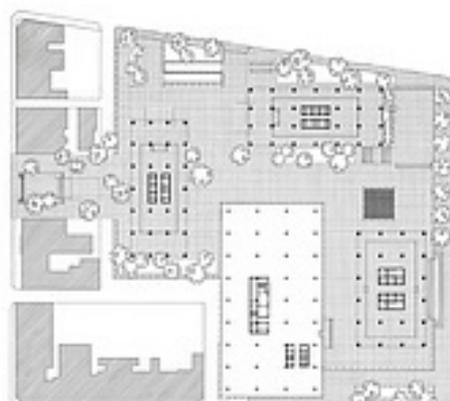
112.



114.



113.



115.



116.



117.

116 y 117. *Dominion Center* (1967-1969) en Chicago. Vistas. Mies van der Rohe.

14. Conclusiones:

El Neoplasticismo se preocupaba por el entorno que habitaba la sociedad. Para ellos, la forma de alcanzar la plenitud individual era a través de una vida rodeada de armonía y belleza. Y la plenitud individual desembocaría en la plenitud colectiva, generando una nueva sociedad más evolucionada y madura. Por lo tanto, el nuevo lenguaje formal que habían creado a partir de la abstracción geométrica, considerada la única forma de alcanzar la belleza universal y que se había comenzado a aplicar en la pintura, debía de empapar todas las facetas de la vida. El arte dejaría de ser arte para convertirse en realidad. Las pautas que seguían los pintores de *De Stijl* serían las que seguirían los ebanistas a la hora de diseñar sus muebles, las que seguirían los arquitectos a la hora de construir sus edificios y las que seguirían los urbanistas a la hora de concebir las ciudades, quedando todas las artes al servicio de la sociedad. De ese modo, viviríamos en un entorno bello a todas las escalas y por ello nos sentiríamos satisfechos.

La Primera Guerra Mundial estaba poniendo fin al mundo tal y como se conocía, y sobre las cenizas de la destrucción se debían volver a construir ciudades preparadas para el futuro, que rechazaran el pasado. Era el momento idóneo para llevar a cabo los objetivos de renovación de la sociedad, tal y como consideraban otras corrientes vanguardistas como el Futurismo italiano o el Constructivismo ruso. El Neoplasticismo no iba a ser menos.

Esta poética espiritual resume las intenciones de un movimiento relativamente breve, formado por miembros muy dispares que no llegaron a cohesionarse y entre los que surgían constantes discusiones, por lo que el Neoplasticismo —como tantas otras corrientes artísticas del momento— estaba abocado al fracaso. A pesar de ello, no deben considerarse estériles sus intentos de renovar el arte. Se experimentaron en todas las vertientes artísticas, tanto en pintura, como en escultura o en arquitectura, logrando en éste último campo, aportaciones interesantísimas que tendrían repercusión en las corrientes posteriores.

Su aplicación a la arquitectura no generó un estilo concreto, algo lógico debido a las ideas —en ocasiones antagónicas— de sus miembros. Fue más bien un conjunto de realizaciones con puntos característicos comunes, resultado de las actuaciones individuales de sus miembros y de la concepción personal que tuvieron sobre las rigurosas y estrictas normas neoplásticas. No cabe duda de que, si el objetivo principal era el de renovar la arquitectura, lo lograron. Consiguieron romper —o por lo menos bifurcar— la línea tradicional de la arquitectura holandesa. Theo van Doesburg definió los principios de la arquitectura neoplástica con 17 puntos de carácter moderno. La realización de un nuevo mundo exigía una arquitectura moderna y adaptada a los nuevos tiempos. Es por ello por lo que la arquitectura se concibe para ser construida con los materiales que se habían desarrollado en las fábricas durante los últimos años y que permitían su producción a gran escala, motivo por el que se abaratarían los costes de la construcción. Es una arquitectura ligera, donde se suprimen los límites generando una comunicación y fluidez de espacios interiores y exteriores. Es dinámica, pues se desarrolla en el espacio-tiempo, por lo que hay que recorrerla para conocerla, en detrimento del frontalismo, la simetría o la monotonía de la arquitectura clásica. No está modulada, y no por ello deja de tener armo-

nía, que consigue a través del equilibrio de las tensiones que generan todas las partes que la componen. Esta idea surge a partir del elementarismo que introdujo van Doesburg tras entrar en contacto con los constructivistas europeos. Cada pieza posee su valor diferencial, y encontrar el equilibrio de estos elementos y lograr la armonía es la tarea del artista, que se vale de factores como la proporción, la posición o el color para lograrlo.

Un punto común de los miembros de *De Stijl* es su formación. Tomaron a Wright y a Berlage como padres de su arquitectura. Conocían a la perfección la obra del maestro de Tieslin, que había generado un nuevo estilo basado en la ortogonalidad, ligereza y fluidez de espacios, con el que se identificaban e intentaron acercarse a su nivel de descomposición volumétrica, así como al racionalismo, ajeno al ornamento, característico de Berlage. Por ello, las primeras aportaciones de los arquitectos stijlianos son referencias e interpretaciones de su arquitectura.

Estos principios e influencias desembocarían en 1924 en la *Casa Schröder*. Gerrit Rietveld, en colaboración con la propietaria de la vivienda Truus Schröder-Schrader, diseñó la vivienda que mejor define la arquitectura neoplasticista. Bien es cierto que posee una imagen ciertamente escultórica y que poco o nada se relaciona con el entorno de las afueras de Utrecht, y contrasta fuertemente con el edificio adosado, de estilo más tradicional. Es por ello por lo que cabe preguntarse por el papel del urbanismo dentro del Neoplasticismo, o si simplemente fue un estilo que no adquirió la dimensión de ciudad y quedó reservado para las intervenciones en edificios aislados.

El primer urbanista que tuvo relevancia dentro de la arquitectura de *De Stijl* fue J. J. P. Oud. Representa precisamente, la decepción de verse incapaz de llevar a cabo la disciplina del Neoplasticismo en el terreno del urbanismo. Como arquitecto-jefe de la ciudad de Rotterdam, tuvo una especial preocupación por la vivienda social, y seguir las pautas stijlianas, que sitúa la estética sobre todo lo demás, no hacía sino que dificultarle la tarea de crear una arquitectura pragmática al servicio de las personas. Es por ello por lo que se distanció del movimiento. A pesar de ello, no consideró en vano su periodo vanguardista, pues asimiló interesantes conceptos que perdurarían a lo largo de su trayectoria arquitectónica. Su principal aportación durante este periodo fue la de generar fachadas dinámicas en sus ordenaciones lineales sin perder el carácter unitario, algo que definió como la “introducción de música en la arquitectura”. A pesar de ser proyectos que no llegaron a construirse y que quedarían en el plano teórico, es una muestra de las intenciones que se tenían en *De Stijl* de alcanzar el terreno del urbanismo en sus actuaciones.

Sería Cornelis van Eesteren quien recibiese el relevo de Oud, y éste sí que fue capaz de asimilar los conceptos neoplasticista y llevarlos al terreno urbanístico. Con él, *De Stijl* consiguió volverse ciudad. Su método proyectual, influido por el elementarismo de van Doesburg, se basaba en alcanzar el equilibrio de las tensiones que generan lo antiguo y lo moderno, lo horizontal y lo vertical, lo grande y lo pequeño, lo residencial y lo comercial. Conseguir la armonía a partir de los diferentes elementos, quizá de la misma forma con la que Mondrian realizaba sus composiciones pintóricas. Este logro quedó evidenciado en las ordenaciones realizadas durante su periodo stijliano en *Rokin* (Ámsterdam, 1924) y *Unter den Linden* (Berlín, 1925). Van Eesteren llevó a cabo —ya finalizado el movimiento neoplasticista— un plan de expansión de la ciudad de Ámsterdam, con el que pudo experimentar su método a una escala más grande. Mantenía el objetivo de generar una compensación de los elementos que componen la ciudad y pretendía además, solucionar las necesidades sociales a través del urbanismo, algo que nos recuerda a los objetivos sociales del movimiento. No puede afirmarse

que su Plan de Expansión (UAP) fuera un plan de ordenación neoplástica, pero lo que sí es evidente es que su paso por *De Stijl* influyó enormemente en su forma de concebir la ciudad y sus ideas quedaron interiorizadas por el arquitecto, por lo que se puede considerar que esas relaciones de equilibrio de su plan tienen un carácter stijliano.

La concepción que los miembros de *De Stijl* tenían sobre la ciudad moderna no dista mucho de la que tenían las vanguardias de la época, fuertemente influidas por el Futurismo italiano y las escenografías de Sant'Elia.

Cuando Theo van Doesburg presenta su proyecto de la *Ciudad de la circulación* (1929), el movimiento neoplasticista está dando los últimos coletazos. Había evolucionado y se había mezclado con otras vanguardias europeas. Poco quedaba del proyecto inicial y los miembros fundadores ya habían tomado nuevos caminos. En este proyecto, van Doesburg muestra las influencias del constructivismo europeo, así como el conocimiento del proyecto que Le Corbusier propone para el centro de París de la *Ville Radieuse*. Su compañero en *De Stijl*, Cornelis van Eesteren ya había experimentado con la ciudad moderna, en un proyecto que, aunque tiene marcadas diferencias con el de van Doesburg, se trata la circulación y los rascacielos en retícula.

En el proyecto, Theo van Doesburg evidencia sus carencias como arquitecto. Siguiendo las ideas futuristas de usar los ascensores en fachada como forma de dinamizar la arquitectura y como método unificador y compositivo, coloca los núcleos de comunicación vertical en los grandes pilares que sustentan el edificio en las esquinas del mismo. Seguramente la finalidad estética de su proyecto generó una arquitectura muy deficiente —motivo por el cual Oud se retiraría del movimiento—, y ciertamente, el proyecto no acaba de generar la sensación de dinamismo que buscaba. En comparación con la propuesta de Le Corbusier, mucho más razonable, los edificios eran cruciforme y destinaba el centro de la cruz para ubicar los núcleos de comunicación vertical, garantizando una mejor ventilación y soleamiento para sus viviendas. Lo cierto es que este proyecto de van Doesburg poco tiene de Neoplasticista, pues peca de una excesiva monotonía y simetría, por lo que se consideraría más bien un proyecto personal, con influencias muy diversas.

Si existe un proyecto dentro de *De Stijl* que representa el ideal de habitar es la *Ciudad en el espacio* (1925) de Frederick Kiesler, quien supo encauzar las ideas stijlianas de liviandad, de continuidad y de dinamismo siguiendo un lenguaje formal neoplástico y siguiendo un sistema de tensiones plenamente elementarista. Este calificativo no es gratuito, pues se lo otorgaron Piet Mondrian y Theo van Doesburg, fundadores del movimiento, que asistieron juntos a la exposición del proyecto y quedaron maravillados. Ya plantea la idea de desprenderse del suelo y liberarse a la tercera dimensión, al igual que van Doesburg en su ciudad-ideal. Esta idea fue seguramente resultado del acercamiento del Neoplasticismo al constructivismo europeo. El proyecto recuerda los objetivos primeros del movimiento, el concepto de cambiar el modo de habitar para conseguir alcanzar la plenitud, pues Kiesler considera que la forma de vida actual, en la que las personas viven amontonadas y aisladas en sus casas, no es la adecuada.

Piet Mondrian, sin ser arquitecto, ya consideraba que debían de establecerse relaciones en todos los ámbitos de la arquitectura, tanto entre la casa y la calle, como entre la calle y la ciudad. Mostraba una actitud activa en tomar el control del exterior de la casa, y no sólo de lo que queda dentro de ella, logrando así suprimir la distinción de los espacios, que era uno de los puntos principales de la arquitectura neoplástica. Esta sería la única forma de crear un entorno de belleza absoluta, en el que el ciudadano se siente creador y dominador.

Como se ha mencionado anteriormente, *De Stijl* no supone el nacimiento de un nuevo estilo arquitectónico, ni mucho menos de ordenación urbanística. Sin embargo, esta época de diferentes realizaciones vanguardistas desembocaría en la creación del Movimiento Moderno, o Estilo Internacional. De este modo, la racionalidad, el equilibrio de tensiones, la concepción de la arquitectura en el espacio-tiempo, no caería en el olvido, sino que evolucionaría y formaría —esta vez sí— un estilo arquitectónico concreto.

En cuanto al espacio urbano, si existe una figura que fue capaz de asimilar los conceptos y trabajar con ellos, fue Mies van der Rohe. No es de extrañar que Bruno Zevi considerara a Mies como el máximo representante del Neoplasticismo en la arquitectura, ya que los 17 puntos que elaboró van Doesburg definían su obra. Esto no quiere decir que Mies se rigiese por el Neoplasticismo para elaborar sus ordenaciones, simplemente que existe una innegable influencia de las vanguardias con las que Mies entro en contacto y que influyeron en su forma de proyectar. De ese modo, son apreciables ciertas características vanguardistas en el diseño del espacio urbano miesiano. Los recorridos, la fluidez de espacios, la asimetría espacial, el equilibrio entre piezas desiguales, son conceptos que definen su trabajo en el campo del urbanismo y que fueron constantemente experimentadas por las vanguardias.

Por lo tanto, a la pregunta de si existe una arquitectura neoplástica a escala de ciudad, responderemos lo siguiente:

No sería una arquitectura identificable como estilo, pues partimos de la base de que no generó un estilo concreto, pero sí que estarían presentes los conceptos y principios del movimiento en los arquitectos a la hora de llevar a cabo sus proyectos. Es decir, Cornelis van Eesteren no realizó sus ordenaciones siguiendo las pautas neoplasticistas, sino que lo haría con sus propias pautas, en las que se ven fuertes influencias de su época en *De Stijl*. Mies van der Rohe, por su parte, sin ser miembro del grupo y teniendo puntos de vista muy diferentes al del líder del movimiento Theo van Doesburg, como el de poner la forma por encima de la construcción, supo valorar e interiorizar conceptos neoplásticos, y adaptarlos a su método proyectual. Por lo tanto, al ver algunas de las ordenaciones miesianas, no las reconocemos como neoplásticas, pero sí que encontramos puntos comunes con el Neoplasticismo.

De este modo, el Neoplasticismo ha llegado a generar ciudad, y no sólo realizaciones arquitectónicas aisladas, sin relación con el entorno. Esas ideas, junto a la de otros movimientos vanguardistas de la época, formarían un nuevo estilo de proyección más internacional, el Movimiento Moderno.

15. Bibliografía:

- ZEVI, B. (1959). *Poética de la arquitectura neoplástica*. Buenos Aires: Víctor Lerú S.R.L.
- GRAVAGNUOLO, B. (1998). *Historia del urbanismo en Europa: 1750-1960*. Madrid: Akal.
- BENEVOLO, L. (1974). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KRUFT, H. (1990). *Historia de la arquitectura. 2, Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- SCHULZE, F. y WINDHORST, E. (2016). *Ludwig Mies van der Rohe: Una biografía crítica*. Barcelona: Reverté.
- GALINDO GONZÁLEZ, J. (2003). *Cornelis van Eesteren: La experiencia de Amsterdam 1929-1958*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- CREGO CASTAÑO, C. (1997). *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*. Madrid: Akal.
- MARTINEZ MUÑOZ, A. (2001). *Arte y arquitectura del siglo XX. Vol. 1, Vanguardia y utopía social*. Barcelona: Montesinos.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. (1989). *El rechazo de la teoría clásica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- LUQUE BLANCO, J. L. (2012). *Continuum cósmico: Frederick Kiesler (1890-1965)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- DE MICHELI, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, C. (1994). *Historia del Arte. Primeras vanguardias*. Barcelona: Planteta.
- CONRADS, U. (1973). *Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Lumen.
- JAFFÉ, H. (1986). "Introducción" en *De Stijl: 1917-1931, visiones de utopía*. Madrid: Alianza.
- POLANO, S. (1986). "De Stijl/Arquitectura=Nieuwe Beelding" en *De Stijl: 1917-1931, visiones de utopía*. Madrid: Alianza.
- FRIEDMAN, M. (1986). *De Stijl: 1917-1931, visiones de utopía*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA, R. (1995). "Del bloque residencial al bloque lineal. Las propuestas de vivienda de Oud." en *Cuaderno de Notas*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Issue 3, pp. 49-66.
- GARCÍA, R. (2010). *Arquitectura Moderna en los Países Bajos, 1920-1945*. Madrid: Akal.

16. Anexos:

PREFACIO I (junio de 1917):

Este periódico se plantea como objetivo contribuir al desarrollo de un nuevo sentido estético. Quiere hacer al nombre moderno sensible a todo lo que hay de nuevo en las artes plásticas. A la confusión arcaica —el “barroco moderno”— quiere oponer los principios lógicos de un estilo que va madurando y que se basa en la observación de las relaciones entre las tendencias actuales y los medios de expresión. Quiere reunir y coordinar las tendencias actuales de la nueva plástica, las cuales, si bien son fundamentalmente semejantes entre sí, se han desarrollado independientemente la una de la otra.

La redacción se esforzara por alcanzar el antedicho objetivo, dando la palabra al artista verdaderamente moderno, que podrá contribuir a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes plásticas. Allí donde la nueva estética no haya llegado al gran público, es misión del especialista despertar la conciencia estética de este público. El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tienen una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público la comprensión de una estética del arte plástico puro. Por ello, una revista de estas características es indispensable, tanto más cuando la crítica oficial no ha sabido suscitar una sensibilidad estética abierta a la revelación del arte abstracto. La redacción permitirá que los especialistas llenen esta laguna. El periódico servirá para establecer relaciones entre el artista, el público y los aficionados a las diversas artes plásticas. Al dar al artista la oportunidad de hablar de su propio trabajo, hará desaparecer el prejuicio en virtud del cual el artista moderno trabaja siguiendo teorías preestablecidas. En su lugar, se verá que la obra de arte no nace de teorías asumidas a priori, sino, por el contrario, que los principios se derivan del trabajo plástico.

Por ello, el artista debe contribuir a la formación de una cultura artística profunda, asimilando al conocimiento general de las nuevas artes plásticas. Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferraran a su propia individualidad. Servirán al principio general mas allá de una individualidad restrictiva... Y, al servir el principio general, deberán crear ellos solos un estilo orgánico. La divulgación de lo más bello necesita de una comunidad espiritual, no social. Sin embargo, una comunidad espiritual no puede nacer sin el sacrificio de una individualidad ambiciosa. Solo aplicando constantemente este principio se podrá lograr que la nueva estética plástica se revele, como estilo, en todos los objetos, naciendo de nuevas relaciones entre el artista y la sociedad.

PREFACIO II (octubre de 1919)

*El fin de la naturaleza es el hombre.
El fin del hombre es el estilo.*

Lo que en la nueva plástica se expresa de modo netamente determinado, o sea, las proporciones en equilibrio entre lo particular y lo general, se revela más o menos también en la vida del hombre moderno y constituye la causa primordial de la reconstrucción social a la que asistimos. Así como el hombre ha madurado para oponerse a la dominación del individuo y al arbitrio, del mismo modo el artista ha madurado para oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y al color naturales, a las emociones.

Esta oposición, que está basada en la maduración interior del hombre en su plenitud, en la vida en el sentido estricto de la palabra, en la conciencia racional, se refleja en todo el desarrollo del arte, y de modo particular, en el de los últimos cincuenta años.

Así pues, era previsible que partiendo de este desarrollo del arte, produciendo a saltos, se debiera terminar en una plástica completamente nueva, la cual no podía aparecer más que en un periodo capaz de revolucionar desde lo profundo las relaciones materiales y espirituales.

Estos tiempos, son nuestros tiempos y hoy somos testigos del nacimiento de un nuevo arte plástico. Allí donde de una parte se deja sentir la necesidad, para el arte y la cultura, de una nueva base, ya sea espiritual (en el sentido más amplio de la palabra), ya sea material, y donde, de otra, la tradición y el convencionalismo que acompañan necesariamente a cada nuevo pensamiento y a cada nueva acción se esfuerzan por mantener en todos los campos las propias posiciones resistiendo a todo lo que es nuevo, la misión de quienes deben testimoniar de la nueva conciencia de la época —con sus obras plásticas y con sus escritos— es importante y difícil. Su tarea exige una energía y una perseverancia, constante, reforzadas y estimuladas, precisamente por la resistencia conservadora. Los que intencionalmente interpretan mal las nuevas concepciones y nociones y consideran las nuevas obras plásticas, del mismo modo que consideran las obras impresionistas, es decir, no más allá de la superficie, colaboran inconscientemente en la creación de una nueva concepción del arte y de la vida.

No podemos dejar de agradecerse.

Si dirigimos nuestra mirada al año que acaba de pasar, debemos de llenarnos de admiración ante el hecho de que artistas creadores hayan sabido formular de manera tan precisa las nociones a las que han llegado a través de su propio trabajo. Ellos han contribuido en gran medida a aclarar la nueva conciencia artística.

Prueba de ello es el interés que va creciendo -incluso en el extranjero, por el contenido de nuestra revista. Contenido que no ha dejado de influir tanto en la joven como en la vieja generación; en efecto, satisface una necesidad del hombre que ha llegado a una conciencia estética más profunda.

Sirva esto de aliento para proseguir con el mismo empeño nuestra obra estética de civilización, a pesar de las dificultades que obstaculizan la publicación de periódicos como el nuestro.

I Manifiesto (1918)

- I. *Hay una Antigua y una nueva conciencia de la época. La antigua va dirigida al individuo. La nueva va dirigida a lo universal. El conflicto de lo individual y lo universal queda reflejado en la Guerra Mundial, así como en el arte de hoy.*
- II. *La guerra está destruyendo el viejo mundo con todo lo que contiene: la preeminencia del individuo en cada campo.*
- III. *El arte nuevo ha revelado la sustancia de la nueva conciencia de la época: un equilibrio equitativo entre lo universal y lo individual.*
- IV. *La nueva conciencia está a punto para realizarse en todo, incluidas las cosas cotidianas de la vida.*
- V. *Tradiciones, dogmas y la preeminencia de lo individual (lo natural) se oponen a esta realización.*
- VI. *Los fundadores del Neoplasticismo llaman a todos aquellos que creen en la reforma del arte y de la cultura para aniquilar todo lo que obstaculice su desarrollo, suprimiendo las formas naturales que son contrarias a la propia expresión del arte, la más importante consecuencia de cualquier conocimiento artístico.*
- VII. *Los artistas de hoy han tomado parte en la guerra del mundo en el campo espiritual, empujados por el mismo conocimiento contra las prerrogativas del individualismo: el capricho. Ellos simpatizan con todos aquellos que combaten espiritual o materialmente para la formación de una unidad internacional en la Vida, en el Arte y en la Cultura.*
- VIII. *La Revista De Stijl, fundada con este propósito, hace todos los esfuerzos para poner en claro la nueva idea de la vida.*
- IX. *Pensando y hablando en forma paradójica: la idea de un estilo como idea de un estilo nuevo, es decir, aumentar los numerosos estilos con un estilo nuevo, como una nueva posibilidad de desarrollo. El aumento de numerosas posibilidades de desarrollo con una nueva posibilidad, no tiene razón de ser y fracasa. La idea del estilo como anunciación de todos los estilos en una plástica elemental tiene su razón de ser, es espiritual y está anticipándose al siglo.*

Traducción tomada de DE MICHELI [2002, p. 349]

Theo van Doesburg / Piet Mondrian / Vilmos Huszár / Antony Kok /
G. Vantoggerloo / Robert van't Hoff / Jan Wils

V Manifiesto: Hacia una arquitectura colectiva (1923)

- I. *En estrecha colaboración hemos examinado la arquitectura como una unidad plástica formada por todas las artes, la industria y la técnica y hemos establecido que el resultado será un nuevo estilo.*
- II. *Hemos examinado las leyes del espacio y sus infinitas variaciones (o sea, contrastes espaciales, disonancias espaciales, integración espacial) y hemos establecido que todas esas variaciones pueden reunirse en una unidad equilibrada.*
- III. *Hemos examinado las leyes del color en el espacio y el tiempo y hemos establecido que de las relaciones concordantes de estos elementos resulta, en definitiva, una unidad nueva y positiva.*
- IV. *Hemos examinado las relaciones entre espacio y tiempo y hemos encontrado que con el proceso de hacer visibles estos dos elementos mediante el color se produce una nueva dimensión.*
- V. *Hemos examinado las interrelaciones entre medida, proporción, espacio, tiempo y material y hemos descubierto un método definitivo para construir una unidad a partir de ellos.*
- VI. *Hemos eliminado la dualidad entre interior y exterior mediante la supresión de los elementos de cierre (paredes, etc).*
- VII. *Hemos dado al color el lugar que le corresponde dentro de la arquitectura y afirmamos que la pintura separada de la construcción arquitectónica (es decir, el cuadro) no tiene ninguna razón de ser.*
- VIII. *La época de la destrucción toca a su fin. Se abre una nueva época: la época de la construcción.*

Traducción tomada de CONRADS [1973, pp. 102-103]

Van Eesteren / Theo van Doesburg / G. Rietveld

Principios fundamentales de la arquitectura neoplástica (1924)

- I. **La forma.** El arquitecto moderno, en lugar de partir de una forma a priori, plantea para cada proyecto nuevamente el problema de la construcción. La forma es a posteriori.
- II. **Los elementos.** La nueva arquitectura es elemental, es decir, se desarrolla partiendo de los elementos de la construcción: luz, función, materiales, volumen, tiempo, espacio, color. Estos elementos son al mismo tiempo elementos creadores.
- III. **La economía.** La nueva arquitectura es económica, es decir, utiliza los medios elementales más esenciales sin derroche de medios o de materiales.
- IV. **La función.** La nueva arquitectura es funcional, o sea que está fundada sobre la síntesis de las exigencias prácticas. El arquitecto las determina dentro de un planteamiento claro y comprensible.
- V. **Lo informe.** La nueva arquitectura es informe pero siempre bien determinada. No conoce un esquema a priori, un molde en el cual verterá los espacios funcionales. Contrariamente a todos los estilos del pasado, el nuevo método arquitectónico no conoce tipos fundamentales e inmutables. La división y subdivisión de los espacios del interior y del exterior se determinan de una manera rígida por medio de planos que no tienen forma individual. Para esta determinación de planos, se los puede trazar al infinito, de todas las partes y sin detenerse. De ellos resulta un sistema encadenado en el cual los diferentes puntos corresponderían a una igual cantidad de puntos en el espacio universal; esto es porque existe una relación entre los diferentes planos y el espacio exterior.
- VI. **Lo monumental.** La nueva arquitectura, en lugar de ser monumental, es más bien una arquitectura de transformación, de liviandad y de transparencia. Ella ha hecho que la idea "monumental" sea independiente de "grande" y "pequeño".
- VII. **La abertura.** La nueva arquitectura no conoce ninguna parte pasiva; ha vencido el vano. La ventana ya no es una abertura en la pared. La ventana tiene una importancia activa en relación con la superficie plana ciega del muro. Una abertura o un vacío no provienen de ninguna parte, puesto que todo está determinado a una manera rígida por su contraste.
- VIII. **La planta.** La nueva arquitectura ha horadado el muro de manera que suprime la dualidad entre interior y exterior. Los muros ya no sostienen, se han transformado en un punto de apoyo. De ello resulta una nueva planta, una planta abierta, totalmente diferente de aquella del clasicismo, pues el espacio interior y exterior se penetran.
- IX. **La subdivisión.** La nueva arquitectura es abierta en vez que cerrada. El conjunto subsiste como un espacio general, el cual se subdivide en diferentes espacios que se relacionan con el confort de la habitación. Esta subdivisión se hace por medio de planos de separación (interior) y de planos de cerramiento (exterior). Los primeros, que separan los espacios funcionales, pueden ser móviles, es decir, pueden ser reemplazados por pantallas móviles (entre aquellas se puede prever ya las puertas). En una etapa posterior de desarrollo de la arquitectura moderna, la planta desaparecerá. La composición del espacio, proyectada en dos dimensiones a través de un corte horizontal (la planta), puede ser reemplazada por un cálculo exacto de la construcción. Las matemáticas euclidianas no nos podrán servir más, pero con la ayuda de estimaciones no euclidianas a cuatro dimensiones, esto será más fácil.
- X. **Espacio y tiempo.** La nueva arquitectura no cuenta solamente con el espacio, sino también con el tiempo como valor arquitectónico. La unidad del espacio y del tiempo confiere al hecho arquitectónico un aspecto nuevo y plásticamente más completo. Es lo que llamamos "un espacio animal".
- XI. **Aspecto plástico.** Cuarta dimensión del espacio-tiempo.

- XII. **Aspecto estático.** La nueva arquitectura es anti-cúbica, es decir, los diferentes espacios no están comprimidos dentro de un cubo cerrado. Al contrario, las diferentes células del espacio (incluso los volúmenes de los balcones, etc.) se desarrollan excéntricamente, desde el centro hacia la periferia del cubo, por lo tanto las dimensiones de altura, anchura y profundidad reciben una nueva expresión plástica. Así la casa moderna dará la impresión de estar proyectada, suspendida en el aire, contrariamente a la ley de la gravedad.
- XIII. **Simetría y repetición.** La nueva arquitectura ha suprimido la repetición monótona y ha destruido la igualdad entre dos mitades, la simetría. No conoce la repetición en el tiempo, ninguna normalización. Un bloque de casas es una totalidad tanto como una casa independiente. Las mismas leyes valen tanto para el bloque de casas como para la casa particular. Equilibrio y simetría son cosas bien diferentes. En lugar de la simetría, la nueva arquitectura propone: la relación equilibrada de partes desiguales; es decir, de partes que son diferentes (en posición, tamaño, proporción, etc) por sus caracteres funcionales. La conformidad de estas partes está ocasionada por el equilibrio de las disconformidad y no por la igualdad. La nueva arquitectura no distingue lo "anterior" (fachada) de lo "posterior", a la "derecha" de la "izquierda" y, si es posible, lo "alto" de lo "bajo".
- XIV. **Frontalismo.** Contrariamente al frontalismo, nacido de una concepción estática de la vida, la nueva arquitectura alcanzará una gran riqueza a través del desarrollo plástico poliédrico en el espacio-tiempo.
- XV. **El color.** La nueva arquitectura ha suprimido la expresión individual de la pintura, es decir, el cuadro, la expresión imaginaria e ilusionista de la armonía, indirectamente con las formas naturalistas o, más directamente confeccionada con planos pintados. La nueva arquitectura toma el color orgánicamente en sí misma. El color es uno de los medios más elementales de hacer visibles la armonía de las relaciones arquitectónicas. Sin color, estas relaciones de proporción no son una realidad viviente y es con el color como la arquitectura se convierte en el objetivo de todas las investigaciones plásticas, tanto en el espacio como en el tiempo. En una arquitectura neutra, acromática, el equilibrio entre las relaciones entre los elementos arquitectónicos es invisible. Por esto se ha buscado una nota de terminación: un cuadro (sobre un muro) o una escultura en el espacio. Pero ha existido siempre un dualismo que se remonta a la época en que la vida estética y la vida real estaban separadas. La supresión de este dualismo era ya desde hace tiempo la misión de todos los artistas. Al nacer la arquitectura moderna, el pintor constructor ha encontrado su verdadero campo de creación. Él organiza estéticamente el color en el espacio-tiempo y convierte en visible plásticamente una nueva dimensión.
- XVI. **Decoración.** La nueva arquitectura es antidecorativa. El color, en lugar de dramatizar una superficie plana, en lugar de ser una ornamentación superficial, es como la luz, un medio elemental de expresión puramente arquitectónica.
- XVII. **La arquitectura como síntesis del nuevo plasticismo.** En la nueva concepción arquitectónica, la estructura del edificio está subordinada y es únicamente con la colaboración de todas las artes plásticas como se hace completa la arquitectura. El artista neoplástico está convencido de construir en el ámbito del espacio-tiempo, y esto implica la predisposición a poder trasladarse en las cuatro dimensiones del espacio-tiempo, puesto que la arquitectura no permite imaginación alguna (en forma de "cuadro" o de "escultura" separables). El objetivo es crear de inmediato una armonía solamente con los medios propios de esta actividad.

He aquí, verbalmente, lo que quiere el nuevo método de arquitectura.

Theo van Doesburg