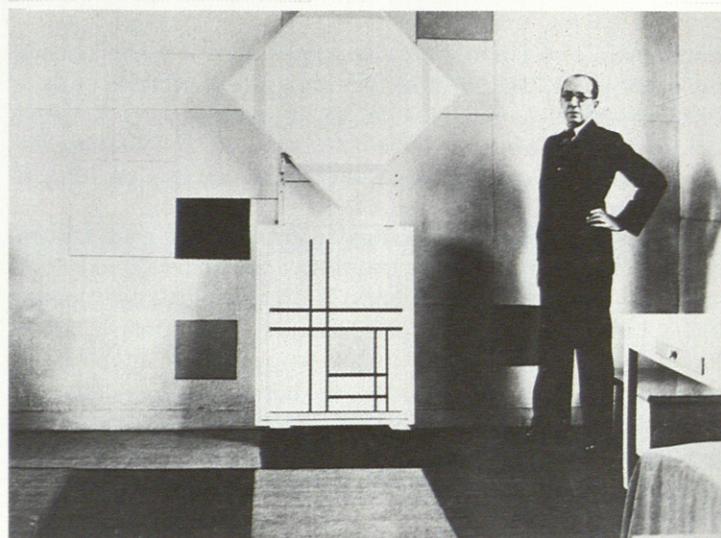


El color del estilo holandés La nueva cromoplástica en la arquitectura

Sergio Polano



Desde mediados de los años Diez hasta finales de los Veinte, la experimentación de las vocaciones *cromoplásticas* del Nieuwe Beelding, el neoplasticismo holandés, encuentra una amplia y significativa variedad de ocasiones para verificarse. En dicho marco de hechos, muchas veces virtuales, se inscribe por líneas divergentes y mutuos desplazamientos de acento, la ascensión y la caída de un tema esencial: la relación entre el color y la arquitectura.¹

Ante todo, es esencial preguntarse qué significado tiene el *color* para el Nieuwe Beelding.

El Nieuwe Beelding no formula una teoría específica de los colores, como se puede encontrar paralelamente en Kandinskij o en Klee, por ejemplo, en las fuentes de una compleja tradición de mutuos injertos entre reflexión estético-artística y pensamiento científico sobre la esencia de la luz. Por el contrario, en el Nieuwe Beelding está ausente cualquier simbología cromática, cualquier asociación con la naturaleza, forma, dinámica, temperatura, ecos éticos y cualidades psíquicas del color; sin embargo, esto no significa que falte una teoría del color.

El color, de hecho, es el medio pictórico por excelencia.

*El medio puro de expresión de la pintura es el color (positivo) y, el no-color (negativo). El pintor expresa su experiencia estética a través de la relación entre planos de color y planos de no-color.*²

El Nieuwe Beelding está determinado por una *oligocromía* estructuralmente puntual, libremente cerrada en su propia ley constructiva. El triángulo del color primario sustractivo (la tríada pigmentaria amarillo-rojo-azul) convive al mismo tiempo con el eje del no-color (polarizado por los opuestos blanco-negro) que, según esquemas científicos contemporáneos, incide ortogonalmente en el baricentro.

La determinación del color comporta en primer lugar la reducción del color natural al color primario; en segundo lugar la reducción del color al plano, y en tercer lugar la delimitación del color, de forma que éste se nos muestra como unidad de planos rectangulares. Color primario significa que el color aparece solamente como color fundamental. Por lo tanto su carácter primario aparece muy relativo: lo fundamental es que el color esté libre del individualismo.³

La pureza del color, teorizada en una rigurosa economía de significados, reside por lo tanto en la capacidad autónoma deno-

The New chromoplastic in Architecture The Colour of the Dutch Style

From the middle of the 1910's to the end of the 20's the experimentation in *chromoplastic* activities of the Nieuwe Beelding, Dutch Neoplasticism, finds a wide and significant range of occasions in which to prove itself. In such a framework with its many rituals, the rise and fall of an essential subject, or the relation between colour and architecture, is engraved along divergent lines and mutual shifting accents.¹

Above all, it is essential to ask oneself what *colour* means in the Nieuwe Beelding. The Nieuwe Beelding does not exhibit a specific theory of colour. This can be found in parallel in Kandinskij or Klee, for example, in the sources of a complex tradition of mutual trade-offs between aesthetic-artistic reflexion and scientific thought concerning the essence of light. On the contrary, any chromatic symbology, any association with nature, shape, dynamics, temperature, ethical echoes and psychic qualities of colour are absent in the Nieuwe Beelding. This, nonetheless, does

not mean that it is lacking a colour theory.

Colour, in fact, is the pictorial medium par excellence.

*The pure means of expression in painting is colour (positive) and non-colour (negative). The painter expresses his aesthetic experience through the relationship between renderings of colour and renderings of non-colour.*²

The Nieuwe Beelding is determined by structurally punctual *oligochromy*, freely enclosed in its own constructive law. The triangle of subtractive primary colour (the yellow-red-blue pigmentary triad) exists at the same time with the axis of non-colour (polarized by black-white opposites). According to contemporary scientific plans, it insists orthogonally on the barycentre.

In the first place the determination of colour leads to the reduction of natural colour to primary colour. In the second place, it leads to the reduction of colour to the plan. Thirdly, it leads to the demarcation of colour in a way in which it is seen as a unit of rectangular surfaces. Primary colour means that the colour only appears as a fundamental colour. Because of this its primary character appears to be very relative. It is fundamental for colour to be free of

individualism.³

The purity of colour theorized a strict economy of meaning relies, therefore, on the autonomous denominational capacity which it assumes. Colour is an end in itself. It communicates nothing but its own essence and is not a sign of anything. The meaning, as well as the resonance of colour, in the Nieuwe Beelding is perfectly intransitive. The simplicity and poorness of colour are total. Obviously, each pure colour has its own register and tone, as does any orchestral instrument. The problem of composition, the search for a rhythmic tonal match within the triad of colour, while in relation to the non-colour, must be re-imagined, re-invented and resolved again and again each time it appears in each project. It remains alone in its own chromatism. This colour excludes any type of empathy with nature or natural image, the colour gives out nothing more than itself.

However, it is only after the radical turn responsible for shaping the non-reflective character of the Nieuwe Beelding after 1915, that the problem of colour in architecture is established.

tativa que asume. El color es un fin en sí mismo, no comunica nada más que su propia esencia, no es señal de algo. El significado, pero también la resonancia, del color en el Nieuwe Beelding es perfectamente intransitivo. La simplicidad y la pobreza del color son totales. Naturalmente, cada color puro posee un registro y un timbre, como cualquier instrumento de una orquesta. El problema de composición, la búsqueda del juego rítmico-tímbrico en el interior de la tríada del color y al mismo tiempo en relación al no-color, tiene que ser re-imaginado, re-inventado, resuelto una y otra vez, cada vez que se presenta en cada una de las obras. Quedándose sólo en su propio cromatismo, este color excluye cualquier forma de empatía o de imagen natural: el color no se da fuera de sí mismo.

Por otra parte, es solamente en el giro radical con el que se configura el carácter a-discursivo del Nieuwe Beelding, producido después de la mitad de los años 10, donde se fundamenta el problema del color de la arquitectura.

Y. ¿Podría realmente desaparecer el cuadro, poco a poco?

Z. La pintura (...) podrá desaparecer en cuanto podamos expresar la belleza misma alrededor de nosotros a través de la distribución del color en el ambiente.⁴

Un fondo común une las diferentes experiencias artísticas que confluyen en *De Stijl* entre 1915 y 1917, el año de su fundación: el intento de decantar el lenguaje pictórico de cualquier contaminación estético-sensible es la base de la búsqueda de la abolición del espacio figurativo y de la corporeidad visual de las cosas del mundo.

Esta tendencia hacia una progresiva abstracción por reducción negativa, hacia la esencialización cromático-estructural de las formas naturales, se concluye con el reconocimiento por parte de Mondrian de la implícita contradicción de este proceso de purificación. Sobre la base de meditaciones en sintonía con la doctrina de la intuición matemática brouweriana, maduras en su retiro de Laren, es el mismo Mondrian, en primera persona, el que decide separarse con un corte neto de los hilos del lenguaje natural, la discontinuidad de su propia producción pictórica.

La pintura (...) puede crear de manera estético-matemática, porque posee un medio expresivo exacto, matemático. Este medio de expresión es el color llevado a la determinación. El

neoplasticismo logra efectivamente hacer ver el color como universal, no sólo buscando lo universal en el color en sí mismo, sino también llevando a la unidad cada uno de los colores a través de relaciones equilibradas. De este modo se anula la particularidad de cada uno de los colores; el color es dominado por la relación. Únicamente a través de la exacta expresión plástica de relaciones equilibradas de colores, el color puede ser dominado y lo universal puede aparecer de forma determinada.⁵

El cuadro se vuelve representación positiva, rigurosa construcción de un *universal determinado*, fragmento perfecto en el que, cada vez, tienen que encontrar su posición series de elementos *nómicos* y *anómicos*, como demuestra también el tratamiento del color: sobre el horizonte numerable lo discreto del color (la terna primaria y la secundaria, los complementarios y los disonantes, etc.) se cruza con la simultaneidad del continuo del no-color.

El significado simbólico de esta composición —escribe Cacciari— es un todo con el sentido de su construcción y de la intuición (matemática) que la preside. La construcción no alude a otra cosa que a sí misma, no es metáfora de nada; sin embargo, en sus límites, se da ese significado. Una forma perfectamente construida es una forma delimitada, no cerrada; ésta no pretende poder imaginar el Absoluto (forma cerrada), sino que quiere mostrar la pluralidad de los órdenes que se pueden pensar y construir. Ningún elemento de la composición existe si no es en el conjunto de las relaciones que constituyen la composición misma (...); el número de los significados de los que este lenguaje es susceptible no se puede obtener por la vía analítico-deductiva a partir de axiomas fundamentales, inmutables.⁶

No por casualidad, la reflexión de Mondrian sobre la matemática exactitud (intuitiva, no normativa) de cada una de las composiciones permite captar el íntimo nexo del color con la arquitectura.

El equilibrio en el arte plástico exige (...) una técnica muy precisa. Si parece que el neoplasticismo ha desplazado toda técnica, ésta, en cambio, ha llegado a ser tan importante dentro de él que los colores tienen que ser pintados en el mismo lugar en que la obra será observada: solamente en este caso podrá ser exacta la acción tanto de los colores como de las relaciones. En

Y. "Could painting really disappear little by little?"

Z. "Painting could disappear when we are able to express beauty itself around us through the distribution of colour in the environment".⁴

A common background ties these different artistic experiences which come together in *De Stijl* between 1915 and 1917, the year of its founding. The attempt to remove the pictorial language from any aesthetic-sensitive contamination is the foundation for the search, for the abolition of the figurative space and for the corporal vision of worldly things.

This tendency towards a progressive abstraction through negative reduction, towards a chromatic-structural essence of natural shapes ends with Mondrian's recognition of the implicit contradiction within this purification process. Mondrian himself, after his retreat from Laren which matured his reflections in tune with the doctrine of Brouwerian mathematical indoctrination, decided to separate with a clean cut the discontinuity of his own pictorial production from the confines of natural language.

Painting... can create in an aesthetic, mathematical way

because it possesses an exact and mathematical expressive method. This method of expression is colour raised to determination. Neoplasticism effectively succeeded in colour being seen as universal, not only by seeking the universal in colour itself, but also by taking each one of the colours to the set through balanced relationships. In this way the particularity of each colour is nullified. Colour is dominated by relation. Only through the exact plastic expression of balanced relationships of colours can colour be dominated and can the universal appear in a determined way.⁵

The painting becomes a positive representation, a rigorous construction of a *determined universal*, a perfect fragment in which, every time, a series of *nomical* and *anomic* elements must reach its position, as the treatment of colour also demonstrates. Modest colour (the trio of primary, secondary and complementary colours, as well as the discordant ones, etc.) crosses with the simultaneity of the non-colour constant above the horizon of the limited.

The symbolic meaning of this composition, writes Cacciari, is a whole with a sense of construction and the

(mathematical) intuition which precedes it. The construction only alludes to itself, it is not a metaphor of anything. Nonetheless, it gives this meaning to its limits. A perfectly built form is a defined form, not a closed one. It does not intend to be able to imagine the Absolute (a closed form), but wants to point to the variety of orders that can be thought out and built. No element exists if it is in the entirety of the relationships which make up the composition itself. The number of meanings which this language is susceptible to can not be obtained through the analytical-deductive method parting from fundamental unchangeable axioms".⁶

Surely, the idea of Mondrian concerning the mathematical exactness (intuitive, not normative) of each composition permits grasping the intimate union of colour with architecture.

Balance in plastic art demands... a very precise technique. If it seems that neoplasticism has pushed aside all technique, it has, however, become so important within it that colours must be applied in the same place that the work will be observed. Only in this case will the action as

efecto, están estrechamente ligados a la arquitectura entera; y ésta, a su vez, tiene que armonizarse completamente con la imagen plástica.⁷

Con tales premisas, no puede sorprender que el tema del color sea incorporado (o impuesto) a la arquitectura con urgencia, pero con diferentes acentos personales, en el interior de las relaciones entre las artes.

En la arquitectura, en efecto, debe realizarse para el Nieuwe Beelding, la síntesis de las artes en una unidad superior.

La nueva estética para la arquitectura es la de la nueva pintura. La arquitectura que se está purificando produce las mismas consecuencias que la pintura, después de un proceso de purificación en el futurismo y en el cubismo, ha realizado con el neoplasticismo. A través de la unidad de la nueva estética, arquitectura y pintura pueden formar juntas un arte único y resolverse la una en la otra.⁸

Con la advertencia de que sólo existe una diferencia: la arquitectura tiene que responder no solamente a la exigencia espiritual, sino también a la material.⁹

Una prudencia justificada marca todavía el pensamiento de Mondrian acerca de la oportunidad o, mejor dicho, de la licitud de una inmediata experimentación ambiental, a *pendant* de la tensión teórica hacia la disolución de la pintura en la cromoplástica, de la pintura en la arquitectura, del arte en la vida. Mondrian está seguro de que en esta época nuestra aún no del todo madura para una completa unificación con la arquitectura, el neoplasticismo tiene que seguir expresándose en forma de pintura.¹⁰

Pero puede precisar el Triálogo:

Z. La pintura, cuanto más se manifieste como nueva cromoplástica arquitectónica, tanto más se amoldará a la arquitectura misma.

X. Entonces, ¿perderemos a una de estas dos artes?

Z. Llegará un día en que no necesitaremos ninguna de las formas de arte que conocemos hoy en día; solamente entonces la belleza habrá llegado a la madurez; llegando a ser realidad concreta... La humanidad no perderá nada. La arquitectura será la que menos deberá modificarse, precisamente porque difiere mucho de la pintura. Puesto que la aplicación de la nueva cromoplástica en la arquitectura depende mucho de la técnica, de

la ejecución y de los materiales, es por ahora muy difícil dar una idea exacta de la nueva belleza, siendo la técnica y los materiales aún imperfectos. La ejecución según los principios del neoplasticismo, con la ayuda de técnicos y máquinas, será diferente de aquella directamente efectuada por el artista, pero será mejor y más conforme con la intención del mismo. Ahora, generalmente, queda por debajo de su intención (...). Cuanto más se resuelve el cuadro neoplástico en la realidad y cuanto más penetra el neoplasticismo en toda la arquitectura, tanto más el elemento personal tiende a desvanecerse.

X. Entonces, ¿no tendrá la pintura algo en común con lo que hoy en día llamamos arte ornamental?

Z. Solamente en la cuestión técnica: en la esencia y en la expresión no será arte ornamental. Este último llena, cubre y decora las superficies: la nueva cromoplástica en la arquitectura vive en realidad bajo forma de belleza.¹¹

Esencialmente, entonces, la cuestión del color en la arquitectura queda para Mondrian por definir, suspendida entre una promesa y un desafío del mañana.

El futuro del neoplasticismo y su realización propiamente dicha en la pintura residen en la cromoplástica de la arquitectura. Esta domina tanto el interior como el exterior del edificio, así como todo lo que, en este último, expresa plásticamente las relaciones a través del color. Hoy en día, por razones materiales y técnicas, es muy difícil trazar su imagen exacta.¹²

De los varios miembros, más o menos duraderos, de la abigarrada y voluble formación conocida como *De Stijl* por el título de la revista que los une como movimiento, bajo la égida de Van Doesburg, no hay que realzar únicamente la postura de Mondrian.

Ven der Leek, de hecho, fue seguramente el primero, muchos años antes de la formación embrionaria del grupo, en ocuparse del color en la arquitectura.

Por otro lado, el rigor y la coherencia de su obra son equiparables, a pesar de la diferencia conceptual, sólo al recorrido intelectual, también solitario y escabroso, de Mondrian.

En esta época —reconoce Mondrian— conocí a artistas que se acercaban a mi manera de pensar. El primero fue Van der Leek, quien, a pesar de que seguía pintando con estilo figurativo,

well as the relationships of the colours be exact. Actually, they are closely linked to all of the architecture which must, simultaneously completely harmonize with the plastic image.⁷

With such premises it is not surprising that the subject of colour should be urgently incorporated into architecture, though with different personal stresses in the interior relationships among the arts.

Actually, for the Nieuwe Beelding, in architecture the synthesis of the arts must be reached by a higher entity.

The new aesthetics for architecture is that of the new painting. The architecture which is purifying itself produces the same consequences as painting. After a purification process through futurism and cubism, architecture has been carried out through neoplasticism. Through the unity of new aesthetics, architecture and painting can together make up a unique art and turn to each other for solutions.⁸

There is a warning: there is only one difference: architecture must react to both spiritual and material demands.⁹

A justified caution still marks the thinking of Mondrian

concerning the opportunity or, rather, the rightness of an immediate contextual experimentation depending on the theoretical pressure towards the disintegration of painting in chromoplástico; of painting in architecture, of art in life. Mondrian is sure that now, in our still immature period, neoplasticism must continue expressing itself through painting to completely link itself with architecture.¹⁰

This dialogue may help to clarify these thoughts:

Z. "When painting reveals itself more as the 'new architectural chromaticity' it will adapt itself more to architecture itself".

X. "Then will we lose one of these arts?"

Z. "A time will come when we will not need any of the art forms that we know today. Only then will beauty have reached maturity; by reaching its concrete reality. Humanity will not lose anything. Architecture will be the art which will have to change less, precisely because it differs greatly from painting. Since the application of the new chromoplástico to architecture greatly depends on technique, completion and material, it is at present very difficult to give an exact idea of the new beauty, given that the technique

and materials are still imperfect. According to the principles of neoplasticism, completion with the help of techniques and machines will be different from that done directly by the artist, but it will be better and more along his own lines. Generally it falls short of his plans at present. ... The more the neoplastic scene is resolved in reality and the more neoplasticism permeates all architecture, the more personal touch will tend to disappear".

X. "Then won't painting have something in common with what we call today ornamental art?"

Z. "Only in technique. In essence and expression it will not be ornamental art which fills, covers and decorates surfaces. In reality, the new chromaticity lives under the form of beauty".¹¹

Essentially, then, the question of colour in architecture remains undefined for Mondrian, suspended between the promise and the challenge of tomorrow.

The future of neoplasticism and its fulfillment in painting reside in the chromoplástico of architecture. This dominates the interior as well as the exterior of the building, as well as everything which plastically expresses relationships

se servía de planos unitarios y de colores puros. Mi técnica, que era más o menos cubista y por lo tanto más o menos pictórica (en contraposición a lo abstracto), fue influenciada por su técnica exacta.¹³

Es fundamental, para Van der Leek, definir las diferencias entre pintura y arquitectura, para poder relacionarlas.

La pintura moderna es abierta, en oposición al carácter cerrado, conexivo, de la arquitectura. La pintura moderna define color y espacio, en oposición a la clara falta de color de la arquitectura.¹⁴

La razón de esta contraposición reside en que la pintura, a lo largo del tiempo, se ha desarrollado por sí sola, independientemente de la arquitectura, y a través de la experimentación y la destrucción del pasado y de lo natural ha encontrado su esencia tanto espiritual como formal. Sin embargo, sigue necesitando la superficie plana y su mayor ambición es siempre la de usar directamente la superficie plana práctica creada por la arquitectura.¹⁵

¿Qué relación puede entonces establecerse entre arquitectura y pintura? La pintura, en efecto, ahora es arquitectónica, porque a su manera y con sus medios de expresión se sirve del espacio y del plano, igual que la arquitectura, y por consiguiente expresa la misma cosa que ésta, pero de forma diferente. Actuando de este modo, forma una unidad con la arquitectura, a pesar de ser radicalmente distinta a ella. Como resultado de todo esto, exige al arquitecto que el edificio entero sea todo lo neutro posible, por su propia concepción de color plano y la creación del espacio.¹⁶

En otras palabras, el color es exclusiva competencia del pintor: el arquitecto se limita a la construcción, preparándola para la intervención cromática. La firmeza con la que Van der Leek defiende esta separación de papeles, en términos de contraposición, es una de las razones de su casi inmediata separación del *De Stijl*, a causa de la inesperada presencia de arquitectos tales como Oud, Van't Hoff o Wils, debida al proyecto de colaboración tercamente promovido por Van Doesburg.

Menos intransigente al principio, pero mucho más problemáticamente sufrida en su evolución, es la postura de Van Doesburg, ansioso de verificar el *lugar correcto* de la pintura.

Si queremos apropiarnos del significado de la moderna pintura plana, debemos verla en estrecha relación con la arquitectura moderna, o sea, en su lugar correcto. Imaginaos que toda una pared se cubriese de pintura plana, sin representaciones, y que este cuadro sea tal que libere el cierre de la superficie arquitectónica o que la rompa a lo alto o a lo ancho; de esta forma la pared se mantiene como arquitectura. La pintura opera rítmicamente junto a la arquitectura: nace de ésto una equilibrada relación entre pintura y arquitectura.¹⁷

La coincidencia textual con las propuestas de Van der Leek —tal vez una paráfrasis— es ocasión para Van Doesburg para subrayar, todavía, una tendencia a la síntesis, más que a la oposición, entre pintura y arquitectura.

La arquitectura unifica, agrupa. La pintura separa, dispersa. El hecho real de que tengan que desarrollar funciones esencialmente diferentes hace posible una combinación armónica. Esta última no nace de factores similares, sino precisamente de aquellos opuestos. En esta oposición, en esta relación complementaria de arquitectura y de pintura, de forma plástica y color plano, el arte monumental puro encuentra sus bases.¹⁸

En la tensión hacia el Gesamtkunstwerk se fundamenta una hipótesis programática de división del trabajo artístico que, para realizarse, exige una difícil colaboración del arquitecto, imponiéndole la verdadera libertad de la abstinencia cromática.

La nueva conciencia plástica implica la cooperación de todas las artes plásticas para la obtención de un estilo monumental puro sobre la base de una relación equilibrada entre ellas. Un estilo monumental comporta la división proporcional del trabajo entre las diferentes artes. División proporcional del trabajo significa que cada artista se limita a su propio campo. Esta limitación conlleva un rendimiento plástico con medios apropiados para cada una de las artes. Rendimiento plástico con medios apropiados significa verdadera libertad; libera al arquitecto, por ejemplo, de muchos problemas que no afectan a sus medios plásticos, como el color, respecto al cual se encontrará opinando de modo diferente, desde el punto de vista constructivo y estético, al de un pintor.¹⁹

Pero, independientemente de los contrastados logros implícitos en la prescripción de una forzosa cooperación como demos-

through colour. Because of materials and techniques, it is today very difficult to draw its exact image.¹²

Of the several more or less lasting members of the clashing and fickle formation known as *De Stijl*, from the name of the magazine which joined them in a movement under the guidance of Van Doesburg, one must not merely exalt the position of Mondrian.

Van der Leek, in fact, was surely the first to deal with colour in architecture many years before the embryo of the group was formed.

On the other hand, the strictness and coherence of his work are comparable, in spite of a conceptual difference at only an intellectual level, to the work of Mondrian, solitary and rough as well.

In this period, states Mondrian, I met artists who were approaching my way of thinking. The first was Van der Leek who, although he continued painting in a figurative way, used unified plans of pure colours. My technique, which was more or less cubist and, because of this, more or less pictorial (contrary to the abstract) was influenced by his exact technique.¹³

It is fundamental for Van der Leek to define the differences between painting and architecture before being able to relate them: *Modern painting is open, opposed to the closed, connective character of architecture. Modern painting defines colour and space, as opposed to the clear lack of colour of architecture.*¹⁴

The reason this opposition lies in that *painting throughout time has developed by itself, independent of architecture, through experimentation and the destruction of the past and has naturally found its spiritual and formal essence. Nonetheless, it still needs a flat surface and its greatest ambition is always that of directly using the practical flat surface created by architecture.*¹⁵

What relationship can be established then between architecture and painting? Painting in fact is now architecture because in its way and with its means of expression it uses space and the flat surface in the same way as architecture and expresses the 'same thing', though in a different manner. In this way it forms a union with architecture even though it is radically different from it. The result of all this requires of the architect an entire building

as neutral as possible, in the conception of its flat colour and the creation of space.¹⁶

In other words, colour is the exclusive responsibility of the painter. The architect limits to construction, preparing it for the intervention of the painter. The firmness with which Van der Leek defends this separation of roles — in terms of opposition — is one of the reasons for his nearly instant separation from *De Stijl* because of the unexpected presence of architects such as Oud, Van't Hoff or Wils under the collaboration stubbornly promoted by Van Doesburg.

The position of Van Doesburg, anxious to verify the correct place of painting, was less intransigent at first though much more problematically enduring in its evolution:

If we want to grasp the meaning of modern flat painting we must see it in close relationship to modern architecture: in other words, in the correct place. Imagine an entire wall covered with flat, figureless pain which in such a way frees the finish of the architectural surface or ruins it form top to bottom. In this way the wall remains architecture. Painting

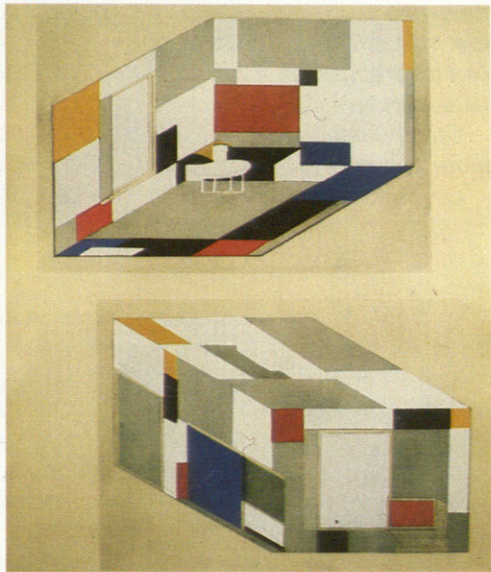
tración de una tesis, en 1918 está claro para Van Doesburg el objetivo al que tratará de dar forma durante diez años, en una larga secuencia de experimentos.

*A través de la efectiva elaboración y el desarrollo de tal combinación complementaria de arquitectura y pintura, en el futuro será posible lograr sobre puras bases modernas, el objetivo del arte monumental: situar al hombre en el interior (en vez de oponerle) de las artes plásticas y, por lo tanto, ponerle en condición de participar en ellas.*²⁰

Sin duda, el color en la arquitectura para el Nieuwe Beelding —las hipótesis que hasta aquí hemos tratado de desarrollar con el apoyo sincrónico de los textos— es teorizado, establecido e impuesto por las reflexiones sobre el lenguaje pictórico o, mejor dicho, sobre la decisión a-lingüística del signo cromático y las consecuencias radicales de dicho Auflösung.

Entender la trama especulativa en la que se sitúan las experimentaciones cromoplásticas, en su dimensión temática general más que en la inefable de la génesis individual creativa, captar los profundos entrelazamientos con la densidad problemática del Nieuwe Beelding, extraordinaria etapa de la gran abstracción del arte contemporáneo, aparece de hecho como la única perspectiva crítica en cuyo interior situar y rescatar la pobreza intrínseca de un repertorio de imágenes arquitectónicas —la mayor parte interiores— coloreadas por pintores.

La insistencia de Mondrian sobre el tema, propuesto por él, del color en la arquitectura, aparece tenazmente concentrada en la paciente remodelación de las superficies de su propio estudio en unidades ambientales abstractas, con montajes temporales y con medios precarios, pero de matemático equilibrio en sí misma. Mondrian se revela ajeno a un empeño público en la arquitectura cromoplástica a excepción de dos episodios —a su manera polémicos— de 1926: la escenografía, doblemente efímera, para la *piece* teatral *L'Ephémère est éternel* de su hagiógrafo Seuphor, y el interior para la habitación de la coleccionista de arte moderno Beniart en Dresden. A las seis caras internas del cubo de este último proyecto, corresponden otras tantas composiciones —en la acepción que cualifica sus cuadros clásicos: rarefacción centrífuga del color en precisos acordes de tono de no-color— coherentemente independientes, rigurosa-



1.

mente indiferentes a la tridimensionalidad del recinto, que toleran, a duras penas, la presencia de pocos elementos geométricos de decoración. Ambas naufragadas antes de llegar a una fase ejecutiva, tales pruebas confirman la íntima voluntad, vetada de pudor intelectual, de limitar a lo privado la experiencia cromoplástica, como dan testimonio puntualmente los ateliers de París y Nueva York.

Van der Leek opera, en cambio, sobre un *coté* menos recatado de verificación de *De plaats van het moderne schildere in de architectuur*.²¹

Todo el marco de su actividad está caracterizado por la continuidad de una búsqueda ambiental, consagrada a la integración cromática de recintos arquitectónicamente determinados.

*Si la arquitectura delimita el espacio, la expresión plástica del color y de las relaciones espaciales completa su carácter cósmico.*²²

Después de los primeros intentos domésticos en Soesterberg en 1912, el encargo de experto cromático, habiéndose con-

works in time with architecture. From this a balanced relationship between painting and architecture is born.¹⁷

Architecture unifies, assembles. Painting separates, disperses. The fact that they have to carry out essentially different functions makes a harmonized combination possible. This combination could not arise from similar factors but only from opposite ones. In this opposition, in this complementary relationship of architecture and painting, of the plastic form and flat colour, pure monumental art finds its foundations.¹⁸

During the strain towards the Gesamtkunstwerk, a programmatic hypothesis of artistic labour divisions is founded. To carry it out required a difficult collaboration on the part of the architect by imposing the true freedom of chromatic abstinence.

The new plastic conscience means: the collaboration on the part of all of the plastic arts in order to obtain a pure monumental style on the basis of a balanced relationship among them. A monumental style bears a proportional division of labour among the different arts. A proportional division of labour means that each artist limits himself to his

own field. This limitation brings with it a plastic output with appropriate means for each of the arts. A plastic output with appropriate means signifies true freedom. It frees the architect, for example, from many problems which do not affect his plastic means, such as colour about which he would be differing with the painter from the constructive and aesthetic point of view.¹⁹

Independently of the contrasted achievements implicit in the prescription of forced cooperation in 1918 it is clear to Van Doesburg exactly what objective he will try to give form to form the next ten years (in a long sequence of experiments) will be.

Through the effective elaboration and development of such a complementary combination of architecture and painting it will be possible in the future to achieve over purely modern bases the objective of monumental art: to situate man in the interior of (instead of opposing him to) plastic arts and, in this way, place him in the position to participate with them.²⁰

Without a doubt, colour in architecture for the Nieuwe Beelding (the hypothesis which, until now, we have been

developing with the simultaneous support of texts) is theorized. It is established and imposed by thought over pictorial language or, rather over the non-linguistic decision of the chromatic sign and the radical consequences of the said Auflösung.

Of this extraordinary stage of the great abstraction of contemporary art, to understand the speculative plan in which chromoplasic form experiments were placed in its general thematic dimension more than in the indescribable creative individual genesis, appears in fact to be the only critical perspective available. Within this criticism is located, and from it rescued, the intrinsic poorness of a repertoire of architectural images, the majority interiors, colours by painters. Grasping the profound interlacing with problematic density of the Nieuwe building is a subject also included in this critical perspective.

The insistence of Mondrian on the subject he proposed, colour in architecture, seems tenaciously concentrated on the patient remodeling of the surfaces of his own study of abstract contextual units. It was done with temporary installations and precarious means, though of mathema-



2.

1. Mondrian, proyecto de estudio-biblioteca para Ida Beniert, Dresden, 1926.

2. Huszar y Klaarhamer, mobiliario de la habitación de niños de la casa Bruynz en Voorburg, 1919.

fiado por los Kröller-Müller en 1914, le empeña en diferentes trabajos, más que nada en una ardua colaboración con Berlage, como en el sintomático proyecto de *kupstkamer* en la villa *Groot Haesebroek* en Wassenar en 1916. Aquí Van der Leck concibe la idea de bandas para las paredes (una delgada raya azul bajo una banda roja a nivel del techo) y coordinados apuntes cromáticos primarios para telas, tapicerías, alfombras, en los estrechos márgenes vinculados por la fuerte definición arquitectónica de la decoración. En años posteriores al *De Stijl*, la abstracta rarefacción que unifica contenedor y contenido de la habitación para la casa *De Leeuwerik* en Laren en 1918, es seguida inmediatamente por las soluciones para el stand Bruynzeel, proyectado por Klaarhamer para la feria de Utrecht —una variación menor sobre el tema expuesto por Huszar el año anterior—. La intervención en la casa De Leeuw en Amsterdam, después de una larga pausa, marca en 1933 el comienzo de una fase de cada vez más intensa aplicación (con los proyectos para interiores de la Metz & Co. en Den Haag en

1934; para la casa *Libert* de Elling en Hilversum y además para la *De Leeuwerik* en Laren, ambas en 1936; para el stand de la Metz & Co. en la exposición de París de 1937; para la casa Assendelft en Gouda en 1940) que lleva a los comprometidos ensayos de la posguerra (en la casa Van der Leeuw de Elling en Amsterdam, en 1949-50; en el estudio Arendsen en Ederveen, de 1950; en los locales de la Metz & Co. en Amsterdam, con Rietveld, en 1950-51; en los laboratorios de la Koninklijke Zwa-vefabrieken Katjen de Elling en Amsterdam, en 1952; en la casa Schöne de Elling en Blaricum, en la Rijkslucht-vaartschool de Cuypers en Eelde, en el proyecto de Elling para la casa Van der Leeuw en Wassenaar, todas en 1953).

En los devaneos de esta larga y poco evaluada secuela de obras se consolida una postura que se había manifestado muy precozmente: la necesidad del plano arquitectónico, la sustitución de la tela por el fondo de paredes, techos, suelos. La coherencia de Van der Leck a su propia fórmula permite por consiguiente confrontaciones directas entre un logro conclusivo como la casa Schöne de 1953 y un proyecto ejemplar como el interior de Laren de 1918, destacado por las rítmicas simetrías en la sobria composición por pautas de figuras cromáticas sobre una doble rejilla ortogonal, cruzada a 45°. Para Van der Leck, es la arquitectura la que se disuelve en la pintura.

También Huszar, personaje secundario en el teatro de los acontecimientos del *De Stijl*, quiere asumir en primera persona el tema del color en la arquitectura, como prueba su casi exclusivo empeño en las *ruimte-kleur-composities* desde 1918 hasta 1924 (pero en los años Treinta volverá a ocuparse de ellas, esporádicamente).²³

Lo que caracteriza la composición de sus interiores es una subterránea tendencia a ensayar los estilos del *Nieuwe Beelding* en el campo gestálgico de la percepción. Se explica de esta forma el constante recurrir al encuadramiento del plano arquitectónico: las marcadas cornisas visuales de amplias coberturas cromáticas, además de delimitar su extensión aislándolas ópticamente, generan una ambigua oscilación figura-fondo. Sin embargo, al mismo tiempo, el montaje compositivo tiende a saturar dicho plano, transformándolo en paneles que recortan superficies cromáticas en el interior de las físicas. El intercambio posi-

tical balance. Mondrian reveals himself as aloof to public commitment in chromatic architecture, except for two typically polemical episodes in 1926. The double short-lived scenery for the theatrical *piece L'Ephémère est éternel*, of his hagiographer Seuphor and the interior for the bedroom of the modern art collector Beniert in Dresden. Six compositions correspond to the six internal sides of the cube in this last project. In the acceptance which qualifies his classic painting, centrifugal rarity of colour in precise accordance to the tone of non-colour coherently independent, rigorously indifferent to the tridimensionality of the enclosure, and with difficulty tolerates the presence of few geometrical elements of decoration. Both fail before the final phase. Such evidence confirms the intimate desire, streaked with intellectual modesty, to limit the *chromo-plastic* experience to private works. The artists studies of Paris and New York bear accurate testimony to this.

Van der Leck operates, however, over a *coté* which is less cautious with verification of *De plaats van het moderne schildere in de architectuur*.²¹

All of the framework of his activity is characterized by the

continual search for context devoted to the chromatic integration of architecturally determined spaces.

*If architecture delineates space, the plastic expression of colour and spacial relations complete its cosmic character.*²²

After the first domestic attempts in Soesterberg in 1912, the position of chromatic expert was entrusted to him by Kröller-Müller in 1914, providing him with different projects. More than anything else, his collaborations with Berlage stood out — such as the arduous and indicative *kunstkamer* project in the *Groot Haesebroek* villa in Wassenar in 1916. Here Van der Leck conceives the idea of bands for the walls (one thin blue stripe under a red band at ceiling level) and coordinated primary chromatic notes for fabrics, tapestries and rugs in the narrow margins linked by a strong architectural definition of decoration.

In years following *De Stijl*, the abstract rarification unifying container and contents of the bedroom for the *De Leeuwerik* house in Laren in 1918 was immediately followed by the solutions for the Bruynzeel Stand planned by Klaarhamer for the Utrecht fair, a lesser variation of a

subject exhibited by Huszar the year before. The participation in the De Leeuw house in Amsterdam after a long pause in 1933 marks the beginning of a more and more intense industrious phase. This phase includes the projects for the interiors of Metz & Co. in Den Haag in 1934, for the *Libert* house of Elling in Hilversum as well as for the *De Leeuwerik* in Laren, both in 1936, and for the Metz & Co. stand in the Paris exposition of 1937, concluding with the Assendelft house in Gouda in 1940. This leads to the compromising post-war trials in the Van der Leeuw house of Elling in Amsterdam in 1949-50, in the Arendsen studio in Ederveen in 1950, the Metz & Co. sites in Amsterdam with Rietveld in 1950-51, in the Koninklijke Zwa-vefabrieken Kaljen laboratories of Elling in Amsterdam in 1952 as well as the Schöne house by Elling in Blaricum, the Rijkslucht-vaartschool of Cuypers in Eelde and the project by Elling for the Van der Leeuw house in Wassenaar, all done in 1953.

In the madness of this long and little evaluated series of works an earlier expressed position consolidated itself; the need for the architectural plan, the substitution of fabric for the depth of walls, ceiling and floors. The coherence of Van

tivo/negativo de los primeros intentos (las inversiones simétricas del elegante stand Bruynzeel en la feria de Utrecht de 1918, cuyo *japanisme* gráfico tiene un sabor wrightiniano, como la posible intervención en el barco *De Stijl* de Van't Hoff) se hace después más complejo por la interacción de cromatismos primarios (como en los interiores para la casa Bruynzeel en Voorburg en 1919, en particular en el *van goghiano* dormitorio para los jóvenes, estudiado con Klaarhamer).

*Color es división de la luz; si está equilibrado, la impresión global debería reflejarlo.*²⁴

Huszar, no casualmente comentador de la *ostwaldiana* "*Die Harmonie der Farben*" en el *De Stijl*, confirma la intuición expresada por Mondrian sobre la *muerte de la luz* de lo Moderno como condición del apocalipsis de los colores.

Los tres colores fundamentales se neutralizan recíprocamente hasta la unidad; *de forma que* —sugiere Mondrian— *expresan la luz de manera diferente a como lo ha hecho la pintura tradicional*".²⁵

Una nutrida serie de *ruimte-kleur-composities* en 1920-21 (en colaboración proyectual con Van Morseeel, con Zwart para la casa Bruynzeel en Zaandam y posiblemente para la casa Cramer en Den Haag, con Wils para una habitación en Alkmaar y, sobre todo, para el famoso taller fotográfico Bersenbrugge en Den Haag) modula diversamente la fórmula compositiva individualizada. La atracción por eludir sus vínculos de *coplanaridad* está aún marcada por el uso de *figuras* perceptivas. A la aparición de índices de profundidad —la pluralidad planar, debida a la ilusión de sobreposición espacial de las figuras por opacidad, por medio de recortes, o por transparencia, por medio del velado del color— del perfil se une el recurso inédito de diedros angulares de más libres y menos extensivas áreas cromáticas. Puede que más que una negación textual, sea una construcción heterodoxa de la *cromoplástica* para tomar forma por medio de Huszar, tanto en la acumulación progresiva de elementos en la contraída *promenade* de la muestra berlinese en 1923, como en la didáctica restructuración de la casa Brugman en Den Haag en 1924, ambas con una platónica colaboración de Rietveld. Esta *cromoplástica* no intenta adueñarse del plano, para evidenciar una componente esencial (positiva) de los canónicos *medios*

puros de expresión de la arquitectura según el Nieuwe Beelding; más bien trata de elevarse y liberarse del plano, para operar en el espacio, el otro componente polar (negativo), haciendo que la superficie sea perceptivamente inestable con una virtual y flo-tante tridimensionalidad del color. Para llevar a cabo esta acción, la cromía llega a ser reveladora: color *inaccesible* que, al extenderse desde el lugar en el que se aplica, lo oculta nuevamente.

El eco que radica en el étimo generador vibra profundamente en las *ruimte-kleur-composition* de Huszar: color es *ocultar*.

En una discusión panorámica, si bien no exhaustiva, del tema *cromoplástico* del Nieuwe Beelding, la figura de Van Doesburg, emerge al final como emblemática.

"El color es de vital importancia para la nueva arquitectura —advierde en una de sus frecuentes intervenciones sobre el tema—. Representa una parte intrínseca del material de expresión. El color hace visible el efecto espacial hacia el cual se mueve la arquitectura. De esta forma el color completa la arquitectura y se vuelve intrínseco a la misma. Pintura y color son dos datos diferentes. La pintura es un medio, el color un fin. Se puede pintar una fachada o todo un interior de azul, amarillo, violeta o rojo sin llegar al verdadero color, cualquiera que sea la combinación de los colores del conjunto".²⁶

Desde 1917 a 1921, para la experimentación de las soluciones de colores en el nuevo arte monumental, Van Doesburg trata de hacerse camino en el *cul-de-sac* de la colaboración, teorizada varias veces, con los arquitectos (la primera guardia de *Dej Stijl* —Wils, Van't Hoff, Oud— y los amigos de provincia —De Boer—). Se hace patente con esto la coerción implícita en la *colaboración*: una coexistencia pacífica, que de hecho tendría que separar campos exclusivos de competencia creativa.

El rodaje operativo inicial de las relaciones con los arquitectos (en 1916 con Oud para la casa de De Geus en Broek, o para la villa *Allegonda* en Katwijk: en 1917 con Wils, para el anexo residencial de una escuela en Maasdam) se verifica a través de la incorporación en sus proyectos de vidrieras —por consiguiente: luz de colores— ideadas por Van Doesburg. No casualmente, es justamente en este sector de *arte aplicado* (frecuentado por muchos contemporáneos entre los cuales está Van der Leek y Huszar) donde Van Doesburg, multiforme diseñador, da su inicial

der Leek with his own formula consequently permits direct confrontations between a conclusive achievement such as the Schöne house in 1953 and an exemplary project such as the interior of Laren in 1918. This second project stands out for the rhythmic symmetry in the moderate composition through guidelines of chromatic figures over a double orthogonal lattice crossed at 45 degrees. For Van de Larch architecture is something that dissolves into painting.

Huszar, the second protagonist in the theatre of events of *De Stijl*, also wants to assume the subject of colour in architecture in the first person, as his almost exclusive commitment, to the *ruimte-kleur-composities* from 1918 to 1924 demonstrates. (In the thirties, however, he would concern himself with them again only sporadically).²³

What characterizes the composition of his interiors is a subterranean tendency to test the styles of the Nieuwe Beelding in the gestalitic field of perception. His constant resort to the framing of the architectural plane is explained this way: The marked visual cornices with wide chromatic coverage, as well as their limited extension, optically isolating them, creates an ambiguous figure — depth

oscillation. At the same time, nonetheless, the compositional model tends to saturate this plane, transforming it into panels which cut off chromatic surfaces within physical ones. The positive/negative interchange of the first attempts (the symmetrical inversions of the elegant Bruynzeel stand in the Utrecht fair of 1918 whose graphic *japanisme* has a Wrightian flavor, like the possible participation in the *De Stijl* boat of Van't Hoff) becomes more complex due to the interaction of primary chromaticisms as in the interiors for the Bruynzeel house in Voorburg in 1919, in particular in the Van Gogh children's bedroom with Klaarhamer.

*Colour is division of light. If it is balanced the overall impression should reflect it.*²⁴

Not by chance does Huszar thus comment on the Ostwaldian *Die Harmonie der Farben* in *De Stijl* confirming the intuition expressed by Mondrian over the modern *death of light* as a condition for the apocalypse of colours.

The three fundamental colours reciprocally neutralize themselves until they unite in such a way that, suggests Mondrian, they express *light* in a different way to how

*traditional painting has.*²⁵

The abundant *ruimte-kleur-composities* of 1920-21 (in collaboration with Van Morseeel, with Zwart for the Bruynzeel house in Zaandam and possibly for the Cramer house in Den Haag, with Wils for a bedroom in Alkmaar and, especially, for the famous Bersenbrugge photographic studio in Den Haag) diversely modulate the individualized compositive formula. His attraction for avoiding his ties to co-planing is even more marked by the use of perceptive *figures* at the appearance of signs of depth, of plane plurality, due to the illusion of spacial superposition of the figures because of opaqueness by way of cut-offs. With transparency, it is done using a veil of colour, a profile that joins the unheard of recourse of freer dihedral angles and less extensive chromatic areas. More than a textual negation, it could be a heterodox chromoplastic construction which has taken shape through Huszar, as much in the progressive accumulation of elements in the named *promenade* of the Berlin exhibition in 1923 as in the didactic restructurating of the Brugman house in Den Haag in 1924, both works receiving a platonic collaboration from

contribución a la definición formal del Nieuwe Beelding, que continuará frecuentando en el decenio sucesivo. En el tándem con Wils, que se separó precisamente en 1916 de la dependencia de Berlage, la aspiración declarada de Van Doesburg a *Das kolorierte Haus* establece precozmente un programa a investigar en el futuro ya en el ambicioso proyecto colorístico para la villa De Lange en Alkmaar en 1917 —llevado a cabo en mínima parte— como muchos de los posteriores. Selectivas combinaciones de colores primarios y secundarios (verde-violeta—naranja) son estudiadas para pintar las paredes y para insinuarse en el dibujo bastante convencional de los interiores, animando marcos, mobiliario, detalles, acabados, y detalles constructivos.

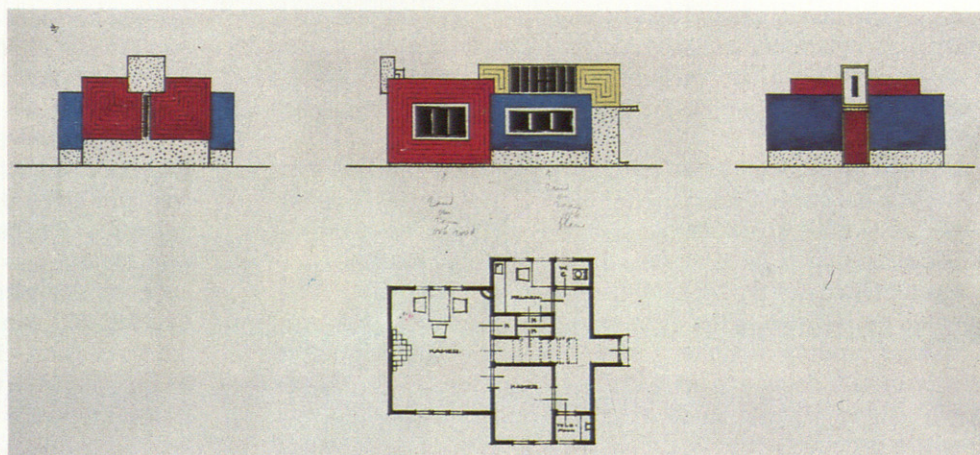
*Alrededor de la casa hago correr una banda negra, que interrumpe con trazos blancos, de manera que la casa ve alterada su estabilidad.*²⁷

El anhelo de la desestabilización inercial de la masa arquitectónica y de la decoración por medio de la energía cromática —que destruye el *cierre*— es experimentado ulteriormente con Wils en las soluciones de color para el wrightiniano café-restaurant *De Dubbele Sleutel* en Woeden en 1918-19, reforzando acordes cromáticos complejos, como el frecuente recurso de verde y naranja para compensar la ausencia del amarillo.

La receta de la complementación tonal primarios/secundarios marca también la significativa participación de Van Doesburg en la renovación de la casa De Ligt en Katwijk en 1918 (debido a la mano de Van't Hoff, que utiliza muebles de Rietveld); desde los primeros años Veinte, Van Doesburg creará una versión retocada y corregida solamente con colores primarios. Es la insípida evolución de la relación con Oud la que lleva a Van Doesburg a su renuncia final a colaborar con quien en el construir encuentra el centro de la propia actividad proyectual. De hecho, Oud permite a Van Doesburg que dé color a los dibujos y muy poco a los edificios, sin dejarse condicionar por el *pintor cromoplástico*: no recoge el desafío de resolver en color la arquitectura ni mucho menos le permite participar en un proceso *monumental* de proyectación. Ya en 1917-19, los hechos de la casa *De Vonk* de Oud en Noordwijk son premonitorios respecto al conflicto de competencia sobre el color que se enciende entre Van Doesburg y Kamerlingh Onnes (tiempo atrás inspirador de la villa *Alle-gonda*). Las vidrieras y el verde debidas al segundo irritan la estrecha gama cromática (no-color y amarillo) asimétricamente repartida por Van Doesburg —autor también de los mosaicos exteriores— tanto en los marcos como en la hormigante decomposición del pavimento.

3. Van Doesburg. Diseño de pavimento, 1918.

4. Oud. Plano de proyecto con estudio de colores. Rotterdam, 1923.



Rietveld. This type of chromoplastics does not try to take possession of the plane to clarify an essential component (positive) of the canonical *pure means of expression* according to the Nieuwe Beelding. Rather it tries to elevate and free itself from the plane, to be able to operate in space, the other end of the pole (negative) making the surface perceptively unstable with a virtual and floating tri-dimensionality of colour. To carry this out colour study becomes revealing, *over all colour which, upon spreading from the point of application, hides it again.*

The echo which rises from the etymological generator vibrates deeply in the *ruimte-kleur-composities* of Huszar colour is to hide.

In a panoramic though not exhaustive discussion of the chromoplastic subject of the Nieuwe Beelding, the figure of Van Doesburg emerges in the end as emblematic.

Colour is of vital importance for the new architecture, he advises in one of his frequent discussions of the subject. It represents an intrinsic part of the material of expression. Colour makes the spacial effect, towards which architecture is moving, visible. In this way colour completes

*architecture and becomes intrinsic to it. Painting and colour are different facts. Painting is a means, colour an end. A facade or all of an interior can be painted blue, yellow, violet or red without reaching the true colour, whatever the combination of the whole is.*²⁸

From 1917 to 1921 Van Doesburg tries to make way in the *cul-de-sac* of collaboration to experiment with solutions of colour in the new monumental art. This was theorized several times with architects (the first line of *De Stijl*, Wils, Van't Hoff, Oud, and the friend of the province, De Boer). With this the implicit coercion in the *collaboration* becomes clear. It is a passive co-existence which in fact would have to separate exclusive fields of creative competence.

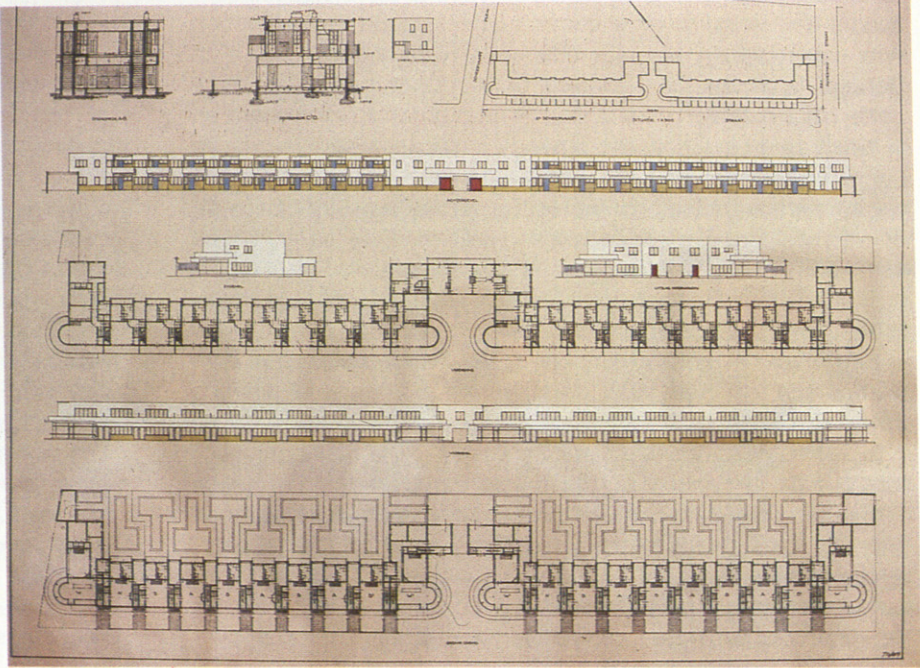
The initial operative working of the relationships with architects (in 1916 with Oud for the house of De Geas in Broek or for the Villa *Alle-gonda* in Katwijk; in 1917 with Wils for the residential annex of a school in Maasdam) is verified with the incorporation of stained-glass windows in his project. Consequently, the light of colours' was thought of by Van Doesburg. Not by chance is it exactly in this sector of *applied art* (frequented by many contemporaries among

which can be found Van der Leek and Huszar) where the multiform designer Van Doesburg gives his first contribution to the formal definition of the Nieuwe Beelding, returning to it time and again in the following ten years.

Teamed with Wils, who separated from the dependency of Berlage in 1916, the stated aspiration of Van Doesburg to *Das Kolorierte Haus* precociously establishes a programme for future investigation of the ambitious colour project for the Villa De Lange in Alkmaar in 1917. It was carried out to a minimum specification like many of the following. Selective combinations of primary and secondary colours (green, violet, orange) are studied to paint the walls and to insinuate themselves in the rather conventional drawing of the interiors, vitalizing frames, furnishing, details, finishing and construction details.

*I run a black band around the house that I break up with white strokes so that the stability of the house is upset.*²⁷

The desire for inertial destabilization of the architectural mass and decoration through chromatic energy, which destroys the *lock*, is later experienced with Wils in the colour solutions for the Wrightinian café-restaurant *De*



5. Oud, viviendas obreras, Hoek van Holland, plano de un proyecto con estudio de color.

Es verdad que el pavimento es la superficie más cerrada de la casa, y precisamente por esto requiere, desde el punto de vista estético, un efecto contra-gravitacional, a alcanzar con los medios del color plano y con las relaciones espaciales abiertas.²⁸

Con las elaboraciones de los colores para los bloques residenciales del barrio Spangen —Oud se convierte en el responsable de la edificación residencial de Rotterdam en 1918— la fricción se agudiza directamente entre arquitecto y pintor.

Los primeros dos bloques del complejo (I y V) son de 1918-20; además de dos diferentes vidrieras-tipo sobre las puertas, Van Doesburg propone adoptar, además de una doble raya negra horizontal que decora la base (como para Alkmaar) un *ostwaldiano driekland* (gris-verde-amarillo), reforzado por blanco-negro) a distribuir entre varios cierres y acabados exteriores, a

los que corresponden los acordes primarios (amarillo-azul) sostenidos por el no-color en las superficies de los interiores. Un interior-modelo parecido se presenta en 1920, con muebles de Rietveld.

De todas formas, los documentos testimonian incertidumbres, dudas, resistencias de Oud sobre la coherencia, desde el punto de vista tanto de la economía y de la duración, como de la imagen y del decoro, de estas soluciones cromáticas en su arquitectura.

En los dos bloques posteriores (VIII y IX), realizados por Oud en 1920-21, Van Doesburg quiere modificar la tríada disonante del color (azul-verde-amarillo), acordada con una tríada mayor de no-color (blanco-gris-negro), para las soluciones de los exteriores. La acción conceptual que dichos acentos cromáticos —ilustrados en gráficos didácticos de *schematische voorstelling*

Dubbele Sleuter in Woerden in 1918-19, reinforcing complex chromatic harmony by frequently resorting to green and orange to compensate for the absence of yellow.

The formula for primary/secondary tonal completion also marks the significant involvement of Van Doesburg in the renovation of the De Ligt house in Katwijk in 1918 (from the hand of Van't Hoff who uses furniture by Rietveld). From the beginning of the twenties, Van Doesburg creates a finished and corrected version only with primary colors. It is the insipid evolution of the relationship with Oud the reason why Van Doesburg makes the final decision not to collaborate with those who find just the construction at the centre of their activity. In fact, Oud lets Van Doesburg colour his paintings but not his buildings, not letting himself be conditioned by the *chromoplastic painter*. He does not take up the challenge of finding the solution for architecture in colour nor much less does he permit him to take part in a *monumental* projection process. Already in 1917-19 the conflict of responsibility over colour that flares up between Van Doesburg and Kamerlingh Onnes (who in the past

inspired the Allegonda Villa) at the *De Vonk vacatienhuis* by Oud in Noordwijk is a warning. The stained glass windows and the green of Kamerlingh irritate the narrow chromatic range (non-colour and yellow) unequally distributed by Van Doesburg, who also did the exterior mosaics, in the frames as well as in the tingling decomposition of the pavement.

It is true that the pavement is the most closed surface of the house and precisely because of this it requires, from an aesthetic point of view, an anti-gravitational effect attainable by way of flat colour and open spatial relationships.²⁸

By elaborating the colours for the residential blocks of the Spangen quarter, Oud becomes responsible for residential building in Rotterdam in 1918. The direct friction between the architect and the painter becomes acute.

The first two blocks of the complex (I and V) date from 1918-20. Apart from two different window types over the doors, Van Doesburg proposes a double black horizontal stripe to decorate the base (as for Alkmaar) as well as an *Ostwaldian driekland* (gray-green-yellow reinforced by black and white) to be distributed among various exterior

closures and ends to which the first primary accords (yellow-blue) correspond, sustained by the non-colour of the interior surfaces. A similar interior model with furniture by Rietveld appears in 1920.

In any case, documents show hesitancy, doubt and resistance on the part of Oud about coherency from the point of view of economy and duration, as well as about the appearance and propriety of these chromatic solutions in his architecture.

In the two latter blocks (VIII and IX) built by Oud in 1920-21, Van Doesburg wanted to modify the discordant triad of colour (blue-green-yellow) matched with a larger triad of non-colour (white-gray-black) as solutions for the exterior. The conceptual action which these chromatic accents illustrated in didactic graphics of *schematische voorstelling der abstract beweging (en tegenbeweging) van elke kleur* must alter the visual perception of the masses, move the compactness of Oud's architecture to disarticulate it in fictitious projection plans through the dynamics of colour.

It is precisely this pronounced *destructive* intention which Oud denies, along with the chromatic solutions, the

der abstracte beweging (en tegenbewaging) van elke kleur— deben ejercer es alterar la percepción visual de los volúmenes, mover la masiva compacidad de la arquitectura de Oud, para desarticularla en planos de proyección ficticios a través de la dinámica del color.

Pero es precisamente esta más marcada intención *destruictiva* que Oud repudia, junto a las soluciones cromáticas —el *Entweder so - oder Nichts*— la que sella la réplica epistolar de Van Doesburg, y marca también una ruptura definitiva.

Si para la arquitectura en ladrillo visto el rechazo del color está motivado por Oud, entre otras cosas, por la inestabilidad cromática (y por consiguiente de armonización) del material, significativamente la presencia del color, privada de particulares empeños teóricos, se convierte en una constante en el transcurso de los años Veinte, desde que la piel de su arquitectura se hace blanca. Una terna primaria discreta refuerza y acentúa partes y elementos, individuando sobriamente usos constructivos del espacio. Los toques de amarillo-rojo-azul del Oud Mathenesse de Rotterdam en 1922-23, de las varillas de Hoek van Holland en 1924-27, de los prototipos del Weissenhof en Stuttgart en 1927, del barrio Kiefohoek de Rotterdam en 1925-29, son un reconocimiento racional del legado del *De Stijl*. La contenida severidad no impide un acercamiento desinhibido de Oud al color; sólo donde es lícito: en el jocoso montaje de cubos rayados de colores, de construcción infantil, de la efímera caseta de dirección de los trabajos para el Oud Mathenesse en 1923; o en la magistral encuadración gráfica de la fachada del café-restaurant *De Unie* en Rotterdam en 1925, la obra más de reclamo *De Stijl* para quien se encuentra fuera de estilo pero dentro de la arquitectura.

La colaboración con De Boer en Drachten en 1921, aunque episódica, permite a un interesado Van Doesburg experimentar en provincia todo lo que le ha sido negado en la ciudad por Oud. La tríada secundaria (verde-violeta-naranja) prescrita, para los marcos exteriores de la escuela agraria, en la que dibuja también una narrativa con vidrieras, es otra contra-acción intelectual que se opone a los límites de la arquitectura, tradicional en la concepción y en los materiales. En las cercanas casas en hilera para la clase media, actúa en cambio la terna primaria, según la ratio musical de los primeros grados de la serie de Fibonacci, en

los que se oculta el número de oro. Por todas partes amarillo:rojo:azul:3:5:8, en un diálogo voraz interiores/exteriores, listo para dilatarse incluso en los jardincillos. Para ambos proyectos, diagramas demostrativos trazan la dinámica *cromoplástica*, la relación lógica con la arquitectura, la acción ético-estética. Casi inmediatamente después, el *barrio de los papagayos* obtendrá una paz colorística más decorosa y neutral, borrando los esfuerzos de Van Doesburg.

En todos estos casos, por consiguiente, las soluciones de color experimentadas son a posteriori, como aplicaciones cromáticas sucesivas a una extensión cerrada del contenedor arquitectónico, más que elaboraciones colegiadas de un tema. En el interior el vínculo es menos apretado, permitiendo al color romper su envoltorio y particularizarse en su diseño con un extenso margen de acción, hasta intentos programáticos de instituir un diálogo (un contra-canto) con los exteriores. Pero es precisamente en los exteriores donde las soluciones de color de Van Doesburg —excepto los presupuestos— están obligadas a confinarse en una agresión teórica a los detalles en un choque inmenso contra la cromía dominante del material de construcción, contra una *gama natural* del rojo tectónico de los ladrillos.

El jaque sólo sirve para confirmar a Van Doesburg la certeza que le mueve a diversas verificaciones de la cromoplástica: *Der Wille zum Stil*.

En la arquitectura moderna el problema del color y del espacio es el más importante, así como el más difícil de nuestra era. A mi parecer, la solución podrá encontrarse solamente en una síntesis monumental. Una reconciliación entre los impulsos de espacio y tiempo puede ser obtenida sólo en la cromoplástica, es decir, tratando el espacio tridimensional como la composición pictórica.

La ocasión para ensayar un aspecto menos vinculante del tema se da en 1923 en la muestra de *De Stijl*, para la cual invirtiendo el juego o, mejor, el peso de las partes — Van Doesburg elabora los proyectos de un nuevo adepto, Van Eesteren, en modelos teóricos para la arquitectura del Nieuwe Beelding, libres del gravamen constructivo, encerrados en su apariencia exterior, sadiados de su condición de manifiestos.

Durante mi colaboración con el joven arquitecto C. Van Eeste-

Entweder so — oder Nichts, that seals Van Doesburg's written reply and marks their final break as well.

If in uncovered brick architecture Oud motivated the rejection of colour because of, among other things, its chromatic instability (and consequently its harmonization) of material (the presence of colour was significantly deprived of particular theoretical commitments) it becomes a constant during the twenties when the skin of his architecture turns white. A discreet primary trio reinforces and accentuates parts and elements, modestly individualizing constructive uses of space. The touches of yellow-red-blue of the Oud Mathenesse of Rotterdam in 1922-23, of the Holk van Holland rods in 1924-27, of the Weissenhof prototypes in Stuttgart in 1927, of the *witte dorp* Kiefohoek of Rotterdam in 1925-29, are a rational recognition of the legacy of *De Stijl*. Oud's contained severity does not keep him from approaching colour uninhibitedly, though only when it is right. It can be found in the amusing assembly of the coloured striped cubes of a children's construction, in the short-lived work management booth for the Oud Mathenesse in 1923 or in the brilliant graphic fit of the

café-restaurant *De Unie* facade in Rotterdam in 1925. This work possesses the greatest *De Stijl* reference for those outside of this style but inside architecture.

An interested Van Doesburg collaboration with De Boer in Drachten in 1921, though episodic, gives him a chance to experiment in the provinces with everything that he was denied in the city by Oud. The secondary trio (green-violet-orange) prescribed for the exterior framework of the School of Agriculture in which he also tells a story with glass windows is another intellectual counter-action which opposes the limits of architecture, traditional in concept and materials. In the nearby middle class houses in rows, on the other hand, the primary trio of colours works, according to the musical ratio of the first degrees of the Fibonacci series in which the gold number is hidden. Everywhere there is yellow, red and blue, 3:5:8; in a voracious interior/exterior dialogue, ready even to expand into the small gardens. Demonstrative diagrams draw the chromoplastic dynamic in both projects, the logical relationship with architecture and the ethical aesthetic action. Almost immediately the *Parrot Quarter* would obtain

a more decorous and neutral peace in their colour, erasing the efforts of Van Doesburg.

In all of these cases, consequently, the colour solution experiences are *a posteriori*, as successive chromatic applications to a closed extension of the architectural container, more than works done by the same school. In the interior the bond is not as strict and lets colour break free of its wrapping and specify itself, with an extensive range of action reaching programmatic attempts of instituting a dialogue (a counter song) with the exterior. It is precisely in the exterior where the colour solutions of Van Doesburg, except for those already presupposed, are obliged to limit themselves to the details of a theoretical aggression in an immense struggle against the dominant colour theory of construction material, as well as against a *natural range* of the tectonic red of brick.

The check only serves for Doesburg as a confirmation of the certainty that moves him towards diverse verifications of *chromoplastics*: *Der Willezum Stil*.

In modern architecture the problem of colour and space is the most important, and thus the most difficult of our time.

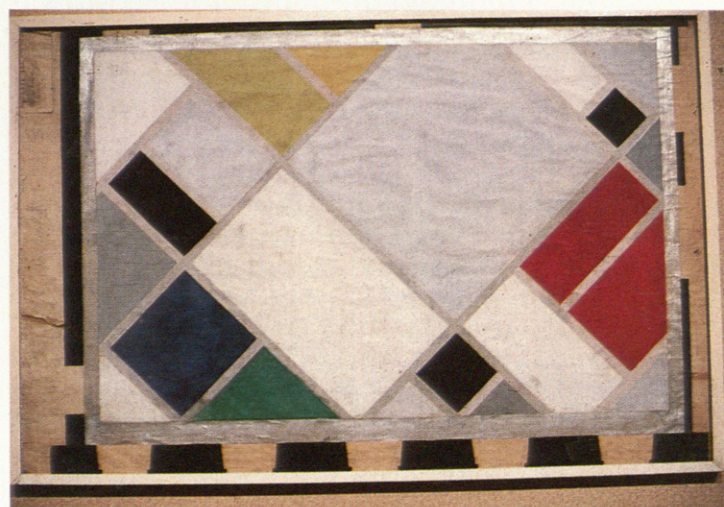
ren (1923), yo mismo intenté emplear el color como elemento de refuerzo del planteamiento arquitectónico del espacio; en este caso, sin embargo, se prescindía del todo de cualquier tendencia artística, compositiva. Las superficies predispuestas dentro del espacio eran de un determinado color que variaba según su función dentro del espacio mismo. Altura, anchura y profundidad se subrayaban en rojo, azul, amarillo; el volumen, en cambio, en gris, blanco, negro.³⁰

La definición cromática de los prospectos disponibles de la *maison particulière*, primer fruto del trabajo, no debe combatir ni materiales ni volumetrías mundanas. Los fondos también: no marcan identidad sino que componen las diferencias de la arquitectura (el variar de sus funciones abstractas) según la lógica intuitiva del Nieuwe Beelding, para expresar la naturaleza. El edificio se traduce en relaciones de superficies simultáneas, en una *coplanaridad cuadrimensional*.

En la más madura *maison pour artiste*, los planos-color se evidencian en paneles unitarios de las medidas de los prospectos, limitados por contornos que dividen netamente el campo de cada color de los demás. El procedimiento, aunque es distinto del utilizado para la *maison particulière* (los fondos pintados estaban privados de márgenes, a veces llenos), es patentemente análogo al que caracterizará el cambio *elementarista* de Van Doesburg.

*El equilibrio de las relaciones arquitectónicas se hace realidad visible en primer lugar a través del color. Tarea del pintor moderno es de organizarlo en un todo armónico (no en un plano, en dos dimensiones, sino en el nuevo campo: tiempo-espacio en cuatro dimensiones).*³¹

En efecto, la didáctica relación de Van Doesburg con estos proyectos de laboratorio es el homólogo exacto de la relación con el factor natural, el *motivo estético* de su pintura después de 1916 (y téngase presente que desde 1921 hasta 1924 prácticamente no pinta nada): objeto de esa que teoriza como *transfiguración* por pasos sucesivos. Del objeto natural se disponen sobre el lienzo las relaciones, como líneas y planos de color; del objeto arquitectónico emergen ahora las relaciones, expresadas en planos de color. La génesis del proceso es la misma; la *transfiguración* se cumple sobre un pre-texto arquitectónico.



6.

De aquí nacen las *contra-construcciones*: análisis cromáticos del proyecto en su forma más significativa (la axonometría, abstracto-simultánea representación), con relación a las tesis cuadrimensionalistas. Se trata de una actitud evocativa: las contra-construcciones se encierran en la persuasión de la imagen arquitectónica. La operación de contra-construcción consiste de hecho en la reconstrucción de una imagen *cromoplástica* sobre el calco las axonometrías diseñadas por Van Eesteren: evocación de espacio, potencialmente deducible de la disposición del encuentro/choque de levitantes placas coloreadas. Las realizaciones de Van Doesburg alcanzan una dimensión abstracta del diseño que confirma su estructura genética. No por casualidad, la salida última de todo su trabajo será precisamente la introducción de la diagonal —y de una incurable fractura dogmática con Mondrian— como sublimación de la axonometría en la sucesiva producción pictórica de Van Doesburg: el *elementarismo* de las *contra-composiciones*.

Al lado de las dos célebres *maison*, para la exposición de 1923 Van Doesburg elabora de nuevo el hall de un proyecto escolástico, diseñado por Van Eesteren en 1921-22, para una universidad en Amsterdam, animando el espacio severo e imponente

It seems to me that the solution can only be found in a monumental synthesis. A reconciliation between the impulses of space and time can only be achieved in chromoplastics. This means treating three-dimensional space as pictorial composition.

The occasion to test an aspect less related to the subject arises in 1923 in the *De Stijl* exhibition for which Van Doesburg, turning the tables, carries out the projects of a new follower, Van Eesteren, in theoretical models for the architecture of the Nieuwe Beelding, free of the constructive burden enclosed in its outer appearance tired only of being recognized.

During my collaboration with the young architect C. Van Eesteren (1923) I tried to use colour as an element of reinforcement of the architectural statement of space. In this case, nonetheless, any compositional artistic tendency was done without. The chosen surfaces within a space were of a determined colour which varied according to its function within the space itself. Height, width and depth were underlined in red, blue or yellow. Volume, on the other hand, was underlined in gray, white or black.³⁰

The chromatic definition of the available perspectives of the *maison particulière*, the first result of their work, must not confront mundane materials or masses. The depths also do not mark identity but rather compose the differences of architecture (the variation of abstract functions) according to the intuitive logic of the Nieuwe Beelding to express nature. The building turns into relationships of simultaneous surfaces in a *four-dimensional co-plane*.

In the most mature *maison pour artiste* the colour-planes are evident in unified panels — the size of their prospects limited by surroundings which clearly divide the field of colour of the rest. Though the procedure is different from that used for the *maison particulière* (the painted depths lacked margins, full at times) it is clearly analogous to that which would characterize the *elementarist* change of Van Doesburg.

The balance of architectural relationships becomes a visible reality in the first place through colour. The task of the modern painter is to organize it in a harmonic whole (not in a plane, in two dimensions, but in a new field: time

*and space in four dimensions).*³¹

In fact, the didactic relationship of Van Doesburg with these laboratory projects is exactly in keeping with the relationship with the natural factor. This natural factor is the *aesthetic motive* of his painting after 1916, (bear in mind that from 1921 to 1924 he painted practically nothing) a theorized objective being a *transfiguration* for following steps. Relationships are present on canvas from the natural object as lines and colour plans of the architectural object. They emerge now as relationships expressed in colour plans. The genesis of the process is the same. The transfiguration is carried out over an architectural pretext.

The counter-constructions arise from this. The chromatic analysis of the project in its most meaningful form (axonometry, abstract-simultaneous representation) are made in relationship with the four-dimensionalist thesis. This is an evocative attitude. The counter constructions enclose themselves in the persuasion of the architectural image. In fact the operation of the counter construction consists in the reconstruction of a *chromoplastic* image over the sketch of the axonometries designed by Van

con una serie de paneles de colores. La medida geométrico-cromática de las paredes y del pavimento es semejante a la de la *maison particulière*; la intervención se hace interesante en el techo, cuya entramada partición se efectúa con un desarrollo diagonal, por medio de una rotación de 45 grados (arquitectónicamente motivada), de campos de color, separados por largas bandas negras. Es un primer experimento de lo que, por medio del elementarismo, convergerá en el Aubette.

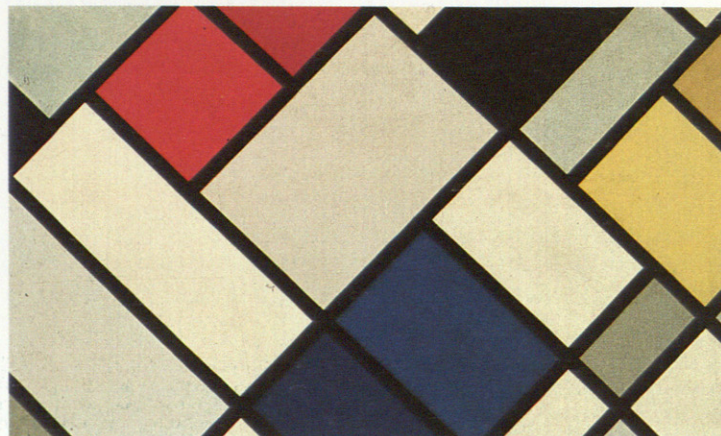
*Hemos dado al color su verdadero lugar en la arquitectura y afirmamos que la pintura, separada de la construcción arquitectónica (o sea el "cuadro") no tiene ninguna razón de existir.*³²

La desenvuelta publicidad y quizás excesiva revancha del pintor sobre el arquitecto consume rápidamente la relación con Van Eesteren, aún sin excluir otras tentativas cromoplásticas en 1924 (desde las soluciones minimalistas para una habitación en Alblisserdam hasta aquellas elementales para el proyecto de una galería comercial en Den Haag, marcado por el ambicioso sobrenombre de *Simultaneité*). Sobre la marcha, Van Doesburg diseña en 1924-25 la composición diagonal de una modesta *petit chambre de fleurs* en la villa De Noailles, en Hyères, construida por Mallet Stevens en 1923 y terminada por Bourgeois en 1925, con la participación ambiental de otros artistas, entre ellos Léger; la realización resultará fallidamente alterada, a causa del incierto sistema de representación adoptado por Van Doesburg en el diseño.

La necesidad de hacerse protagonista de las decisiones proyectuales, de ser él el arquitecto, confirmada a través del laboratorio de exploración teórica de los *modelos*, se hace para Van Doesburg, en definitiva, condición *sine qua non* para poder captar, atando los diferentes cabos, la síntesis *cromoplástica* unitaria de las artes.

En 1926-28, con la reestructuración integral de los interiores del Aubette de Estrasburgo, en colaboración artística con los Arp, el espejismo del *gesamtkunstwerk* parece por fin hacerse tangible.

Detrás de una fachada de cuarenta y cinco metros, se distribuyen en cinco planos los locales del Aubette en los que interviene el trío, según un reparto acordado: los Arp se adaptan sin dificultad al geometrismo del holandés, utilizando formas ortogo-



6. Van Doesburg, *Construcción del espacio-tiempo*, 1924.

7. Van Doesburg, *Contra-composición en disonancia*, XVIII, 1925.

nales y superficies de color unido, a excepción del semisótano.

El acceso principal al Aubette se encuentra frente a la plaza: un largo corredor, un verdadero *passage* conecta la plaza a la calle en la parte trasera del edificio. Desde el pasillo se accede a la izquierda al salón de *té-pâtisserie* y al Aubette-bar; a la derecha se llega al café-brasserie, al café-restaurant y al cuerpo principal de escaleras, que conecta con el semisótano y los demás pisos. El pavimento del corredor, diseñado por Hans Arp, es una composición de largas bandas blancas, grises, negras y azules de igual anchura, dispuestas a lo largo del eje mayor del corredor. Una serie de amplias aberturas acristaladas iluminan el *passage*, permitiendo al mismo tiempo la visión de las salas de la planta baja.

Al salón de *té-pâtisserie*, formado por tres estancias continuas, se le aplica un tratamiento unitario por parte de Sophie Tauber Arp. Paredes y techos se dividen asimétricamente en paneles rectangulares de varias dimensiones, separados por bandas blancas de igual anchura, en las cuales se integra un sencillísimo sistema de iluminación. Algunos paneles están decorados con varias tonalidades de gris, otros están cruzados por pequeños rectángulos negros, grises y rojos, sobre un fondo

Eesteren, a reminder of space, potentially inferred by the formation of the encounter/clash of rising, coloured layers. The achievements of Van Doesburg reach an abstract dimension of design which confirms its genetic structure. Not by chance the final departure of all his work would be the introduction of the diagonal line and an incurable break in belief with Mondrian. This would be similar to the sublimation of axiometry of the successive pictorial production of Van Doesburg, the elementarism of counter compositions.

Alongside the renowned *maisons*, Van Doesburg elaborates for the exposition of 1923 the new hall of a scholastic project. It was designed by Van Eesteren in 1921-22 for a university in Amsterdam. The severe and imposing space enlivened a series of coloured panels. The geometric chromatic measurements of the walls and pavement is similar to the *maison particulière*. His participation is interesting in the ceiling where the baywork partition is carried out diagonally by means of a 45 degree rotation (architecturally motivated) and fields of colour separated by long black bands. It is a first experiment

through elementarism which would converge in the Aubette.

*We have given colour its true place in architecture and we affirm that painting separated from architectural construction (in other words, the painting) has no reason to exist.*³²

The inevitable and public, and perhaps excessive, revenge of the painter on the architect rapidly consumes the relationship with Van Eesteren, even excluding other chromoplastic attempts in 1924 (from the minimal solutions for a bedroom in Amsterdam to those elemental steps for the project of a commercial centre in Den Haag marked by the ambitious nickname of *Simultaneité*). Along the way Van Doesburg designs in 1924-25 the diagonal composition of a modest *petit chambre de fleurs* in the city of Noailles in Ayères built by Mallet Stevens in 1923 and finished by Bourgeois in 1925. It included the contextual participation of other artists including Léger. The result was erroneously altered due to the unsure system of representation adopted by Van Doesburg in its design.

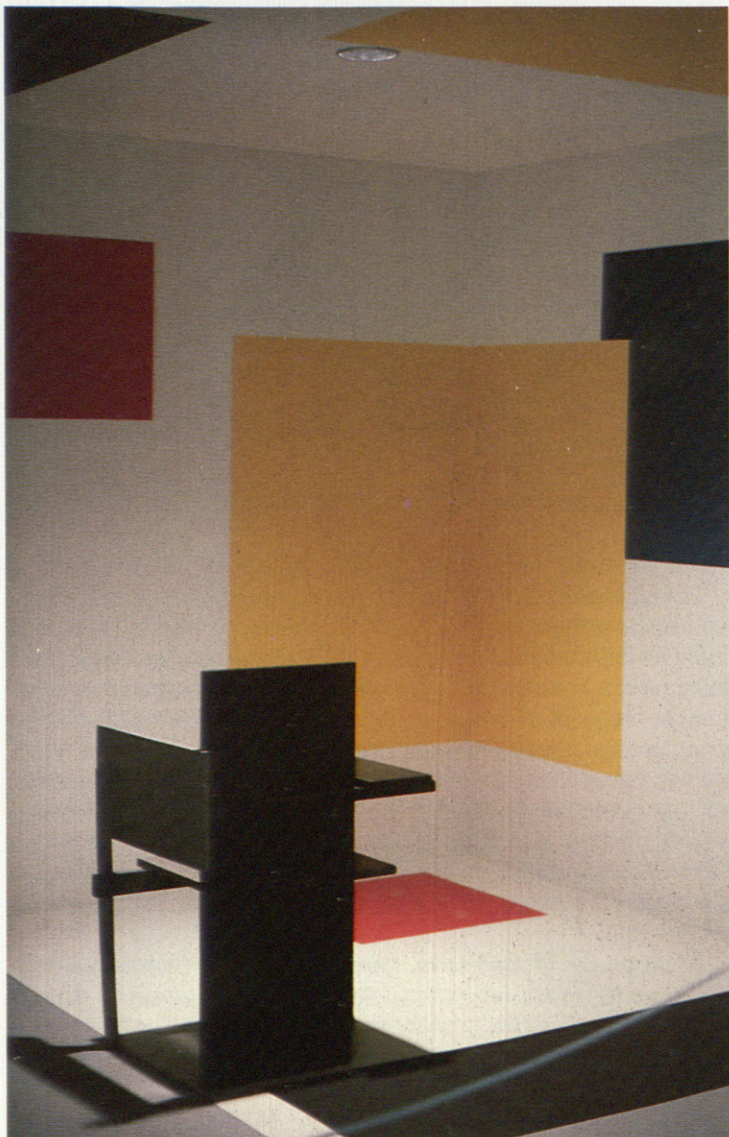
The necessity to be the protagonist of project decisions,

to be the architect himself, confirmed through the laboratory of theoretical exploration of models becomes definitely a *sine quantum* condition for Van Doesburg. This is to grasp, by tying different loose ends, the unifying chromoplastic synthesis of the arts.

With the integral restructuring of the interiors of the Aubette of Strasbourg in artistic collaboration with the Arps in 1926-28, the mirage of the *gesamtkunstwerk* seems finally to become tangible.

Behind a forty-five metre facade are distributed the five sites of the Aubette in which the trio intervenes according to a previously agreed upon distribution. The Arps easily adapt to the geometry of the Dutchman by using orthogonal forms and unified colour surfaces, except in the basement.

The main entry way to the Aubette faces a square. A long corridor, in truth a *passageway*, connects the square to the street behind the building. To the left of the passageway one reaches the *pâtisserie* tea room and the Aubette bar. To the right are found the café-brasserie, the café restaurant and the main body of stairs which connects the basement to the rest of the floors. The floor of the corridor



8. Van Doesburg, ordenación interna de l'Aubette, Estrasburgo, estudio para cromoplástica elementarista, 1927.

blanco. También de Sophie es el proyecto del Aubette-bar, cuyas paredes están subdivididas por un entramado compacto de cuadros ortogonales de diferente anchura, algunos monocromos, otros formados por diferentes cuadrados iguales de color y no-color. El café-brasserie y el café-restaurant son diseñados por Van Doesburg con una única solución. El pavimento de linóleo se reparte asimétricamente en áreas rectangulares, muy alargadas en el café-brasserie, de colores primarios y no-color. El techo está decorado de forma análoga: superficies ortogonales yuxtapuestas de color primario (pero también verde) y de no-color, necesario para un adecuado equilibrio cromático. Sobre las paredes libres y entre las ventanas, largos espejos dispuestos horizontalmente absorben y reflejan la composición del conjunto, con un recurso que Van Doesburg recupera en el cine-dancing, en los pisos superiores.

En el sótano, Hans Arp tiene espacio para realizar sus fantasías biomórficas, trazando libremente líneas oníricas elásticas: nubes, hongos antropomorfos, hojas e islas fantásticas se distribuyen sobre las paredes del bar americano y del *caveau dancing*.

Desde un amplio rellano al final de las escaleras (evidente la influencia del *De Vonk*), se accede a la derecha al *cine-dancing*, en el centro al *foyer-bar* y a la izquierda a la *grande salle de fêtes*.

El *foyer-bar*, proyectado por Hans Arp después de varios estudios de su mujer, tiene forma de trapecio irregular y está estrechamente conectado con los dos salones de los lados; desde el bar hasta el centro del foyer el público puede ver las películas proyectadas en la pantalla del *cine-dancing*. El pavimento está dividido asimétricamente en áreas rectangulares; el techo muestra una disposición análoga, en la que se introducen bandas blancas como superficies reflectantes para la iluminación. Las paredes están organizadas en sectores claros y oscuros, que van desde el suelo hasta el techo.

Respectivamente a la izquierda y a la derecha del *foyer-bar*, con respecto a la entrada, los dos últimos salones del Aubette, que conciernen a Van Doesburg: la *grande salle des fêtes*, basada estrechamente sobre el ritmo vertical-horizontal, y el *cine-dancing*, único ambiente *elementarista*, clou de la intervención, completamente dominado por la presencia de la diagonal

designed by Hans Arp is a composition of long white, gray, black and blue stripes of equal width set along the major crux of the corridor. A series of wide glass openings light the passage permitting at the same time the view of the lower floor.

Sophie Tauber Arp applies a unified treatment to the pâtisserie tea room made up of three adjacent rooms. Walls and ceilings are unequally divided in rectangular panels of various dimension separated by white bands of equal width, in which a very simple lighting system is employed. Some of the panels are decorated with various tones of gray, others are crossed by small black, gray and red rectangles over a white background. Sophie is also in charge of the Aubette-bar project whose walls are subdivided by a compact baywork of orthogonal drawings of different width, some monochrome, others made up of different squares of the same size of colour and non-colour. The café-brasserie and the café restaurant were designed by Van Doesburg with one solution. The linoleum pavement is unequally divided in rectangular areas which are much longer in the café-brasserie with primary and non-colours.

The ceiling is decorated in an analogous way with orthogonal surfaces countering the primary colour (though also green) and non-colour necessary for an adequate chromatic balance. Over the open walls and between the windows, long horizontal mirrors absorb and reflect the composition which Van Doesburg regains resourcefully in the cinematic dancing of the upper floors.

In the basement, Hans Arp has room to live out his biomorphic fantasies, freely drawing dreamlike elastic lines, clouds, anthropomorphic mushrooms, leaves and fantastic islands laid out over the walls of the bar american and the caveau dancing.

From a wide hall to the end of the stairs (influenced evidently by *Del Vonk*) one can reach the cine-dancing to the right, the foyer-bar in the centre and the *grande salle de fêtes* to the left.

The foyer-bar projected by Hans Arp, after several studies by his wife, has the shape of an irregular trapezoidal and is closely connected to the two side rooms. From the bar to the centre of the foyer the clients can watch the films shown on the screen of the cine-dancing. The floor is

unequally divided in rectangular areas. The ceiling is of an analogous formation in which white bands are introduced as surface reflectors for lighting. The walls are organized in alternative clear and dark fields that reach from the floor to the ceiling.

The two final rooms of the Aubette which concern Van Doesburg are found to the left and to the right of the foyer bar, with respect to the entrance. They are the *grande salle de fêtes* strictly based on vertical-horizontal rhythm and the cine-dancing, the only *cloud elementarist* context of his involvement completely dominated by the presence of the forty-five degree diagonal. The coloured surfaces based in principle on tonal discordance are separated by white bands of even width in relief for the *grande salle des fêtes* while in the cine-dancing the coloured panels stand out. The presence of these separation bands is explained by Van Doesburg: to obtain better defined surfaces and to make the optical fusion of colours impossible.

The walls and ceiling of the *grande salle* are covered by a framework of bands in relief, thirty centimetres wide and three thick, which free the modular uniformity of coloured

de 45 grados. Las superficies de color, basadas en el principio de una disonancia de dos tonos, están separadas por bandas blancas de anchura constante, en relieve para la *grande salle des fetes*, mientras que en el *cine-dancing* son los paneles de colores los que sobresalen. La presencia de dichas bandas de separación responde a dos razones, explicadas por Van Doesburg: obtener superficies mejor definidas, y hacer imposible la fusión óptica de los colores.

Paredes y techo de la *grande salle* están envueltas por un entramado de bandas en relieve, de treinta centímetros de ancho y tres de espesor, que liberan la uniformidad modular de los paneles de colores. El módulo cuadrado de base, de un metro y veinte de lado, se dilata en rectángulos o en cuadrados múltiples de la base, con el fin de crear una composición equilibrada del color, según superficies proporcionales a las diferentes energías cromáticas. La disonancia se basa en la convivencia de acordes bitonales de color y no-color; en otras palabras, dos rojos, dos amarillos, dos azules, blanco, gris, negro. Algunos paneles de fondo blanco se utilizan, como es habitual, como superficies reflejantes para la iluminación. La composición de las paredes comienza por encima de una banda neutra, cuya altura está determinada por los radiadores sobre tres lados, desde las puertas sobre el cuarto. Más allá de las puertas, también las ventanas —muy altas— interfieren con la composición, tanto por dimensiones como por posición, haciendo ardua su correcta modulación.

En el *cine-dancing*, Van Doesburg se encuentra con que tiene que diseñar el espacio más importante del Aubette, pero también el más difícil, por su discontinuidad.

Sobre las tres paredes libres de ventanas y en el techo se sitúa una contra-composición elementarista: amplias superficies ortogonales de color y no-color, inclinadas 45 grados, separadas por bandas blancas, de 35 centímetros de ancho y retraqueadas 4 centímetros respecto a los paneles. En las reiteradas series de parejas de color, combinadas con superficies brillantes y opacas de no-color, como en la *grande salle*, Van Doesburg introduce aquí un tono de verde, sustituyendo uno de los azules de la pareja. Entrando desde el *foyer*, el público se encuentra frente a una gran pantalla cinematográfica, colgada en la pared del fondo, en molesto contraste con las diagonales que emergen de

ella, huyendo incontrolladas hacia los lados, y trazando una especie de V. A la derecha, una escalera metálica lleva a un estrecho balcón industrial, de longitud un poco mayor de la mitad de la pared a la que está bruscamente superpuesta: la composición diagonal de la pared está cortada netamente y sin piedad. Dos filas de separadores, una a la derecha y una a la izquierda, dan ritmo a la longitud de la sala, con dos estrechos pasillos a lo largo de las paredes laterales y uno grande en el centro. El tratamiento del pavimento se resuelve con líneas ortogonales, bastante simplificadas. El gran corredor central de la sala, destinada por Van Doesburg al disfrute *simultáneo* de cine, cabaret y baile, se presenta como un área rectangular oscura, rodeada por bandas claras en correspondencia de la proyección vertical de las guías del sistema de luces suspendido del techo. A la izquierda de quien entra se encuentra la pared que forma parte de la fachada principal, con cinco ventanas altas. Van Doesburg pinta de negro las paredes y dispone entre las ventanas unos espejos cuadrados. La luz exterior subraya la ortogonalidad de las ventanas, siendo imposible resolver el contraste con las demás paredes; los espejos intentan solucionar el problema, reflejando paredes y techo: cuadrados elementales sobre un fondo de no-color. En la pared de entrada, la composición está partida en varios puntos: a la izquierda y en el centro, por las puertas que se introducen por fuerza: en el centro, en lo alto, por las aberturas para los aparatos de proyección y reflexión; hacia abajo y a la izquierda, por un cuidadísimo panel eléctrico.

*Si me preguntaran qué tenía en la cabeza cuando se construyó esta sala, podría contestar: oponer a la sala material de tres dimensiones, un espacio oblicuo extra-material y pictórico.*³³

“El Aubette, por consiguiente, es pintura para Van Doesburg o, mejor dicho, *estar en la pintura*.

*Esencialmente, hay que considerar el espacio arquitectónico sólo como un vacío ciego, total, hasta que el color interviene aportando al espacio un factor concreto. La pintura espacio-temporal del siglo XX, con sus posibilidades plásticas y estructurales, permite al artista realizar el sueño de poner al hombre no delante de la pintura, sino DENTRO de la pintura misma.*³⁴

Piénsese en las intervenciones de Van Doesburg en el Aubette: las salas de la planta baja, cuya estructura formal es la de las

panels. The square base module, one metre and 20 centimetres wide, spreads out in multiple rectangles or squares from the base in order to create a balanced basis of colour composition in relation to the surfaces proportional to the different chromatic forces. The discordance is based on the union of bi-tonal agreement of colour and non-colour; in other words, two reds, two yellow, two blues, white, gray and black. Some white background panels are used, as usual, as reflective surfaces for lighting. The composition of the walls begins above a neutral band whose height is determined by the radiators along three sides, from the doors to the salon. They interfere as well with the composition beyond the doors, with the very high windows (because of dimension as well as position), making their correct manipulation difficult.

Van Doesburg finds that the most important space to design of the Aubette is the *cine-dancing*. It is also the most difficult due to its discontinuity.

On the three windowless walls and on the ceiling an elementarist counter-composition is found. They are broad orthogonal surfaces of colour and non-colour inclined 45

degrees and separated by white bands 35 centimetres wide spaced 4 centimetres from the panels. In the repeated series of colour pairs combined with shiny and opaque surfaces of non-colour, as in the *grand salle*, Van Doesburg introduces a green tone substituting one of the blues of the pair. Upon entering from the foyer the public finds itself in front of a large film screen hanging from the rear wall. It is an annoying contrast to the diagonal lines that emerge from it, fleeing without control for the sides and sketching a V shape. To the right a metal stairway leads to a narrow industrial balcony, a bit wider than half of the wall, to which it is brusquely superimposed. The diagonal composition of the wall is clearly and pitiously cut. Two rows of dividers, one to the right and the other to the left, give cadence to the length of the room with two narrow passageways along the lateral walls and one large one in the centre. The floor is done along rather simplified orthogonal lines. The large central corridor of the hall planned by Van Doesburg for the enjoyment of film, cabaret and dance is a dark rectangular area surrounded by clear bands corresponding to the vertical projection of the light system guides hung from the

ceiling. To the right of the entrance is the wall which makes up part of the main facade with five tall windows. The outer light stresses the orthogonality of the windows, making it impossible to solve the contrast with the other walls. The windows attempt to solve the problem by reflecting the walls and ceiling, elemental squares over a non-colour background. In the entryway wall the composition is split into several points. To the left and in the centre it is divided by doors which only open inwardly, high in the centre by openings designed for projection and reflection machines, to the bottom left by a carefully placed electric board.

*If one were to ask me what I had in mind when this room was built I could answer it was to oppose the material three-dimensional room, an extra-material and pictorial oblique space.*³³

The Aubette, consequently, is painting for Van Doesburg or, rather, it is within painting.

Essentially, one must only consider architectural space as a blind, total emptiness until colour takes a part and supplies a concrete factor to the space. Spatial-temporal painting of the twentieth century with its plastic and

composiciones maduras en 1920. La recuperación de escala del *vacantiehuis* de Oud. Los locales del segundo piso, diseñados como tipos diferentes de contra-composiciones del período 1924-26, es decir desde que empieza de nuevo a pintar el elementalismo diagonal del *cine-dancing* que se hace eco de la contra-construcción del techo para el aula universitaria de Van Eesteren de 1923.

Las soluciones de color son ahora libres de ser pintura a gran escala. El Aubette reasume y expone en un recorrido ascendente una historia particular: la actividad artística de Van Doesburg, finalmente en el papel demiúrgico al que aspiraba en su intervención *cromoplástica*. La experiencia *monumental* del estilo se concluye en el Aubette, limitándose a la citación autobiográfica del mismo universo estético.

Una sensación iracunda de inanidad expresa la desilusión de Van Doesburg (de mucha importancia, puesto que sólo osa confesarla explícitamente a su diario) hacia la intangibilidad mundana de los objetivos perseguidos desde hace un decenio.

*Si ha sido demostrado que una nueva formación, hasta a gran escala (¡como el Aubette!) no se tiene en pie contra la práctica (entendida como vida animalesca de las masas) y se piensa de la forma consiguiente, se tiene que llegar, en tal dirección del pensamiento, a esta convicción: la arquitectura debe ser neutral, no figurativa y, en todo caso, sin la añadidura de medios pictóricos.*³⁵

El largo y accidentado trayecto que lleva ruidosamente a Van Doesburg a la negación de las pinceladas originales sobre el tema del color en la arquitectura contradice la silenciosa y, en cierto sentido, conclusiva tentativa que en 1924 Rietveld experimenta con la casa Schröder de Utrecht. Por otra parte, tal edificio se corresponde plenamente con el lúcido diagnóstico con el que Oud en 1920 había expresado las contradicciones implícitas en la urgencia de la tensión hacia la arquitectura de Van Doesburg.

*En la ciudad actual no hay ninguna posibilidad. Solamente en un edificio singular podremos ser puros; y esta es una solución de compromiso pero necesaria, como me han demostrado los hechos.*³⁶

Por otro lado, sería demasiado reductivo ver en la casa Schröder

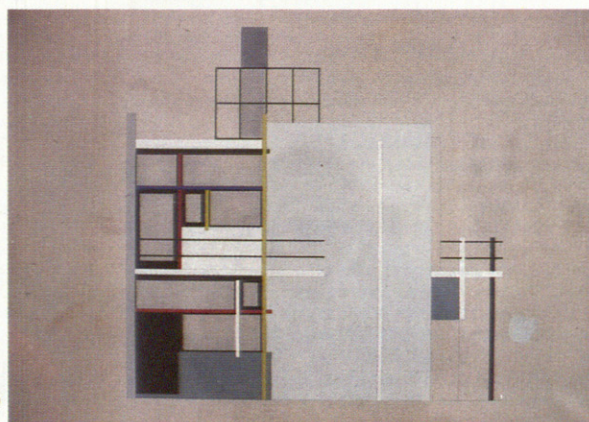
der la banal *realización* de los modelos de 1923.

En la explosión del volumen cerrado de la tradicional caja edilicia con forjados y tabiques, hacia planos que se ciernen ortogonalmente y definen un libre fluir en el espacio; en la composición de los ejes, ajenos a cualquier privilegio perspectivo, destituyendo el engaño tridimensional de naturaleza de cualquier necesidad; en la precisa localización de los valores cromáticos, libremente combinados en la percepción simultánea de puntos, líneas y superficies, según las dimensiones abstractas de la pintura: el no-color de los elementos planos (desde el polo blanco para los principales hasta los grises de los menores) a juego con el color primario (así como al polo opuesto del no-color, el negro) de los elementos lineales y de puntos; en la apretada estructuralidad de la decoración, métricamente relacionada con la importancia variable de los espacios interiores; en la abstracción determinada del edificio de Rietveld, en definitiva, ¿acaso no se escucha el eco más significativo tanto del *arte de las relaciones* de la arquitectura, como de aquella *nieuwe kleurbeelding* de la que, recordando las palabras de Mondrian, “es difícilísimo trazar la imagen exacta”?

*En arquitectura la expresión plástica exacta del equilibrio cósmico se manifiesta por medio de planos y de líneas verticales y horizontales. Precisamente en esto la arquitectura se diferencia de la naturaleza originaria, en la que estos planos y estas líneas se confunden juntas en la forma. La casa ya no puede ser una aglomeración de locales —cuatro paredes con huecos para las puertas y las ventanas— sino más bien una construcción de planos de color y no-color, de acuerdo con el mobiliario y los objetos de la casa, los cuales no serán nada por sí solos, sino que se referirán a los elementos constructivos del conjunto.*³⁷

De hecho, la intuición positiva que Rietveld expresa con la casa Schröder da forma a un *unicum*, por la inmediata adhesión a la conjugación teórica del Nieuwe Beelding, ciertamente en el ámbito del tema *cromoplástico*, y puede que también en el de la arquitectura. En el *compromiso necesario* se experimenta arquitectónicamente de hecho la composición de un fragmento, perfectamente determinado en el azar de la propia e irrepetible construcción y ajeno a cualquier pretensión modelística.

Traducción: I. Fernández Solla



9. Rietveld, casa Schröder, Utrecht, 1924, dibujo de Han Schröder, 1951.

*structural possibilities lets the painter materialize the dream of not putting man ahead of painting but within it.*³⁴

Think about the participation of Van Doesburg in the Aubette. The ground-floor rooms possess the structural form of compositions matured in the twenties, the recuperation of scale of the *vanantiehuis* of Oud. The sites on the second floor are designed as types different from the counter-compositions of the 1924-26 period, in other words, when he begins painting again.

The diagonal elementalism of the *cine-dancing* echoes back to the counter-construction of the ceiling for the university room of Van Eesteren of 1923.

Colour solutions are now free of being large scale painting. The Aubette summarizes and exhibits a progressive journey through a personal history, the artistic activity of Van Doesburg finally in the divine role to which he aspired in his chromoplasmic participation. The *monumental* experience of style concludes in the Aubette, limiting itself to the autobiographical note of the aesthetic universe.

The disillusion of Van Doesburg expresses an angry sense of emptiness (importantly, since he only dares to

Este artículo es una ampliación puesta al día del texto publicado en holandés en el catálogo de la exposición *Kleur en architectuur*, Rotterdam 1986, a cargo de V. de Heer.

1. Para una introducción general a De Stijl y al Nieuwe Beelding, véase G. Fanelli, *De Stijl*, ed. Laterza, ed. Laterza, Roma-Bari 1983 (edición alemana, *Stijl-Architektur*, Gerd Hatje, Stuttgart 1985). Para una mayor profundización se puede acudir a la bibliografía exhaustiva que lo acompaña. Entre los textos principales que han aparecido después de la obra de Fanelli, no citados en las notas que siguen, señalamos:

- L.D. Henderson, *Theo van Doesburg, De vierde dimensie en de relativiteitstheorie in de jaren 20* en M. Baudson (ed.), *Tijd, de Vierde Dimensie in de Kunst*, Bruselas 1984, págs. 194-205.
 - Y.A. Bois y B. Reichlin, *De Stijl et l'architecture en France*, catálogo de la exposición, Lieja-Bruselas 1985.
 - A. Valstar, *Een glas-in-loodontwerp van Theo van Doesburg*, en *Jong Holland*, I, 1985, 2, pgs 2-12.
 - U. Barbieri, *J.J.P. Oud*, Zanichelli, Bologna 1986.
 - A. Doig, *Theo van Doesburg. Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge Urban and Architectural Studies 10; Cambridge 1986, reelaboración de la conferencia de Cambridge 1981.
 - H. Henkels (ed.), *Mondrian From figuration to abstraction*, catálogo de la exposición, Tokio 1987.
 - H. Zeeders y V.C. Nanta; *Theo van Doesburg in Drachten*, Drachten 1988.
 - P. Overy y otros, *The Rietveld Schröder House*, De Haan, Houten 1988. El problema color-/arquitectura es el tema de catálogo *Kleur en architectuur* citado; dedicado por entero a la cromoplástica del Nieuwe Beelding debe citarse el fundamental volumen de N.V. Troy, *The De Stijl Environment*, The M.I.T. Press, Cambridge (Mass.) y Londres 1983. Indispensable para un conocimiento filológico de los orígenes del Nieuwe Beelding es el volumen colectivo *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982 (edición inglesa, *De Stijl, the formative years 1917-1922*, The M.I.T. Press, Cambridge (Mass.) y Londres 1986; edición italiana, *De Stijl*, Electa, Milán 1989).
 - 2. T. van Doesburg, *Grondbegrippen der Nieuwe Beeldende Kunst*, en *Tijdschrift voor Vijsbegeerte*, 1919, XIII, 1, pgs. 30-49, y 2, pgs. 169-188; el párrafo citado está en el párrafo 12 del capítulo II, *De Esthetische Ervaring*. En 1983 ha aparecido una reedición a cargo de Sun ed., Nijmegen: T. van Doesburg, *Grondbegrippen van de nieu we beeldende kunst*, con introducción de S.U. Barbieri, C. Bockraad, J. Leering y postfacio de C. Bockraad. Con el título de *Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst* se había traducido al alemán y publicado en Bauhausbücher, 6, A. Langen, München 1925.
 - 3. P. Mondrian, *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst*, en *De Stijl* 1918, I, 3, pgs. 29 y 30.
 - 4. P. Mondrian, *Natuurlijke en abstracte realiteit*, en *De Stijl*, 1920, III, 7, pg. 59.
 - 5. P. Mondrian, *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst*, in *De Stijl*, 1918, I, 3, pgs 29 y 31. Hay que destacar que en la pg. 30 se encuentra una de las rarísimas alusiones —si no la única— a las *cualidades* del color en Mondrian, con una referencia explícita a Shoemaekers Ziin, van de drie primaire kleuren, geel en blauw de meest innerlijke, is rood (de ineensparing van blauw en geel, zie Dr. H. Schoemaekers Het nieuwe wereldbeeld) meer uiterlijk; zoo zou eene beelding in enkel geel en blauw meer innerlijk zijn dan eene in de drie primaire kleuren.
 - 6. Fundamental por la perspectiva con que afronta el *Nieuwe Beelding* es el texto de M. Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi, Milán 1985; en particular el capítulo *Dum volvitur Crux*, pgs. 212-259, en el que examina a Mondrian y Brouwer.
- El párrafo citado está en pgs. 254-255.
7. P. Mondrian, *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst*, 1918, I, 3, pg. 31.

- 8. P. Mondrian, *Moet de schilderkunst minderwaardig zijn aan de bouwkunst*, en *De Stijl*, 1923, VI, 5, pg. 64.
- 9. T. van Doesburg, *Het aesthetisch beginsel der moderne beeldende kunst*, en *Drie voordrachten over de Nieuwe Beeldende Kunst*, Maatschappij voor goede en goedkooft lectuur 1919, pg. 146. El texto es de 1916.
- 10. P. Mondrian, *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst*, en *De Stijl*, 1918, I, 3, pg. 31.
- 11. P. Mondrian, *Natuurlijke en abstracte realiteit*, en *De Stijl*, 1920, III, 8, pg. 66 y 68.
- 12. P. Mondrian, *Le néoplasticisme. Principe general de l'équivalence plastique*, Editions de l'Effort Moderne, Paris 1920.
- 13. P. Mondrian, (in memoriam van Doesburg), en *De Stijl*, 1932, dernier numéro, p. 48.
- 14. B. van der Leek, *De plaats van het moderne in de architectuur*, en *De Stijl*, 1917, I, pp. 6-7.
- 15. B. van der Leek, *ibidem*, p.6.
- 16. B. van der Leek, *Over schilderen en bouwen*, en *De Stijl*.
- 17. T. van Doesburg, *De Stijl der toekomst*, en *Drie voordrachten over de Nieuwe Beeldende Kunst*, Maatschappij voor goede en goedkooft lectuur, Amsterdam 1919, pp. 63-64. El texto es de 1917.
- 18. T. van Doesburg, *Aanteekeningen over monumentale kunst*, en *De Stijl*, 1918, II, 1, p. 11.
- 19. T. van Doesburg, *ibidem*, p. 10.
- 20. T. van Doesburg, *ibidem*, p. 12.
- 21. Es el título del artículo publicado en *De Stijl*, 1917, I, 1, pg. 6-7.
- 22. B. van der Leek, op. cit., pg. 7.
- 23. En relación a Huszar, ver el reciente estudio de Sjarek Ex y Els Hock, *Vilmos Huszar, Schilder en ontwerper 1884-1960*, Reflex, Utrecht 1985.
- 24. V. Huszar, *Over de moderne toegepaste kunsten*, en *Bouwkundig Weekblad*, 1922, XLIII, 8, p. 76.
- 25. P. Mondrian, *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst*, en *De Stijl*, 1918, I, 3, p. 31, nota 1. El tema merecería amplia discusión.
- 26. T. van Doesburg, *De Betekenis van de Kleur in Binnen —en Buite— narchitectuur* en *Bouwkundig Weekblad*, 1923, XLIV, 21 pp. 232-233.
- 27. Carta de Van Doesburg a A. Kok, fechada el 9 de Septiembre de 1917, que aparece en *Theo van Doesburg 1883-1931*, catálogo de la exposición, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1968 (edición alemana, Kunsthalle, Basel 1969) pg. 20.
- 28. T. van Doesburg, *Aanteekeningen over monumentale kunst*, en *De Stijl*, 1918, II, 1, p. 12.
- 29. T. van Doesburg, *Der Wille zum Stil*, en *De Stijl*, 1922, V, 3, p. 39.
- 30. T. van Doesburg, *Farden im Raum und Zeit* en *De Stijl*, 1928, VIII, 87-89, p. 33.
- 31. T. van Doesburg, *Tot een beeldende architectuur*, en *De Stijl*, 1924, VI, 6-7, pg. 82. Por las muchas intervenciones escritas, editadas o inéditas, de Van Doesburg sobre el color, confróntese el catálogo del volumen antológico *T. van Doesburg. Scritti di arte e di architettura*. Officina, Roma 1979, ed. a cargo de Sergio Polano. Rico en informaciones inéditas y documentado es *Theo van Doesburg 1883-1931*, Staatsuitgeverij's-Gravenhage 1988 (edición holandesa e inglesa) primera monografía completa sobre Van Doesburg arquitecto, también a cargo de E. van Straaten. Para el tema de la cuarta dimensión es indispensable el volumen de L. Daleumple Henderson, *The Fourth Dimension and non Euclidean Geometry in modern Art* Princeton University Press, Princeton 1983; reelaboración de una conferencia en Yale de 1975. Confróntese también M. Tuchman (ed), *The spiritual in art. 1890-1980*, catálogo de la exposición, Los Angeles y New York 1986.
- 32. T. van Doesburg y C. van Eesteren, —(cuadrado) + = R¹ en *De Stijl*, 1924, VI, 6-7, p. 92.
- 33. T. van Doesburg, *Notices sur l'Aubette a Strasbourg*, en *De Stijl*, 1928, VIII, 87-89, p. 8.
- 34. T. van Doesburg, *Farben im Raum un Zeit*, en *De Stijl*, 1928, VIII, 87-89, p. 36.
- 35. *Uit de dagboeknotities van Theo van Doesburg*, en *De Stijl*, 1932, dernier numéro, pp. 19-20.
- 36. Carta de J.J. Oud a T. van Doesburg, probablemente de 1920, en *De Stijl*, catálogo de la exposición, Stedelijk Museum, Amsterdam 1951, p. 80.
- 37. P. Mondrian, *Neo-plasticisme*, en *i 10*, 1927, I, 1, pp. 15 y 18.

confort it explicitly in his diary) towards the mundane intangibility of the objectives pursued over the previous ten years.

*If it has been demonstrated that a new 'formation', even at a large scale (like the Aubette) does not stand up in practice (understood as the animal-like life of the masses) and the following line of thought is followed, one must arrive at this. Architecture must be neutral, not figurative, and in any case without the addition of pictorial means.*³⁵

The long and rough trajectory, which leads Van Doesburg to loudly deny the original brush strokes in the subject of colour in architecture, contradicts the silent and somewhat conclusive attempt experience with the Schroeder house by Rietveld in 1924. On the other hand a building such as this plainly corresponds to the lucid diagnosis with which Oud in 1920 had expressed the contradictions which were implicit in the urgency of tension towards Van Doesburg's architecture.

*In the city of today there is no possibility. We can only be pure in a singular building. This is compromising though necessary solution as the facts have demonstrated to me.*³⁶

On the other hand it would be too reductive to see the banal execution of the 1923 models in the Schroeder house.

The closed volume of the traditional construction body explodes with sheets and partition walls towards planes that shift orthogonally and define free flow in space. In the composition of the prospectus, foreign to any project privilege, the tri-dimensional deception of any natural necessity is deprived in the precise location of chromatic values freely combined in the simultaneous perception of points, lines and surfaces according to the abstract dimensions of painting. The non-colour of flat elements (from the white pole for the principal ones to grays for the lesser ones) in play with primary colour (as with the opposite pole of non-colour, black) of the lineal elements and points is structured tightly in the decoration and metrically related to the variable importance of interior spaces, as well as in the determined abstraction of the building. Finally, can not the echo of the most meaningful of the art of relationships of architecture of that *nieuwe kleurbeelding* perhaps be heard, remembering the words of

Mondrian that *it is difficult to draw the exact image.*

*In architecture the exact plastic expression of cosmic balance is expressed through planes and vertical and horizontal lines. Architecture is different from the originating nature precisely in this. These planes and lines are confused along with the form. The house can no longer be an agglomeration of sites, four walls with holes for doors and windows. It should rather be a construction of planes of colour and non-colour, matching the furnishing and objects of the house, which would be nothing standing alone, but would refer to the constructive elements of the whole.*³⁷

In fact the positive intuition which Rietveld expresses with the Schroeder house gives shape to a unicum through the immediate adhesion to the theoretical conjugation of the Nieuwe Beelding. This is certain within the scope of the chromoplastic theme and it may also be in architecture. In the necessary compromise in fact, the composition of a fragment perfectly determined in random characteristic and non-repeatable construction and foregoing to any modelistic pretension, is experienced.

Sergio Polano