

# La escuela de Amsterdam y el Stijl

Daniel Fullaondo

Hace unos pocos años tuve ocasión de permanecer durante unos días en Holanda, especialmente en Rotterdam y Amsterdam. Y frente al decantado racionalismo de Bakema, la visión de Amsterdam de Berlage, de Van Eesteren, del Amsterdam en que la densidad y el empirismo medievalista se prolongaba hasta nuestros días, ofrecía una visión estimulante que en cierta forma conseguía predominar sobre el controlado experimentalismo urbano de la moderna escuela holandesa. Amsterdam se nos ofrecía como la antítesis romántica, como una demostración evidente de que las posibilidades del diseño urbano trascendían de las visiones racionalistas de Rotterdam hacia planteamientos de una expresión libre, más evocadora y naturalista, dentro siempre de una actitud que, desde el diseño hasta la elección de materiales, establecía una conexión con la tierra, el entorno y el hombre, más evidente y decidida.

Posteriormente, sin embargo, un análisis ulterior de la arquitectura y, en general, del desenvolvimiento artístico holandés obligaba a reconsiderar esta primera impresión, desentrañando una madeja de corrientes culturales tan extraordinariamente complicada hasta resultar contradictoria.

En lo que en términos de conversación suele denominarse Escuela de Amsterdam, se agitan corrientes, grupos y tendencias de las más variadas filiaciones:

- a) El grupo WENDINGEN, la Escuela de Amsterdam, propiamente dicha, autor de la reconstrucción de Amsterdam en la primera posguerra, con Peter Kramer y Michael de Klerk, como más destacados representantes.
- b) Berlage, padre espiritual del renacimiento arquitectónico holandés, una especie de Richardson europeo, introductor y entusiasta de Wright en Europa. Anterior a él, pero en directa relación espiritual, los pioneros neogóticos como Cuypers. Berlage domina la

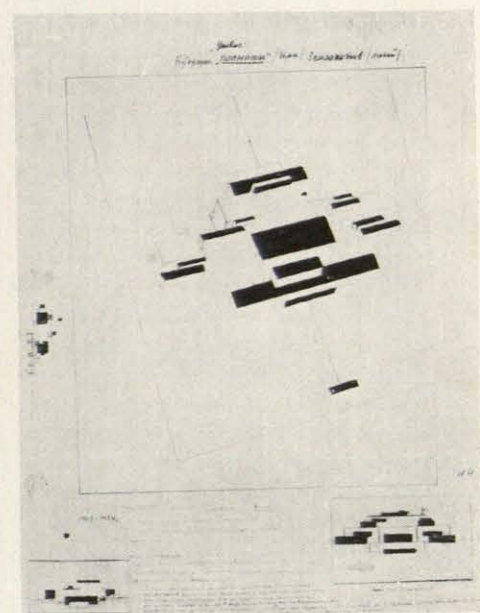
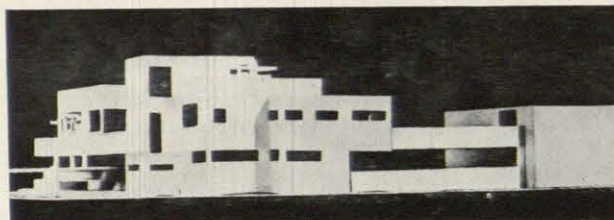
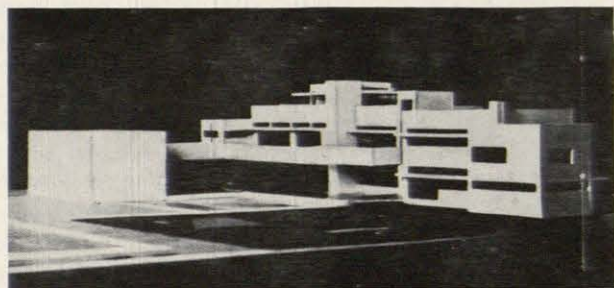
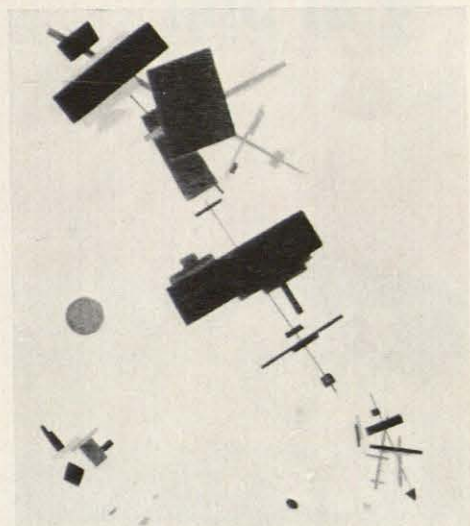
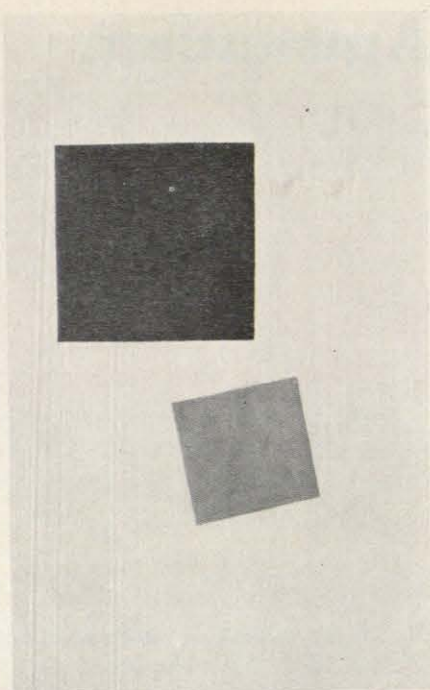
escena holandesa, a caballo entre los dos siglos, y si directamente se conecta con los pioneros, alcanza hasta el Stijl. Premia el monumento de Van Doesburg en 1916, y esto ha sido señalado muy poco, construye en 1933 su obra póstuma, el museo municipal de La Haya, en donde, junto al recuerdo emocionado y coherente de Wright aparecen dignificadas, decantadas de toda vacilación, las más nobles cualidades artesanales y telúricas de la Escuela de Amsterdam. Este museo es el que precisamente alberga la más significativa aportación neoplástica de la pintura y el diseño.

- c) Una serie de artistas de un encasillamiento concreto más difícil, como Dudok, Wanda y Mallet-Stevens, receptivamente instalados entre el Wendingen, Wright, el Stijl y el racionalismo.

La arquitectura holandesa, especialmente en los dos primeros grupos aludidos, y dentro de niveles cualitativos e históricos sumamente diversos como veremos posteriormente, parece encontrar su denominador común en esta intensa valoración telúrica ya mencionada, aparente en el sentimiento masivo de sus densos volúmenes de ladrillo. Frente a la esquematización racionalista uno se siente inclinado a recordar la posición de Henry Moore: "Es aquí, delante de este vibrante fragmento de naturaleza, cuando he adquirido el sentido de la escala, de lo monumental, del aire libre y sobre todo he comprendido la "presencia" primitiva de la piedra, la potencia de la tierra, la clase de energía que se encuentra condensada en la roca y que parece lanzarse hacia el exterior con una fuerza inaudita... ¡la piedra! Se lo debo todo. Hasta los cuarenta años ha sido el único material que ha existido para mí. Fué mi amor a la piedra el que contribuyó a hacerme salir de la tradición europea, toda ella hecha de imitación y a buscar a través de las artes primitivas una concepción más ruda de la escul-

tura, más vital, que expresara algo de la energía y el poder de las grandes montañas que tuviera su propia vida independiente del objeto representado. Sentid la fuerza interna de los huesos que sobresalen en un puño fuertemente cerrado, bajo la piel. En todo cuerpo vivo hay un esqueleto—rodillas, codos, articulaciones—tendido hacia el exterior como para dilatarlo, hacer explotar la forma. Esto es lo que no me gusta de Hans Arp: es liso, es bonito, es bello como superficie exterior, pero no se siente la fuerza venida del corazón vivo, orgánico de la piedra."

Indudablemente estos pensamientos encontrarían un paralelo más adecuado en la figura de Le Corbusier, pero de todas formas pueden estimular nuestra imaginación para intentar comprender toda la evocación, tectónica y naturalista, de la escuela holandesa. Ahora bien: establecido este posible denominador común sobre el que toma asiento y fuerzas una dilatada tradición, el uso, y especialmente la oportunidad con que esta íntima exigencia ha sido empleada, resulta muy variable. En este sentido puede resultar interesante el ir deslindando todos los diferentes fenómenos culturales (monumentalismo, neogótico, neorrománico, Wright, expresionismo alemán, Stijl...) que los arquitectos de Amsterdam intentaron incorporar a su movimiento, exacerbando en ellos ese carácter de un romanticismo sutilmente retórico y reaccionario en el fondo. Este análisis discriminatorio de los movimientos diversos que pugnan, antitéticos, en el corazón del Wendingen especialmente, trae a nuestra memoria la consideración de Spengler sobre la aparición del sentir oriental, mágico como él llama, en las obras del tardío Imperio romano, el tránsito sutil pero continuo del acanto al arabesco, la perforación de las pupilas y por tanto de la mirada, la aparición del pámpano y la palma... El nivel que se desarrollaba en el proceso holandés era mucho más modesto, pero, sin embargo, participa del sentimiento dramático en que se debaten todos los movimientos y



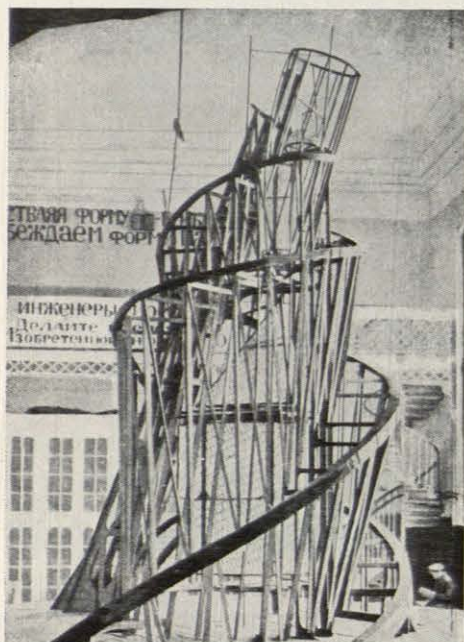
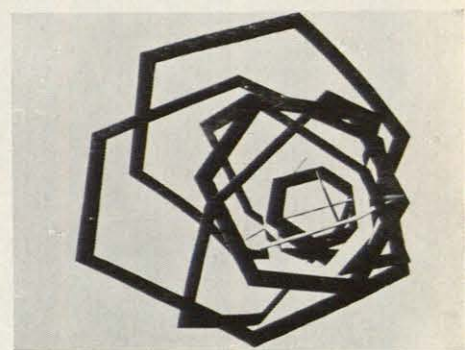
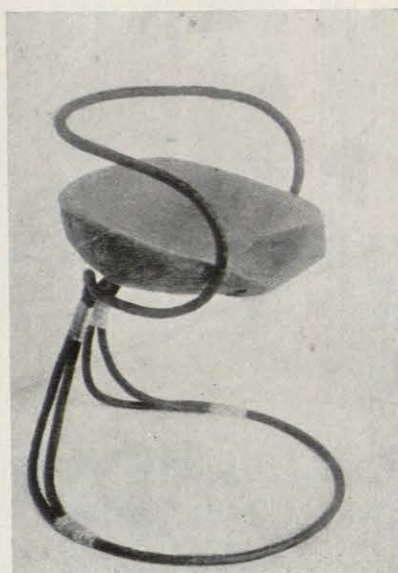
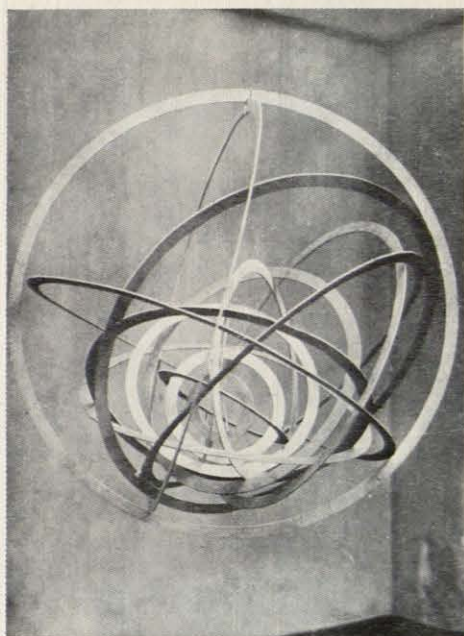
1 2 5  
3 6  
4

actitudes que históricamente consumidas se resisten a perecer recurriendo al pacto, al compromiso.

Antes aludíamos a la diferente valoración histórica y cultural que debiera aplicarse a los arquitectos de Amsterdam. Esto resulta evidente. No puede hacerse un grupo común en este sentido, con Cuyper y especialmente Berlage con el grupo Wendingen. Berlage, en 1899, no podía hacer otra cosa que lo que hizo. Pero en 1922 la situación no era la misma y fué entonces cuando precisamente el Wendingen continuaba preocupándose primordialmente de expresiones líricas con el ladrillo. Resulta obligado admitir la dificultad casi insalvable que suponía intentar intuir el último cuarto del siglo XIX, cual sería el auténtico sentido de la arquitectura del futuro. Basta releer la cita de Camilo Boito, en *Arquitectura e Historiografía*, "Sobre el estilo futuro de la arquitectura italiana", en donde Boito, un investigador de gran talen-

to, después de exponer con magnífico sentido crítico un brillante inventario de la estéril actitud escenográfica y monumentaloides del XIX, a la hora de intentar plantear una respuesta válida, una predicción orientativa para el futuro, se inclina por la arquitectura lombarda del siglo XIII. La posición crítica, la denuncia de una situación insostenible, magnífica. El pronóstico, el remedio aconsejado, explicable, conmovedor incluso, pero en definitiva grotesco. Aquellos hombres no veían, porque entre otras cosas era imposible aún saber cuál iba a ser el desarrollo futuro. Y es por eso que en estos momentos la posición de Berlage, incluso la de Cuyper, era operante y su compromiso válido. Su antítesis, su nostálgica protesta medievalista, actuaba a favor de los tiempos, en definitiva. Por esto, por haber tenido el instinto de encarrilar su trayectoria por la senda de lo históricamente válido, de lo culturalmente oportuno y necesario, Berlage trasciende el sentido del Wen-

dingen. (Y, aunque sea salirnos del tema, es este mismo Berlage el que a la hora de intentar plantearnos una correspondencia en nuestro plano nacional pudiera ilustrarnos de lo que hubiera podido ser un artista como Antonio Palacios si este grandísimo arquitecto hubiera sabido mantener una comunicación cultural con el ambiente internacional. El drama de Palacios, uno de los artistas españoles de más temperamento de los últimos doscientos años, es el resultado de la deliberada incomunicación, de la consciente impermeabilidad cultural. Durante la juventud y madurez de Palacios se estaba realizando la mayor experiencia cultural, social y técnica desde el Renacimiento. Y Palacios, voluntariamente afinado en su papel de Robinsón espiritual, de vacilación en vacilación, cerrando su mirada ante lo que debía ser evidente, desentendiéndose del auténtico sentido cultural de nuestra época, crea un mundo arquitectónico que, aunque demostrativo de



269  
Фабрика-завод. Сложно  
запутанная конструктивная  
композиция функциональ-  
ного характера (горизон-  
тальная гамма)

7 9 11  
8 10

su enorme talento, resulta evasivo, un extraño y equívoco resultado de una grandiosa concepción acunada entre arrullos anacrónicos momificados...)

Y después del primer Berlage, del Berlage de la Bolsa y del Plan de 1902, el Wendingen, la auténtica escuela de Amsterdam. Pero los tiempos estaban cambiando. Wright, un poco de la mano de Berlage, es conocido en Holanda y efectúa en 1910 la histórica exposición de su obra en Berlín. Simultáneamente en París, la revolución plástica iba concretando sus conquistas. Al margen de Picasso y del proceso técnico e industrial, la vanguardia de los artistas, Malewitsch, Tatlin, Kandinsky, Van Doesburg... comenzaban hacia 1910 a definir lo que habría de constituir la base del futuro desarrollo. Uno de los más grandes hitos polémicos de la historia de la pintura moderna se alcanza en 1918

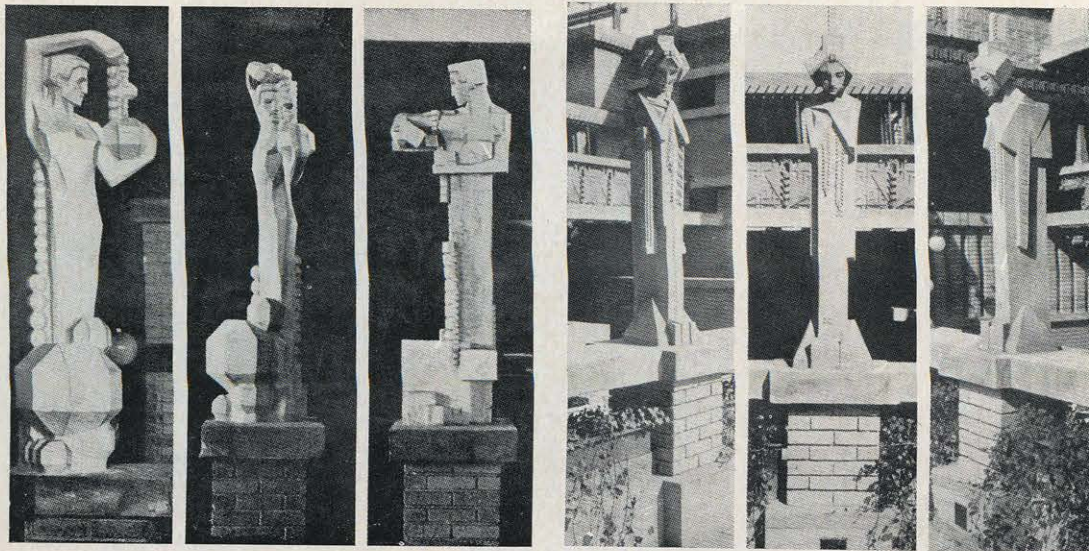
con el célebre cuadro *Blanco sobre blanco*, del mismo Malewitsch. Previamente, como ya hemos señalado anteriormente, la receptividad de Berlage premia el monumento de Van Doesburg de Leemvarden.

Y frente a toda esta explosión de la realidad cultural del siglo XX, frente a este panorama, frente a estas nuevas realidades de todo orden, frente a este violento despertar de conciencias sociales, industriales, estéticas, ¿qué hizo el Wendingen?

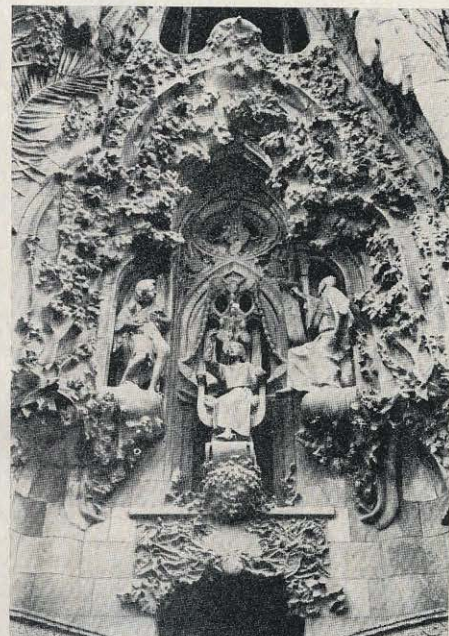
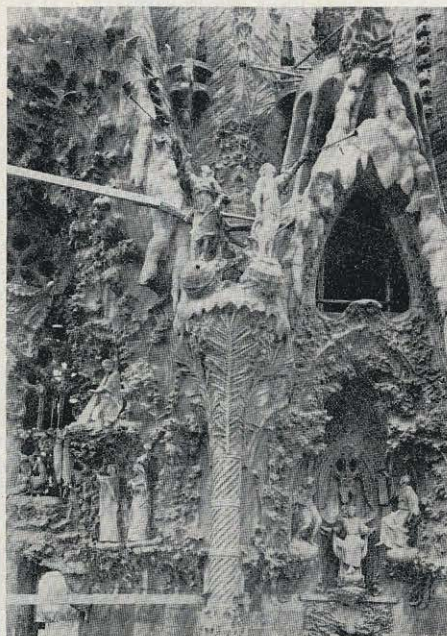
Jorge Oteiza señalaba cómo una nueva concepción estética tiene que ir necesariamente precedida de una nueva visión del "paisaje". Yo entiendo este paisaje como paisaje cultural integral, como panorama estético, técnico, social, personal...

Para nosotros, el Wendingen rechazó, en definitiva, esta nueva concepción, que, como hemos visto, ya comenzaba a evidenciarse y

1. Henry Moore: Figura reclinada. Unesco. París, 1958.—2. Kasimir Malevich: Cuadrados rojo y negro. 1913.—3, 4. Theo Van Doesburg: Proyecto arquitectónico.—5. Kasimir Malevich: Composición suprematista. 1917.—6. Kasimir Malevich: Casa del Futuro. 1924.—7. Alexander Rodchenko. Construcción. 1920.—8. Vladimir Tatlin: Monumento a la tercera internacional. 1920.—9. Tatlin: Silla tubular. 1927.—10. Fantasía arquitectónica. Dibujo publicado en Leningrado en 1931.—11. Alexander Rodchenko. Construcción. 1920.



14 15  
12 13



desentendiéndose de esta conciencia de renovación integral, esquivando la mirada ante las nuevas panorámicas espirituales, mirando el nuevo mundo con los ojos viejos de la nostalgia medieval no había nada que hacer.

Sólo cabía prolongar una brillante agonía gracias al compromiso habilidoso, a la ambigüedad nostálgica, evocadora. Y de nostalgia en nostalgia, de evocación en evocación, el Wendingen protesta en definitiva de esta nueva conciencia que rechaza. Zevi, casi siempre generoso a la hora de valorar los movimientos expresionistas, ha destacado el carácter dialécticamente antitético y protestante de estos sentimientos culturales y, por ende, su limitado valor histórico. Un hombre, un movimiento, una actitud, sistemática y esencialmente protestante en el fondo está sometida (un sometimiento inverso, pero sometimiento al fin) a aquello contra lo que protesta, ya que en el fondo actúa en función (negativa) del oponente. Desaparecido al oponente pierde su razón de ser. Por ello su vigencia histórica es accidental. Oteiza

expresaba lo mismo con otras palabras: "El expresionismo no es un nacimiento, es una prolongación." Este criterio puede ilustrarnos a la hora de valorar la vigencia histórica de la Escuela de Amsterdam, antes y después de su vinculación oficial al expresionismo alemán, a través de todo el brillante y penoso peregrinar entre el románico, Wright, Art Nouveau, Cubismo, expresionismo de Mendelshonn...

Indudablemente resulta evidente que la posición del Wendingen tenía que expresar actitudes positivas, especialmente a la hora de intentar comprender el sentido de su protesta ante el fenómeno racionalista. Este último, como ya ha sido señalado repetidamente al ir definiendo sus posiciones, prescindió quizá de una manera obligada de muchas de las realidades de un auténtico y completo panorama cultural. Panorama incompleto quiere decir, en definitiva, vigencia provisional de una poética. Pero lo que resulta fundamental intentar comprender es que esta limitación de las posiciones racionalistas

era completamente necesaria. No se puede pretender renovar la cultura y replantear completamente todo el proceso creador sin incurrir en excesos, equivocaciones, sectarismo, tendenciosidad... Lo primero es la doctrina, la concepción que responda en definitiva al espíritu de los tiempos, que brote de la misma entraña del sentido de la época, que constituya su expresión cristalizada más real. Pero lo segundo, y casi tan importante como la concepción, es la fe ilimitada en sus posibilidades de destino. Los maestros racionalistas tuvieron ambas cosas, pero esta fe, esta alucinada convicción, esta agresividad que podemos captar en el origen y desarrollo del movimiento, no podía alcanzarse sin el olvido deliberado de muchas otras posibilidades que, aunque teóricamente valiosas, no hubieran encajado en su proceso.

Las actitudes ecuanímes y ponderadas generalmente son inertes ante la historia. El racionalismo captaba, confusamente si se quiere, pero con intensidad, esta realidad histórica y acometía su gigantesca empresa



16 17

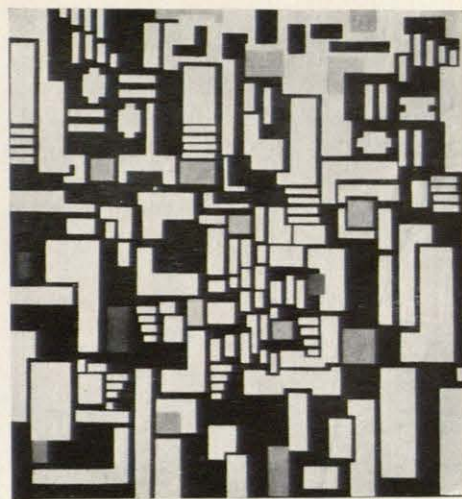
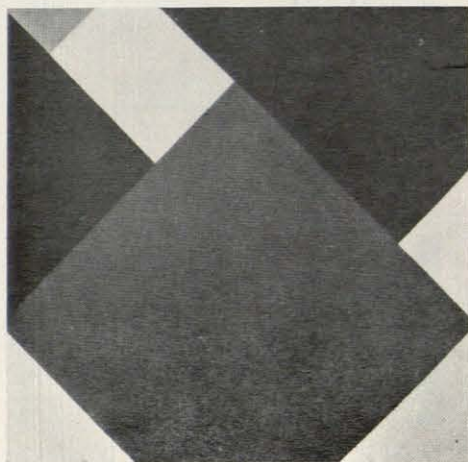
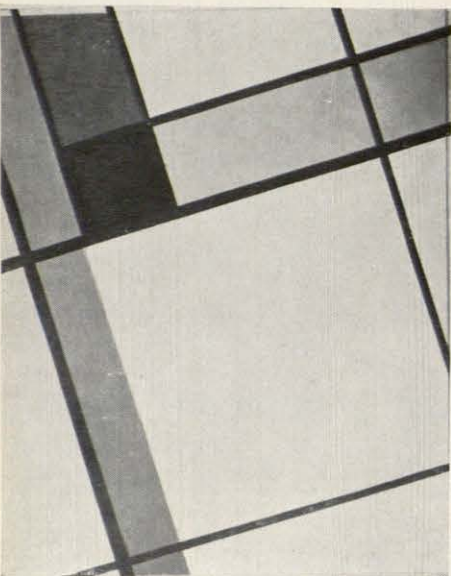
12, 13. Jardines del Midway Gardens. Frank Lloyd Wright.—14 y 15. Fragmentos de la fachada Levante de La Sagrada Familia. Antonio Gaudí.—16 y 17. Aspectos interiores del Museo Salomón. R. Guggenheim. Frank Lloyd Wright.

(porque gigantesco es el renovar en veinte años la conciencia y los criterios de una sociedad) de la única forma posible: autolimitándose, abandonando la ecuanimidad, concentrando rígidamente sus energías en unas cuantas realidades que podía controlar, rechazando de plano todo lo que podía alterar, aplazar, distraer el logro de sus objetivos. Entre las actitudes que combatía, que hubieran perturbado su operatividad, que hubieran confundido el sentido desmesurado, panfletario a veces de sus objetivos, se mezclaba lo claramente inválido con lo válido en cierta forma, pero inoportuno. La falsedad lo constituía el academicismo monumental, la conciencia decorativa, repostera, antiindustrial y antisocial. La validez inoportuna integraba un complejo sentimiento que confusamente captaba las limitaciones humanísticas del cubismo, su provisionalidad experimental, y que más confusamente aún predecía en cierta forma el futuro organicismo que veinte años después imprimiría un nuevo sentido al proceso. El Wendingen participó de ambas acti-

tudes y en cierto sentido fué una víctima del crudo finalismo del movimiento racionalista, que, en situación de expansión y lucha constante, no podía permitirse el lujo de vacilar intentando reconsiderar su postura.

El Wendingen, como asimilación nacional del movimiento expresionista, captó la pragmática que estaba ausente de las posiciones racionalistas e intentó la creación de una poética antitética que pudiera ofrecernos una visión integradora de elementos de control más oscuro y psicológico, una mística decantación de un humanismo más refinado y sutil. Y al margen de los logros urbanísticos, éste constituye el aspecto más positivo de su posición. Pero, sin embargo, resulta evidente que puestos a plantear una alternativa, entre el racionalismo y el no-racionalismo de los años 20, lo efectivo, lo válido, lo histórico, estaba constituido por todo el proceso auténticamente post-cubista. En aquellos años el cuerpo de doctrina racionalista era históricamente más afectivo que el que se pudiera formar con lo que le faltaba. Cabía, sin em-

bargo, la posición crítica, que, aunque como repetimos a lo largo de este trabajo, adolecía de una gran falta de oportunidad, puede considerarse hasta cierto punto válida. Esta posición crítica constituye una de las caracterizaciones más importantes para una comprensión del fenómeno de Amsterdam. Las limitaciones para su validez residen, de hecho, en que el plantear en aquellas fechas la vigencia de la aventura racionalista, poner en tela de juicio la validez de sus soluciones, equivalía a colocarse, dialécticamente por lo menos, al lado del monumentalismo, a examinar críticamente un proceso experimental que no estaba aún terminado. Y todo esto sin tener una solución mejor que ofrecer. Esto en cuanto a las actitudes críticas. La posición que pudiéramos llamar afirmativa, esencial, de la Escuela de Amsterdam es también interesante y en el fondo constituye la razón, el motivo por el que adoptaron el papel de replanteamiento acusador que antes hemos mencionado. Porque el instinto profundo de sus artistas se relacionaba con el



18 19 21  
20



Theo Van Doesburg.—18, 19, 20.—Composiciones.

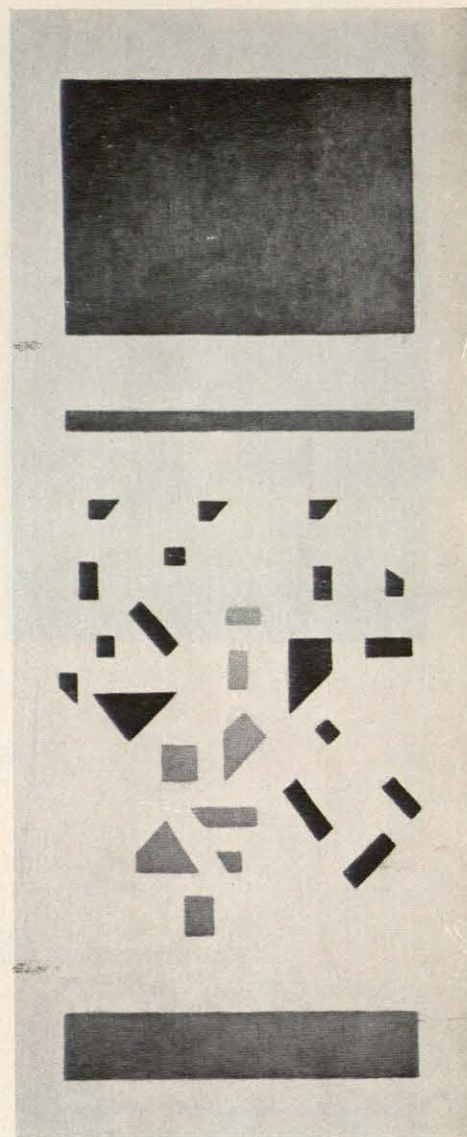
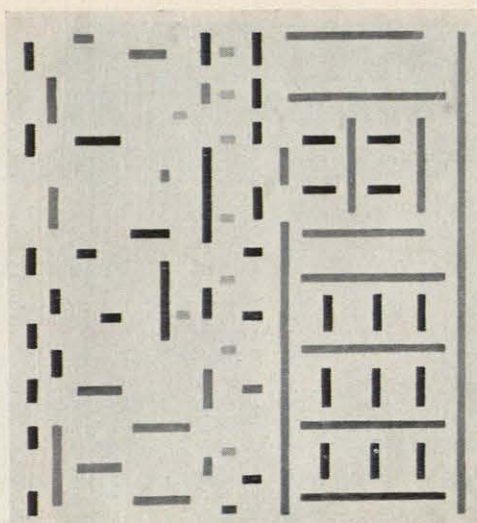
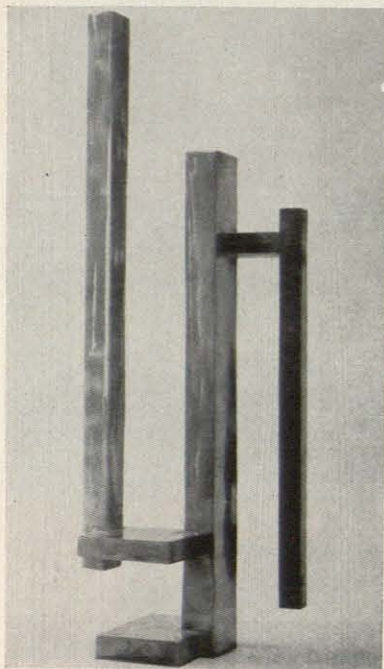
deseo de reencarnarse con la tierra, de valorar los ámbitos naturalísticamente, de replantear un humanismo arquitectónico más cálido, dentro de un sentir que nos retrotrae hasta el mismo denso despertar de la conciencia medieval. Los hombres de la Escuela de Amsterdam estaban profunda, violentamente arraigados en su tierra, en sus ciudades, en sus calles. Y construídas éstas con el mismo enérgico ademán afirmativo, con el mismo vigoroso sentimiento de posesión que el caudillo medieval edificaba su castillo. Y después de la actitud crítica y de la afirmativa los problemas del gusto específico con que ambas se conformaron tienen una importancia menor. El bien o el mal estaban ya implícitos en ese sentimiento esencial, previo a la específica localización del gusto.

Dentro de él, el Wendingen, inclinado ha-

cia ese vitalismo oscuro, incontrolable, profundamente psicológico, es un exponente demasiado directo a veces del sentir de su época. Llevaba grabada su fecha, casi el día y la hora en que surgió. Y lógicamente acusa la inevitable contingencia de lo que brota de una moda. Esto, desde luego, no es solamente imputable a él. A muchos de los más grandes creadores les ha ocurrido lo mismo. Antonio Gaudí, una de las mentes plásticas más poderosas de toda la Historia del Arte, un hombre dotado con un sentimiento de la forma que no tiene par entre ninguno de los creadores de nuestro tiempo (pensemos por un momento en cualquier pormenor de la cubierta de la Casa Mila o el Parque Güell... ¿Dónde queda todo el sagaz lirismo de nuestros expresionistas del momento, los positivos y definitivamente sancionados en el

reciente ensayo de Giedion?) Cuando conscientemente se planteó el tema escultórico de la Sagrada Familia nos dejó unos increíbles reportajes escultóricos: *La muerte del justo*, *La tentación de la mujer*, *Jesús entre los doctores*, una imaginería blanda, fotográfica, periodística de imposible localización. Quien no esté de acuerdo con esto puede entretenerse en contemplar la pareja de ángeles de la fachada a Levante con sus trompetas de dos metros de largo. La auténtica escultura aparece en los bordes de los recuadros, en los marcos de las escenas, en donde la arquitectura ondula, goteando, arrebatada entre sugerencias naturalistas, en donde se recrea a escala arquitectónica la dimensión espiritual de los relámpagos de Rodin.

Lo mismo ocurre con Wright en una época posterior. El brillante expresionismo de sus



22 23 24



22. Georges Vantongerloo. Escultura en el espacio. 1935.  
Van Eesteren.—23, 24. Composiciones.

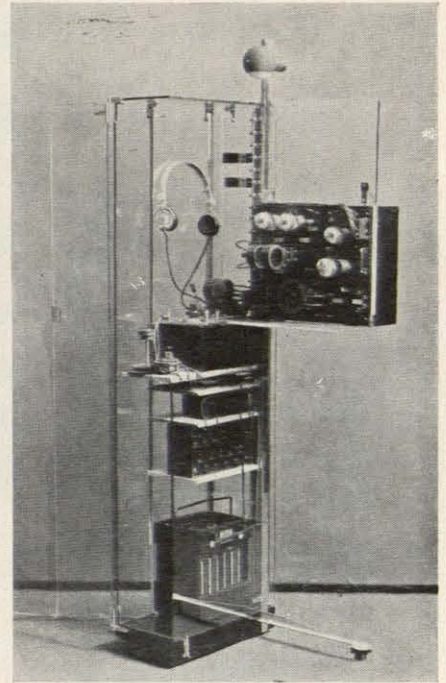
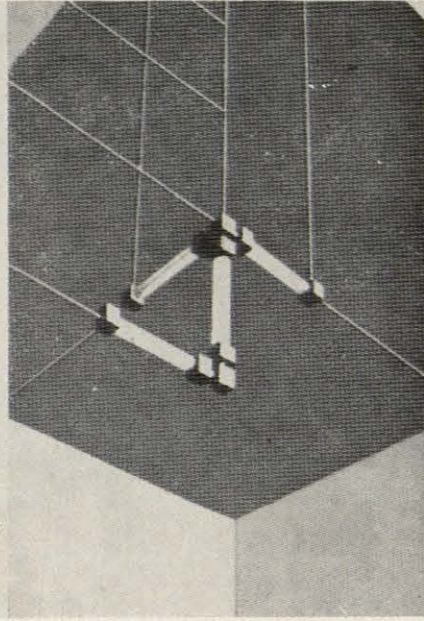
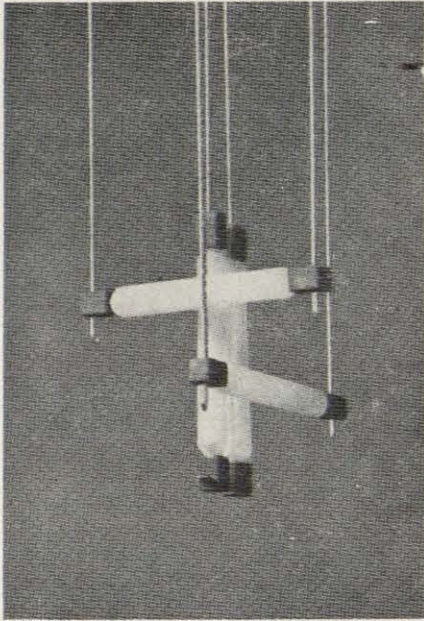
Midway Gardens se encuentra festoneado por unas extrañas figuras en donde con peor criterio aún que en Gaudí se intenta un imposible diálogo entre los poliedros de la este-reotomía elemental y la figura humana.

El Wendingen, con un talento considerablemente más reducido, incurrió en los mismos defectos. En el fondo no hacía sino responder a todo ese confuso decorativismo de principios de siglo en donde se entreteñían los grafismos lineales del Art Nouveau con el ingenuo disfraz de un cubismo aparente, no entendido como simultaneidad espacial y dinámica, sino como ocurría en las figuras consideradas en Wright, más bien como esquematización prismática de cuerpos naturales. Creemos, como antes decíamos, que esto no tiene demasiada importancia, y en este sentido los ejemplos de Wright y Gaudí así parecen demostrarlo, es decir, que se puede

poseer una conciencia espacial extraordinariamente válida e incurrir, sin embargo, en debilidades de léxico.

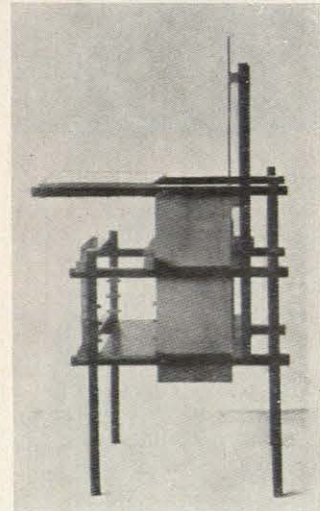
El Wendingen carecía del talento creador de Wright y fué incapaz de trascender la excesiva oportunidad de su nomenclatura. Carente de auténtico talento espacial, sus aportaciones más válidas se concretan a dos campos escalarmente opuestos: el diseño de objetos, que constituyen un emocionante y desequilibrado preanuncio de planteamientos orgánicos, y la escala urbanística, en donde el nivel más generalizable desdibuja favorablemente la tensión de los elementos particulares. La dimensión urbana de sus largas calles neutraliza la limitada singularidad gráfica de las unidades, confiriéndole este sentido humanístico, indiscifrable a través de las fotografías a que antes hemos hecho mención. La energía expresionista de un Mendelssohn

o un Gaudí aparecía aquí diluida a un nivel familiar; el gusto con que estaban concebidos nacía ya caduco, pero, sin embargo, a escala ciudadana, considerando las calles, los barrios, como conjunto, el resultado es plenamente válido. Quizá sea precisamente esta disolución, esta neutralización de lo episódico lo que permitió, en cierta forma, esta característica confusamente captada por mí en la visita que mencionaba al principio de este artículo y que no es otra que la demostración real a escala ciudadana de la posibilidad de creación de núcleos urbanos relativamente extensos, con un criterio de expresión; en otras palabras, que la coherencia, la serialización obligada de nuestras ciudades, puede alcanzarse sin fricción por medio de un diseño individual que vivifique en cierta medida ese lacerado elemento que es el bloque entre medianerías. En Amsterdam tenemos la de-



25 26 27  
28 29

25. Rietveldt: lámpara. 1920.—26. Walter Gropius: lámpara. Diseñada en el Bauhaus. 1923.—27. Rietveldt: Cabina de radio. 1925.—28. Silla azul-roja. Rietveldt. 1918.  
29. Rietveldt. Baby Chair. 1919.



mostración real de que en cierta medida eso es posible.

Sin embargo, estas consideraciones en el nivel del diseño urbano, que realmente plantea una problemática distinta, no alteran el sentido de nuestro análisis anterior. Para nosotros resulta evidente que Wendingen se asomó, pero solamente de reojo y superficialmente, al cambio fundamental de las realidades nuevas. Y es precisamente frente a este grupo dominador del panorama holandés, favorable e inequívocamente respaldado por el prestigio de Berlage, ante el que surge la actitud del Stijl.

Los nombres: Van Doesburg, Wils, Vant' Hoff, Rietveld, Oud, Van Eesteren, Ravensstein... Mondrian, Richter, Van der Leek, Hans Arp, Huszar, Kiesler, Lissitzky, Brancusi, Van Tongerloo... Van der Rohe no estaba allí, pero como Zevi ha señalado, culturalmente les perteneció en seguida hasta convertirse con Mondrian en su máximo artista. Van der Rohe, que con el monumento a Rosa Luxem-

burgo y su proyecto de rascacielos de cristal de 1921, había señalado en cierta forma la culminación artística del auténtico expresionismo, Van der Rohe, el más depurado de los arquitectos modernos, el creador magistral del antibarroco, o si se quiere del barroco por omisión, de la ausencia...

Esta impresionante lista de creadores fue muy explícita a la hora de juzgar a la Escuela de Amsterdam.

Van Doesburg escribe el 28:

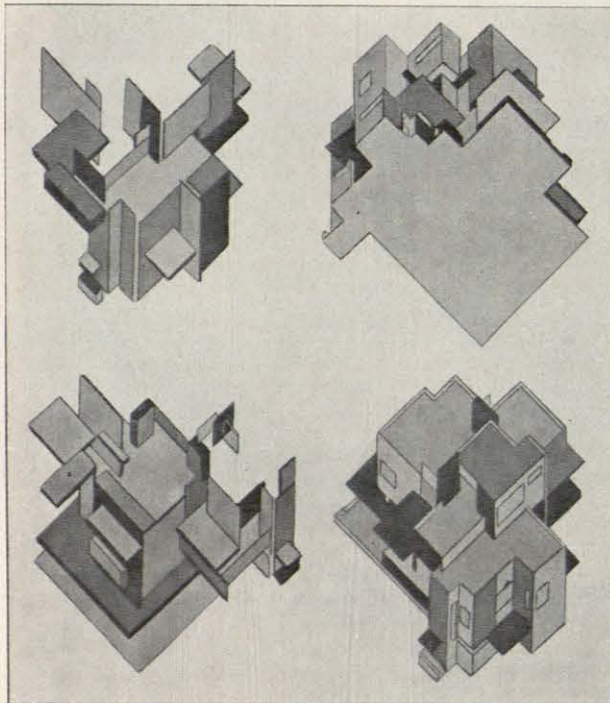
"El movimiento moderno en Holanda está formado por dos grupos completamente opuestos: el grupo que se llama Wendingen, en Amsterdam, y el grupo Stijl, que tenía su sede en La Haya. Estos dos movimientos son, en sus tendencias como en sus realizaciones, bien diferentes... Al contrario de los constructores, "neoplásticos del grupo Stijl, los artistas del grupo Wendingen gustan sobre todo de la decoración, del capricho individual y de las construcciones raras e ilógicas. Sacrifican todo a la fachada y al efecto pinto-

resco y pictórico del exterior. Los arquitectos de este grupo conocido como Escuela de Amsterdam son influenciados en todas sus concepciones por el expresionismo alemán. Ellos han construido muchas casas particulares, varios edificios y largas fachadas en las calles de Amsterdam. Los arquitectos de este grupo son, sobre todo, "experimentadores" y su imaginación no tiene límites. Sus construcciones a menudo están inspiradas por formas naturalistas y mecánicas. En Bergen-sur-mer hay villas en forma de barcos, de cabeza humana o de tranvía."

Este comentario, no desprovisto de humor, del jefe, orientador y teórico del Stijl, nos sitúa crudamente ante la irreductibilidad de las posiciones en que ambos movimientos se debatían.

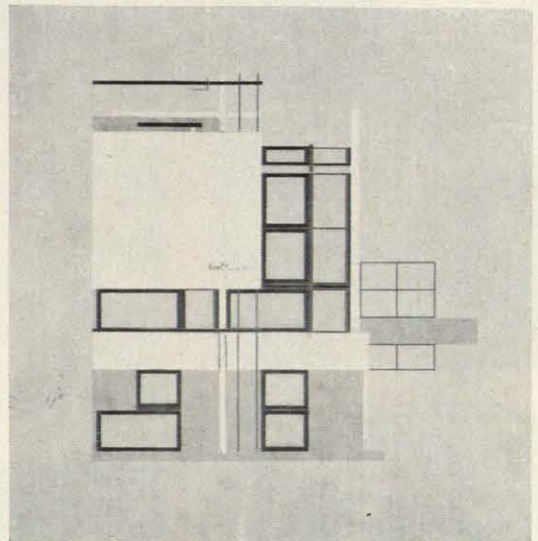
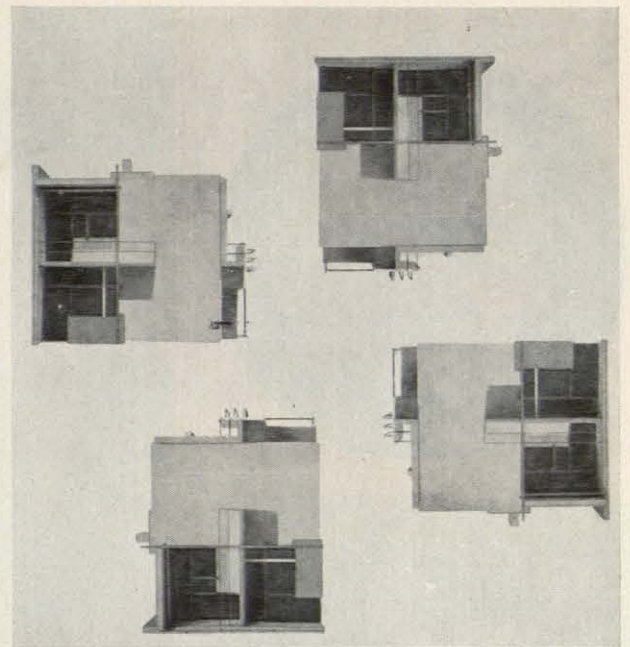
Del Stijl se podrán hacer muchas reservas, la mayoría de sus tronantes afirmaciones no resisten un análisis ponderado, pero el hecho cierto es que ha constituido uno de los impulsos más positivos para el desarrollo del





30. Van Doesburg y Van Eesteren: Diseño arquitectónico. 1923.—31. G. Th. Rietveld: Casa Schroeder. Composición. 1924.  
32. Rietveld: Casa Schroeder. 1924.

31  
30  
32



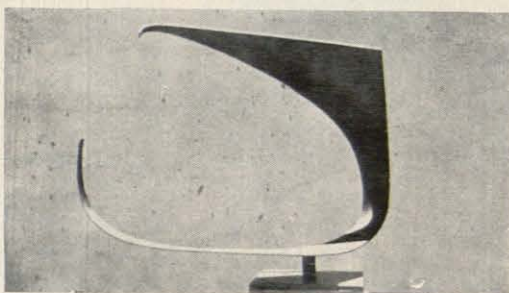
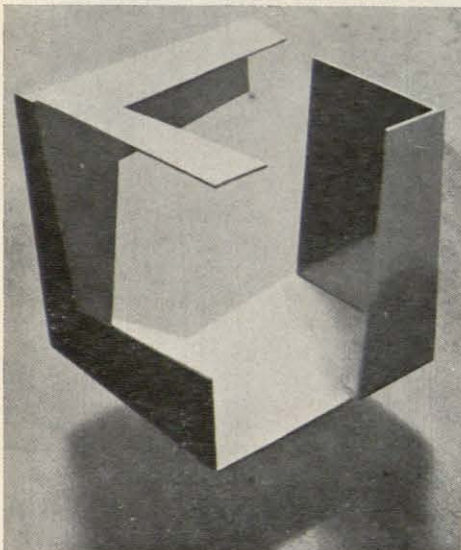
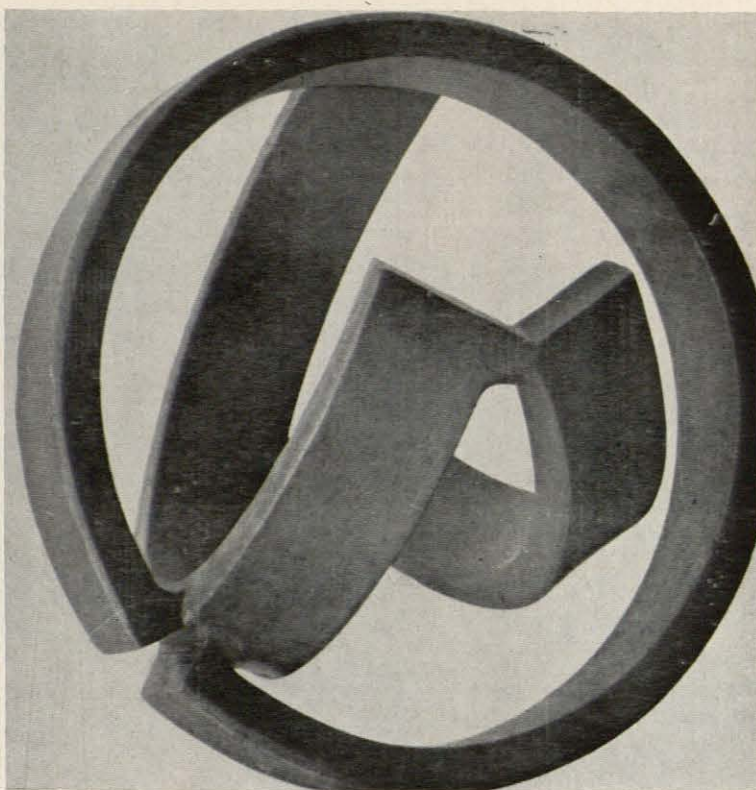
racionalismo. Como se ha señalado con motivo del artículo de Baljeu y Van der Woerkom en *Structure*, terminada la actuación del Stijl en 1930, el racionalismo se redujo a los formalismos de la Bauhaus, y posteriormente el clasicismo del Van der Rohe americano. Hace poco señalaba Tomás Maldonado, en su correspondencia con Gropius, el carácter predominantemente formalista de esta escuela y la deliberada relegación de las realidades industriales y del factor de producción como elementos determinantes del diseño. Es cierto. Pero también lo es que si deliberadamente Van Doesburg prescinde de consideraciones industriales e incluso sociales, el neoplasticismo, como fenómeno cultural, como codificación sistemática del cubismo, fué tan plenamente operante, que trascendiendo la intención específica de su formulador, intuyó y conformó, condicionándolo, gran parte del diseño posterior. Si las teorías de Van Doesburg no formularon con precisión los criterios posteriormente adoptados por Maldonado, si el

factor de producción destacado por éste como primer condicionante en la memorable conferencia de Bruselas no aparece destacado en los manifiestos neoplásticos, debemos pensar, sin embargo, que este mismo factor de producción ha venido a coincidir posteriormente con muchas de las propuestas neoplásticas nacidas de un planteamiento analítico muy diverso. Si Van Doesburg fué directamente evasivo en cuanto a las realidades industriales y sociales tuvo, sin embargo, el instinto de sonámbulo de captar el espíritu de los tiempos. El artista creador va mucho más lejos e incluso por senderos diversos de los que su conciencia vigilante le dicta. Van Doesburg, hijo de un fotógrafo de vanguardia, habla y experimenta con la música electrónica naciente, estudia a Schoenberg, considera el impacto urbanístico de la aviación, inicia la cinematografía abstracta, diseña una ciudad... Inmerso como estaba en toda la explosión técnico-artística del primer cuarto de siglo, intenta asumir, entender y controlar su

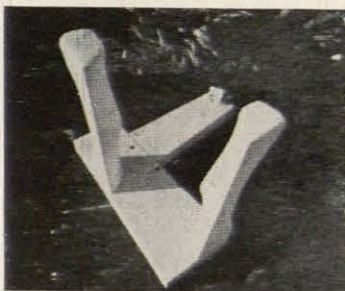
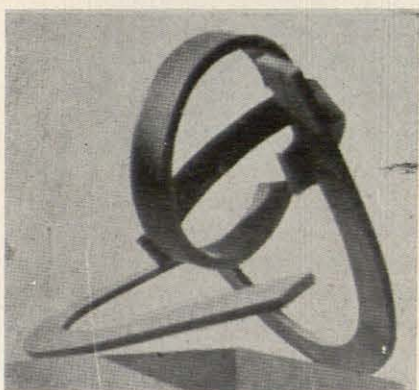
sentido actual y toda su actitud expresa la posición del hombre sumido en la vanguardia del siglo, del hombre que quiere ser testigo y partícipe integral del mundo nuevo que está surgiendo. Van Doesburg llegaba al campo de lo social a través de un inmenso rodeo estético, pero llegaba. Y el Stijl participaba orgiásticamente de esa nueva visión del "paisaje" que mencionábamos antes.

Hoy en día la antinomia Stijl-Wendingen debe necesariamente resultar orientadora para esclarecer el desarrollo de nuestro proceso creador.

Hace unos meses, la revista *L'Architettura* publicó un editorial analizando el hospital de Venecia de Le Corbusier, y estudiaba la metodología que se desprende de la elaboración de ese proyecto magistral, contraponiéndolo a orientaciones aparentemente más avanzadas dentro de lo que allí, con una frase especialmente acertada, se denominaba "academicismo de la nueva utopía". Esta corriente, este nuevo oportunismo de la evasión,



35  
33 36  
34 37



Jorge Oteiza.—33. Mueble metafísico, número 1. 1958.—34. Escultura.—35. Descomposición espacial de una esfera. 1956-57.—36. Escultura vacía.—37. Monumento al precio político.

resultan especialmente significativos ante la ambigüedad que puede desprenderse del nuevo capítulo añadido por Giedion a su célebre obra *Espacio, Tiempo: Arquitectura*. El inventario de características que Giedion hace de lo que él denomina arquitectos de la tercera generación, resulta confuso e incluso desorientador. Una desorientación similar a la del Wendingen, la desorientación de no ir a ningún sitio, de no profundizar en la indagación experimental de nuestro tiempo, la desorientación que se mueve en círculos volviendo siempre al punto de partida, de elegir siempre el camino más largo y más inerte (ésta es una característica constante en los

movimientos seudobarrocos) entre dos puntos. Para nosotros el Wendingen representa, a la hora de la valoración histórica, el papel de antítesis conservadora, inercial, frente a la decisión operante del Stijl. El contrapunto negativo sobre la que el auténtico protagonista histórico ejecuta su papel.

La elaboración urbanística del Wendingen trabajó, como antes decíamos, a escala reducida, y aceptando el tejido suministrado por el plan de Berlage. Van Doesburg también exploró las posibilidades urbanísticas, pero desde un plano en que la indagación teórica es arrebatada a los límites del delirio previsor. Denominó a su obra ciudad de la circu-

lación. El título, en sí mismo, ya resulta lo suficientemente expresivo para comprender su intento de promover un nuevo sentido de la planificación urbana. Podrían ponerse muchos reparos a este enfoque, y entre ellos quizá fuera el más válido el de que una ciudad es muchas más cosas que un tejido intercomunicante, pero no podemos olvidar que el circulatorio es uno de los aspectos más decisivos, dramáticos e irresolutos de urbanismo de nuestra época. Un factor que confiere forma. Una actitud interior, capaz de concebir esta ciudad el año 29, creemos que evidencia un sentimiento funcional que trasciende del puro análisis formalista en que

generalmente se encasilla a Van Doesburg. El mismo sentido aparece cuando el diseño desciende a la escala de la individualidad de las torres, dentro de un camino que anticipa algo de las robustas visiones de Louis Kahn, y en el plano nacional trae a nuestra memoria el magnífico proyecto de Corrales y Molezún para el concurso de la torre Peugeot. Aquí nos encontramos ya cerca de los criterios de Max Bill, e incluso de Jorge Oteiza, en su rotundo e irónico exabrupto:

"Hoy en día el nivel cultural del hombre se encuentra tan atrasado con sus medios de instrucción artística tan impropios, que el hombre se ve ya, ante los fenómenos primeros del arte nuevo, como un termómetro enfermo intentando descifrar un termómetro que le hubieran colocado debajo del brazo. Cuando las escuelas sirvan para introducir al artista en una teoría de la inmortalidad, en la objetividad de lo estético y lo preparen en los oficios del calcular ontológico y plástico de la materia sobrenatural, ideal constante y supremo del arte. Cuando en las escuelas se aprenda que toda estatua, todo producto estéticamente victorioso—como antes hemos visto en los monumentos culminantes de la estatuaria agustiniana—es un múltiple disparate natural. Que las artes no han sido bellas ni lo han pretendido jamás. Entonces serán retirados con silenciosa vergüenza, con muda dignidad, estos rótulos que aún dicen en todos los sitios del mundo: "Escuelas de Bellas Artes." Se escribiría con entera sencillez religiosa ese otro letrero para la reanudación artística del hombre y de su reeducación espiritual: "Facultad de ciencias exactas de la salvación."

Ante la propuesta urbana de Van Doesburg, el mismo Zevi se muestra bastante reticente. Y es curioso que, en general, a la hora de valorar la significación de Van Doesburg como creador, la crítica suele mostrar una amable displicencia; creo que bastaría examinar cualquiera de las pequeñas obras disgonales de su estudio en Meudon para comprender la dimensión de este artista. Y, sin embargo, no ocurre así, y quizá sea debido en parte a la absoluta falta de comprensión del sentido que estas obras, como su propuesta de ciudad, tenían para Van Doesburg. (En España ha ocurrido un fenómeno similar con la valoración de Oteiza, tan mencionado a lo largo de este artículo porque para nosotros su caso encierra muy estrechas afinidades con el del maestro holandés). Juzgar a Van Doesburg con los criterios de Mondrián no tiene el menor sentido. Cuando Van Doesburg inclina diagonalmente las mallas ortogonales, se sitúa ya claramente en otro campo ontológico. El campo de lo que él mismo denominaría de "la oblicuidad", de la "anti-gravitación". Quizá esta experiencia sea tal y como aparece en el *Propósito experimental* una falsa ruptura con el cubismo. Pero desde este momento, por medio de esta sencilla operación, el movimiento neoplástico adquiere

un carácter distinto, abierto, una deliberada intranquilidad que ilumina esperanzadamente lo que con Mondrián aparecía definitivamente concluso, en donde sólo tenía ya sentido una investigación alrededor de las variantes. Con la oblicuidad de Van Doesburg, el movimiento neoplástico adquiere una dimensión prolongada que lo conecta históricamente con todos los movimientos posteriores y simultáneos, desde Malewitsch y Kandinsky hasta Vasarely y el informalismo de Kline. Por esto pensamos que los juicios de Zevi adolecen en estos campos de una cierta irresponsabilidad, de un criterio vacilante que ya se puso en evidencia en una equívoca nota de su obra *Historia de la arquitectura moderna*:

"El arte abstracto es particularmente significativo al respecto, porque su objeto, más que la expresión de una inspiración lírica, parece ser de carácter literario y crítico, un pensamiento pintado, un razonamiento esculpido. Es indudable que algunos artistas se elevan sobre este plano meramente lógico y reflexivo que preceden al mecanicismo de los ismos y se destacan sobre él, pero queda el hecho que el interés cultural apunta más a los medios figurativos que a los resultados expresivos. Nada hay de pernicioso en ello, pese a la reacción general del llamado buen gusto en contra del arte abstracto: no se ve por qué haya de ser ilegítimo hacer literatura y argumentar críticamente por medio de la pintura, al igual que se hace por medio de la escritura: El único equívoco está realmente en el nombre, porque no se trata de un arte, sino de un pensamiento, pues el fin no es provocar una emoción estética, sino un interés intelectual y psicológico."

De este confuso entretreído de sinuosas afirmaciones resulta difícil extraer ninguna consecuencia que no sea que Zevi no parece haber entendido gran cosa de lo que se denomina como arte abstracto. El contexto, delicadamente reaccionario, parece entresacado de las páginas de un libro de viajes de lo que él mismo suele denominar "turista de calidad". Extraña este paternalismo retrógrado en un nombre como Zevi, que ha hecho una de las más inteligentes defensas de Rauschenberg y el Pop-Art, pero el hecho de que se haya manifestado así puede esclarecer los motivos en que se funda su actitud ante Van Doesburg como creador.

No conocemos los *films* de Van Doesburg. En el número de mayo del año 29 la revista *Die Form* publicó un emocionante ensayo, titulado "el *film* como forma pura" con un esbozo de guión gráfico de un corto abstracto cuyo título abunda, insiste, en la temática obsesiva de su creador:

"La superficie y el espacio. Seis momentos para una construcción espacio temporal oblicua con 24 variaciones." Así, la indagación experimental del Stijl alcanzaba este sentido de integralidad de las artes ante la que la posición del Wendingen se nos va apareciendo cada vez con más claridad como un

lirico contracanto municipal. Nada hay más distinto frente a la exigencia de curiosidad y participación integral del Stijl, frente a esa angustiosa exigencia de totalidad, de estar presente y actuante en todos los campos, que ese curioso ruralismo, autolimitado, de horizontes concretos, pragmáticos, de la Escuela de Amsterdam. Spengler distinguía frente al sentimiento que él denomina aldeano, del hombre encarnado en su tierra, en su madre, en su familia, del hombre para el que su mujer será "la madre de sus hijos", el agricultor astuto e inmóvil distinguía, repetimos, el otro sentimiento, el del hombre de nuestras modernas ciudades, el cazador, el nómada del siglo veinte, aquel desarraigado de toda tierra que viaja en busca de alimento espiritual y material, de trabajo, que vive en apartamentos anónimos, para el que la mujer es "la compañera", el hombre inquieto y agitado, el Ulises de Joyce. Quizá esta caracterización pueda ayudarnos a comprender el profundo sentido de estos movimientos. Porque pese al diálogo aparente, pese a la pretendida incorporación de los expedientes compositivos del Stijl en los edificios de Amsterdam, pese a que veamos obras de Ravesteijn en la revista *Wendingen*, estos movimientos se movían culturalmente en los dos extremos del espectro. El antagonismo esencial, explícitamente manifestado por Van Doesburg en el texto citado, era la consecuencia obligada de actitudes y visiones fundamentalmente distintas. Van Doesburg podía recordar la frase que, cinco siglos antes, había dedicado a sus oponentes un ilustre compatriota, Erasmo de Rotterdam, una frase que encierra curiosas afinidades incluso en su misma construcción, con el juicio que el jefe del Stijl hacía del Wendingen:

"Quiéren aplastarme bajo seiscientos dogmas; quieren llamarme hereje, y, sin embargo, son servidores de la locura. Están rodeados de una guardia de definiciones, conclusiones, corolarios, proposiciones explícitas y proposiciones implícitas. Los más versados de entre ellos se plantean la cuestión de si Dios puede llegar a constituir la esencia de una mujer, de un asno o de una calabaza, y en el caso de que así sea, si una calabaza podría obrar milagros y ser crucificada... Buscan en medio de la oscuridad más impenetrable lo que no existe en ninguna parte."

Y, dentro de esta antinomia, si consideramos al antagonista, forzosamente resulta conmovedora la desesperación con que el Wendingen intentaba instalarse en su tiempo, procediendo desde fuera, debatiéndose en medio de su mesurado expresionismo (... "todo expresionismo no es un nacimiento, sino una prolongación... Todo misticismo es herencia sobrante y desviada...") para irse lentamente consumiendo, postrados en pequeñas villas del campo, porque en realidad el alma de esta escuela, sus ilusiones y anhelos, su mística contemplativa, hacía treinta años que había perdido el verdadero tren de la historia.