

11. Walter Gropius, *Lámpara de techo del despacho del director en la Bauhaus de Weimar*, 1923

De Stijl y la Bauhaus

Ana Moreno Cañizares

Resumen

El Neoplasticismo o De Stijl reunió a un heterogéneo grupo de artistas en Holanda entre 1916 y 1917. La tarea

ética y estética de los neoplasticistas iba encaminada a renovar los lazos que unían el arte con la vida y pensaban que con la creación de un nuevo estilo visual estarían fundando también un nuevo estilo de vida. La llegada de Theo van Doesburg a Weimar en abril de 1921, junto con la de otros artistas de la vanguardia europea, sería decisivo en el cambio de un método de enseñanza y una actitud basada en el artesanado al de la estética de la máquina y la producción en masa, que tendría lugar en 1923.

Abstract

Neo-Plasticism or De Stijl gathered a heterogeneous group of artists in The Netherlands between 1916 and 1917. The neoplasticists' ethical and aesthetic task was aimed to renew the bond between art and life; the artists believed that by creating a new visual style they would also be establishing a new life style. Van Doesburg's arrival in Weimar in April 1921, as well as other artists' of the European avant-garde, would be crucial to the change from a teaching method and an attitude based on craftsmanship to a machine and mass production aesthetic, which would take place in 1923.

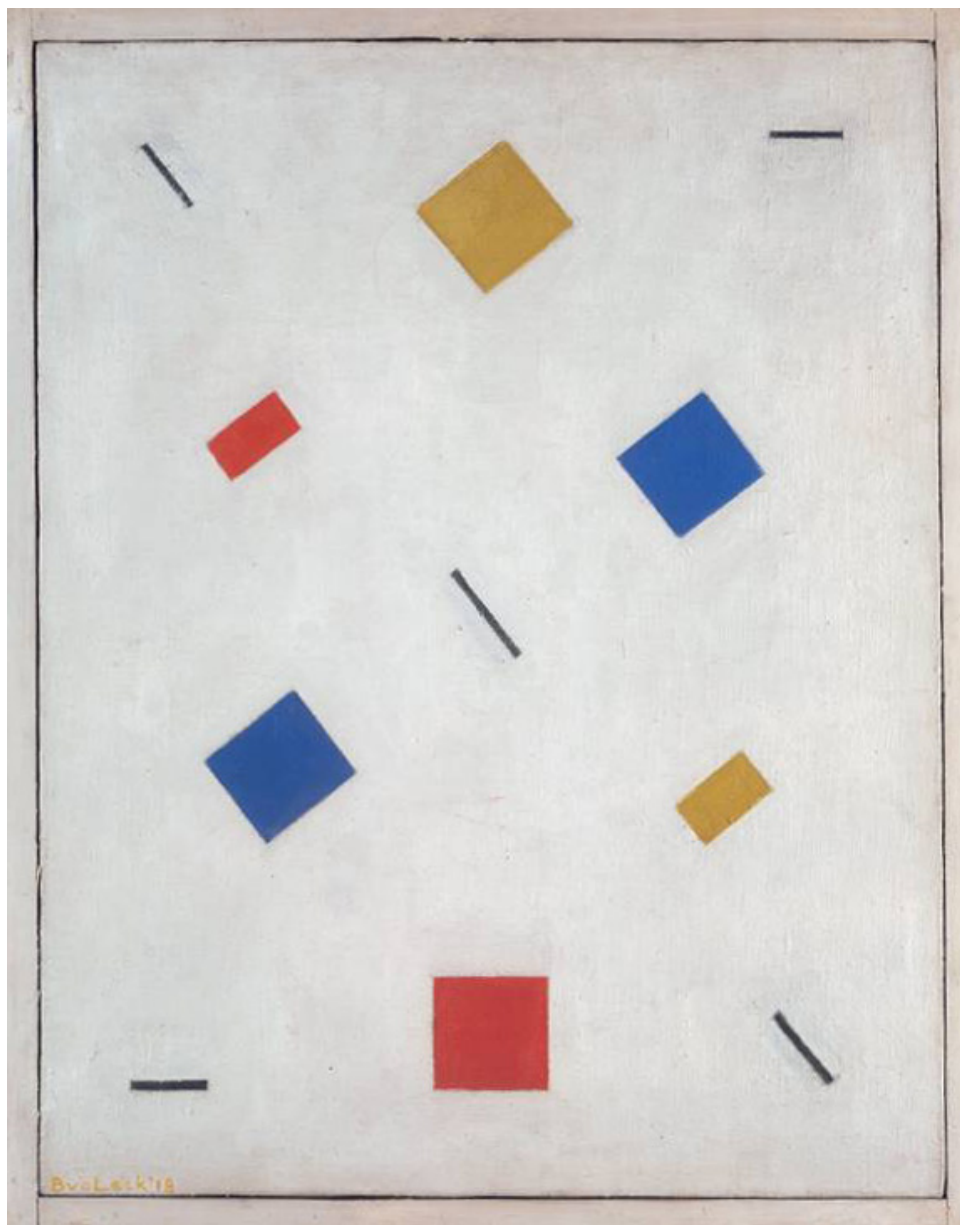
Keywords

De Stijl, Bauhaus, Neoplasticismo, Nieuwe Beelding, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Gerrit Rietveld, Oskar Schlemmer, diseño neoplasticista, tipografía neoplasticista, tipografía y diseño De Stijl, Bauhaus, Weimar, Walter Gropius, vanguardia holandesa, movimiento moderno.

Sobre De Stijl

El neoplasticismo ha dejado una impronta en la cultura visual actual que todos reconocemos en cualquier objeto que se haya realizado aplicando este lenguaje neoplástico, esto es, rectángulos de diversos tamaños en colores puros (rojo, azul y amarillo) en oposición a los colores (negro, blanco y gris) entre líneas ortogonales de color negro. Esta es la receta, como bien entendió Yves Saint-Laurent a mediados de los años sesenta presentando su Colección Mondrian.

Pero De Stijl (1917-1932) (1) es mucho más. Con este término los artistas no se referían a un conjunto de características formales, sino a una voluntad de forma que iba más allá del arte mismo. La lucha de estilo que propugnaban los artistas de De Stijl no buscaba imponer unas determinadas formas, su objetivo era lograr expresar lo intemporal (universal), lo eterno y aquello que convierte a cada estilo en estilo De Nieuwe Beelding o La Nueva Imagen. [1]



1_ Bart van der Leek, *Composición*, 1918, Londres, Tate Modern

«El objeto de la naturaleza es el hombre, el objeto del hombre es el estilo» (2)

En la naturaleza, lo individual del estilo está unido completamente a lo particular —la apariencia natural de las cosas—, mientras que, en el arte, lo individual del estilo tiene que estar completamente liberado de ella y estar solamente unido al tiempo y al lugar, es por ello que si el arte expresa el estilo por completo, debe liberarse de tal manera de la apariencia natural de las cosas que no las exprese: tiene que expresar la tensión de la forma, la intensidad del color y la armonía, lo que muestra la naturaleza en una apariencia abstracta. Según esta definición, «el artista sería aquél que es capaz de descubrir en las cosas esta armonía oculta, el equilibrio Universal, sabiendo, además, darle forma. Así, la obra de arte (más exacta) es una parábola del Universo».

Aunque los artistas neoplásticos trataron también el problema en el que se encontraba Europa (3) desde una perspectiva más amplia que la meramente estética, su interés se centraba más en su dimensión ética que en la política. La tarea ética y estética de De Stijl estaba encaminada a renovar los lazos que unían el arte con la vida y, al crear un nuevo estilo visual, pretendían fundar un nuevo estilo de vida.

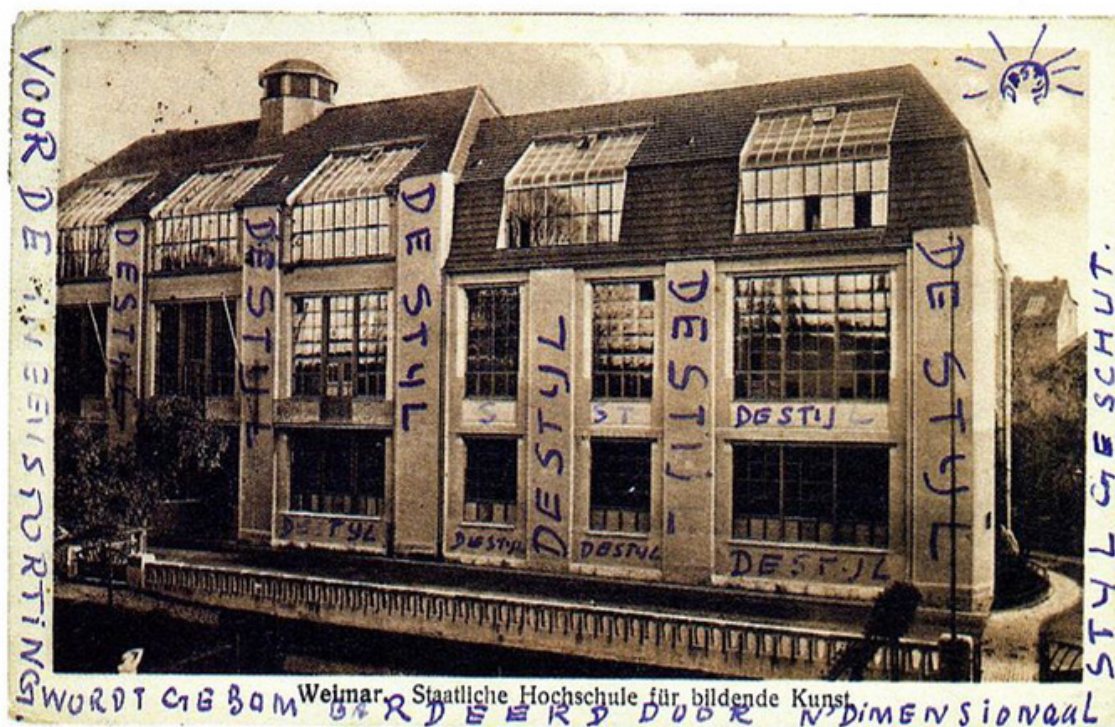
Uno de los objetivos de los neoplasticistas era realizar un arte monumental (4), cada una de las artes podría colaborar con el resto sin traicionar su esencia, para ello se hacía necesaria la abstracción o purificación del medio expresivo que permitiría a cada una de ellas adquirir el lenguaje exacto, general y desprovisto de particularidades necesario para trabajar juntas en igualdad [2].



2_ T. van Doesburg y C. van Eesteren, *Diseño de color para el hall de la universidad de Ámsterdam*, 1923

Relaciones entre De Stijl y la Bauhaus de Weimar

Los primeros contactos entre De Stijl y la Bauhaus se produjeron en 1919 entre van Doesburg y Feiniger por vía epistolar. El mismo año van Doesburg conoció al historiador del arte alemán Adolf Behne en Holanda, que animaría al holandés a viajar a Berlín. En el invierno de 1920 se produciría el importante encuentro, en casa de Bruno Taut, entre van Doesburg y Walter Gropius, en el que el fundador de De Stijl aprovecharía para mostrarle material gráfico de la revista (5). En este primer contacto, el director de la Bauhaus, que había quedado impresionado tras ver sus trabajos, invitaría a van Doesburg a visitar la escuela de Weimar (6). [3]



3_ Postal del edificio de la Bauhaus en Weimar escrita por Theo van Doesburg

A finales de ese mismo año van Doesburg realizaría su primera visita y volvería para instalarse en abril de 1921. Al no lograr que Gropius le ofreciera un puesto de profesor en la escuela, organizó unos cursos paralelos sobre el nuevo estilo a los que asistirían muchos de los estudiantes y profesores de la Bauhaus.

Van Doesburg también había entablado amistad con los constructivistas, especialmente con Moholy-Nagy, El Lissitzky y Richter, entre otros, con quienes participaría en Düsseldorf en el Congreso Internacional de Artistas Progresistas (7) en 1922, del que posteriormente saldría la Fracción Internacional Constructivista.⁸ [4] Ambos movimientos tenían un objetivo común: proponer la reconstrucción material y espiritual del mundo. Van Doesburg y otros miembros de De Stijl entrarían a formar parte de la Revista G, órgano del constructivismo alemán cuya redacción estaba formada por Richter, El Lissitzky y Gräff y contando, además, con Mies van der Rohe como colaborador.



4_ Fotografía de los miembros de la Fracción Internacional Constructivista, Weimar, 1922

La relación entre van Doesburg y la Bauhaus de Weimar ha sido objeto de gran controversia y discusión. Según Overy (9), el impacto que causaron aproximadamente al mismo tiempo la influencia de la vanguardia rusa, representada por El Lissitzky, y la holandesa, de la mano de van Doesburg, sería decisivo para lograr el cambio de un método de enseñanza y una actitud basada en el artesanado al de la estética de la máquina y la producción en masa, que tendría lugar en 1923.

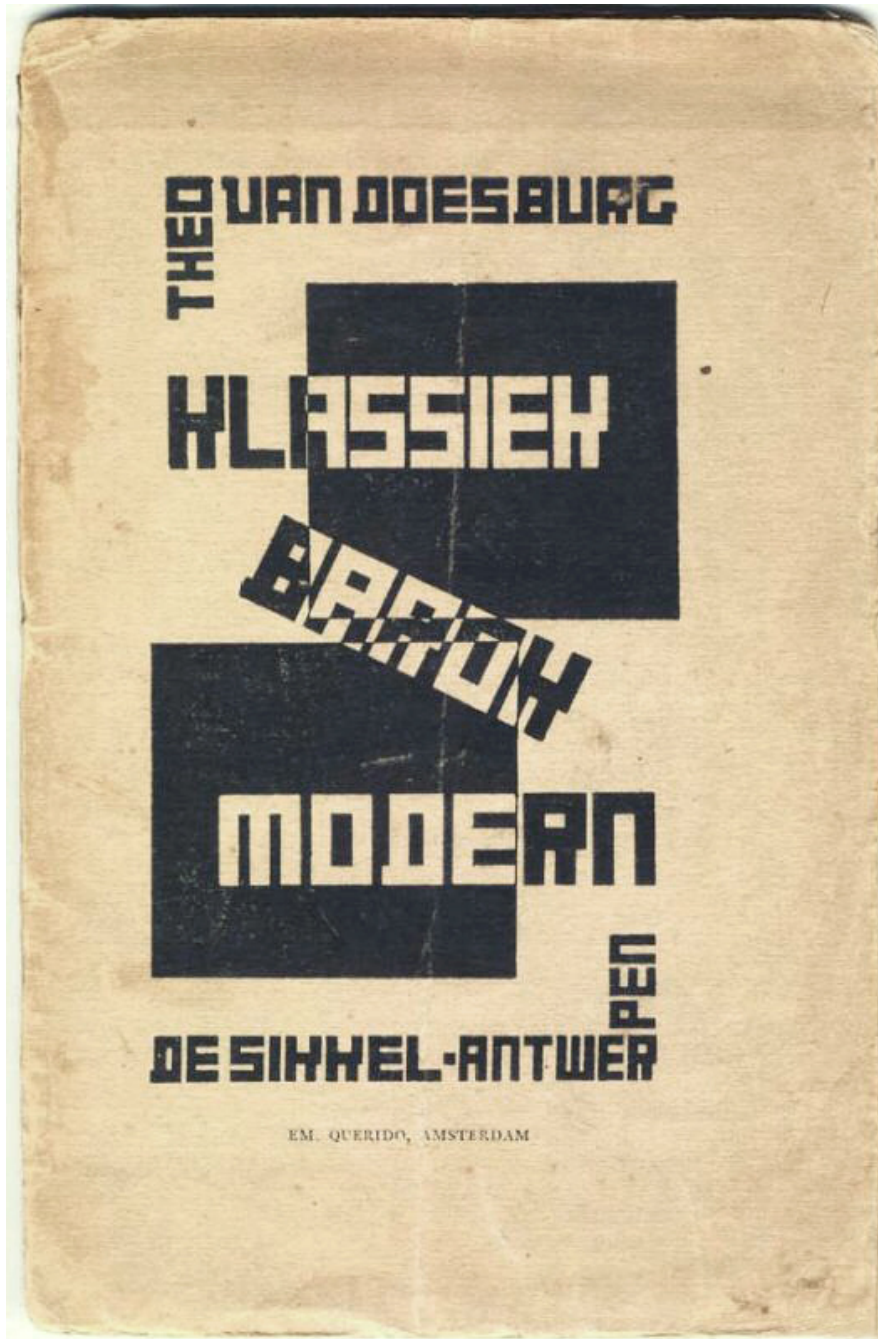
Bruno Zevi, uno de los mayores defensores de la hipótesis que considera que van Doesburg habría desempeñado un papel fundamental en la evolución de la Bauhaus, lo explicaba así:

«...la lucha entre los profesores de la Bauhaus y Theo van Doesburg era la prueba final entre el expresionismo y el cubismo del cual el movimiento neoplástico constituía la sedimentación y la sistematización concreta y didácticamente más útil...» (10).

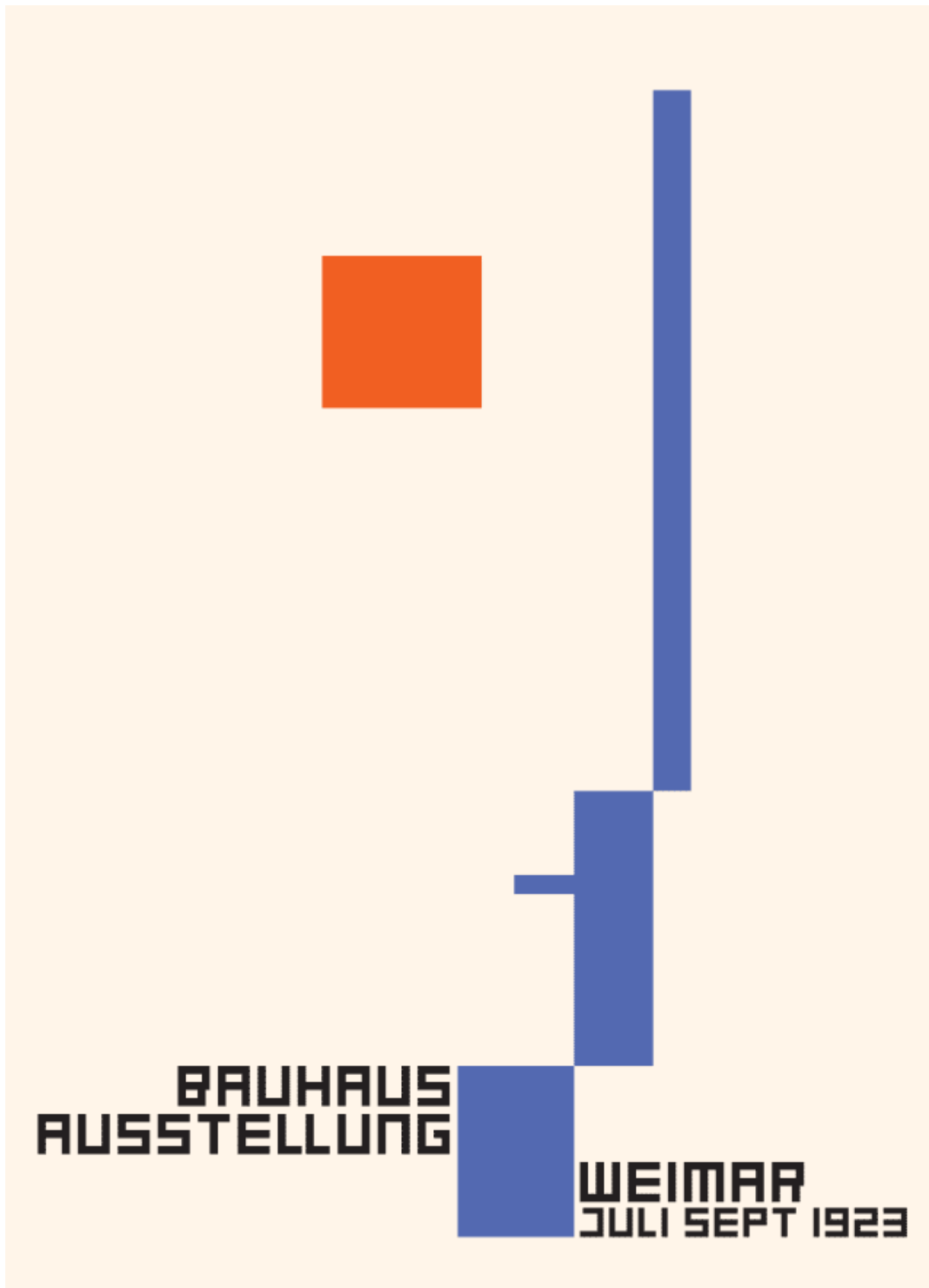
Para Banham, van Doesburg fue el primer artista abstracto que contribuiría a modificar la visión de la Bauhaus, pero sólo fue el primero. El verdadero mérito de este cambio se lo otorga a Moholy-Nagy (11). Algunas producciones de la Bauhaus en diseño gráfico mostraban ya ese cambio e incluso empleaban el alfabeto que van Doesburg había creado en 1919, alfabeto elástico (12) [5 y 6], en pósters [7] y catálogos (13). Otros autores como Maldonado, miembro de la Bauhaus, limita la influencia de van Doesburg al plano formal mientras que Argán contrapone el formalismo del artista holandés al ideal pedagógico y social de la Bauhaus (14).



5_ Theo van Doesburg, Alfabeto elástico, 1919

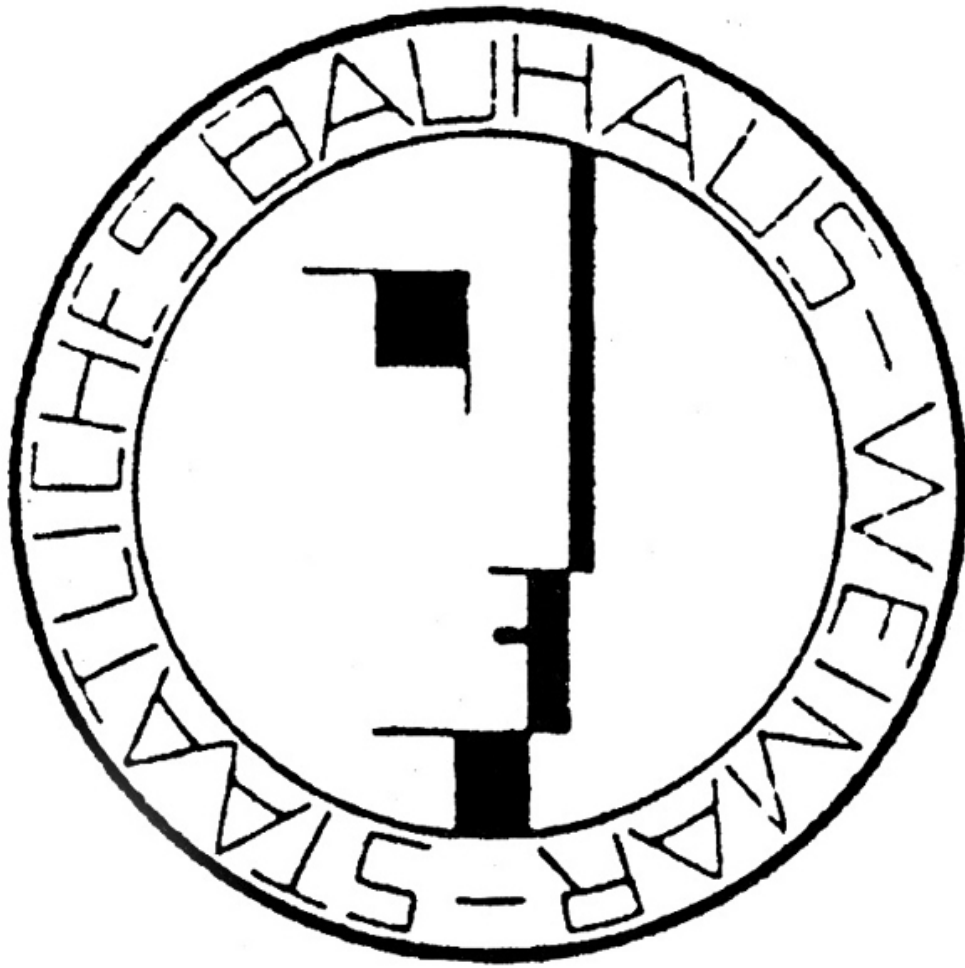


6_ Theo van Doesburg, Portada del libro Klassiek Barok Modern, 1920

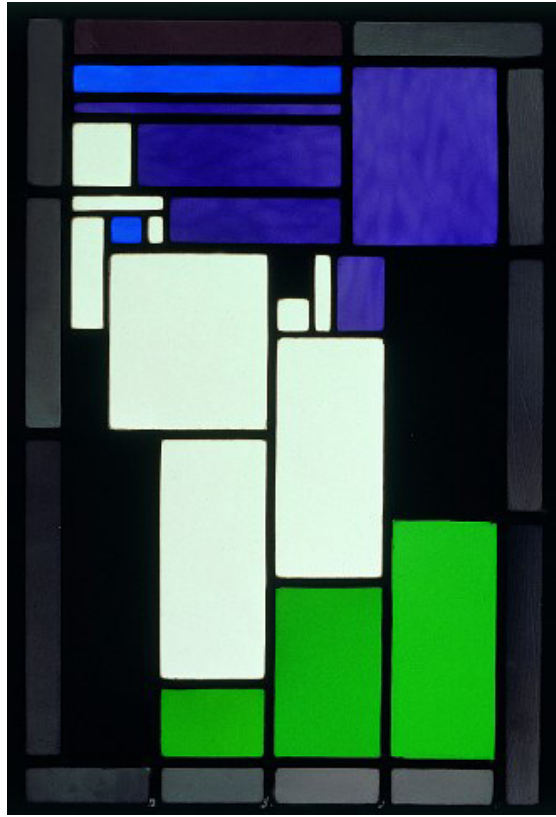


7_ Fritz Schlegel, Póster para la exposición de la escuela estatal de la Bauhaus en Weimar, 1923

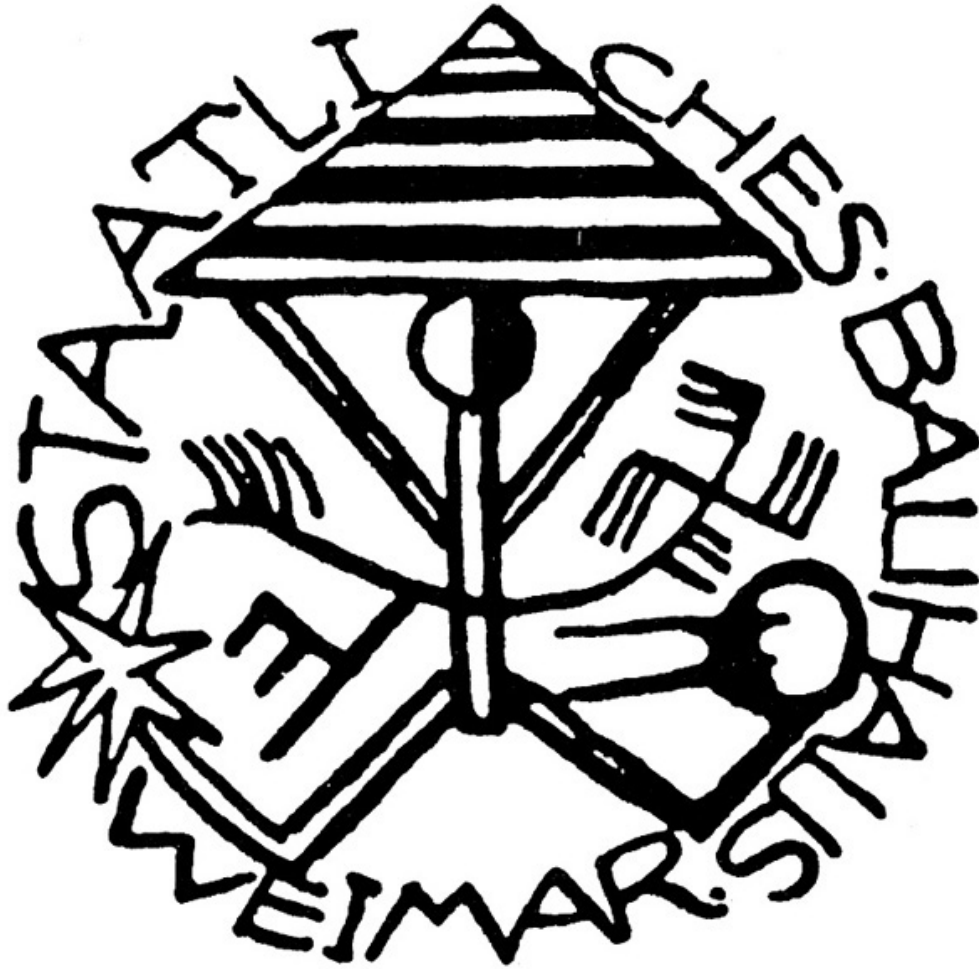
Es bastante probable que el nuevo logo de la Bauhaus de Oskar Schlemmer [8] estuviera inspirado en la vidriera que realizó van Doesburg con el perfil de una mujer, Composición: cabeza de mujer, de 1917 [9], pero de lo que no parece que haya duda es de la influencia de la estética neoplástica, especialmente si se compara con el emblema anterior de 1919 de Karl Peter Röhl [10].



8_ Oskar Schlemmer, Logo de la Bauhaus Weimar, 1922



9_ Theo van Doesburg, Composición cabeza de mujer, 1917, Otterlo, Museo Kröller-Muller



10_ Karl Peter Röhl, Logo de la Bauhaus de Weimar, 1919

En un aspecto en el que casi todos los autores coinciden es en la influencia de Gerrit Rietveld en algunos de los diseños industriales de la Bauhaus, como el de la Silla Wassily de Marcel Breuer, que tenía como referente la Silla Roja y Azul, o la lámpara que Walter Gropius diseñaría para el despacho del director de la Bauhaus de Weimar [11], en la que hacía pocas variaciones de la de Rietveld (15).

No obstante, y a pesar de las discrepancias, cuando la Bauhaus tuvo problemas de financiación por recortes de presupuesto del gobierno regional en 1924, van Doesburg y Oud mostrarían su solidaridad con el grupo enviando cartas de apoyo a Gropius. En 1925, la Bauhaus publicaría las obras más importantes de Oud, Mondrian y van Doesburg en su colección Bauhausbücher (16), [12 y 13] que mostraba, de esta forma, el reconocimiento de Gropius a De Stijl (17).



12_ Portada libro Theo Van Doesburg editado por Bauhausbücher, 1925



13_ Portada libro Piet Mondrian editado por Bauhausbücher, 1925

1. La fecha de finalización del movimiento varía dependiendo de si está referido a la revista, cuyo último número fue publicado en 1932 como homenaje póstumo a su fundador, Theo van Doesburg, que falleció en 1931, o si se está hablando del espacio de tiempo en el que los artistas colaboraron más activamente y compartieron unos objetivos comunes, en cuyo caso, y dependiendo de los distintos autores, esta fecha estaría entre 1924, cuando se produjo la ruptura entre Mondrian y van Doesburg, y 1928, último número de la revista editada por van Doesburg.
2. *De Stijl*, II, 1, 1918, p. 1.
3. Hay que recordar que el movimiento se fraguó durante la I GM en un país que se mantuvo neutral.
4. Entendido en contraposición a arte decorativo y definido como la relación organizada y dominada de lo subjetivo a lo objetivo: la unión de todas las artes colaborando entre sí y la más perfecta expresión de lo universal.
5. Crego Castaño, C. *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*, Akal, Madrid 1997, p. 67.
6. Adolf Meyer, que también se encontraba en la reunión, estaba firmemente convencido de que el neoplasticismo constituiría el camino de la nueva arquitectura. Véase Zevi, B. *Poética de la Arquitectura Neoplástica*, Editorial Víctor Lerú, Buenos Aires 1960, p. 13.
7. *De Stijl*, V, 4, 1922 se dedicó íntegramente a recoger este acontecimiento. En la foto: Raoul Hausmann, Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Hans Richter, Nelly van Doesburg y El Lissitzky, entre otros. Véase Crego Castaño, C. *op. cit.* p. 77.
8. La Fracción Internacional de Constructivistas, en un principio constituido por El Lissitzky, Richter y van Doesburg, no debía su nombre a ningún movimiento en particular, sino tan sólo a su oposición a los expresionistas. En la foto aparece Van Doesburg en el medio con el número 6 de *De Stijl* en la cabeza y también Hans Richter, Tristan Tzara, Hans Arp, Karl Peter Röhl, El Lissitzky y Cornelis van Eesteren, entre otros, *ibidem*. p. 78.
9. Overy, P. *De Stijl*, Thames and Hudson, London 1991, p. 37.
10. Zevi, B. *op. cit.* p. 15.
11. Banham, R. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires 1960, p. 195.
12. Un alfabeto modular de letras mayúsculas simplificadas en la que sólo utilizó ángulos rectos y que diseñó sobre una estructura básica de 5 x 5 unidades. El alfabeto no era muy legible y van Doesburg se permitía pequeñas variaciones de las formas básicas si era necesario y, a menudo, utilizó versiones condensadas o extendidas para *justificar* los renglones de distinto ancho, aunque manteniendo siempre la línea incluso cuando estrechaba una letra a la mitad. Van Doesburg no utilizaba su alfabeto de una forma sistemática o estética, sino que lo volvía a dibujar cuando se requería, lo que le permitió utilizarlo en trabajos de diseño corrientes.
13. Fabre, G. "A universal language for the arts: interdisciplinarity as practice, film as a model" en VV. AA. *Van Doesburg & the international avant-garde. Constructing a new world*, Tate Publishing, London 2009, p. 52.
14. Precisamente el tipo de consideraciones que sólo aceptaba una influencia estilística fue lo que siempre evitó van Doesburg, que se juzgara a *De Stijl* únicamente desde un plano formal. Véase Crego Castaño, C. *op. cit.* p. 75.
15. La versión de Gropius unió los tubos por sus extremos en ángulos rectos, lo que denotaba una concepción más obvia y estática y menos escultórica que la de Rietveld. Véase Filler, M. "Los muebles de Gerrit Rietveld: Manifiestos de una nueva revolución", en Friedman, M. (Coord.), *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*, Alianza, Madrid 1986, p. 133.
16. Estos libros no eran revisiones, sino exposiciones personales que presentaban un panorama muy completo de todos aquellos aspectos de la teoría holandesa que podían interesar a los alemanes. Véase Banham, R. *op. cit.* p. 291.
17. Crego Castaño, C. *op. cit.* p. 76.