

# La influencia *De Stijl* en la Bauhaus: Rietveld y la silla *Red and Blue*

GABRIEL SIMÓN SOL

Departamento de Teoría y Análisis, CyAD  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco  
simoonsol@hotmail.com

**PALABRAS CLAVE**  
Neoplasticismo  
Futurismo  
Constructivismo  
Expresionismo  
Cubismo

Keywords  
Neoplasticism  
Futurism  
Constructivism  
Expressionism  
Cubism

En Facebook, recientemente, se publicaron varias fotos de maquetas realizadas por alumnos de una universidad chilena que tenían la intención de conmemorar los cien años de la Bauhaus. Entre esas fotos se presentaba la conocida silla *Red and Blue* del diseñador holandés Gerrit Thomas Rietveld como ejemplo del diseño bauhausiano. En 2015, para obtener la beca a la docencia de la Universidad Autónoma Metropolitana, presenté fotografías de réplicas de los muebles de Rietveld realizadas en el taller de maderas para el Seminario de Historia del Diseño. La Comisión Dictaminadora –de ese entonces– textualmente dijo en su dictamen: “...son reproducciones de algunos muebles de madera diseñados y fabricados en la Bauhaus”.<sup>\*</sup> Estas circunstancias me recordaron que muchas personas –y aun los profesionales– confunden los diseños del movimiento *De Stijl* con los resultados de la escuela alemana. Es comprensible, *De Stijl* permeó con sus principios buena parte de los conceptos enarbolados por la Bauhaus y algunas personas todavía se sorprenden al descubrir que estos diseños son predecesores de esta escuela. Este artículo tiene el objetivo de precisar por qué y de qué manera se dio esta metamorfosis.

A series of photos were recently published on Facebook of models made by students at a Chilean university to commemorate the 100th anniversary of the Bauhaus. One of these models was of the well-known Red and Blue Chair by Dutch designer Gerrit Thomas Rietveld as an example of Bauhaus design. In 2015, in my application for a teaching scholarship at the Universidad Autónoma Metropolitana, I submitted photographs of replicas of Rietveld’s furniture that had been made in the wood workshop for the Seminar on the History of Design. The Grant Committee said in its report: “...they are reproductions of some pieces of wooden furniture designed and manufactured at the Bauhaus”. This reminded me that many people –even some professionals– confuse the designs of the Dutch *De Stijl* movement with the products of the German school. It is perhaps understandable, as *De Stijl* permeated much of the Bauhaus concept with its principles, and some people are still surprised to discover that these designs are predecessors of the Bauhaus school. This article aims to clarify why and how this metamorphosis took place.

<sup>\*</sup> Notificación de dictamen, CDR. 162/15, abril 28, 2015.

La exigencia de nuevos medios de expresión,  
formulada primero por *De Stijl*,  
ha llegado a ser un hecho.  
Theo van Doesburg<sup>1</sup>

## LOS INICIOS DE LA BAUHAUS

**A** la Bauhaus hay que ubicarla en una época de Alemania muy conflictiva, en los años angustiosos de la posguerra. El derrumbamiento del rígido imperio alemán implicaba una profunda transformación de valores. El antiguo régimen militar burgués se aniquiló por sus contradicciones internas y su derrota en la Primera Guerra Mundial trajo como consecuencia el finiquito de lo “viejo” y la creación urgente de lo “nuevo”. Esta búsqueda permearía a la sociedad alemana y muchos se abocaron a la edificación de un “mundo mejor”, todos estos esfuerzos estaban encaminados a unir el disfrute estético con la vida cotidiana, entre el arte y el diseño.

Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, parece preguntarse cuál será, en una sociedad que no ha de ser burguesa, el destino de los ideales, de la cultura, del arte de la burguesía europea (Argan, 1983: 20). El problema era el paso de un arte “puro” –de caballete– a un arte “constructivo”. Así las nuevas escuelas de artes y oficios se desligaron rápidamente de las viejas escuelas de Bellas Artes. La añeja idea de los círculos cerrados de artistas bohemios socialmente alejados de las problemáticas sociales había llegado a su fin.

Para Manfredo Tafuri la Bauhaus es “...la cámara de decantación de las vanguardias... la prueba frente a las exigencias de la realidad de la producción industrial” (Tafuri, 1969: 56). Es el papel determinante y concluyente que asumiría la Bauhaus en el proceso histórico del diseño moderno. Una de esas vanguardias la constituye el movimiento denominado como *De Stijl*.

### ¿QUÉ ES DE STIJL?

En el mundo cotidiano del diseño, de la arquitectura, del diseño industrial, del diseño de interiores y los textiles, las formas desarrolladas por diseñadores y artistas agrupados en un movimiento estético denominado *De Stijl*, se encuentran presentes en todas partes: en prendas de vestir, cortinas, alfombras, mue-

bles y en todo género de objetos y edificios. De esta influencia no se escapó la Bauhaus, la gran escuela fundada por Walter Gropius que contribuyó a la definición del diseño moderno. La concepción del diseño de la Bauhaus tiene más de un punto de contacto con el programa del grupo *De Stijl*. Este contacto fue muy importante y es evidente en las formas generadas a partir de 1922.

*De Stijl* era el título de una revista holandesa aparecida entre 1917 y 1931 que se dedicaba a las artes plásticas. Editada por Theo van Doesburg, pintor y arquitecto, además de figura central del grupo, reunía a artistas, arquitectos, diseñadores y creadores que compartían ciertas metas, actitudes e ideas estéticas y constituyó un medio de difusión de estas concepciones hacia Europa. Pertenecían a este grupo los artistas plásticos Piet Mondrian, Bart Anthony van der Leek, Georges Vantongerloo y César Domelo, los arquitectos y diseñadores Gerrit T. Rietveld, Jacobus Johannes Pieter Oud, Robert van't Hoff, Jan Wils, Friederich Kiesler, Vilmos Huszár, Peter Röhl y Werner Graeff, el poeta Anthony Kok, la diseñadora de interiores Truus Schröder-Schröder y el cineasta Hans Riter. Participaron en la revista el constructivista ruso El Lissitzky, el futurista italiano Gino Severini, los dadaístas Kurt Schwitters, Hans Harp y Sophie Taeuber-Arp. En razón de esta visión universalista y del carácter paradigmático de sus obras, *De Stijl* contribuyó a la consolidación del diseño contemporáneo y su enseñanza, como lo demuestra su influencia en la Bauhaus.

Era, ciertamente, un foro donde se discutía el camino que debía transitar el arte y, por ende, el diseño moderno. Ha quedado probado que el lenguaje formal del arte moderno puede aplicarse para resolver ciertos problemas estéticos que se plantean a la sociedad en la era industrial. Así, *De Stijl* se convirtió en una variante del arte abstracto denominado como “Neoplasticismo Holandés” que se opone a lo ilustrativo, lo anecdótico del arte tradicional. La fase histórica en la que opera el grupo se entiende calificada por obra del cubismo, no ya por la representación de las formas naturales, sino por la representación de los elementos formales abstractos.

La distinción entre *lo abstracto* (pensamiento con valor universal) y *lo concreto* (la posibilidad de materializar la obra) es el término esencial de la nueva dialéctica del

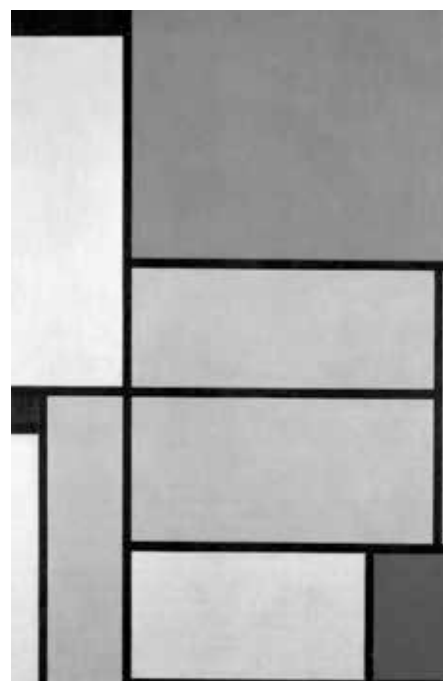


Figura 1. Piet Mondrian, *Panel I*, 1921, óleo sobre tela, 96.5 x 60.5 (Carsten-Peter Warncke, 1993: 63).

arte. La tarea de *De Stijl* era pasar a la representación de los elementos plásticos (plano, línea, color) y su resultado es una composición con formas geométricas que se inserta en la corriente generalizada por el Constructivismo. Por comodidad se puede usar este término para resumir las diversas tendencias que se manifiestan a partir de la Vanguardia Soviética. La base común la constituye la búsqueda de la funcionalidad del arte en la praxis.

Piet Mondrian era uno de los artistas, tal vez el más destacado, que perteneció desde el inicio al grupo *De Stijl*. En sus pinturas, realizadas entre 1911 y 1914, es evidente la búsqueda de una espacialidad puramente dimensional. Se puede decir que la pintura de Mondrian es pintura reductiva; cualquiera sea el orden de los factores cromáticos el producto es siempre el cero espacial. Mondrian divide los campos de color con líneas negras horizontales y verticales, obteniendo así zonas cromáticas cualitativas y cuantitativamente distintas. La composición de su obra obedece a principios elementales: tres colores básicos –amarillo, rojo y azul–, cuadrados y rectángulos blancos y grises delimitados por líneas negras, buscando un arte simple, aunque no simplista (Figura 1).

<sup>1</sup> En *De Stijl*, 4 (79-84), número de aniversario para celebrar los primeros diez años de la revista.

## THEO VAN DOESBURG: MENSAJERO DE DE STIJL EN LA BAUHAUS

A partir de que la mayoría de los integrantes holandeses de *De Stijl* se separaron de Theo van Doesburg, éste se concentró en divulgarla a nivel internacional y así nuevos colaboradores originarios de diversos países europeos publicaron sus artículos en la revista que se convirtió en un foro internacional del arte abstracto. Una de las aportaciones teóricas más importantes para el diseño fue la del italiano Gino Severini. Su tesis principal rezaba así: “El procedimiento mediante el cual se construye una máquina es el mismo que el procedimiento mediante el cual se construye una obra de arte” (Severini: 1917: 19).

Van Doesburg, ante el impacto de esta aseveración, reaccionó publicando en el número siguiente el artículo de Peter Oud “Arte y máquina” (Oud, 1917: 25).

Van Doesburg había seguido con gran interés el trabajo realizado por la Bauhaus, sus resultados no le satisfacían, pero veía enormes posibilidades de la institución y se dispuso a preparar un artículo para su revista *De Stijl*, por lo que solicitó material a la escuela. Theo consideró la orientación de la Bauhaus de un misticismo religioso y romántico no acorde con la racionalidad del espíritu moderno. En efecto, a la Bauhaus de los primeros tiempos a menudo se le calificaba de “romántica” o “expresionista”, para diferenciarla de la segunda etapa considerada como “constructivista”.

La Primera Guerra Mundial había acabado con la industria alemana y muchos pensaron en volver a una situación preindustrial. La economía de subsistencia de la posguerra reforzó la idea de que la artesanía, comandada por los artistas, podría ser el puntal de la recuperación alemana como fuerza creadora del pueblo. De ahí surgió el trasfondo real y político para la era inicial de la Bauhaus, sin embargo, los gremios de artesanos se sintieron amenazados creando presiones para que esto no ocurriera.

Paralelamente, posiciones más radicales se expresaban en toda Europa tratando de abolir el artista individual, el arte elitista y burgués. El movimiento *De Stijl*, así como el constructivismo, aceptaba el concepto de la ingeniería como base del diseño moderno. *De Stijl* prefería, por razones estéticas, la racionalidad de la geometría elemental y la estandarización de los elementos fabrica-

dos a máquina. Por su lado, los constructivistas rusos, en su afán futurista de congeniar el arte con la producción a gran escala, trataban de acabar con la hegemonía burguesa a partir de un diseño popular para las masas.

En el artículo “Hacia una construcción colectiva”, Van Doesburg exhorta:

[...] deberemos eliminar la idea del “arte” como una ilusión arrancada a la vida real. El término “arte” ya no tiene para nosotros ningún significado. En su lugar, exigimos la construcción de nuestro ambiente, según leyes creadoras derivadas de un principio constante (Van Doesburg, AÑO; Jaffé, 1964).

Estos fueron los puntos de contacto con la Bauhaus. El propio Gropius destacó que la verdadera misión del diseño no era nada más el objeto en sí, sino en última instancia la estructuración de la propia vida. El objetivo de la creación ya no podía ser el objeto individual, sino sistemas funcionales más amplios: el origen del diseño debía supeditarse de forma primaria a la actividad humana en el espacio.

En su intento por divulgar los principios estéticos de *De Stijl*, Van Doesburg se trasladó a Berlín en diciembre de 1920 invitado por Viking Eggeling y Hans Richter. Ahí conoció a las grandes figuras de la Bauhaus, a su director Walter Gropius y sus colaboradores Adolf Meyer, Fred Forbat y Bruno Taut; este último organizó una reunión en su casa para dar a conocer los conceptos plásticos de *De Stijl* a través de una serie de diapositivas.

Después de esta primera visita a Weimar, Theo Van Doesburg regresa en 1921 y 1922. En abril de 1921 estableció su residencia en Weimar, donde esperaba tener una cátedra en la Bauhaus. Aunque jamás fue considerado “maestro” de la escuela alemana, a pesar de ser considerado por muchos profesores como un colega digno, se las ingenió para ofrecer un curso extraordinario dirigido al curso básico sobre los fundamentos de la arquitectura (impartido por Johannes Itten, considerado extremadamente confuso). En febrero de 1922 anunció este curso al que denominó *Curso Stijl*.

Algunos de los objetivos eran:

1. Una nueva formación radical en la exposición de los principios fundamentales desarrollados en *De Stijl* en 1916 (Curso A).

2. Partiendo de estos principios fundamentales, válidos para la plástica en general, organizar una obra de arte totalizadora (Curso B) (Van Doesburg, AÑO: 46).

La reacción fue positiva. Van Doesburg, en una carta dirigida a Walter Dexel, le comenta: “Mi curso *Stijl* está siendo un éxito. Ya hay 25 participantes, en su mayoría de la Bauhaus”.

No se debe subestimar la influencia que ejerció en este movimiento interviniendo en la vida académica y artística de la Bauhaus, generando un torbellino de inquietud entre profesores y alumnos hacia la reorientación del programa de estudios. Entusiasmados con las ideas de *De Stijl* los estudiantes pintaron el techo y las paredes del teatro *Residenz* de Weimar. Antes de comenzar le retiraron todos los ornamentos e instalaron una nueva iluminación. El alumno de la Bauhaus, Peter Röhl (apasionado seguidor de *De Stijl*), declaraba a la propia revista:

Los colores del teatro alumbran, y la manifestación de colores debe ser una bandera para celebrar a su director, el pintor Theo van Doesburg. Unidad de intención, energía unificadora. El espíritu del nuevo mundo saluda a su nuevo dirigente y amigo (Röhl, 1921: 14).

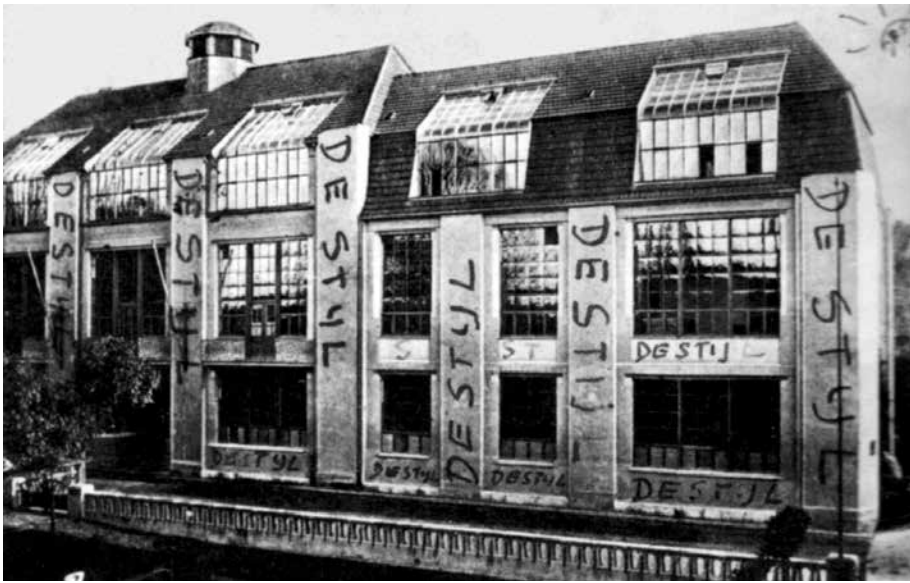
Tan seguro estaba Van Doesburg de su influencia en la Bauhaus, que le mandó a su amigo Anthony Kok una postal del edificio de la Bauhaus de Weimar donde escribió sobre los muros la rúbrica DE STIJL (Figura 2).

Theo se jactaba con cierta arrogancia:

En Weimar he perturbado literalmente todo. ¡Y esta es la famosa academia que tiene a los maestros más modernos! Todas las noches he hablado con los alumnos y les he inculcado el nuevo espíritu, pronto volveremos a publicar “De Stijl” con un acento más radical. Tengo una montaña de fuerza y ahora sé que nuestras ideas vencerán a todo y a todos.<sup>2</sup>

Pero esto no fue tan sencillo como pretendía Van Doesburg, se dio después de una áspera disputa entre Gropius y el propio artista holandés. El desacuerdo alcanzó momentos bastante agrios.

<sup>2</sup> Carta a Kok, 7 de enero de 1921, en catálogo *De Stijl*, 1951, p. 72.



**Figura 2.** La Bauhaus es conquistada por *De Stijl*. Postal enviada a Anthony Kok por Theo van Doesburg en 1921 (Carsten-Peter Warncke, 1993: 156).

Bruno Zevi declara que Van Doesburg “si no persuadió al Gropius maestro, sedujo al Gropius artista” (Zevi, 1960: 16).

Argan considera que:

Gropius... reconocía la importancia de las propuestas formales de Doesburg, pero no podía ni quería ligar la escuela y condicionar su función didáctica y social a un determinado “estilo”, que hubiera que asumirlo como dogma... (Argan, 1983: 65).

A pesar de todo, la poética de *De Stijl* acabó teniendo una influencia muy importante en la Bauhaus, decisiva en el cambio de orientación entre la primera fase de Weimar y la segunda de Dessau, tal y como lo reconoce el propio Gropius. Coincidente con este cambio de sede, se concluye el tratado de las relaciones entre la Bauhaus y *De Stijl* mediante el proceso de renovación interna de 1923, con la sustitución de Itten por Albers.

Itten trabajaba en ciertos experimentos plásticos acerca de la equivalencia de lo estático y lo dinámico, es fácil comprender que en tales términos se identificaba y esquematizaba el contraste del cubismo y el expresionismo. Como parte de la historia de la Bauhaus, la posición racionalista de Theo Van Doesburg representa un componente decisivo que neutralizó el expresionismo inicial de Itten. El componente “cubista” traído desde el exterior por Van Doesburg preva-

lecería sobre el “expresionista” propugnado por Itten en los inicios de la Bauhaus.

Werner Gräff, que asistía como alumno a las clases de Itten y Van Doesburg, ha descrito el programa y la personalidad de ambos:

Mientras que Itten buscaba, por medio de actividades cambiantes, descubrir y promocionar el talento individual (lo “impresivo”, “expresivo”, “constructivo”), Doesburg se interesaba exclusivamente por lo constructivo. Mientras para Itten cada persona prefería una escala de colores individual, Doesburg propagaba, junto con Mondrian, una escala de valores válida para todos: amarillo/rojo/azul + blanco/gris/negro; estos humildes medios, bien utilizados, podían hacer posible la más fuerte impresión. Mientras en clase de Itten se intentaba no sólo reforzar en la tipografía la impresión individual en conjunto, sino también acentuar el sentimiento ante cada palabra (escribir “ira” más recio y quebrado que “dulzura”), en clase de Doesburg la tipografía debía ser generalizada, fácil de leer, como requiere un medio de comunicación universal (Werner, 1962).

Durante los años de estancia de Theo Van Doesburg en Weimar, comenzó a perfilarse un “principio general” del diseño en la Bauhaus. Gropius en sus conferencias buscaba un “denominador común” que integrara el diseño de objetos a la arquitectura, inten-

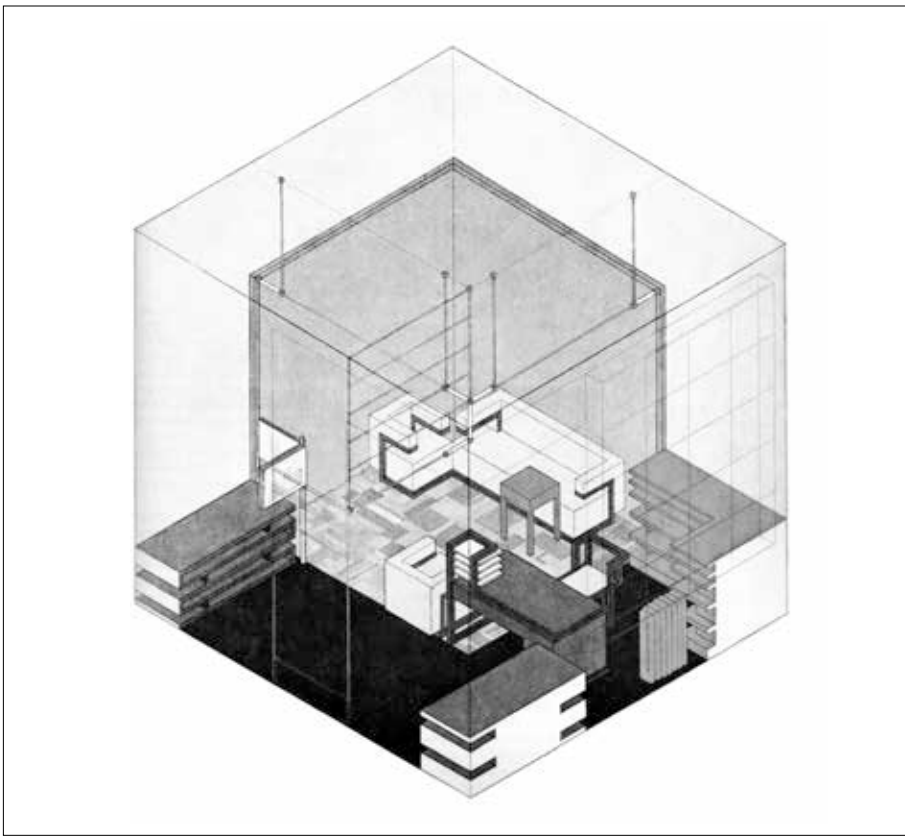
taba orientar el trabajo de los talleres hacia una nueva tendencia: “Arte y técnica en una misma unidad”, distinta a la esbozada en 1919: “Arte y artesanía –una nueva unidad”.

En diciembre de 1921, Gropius atacó la orientación pedagógica de Johannes Itten en cuanto a la vocación artesanal de los talleres, argumentando cerrar la brecha que separaba el trabajo de los talleres y la situación de la industria alemana de la época: la conjunción de la actividad artística con la producción industrial. Así, la Bauhaus se propuso como meta crear formas adecuadas a la época industrial. Con este viraje en la orientación, la Bauhaus pasó de un fundamento artesanal a un principio técnico industrial. La influencia de *De Stijl* adquiere consistencia precisamente en el periodo Dessau: “...se da una gran importancia al cubo, al ángulo recto y a los colores fundamentales...” (Meyer, 1969: 104).

#### **IMPORTANCIA DE LA OBRA DE RIETVELD EN LA BAUHAUS**

La integración del espacio a formas cúbicas planimétricas de *De Stijl* compaginaba muy bien con los principios básicos de la Bauhaus. De hecho, el propio Gropius acepta las enseñanzas de Van Doesburg al diseñar su oficina basándose en formas cuadradas, logrando de esta manera que todos los detalles concuerden entre sí mediante el desarrollo de las relaciones entre superficies planas y espacios a partir del cuadrado, de las líneas, de las superficies, para sintetizarse en una figura tridimensional como el cubo. La iluminación es retomada de unas lámparas colgantes diseñadas en 1922 por Gerrit Rietveld (miembro importante del movimiento) y que formaban parte del consultorio del doctor A. M. Hartog en Maarssen, todo esto puede corroborarse en el dibujo isométrico realizado por Herbert Bayer fechado en 1923 (Figura 3).

Otro ejemplo que puede ilustrar claramente la influencia de *De Stijl* en la Bauhaus, es la silla de listones de madera que en 1923 diseñó Marcel Breuer, alumno aventajado del taller de muebles, fuertemente impactado por la silla *Red and Blue* diseñada por Rietveld en 1918. Durante su época de estudiante en la Bauhaus de Weimar, Breuer diseñó y fabricó muebles de madera maciza y contrachapada que representan formalmente el cambio de rumbo de la escuela alemana. Sus primeros trabajos ya mostraban



**Figura 3.** Vista de la oficina de Walter Gropius en la Bauhaus de Weimar. Dibujo isométrico realizado por Herbert Bayer en 1923 (Carsten-Peter Warncke, 1993: 155).



**Figura 4.** Silla T1 de listones de madera de arce, segunda versión diseñada por Marcel Breuer en 1923 (Droste, 1991: 55).

una marcada influencia del movimiento *De Stijl*, corriente que Van Doesburg difundió con vehemencia a los estudiantes de la Bauhaus durante su estancia en Weimar; en especial, los diseños de Gerrit Rietveld.

La silla T1 que Breuer diseñó para la casa del empresario berlinés Adolf Sommerfeld, estaba pensada con piezas estandarizadas para facilitar su producción industrial. Este diseño sería inimaginable sin la dominante influencia de los muebles que Rietveld desarrolló desde 1917 y que sintetizan los postulados de *De Stijl*. El problema era soportar el cuerpo cómodamente sentado en una estructura rígida de listones verticales y horizontales. En esta silla se destacan el ángulo recto que forma el soporte de asiento y respaldo en contraste con las piezas verticales de las patas delanteras y traseras, éstas últimas sirven de soporte a los brazos. Elementos transversales horizontales arman el conjunto. Un detalle por demás interesante es la utilización de un tejido elástico en tensión que da soporte al asiento y al respaldo;

el primero en posición transversal para asegurar que los muslos queden apoyados en toda su longitud pero sin ser presionados; el último compuesto por dos piezas a niveles distintos que resuelven la inclinación y apoyo de la espalda en la zona lumbar y en la base de los omóplatos sin romper con la ortogonalidad del conjunto. Esta silla, de la que Breuer elaboró varias versiones, se erigió en un ejemplo clásico de la nueva corriente creativa y fue objeto de múltiples análisis y debates (véase Figura 4).

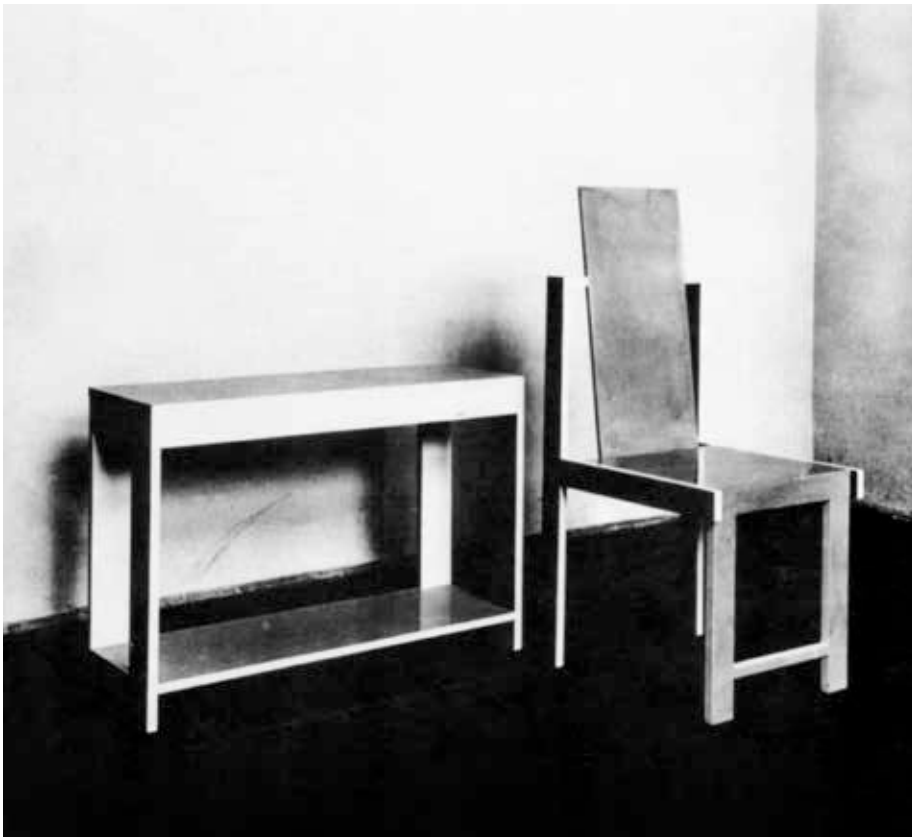
Entre 1921 y 1925, Breuer diseñó algunos de sus muebles bajo los principios de esta corriente holandesa: elementos estructurales ortogonales que penetran los espacios. Destacan la mesa y la silla lacadas en color de 1923 y la silla en blanco y gris de 1924 (Figuras 5 y 6). No escaparon a la influencia de Rietveld los muebles diseñados por Walter Gropius, Erich Dieckmann y Joseph Albers. Éste último diseñó, en 1923, una singular mesa de conferencias en madera de roble (Figura 7).

#### **LA SILLA RED AND BLUE**

Hijo de un ebanista, Gerrit Thomas Rietveld recibe su primer aprendizaje en el taller de su padre. Posteriormente, asistió a cursos con el arquitecto Piet J. C. Klaarhamer en la Escuela de Artes Industriales de Utrecht en los años de 1911 a 1915 y esta influencia fue notoria en su trabajo posterior, pues fue ahí donde aprendió métodos de construcción en muebles.

Entre los miembros del movimiento *De Stijl*, Robert van 't Hoff, amigo de tiempo atrás de Rietveld, de regreso de un viaje a Chicago donde conoció a Frank Lloyd Wright, entre 1914 y 1916 realiza dos importantes construcciones en concreto armado en Huis ter Heide, cercana a Utrecht, donde expresa toda la lección asimilada del arquitecto estadounidense; en particular, la referida a la Casa Cheney en Oak Park en 1904 y a la Casa Robie de Chicago de 1908.

Van 't Hoff pide a Rietveld que resuelva "a la Wright" el arreglo del mobiliario de la casa de 1916. A través de este encargo,



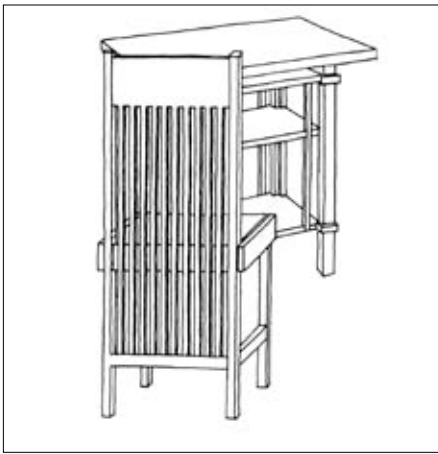
**Figura 5.** Silla y mesa lacadas en color, diseñadas por Marcel Breuer en 1923 (Droste, 1991: 83).



**Figura 6.** Silla blanco y gris diseñada por Marcel Breuer en 1924 (Droste, 1991: 83).



**Figura 7.** Mesa de conferencias de roble claro y oscuro diseñada por Joseph Albers en 1923 (Droste, 1991: 82).

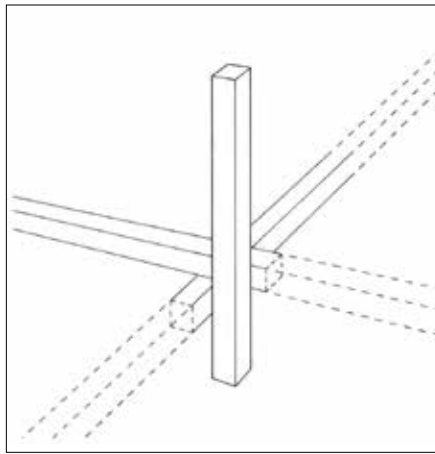


**Figura 8.** Dibujo de silla y mesa diseñada para la Robie House por Frank Lloyd Wright en 1908 (Baroni, 1977: 39).

Rietveld se descubre así reflejado en la obra del maestro americano, tal vez impactado por la rígida silla diseñada por Wright para el comedor de la Robie House (Figura 8). A Rietveld le atrajo Wright en sentido general, pero su idea de un sistema de tiras tangentes y autoportantes que desarrollan estructuras dinámicas no pertenecía a la concepción proyectual del maestro americano. Era el momento preciso en que Rietveld estaba madurando el sistema estructural de la futura *Rood Blauwe* y de otros de sus primeros muebles basados en el mismo principio constructivo.

A finales de 1916, en el taller de ebanistería de Aadrian van Ostadelaan en Utrecht, Rietveld experimenta personalmente algunas soluciones constructivas nuevas, que lo llevarán a encontrar un nodo estructural formado por tres listones de sección cuadrangular que se superponen en conexión yuxtapuesta, ortogonalmente entre ellos –según las coordenadas cartesianas: X, Y y Z– en el cual descubre la posibilidad de disfrutar en un proceso iterativo prácticamente sin límites (Figura 9).

Rietveld diseñó en 1917, poco antes de unirse al grupo *De Stijl*, la primera versión de la silla denominada como *Rood Blauwe* (Rojiazul) todavía sin pintar, un poco más grande que el modelo posterior y con paneles laterales bajo los brazos, que fue publicada al año siguiente en la revista del movimiento (Figura 10). Su forma definitiva y sus colores característicos no los recibió hasta 1923. No se trata propiamente de una verdadera silla y ni mucho menos de un sillón, en realidad se puede hablar de una silla adapta-



**Figura 9.** Nodo cartesiano diseñado por Rietveld en 1917 para la silla *Red and Blue* (Baroni, 1977: 38).

da para la conversación, similar a ciertas sillas rígidas, pero relativamente cómodas.

Durante varios años, Rietveld alteró constantemente la silla, cambiando el material o bien las medidas. Es por ello que la *Silla Rietveld* (como también se le conoce a la silla rojiazul) no existe en calidad de objeto, sino en calidad de ideas. En efecto, todos los ejemplares que salieron del taller de Rietveld difieren ya sea en el material o en las medidas.

Si bien Rietveld entró en contacto con Theo van Doesburg hasta 1919, puede suponerse que estaba familiarizado con las nuevas ideas de *De Stijl* desde sus comienzos, cuando ya estaba trabajando en el nuevo sillón, a través del contacto con su maestro Piet Klaarhamer y también con su amigo Bart van der Lek. Este último le propuso dotar al modelo con planos de colores primarios: el asiento pintado de azul –color pesado y sólido–, mientras que el respaldo, que sirve de apoyo a la espalda, pintado de rojo –un color contrastante. Con la estructura en negro y cuadros amarillos rematando los extremos de los listones, las líneas ortogonales se cruzan sobre los colores a la manera de las pinturas de Mondrian. Así surgió, en 1923, una nueva versión polícroma y los seguidores la tomaron como estandarte tridimensional del movimiento. Así se explica que sus muebles ejemplificasen los principios de *De Stijl* (Figura 11).

El concepto inicial está compuesto por una retícula ortogonal modular, una estructura de listones de madera de sección cuadrada entrecruzados y engarzados en sentido vertical y horizontal. Dos planos apenas



apoyados en la estructura hacen la función de asiento y respaldo. Las piezas se unen por un ingenioso y resistente sistema de ensamblado con pequeños pernos de madera. Este “nodo” cartesiano, nunca antes visto en mueble alguno, constituye uno de los detalles llamativos en los muebles de Rietveld y al hacerlo de este modo, se preocupaba por:

[...] unir las piezas sin debilitarlas, de manera que, en tanto sea posible, la una no esté dominada y se vuelva dependiente de la otra; más importante aún, la obra como un todo, debe ser capaz de sostenerse libre y brillantemente en el espacio, y la forma debe triunfar sobre el material (Rietveld citado en Van Geest y Mâcel, 1980: 16).

La primera versión de la silla estaba modulada por Rietveld en una retícula sobre la unidad base de 100 mm y el listón estructural era de un tercio de esta unidad, o sea 33 milímetros. Así, la profundidad del asiento de la silla, por ejemplo, era la indicada en cuatro módulos, esto es 400 mm; el ancho del respaldo, tres unidades más un tercio, esto es 333 mm; el costado en su totalidad era de seis unidades. Posteriormente, en 1918, Rietveld aporta algunas modificaciones a la silla y reduce la sección de los listones a 25 × 25 mm –coincidente con la medida inglesa de una pulgada–, la cuarta parte de la unidad base de 100 milímetros (Figura 12).

El punto de partida esencial en la obra de Rietveld consiste en exigir al diseño que no esté presidido por criterios doctrinarios del pasado, sino por un imperativo artístico: el de procurar al hombre un espacio vital

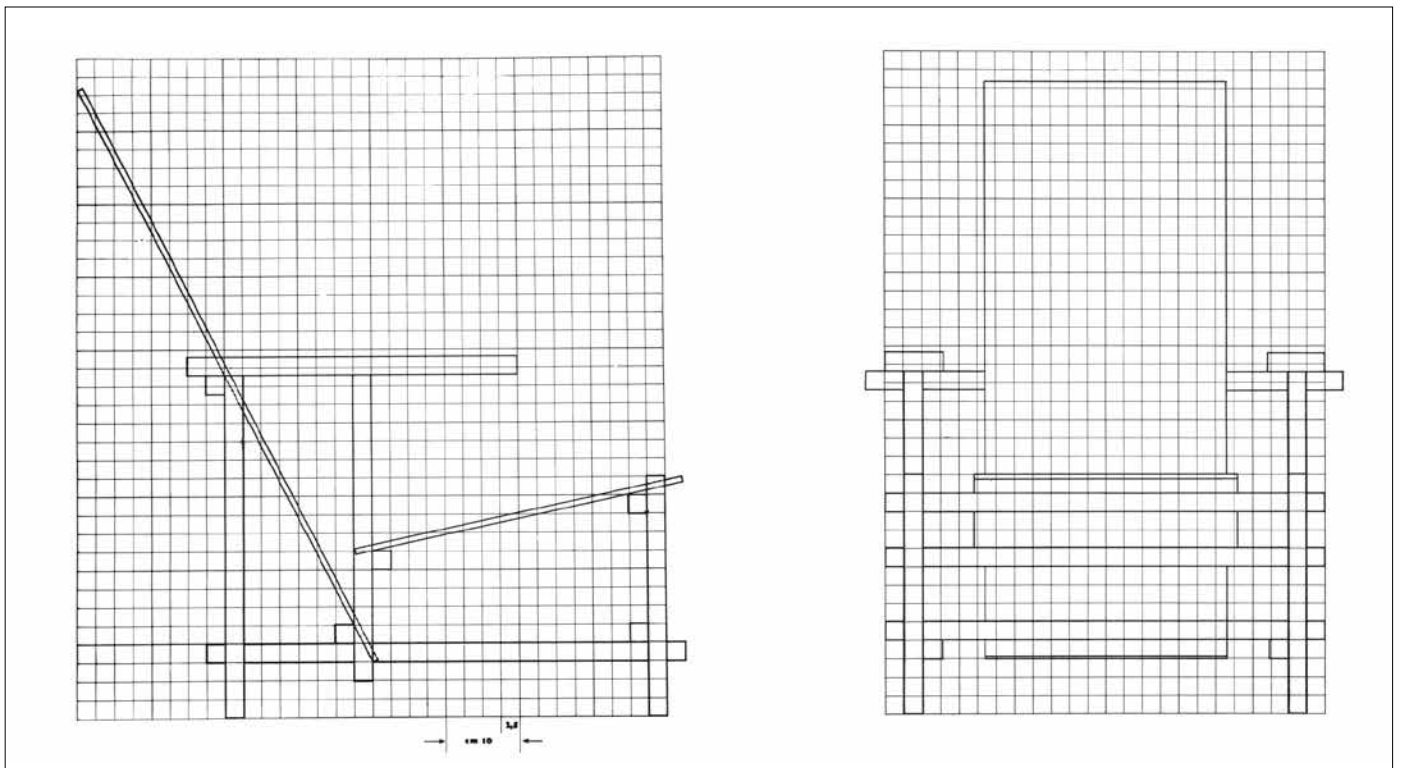




**Figura 10.** Prototipo de la posteriormente llamada silla *roji azul* en madera de haya, diseñada por Rietveld en 1918 (Carsten-Peter Warncke, 1993: 125).



**Figura 11.** Silla *roji azul*, versión coloreada con pintura al barniz sobre madera de haya, diseñada por Rietveld en 1923 (Carsten-Peter Warncke, 1993: 121).



**Figura 12.** Modulaci3n reticular de la silla *Red and Blue* (Baroni, 1977: 48).



acorde con su época como expresión espacial de una nueva sociedad y una nueva cultura.

Sus proyectos son principalmente experimentos sobre la construcción de la forma, Rietveld comienza así por asombrarse de la existencia del espacio y por preguntarse cuál era la misión del diseñador dada esa existencia. Proclama así la supremacía del espacio con un fin determinado y reducido a la escala humana, como la única realidad que puede crear el diseño, un acto de apropiación donde separamos una “fracción de espacio” para hacerlo vivible.

Con la *Rood Blauwe* Rietveld obtiene una composición abstracto-concreta, perfectamente neoplástica, que se identifica con todo lo que venían persiguiendo los pintores de *De Stijl*. En efecto, en la *Red and Blue* aplicó los principios fundamentales del arte de esta corriente, la armonización de los opuestos en un proceso que conduce a la trascendencia del espacio, y creó así una obra tridimensional perfecta de los principios de *De Stijl* que es algo más que un mueble; es, en primer lugar, una configuración plástica. Interviniendo con color, Rietveld interpreta la teoría neoplástica, lúcidamente intuida por Mondrian, dando una neutralidad a la forma para anular cualquier aspecto natural, procediendo así en un proceso de desmaterialización y dando un realce a la realización vertical-horizontal de las líneas reticulares, en una composición asimétrica que enmarca los rectángulos rojos y azules.

Mondrian y Rietveld redujeron la realidad dada a sus características lineales y de superficie: en donde Mondrian tomó el paisaje por modelo, Rietveld se concentró en el concepto de un sillón no tradicional, que se transformó en una entidad geométrica.

Sobre la neutralidad de la forma, Piet Mondrian dice:

Cuanto más neutros sean los medios plásticos, mejor puede fijarse la expresión inmutable de la realidad. Podemos considerar relativamente neutras todas las formas que no muestran ninguna relación con el aspecto natural de las cosas o con alguna “idea” (Mondrian 1975: 393-394)

El rigor con el que Rietveld puso en práctica estos principios hace de la *Rood Blauwe Stoel* un objeto clave en el diseño moderno de muebles. Esta silla, como ninguna otra

obra, reúne tanto los elementos formales como los elementos funcionales de la estética moderna de *De Stijl*. Es considerada por los seguidores del movimiento a la vez obra de arte y objeto de uso común y la adoptaron como el objeto inicial que sirvió para ilustrar los principios del grupo al público en general, y proporcionó a Theo van Doesburg, cuyos conceptos radicales tuvieron un impacto duradero en el arte del siglo XX, un ejemplo sobresaliente de muebles como “esculturas abstractas –realistas para nuestros futuros interiores” (Rietveld citado en Kras, 1988: 13).

Van Doesburg, rebosante de entusiasmo, intentó rodear la pieza de un aura solemne, hablaba de una “muda elocuencia similar a la de una máquina”. Así, la utopía se volvió concreta, y se puede comprender el entusiasmo de Theo van Doesburg al celebrar la *Silla rojiazul* como un caso ejemplar de arte *De Stijl*.

A pesar de que los comentarios de Rietveld despertaban dudas sobre sí él, como Van Doesburg, en realidad afirmaba perseguir la utopía social de armonía universal. En el trasfondo de todo esto rondaba en sus mentes el pensamiento social-romántico de poder liberar al artesano de la fatiga del trabajo manual, tanto en el maquinado como en el ensamble de las piezas, disminuyendo así la esclavizante y costosa operación artesanal.

A propósito, Van Doesburg decía:

El artesanado se adaptaba a un sistema individual de vida, mientras la máquina representaba un elemento decisivo de nuestro estilo económico y colectivo. El artesanado ponía al hombre en la función de la máquina, mientras el justo uso de la máquina constituía el único medio para realizar lo contrario: “la emancipación social”.<sup>3</sup>

Aparentemente, Rietveld no creía que sus muebles pudieran contribuir al cambio social universal y los construyó principalmente para sí y para sus conocidos. Es por esto que la silla fue desde el principio un producto puramente artesanal, el código predispuesto por Rietveld para construir la *Rood Blauwe* y los otros muebles inspirados

en el mismo principio, son de cualquier modo cosas simples y elementales que permiten la fabricación de diferentes partes con los medios mecánicos más sencillos, según la lógica industrial más racional.

El propio Rietveld confiesa que:

La llamada “*Rood Blauwe*”, la silla hecha de dos planos y una serie de listones, fue creada en el intento de mostrar que un objeto estético y tridimensional podía ser construido de materiales lineales y fabricado a máquina. Así, corté la parte central de la tabla en dos obteniendo un asiento y un respaldo, y después, con listones de varias longitudes, construí la silla. Cuando la construí no me imaginé que llegaría a tener aquel enorme significado para mí y para los demás, jamás imaginé que habría de provocar el efecto impresionante sobre la arquitectura, y cuando se me presentó la ocasión de construir una casa, naturalmente no pude evitar utilizar el mismo principio.<sup>4</sup> (Obviamente, se refiere a la Casa Schröder. Véase Figura 13).

La descripción parece muy simplista por el resultado conseguido e implica cualquier consideración de más. Como ha dicho Ragghianti:

La primitividad o primariedad de Rietveld es, sin embargo ilusoria, su simplicidad o mejor dicho sus simplificaciones son el resultado de un cálculo prolongado y controladísimo, de una sabia desnudez, no de una proyección instintiva (...) La “invención” no es abrupta, es la conclusión de una visión contemplada, equilibrada, armonizada en todos sus puntos, mientras más agrega un ritmo asimétrico o se ponen interrelaciones contiguas y distancias de elementos formales (Ragghianti, 1961).

Rietveld, en realidad, proyectando muebles y espacios obedecía a las convicciones de que el diseño debía efectuarse de un modo tan racionalizado como barato. Pensaba en la posibilidad de reproducir su silla a escala industrial, mediante una técnica iterativo-mecánica de construcción planificada y, al mismo tiempo, poder transportarlas al lugar para ser armadas por los usuarios, de

<sup>3</sup> Theo van Doesburg, reproducido en Bruno Zevi, *Poética dell'architettura neoplástica*.

<sup>4</sup> Cita tomada del catálogo de la muestra antológica sobre Rietveld, Ámsterdam, Stedelijk Museum, noviembre de 1971.



Figura 13. Casa Schröder diseñada por Rietveld en Utrecht en 1924 (Baroni, 1977: 86).

esta manera, poder difundirla a precio muy conveniente.

En este pensamiento se refleja la tendencia de todos los artistas de ese tiempo, que como Walter Gropius y Le Corbusier, frecuentemente enaltecieron a la máquina. Se puede afirmar de todas maneras que la posición de Rietveld frente a la producción es de perfecto equilibrio entre los valores “humanos” del artesanado y la seriación industrial, empero, el hombre debe permanecer como artífice inteligente que coordina todas las fases del trabajo ejecutadas por la máquina. En efecto, la sencillez estructural y los elementos modulares perfectamente acabados, adaptados a las medidas estándar de la madera, acercaban la posibilidad para la producción en serie.

El diseño visto de esta manera impone un ritmo, acotándolo del hostil espacio total exterior con una poética dimensión humana. Este espacio ya está, es previo, y es sólo al imponerle un ritmo y al estructurarlo cuando se hace el espacio como objeto de la experiencia humana.

Nos asombra que este personaje nacido a finales del siglo XIX fuera capaz de adelantarse a su tiempo. Y es notable la influencia que reciben el diseño y la arquitectura a partir de Rietveld, apuntados en la primigenia obra de este diseñador holandés.

Por lo anteriormente descrito, queda de manifiesto la importancia que *De Stijl* tuvo en la concepción estética de la Bauhaus a través de las enseñanzas pioneras de Van Doesburg, pero sobre todo, en la concepción espacial de la obra de Rietveld, en particular de su obra maestra la silla rojiazul.

#### FUENTES CONSULTADAS

Argan, Giulio Carlo (1983). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili.

Baroni, Daniele (1977). *I mobili di Gerrit Thomas Rietveld*. Milán: Electa.

Carsten-Peter, Warncke (1993). *El arte de la forma ideal De Stijl 1917-1931*. Colonia: Benedikt Taschen.

Catálogo de la muestra antológica sobre Rietveld, Ámsterdam, Stedelijk Museum, noviembre de 1971

Collotti, Enzo et al. (1971). *La Bauhaus*. Madrid: Alberto Corazón.

Droste, Magdalena (1991). *Bauhaus*. Berlín: Benedikt Taschen.

Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (2000). *Bauhaus*. Madrid: Könemann.

Jaffé, H. L. V. (1964). *Para un arte nuevo. De Stijl 1917-1931*. Milán: EDITORIAL.

Meyer, Hannes (1969). *Architettura o Rivoluzione*, escritos 1921-1942. Padua: Marsilio.

Mondrian, P. (1975). *Tutti gli scritti*. Ed. a cura di H. Holzmann. Milano: Feltrinelli.

Oud, Peter (1917). “Arte y máquina”. *De Stijl*, 1 (3): 25.

Ragghianti, Carlo (1961). *Selearte*, (50). De la introducción del volumen de Theodore M. Brown, *The Work of Gerrit Rietveld architect*, Utrecht y Cambridge (Mass.).

Rietveld, Gerrit T. (1988). Citado en Reyer Kras, “Gerrit Thomas Rietveld, 1888-1964 –Furniture Maker and Architect”. *Gerrit Rietveld. A centenary Exhibition*. Nueva York: Barry Friedman.

Rietveld, Gerrit T. (1980). Citado en Jan van Geest y Otakar Mácel, *Stühle aus Stahl*. Colonia.

Röhl, Peter (1921). “Die Ausmalung de Residenz-Theaters in Weimar”. *De Stijl*, 4 (9).

Severini, Gino (1917). “ARTICULO”. *De Stijl*, 1 (2): 19.

Tafari (1969). “Para una crítica de la ideología arquitectónica”. *Contrapiano*.

Van Doesburg, Theo (1924). “Hacia una construcción colectiva”. *De Stijl*, vi.

Van Doesburg, Theo (1922). “Stijl-Kurs”. *Theo van Doesburg 1883-1931* (nota 35).

Werner, Graeff (1962). “Mit der Avantgarde”. *Cat. Exp. de la Asociación de Arte de Renania y Westfalia*. Düsseldorf.

Westphal, Uwe (1991). *The Bauhaus*. Nueva York: Gallery Books.

Zevi, B. (1960). *Poética de la arquitectura neoplástica*. Buenos Aires: Victor Lerú (Turín: Einaudi, 1953).