

1923. THEO VAN DOESBURG
Y EL PENSAMIENTO ABSTRACTO
EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

1923. Theo van Doesburg y el Pensamiento Abstracto en el proyecto Arquitectónico (Proceso de reelaboración para su posible publicación)

Autor: José Luis Jiménez Sequeiros
Director: Francisco Javier Terrados Cepeda

La Tesis presentada consta de varias partes que son alterables sustancialmente, sin que por ello se vea comprometida su comprensión, por lo que puede adaptarse con facilidad a diversos formatos, tanto en su extensión como en su forma.

El primer bloque, de 40 páginas de extensión, responde a los apartados de una estructura ortodoxa de Tesis Doctoral clásica, con expresión de los *Objetivos*, *Interés del Tema*, *Estado del Arte* y *Metodología*, que carecen de sentido en un formato libro para su publicación.

El segundo bloque, de más de 250 páginas, corresponde a la *Presentación de los Datos*, donde se elabora una precisa revisión historiográfica de hechos muy conocidos, pero adaptados a una escala y un enfoque que permiten sustentar la hipótesis. La principal aportación de este estudio es la adecuada relación de la evolución del arte en occidente con lo ocurrido paralelamente en la Unión Soviética, que estuvo oculto hasta los años 80 del pasado siglo, y que resulta fundamental para dotar de sentido completo a los hechos. Asimismo es importante el punto de vista de arquitecto en ejercicio de la profesión, muy diferente al del historiador o ensayista, y que permite una lectura diferente, especialmente orientada hacia el objetivo. Este bloque se puede reducir considerablemente, aceptando la lectura los hechos presentados como válida en un resumen de los mismos.

El tercer bloque, de 100 páginas, es el que determina la importancia de la hipótesis, una vez demostrada, para la evolución de la arquitectura a lo largo del siglo XX. Este bloque es, por tanto, el que contiene los datos de interés específico y los elementos de reflexión para futuras investigaciones.

Por lo expuesto, el texto de la tesis puede reducirse en el formato libro a cualquier escala a partir de esas últimas 100 páginas, dado que las afirmaciones que contienen se sustentan en una relectura de hechos históricos sobradamente conocidos y de fácil acceso, por lo que bastaría con referirlos, sin tener necesariamente que exponerlos en su totalidad, como se ha hecho en la presentación del trabajo académico.

Las imágenes utilizadas en la tesis, como ilustraciones al texto, son igualmente conocidas y de uso común a lo largo de toda la historiografía de arte y arquitectura del siglo XX, por lo que muchas de ellas están libres ya de derechos, o resultan sencillos de conseguir. No obstante, y tal y como se hace ya en ensayos de editoriales de prestigio, son imágenes que basta con citarlas, y no es necesario reproducirlas, ya que están al alcance de cualquiera en internet, y basta con consultarlas en cualquier dispositivo durante la lectura del texto.

Por tanto, considero que la adaptación del texto de la tesis, tanto al formato como a la línea editorial de la colección *arquía*/temas de la Fundación *Arquía*, no entraña ninguna dificultad especial.

Se presenta a continuación el índice de la tesis y un resumen de la misma adaptado al formato del concurso.

II.	PRÓLOGO.		
III.	OBJETIVOS.		
IV.	HIPÓTESIS.		
V.	INTERÉS DEL TEMA.		
VI.	ESTADO DEL ARTE.		
VII.	METODOLOGÍA.		
VIII.	PRESENTACIÓN DE LOS DATOS.	X.	ANÁLISIS DE LOS DATOS
Capítulo 0.	LOS VOLÚMENES WASMUTH.	Capítulo 7.	LECTURA DE LOS HECHOS.
Capítulo 1.	1910-1914. LA EXPRESIÓN ABSTRACTA.	7.1	LOS ELEMENTOS.
1.1	VASILY KANDINSKI, DE LA IMPRESIÓN A LA EXPRESIÓN.	7.2	LA RESPUESTA AL ESPACIO ARQUITECTÓNICO.
1.2	PIET MONDRIAN DESDE EL CUBISMO.	7.3	LA RESPUESTA A LA FUNCIÓN.
1.3	KASIMIR MALEVICH HACIA EL SUPREMATISMO.	Capítulo 8.	1923-1929. DE VUELTA A LOS ARQUITECTOS.
Capítulo 2.	1914-1917. LA OBJETIVACIÓN DE LOS ELEMENTOS.	8.1	LE CORBUSIER Y PIERRE JEANNERET.
2.1	PIET MONDRIAN Y EL GRUPO DE LAREN.	8.2	MIES VAN DER ROHE.
2.2	EL COLECTIVO SOVIÉTICO.	8.3	LA BAUHAUS EN LA MEMORIA.
2.3	WALTER GROPIUS Y LUDWIG MIES.	X.	COROLARIO.
Capítulo 3.	1917-1919. EL ESFUERZO COLECTIVO HACIA UNA SÍNTESIS OBJETIVA.		
3.1	FORMACIÓN DE <i>DE STIJL</i> .		
3.2	EL APARATO CULTURAL REVOLUCIONARIO.		
3.3	LA IDEA DE LA BAUHAUS.		
Capítulo 4.	1919-1921. EL ASALTO A LA ARQUITECTURA.		
4.1	THEO VAN DOESBURG Y LA SÍNTESIS DE MONDRIAN.		ANEXOS.
4.2	EL LISITSKI, EL PROUN Y LA SÍNTESIS DEL CONSTRUCTIVISMO.		• BIBLIOGRAFÍA.
4.3	EL MILAGRO DE LA BAUHAUS Y LA <i>ARQUITECTURA DE CRISTAL</i> .		• CRÉDITOS IMÁGENES.
			• LOS DIBUJOS WASMUTH.
Capítulo 5.	1921-1923. DE LA OSCURIDAD A LA LUZ.		
5.1	LA ALEMANIA REUNIFICADORA.		
5.2	WEIMAR: VAN DOESBURG, GROPIUS, KANDINSKI.		
5.3	BERLÍN: VAN DOESBURG, MIES, LISITSKI.		
Capítulo 6.	1923. LAS EXPOSICIONES CONCLUSIVAS.		
6.1	LA PRIMERA EXPOSICIÓN BAUHAUS.		
6.2	LOS PROYECTOS EXPOSITIVOS DE MIES VAN DER ROHE.		
6.3	LA EXPOSICIÓN ROSENBERG.		

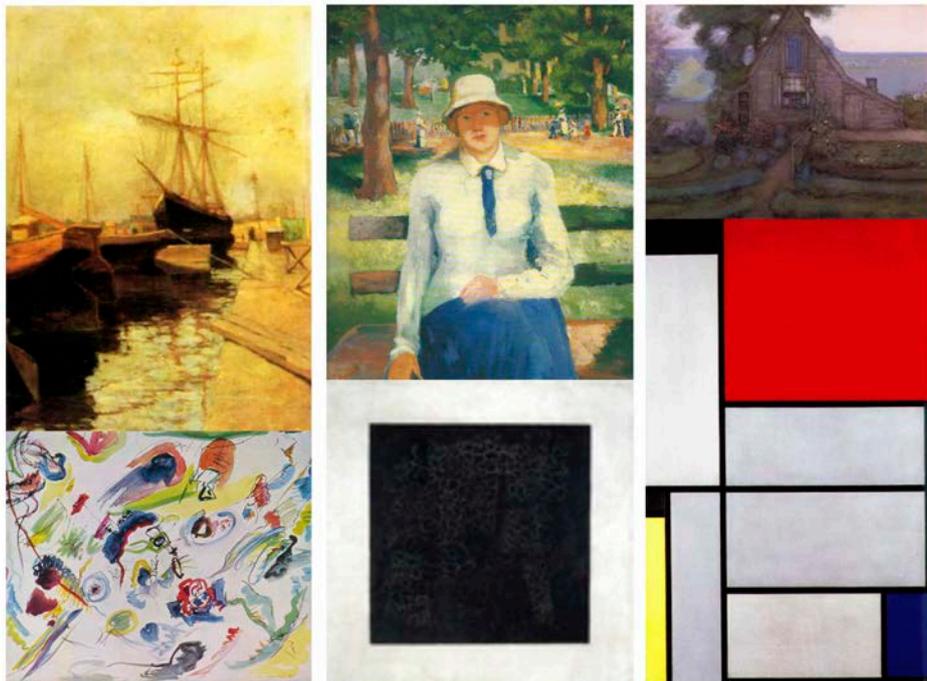
1923. Theo van Doesburg y el Pensamiento Abstracto en el proyecto Arquitectónico (Síntesis).

*¿Dónde se encuentra la Sabiduría que perdimos en el Conocimiento?
¿Dónde el Conocimiento que perdimos en la Información?*

T.S.Elliot (The Rock, 1934)

Este texto tratará de reflejar de forma sintética el *Por qué*, el *Cómo*, el *Qué*, y el *Para Qué* de la investigación que ha dado origen a la Tesis Doctoral presentada. Para ello utilizará como elemento de cohesión, y de necesario enfoque, la idea transmitida por T.S. Elliot en el conocido aforismo con el que se inicia: “*¿Dónde está la Sabiduría que perdimos en el Conocimiento? ¿Dónde el Conocimiento que perdimos en la información?*”.

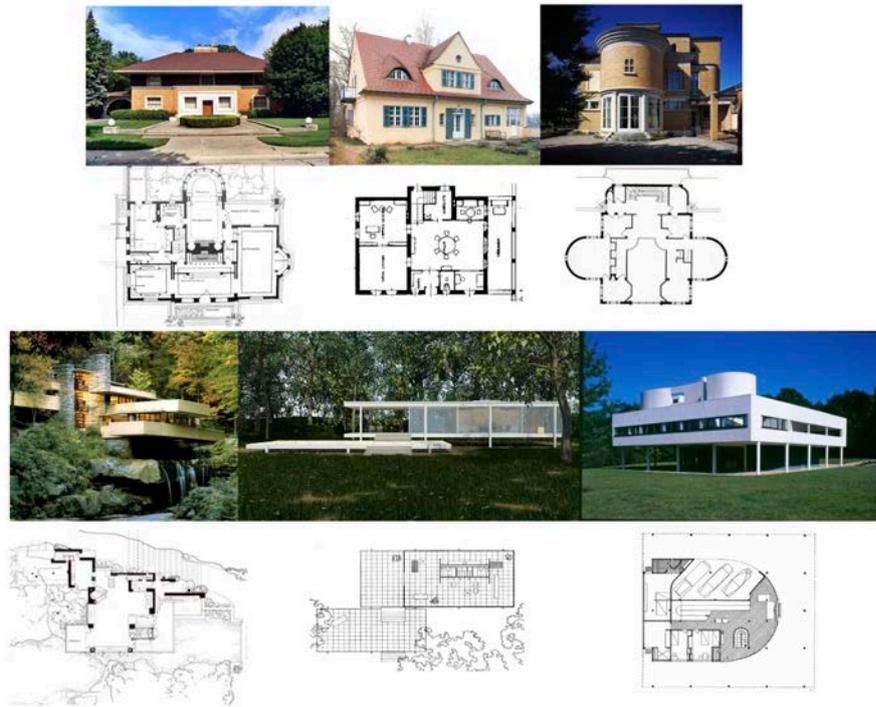
Debido a la fragilidad y la sutileza de algunos de los conceptos que deben reflejarse en esta síntesis, para la adecuada comprensión de la investigación, y como consecuencia del considerable recorte de la capacidad de expresión que supone en relación al texto íntegro de la Tesis, he considerado necesario apoyarme en unas ilustraciones especialmente preparadas para este formato. La carga emocional que transmiten las conocidas imágenes en las que se va a apoyar este resumen, puede hacer que el pensamiento fluya en la dirección adecuada, y permita de esta forma recuperar la precisión y la capacidad de evocación, perdida en favor de la concisión del texto.



El **Por Qué** de la tesis se fundamenta en la ingenuidad de un Estudiante de Arquitectura, que durante los años de formación fue aprendiendo a disfrutar de las imágenes del Arte que todavía llamamos moderno, pero que sin embargo era incapaz de explicarlo de forma racional, por lo que se enredaba en absurdas discusiones con quienes ridiculizaban esta vía de expresión plástica, sin poder aportar nunca argumentos contundentes.

La fractura del lenguaje plástico en el Arte, aquí representada en la evolución de la obra de Vasili Kandinski hacia su *Primera acuarela abstracta*, de 1910, Kasimir Malévich con su *Cuadrado negro* de 1915 y Piet Mondrian alcanzando el *Cuadro 1*, en 1921, no está todavía completamente asimilada por la sociedad, y a pesar de haber pasado ya más de 100 años, la idea de *Cuadro*, u obra de Arte, sigue estando aún relacionada, a nivel popular, con la imagen tradicional de las obras clásicas, como pueden ser las de sus comienzos.

Si trasladamos esta simplificación al terreno de la Arquitectura, el problema es similar: la evolución de su lenguaje presenta también una fractura a principios del siglo XX, con la que se inicia el periodo que generalmente se denomina en la historiografía el *Movimiento Moderno*.



Esta fractura puede comprobarse con claridad en la evolución de la obra de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe y Le Corbusier, a quienes generalmente se les considera los maestros de este periodo. Pero al igual que ocurre en el Arte, la idea popular asimilada al concepto de *Vivienda, Hogar* o *Casa*, sigue estando mayormente identificada con los modelos clásicos, al que respondían sus primeras obras.

Los que hemos impartido clases de proyectos, hemos podido comprobar lo difícil que resulta transmitir de forma metodológica las claves de la arquitectura contemporánea, y hemos visto incluso como algunos alumnos no llegan a asimilar las claves del nuevo lenguaje a lo largo de toda la carrera. Yo mismo sufría de alumno cuando, atascado en un proyecto, el profesor me intentaba ayudar sugiriéndome que *lanzara una pieza*, o que intentara *establecer un diálogo con el entorno...* Al terminar la carrera me propuse *transformar mi placer, y mi sufrimiento, en conocimiento*, por lo que pedí a quien había sido mi maestro en la ETSA de Sevilla, Manuel Trillo de Leyva, que me dirigiera una tesis sobre la *Aparición del lenguaje abstracto en la Arquitectura*. Manuel Trillo me instó a concretar el marco de la investigación, y esto pude hacerlo gracias a un pequeño relato autobiográfico de J.J.P. Oud, titulado *“Mi trayectoria en De Stijl”*.

Los referentes teóricos en la Escuela de los años 80 eran los textos de Aldo Rossi, Vittorio Gregotti o Robert Venturi, junto a la arquitectura de Mario Botta y todo lo que sonara postmoderno, por lo que el mensaje de Oud resultó clarificador. No había podido pensar, hasta entonces, que se pudiera hablar y expresar la arquitectura de forma tan sencilla. Pude comprobar entonces que Oud, que era considerado uno de los padres del Movimiento Moderno en Arquitectura, sin embargo le atribuía un protagonismo especial en su evolución al pintor Theo van Doesburg, que era un personaje de quien apenas había oído hablar durante los años de carrera. Esta afirmación estaba bien corroborada y avalada por otros arquitectos sensatos de la época, testigos directos de las primeras vanguardias, como fueron Alberto Sartoris y Giuseppe Terragni, que atribuían a Theo van Doesburg el hecho, y cito literal, *“de haber inventado el abstractismo”*.

Manuel Trillo aceptó finalmente dirigirme un proyecto de tesis que titulé *Theo van Doesburg en el Movimiento Moderno*, cuyo objetivo era elaborar una historia completa y analítica de la trayectoria artística, e influencias sobre la arquitectura, de la obra de Theo van Doesburg.

Tras varios años de investigación, la información recopilada había creado una estructura fractal de relaciones en torno a Van Doesburg. Cada tema al que me acercaba se ramificaba en una serie inabarcable, hasta el punto de ser complicada incluso la lectura de un cronograma histórico básico, como el que representa la ilustración.



Me sentí perdido e incapaz de lograr conocer de forma rigurosa todo lo relacionado con el *Neoplasticismo*, el *Dadaísmo*, el *Futurismo* y el *Constructivismo*, movimientos a los que perteneció Van Doesburg, o con la Bauhaus, a la que incordió insistentemente, y además tener que incorporar a Mies van der Rohe y Le Corbusier, sobre los que Van Doesburg influyó... y eso sin contar con profundizar en los orígenes cubistas e impresionistas, y su influencia última sobre el *Arte Concreto* de Max Bill y Josef Albers, con su posterior repercusión en los Estados Unidos... El principal problema para la investigación lo constituía la ingente cantidad de estudios críticos publicados, que estaban elaborados en su mayoría por historiadores o ensayistas, que aplicaban a los hechos interpretaciones *psicologistas* o meramente formalistas, cuando no entraban en el terreno del *cientifismo*, estableciendo relaciones fuera de una escala real, entre personajes u obras que difícilmente habían podido coincidir en el tiempo o en el espacio. A un problema similar debió enfrentarse Theo van Doesburg, quien se inició como crítico de arte, para llegar a pronunciar en 1919 la frase tan contundente que reproduzco de forma literal: “*Creo poder suponer que sólo existe un medio para tratar de restablecer lo que la crítica general del arte ha corrompido a base de ignorancia, prejuicios y presunciones. Éste consiste en elaborar los principios generales y elementales del arte plástico; cosa que precisamente se intentará aquí*”.

Sin la arrogancia intelectual de Van Doesburg, y con la presión de querer conocer y comprender todo lo que se había escrito sobre estos personajes, obras y movimientos, se me hizo imposible concretar una hipótesis y avanzar en la tesis. Podemos decir que aquí fracasé, y abandoné el proyecto con la sensación de haber defraudado la confianza de mi director... A pesar de todo, durante los siguientes quince años seguí atento a este periodo, y al entorno cultural reflejado en el esquema que no pude dominar, buscando y leyendo todo lo que encontraba sobre estos personajes. Esto me creó un cuerpo de conocimiento específico, y una cierta erudición sobre el tema, pero la duda se mantuvo sin resolver, a pesar de que la ingenuidad fue desapareciendo al ir acumulando experiencia, tanto en la docencia como en el ejercicio profesional de la arquitectura.

Encontré una razón a mi fracaso investigador en un texto de Karl Popper llamado *¿Tiene la Historia algún significado?*, de su obra *La sociedad abierta y sus enemigos*. En este ensayo, Popper declara que “*no puede haber una historia de el pasado tal como ocurrió en la realidad, sino que sólo puede haber interpretaciones históricas y ninguna de ellas definitiva*”. Para él, la razón de que toda la descripción histórica sea selectiva reside “*en la infinita riqueza y variedad de los aspectos posibles de los hechos del mundo que nos rodea, y al hecho de que para describir esta infinita riqueza sólo tenemos a nuestra disposición un número finito de una serie finita de palabras*”. Popper afirma que “*no sólo es imposible evitar un punto de vista selectivo, sino también que toda tentativa de hacerlo es indeseable, pues aunque lo lográramos, no obtendríamos una descripción más objetiva, sino tan sólo un mero cúmulo de enunciados totalmente inconexos*”. Esto es exactamente lo que yo tenía hasta ese momento, un enorme cúmulo de enunciados inconexos...

Un punto de inflexión en mi forma de razonar aparece con el aforismo de T.S. Elliot con el que abro el texto. El hecho de reflexionar por primera vez sobre la diferencia entre *Información*, *Conocimiento* y *Sabiduría*, permitió que estructurara de otra forma mi Pensamiento. A este mensaje se unió de forma providencial la lectura casual de un ensayo de Hanna Arendt titulado *La permanencia del mundo y la obra de Arte*. En él, Arendt establece unas bases para la comprensión del proceso creativo, que para ella comienza en el **Pensamiento**, que es el origen de toda Obra de Arte, pero que necesita de los instrumentos que aporta el **Conocimiento** colectivo para su reificación. Termina afirmando que los pensamientos Artísticos sólo pueden aplicarse a las necesidades del Ser Humano mediante la aplicación de el **Razonamiento** lógico.

INFORMACIÓN: ¿QUÉ HAY?
CONJUNTO DE DATOS PROCESADOS.

PENSAMIENTO: ORIGEN DE TODA OBRA DE ARTE.
CARECE DE FINES U OBJETIVOS Y NO PRODUCE RESULTADOS.

CONOCIMIENTO: ¿QUÉ PUEDO HACER?
ESTADO DE LA INFORMACIÓN COMPRENDIDA.

COGNICIÓN: PROCESO CON PRINCIPIO Y FIN.
ES COLECTIVO Y TIENE SU RAZÓN EN LA UTILIDAD.

SABIDURÍA: ¿QUÉ DEBO HACER?
JUICIO SANO BASADO EN EL ENTENDIMIENTO.

RAZONAMIENTO: OPERACIONES DE DEDUCCIÓN CON PRINCIPIOS EVIDENTES.
APLICACIÓN INDIVIDUAL O COLECTIVA DEL CONOCIMIENTO.

Por tanto, tenía **Cómo** afrontar de nuevo la investigación, ya que Popper indica que se puede hacer una interpretación selectiva de la historia, que no mejora la objetividad el hecho de intentar conocerlo todo... y Arendt ofrece una estructura de pensamiento, análisis y selección de la información... El empujón definitivo para retomar la Tesis me llegó del premio nobel Santiago Ramón y Cajal, con su libro *Reglas y Consejos sobre la Investigación* científica, casualmente editado en 1923, año clave para mi trabajo. En el libro escribe textualmente, hablando de investigación, que “*Defecto por defecto, preferible es la arrogancia al apocamiento; la osadía mide sus fuerzas y vence o es vencida, pero la modestia excesiva huye de la batalla y se condena a vergonzosa inacción*”. Lo que yo interpreto como que es más útil en investigación un error contundente, que no hacer nada.

Así, sin miedo al error, retomo la investigación bajo este nuevo enfoque, convencido de que debe ser mi experiencia como arquitecto, y no la de otros, la que me aporte las herramientas para el análisis. Para ello descarto todas las hipótesis críticas que ya conocía, con el convencimiento de que la visión retrospectiva de una época nos ofrece una imagen teórica y unos datos que no son los que podían manejar realmente los protagonistas, a los que le tenía que faltar, necesariamente, el sentido global del contexto histórico y la trascendencia del mismo. Por tanto me centro en ellos, en los protagonistas, sus escritos y sus obras, que es donde quedan expresadas de forma objetiva, y en su tiempo, las intenciones reales.

La idea preconcebida con la que me sumerjo en la historia, como hipótesis genérica, se basaba en que las contra-construcciones de Van Doesburg, de 1923, contenían claves que no estaban aún suficientemente aclaradas en la numerosa bibliografía editada sobre el tema, y por tanto, el trabajo que realizo con la ingente cantidad de información que ya poseía es de depuración. Alejandro de la Sota decía que para alcanzar la Belleza de la cabeza calva de Nefertiti, *había que sufrir el dolor de arrancar, uno a uno, cada pelo*. Por tanto, con dolor, elimino todos los autores y todas las obras cuya relación con Van Doesburg en esta época no estuviera suficientemente acreditada, y me centro además sólo en aquellas donde el proceso de creación estuviera completo según el criterio de Hanna Arendt, es decir, selecciono aquellas obras que responden a un *Pensamiento* explícito del autor, que inciden en el *Conocimiento* de la época, y que a través del *Razonamiento* hubiera dado lugar a nuevas obras.

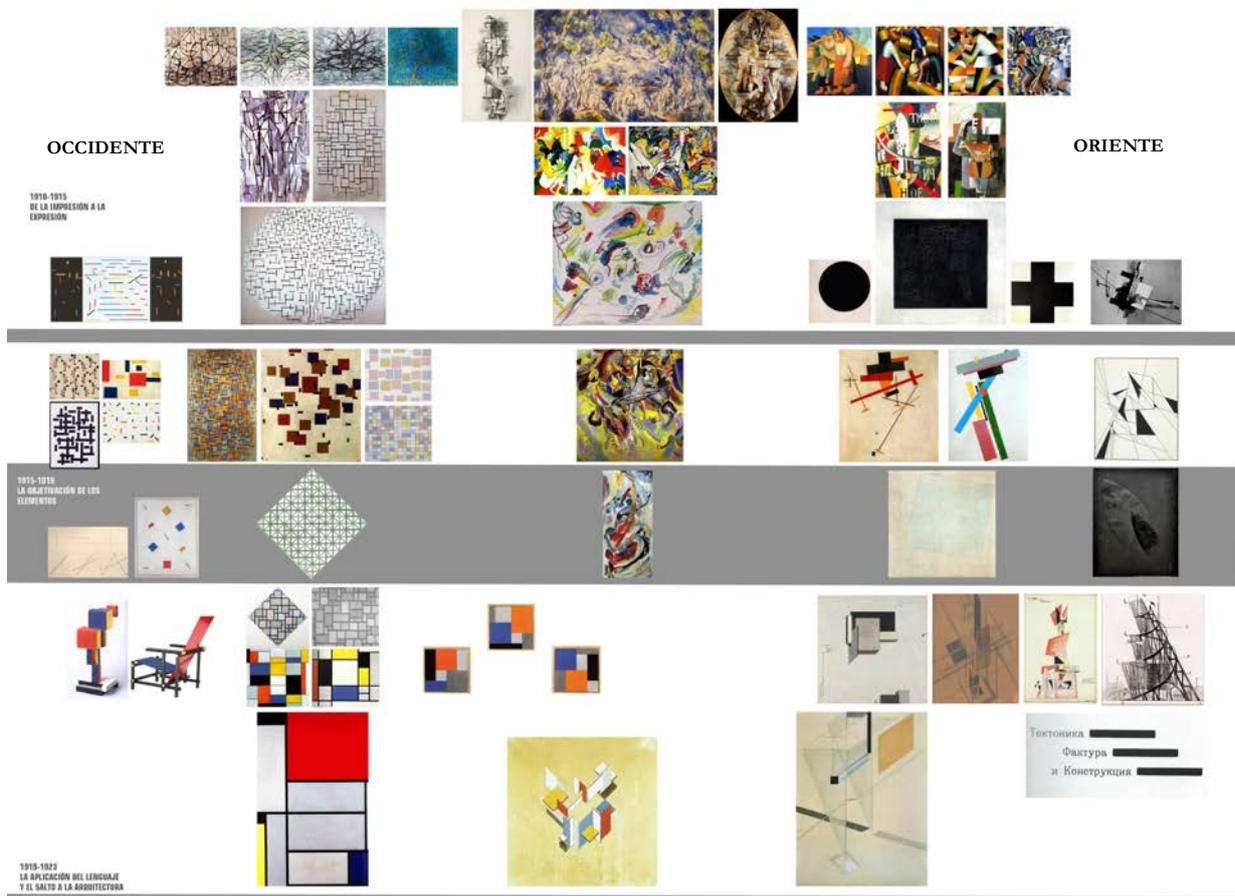
Es suficientemente conocida la línea evolutiva de la abstracción en la Europa occidental, que principalmente se desarrolla en Holanda, y en la que están presentes fundamentalmente Mondrian y los artistas de De Stijl, como Van der Leek, Vantongerloo, Huszar y Rietveld. La novedad en esta investigación reside en las relaciones existentes con la línea evolutiva de la abstracción en la Europa oriental, que es la que se desarrolla en Rusia, y que se traza volviendo a partir de la genealogía de los *Proun* de El Lisitski. La mayoría de obras y escritos de esa época en Rusia fueron ocultados por Stalin en los años 30, y no habían visto la luz hasta finales de los ochenta, gracias a la *Perestroika* de Gorbachov. Esto ha mantenido un halo de misterio y

desinformación sobre algunos pasos evolutivos, que ha dado lugar a múltiples interpretaciones históricas, a menudo incompatibles entre sí. En esta línea evolutiva del arte en el oriente de Europa la figura principal es Kasimir Malévich, a los que acompañan Vladímír Tatlin, Alexander Rodchenko y Gustav Klucis, además de El Lisitski, que es quien concluye y transmite las ideas, dando respuesta oriental a Van Doesburg, el que para mí es elegido como el gran divulgador occidental.

La genealogía de los *Proun* es fundamental para justificar, de forma coherente, el salto a la tercera dimensión que aplica Van Doesburg a las imágenes plásticas derivadas de Mondrian, a través del uso de la perspectiva axonométrica. En la historiografía, las explicaciones de este hecho se difuminan a veces en teorías que van desde el *psicologismo*, aplicado al aparente capricho formal de introducir la diagonal por parte de Van Doesburg, o teorías *científistas*, basadas en la búsqueda teórica de la representación de la cuarta dimensión, a partir de la popularidad de las teorías de Albert Einstein en esa época.

Por rigor se debe ubicar a Vasili Kandinski, cuya trayectoria salta a caballo entre oriente y occidente. Kandinski constituye un detonante del origen de la abstracción con su *Primera acuarela abstracta* y su texto de 1912 *De lo espiritual en el arte*. Hasta diez años más tarde no aparece en la Bauhaus, y con su texto *Punto y Línea sobre el plano* establece la base de la docencia en la mítica Escuela, ¿Pero cómo influye mientras tanto en esta evolución?... Pues realmente su influencia no es determinante. Los dos bloques, oriental y occidental, quedan separados por la guerra. Kandinski, que es deportado a Rusia desde Alemania, donde residía, se dedica a desarrollar de forma individual sus teorías sobre psicología perceptiva del color.

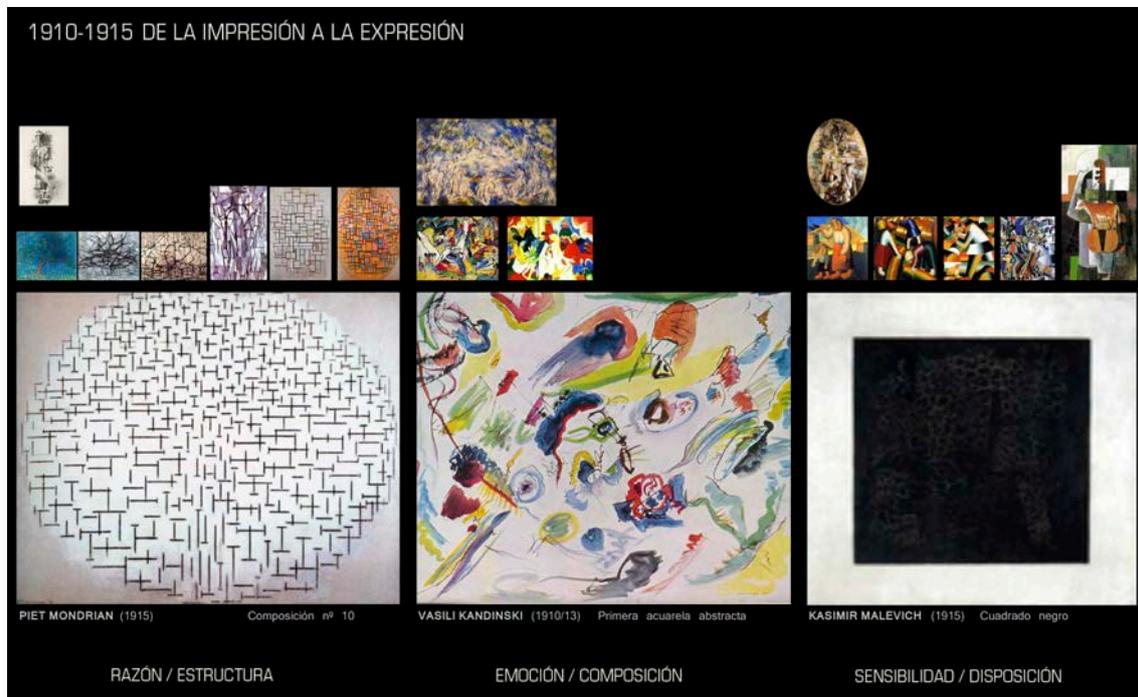
Por tanto, las obras de estos autores, y los textos que las acompañan, ya contienen toda la información que necesito para demostrar la hipótesis. Pero aún se debe cuidar el enfoque, la escala y el punto de vista, de forma que no se tome de cada obra nada más que lo que se precisa. Hay que tener en cuenta la potencia expresiva y evocadora de cada una de estas piezas, por lo que el riesgo de dispersión está siempre latente. Aplicando sobre el cuadro generado la estructura de pensamiento de Hanna Arendt, aparecen unas relaciones transversales que van alertando de una evolución conjunta coherente, a pesar del aislamiento, a la vez que marca unas etapas claramente diferenciadas que ayudan a su clasificación.



La primera fase evolutiva, que la he denominado *De la impresión a la expresión*, concluye con el inicio de la I Guerra Mundial y la separación de Europa en dos bloques. El protagonismo de esta fase lo tienen los grandes talentos creadores individuales, Kandinski, Malévich y Mondrian, y por ese orden. A ellos hay que añadir aportaciones sustanciales de Van der Leek en el lado occidental y de Tatlin en el oriental. Es una fase de puro *Pensamiento*, aplicando las tesis de Arendt. A la segunda fase la he denominado *La objetivación de los elementos*. Esta fase abarca el periodo de la Primera Guerra Mundial, hasta el año 1919, y en ella los artistas se reúnen en colectivos aislados en los que comparten sus experiencias. El objetivo de los artistas en esta época es crear un lenguaje universal apropiado para la nueva expresión plástica. Esta es una fase, por tanto, de *Conocimiento*.

Cuando termina la guerra, los colectivos de alguna forma se disuelven y aparecen en escena los que podemos llamar *Talentos Integradores*, que aquí son Theo van Doesburg, Walter Gropius y El Lisitski. Por diferentes motivos, cada uno de ellos integra en su conocimiento el saber del colectivo y se propone difundirlo, con la idea de aplicar el nuevo lenguaje plástico a todas las necesidades de la vida. El objetivo de todos ellos es crear un mundo mejor después de pasar por el horror la guerra. Siguiendo nuestro esquema esta es una etapa, consecuentemente, de *Razonamiento lógico*, ya que el lenguaje del arte sale del lienzo y se extiende por el resto de las actividades de la vida, con el objetivo ya fijado sobre la arquitectura.

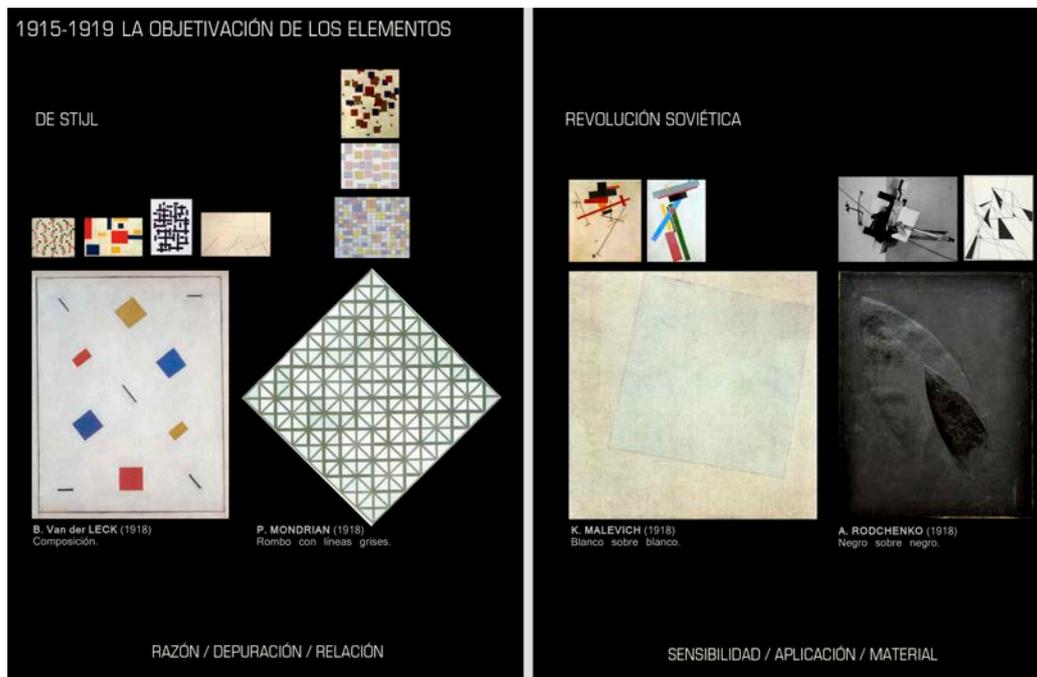
En la primera etapa que hemos señalado los artistas sufren una transformación interior, individual, una evolución del pensamiento. En palabras del crítico de la época, Hermann Barr, *el artista deja de mirar al mundo, para comenzar a hablarle*. Lo importante aquí no es el abandono en sí de la Naturaleza, sino el abandono del concepto de REPRESENTACIÓN. Los artistas ya no miran, hablan y en sus primeras expresiones se va definiendo tanto el concepto abstracto que quieren expresar, como la forma de hacerlo. Podemos simplificar diciendo que Mondrian busca la *Razón* de la belleza, y sus elementos para la expresión son la línea y el orden; Kandinski defiende la expresión de la *Emoción*, utilizando para ello el color como vehículo; Malévich afirma que el sistema debe ser independiente de los estados de ánimo, y que *la obra artística suprema se escribe cuando el intelecto está ausente*, por lo que ni *Razón*, ni *Emoción* son válidas para él, y considera la obra como una pura expresión de la *Sensibilidad*.



Kandinski sigue utilizando la Composición como medio para estructurar el lienzo, Mondrian empieza a construirlo, y Malévich se limita a disponer sobre él los elementos. Los tres, sin embargo, tienen en común el deseo de romper con las barreras circunstanciales y de crear un lenguaje universal.

En la segunda fase, la intensidad de la experiencia colectiva acelera el proceso de generación del nuevo lenguaje. En esta etapa se sintetizan los elementos de la pintura, que en palabras de Theo van Doesburg, *llevaban siglos manoseados al servicio de otros fines*. Es una etapa de objetivación del Conocimiento colectivo, y en ella se crean las herramientas capaces de reificar el Pensamiento individual. Aquí el protagonismo lo tiene el Grupo frente a los creadores individuales, y se empieza a hablar de movimientos como *Neoplasticismo*, *Suprematismo* o *Constructivismo*.

A pesar del aislamiento entre los bloques, ambos llegan a un estado conclusivo al final de la Guerra: el colectivo De Stijl aporta al nuevo lenguaje el estudio de las relaciones entre los elementos, lo que equivaldría a la sintaxis en la gramática lingüística. La reducción de la paleta a los colores puros, la eliminación del fondo y los límites, y la introducción de las matemáticas permiten el marco adecuado para que estas relaciones entre los elementos se impongan a la presencia de los elementos en sí; los colectivos surgidos al amparo de la Revolución soviética llevan al límite la síntesis de la forma, la línea o el material, lo que siguiendo la analogía anterior, podría asimilarse a la morfología lingüística, es decir, a la estructura de los elementos. Aportan además la puesta en valor de la *Organización* y la *Técnica* como medio de expresión: Malévich lleva en su obra la sensibilidad a un estado límite, expresándola por medio de la mera aplicación del material, donde sólo el cambio en la dirección de la pincelada sugiere la forma; Rodchenko, por su parte, en la obra *Negro sobre negro*, presentada en la misma exposición que el cuadro Blanco sobre blanco de Malévich, muestra la forma sólo por el cambio de densidad entre los diferentes tipos de pintura negra empleada.



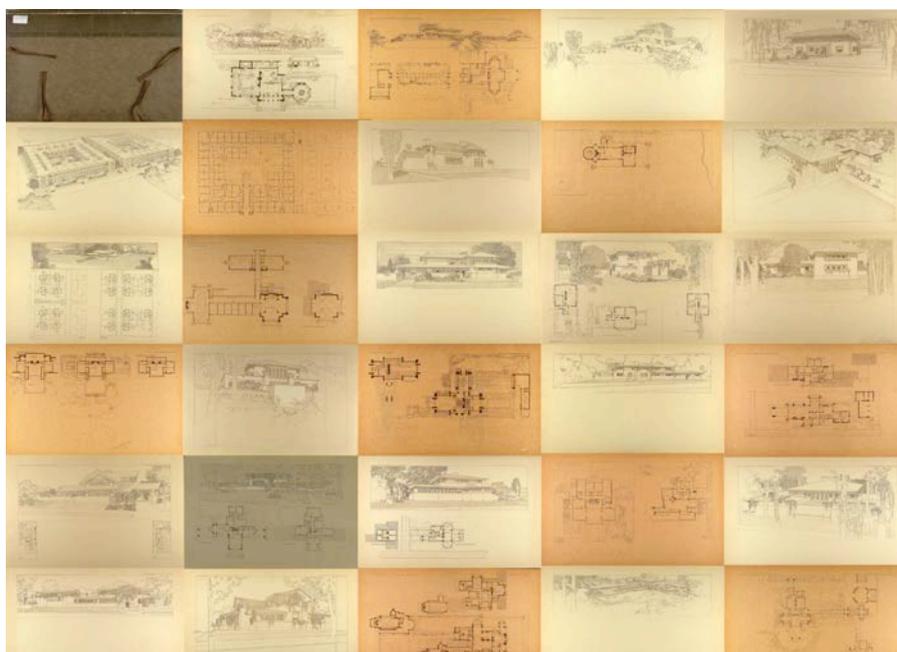
En este punto los pintores rusos declaran el fin de la Pintura como vehículo de la nueva expresión, y a partir de aquí concentran sus esfuerzos de forma consciente en la Arquitectura. Paralelamente, los pintores occidentales sufren también su punto de inflexión. A partir de aquí Van der Leek vuelve progresivamente a la figuración y Mondrian se apoya en su pieza más abstracta, *Rombo con líneas grises*, para comenzar el periodo definitivo de su obra. Comienza la tercera fase, que supone la culminación del proceso, y el nuevo lenguaje puede ya aplicarse al resto de las artes, siempre con el objetivo último de alcanzar su máxima expresión en la arquitectura: Mondrian llega con el Cuadro I al final de su búsqueda, y ya tiene depurados los elementos que necesita para expresar la belleza a través de sus relaciones. A partir de aquí, como las matemáticas, sus posibilidades de expresión son infinitas. A través de la combinación entre planos y líneas consigue expresar conceptos abstractos como proporción, orden, equilibrio, ritmo, o armonía; Van Doesburg extiende estas relaciones fuera del lienzo, relacionando entre sí piezas diferentes, y aplica el nuevo lenguaje a la escultura o al mobiliario. No obstante, la herramienta que le permitirá llevar las relaciones sintetizadas por Mondrian a la tercera dimensión le llegará, como hemos dicho, por la vía oriental a través de El Lisitski.

Lisitski había aplicado a los cuadros suprematistas de Malévich técnicas de dibujo industrial, proyectando la forma mediante líneas oblicuas paralelas, con objeto de dotarla de volumen y profundidad. Gustav Klucis, quien se incorpora al colectivo en Moscú, utiliza la misma técnica para simular el movimiento de las piezas por el espacio. La realidad del dibujo es una representación en perspectiva axonométrica, que era una técnica conocida en la ingeniería industrial, pero que hasta entonces no se empleaba en Arte o Arquitectura. Esta técnica permite a Van Doesburg representar en el lienzo relaciones espaciales exactas entre líneas y planos, y gracias a ello saltar con su pensamiento a la arquitectura.



Por tanto, las cualidades del Pensamiento (belleza, proporción, armonía...), las INÚTILES, que dice Hanna Arendt, son sintetizadas por los holandeses y se complementan con las cualidades del Conocimiento, las ÚTILES, (organización, análisis, material), que son sintetizadas por los rusos, y el resultado es una obra fusión de toda la evolución plástica que comenzó en Cézanne.

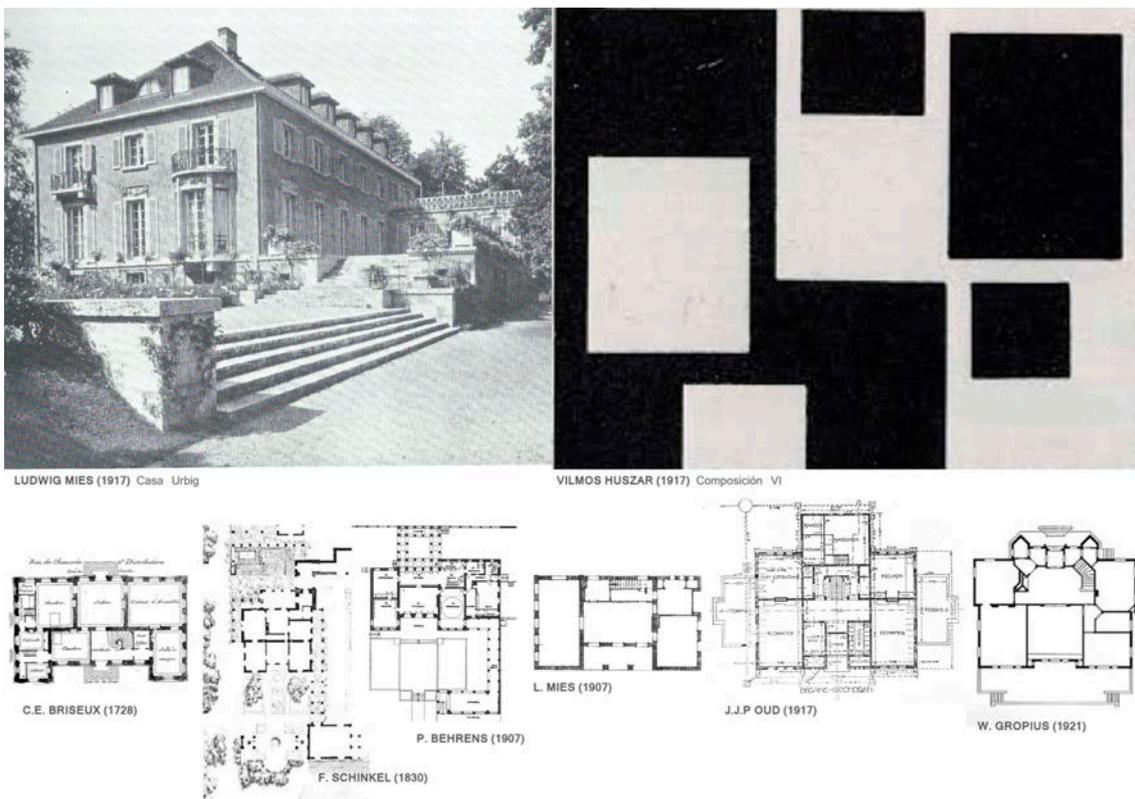
Hasta aquí hemos cumplido un objetivo de la investigación, que era determinar el origen de las contra-construcciones de Van Doesburg de una forma lógica, y devenida de una evolución del lenguaje plástico y sus herramientas, lo que nos ha permitido entender de forma lineal la evolución del lenguaje abstracto. Pero ¿qué ocurre mientras con la Arquitectura?... La historiografía suele señalar la exposición de la obra Frank Lloyd Wright en Berlín, en 1910, como uno de los hitos determinantes de la aparición del Movimiento Moderno de la Arquitectura en Europa.



Esta exposición se publicó en dos carpetas, de 53 láminas cada una, en un formato asimilable al actual DIN A2. En la imagen se muestran sólo una tercera parte de las láminas publicadas, y en una lectura global de su conjunto podemos apreciar que en ellas se puede encontrar cualquier concepto arquitectónico, pero también su opuesto, por lo que no parece que la selección de las obras esté destinada a transmitir un mensaje concreto. De hecho, el único texto que aportó Wright a la publicación Wasmuth fue una pequeña introducción, traducida al alemán, donde básicamente expuso su programa de una arquitectura orgánica para una sociedad democrática, y declaraba la historia de los estilos, desde el Renacimiento, como la expresión de una enfermedad, defendiendo una vuelta al espíritu gótico. No había en ella, por tanto, ninguna referencia a los cambios en la concepción del espacio interior, a los que tanto ha dedicado la crítica posterior.

Una característica destacable de la exposición, que tiene su importancia, es que todas las obras están representadas sólo por sus plantas y una perspectiva, siempre cónica. Con una sola excepción, que es el edificio del Templo Unitario, donde añade el único alzado y la única sección entre sus más de 100 cuidadísimos dibujos. No obstante, arquitectos protagonistas de este periodo como Oud, Gropius, Mies, Berlage o Mendelshon, destacan el hito de la publicación Wasmuth como un hecho determinante en sus carreras, por lo que debemos prestarle una máxima atención.

Si hacemos una foto fija del estado de la cuestión a mediados de la década estudiada, podemos comprobar como entre una obra de Mies y una obra de Huszar, del mismo año, hay una diferencia de lenguaje formal de un siglo, siendo los dos jóvenes de la misma edad.

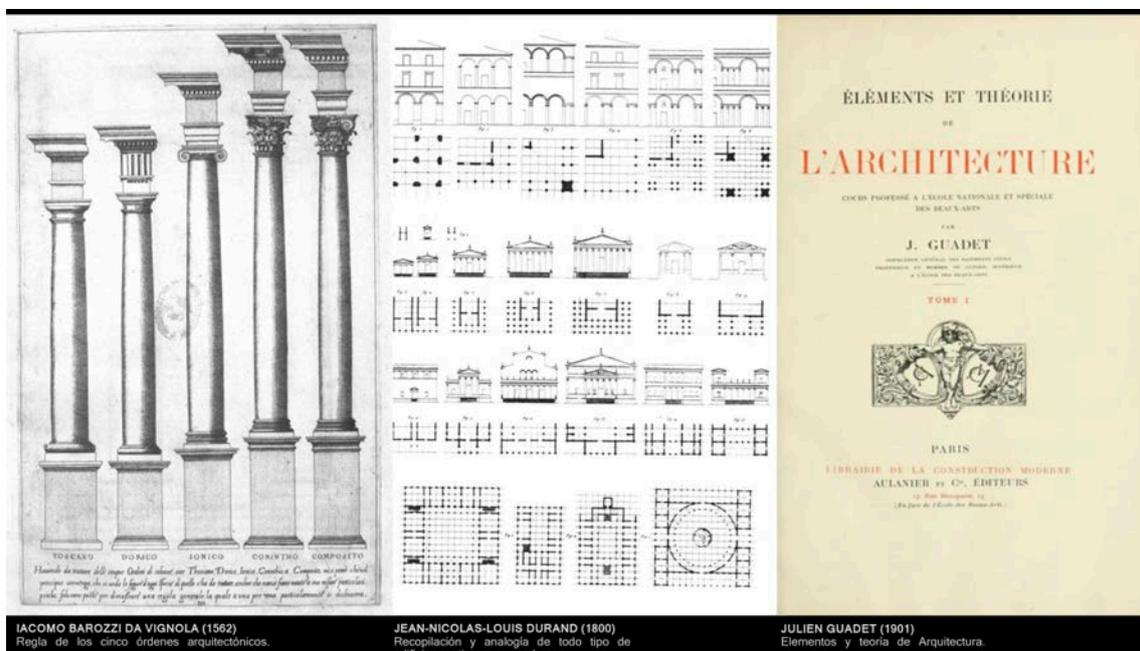


Si nos centramos en las plantas de proyectos de viviendas unifamiliares de nuestros protagonistas, como son la mayoría de los proyectos presentados en la exposición Wasmuth, no encontramos ningún rastro de la fluidez espacial o el desplazamiento centrífugo de volúmenes que se aprecia en la obra de Wright. Lo que sí se aprecia es una coherencia tipológica que conecta obras como las de Oud o Gropius, casi 20 años después de la publicación Wasmuth, con modelos ya utilizados por Mies y Behrens, que pueden proceder de Schinkel, quien parte a su vez de ejemplos catalogados, como puede ser el de la Casa de Campo del Tratado de Briseux de 1728.

Sin embargo tenemos una interesante reflexión de Vilmos Huszar, que de alguna forma empieza a intuir la traslación entre pintura y arquitectura que vamos persiguiendo. Hablando de una obra de su compañero Rob Van't Hoff decía distinguir en la construcción distintas clases de elementos integrantes: los arquitectónicos (*muros, ventanas, funciones*), los pictóricos (*color, líneas, formas bidimensionales*) y los escultóricos (*espacio y plasticidad*).

Los elementos arquitectónicos dice Huszar... nosotros no hemos aprendido arquitectura a través de los *elementos arquitectónicos*. Pero Huszar habla en 1917 de los elementos de la arquitectura como unos elementos específicos de la misma (muros, ventanas, funciones...), es decir, está todavía inmerso en la tradición clásica.

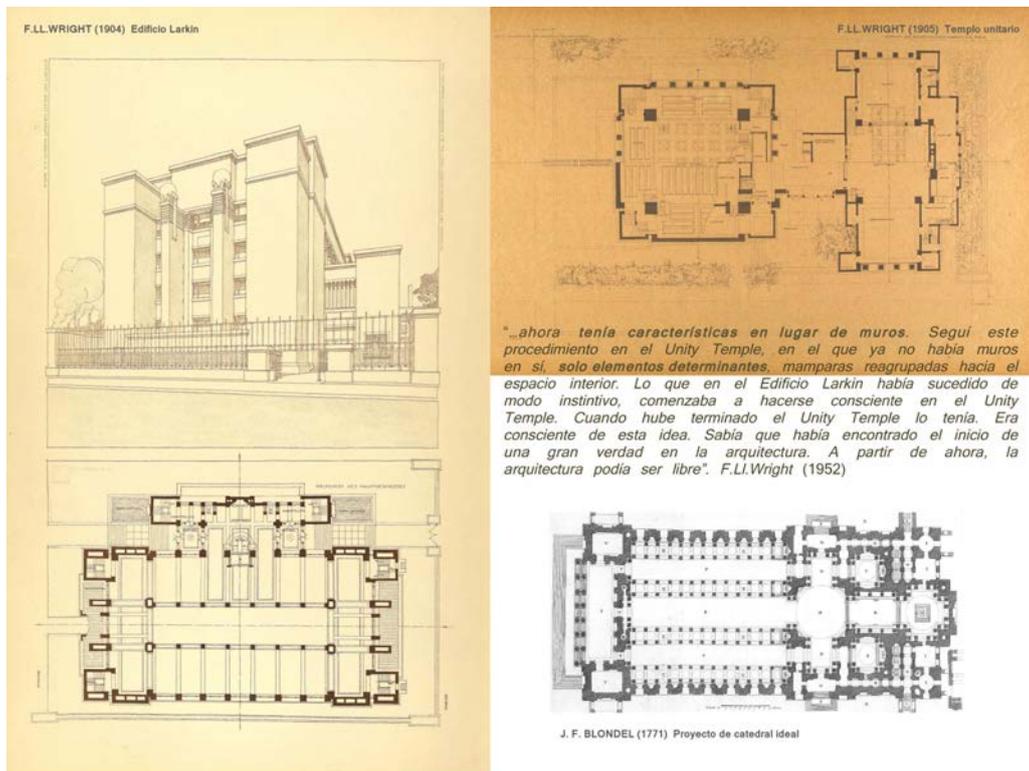
Desde que Alberti declarara la columna como el elemento fundamental de la arquitectura, con su expresión a través de los tres órdenes clásicos, el conocimiento se ha ido acumulando progresivamente, y recogiendo en los tratados a través de modelos, mediante los que se han ido catalogando los elementos específicos de la Arquitectura. A principios del siglo XX, Julien Guadet catalogaba en su obra más de 1000 *Elementos de la Arquitectura*, que conformaban la base de la formación en la Escuela de Bellas Artes de París. Esta *masa de información*, como la denomina Reyner Banham, había supuesto la referencia del conocimiento de los arquitectos y de su lenguaje durante 500 años.



La arquitectura se pensaba hasta entonces a través elementos concretos, con sus solicitaciones, materialidad y circunstancias, como el muro, la ventana, el dintel, la columna, la esquina... y con ellos se *construía*. La pintura, sin embargo, utilizaba elementos abstractos, comunes al pensamiento universal y ajenos a las circunstancias, como el plano, la línea, el color..., y con ellos se *representaba*.

Volvamos con esta idea a revisar a Wright y a su publicación Wasmuth. Los textos teóricos que tratan el tema, generalmente, ilustran la importancia de la publicación mediante dos de sus obras, el *Edificio Larkin* y el *Templo Unitario*. Esto debe ser debido a lo expresado por Wright en una entrevista que concedió en 1952, con 85 años, cuando ya era un mito y en el apogeo de su carrera, donde decía textualmente que “*lo que en el Edificio Larkin había sucedido de modo instintivo, comenzaba a hacerse consciente en el Templo Unitario. Cuando hube terminado el Templo Unitario lo tenía. Era consciente de esta idea. Sabía que había encontrado el inicio de una gran verdad en la arquitectura. A partir de ahora, la arquitectura podía ser libre*”.

Sin embargo es difícil encontrar en estos dibujos las claves que delata Wright cincuenta años después. De hecho son de los más clásicos de la publicación, con sus plantas ortodoxamente simétricas y las esquinas no sólo construidas, sino que reforzadas. ¿Qué pueden aportarnos estos dibujos que no estuviera contenido ya en el dibujo de catedral ideal de Blondel, del siglo XVIII, por ejemplo?



Siguiendo la pista dada por Huszar, el texto desvela algo que hasta ahora me había pasado inadvertido: Wright dice ...*ahora tenía características en lugar de muros...* ya no había muros en sí, solo elementos determinantes. En este momento se delata un cambio conceptual en el pensamiento de Wright: en vez de determinar la arquitectura a través de sus elementos específicos, la piensa a través de los elementos abstractos y universales (características...). La confluencia con el lenguaje del arte, desde esta perspectiva, es ahora posible.

Revisemos la obra de Van Doesburg desde este nuevo punto de vista. Los dibujos de las contra-construcciones, cuya genealogía y trascendencia en el plano plástico ya hemos valorado, forman parte de un proyecto más amplio que Van Doesburg y Cornelius van Eesteren prepararon para la Exposición de los arquitectos de De Stijl en la Galería Rosenberg de París, en noviembre de 1923. El objetivo de la exposición era, en palabras de Van Doesburg, *demostrar la posibilidad de una creación colectiva sobre una base universal*. Es decir, introducir el lenguaje abstracto en el pensamiento de la creación arquitectónica.

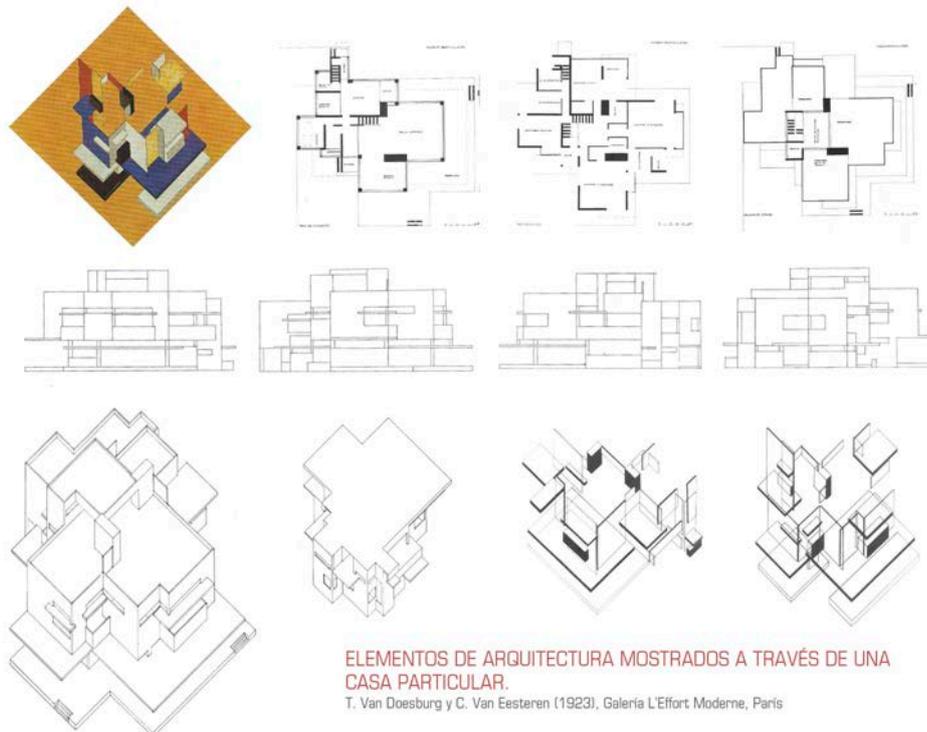


La obra se mostraba en una sala aparte, y contenía un proyecto completo de arquitectura, con una presentación canónica desde el punto de vista actual, con sus plantas, alzados y una representación en perspectiva axonométrica.

- Para empezar, el lenguaje utilizado resulta novedoso por su abstracción. Los elementos más figurativos de la representación, tanto los relativos a la materialidad o la construcción, como los propios del entorno o de la función, se depuran aquí hasta hacerse casi irreconocibles.

- Las plantas presentan por primera vez en Europa, trece años después, las características espaciales que se intuyen en las obras de Wright. Aunque considero que el proceso por el que llega Van Doesburg es diferente, no cabe duda de que la traducción que hace del hecho es muy didáctica.
- Los alzados, a los que Van Doesburg denomina *esquemas*, se alejan del concepto clásico de fachada, y se presentan como una simple proyección diédrica del volumen, confiando su composición al mero equilibrio entre las piezas. Los límites de los planos de fachada aparecen disueltos, y no es posible reconocer en ellos los elementos tradicionales, como ventana, cornisa o cubierta.
- La representación en Perspectiva Axonométrica se usa aquí por primera vez para definir un proyecto completo de Arquitectura, y se convierte en el símbolo del nuevo lenguaje. Sólo esto ya es un dato de la máxima relevancia. La Axonométrica es la herramienta que permite establecer las relaciones de equilibrio entre los nuevos elementos abstractos. Al enviar el punto de vista al infinito, convierte a la obra en un *objeto*, susceptible de ser volteado, descompuesto y analizado.

No obstante la importancia de todo lo anterior, que ya hubiera bastado para reservarle un lugar especial en la historia de la Arquitectura, la clave de esta obra de Van Doesburg está en el título de la misma, que generalmente se traduce en los textos teóricos como *Una Casa Particular*



Sin embargo, Van Doesburg, en sus notas para la exposición, denomina esta pieza: *Elementos de Arquitectura mostrados a través de una casa particular...* Es decir, Van Doesburg no está presentando un proyecto, sino un manifiesto, está lanzando un mensaje. No solo estaba introduciendo aspectos formales novedosos en el proyecto, y mostrando una herramienta nueva para la construcción del mismo, sino que introducía un cambio de paradigma absoluto en el pensamiento arquitectónico. Van Doesburg rompía con los tradicionales elementos específicos de la arquitectura y demostraba que se podía reificar el pensamiento arquitectónico a través de los elementos abstractos y universales, que ya habían sido sintetizados por los pintores para la nueva expresión plástica.

Aquí realmente concluye la investigación historiográfica, puesto que este hecho confirma la hipótesis inicial, y responde a las preguntas con las que iniciaba la Tesis. Con esto hemos definido el **Qué** de la investigación.

Aunque la realidad es que lejos de concluir nada, esto se convierte en un punto de partida, desde el que se pueden revisar una multitud de conceptos, como la evolución del espacio o el significado nuevo de la función, que en la tesis sólo introduzco brevemente. No obstante, este hecho no pasaría de la categoría de hallazgo, o curiosidad historiográfica, si no hubiera sido por su trascendencia. Muchas veces no es necesario que un mensaje lo escuchen muchos, sino que sea entendido por las personas adecuadas. En este caso, el mensaje fue entendido, y aplicado, por Mies van der Rohe y Le Corbusier, y con esto abro la última parte de la investigación, que sería comprobar que realmente el pensamiento contenido en esta pieza, se incorpora al conocimiento colectivo y se aplica a través del *Razonamiento* lógico a las necesidades de la vida, como señala Hanna Arendt.

Le Corbusier, en 1923, mantenía una agria disputa intelectual con Van Doesburg, pero pese a lo cual se sabe que visitó la exposición de París, y que tomó notas de ella. Algunos autores han detectado una influencia de la visita a la exposición sobre la obra Le Corbusier, y ésta se centra en los cambios que Le Corbusier introdujo en el proyecto de la Casa La Roche, a pesar de que estaba a punto de concluirlo, y ya había sido expuesto en el Salón de Otoño meses antes. Estos cambios se reflejan en la configuración espacial del vestíbulo y su articulación con la sala de exposiciones que cerraba la edificación. Le Corbusier, tras visitar la exposición, lleva los huecos hasta su intersección con los paramentos perpendiculares, permitiendo que estos fluyan de interior a exterior. Despoja los muros de su corporalidad material, mediante el revestimiento blanco, y borra con ello las huellas de los esfuerzos y las solicitaciones del material.



Este hecho, que delata una interpretación tardía de Wright a partir de los ejemplos de Van Doesburg, podría tener una importancia relativa si no fuera por unas declaraciones que hizo Le Corbusier en 1965, casi al final de su vida, en la que señalaba la Casa la Roche como la clave de toda su arquitectura. No sólo la clave, sino que la definió como una puerta abierta, el comienzo...

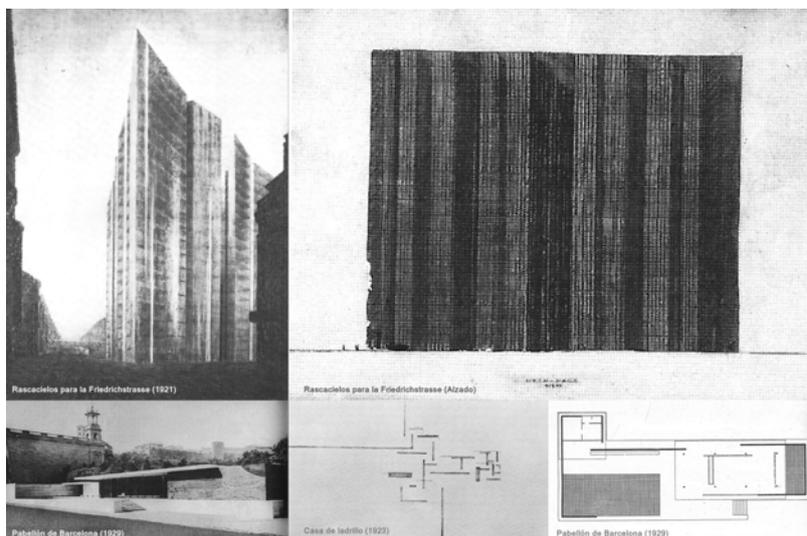
Le Corbusier, antes de la Roche, era autor del sistema *Domino*, las casas *Citroen*, los *Inmueble Villas*, el Proyecto para una *Ciudad Contemporánea*... Editaba una revista de vanguardia y había formulado un movimiento plástico, el *Purismo*... ¿Cómo era posible que Le Corbusier considerara la Casa la Roche el comienzo sólo por este hecho?, que por importante que fuera no dejaba de ser una evolución lógica, e implícita en las nuevas tecnologías, que Le Corbusier conocía perfectamente

La clave vuelve a estar en el cambio de paradigma. Le Corbusier deja atrás su conocida definición de arquitectura *como juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz*, expresada en 1922, y escribe un texto a final de 1923 titulado *La ilusión de los planos*, donde señala que los elementos de la Arquitectura son ahora *la luz, la sombra, el plano y el espacio*. A partir de aquí Le Corbusier comienza su década prodigiosa y nos regala, como dijo Leger, *el plano blanco*... Le Corbusier revisa toda su obra bajo esta nueva mirada, hecho que se refleja en el cambio en la representación de los mismos proyectos, que a partir de 1923 se redibujan en perspectiva axonométrica. Formula los cinco puntos y aparecen por primera vez en su obra los trazados reguladores, para relacionar entre sí los nuevos elementos abstractos, como prueba indiscutible del cambio de paradigma.

Aunque Oud afirma en el año 1958 que *Construir bien es algo más simple, lógico y normal que lo que hace Le Corbusier*, no cabe duda que desde la libertad que le otorga el nuevo lenguaje, explora todos los campos que va intuyendo, y puede mostrarnos que cualquier material, cualquier forma, y cualquier escala, son válidos para crear arquitectura, con la sola mirada atenta a las proporciones humanas.

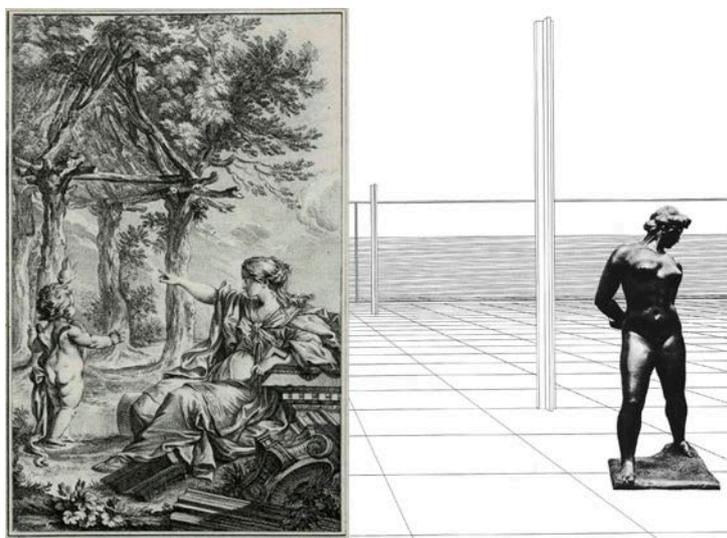


El caso de Mies es diferente... El giro en la trayectoria de Mies van der Rohe cuando entra en contacto con los artistas de vanguardia es un hecho suficientemente referido, y basta con pensar que cambió su nombre, abandonó a su familia y su posición acomodada, y durante dos años se sumergió en los ambientes de vanguardia, e incluso editó una revista junto a El Lisitski y el propio Van Doesburg. El propio Mies, quien habla y escribe poco, reconoce como su primer proyecto el dibujo para el *Rascacielos de la Friedrichstrasse* en 1921, y su primera obra construida la traslada al *Pabellón de Barcelona* de 1929, a pesar de la notable cantidad de proyectos que tenía construidos hasta esa fecha. Muchos autores han destacado el dibujo que hizo para una casa de ladrillo justo después de la exposición de París de 1923, en la que participó junto a los arquitectos de De Stijl, y lo utilizan para calificar a Mies como arquitecto neoplasticista, aunque dicha calificación la reducen a los aspectos formales, refiriéndose al *Neoplasticismo* como si fuera un Estilo, y reducido al hecho de articular el espacio mediante planos ortogonales. En mi tesis sostengo que Mies es el único que entiende realmente a Mondrian en toda su profundidad conceptual, y gracias al ejemplo de Van Doesburg es capaz de trasladar esa profundidad conceptual a la arquitectura. De alguna forma, se puede resumir que Le Corbusier traslada a la arquitectura la libertad descubierta por Van Doesburg, y que Mies ofrece a la arquitectura el rigor conceptual de Piet Mondrian.



La agudeza de la mirada de Mies es el rasgo más referido de su personalidad, dicen que tenía la capacidad para detectar desviaciones de tres milímetros en dibujos de tres metros, y que es algo heredado, parece ser, de su padre. Con esa precisión en la mirada, Mies tenía que ser capaz de leer a Mondrian con la facilidad que estamos leyendo este texto, y el mensaje de Mondrian era un mensaje puro de relaciones trascendentales entre elementos esenciales. Esa es la lectura de la obra de Mies que se ofrece en la Tesis, la capacidad para establecer relaciones trascendentales en el espacio a partir de un mínimo de elementos, absolutamente depurados, y despojados del catálogo de la tradición. El cambio de paradigma del cantero Mies, se refleja en su discurso, cuando empieza a hablar de arquitectura como “*ejecución espacial de decisiones Espirituales*”.

Por tanto, como imagen conclusiva de esta investigación, ninguna mejor que la que Mies utiliza como final de su biografía autorizada, la de Werner Blaser, entendiéndolo como biografía de un arquitecto el conjunto de su obra.



El Abate Laugier, en el siglo XVII, realiza una alegoría de la Arquitectura representada por una figura humana, idealizada, frente a los tres elementos para él esenciales de la misma: la *Columna*, el *Entablamento* y la *Cubierta*. Mies, por su parte, con el Collage para el Proyecto de Museo en una ciudad pequeña, de 1942, realiza una alegoría de la Arquitectura disponiendo una figura humana idealizada, representada por la escultura de Maillol, frente a los elementos de su arquitectura: el exacto pie derecho metálico y el plano horizontal... Se hace aquí cierta la frase de Van Doesburg, que en 1920 afirmaba que *Cualquier necesidad de una plástica del detalle desaparecerá cuando se comprenda que sólo el plano y la línea recta hacen posible la máxima expresión plástica*.

Debo finalizar esta síntesis con una pequeña reflexión, expresando el motivo por el que he desarrollado esta investigación, y lo que me ha aportado para la comprensión del mundo que me rodea. Aprovecho para subsanar con esto un error que he cometido en el texto de la tesis, donde al capítulo que contiene estas reflexiones le he titulado *Conclusiones*, cuando en rigor hubiera debido denominarlo *Corolario*. Aquí entraríamos en el **¿Para qué?** De la investigación.

Karl Popper, cuando decía que no puede haber una historia de *el pasado tal como ocurrió en la realidad, sino que sólo puede haber interpretaciones históricas y ninguna de ellas definitiva*, añade que *cada generación tiene derecho a las suyas propias*. Pero avanza aún más, y aclara que no sólo tiene el derecho sino, incluso, cierta obligación, pues existen, según él, necesidades apremiantes que deben ser satisfechas. Así, en palabras de Popper, *queremos saber como se relacionan nuestras dificultades presentes con el pasado, y queremos saber a lo largo de qué camino puede realizarse el avance hacia el cumplimiento y solución de las que hemos elegido por tareas fundamentales*.

Manuel Trillo comenzaba su Proyecto Docente afirmando que *la arquitectura es una creación del Pensamiento*, y durante nuestra formación, la primera intención de ese pensamiento se reflejaba en una línea sobre un plano. Esta línea podía tener una significación geométrica, *el límite de un plano*, como formulaba Vantongerloo en 1918, o podía albergar propiedades físicas, *de trayectoria, movimiento, colisión, adhesión, división o unión*, en palabras de Rodchenko en 1921. Incluso abrazaba la metafísica de Kandinski, en el sentido de que la línea era la *traza del punto al moverse*, punto que era invisible, que pertenecía al lenguaje y significaba silencio... la línea virtual... En cualquier caso el primer pensamiento provocaba una acción libre y directa.

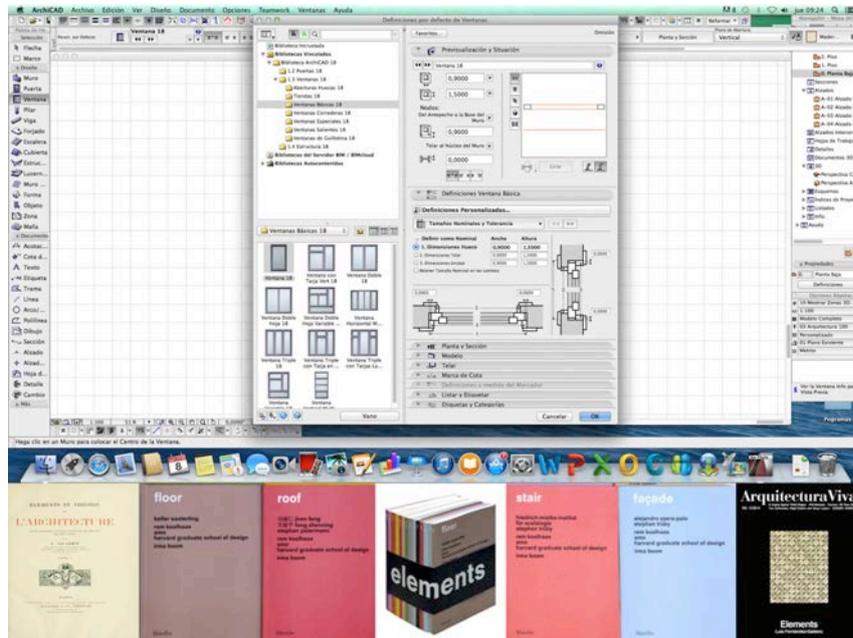


Recordemos que Hanna Arendt afirmaba que el *pensamiento necesita del material que aporta el conocimiento para convertirse en algo tangible*. Arendt escribe, que en música y poesía, que son las artes que utilizan el *material* más común, como son los sonidos y las palabras, la distancia entre el pensamiento y su reificación, o elaboración, se mantiene al mínimo. Por esto el joven poeta y el niño prodigio en música pueden alcanzar gran perfección sin demasiado adiestramiento y experiencia. Este fenómeno no se puede igualar en la pintura o la escultura, y desde luego nunca hasta ahora en la arquitectura. La Arquitectura es la disciplina en la que se guarda una mayor distancia entre el pensamiento y su reificación, debido al alto grado de conocimiento que precisa para responder a las múltiples circunstancias que inciden sobre ella. Pero Van Doesburg, con su ejemplo, nos permite, como en Música o Poesía, acometer la primera fase de la Arquitectura directamente desde el pensamiento abstracto, sin atender necesariamente a las circunstancias reales del oficio, y por tanto con una menor carga previa de información y conocimiento. Y esto es lo que nos enseñaron a hacer en nuestra formación...

Sin embargo, como decía Manuel Trillo en su proyecto docente, *es sintomático como a través de la Historia, se ha ido reproduciendo, en aquellos momentos o instantes en los que se ha creído posible, el acopio de los conocimientos de la arquitectura mediante tratados o manuales*.

Hemos vuelto a acumular grandes cantidades de conocimiento, y resulta significativo que un teórico vanguardista como es Rem Koolhaas haya llevado a la última Bienal de Arquitectura de Venecia un *Catálogo de elementos* de Arquitectura, y que en España, uno de los mayores divulgadores, que puede ser Fernández Galiano, dedique uno de los últimos números de su revista a *Los Elementos de la Arquitectura*.

El sistema BIM, que es ya de obligado uso en arquitectura en muchos países, y pronto lo será en España, establece como herramientas de diseño el *Muro*, la *Puerta*, la *Ventana*, el *Pilar*, el *Forjado*, la *Escalera*, la *Cubierta*, el *Lucernario*, el *Muro cortina*... es decir, los elementos específicos, y llenos de condiciones, de la Arquitectura. Este sistema sustituye al CAD, que mantenía como herramientas básicas la *Línea*, la *Polilínea*, el *Punto*, el *Círculo* o la *Sombra*... Mientras que el Cad es un instrumento de ayuda al diseño, que continuaba la línea de pensamiento en la que estábamos formados, el BIM es un potentísimo procesador de información, que nos devuelve a un pensamiento concreto y cargado de circunstancias.



Wilhelm Worringer, cuya Tesis doctoral, titulada *Abstracción y Naturaleza*, de 1908, fue un libro básico en la formación del espíritu abstracto, justifica la necesidad que tiene el Ser Humano del sentimiento de *la cosa en sí*, es decir, *la necesidad que nace en el hombre primitivo, precisamente por hallarse perdido e indefenso ante el mundo exterior, de encontrar la sujeción a Ley que rige en la Naturaleza, y privar así a los acontecimientos de su condición caótica y caprichosa*. Este instinto, sigue Worringer, va perdiendo agudeza y vigor en tanto el ser humano va creciendo en dominio intelectual sobre el mundo exterior, y por la costumbre adquirida. *Sólo cuando el espíritu humano ha recorrido en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista, se despierta en él de nuevo, como postrera resignación del saber, el sentimiento 'para la cosa en sí'*.

Termina Worringer diciendo: *Lo que antes había sido instinto es ahora producto del último conocimiento. Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido e indefenso como el hombre primitivo*. Confieso que, como el hombre primitivo, me he encontrado perdido ante la velocidad con la que se acumula la información, y por eso he sentido la necesidad de bucear en la historia en busca de “la cosa en sí”.

La analogía de la época que vivimos con las circunstancias de principios del siglo XX son evidentes, tenemos una nueva tecnología que ha sido capaz de conectar en red toda la información mundial, y los sistemas económicos y sociales están sufriendo unas transformaciones que subvertirán todos los valores que hasta ahora dábamos por seguros. El conocimiento se ha vuelto a acumular de forma incontrolable, y tenemos nuevas herramientas gráficas que suponen una fractura con la forma de pensar el proyecto arquitectónico hasta la fecha...

Como dijo Alejandro de la Sota: *Una Arquitectura llegará; podría asegurarse que se llamará incluso distinto...*

Theo van Doesburg anunció su intención con esta frase, publicada antes de la primera Guerra Mundial: *“El artista contemporáneo debe expresar las emociones de la humanidad. El arte nuevo sólo podrá surgir de un lugar: el mundo... En el futuro habrá solamente un Arte. Será un lenguaje que todos comprenderán. Ese lenguaje común llevará el mensaje del Amor”*.