

De la composición a la contracomposición: una herejía neoplástica

Héctor Montes de Oca

Departamento de Tecnología y Producción

Dentro del movimiento neoplasticista holandés, dominado por el uso de las líneas rectas ortogonales y los colores primarios, Theo van Doesburg introdujo la dirección diagonal para representar la dinámica de la modernidad. Una situación que, además de llevarlo a un rompimiento con Piet Mondrian, le permitió introducir en el discurso constructivista las contradicciones e imprevisibilidades de la vida contemporánea.

Palabras clave: Van Doesburg | Mondrian | neoplasticismo | contracomposición | diagonal | progresión.

In the Dutch neoplastic movement, where straight, orthogonal lines and primary colors reigned, Theo van Doesburg introduced the diagonal direction so as to show the dynamics of modernity. This, besides causing a break with Piet Mondrian, allowed him to bring to the constructivist discourse the contradictions and unforeseeable events of contemporary life.

Key Words: Van Doesburg | Mondrian | Neoplasticism | Countercomposition | Diagonal | Progression.

La grandeza del arte es alentar el espejismo de una solución rápida al problema de la existencia.

El mundo es en cada momento la alcanzada liberación de Dios, en cuanto visión, eternamente cambiante, eternamente nueva, de lo más sufrido, de lo más contrapuesto, de lo más rico en contraposiciones, que sólo se sabe resolver en la apariencia...

Friedrich Nietzsche

ANTECEDENTES

Antes de 1917, uno de los factores que alimentó las reticencias de Piet Mondrian para unirse al grupo De Stijl (El Estilo), que Theo van Doesburg estaba reuniendo para fundar una publicación periódica, fue su oposición a que los arquitectos formaran parte de él. Indirectamente, ése fue un factor que influiría en el decidido rechazo a las líneas diagonales en la ortodoxia ortogonal del movimiento neoplasticista. Una razón que resultó suficiente para la posterior ruptura entre estos dos artistas holandeses.

Como Mondrian entendió desde el principio, la arquitectura establecía un compromiso entre la necesidad práctica y la creatividad libre con la que estaba vinculada naturalmente la experiencia pictórica. De tal manera que la arquitectura nunca podría ser un arte de “relaciones puras” como planteó en las reflexiones que dio a conocer, desde 1917, en la revista *De Stijl*.

De acuerdo con lo que ahí dijo respecto a las relaciones equilibradas que se expresaban en lo abstracto “por medio de *posición, tamaño y valor* de la línea recta y el plano rectangular”,¹ su pintura abordó una serie de

1. Piet Mondrian, *La nueva imagen en la pintura*, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia, 1983, p. 19.

composiciones en donde diversos planos de color, y en ocasiones pequeños segmentos de rectas, navegaban sobre espacios indeterminados. Aquellas obras, plenamente abstractas, dejaban atrás sus anteriores imágenes de influencia cubista que, curiosamente, acusaban una cierta inclinación hacia los motivos arquitectónicos.

En forma coincidente, algunas de las obras contemporáneas de van Doesburg prefiguraban algo del estilo maduro que Mondrian alcanzaría unos cuatro años después, basado en la ortogonalidad rectangular y el empleo predominante de los colores primarios, que preconizaba Schoenmaekers² y suscribía Mondrian.

Las diferencias entre la tridimensionalidad arquitectónica y la bidimensionalidad pictórica no impedían la realización de algunos proyectos para la construcción, como diseños de baldosas y vitrales. Estos trabajos, muy relacionados con las pinturas reticulares que van Doesburg y Mondrian realizaron entre 1918 y 1919, estaban, como la arquitectura de aquel momento, concebidos modularmente.

De tal modo, a principios de 1918 Mondrian introdujo planos de color dentro de una retícula uniforme de unidades modulares rectangulares. Sin embargo, los abandonó hacia 1921 por una dispersión asimétrica de elementos compositivos, mientras que van Doesburg siguió utilizando la retícula modular hasta el final, si bien a veces de manera intencionalmente oscura.

En 1922 se incorporaron a De Stijl dos arquitectos que influirían mucho en el desarrollo del movimiento: el ruso El Lissitzky y el holandés Cor van Esteren. Como señala Kenneth Frampton,³ el primero, que ya había desarrollado hacia 1920 con Malevich su propio concepto de una arquitectura elementalista, vino a transformar la concepción plástica de van Doesburg. Una situación de la que dan testimonio los dibujos que

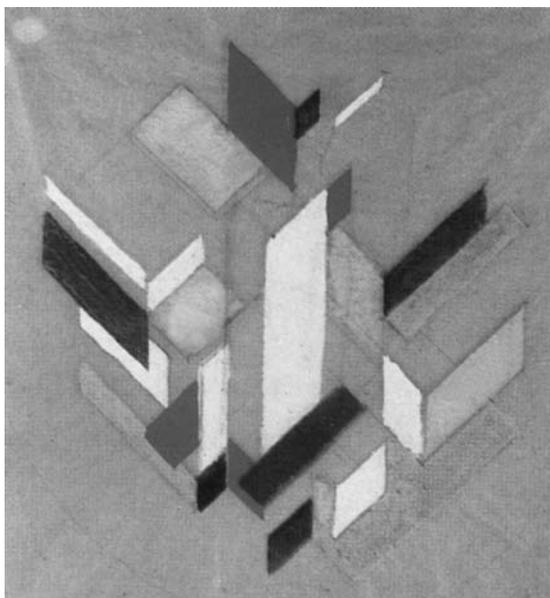


Figura 1. *Contraposición en colores primarios para a Maison d'artiste*, Theo van Doesburg, 1923. Lápiz, gouache y pastel en papel vegetal, 37 x 38 cm. Dienst Verspreide, Rijkkolleties. Fuente: Mildread Friedman (coord.), *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 90.

Lissitzky comenzó a producir con van Esteren en 1922 y fueron expuestos el año siguiente en París (figura 1): “perspectivas axonométricas o hipotéticos dibujos arquitectónicos en los que los elementos planos principales engendran una formación de planos secundarios que parecen flotar como nubes en el espacio en torno a sus respectivos centros de gravedad”.⁴

Independientemente de la influencia que tales proyectos ejercieron sobre la concepción arquitectónica del neoplasticismo, la ruptura en la representación propiciada sobre la distribución ortogonal de los planos fue determinante para la derivación diagonal del estilo pictórico, aquel que tuvo que ver, en 1924, con la aparición de las *contracomposiciones*.

LA CUESTIÓN DIAGONAL

Aun cuando resulta indudable que De Stijl perdió su carácter de grupo cuando van Doesburg introdujo el principio de la diagonal, en una clara oposición a la insistencia de Mondrian en las relaciones ortogonales, cabe observar que el propio Mondrian ya había experimentado con la diagonal desde antes de integrarse

2. Las ideas de Mondrian, junto con las de Bart van der Lek, Jan Wills y otros, se formaron entre 1915 y 1916 bajo la influencia personal de M. H. J. Schoenmaekers, quien publicó en esos años *La nueva imagen del mundo* (1915) y *Principios de matemática de la imagen* (1916).

3. Kenneth Frampton, “De Stijl. La evolución y disolución del neoplasticismo 1917-1931”, en Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

4. *Ibid.*, p. 128.

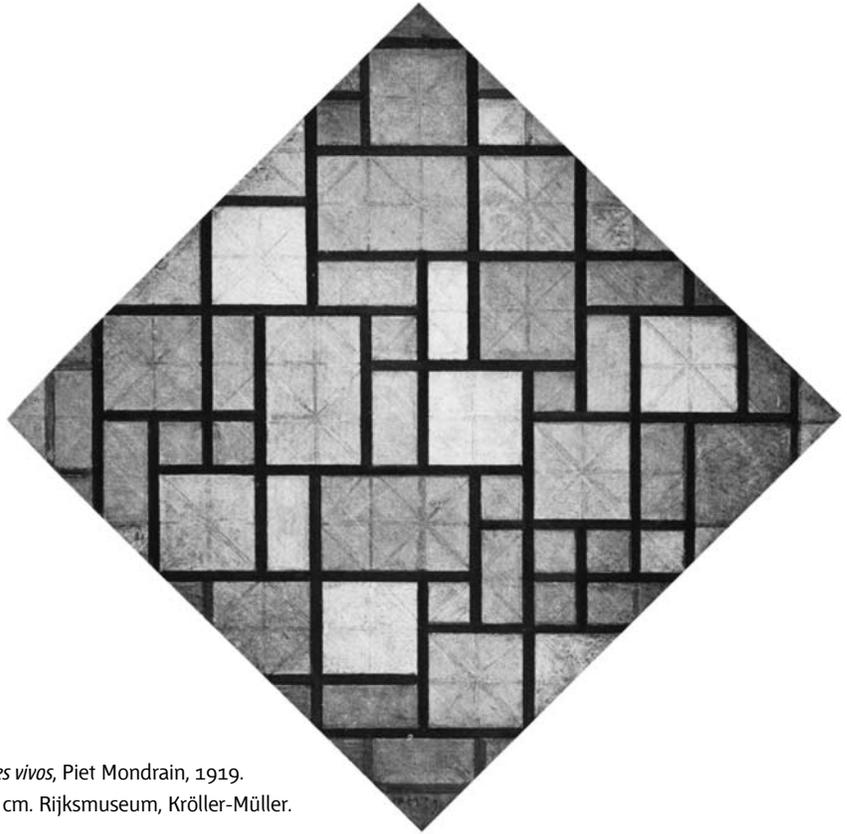


Figura 2. *Cuadro girado con colores vivos*, Piet Mondrain, 1919. Óleo sobre lienzo, 84.1 x 84.1 cm. Rijksmuseum, Kröller-Müller. Fuente: *Ibid.*, p. 35.

al grupo y durante sus primeros años de pertenencia al mismo. En una carta de principios de 1919, Mondrian explicó que había empezado a girar 45° su cuadro de base, como un modo de experimentar la predominancia de la polaridad vertical-horizontal sobre la contingencia diagonal inherente a la rectangularidad del soporte (figura 2).

En un sentido similar, durante 1925, *De Stijl* reprodujo varias incipientes “contra composiciones” de van Doesburg, en las que la dirección diagonal no afectaba la estructura ortogonal de la figura tanto si se reproducían en un sentido o en otro. No obstante, el sexto número de la revista *De Stijl* siguió insistiendo en el tema al reproducir, como ejemplos “contraconstructivos” del principio diagonal, diversas imágenes de los proyectos arquitectónicos que este pintor había elaborado con van Esteren en 1923. En consecuencia, en su séptimo número, que apareció en 1926, la revista reprodujo una obra de van Doesburg, la *Contra composición XV*, elaborada en 1925, en que la diagonal se volvía determinante para la composición pictórica. Allí mismo se publicó un artículo suyo, “La pintura: de la composición a la contra composición”, en el que

expuso su tesis de que la diagonal representaba el principio dinámico de la vida moderna.

La argumentación atacaba directamente la condición estática de la relación que establecían la horizontal y la vertical propugnadas por la pintura de Mondrian. Una idea sobre la que van Doesburg abundó en un artículo posterior,⁵ que hablaba de la posibilidad de aprovechar la cuarta dimensión –la dimensión temporal– que resultaba fundamental para la vivencia espacial de la arquitectura.

Las condiciones para la ruptura estaban dadas, porque desde 1917 Mondrian había manifestado que sus pinturas asimétricas y rítmicas poseían cualidades dinámicas que implicaban la idea temporal. Así que la inclusión de la diagonal, por sí misma una heterodoxia en el seno de la ortogonalidad neoplástica, aludía a propiedades que Mondrian creía inherentes a las cualidades de sus propias composiciones ortogonales.

De esta manera, el rompimiento se produjo oficialmente el 10 de marzo de 1925, cuando Mondrian le

5. “Sobre la contra composición y la contra cultura”, publicado en el número VII de *De Stijl*, 1926-27.



Figura 3. *Contraposición V*, Theo van Doesburg, 1924. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. Stedelijk, Amsterdam. Fuente: *Ibid.*, p. 42.

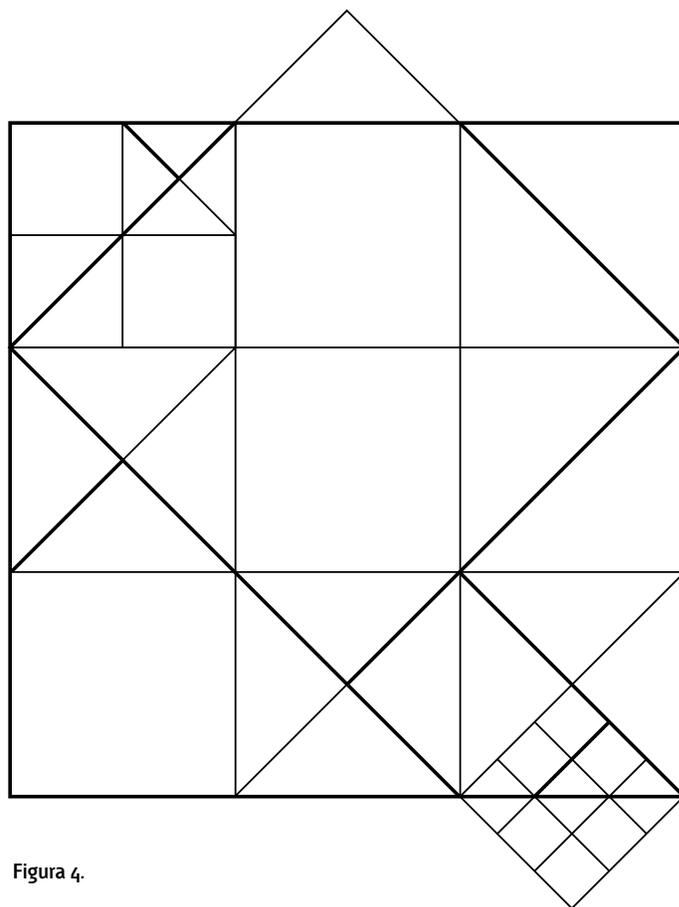


Figura 4.

comunicó a van Doesburg que no podría seguir colaborando con él, ni como dijo un poco después, propiciar ningún encuentro entre ellos.⁶

EL TRAZO DE LA CONTRACOMPOSICIÓN V

En 1927, dos años después de aquel desacuerdo, la revista dio a conocer la *Contracomposición V* (figura 3), una pintura realizada en 1924 que con toda probabilidad Mondrian ya conocía desde entonces. Por varias razones esta imagen ilustra muy bien las posibilidades abiertas por la dirección diagonal.

Concebida sobre una superficie exacta de un metro por un metro, esta obra fue trazada sobre una retícula formada por nueve cuadros iguales cortados diagonalmente. El trazo distribuye ocho líneas diagonales de distinta longitud (figura 4) (cuatro en cada dirección) que cortan por la mitad (una o dos veces) seis de los nueve cuadrados. De esta manera, al pentágono rojo, en la parte central de la imagen, lo delimitan cuatro líneas oblicuas de dos distintos tamaños; al romboide

negro, situado en la porción inferior izquierda, dos diagonales distintas; y se dibuja el triángulo azul en el cuadro medio derecho mediante dos líneas sesgadas de igual longitud. Los tres triángulos blancos, así como el pentágono asimétrico de la parte inferior derecha, son espacios residuales determinados por los huecos que dejan las figuras principales.

Todas estas líneas diagonales cortan exactamente a la mitad seis cuadros en el borde del cuadrado completo de la pintura (dos de ellos media vez más, en el centro de las orillas izquierda e inferior). Sin embargo, para el trazo de las dos figuras más pequeñas: el romboide amarillo de la esquina superior izquierda y el triángulo pardo verdoso de la esquina inferior derecha, los cuadros de la retícula modular se dividen de distinto modo. En el primer caso se corta diagonalmente el cuadrante superior del cuadro modular, a la mitad (hasta la línea diagonal principal); en el segundo caso, el triángulo inferior del cuadro modular se corta a un tercio (también hasta la diagonal principal). De manera excepcional, esta última circunstancia produce una superficie rectangular trunca entre el pequeño triángulo pardo de la esquina y la figura roja central.

6. Diversos testimonios apuntan a que, hacia 1929, la amistad entre ambos se restableció.

Finalmente, la retícula de nueve cuadros, al fijar la ubicación de ocho diagonales interiores, determina la aparición de nueve superficies yuxtapuestas, truncadas de diversas maneras por el marco exterior. Dicha distribución modular determina el control del espacio total de la imagen así como su igualmente controlada indeterminación. De esta manera, la combinación de trazos geométricos muy sencillos da lugar a una interrelación considerablemente compleja.

EL COMETIDO DEL MARCO

Toda imagen pictórica organiza gran parte de su sentido mediante la delimitación del espacio en donde conviven las figuras. No obstante, en esta contracomposición, dadas las relaciones tan precisas que desempeñan los límites en la especificación exacta de las figuras, el marco desempeña un papel completamente activo en la articulación de las fuerzas compositivas.

Su actividad más inmediata es el recorte que realiza sobre *todas* las superficies provocando sobre ellas una marcada tendencia a completarse. Una propensión que es tanto más intensa cuando su regularidad se muestra más violentamente intervenida, como sucede con la superficie roja y la blanca abajo de ella, pero que también prevalece en las demás figuras. Así la imagen se manifiesta por lo que muestra y también por lo que no muestra, por las formas incompletas y el reclamo de los fragmentos ausentes. El marco hace que los segmentos parezcan incompletos y, en consecuencia, que el espacio pictórico se prolongue más allá de sus límites. La composición se activa entonces, entre el cierre de las superficies virtualmente ortogonales y los planos diversamente fragmentados del interior.

En ese sentido, el marco de la “contracomposición” no es una ventana neutra sino, en propiedad, una figura que interviene directamente en la construcción de una estructura que termina por enunciarse a sí misma. Una imagen autorreferida que no describe las relaciones geométricas de una cierta realidad externa sino que articula el sentido o significación de la propia agrupación.

LA DINÁMICA CROMÁTICA

Las formas y los colores que se circunscriben, identifican de distinto modo las nueve superficies siguientes: cinco triángulos rectángulos isósceles de diferente tamaño, dos llenos y tres vacíos; dos romboides llenos de distintas dimensiones, pero igual proporción; y dos pentágonos irregulares, uno lleno junto a otro vacío. Curiosamente estas dos superficies son las que, en bordes opuestos, quedan más claramente determinadas de manera diferente y contrastante: una como cuadrado y otra como rectángulo.

En principio se trataría de los tres colores primarios: el amarillo, el rojo y el azul, aunque este último está más saturado que los dos anteriores. A ellos se suman el blanco, con una ligera tonalidad grisácea, el negro y el impreciso pardo verdoso. Es decir, sólo tres colores son puros, mientras que los otros tres están diversamente mezclados, en especial el del pequeño triángulo en la esquina inferior derecha. Una situación cromática que sin duda complica la simplicidad primaria que en su momento plantearon los neoplasticistas de manera muy dogmática.

Es evidente que el rojo ocupa la posición protagónica, no sólo por su propia intensidad, firmemente asentada entre la actividad contraria del amarillo y el azul, sino, y sobre todo, por su tamaño dominante. Además, a la notoria simetría de su forma respecto al espacio cuadrado de la pintura, habría que agregar otros dos factores importantes: el apoyo que recibe de las dos superficies oscuras, negra y azul, que se encuentran a ambos lados y el efecto ascendente que sugiere el corte de su esquina superior. Sin embargo, esta sensación se contrarresta mediante un efecto de deslizamiento lateral hacia la derecha y abajo, provocada por la asimetría de los apoyos inferiores: más sólido y firme el negro a la izquierda, menor y más precario el azul de la derecha.

Ese sutil movimiento asimétrico, junto con la división atípica de los cuadros de las esquinas, establece la dirección predominante de la composición: la diagonal “inarmónica” que corre de la esquina superior izquierda a la inferior derecha.

LOS EJES DIAGONALES

Como se sabe, Kandinsky divide el “plano básico” sobre el que se despliegan las tensiones formales en cuatro partes:⁷ arriba, abajo, izquierda y derecha, atribuyendo a cada una de ellas diversos “sonidos”. Así, la parte superior proporciona la sensación de ligereza y libertad, por lo que en esa zona “la nota de lo pesado obtiene un sonido más fuerte”. “En cambio, los efectos que produce el abajo son enteramente contrarios: condensación, pesadez, ligazón”, por lo que ahí las “formas pierden peso, y la nota de lo grave aminora su sonido”. Otro tanto, aunque más atenuado, sucede con las partes izquierda y derecha, de manera que la parte más ligera es la superior izquierda y la más pesada la derecha inferior, de modo que ese eje, al establecer el mayor contraste, produce la tensión máxima (figura 5). Una diagonal que, por ser la más dinámica, llamó “inarmónica”.

En el caso particular de la *Contracomposición V*, esta condición general se ve acentuada por la propia disposición, forma y coloración de las superficies. Ello porque sobre esa diagonal se ubica la única línea que parte exactamente de una esquina, la inferior derecha, a la que se añade otra diagonal paralela muy cercana, en la parte superior derecha de la superficie negra, que cruza el espacio de un lado a otro del marco. Así también, a lo largo de ese eje, sí se considera que está conformado por los tercios en que se divide modularmente todo el espacio, se despliegan todos los colores de la pintura y la mayor cantidad de superficies. Ahí también, en los extremos de esa diagonal se ubican las superficies ocupadas más pequeñas, junto con los colores de actividad más contrastante: la intensa acción del amarillo en la esquina más ligera y la notoria pasividad del pardo verdoso en la esquina más pesada. Finalmente se agrega otra circunstancia: la distinta subdivisión modular que da lugar a la única superficie cuasirrectangular de toda la imagen, alineada, además, en esa misma dirección.

7. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, pp. 113-118.

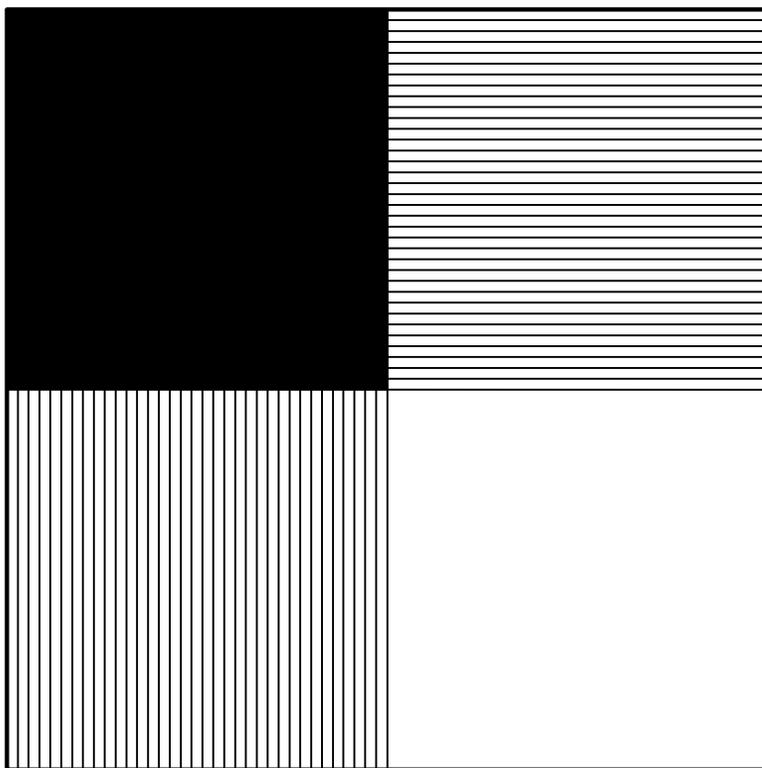


Figura 5.

En la propia dinámica de su estructura, el movimiento direccional de los ejes diagonales provoca una intensidad cuidadosamente equilibrada. De tal modo que las superficies coloreadas –siguiendo la dirección de las manecillas del reloj– se colocan después de las esquinas de la figura central, mientras que las porciones sin color ocupan la posición anterior, en una distribución alternada que provocaría un efecto de rotación, si no fuera porque la pesada superficie negra, al sobrepasar la esquina inferior de la figura roja para apoyarse sobre el borde inferior del cuadro, detiene todo el giro. Pero la dinámica así interrumpida sobrevive en la expansión, que se prolonga desde los vértices de la superficie roja que tocan apenas las orillas laterales y desde su parte superior que penetra en el borde, más allá del límite impuesto por el marco.

LO LLENO Y LO VACÍO

La expresión neoplástica, sobre todo a partir de la reticulación de las superficies, negó por completo las diferencias entre la figura y el fondo. Sin embargo, la separación tan clara que los colores provocan sobre las distintas formas de la contracomposición posibilita que algunas de ellas adquieran una existencia más

concreta y sólida que otras. Las superficies que poseen color –rojo, negro, azul y amarillo– sobresalen con respecto a las que uniformemente carecen de él, provocando cierta diferenciación espacial. La regularidad y precisión con que la retícula recorta esas superficies presuntamente residuales, les confiere una identidad propia, que les permite interactuar con las superficies coloreadas en condiciones equivalentes. Lo lleno es tan significativo como lo vacío, porque lo vacío, como lo plantea la propia distribución geométrica, “activa su vaciedad” dotando de cuerpo a la ausencia.

Esta situación se manifiesta de manera más evidente en la esquina inferior derecha, en la que el cuasi rectángulo vacío, flanqueado por los colores más oscuros, aparece como un hueco, como una inquietante ausencia en medio de la regularidad dinámica de la superficie.

PROPORCIÓN Y PROGRESIÓN

Sin embargo, más allá de la distribución modular referida, para el trazo de toda la *Contra Composición V* se utiliza un canon de proporciones basado en la división diagonal del cuadrado, también conocido como *proporción armónica*,⁸ que sigue en importancia a la muy conocida y utilizada proporción áurea.⁹

Según esta secuencia de proporciones, al dividir diagonalmente un cuadrado se posibilita el desarrollo de una progresión. Para el primer paso del crecimiento ascendente, la diagonal del cuadrado se emplea como lado de otro cuadrado que mide el doble del original. Mientras que para el inicio de una progresión descendente, el lado del cuadrado original se usa para la diagonal de otro cuadrado que mide la mitad del anterior

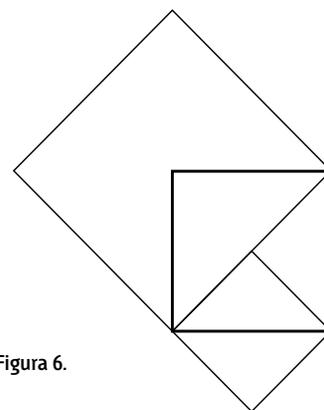


Figura 6.

(figura 6), y ambas progresiones pueden prolongarse tanto como se quiera.¹⁰ En este sentido, la longitud de la línea diagonal, la raíz cuadrada de 2, es una función invariable pero irracional, –incommensurable o “indecible” como la denominaban los pitagóricos– que representa el poder de la *multiplicidad* ilimitada, una metáfora universal de la transformación.¹¹ La longitud de la línea diagonal hace posible la construcción de un sistema geométrico que mantiene relaciones fijas de causalidad y también puede representar la extrema polaridad del universo, que desde la unidad deriva hacia la multiplicidad infinita.

Asimismo, la relación entre la proporción cuadrada y la progresión diagonal evoca el principio alquímico según el cual todo lo que pertenece a la creación está formado a partir de un componente inmutable que es precisamente la *proporción* y otro componente mutable que es la *progresión*.¹² O como también podría decirse, la “progresión proporcionada”, un principio de transformación inscrito en la esencia temporal de la existencia, que bien visto es el único principio de existencia permanente frente al cual todos los fenómenos naturales serían simples ilusiones transitorias.

Como resultado, el principio de organización que subyace en la imagen de van Doesburg, determina que todas sus superficies, sin ser ninguna de ellas

8. Véase Pablo Tosto, *La composición áurea en las artes plásticas*, Hachette, Buenos Aires, 1969.

9. A diferencia del rectángulo áureo, en el que la proporción entre el lado corto y el lado mayor se obtiene mediante la diagonal de la mitad del cuadrado, el rectángulo armónico se obtiene a partir de la diagonal que corta el cuadrado completo. De tal manera que, como la diagonal de un cuadrado equivale a la raíz cuadrada de 2, la relación la describe un número irracional (como también el número de oro), que se simplifica en 1.414, el cual expresa la relación existente entre la medida del lado de un cuadrado y su diagonal.

10. Como la diagonal del cuadrado es la raíz del cuadrado, el lado del cuadrado 2 (diagonal del cuadrado 1) es la raíz de 2. Asimismo, como el lado del cuadrado 1/2 mide la mitad de la diagonal del cuadrado 1, es la mitad de la raíz de 2. Estas progresiones que se mantienen multiplicando sucesivamente por 2 las raíces de los cuadrados ascendentes, así como dividiendo sucesivamente entre 2 las raíces de los cuadrados descendentes.

11. Este sistema de división, entre otras cosas, produce la generación del tono musical y el crecimiento biológico por división celular.

12. Robert Lawlor, *Geometría sagrada*, Debate, Madrid, 1993, p. 27.

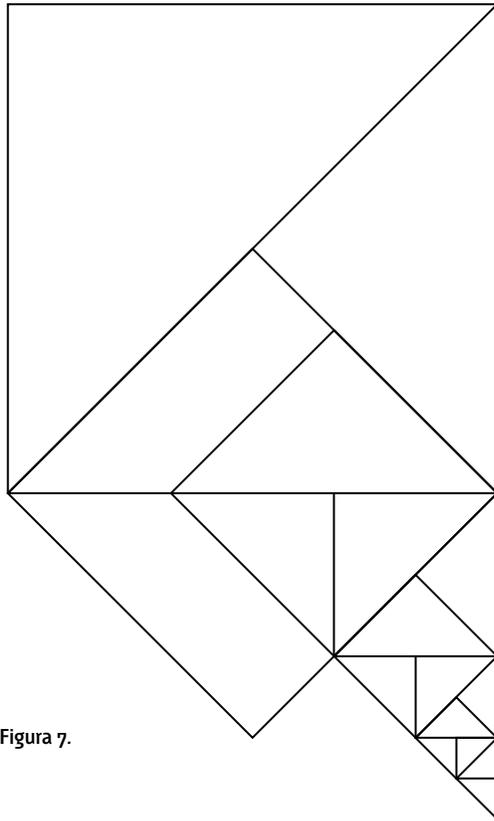


Figura 7.

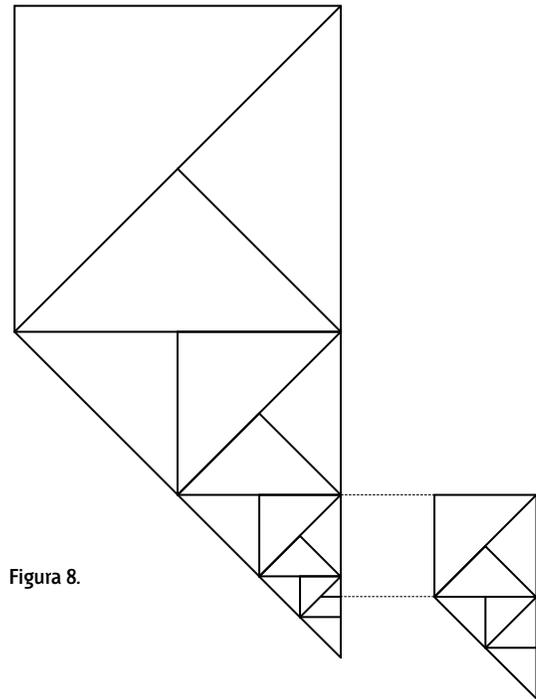


Figura 8.

cuadrada, encarnen en distintas fracciones del cuadrado original de un metro por un metro. Una circunstancia que permite la observación, por sobre la fragmentación de los cuerpos, de una manifiesta regularidad geométrica. De esta manera, la imagen que vemos resulta notoriamente armónica y congruente, cerrada en sí misma, al mismo tiempo que enormemente dinámica, abierta y significativa. Porque, finalmente, la división diagonal del cuadrado recortado por los bordes del marco, plantea una serie decreciente dentro del espacio y una previsible serie creciente fuera de él. En consecuencia, la imagen que se muestra viene a ser el punto intermedio de un movimiento suspendido entre la contracción y la expansión. En el continuo espacio-tiempo, la sugerencia visible de un sitio intermedio entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, equivaldría a que puede manifestarse entre el pasado y el futuro indefinidos, en una única y utópica eternidad posible: la del momento presente.

LOS SALTOS DE LA PROGRESIÓN

No obstante, la verdadera singularidad en el trazo de la *Contracomposición V*, radica en que van Doesburg realizó dos “saltos” en la continuidad progresiva de las

subdivisiones. El primero tiene que ver con la modulación a tercios del cuadrado original, que desplaza hacia arriba del borde la figura central, y el segundo con la insólita aparición de una superficie rectangular cerca de la esquina inferior derecha del cuadrado.

La primera variante del esquema se produce con la construcción de un cuadro diagonal a partir de las dos terceras partes del lado del primer cuadrado, que deriva del original a partir del cual resulta otra secuencia decreciente de subdivisiones (figura 7). La segunda variante es más complicada y se construye a partir de la subdivisión de otro cuadrado, trazado desde el lado superior de la quinta subdivisión (que mide $1/4$ del lado original) hasta la mitad de la séptima (de $1/16$) (figura 8). A partir de estas dos nuevas series se posibilita la delimitación exacta de todas las superficies que aparecen en la pintura (figuras 9 a-h y 10 a-b).

De esta manera la imagen, al modificar dos veces la progresión geométrica, no sólo dinamiza explícitamente la ortogonalidad neoplástica original, sino que la dota de una problemática distinta. Porque, además de la contraposición de los ejes direccionales y la incertidumbre de las formas, las disrupciones alteran la regularidad para dar cabida a lo desigual.

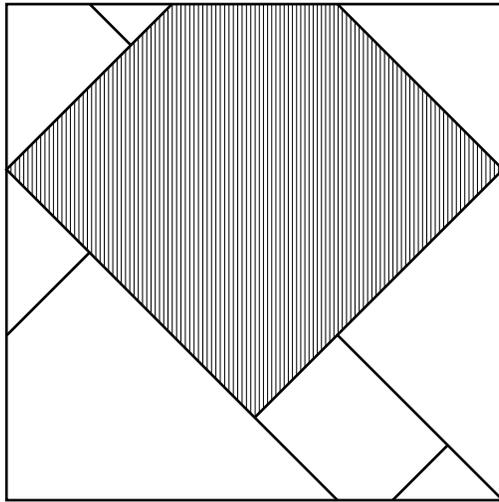


Figura 9a.

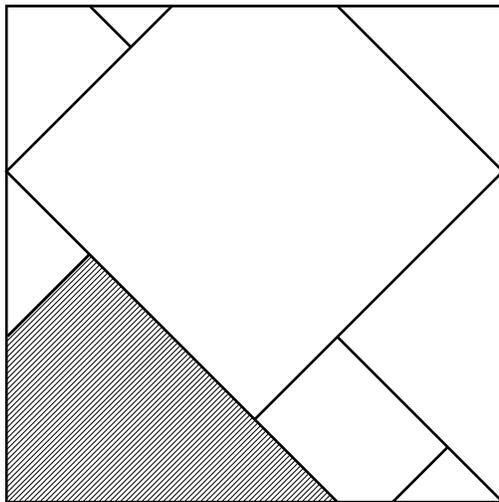
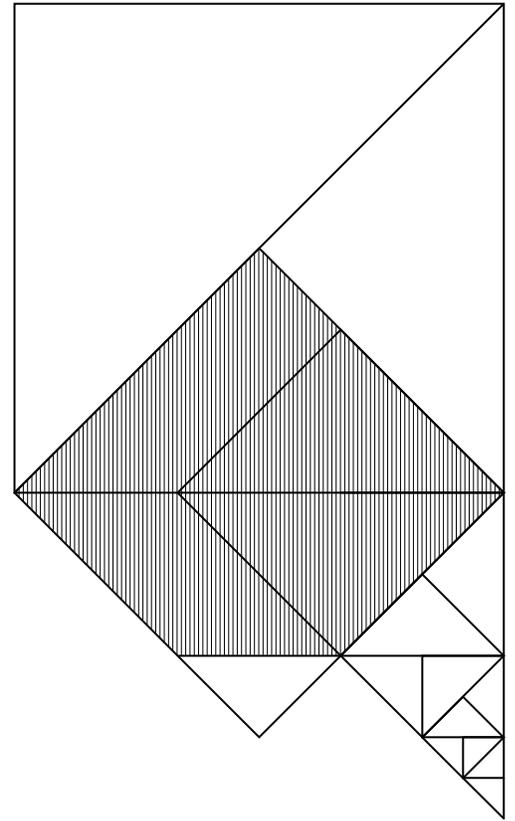
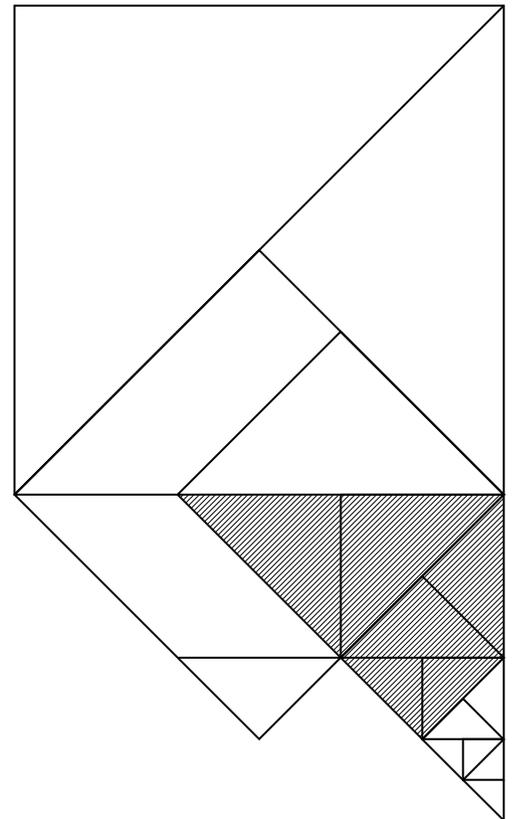


Figura 9b.



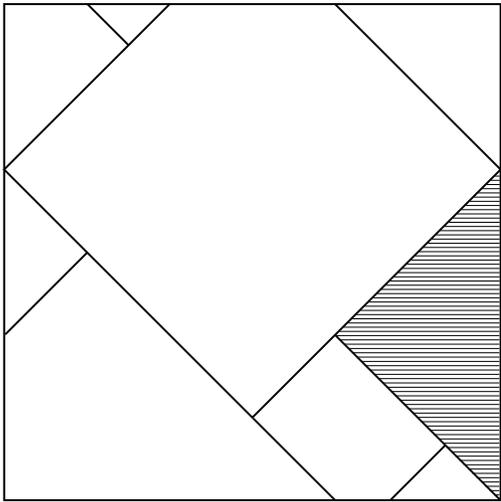


Figura 9c.

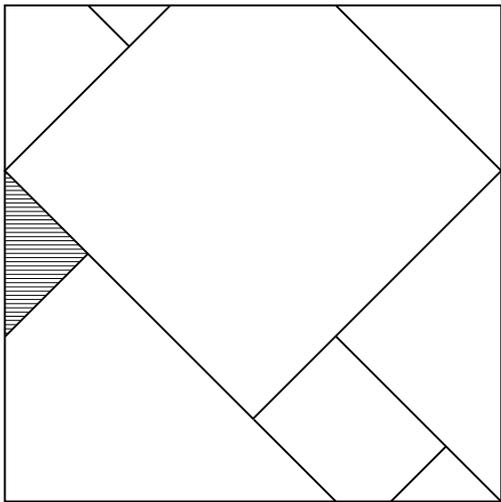
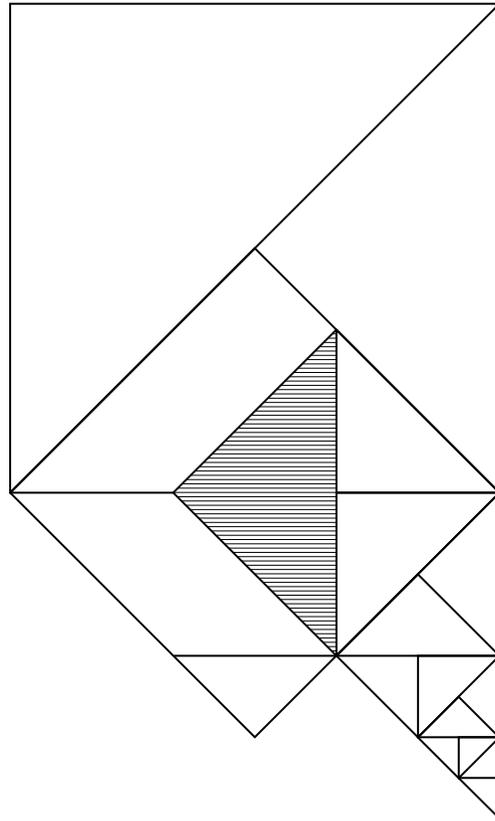
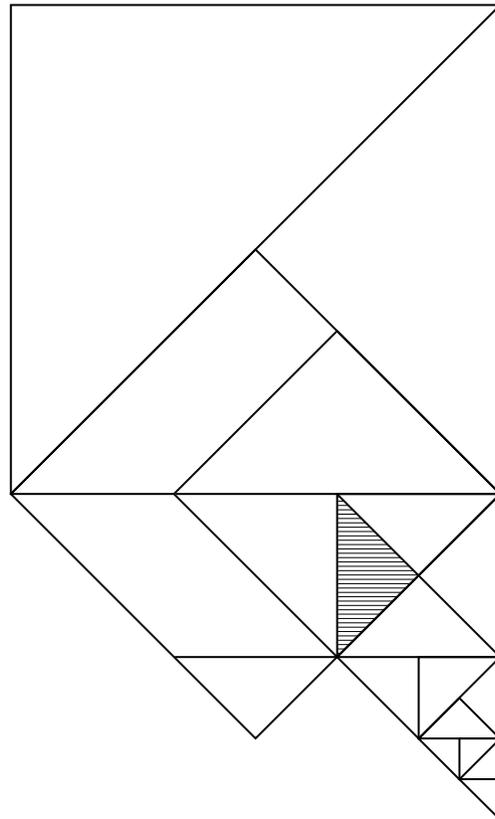


Figura 9d.



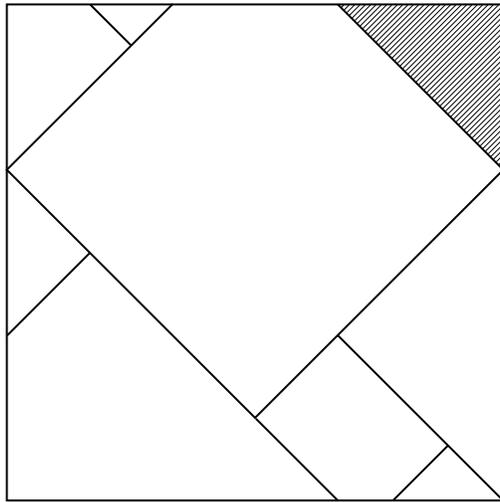


Figura 9e.

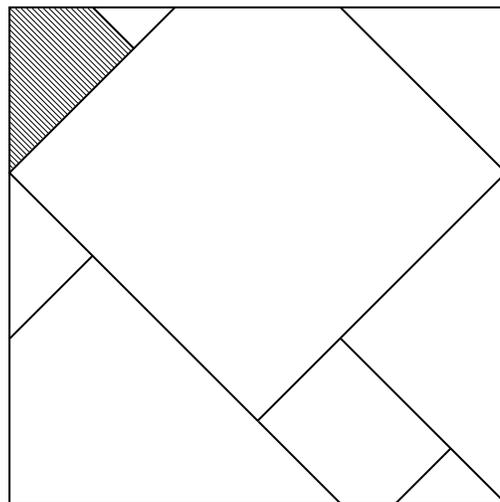
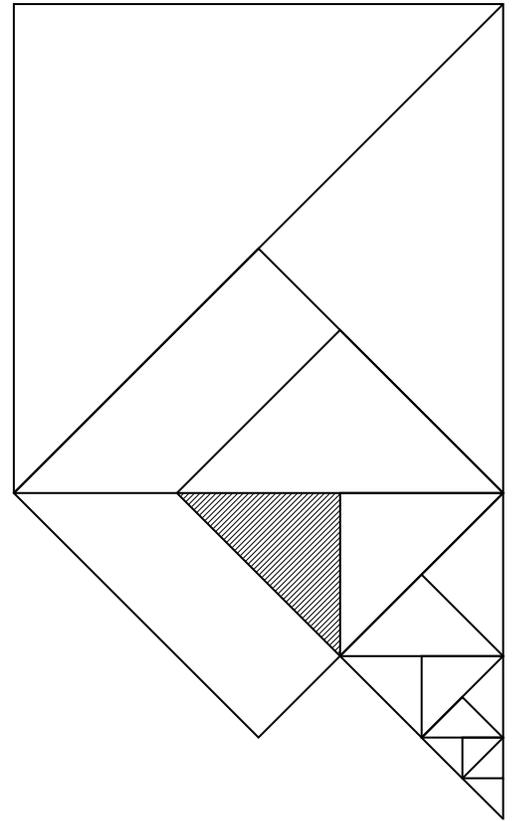
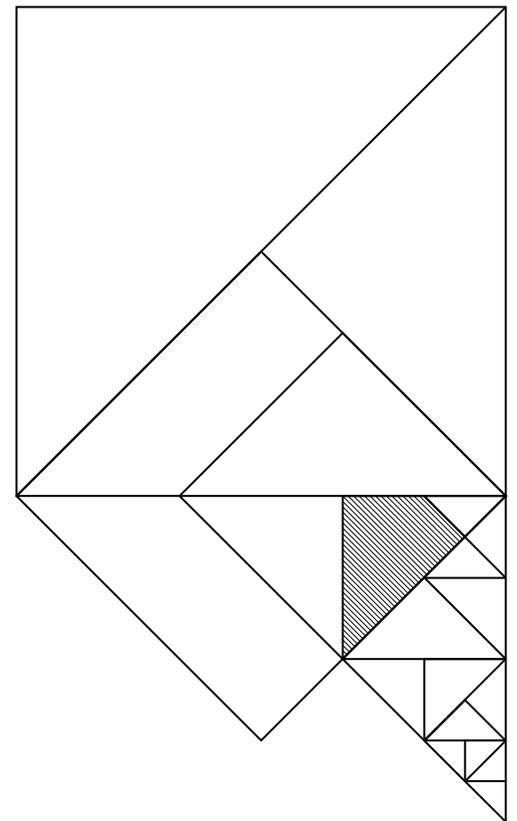


Figura 9f.



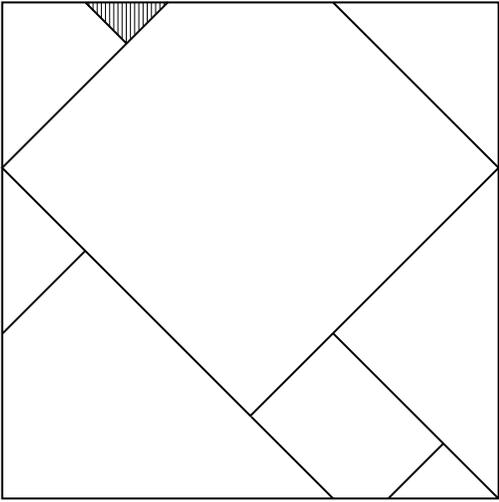


Figura 9g.

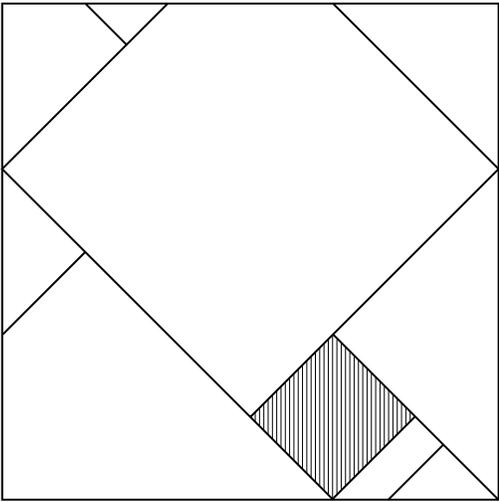
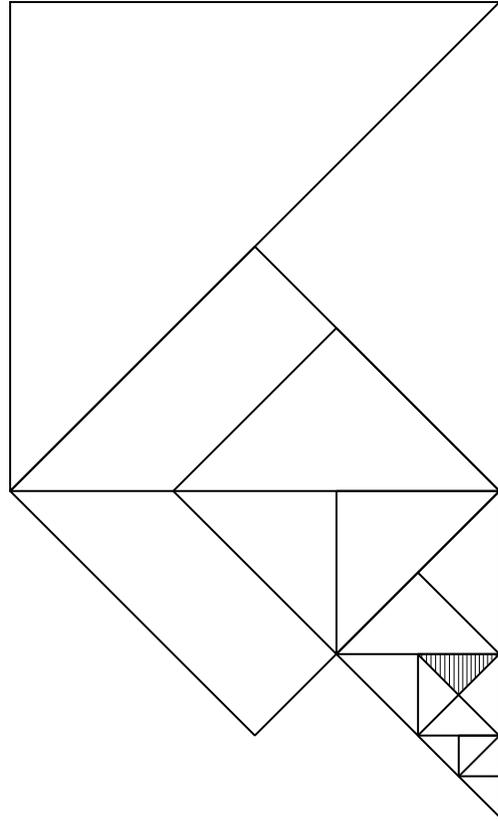
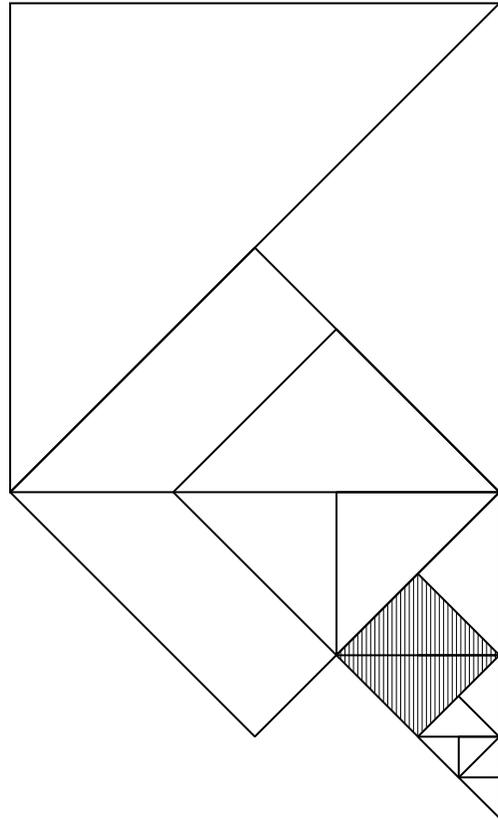


Figura 9h.



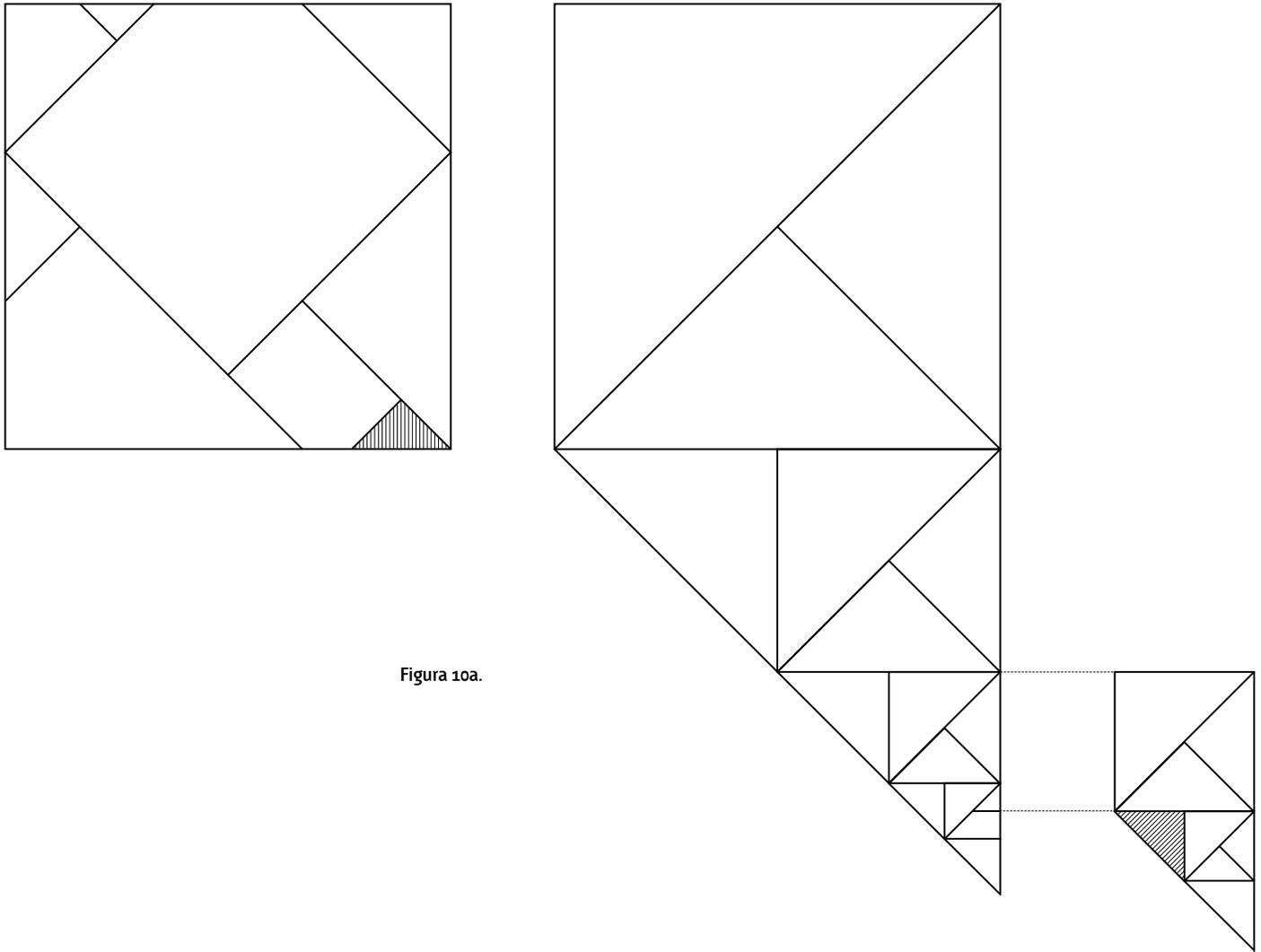


Figura 10a.

CONCLUSIÓN

A pesar de que el origen de la *Contracomposición V* estuvo muy influido por la dinámica espacial y temporal de la arquitectura, sus cualidades demuestran que las diferencias entre la arquitectura y la pintura que Mondrian señaló y que mucho dificultaron la homogeneidad del grupo De Stijl, apuntaban a un desacuerdo fundamental. Ello porque los propósitos de la arquitectura funcionalista, comprometida con la resolución de los conflictos, se contraponían a los de la pintura neoplástica, que precisamente buscaba representar las tensiones que dominan la naturaleza y la vida tras la pérdida del “dorado equilibrio primigenio”, que algún día prevaleció entre el individuo y el universo.

De esta manera, la estructura que plantea van Doesburg en el espacio intermedio entre dos progresiones inesperadas transforma una idea abstracta en una imagen compleja y contradictoria de la existencia material. Una imagen que autentifica un esquema genérico,

al situarlo en el ámbito impredecible de la vida: la punta del caos.¹³

Un diseño que cuestiona las certezas de un mundo que no resulta ni ilusorio ni ambiguo sino inevitablemente incompleto. Inabarcable en el fluir del tiempo y las dimensiones del espacio, como la sublimación de un anhelo incumplido.

13. “La teoría del caos cuyo origen es matemático (...) Es el resultado de una experiencia concreta del hombre. La experiencia de colocar entre el modelo matemático abstracto y la realidad física concreta, un mediador que es el cálculo. Es la necesidad de establecer una correspondencia entre la abstracción formal y la realidad inmediata lo que le lleva a elaborar un modelo. Un modelo que a diferencia de los otros es abierto y deja lugar a lo irregular y a lo aleatorio. El caos es un modelo determinista pero que percibe concebir al azar y a lo imprevisto. Es un espacio intermedio compatible con el uso del cálculo para resolver sutilmente el problema de siempre: la relación entre el azar y la necesidad”. Francisco Pérez Cortés, *Ciencias y artes para el diseño*, UAM, México, 1998, pp. 68-69.

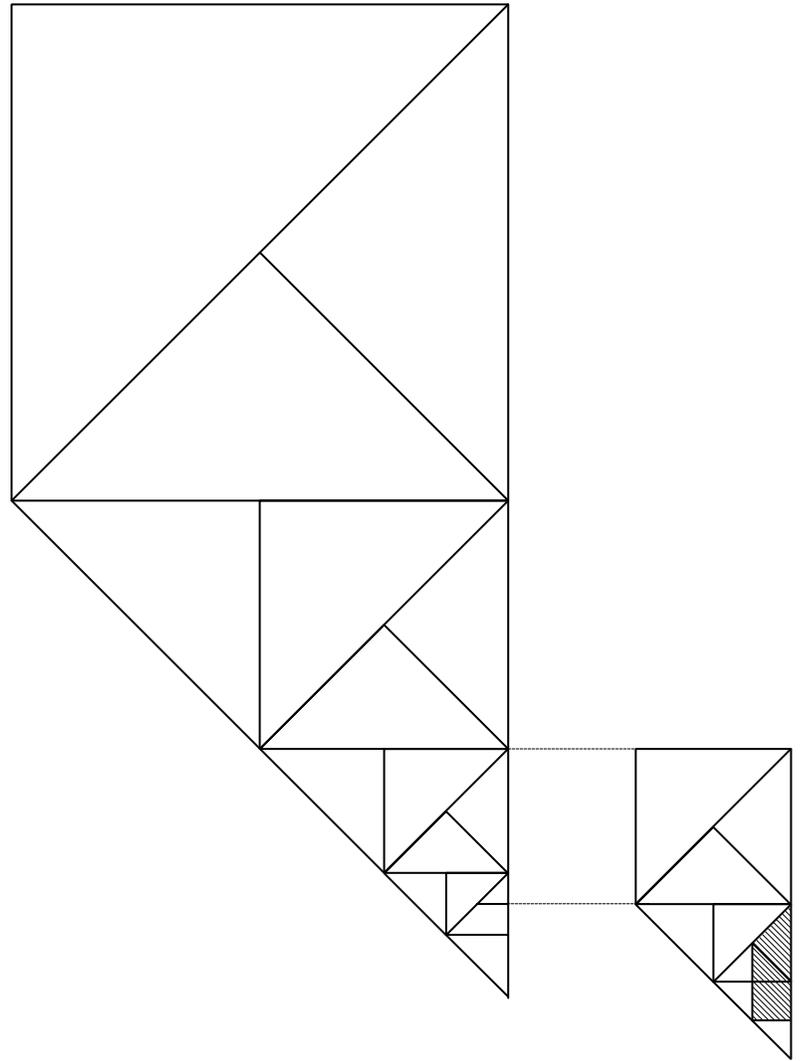
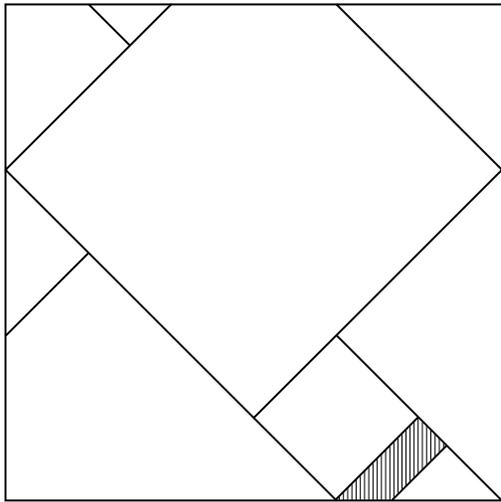


Figura 10b.

Las superficies cortadas por las orillas del espacio son un indicio de lo inacabado dentro de lo definido, una proyección de la imagen hacia un espacio y un tiempo indeterminados. Un fragmento del orden invisible del mundo, un intento por vislumbrar una realidad idealmente ordenada pero fatalmente inaprehensible. Es la expresión misma de lo trágico, porque la pintura ocurre en la inquietud que produce el encuentro de dominios contrapuestos: el real que se dispersa o difumina, y el imaginario que permanece intacto en el deseo.

BIBLIOGRAFÍA

Frampton, Kenneth, "De Stijl. La evolución y disolución del neoplasticismo 1917-1931", en Stangos, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza editorial, Madrid, 1986.

Friedman, Mildred (coord.), *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*, Alianza editorial, Madrid, 1986.

Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano*, Ediciones Coyoacán, México, 1994.

Lawlor, Robert, *Geometría sagrada*, Debate, Madrid, 1993.

Mondrian, Piet, *La nueva imagen en la pintura*, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia, 1983.

Pérez Cortés, Francisco, *Ciencias y artes para el diseño*, UAM, México, 1998.

Tosto, Pablo, *La composición áurea en las artes plásticas*, Hachette, Buenos Aires, 1969.

Van Doesburg, "La pintura: de la composición a la contracomposición", en *De Stijl*, núm. VII, 1926-27.