

Diseño y Tipografía en *De Stijl*

Ana Moreno Cañizares

Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística. Universidad de Málaga. España

Resumen

El *Neoplasticismo* o *De Stijl* reunió a un heterogéneo grupo de artistas en los Países Bajos durante la I GM cuyo principal objetivo era crear un arte monumental, esto es, cada una de las artes podría colaborar con el resto sin traicionar su esencia. *De Stijl* buscaba expresar lo intemporal (universal), lo eterno y aquello que convertía a cada estilo en *estilo*. La tarea ética y estética emprendida por los neoplasticistas iba encaminada a renovar los lazos que unían el arte con la vida y pensaban que con la creación de un nuevo estilo visual estarían fundando también un nuevo estilo de vida.

Palabras clave: De Stijl, neoplasticismo holandés, Nieuwe Beelding, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Gerrit Rietveld, Pieter Oud, Cornelis van Eesteren, diseño neoplástico, tipografía neoplástica, Piet Zwart, vanguardia holandesa, movimiento moderno.

Design and typography De Stijl

Abstract

Neo-Plasticism or De Stijl gathered a heterogeneous group of artists in The Netherlands during World War I. The most important aim of De Stijl was to create a monumental art, i.e., the close cooperation of all arts without compromising each other's essence. De Stijl intended to express the timeless (universal) in style which is eternal and makes every style style. De Stijl's ethical and aesthetic task was aimed to renew the bond between art and life; the artists believed that by creating a new visual style they would also be establishing a new life style.

Keywords: De Stijl, dutch neoplasticism, Nieuwe Beelding, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Gerrit Rietveld, Pieter Oud, Cornelis van Eesteren, design neoplastic, neoplastic typography, Piet Zwart, dutch art, modern movement.

Introducción

El objetivo último del grupo de vanguardia holandés *De Stijl*¹, movimiento artístico también conocido como *Neoplasticismo Holandés* y fundado en los neutrales Países Bajos durante la I Guerra Mundial, era el de crear un *arte monumental*: la unión de todas las artes colaborando entre sí y la más perfecta expresión de lo universal. Así, cada una de las artes podría colaborar con el resto sin traicionar su esencia, para lo que se hacía necesaria la abstracción o purificación del medio expresivo que permitiría a cada una de

¹ Cuya pronunciación en neerlandés es [də stɛil], aunque la más extendida sea su pronunciación en inglés / də stail/ de su traducción a ese idioma, *the style*.

ellas adquirir el lenguaje exacto, general y desprovisto de particularidades, necesario para trabajar juntas en igualdad.



1. Vilmos Huszár. Portada del número 1 *De Stijl*, 1917

***De Stijl*: Arte y Vida**

De Stijl, la primera revista de vanguardia dedicada a la causa de la abstracción en el arte y la arquitectura, vio la luz en octubre de 1917² con un texto en su portada que decía: «*De Stijl*, revista de las artes visuales modernas, edición Theo van Doesburg con la participación de colaboradores nacionales y extranjeros. Edición Harms Tiepen en

² Aunque el primer número aparezca fechado en octubre de 1917, no salió probablemente hasta principios de noviembre. Véase OVERY, P. *De Stijl*, Thames and Hudson, London 1991, p. 46.

Delft en 1917»³. «Esta revista quiere ser una contribución al desarrollo de una nueva conciencia estética»⁴, serían las primeras líneas de la introducción del redactor de la revista, Theo van Doesburg (1883-1931), fechado en Leiden el 16-VI-1917.

*De Nieuwe Beelding als Stijl*⁵ o, lo que es lo mismo, *La nueva imagen como estilo*, fue el nombre con el que Mondrian titularía su artículo publicado en el segundo número de *De Stijl* en diciembre de 1917 en el que el artista definiría uno de los conceptos más importantes del lenguaje neoplástico y que daría nombre a su órgano de prensa: *el estilo*⁶. Con este término los artistas no se referían un conjunto de características formales, sino a una voluntad de forma que iba más allá del arte mismo. La lucha de estilo que propugnaban los artistas de *De Stijl* no buscaba imponer unas determinadas formas, su objetivo era lograr expresar lo intemporal (universal), lo eterno y aquello que convertía a cada estilo en *estilo*⁷. Según la historiadora del arte Charo Crego, el concepto de plasticismo (*beelding*) cierra la concepción estética de *De Stijl* y remite a una de las concepciones de este movimiento más complejas y difíciles de aprehender, advirtiendo asimismo de la dificultad a la hora de encontrar los términos en español que más fiel y menos ambiguamente definan los empleados por el grupo *stijliano*.

En el momento de la fundación de la revista Europa se encontraba inmersa en la *Gran Guerra* y en Rusia tenía lugar la *Revolución de Octubre*, a pesar de ello, el grupo no se interesaría tanto por la guerra y la revolución como por la fuerte turbulencia que había prevalecido en el arte internacional durante la década precedente. El movimiento se produjo en un período de caos absoluto en el que la mayoría de los europeos sentía anhelos de armonía y equilibrio. Los principios sobre los que se había apoyado la sociedad del siglo XIX (individualismo, liberalismo y positivismo) habían llevado a la guerra y la destrucción. Frente a estas premisas, el grupo de pintores y arquitectos neoplasticistas proclamaban una vuelta a lo espiritual, colectivo, universal y eterno, los principios que la sociedad anterior había ignorado y sacrificado a favor de todo lo contrario. Aunque trataron también el problema en el que se encontraba Europa desde una perspectiva más amplia que la meramente estética, su interés se centraba más en su dimensión ética que en la política. En *Hacia una nueva formación del mundo*, van

³ La publicación del primer número de la revista se retrasó casi un año debido a problemas de distinta índole: escasez de papel durante la guerra, conflictos con el editor de Delft, Harms Tjepens, y problemas entre van Doesburg y Mondrian a la hora de seleccionar a las personas que finalmente colaborarían en la revista, entre otros. El primer número constaba de dieciséis páginas y mil ejemplares. Véase CREGO CASTAÑO, C. *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*, Akal, Madrid 1997, p. 15.

⁴ Véase la nota introductoria de Charo Crego en DOESBURG, Theo van, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1985, p.13.

⁵ MONDRIAN, P. “La nueva imagen como estilo”, en *La nueva imagen en la pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, Murcia 1983, p. 23.

⁶ Parece probable que el nombre de la revista lo hubiesen tomado de una obra de Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-63), que era comúnmente conocida como *Der Stil*. Berlage (1856-1934), considerado padre de la *arquitectura moderna* en los Países Bajos, había asimilado las ideas principales de Semper, adaptándolas a sus propias creencias socialistas-utópicas, incluidas en su obra *Over stijl in bouw en meubelkunst* (1904), que a su vez también incluiría el nombre *stijl* en el título. Véase BANHAM, R. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires 1960, p. 152.

⁷ MONDRIAN, P. *Op. cit.* p. 24.

Doesburg desprecia de manera radical y arrogante las hegemonías capitalista y socialista y afirma un orden universal basado en un espíritu nuevo⁸:

«Europa está perdida. La concentración y la propiedad, el individualismo espiritual y material, eran las bases de la antigua Europa. Ahora se ha hecho prisionera de ellas. Y no puede liberarse. Se va a desintegrar, se va a arruinar. Nosotros lo observamos tranquilos. Aunque pudiéramos ayudar, no querríamos hacerlo. No deseamos prolongar la vida de esta vieja prostituta. En nosotros ha empezado ya a crecer una Europa nueva. Las ridículas internacionales socialistas 1-2-3 fueron sólo externas; existieron en palabras. La internacional del espíritu es interna, callada. No existe en palabras, sino en hechos visuales y en fuerza interior. Con eso se está formando el nuevo sistema del mundo»⁹.

Esta tarea ética y estética que había emprendido *De Stijl* iba encaminada a renovar los lazos que unían el arte con la vida, es por ello que los artistas neoplásticos pensaban que con la creación un nuevo estilo visual estarían fundando también un nuevo estilo de vida¹⁰. Si la capacidad creativa del hombre se aplicaba a todo lo que lo rodeaba –los objetos de la vida cotidiana, los productos de la industria y el entorno urbano– entre el arte y la vida se volvería a restablecer esa unidad que se nunca se debería haber quebrado. En palabras de Mondrian, «cuando el arte se transforme en la vida real llegará el fin del arte de hoy día»¹¹.

El arte *stijliano* aspiraba a ser un *modelo* para la vida futura, como indicaba Mondrian en la dedicatoria que hizo a su obra *Le Néo-plasticisme* en 1920: «Al hombre del futuro». Según la visión neoplástica de la vida contemporánea, las artes eran capaces de liberarse de la opresión de las cosas irrelevantes de todos los días, que desviaban al hombre de la búsqueda de su auténtico objetivo: perseguir la verdad y hallar la armonía. El arte, que iba por delante de la vida, podía guiar a la humanidad hacia un futuro más brillante, hacia una nueva y revolucionaria utopía, que de llevarse hasta sus últimas consecuencias, llevarían a las artes visuales a su desaparición¹².

El diseño en *De Stijl*

Como se ha mencionado en la introducción, el objetivo último de *De Stijl* era el de crear un arte monumental, por lo que para los artistas neoplásticos: «Todas las artes, acústicas o visuales, literarias o arquitectónicas tienen su origen en un concepto único e idéntico: *beelding*»¹³.

El primer proyecto colectivo del *grupo De Stijl* sería el Oud y van Doesburg en *De Vonk* (1917-19) en Noordwijkerhout (Figs. 2 y 3). Aunque Pieter Oud no emplearía los

⁸ FRAMPTON, K. “Neoplasticismo y arquitectura: Formación y transformación”, en FRIEDMAN, M. (coord.), *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*, Alianza, Madrid 1986, p. 105.

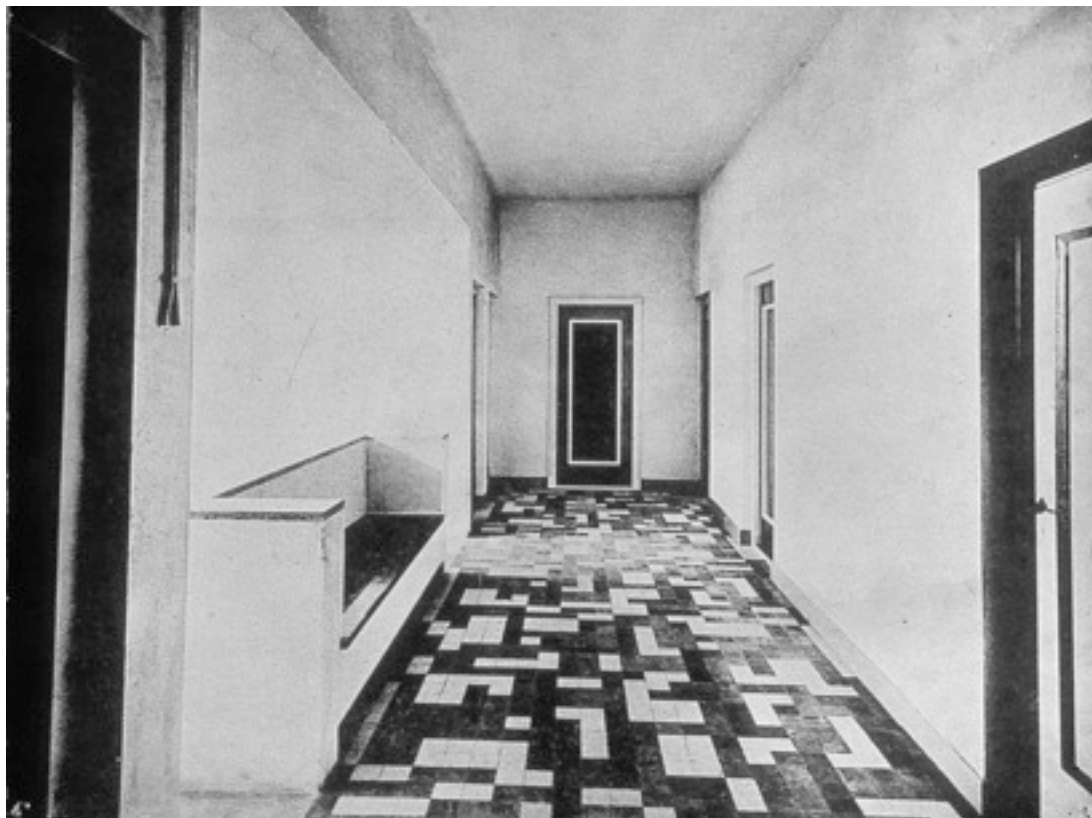
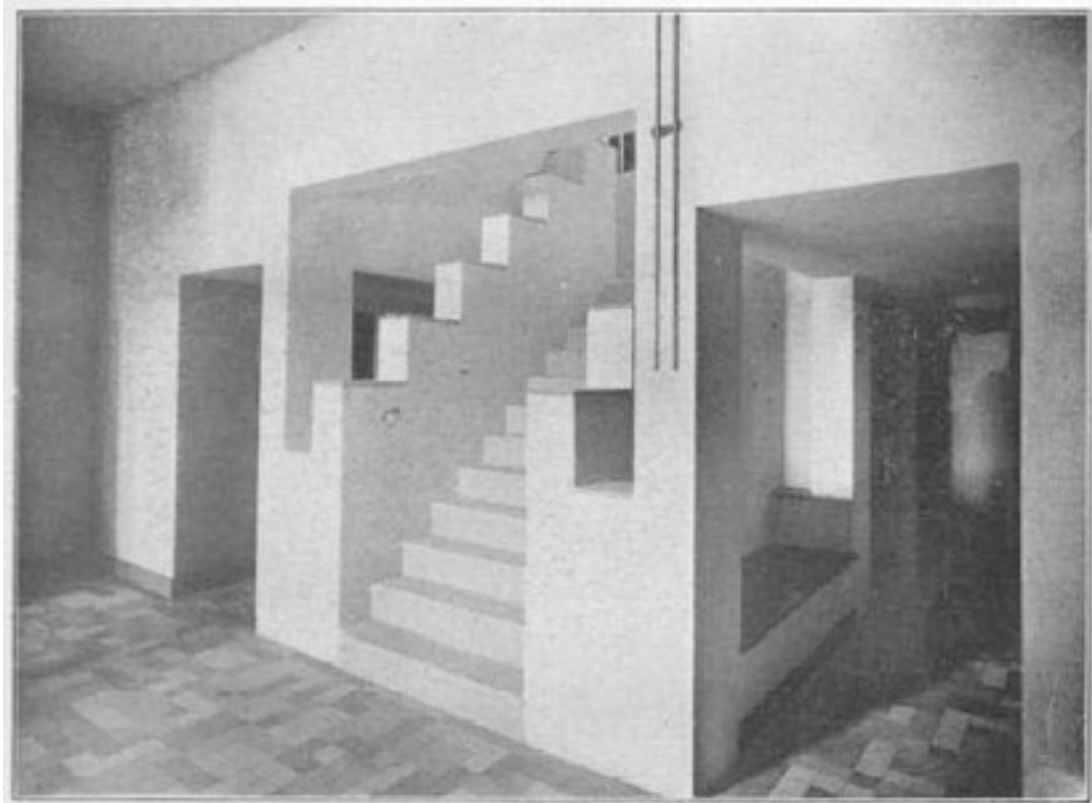
⁹ *De Stijl*, IV, 8 (1921), pp. 123-126.

¹⁰ JAFFÉ, J.L.H. “Introducción”, en FRIEDMAN, M. *Op. cit.* p. 11.

¹¹ CREGO CASTAÑO, C. *Op. cit.* p. 119.

¹² JAFFÉ, L.C. *Op. cit.* p. 14.

¹³ DOESBURG, Theo van, *op. cit.* p. 130.



2 y 3. J.J.P. Oud y Theo van Doesburg, *De Vonk*, 1917-1919, Noodwijkerhout. Detalles 1 y 2

principios neoplásticos en este proyecto¹⁴, en el interior, sin embargo, el trabajo de van Doesburg sí mostraba una mayor consonancia con el lenguaje propuesto por *De Stijl*, eligiendo para la decoración de las paredes de ladrillo y las baldosas del suelo un motivo basado en simples formas geométricas entrelazadas. Como la planta era muy regular, dedicó una atención especial a los lugares de paso como el vestíbulo y los pasillos. La escalera de la casa, que Oud había concebido como un cubo perforado, era casi el único elemento que ponía en relación su trabajo anterior y su trayectoria futura¹⁵.

Gerrit Rietveld¹⁶, el diseñador del grupo y uno de sus más importantes arquitectos, tuvo su primer contacto con *De Stijl* a través de un encargo de muebles, basados en sus propios diseños y en los de Wright, para la casa que había construido Robert van't Hoff en Huis ter Heide, y que marcaría el inicio de su carrera como diseñador moderno.



4. Gerrit Rietveld, *Silla de niño*, 1917-18

¹⁴ Puesto que ya que se trataba de un edificio de ladrillo visto con cubierta a dos aguas, una ordenación axial y simétrica y una perfecta jerarquización de las fachadas. Véase CREGO CASTAÑO, C. *Op. cit.* p. 162.

¹⁵ *Ibidem* p. 163.

¹⁶ Que aprendió las reglas elementales del oficio de forma práctica en el taller de ebanistería de su padre y más tarde ampliaría su formación en la Escuela de Arte Industrial que dirigía el arquitecto Houtzagers y en un curso avanzado con el diseñador y arquitecto Klaarhamer, para quien realizaría algunos de sus diseños. A menudo, la historiografía *moderna* ha presentado a Rietveld como un artesano intuitivo, pero sin estudios. Véase OVERY, P. *Op. cit.* p. 75.

En uno de sus primeros trabajos importantes, el que inició su colaboración con *De Stijl*, *Silla de niño*, de 1917-18 (Fig. 4), con claras reminiscencias de los diseños de Charles Rennie Mackintosh y Wright, se encuentran las características fundamentales de su producción futura. Rietveld escribió el texto que acompañaba a la ilustración: «Parte de los requisitos importantes: sentarse con facilidad y seguridad, armazón alto y bajo; lavable; no demasiado pesada, pero suficientemente firme; aspira a la regularidad como la clara *plasmación* de la cosa misma, sin accesorios»¹⁷.



5. Piet Klaarhamer, *Silla de niño*, 1915

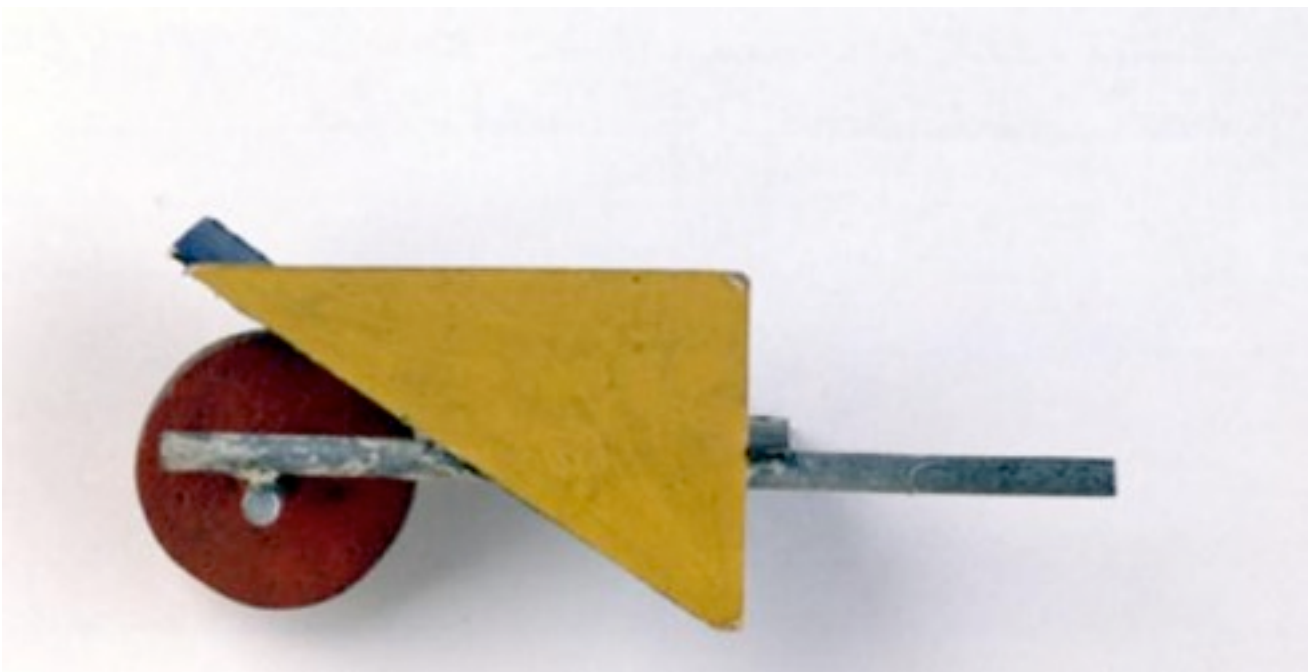
La *Silla Roja y Azul*, según Overly, se asemeja a una silla tradicional desmontada hasta su armazón, su estructura más básica, o a diagramas constructivos que sugieren la *deconstrucción* de un sillón convencional en sus elementos constituyentes. Rietveld se refería a sus piezas como experimentos o estudios¹⁸. El diseño está inspirado en las sillas de Mackintosh, Wright y Klaarhamer (Fig. 5); en todos los diseños hay una clara distinción entre asiento y respaldo, aunque la solución de Rietveld iba a ser más fácil: dos tablas elementales, para cumplir con las funciones de la silla, integradas en una

¹⁷ La ilustración de la silla y un texto de Rietveld, aparecieron en *De Stijl*, 2, 9, p. 102. Véase CREGO CASTAÑO, C. *Op. cit.* p. 59.

¹⁸ OVERLY, P. *Op. cit.* p. 75.

estructura abierta en el espacio¹⁹. Filler considera que la *Silla Roja y Azul* es esencialmente un tratado sobre la naturaleza del espacio²⁰.

El primero de sus diseños en incorporar el color fue la *Silla de niño*, pintada en verde y con tiras de cuero rojo. Los colores de *De Stijl* aparecerían por primera vez en un juguete de niño, *Carretilla*, de 1923 (Fig.6), y ese mismo año presentaría también la versión de la *Silla Roja y Azul* (Fig.7), que había sido realizada en 1918²¹. Es posible que fuera van Doesburg quien sugiriera a Rietveld que pintara la silla como hoy la conocemos. Para Filler, el detalle de pintar los remates en amarillo no es una cuestión menor, ya que subrayaban la lectura de los listones como elementos cortados de otros más largos, resultando una hábil demostración de la perfección de la *Gestalt*²².



6. Gerrit Rietveld, *Carretilla de niño*, 1923

En 1920, Rietveld recibió el encargo de diseñar una sala de consulta para un médico, que será una de las obras importantes de *De Stijl* en cuanto a creación de ambientes. Una de las composiciones *escultóricas* de Rietveld fue una lámpara de techo (Fig. 8): un sencillo y extraordinariamente imaginativo accesorio formado a base de cuatro (que serían tres en la variante posterior) tubos incandescentes Philips, de un modelo normal,

¹⁹ CREGO CASTAÑO, C. *Op. cit.* pp. 61-62.

²⁰ FILLER, M. "Los muebles de Gerrit Rietveld: Manifiestos de una nueva revolución, en FRIEDMAN, M. *Op. cit.* p. 130.

²¹ OVERY, P. *Op. cit.* p. 76.

²² Parece que varios de los artistas de *De Stijl* estuvieron interesados en la teoría de la *Gestalt*. Véase FILLER, M. *Op. cit.* 130.

colgados del techo mediante un cable eléctrico corriente²³. Walter Gropius diseñaría una lámpara (Fig. 9) para el despacho del director de la Bauhaus de Weimar, en la que hacía pocas variaciones de la de Rietveld²⁴.



7. Gerrit Rietveld, *Silla Roja y Azul*, 1923. La versión sin pintar data de 1918-19

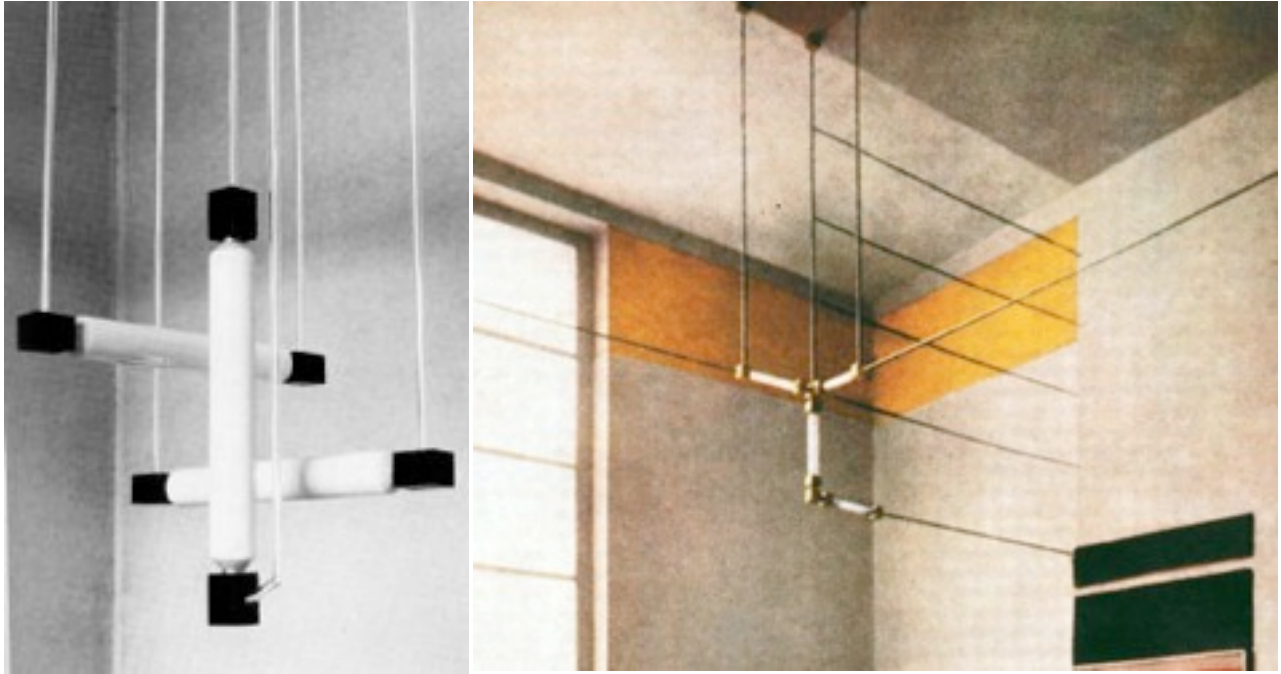
La *Casa Schröder*²⁵ (Utrecht 1924), de Gerrit Rietveld, considerada el paradigma de la arquitectura neoplástica, surgiría de su colaboración con Truus Schröder-Schräder a finales de 1923 y supondría el primer encargo importante de Rietveld, que se ocuparía del diseño general y los colores, mientras que Schröder concebiría la novedosa planta abierta del piso alto²⁶.

²³ Situaría los tubos horizontales y verticales en líneas paralelas y perpendiculares que no se tocaban, creando con ello un volumen muy espacial.

²⁴ La versión de Gropius unió los tubos por sus extremos en ángulos rectos, lo que denotaba una concepción más obvia y estática y menos escultórica que la de Rietveld. *Ibidem* p. 133.

²⁵ Su precedente fue el proyecto *Maison d'artiste* de van Doesburg y van Eesteren. Véase FANELLI, G. / GARGIANI, R. *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Akal, Madrid 1999, p. 255.

²⁶ Véase “La Casa Rietveld/Schröder” en FRIEDMAN, M. *Op. cit.* p. 137.



8. Gerrit Rietveld, *Lámpara de techo*, 1920

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

Según el biógrafo de Rietveld, Theodore Brown, el aspecto más notable del edificio fue la independencia visual de sus partes, conseguida mediante el uso de componentes que se solapaban, la utilización del color y la separación física de los planos que resultaba en un efecto global de ingravidez y de apertura²⁷. Schröder²⁸ quería un espacio transformable en la primera planta, para lo que Rietveld ideó un diseño utilizando mamparas plegables y correderas inspiradas en las casas tradicionales japonesas. En la famosa ventana²⁹ en esquina de la primera planta (Fig. 10), la división entre el interior y exterior era tan tenue que el espacio parecía entremezclarse, pero a pesar de la combinación entre espacio abierto y cerrado la casa mantenía su privacidad³⁰. La casa

²⁷ *Ibidem* p. 137.

²⁸ Según Alice Friedman, a través de la arquitectura y el diseño, Truus Schröder-Schrader (que colaboraría con Rietveld también en proyectos posteriores) tendría la posibilidad de integrar las ideas feministas en el programa de arte *moderno*, utilizando su casa como laboratorio donde probar, experimentalmente, nuevas formas arquitectónicas, nuevas propuestas para la vida diaria y una nueva visión del rol de las mujeres en la sociedad. Véase FRIEDMAN, A.T. *Women and the making of the modern house. A social and architectural history*, Yale University Press, New Haven 2006, p. 88.

²⁹ En la Holanda del siglo XVII la ventana tuvo un papel muy importante como símbolo de riqueza de la burguesía que vivía en las casas estandarizadas frente al canal. Las tasas municipales para este tipo de vivienda eran tan elevadas (calculadas en base al tamaño del cristal de las ventanas) que redundó en una tipología de casa estrecha y alargada. Las ventanas grandes proporcionaban luz a las habitaciones más interiores; el espacio que daba al canal era la *mooie kamer* (habitación bonita), cuyo significado simbólico era la *presentación de la casa a la calle*, que todavía puede ser observado hoy en día en las casas holandesas. Véase OVERY, P. *Op. cit.* pp. 30-31.

³⁰ Overy las compara con las casas de Le Corbusier, que con las rampas y dobles techos en su interior se asemejaban a los espacios públicos de los museos, garajes o galerías de arte. *Ibidem* pp. 115-116.

fue también amueblada con los diseños de Rietveld integrados en la arquitectura que contenían muchas de las cualidades lúdicas de los diseños experimentales de sus inicios³¹



10. Gerrit Rietveld y Truus Schröder-Schräder, *Casa Schröder*, 1924. Detalle interior primera planta

Otros miembros de *De Stijl* crearon también diseños de mobiliario, entre ellos, Wils, Oud y Vantongerloo, sin embargo, la mayoría fueron realizados después de sus etapas en el grupo³².

El carácter fundamental de la revista, que trataba de fomentar la colaboración «un mayor contacto entre los artistas y el público, y entre los practicantes de las diversas profesiones artísticas», se reflejaría, según Nancy Troy, en los proyectos ambientales colectivos en espacios públicos o privados que realizaron los colaboradores de *De Stijl*³³.

³¹ Rietveld realizó muebles y juguetes para sus hijos y los de sus clientes y amigos. Ese aspecto lúdico estaba en consonancia con los juguetes educacionales que estaban de moda entre la clase media europea a través de las ideas de Froebel y Montessori y de la teoría de Huizinga sobre los juegos basados en el comportamiento de los niños que daría lugar a su conocido ensayo *Homo Ludens*, de 1938. Véase *ibidem* pp. 76 y 118.

³² *Ibidem* p. 79.

³³ TROY, N.J. *Op. cit.* p. 165.

Van Doesburg y van Eesteren comenzarían su colaboración entre 1922 y 1923 en el proyecto de vestíbulo para una universidad en Ámsterdam (Fig. 11), como trabajo fin de estudios de van Eesteren. La contribución de van Doesburg no se limitaría sólo al color externo, sino que diseñaría también el lucernario octogonal y una serie de planos de colores primarios, más el negro y el gris, dispuestos en el suelo, las paredes y los balcones del interior. El proyecto, mediante la aplicación del color y sin ningún soporte arquitectónico, reforzaba la sensación de que los planos cromáticos flotaban libremente en el espacio³⁴.



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

Mondrian, por su parte, empezaría a transformar su estudio en el 26 rue du Départ³⁵ de París, donde vivía desde 1921, en una forma de arte neoplástica, situando en las paredes planos móviles de colores primarios junto con otros blancos, grises y negros; en algunos casos aplicó también planos de color al mobiliario, que estaba dispuesto cuidadosamente para no poner en peligro la composición general³⁶.

«Del mismo modo que mi pintura es un sustituto del todo, así la pared abstracto-plástica participa del contenido profundo que está implícito en toda la habitación. En lugar de ser superficialmente decorativa, la pared entera produce la impresión de la condición objetiva, universal y espiritual que aflora en las formas estilísticas más severas»³⁷.

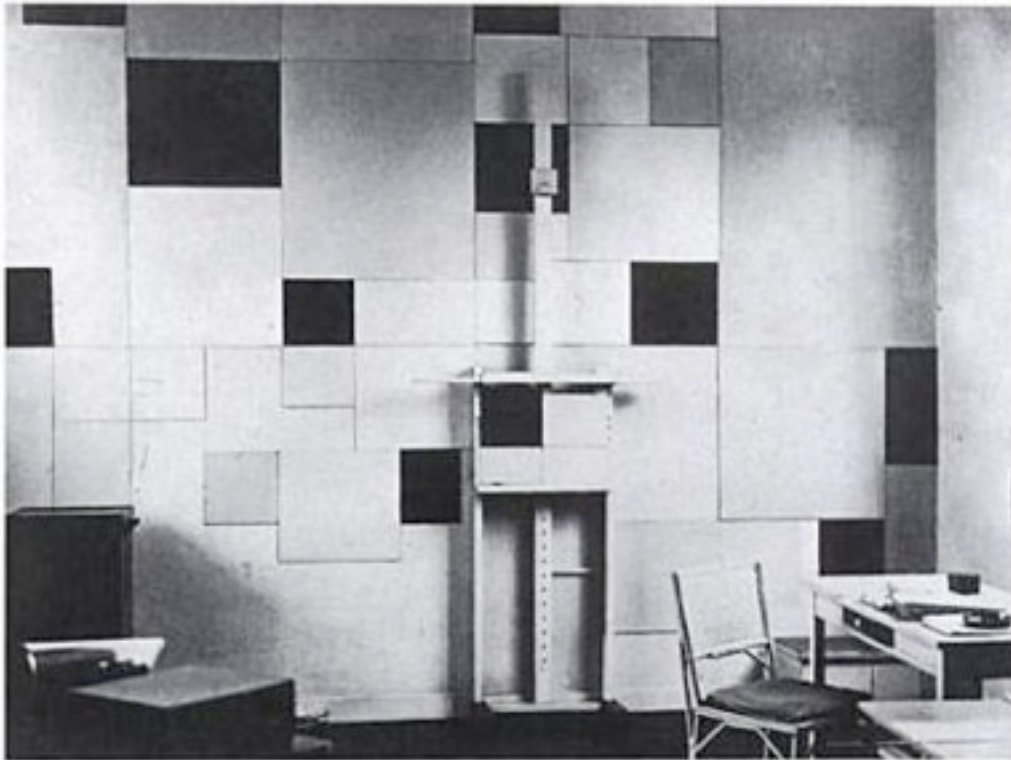
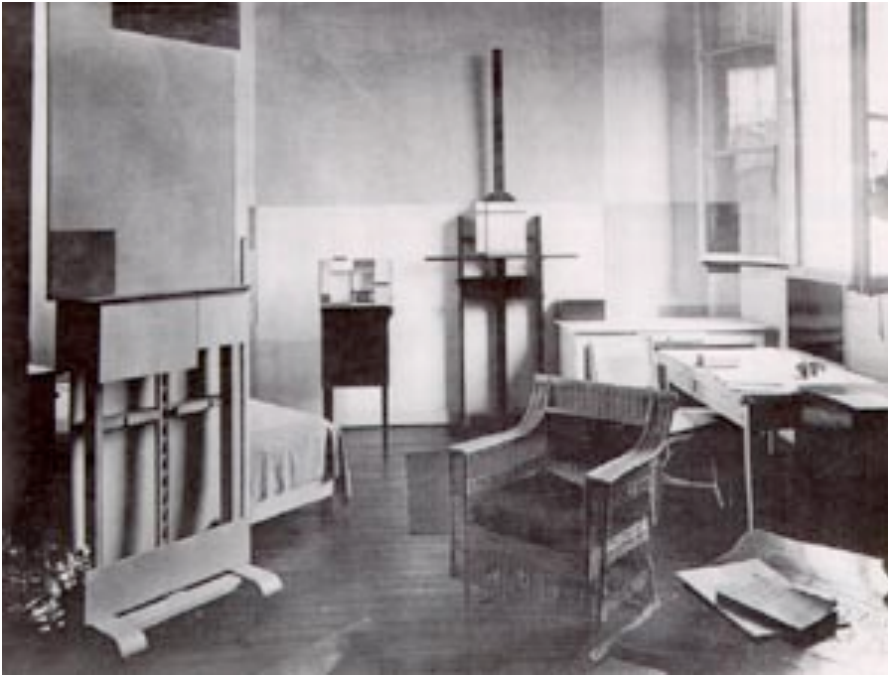
³⁴ *Ibidem* p. 184.

³⁵ Mondrian consideraba su estudio como una obra artística por derecho propio e influenció a muchos artistas (Domela, Félix de Marle, Jean Gorin y Jozef Peeters), que empezaron a organizar también sus estudios de esta manera. Véase OVERY, P. *Op. cit.* p. 168.

³⁶ FRIEDMAN, M. *Op. cit.* p. 81.

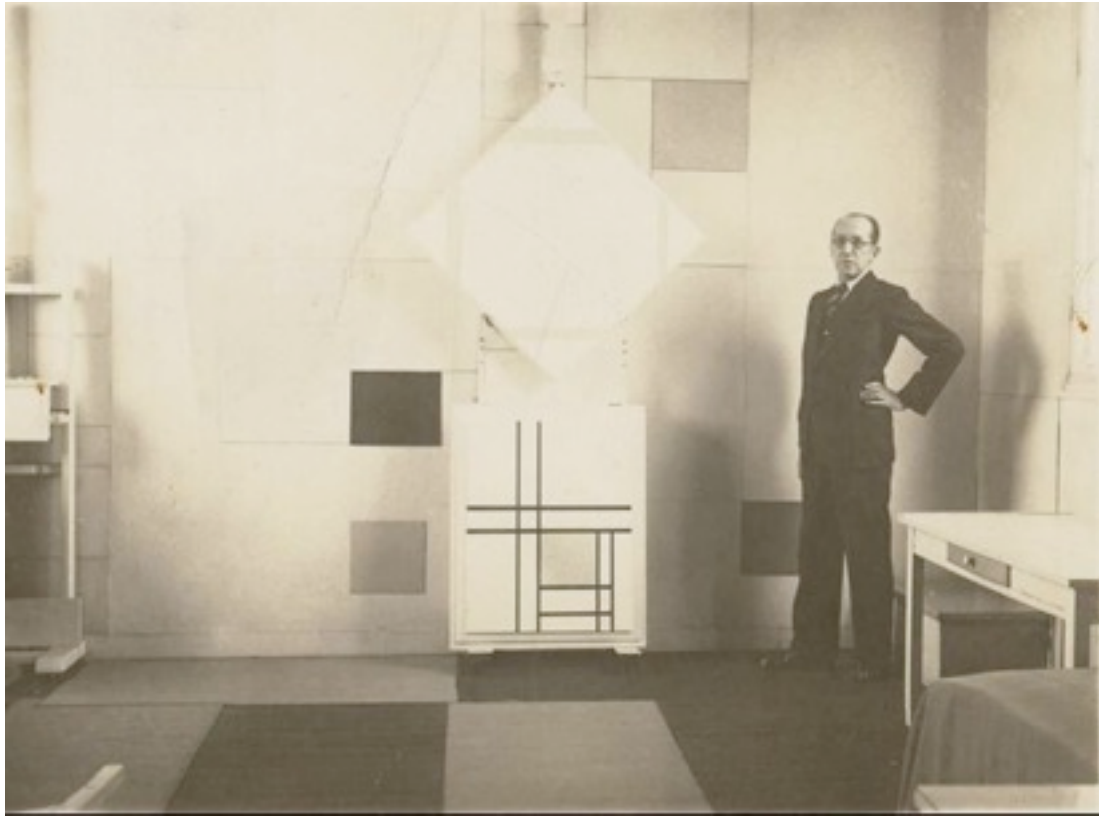
³⁷ Texto de Mondrian reproducido en FRIEDMAN, M. *Op. cit.* p. 82.

Su estudio (Figs. 12, 13 y 14) era un espacio privado que hacía las veces de escenario en el que el artista podía experimentar libremente con sus diseños de color: era un entorno utópico, un ejemplo para el futuro, algo que no volvería a realizar por razones prácticas en ningún otro contexto³⁸.



12 y 13. Piet Mondrian, *Estudio parisino del artista en el 26 de rue du Départ*, 1926 y 1930 respectivamente

³⁸ TROY, N.J. *Op. cit.* p. 180.



14. Piet Mondrian, *Estudio parisino del artista en el 26 de rue du Départ*, 1933

La tipografía en *De Stijl*

Desde el último cuarto del siglo XX se ha ido generando una gran cantidad de literatura sobre *la Nueva Tipografía* que sitúa a *De Stijl* en un lugar central, como pieza fundamental en la formación del nuevo idioma del diseño gráfico³⁹ y entre los pioneros de la tipografía moderna⁴⁰. De acuerdo con Herbert Spencer⁴¹, junto a *De Stijl*, el Futurismo, Dadaísmo, Suprematismo y Constructivismo fueron los movimientos de vanguardia que, aunque con distintos objetivos, contribuyeron de una manera significativa a dar forma a la tipografía moderna y fusionar la palabra y la imagen⁴².

Las raíces de la tipografía moderna se enlazan con las de la pintura, la poesía y la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX; la fotografía, los avances tecnológicos de la imprenta, las nuevas técnicas de reproducción, los cambios sociales y la nueva

³⁹ WHITE, M. *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester University Press, Manchester 2003, p. 77.

⁴⁰ SPENCER, H. *Pioneers of modern typography, Revised Edition*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1982, p. 27.

⁴¹ Herbert Spencer fue tipógrafo, profesor de diseño gráfico de la prestigiosa *Royal College of Art* de Londres y editor de la revista *Typographica* (1949-1967) y de *Penrose Annual*. Su obra *Pioneros de la tipografía moderna*, escrito en 1969, que ha sido y sigue siendo una obra de referencia y la única que se había escrito sobre tipografía moderna hasta finales de los años setenta. Véase la introducción de Rick Poyner en SPENCER, H. *Op. cit.* pp. 4-5. Según White, Spencer fue la fuente más importante en la historiografía de la tipografía moderna. Véase, WHITE, M. *Op. cit.* p.100.

⁴² SPENCER, H. *Op. cit.*, p. 27.

actitud también han ayudado a borrar la frontera entre las artes gráficas, la poesía y la tipografía, y han estimulado el cambio a una tipografía más visual, menos lingüística y menos estrictamente lineal⁴³.

La tipografía, en el sentido en que la utilizaron los neoplasticistas, tenía una función autónoma cuyo propósito era realzar las posibilidades visuales de la forma de las letras y la disposición del texto⁴⁴. Su revista también estuvo al tanto de experimentos similares llevados a cabo por otros artistas *no miembros* de *De Stijl*, como Paul van Ostaijen, H. N. Werkman y Piet Zwart. Los experimentos geométricos con las formas y las combinaciones de letras fueron muy populares en los años posteriores a la I Guerra Mundial, entre ellos, el arquitecto H.T. Wijdeveld fue el artista más representativo de esta tipografía *anticlásica*, que diseñaría complicadas construcciones con materiales tipográficos para su revista, lujosamente maquetada, *Wendingen* (fundada en 1918). El diseño de esta publicación contemporánea a *De Stijl*, aunque en las antípodas del austero diseño empleado por los artistas neoplásticos, compartía con la publicación neoplasticista una misma tendencia a la sistematización y a la plenitud del plano, cuyo origen común se podría buscar en el trabajo del arquitecto J. L. M. Lauweriks en la revista *Ring* (fundada en 1908)⁴⁵.



15. Vilmos Huszár, Anuncio publicitario de la empresa C. Bruijnzeel & Zonen, *De Stijl*, I nº 1, 1917

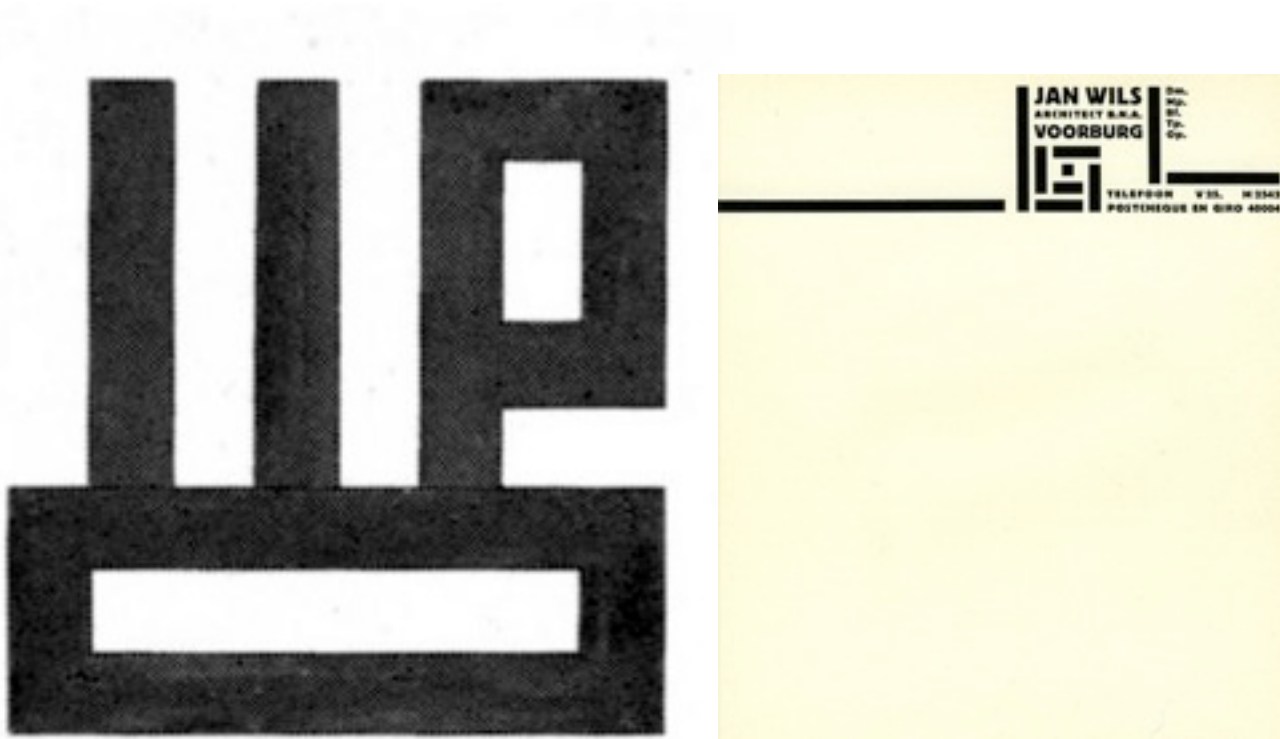
⁴³ *Ibidem* p. 11.

⁴⁴ Una de las dos finalidades del uso de las letras según Beatrice Warde. Véase BROOS, K.P.B. “De Stijl y la nueva tipografía”, en FRIEDMAN, M. *Op. cit.* p. 147.

⁴⁵ *Ibidem* p. 152.

Uno de los momentos significativos en el desarrollo de la tipografía moderna fue el *Manifiesto Futurista* de Marinetti (*Le Figaro*, 20 de febrero de 1909), que definiría con tonos llamativos un nuevo concepto de arte y diseño.

La primera imagen que aparecería en el primer número de *De Stijl* sería la de anuncio realizado Vilmos Huszár (Fig. 15) para la empresa de suelos de parquet Cornelis Bruijnzeel e Hijos, de Rotterdam, que patrocinaba la publicación. El anuncio era muy sencillo y directo, utilizando un patrón que simulaba el parquet, Huszár dividió la página en bloques separados por un texto utilizando una fuente de palo seco simple. El diseño en la parte de abajo se derivaba del logotipo de la empresa, que era un águila, y la «H», el monograma del propio Huszár⁴⁶.



16. Theo van Doesburg, Monograma de J.J.P. Oud, 1917

17. Piet Zwart, Diseño de papel con membrete para el arquitecto Jan Wils, 1920

De este período de la revista, cabría destacar la portada⁴⁷ de la publicación y los anuncios publicitarios, entre ellos el mencionado de Huszár.

⁴⁶ WHITE, M. *Op. cit.* 78-79.

⁴⁷ En el número inicial de *De Stijl* aparece una nota referida al diseño de la cubierta: «el adorno tipográfico de la cubierta, entre el título y el texto, es del artista húngaro Vilmos Huszár. Está tomado de una xilografía que, aunque concebida como arte puro, se ha aplicado aquí para conseguir armonía y unidad estéticas con el texto impreso». El diseño del título sobre la composición abstracta ha sido atribuido en ocasiones a van Doesburg pero, dado que las dimensiones corresponden exactamente con las de la composición, parece del todo justificado que la autoría de ambas sea de Huszár. Véase BROOS, K.P.B. *Op. cit.* p. 149.

Theo van Doesburg diseñaría los monogramas del poeta Antony Kok y del arquitecto de J.J.P. Oud (Fig. 16); el arquitecto Jan Wils empezaría a firmar sus trabajos con un monograma geométrico compuesto por bloques rectangulares, que sería utilizado por Piet Zwart⁴⁸ –iniciando con ello su carrera como diseñador tipográfico– para el diseño de un membrete para el estudio del arquitecto (Fig. 17).



18. Bart van der Leek, *Póster para Delfia*, 1919

Van Doesburg obtendría la confirmación de la *mecanolatría* y la idea de tipografía libre de los futuristas, con quienes había establecido contacto antes de terminada la guerra⁴⁹. La posibilidades de desarrollo de los nuevos tipos de letra a partir de una base geométrica no fueron aprovechados en los Países Bajos, aunque sí, en cierta medida, en

⁴⁸ El arquitecto Piet Zwart estuvo trabajando como ayudante de Jan Wils durante dos años y después pasó al estudio de Berlage, donde trabajó desde 1921-1927. Véase MIDDENDORP, J. *Dutch type*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 83.

⁴⁹ Que empezó a aparecer en *De Stijl* a partir de 1920. Véase BANHAM, R. *Op. cit.* p. 188.

Alemania⁵⁰. Los artistas de *De Stijl* volvieron a utilizar los tipos libres ya existentes que se adaptaban muy bien a las exigencias de legibilidad y aplicabilidad a diversos medios, como fue el caso del breve artículo de van Doesburg escribiría sobre los muebles de Rietveld, publicado en el tercer año de la revista, utilizando los tipos existentes, pero en diferentes tamaños de letra para subrayar el significado de las palabras.

Desde un punto de vista tipográfico, los tres primeros números años de *De Stijl* no fueron especialmente significativos y el diseño se delegaría a la empresa de Leiden que se encargó de su impresión⁵¹.

Los artistas también realizaron otros trabajos fuera de *De Stijl*. En 1919, Bart van der Leck recibió el encargo de unos anuncios para una fábrica de aceite vegetal de Delft (Fig. 18), en cuyos diseños el artista emplearía el lenguaje con el que componía sus pinturas, aplicando el mismo nivel de abstracción para letras y figura. Esto resultó ser un problema y los anunciantes, que no entendieron el diseño, rechazaron el proyecto⁵², sin embargo, Van der Leck siguió utilizando este alfabeto en trabajos posteriores. Según Broos, los tipos de van der Leck no estaban contruidos según un esquema rígido, sino que eran derivaciones de las formas de letras más comunes que luego entrelazaba en una textura homogénea, resultando con ello una pérdida instantánea de legibilidad, pero provistas, sin embargo, de un fuerte acento poético⁵³.

En 1919, van Doesburg creó su *alfabeto elástico* (Figs. 19 y 20): un alfabeto modular de letras mayúsculas simplificadas en la que sólo utilizó ángulos rectos y que diseñó sobre una estructura básica de 5 x 5 unidades. El alfabeto no era muy legible, ya que algunos de los caracteres, como la K, la R y la X, eran tan poco convencionales que debieron de ser bastante molestos para los lectores. Van Doesburg se permitía pequeñas variaciones de las formas básicas si era necesario y, a menudo, utilizó versiones condensadas o extendidas para *justificar* los renglones de distinto ancho, aunque manteniendo siempre la línea incluso cuando estrechaba una letra a la mitad. Van Doesburg no utilizaba su alfabeto de una forma sistemática o estética, sino que lo volvía a dibujar cuando se requiriera, lo que le permitió utilizarlo en trabajos de diseño corrientes⁵⁴.

Durante el año 1920 el formato de la revista se rediseñó de manera radical (Fig. 21), aunque no saldría hasta el número de enero de 1921⁵⁵. En lugar del formato vertical que se había estado utilizando desde su primer número, se eligió una página más cuadrada y

⁵⁰ Herbert Bayer (Universal, 1925), Josef Albers (Schabloneletters, 1925) y Kurt Schwitters (Systemschrift, 1927). Véase BROOS, K.P.B. *Op. cit.* p. 155.

⁵¹ BROOS, K.P.B. *Op. cit.* p. 149

⁵² MIDDENDORP, J. *Op. cit.* pp. 80-81.

⁵³ BROOS, K.P.B. *Op. cit.* p. 155.

⁵⁴ MIDDENDORP, J. *Op. cit.* pp. 80-81.

⁵⁵ A propósito del lanzamiento del nuevo formato, Mondrian, tras recibir el número de enero, escribió a la que por aquel entonces era la esposa de van Doesburg, Lena Milius: «esta mañana, para mi alegría, llegó *De Stijl* en su nuevo vestido. La encuentro perfecta, todavía disfruto con las conversaciones que tuve con van Doesburg cuando estuvo aquí. Lo hiciste exactamente como era mi intención. Qué bien que nuestras aspiraciones estén creciendo juntas». Véase OVERY, P. *Op. cit.* p. 49.

una portada diseñada por Theo van Doesburg y Piet Mondrian⁵⁶, que incluía también papel de notas y postales. Este nuevo diseño se hizo a base de tipos *grotescos*⁵⁷ del siglo XIX, aunque utilizados de un modo en el que se contemplaba la letra como un elemento constructivo dentro del plano. En la portada⁵⁸ de la revista, las letras NB / *De Stijl* estaban bien proporcionadas y fueron dispuestas asimétricamente en una cubierta de formato apaisado color blanco o crema.

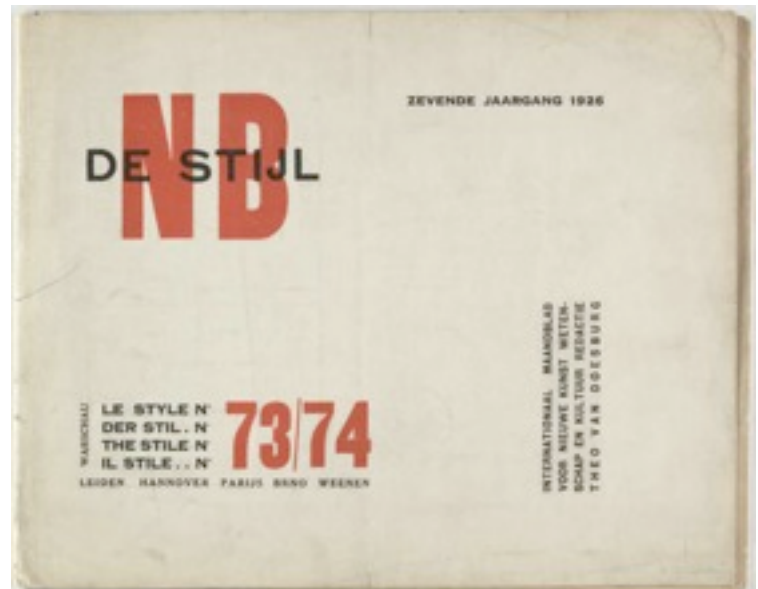


19. Theo van Doesburg, *Alfabeto elástico*, 1919

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ Los tipos de *palo seco* producidos en el siglo XIX. Los primeros de estos tipos fueron creados para trabajos de rotulación y publicidad y, más tarde, aquéllos que disponían de caja baja, fueron perfeccionados para adecuarlos a texto continuo.

⁵⁸ Van Doesburg empezó a imprimir en la portada los nombres de las ciudades donde *De Stijl* había obtenido un seguimiento significativo. A lo largo de los años las ciudades de Bruselas, Berlín, Viena, Varsovia, Hannover, Amberes, Brno, Nueva York o Tokio fueron añadidas en algún momento, aunque nunca todas a la vez, a la cubierta de la publicación.



20. Theo van Doesburg, *Diseño de póster para la exposición de la Section d'Or*, 1920
 21. Van Doesburg y Piet Mondrian, *Portada de la Revista nuevo formato (desde 1921)*, 1926

El texto en el nuevo diseño de la revista se imprimió en dos columnas numeradas como páginas diferentes, lo que permitía ser doblada para leer o llevar. En la página de la derecha el subtítulo anterior se modificó por el texto: «revista internacional para el nuevo arte, cultura y ciencia»⁵⁹.

La combinación de tipos rojos y negros equilibrados asimétricamente iba a ser algo muy común en la tipografía de vanguardia de los años 20, aunque *De Stijl* fue una de las primeras publicaciones en adoptar lo que se llamó *Nueva Tipografía* en su diseño de portada, hay precedentes en el uso asimétrico de los elementos tipográficos en las revistas futuristas y dadaístas. Van Doesburg decidió esperar al número de enero de 1921⁶⁰ antes de lanzar la revista en su nuevo formato (*De Stijl*, año IV, nº 1).

Para Broos, la mayor aportación tipográfica que hizo *De Stijl* vino del extranjero. Van Doesburg realizó la adaptación para el público holandés de un libro infantil del artista ruso que se había editado poco antes en Berlín y que se publicaría en un número especial de *De Stijl* llamado «De dos cuadrados» (Fig. 22), en el número de octubre/ noviembre de 1922, del que se realizaría una edición especial en tapa dura de cincuenta

⁵⁹ Para White, la incorporación de las llamativas letras NB en rojo, la abreviatura de *Nieuwe Beelding*, fue una forma bastante paradójica de relanzar la revista en un formato internacional con un texto que sería indescifrable para una persona que no hablase holandés, ya que NB se entendería más probablemente como la abreviatura del latín *nota bene* para cualquiera que no conociera la revista. Véase WHITE, M. *Op. cit.* p. 89.

⁶⁰ Cuando Mondrian recibió el número de enero escribió a la que por aquel entonces era la esposa de van Doesburg, Lena Milius: «esta mañana, para mi alegría, llegó *De Stijl* en su nuevo vestido. La encuentro perfecta, todavía disfruto con las conversaciones que tuve con van Doesburg cuando estuvo aquí. Lo hiciste exactamente como era mi intención. Qué bien que nuestras aspiraciones estén creciendo juntas». Véase OVERY, P. *Op. cit.* p. 49.

ejemplares firmados por van Doesburg⁶¹. El texto en la ilustración decía: «Vienen a la tierra de países lejanos». El libro ofrecía una panorámica excepcional de todas las posibilidades visuales, significativas, asociativas y sonoras que la palabra y la imagen, yuxtapuestas en tensión, podían verter sobre la página⁶².



22. El Lissitzky, página de «De dos cuadrados», 1922 (una de las 12 páginas de *De Stijl*, V, 10/11)

Sobre su libro, El Lissitzky explicaría: «En este cuento he dispuesto dos cuadrados para formular una idea elemental, usando medios elementales, para que los niños puedan encontrar un estímulo que active el juego y los adultos lo disfruten como algo a lo que mirar»⁶³.

Esta colaboración del artista ruso en *De Stijl* y una conferencia que dio en los Países Bajos en 1923, provocó un gran efecto en los artistas holandeses, entre ellos el propio van Doesburg y Piet Zwart, en cuyo trabajo tipográfico, poco tiempo después, se podía apreciar ya una nueva dinámica⁶⁴.

⁶¹ BROOS, K.P.B. *Op. cit.* pp. 158-163.

⁶² *Ibidem* p. 159.

⁶³ SPENCER, H. *Op. cit.* p. 75.

⁶⁴ BROOS, K.P.B. *Op. cit.* p. 163.

Desde su marcha a Weimar a finales de 1920, van Doesburg, junto a otros artistas del panorama europeo, participaría muy activamente en otras revistas de la vanguardia como la dadaísta *Mécano* (Fig. 23), donde colaboraría también I.K. Bonset y él actuaría como editor, o la *Revista G*, el órgano de los constructivistas alemanes, entre quienes se encontraba Mies van der Rohe.



23. Theo van Doesburg, Portada de la Revista *Mecano*, nº 3, 1922

El II Manifiesto⁶⁵, dedicado exclusivamente a la literatura, van Doesburg abogaba por una poesía en la que la palabra se tratase no sólo en función de su significado, sino también de su sonido. En su obra, el elemento sonoro cobraba también una forma conseguida mediante la tipografía, como en *Imágenes de letras-sonidos*, de 1920, que iba acompañada de instrucciones para su correcta interpretación, y donde aplicó ideas anteriores sobre la función de los sonidos en la poesía, dando forma a unos versos libres

⁶⁵ El manifiesto, según Blotkamp, refleja en su texto el futurismo y dadaísmo, temas que centraron las conversaciones entre Mondrian y van Doesburg durante su visita a París. Véase BLOTKAMP, C. *Op. cit.* p. 132.

y elementaristas a través de su tipografía⁶⁶. La tipografía, sobre todo en van Doesburg, le permitiría alcanzar la libertad de la palabra como medio de expresión y ayudaría también a cambiar la entonación y pasar del tiempo al espacio⁶⁷. El elemento sonoro cobraba también una forma conseguida mediante la tipografía, como en *Imágenes de letras-sonidos* e *Imágenes-X* (Fig. 24), de I.K. Bonset⁶⁸, que iba acompañada de instrucciones para su correcta interpretación, y donde aplicó ideas anteriores sobre la función de los sonidos en la poesía, dando forma a unos versos libres y elementaristas a través de su tipografía⁶⁹.



24. Theo van Doesburg, *Anthologie Bonset*, Revista *De Stijl*, vol. 4, nº 11, Nov. 1921

⁶⁶ Según Broos, esta tipografía remite a Raoul Hausmann y Kurt Schwitters, en concreto, a la revista *Mécano* (1922), donde van Doesburg publicó un poema sonoro de Hausmann y su «Manifiesto sobre las leyes del sonido», y en el número 4/5 de la misma revista la «Sonata» de Schwitters, posteriormente van Doesburg publicaría poemas sonoros de Til Brugman y Antony Kok en *De Stijl*. Véase BROOS, K.P.B. *Op. cit.* p. 159.

⁶⁷ HEDRICK, H. L. *Theo van Doesburg: propagandist and practitioner of the avant-garde, 1909-1923*, Ann Arbor, UMI Research Press, Michigan 1980, p. 85.

⁶⁸ El historiador Leering en *De architectuur en van Doesburg* ha interpretado I.K. Bonset, pseudónimo de Theo van Doesburg, como un posible anagrama de la frase holandesa *ik ben zot* que significa *(yo) estoy loco*. La identidad oculta tras el poeta fue descubierta en el número homenaje a van Doesburg, de 1932. Véase CREGO CASTAÑO, C. *Op. cit.* p. 84. *En el diccionario neerlandés/español *zot* se traduce como *tonto, bobo o cómico*, lo que enlazaría también con el humor al más puro estilo dadá: un pseudónimo para ocultar otro pseudónimo (van Doesburg).

⁶⁹ Según Broos, esta tipografía remite a Raoul Hausmann y Kurt Schwitters, en concreto, a la revista *Mécano* (1922), donde van Doesburg publicó un poema sonoro de Hausmann y su «Manifiesto sobre las leyes del sonido», y en el número 4/5 de la misma revista la «Sonata» de Schwitters, posteriormente van Doesburg publicaría poemas sonoros de Til Brugman y Antony Kok en *De Stijl*. Véase BROOS, K.P.B., *op.cit.*, p. 159.