



LA PRESENCIA DE UN DISCURSO ARTÍSTICO EN UN DIBUJO ARQUITECTÓNICO

Felipe Etchegaray Heidrich

Doctorando en Comunicación Visual en Arquitectura y Diseño
UPC – ETSAB, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
felipeheidrich@gmail.com

Ernest Redondo Dominguez

UPC – ETSAB, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
ernesto.redondo@upc.edu

Resumen

Este estudio intenta, a través del análisis de un dibujo arquitectónico, identificar si en el contenido gráfico de una representación arquitectónica puede estar presente un discurso del estilo artístico de una época o de un grupo. Para esto, fue elegido un dibujo hecho en 1923, por el integrante del grupo De Stijl Theo Van Doesburg, como una idea para una vivienda particular. El análisis se desarrolló empezando por una descripción del grupo De Stijl y de su estilo artístico conocido como Neoplasticismo, así como las características de sus pinturas y arquitectura. Además, fue hecha una descripción del autor del dibujo y del contexto de su creación. Después de las descripciones, el análisis fue desarrollado a través de la observación de los siguientes componentes gráficos utilizados en el dibujo: tipos de líneas, colores, tipo de representación y contenido gráfico presentado. Con la observación de los componentes del dibujo y la comparación con las características del estilo artístico propuesto por el grupo De Stijl se hizo el análisis de la presencia, o no, del discurso neoplástico en el dibujo.

Palabras clave: De Stijl, Neoplasticismo, Representación Arquitectónica.

Resumo

O estudo realizado buscou identificar, através da análise de um desenho arquitetônico, se o conteúdo gráfico de uma representação arquitetônica pode conter o discurso do estilo artístico de uma época ou de um grupo. Para a realização desta análise, foi escolhido um desenho desenvolvido em 1923, pelo integrante do grupo De Stijl Theo Van Doesburg, como demonstração de uma residência. Assim, primeiramente foi feita uma descrição do que foi o grupo De Stijl e do estilo artístico proposto por este, conhecido como Neoplasticismo, bem como das características de suas pinturas e arquitetura. Em seguida, se descreveu o autor do desenho e o contexto de sua criação. Após as descrições, a análise foi realizada através da observação dos seguintes componentes gráficos utilizados no

desenho: tipos de linha, cores, tipo de representação e o conteúdo gráfico apresentado. Através da observação dos componentes do desenho e da comparação com as características do estilo artístico proposto pelo grupo De Stijl, foi feita a análise da presença, ou não, do discurso Neoplástico no desenho.

Palavras-chave: De Stijl, Neoplasticismo, Representação Arquitetônica.

1 Grupo De Stijl y Neoplasticismo

¡Ya me han prometido su colaboración los mejores trabajadores: Mondrian, V. d. Leek! (...). La revista aparecerá mensualmente. Título: De Stijl [El Estilo]. Tirada: 1.000 ejemplares; xilografías, clichés, tipos móviles. Formato: cuadrado. 16 páginas impresas. Estará dedicada exclusivamente a las artes plásticas y al arte aplicado. Si va bien, la ampliaré a música, literatura, etc. (Theo Van Doesburg)

El grupo De Stijl surgió del sueño de Theo Van Doesburg de fundar en Holanda una revista de arte moderna (fig. 01), la cual tuvo sus primeras páginas impresas en noviembre de 1917. Participaron en la fundación de De Stijl, además de él y de Van Doesburg, "Vilmos Huszar, Antony Kok, Piet Mondrian y Bert van der Leek" (OUD, 1986, p.30). El desafío establecido en esta fundación era hacer que en el arte lo individual cediera su lugar a lo universal. Como punto de partida servía lo siguiente:

...la vida se tenía que liberar progresivamente de lo natural, convirtiéndose en abstracta; con ello el valor de lo individual tendría que desaparecer y esta desaparición se produciría además a favor de lo universal. De ahí resultaría: un arte general, un Estilo (De stijl). (OUD, 1986, p. 30)

Para los diseñadores, los publicistas y los interioristas, el secreto del neoplasticismo, como se quedó conocido el estilo artístico del grupo, se resume en la siguiente receta:

Se toman diferentes planos de colores puros, rojos, amarillos y azules, de forma rectangular y de tamaños diversos. Se contraponen a otros planos blancos, negros y grises también de tamaños distintos. Todo se dispone en una superficie plana y se distribuye de manera asimétrica con una red de líneas negras. (CREGO, 1997,p. 09)

Pero cuando se fundó De Stijl la mayoría de los integrantes del grupo ya tenía una obra artística de cierta envergadura, pues ya contaban con muchos años dedicados a la pintura, a la arquitectura o a las artes aplicadas. Incluso, en algunos casos, ya tenían cierto reconocimiento del público y de la crítica. Así, el estilo artístico desarrollado por el grupo no empezaba de cero. Los integrantes del grupo intentaban juntos encontrar una nueva arte que estaba íntimamente vinculada a la defensa de la abstracción y de la despersonalización.

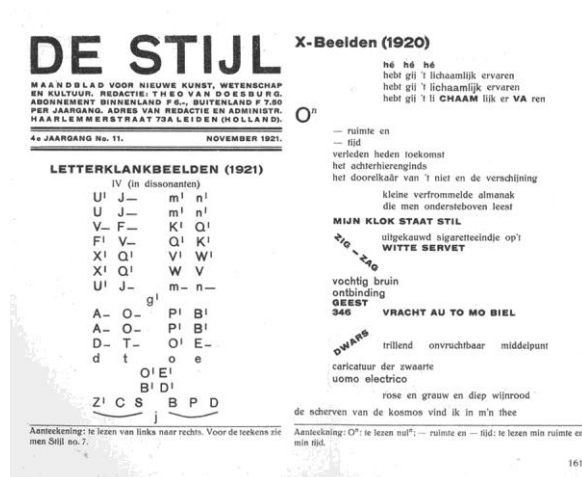


Figura 1: Pagina de un ejemplar de la revista De Stijl
Fuente: http://www.arikah.net/commons/en/4/4d/Destijl_anthologiebonset.jpg

Según Crego (1997), la concepción del neoplasticismo respondía estéticamente a un proceso de purificación que terminaba en el arte abstracto, lo que encontraba resonancia en a la problemática de entreguerras, que veía en el individualismo la fuente de todos los males y en el triunfo de lo universal, la única esperanza de la humanidad.

Así, como planteaba el Manifiesto del grupo, una de las condiciones necesarias para que pudiera surgir un arte nuevo era la eliminación del individualismo del artista, de cada una de las artes: “Hay una vieja y una nueva conciencia del tiempo. La vieja tiende a lo individual. La nueva a lo universal”. (CREGO, 1997, p. 109)

En este sentido, Crego (1997) comenta que en los textos que Mondrian y Van Doesburg publicaron en De Stijl, la noción de plasticismo remitía tanto a la estructura relacional del mundo como a la idea de un arte alejado de cualquier representación, o sea, de un arte que hubiera sufrido una depuración estricta de sus medios hasta eliminar de la obra cualquier referencia individual o material. Evidentemente, ambas ideas coincidían en el objetivo final del neoplasticismo de llegar a un arte formado exclusivamente por relaciones puras. Sólo ese arte formal, según Crego (1997), espejo exacto del orden de la realidad, constituía una nueva creación y merecía por derecho propio el nombre de Neoplástico.

2 Pintura, Escultura y Arquitectura Neoplástica

Durante los primeros años de De Stijl, conforme observa Crego (1997), casi todos los debates del grupo se centraron en la pintura y en sus posibilidades plásticas. Las polémicas que entonces se empezaron, trataron principalmente de la depuración de los medios plásticos y sobre las diferentes soluciones para llegar a la unidad y armonía deseada. El primer paso que los miembros de De Stijl tenían que dar era someter los

medios plásticos a un proceso de depuración que eliminara de ellos cualquier elemento individual. Para llegar a una definición estricta de la línea recta en posición vertical y horizontal, de los colores primarios y de los planos de color, los pintores neoplásticos tuvieron que pasar por una etapa de transición entre la figuración y la abstracción.

Según comenta Oud (1986), en la pintura lo representativo tenía que sustituirse por lo formativo. Lo limitado, o sea, la reproducción de un trozo de la naturaleza, tenía que darse por acabado. Era necesario producirse una pintura que trabajara exclusivamente con sus propios medios, con la línea y el color.

El primer elemento en que prácticamente todos los pintores del grupo coincidieran fue el de la línea recta. “Uno de los pasos que la mayoría de los miembros de De Stijl había dado antes de integrarse en el movimiento había sido el de la eliminación de la línea curva en sus pinturas”. (CREGO, 1997, p. 128)

Para los miembros del grupo, la curva tenía que eliminarse del lenguaje neoplástico, pues representaba precisamente la relación desequilibrada, dominada por lo individual y lo arbitrario. Así, la primera restricción que, por tanto, proclamó De Stijl fue la reducción de toda línea a la línea recta.

El color, así como los otros elementos del lenguaje del grupo, fue objeto de un proceso de depuración y definición. Aunque en la historia del arte los tres colores primarios junto con la línea recta se han convertido en una de las principales características del neoplasticismo, según comenta Crego (1997), en 1917 sólo Bart van der Leek los aplicaba de manera pura.

Desde un punto de vista teórico, sin embargo, los artistas de De Stijl consideraron imprescindible la reducción de la gama de colores a los primarios, pues eran los que mejor se adecuaban a una pintura de relaciones exactas. Así, en 1919, Theo van Doesburg declaró que el pintor tenía que crear su experiencia estética de la realidad por medio de las relaciones entre los colores (rojo, azul y amarillo) y el plano no coloreado (blanco, el negro y el gris).

Para la escultura, según comenta Crego (1997), el problema de la abstracción era sólo el primero. Una vez resuelto, había que avanzar en la definición de los medios expresivos. Si en pintura la línea recta en posición vertical u horizontal había sido el resultado de un proceso de exploración y búsqueda, en escultura se tendría que obtener un proceso similar de depuración y definición de su elemento básico: el volumen.

En este sentido, la escultura neoplástica que antes se había definido simplemente como relación de volúmenes, tenía que adquirir una definición más precisa, o sea, los

elementos con los que se construirán esas relaciones serían sólo los de formas prismáticas o cúbicas, quedando excluida cualquier forma esférica.

Con relación a la aplicación del color, esta tenía como objetivo la destrucción de la forma, así no podía identificarse con ella, sino que tenía que preservar su propia dinámica. En este sentido, por ejemplo, a cada lado no le debía corresponder un único color, pues el color se tenía que distribuir por la escultura de manera que al espectador le resultara imposible reconstruir el conjunto de la composición escultórica.

Por último, tal como comenta Crego (1997), si los pintores de De Stijl se propusieron eliminar del plano pictórico cualquier ilusión de profundidad, los escultores, por su parte, tenían que profundizar en el carácter tridimensional de la escultura eliminando el dominio de la frontalidad. Las relaciones existentes entre las masas escultóricas debían jugar con las tres dimensiones sin que ninguna de ellas pudiera imponerse instaurando una jerarquía, como ocurría en la escultura clásica.

Según comenta Oud (1986), el objetivo de la arquitectura era análogo al de los otros medios de expresión artístico, o sea, la arquitectura tenía que ser lo más general posible, el detalle tenía que desaparecer, cediendo su lugar al todo. El trabajo mecánico tenía que ser aceptado como tal y no como un sustituto del trabajo artesanal.

Para Crego (1997), el estilo neoplástico en arquitectura se puede dividir en dos etapas: la primera, en la que los arquitectos de De Stijl se encontraban bajo la influencia de Berlage y de Wright, en la cual la arquitectura era concebida como un arte de cerramiento del espacio, o sea, los planos delimitaban y definían el espacio, generando los diferentes volúmenes que se relacionaban entre sí, oponiéndose y superándose en el conjunto arquitectónico.

Y la segunda etapa, en que dominó la concepción de Mondrian más propiamente neoplástica, “según la cual se definía la arquitectura como una multiplicidad de planos orientando el espacio arquitectónico hacia el infinito” (Crego, 1997, p. 158). Así empezaba a perfeccionar una visión más dinámica de la arquitectura, donde la sustitución de una arquitectura de volúmenes por una de planos supuso inevitablemente la disolución del cubo.

Esta concepción de arquitectura, según Crego (1997), iba a tener consecuencias importantes. Por primera vez se postulaba el plano y no el cubo o el prisma como unidad mínima de la arquitectura, lo que significaba que la idea de una entidad cerrada se disolvía y que la visión del espacio limitado dejaba paso a una noción del espacio infinito en el que todas las coordenadas espaciales eran consideradas equivalentes. La masa presentaba múltiples posibilidades de extenderse por los diferentes lados del

plano básico. Así, la tarea del arquitecto consistía en encajar los diferentes planos del edificio.

3 El autor del dibujo

Nacido en 30 de agosto de 1883, Theo van Doesburg, el autor del dibujo que será analizado, estudió por un tiempo arte dramático en La escuela de Amsterdam, pero abandonó sus estudios para pintar y escribir. Según Crego (1997), Doesburg definió sus primeros años de pintura en tres periodos: 1902-1909, el periodo marrón, caracterizado por un estilo académico; 1909-1913, el periodo azul de creación libre; y 1913-1917, el periodo blanco en el que llegó a una creación pura. Al mismo tiempo en que comenzó su carrera pictórica, se inició también en el mundo de la literatura, escribiendo algunas fabulas y piezas cortas de teatro.

La primera exposición de Doesburg fue en La Haya en el mes de agosto de 1908. En ella, él expuso dibujos y bocetos de estilo impresionista, en los que, según Crego (1997), se percibía cierta influencia francesa y algún deseo de traspasar los límites del impresionismo holandés. Entre 1908 y 1912, ocurrieron también sus primeras actividades en el terreno filosófico y científico.

Crego (1997) comenta que en 1912, Doesburg comenzó su carrera como crítico artístico en la revista *Eenheid*, órgano dirigido a teósofos, espiritualistas, miembros de la masonería y, en general, a un público interesado en temas esotéricos, en la cual publicó una serie de artículos, titulados “Por una nueva crítica de arte”, en los que abordó desde el arte asiática y japonés hasta las exposiciones que entonces se celebraban en Holanda.

Con la Primera Guerra Mundial en agosto de 1914, Van Doesburg fue reclutado y transferido para Tilburg, puesto situado cerca de la frontera con Bélgica. Durante ese período de reclutamiento, según Crego (1997), su actividad se limitó prácticamente a las artes literarias, pero sus puntos de vista acerca de las vanguardias dieron un giro bastante significativo. Este cambio, según Crego (1997), se ocurre después de la lectura del libro de Kandinsky, “De lo Espiritual en el Arte”. En las conferencias que publicó a partir de 1915, aparecen constantemente referencias al carácter espiritual del arte, al arte como expresión de la interioridad y a la íntima relación de la pintura con la música, temas que aparecen en la obra de Kandinsky.

A partir de 1916, Theo van Doesburg comenzó a distanciarse de la influencia de Kandinsky. Precisamente en ese mismo año había conocido la obra de Mondrian y con ella descubrió toda la herencia cubista. Crego (1997) comenta que 1915 y 1916 fueron años de gran actividad organizativa y teórica. Theo van Doesburg participó al menos en dos asociaciones artísticas y pronunció numerosas conferencias sobre arte

moderno, en las que ya se encontraban algunas de las ideas centrales del futuro de De Stijl. En 1916, empezaron también sus relaciones con el arquitecto Oud, que le abrieron las puertas de un nuevo campo de actividad artística, y con el pintor Bart van der Leck que le transmitió su aspiración por conseguir que el cuadro se convirtiera en una superficie homogénea sin distinción de fondo/figura ni rasgo personal alguno.

4 La creación del dibujo

El dibujo analizado en este trabajo (Figura 2) fue creado para una exposición que, según Crego (1997), ha pasado a la posteridad como uno de los puntos culminantes de la historia de De Stijl. La idea de realizar esta exposición empezó con un viaje de Van Doesburg a París en 1920, en la cual conoció al galerista Léonce Rosenberg. Este galerista algunos meses después le sugirió la idea de organizar una exposición en la que debían participar todos los miembros de De Stijl y que tendría como idea fundamental la proyección de una casa de campo.

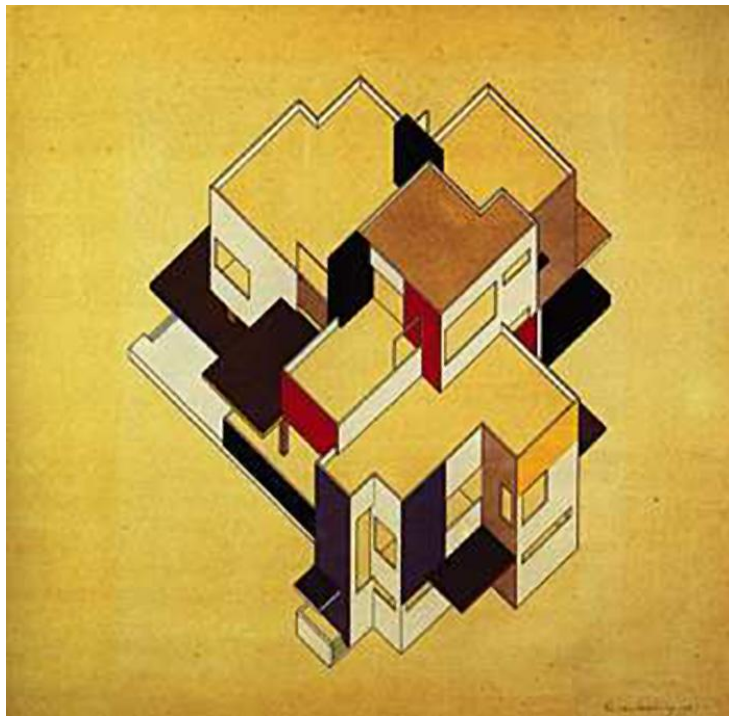


Figura 2: Imagen Dibujo de Theo Van Doesburg para una vivienda particular
Fuente: Crego (1997)

Hasta el año 1923 en el que Van Doesburg inició una colaboración con el joven arquitecto holandés Cornelis van Eesteren, según Crego (1997) no se volvió a plantear la exposición. Pero, en mayo de ese mismo año, una vez instalado en París, Theo van Doesburg volvió a restablecer sus contactos con Rosenberg y a estudiar la idea de la exposición.

Fue cuando eligieron la fecha de octubre de 1923 y las condiciones de la misma, en la que el galerista exigió que se tratara de una exposición de arquitectura con

maquetas, modelos y planos en la que deberían participar todos los miembros de De Stijl que poseyeran una obra arquitectónica. Además de exponer material de obras realizadas anteriormente, encargó el proyecto de una casa que, por una serie de motivos distintos, terminó diversificándose en tres proyectos diferentes.

De esta manera:

Aunque estos tres proyectos fueron criticados por su carácter puramente estético y experimental, y por eludir cualquier consideración funcional o práctica, representan la mejor ejemplificación de los principios arquitectónicos de De Stijl que Van Doesburg expuso en 1924 (CREGO, 1997, p. 171).

5 Análisis del dibujo

El análisis propuesto por el estudio busca identificar la presencia del discurso neoplástico en el dibujo, Figura 2. Así, con base en los datos descritos anteriormente sobre el estilo artístico del grupo De Stijl, serán verificados en el dibujo sus elementos gráficos (tipos de líneas, colores y tipo de representación utilizada) y su contenido gráfico. Además, será hecha una interpretación propia sobre el dibujo.

5.1 El discurso neoplástico

Según las descripciones hechas anteriormente en este texto, es posible resumir el discurso presente en las intenciones artísticas del grupo holandés De Stijl en los siguientes principios:

- Eliminar la presencia de lo que es personal en los distintos tipos de arte;
- Desarrollar un arte lejos de cualquier representación, o sea, un arte abstracto formado exclusivamente por relaciones puras y sin ninguna referencia individual o material;
- Utilizar solamente líneas rectas, porque las curvas representan una relación desequilibrada, dominada por lo individual y lo arbitrario;
- Desarrollar una expresión artística creada por medio de relaciones entre colores y el plano no coloreado, entendiendo por color: el rojo, el azul y el amarillo; y por plano no coloreado: planos blancos, grises y negros;
- Aplicar colores en volúmenes tridimensionales con objetivo de destrucción de la forma, o sea, los colores no pueden identificarse con la forma, lo que significa que a cada lado del volumen no debe corresponder un único color;
- Crear relaciones entre volúmenes sin establecer ninguna jerarquía entre las tres dimensiones;
- Desarrollar una arquitectura lo más general posible, apoyándose en una multiplicidad de planos que orientan el espacio arquitectónico hacia el infinito.

5.2 Elementos Gráficos

Los elementos gráficos: tipo de línea, colores y tipo de representación, son presentados por el dibujo analizado del siguiente modo:

- Las líneas son todas negras y con el mismo grosor, o sea, todas tienen el mismo valor, no hay una jerarquía entre las líneas. Además, son todas rectas y utilizadas con el objetivo de definir los planos que crean el volumen arquitectónico;
- Los colores utilizados en el dibujo son rojo, amarillo, azul, marrón, blanco, negro y gris. No hay una relación entre planos y colores, o sea, un mismo plano puede contener más de un color, o un color puede estar presente en diferentes planos y de distintos lados;
- El tipo de representación gráfica utilizada para demostrar el volumen arquitectónico es la perspectiva axonométrica en la cual las líneas son paralelas y no convergen en un punto, sino en el infinito.

En la utilización de todos los elementos gráficos descritos, podemos percibir la presencia del discurso Neoplástico. Por ejemplo, es clara la presencia de tal discurso en la utilización de líneas negras, todas rectas y utilizadas para definir los planos. O en el volumen arquitectónico definido por planos que son el elemento base en la construcción de los volúmenes Neoplásticos. O aún en los colores utilizados sin relación con los planos, haciendo así la destrucción de la forma, uno de los objetivos Neoplástico.

Pero hay dos cuestiones relacionadas a los colores que podrían estar fuera del discurso Neoplástico. La primera es la utilización de una base que no es blanca para el desarrollo del dibujo, pero la justificativa para esto tal vez sea crear la posibilidad de representar el color blanco en algunos planos o parte de planos. La segunda observación es la presencia de un color marrón y de planos sin color, presencias que no están justificadas en el discurso Neoplástico.

Con respecto al tipo de representación grafica utilizada, la perspectiva es, “el sistema que mejor combina los aspectos comunicativos y los significativos” (SAINZ, 2005, p.135). Además, la utilización de la axonometría, tal vez sea lo que mejor describe el discurso de la arquitectura neoplástica porque permite demostrar tres lados del volumen arquitectónico sin crear valorizaciones distintas para ellos, o sea, fielmente uno de los objetivos en la creación de volúmenes Neoplásticos que no debe crear ninguna jerarquía entre las tres dimensiones.

Al mismo tiempo, la axonometría pone el punto de vista en el infinito, o sea, no establece un punto de vista único y personal, pero si un punto de vista general, así, en

este tipo de representación, también están presentes los objetivos de eliminar la presencia de lo personal y de orientar el espacio arquitectónico hacia el infinito.

5.3 Contenido gráfico

El contenido gráfico del dibujo, Figura 2, es solamente el volumen arquitectónico propuesto, así, este contenido es más significativo por las ausencias que por lo que está representado. Estas ausencias son, entorno de la edificación, personas u otros elementos figurativos y sombreado.

En la ausencia de elementos figurativos en el dibujo, se percibe muy claramente el discurso neoplástico, o sea, la intención de crear un arte abstracto sin referencia individual o material. La ausencia de un entorno para la edificación se justifica por el deseo de crear una arquitectura lo más general posible y que, por lo tanto, no puede ser específica para una localización. Así, cualquier presencia de elementos que la individualizasen o de un entorno para la construcción, estaría alejando el dibujo de las intenciones neoplásticas.

Para la ausencia del sombreado también hay una justificativa en el discurso neoplástico. Normalmente la distinción de iluminación y el sombreado en los dibujos arquitectónicos tienen la finalidad de destacar lo que sea más importante, o para mejor describir la tridimensionalidad de las formas. Pero, la descripción de la forma en el dibujo está hecha a través de la utilización de una axonometría, lo que permite una descripción sin requerir una distinta valoración del contenido gráfico. Así la ausencia de sombreado está justificada en el deseo neoplástico de crear volúmenes sin establecer ninguna jerarquía entre las tres dimensiones.

5.4 Interpretación propia

El dibujo fue desarrollado cuando el grupo ya no estaba unido, pero al mismo tiempo fue desarrollado en un momento que todas las discusiones y definiciones sobre el nuevo estilo artístico idealizado por el grupo ya habían sido concluidas. La exposición en París, para la cual fue elaborado el dibujo, creaba así la posibilidad de exponer el resultado de todas las intenciones neoplásticas discutidas por algunos años entre los artistas del grupo.

De este modo, Theo Van Doesburg, mismo no contando con el apoyo de los artistas que integraban el grupo De Stijl original, tenía una posibilidad de exponer el estilo artístico planteado por el grupo. Pero solamente a través de la arquitectura, que no era el arte que más tenía dominio. Así, Van Doesburg utilizó la arte que tenía mejor dominio, la pintura, para divulgar el discurso neoplástico. En este sentido, no es por casualidad que en el dibujo arquitectónico analizado por este estudio se puede

encontrar casi todas las ideas del neoplasticismo, su autor tenía la intención y el conocimiento necesario para divulgar todo el simbolismo propuesto por el grupo De Stijl en una pintura de una ideación arquitectónica.

Así, la interpretación propia del dibujo es que la intencionalidad de su desarrollo no estaba en la presentación de un proyecto arquitectónico, lo que no desvaloriza la construcción propuesta, pero su real intención era la divulgación del discurso neoplástico.

Esto puede ser demostrado por la semejanza del dibujo arquitectónico y del dibujo llamado Contra-Construcción (Figura 3), que presenta diversos planos sin representar un volumen arquitectónico. Este segundo dibujo, también presentado en la exposición en París, si pasara por un análisis semejante al propuesto por este estudio llegaría a conclusiones muy cercas de las obtenidas con el dibujo arquitectónico elegido para el presente estudio. Así, es posible imaginar que la verdadera intencionalidad del dibujo era la divulgación del neoplasticismo y que él trata de arquitectura solamente por ser esta una exigencia para la realización de la exposición.

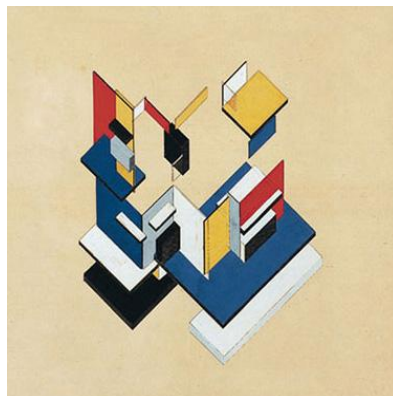


Figura 3: Contra-Construcción Dibujo de Theo Van Doesburg
Fuente: <http://www.moma.org/images/collection/FullSizes/07373001.jpg>

6 Conclusiones

El análisis propuesto por el estudio fue hecho con la verificación de los elementos gráficos del dibujo elegido (tipos de líneas, colores y tipo de representación) y su contenido gráfico. En esta verificación, todos los elementos encontrados, con excepción de un color, estaban de acuerdo con el discurso neoplástico, incluso el tipo de representación grafica elegida para la construcción del dibujo, la axonometría, la cual expresa, de forma subjetiva, mucho del discurso y de las intenciones artísticas planeadas por el grupo De Stijl.

Con relación al contenido grafico, se verificó la presencia del discurso en las ausencias, o sea, el dibujo se acerca de las ideas neoplásticas por lo que no está

dibujado. Estas ausencias son el entorno de la edificación, elementos figurativos y el sombreado. Las justificativas para estas ausencias están en la intención de crear un arte abstracto sin referencia individual o material y en el deseo de proponer un estilo artístico que pueda crear volúmenes sin establecer ninguna jerarquía entre las tres dimensiones.

Así que el estudio demostró ser verdadera la posibilidad de incluir un discurso estético en un dibujo arquitectónico y que, por lo tanto, es posible tornar este dibujo un elemento que además de contener informaciones sobre una construcción, pueda servir para informar sobre un estilo artístico de una época o de un grupo.

Referencias

CREGO, Charo. **El Espejo del Orden : el arte y la estética del grupo holandés "De Stijl"**. Madrid : Akal, DL 1997.

OUD, J. J. **Mi Trayectoria en "De Stijl"**. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986.

SAINZ, Jorge. **El Dibujo de Arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje gráfico**. Madrid: Editorial Reverté, 2005 (Primera Edición, 1990).