

El instante construido: el olvidado pabellón Sonsbeek de Gerrit Rietveld de 1958

Amadeo Ramos-Carranza ¹ | Rosa María Afón-Abajas ² | Gloria Rivero-Lamela ³

Recibido: 03-11-2022 | Versión final: 24-03-2023

Resumen

Innovar en el proyecto y en la construcción de la arquitectura contemporánea exige profundizar en el conocimiento de autores cruciales de la arquitectura y su evolución a través de sus obras. Rietveld diseñó el pabellón para la Cuarta Exposición Internacional de Arquitectura celebrada el año 1958 en el parque de Sonsbeek reutilizando dos cobertizos existentes. Los documentos inéditos de esta obra menor se han localizado en el Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief. Este artículo tiene por objetivos dar a conocer este proyecto y situarlo en la serie de exposiciones internacionales de esculturas celebradas en Sonsbeek, completar el conocimiento sobre la producción arquitectónica de Rietveld y profundizar en los procesos compositivos y constructivos de las arquitecturas expositivas que diseñó. Se emplea un método de investigación que parte de los documentos originales para producir dibujos que permitan interpretar el pabellón de 1958, relacionarlo con los principios esenciales formativos de Rietveld y valorar las aportaciones de esta obra confrontándola con otras arquitecturas expositivas. Si bien los conceptos aplicados al diseño del pabellón Sonsbeek '58 desarrollan hallazgos previos, en esta ocasión Rietveld consiguió crear una sintaxis arquitectónica que visibiliza las tres dimensiones del espacio cartesiano, revelando la especial importancia de la geometría, la modulación y la condición constructiva de cada elemento.

Palabras clave: neoplasticismo; arquitectura expositiva; planta libre; De Stijl

Citación

Ramos-Carranza, A. et al. (2023). El instante construido: el desconocido pabellón Sonsbeek de Gerrit Rietveld de 1958. *ACE: Architecture, City and Environment*, 18(52), 11919. <http://dx.doi.org/10.5821/ace.18.52.11919>

The Constructed Instant: Gerrit Rietveld's Forgotten Sonsbeek Pavilion of 1958

Abstract

To innovate in the design and construction of contemporary architecture requires elaborating on knowledge of key architects and their evolution through their works. Rietveld designed the pavilion for the Fourth International Architecture Exhibition, held in 1958 in Sonsbeek Park, by reusing two existing sheds. The unpublished documents for this pavilion have been located at the Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief. The aim of this article is to make known this project and situate it in the series of international sculpture exhibitions held in Sonsbeek, contribute to complete the knowledge of Rietveld's architectural production, and delve into the compositional and constructive processes of the exhibition architectures he designed. The research method used starts from original documents to produce drawings that facilitate the interpretation of the 1958 pavilion, relate them to Rietveld's essential formative principles and evaluate the contributions of this work by comparing it with other exhibition architectures. Although the concepts applied to the design of the Sonsbeek'58 pavilion are the development of previous findings, on this occasion Rietveld managed to create an architectural syntax that made the three dimensions of Cartesian space visible, revealing the special importance of geometry, modulation, and the constructive condition of each element.

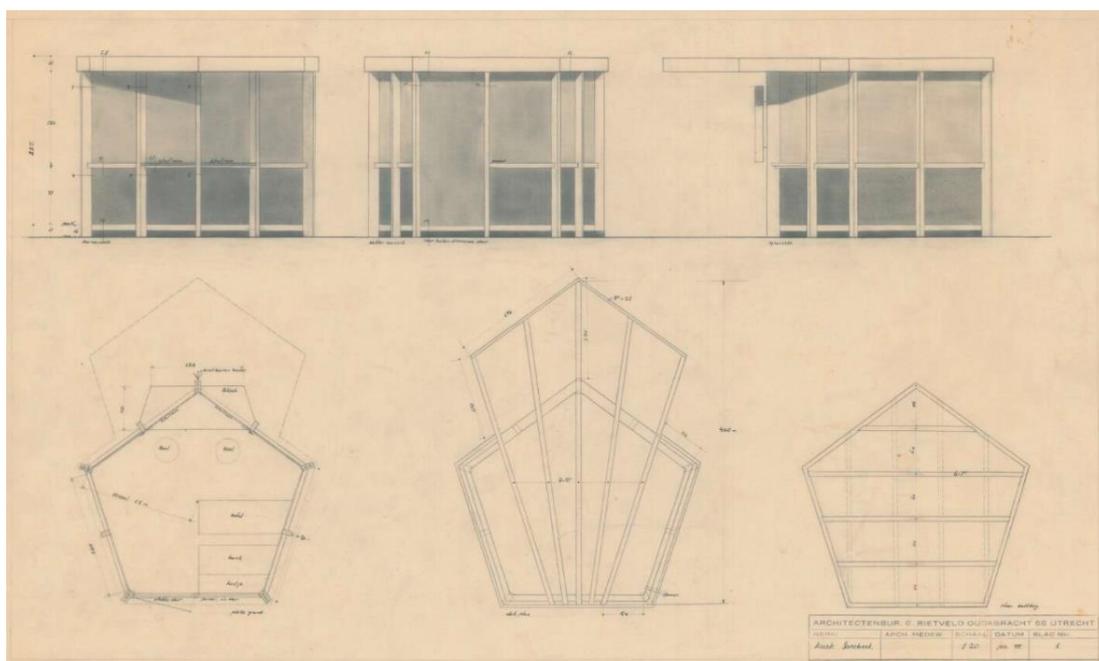
Keywords: neoplasticism; exhibition architecture; open concept; De Stijl

¹ Doctor en Arquitectura, Universidad de Sevilla (ORCID: [0000-0003-4195-5295](https://orcid.org/0000-0003-4195-5295); Scopus Author ID: [55658422000](https://scopus.org/55658422000), Wos ResearcherID: [C-7949-2011](https://orcid.org/C-7949-2011)), ² Doctora en Arquitectura, Universidad de Sevilla (ORCID: [0000-0003-0720-4172](https://orcid.org/0000-0003-0720-4172); Scopus Author ID: [55658879000](https://scopus.org/55658879000), Wos ResearcherID: [F-3463-2017](https://orcid.org/F-3463-2017)), ³ Doctora en Arquitectura, Universidad de Sevilla (ORCID: [0000-0002-8683-0704](https://orcid.org/0000-0002-8683-0704); Scopus Author ID: [57205416850](https://scopus.org/57205416850), Wos ResearcherID: [R-1730-2016](https://orcid.org/R-1730-2016)). Correo de contacto: amadeo@us.es

1. Introducción

En 1955 Rietveld realizó un pabellón en el parque Sonsbeek, en la localidad de Arnhem, para la Tercera Exposición Internacional de Escultura: un pabellón temporal al aire libre que fue desmontado al finalizar el verano y una vez concluido el evento internacional. Esta obra, construida a modo de epílogo casi al final de su larga y heterogénea trayectoria, está considerada como una síntesis de los principios que rigieron su arquitectura, forjados en las primeras décadas del siglo XX. También diseñó para el mismo evento una curiosa taquilla para la venta de entradas. Tenía planta pentagonal, un singular vuelo y grandes huecos acristalados en el frente principal que daban mayor amplitud al reducido espacio interior del quiosco (Figura 1). Se trataba de una sencilla construcción en madera, material conocido a la perfección por Rietveld y que resultaba idóneo para arquitecturas ligeras y montajes efímeros.

Figura 1. Quiosco parque Sonsbeek (Arnhem). Rietveld, 1955



Fuente: Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief. RIEZ_57-2.

El Museo Kröller-Müller, situado en el parque nacional Hoge Veluwe, en Otterlo, decidió homenajear al famoso arquitecto holandés fallecido en 1964 instalando en sus jardines la reconstrucción del pabellón de la Tercera Exposición Internacional de Esculturas de 1955. Se inauguró en 1965 y desde entonces se conoce como Pabellón Rietveld. Se deterioró muy pronto debido a su construcción efímera, pero, sobre todo, a los numerosos errores cometidos en la ejecución que han sido documentados y analizados por van Bommel (2009) lo que, finalmente, obligó a una renovación integral en el año 2010. En ninguna de esas ocasiones se reconstruyó el quiosco de venta de entradas para la exposición de 1955. En España, el Pabellón Rietveld fue reivindicado por Juan Luis Candela en el número 58 de la revista Nueva Forma (1970).

Las obras más brillantes y espectaculares suelen concentrar el interés recurrente de los investigadores mientras quedan en el olvido obras y proyectos más modestos pero que, por sencillos y elementales, también poseen un indudable valor, ya que se constituyen como ejemplos didácticos que merecen ser analizados detenidamente. Una de estas arquitecturas aparentemente menor es el pabellón que Rietveld diseñó y realizó entre 1957 y 1958 para la Cuarta Exposición Internacional de Escultura que también se celebró en el parque de Sonsbeek de Arnhem. Igualmente fue denominado por Rietveld como pabellón Sonsbeek, como el de 1955, lo que puede dar lugar a confusión. Se añade

a ello que Aldo van Eyck diseñó en el año 1966 otro pabellón para la Quinta Exposición Internacional, que también es conocido como pabellón Sonsbeek, pues estos tres pabellones temporales fueron emplazados en el mismo parque y en el mismo lugar. El pabellón de Aldo van Eyck fue desmontado al finalizar la exposición y reconstruido en el museo Köller-Müller. Para evitar confusiones, en este artículo denominaremos cada pabellón incluyendo al final el año de celebración de la Exposición Internacional para la que fue construido.

Este artículo tiene por objetivo principal dar a conocer el pabellón Sonsbeek '58 y situarlo en la serie de exposiciones internacionales de pequeñas esculturas que se realizaron en dicho parque. Con ello pretendemos contribuir a completar el conocimiento sobre la producción arquitectónica de Rietveld pues se trata de una obra inédita en las publicaciones de este arquitecto. Es también un objetivo incidir en el sentido analítico de los procesos constructivos y compositivos que Rietveld llevaba a cabo para plantear y otorgar valores diferenciales a los distintos espacios expositivos que creaba.

2. Metodología

Christopher Frayling estableció tres formas de investigar que serían aplicables al campo de la arquitectura en general y al diseño en particular: "Research into art and design; Research through art and design; Research for art and design" (1993, p. 5). El tercer tipo alude a investigaciones que se dirigen a conocer las circunstancias objetivas y subjetivas de un proyecto o de una obra, convirtiéndolo en el punto de partida de la investigación. Las otras dos formas de trabajar se encaminan más a conocer datos, cuestiones y procesos similares que se precisan para la investigación y que ayudan a establecer relaciones útiles o necesarias (Torres, 2017). Estas tres formas de plantear una investigación no son estancas entre sí y su combinación es frecuente en el campo de la arquitectura además de necesaria para alcanzar los objetivos de este artículo. Atendiendo al tercer planteamiento metodológico de Frayling, la documentación localizada en el Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief, se constituye en la base central de la investigación que se cruza con los datos históricos localizados en fuentes documentales y bibliográficas. Este proceso metodológico justifica recurrir al dibujo o al análisis gráfico de los proyectos u obras como reconocimiento e interpretación de la realidad, aquilatando su significado e importancia, para lo que se precisa también un conocimiento experiencial derivado de la práctica del proyecto y de la construcción de la arquitectura.

Los documentos, los dibujos y el estudio realizado del pabellón Sonsbeek '58, como instrumentos básicos de la investigación, permiten desarrollar los análisis y relaciones que se exponen en este artículo en dos direcciones principales: la primera encaminada a reconocer aquellos aspectos esenciales de la formación de Rietveld como arquitecto que definen su idea de arquitectura y, la segunda, a establecer relaciones con otras obras, principalmente suyas, que ayudan a entender la forma, el sentido y la idea de construcción que tenía Rietveld y que, claramente, son reconocibles en el pabellón Sonsbeek '58. Los datos, análisis, relaciones, discusiones y conclusiones que finalmente se obtienen de este proceso metodológico son expuestos en este artículo de manera secuencial para ofrecer una estructura ordenada. Como si de inventariar este proyecto inédito se tratara, se requiere conectarlo jerárquicamente con otras obras arquitectónicas que influyeron y modelaron su concepción (Fernández, 2022).

La documentación encontrada del pabellón Sonsbeek '58 en el archivo Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief, está compuesta por siete planos identificados como RIET 390-1 a RIET 390-7. Los números 1 a 5 son dibujos a mano alzada con numerosas anotaciones y solo los números 6 y 7 son plantas a escala acotadas que también incluyen detalles. Junto a los planos en el expediente se encuentra una breve memoria de dos folios, manuscrita y mecanografiada. En el Gelders Archive se ha consultado información sobre la exposición de 1958, analizando y cotejando varios documentos. Se han localizado algunas fotografías de las esculturas

expuestas, el plano del parque Sonsbeek de ese año¹ y el catálogo de la exposición de 1958 donde se encuentra reproducido el plano guía de la exposición que ha servido para situar con exactitud el pabellón Sonsbeek '58².

3. La formación de Rietveld y su idea de arquitectura

Rietveld se formó inicialmente como ebanista y poco después estuvo vinculado al movimiento De Stijl manteniendo contacto con destacados miembros de la vanguardia internacional como Bruno Taut, Walter Gropius, Kurt Schwitters, El Lissitzky o László Moholy-Nagy. Rietveld firmó junto a van Doesburg y van Eesteren el manifiesto titulado "Vers une construction collective" con motivo de la exposición en la Galería de L'Effort Moderne en París en octubre-noviembre de 1923, pero, cuando se publicó en la revista De Stijl ese mismo año, solo aparecieron las firmas de van Doesburg y van Eesteren. Según Nancy J. Troy (1983, p. 115), citando a Joost Baljeu, el nombre de Rietveld se añadió al manifiesto por el deseo de "De Stijl de ser visto como una fuerza creativa colectiva", afirmando que Rietveld no participó en la redacción de dicho documento. Puede que esta sea una de las causas por las que se pone en duda la relación de Rietveld con De Stijl a la que también puede añadirse el desencuentro que tuvo con van Doesburg cuando Rietveld se unió a Oud y Wils para contribuir a una gran exposición de la Bauhaus celebrada el verano de ese mismo año de 1923. Van Doesburg se había posicionado en contra de la Bauhaus tras ser rechazado como profesor por Gropius. La relación de van Doesburg con los arquitectos vinculados a De Stijl nunca fue muy buena y Oud, van't Hoff y Wils abandonaron De Stijl en 1921 por claras diferencias con van Doesburg, mientras que van der Leek lo hizo unos años antes (Troy, 1983). Marijke Küper e Ida van Zijl llegan a afirmar "que la obra de Rietveld sólo está parcialmente relacionada con las ideas y el lenguaje del De Stijl" (1992, p. 19). No obstante, Rietveld colaboró con el grupo De Stijl hasta que se publicó el último número en 1928 (Küper, 2010) y se aprecia una clara correspondencia entre la obra de Rietveld y las ideas que, principalmente, promulgó van Doesburg dentro de este grupo holandés (Román, 1996). Entre ellas se encuentra el método de trabajo que van Doesburg desarrolló para sus proyectos relacionados con la arquitectura, aplicando un esquema de colores a los interiores que se trasladaría al exterior de manera que se pudiera concebir el color aplicado a la arquitectura como "un medio para conectar superficies y espacios interiores y exteriores a través de una relación dinámica de planos sueltos" (Troy, 1983, p. 82). Los elementos funcionales y divisorios eran concebidos de manera abstracta, como formas planas independientes suspendidas en el espacio, como así empezó a ensayarlo a partir de 1923 con sus contra-composiciones axonométricas que debían ser percibidas en la arquitectura simultáneamente en el espacio y en el tiempo. No obstante, Rietveld entendía y utilizaba el color de una manera arquitectónica determinada, principalmente como medio de acentuar formas plásticas ya definidas por la construcción material y que, según Nancy J. Troy, "es particularmente evidente en el exterior de la Casa Schröder, la mayor contribución de Rietveld a la arquitectura colorista de De Stijl" (1983, p. 117), resultando una composición libre de planos independientes en el espacio.

Rietveld se interesó también por las pinturas de fragmentos planos de Bart van der Leek y por las películas de vanguardia, especialmente las rusas, aprovechando que fue secretario y miembro fundacional de la sucursal de la Filmliga en Utrech (Floor, 2014; Luscombe, 2017). Sus contactos y su intenso periodo formativo se completaron con su participación en el congreso fundacional de los CIAM en La Sarraz del año 1928, donde se abordaron los nuevos sistemas de construcción modular como solución al problema de la vivienda; Rietveld asistió junto a Mart Stam y Hendrik Petrus Berlage como representantes del grupo holandés, participando con una propuesta de vivienda estándar (García, 1997).

¹ Geders Archief. Uitbreidingsplan in onderdelen Sonsbeek - Zypendaal - het Jachthuis. Escala 1:2.500. Signatura: 1506 Kaartenverzameling Gemeente Arnhem 878. <https://www.geldersarchief.nl/bronnen/archieven=sonsbeek201958>

² Geders Archief. 2058 Tentoonstellingen in Sonsbeek. Datering 1949-2009 [603 Catalogus van Sonsbeek '58, 1958. 1 deel] <https://permalink.geldersarchief.nl/12D31C1BCAE34DA7A0944C6DD63ADD41>

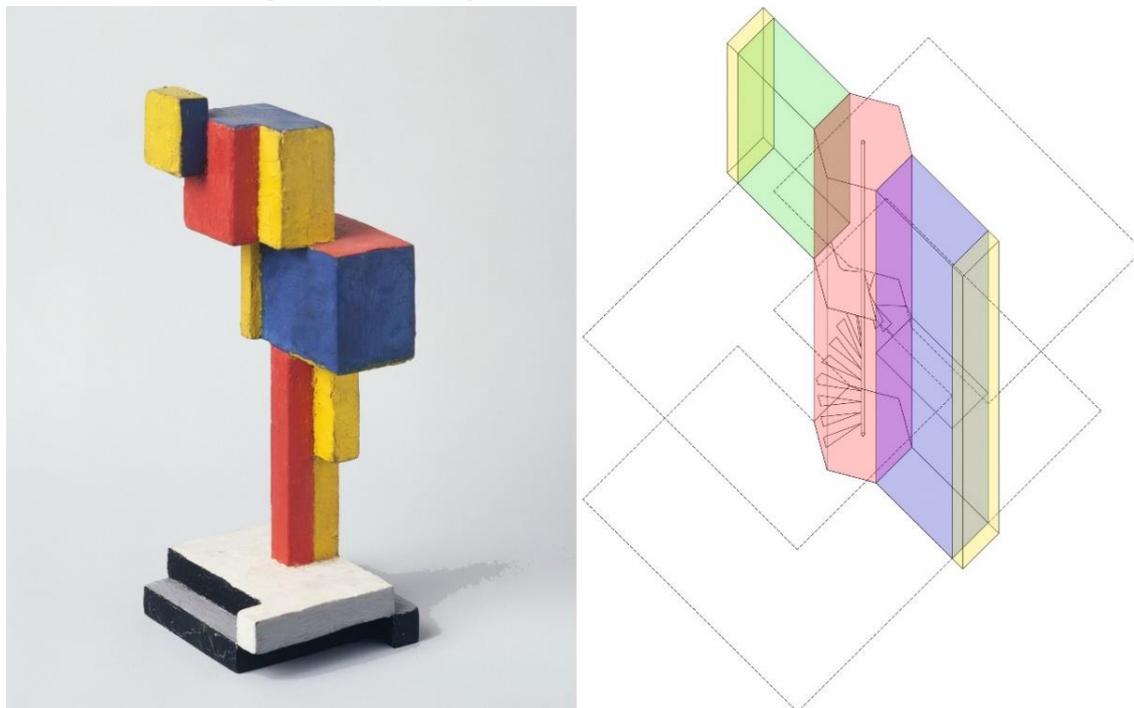
Según Marijke Küper (2006), Rietveld empezó a mostrar interés por los procesos industrializados a partir de 1927, cuando tuvo la oportunidad de reformar un garaje en Utrecht al que superpuso una Vivienda Prefabricada para el Chófer, cuya estructura fue ejecutada en tres semanas. Consideraba que era posible emplear materiales prefabricados sin renunciar al sentido común que la artesanía podía aportar a la producción industrial evitando diseños uniformados por la máquina (Villalba, 2012). En dicha obra empleó en la planta una retícula de 1x1 metro, modulación que será usual en la mayoría de sus futuros proyectos, lo que le permitió usar en fachada paneles prefabricados de hormigón de 3x1 metros y 8 centímetros de espesor que tanto caracterizan la imagen de esta casa. A pesar de la detallada definición constructiva que acompañó al proyecto, el inspector de obras municipal de Utrecht exigió trasdosar el interior con una capa de ladrillo, alterando su completa construcción prefabricada (Küper, 2010).

Rietveld siguió investigando sobre cómo construir mediante elementos prefabricados y, entre sus aportaciones, aparece en 1929 el núcleo Kernhuis (Arribas, 2021) que concentraba las zonas húmedas de la vivienda, incluyendo todas las instalaciones necesarias. Esta investigación se prolongó hasta los años cincuenta, aunque nunca consiguió construirlo. Este núcleo prefabricado tenía una estructura vertical de base hexagonal que contiene la escalera. Se diseñaron distintas variantes que se ajustaban a los diferentes niveles donde se localizaban las zonas húmedas o los accesos a las diversas plantas de la vivienda. Su organización espacial y volumétrica recuerda a las composiciones neoplasticistas realizadas entre 1918 y 1920 por Vantongerloo, como la *Komposition aus dem ovoid* (1918), aunque el escultor veía la obra de Rietveld opuesta a las ideas del *De Stijl* y nunca consideró que sus muebles y su arquitectura correspondiesen con las relaciones entre volúmenes que él proponía (Küper, 2010) y que acompañaba con diagramas explicativos del proceso de descomposición que aplicaba para buscar una nueva figuración (Román, 1996). El Kernhuis de Rietveld parece concebido por piezas para ser insertadas en un artefacto de mayor tamaño. Escultura y módulo prefabricado se muestran como elementos exentos que, en torno a ellos, ordenan el movimiento circular de la persona que observa la escultura, o la organización espacial y funcional de la vivienda. Pueden considerarse ensayos sobre la manipulación del espacio que determinan movimientos, recorridos y visiones que se multiplican, sobre todo si hay más de uno de estos elementos centralizadores en un mismo interior (Figura 2).

Rietveld exploró otras posibilidades de construcción con elementos prefabricados con la empresa Bredero Bouw Bedrijf (BBB). Fundada en 1901 como una empresa artesanal de carpintería, incorporó el hormigón como material básico en la actividad empresarial produciendo bloques huecos de hormigón al conocer los que había inventado en 1919 el ingeniero alemán Olbertz. Bredero solicitó su comercialización y recibió una patente del sistema en 1920 para su uso en los Países Bajos y sus colonias. Junto a la empresa Breda IGB construyeron entre 1920 y 1925 más de 850 casas empleando este sistema constructivo que, sin embargo, presentó problemas de ejecución debido a la porosidad del material y a la forma de unir los bloques que se tradujeron en filtraciones y fallos estructurales que obligaron a su refuerzo al poco tiempo de su terminación (Bekkers et al., 2005; van Santen, s.f.). Durante la Segunda Guerra Mundial, la empresa Bredero retomó sus investigaciones sobre el bloque ligero de hormigón construido con cenizas, que contó con el asesoramiento de la Universidad Técnica de Delft y que es considerado como el antecesor del bloque B2. Con este bloque, la BBB encargó 122 casas en Geleen al arquitecto Willem Marinus Dudok en 1941, aunque el contrato se suspendió en 1944. Otras promociones fueron encargadas a Brinkman & van den Broek y a van Tijen con la misma suerte. Rietveld se encargó del conjunto residencial Gorinchem-Noord en el que trabajó entre 1942-44 pero que tampoco llegó a realizarse. A partir de los años cincuenta Rietveld realizó varias obras con el bloque B2 (Küper & van Zijl, 1992; Rodijk, 1991)³, que es uno de los elementos constructivos esenciales empleados por Rietveld para los pabellones Sonsbeek 55 y 58.

³ Además del pabellón Sonsbeek, entre otras: Verriet Institute (Curaçao, 1949-1952); Six Summerhouse (Markelo/Eerbeek, 1951); Schrale Beton (Zwolle, 1957); De Ploeg (Berkeley, 1956-1958); Diseño del pabellón de los Países Bajos (no realizado, Bruselas, 1956); Edificio de Exposiciones, biblioteca y salas de lectura y conferencias (No realizado, Brunssum, 1957-58); Casa Theissing (Utrecht, 1958-59); Casa de Verano Hamburger (Noordwijk, 1959-1960); Casa Jardín para van del Doel (Ipendam, 1961); Casa Schmidt (Bilthoven, 1961); Iglesia De Hoeksteen (Uithoorn, 1960-65).

Figura 2. Comparación entre “Komposition aus dem ovoid” (1918) de Vantongerloo (izquierda) y módulo Kernhuis (1929). Rietveld (derecha)



Fuente: https://arhive.com/es/artists/68254-Georges_Vantongerloo/works/386776-Komposition_aus_dem_ovoid. Dibujo de los autores.

4. Pabellón para la Exposición Internacional de Esculturas, Sonsbeek, 1958

Las exposiciones de escultura en el parque Sonsbeek en Arnhem son conocidas a nivel internacional como pioneras entre las exposiciones de arte contemporáneo. Las primeras cuatro ediciones (1949, 1952, 1955, 1958) se llevaron a cabo regularmente, las sucesivas fueron celebradas a intervalos irregulares (1966, 1971, 1986, 1993, 2001, 2008, 2016) por una organización en constante cambio (Stouraitis, 1993). El material sobre estas exposiciones es escaso y también está disperso entre varios archivos personales dentro y fuera de los Países Bajos. Sonsbeek nunca construyó su propio archivo⁴.

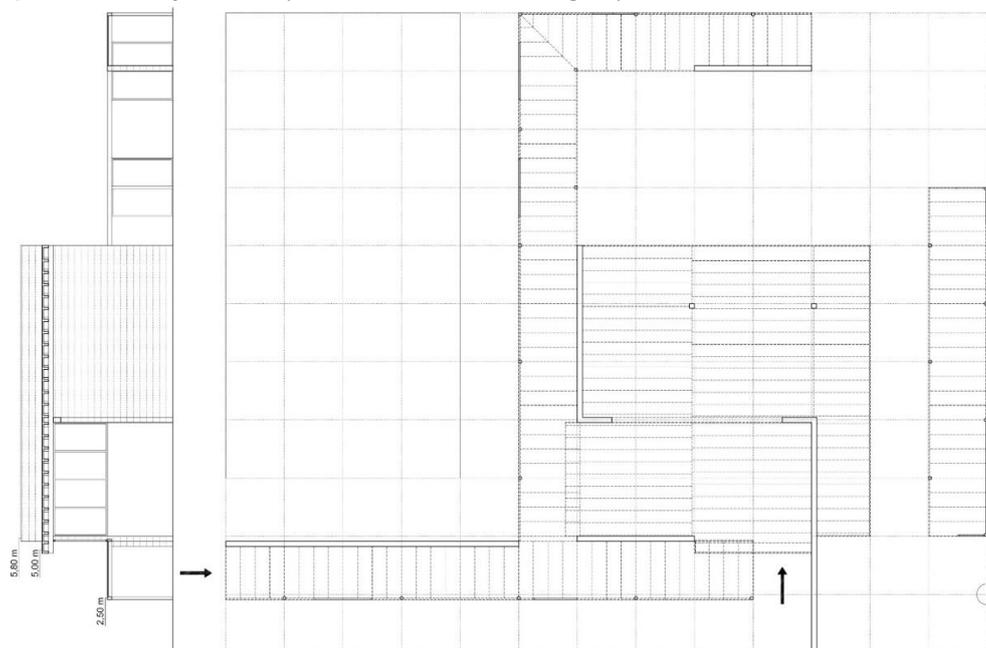
La idea de la primera exposición de Sonsbeek se originó en 1948, cuando el concejal de Arnhem para la reconstrucción, H. Klompé, visitó la exposición de esculturas de Battersea Park en Londres. La importó al parque Sonsbeek en 1949 con el objetivo de recuperar el turismo en la ciudad destruida por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Las primeras ediciones tuvieron gran éxito, pero el número de visitantes empezó a descender a partir de la tercera edición de 1955.

Del pabellón Sonsbeek '55 se conocen varias propuestas de modulación (van Bommel, 2009). Su estudio revela que los elementos constructivos no siempre alcanzaron la correcta relación que la modulación de la planta pretendía imponer, mostrando las diferentes naturalezas y dimensiones de los diversos materiales empleados (Figura 3). A pesar de ello, Rietveld consiguió construir una gran caja abierta rodeada de galerías perimetrales que delimitaban un espacio a modo de patio. Por su escala y posición exenta en medio del parque, el vacío interior cubierto se reconocía como el

⁴ En 2019 se ha lanzado una convocatoria abierta denominada Sonsbeek 20-24. El objetivo es recopilar información y documentación de manera cooperativa y participativa para construir por la ciudadanía el Archivo Sonsbeek. <https://www.sonsbeek20-24.org/en/archive/sonsbeek-archive/>

epicentro de todas las relaciones y recorridos que se propiciaban en el pabellón; quizá por ello, las esculturas dispuestas parecían ocupar el espacio de una manera un tanto aleatoria (Figura 4).

Figura 3. Planta y sección pabellón Sonsbeek'55 según plano de fecha 30-12-1954, Rietveld



Fuente: Dibujo de los autores.

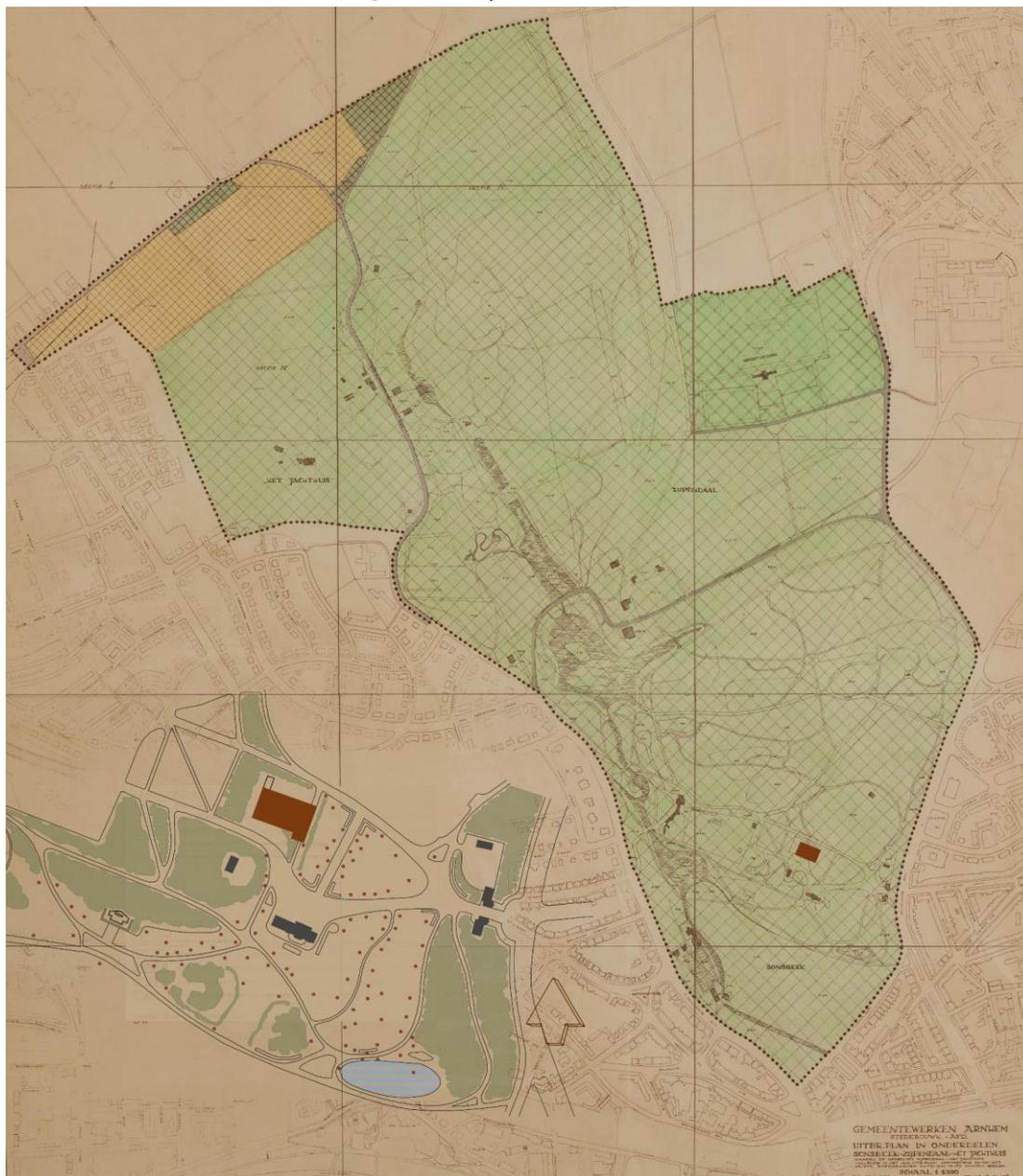
Figura 4. Pabellón Sonsbeek'55. Tercera Exposición Internacional de Esculturas. Rietveld



Fuente: Román, A. (1996).

En el plano de 1958, el parque Sonsbeek, situado al norte de Arnhem y que inicialmente estuvo separado de la parte más antigua de la ciudad, se encontraba ya rodeado por los crecimientos residenciales consolidados tras la Segunda Guerra Mundial. El acceso al parque y a las exposiciones de escultura se realizaba desde la calle Sint Peterlan que se prolongaba por el interior ajardinado hasta la zona donde se emplazaban los pabellones temporales (Figura 5).

Figura 5. Parque Sonsbeek, 1958



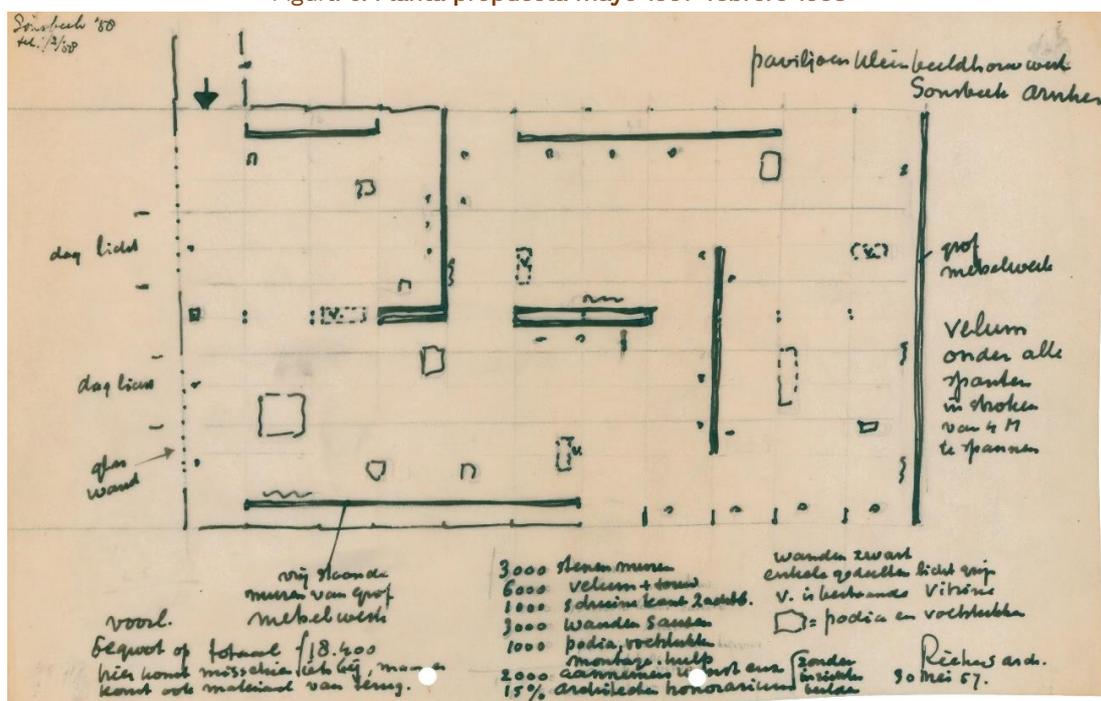
Notas: En la esquina inferior izquierda, plano guía de la exposición señalando con puntos la posición de las esculturas al aire libre. En ambos planos se indica la situación del pabellón Sonsbeek '58. Fuente: Geders Archief, Sonsbeek 1958. <https://www.geldersarchief.nl/bronnen/archieven=4&mizk=sonsbeek%201958>. Dibujo de plano guía de la exposición: autores en base al plano guía publicado en el catálogo de la exposición de 1958.

Por las anotaciones escritas por Rietveld en los planos localizados en el Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief, se sabe que el pabellón Sonsbeek '58 se trataba de la adaptación de dos cobertizos existentes: Bestaande loodsen Sonsbeek Arnhem (Cobertizos existentes Sonsbeek Arnhem). En la breve memoria, titulada *Werkzaamheden aan de hallen voor Klein plastiek in park Sonsbeek* (Obras de los pabellones para pequeñas esculturas en el parque Sonsbeek) se describen las modificaciones que se precisaban para su adecuación y cómo debía acabarse el exterior, con los tejados pintados de negro o gris muy oscuro, las ventanas de azul verdoso oscuro,

las puertas de entrada blancas y los rodapiés negros, “si no lo están ya”, frase que refuerza la hipótesis un pabellón existente. La descripción de cómo debía terminarse el interior es algo más extensa y sobre todo alude a la resolución de la cubierta, su atirantamiento y cómo hacerlo compatible con el sistema de cables que sostenía un *velum* de nylon que ocultaría todo el armazón estructural de las cubiertas. También se dictaba cómo construir la solería incluyendo un listón de madera de un centímetro de espesor siguiendo la cuadrícula empleada o el color de algunos paramentos para lo cual, Rietveld, remitía a una maqueta que serviría de modelo, maqueta que no está localizada si es que aún existe. Sólo quedan los croquis como único medio para un análisis y para imaginar el resultado arquitectónico de este pabellón.

Un primer dibujo, que en la esquina inferior derecha tiene fecha de 30 de mayo de 1957 y, en la esquina superior izquierda, de febrero de 1958, presenta un pabellón de once módulos de largo y cinco de ancho de diferentes dimensiones (Figura 6). Entre las anotaciones escritas a mano junto al testero izquierdo se escribe *daglicht* (luz diurna) dado que este testero tenía ligera orientación sureste. Rietveld pensaba construir el testero opuesto con una mampostería gruesa que cerraría el interior al sol de poniente. El espacio interior se ordenaba con base en unos recintos claramente delimitados: tras uno primero que actuaba de recepción, se encadenaban tres espacios longitudinales construyendo un recorrido que obligaba a volver al itinerario expositivo para concluir la visita.

Figura 6. Planta propuesta mayo 1957-febrero 1958



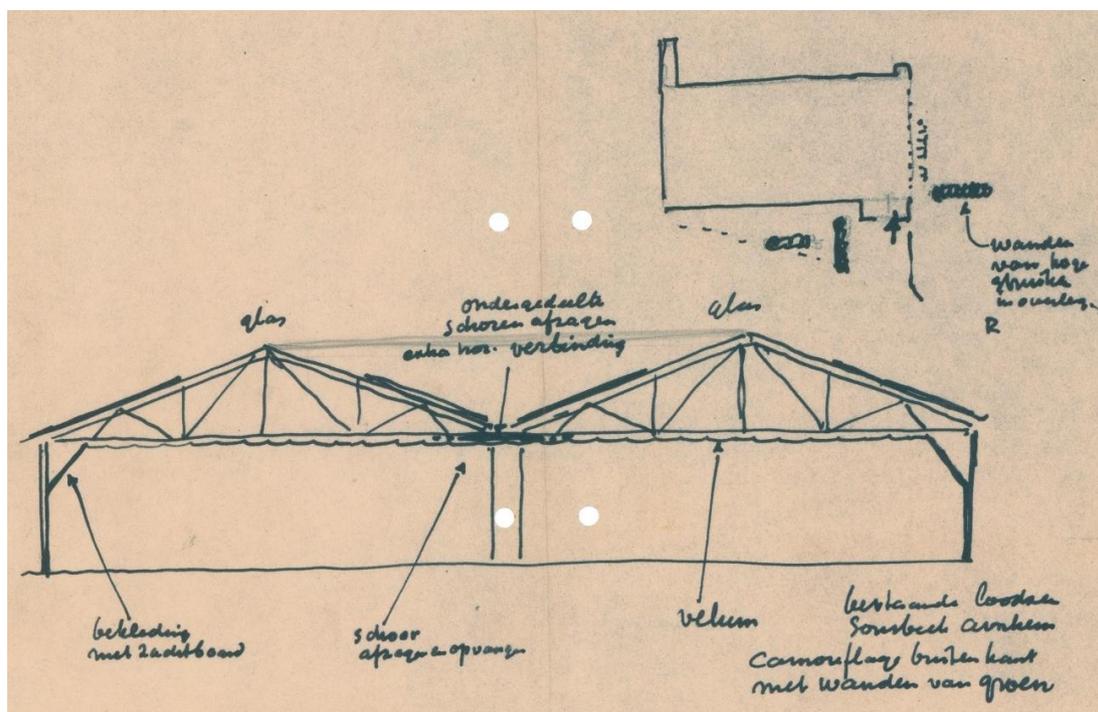
Fuente: Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief. RIET_390-1.

Los paramentos verticales dividirían el espacio en sectores creyendo que el visitante se movería atraído por las aperturas dispuestas en fachada: lugares significados por la iluminación natural que propiciarían visiones transversales del parque desde el interior. Las esculturas se dispondrían junto a los paneles y muros que delimitaban los diversos recintos, potenciando la intención del proyecto, sin interferir el eje principal ni interrumpir las visiones transversales. Los muros gruesos estarían pintados de negro o gris claro. En una de sus anotaciones quedó ya reflejado el uso de un *velum* en tiras de cuatro metros de ancho como máximo, colocadas bajo las vigas del techo; la modulación dibujada responde a esta medida que, sin embargo, aún no era la definitiva pues debía ajustarse más con la

estructura existente. Rietveld presupuestó la adaptación de estos cobertizos en 18.500 florines incluidos sus honorarios, excluyendo los derivados del diseño de los muebles y expositores de las pequeñas esculturas.

En la sección transversal dibujada a mano alzada y fechada en febrero de 1958 (Figura 7), Rietveld proponía cortar los tirantes que arriostraban los cobertizos. Para mantener la estabilidad planteaba reforzar la unión de los pilares centrales por la parte superior mediante una platavanda metálica. Suprimidos los tirantes, el arriostramiento transversal se resolvería con unos cajones rígidos que envolvían a los pilares centrales ayudando además a la ordenación del espacio interior. La unión del *velum* con las fachadas longitudinales se terminaría con un plano inclinado, construido por un tablero de madera blanda revestida por el mismo tejido. El revestimiento exterior de la parte central de cada una de las cubiertas de los cobertizos se sustituiría por vidrio.

Figura 7. Boceto sección transversal de los dos cobertizos. Febrero de 1958

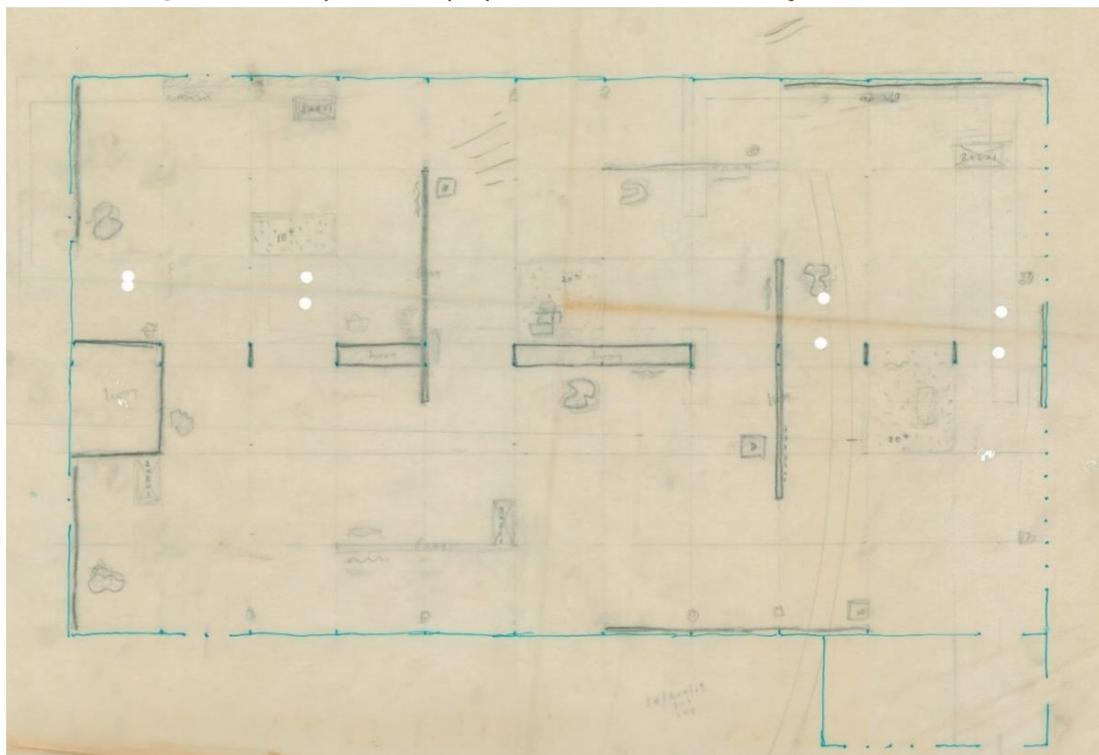


Fuente: Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief. RIET_390-2.

Otra versión no fechada pero previsiblemente posterior, presenta una planta muy próxima a la versión final en la que aparece un recinto anexionado a uno de los cobertizos que asume la función de entrada y recepción (Figura 8). Se mantiene el testero acristalado a naciente mientras que el trazo azul que dibuja rodeando el pabellón, responde a un revestimiento vegetal tal como así queda anotado en el plano de la sección transversal (*camouflage buitenkant met wanden van groen*), mientras mantiene los tejados de color negro o gris.

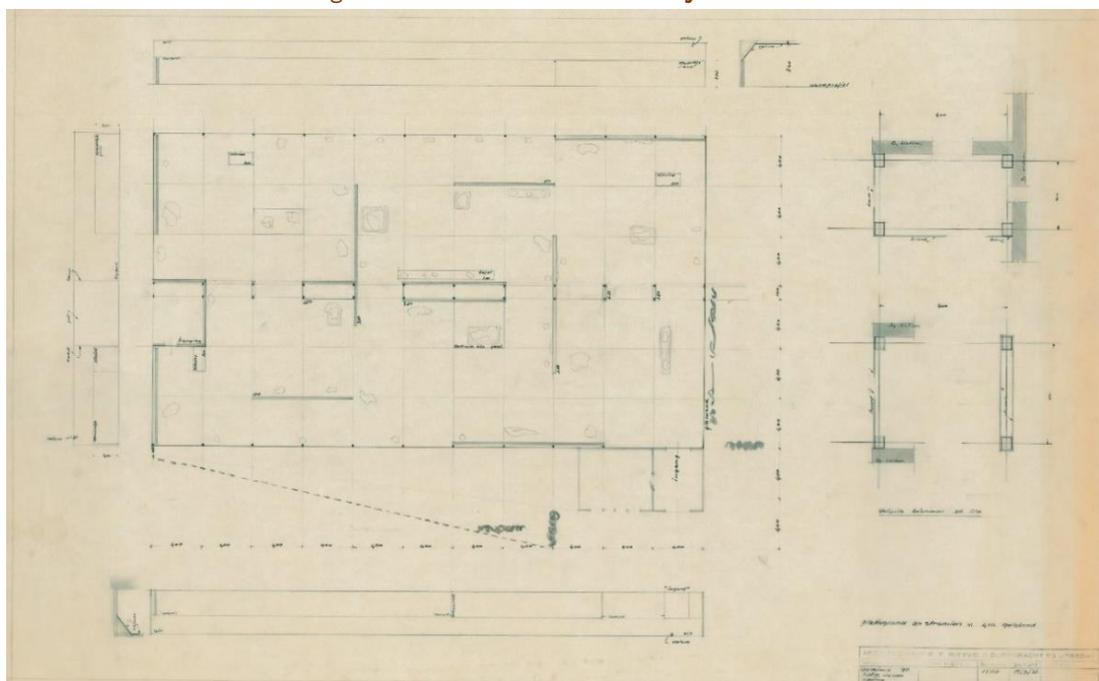
El plano de marzo de 1958 puede considerarse la versión final en la que Rietveld dibuja una cuadrícula de 4x4 metros, con once módulos de largo por ocho de ancho que se amplía en un metro más debido a la separación entre los pilares centrales de los dos cobertizos (Figura 9). Resulta extrañamente casual que la separación entre los pilares centrales de las dos naves coincidiera con esta medida. Esto abre un nuevo interrogante y no sabemos si la operación de eliminación de los tirantes, el empleo de la platavanda y la construcción de una nueva junta horizontal, anotada en el plano de la sección transversal, pudo tener relación con un posible ajuste de la situación de estos pilares.

Figura 8. Planta previa a la propuesta final. Entre febrero y marzo de 1958



Fuente: Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief. RIET_390-5.

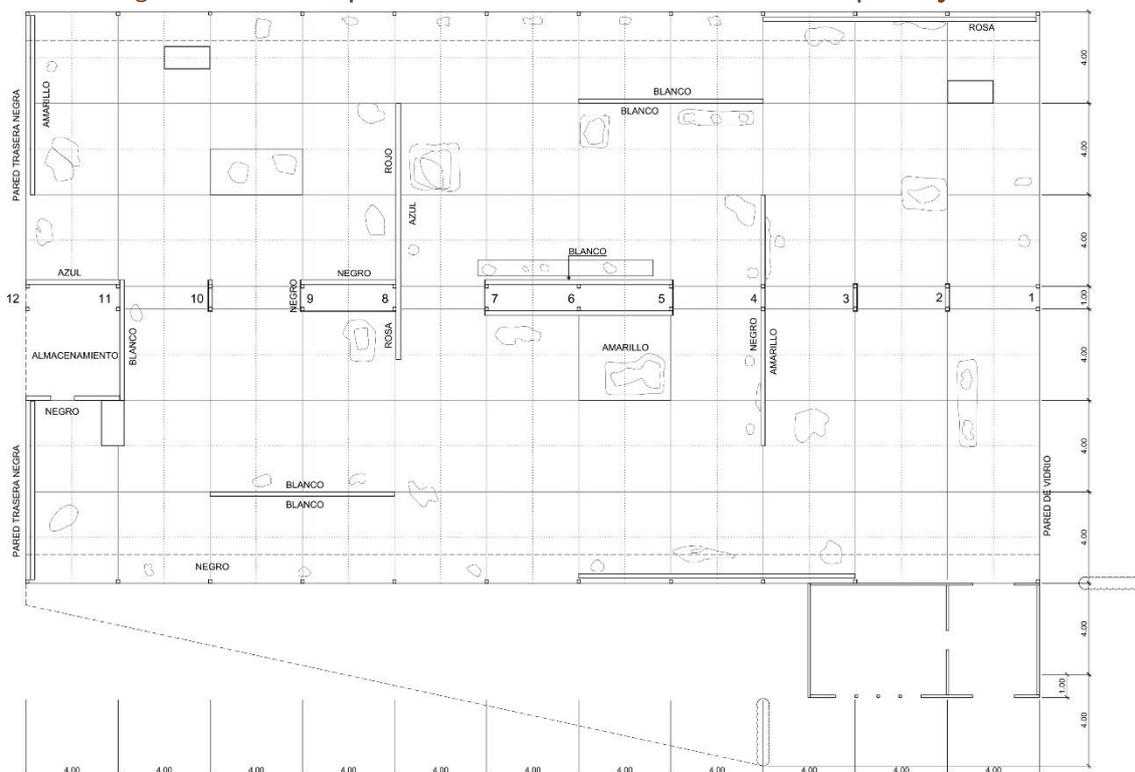
Figura 9. Planta final de 12 de mayo de 1958



Fuente: Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Rietveld, G.Th. (Gerrit Thomas) / Archief. RIET_390-7.

Según la memoria, el arriostramiento transversal se conseguía rigidizando con bloques B2 las parejas de los pilares centrales números 5, 6, 8 y 11 contando desde la fachada acristalada (Figura 10).

Figura 10. Planta del pabellón Sonsbeek 1957-58. Indicaciones de pilares y colores



Fuente: Dibujo de los autores.

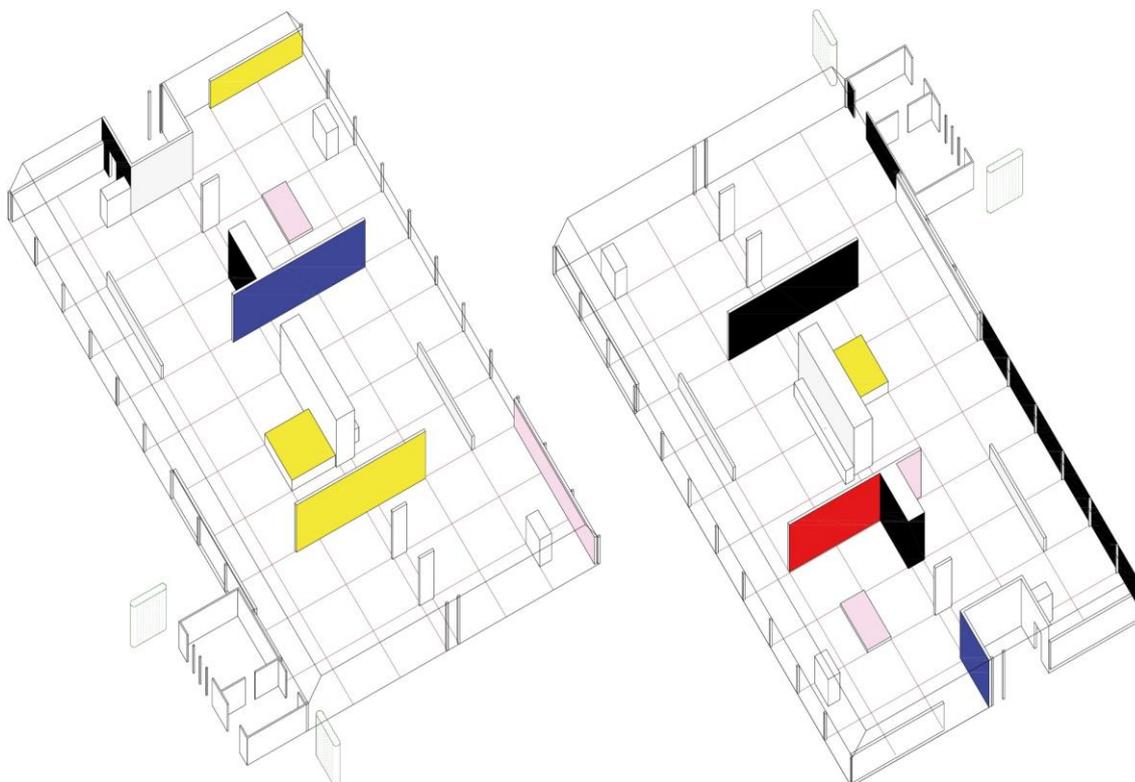
Esta situación también corresponde a la séptima pareja que la memoria no nombra, mientras las parejas 8 y 9 quedaban parcialmente arriostradas. Además del bloque B2 se emplearon también tableros de madera para ocultar los dobles pilares cuando estos no realizaban función de arriostramiento.

Se mantenía el *velum* sujeto por una trama de alambres de hierro de 45 y 14 metros de longitud. Se disponía un alambre cada dos metros, dos por módulo para colgarlos puntualmente y evitar que combasen debido a las grandes luces que tenían que salvar. Las tiras de nylon para formar el *velum* serían continuas y se colocarían transversalmente a las cerchas.

La altura libre del pabellón era de 3,50 metros, coincidente con los muros que envolvían los pilares centrales. Las vitrinas y algunos muros perimetrales alcanzaban los dos metros, otras divisiones solo un metro y había basamentos de ochenta y veinte centímetros de alto. Amarillo, negro, blanco, rosa, rojo y azul fueron los colores elegidos para muros y basamentos, aunque algunos quedaron sin indicar en el plano (Figura 11); tampoco el material y el color que tendría el suelo.

Se ordenaron mejor las circulaciones sin necesidad de volver a pasar por la exposición para salir del pabellón; era posible hacer un recorrido perimetral junto a sus fachadas sin interrupción y, las vitrinas y muros, ayudaban a crear estancias además de potenciar la idea de continuidad en la totalidad del espacio expositivo.

Figura 11. Organización espacial de pabellón



Notas: Los colores están indicados en los planos originales del proyecto. El color blanco se ha representado mediante un tono gris claro Fuente: Dibujo de los autores.

5. Relaciones y traslaciones con otros proyectos expositivos

El año 1930 Rietveld escribió un breve texto titulado *De Stoel* (La Silla), destacando dos ideas. Una sobre la importancia que tiene la manera en la que se unen materiales y elementos, razón por la que concentra su creatividad en aportar soluciones innovadoras de ensamblaje de elementos en sus muebles y en sus arquitecturas. La otra idea es sobre la relación entre el objeto y su espacio al afirmar que la silla, a diferencia de otros muebles, requiere ser móvil y posicionarse libremente. La ligereza, es decir, la eliminación de la materia es una premisa para perseguir este objetivo; la sencillez y movilidad del objeto en el espacio está relacionada con la configuración espacial para facilitar el movimiento de las personas por la arquitectura.

En otro escrito titulado *Einige uitspraken over architectuur, gezien als één der plastische kunsten* (Algunos comentarios sobre la arquitectura como arte plástica), Rietveld (1939, p. 54) afirmaba que el “material se hace visible por sus propios límites” y que la misión del color es delimitar el material y, sobre todo, el espacio. El color, como cualidad de la plasticidad de la forma, también implica otro tipo de percepciones como lo táctil, lo háptico (Castilla y Sánchez-Montañés, 2022). En la casa Schröder los distintos planos coloreados visibilizaban las relaciones espaciales definiendo formas plásticas, también en su interior, cuando la planta primera se transformaba en un espacio abierto. Como afirma Marieke Kuipers, estas ideas de Rietveld parten de su etapa de ebanista (a finales de la segunda década del pasado siglo XX), cuando combinaba diversos elementos en sus muebles para formar “esculturas espaciales abiertas” (2010, p. 103), como las composiciones volumétricas que diseñaba entonces Vantongerloo. El pabellón Sonsbeek '55 es otra clara traslación de estos principios que explora los límites entre diversos espacios mediante los colores y las texturas de los materiales

de construcción empleados: los paños grises de bloques B2, las mamparas de vidrio, los elementos estructurales pintados en blanco y en negro y el cañizo de color rojizo en la parte inferior del techo. Las diversas soluciones de unión entre materiales vuelven a ser determinantes para expresar la ligereza que aparenta el pabellón hasta transmitir sensación de ingravidez.

5.1 *Experimentar el espacio neoplástico*

Construir un espacio neoplástico como sugerían las esculturas de Vantongerloo, los cuadros de Mondrian o las perspectivas de van Doesburg con planos de colores flotando en el espacio, no resultaba sencillo. Para garantizar la estabilidad necesaria de estas composiciones escenográficas era necesario agrupar los planos formando en planta una “C”, una “L” o una “T” (Capitel, 1996). El pabellón Sonsbeek '58 parte de un espacio interior dividido por la doble fila de pilares. Rietveld, al situar las diferentes composiciones de paramentos verticales en la unión de los dos cobertizos, además de la estabilidad necesaria, buscaba ocultar esos pilares para crear, con pocos recursos, la ilusión de un espacio unitario y dinámico donde las relaciones entre los objetos y los diversos ámbitos delimitados por planos de colores, basamentos y vitrinas, produjesen la sensación de un espacio interior continuo, fluido, leve y libre. Las distintas agrupaciones de paneles creaban diferentes relaciones entre los objetos expuestos y los espacios del pabellón, dando lugar a que el visitante experimentase una sensación de libertad de recorridos y visiones casualmente encontradas. El profesor Valentín Trillo ha analizado las estrategias de recorrido que Mies van der Rohe aplicaba en sus instalaciones de los años finales de la década de los veinte y principios de los treinta, para que el visitante se sintiera con libertad de movimientos y “dueño de sus decisiones, aunque termine caminando por senderos proyectados” (2017, p. 67).

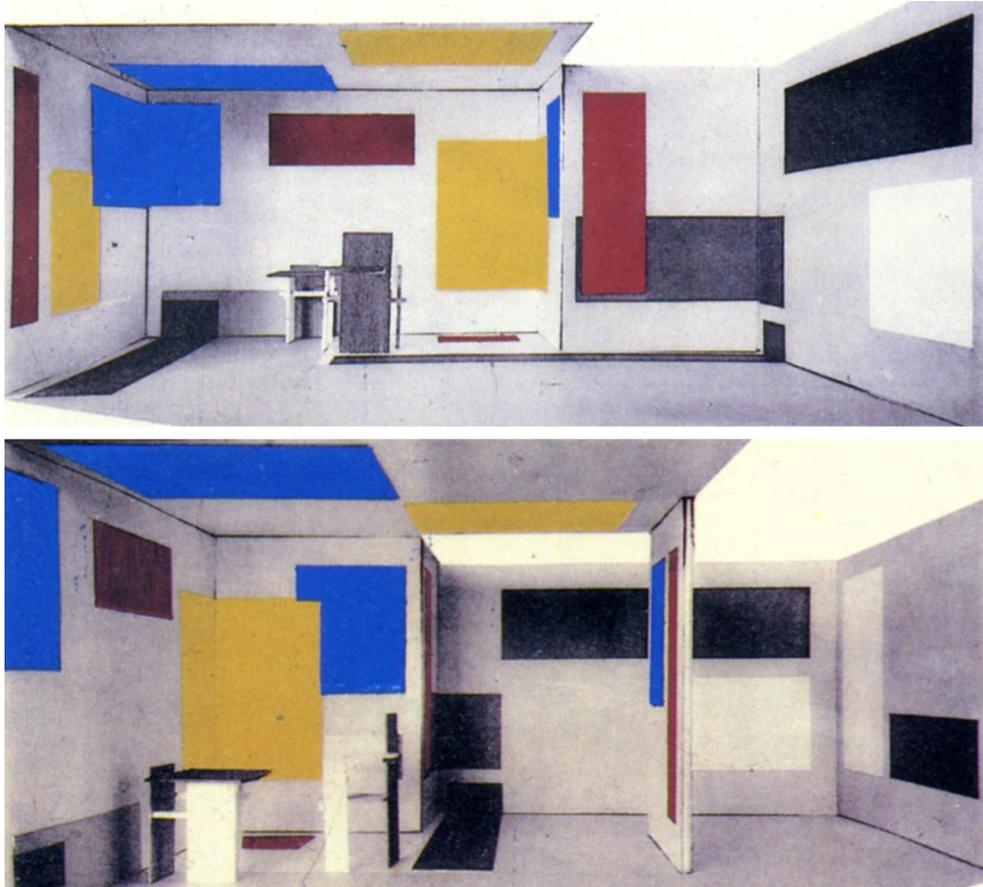
En la idea de una arquitectura creada basada en recorridos múltiples, tiene especial importancia la manera en la que se accede al recinto expositivo. Mies tendía a que el visitante iniciase su recorrido hacia la derecha y, en determinadas situaciones, jugaba también con vistas al jardín, como en la Sala de Vidrio (1927) o en su serie de casas patio diseñadas entre 1931 y 1934 (Trillo, 2017). Rietveld anexionó al pabellón Sonsbeek '58 un vestíbulo de entrada que recibía al visitante junto a la gran cristalera a su derecha, que abría las vistas hacia el parque, invitando a recorrerla hasta llegar a la fachada opuesta y desde allí iniciar su deambular por la exposición.

No era la primera vez que Rietveld imaginaba cómo quería que se entrase a una exposición y se recorriese. En 1923, para la Juryfreie Kunstschau Berlin (Exposición de arte sin jurado, Berlín), Vilmos Huszár y Rietveld colaboraron en el diseño de un Raumlosung (solución espacial), donde dispusieron diferentes paramentos y sectores de colores con el objetivo de organizar el movimiento del espectador a través del espacio. Según Marijke Küper (2010) Rietveld aportó el diseño y la maqueta, mientras Huszár se encargó de los patrones de colores. Nancy J. Troy (1983) reduce la aportación de Rietveld a los muebles que se incluían en el Raumlosung, con especial atención a la Silla Berlín (Figura 12). Lo cierto es que se manipuló la forma del recinto introduciendo nuevos paramentos para que las franjas de colores diseñadas por Huszár que doblaban en las esquinas provocaran el movimiento y las visiones en diagonal. “Una de las esquinas de este espacio era diagonal, y Rietveld aprovechó la oportunidad para hacer que la esquina opuesta fuera también diagonal, haciendo así la entrada a la zona más intrigante visualmente (...) enmascaró la diagonal existente con dos muros perpendiculares que formaban un ángulo hacia el interior. (...) al eje longitudinal de uno de los muros, colocó un tercer muro independiente, creando un recorrido a pie que permitía a los visitantes moverse entre las superficies de colores y formar parte de la composición espacial y cromática” (Küper, 2010, p. 211).

Pero, además de organizar el movimiento de las personas, esta solución tiene un planteamiento arquitectónico capaz de unificar las posibilidades compositivas neoplásticas tanto en el espacio interior como en el propio edificio, como así se demuestra en la casa Schröder. Pero también es un ensayo sobre cómo crear un espacio habitable a través de la capacidad expresiva y delimitadora del

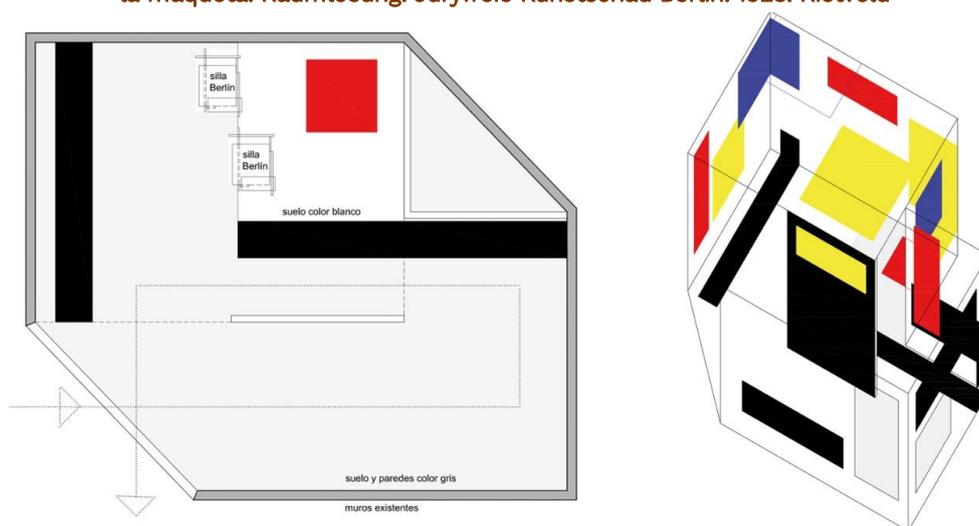
material y del color aplicados al suelo, al techo y a las paredes, y de unos muebles diseñados con la misma intención y estratégicamente situados (Figura 13).

Figura 12. Maqueta original. Raumlosung. Juryfreie Kunstschau Berlin. 1923. Huszár y Rietveld



Fuente: Fotografías maquetas: Troy, N. J. (1983).

Figura 13. Reconstrucción gráfica a partir de las fotografías originales de la maqueta. Raumlosung. Juryfreie Kunstschau Berlin. 1923. Rietveld



Fuente: Dibujo de los autores.

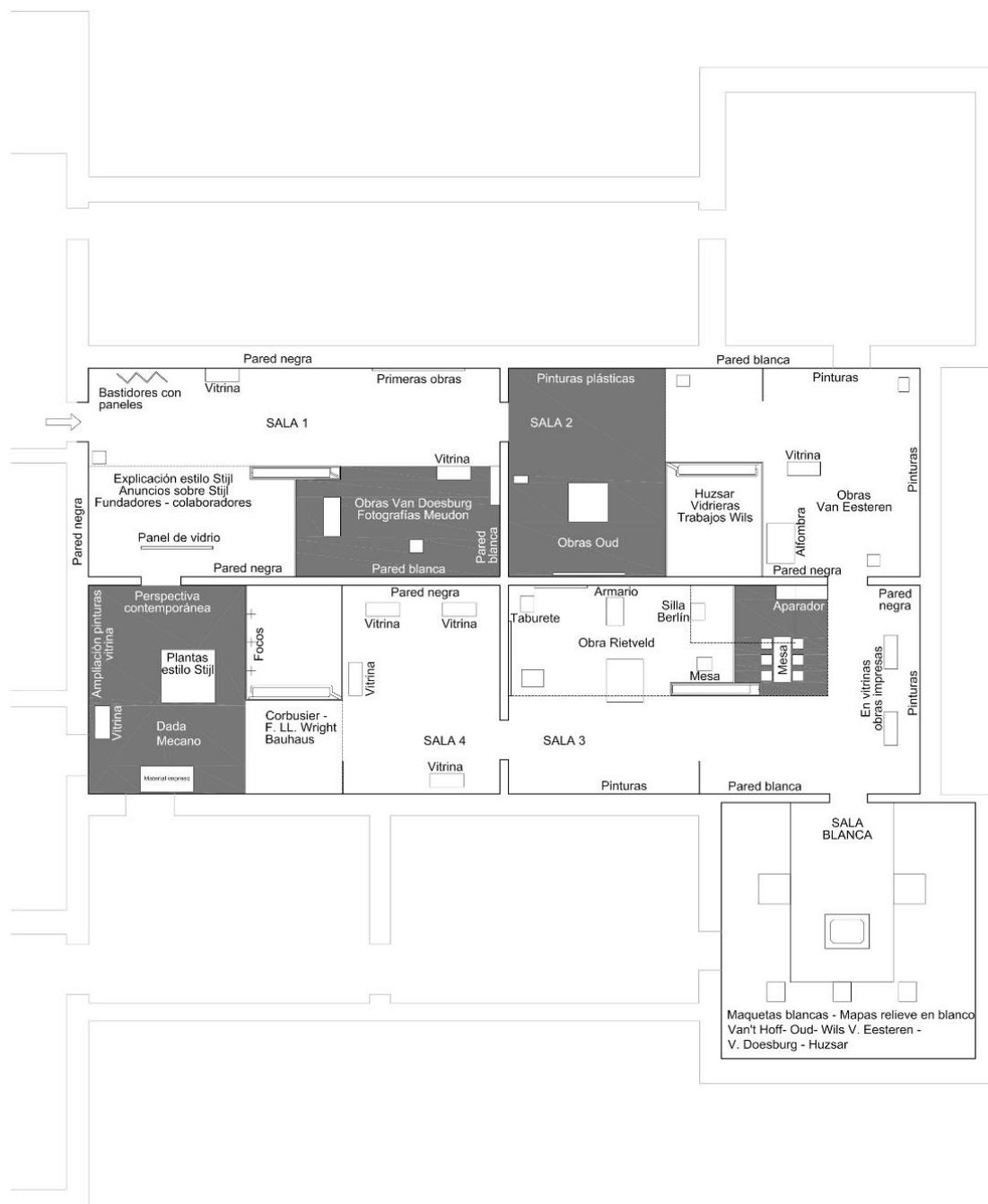
La relación de Mies con las vanguardias, especialmente con De Stijl, ha sido estudiada por Mertins Detlef (2001). Los encuentros de Mies con artistas de De Stijl fueron constantes, sobre todo a partir de 1921, cuando conoció a van Doesburg, quien le presentó a Hans Richter y con el que Mies colaboraría entre 1923 y 1926 en la revista *G: Material zur elementaren Gestaltung*. Mies fue además el único arquitecto extranjero en participar en la exposición de De Stijl en la Galería de L'Effort Moderne en París en octubre-noviembre de 1923, con su rascacielos de Friedrichstrasse que tuvo una gran acogida entre los artistas neoplásticos por su abstracción y claridad formal y material. En el número 1 de la revista *G* se publicó el *Burohäus* de Mies junto una tira de composiciones de la película de Richter, *Rhythmus 21* (1921), y una serie de volumetrías elementales de van Doesburg. En el número de mayo de 1923 de la revista *De Stijl*, se publicaron dos composiciones de Richter tituladas *Filmmoment* que guardan afinidades con las experiencias espaciales de Rietveld y Huszár o los Prouns de Lissitsky y que, según Mertins, terminó por implicar la obra de Mies con la arquitectura de De Stijl de los años veinte. Alfred Barr insistía en esta vinculación cuando en la exposición *Cubism and Abstract Art* celebrada en 1936 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, situó juntos la planta de la Casa de Campo de Ladrillos de Mies (1922, según fecha indicada en la exposición) con el cuadro *Ritmo de una Danza Rusa* de van Doesburg (1918). A pesar de estas continuas comparaciones, Mies siempre negó influencia de De Stijl en su obra, pues tanto las contra-composiciones neoplásticas como los patrones de colores como forma de delimitar los espacios, aun cuando eran aplicados a elementos constructivos como hacía Rietveld, diferían de la intención de Mies de entender la arquitectura como un continuo espacial que se proyectaba ilimitadamente en todas direcciones.

5.2 *Secuenciar el espacio neoplástico*

En el año 1951 Rietveld diseñó la exposición de De Stijl celebrada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam que, sin embargo, había tenido su origen años antes, en 1947, a instancia de Philip Johnson, director del departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York (van Zijl, 2010). En esta ocasión los recintos estaban definidos por el propio edificio. Eran cuatro salas y una quinta separada de las anteriores, la Sala Blanca, donde las maquetas expuestas, las paredes y el techo estaban encajados. La quinta sala se descubría siguiendo el recorrido que los muros y las puertas del museo permitían. Además de su exclusivo color blanco, la sala se significaba por su posición segregada y en fondo de saco. (Figura 14).

La rígida división que imponían las divisiones del museo derivó en la independencia de cada sala que Rietveld acondicionó mediante ligeras particiones en forma en “T” u otras formas simples que delimitaban virtualmente pequeños subespacios nítidamente definidos y estables, donde situar los diversos documentos, dibujos y muebles. Le permitió una clara y separada organización de los contenidos por autores. Tuvieron cabida Le Corbusier, Frank Lloyd Wright y los diseños de la Bauhaus. El nombre de Mies van der Rohe no aparece escrito en el plano de la exposición que dibujó, aunque Rietveld “nunca llegó a hacer una lista definitiva de las obras que se expondrían” (Hoekema, 2015, p. 358), posiblemente por las polémicas y disputas que hubo entre sus organizadores. El reducido empleo de colores en el suelo y las paredes, alternando rectángulos negros y blancos, supone la mínima aplicación del color para cualificar diversos espacios. Además, Rietveld realizó un juego de dobles simetrías inversas, dividiendo de manera similar las salas 1 y 3 y las salas 2 y 4 y, con los rectángulos negros y blancos, creó un damero en tres dimensiones que extendió por las cuatro salas consiguiendo así relaciones que daban dinamismo y continuidad a los espacios expositivos a pesar de la rígida distribución que dictaban las paredes del museo. Mies van der Rohe también diseñó un damero en el suelo de la Sala de Vidrio empleando un linóleo “que generaba bandas horizontales continuas que destruían la concepción cúbica de la sala y adquirían dinamismo al deslizarse unas sobre otras” (Trillo, 2017, p. 73). Rietveld conocía los efectos de aplicar el color como elemento diferenciador del espacio: lo había experimentado en el *Raumlosung* y aplicado en la casa Schröder. En la sala de prensa del nuevo edificio de la UNESCO en París, inaugurado el año de 1958, también empleó linóleos de diferentes colores.

Figura 14. Planta exposición De Stijl en el museo Stedelijk de Ámsterdam. 1951



Fuente: Dibujo de los autores, según planta e indicaciones de Rietveld para la exposición, insertada en la planta del museo.

Por la posición de las puertas, el recorrido de la exposición era perimetral y no se favorecían las visiones frontales. El visitante se veía obligado al movimiento y a experimentar cada espacio como una sucesiva secuencia de visiones en diagonal, circunstancia que beneficiaba la ruptura de la doble simetría que se había construido desde la planta. Con las vitrinas, basamentos y divisiones que no llegaban hasta el techo, cada sala se asemejaba a lo que sería un espacio continuo de escala doméstica similar a las salas de estar de las casas miesianas de los años treinta. Rietveld mantuvo

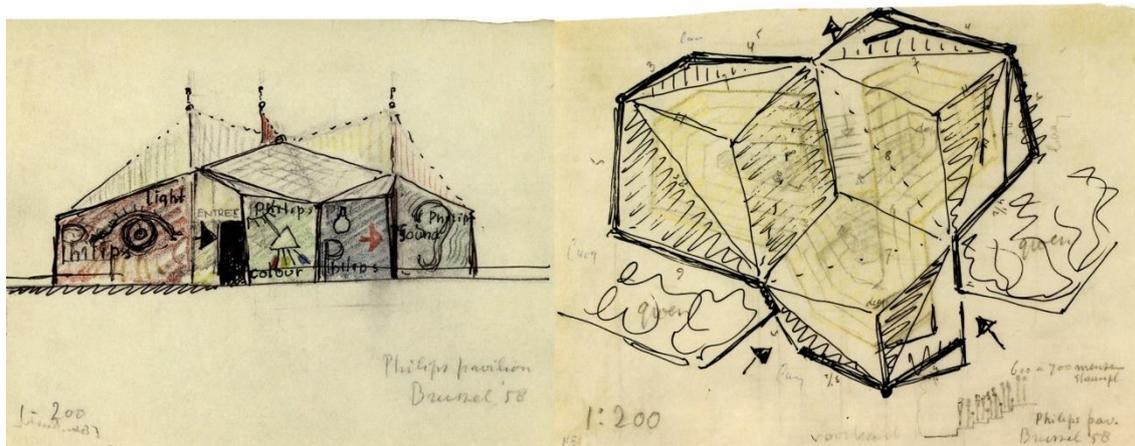
estos principios en las exposiciones de De Stijl que siguieron a la de Ámsterdam, las celebradas en el Museo de Arte Moderno en Nueva York (1952) y en el Museo Central de Utrecht (1958).

El esquema general que en planta conformaban las salas expositivas en el Stedelijk Museum parece trasladarse al pabellón Sonsbeek '58 con el pequeño volumen anexionado a los cobertizos que quedaba separado del conjunto y significado por su posición, al igual que ocurría con la sala blanca en la exposición de 1951. Las condiciones que imponían la estructura de muros y divisiones del museo impedían que la sala blanca asumiese la función de espacio vestibular como así ocurría en el pabellón Sonsbeek '58. Parcialmente, Rietveld aplicó también la simetría inversa ensayada en el Stedelijk Museum, deslizando dos paneles en direcciones opuestas y replicando los muretes bajos de un metro de altura pintados de blanco. Desde la fachada acristalada se podían ver los colores amarillo y azul, y negro y rojo desde el otro extremo del pabellón, disociando así ambas visiones para evitar que se reconociera la simetría inversa desde diferentes puntos de vista. Vitrinas, basamento y pedestales para esculturas, delimitaban los diferentes ámbitos existentes en una estrategia similar ensayada en espacios expositivos precedentes. El recorrido principal junto a las fachadas de los cobertizos adquiría así una mayor justificación y, como en el Stedelijk Museum, se proponía reconocer los espacios mediante una secuencia de visiones diagonales desde este recorrido perimetral.

5.3 Textiles, tensores e iluminación cenital

En la Exposición Universal de Bruselas de 1958, Rietveld trabajó en una propuesta para el pabellón Philips donde él se encargaría de la imagen exterior y Le Corbusier del diseño del interior, colaboración que finalmente no fue posible tal como deseaba la empresa (van Thoor, 2010). El proyecto resultaba de la macla de tres poliedros de planta hexagonal que delimitaban un espacio central, también hexagonal (Figura 15). En el alzado dibujó unos vástagos situados en el perímetro del pabellón y unas líneas discontinuas que podrían ser tensores que sostuvieran los planos maclados e inclinados de los poliedros, lo que induce a pensar en un número mínimo de soportes interiores e, incluso, inexistentes. Este tipo de construcción colgada parece indicar una envolvente exterior realizada con elementos ligeros. Los bocetos dibujados por Rietveld recuerdan más a una gran carpa de circo que a un pabellón expositivo, aunque las dimensiones que finalmente hubiera alcanzado el pabellón hubieran condicionado su construcción final.

Figura 15. Bocetos para el pabellón Philips. Exposición Universal de Bruselas de 1958. Rietveld

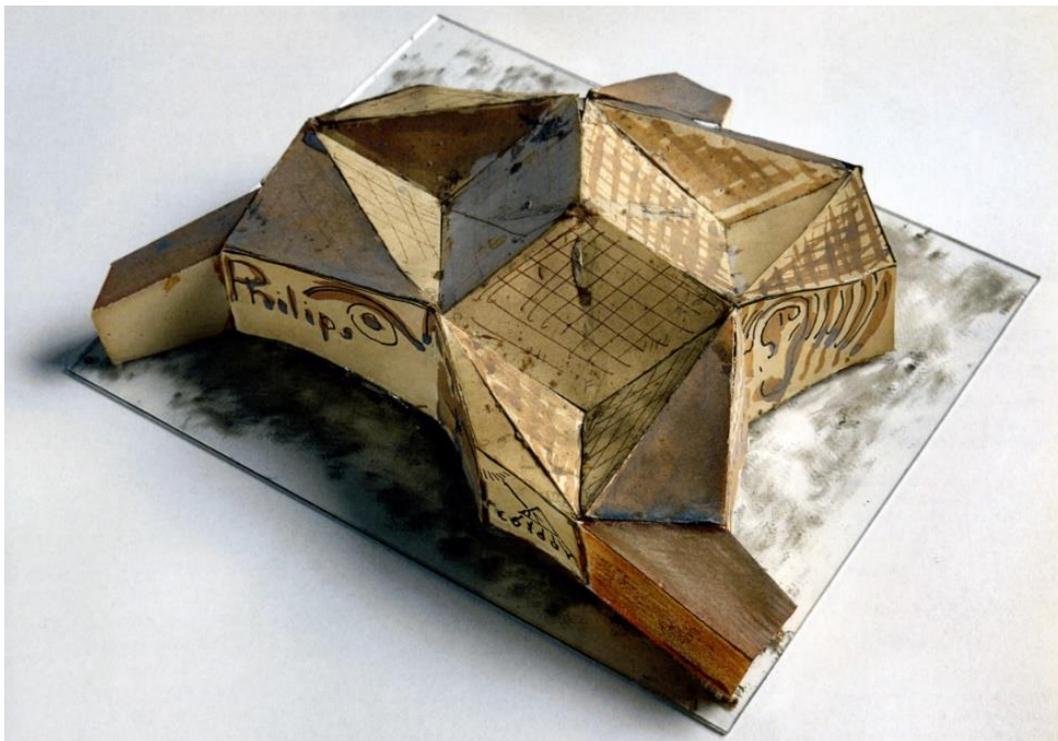


Fuente: Küper, M., & van Zijl, I. (1992) *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. The complete work.* (pp. 162, 164 y 165). Utrecht, The Netherlands: Centraal Museum Utrecht, pp. 162 y 164.

En el boceto de planta se señalaban con flechas dos entradas y una única salida que, en la maqueta, se representaron mediante tres volúmenes anexionados que protagonizaban las características

formales y volumétricas del pabellón, aunque la posición de estos volúmenes no coincidía con las entradas y salida señaladas en la planta (Figura 16). La posición en molinete de estos tres volúmenes parece responder a la intención de conducir al visitante de diferentes maneras hasta un espacio interior, cubierto y cerrado, a partir del cual transitaría hacia otras salas del pabellón. La maqueta no informa si desde algún lugar del interior sería posible observar el exterior. Los eventos de sonido, de luz y color que Rietveld pretendía que se expusieran en el pabellón, sugieren una envolvente continua sin otras aperturas que las puertas de entrada y salida.

Figura 16. Maqueta para el pabellón Philips. Exposición Universal de Bruselas de 1958. Rietveld



Fuente: Küper, M., & van Zijl, I. (1992) *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. The complete work*. (pp. 162, 164 y 165). Utrecht, The Netherlands: Centraal Museum Utrecht, p. 165.

Espacio continuo, pilares disimulados, tensores, elementos ligeros o textiles tienen también presencia en el pabellón Sonsbeek '58, aunque adaptados al tratarse de la reutilización de dos cobertizos existentes. Junto a la composición de paneles coloreados ocultando los pilares y el juego parcial de la simetría inversa que consiguen los efectos de continuidad y movimiento, el otro elemento que resulta esencial en la configuración final del espacio del pabellón es el *velum*. Suspendido del techo actuaría además de difusor de la luz cenital captada por las nuevas cubiertas de vidrio.

El uso de la luz cenital, natural o artificial, reflejada o indirecta, es frecuente en espacios expositivos y Rietveld valoraba positivamente trabajar con esta posibilidad ya ensayada en otras obras suyas. En opinión de Walter Riezler y Ernst May, el gran debate sobre la "Lichtarchitektur" (arquitectura de la luz) llevado a cabo en los años veinte sobre todo en Alemania, demostró la capacidad de crear superficies "brillantes, uniformes y grandes", revelándose, según el profesor Dietrich Neumann, como "uno de los principales parámetros que dan forma, junto con la función y los materiales" (2002, p. 38). Theo van Doesburg y De Stijl también se implicaron en este debate reconociendo la importancia de controlar la luz natural o artificial y su necesaria incorporación a las artes plásticas como elemento esencial en el diseño dinámico del espacio. Mallet-Stevens, seguidor de De Stijl que publicó junto a van Doesburg y van Eesteren en la revista del movimiento en el año 1925 (Mónica, 2022), había

diseñado un singular espacio laminar para el pabellón de Turismo de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925. Con una iluminación uniforme y artificial que ocupaba todo el techo desmaterializaba este límite consiguiendo una cierta desconstrucción del espacio central del pabellón. Van Eyck hizo algo similar en el pabellón Sonsbeek '66, reforzando con la cubierta translúcida la intención de generar “una atmósfera de luz difusa, que fomenta la idea de continuidad” (Mayoral-Campa, 2014, p. 74). Rietveld ya había ensayado este efecto puntualmente en la casa Verrijn Stuart (1938), en un acotado espacio entre el estudio y la zona de estar. Según el profesor Dietrich Neumann, Rietveld fue uno de los primeros en emplear techos luminosos en sus interiores (2010). Rietveld también había iluminado el espacio único del Pabellón de Holanda para la Bienal de Venecia (1954) mediante una luz natural reflejada en las paredes que entraba por unas ventanas superiores. Pero el antecedente más claro al techo textil del pabellón Sonsbeek '58 sigue siendo la Sala de Vidrio realizada por Mies van der Rohe en 1927, donde la iluminación cenital estaba “oculta y difuminada por las bandas tensadas del techo textil” (Trillo, 2017, p.71). En esta sala, el patio ajardinado también fue resuelto con un techo de lona a una cota superior con la intención de generar espacios diferenciados dentro de la sala expositiva (Trillo, 2016).

En el suelo, Rietveld optó por reflejar la cuadrícula de 4x4 metros con los listones de madera incrustados como hizo en el pabellón Sonsbeek '55, donde marcó con unas juntas la modulación de la planta. En el techo, los tensores replicaban esa cuadrícula y, junto con el suelo, definían ese espacio interior diáfano e isótropo buscado por Rietveld, en el que quedaban situados elementos y muebles contruidos con diversos materiales, texturas y colores, expresando volúmenes, formas y relaciones que justificaban su situación en el interior del pabellón. La búsqueda de las adecuadas proporciones del espacio, de la medida y dimensión de los elementos que lo conformaban, la posición topológica que tomaba cada uno de los elementos o la manera en la que se encontraban unos con otros, apuntan a un sentido de la construcción del espacio que, como afirma el profesor José Altés al analizar la obra de Mies a través de sus dibujos, está “íntimamente ligada a la percepción de la forma y el orden” (2013, p. 56), reconocible también en esta obra expositiva de Rietveld.

6. Conclusiones

La formación inicial de Rietveld como ebanista, su maduración como artista, las relaciones que fomentó con el contexto cultural y tecnológico de su momento y las experiencias acumuladas, incidieron en su idea de arquitectura y su forma de diseñar y construir en la que tenía especial importancia la geometría, la modulación y la condición constructiva de cada elemento. Su producción artesanal de modelos de mobiliario son ensayos espaciales que le acercan a los procesos ciertos de la seriación industrializada que traslada tanto a su arquitectura efímera y expositiva como a la permanente.

El pabellón Sonsbeek '58 se inscribe en dos cobertizos reutilizados que obliga a un planteamiento introspectivo opuesto al pabellón Sonsbeek '55, lo que no debe ser interpretado como una involución conceptual sino como el resultado de las condiciones impuestas por las dimensiones y por el sistema constructivo de los cobertizos. Los conceptos que gestaron las ideas del espacio neoplástico y de planta libre surgieron precisamente a partir de experiencias realizadas en espacios interiores. Consecuentemente, la estrategia de ocultar los pilares interiores tuvo como principal objetivo conseguir la ilusión de un espacio único y diáfano, en el que se pudieran recrear las condiciones espaciales del ideal neoplástico.

Las composiciones de planos coloreados en Sonsbeek '58 refuerzan la idea de que se trataba de una construcción espacial pensada desde dentro, a pequeña escala, que se proyectaría hacia la totalidad del espacio contenido entre las paredes perimetrales de los dos cobertizos. El núcleo prefabricado Kernhuis (1929) demuestra que Rietveld ya consideraba esta forma de hacer arquitectura, introduciendo un objeto a partir cual estructurar de diferentes maneras el espacio de la vivienda.

El escrito De Stoel (La Silla) de 1930, del que derivaba la racionalidad constructiva e insistía en la capacidad de generar movimientos, expresa la condición de variabilidad en la organización del espacio que se corresponde con un mundo más dinámico, más cinético, que se transmite también a los diferentes elementos que construyen la arquitectura como mecanismo de espacios cambiantes y tensionados para provocar el movimiento del observador dentro y alrededor. Esta es una cualidad común de los proyectos y obras analizadas de Rietveld y está relacionada con su interés por la construcción prefabricada que descubre con la Vivienda Prefabricada para el Chófer en Utrech (1927), con sus propuestas para el primer CIAM (1928), con las diferentes variantes del módulo Kernhuis o con su larga colaboración con la empresa Bredero.

La modulación de la planta y el uso de materiales prefabricados facilitaban la traslación dimensional y proporcional del ideal neoplástico a la arquitectura. Si bien el pabellón Sonsbeek '55 puede considerarse la culminación de esta larga trayectoria experimental de Rietveld, el Sonsbeek '58, como otros proyectos expositivos analizados, dejan claro que el ideal neoplástico encontraba mejor acomodo en las pinturas y en los dibujos axonométricos de van Eesteren y van Doesburg y más difícilmente en la arquitectura, quizá porque el origen del neoplasticismo estuvo en la representación bidimensional, que inexorablemente poseen los cuadros, y en la pequeña escala que poseen las maquetas y los muebles. Esto diferencia la arquitectura expositiva de Rietveld de la de Mies van de Rohe citada en este artículo, en tanto que el maestro alemán consiguió extender constructivamente sus ideas a la totalidad de su obra, independientemente de la escala requerida en cada caso.

Aunque los conceptos aplicados al diseño del pabellón Sonsbeek '58 son desarrollo de hallazgos previos, rememora toda su experiencia en instalaciones expositivas con ínfimos recursos, recreando el ambiente de los años treinta en el interior de unos pabellones existentes. Con mínimos materiales, crea una sintaxis arquitectónica que intenta visibilizar las tres dimensiones del espacio cartesiano. El uso del textil y la iluminación cenital es parte del proceso constructivo que completa un espacio sencillo pero sugerente que tuvo repercusión en siguientes generaciones, como demuestra la propuesta de Aldo van Eyck para el pabellón Sonsbeek '66, con su laberinto de muros opacos y su cubierta radicalmente transparente. La arquitectura evoluciona encadenando pequeños hallazgos que aparecen en cada experiencia y que es imprescindible recorrer y reconocer. Un recorrido ya iniciado por muchos artistas e investigadores que reivindican la relación entre arte, educación e infancia (Mayoral et al. 2021), discurso protagonista en los años coincidentes con la actividad de Rietveld en los pabellones para pequeñas esculturas de Sonsbeek. Conscientes de esto, advertimos necesario profundizar en el conocimiento de estas experiencias coincidentes, examinando sus interacciones y su vigencia.

Agradecimientos

Este artículo se adscribe a la línea de investigación “Arquitectura y Construcción. Proyecto y Técnica, de la Génesis a la Realización del Proyecto” del Grupo de Investigación PAIDI HUM-632 Proyecto, Progreso, Arquitectura financiado mediante “Ayudas a Consolidación de Grupos de la Junta de Andalucía”, (2021/HUM-632). Agradecemos al profesor doctor Jan Molema la ayuda prestada en la interpretación y traducción de las anotaciones manuscritas de los croquis de Rietveld y a la doctora en arquitectura Dña. Paula Lacomba Montes por su ayuda en la localización del catálogo de la exposición Sonsbeek de 1958 en el Gelders Archief. Agradecemos a los evaluadores las correcciones, indicaciones y aportaciones que han permitido mejorar este trabajo de investigación.

Autoría

Las tres personas autoras han conceptualizado y diseñado la investigación; han elaborado los datos, visitado los archivos, localizado documentos y bibliografía, elaborado dibujos, escritos y revisiones.

Conflicto de intereses: Los autores declaran que no hay conflicto de intereses.

Bibliografía

- Altés Bustelo, J. (2013). La casa con patio en Mies van der Rohe. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (8), 42-57. <https://doi.org/10.12795/ppa.2013.i8.03>
- Arribas Blanco, S. (2021). La influencia de la industrialización en la obra de Gerrit Rietveld. Del módulo al Kernhuis. *VLC arquitectura*, 8(2), 33-60. <https://doi.org/10.4995/vlc.2021.14696>
- Bekkers, W. M. J.; Esmeijer, A. P. W.; Aertsen, D. W., & Oskam, K. (2005). *Bredero's Bouwbedrijf familiebedrijf – mondiaal bouwconcern – ontvlechting*. Amsterdam, The Netherlands: Serie Recht te Utrecht deel 5.
- Candela, J. L. (1970). Gerrit Rietveld. El espacio real. *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, (58), 30-31.
- Capitel, A. (1996). *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Castilla, M. V. y Sánchez-Montañés, B. (2022). Construcción semántica y forma: fundamentos de la dimensión comunicativa en la Arquitectura Contemporánea. *ACE: Architecture, City and Environment*, 17(50), 11026. <https://dx.doi.org/10.5821/ace.17.50.11026>
- Detlef, M. (2001). Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and de Avant-Garde. En T. Riley, & B. Bergdoll. *Mies en Berlin* (pp. 318-323). New York, EE. UU.: The Museum of Modern Art.
- Fernández Cacho, S. (2023). Cultural Landscapes Inventories. Theories, Methods and Techniques. *ACE: Architecture, City and Environment*, 17(51), 11807. <http://dx.doi.org/10.5821/ace.17.51.11807>
- Floor, P. (2014). De Utrechtsche Filmiga 1927-1933: 'een Monsterworsteling Tussen 't Celluloid en Utrecht'. *TMG Journal for Media History, Sound & Vision*, 7(1), 33-50. <https://tmgonline.nl/articles/10.18146/tmg.228>
- Frayling, C. (1993). Research in art and design. *Royal College of Art Research Papers*. 1(1), 1-5. https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf
- García García, R. (1997). Casas después de la Schröder. *Cuaderno de Notas*, (5), 39-56. <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/789/819>
- Hoekema, S. (2015). Framing De Stijl: Rietveld's 1951 exhibition installation as image strategy. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. Brill*, 65(1), 354-372.
- Kuipers, M. (2010). Materialization in Rietveld's Architecture. En R. Dettingmeijer; M-T. van Thoor, & I. van Bijl. (Eds.), *Rietveld's universe* (pp. 98-117). Rotterdam, The Netherlands: NAI Publishers.
- Küper, M. (2006). Una introducción a la obra de Rietveld. *2G, Revista Internacional de Arquitectura*, (39-40), 4-17. Barcelona, España: Gustavo Gili S.A.
- Küper, M. (2010). Rietveld and De Stijl. En R. Dettingmeijer; M-T. van Thoor, & I. van Zijl. (Eds.), *Rietveld's universe* (pp. 194-211). Rotterdam, The Netherlands: NAI Publishers.
- Küper, M., & van Zijl, I. (1992). *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. The complete work*. Utrecht, The Netherlands: Centraal Museum Utrecht.
- Luscombe, D. (2017). Illustrating architecture: the spatio-temporal dimension of Gerrit Rietveld's representations of the Schröder House. *The Journal of Architecture*, 22(5), 899-932. <https://doi.org/10.1080/13602365.2017.1351779>

- Mayoral Campa, E. (2014). Pensamientos compartidos. Aldo van Eyck, El grupo COBRA y el arte. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (11), 64–75. <https://doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.05>
- Mayoral-Campa, E. et al. (2021). Paisajes infantiles. La infancia como constructora de un imaginario urbano. *ACE: Architecture, City and Environment*, 16(47), 9945. <http://dx.doi.org/10.5821/ace.16.47.9945>
- Mónica Romãozinho, A. (2022). Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas: a Arquitectura Anticúbica e Cinemática de Mallet-Stevens. *Res Mobili, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 11(14), 177-196. <https://doi.org/10.17811/rm.11.14.2022.177-196>
- Neumann, D. (2002). Lichtarchitektur and the Avant-Garde. En D. Neumann, & K. Swiller Champa. *Architecture of the night: the illuminated building* (pp. 36-51). Munich, Alemania: Prestel.
- Neumann, D. (2010). Artificial Lighting as a Desing Task for the Modern Architect En R. Dettingmeijer; M-T. van Thoor, & I. van Zijl. (Eds.), *Rietveld's universe* (pp. 174-191). Rotterdam, The Netherlands: NAI Publishers.
- Rietveld, G. (1930). De Stoel. *De Werkende Vrouw*, 1(9), 244.
- Rietveld, G. (1939). Einige uitspraken over architectuur, gezien als één der plastiche kunsten. *De 8 en Opbouw*, (6), 53-56.
- Rodijk, G. H. (1991). *De Huizen van Rietveld*. Zwolle, The Netherlands: Waanders Uitgevers.
- Román, A. (1996). Gerrit Th. Rietveld: creación versus composición. En AA.VV. *Gerrit Th. Rietveld: 1888-1964 [exposición]* (pp. 32-37) Madrid, España: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones.
- Stouraitis, K. (1993). De Sonsbeektentoonstellingen in Arnhem: een blijvende traditie. *Sculptuur in beeld, Kunstlicht jrg*, 14(2), 4-9. <https://vu.contentdm.oclc.org/digital/collection/klct/id/2908/rec/1>
- Torres Cuelco, J. (2017). El proyecto de arquitectura como investigación académica. Una aproximación crítica. En J. J. Vázquez Avellaneda (Dir.) y R. M. Añón Abajas (Coord.), *Colección investigaciones IdPA_03 2017* (pp. 13-28). Málaga, España: RU Books.
- Trillo Martínez, V. (2016). Traslaciones miesianas. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (15), 42-55. <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i15.03>
- Trillo Martínez, V. (2017). *Mies en Barcelona. Arquitectura, Representación y Memoria*. Sevilla, España: Editorial Universidad de Sevilla. Consejería de Fomento y Vivienda.
- Troy, N. J. (1983). *The De Stijl Environment*. Cambridge, Massachusetts, USA and London, England: The MIT Press.
- van Bommel, B. (2009). *Het Rietveldpaviljoen bij het Kröller-Müller Museum: over de voorgenomen reconstructie van 2010*. Den Haag, The Netherlands: Sdu Uitgevers.
- van Santen, B. (s.f.) Bredero's Bouwbedrijf – 1921-1947. *Rosenberg Quaterly. The magazine*. <https://rozenbergquarterly.com/brederos-bouwbedrijf-1921-1947/>
- van Thoor, M. T. (2010). Factor of the Visible. Rietveld's ideas about the Renewal of Architecture. En R. Dettingmeijer; M. T. van Thoor, & I. van Zijl. (Eds.), *Rietveld's universe* (pp. 155-173). Rotterdam, The Netherlands: NAI Publishers.
- van Zijl, I. (2010). De Stijl as Style. En R. Dettingmeijer; M-T. van Thoor, & I. van Zijl. (Eds.). *Rietveld's universe* (pp. 226-249). Rotterdam, The Netherlands: NAI Publishers.
- Villalba Salvador, M. (2012). El aparador de Rietveld del Museo Nacional de Artes Decorativas. *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 1(1), 59-72. <https://doi.org/10.17811/rm.1.2012.59-72>