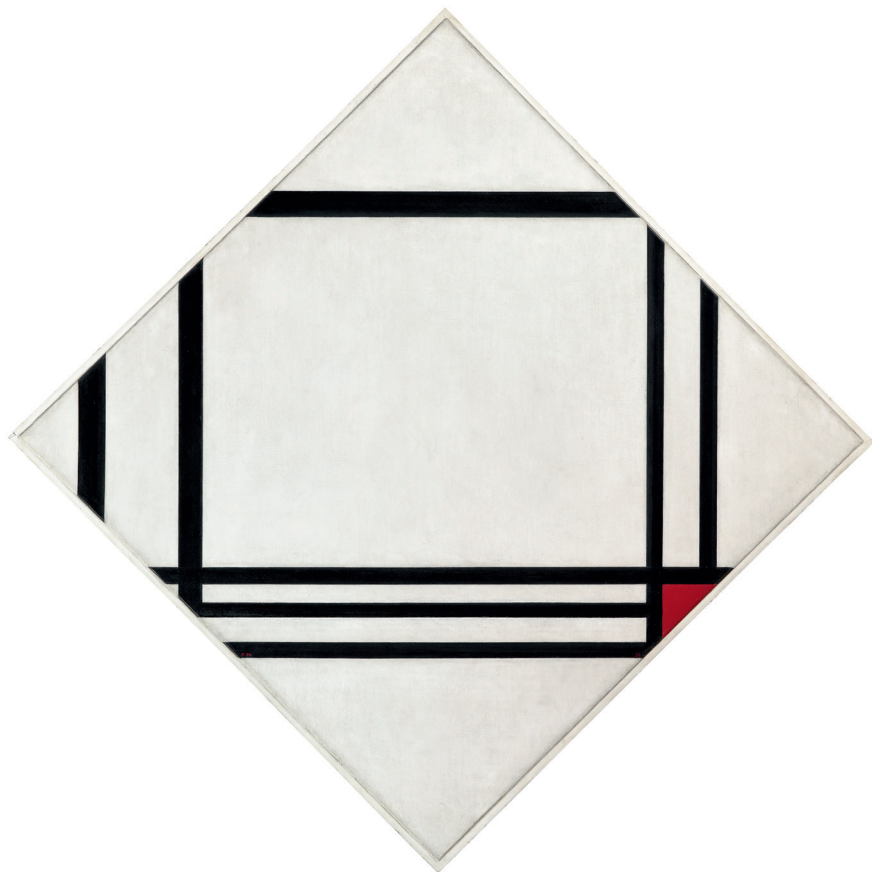


Exposición 11 de noviembre de 2020 – 1 de marzo de 2021
Edificio Sabatini, Planta 1

Mondrian y De Stijl



Piet Mondrian, *Composición en rombo con ocho líneas y rojo (Pintura nº III)*, 1938
Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, Colección Beyeler © Mondrian/Holtzman, 2020

La obra del artista holandés Piet Mondrian, en el contexto del movimiento De Stijl [El Estilo], marcó el rumbo del arte abstracto geométrico desde los Países Bajos y contribuyó al cambio drástico de la cultura visual después de la Primera Guerra Mundial. Su concepción de la belleza, basada en la superficie, en la estructura y la composición del color y las líneas, conformó un estilo novedoso e innovador que pretendía derribar las fronteras entre disciplinas y rebasar los límites tradicionales del espacio pictórico. *De Stijl*, la revista homónima creada por el pintor y crítico Theo van Doesburg en 1917, fue la plataforma para difundir las ideas de esta nueva plástica y superar el tradicional provincialismo holandés.

Los integrantes de De Stijl, en contra de lo que se ha dicho tantas veces, no perseguían una utopía, sino un mundo que, gracias a la colaboración entre todas las disciplinas, pudiera abolir la jerarquía entre las artes. Pretendían así que estas se liberaran, se mezclaran y pudieran dar lugar a algo nuevo, una realidad que se adaptara mejor al mundo que empezaba a vislumbrarse, el mundo de la modernidad.

Piet Mondrian (Amersfoort, Países Bajos, 1872-Nueva York, 1944) está considerado uno de los fundadores de este arte nuevo. Sus ideas progresistas sobre la relación entre el arte y la sociedad nacen de la férrea tradición realista de los Países Bajos, heredera del siglo XVII. Un realismo entendido como supremo solo cuando se apropia de la realidad y la transforma. Mondrian buscó las vías para conseguirlo a través del ritmo y el dinamismo, mediante una reducción de los recursos visuales, un acento riguroso en el aspecto meramente *plástico* del arte pictórico y la integración de lo nuevo en la realidad cotidiana.

Los artistas en torno a Mondrian y la revista *De Stijl* operaban en un mundo en el que existían otras corrientes. De ahí que, en cada una de las salas de esta exposición, se trate de enfrentar los fenómenos que entroncan directamente con el pensamiento central del movimiento y los intentos, en los Países Bajos y en otros lugares, de crear un arte genuinamente contemporáneo que conectase con la realidad e incluso aspirase a superarla. Un recorrido que muestra que el periodo desde la Revolución rusa hasta el ascenso de la Alemania nazi fue una época de enorme agitación cultural en la que los artistas de *De Stijl* emprendieron una trayectoria totalmente nueva y particular.



Piet Mondrian, *Cesta con manzanas*, 1891. Kunstmuseum Den Haag. Préstamo a largo plazo de P. J. van den Berg
© Mondrian/Holtzman, 2020

Un comienzo holandés

En mayo de 1892, Mondrian participa en la exposición anual de la asociación artística *Kunstliefde* de Utrecht, un bastión conservador y aristocrático. Mondrian, nacido en el seno de una familia de tradición *antirrevolucionaria*, se movía con soltura en esos círculos provincianos. El país se está modernizando a gran velocidad, pero esa tendencia apenas alcanza a la educación calvinista que recibe Mondrian, como se ve claramente en las obras que expone en Utrecht, seguidoras de la tradición pictórica del realismo del siglo XVII, con un canon de la belleza estático, inamovible, perpetuo. Cuando se traslada a Ámsterdam, con dieciocho años, empieza a experimentar a partir de esa tradición de pintura paisajística. Opta entonces por horizontes altos, sin apenas profundidad, y emplea colores planos, en paisajes en los que se respira un extraño silencio.



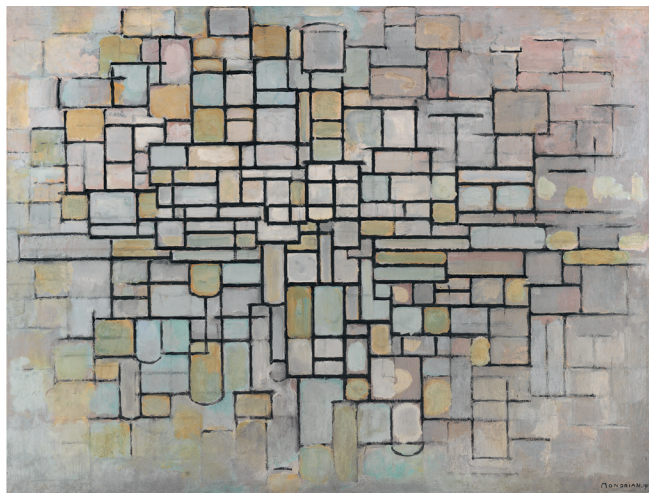
Piet Mondrian,
Día de verano, 1908
Colección Museum
de Fundatie, Zwolle
y Heino/Wijhe,
Países Bajos
© Mondrian/Holtzman,
2020

Forma y espacio en la arquitectura holandesa hacia 1900

Entonces ¿de dónde surge el ímpetu innovador de De Stijl en los años 1916-1917? En los Países Bajos existía una fuerte sensibilidad por la función social del arte. El arte es para todos y la arquitectura, madre de todas las artes, tiene la sagrada, casi religiosa, misión de dar forma a la vida. El color nos hace consciente del espacio. La estructura crea orden. Y un sencillo y contenido diseño es casi higiénico para la mente. De ahí que el espacio arquitectónico adquiera aquí, más que en otros sitios, una dimensión espiritual. El debate, a finales del siglo XIX, se centra en el diseño para el nuevo edificio de la Bolsa de valores de Ámsterdam. Ha de ser una oda al capitalismo, pero al estilo holandés. El arquitecto Hendrik Petrus Berlage consigue implicar en su proyecto (1886-1903) a pintores, escultores, poetas y escritores, y plantea un sobrio edificio de ladrillo. Color, higiene y austeridad ornamental son ahora el nuevo canon en los Países Bajos.

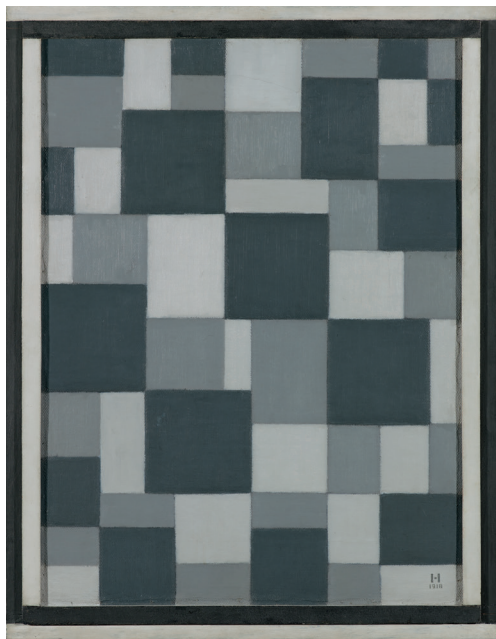
Un joven virtuoso que cree en el progreso

En enero de 1909, Mondrian expone una retrospectiva de su obra en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. La distribución de sus trabajos por las cuatro salas de la exposición es curiosa y confusa. En la primera hay pequeños y sencillos bocetos en óleo, experimentos sin concesiones, búsquedas personales de una poesía cruda e insólita. En las últimas dos salas cuelga paisajes depurados, en los que predomina la calma de la noche o del amanecer. Sin embargo, en la sala central parece que el artista se haya vuelto loco. Extraños cuadros azulados, de una expresividad y consciencia de sí mismo extraordinarias, son las últimas expresiones de un arte protagonizado por el crecimiento espiritual de la mente durante el peregrinaje del hombre por la tierra. La sucesión de tonalidades —conformando un tríptico— revela la obra de un artista que cree en el progreso, en un mundo que puede ser mejorado a través del arte.



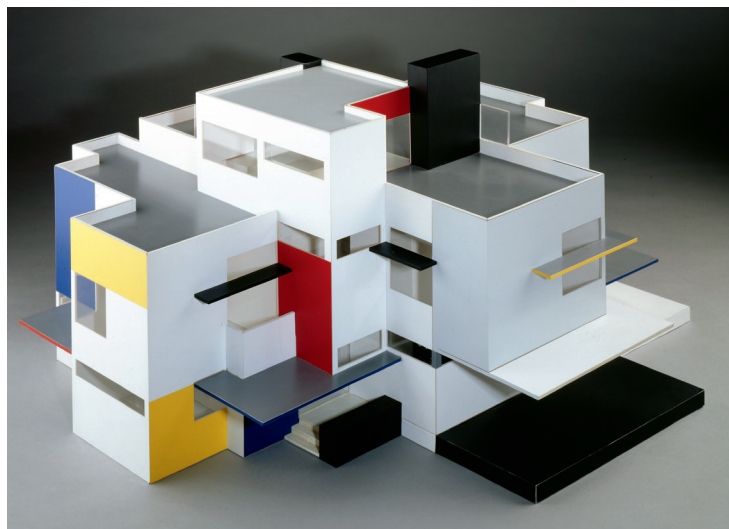
Piet Mondrian
Composición nº II, 1913
 Kröller-Müller Museum, Otterloo,
 Países Bajos
 © Mondrian/Holtzman, 2020

En busca de una belleza universal



Vilmos Huszár, *Composición en gris*, 1918
 Kunstmuseum Den Haag.
 Adquisición con el apoyo de la Rembrandt Association
 © Vilmos Huszár, VEGAP, Madrid, 2020

Cinco años después, Mondrian escribe desde París una larga carta al crítico de arte holandés H. P. Bremmer. Este ha visto su obra reciente, le fascina su plástica —principalmente trazos de líneas horizontales y verticales que apenas limitan los colores contenidos— y quiere saber más de ella. En su carta niega que su obra sea ambigua. Lleva dos años en París buscando una *belleza universal* que esté al margen de la representación o de la naturaleza y que solo sea deudora de la verdad del color y la línea, guiados por la intuición. Bremmer le invita a participar en una exposición en La Haya, estalla entonces la Primera Guerra Mundial y el artista no puede regresar a París. Los Países Bajos se mantienen neutrales durante el conflicto y allí sigue experimentando, con dibujos sobre papel.



Theo van Doesburg
y Cornelis van Eesteren
Maqueta para una casa
particular, 1923
Reconstrucción: Tjarda
Mees, 1982
Kunstmuseum Den Haag

Forma y espacio en el arte

Mondrian se siente parte de una multiplicidad de intentos por depurar el arte y desarrollar un lenguaje plástico que sea al mismo tiempo sencillo y estructurado, y que haga patente el espacio ilusorio de la obra de arte como una realidad accesible para cualquiera. Para Mondrian, la línea y el color eran dos elementos fundamentales de la pintura; el rítmico juego de relaciones expansivas que entablaba creaba una nueva forma de plasticidad o de espacio. Otros artistas coetáneos, como Bart van der Leek, Gerrit Rietveld, Vilmos Huszár y Georges Vantongerloo, coinciden en su búsqueda de un nuevo arte completamente abstracto que penetre directamente en el sentimiento. Theo van Doesburg (Utrecht, Países Bajos, 1883-Davos, Suiza, 1931) consigue aunar estas fuerzas en la revista *De Stijl*, cuyo primer número sale en octubre de 1917. Los comienzos de *De Stijl*

muestran la enorme diversidad en el afán experimental de los artistas que forman parte del grupo. Este aspecto experimental es uno de sus rasgos característicos, que debe entenderse, ante todo, como un taller virtual en el que los artistas debatían e intentaban desarrollar un arte que se adaptara a la vida moderna. En esa diversidad se halla la fuerza del movimiento, pero también, como se descubre al poco tiempo, su debilidad.

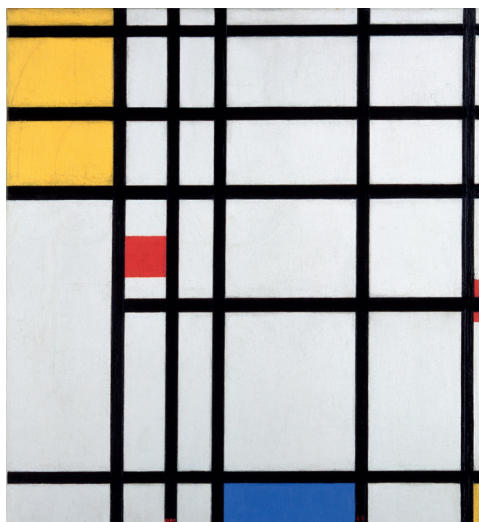
Forma y espacio en la sociedad

Desde el principio, los artistas de *De Stijl* buscan abolir los límites entre las artes: entre la arquitectura y la pintura, entre las artes aplicadas y el diseño, incluso pretenden sacrificar los límites entre la plástica, el lenguaje, la música y la danza. Todas las formas de expresión sirven a un único objetivo: la expresión de la modernidad. Una

maqueta de arquitectura o una silla se convierten en esculturas, esto es, objetos en el espacio, ya que en la concepción de lo moderno también el espacio se debe ver de manera distinta. El pintor deviene arquitecto y los límites entre realidad e ilusión se vuelven fugaces y cambiantes. La abstracción importa más que el valor utilitario, y las ideas tradicionales sobre la composición y la simetría son sustituidas por un mundo de imaginación en movimiento constante y cambiante, como la vida misma.

La sistematización de un arte nuevo

En la década de 1920 queda claro que lo que inicialmente se podía entender como un unánime movimiento utópico hacia un arte abstracto era, de hecho, un crisol de opiniones y concepciones del arte en continuo conflicto. Tras la exposición *Les architectes du Styl* que Van Doesburg organiza en la Galerie de l'Effort Moderne de París (1923), lo que prevalece es la imagen de un *estilo internacional*, en el que la abstracción, la reducción de los recursos plásticos y la geometría son las características de una marca internacionalmente reconocida de progresismo, funcionalismo y radicalismo. Con su revista, Van Doesburg apoya estas tendencias, aunque en 1927 lanza su propio estilo, el *elementarismo*, en el que juegan un papel importante la sistematización y el serialismo, en un intento de moderar y modificar el rigor del dogma neoplástico que le llevó a la ruptura con Mondrian.



Gerrit Thomas Rietveld,
Silla roja y azul. Diseño: 1917-1923
Realización: Gerard van de Groenekan, 1930
Centraal Museum, Utrecht
© Gerrit Thomas Rietveld, VEGAP, Madrid, 2020

Piet Mondrian,
Pintura II 1936-1943, con amarillo, rojo y azul, 1936-1943
Moderna Museet, Estocolmo. Compra, 1967
(The Museum of Our Wishes)
© Mondrian/Holtzman, 2020

Un arte siempre nuevo

La visión del arte de Mondrian en esta época era bastante diferente. Siempre había considerado que la misteriosa fuerza de la intuición impulsaba el proceso artístico. Era una fuerza incontrolable, capaz de aportar más claridad al proceso artístico que cualquier otra actividad. En la segunda mitad de la década de 1920 sus pinturas se fueron vaciando cada vez más y sus composiciones quedaron reducidas a dos o tres patrones (líneas horizontales y verticales que delimitan planos de color blanco, rojo, amarillo o azul) que se repetían constantemente, de manera que su obra carecía de cualquier signo de espontaneidad. Mondrian piensa que su “pequeño proyecto”, como denomina su investigación sobre la abstracción, está llegando a su fin. Pero ante su asombro, su reducido repertorio de recursos visuales oculta infinitud de posibilidades compositivas: “Menos es más”. A partir de la década de 1930, sustituye el equilibrio más clásico de sus composiciones por otro más dinámico, comparable con la siempre cambiante percepción de la vivencia

urbana, sobre todo tras su traslado en octubre de 1940 a Nueva York, la bulliciosa metrópoli que se había convertido en el escenario de su vida cotidiana. Así, aproxima las líneas que atraviesan sus composiciones, hace las horizontales más anchas que las verticales y sugiere matrices que se solapan e interfieren entre sí hasta el infinito.

De Stijl entró en declive a mediados de la década de 1930. En realidad, su arte nunca había sido bien recibido ni había contado con un mercado importante. Solo Mondrian —quien, en muchos sentidos, había seguido su propio camino— había conseguido destacar. Los demás artistas apenas tuvieron reconocimiento, en parte porque el optimismo en relación con la idea de un nuevo mundo se había atenuado en la segunda mitad de los años veinte, y en parte porque las tendencias figurativas se habían impuesto de nuevo.

Programa educativo
desarrollado con el patrocinio de:



Organiza:



Colabora:



Medios asociados:

