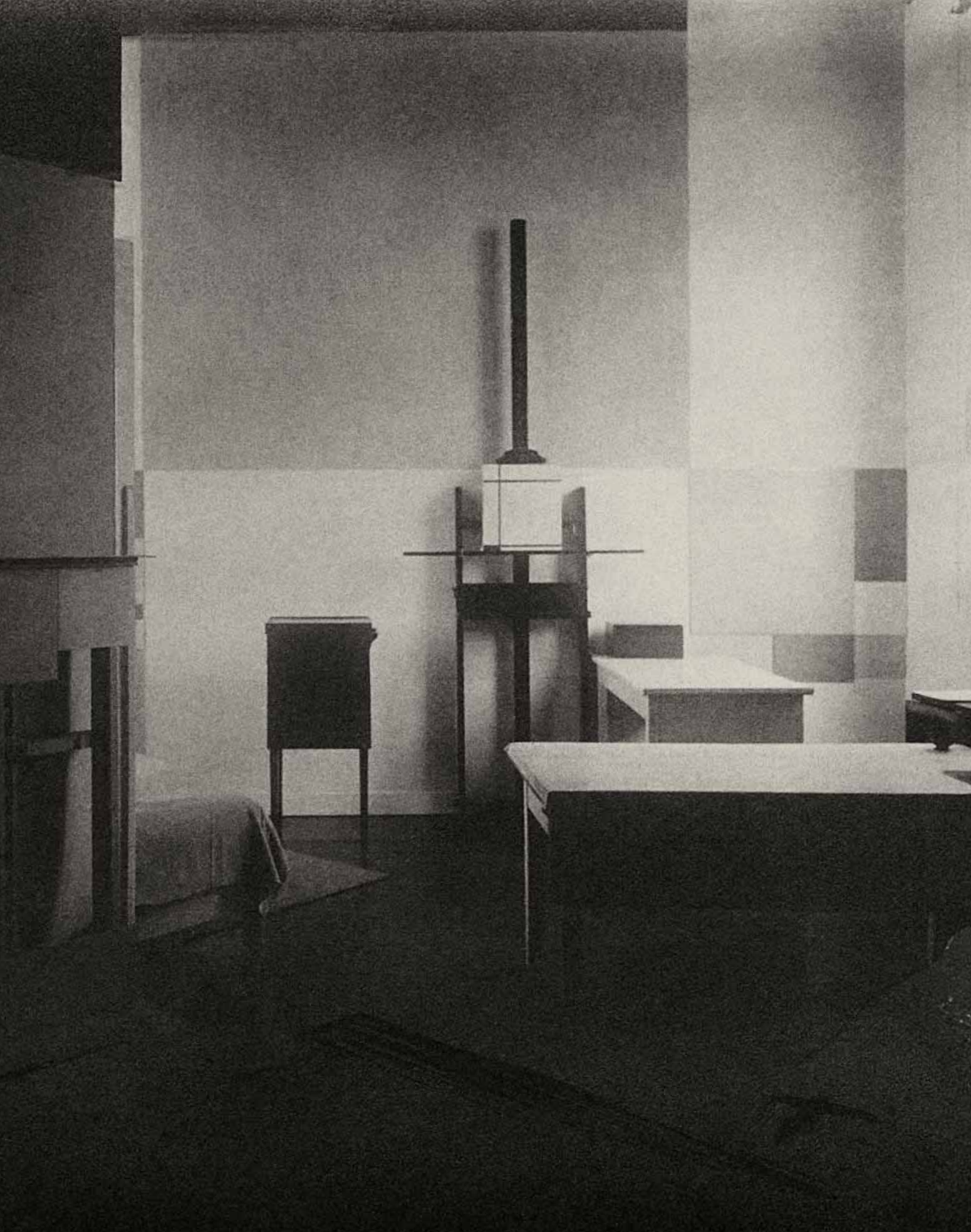


Y DE STIJL MONDRIAN

Mondrian y De Stijl



YDE STIJL

MONDRIAN

Miembro destacado de De Stijl, el artista holandés Piet Mondrian es considerado uno de los fundadores del arte abstracto y una figura clave para entender las profundas transformaciones que experimentó el mundo artístico en la primera mitad del siglo XX.

Sus obras tempranas son piezas de corte naturalista y simbolista en las que Mondrian se muestra como un pintor con una gran destreza técnica que poco a poco va incorporando influencias de corrientes artísticas emergentes, como el puntillismo, el fauvismo y el cubismo.

Esta evolución le lleva a sentar las bases de su revolucionaria filosofía artística, el neoplasticismo. Una corriente abstracta caracterizada por una geometría rigurosa y una paleta de colores primarios –rojo, azul y amarillo– y no colores –blanco, negro y gris–.

Famosa es su cita «solo cuando estemos en lo real absoluto, el arte no será ya más necesario». Una afirmación paradójica si pensamos en cómo la cultura popular ha trivializado y divulgado su obra a través de innumerables copias y reappropriaciones.

La exposición que, en colaboración con el Kunstmuseum Den Haag, le dedica el Museo Reina Sofía, nos acerca de una manera a la vez transversal y panorámica a la obra de este artista, explorando también el importante papel que el movimiento De Stijl (El Estilo) y figuras ligadas al mismo como las de Theo van Doesburg, Bart van der Leek o Vilmos Huszár, jugaron en la configuración de su propuesta artística y discursiva.

Resulta necesario resaltar el gran trabajo de investigación y contextualización realizado por su comisario, Hans Janssen. Su revisión crítica de la obra de Mondrian y del efervescente contexto histórico-artístico en el que esta surgió y se desarrolló, nos permite redescubrir a un artista que nunca dejó de repensarse y sin el que difícilmente podrían entenderse algunos de los caminos más fascinantes que han emprendido las artes visuales durante el siglo pasado.

José Manuel Rodríguez Uribes
Ministro de Cultura y Deporte

Tradicionalmente, las grandes figuras de referencia de la modernidad artística en España han sido Pablo Picasso, Salvador Dalí y Joan Miró. Picasso de manera ininterrumpida desde la década de 1930 hasta la actualidad; Dalí sobre todo en los años veinte del pasado siglo y durante el franquismo; y Miró a partir de las décadas de 1950 y 1960. Más allá de las evidentes diferencias que existen entre estos artistas, los tres comparten una cierta vocación gestual, su interés por el inconsciente y lo imaginario, y la persistencia, en mayor o menor grado, de un componente o eco figurativo. A nivel internacional, esta línea gestual y figurativa es la que se ha promovido de manera preferente desde instituciones como el MoMA que, de hecho, ha otorgado una gran centralidad a estas tres figuras, especialmente a Picasso y Miró, en la construcción de su discurso historiográfico y museográfico.

Pero hay otras modernidades artísticas que no se ajustan a este canon, entre ellas la de América Latina, en torno a la cual el Museo Reina Sofía investiga y trabaja desde hace años. Con experiencias tan potentes como las del neoconcretismo o el arte óptico y cinético, las raíces históricas de esta modernidad son muy distintas. Una de ellas es, sin duda, la figura de Piet Mondrian. En este sentido, la organización de la presente exposición pretende revisar la obra del artista neerlandés, a la vez que contribuir a profundizar en la comprensión de las bases genealógicas de una modernidad con la que estamos menos familiarizados.

Aun manteniéndose en una cierta esfera de la otredad, la modernidad latinoamericana ha terminado adquiriendo un progresivo estatus canónico y hoy no hay institución museística que no tenga en sus fondos —o aspire a tener— obras de artistas como los brasileños Hélio Oiticica o Lygia Clark. Pero en este proceso de asimilación, se la ha despojado de elementos críticos que le son esenciales, en gran medida porque a través de ellos se cuestionaba la propia lógica constitutiva del proyecto eurocéntrico que fue la modernidad. Elementos que, bajo nuestro punto de vista, la relectura que la presente exposición hace de la obra de Mondrian puede contribuir a visibilizar y reactivar.

La novedad de esta relectura se basa en dos argumentos fundamentales. Por un lado, la relación que Mondrian mantuvo con el movimiento De Stijl. Esta pone de relieve no solo la imposibilidad de entender la figura y obra del artista de forma autónoma y autorreferencial, sino también que dicho movimiento no ha de verse como algo homogéneo, desprovisto de contradicciones

y tensiones, pues en todo momento funcionó como un espacio dialéctico y de conflicto. Por otro, el afán de Mondrian por generar conexiones entre sus piezas a través del cuidado y la atención que dedicó al modo en que estas se mostraban al público. Con este gesto se alejó de la concepción unitaria o exenta de la obra de arte, para subrayar, por el contrario, continuidades y discontinuidades dentro de una trayectoria o narrativa más extensa, al tiempo que otorgaba importancia a la recepción del conjunto. Así, para la mayoría de las exposiciones que el artista concibió a lo largo de su carrera, al tiempo que seleccionaba las obras prescribía de forma pormenorizada la secuencia de presentación. Y a menudo introducía cambios en esa selección y ordenación durante el transcurso de las muestras, subrayando lo que podría expresar esa combinación específica de obras.

Al hacer hincapié en estos dos aspectos, la exposición no solo nos permite resignificar la figura de Piet Mondrian, sino también la propia génesis y naturaleza constitutiva de la modernidad, pues evidencia que «el artista moderno por antonomasia», tal y como le describe Hans Janssen, comisario de la muestra, y el movimiento o contexto artístico que posibilitó que lo fuera, estuvieron alejados de sus preceptos e ideales. Es decir, las recurrentes polémicas que protagonizaron los integrantes de *De Stijl* en torno a cómo entendían la modernidad o el empeño de Mondrian por establecer relaciones entre sus obras y buscar un efecto de conjunto que trascendiera el «interés visual intencionado» de las pinturas individuales nos revelan una cosmovisión artística en la que las formas no se conciben de una manera platónica, como inmanencia pura, sino en un sentido profundamente relacional.

Hay otra tesis de este proyecto expositivo que incide en esta dirección: la relevancia que se otorga a su producción pictórica más temprana, previa a su viraje hacia la abstracción, muy marcada por la tradición de la pintura de paisajes holandesa y esa suerte de versión local del impresionismo que fue la llamada Escuela de La Haya. La interpretación habitual de este periodo es la de una mera etapa de aprendizaje que sirvió al artista para adquirir una destacada pericia técnica. Sin embargo, el interés por el paisaje y la naturaleza destilado en estas obras evidencia que el discurso artístico de Mondrian no puede reducirse o leerse solo a partir de las claves del proyecto moderno, entre ellas, la radical separación entre naturaleza y cultura. En relación con esta idea, resultan pertinentes las reflexiones de Bruno Latour en su célebre ensayo *Nunca*

fuimos modernos (1991). Según este autor, la sociedad moderna nunca ha funcionado de acuerdo a este paradigma fundacional que separa naturaleza y cultura, pues en la práctica los sujetos modernos han seguido creando objetos híbridos que tienen que ver tanto con una como con otra. Atendiendo a este periodo temprano, la exposición señala que la obra de Mondrian, figura totémica de la modernidad artística europea, posee, en realidad, una dimensión compleja y heterogénea que no puede describirse en términos unívocos.

La reivindicación crítica que artistas latinoamericanos como los citados Lygia Clark o Hélio Oiticica hicieron de Mondrian demuestra que, de algún modo, percibieron dicha condición poliédrica. La defensa que estos creadores realizaron de la necesidad de desbordar los límites del cuadro, de transformar la experiencia artística en una experiencia corporal y vital, concibiendo al espectador como parte integrante de la obra, los llevó a interpelar el aparente ensimismamiento del proyecto artístico utópico de Mondrian, su pretendido alejamiento de la naturaleza en pos de una realidad plástica ideal. Cabría precisar, no obstante, que tales interpelaciones, más que dirigirse a Mondrian, rebatían la interpretación más extendida que se ha hecho de su obra en clave puramente formalista y racionalista. Por ello, quizás conscientes de que Mondrian era en efecto una figura más compleja, difícilmente reductible al paradigma de artista moderno que hemos descrito, lo examinaron desde la admiración y la afinidad, algo que queda patente, por ejemplo, en la «carta» que, casi a modo de manifiesto artístico-poético, le dirigió Clark en 1959 o en cómo Oiticica se inspiró en sus estrategias compositivas abstractas para diseñar una instalación como *Tropicália* (1967).

En el mismo sentido, la relectura que esta exposición propone del corpus artístico de este creador discrepa de dicha interpretación canónica, y lo hace remarcando que la aspiración por desbordar y expandir el espacio de lo pictórico —y de lo artístico—, por sacar el cuadro del marco y poner en el centro la dimensión procesual y relacional de la creación estética, como buscaban los artistas latinoamericanos, ya estaba implícita en su trabajo. De este modo, *Mondrian y De Stijl* invita a complejizar la figura de Mondrian, poniendo de relieve la necesidad de repensar la propia noción eurocéntrica de modernidad.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía



p. 2

Estudio de Piet Mondrian, 26 rue du Départ, París, 1926

p. 8

Piet Mondrian en su estudio, 278 boulevard Raspail, París, 1937

Una búsqueda única y personal

Hans Janssen

- 10
1.
Comienzos holandeses
22
2.
El potencial de la modernidad
26
3.
Individuos y comunidades:
el arte y la arquitectura en torno a 1905
32
4.
Una evolución moderna
42
5.
Un nuevo arte para un mundo moderno
54
6.
Publicidad internacional
64
7.
Una nueva espiritualidad, revelada por
la estructura de la obra de arte
70
8.
Los colores verdaderos: la unidad, la diversidad
y la formación de De Stijl, 1915-1918
74
9.
Los orígenes de De Stijl: la pintura
como arquitectura
82
10.
La evolución gradual del neoplasticismo
de Mondrian
92
11.
Una vida de colores: pintura, arquitectura
y De Stijl, 1917-1921
100
12.
La exposición de De Stijl en la Galerie
de L'Effort Moderne, 1923
114
13.
Un arte completamente abstracto
124
14.
Le Néoplasticisme Pure
130
15.
El ambiente De Stijl: la utopía del estudio
134
16.
El color y la línea: la recuperación de las
pinturas perdidas y de la trayectoria artística
completa de Mondrian
140
17.
Una arquitectura moderna, un mundo
moderno: el impacto de De Stijl en el entorno
construido
150
18.
El arte abstracto puro
160
19.
Una belleza clásica
170
20.
Una cultura de relaciones puras
174
21.
L'Art Révélateur
182
22.
El fin de De Stijl ¡Larga vida a De Stijl!
188
- Listado de obras
en exposición
201

Una búsqueda única y personal

Hans Janssen

Introducción

Existen razones de peso para afirmar que Piet Mondrian, un héroe de la modernidad en las artes visuales, es el artista moderno por antonomasia. Consiguió como ningún otro romper con la tradición decimonónica a la que pertenecía, pues ese era el único camino posible para alcanzar una modernidad radical, verdadera. Sus obras abstractas carecen de referencias externas, como se desprende de los títulos neutros que utilizaba: *Composición*, *Cuadro* o *Pintura*. Estos títulos se han considerado durante mucho tiempo una prueba de la autonomía absoluta y de la indiscutible naturaleza autorreferencial de su arte. Han sido pocos los estudiosos capaces de advertir que en muchas ocasiones estos títulos vienen seguidos de cifras, letras o números romanos que indican un orden particular, una posición o una relación con otras de sus pinturas y desmienten la independencia total de las obras. Algunas investigaciones recientes demuestran que Mondrian utilizaba estos números y letras adicionales para indicar un orden específico en las pinturas que exponía. A veces, les cambiaba incluso el título cuando las preparaba para una nueva exposición, y es indudable que la manera de ordenarlas tenía un sentido.

Esta publicación acompaña una exposición que se apoya en estas nuevas teorías para refutar la imagen moderna de la autonomía y la autorreferencia que ha guiado la percepción de la obra de Mondrian durante demasiado tiempo. Según la interpretación tradicional, cada una de las obras del artista sería como una cuenta de un collar que comenzaría en un punto definido del pasado y se prolongaría hasta otro punto definido del futuro; una evolución lógica, progresiva de declaraciones artísticas aisladas que se materializaron en la soledad de su estudio. Al explicar la trayectoria artística de Mondrian desde la perspectiva del cuidadoso proceso de selección que él mismo llevaba a cabo en las exposiciones en las que participaba –dentro del contexto general de las disputas, los debates y los conflictos que surgieron en el seno de *De Stijl*, el movimiento artístico que contribuyó a dar forma a la modernidad después de la Primera Guerra Mundial– esperamos arrojar algo de luz sobre la evolución y la motivación fundamental de la obra del artista, sobre todo –pero no exclusivamente– a partir de 1909.

Desde el comienzo de su carrera, Mondrian mostró un gran interés por lograr que su arte ejerciera un efecto determinado y estrechamente relacionado, en muchos casos, con el público al que iba dirigido.

El orden en que presentaba las pinturas en sus exposiciones indicaba la posición y el papel que quería atribuir a estas obras dentro de un debate artístico más universal. Era perfectamente consciente de que la elección de las obras para las exposiciones a las que le invitaban o las que ocasionalmente organizaba él mismo, era una manera de revelar y subrayar sus intenciones. La selección de una serie de obras en una secuencia de presentación cuidadosamente ordenada le ofrecía la oportunidad de expresar su posición y su evolución como artista y afirmar visualmente sus objetivos. Con esta exposición, nos gustaría transmitir en parte esta intención del artista, una reconstrucción de las distintas selecciones de obras que Mondrian realizó para varias exposiciones a lo largo de su vida.

El arte y el público: el caso Mondrian

Mondrian casi nunca hablaba de la relación entre su arte y su público. Pensaba que una obra de arte debe irradiar, algo parecido a lo que hace el sol que proyecta su luz sobre el mundo. Pero aparte de eso, no dijo mucho más sobre el tema. Desde el año 1909 se esforzó infatigablemente por «explicar lo que rodea a su obra, pero no la obra *en sí*»¹. En su opinión, toda pintura se revela únicamente a través de la obra propiamente dicha, en el acto de su contemplación, y ninguna explicación puede sustituir a esta experiencia. Sin embargo el artista moderno estaba obligado a instruirse en la disciplina del arte, antes y después de que la obra estuviera terminada. El artista moderno podía y debía hablar acerca del arte en general y del modo en que se podía conseguir que la belleza de la vida –la esencia más íntima del arte, que también definía como la expresión de lo vital, al margen del tiempo– se hiciera visible y tangible, y, sobre todo, perceptible. De manera que el propósito de Mondrian no era explicar su arte explícitamente, sino construir un discurso paralelo en el que se reflejara su obra, que a su vez daba testimonio de sus textos. El objetivo de esta exposición es demostrar que, a lo largo de su vida, Mondrian utilizó un planteamiento similar para exponer su obra, sacarla a la luz. No pretendía instruir a su público, explicar en qué consistía su arte, sino que le interesaba atraer al observador *de una manera visual*, a través de la contemplación de la obra expuesta, para que tomara conciencia de lo que estaba sucediendo en los muros de la galería. De modo que cuando Mondrian declaraba, en el primer número de *De Stijl*, que el artista moderno no tenía que dar explicaciones sobre su obra, lo mismo se puede aplicar a la selección y a la

presentación de las obras en las exposiciones. «Explicar significa que uno ha alcanzado la claridad en el camino del sentimiento y de la razón», escribió, «trabajando y reflexionando sobre lo que se ha logrado. Explicar significa tomar conciencia, aunque sea a través de ideas discrepantes, a través del conflicto. Así, las explicaciones relacionadas con la expresión plástica la hacen más profunda y precisa»².

Mondrian no concibió sus textos como una guía de sus pinturas, sino como una estrategia alternativa para observar lo que de sus pinturas se manifestaba de manera natural, en el acto de su contemplación. Del mismo modo que sus pinturas se centraban en el observador –cuya presencia siempre está implícita en los escritos de Mondrian y debe ser instruido para poder entender mejor la función de esas extrañas pinturas– los diseños expositivos que ideó a partir de 1909 se concibieron para ayudar al público a comprender mejor su obra.

Los textos que escribió Mondrian deben considerarse como un conjunto de «reflexiones *en torno a* su propia obra», o más bien «reflexiones *de*» su obra, es decir, ejemplos del modo en que uno debía enfrentarse a las pinturas. Para liberar el potencial que encierran las obras hay que abordarlas como lo hacía el propio artista en sus ensayos: no en un sentido literal, interpretando sus textos como una guía, sino en un sentido figurado, considerando que las pinturas son una caja de resonancia para todo tipo de ideas relacionadas con la realidad. Cualquiera que lea los textos como una guía limita el potencial de las pinturas, permite que las palabras maniaten al arte. Por el contrario, si se leen para ampliar el potencial de las pinturas, estas se liberan.

De Stijl

Entre 1917 y 1925, el arte de Mondrian se desarrolló en torno a De Stijl, el movimiento moderno que surgió en los Países Bajos. Bajo el pasional liderazgo de Theo van Doesburg, pretendía alcanzar un arte verdaderamente «visual» que aboliera la distinción entre ilusión y realidad para siempre, y favoreciera la fusión entre el arte y la vida. El uso de áreas de colores puros provocaría una nueva percepción del espacio en el arte, la arquitectura y el diseño, de manera que estas disciplinas apenas se diferenciarían entre sí. Para conseguirlo, los artistas tendrían que abandonar toda representación. El arte era más bien una cuestión de ordenación rigurosa. Y los artistas debían esforzarse por lograr los contrastes más marcados posibles. Según Mondrian, lo mejor era utilizar tensas líneas verticales y horizontales, colores

lisos puros –rojo, amarillo y azul–, y los «no colores»– el blanco, el gris y el negro–, para suavizar el contraste entre los colores primarios y que no fuera demasiado violento.

Entre 1914 y 1919, Mondrian fue perfeccionando estos elementos visuales en busca de la mejor manera de ofrecer la expresión más clara, objetiva y concreta del fenómeno de la belleza, libre de factores perturbadores, como el simbolismo, la referencia, el significado y los principios narrativos que habían dominado el arte occidental durante siglos. La auténtica belleza, pensaba, su esencia más íntima, se regía por unas leyes determinadas. ¿Por qué no? Isaac Newton había descubierto las leyes inmutables de la gravedad y Albert Einstein las leyes de la relatividad, de manera que, ¿por qué no se podían descubrir las leyes inmutables de la «belleza»? Mondrian desarrolló su teoría en los primeros números de la revista de la que tomó su nombre el movimiento De Stijl. Después, siguió estos principios durante el resto de su vida, aunque a partir de 1925 se le presentaron cada vez más oportunidades para desarrollarlos, lo que se tradujo en una serie de cambios profundos en su obra.

Por tanto, aunque las leyes en sí podían ser inmutables, el modo en que se manifestaban no lo era. Van Doesburg, por ejemplo, no estaba tan interesado en la armonía, la pureza y el orden. Creía en los beneficios de la perturbación, la fragmentación y la alienación que una obra de arte podía provocar. Así era como él interpretaba el nuevo arte de Mondrian. La renuncia a la representación resultaba inquietante, y la «nueva plástica», que fue como se empezó a definir enseguida el nuevo arte, era extraña en comparación con la mayoría del arte visual de la época. Mondrian y Van Doesburg compartían las mismas ideas sobre la destrucción del viejo mundo del arte. La nueva plástica tendría que bajarlo de su pedestal para siempre. El elemento perturbador de la nueva plástica estaba vinculado a la experiencia del mundo de la persona moderna.

Aunque para muchos artistas de De Stijl el nuevo lenguaje visual pronto se convirtió en un sello distintivo de su trabajo, en un símbolo de la modernidad y, en última instancia, siguiendo los pasos de Van Doesburg, se identificaba con la defensa de un planteamiento clínico, sistemático del arte y de la arquitectura, desde el principio Mondrian estaba mucho más preocupado por el contenido. Para él, era un arte concebido por encima de todo para el placer y para que la gente tomara conciencia de la belleza de la realidad.

Un arte para el observador. En ese sentido, trasladó al siglo XX la visión del arte del siglo XIX, aunque le dio un nuevo giro.

El espacio pictórico

Piet Mondrian fue uno de los primeros artistas que rompió con el sencillo modelo característico del siglo XIX en el que las obras de arte se producían y después se introducían en el mercado, donde se abrían paso hasta llegar a su propietario, al público. En este sistema decimonónico el arte se exponía y se disfrutaba en un ámbito diferente al que se producía. Pero él veía las cosas de otra manera. En diálogo con Van Doesburg, entre 1918 y 1920 desarrolló la idea de crear un arte genuinamente plástico en el que la ilusión ya no se encontraría restringida al espacio pictórico, sino que se introduciría en el mundo circundante y se apoderaría del espacio del observador. La ilusión y la realidad, el arte y la vida, operarían en el mismo ámbito, el entorno del observador. La obra de arte alteraría ese entorno, adentrándose en el ámbito del observador, a quien se animaría a relacionarse con este espacio pictórico.

El propio Mondrian no utilizaba el término «espacio pictórico». En los primeros años de su incursión en la abstracción escribió sobre lo universal, la armonía y las relaciones equilibradas. Quería que sus pinturas rebo-saran equilibrio. Hacia finales de la década de 1920, el ritmo cobró más importancia para él, y la noción de equilibrio fue dejando paso gradualmente al concepto de «equilibrio dinámico», una expresión que Mondrian utilizaba para definir el impacto perturbador y cada vez más intenso de sus pinturas en el observador. Lo que quiero designar con el término «espacio pictórico» no es por tanto el espacio definido en un sentido perspectivista ni el espacio tal y como podemos experimentarlo en la vida cotidiana. El espacio pictórico es un espacio con connotaciones especiales que tiene lugar en la percepción del observador, una existencia más real, la percepción de una persona que mira una pintura de Mondrian.

Para el público actual esto es difícil de imaginar, acostumbrados como estamos a contemplar las pinturas de Mondrian en el espacio frío y desnudo del museo, protegidas por un cristal. En este contexto parecen trofeos o representaciones de una marca. A principios de la década de 1990, tuve el privilegio de contemplar un Mondrian en casa de un coleccionista particular, el entorno para el que se concibió la pintura originalmente. La obra era la *Pintura* de 1923, y estaba colgada en un comedor profusamente amueblado en Turín,

una habitación atestada de alfombras, aparadores y armarios antiguos y pesados cortinajes. Por sí sola, la pintura transformaba por completo el ambiente de manera humilde pero decidida; lo dominaba, lo transformaba en un tipo de espacio que yo nunca había visto hasta entonces. Parecía una instalación artística: una intervención ideada para ejercer un impacto real en la percepción del espacio.

La producción, la presentación y el consumo ya no eran esferas diferentes, controladas por actores con responsabilidades diferentes, como era habitual en el siglo XIX. Pero, en los Países Bajos, donde durante mucho tiempo el mercado del arte no estuvo en manos de los marchantes, los propios artistas presentaban sus obras y las de otros colegas en asociaciones creadas por ellos. En las exposiciones de estas sociedades artísticas las pinturas se ordenaban casi siempre en función del tamaño o de la técnica artística. No se organizaban exhibiciones en las que se pretendiera que las obras expuestas fueran algo más que la suma de sus partes. A nadie se le ocurría pensar que el conjunto fuera algo más importante que la sucesión de las pinturas individuales. Lo importante era vender. Una exposición con un mensaje específico, una declaración artística, era, sencillamente, algo inaudito.

La pintura individual

¿Qué sucede cuando observamos con atención una pintura neoplástica de Mondrian, por ejemplo, su *Composición V* de 1927? El lienzo es solo un poco más alto que ancho. Pero la línea vertical de la derecha no evita que la composición parezca claramente horizontal, en virtud de dos elementos horizontales: un plano pegado al borde inferior y otro más separado del margen superior del lienzo. El plano azul de la derecha y el pequeño rectángulo amarillo de la parte inferior izquierda dotan de un movimiento diagonal a la experiencia de la observación que se opone al dinamismo sugerido por las líneas. Mondrian también introdujo un tercer nivel de dinamismo visual a través de las diferencias graduales entre los planos blancos.

El marco está formado por cuatro finos listones de madera, una reconstrucción del marco original de la obra. Están pintados de blanco, un poco más hundidos que el lienzo, un recurso que Mondrian había empezado a poner en práctica en 1914. «Yo fui el primero en colocar el cuadro delante del marco», declaraba en una entrevista en 1914, «en sacarlo del marco. Había observado que las pinturas funcionan mejor sin marco, y que el enmarcado provoca una sensación de tridimensionalidad.

Crea una ilusión de profundidad. Así que elegí un marco de madera lisa y monté la pintura encima. De esta manera, le confería una existencia más real»³.

«Una existencia más real». Parece que a Mondrian le preocupaba la realidad de la pintura –la superficie pintada, la ilusión del color– entendida como una realidad más perfecta. Esta idea, por tanto, también se aplica a las líneas y los planos de color que apreciamos en la pintura o, mejor dicho, «sobre» la pintura. Pensemos de nuevo en *Composición V*. Si pasamos por delante de la pintura, nos quedamos de pie a cierta distancia, nos acercamos, nos inclinamos ligeramente para observarla de lado, descubrimos que, aunque la luz es la misma, los planos cambian gradualmente en el espacio. Es un cambio sutil, pero está ahí. Desde la derecha, el azul rodeado de blanco se acentúa ligeramente, mientras que si miramos desde la izquierda se suaviza. El amarillo también cambia, y el blanco. Si le dedicamos el tiempo suficiente, el cuadro entero se convierte en un campo de fuerzas donde surgen toda clase de relaciones y tensiones provocadas por las pinceladas verticales u horizontales utilizadas para pintar los planos. *Composición V* es un mundo extraordinariamente complejo y autónomo que ejerce un impacto enorme sobre el espacio en el que el observador se encuentra situado.

El campo de fuerzas que se va manifestando con el paso del tiempo cuando observamos *Composición V* también se revela de golpe ante la primera mirada, como una imagen, una realidad inmutable, autónoma que se presenta como una pintura, una realidad paralela. Este efecto doble –una realidad aislada del tiempo que se manifiesta como una experiencia en el tiempo– es importante para nuestra definición del espacio pictórico. Lo que logró Mondrian, en todas las pinturas que produjo a partir de 1919, fue crear una realidad que se acercara lo más posible a la experiencia de contemplarlas, e intentó incluso que coincidiera con ella. Por eso dedicaba tanto tiempo a cada una de sus pinturas. A veces tardaba más de un año en aplicar el color a un plano en particular, o una zona blanca, capa a capa hasta alcanzar el efecto adecuado, para generar un nivel de energía que garantizara ese efecto radiante, un efecto real que permitía fundir la realidad y la ilusión, que evocaba un espacio pictórico por excelencia.

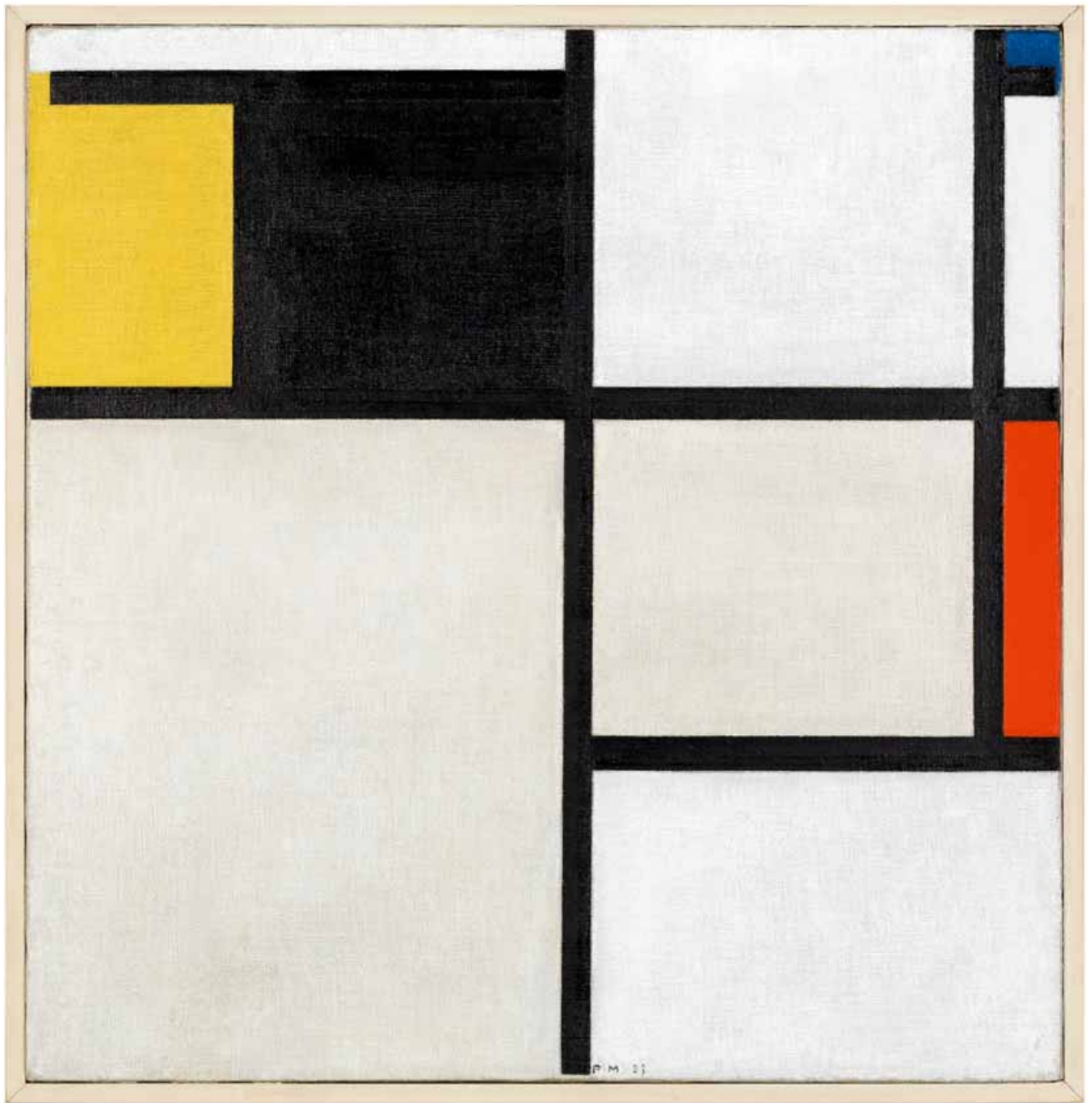
«Una existencia más real». Un artista que busca este efecto también cuenta con que el observador haga su papel en el juego de la observación. Un juego diseñado para demostrar algo. Algo que se encuentra encerrado en la pintura. Lo que se demuestra no forma parte necesariamente de la intención del artista. La obra de

arte demuestra algo y punto. Así que cuando hablamos de la intención, es más probable que se trate de la intención de la obra que de la del artista. El observador acepta esa intención, se involucra activamente en la reconstrucción de aquello que se demuestra.

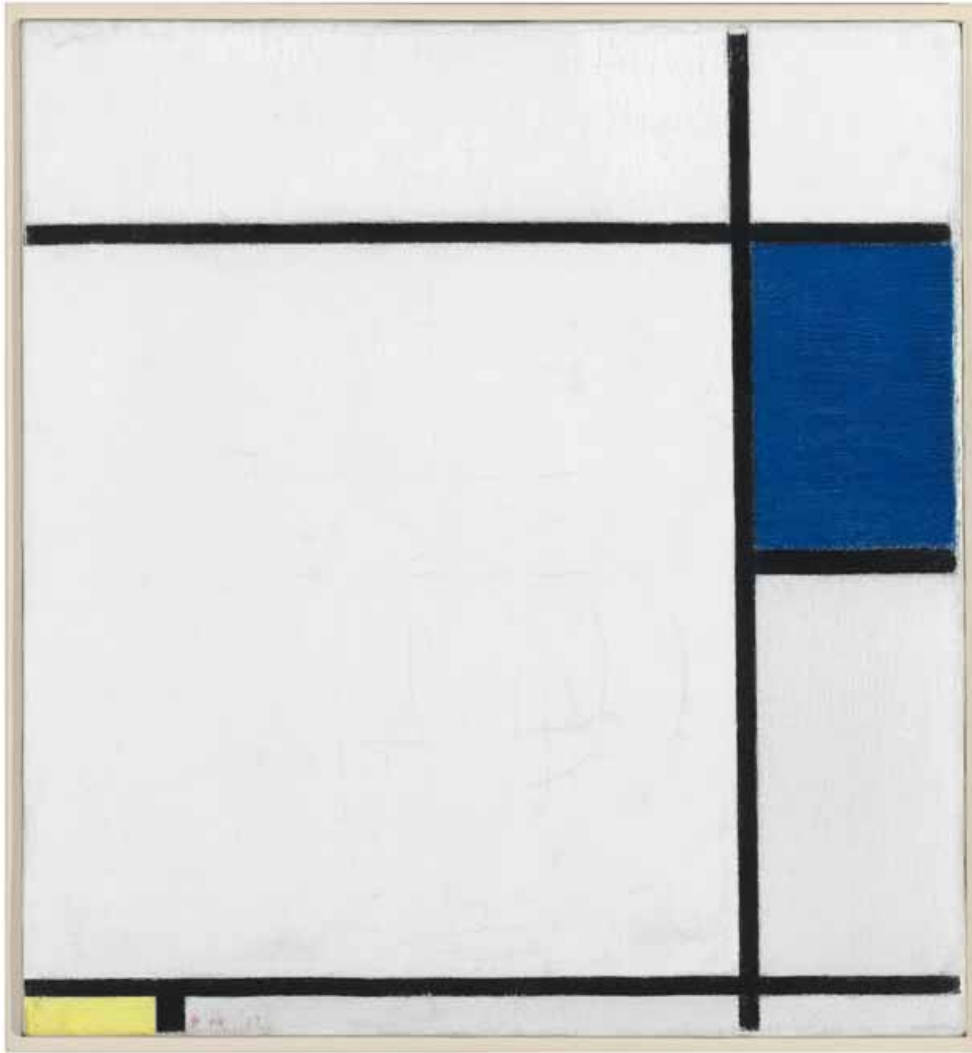
Esto no tiene nada que ver con un mundo estrictamente formal, autónomo, independiente que antes se pensaba que representaban las pinturas de Mondrian. En el siglo XX casi todo el mundo pensaba que el artista empleaba los elementos pictóricos –las líneas perpendiculares, los planos de color y los no colores gris y blanco– en un sistema formal cerrado. Atribuir un significado a la imagen equivalía a otorgar a las pinturas un efecto simbólico. Lo único que contaban eran las relaciones entre los elementos. El neoplasticismo era un vocabulario pictórico que Mondrian había desarrollado en torno a 1920 y después había ido desmantelado y destruido en las décadas de 1920 y 1930.

Van Doesburg y, en menor medida, Georges Van tongerloo y Vilmos Huszár veían las cosas de otra manera. Consideraban que sus obras eran mundos en sí mismas, estructuras con un efecto perturbador, desestabilizador. No querían atraer al observador; querían abrumarlo. En 1918 Van Doesburg había proclamado que el arte debía confundir al observador al enfrentarlo al arte abstracto. Interpretaba en un sentido absolutamente literal la percepción más perfecta de la realidad que Mondrian aspiraba a alcanzar. Van Doesburg pensaba que el color anulaba el espacio arquitectónico. El color no elevaba al observador para sacarlo *fuera* del tiempo; lo situaba *dentro* de él. En 1924 aplicó este principio en la exposición de arquitectura que organizó en la Galerie de l'Effort Moderne de París, que sirvió para poner en el mapa a «les architectes du Style». Van Doesburg combinó el lenguaje destructivo y desestabilizador de De Stijl con un tipo de construcción que pretendía abrir la masa, el plano y el espacio, dando rienda suelta al tiempo, a la luz y al color. Suprimió la distinción entre el interior y el exterior, e intentó crear un *continuum* espacio temporal en el que desaparecieran las jerarquías y lo único importante fuera la interacción entre el color y la percepción.

Pero para Mondrian el neoplasticismo no era un juego. Era una forma de arte especial que él había desarrollado y que, en el futuro, sería la expresión visual precisa de lo universal: lo espiritual, lo perceptible, eso que siempre es así, permanece inmutable y es característico de la vida. Una composición pintada, por tanto, era una cuestión de oposiciones y de relaciones, de «equivalencia plástica», como Mondrian



Piet Mondrian
Pintura (amarillo, negro, azul, rojo y gris)
1923



Piet Mondrian
Composición V
1927

definió este concepto en cierta ocasión, un fenómeno que permitía que, en sus composiciones, las mayores oposiciones posibles no se fusionaran ni desaparecieran, y que no existiera una jerarquía entre los contrastes⁴. El resultado era una composición radiante que se presentaba ante la mirada con una energía inmensa; una pieza de arte que controlaba y manipulaba el espacio que la rodeaba. El arte no debía ofrecer ya la ilusión de otra realidad —una representación—, sino que debía expresar de la manera más clara y directa posible la experiencia de la belleza de la vida, utilizando el color y la línea reducidos a sus formas esenciales: los colores primarios y las líneas horizontales y verticales⁵.

Varias pinturas

Para el observador, esta experiencia —guiada y asistida por la naturaleza fascinante de la pintura y por la sensación de realidad del espacio pictórico— define el interés visual intencionado de la pintura. Cuando se exhibe una única pintura, la «mecánica» de la observación se reduce sencillamente al diálogo entre el observador y la obra. Pero cuando se exponen varias pinturas a la vez surge una narrativa, una afirmación, en la que las piezas seleccionadas conspiran e introducen al observador en el juego, que trasciende el interés visual intencionado de la pintura individual.

Mondrian era consciente de esto, pero nunca llegó a desarrollar la idea. Quizá consideraba que no era más que una faceta del conocimiento tácito que solo se encuentra al alcance del artesano, un conocimiento práctico que no admite discusión. Sin embargo, en alguna ocasión dijo lo que pensaba sobre esta cuestión, en las cartas en las que hablaba de las exposiciones y la manera de presentar su obra. En una carta que le escribió en 1934 a Jean Gorin, afirmaba que la discrepancia en las intenciones de los artistas era uno de los motivos por los que él prefería exponer en solitario⁶. Las exposiciones colectivas generaban automáticamente la necesidad de establecer comparaciones, y cabía la posibilidad de que la obra de otro artista se pareciera a la suya externamente. Pero los demás artistas no eran conscientes de las diferencias fundamentales en la intención.

Y lo que importaba eran las intenciones. Las intenciones tenían que revelarse mediante la comparación de las obras seleccionadas que se exhibían. En una carta dirigida al arquitecto Jacobus Johannes Pieter Oud, quien le había escrito desde Róterdam pidiéndole que le enviara una obra para incluirla en una exposición en los Países Bajos, le respondía que no tenía nada que

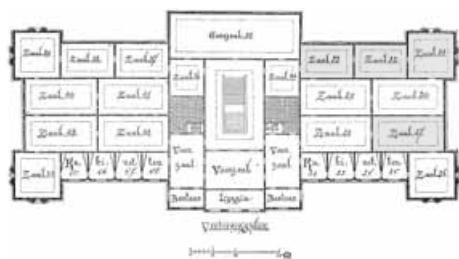
ofrecerle. «Con una debería bastar para una exposición. Es comprensible que quieran otras para ‘rellenar’, ¡pero cualquier otra obra les serviría!»⁷. Y dos días después, cuando por fin accedió, escribió: «Yo no prestaría ninguna pintura para la exposición (me refiero a tus propias pinturas), pues suelen estropearse un poco. Y con dos es suficiente. De hecho, cuando se juntan demasiadas, la cosa no funciona»⁸. Lo que le preocupaba a Mondrian en ese momento era lo que podía expresar esa combinación de obras, si es que podía expresar algo. Se trataba de una pintura de 1920 y otra de 1927, dos obras que, juntas, lo único que revelaban era en qué punto se encontraba el artista en 1920 y adónde había llegado en 1927.

No todas las exposiciones tenían un objetivo. A veces simplemente presentaba las obras que tenía a mano en ese momento, una sola pintura, quizá, o una selección de obras que pensaba que se podían vender bien. Esto fue lo que sucedió, por ejemplo, en 1912, cuando intentó vender algunas obras antiguas en una exposición en Domburgo, y en 1926, en la exposición que se celebró en Kühl und Kühn, en Dresde, donde tenía la esperanza de vender una parte considerable de las obras que había creado hasta entonces. Tampoco le preocupaban demasiado las exposiciones que organizaban otros, como la importante retrospectiva que montó su amigo Salomon Slijper en 1922 para celebrar el quincuagésimo cumpleaños de Mondrian. El artista no quiso involucrarse y se limitó a animar desde la grada.

Por otra parte, no debemos olvidar que, en la época en que Mondrian desarrolló su carrera artística, eran otros quienes se encargaban de la tarea específica de colgar las pinturas en el espacio expositivo. Esto significa que cualquier intención podía perfectamente quedarse en nada si el responsable del montaje de la exposición no tenía ni idea de lo que el artista quería hacer. No obstante, Mondrian asignaba a las pinturas títulos que indicaban el orden en el que debían contemplarse para insistir en que su obra se montara de la manera que él había previsto. Añadía a sus pinturas cifras, letras o números romanos para preservar el interés visual del orden de presentación y poner de relieve que las pinturas no se concebían aisladas, sino que existía una relación entre ellas.

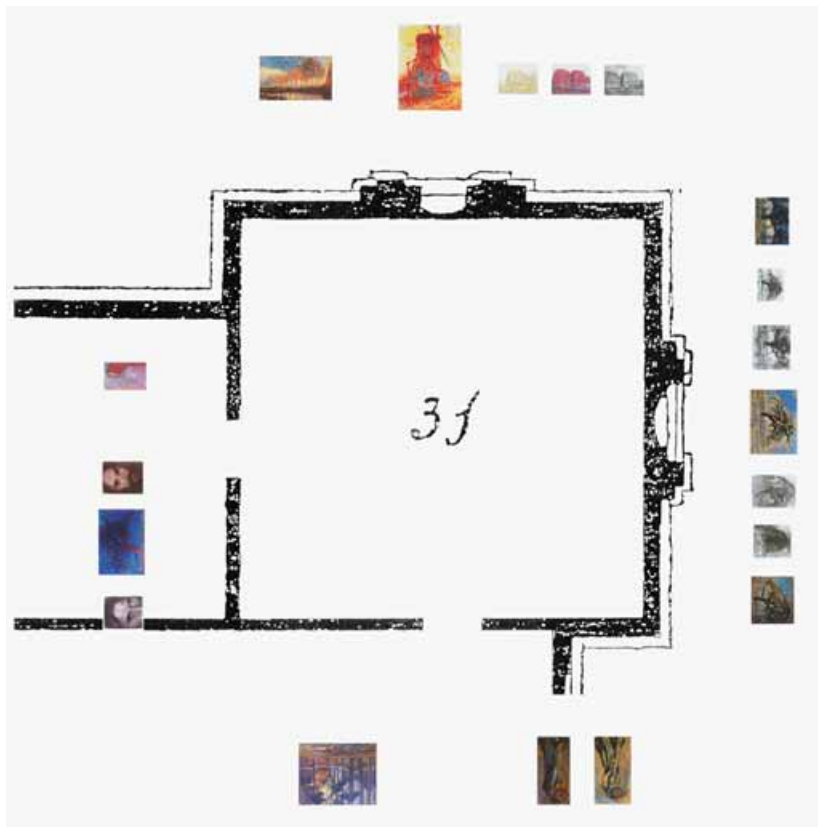
Exponer

Mondrian no adoptó este planteamiento expositivo desde el comienzo de su carrera. Sus primeros montajes eran tradicionales, y lo que le interesaba era convencer al observador de la calidad de su arte y de su



Plano de las salas de la primera planta del Stedelijk Museum. Las salas en las que Mondrian presentó su obra en color gris

Plano de la sala de la esquina de la primera planta del Stedelijk Museum. En ella se muestra el posible montaje de las obras de Mondrian en la exposición de enero de 1909



obra. Quería crearse un mercado, como se explica en los capítulos 1 y 2 del este libro.

La muestra que tuvo lugar en el Gremio de San Lucas de Ámsterdam en 1900, que hemos intentado recrear en nuestra exposición, demuestra a la perfección lo que pretendía Mondrian. Al exponer muchas obras de formato pequeño, sus primeros paisajes, podía exhibir su destreza técnica y la «intimidad», como él mismo definía este concepto, de su representación⁹; por último, añadió un par de obras de gran formato para llamar la atención. Las dos primeras instalaciones de la presente exposición muestran a un artista integrado en el mercado, que se adentraba en una escena pública donde sus propios compañeros, los críticos y el público decidían quién se llevaba el botín.

Aunque Mondrian vendió alguna obra a través de estos canales, parece que no estaba satisfecho con este sistema de creación, exposición y venta, como se pone de manifiesto en la carta que envió en colaboración con otros dos artistas, Jan Sluyters y Cees Spoor, al Ayuntamiento de la ciudad de Ámsterdam en el otoño de 1908.

A sus Señorías, el Alcalde y los Concejales de Ámsterdam, Los abajo firmantes, C. Spoor, P. Mondrian y J. Sluyters, pintores de Ámsterdam, se toman la libertad de dirigirse al concejo de la ciudad para solicitar respetuosamente el acceso durante el mes de enero de 1909 al espacio del Stedelijk Museum necesario para montar una exposición de sus obras de arte.

La razón que ha motivado esta petición radica en el hecho de que cada uno de los abajo firmantes se ha embarcado en una búsqueda artística única y personal, y, debido a la cantidad y la variedad de obras de arte que se producen en su entorno, y a la exigua cantidad que se seleccionan para las exposiciones importantes, no pueden dar a conocer su arte en este tipo de espacios para su pleno aprovechamiento.

Con la esperanza de que sus señorías valoren favorablemente nuestra petición, quedamos a la espera, con el debido aprecio,

Sus atentos servidores,
C. Spoor, P. Mondrian, J. Sluyters¹⁰.

Los artistas esgrimían tres argumentos ante las autoridades municipales. En primer lugar, la suya era una búsqueda personal. Además, su arte no se podía contemplar en las exposiciones convencionales, y, por tanto, se encontraban en desventaja. Por último, no habían podido exponer lo suficiente para expresar sus ideas. La carta tuvo el efecto deseado, e inmediatamente los tres artistas empezaron a preparar la exposición.

Cada uno se decantó por un discurso expositivo diferente. Spoor empezó a trabajar en las salas laterales y en dos de las galerías principales, donde ordenó las pinturas simétricamente según el tamaño a la manera clásica del siglo XIX, sin preocuparse por reflejar la evolución ni la posición. Aun así, utilizó las letras de la A, B, C y D para dividir sus pinturas en cuatro etapas, lo cual revela cierto interés por la evolución de su obra.

Sluyters optó por una estrategia temática. Su primera sala estaba atestada de caricaturas y retratos íntimos. La siguiente estaba dedicada a las imágenes mitológicas, académicas, combinadas con algunos paisajes urbanos impresionistas que acababa de pintar en París. Y en la última sala expuso su enorme pintura *Bal Tabarin* (1907), rodeada de retratos y paisajes que destacaban por su estilo rudimentario y por el uso expresivo del color. En el montaje de Sluyters,

la subjetividad aleatoria de sucesivas formas de expresión podía revelar como un relato.

Evolución

Sin embargo, Mondrian adoptó un planteamiento totalmente diferente para el montaje de su obra en Ámsterdam. Ordenó sus pinturas como un tríptico: la obra más reciente, en la sala de la esquina, los bocetos en una de las galerías laterales y los paisajes más sofisticados en una o dos salas más.

Se trataba de un planteamiento cíclico. Aunque el proceso creativo es caótico por definición –y no sigue una progresión definida, sino que se sale por la tangente a medida que se desarrolla en el tiempo– se puede representar como un modelo si se muestra como una metamorfosis repentina, sin dirección y descontrolada, que comienza por las penurias del trabajo material y termina con la claridad espiritual de la obra terminada; es decir, como un acto creativo. Según Mondrian, la creación artística es una cuestión de progreso, aunque el destino final se desconoce y la única brújula es la realidad de la pintura individual¹¹. El proceso se repetía una y otra vez.

Él, que nunca estudió en profundidad las teorías científicas de la evolución, tomó la idea de la trinidad de la teosofía –en particular de las conferencias de



Piet Mondrian, *Autorretrato*, 1908
Atardecer; El árbol rojo, 1908-1910
Autorretrato, 1908

Rudolf Steiner a las que asistió en Ámsterdam en 1908— que contribuyó al desarrollo y a la articulación de las ideas que se iban formando mientras trabajaba.

Pero ¿en qué medida podemos dar crédito a esta interpretación de la práctica de Mondrian? El artista no dijo nada al respecto. Pintó, sin embargo, un tríptico un año después que tituló *Evolución*. Esta obra ha tenido una acogida dispar entre los críticos modernistas y los estudiosos de Mondrian, pues algunos consideran que se trata de una obra clave y para otros es una anomalía que debe ser rechazada, una obra totalmente fallida: excesivamente simbolista y teosófica, una representación grandilocuente de la historia de la humanidad. Con demasiada frecuencia los críticos pasan por alto que, en realidad, lo que ellos condenan son interpretaciones, diversas lecturas de la pintura. Y son muy numerosas. La que quizás se acerca más a la verdad es la que ofreció un crítico que escribió una reseña en 1911, probablemente después de hablar con Mondrian y ponerse de acuerdo con él en una posible interpretación¹².

Con *Evolución* creó un espacio pictórico con tres lienzos juntos que se podían contemplar a la vez, como si fueran tres partes de un único mensaje visual. Los paneles exteriores colgados en una posición ligeramente más baja que el panel central, subrayaban la naturaleza elevada de esta parte. Lo que no todo el mundo sabe es que este panel central también sobresalía unos tres centímetros, como si quisiera introducirse en el espacio del observador. Así fue

como Mondrian consiguió en 1910 que el espacio pictórico se volviera tangible y perceptible. Las tres partes se mantenían separadas para subrayar la evolución gradual que mediaba entre las tres pinturas, y el conjunto era mayor que la suma de las partes, el impacto visual del todo trascendía el de los elementos individuales. El montaje que había ideado para sus obras en el Stedelijk Museum en 1909, repartidas en tres o cuatro salas, funcionaba de la misma manera.

En Ámsterdam las pinturas conspiraban y colaboraban, pero también luchaban entre sí dentro del espacio pictórico que habían creado, y se podría decir que existía cierta coordinación entre las salas, aunque se pretendía que la relación entre una sala y la siguiente fuera conflictiva. Esta presentación mostraba de manera sincrónica la diacronía o la evolución a lo largo del tiempo. Era un modelo del ideal del arte, la obra de arte definitiva. Es decir, Mondrian presentaba un proceso que normalmente ocurre a lo largo del tiempo —el proceso de la creación artística— de una manera lineal y lo plegaba sobre sí mismo, lo dividía en tres, para lograr que lo lineal pareciera cíclico. Esto implica un proceso de crecimiento, declive y progreso, y evoca además en cierta medida la función del arte en el conjunto de la sociedad. Es una imagen, un ejemplo, de cómo se comporta y se desarrolla la sociedad.

Mondrian siguió este modelo durante toda su vida. La trinidad jugaba un papel crucial en el significado de las exposiciones más importantes que él mismo



Piet Mondrian, *Evolución*, 1911
(marco original reconstruido)

preparó, desde la muestra de la Galerie Walrecht de La Haya de 1914 hasta su primera exposición individual en la Valentine Gallery de Nueva York en 1942¹³. También echó mano de este recurso en algunas de las exposiciones más modestas que organizó en París, Londres y Nueva York. Entre 1929 y 1938 estuvo trabajando en un manuscrito, «L'art nouveau-la vie nouvelle, L'art et la vie»¹⁴. En este texto que nunca llegó a publicar explicaba que el arte, después de siglos de lenta evolución, había experimentado repentinamente una mutación hasta volverse abstracto y definía este fenómeno como una «mutación», un concepto evolutivo que designa un salto repentino desde un género existente a otro completamente nuevo¹⁵. La repentina aparición del arte abstracto que él mismo cultivaba –un proceso que había comenzado entre 1907 y 1908 prolongándose hasta 1918– era a su modo de ver un ejemplo de ese tipo de mutación. Los pintores siempre habían tendido a desviarse del mundo real cuando lo representaban. Esa tendencia se había reforzado inexorablemente. Por otra parte, escribía Mondrian, todo pintor mostraba cierta inclinación en cada pintura a poner de relieve las relaciones de la línea, la superficie plana y el color¹⁶. Esas relaciones se habían acentuado cada vez más, y esa combinación había favorecido un salto que había dado lugar a un arte completamente nuevo.

Y, según él, la nueva vida aparecería del mismo modo que el nuevo arte –un arte raro, en cierto sentido, pero lleno de vida–, que había surgido del arte antiguo. El arte demostraba que la nueva vida tenía que liberarse de la tiranía de la representación y concentrarse deliberadamente en alcanzar las relaciones puras entre las personas. «Si el arte es una expresión de la vida y ha llegado mucho más lejos de lo que algunos pueden imaginar», sostenía, «entonces podemos asumir que la nueva vida será una civilización de relaciones puras»¹⁷. El arte abstracto y la presentación de obras de arte abstracto, individualmente o en grupos seleccionados, era la prueba viviente de ello.

Sin embargo, esto no es un razonamiento teleológico que se justifica en función de su finalidad, una acusación que se ha esgrimido alguna vez contra Mondrian. El espacio pictórico no debe confundirse con el espacio real, el espacio político, el espacio social. Es un espacio de la imaginación. Mondrian era un pintor, no un político. Solo podía mostrar el poder de la imagen, una y otra vez, la naturaleza persuasiva del espacio pictórico, que se puso de manifiesto en su búsqueda única y personal, orientada a revelar el poder de la pintura.

1. Piet Mondrian, «The New Plastic in Painting» (1917), en *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. y trad. H. Holtzman y M.S. James, 1986, Nueva York, Da Capo, 1993, p. 41. Para el original en neerlandés, véase *De Stijl* 1, n° 5, marzo de 1918, p. 78.
2. Ibid.
3. James Johnson Sweeney, «Piet Mondrian», *Museum of Art Bulletin*, vol. 12, n° 4, 1945, pp. 2-12.
4. Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme: Principe général de l'équivalence plastique*, París, Edition de L'Effort Moderne, 1920, *passim*. El artista seguía utilizando este concepto en «L'Art Nouveau – la vie nouvelle», el manuscrito en el que estuvo trabajando por lo menos hasta 1938. Véase *The New Art*, p. 248.
5. P. Mondrian, *Le Néo-Plasticisme*, p. 3.
6. Carta de Piet Mondrian a Jean Gorin, 31 de enero de 1934, citada en Yve-Alain Bois, «Lettres à Jean Gorin», *Macula*, n° 2, 1977, p. 130.
7. Carta de Piet Mondrian a J.J.P. Oud, 17 de diciembre de 1927, en el Oud-archive, Fondation Custodia, París.
8. Carta de Piet Mondrian a J.J.P. Oud, 19 de diciembre de 1927, en el Oud-archive, Fondation Custodia, París.
9. Para Mondrian, la noción de *innigheid* era muy importante. A falta de una expresión mejor, la hemos traducido como «intimidad». En el término neerlandés, sin embargo, se encuentra implícita la idea de la «reciprocidad» de la intimidad, es decir, el diálogo entre la obra y el observador, por una parte, y entre la obra y el artista, por otra. Entre medias, se situaría la relación entre la realidad de la pintura y la realidad que esta representa. Véase Hans Janssen, *Piet Mondriaan: Een nieuwe kunst voor een ongekend leven. Een biografie*, Ámsterdam, Hollands Diep, 2016, p. 299, donde se cita una carta que el artista escribió el 3 de mayo de 1916 a su amigo Sal Slijper donde se habla de la noción de *innigheid*.
10. Carta de Cornelis Spoor, Piet Mondrian y Jan Sluyters, diciembre de 1908, Gemeentearchief Amsterdam.
11. H. Janssen, *Piet Mondriaan*, *passim*.
12. Arnold Saalborn, «Piet Mondriaan en Anderen», *De Kunst* 4, n° 197, 4 de noviembre de 1911, pp. 74-77.
13. Para una descripción y una interpretación exhaustivas de la exposición de la Galerie Walrecht de La Haya, véase Hans Janssen, *Mondrian and Cubism: Paris 1912-1914*, Londres, Ridinghouse, 2016.
14. La descripción más pormenorizada de la historia de la publicación de este texto se recoge en Louis Veen, *Piet Mondrian: The Complete Writings: Essays and Notes in Original Versions*, Leiden, Primavera Pers, 2017, pp. 376-380.
15. P. Mondrian, «The New Art – The New Life», *The New Art*, p. 246.
16. Ibid.
17. Ibid., p. 149.



1.

Comienzos holandeses

Hans Janssen

Piet Mondrian, *Jarra con cebollas*
1892

En mayo de 1892, a los veinte años, Piet Mondrian participó en la exposición anual de la asociación de artistas Kunstliefde de Utrecht, un baluarte del conservadurismo. La mayoría de los miembros de esta asociación, consagrada a la creación y a la contemplación artística, pertenecían a la nobleza de la ciudad. Mondrian, que había nacido en Amersfoort en el seno de una familia de tradición «antirrevolucionaria», se movía con soltura en esos círculos. Sin embargo, la familia Mondrian pertenecía a la pequeña burguesía. Eran personas humildes que se aferraban a los valores nacionales de la patria y la monarquía, y se apoyaban en la fe protestante para afrontar los peligros de la modernidad, cuyo avance se sentía incluso en la pequeña localidad de Amersfoort.

El padre de Mondrian era el director de una escuela de educación primaria y dedicaba gran parte de su tiempo a luchar por los derechos de la pequeña burguesía antirrevolucionaria. En 1880 se trasladó con su familia a Winterswijk para dirigir una escuela más importante. Pero en esta ciudad el contraste entre sus ideales antirrevolucionarios y el avance imparable de la modernidad, que aspiraba a refundir la vida desde unos presupuestos más materialistas, era aún más marcado.

En 1880 Winterswijk había crecido hasta convertirse en un importante centro de la industria textil. Los Mondrian vivían en una casa elegante junto a una fábrica equipada con una máquina de vapor que producía tejidos de día y de noche. Enfrente de su casa estaba la HBS [*Hogere Burgerschool* o Escuela Cívica Superior], un tipo de escuela pública de enseñanza secundaria que el gobierno había introducido en todo el país en 1863. La HBS de Winterswijk se había fundado en 1870. Los alumnos que se graduaban allí adquirían una formación de carácter técnico y comercial y, de esta manera, podían contribuir al desarrollo de la nueva cultura materialista. El impacto de estas nuevas escuelas fue enorme. La cultura moderna materialista consiguió abrirse camino hasta el entorno rural de Winterswijk, y la región vivió una época de gran prosperidad hacia principios de siglo, una auténtica edad de oro.

Pero la población local, anclada en un orden social y cultural que todavía se regía por los valores tradicionales, más idealistas, no valoraba todas las novedades. La comunidad se aferraba a un estilo de vida anticuado, centrado sobre todo en la supervivencia cotidiana y la religión, y el progreso tecnológico no les importaba

demasiado. La sociedad moderna, con sus nuevas formas de organización —incluida la educación protestante que impartía el padre de Mondrian— no había arraigado del todo en este mundo.

Este es el contexto en el que, alrededor del año 1888, el joven artista decidió dedicar su vida a la pintura. Las obras que presentó en la exposición de Utrecht ilustran a la perfección el estilo pictórico que abrazó en un principio: tres naturalezas muertas tremendamente tradicionales. Según la tradición artística holandesa, si un pintor quería demostrar su maestría, no podía hacer nada mejor que pintar el pelo de una liebre de tal manera que hasta las obras del maestro del siglo XVII Jan Baptist Weenix palidecieran en comparación; o unas manzanas tan frescas y jugosas como las de los bodegones de Michiel Simons; o unas cebollas y una jarra tan verosímiles como las de Jan Davidszoon de Heem.

El siglo XVII era el marco de referencia hasta entonces. Sin embargo, Mondrian no adoptó el planteamiento teatral característico de la tradición en ninguna de estas tres pinturas. La liebre y la jarra surgen de una oscuridad profunda, indefinible, y yacen desnudas bajo una luz uniforme sobre una superficie que parece una mesa, en una habitación también vacía. Solo se resaltan las manzanas, con ayuda de una extraña luz brillante de origen desconocido que se refleja en la manzana que se ha salido de la cesta inclinada.

Mondrian no eligió estos objetos porque tuvieran un significado simbólico más profundo. Solo le importaba su forma, la textura de la superficie, los colores. La decisión de subrayar estas características revela la influencia de algunos artistas franceses del siglo XIX, como Gustave Courbet y Antoine Vollon, e incluso de otros pintores anteriores, como Jean-Siméon Chardin. La única explicación posible de esta influencia es la relación que mantuvo con Jan Braet von Überfeldt, un anciano artista que vivía en Doetinchem, a unos treinta kilómetros de Winterswijk. Braet tenía un montón de carpetas llenas de dibujos, grabados, litografías y aguafuertes. Cuando tenía unos dieciséis o diecisiete años, a Mondrian le encantaba visitarle, y seguramente se llevaba prestadas algunas de estas imágenes, que le ayudaron a desarrollar su propia obra.

Estas tres pinturas son la producción de un creador que se estaba esforzando al máximo por convertirse en un artista moderno. Revelan su deseo de dejar margen para un arte figurativo que, al mismo tiempo, pudiera despegar. Sin embargo, sus defectos metodológicos



Piet Mondrian
Liebre muerta
1891

incidieron negativamente sobre el efecto visual. Un observador atento se siente casi obligado a concluir que estas obras son una mera *tentativa*. Apenas se puede apreciar la magia de la ilusión. «Me da la sensación», escribió el 27 de abril el crítico del periódico local *Utrechts provinciaal en stedelijk dagblad*, de que este artista puede hacer algo más de lo que nos ofrece aquí. Con gran exactitud, pinta una liebre, manzanas, cebollas, cazuelas y sartenes, con unos colores hermosos, con una forma irreprochable y una luz brillante; pero falta algo esencial: poesía, espíritu»¹.

El autor de la reseña pone de relieve dos rasgos que acabarían caracterizando las primeras obras de Mondrian: la necesidad de realizar una representación lo más fiel posible de lo característico, de lo natural, sin idealizar ni generalizar, en total sintonía con la tradición artística holandesa del siglo XVII; y, por otra parte, el ansia por rechazar toda tradición y confiar exclusivamente en su experiencia personal, interrogando con cautela y atención al objeto empírico

en busca de un verdadero punto de encuentro, de una reciprocidad auténtica en la que pudiera vislumbrarse la singularidad del objeto —en este caso, la textura y las cualidades táctiles de la liebre, la dulce redondez de las manzanas y la obstinada pesadez de la loza—, algo que hasta entonces no había sabido apreciar ningún otro artista y que, por supuesto, no se había plasmado aún en una pintura. Este principio era un rasgo intemporal del arte holandés. El artista que se enfrentara a la naturaleza puro e independiente, libre de convenciones, con humildad, descubriría de manera casi automática algo más elevado, algo divino. Estas eran las características del realismo holandés del que Mondrian también formaba parte. Era una tradición inamovible, muy difícil de eludir.

1. «e...» [Pseudónimo de un crítico anónimo], [Reseña sin título], *Utrechtsch provinciaal en stedelijk dagblad*, 27 de abril de 1892, se cita en Robert Welsh, *Piet Mondrian 1872–1944*, Toronto, Art Gallery of Toronto, 1966, p. 30.



Piet Mondrian
Cesta con manzanas
1891



2. El potencial de la modernidad

Hans Janssen

Piet Mondrian
Tarde en el Weesperzijde
1901-1902

En 1892 Piet Mondrian abandonó Winterswijk y se trasladó a Ámsterdam para estudiar en la Rijksacademie van beeldende kunsten [Academia Estatal de Artes Visuales]. Lo hizo a petición de sus padres, que estaban preocupados porque pensaban que su hijo no podría ganarse la vida como artista. En los ocho años posteriores, se convirtió en un auténtico nómada urbano. En 1900 ya se había mudado en seis ocasiones, y era un ciudadano «moderno» que pagaba un alquiler semanal a cambio de una buhardilla en cualquiera de los edificios que los especuladores inmobiliarios construían rápidamente, con materiales baratos, y alquilaban a precios desorbitados en todos los barrios de la ciudad.

En la primera biografía de Mondrian, Michel Seuphor afirmaba que era pobre, que nunca vendió ninguno de sus cuadros y que le resultaba difícil llegar a fin de mes¹. Muchos estudiosos posteriores reforzaron esta tesis hasta convertirla en una verdad inquebrantable. Puede que esto fuera cierto en los primeros años que pasó en Ámsterdam. Mucho después, en un texto autobiográfico, el propio artista declararía que había tenido que hacer todo tipo de cosas para ganarse la vida². Pintaba retratos, copiaba pinturas en los museos y llegó incluso a dibujar bacterias para un investigador científico de la Universidad de Leiden. Pero también recibía un estipendio de la Corona, un privilegio que no estaba al alcance de todo el mundo. Estudiaba de manera diligente en la academia, aunque no destacaba. Intentaba perfeccionar su técnica de dibujo, y trabajaba el equilibrio de las figuras, la solidez de las composiciones y la precisión de la ejecución. En su tiempo libre, sin embargo, disfrutaba de la vida en los alrededores de Ámsterdam, y creaba pequeñas pinturas al óleo que vendía de puerta en puerta.

Todo parece indicar que a partir de 1898 su situación empezó a mejorar. Alquiló un estudio enorme encima de una taberna en el límite meridional de la ciudad en torno a 1900, y una buhardilla en la Albert Cuypstraat, en la otra orilla del río Amstel, en el centro del barrio de Pijp, un nuevo vecindario de clase obrera. Mientras que un obrero pagaba de media entre dos y dos florines y medio a la semana por una vivienda pequeña, el joven Mondrian pagaba siete florines por estas dos propiedades. Por tanto, no parece que anduviese corto de dinero. Llevaba una vida desahogada. Vestía a la moda, frecuentaba los mejores sastres y le encantaba dejarse ver cuando acudía a algún concierto o al teatro, solo o en compañía de amigos. Además, se

hizo cargo de sus dos hermanos cuando estos se trasladaron a Ámsterdam en torno a 1902.

Este artista de veintisiete años estaba familiarizado con la vida nocturna de la capital y era un asiduo de las tabernas, los clubes nocturnos, los cabarés y los burdeles más conocidos. El Pijp contaba con una cultura judía floreciente que le aportaba un aire multicultural a la vida del vecindario. Pero ninguno de estos elementos se plasmó en su obra. Humildemente, Mondrian siguió creando estudios y bocetos de paisajes de Ámsterdam y de sus alrededores, en las afueras de la ciudad, en su esfuerzo por lograr una sincera «cercanía» o «intimidad», como la definiría más adelante, que conectara con su propia percepción³.

Ámsterdam era un verdadero crisol artístico en esta época. La arraigada tradición del siglo XVII era el ingrediente principal. Cuando se presentó un proyecto para levantar una estatua en honor del maestro del siglo XVII Frans Hals en Haarlem, Mondrian, al igual que mucho otros artistas, donó una acuarela para contribuir a su financiación. Este contexto artístico relativamente anticuado sirvió no obstante de caldo de cultivo para el desarrollo de diversos movimientos artísticos en torno a 1900. La tradición artística serena y afianzada de los Países Bajos empezaba a abrirse poco a poco a las influencias extranjeras desconocidas.

Esta tendencia se reflejaba en las pinceladas sueltas, impresionistas, de algunos artistas de Ámsterdam en aquella época, como George Hendrik Breitner e Isaac Israëls; en la minuciosa serenidad japonista de la obra de Floris Verster; en el simbolismo, que se reveló por primera vez en los Países Bajos en las pinturas de Jan Toorop, Antoon Derkinderen y Johan Thorn Prikker; y en la representación libre característica de la obra de Paul Gabriel, que combinaba lo formal y lo espiritual. En una entrevista que le realizaron en 1942, Mondrian se esforzaba por hacer entender a un periodista que él se había criado en un ambiente conservador, rodeado de pintores académicos y naturalistas, o influidos por una actitud mística⁴. Un artista joven que se veía obligado a navegar entre Escila y Caribdis, entre la tradición y las tendencias modernas, y se enfrentaba a una tarea difícil.

Las obras que presentó en la X Exposición Anual del Gremio de San Lucas reflejaban precisamente estas tendencias. El artista seleccionó cinco pinturas: un gran bodegón descriptivo; una composición íntima y sencilla con cuatro naranjas y un plato de porcelana china; un audaz retrato del miembro más joven de la



Piet Mondrian
Naturaleza muerta con naranjas
1900

familia real holandesa; una serena vista de los canales de Ámsterdam; y una pintura esbozada de dos crisantemos. Parece ser que Mondrian eligió estas obras para demostrar que dominaba todos los estilos. Pero eso no era cierto del todo. No era un artista especialmente receptivo. En la entrevista de 1942, subrayaba que había tenido la suerte de formar parte de una tradición artística muy arraigada, una tradición que se remontaba hasta Jan van Eyck y Pieter Brueghel el Joven, e incluía tanto a Rembrandt como a Vincent van Gogh; una tradición realista y espiritual, al mismo tiempo⁵. Y esa tradición había influido en su actitud hacia la creación artística. Mondrian pintaba «en primera persona». Es decir, no intentaba ceñirse a unas reglas externas, ni a la moda del momento. No se había propuesto asimilar influencias, ni «copiar» a otros artistas. En una reducida variedad de lenguajes —el retrato, el bodegón, el paisaje nocturno simbolista— estudiaba el potencial experimental de la pintura. Para él, «mirar a través de su propia lente» poseía una importancia fundamental.

Pero esto lo reconocería unos cuarenta años después de la exposición del Gremio de San Lucas, y parece razonable suponer que en torno a 1900 el joven artista todavía no tenía una imagen tan definida de sí mismo. Aun así, en las pinturas que seleccionó, Mondrian se apoyaba en la tradición mientras buscaba su propio lenguaje visual.

Nota del autor: dado que en la actualidad la obra *Naturaleza muerta* se encuentra en paradero desconocido, nuestra interpretación de las obras que Mondrian presentó en la X Exposición Anual del Gremio de San Lucas está basada en una pintura muy similar, *Naturaleza muerta con busto de escayola* de G. Benivieni, 1902-1903.

1. Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Life and Work*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1956, p. 51.
2. Jay Bradley, «Piet Mondrian, 1872-1944: Greatest Dutch Painter of Our Time», en *Knickerbocker Weekly*, vol. 3, n° 51, 14 de febrero de 1944, p. 17.
3. Piet Mondrian a Sal Slijper, 3 de mayo de 1916, en Sal Slijper Archive (0150), Dutch Institute for Art History, La Haya, se cita en Hans Janssen, *Piet Mondriaan: Een nieuwe kunst voor een ongekend leven: Een biografie*, Ámsterdam, Hollands Diep, 2016, p. 299.
4. Charmion von Wiegand, «The Meaning of Mondrian», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 2, n° 8, diciembre de 1943, p. 64.
5. Ibid.



Piet Mondrian
Retrato de Guillermina, reina de los Países Bajos (1880-1962)
1896



Piet Mondrian
Naturaleza muerta con busto de escayola de G. Benivieni
1902-1903



Piet Mondrian
Dos crisantemos
1899-1900



3.

Individuos y comunidades: el arte y la arquitectura en torno a 1905

Michael White

H. P. Berlage, Bolsa de valores de Ámsterdam
(también conocida como Beurs van Berlage), 1903

La práctica moderna de la compraventa de valores y acciones se inventó en Ámsterdam a principios del siglo XVII. A finales del siglo XIX la ciudad había empezado su recuperación como centro financiero, un proceso paralelo a la acelerada industrialización y al desarrollo urbano del país. El ayuntamiento de la ciudad planteó construir un nuevo edificio para la bolsa de valores, pero no quería que se convirtiera en el coto exclusivo de una élite de comerciantes. La arquitectura del nuevo edificio debía reflejar el papel que el conjunto de la comunidad había desempeñado en el triunfo económico de los Países Bajos. Además, las autoridades municipales tenían unas metas sociales extremadamente progresistas, y aspiraban, entre otras cosas, a ampliar el derecho a voto y a mejorar las condiciones de vida de todos los miembros de la sociedad. Por eso confiaron el proyecto a un arquitecto con ideas afines, Hendrik Petrus Berlage, que no se decantó por los elegantes materiales de construcción de la antigüedad clásica como la piedra y el mármol. No se trataba de levantar un templo en honor de Mammón. En lugar de ello, el arquitecto empleó el modesto ladrillo como elemento principal y dejó gran parte de los muros sin decorar. Para él, el ladrillo expresaba la idea de que una gran cantidad de elementos pequeños unidos son capaces de crear algo mucho más importante de lo que puede hacer cada uno de ellos por separado o, como declaraba él mismo dramáticamente, «como individuos en solitario, no somos nada; en masa, somos una gran potencia»¹.

Cuando la Bolsa de valores de Ámsterdam o la Beurs van Berlage, como se la conoce en la actualidad, se inauguró en 1903, fue aclamada como un ejemplo definitorio de lo que en los Países Bajos se conocía como *Gemeenschapskunst* o arte comunitario. A pesar de las enormes extensiones de ladrillo visto y de los limitados elementos decorativos, Berlage encargó a un grupo de artistas esculturas, murales, azulejos, vidrieras e incluso poemas para que el edificio de la bolsa se convirtiera en la expresión artística del trabajo colectivo. Estos artistas decoraron los muros con imágenes que representaban el trabajo industrial y los derechos de las mujeres, y con inscripciones poéticas que profetizaban la unidad de todas las naciones.

El término *Gemeenschapskunst*, que se empleó por primera vez hacia 1892 para identificar una tendencia importante en el arte holandés, tenía diferentes

acepciones. Todas ellas quedaron plasmadas en el edificio de la bolsa y se reflejarían más adelante en las actividades del grupo De Stijl. El *Gemeenschapskunst* era, en primer lugar, un arte de consumo público que formaba parte del movimiento de recuperación de las artes monumentales que había cobrado fuerza en los Países Bajos en la segunda mitad del siglo XIX. Pero también era un arte que aspiraba a la cohesión social, bien a través de la recuperación de una imagen antigua de la vida comunitaria, basada en la fe religiosa, o bien anunciando la creación de nuevas comunidades imaginadas en la era moderna. Por último, el término hacía referencia a los artistas que trabajaban en colaboración y ponían en práctica el concepto de comunidad que su arte representaba. La bolsa se convirtió en uno de los edificios públicos más prominentes de Ámsterdam. Berlage utilizó este encargo para intentar expresar el ideal de un orden social libre y justo, y reunió para ello a un grupo de artistas que compartían sus mismas ideas políticas.

La influencia que ejerció la Beurs van Berlage en otros arquitectos y artistas fue muy diversa. Esta ambición de Berlage, que quería crear un estilo colectivo, resurgiría después en De Stijl, en cierta medida. La destreza del arquitecto en la manipulación de algunos materiales, como el ladrillo y el azulejo, serviría de inspiración a los arquitectos que más adelante se definirían como la Escuela de Ámsterdam, un movimiento que rivalizaría brevemente con De Stijl. Para Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, editor-jefe de la influyente revista *Architectura*, la Beurs había sido un paso importante para la definición de la esencia de la arquitectura. Lauweriks, como muchos arquitectos y artistas holandeses de la época, buscaba las leyes fundamentales de la existencia, y pensaba que el arte podía servir de nexo entre las ideas científicas y las ideas religiosas en la época moderna. En 1894 se unió a la Sociedad Teosófica, una organización dedicada a la unidad universal y al estudio de los fenómenos inexplicables y de la religión comparada. A los pocos años, Lauweriks se convirtió en uno de los fundadores de la Logia Vahâna en Ámsterdam, donde impartía junto a otros profesores cursos de dibujo, de crítica de arte y de estética basados fundamentalmente en el uso de sistemas geométricos, sin dejar de lado el habitual interés de la sociedad por el pensamiento esotérico.

A pesar de la sensación de colectividad que flotaba en la atmósfera, 1903 no fue precisamente un

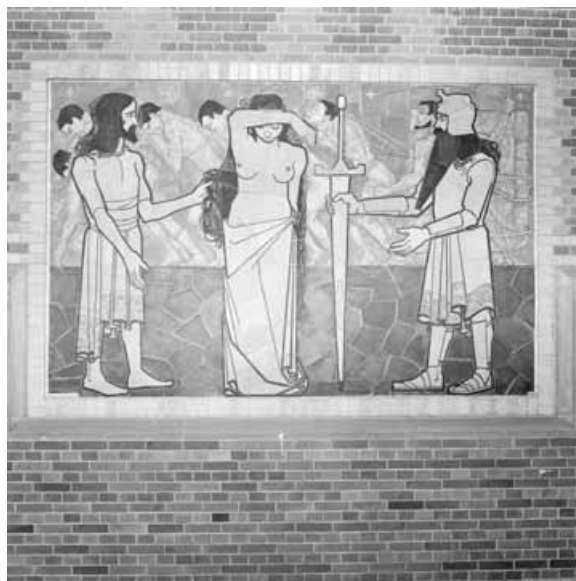
año de gran unidad social en los Países Bajos. Fue más bien una época de intensa agitación política, y Ámsterdam era el epicentro de estos conflictos. El año comenzó con una revuelta en los muelles que se desató por culpa de la imposición obligatoria de la afiliación sindical. La disputa creció rápidamente hasta convertirse en una confrontación de mayor envergadura entre los sindicatos y el gobierno por los derechos de los trabajadores. Este enfrentamiento desembocó a su vez en una huelga de los ferrocarriles, que se saldó con la paralización total de la red de transportes. El partido antirrevolucionario del gobierno, liderado por Abraham Kuyper, un personaje cercano a la familia Mondrian, presa del pánico aprobó una legislación de emergencia. Kuyper sofocó la huelga con despidos masivos y con ayuda del ejército, pero sus enérgicas acciones le llevaron a la ruina política, y perdió las elecciones dos años después.

Estas circunstancias animaron a Mondrian a abandonar la ciudad durante una temporada. Aceptó la invitación de un amigo que se había mudado recientemente a la región de Brabante, en el sur del país, y pasó todo el año de 1904 en la aldea de Uden, pintando los paisajes y la gente del lugar. Al igual que sucedía en el cercano pueblo de Nuenen, donde Van Gogh había vivido y trabajado a principios de la década de 1880, los habitantes de Uden eran en su

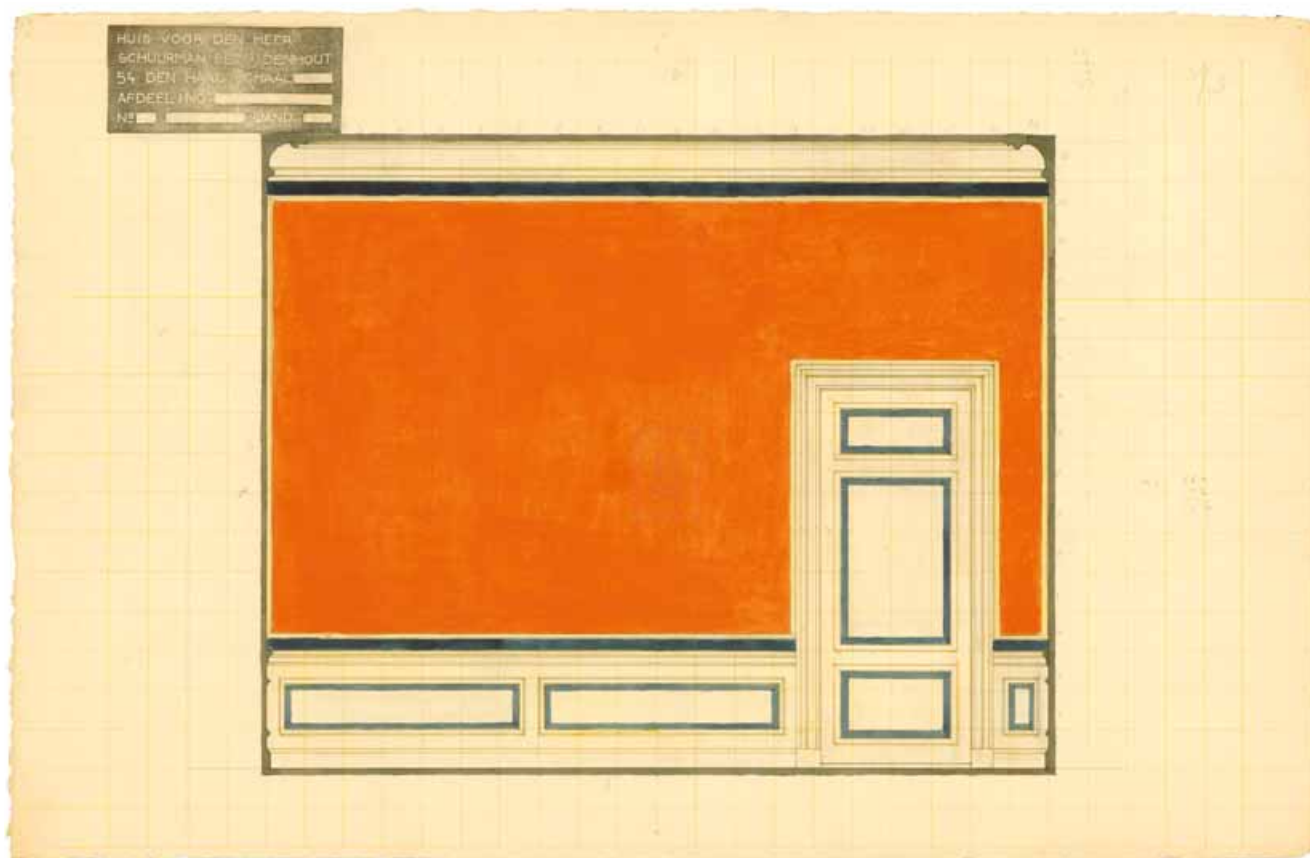
mayoría campesinos con un estilo de vida que apenas había cambiado, aunque ahora las nuevas conexiones de tren y de tranvía permitían desplazarse hasta allí a otro tipo de personas, como los artistas. No sabemos si Mondrian se sintió atraído por la región de Brabante siguiendo el ejemplo de Van Gogh; puede que solo quisiera disfrutar de la compañía de su amigo. No obstante, compartía la atracción que sentía Van Gogh por la vida de las pequeñas comunidades de campesinos de la región. Van Gogh había nacido y se había criado en Brabante, y durante su estancia en el Reino Unido, había escrito con nostalgia en una carta dirigida a su hermano: «Brabante siempre será Brabante, y la patria siempre será la patria, y las tierras del exilio, las tierras del exilio»².

A su regreso a Ámsterdam en 1905, Mondrian amuebló su nuevo apartamento-estudio con objetos sencillos que no habrían desentonado en absoluto en una casa de campo de Brabante. Además, tuvo la oportunidad de asistir a una enorme exposición de Van Gogh que se inauguró en el Stedelijk Museum, donde se presentaron más de cuatrocientas piezas. Dos de los artistas que participaron en la decoración del edificio de la bolsa eran admiradores de la obra de Van Gogh y desempeñaron un papel importante en la organización de las primeras exposiciones que se dedicaron a la obra de este artista a finales del siglo XIX. Jan Toorop –que más adelante colaboraría en el proyecto de Berlage con una serie de pinturas sobre azulejos que representaban la emancipación femenina y el trabajo agrícola– había montado la primera retrospectiva de Van Gogh en La Haya en 1892. Richard Roland Holst –el pintor de los murales con escenas de mineros y de trabajadores del puerto para las escaleras del edificio de la bolsa– diseñó la portada y escribió el prólogo del catálogo cuando la exposición de Van Gogh se trasladó desde La Haya a Ámsterdam ese mismo año³.

Las exposiciones de 1892 se habían centrado fundamentalmente en las cualidades artísticas de las pinturas y los dibujos de Van Gogh. Adelantadas a su época, las obras de Van Gogh se exhibieron en sencillos marcos blancos que destacaban de una manera espectacular sobre la pintura verde azulada de la pared. Sin embargo, en 1905, los críticos y el público ya habían comenzado a prestar cada vez más atención a la persona de Van Gogh; las anécdotas sobre su vida atormentada y su prematura muerte dominaban el discurso. La publicación de la corres-



Jan Toorop, *El pasado*, 1903, pintura sobre azulejos en la entrada de la Beurs van Berlage



pondencia de Van Gogh, que se había planeado casi inmediatamente después de su muerte en 1890, no se llegó a materializar hasta 1915. Roland Holst fue uno de los primeros autores que utilizó fragmentos de las cartas de Van Gogh, en el prólogo del catálogo de la exposición de 1892. En 1905 ya se habían publicado muchos fragmentos más, pues el interés por la vida de Van Gogh era cada vez mayor. Holst se vio en la necesidad de defender al artista frente a la incesante atención que suscitaba su personalidad. Irónicamente, fue uno de los artistas claves del «arte comunitario», una tendencia que se caracterizaba por el deseo de producir un estilo colectivo que se adaptara a la era moderna, quien acabó exigiendo a todo el mundo que «dejaran en paz a una persona solitaria como Van Gogh. Su arte siempre da lugar a interpretaciones erróneas. De hecho, está condenado a ello»⁴. Estos debates se reproducirían más adelante en relación con Mondrian y De Stijl.

1. Berlage citado en B. W., «Baksteenbouw» [un reportaje sobre una conferencia que dictó Berlage en Delft en 1911], *Klei*, vol. 3, n° 5, p. 71.

2. Vincent van Gogh a Theo van Gogh, 26 de Agosto de 1876, «Vincent van Gogh: The Letters», Van Gogh Museum / Huygens ING. [<http://vangoghletters.org/vg/letters/let089/letter.html>]

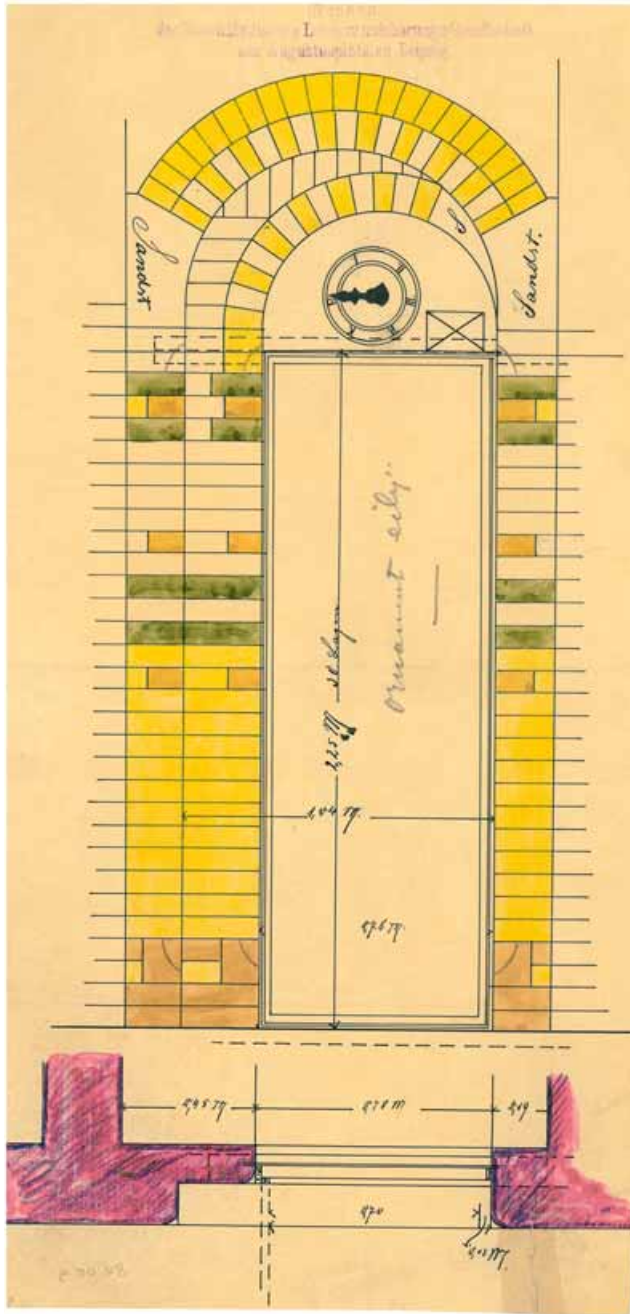
3. Richard Roland Holst, [prólogo a] *Tentoonstelling der nagelaten werken van Vincent van Gogh*, Ámsterdam, Kunstzaal Panorama, 1892), s. p.

4. Richard Roland Holst «Antikritiek», *De Kroniek* (1905), citado en Lieske Tibbe, *R. N. Roland Holst: Arbeid en schoonheid vereend*, Ámsterdam, Architectura & Natura, 1994, p. 64.

Karel Petrus Cornelis de Bazel
Diseño en color para el cuarto de estar de la familia
Schuurman-Gentis, La Haya
1895-1896



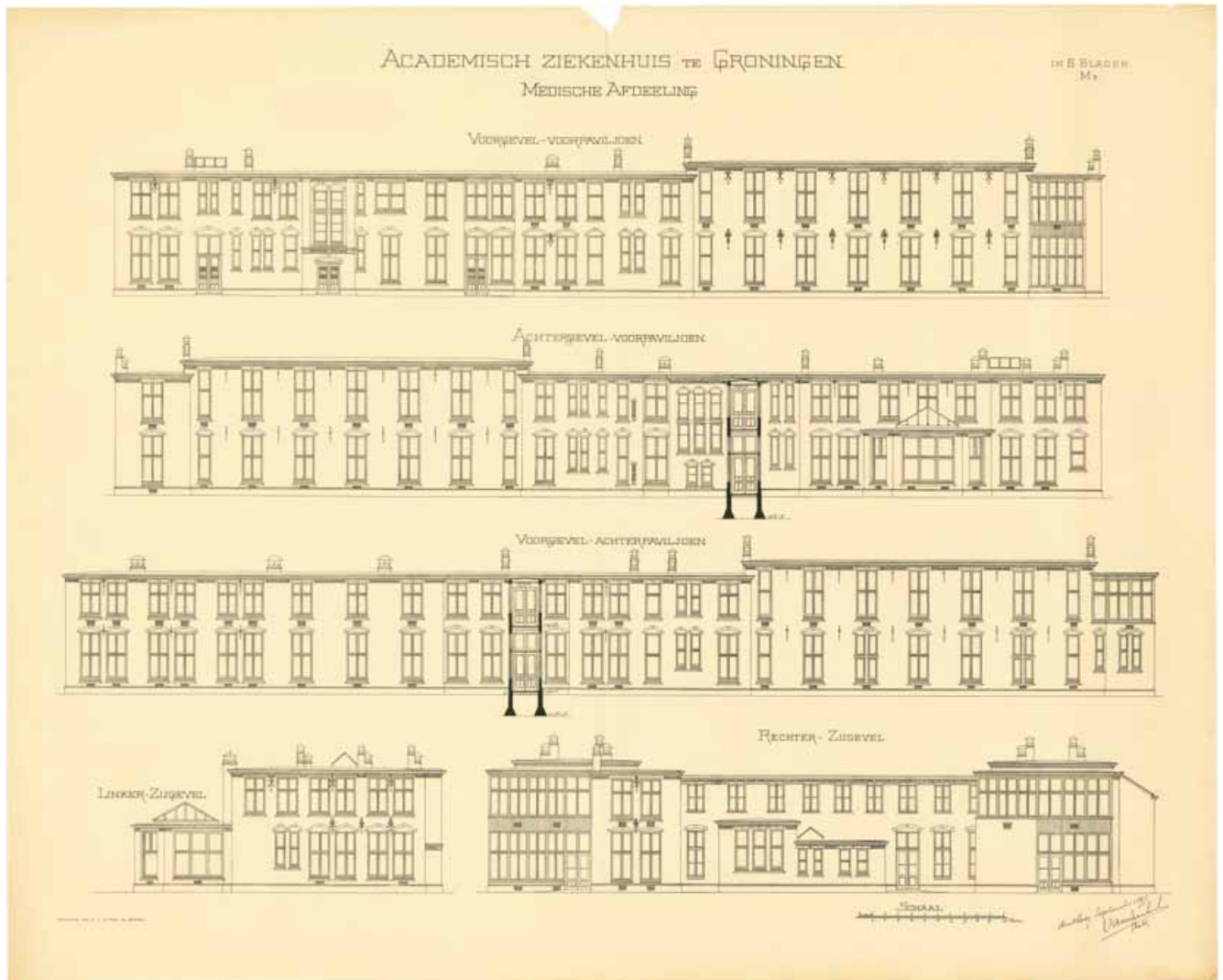
Hendrik Petrus Berlage
Diseño de una baldosa decorativa de la oficina de la Sociedad
General de Seguros de Vida y Anualidades de Leipzig
1901



Hendrik Petrus Berlage
Diseño para unas oficinas de seguros de Leipzig
1901



Michel de Klerk
Diseño de una puerta
1904



Johannes Jacobus van Nieukerken
Alzados para la ampliación, con un moderno
departamento médico, del Hospital Municipal
Provincial General y Universitario, Groningen
1891-1901

Johannes Jacobus van Nieukerken
Cuarto de baño del Hospital Municipal
Provincial General y Universitario, Groningen
1891-1901

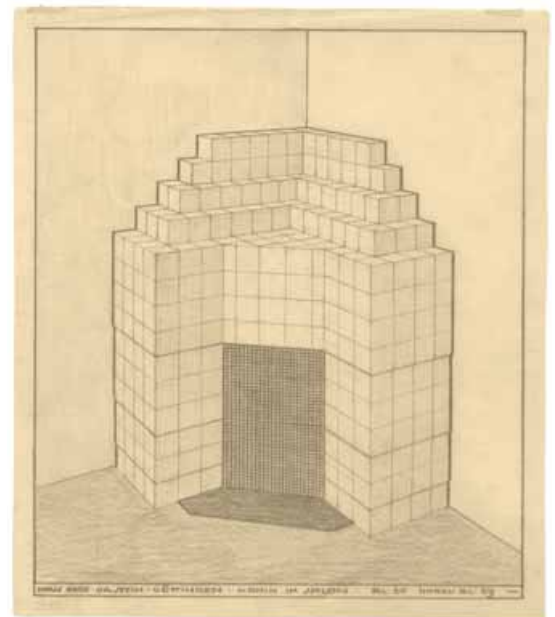
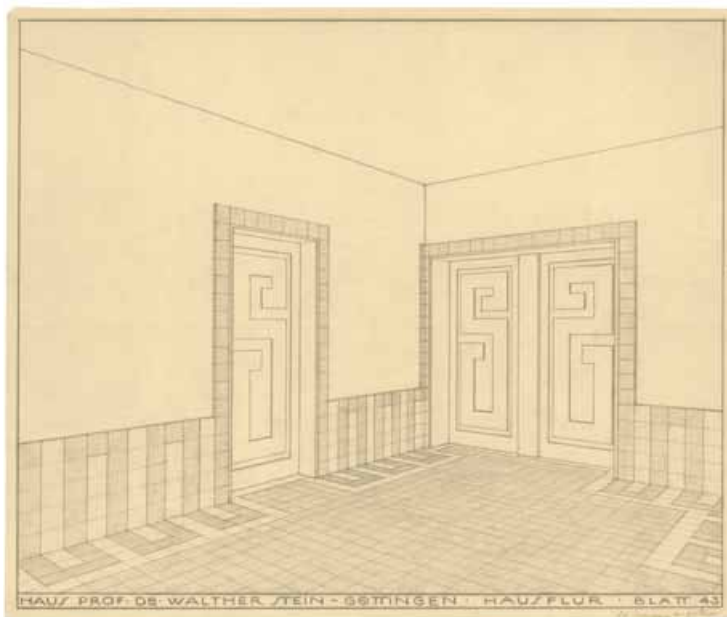
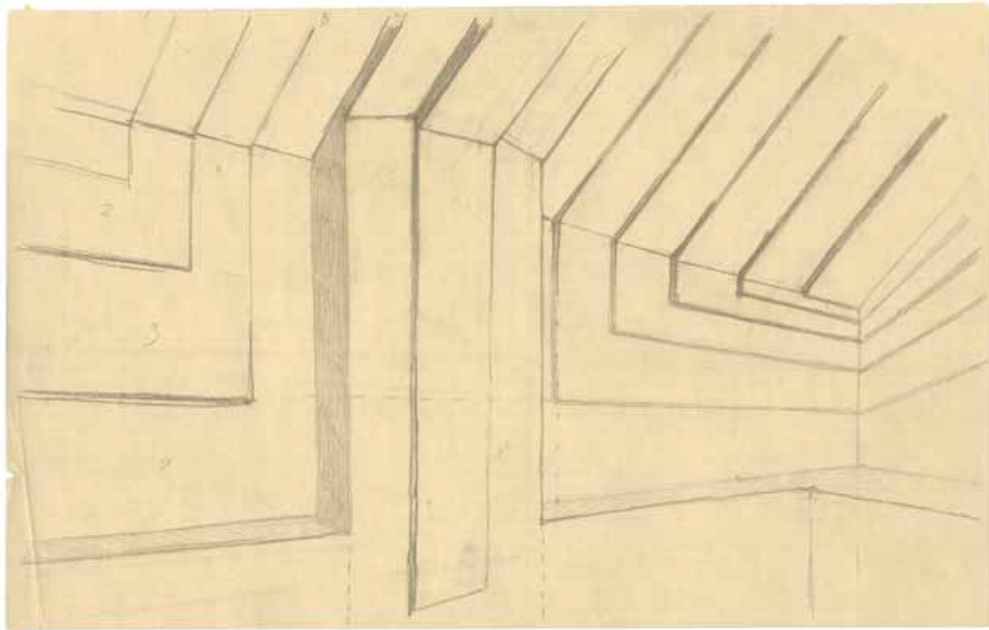


Begun Ground

2019-2020 2020-2021



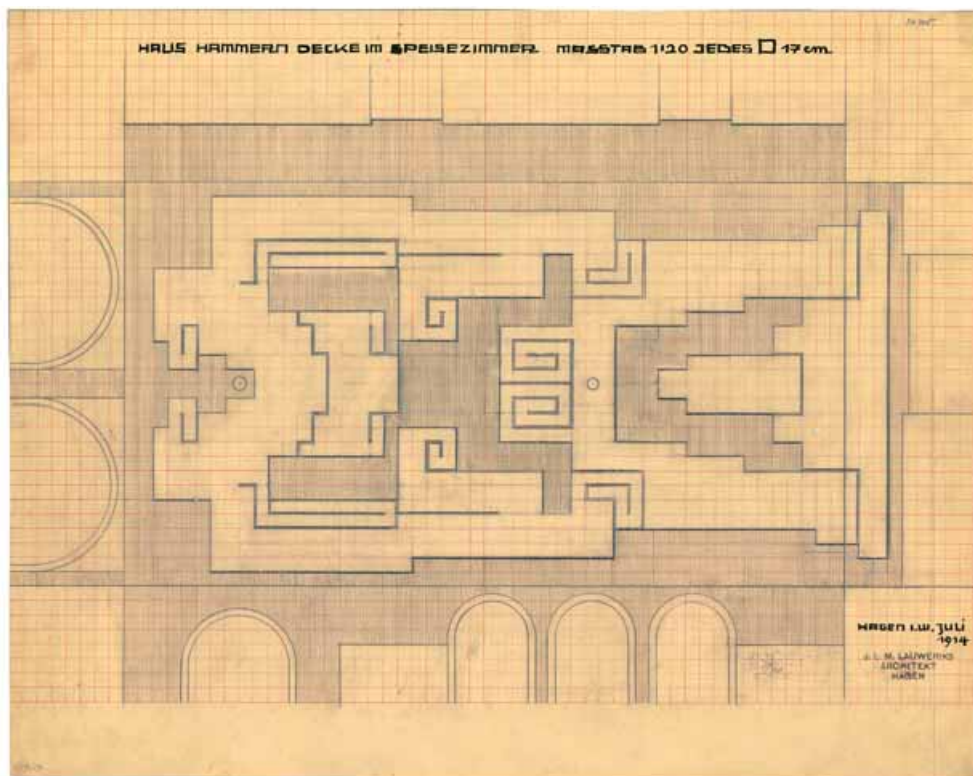
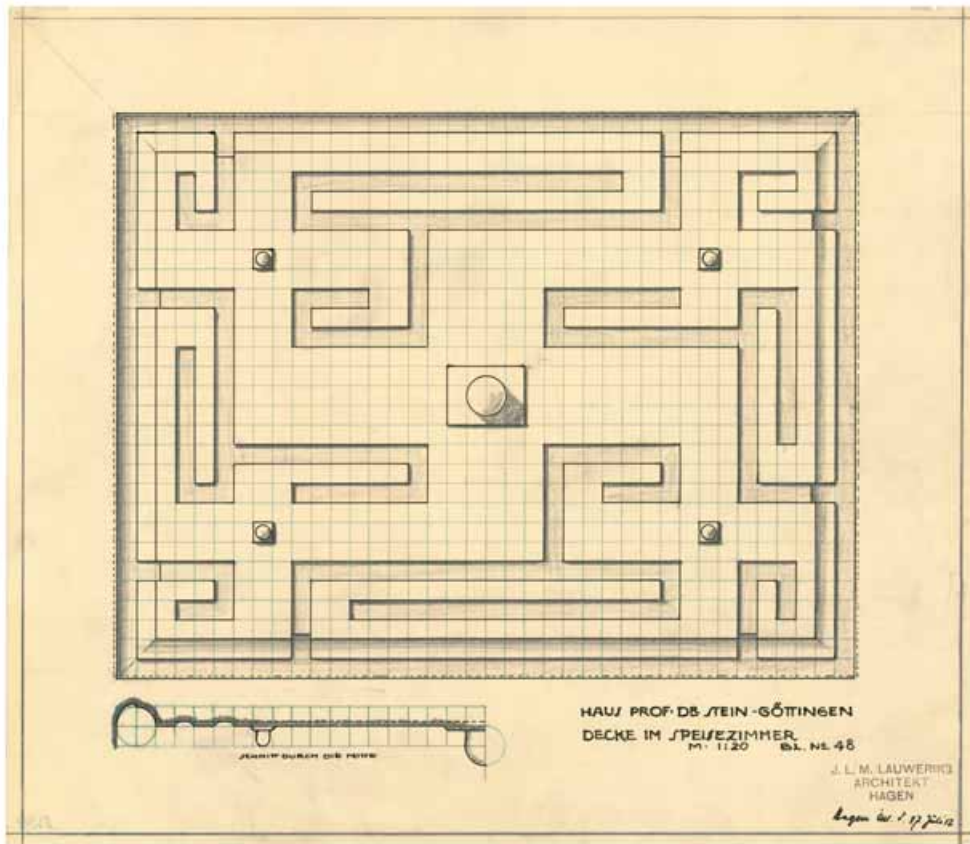
39



Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks
 Boceto para la pared y el techo, Casa Thorn Prikker, Hagen
 1910
 Diseño para un pasillo, Casa Stein, Göttingen
 1911
 Diseño para la chimenea del salón, Casa Stein, Göttingen
 1911

Diseño para el techo del comedor,
 Casa Stein, Göttingen
 1911

Diseños para el techo del comedor,
 Casa Schüngeler-Harmann, Hagen
 1914





4. Una evolución moderna

Hans Janssen

Piet Mondrian, *Fábrica de blanqueadores en el Gein*
ca. 1900-1902

En el otoño de 1908 Mondrian y otros dos artistas –Cees Spoor, un pintor realista un poco mayor que él, y el joven e impetuoso Jan Sluyters– escribieron una carta al alcalde y a los concejales de Ámsterdam. Les pedían que les alquilaran algunas salas de la primera planta del Stedelijk Museum para exponer sus obras. Hasta entonces, no habían tenido la oportunidad de dar a conocer la evolución ni la naturaleza personal de su arte en una gran exposición colectiva. El ayuntamiento accedió. Los tres artistas podrían disponer de ese espacio a partir del 3 de enero de 1909. Alquilaron la mitad de las salas del primer piso por seiscientos florines. Sluyters se quedó con tres salas, Cees Spoor con otras dos y algunas galerías laterales, y Mondrian con las salas de las esquinas.

Mondrian llevaba años preparándose para esto. Siempre le había interesado el perfeccionamiento, la comprensión de lo que quería hacer con su arte y el estudio de la materialización de la belleza. Como buen hijo de su tiempo, también estaba interesado en la búsqueda de la espiritualidad. De hecho, así era como había conocido a Cees Spoor, que también buscaba la belleza más perfecta de lo espiritual. La teosofía les ayudó en esa búsqueda, pues según sus principios el objetivo de toda indagación religiosa es elevar a la humanidad a un estadio de perfección superior.

En los últimos años Mondrian había descubierto que el desarrollo y la evolución también desempeñaban un papel clave en su arte. Desde 1906, su paleta se había suavizado, sus trazos eran más imprecisos y había empezado a mostrar un virtuosismo técnico en la ejecución. Sus pinceladas eran ahora más intuitivas. Había descubierto que, a medida que perfeccionaba su destreza, la técnica se disociaba de la ilustración. Sus pinturas, de este modo, se volvían más «plásticas», que es el término que el artista adoptaría más adelante. Era capaz, incluso, de identificar ciertas similitudes con la pincelada libre de Van Gogh o de Jan Toorop, artistas cuya expresividad no había influido en su obra antes de 1906, pero que ahora empezaba a reverenciar, por mucho que se resistiera a hacerlo.

Las cosas habían empezado a cambiar mucho antes de lo que suelen admitir los historiadores del arte¹. La introspección o la intimidad que buscaba en sus bocetos de menor tamaño le preocupaba desde hacía mucho tiempo. Hasta 1905 o 1906 estuvo fascinado por sus «ejercicios de dedos» experimentales, y todavía recurría a los formatos reducidos para retarse a sí mismo, para ensayar nuevos planteamientos técnicos. Asimismo, a partir de 1905 comenzó a producir paisajes,

cada vez más grandes y logrados, que creaba de una sentada. Ampliaba la perspectiva para representar un mundo en el que el observador pudiera perderse, como en una sinfonía. Y ahora, había detectado esta curiosa evolución de su destreza técnica. Descubrió que la claridad mental provenía de la claridad técnica².

Mondrian se puso a trabajar frenéticamente en una nueva serie de pinturas que le permitiera desarrollar estos nuevos hallazgos. En la ribera del río Gein, pintó *Día de verano*, una hilera de árboles en la otra orilla del río que oculta parcialmente un atardecer al final de un día de verano caluroso. Pintó un manzano a la hora del crepúsculo, pero no lo representó como el elemento de un mundo real, sino como un motivo independiente, casi como una aparición. Con pinceladas enérgicas, combinó con la urdimbre de las ramas extendidas una concentración de azules y de rojos, creando una imagen extensa y agitada con un ritmo propio.

En octubre pintó un molino de viento iluminado desde atrás, basándose en uno que había encontrado en Abcoude, un pueblo de las afueras de Ámsterdam. Se había quedado contemplándolo durante mucho tiempo bajo la luz del atardecer. De vuelta en el estudio reprodujo aquella experiencia: la sombra del molino en rojo y azul, rodeada de pinceladas de color rojo, amarillo y naranja que ofrecían un contraste muy marcado; en el cielo, el amarillo y el azul se convertían en el eco visual de los agujeros que aparecen en la visión cuando uno dirige la mirada hacia la luz. El resultado es una pintura centelleante, una cascada de colores sin parangón en el arte holandés ni en el de otros países.

Mondrian también viajó en varias ocasiones a Twente, una región del este de los Países Bajos. Allí pintó apresuradamente un paisaje con una nube rosa. También pintó un lienzo grande de un bosque en el que la luz de un sol bajo se filtraba a través de los árboles altos, otra imagen iluminada desde atrás. Primero dibujó la estructura con pintura diluida, en rojo y azul. Después, reforzó esta estructura con colores vivos, saturados, en un estilo pictórico difuso, parcialmente articulado. Y entonces se detuvo, satisfecho con el resultado. Era un boceto pintado.

Cuando regresó a Ámsterdam, probó a representar con todo detalle la imagen de un crisantemo de tallo largo marchito, y se dejó llevar por las diferentes tonalidades de lila y de ocre de las hojas fruncidas, y por los desolados blancos de la flor agonizante. Tituló esta imagen *Metamorfosis*, la transformación de una forma en otra, la transición hacia una fase más definida.

En Twente también concibió la idea de crear un tríptico con tres pacas de heno. En el primer panel, pintó la paca de heno bajo la cálida luz del atardecer; en la pieza central, la misma paca bajo la luz sencilla y neutra que deja el sol cuando acaba de desaparecer; y en el panel de la derecha, la silueta de la paca, en un azul y un rojo fantasmagóricos sobre un cielo oscuro. Se ha dicho que Mondrian quería emular a la serie de pacas de heno de Claude Monet de 1891³. Pero esto es absurdo. Mondrian no trabajaba en series. Creó un tríptico que no se parecía a ninguna pintura. Era absolutamente original.

Aún quedaban más sorpresas. En enero, cuando se inauguró la exposición, Mondrian dispuso sus pinturas de una manera totalmente novedosa. En la primera sala, mostró exclusivamente los primeros estudios, expuestos en gruesos marcos de madera de pino que subrayaban la naturaleza transitoria, experimental de la obra. En la segunda sala, la galería intermedia, solo exhibió sus obras recientes. En primer lugar, dos gigantescos autorretratos con un árbol entre medias. El retrato de la derecha se concentraba más en la mirada que el de la izquierda. El resultado parecía un tríptico con el que Mondrian quería demostrar que los cambios que se podían apreciar en las obras de esta sala eran el resultado de la mera observación, nada más. Todas las obras que había creado recientemente también estaban expuestas en la sala central: el colorido paisaje con árboles y el molino; las tres pacas de heno; algunos girasoles; unos cuantos árboles azules, pero siempre extremadamente expresivos; una nube roja; *Metamorfosis*, la pintura del crisantemo agonizante, y un cuadro titulado *Devoción*. Un análisis detenido de las reseñas de la exposición revela la presencia de varios ciclos –las pacas de heno, los girasoles– que expresaban la metamorfosis de la vida. En la última sala (aunque quizá fueran dos, en las reseñas no queda del todo claro) el artista regresaba a aguas más tranquilas, con los monumentales paisajes vespertinos que había creado unos años antes.

Por tanto, es evidente que no expuso sus obras en orden cronológico. En conjunto, la exposición formaba un tríptico de salas, con los bocetos en un lado, la obra más reciente en el centro y los paisajes sofisticados al otro lado. Muchos críticos se quejaron de que no estaba claro dónde empezaba y dónde terminaba la muestra. ¿Había pasado Mondrian de la agitación a la calma? O, por el contrario, ¿precedían las piezas más sosegadas al periodo pasional y romántico? Buenas preguntas. Mondrian obligaba a su público a observar por sí mismo, a formarse una imagen de su evolución

sin aferrarse a una cronología formal. Era una declaración deliberada del artista.

Puede que Mondrian se inspirase en una conferencia de Rudolf Steiner en Ámsterdam el 6 de marzo de 1908. Steiner analizaba el sistema hegeliano del desarrollo triádico de las ideas: en primer lugar, se encuentra la *idea en sí* (los bocetos de Mondrian expuestos en la primera sala), después la *idea fuera de sí*, en la *naturaleza* (los detallados paisajes de la última sala), que culminaba con la *idea en sí y para sí* (las formas pictóricas no convencionales de la sala central). Los trípticos de la galería central –las pacas de heno, los girasoles marchitos, los árboles azules, la alquería y el paisaje– ofrecían al visitante una clave alternativa para descifrar el significado del conjunto de la exposición.

Al presentar su obra de esta manera, Mondrian ofrecía una visión singular del concepto de «desarrollo». La creación artística era una cuestión de evolución. El montaje de la exposición cuidadosamente ordenada, revelaba lo que ocurría de manera caótica en el transcurso del proceso creativo. Así, mostraba un proceso que se despliega a lo largo del tiempo como si fuera un sistema, en forma de tríptico. Se convirtió en un modelo del proceso artístico, y de la manera en que surgen las obras de arte, como si sufrieran una metamorfosis, una transformación desde lo material a lo más perfecto y espiritual. La exposición suscitó un enorme interés. Cuando se clausuró el 29 de enero, la habían visitado tres mil personas.

1. En esencia, todos los estudiosos de la obra de Mondrian parecen estar de acuerdo con la descripción de su desarrollo que el propio artista ofrecía en el panfleto de la Valentine Gallery de Nueva York en 1942 con el título *Towards the True Vision of Reality* [Hacia una visión verdadera de la realidad]. En este texto, afirmaba que «lo primero que cambió en mi pintura fue el color. Renuncié a los colores naturales en favor de los colores puros». Esto sucedió en torno a 1907 o 1908. En la biografía de Mondrian del autor, explica minuciosamente cómo, en 1906, el artista había adquirido tal dominio del dibujo que abandonó la representación de las formas para pintar y empezó a utilizar el sombreado y las manchas para dotar de ritmo y de energía a sus imágenes. Esto influyó de manera determinante en su manera de usar el color. Véase Hans Janssen, *Piet Mondriaan: Een nieuwe kunst voor een ongekend leven: Een biografie*, Ámsterdam, Hollands Diep, 2016, pp. 317-365.

2. Así lo expresaba en una carta que Piet Mondrian le envió al crítico Israël Querido y que este reprodujo más adelante en «Van Menschen en Dingen», *De Controleur*, 23 de octubre de 1909.

3. Véase Yve-Alain Bois, «The Iconoclast», en Yve-Alain Bois, Joop Joosten, Angelica Rudenstine y Hans Janssen, *Piet Mondrian, 1872-1944*, Milán, Leonardo Arte, 1994. La explicación del autor estaba basada en William Seitz, «Monet and Abstract Painting», *Art Journal* vol. 16, no. 1, otoño de 1956, pp. 43-44; y en John Coplans, «Piet Mondrian», en *Serial Imagery*, Pasadena, Pasadena Art Museum, 1968-1969, pp. 38-45.



Piet Mondrian
Paisaje nocturno en el Gein
1907



Piet Mondrian
Noche de verano
1906-1907



Piet Mondrian
Paysage grande
1907-1908



Piet Mondrian
Metamorphosis
1908



Piet Mondrian
Devoción
1908



Piet Mondrian
Día de verano
1908



Piet Mondrian
Bosque cerca de Oele
1908



Piet Mondrian
Árbol azul
1908



Piet Mondrian
Manzano, versión puntillista
1908-1909



5. Un nuevo arte para un mundo moderno

Hans Janssen

Bart van der Leek
Maniobras con cañones
1911

En torno a 1910 o 1911 se produjeron muchos cambios en el arte holandés. Los jóvenes artistas de la nueva generación dieron la espalda a la tradición decimonónica que en los últimos cincuenta años se había centrado sobre todo en los paisajes. El paisaje de los pólderes holandeses había sido el principal objeto de representación de la Escuela de La Haya. Pero hacía años que parecía evidente que el aburguesado salón del arte holandés necesitaba un poco de aire fresco, una inyección de oxígeno que tiñera sus mejillas de rubor. Era necesario abrir las ventanas de par en par para que el arte holandés entrara en contacto con lo que estaba sucediendo en otros países. Había mucho que aprender.

En 1910 los artistas y los críticos jóvenes aunaron sus fuerzas e idearon un plan para organizar una exposición anual en otoño siguiendo el ejemplo de la de París, una muestra abierta exclusivamente a los artistas modernos. Había llegado el momento. Un destacado crítico se quejaba de que la apatía se había apoderado de la pintura, o por lo menos de la mayoría de los pintores, y afirmaba que «el arte nos ha abandonado hace mucho tiempo»¹. Y lo único que quedaba de aquella tradición, en otros tiempos venerable, era una casa vacía. La influencia de esa tradición del siglo XVII que había marcado la pauta también empezaba a desvanecerse. El 28 de noviembre de 1910 se fundó oficialmente la sociedad artística *Moderne Kunst Kring* [Círculo de Arte Moderno]. Piet Mondrian se convirtió en el secretario de la junta directiva. Este acontecimiento marcó el comienzo de un periodo turbulento durante el cual muchos artistas holandeses jóvenes se esforzaron al máximo por desarrollar un arte verdaderamente moderno, un arte que se adaptara a la visión renovada de la vida.

Nuestro análisis se centra en tres artistas: Piet Mondrian, Jacoba van Heemskerck y Bart van der Leek. Todos ellos, cada uno en su estilo, expresaron una nueva conciencia artística, una nueva forma de definir el espacio imaginativo a través de una serie de obras que avanzaban de manera lenta pero segura hacia la etapa definitiva de la abstracción. Van Heemskerck era cuatro años más joven que Mondrian. Se conocieron en el Gremio de San Lucas de Ámsterdam. Mondrian perteneció a esta asociación durante diez años, y Jacoba empezó a exponer allí su obra en 1906. Intimaron algo más en 1908 en Domburgo, un lugar de veraneo de Zelanda que en aquella época estaba muy de moda. Van Heemskerck y su compañera, Marie Tak van Poortvliet

se habían comprado una casa de verano allí. Ambos compartían un interés profundo por la teosofía.

Después de pasar el verano de 1911 en Domburgo, Mondrian pintó *Torre de una iglesia en Zelanda* —una vista del templo de la Iglesia reformada neerlandesa que se erguía a cien metros de la playa, en el centro de Domburgo— y truncó la aguja de la parte superior de la imagen, dejando apenas espacio en la parte inferior, de modo que el cuerpo de la torre y la nave lateral adyacente acaparan por completo nuestra atención. Sobre la fachada se proyecta una extraña luz, entre rosácea y rojiza, que se transforma gradualmente en un oscuro azul púrpureo en la base de la pintura. El cielo es verde, salpicado de triángulos azules que se superponen parcialmente con la fachada de la torre en la parte superior.

Mondrian ejecutó esta obra influido por un viaje a París en el transcurso del cual entró en contacto con las últimas tendencias artísticas en la exposición del Salón de los Independientes, donde también se presentaron algunas de sus pinturas. Allí descubrió la obra de los cubistas de Montparnasse: Robert Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger y Henri Le Fauconnier. Ya había tenido la oportunidad de contemplar numerosas obras de Paul Cézanne en el otoño de 1910, en el Rijksmuseum de Ámsterdam. Un coleccionista holandés, Cornelis Hoogendijk, que había sido el primero en comprar pinturas de Cézanne cuando este era todavía un artista prácticamente desconocido, había llegado a un acuerdo con el Rijksmuseum para un préstamo de larga duración de veintiocho piezas de su colección, y el museo las exhibió en aquel entonces convirtiéndose en el primer museo nacional en exponer su obra. Esta muestra generó una controversia considerable entre los artistas holandeses. Mondrian aprendió de Cézanne que la estructura, la composición, era muy importante. Un efecto plano, decorativo, con marcados contrastes y diferencias de tonalidad podía evocar el espacio de una manera extraordinaria, un espacio liberado de la perspectiva que provocaba un efecto inusual que el observador experimentaba más bien como un espacio imaginativo.

En *Torre de una iglesia en Zelanda* Mondrian intentó por primera vez pintar de esta manera. Apenas queda espacio para la perspectiva. El contraste simultáneo entre el verde y el azul del cielo, que llama nuestra atención, impide la más mínima insinuación del cielo, que se convierte sencillamente en una superficie que parpadea. Pero él no buscaba lo inusual como un

fin en sí mismo. Si analizamos los colores de la imagen con mayor detenimiento, debemos interpretar que representan la luz que ilumina la fachada de la iglesia cuando un sol rojo sangre se sumerge en el mar, a espaldas del observador. Las primeras sombras de las casitas del pueblo que se extienden entre la iglesia y la playa asoman en la parte inferior. Todos los colores se concentran en la superficie de la pintura, el espacio prácticamente no se insinúa. El único espacio que se evoca (la puesta de sol, la luz que se proyecta sobre la iglesia) es imaginativo.

En el otoño de 1911 se expuso *Torre de una iglesia en Zelanda* en Ámsterdam, en la exposición de la recién fundada Moderne Kunst Kring. En la muestra también se exhibieron obras de Pablo Picasso y de Georges Braque, entre otros. Después de observar y asimilar la obra de estos pintores, Mondrian llegó a la conclusión de que solo podría desarrollar un arte verdaderamente contemporáneo si viajaba a París y conocía de cerca las nuevas tendencias. Un año después, vendió *Paisaje*, el primer paso vacilante en su trayectoria hacia el cubismo, a Tak van Poortvliet. En esta pintura todavía se podía encontrar un tema: dos árboles, dos pinos silvestres, con los troncos inclinados el uno hacia el otro y las copas entrelazadas, una imagen de las dunas de Domburgo. Mondrian había pasado un año entero luchando con ésta y con otras pinturas en su búsqueda de una nueva manera de combinar el tema con una especie de estructura. En *Paisaje* transformó la idea de la estructura en las líneas cortas horizontales y verticales que dominan el primer plano y el cielo. Fue una búsqueda ardua. Su plan era abandonar por completo la idea de la «representación» y acercarse más al espacio imaginativo. *Árboles en flor* fue una de las primeras pinturas en las que lo logró.

Van Heemskerck mantenía un contacto regular con Mondrian en esta época. También pintaba árboles. En *Bosque I*, 1913 eligió una paleta luminosa y colores claros, de un modo casi tan sistemático como Picasso y Braque. En *Bosque II*, 1913 optó por unos colores saturados, más similares a los de los cubistas de Montparnasse, sobre todo a los de las obras más expresivas de Le Fauconnier. Pero en la obra de Van Heemskerck, la fusión del tema y la estructura resulta un poco confusa. La sensación espacial es perspectivista, pues los árboles del fondo son más pequeños que los que aparecen en primer plano y la trama de líneas se vuelve cada vez más densa. A partir de 1913 empezó a utilizar un lenguaje expresionista con el que daba rienda suelta

al color y el tema se subordinaba cada vez más a la expresividad de la imagen.

Bart van der Leek, que tenía la misma edad que Van Heemskerck, se había formado como pintor de vidrieras en su ciudad natal de Utrecht, había trabajado como aprendiz en un taller y estudiado en la Escuela de Artes y Oficios y en la Rijksacademie de Ámsterdam. Sin embargo, no fue allí donde conoció a Mondrian, seguramente debido a la diferencia de edad entre ellos y el tiempo dedicado a su formación como pintor de vidrieras. Esta faceta de su instrucción fue muy ventajosa para él. Van der Leek aprendió a simplificar, a generalizar, es decir, a abstraer y a objetivar. Al igual que Mondrian, estaba concentrado en encontrar un estilo propio, una voz personal, sin prisas.

En sus imágenes buscaba formas básicas que expresaran los elementos esenciales de la estructura. Y de esta manera, fue sintiendo la necesidad de aplanar la imagen. Su formación como pintor de vidrieras le fue muy útil. Pero su evolución no fue una decisión consciente, un ardid conceptual. Fue el resultado de la experiencia y del acto de trasladarla a la superficie plana del lienzo. Después, a través de la observación y del análisis de lo que había pintado, Van der Leek consiguió representar lo que definía como «la vida visual». Esa vida visual se revelaba en la estructura, el equilibrio y la transparencia de una obra de arte bien acabada. Entre 1910 y 1911 estaba trabajando en *Maniobras con cañones*, una pintura en la que predominan los grises, con algún toque de amarillo y de rojo aquí y allá.

A Van der Leek no le interesaba la emoción de la acción, la excitación de la batalla. Los soldados eran para él un vehículo ideal para modelar el realismo de la escena y transformarlo en un diseño impersonal, frío, neutro. Esta generalización y la reducción de lo individual le permitían subrayar la funcionalidad de los medios visuales. Como en el caso de Mondrian, la imagen se aplanaba, y de esta manera Van der Leek podía optimizar el efecto de la forma y del color. La luz de la pintura se vuelve superficial, se concentra sobre la superficie de un modo bastante evidente. Como consecuencia de ello, al igual que en *Torre de una iglesia en Zelanda*, se anima al observador a construir un espacio imaginativo diferente. Un espacio dominado por los colores y las formas reales.

1. Albert Plasschaert, «Opmerkingen», *De Amsterdammer: Weekblad voor Nederland*, n° 1746 (11 de diciembre de 1910), p. 6.



Piet Mondrian
Torre de una iglesia en Zelanda
1911



Piet Mondrian
Verano, duna en Zelanda
1910





Piet Mondrian
Árboles en flor
1912



Piet Mondrian
Paysage
1912



Jacoba van Heemskerck
Bosque I
1913



Jacoba van Heemskerck
Bosque II
1913



6. Publicidad internacional

Hans Janssen

Piet Mondrian, *Granja en Geinrust*, 1907

En 1913 el poeta y crítico de arte francés Alexandre Mercereau organizó una importante exposición en Praga con obras de veintinueve artistas. Por su condición de poeta, Mercereau estaba interesado en el tipo de arte que producen los artistas que se alejan de la sociedad como si fueran monjes para buscar la fuente espiritual del arte. En el texto introductorio que escribió para la exposición explicaba que estaba convencido de que, en la nueva era, la época de la energía eléctrica, el dinamismo y la intensidad, nuestro modo de ver también se había diversificado enormemente. «El arte de hoy no posee un realismo definido. La autoría artística no es un misterio, como sucedía con los pintores de los siglos XIII y XIV, sino que el artista ansía fervorosamente descubrir una verdad integrada que esté a la altura de la nueva realidad. En sintonía total con las innovaciones científicas, el arte de hoy pretende descubrir las leyes definitivas, que trascienden a las del pasado»¹.

Piet Mondrian presentó tres pinturas en la exposición de Praga. En el catálogo aparecen con los números 73, 74 y 75, con el sencillo título «Obraz. Olej», que se podría traducir como «pinturas o cuadros al óleo». Podemos deducir por tanto que Mondrian quería exponerlas con el título más neutro posible. La pintura número 73 se puede identificar como *Composición n° II*, una obra que terminó a principios de la primavera de 1914 y que en la actualidad pertenece a la colección del Kröller-Müller Museum de Otterlo². Los otros dos cuadros los había pintado antes, a pesar de su número más alto. El que aparece en el catálogo con el 74, que hoy forma parte de la colección del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y se conoce como *Composición n° VII* (porque Mondrian la presentó con este título en una exposición que tuvo lugar en La Haya en el verano de 1914), le llevó mucho tiempo terminarlo. Empezó a trabajar en él en París en el invierno de 1911-1912, y lo concluyó, después de mucho esfuerzo, en el verano de 1913³. Por último, la pintura número 75, que hoy en día se puede admirar en el Van Abbemuseum de Eindhoven, la comenzó y la terminó en la primavera de 1913. Después, la presentó con el título de *Cuadro n° 1* en el Primer Salón Alemán de Otoño de Berlín, que se celebró entre septiembre y diciembre de 1913⁴.

Es un orden extraño. La primera obra que presentó en la exposición la pintó a principios de la primavera de 1914, y, por tanto, acababa de terminarla. La siguiente, la pintó en el verano de 1913, y la tercera en la primavera de ese mismo año. Mondrian, por tanto, presentó las

obras en orden inverso: en primer lugar, la más reciente, y después las más antiguas. ¿Qué le movió a actuar así?

Cuando Mercereau invitó a Mondrian a participar en la exposición, el artista acababa de conseguir encauzar sus experimentos con el cubismo. Estaba probando combinaciones de líneas y colores que revelaran la belleza universal (una hermosura que trascendiera la belleza determinada de una escena, como un atardecer, un molino de viento o la vista de un bosque). Mondrian abordó este tema en una carta que le envió en enero de 1914 al crítico de arte holandés H. P. Bremmer, que acababa de comprarle algunas obras para la colección de Helene Kröller-Müller⁵. Mondrian aseguraba que quería observar la belleza universal con la mayor claridad posible y acercarse todo lo que pudiera a la verdad de esta belleza. Y por eso sentía la necesidad de abstraerlo todo, emulando a Picasso y a otros artistas, para alcanzar lo que definía como «el fundamento de las cosas»⁶.

En el verano de 1912, mientras disfrutaba de unas vacaciones en Domburgo, creó una serie de dibujos de gran tamaño en los que encontró algunas soluciones para sacar adelante una enorme composición pictórica con la que se había peleado durante más de un año en París, y la transformó en una obra que reflejara su visión del cubismo. Es probable que tomara como punto de partida para esta pintura uno de estos dibujos, la imagen de un bosque, *Bosque (Estudio de árboles)* 1912, con un árbol robusto y frondoso en el centro; un árbol con un volumen muy marcado que se podía diferenciar perfectamente de los demás. Para transformar esa imagen en una composición cubista, Mondrian, al igual que Picasso y otros cubistas, no pudo evitar integrar el árbol en una estructura cubista, como ya había hecho antes en *Paisaje*.

En París volvió a dibujar un bosque, esta vez en un estilo menos fluido, sin preocuparse tanto por el volumen de los troncos y las ramas de los árboles. Las ramas y el tronco se desvanecen y se transforman en líneas entrecortadas e inclinadas que parecen querer adaptarse a un patrón oculto de líneas horizontales y verticales (*Estudio de árboles 2*, 1913). En el otoño de 1913, eliminó todos los vestigios de la composición original del lienzo y volvió a comenzar, utilizando este nuevo dibujo como «guía». Empezó empleando pintura azul diluida, y la composición se convirtió enseguida en un apresurado bosquejo anguloso. Las líneas ascienden escalonadamente, formando estructuras de líneas cortas horizontales y verticales que a veces se unen para crear cuadrados y rectángulos. En la mitad inferior

de la imagen, Mondrian introdujo más líneas diagonales. Después utilizó amarillo de cromo, gris u ocre para rellenar el patrón que había creado, de manera que el observador tomara conciencia de que todo era cuestión de probar, de combinar. Lo hizo de una manera totalmente deliberada. En 1915, en una conversación con un crítico, afirmaría que los temas de sus pinturas ya no le interesaban; le servían únicamente para despertar su interés por las relaciones entra la línea y el color. Quería que ese interés se pusiera de manifiesto.

El resultado final sería la pieza número 74 del catálogo de la exposición de Praga. El observador convencional jamás habría pensado que esta pintura representaba un bosque. Pero cualquier persona ante esta obra podía percibir en cierta medida esa expansión en la parte superior de la imagen, la presión ascendente de la mitad inferior; y quizá, incluso, los movimientos laterales a la izquierda y a la derecha del pasillo que recorre el centro –los últimos vestigios del tronco–, movimientos derivados de los árboles

más pequeños que aparecían en el dibujo. Y eso era lo que Mondrian se había propuesto conseguir.

El observador convencional que asistió a la exposición de Praga tampoco podía adivinar que la pintura que aparecía en el catálogo con el número 75 también era la vista de un bosque. Pero ese era el origen de la composición (*Bosque de pinos*, 1906). Los segmentos curvos, aplicados de distintas maneras, más que evocar un bosque provocan una especie de centelleo que se extiende por toda la imagen. Se puede apreciar también un cambio gradual en las líneas, desde la parte inferior derecha hasta la parte superior izquierda, pues las líneas verticales, rectas, son considerablemente más largas que las pequeñas líneas horizontales. Da la impresión, por tanto, de que la pintura está inclinada hacia arriba. El tema y la fuente de inspiración ya no tienen la más mínima relevancia. Mondrian descubrió en la primavera de 1913, mientras trabajaba en la pintura que expondría con el título de *Pintura I* en el Erster Deutscher Herbstsalon, que rebautizaría como «Obra nº 75» en Praga y que, por último, presentaría como



Piet Mondrian, *Bosque (Estudio de árboles) I*, 1912

Piet Mondrian, *Estudio de árboles 2: estudio para Cuadro nº 2 / Composición nº VII*, 1913



Piet Mondrian, *Bosque de pinos*, 1906

Composición n° XIV en una exposición en Holanda, que la alteración de la forma transmite a la imagen un ritmo que se separa de la representación y adquiere una naturaleza plástica propia, siempre que se ejecute con una sensibilidad minuciosa.

La obra que aparecía en el catálogo con el número 73 era la más reciente, y prácticamente acababa de secarse cuando Mondrian la envió a Praga en una fecha próxima al día de Año Nuevo de 1914. La versión actual es diferente de la que Mondrian exhibió en Praga, pues el artista siguió trabajando en ella en abril. No podemos saber con certeza cómo era cuando se expuso en Praga. Después de la exposición, no conocemos exactamente en qué momento, Mondrian le cambió el marco (le quitó el marco con molduras y listones que aún conserva en la actualidad), difuminó los márgenes de la composición con pintura gris y aplicó reflejos de color en el centro, en diferentes tonalidades de verde, amarillo y rojo, que combinó con gris para que armonizaran. La composición está basada –o, mejor dicho, «injertada»– en el dibujo de un río cerca de Ámsterdam (*Granja en Geinrust*, 1907). En la pintura resultante, *Composición n° II*, el tema principal ya no se puede reconocer, una vez más. Se ha fundido con el alborozo de la combinación de líneas horizontales y verticales, y de los colores y las formas que se materializan en virtud de este proceso.

La decisión de Mondrian de exponer en primer lugar la pintura más reciente podría obedecer sencillamente al entusiasmo que sentía el artista por su última obra. Pero también podría atribuirse a la intención del comisario de la exposición (que buscaba un arte que pudiera servir de contrapunto espiritual de la era moderna) y del artista (que buscaba una belleza que se convirtiera en el fundamento de nuestra percepción de la realidad).

1. Alexandre Mercereau, «Introduction», en *Modern Art: 45th Exhibition SVU Manès in Prague* (Febrero–Marzo de 1914), s. p., se cita en una fotocopia encontrada en el archivo de Joop M. Joosten, Joosten, RKD, Dutch Institute for Art History, La Haya.

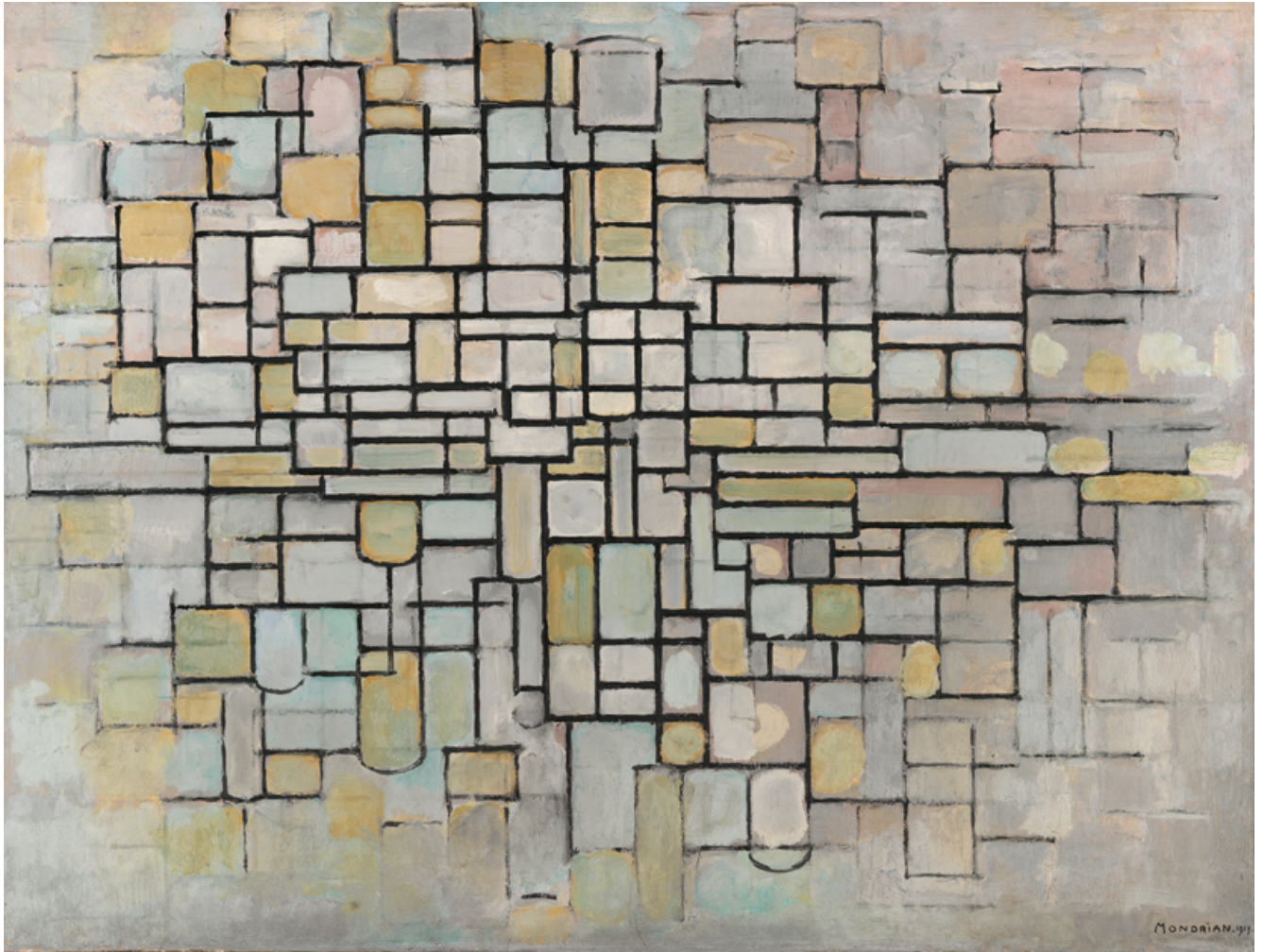
2. Mondrian siguió trabajando en la pintura después de exponerla en Praga. Véase Hans Janssen y Margje Leeuwenstein, «Composition No. II», en *Mondrian and Cubism: Paris 1912–1914*, Londres, Ridinghouse, 2014, pp. 80–83.

3. Corey d' Augustine y Hans Janssen, «Composition No. VII», en *Mondrian and Cubism*, pp. 104–109.

4. Hans Janssen, «Composition No. XIV», en *Mondrian and Cubism*, pp. 132–135.

5. Piet Mondrian a H.P. Bremmer, 29 de enero de 1914, en el archivo Bremmer, Municipalidad de La Haya.

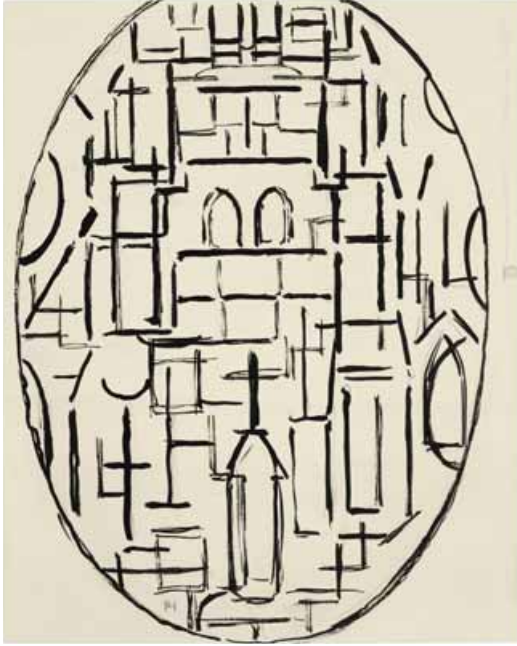
6. Ibid.



Piet Mondrian
Composición nº II
1913

Piet Mondrian
Composición nº XIV
1913





7.

Una nueva espiritualidad,
revelada por la estructura
de la obra de arte

Hans Janssen

Piet Mondrian
Fachada de iglesia 1: iglesia en Domburgo
1914

El 25 de julio de 1914, Piet Mondrian llegó a los Países Bajos desde París para hacer una breve visita. Había planeado viajar a La Haya, donde el crítico de arte H. P. Bremmer había ayudado a montar una exposición de al menos dieciséis pinturas recientes de Mondrian en la Galerie Walrecht. La muestra no se había promocionado adecuadamente, y como era época de vacaciones, había asistido muy poca gente. Solo se había publicado una reseña y había sido negativa. Sin embargo, se habían vendido varias pinturas: a Bremmer, a Helene Kröller-Müller y a Hendrik van Assendelft, un pastor remonstrante¹ de Gouda que había adquirido tres cuadros. Mondrian decidió visitarle. Además, quería acercarse a Arnhem para ver a su padre, que cumplía años por esas fechas. Y todavía podría disfrutar de unos cuantos días de vacaciones, aunque no demasiados, pues estaba muy ocupado y tendría que regresar a París cuanto antes.

El 28 de julio el Imperio Austrohúngaro declaró la guerra a Serbia. Cuatro días después Alemania declaró la guerra a Rusia, y el 3 de agosto Francia se vio arrastrada a entrar en el conflicto. Aunque Mondrian quería regresar a París, su padre y su hermana insistieron en que era demasiado peligroso. Y de esa manera se convirtió en un nómada durante una temporada. Le pidió al pastor Van Assendelft que le guardara tres cajas con las pinturas que no había conseguido vender en la exposición de Walrecht y se instaló durante una temporada en casa de una amiga en Laren. Después se marchó a Domburgo, donde otro amigo le acogió antes de que decidiera alquilarse una casa propia. Compró papel, carboncillo, tinta y gouache blanco y, hasta el mes de octubre, trabajó a destajo, en la sala de estar de aquella casa vacía, en el Domburgo otoñal.

Los últimos meses que había pasado en París los había dedicado a ultimar los preparativos para la exposición de la galería Walrecht. Pero también había encontrado tiempo para empezar a trabajar en tres grandes lienzos con líneas horizontales y verticales, separadas y cortas, que desplazaba constantemente alrededor del centro para crear una estructura en la que las pinceladas apresuradas de color azul, ocre claro, rosa y blanco creaban un efecto deslumbrante. Mondrian había tomado como punto de partida para estas tres composiciones los andamios que ocultaban las fachadas de los edificios en restauración de París. Pero eso solo había sido el desencadenante. «Una vez que detectas tu problema, muchas cosas accidentales te sirven de estímulo», le explicaría mucho tiempo después, en Nueva York, a un amigo que le preguntaba por los

andamios. Y acto seguido añadiría: «Si no tienes nada en tu interior, una mancha en la pared no es más que una mancha en la pared»². En última instancia, lo que le interesaba era la interacción siempre fascinante de las líneas y los colores que, una vez situados en su posición correcta, empezaban a centellear y a irradiar.

Mondrian intentó retomar el hilo de su trabajo en su casita de Domburgo. No basó su nueva obra en las fachadas de París, sino en otros motivos más cercanos a su hogar: la iglesia de Domburgo, el rompeolas que se extendía hasta el mar desde la playa, o el propio océano, bajo un cielo estrellado; o las olas, sin más, con un horizonte elevado. Definía estas obras como «dibujos de la naturaleza», pues se basaban en elementos del mundo real. Cuando dejaba de dibujar, se paseaba por los bosques y las dunas de los alrededores de Domburgo, ajeno, aparentemente, a la tragedia mundial que estaba teniendo lugar. Durante un paseo junto al mar, a última hora de la tarde, en compañía de Mies Elout-Drabbe, bajo un cielo rebosante de estrellas, hizo un bosquejo apresurado del mar y las estrellas. «Trabajó en ese pequeño dibujo durante días, y cada día se alejaba un paso más de la realidad y se acercaba a su espiritualización», recordaría más adelante Elout-Drabbe³.

No podía acceder a un estudio en condiciones, pero intentó reanudar la tarea que había abandonado cuando viajó a los Países Bajos. Como no disponía de pintura ni de lienzos, decidió olvidarse del color durante una temporada y concentrarse en la línea. Esto le permitiría desarrollar su lenguaje un poco más, como ya había hecho antes con los bocetos que había creado hacia 1912. Al final, después de muchos intentos, encontró algo que le gustaba. Cada línea corta indicaba una dirección, un movimiento. Cuando se cruzaban, se creaba un realce. Mondrian disfrutaba dibujando zonas densas, cargadas de líneas; o abriendo huecos, introduciendo ganchos a la izquierda y a la derecha para evocar el movimiento; superponiendo dos líneas idénticas, una encima de otra, para crear puntos de fuga; o permitiendo que cuatro líneas conspiraran para cercar un espacio vacío; o introduciendo segmentos de línea curvos —siempre en el centro, como si no quisiera alterar la simetría— para conectar una mitad del dibujo con la otra, generando un ritmo y un movimiento que permitían que la experiencia de la obra se acercara a la viva realidad. También le gustaba tomar como punto de partida algún elemento del mundo real, visible, con planos que discurrían en paralelo al plano pictórico (la fachada de una iglesia, por ejemplo), planos que se perdían el infinito (una mar con un muelle

en primer término) y planos que evocaban un infinito absoluto en todas las dimensiones (un cielo estrellado), y todos ellos los representaba en la imagen con esas mismas líneas cortas.

En estos dibujos de finales del verano de 1914 consiguió al mismo tiempo deshacerse de la espacialidad, que substituyó por la propia contextura. Olas que baten contra la playa desde la distancia: ¿existía una imagen con más profundidad que esa? Y de qué manera tan hermosa podía evocarse esa profundidad amontonando las líneas en la parte superior. Así podía plasmar la profundidad en la propia trama de la imagen. Entretanto, trataba de ordenar sus pensamientos, y escribía sobre su obra y sobre las ideas que le impulsaban a crearla. La escritura le fascinaba cada vez más, y empezó a pensar que aquellos textos podían llegar a convertirse en un libro que explicara cómo alcanzar una «nueva plástica» en el arte visual que contraviniera todas las convenciones, una manera de observar la realidad totalmente liberada de la representación y completamente abstracta, sin las trabas de nuestra percepción habitual. Una manera excepcional de revelar la belleza.

Los dibujos de Domburgo le permitieron darse cuenta de que para crear algo hermoso en el arte visual no era necesario recurrir a conceptos como el «tema», la «invención» y la «inspiración». La estructura y las relaciones, la proporción o el modo en que los elementos visuales se relacionan entre sí, eran mucho más importantes. En esto residía la clave para una nueva interpretación de la imagen que permita el acceso directo a lo que Mondrian consideraba lo «universal», eso que es verdadero en todas las épocas y lugares en relación con la belleza, y que eleva la vida hasta un nivel de percepción superior. Estas ideas estaban relacionadas en parte con la radiación, con el brillo y con la expansión, que se volvieron visibles y tangibles en sus dibujos de Domburgo. Abandonó esta localidad en octubre y se marchó Laren, donde permanecería hasta su regreso a París en el verano de 1919.

1. El término viene de «remonstrancia» que significa literalmente «una expresión de oposición o protesta». Fue el nombre dado a aquellos protestantes de los Países Bajos (en neerlandés: de Remonstrantse Broederschap 'la hermandad remonstrante') que, tras la muerte de Jacobo Arminio, presentaron una queja a los Estados Generales de Holanda y de Frisia contra la doctrina calvinista de la predestinación que figuraba en la confesión belga de 1610 (N. del E.).

2. Carl Holty, «Mondrian in New York: A Memoir», *Arts*, vol. XXXI, nº 10 (septiembre de 1957), pp. 17–21.

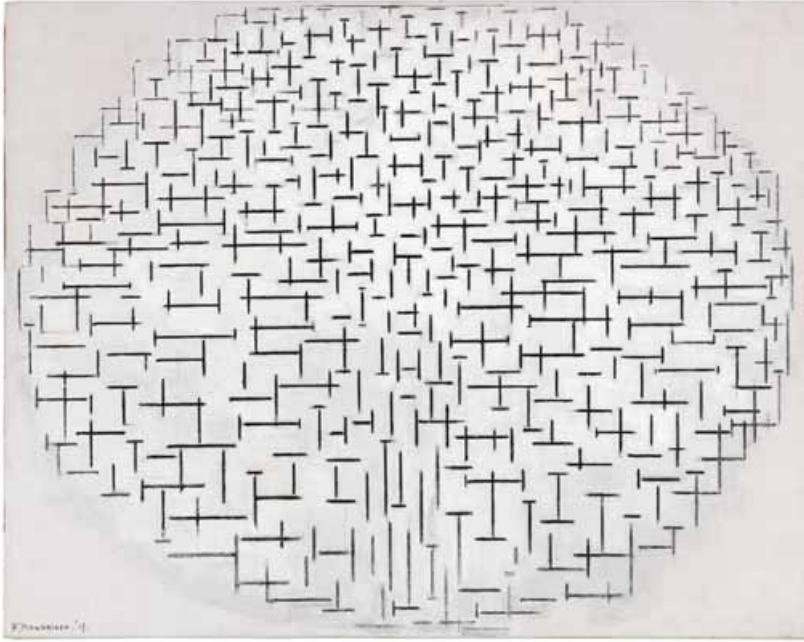
3 A. M. Hammacher, «Piet Mondriaan 1872–1944», *Kroniek van kunst en cultuur*, vol. 8, nº 9 (septiembre de 1947), pp. 233–237.



Piet Mondrian
Fachada de iglesia 2
1914



Piet Mondrian
Muelle y océano 1
1914



8.

Los colores verdaderos:
la unidad, la diversidad
y la formación de De Stijl,
1915-1918

Michael White

Piet Mondrian, *Composición nº 10 en negro y blanco*, 1915

Siempre ansioso por mostrar su obra, Piet Mondrian participó en una exposición que se celebró en el Rotterdamsche Kunstkring a principios de 1915, junto a Peter Alma y Henri Le Fauconnier, otros dos artistas que se habían quedado atrapados temporalmente en los Países Bajos debido a la guerra. En esta ocasión, organizó una retrospectiva en miniatura de su obra, con pinturas creadas entre 1908 y 1914, incluidas muchas de las que había expuesto en la Galerie Walrecht en julio de 1914. Como le explicaba a Lodewijk Schelfhout, otro artista que había conocido en París, su intención era vender su obra más antigua y conseguir dinero para poder regresar a la capital francesa, pero no consiguió vender ni una sola pintura¹.

Con todo, es evidente que a finales de ese mismo año había cambiado de actitud con respecto a la producción de obras nuevas y la posibilidad de exponerlas. Mondrian presentó muchas de las pinturas que había expuesto en la galería Walrecht a una muestra colectiva que se inauguró en el Stedelijk Museum en octubre. Esta vez, sin embargo, también incluyó una obra recién terminada, basada en los dibujos en los que estaba trabajando en la costa. La tituló sencillamente *Composición n° 10*, pues era la décima de las once pinturas que seleccionó, y le añadió el subtítulo «in zwart wit» [en negro y blanco] para diferenciarla de las coloridas pinturas que la precedían. Aunque era una obra monocroma, Mondrian decidió asignarle un precio tres veces más elevado que el de las otras pinturas. La pieza despertó un interés inusitado, y el destacado crítico de arte H. P. Bremmer se la quitó de las manos en nombre de su cliente, la coleccionista Hélène Kröller-Müller.

Uno de los defensores más entusiastas de la radicalidad de *Composición n° 10* era el incipiente artista, escritor y crítico de arte Theo van Doesburg. Aunque en esta época todavía servía en el ejército, estacionado en Utrecht, Van Doesburg se las arreglaba para asistir a todo tipo de actos y había empezado a forjarse una reputación como defensor de las ideas artísticas avanzadas. En una reseña que escribió con motivo de la exposición de Mondrian, decía lo siguiente a propósito de *Composición n° 10*: «Restringir los medios hasta ese extremo y transmitir una impresión tan pura del arte solo con pintura blanca sobre un lienzo blanco con líneas horizontales y perpendiculares es un logro extraordinario»². A raíz de la publicación de esta reseña Mondrian y Van Doesburg empezaron a escribirse, y en febrero de 1916 se conocieron personalmente en Laren. Van Doesburg estaba planeando lanzar una

nueva revista para promocionar la cultura y el arte modernos, y Mondrian se mostró dispuesto a colaborar. Había escrito mucho durante su estancia en los Países Bajos, pero aún no sabía cómo dar salida a ese texto tan valioso que en la correspondencia que entablaron Mondrian definía como «mi libro»³.

A pesar de la atracción que Van Doesburg sentía por la nueva y rigurosa estética pictórica de Mondrian, su propia producción artística de esa época no coincidía precisamente con ese estilo. En una de las primeras obras que creó poco después de licenciarse del ejército a principios de 1916, *Movimiento heroico*, la perpendicularidad de *Composición n° 10* no aparece por ningún lado. La exagerada forma en arabesco de esta pintura se encuentra más próxima al expresionismo o incluso al Art Nouveau, un estilo con el que comparte el deseo de emular a las fuerzas ocultas de la naturaleza, o incluso la apariencia exterior de estas fuerzas. Otro rasgo que diferencia a Van Doesburg de Mondrian, que había restringido su paleta a la sobriedad del blanco y el negro, es la poderosa variedad de colores sin mezclar que empleó: rojo, azul, amarillo y verde. En aquel momento, el artista no especificó la existencia de una razón concreta para la selección de esos colores, pero lo cierto es que después de conocer la obra del pintor Bart van der Leek, esta paleta se convertiría en el vocabulario de colores básico de su nueva revista, aunque también sembraría las semillas de una controversia posterior.

En abril de 1916 Van der Leek también se fue a vivir a Laren. Cuatro años más joven que Mondrian, Van der Leek era un artista consolidado y también se beneficiaba del mecenazgo de Kröller-Müller. La experiencia que había adquirido en el ámbito del arte monumental le llevó a adoptar formas y colores simplificados, y cada vez se declaraba más partidario de plasmar en su pintura las teorías de la colectividad en la vida social, a través de la reducción de la forma a figuras elementales. En dos de las obras que produjo en esta época, *Obras en los muelles* y *La tormenta*, utilizó únicamente rojo, amarillo y azul sin mezclar, en combinación con el blanco y el negro. A finales de ese año, en una obra en la que adoptó la forma arquitectónica de un tríptico, *Composición 1916, n° 4 (Tríptico de la mina)* redujo la representación de la entrada de una mina con dos mineros trabajando bajo tierra a una serie de líneas, y empleó la misma gama reducida de colores. Cuando esta obra se presentó en la colección Kröller-Müller de La Haya, Van Doesburg acudió a verla en compañía

de su nuevo amigo, el pintor Vilmos Huszár, y después escribió a Van der Leek que le habían sorprendido «sus atributos de vida universal, resueltos en armonía con los medios pictóricos puros»⁴.

La combinación de términos que adoptó Van Doesburg, «universal» y «medios pictóricos puros», marcaría el rumbo de su nueva revista, que se empezó a publicar por fin a finales de 1917 con el nombre de *De Stijl* [El estilo]. El primer número incluía la primera entrega del «libro» de Mondrian, reconvertido para la ocasión en un extenso artículo, «De nieuwe beelding in de schilderkunst» [La nueva plástica en pintura], y también un importante ensayo de Van der Leek sobre «De plaats van het modern schilderijen in de architectuur» [El lugar de la pintura moderna en la arquitectura]. Van der Leek defendía la especificidad de la pintura, y llegaba a afirmar que «en la pintura moderna el color es la formación de la luz, el color primario, la formación directa de la luz»⁵. Mondrian, que había introducido de nuevo el color en su pintura inspirándose en el arte de Van der Leek y, en 1917, estaba experimentando con una serie de obras en las que utilizaba exclusivamente planos de color, defendía una visión más compleja del color, que, sin embargo, también se basaba en sus propiedades universales. Un par de meses después expondría sus ideas en *De Stijl*. En un texto salpicado de referencias al «color primario», al *grondkleur* [color básico] y al «color abstracto», explicaba que existía una relación entre la presentación del color en sí –no como representación de otra cosa–, y la transición del individualismo al

universalismo, un fenómeno que su arte favorecía⁶. Unos cuantos números después, en abril de 1918, Van Doesburg introducía un nuevo término descriptivo, «el color puro», e identificaba el nuevo arte de *De Stijl* con el «azul, el rojo y el amarillo, con una apariencia tan abstracta como la del negro, el gris y el blanco»⁷.

En aquel momento, Van Doesburg estaba trabajando en una pintura muy influida por el *Tríptico de la mina* de Van Der Leek, sobre todo por los paneles laterales, con ese fondo negro sobre el que flotan barras rojas, amarillas, azules y blancas. *Composición VII: «Las tres gracias»* (1917), posee un formato cuadrado muy poco habitual, que anula cualquier asociación con la figura (el retrato) y con el entorno (el paisaje). Solo una de las formas toca el margen del lienzo, la barra amarilla vertical de la parte inferior izquierda. De esta manera, se convierte en el único anclaje gravitatorio que nos indica cuál es la parte de arriba y cuál la de abajo. En aquella época, Van Doesburg estaba realizando numerosos bocetos de figuras individuales, que después sometía a un proceso de «abstracción» para convertirlas en bloques geométricos. Pero es imposible interpretar que esta composición está basada en esos dibujos, aunque sea remotamente. *Las tres gracias* hace referencia, más bien, a algo menos tangible: las diosas de la mitología antigua que representan determinados atributos, como el encanto femenino y la belleza, y que han dado lugar a numerosas representaciones a lo largo de la historia del arte europeo. A falta de otra pista visual a la que aferrarse, es difícil vencer la tentación



Bart van der Leek, *Obras en los muelles*, 1916



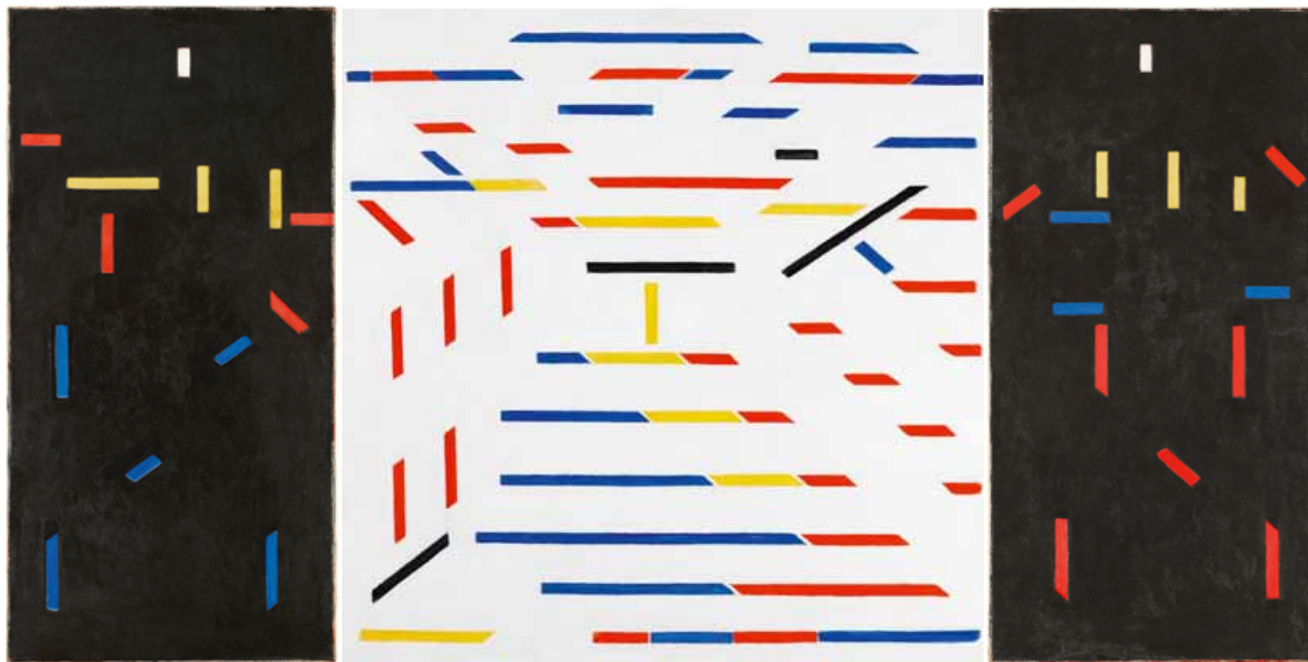
de interpretar que las «gracias» son los colores rojo, amarillo y azul, que a estas alturas ya se habían convertido prácticamente en sinónimo de De Stijl.

Las teorías del color que se formularon en los primeros años de De Stijl están impregnadas de términos idealistas y universalizantes que, a pesar de su innegable relación con el arte moderno, poseen un origen muy remoto. Los colores universales, por ejemplo, ya se definían como «las tres gracias» en un texto del filósofo neoplatónico del Renacimiento Marsilio Ficino. De hecho, en los *De triplici vita* [Tres libros sobre la vida, 1498], Ficino construye una cosmología completa en torno a sus tres colores predilectos: el verde, el dorado y el azul zafiro, que asocia con Venus, con Júpiter y con Saturno, respectivamente. Para los artistas de De Stijl la idea de una triada universal o una trinidad era más atractiva que las últimas investigaciones científicas sobre la naturaleza del color.

Esto se puso de manifiesto a finales del primer año de vida de la revista, cuando Huszár intentó introducir las teorías del químico alemán Wilhelm Ostwald, que en su *Die Farbenfibel* [Manual básico del color, 1916] había desarrollado el esquema más exhaustivo hasta la fecha para trazar las relaciones que existen entre los distintos colores. El enfoque sistemático y exhaustivo de Ostwald era muy atractivo y, en palabras de Huszár, ofrecía «claridad y exactitud». Además, al trazar una división geométrica del color, Ostwald no solo proponía un modelo para predecir las armonías de color, sino para determinar también sus relaciones espaciales, que podían ser muy útiles para controlar sus propiedades espaciales. Sin embargo, de acuerdo con

las investigaciones de los fisiólogos y los psicólogos, Ostwald establecía que los colores primarios eran cuatro, incluido el verde, basándose en la oposición fenomenológica entre el azul y el amarillo, y entre el rojo y el verde. Además, como explicaba Huszár y demostraba en su propia pintura *Composición en gris* (1918), Ostwald consideraba que el gris era un color en sí mismo, no un «no color», como se afirmaba en numerosas ocasiones en *De Stijl*. Aunque la reducción al blanco y al negro que había llevado a cabo Mondrian en *Composición X* había dado pie al debate del que surgió *De Stijl*, no respondía a la pregunta de lo que podían considerarse los «medios pictóricos puros».

1. Piet Mondrian a Lodewijk Schelhout, 1 de febrero de 1915, véase Joop Joosten y Robert Welsh, *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné*, vol. 2, *Catalogue Raisonné of the Work of 1911-14*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1998, p. 107.
2. Theo Van Doesburg, «Kunst-kritiek: Moderne Kunst», *De Eenheid*, n° 283 (1915), véase Joosten y Welsh, *Piet Mondrian*, p. 252.
3. Piet Mondrian a Theo van Doesburg, 20 de noviembre de 1915, véase Evert van Straaten, *Theo van Doesburg, 1883-1931: Een documentaire op basis van materiaal uit de Schenking Van Moorsel*, La Haya, Staatsuitgeverij, 1983), p. 42.
4. Theo van Doesburg a Bart van Der Leek, 31 de diciembre de 1916, véase Carel Blotkamp, «Theo van Doesburg», en *De Stijl: The Formative Years: 1917-22*, ed. Carel Blotkamp, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1982, p. 12.
5. Bart van der Leek, «De plaats van het modern schilderij in de architectuur», *De Stijl*, año I, n° 1 (noviembre de 1917), p. 7.
6. Piet Mondrian, «De nieuwe beelding in de schilderkunst», *De Stijl*, año I, n° 3 (enero de 1918), p. 30.
7. Theo van Doesburg, «Antwoord aan Mejuffrouw Edith Pijpers en allen, die haar standpunt innemen», *De Stijl*, año I, n° 6 (abril de 1918), p. 66.



Bart van der Leek
Composición 1916 nº 4
1916



Vilmos Huszár
Composición en gris
1918

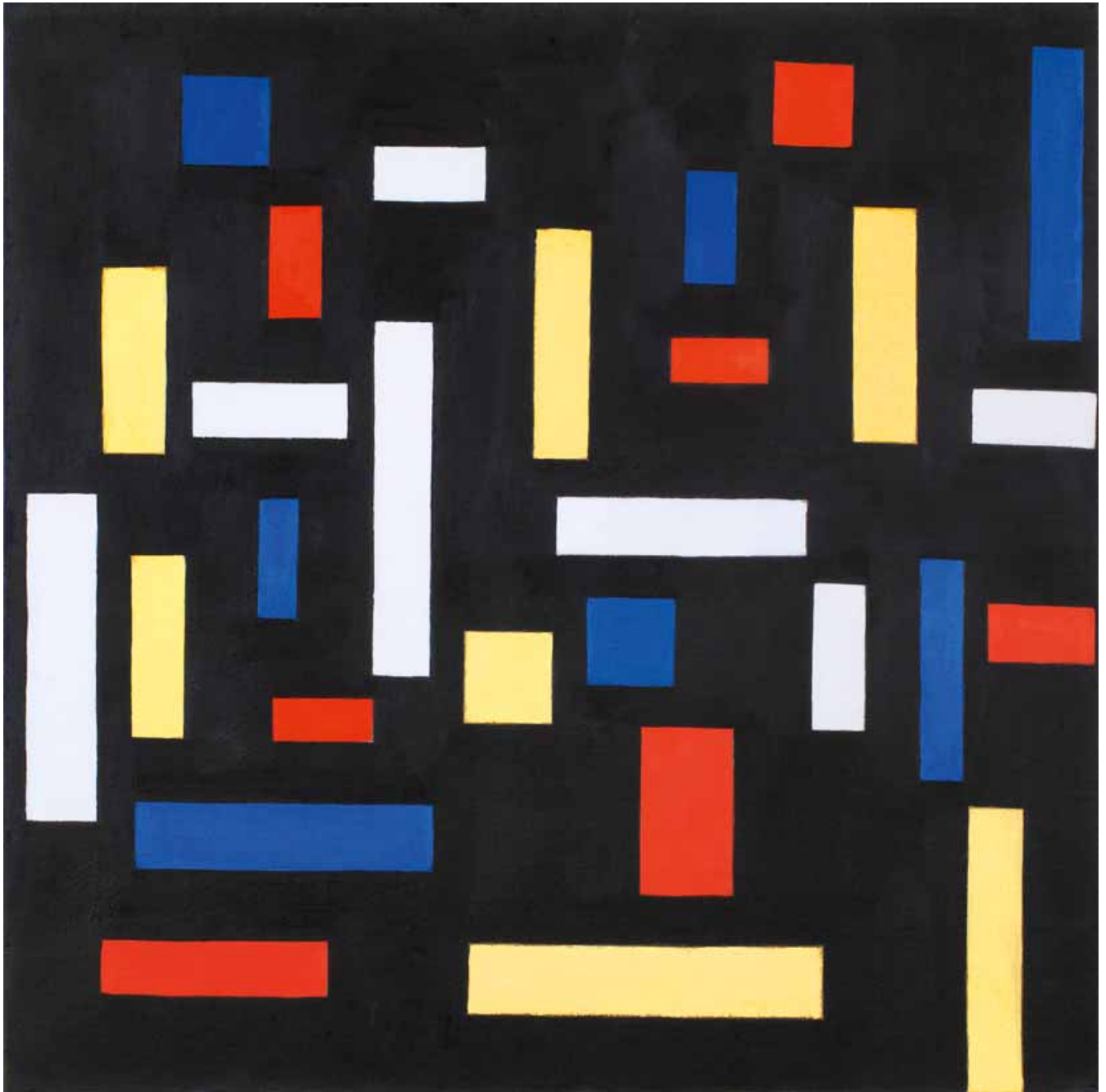


Theo van Doesburg
Chica con ranúnculos
1914



Theo van Doesburg
Movimiento heroico
1916

Theo van Doesburg
Composición I (Naturaleza muerta)
1916



Theo van Doesburg
Composición VII: «Las tres gracias»
1917



9.

Los orígenes de De Stijl: la pintura como arquitectura

Marek Wieczorek

Vilmos Huszár y Pieter Jan Christophel Klaarhamer
Dormitorio infantil, Villa Arendshoeve
de la familia Bruynzeel, Voorburg
1918-1919 (fotografía de época)

Famoso por el uso de colores primarios y ángulos rectos en la pintura abstracta, la escultura, la arquitectura y el diseño de mobiliario, el movimiento de vanguardia De Stijl –un estilo que trasciende los estilos individuales de los artistas figurativos particulares– abarca todos los campos de la cultura. La influencia actual de De Stijl no solo se percibe en las bellas artes y en la arquitectura, sino también en el diseño, en el cine, en la moda, en la publicidad y en la cultura popular. El alcance de esta influencia hace difícil de identificar sus rasgos definitorios, porque a este colectivo se le conoce sobre todo por un reducido número de obras reproducidas hasta la saciedad. Las obras de arte o los objetos de diseño que tratan de emularlas, o las innumerables falsificaciones que pretenden apropiarse del «sello de De Stijl», también han contribuido a cimentar la fama y el carácter distintivo de este movimiento, aunque, irónicamente, han eclipsado la fascinante historia de la evolución de sus principios internos¹. Una manera de redescubrir estos principios es examinar detalladamente sus orígenes.

Durante el periodo formativo de dos años que media entre 1917 y 1919 surgió una sinergia –una claridad de técnica, de visión y de propósito– entre un grupo de pintores abstractos. Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leck y Vilmos Huszár publicaron una serie de ensayos en la revista *De Stijl* en los que reivindicaban una nueva forma de plasticidad o una *Nieuwe beelding*, una expresión que Mondrian, el máximo exponente del movimiento, tradujo en 1920 como «Le Néo-Plasticisme»². Antes de que el colectivo adoptara el nombre de De Stijl, a raíz de la aparición de la revista homónima en octubre de 1917, cada uno de estos artistas experimentó una evolución singular en su camino hacia la abstracción. Les unía el interés por la transformación del mundo que rodeaba a sus composiciones abstractas por medio de la fusión de la pintura y la arquitectura.

Van der Leck fue el primero en utilizar colores primarios puros en las obras monumentales que empezó a crear en 1916, como *La tormenta* o una imponente pintura abstracta titulada *Composición 1916, n° 4*, también conocida como el *Tríptico de la mina*. Parece ser que concibió estas pinturas como murales, de acuerdo con la tradición del *Gemmenschapskunst* [arte comunitario], una variante holandesa del Art Nouveau que pretendía integrar las artes visuales y la arquitectura con el fin de alcanzar un ideal social más elevado³. En virtud de un proceso que Van der Leck definió como *ombeelden*

[transformación], en su *Tríptico de la mina* convirtió en una imagen abstracta la figura de un minero que surge del entorno oscuro de los dos paneles laterales. Del mismo modo, en *Composición 1917, n° 1 (Carro de perro)*, y en *Composición 1917, n° 2 (Carro de perro)*, el motivo de un perro que arrastra una carretilla queda reducido a los elementos esenciales: unas líneas amarillas (cabeza, patas, tronco y carretilla) que en la segunda versión se expanden y se convierten en planos. Ese mismo año, en su ensayo «De Plaats van het moderne schilderen in de architectuur» [El lugar de la pintura moderna en la arquitectura] que se publicó en el primer número de *De Stijl*, Van der Leck hablaba de la «planitud espacial» de la pintura abstracta, que, según él, representaba «una expansión, en contraste con la planitud de la arquitectura, que limita el espacio»⁴. En esa misma línea, Mondrian afirmaba que, a diferencia de la arquitectura, que posee una función «limitante» y «envolvente», «el plano rectangular tiene un carácter expansivo»⁵. El objetivo de los planos de color abstractos, dinámicos, «expansivos» de las pinturas de De Stijl era recomponer las paredes planas, neutras, del interior cerrado. Ya en las primeras pinturas que creó Mondrian de acuerdo con los principios de De Stijl, los planos de color se relacionan visualmente entre sí y con el lienzo rectangular, y evocan a menudo una extensión que se encuentra más allá de los límites de la obra de arte.

Tanto Van Doesburg como Huszár y Georges Vantongerloo crearon composiciones de acuerdo con los mismos principios que Van der Leck, y transformaron motivos figurativos en formas abstractas en las que los planos sobre un fondo neutro juegan un papel fundamental. Van Doesburg creó una serie integrada por composiciones cada vez más abstractas basadas en el motivo de una vaca pastando. En estas pinturas, el rojo del hocico, en la parte inferior, y el verde del pasto, en la parte superior derecha, son los únicos elementos que se pueden reconocer en la composición final. Al igual que Van der Leck, Van Doesburg adaptó libremente motivos para lograr el equilibrio del conjunto, como sucede con el cuadrado amarillo que sirve de anclaje de la composición y, al mismo tiempo, crea un efecto de relaciones exteriores. Como editor de *De Stijl*, Van Doesburg estaba en contacto con las obras de sus colegas, pues le enviaban reproducciones de sus creaciones y le invitaban a visitar sus estudios, y tenía la costumbre de apropiarse de ideas y soluciones, como sucedió con el fondo negro de *Composición VII: «las tres gracias»*, que había visto por primera vez en una pintura de Van der

Leck. El uso de los planos para establecer relaciones dinámicas se expresa de manera más precisa en la tipografía que diseñó Huszár para el logotipo de *De Stijl*. Las letras se suelen presentar como una figura completa, cuyo significado se define a través del contraste con un fondo uniforme, pero Huszár encontró una solución innovadora que consistía en dividir cada letra en varios segmentos que todas las letras comparten para crear una interacción relacional, desde dentro hacia afuera. Por último, añadió un punto, algo poco habitual en un logotipo, y lo situó lúdicamente en la parte superior derecha, para completar el marco invisible de la caja en la que se encuentran insertadas las palabras «De Stijl».

Junto con el sentido de compromiso social derivado del arte comunitario, una de las fuentes intelectuales que desde un primer momento dieron forma al neoplasticismo fueron las teorías del filósofo de la naturaleza Mathieu H. J. Schoenmaekers y las obras de Gerard Bolland, catedrático de filosofía de la Universidad de Leiden y discípulo de Hegel, que sistematizó la teoría de las relaciones de oposición. Los artistas de *De Stijl* adaptaron la noción de Schoenmaekers de los «opuestos complementarios» que se pueden encontrar en las leyes y en los ritmos de la naturaleza, como la oposición entre lo vertical y lo horizontal, entre lo interior y lo exterior, entre lo cerrado y lo abierto y, sobre todo, entre «la expansión y la limitación», y los utilizaron como fuerzas enfrentadas en sus composiciones⁶. Tanto Mondrian como Van der Leck leyeron los libros de Schoenmaekers entre 1915 y 1916, cuando todos ellos vivían en Laren, debatieron a fondo sobre ellos con el propio filósofo, y se los recomendaron a otros artistas que pronto se incorporarían a *De Stijl*⁷. Schoenmaekers consideraba que la «expansión y la limitación» eran fuerzas dinámicas que constituyen el substrato del crecimiento natural y de la arquitectura: los árboles crecen en vertical y extienden sus ramas en horizontal, y la arquitectura compone con ayuda de estas fuerzas en estructuras formadas por muros y suelos (planos). El término *Nieuwe beelding*, que se convirtió en un credo para *De Stijl*, fue acuñado por Schoenmaekers, para expresar que «el plano» es el resultado de una trama de «líneas de fuerza» verticales y horizontales que se entrecruzan y generan nuevas formaciones de plasticidad⁸.

Los pintores de *De Stijl* pretendían transformar el edificio en su totalidad con ayuda del ímpetu expansivo de sus composiciones de colores intensos. Los primeros arquitectos del grupo, J. J. P. Oud, Robert van't Hoff y Jan Wils querían colaborar con ellos, pero sin

aceptar que los diseños de los pintores transformaran radicalmente la apariencia de sus edificios. Los pintores, por su parte, se sentían coartados porque los arquitectos se entrometían en sus diseños y solo les dejaban pintar los bordes o alguna parte de los muros. En 1918 Van Doesburg terminó su primer trabajo en colaboración con Oud, y diseñó unas vidrieras y un esquema de colores para el interior de una construcción de Bart de Ligt. Van Doesburg abogaba por una «relación totalmente *complementaria* entre la arquitectura y la pintura», pero los diseños coloristas que creó para los bloques de viviendas que Oud construyó en Spangenberg desvirtuaban visualmente la estructura del edificio y por eso acabó rompiendo con el arquitecto en 1921⁹.

Huszár tuvo más éxito y consiguió que le encargaran el diseño de algunos interiores, en los que a veces también se ocupaba del mobiliario, como en el caso del dormitorio infantil de la Villa Arendshoeve que creó para la familia Bruynzeel (1918-1919). En 1918, tanto Mondrian como Huszár comenzaron a experimentar cada uno por su cuenta con la división regular, fraccionando sus composiciones en módulos iguales. En la revista *De Stijl* se consideraba que la repetición como principio artístico era anatema, por su asociación con la naturaleza. Sin embargo, al abordar la pintura como una forma de arquitectura, donde la repetición es la norma, parecía que tanto Huszár como Mondrian habían adoptado la regularidad para acabar con la repetición desde dentro. En *Composición en gris* de Huszár, la alternancia del blanco y el gris claro crea la impresión de que los planos de color gris oscuro se hinchaban y palpan, un efecto muy alejado de la rigidez o la regularidad con la que se suelen asociar esta y otras obras con módulos.

Puede que la desconfianza de Mondrian por los arquitectos en general, a los que definía como los «mayordomos del público», fuera una reacción al fracaso de las colaboraciones previas de Van der Leck¹⁰. De vuelta en su estudio de París, tras la Primera Guerra Mundial, y liberado de los arquitectos tuvo la inspiración de transformar la promesa de la pintura en cuanto arquitectura en algo concreto y real en el interior de su propio taller. Allí, en las composiciones que produjo entre 1919 y 1920, siguió desarrollando el concepto de modularidad y llegó incluso a trasladar sus pinturas a las paredes del estudio con ayuda de cartones móviles para contrarrestar la naturaleza cerrada o «limitante» de esos muros. En sus composiciones neoplásticas de madurez (1920-1921), integradas por planos de colores primarios (amarillo, rojo y azul) y por «no colores» (blanco, gris, negro)

Vilmos Huszár y Pieter Jan
 Christophel Klaarhamer
 Reconstrucción del dormitorio
 infantil, Villa Arendshoeve de la
 familia Bruynzeel, Voorburg
 1918-1919
 (Kunstmuseum Den Haag, 2011)



enmarcados por líneas negras verticales y horizontales, la repetición queda abolida y un llamativo elemento situado en una posición asimétrica se desplaza sistemáticamente a través de sus opuestos hacia los demás elementos. Bajo el enfoque de los principios generales que influyeron a los artistas de De Stijl –y, en particular, desde el punto de vista de la prolongada y compleja evolución de la carrera de Mondrian– podemos considerar que estas obras no son una serie de fórmulas manidas que se adaptan a un propósito comercial, sino una forma de arquitectura pictórica única, variada y espléndida.

El autor quiere expresar su más profunda gratitud a Angela Thomas Schmid por su amistad y generosidad.

1. Véase Nancy Troy, *The Afterlife of Piet Mondrian*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2013.

2. Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme: Principe générale de l'équivalence plastique*, París, Editions de l'Effort Moderne, 1920.

3. Véase el libro de Michael White *De Stijl and Dutch Modernism*, Mánchester y Nueva York, Manchester University Press, 2003. Para la primera visión sistemática del arte comunitario, también conocido como *Nieuwe Kunst* o Nuevo arte, véase Louis Gans, *Nieuwe Kunst: De Nederlandse Bijdrage tot de Art Nouveau*, Utrecht, Libertas, 1960.

4. Bart van der Leek, «De Plaats van het moderne schilderen in de architectuur», *De Stijl*, año I, nº 1 (octubre de 1917), p. 7.

5. Mondrian, «Natuurlijke en abstracte realiteit (Natural and Abstract Reality)», traducido en *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, eds. y trans. H. Holtzman y M. S. James, Nueva York, Da Capo, 1993 (1986), p. 110.

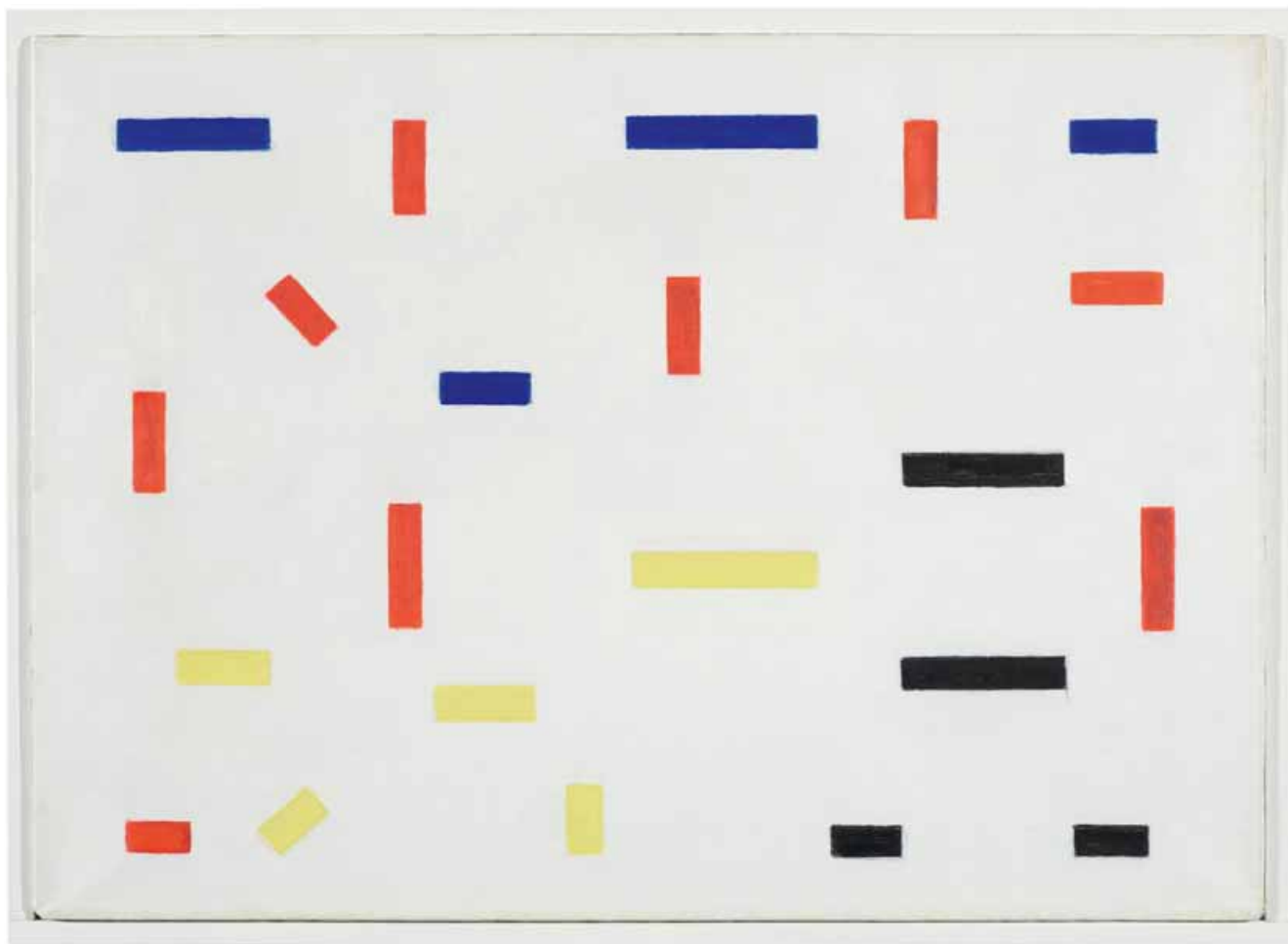
6. En el primer texto que publicó en *De Stijl*, Mondrian afirmaba que «de la expansión y la limitación [...] nace la relación equilibrada de la posición: lo rectangular». Piet Mondrian, «The New Plastic in Painting», en *The New Art*, p. 38 (hoy en día, la mayoría de los estudiosos traducen el título del ensayo de Mondrian, «De nieuwe beelding in de schilderkunst» como «El neoplasticismo en pintura»).

7. Tanto Mondrian como Van der Leek devoraron los libros de Schoenmaekers, en particular *Het nieuwe wereldbeeld* [La nueva imagen del mundo, 1915] y *Beginnselen der beeldende wiskunde* [Principios de matemáticas plásticas, 1916]. Cuando Van Doesburg conoció a sus futuros compañeros en un viaje a Laren en febrero de 1916, también le presentaron a Schoenmaekers, y después le recomendaría los libros de este autor, una lectura esencial, a su modo de ver, al escultor belga Vantongerloo, como se desprende del fragmento de una carta del 7 de junio de 1918 que se reproduce en Marek Wieczorek, *The Universe in the Living Room: Georges Vantongerloo in the Space of De Stijl / Het heelal in de huiskamer: Georges Vantongerloo en de Nieuwe Beelding van De Stijl*, Utrecht, Central Museum, 2002, p. 76. Es probable que Mondrian conociera la obra de Schoenmaekers desde en el verano de 1913, aunque cabe la posibilidad de que ya lo hubiera leído en 1911 en *Eenheid: Weekblad voor maatschappelijke en geestelijke stroomingen* [Unidad: semanario de movimientos sociales y espirituales].

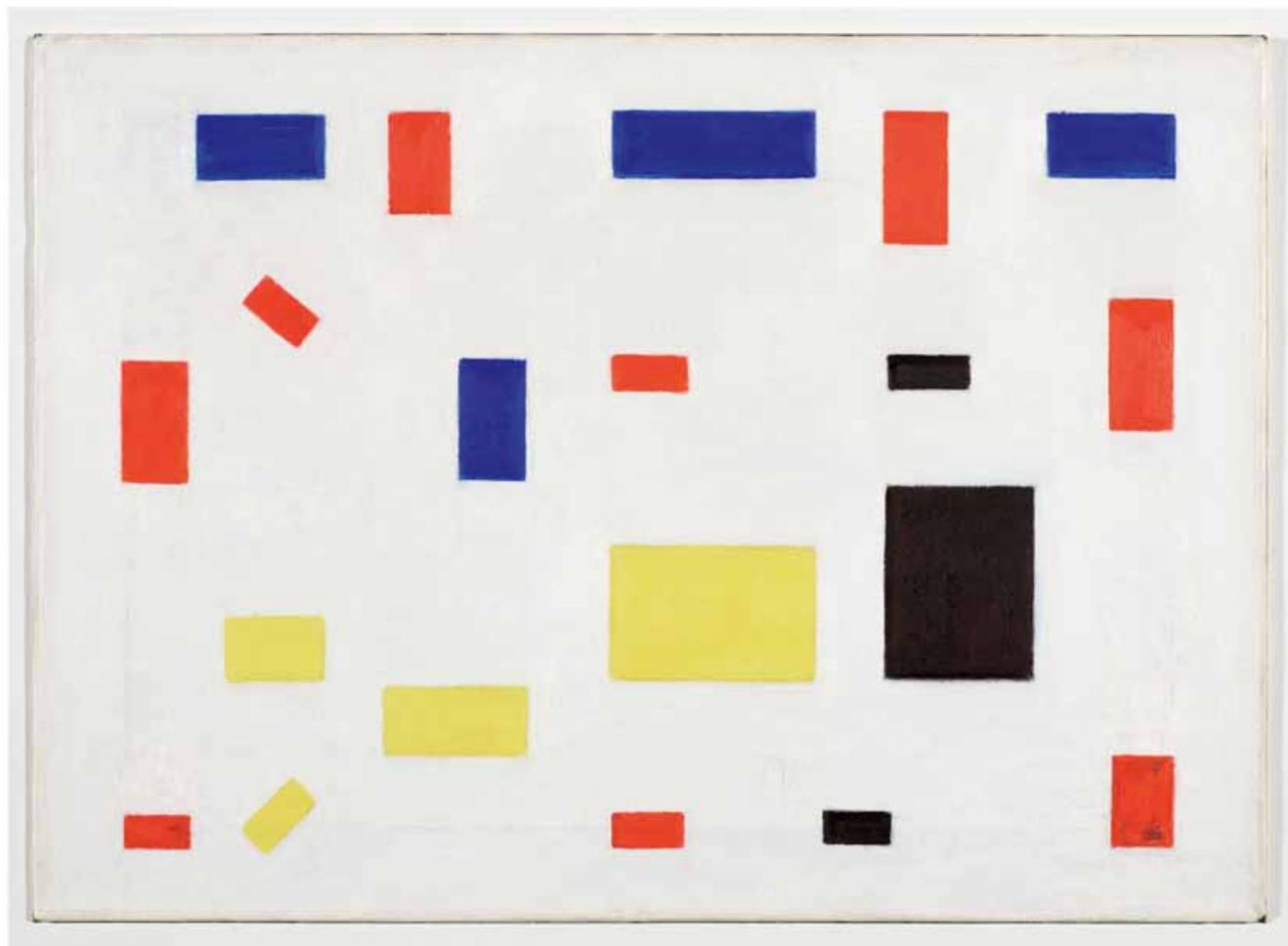
8. «La forma real es cerrada, redonda o curva», escribió Mondrian, «al contrario que la forma aparente del rectángulo, donde las líneas se cruzan, coinciden en la tangente, pero prosiguen sin interrupción». Piet Mondrian, «Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence», en *The New Art*, p. 138.

9. Theo van Doesburg, «Aanteekeningen over monumentale kunst» (Apuntes sobre el arte monumental), *De Stijl*, año II, nº 1 (noviembre de 1918), p. 11.

10. Piet Mondrian a Theo van Doesburg, 1922, se cita en H.L.C. Jaffé, *De Stijl: The Dutch Contribution to Modern Art*, 2ª ed., Cambridge, Massachusetts, Belknap Press, 1986, p. 162.

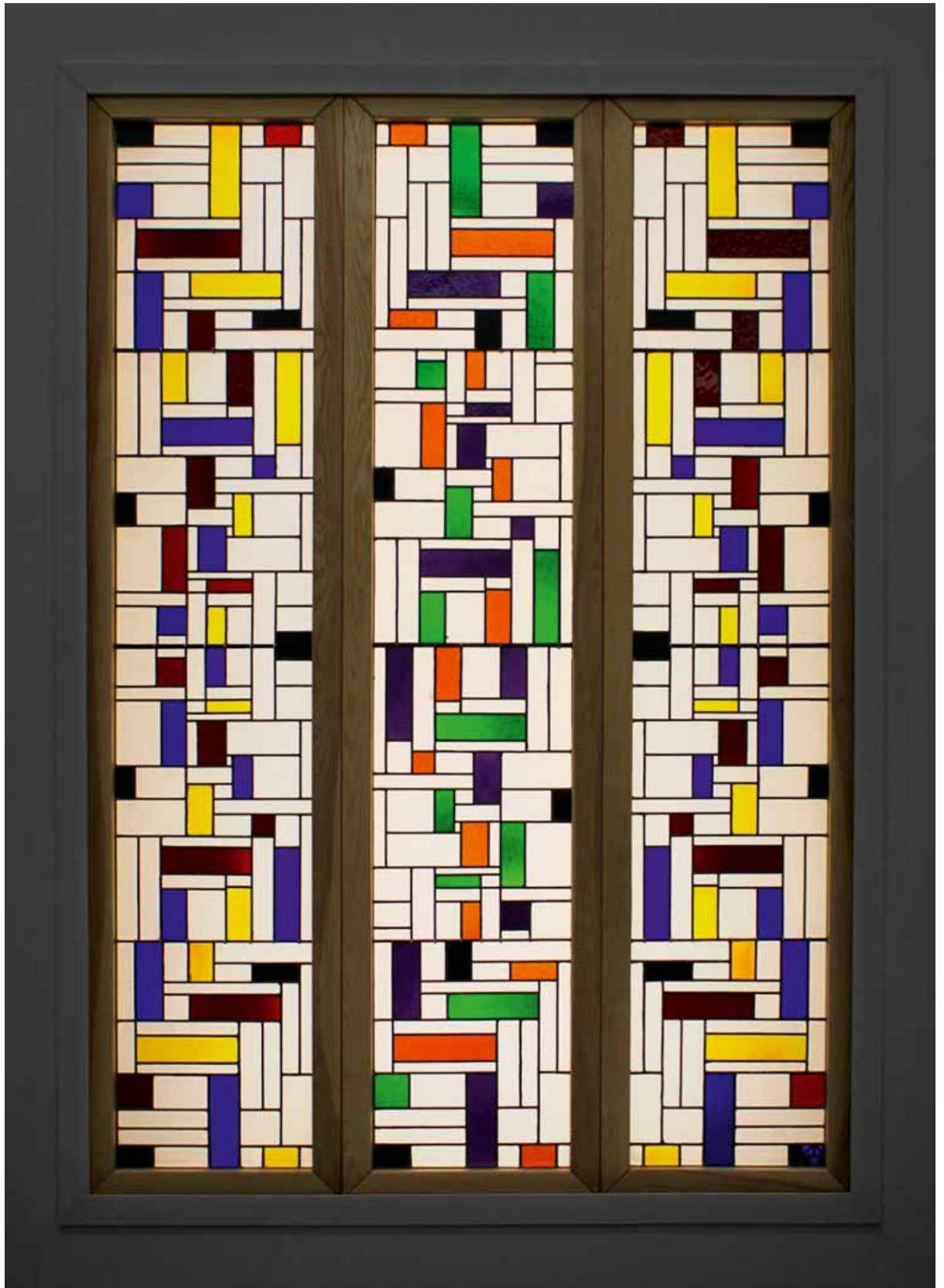


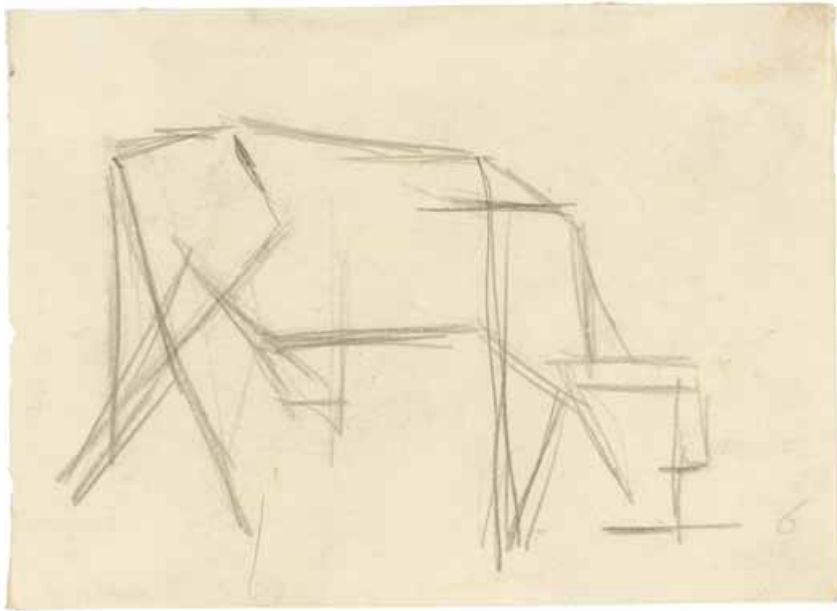
Bart van der Leek
Composición 1917, nº 1 (Carro de perro)
1917



Bart van der Leek
Composición 1917, nº 2 (Carro de perro)
1917

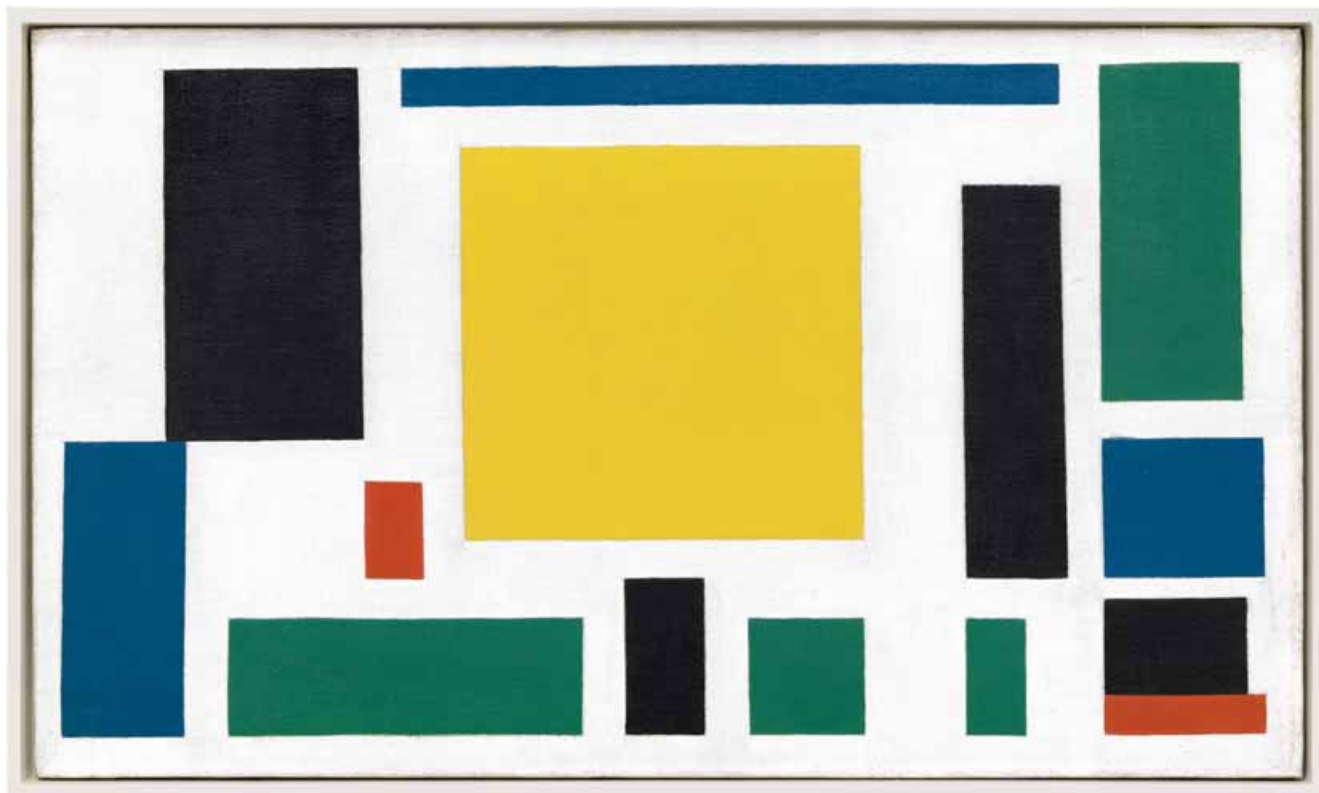
Theo van Doesburg
Vidriera. Composición IV para la Villa De Lange, Alkmaar
1917





Theo van Doesburg
Estudio para Composición VIII (La vaca)
ca. 1917

Theo van Doesburg
Estudio para Composición VIII (La vaca)
ca. 1917



Theo van Doesburg
Composición VIII (La vaca)
ca. 1918



10.

La evolución gradual del neoplasticismo de Mondrian

Marek Wieczorek

Piet Mondrian, *Cuadro n° 2 / Composición n° VII*, 1913

La fama de Piet Mondrian reside sobre todo en su «neoplasticismo», aunque en la actualidad no es fácil definir con precisión los rasgos distintivos de este estilo. Lo ideal para trazar su compleja evolución y sus logros consumados es utilizar como guía las observaciones del propio artista respecto a su arte. Afirmaba que su intención era crear una nueva forma de plasticidad o de espacio pictórico desprovisto de objetos reconocibles, en el que la figura y el fondo se vuelven intercambiables, todos los elementos abstractos se definen por sus relaciones mutuas, y el color revela sus cualidades espaciales. Esta perspectiva es muy útil para analizar y comprender sus obras, sobre todo la evolución gradual que experimentó su neoplasticismo entre los años 1914 y 1921.

Antes de convertirse en un pionero de la abstracción, Mondrian era un exitoso pintor figurativo, especialmente diestro en la representación de bodegones y paisajes oscuros. Volviendo la vista atrás, quizá podríamos localizar el remoto origen de la abstracción de Mondrian en su obra temprana *Naturaleza muerta con naranjas* (1900). Detrás de las naranjas en primer plano, moldeadas o determinadas espacialmente a la manera tradicional del claroscuro, la plasticidad de la naranja más alejada se debe fundamentalmente a la posición que ocupa dentro del contorno del plato levantado. La concavidad del plato se resalta a su vez con unas pinceladas más oscuras que parecen irradiar desde el borde hasta introducirse en el mantel del fondo. Y describiría más adelante esa transformación en la pintura, pero también en los procesos naturales, como «lo esférico que trata de convertirse en plano»¹.

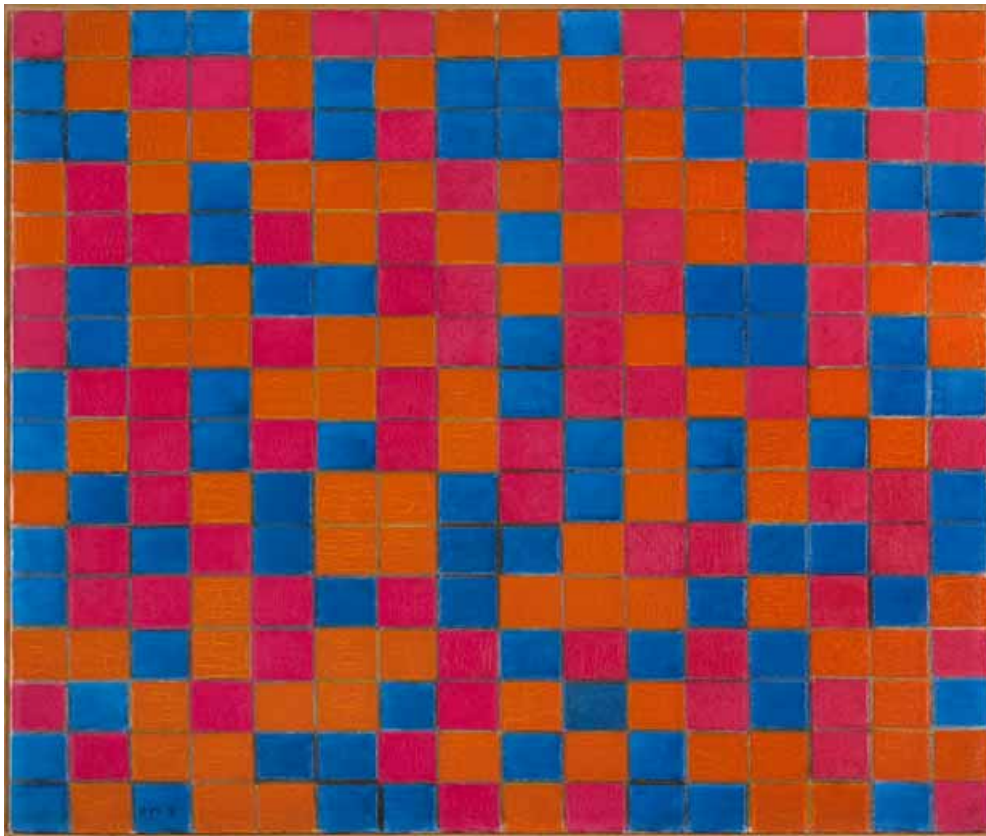
En 1908 Mondrian ya había empezado a experimentar con diversos estilos modernos internacionales, pero su visión del espacio pictórico cambió de manera radical en octubre de 1911, cuando pudo contemplar un nutrido conjunto de obras del pintor posimpresionista francés Paul Cézanne y algunas de las primeras pinturas cubistas de Pablo Picasso y George Braque en una exposición que se celebró en Ámsterdam. Los cubistas exageraban las pinceladas paralelas, «constructivas» de Cézanne, y la fusión de planos inclinados para crear una estructura pictórica, una técnica denominada *passage*. En *Árboles en flor* (1912), las suaves modulaciones de color, los planos oblicuos y las pinceladas diagonales, sobre todo en el tercio inferior, constituyen la respuesta personal de Mondrian al *passage* de Cézanne. El árbol «cubista» que pintó un año después con pinceladas constructivas, se encuentra más próximo a los colores apagados de Picasso, y podemos apreciar esa

sensación de que el motivo salta desde la pintura hacia el espectador, la famosa «convexidad» cubista, aunque Mondrian también demuestra una original habilidad para generar este efecto convexo al tiempo que mantiene los planos equilibrados. Atrás quedaron los efectos de claroscuro que antes definían los pequeños planos inclinados, facetados que Picasso utilizaba para combinar sus imágenes fracturadas con el fondo. Mondrian atribuía a los cubistas el mérito de haber «roto la forma (el contorno)», pero consideraba que aún lo hacían con la intención de «expresar volumen», mientras que su objetivo era «la destrucción del volumen mediante el uso del plano»². Su propósito se materializó en su maravilloso árbol de 1913, que muestra un almacén de líneas enfáticas y pinceladas estriadas horizontalmente que, en conjunto, forman planos que no se inclinan hacia atrás en el espacio, sino que se mantienen en equilibrio con el plano pictórico aun cuando evocan todavía la protuberancia convexa del conjunto³.

Entre 1914 y 1916, Mondrian hizo algunos descubrimientos que le guiarían en su búsqueda conceptual y formal de una nueva forma de plasticidad. En una carta de agosto de 1915 en la que hablaba de un reciente dibujo de la fachada de una iglesia, hoy perdido, aunque muy similar en apariencia a *Fachada de iglesia 2* (1914), afirmaba que con ese tipo de obras pretendía expresar «la expansión rítmica en vertical y en horizontal». Inspirándose en las fuerzas vitales, dinámicas de la naturaleza más que en sus formas reales, añadía en un tono cuasi místico que sus obras representaban «el hermoso movimiento del universo» que él se había propuesto plasmar⁴. La expresión «expansión en vertical y en horizontal» pertenece al filósofo de la naturaleza Mathieu Schoenmaekers, un vecino de Laren cuyos libros e ideas serían claves para el desarrollo de la teoría del neoplasticismo. La visión de Schoenmakers, que consideraba que el flujo eterno del cosmos era una compleja «unidad de opuestos», le sirvió de inspiración para representar los motivos de la naturaleza (los árboles, el mar) y los edificios como una respuesta a las fuerzas verticales/horizontales e interiores/exteriores que se encuentran presentes en ellos. Entre 1917 y 1921 Mondrian siguió desarrollando estos principios dinámicos de opuestos en su propia plasticidad pictórica. Cada vez establecía una relación más estrecha entre la dialéctica «del plano» que surge espontáneamente de las fuerzas verticales y horizontales, y el plano del lienzo, que forman una unidad que es al mismo tiempo abstracta y real —su término de «abstracto-real» se convertiría más adelante en sinónimo de neoplasticismo.

La primera obra innovadora importante en la que Mondrian muestra su compromiso con el plano en la totalidad de la pintura es su extraordinaria *Composición en línea* (1917), que representa la culminación de diversas series de obras gráficas o pintadas (1914-1916) con líneas cortas verticales y horizontales con las puntas redondeadas en las que se pueden adivinar las huellas de la mano. En la obra de 1917 las líneas han pasado de una modalidad pictórica a otra más conceptual, pues se han convertido en pequeños planos con una definición marcada, rectangular, cuadrada incluso en algunos casos, como el formato del lienzo. Las oposiciones rectangulares y relacionales bailan rítmicamente a través de la totalidad de la composición, y algunos planos chocan irreverentemente con el borde del lienzo, de manera que expresan la convexidad cubista sin difuminar los bordes. En la siguiente

serie, integrada por cinco *Composiciones con planos de color* (1917), Mondrian introdujo de nuevo el color, pero abandonó por completo las líneas negras. El borde recto, marcado del plano de color ha «interiorizado» la antigua función de la línea como contorno o frontera o, como él mismo lo expresaría más adelante, «las líneas han sido absorbidas por los planos de color»⁵. Los colores en esta etapa, pero también durante gran parte de la década de 1910, son todavía por lo general derivados tenues, apagados, de los colores primarios. Debido a que los planos parecen flotar y cada uno de ellos está ligeramente separado de la perpendicular, el conjunto adquiere una apariencia enérgica, «viva». En la última obra de las cinco que forman la serie, el fondo también se activa, y se divide en planos con diferentes valores cromáticos de blanco roto.



Piet Mondrian
Composición en damero con colores oscuros
1919

En su siguiente obra innovadora, *Composición con planos de color y líneas grises* (1918), un primer anticipo de la etapa de madurez de Mondrian, parece que los planos independientes hubieran flotado hasta unirse y el fondo neutro hubiera desaparecido, pues todos ellos están conectados por líneas en un intento por unificar la composición planar con el lienzo. Los colores son más vivos, y también los blancos y los grises, pero todavía están adaptados, con un valor cromático en armonía con los planos adyacentes, como si se reconocieran mutuamente, una estrategia que también se revela con claridad en las líneas. «Las dimensiones verticales y horizontales se oponen mutuamente sin formar un escorzo, y la profundidad se manifiesta a través de la diferencia de color de los planos», escribió Mondrian ese mismo año, en 1918, describiendo así el paradigma que seguiría su arte durante los años posteriores: «El neoplasticismo expresa la esencia del espacio a través de la relación de un plano de color con otro»⁶.

Mondrian no tardaría en llegar a la conclusión de que aún no había alcanzado la unidad y se vería obligado a preguntarse por el origen de esta división interna particular, lo que le llevaría a echar mano de la regularidad de la retícula. Por miedo a caer en la inmovilidad, el pintor había evitado hasta entonces la regularidad y la repetición, que se corresponden con la apariencia exterior de la naturaleza, no con sus fuerzas interiores, generativas. Tanto en su primera composición en forma de rombo como en las denominadas composiciones de damero, la división regular genera módulos que reflejan individualmente el conjunto, pero Mondrian contrarrestaba esta repetición con ayuda de una fuerza vital interior. En la composición en forma de rombo, la sintonía «integral» entre el lienzo y la división interna, con líneas que atraviesan por primera vez la totalidad de la composición, se contrarresta con una fuerza interior, expansiva, que parece irradiar a través del plano desde unos puntos provocados mediante un efecto óptico de pequeñas detonaciones. En la composición de damero, las agrupaciones de colores crean un intenso ritmo irregular y una fuerza interior a través de una interacción espacial igual de viva.

Dos de las composiciones neoplásticas de madurez que creó Mondrian en 1921 muestran el procedimiento de supresión de la repetición y cómo un llamativo elemento en posición asimétrica se desplaza sistemáticamente a través de relaciones de oposición en dirección a los demás elementos pictóricos. En la primera de estas obras, el plano grande y rojo se contrarresta visualmente con los planos de color y no color que lo rodean,

que generan en conjunto en una nueva forma de plasticidad. En la segunda obra de 1921, el dinamismo óptico es sustituido por un planteamiento de la composición más sencillo, más disperso, que se mantendría durante la denominada etapa «clásica» (1927-1932). El plano más grande, que se puede concebir como una figura, es blanco y por tanto también es lo contrario de la figura, el fondo, «vaciado» por las gruesas líneas definitorias que comparte con otros cinco planos, situados en una posición descentrada, aunque todavía se corresponden con el marco en virtud de su orientación vertical. Los colores mantienen una relación interna por su condición de colores primarios, pero, situados en la periferia, también evocan la extensión, y de hecho el plano azul es igual de ancho que la línea negra a la que se encuentra unido; de esta manera, el plano azul es al mismo tiempo línea y plano, lo que explica por qué el plano blanco más grande está situado precisamente en ese lugar. Las sutilezas compositivas también abundan en los grises y en los blancos; y en los efectos plásticos del amarillo y el rojo; en las líneas que se detienen justo al llegar al borde, y en el marco neutro, hundido, que favorece aún más la extensión más allá de los márgenes. Si intentáramos darle la vuelta a la obra o ponerla de lado el equilibrio dinámico se frustraría. La única línea que recorre la totalidad del lienzo es una especie de suelo integrado, lo cual presagia la fusión del neoplasticismo con la arquitectura.

1. Piet Mondrian, «Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalences», en *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, eds. y trans. H. Holtzman y M. S. James, Nueva York, Da Capo, 1993, p. 135.

2. Piet Mondrian, «The New Plastic in Painting», en *The New Art*, pp. 39 y 64. Mondrian repetiría estas mismas ideas en 1943. Véase Piet Mondrian con J. J. Sweeney, [entrevista sin título], en *The New Art*, p. 357.

3. El efecto se perfecciona aún más con ayuda de la técnica cubista de la difuminación de los contornos que podemos apreciar en los árboles y los edificios de Mondrian, un «cubismo muy abstracto», según la caracterización de estas obras que ofrecería el poeta y crítico Guillaume Apollinaire en marzo de 1913 en la primera reseña internacional de la obra de Mondrian. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, ed. LeRoy C. Breunig, París, Gallimard, 1960, p. 378. En Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, Nueva York, Harry N. Abrams/Blaricum, V + K Publishing, 1998, 2, p. 224, se afirma, a propósito de la *Composición XIV*, que «parece ser que la composición está basada en la fachada de un edificio, posiblemente en la fachada de una iglesia (¿la de Domburgo?)».

4. La carta se cita íntegra en W.H.K Van Dam, «Een onbekende brief van Mondriaan», *Oud Holland*, vol. 104, n° 3/4, 1990, pp. 341-343.

5. Mondrian, se cita en James Johnson Sweeney, «Mondrian, the Dutch and De Stijl», *Art News*, vol. 50, n° 4, verano de 1951, p. 62.

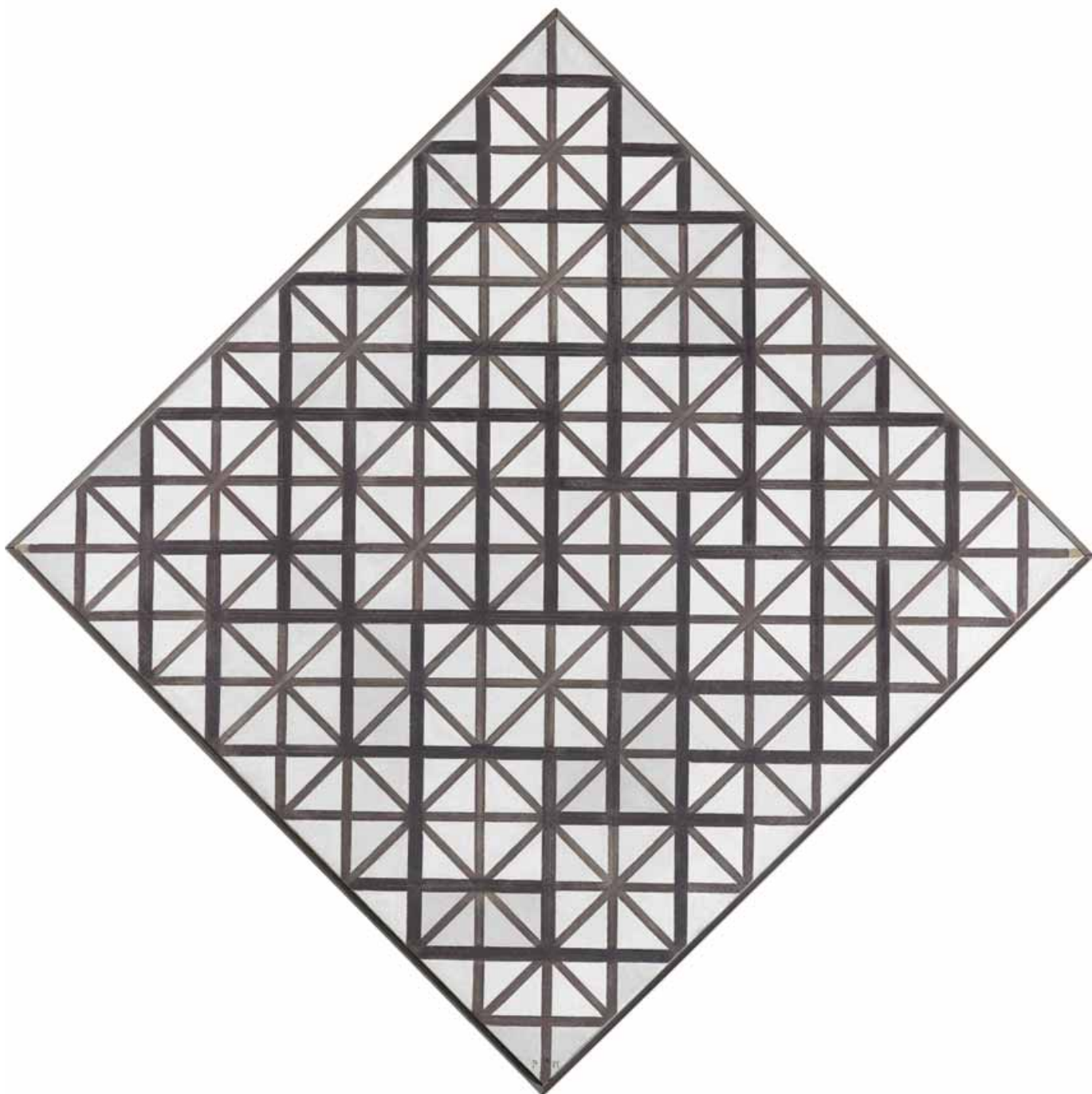
6. Mondrian, «The New Plastic in Painting», p. 38.



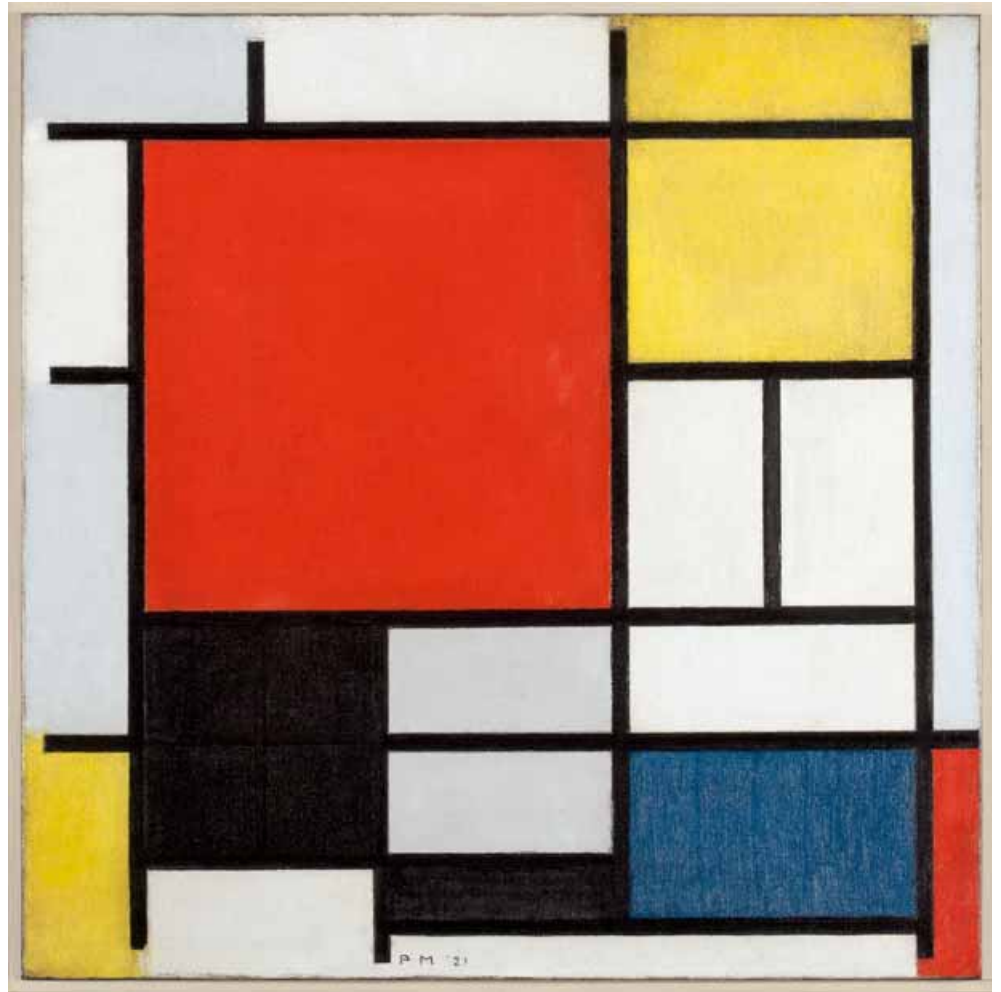
Piet Mondrian
Composición n° 5 con planos de color
1917



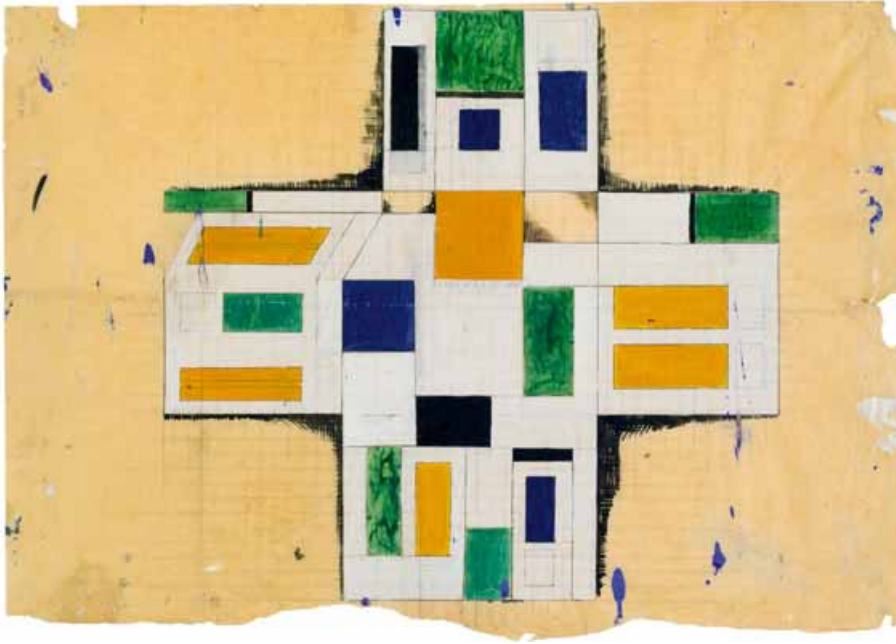
Piet Mondrian
Composición nº 3 con planos de color
1917



Piet Mondrian
Composición en rombo con líneas grises
1918



Piet Mondrian
Composición con plano grande rojo, amarillo, negro,
gris y azul
1921



11.

Una vida de colores: pintura, arquitectura y De Stijl, 1917-1921

Michael White

Theo van Doesburg, diseño en color para un cuarto de la casa
de Bart de Ligt, Katwijk aan Zee, 1919-1920

Piet Mondrian no era la única figura importante que Theo van Doesburg deseaba reclutar como colaborador de la revista *De Stijl*. Uno de los personajes claves que intentó captar era el arquitecto moderno más famoso de los Países Bajos en esa época, H. P. Berlage, que había abordado en numerosas ocasiones la cuestión del estilo en la modernidad. Berlage defendía enérgicamente en sus numerosos artículos y libros que la falta de estilo colectivo característica de la época revelaba una ausencia de cohesión social. En su opinión, la mezcolanza de estilos enfrentados que dominaba el paisaje arquitectónico era el reflejo de una relación disfuncional entre el individuo y la sociedad. Este es uno de los motivos por los cuales *De Stijl* aspiraba a provocar un radical cambio social a través de la estética: en concreto, a través de la colaboración entre distintas formas artísticas.

A finales de 1917 Van Doesburg ya tenía claro que Berlage no iba a colaborar, pero, entretanto, había establecido importantes conexiones con algunos de los colegas claves del arquitecto. En particular, había conocido a J. J. P. Oud, un arquitecto emergente que conocía a Berlage desde 1910 y comenzaba a impulsar su carrera gracias al apoyo de su maestro. Por mediación de Oud, Van Doesburg conoció también a Jan Wils, que por aquel entonces trabajaba de delineante en el estudio de Berlage. Estos dos jóvenes arquitectos se prestaron a colaborar con Van Doesburg y, de este modo, la interacción entre la pintura y la arquitectura se convirtió en uno de los intereses fundamentales de *De Stijl*. Es posible que la reticencia de Berlage a participar en la revista del movimiento tuviera su origen en la incómoda relación que mantenía con uno de los colaboradores más importantes de la publicación, Bart van der Leek. Ambos habían trabajado estrechamente en algunos proyectos para la compañía naviera Wm H. Müller & Co, pero en 1916 Van der Leek puso fin a esta sociedad quejándose de que le trataban como un mero «supervisor del decorador». Las tensiones de fondo entre pintores y arquitectos se pondrían de manifiesto en muchos de los proyectos posteriores de *De Stijl*, aunque a primera vista pareciera que trabajaban en armonía.

Los primeros proyectos en los que colaboraron Van Doesburg, Oud y Wils se centraron fundamentalmente en el diseño de vidrieras. Después, a principios de 1917, Wils encargó a Van Doesburg que diseñase un proyecto integral de colores a utilizar y un ventanal para la casa de un notario en la pequeña localidad de Alkmaar. El artista no se contuvo. Creó un salón amarillo

y morado con un friso verde, pintó el aparador del comedor de azul oscuro con un ribete amarillo, instaló en la sala de estar unos paneles verdes y morados «que se liberan con ayuda del blanco», y concibió un diseño aún más atrevido para algunos de los dormitorios: en rojo, verde y azul, con los techos violetas. «He integrado la despensa: los botelleros, los cajones de la fruta y todo lo demás», le escribió efusivamente a un amigo. «Alkmaar se ha levantado en armas. Te puedes imaginar cómo miraba la gente. No entienden nada, pero no se atreven a decir ni una palabra». Por lo que respecta al ventanal que construyó encima de la escalera principal, Van Doesburg afirmaba que era una composición «completamente libre en el espacio»¹.

Poco después, Van Doesburg empezó a trabajar para Oud en una residencia de vacaciones para niños de familias de clase trabajadora en la localidad costera de Noordwijkerhout. En esta ocasión, Van Doesburg no se limitó a diseñar los esquemas de colores de las zonas pintadas del edificio, como las puertas, sino también las baldosas del suelo, y algunos mosaicos de ladrillos esmaltados en el exterior. En noviembre de 1918 reprodujo algunas imágenes del salón y de la planta superior en *De Stijl*, en el mismo número en el que se publicó el primer manifiesto del grupo en el que hacía un llamamiento en favor de la «unidad internacional de la Vida, el Arte y la Cultura»². Como explicaba Van Doesburg en este mismo número de la revista, esta unidad se alcanzaría a través de la arquitectura y la pintura, que no solo se fundirían en una sola disciplina, sino que obedecerían a su verdadera esencia. «La arquitectura une, junta. La pintura separa, desintegra»³. Los diseños de colores de Van Doesburg oponían resistencia a la simetría bilateral del edificio a través de complejos patrones de rotación, sobre todo en el suelo. Según explicaba él mismo, esta era la superficie más «cerrada» del edificio, y por tanto su atracción gravitatoria requería la máxima resistencia⁴.

No todos los pintores de *De Stijl* compartían esta visión. Vilmos Huszár leyó el artículo de Van Doesburg con escepticismo. Él también estaba colaborando en algunos proyectos arquitectónicos, pero no consideraba que la pintura tuviera que encontrar necesariamente su verdadera identidad en ese contexto. A su entender, en este tipo de proyectos siempre era necesario hacer concesiones y solucionar los problemas prácticos. Cuando se aplicaban a situaciones vitales reales, los términos «constructivo» y «destrutivo» eran absolutamente relativos. Lo mejor que podía hacer el pintor era

«trabajar con el edificio en conjunto», en lugar de luchar contra él, y considerar que todas las superficies forman parte de la composición⁵. Con ayuda del *Farbenfibel* [Manual básico del color] de Wilhelm Ostwald como guía, Huszár pensaba que podría controlar los efectos espaciales de sus colores en los interiores y, en última instancia, crear una sensación de equilibrio, en lugar de intentar contrarrestar la estructura arquitectónica.

La mejor oportunidad que se le presentó a Huszár para poner en práctica sus ideas fue un encargo de Cornelis Bruynzeel, el propietario de una importante fábrica de productos en madera que se había anunciado en *De Stijl* desde que la revista empezó a publicarse. Bruynzeel quería renovar el dormitorio de sus hijos y le concedió a Huszár una libertad artística total. El resultado fue una habitación pintada con la gama de rojos, amarillos y azules característica de *De Stijl*. El hueco de la habitación donde Huszár situó las camas de los dos niños ilustra la diferencia de planteamiento. «Las dos camas», escribió unos años después, «están separadas por la puerta del armario, y mi idea era establecer una relación entre ambas pintando la pared de encima de una de ellas de blanco y la de la otra de

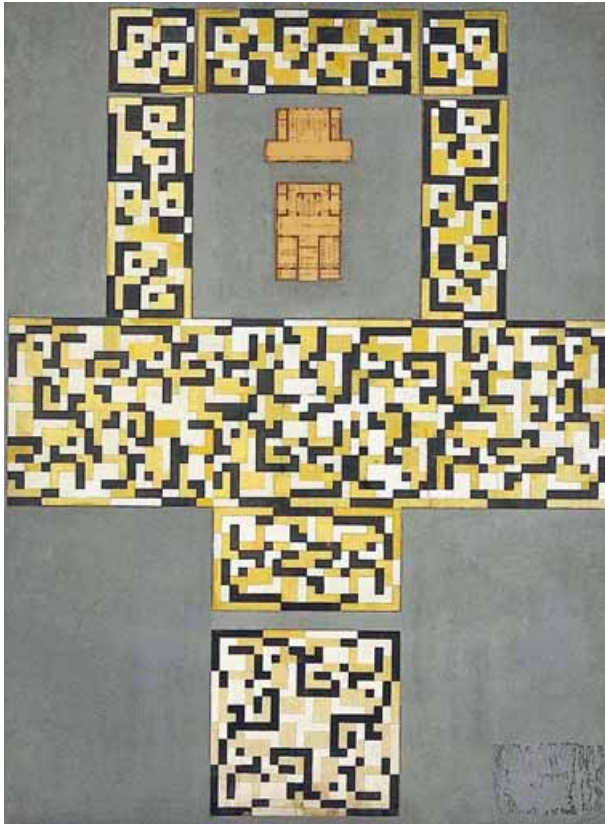
gris, con los planos de la pared invertidos»⁶. Aunque Huszár eligió un tratamiento diferente para cada lado del hueco, no alteró la marcada simetría que existía entre ellos. En este caso, no impera el contraste, sino las relaciones entre el color y la arquitectura.

Van Doesburg no se mostró demasiado impresionado por el dormitorio de los hijos de Bruynzeel, pero es evidente que Huszár había utilizado mejor que él la gama completa de los colores primarios en un espacio interior. Van Doesburg seguía trabajando con el naranja y el verde, incluso en los encargos de sus clientes más progresistas, como el del intelectual pacifista Bart de Ligt, que le pidió que remodelara al menos dos habitaciones de su casa (1919-1920). Van Doesburg estaba más satisfecho con la segunda estancia, aunque era muy pequeña y una de las puertas cortaba inoportunamente una de las esquinas en diagonal, de manera que la habitación tenía una peculiar forma pentagonal. En realidad, era una habitación llena de puertas, con varios asientos y armarios de obra. Esto no le impidió concebirla como una «pintura tridimensional»⁷. Lo que más llamaba la atención en esta ocasión era la solución que Van Doesburg había encontrado para el techo, pintado con grandes planos de color cuyas proporciones se basaban, en algunos casos, en la arquitectura. Pero como esto no sucedía con todos los planos, la sensación de incertidumbre visual de los límites espaciales de la habitación era aún mayor. Un nuevo colaborador de *De Stijl*, el carpintero Gerrit Thomas Rietveld, diseñó algunos muebles para la habitación, dos sillas y una mesa que parecían extenderse más allá de sus límites físicos. Pintó los extremos de los listones con los que las construyó de un color opuesto al del resto de la madera, de forma que daba la sensación de que se prolongaban hacia afuera y se adentraban en el espacio.

En última instancia, la idea de la extensión espacial abrió una brecha entre arquitectos y pintores. Van Doesburg, en particular, se excedió, al principio de manera sutil, en los diseños de colores que ideó para unas viviendas de clase media en la ciudad de Drachten, en el norte de los Países Bajos. Allí utilizó por primera vez sin reservas el rojo, el amarillo y el azul para el interior y el exterior de todos los edificios. En este caso, el problema era el contrario que el de la residencia de vacaciones de Noordwijkerhout. Las casas eran muy diferentes, demasiado individualistas, desconectadas entre sí, y Van Doesburg quería que se vieran como una unidad. Imaginó que los colores se conectaban a través del espacio y diseñó diferentes edificios interrelacionados.



Jan Wils, Casa De Lange, Alkmaar, 1917



Theo van Doesburg, diseño para el suelo de cerámica de la casa de recreo de De Vonk, Noordwijkerhout, ca. 1918

Theo van Doesburg, diseño en color de una pared frontal para el Potgieterstraat (bloque VIII), diseños A y A', distrito de Spangen, Róterdam, 1921

Aunque Van Doesburg consiguió convencer a un arquitecto de Drachten para que llevara su proyecto a la práctica, con Oud no tuvo tanto éxito. Van Doesburg ideó unos diseños de colores parecidos para un importante proyecto de viviendas sociales que llevó a cabo Oud en el barrio de Spangen de Róterdam. A Oud le preocupaba sobre todo el amarillo de las puertas, un color que se ensuciaba enseguida, y las fachadas negras, que podían convertirse en un espacio negativo. Como demuestran sus dibujos, Van Doesburg pensaba que su esquema de colores daría vida a los edificios, que se volverían más dinámicos y se liberarían de lo que él definía como una «normalización algo monótona»⁸. Sin embargo, lo más revelador es que acusaba a Oud de entorpecer su desarrollo «como pintor-arquitecto»⁹. Ya no veía De Stijl como un proyecto de colaboración entre pintores y arquitectos, sino como una oportunidad para crear un nuevo tipo de artista que pudiera generar espacio utilizando exclusivamente los colores, dejando de lado el caballete y el lienzo para pintar una nueva vida en tres dimensiones.

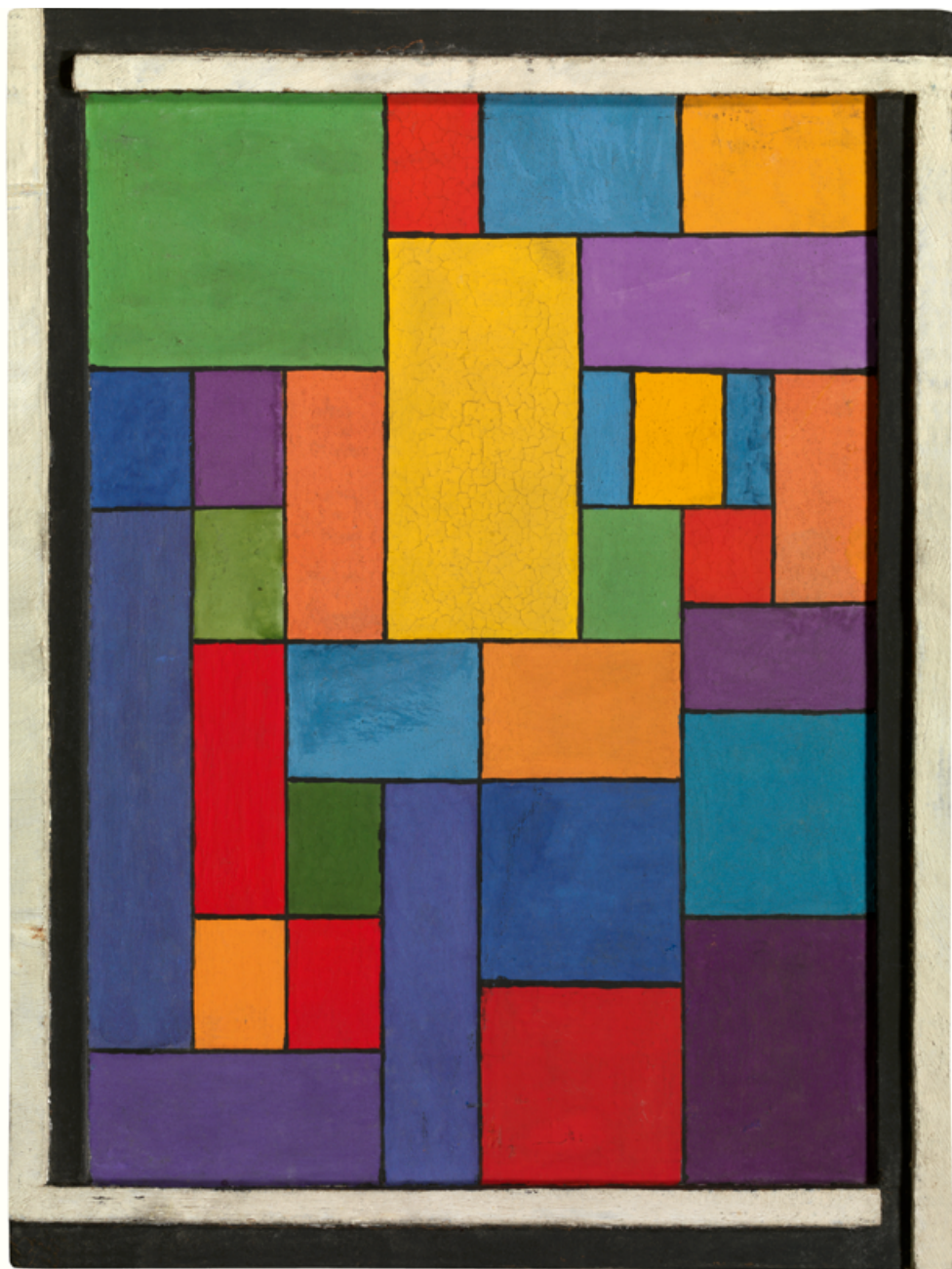
1. Theo van Doesburg a Antony Kok, 9 de septiembre de 1917, véase Alied Ottevanger, ed., «*De Stijl overall absolute leiding*»: *De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*, Bussum, Uitgeverij Thoth, 1998, pp. 204–205.
2. «Manifest 1 van «De Stijl», 1918», *De Stijl*, año II, n° 1 (noviembre de 1918), pp. 2–3.
3. Theo van Doesburg, «Aantekeningen over monumentale kunst», *De Stijl*, año II, n° 1 (noviembre de 1917), p. 11.
4. *Ibid.*, p. 12.
5. Vilmos Huszár a Chris Beekman, 11 de abril de 1919, véase Sjarel Ex, ed., *Vilmos Huszár: Schilder en ontwerper, 1884–1960*, Utrecht, Reflex, 1985, p. 203.
6. Vilmos Huszár, en una conferencia que dictó en 1922 sobre las artes aplicadas modernas, véase Ex, *Vilmos Huszár*, p. 59.
7. Hans Janssen, Michael White, *The story of De Stijl: Mondrian to Van Doesburg*, Nueva York, Abrams, 2011, p. 192.
8. Theo van Doesburg a J. J. P. Oud, 20 de octubre de 1921, véase Evert Van Straaten, *Theo van Doesburg, Painter and Architect*, La Haya, SDU Publishers, 1988, p. 75.
9. *Ibid.*



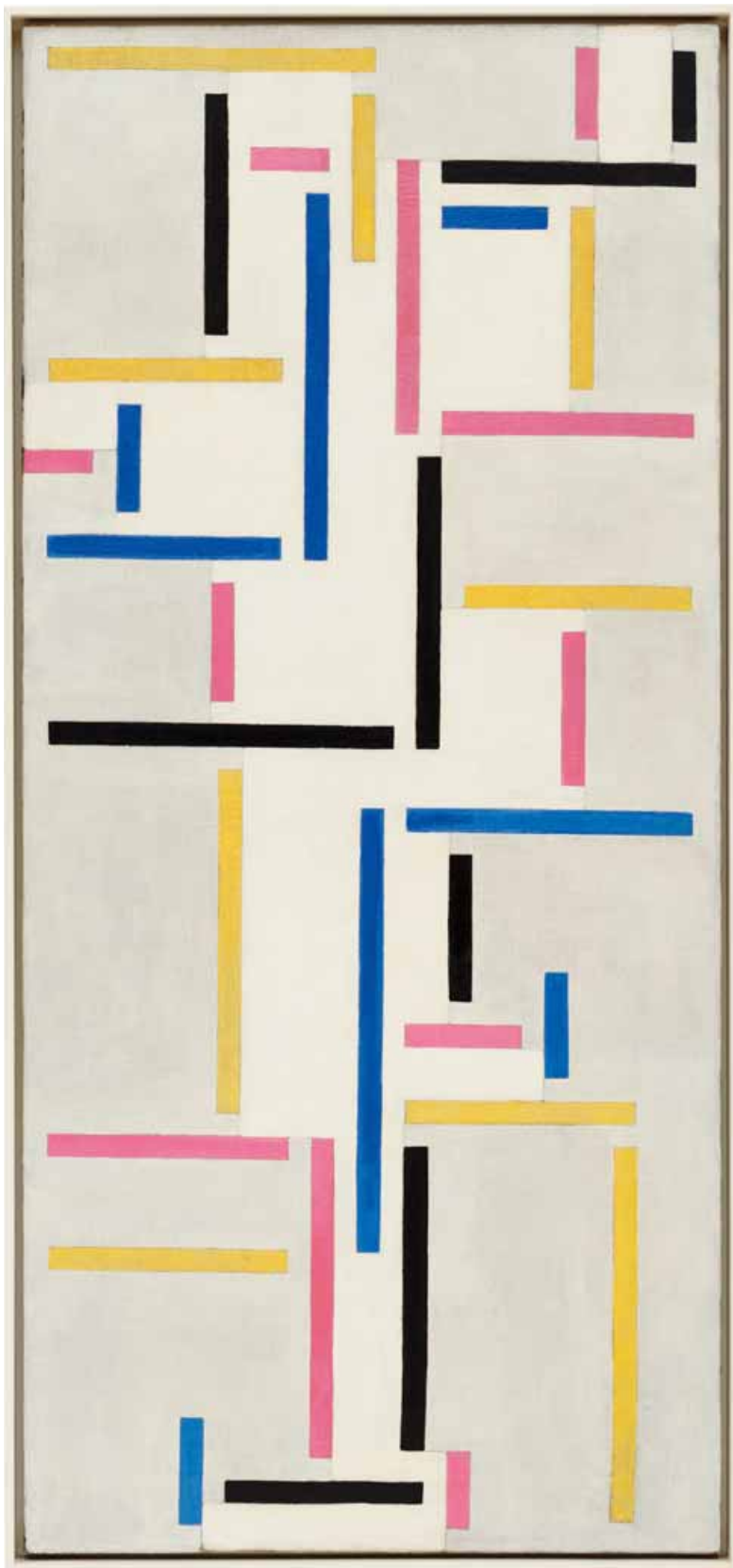
Gerrit Thomas Rietveld
Aparador
1919/1972



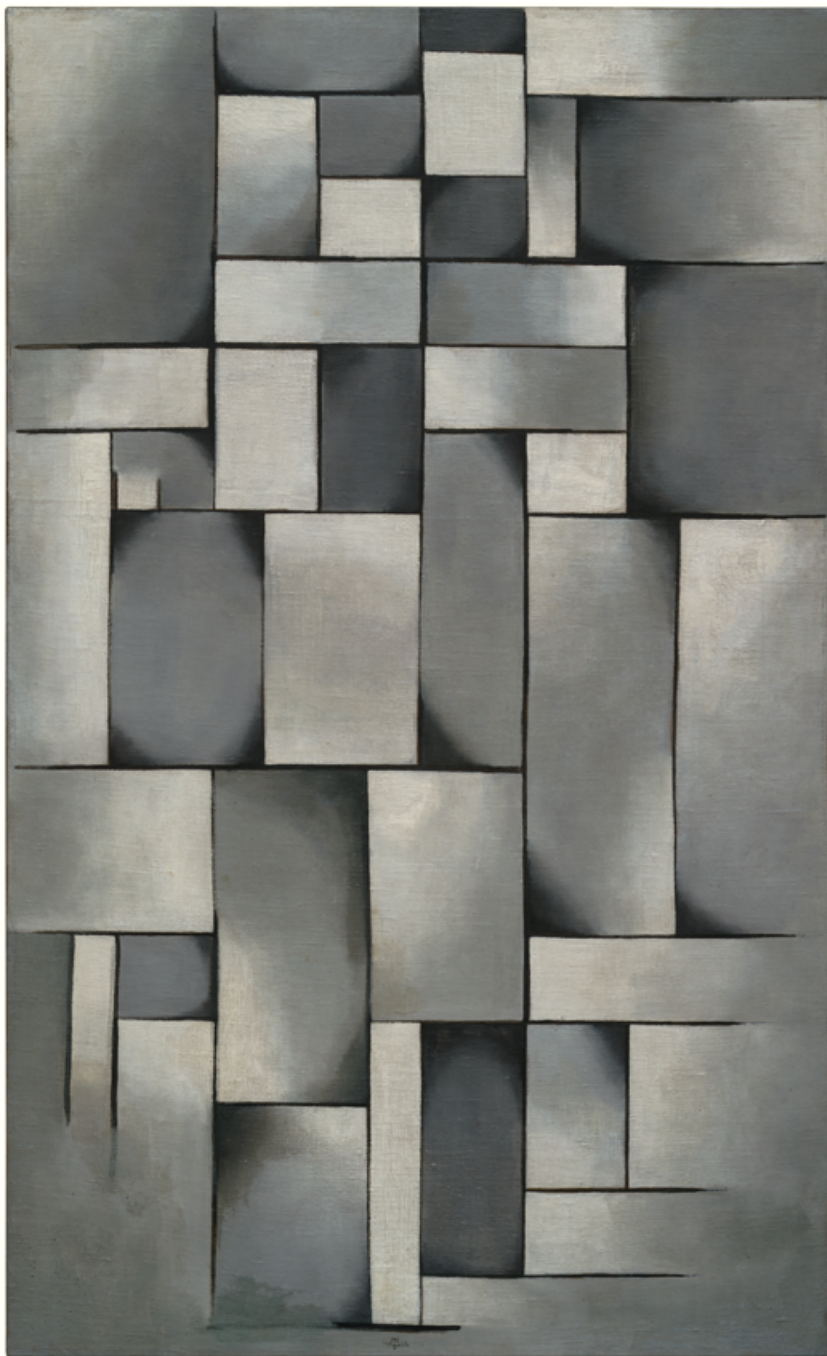
Gerrit Thomas Rietveld
Silla alta Witteveen
1918-1922



Georges Vantongerloo
Estudio nº III
1920



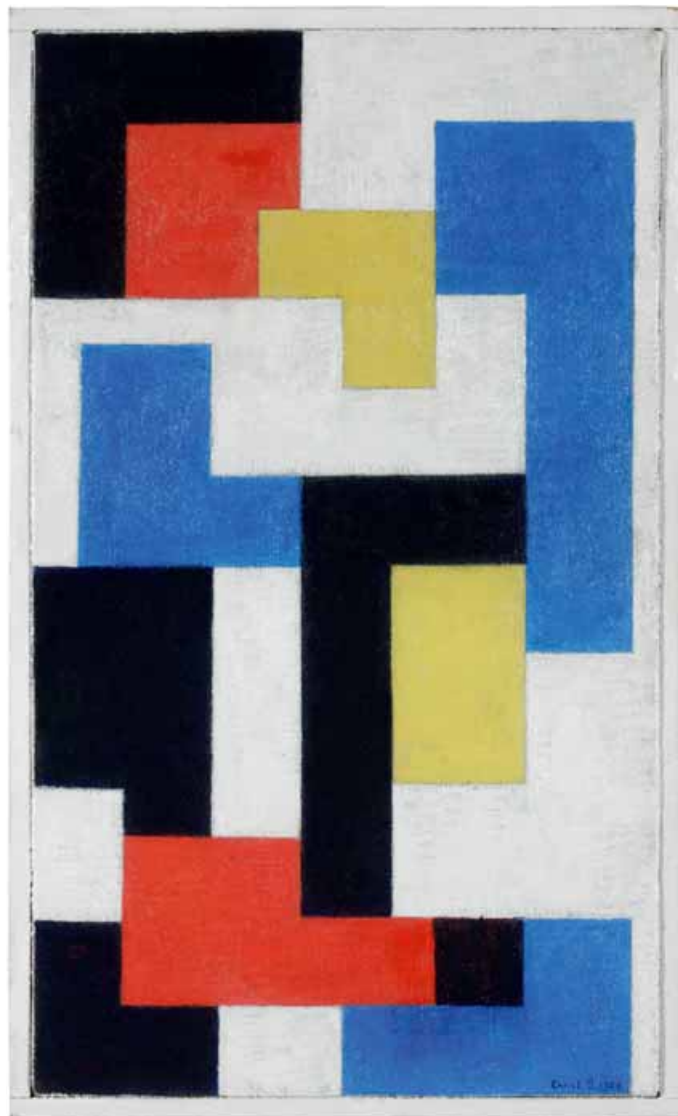
Theo van Doesburg
Ritmo de una danza rusa
Junio de 1918



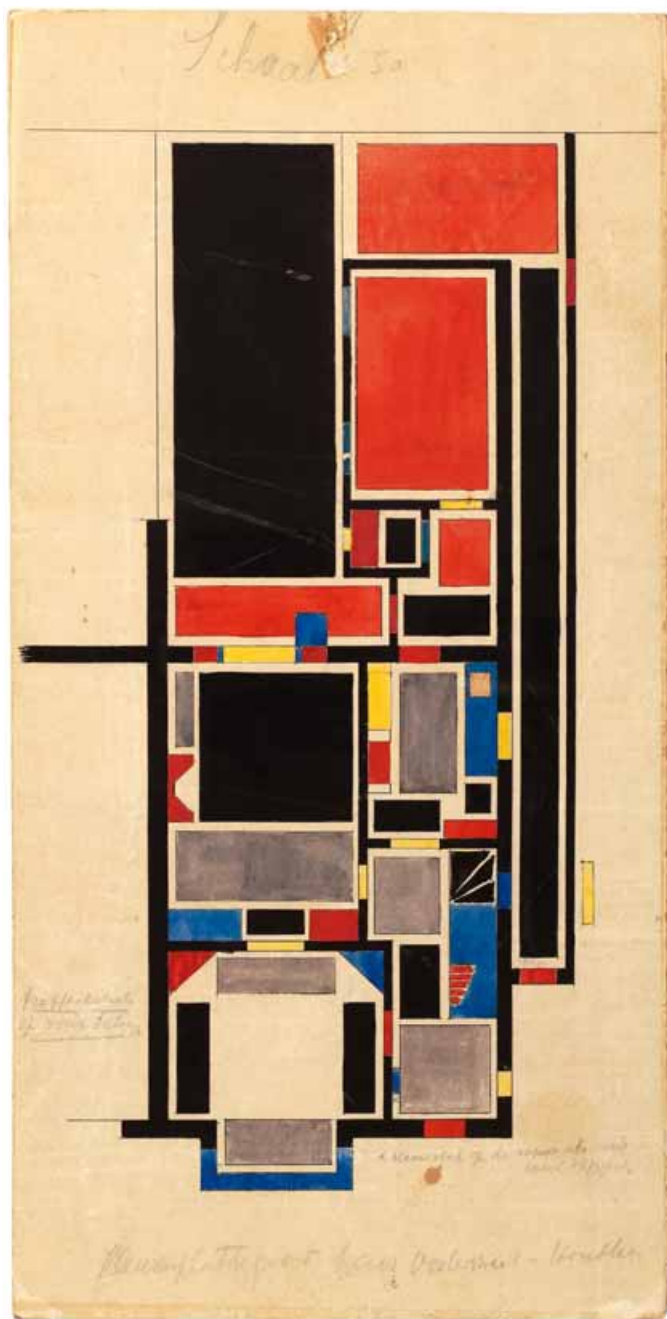
Theo van Doesburg
Composición en gris (Rag-Time)
1919



Theo van Doesburg
Composición XX
1920



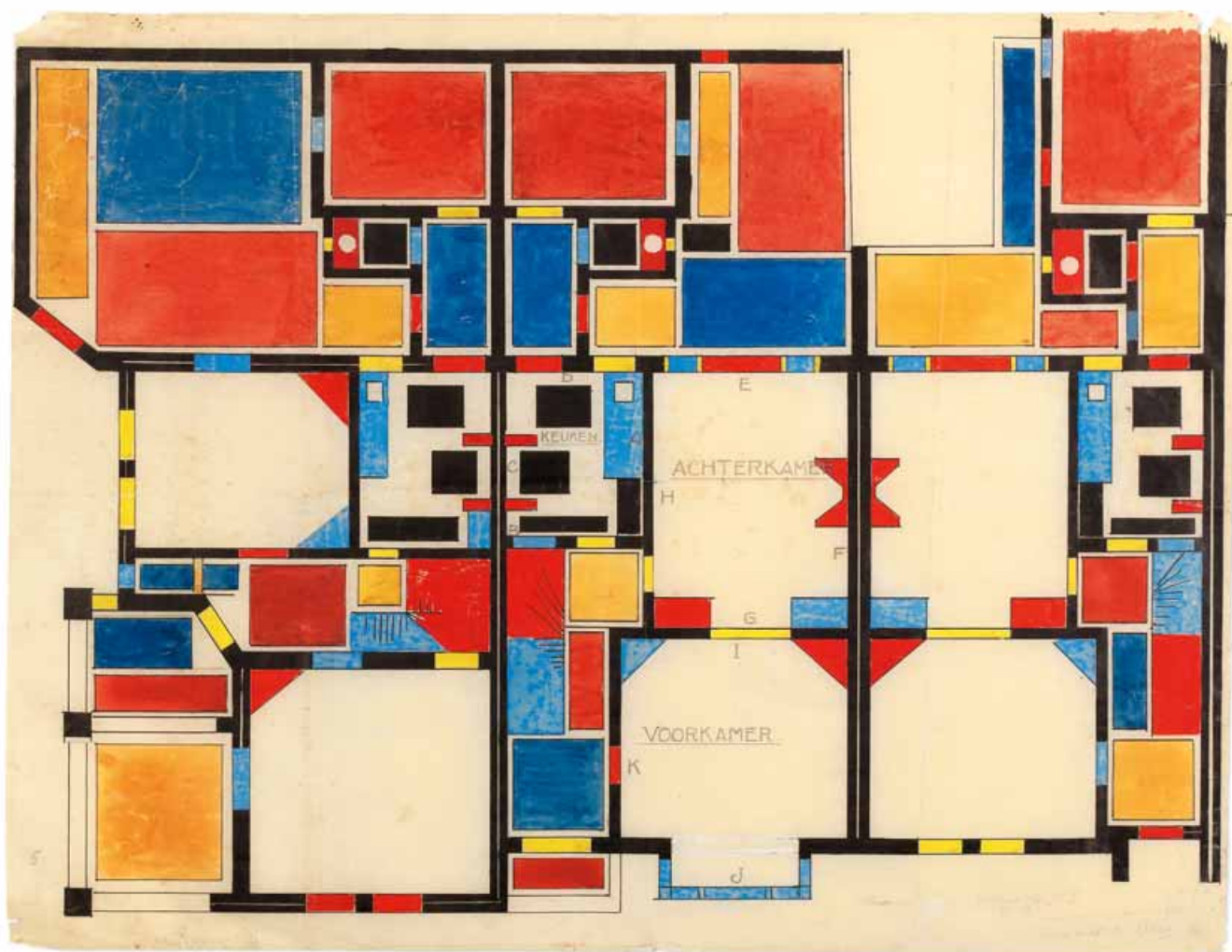
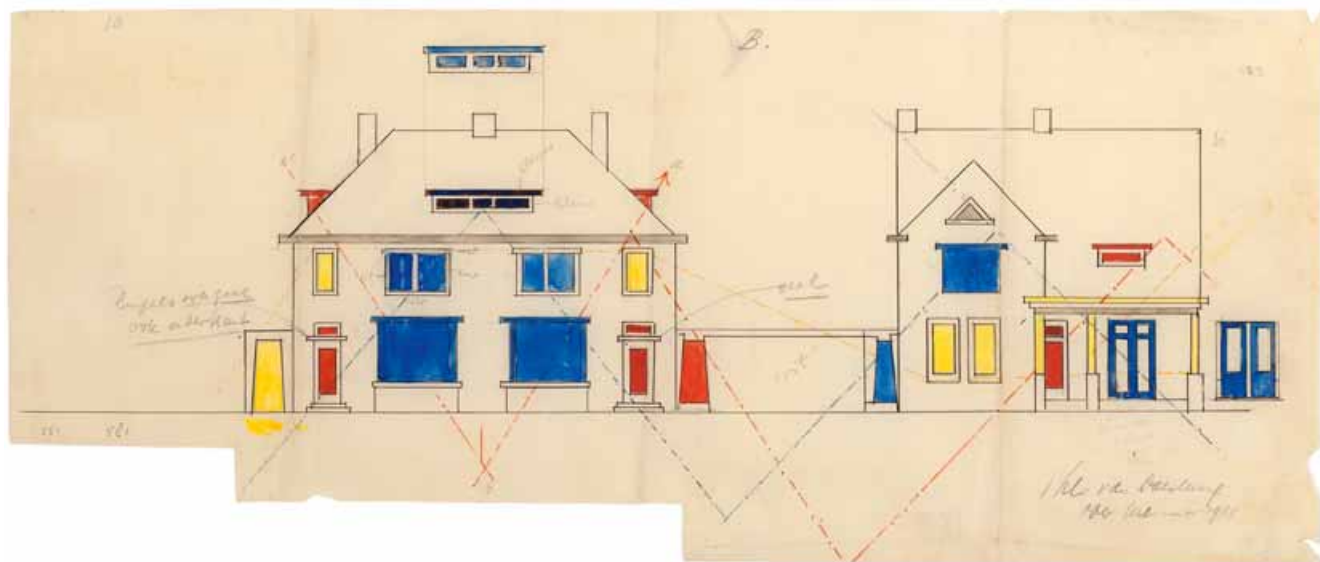
Christ Beekman
Composición
1920



Theo van Doesburg y Cornelis Rienks de Boer
Diseño de los suelos de Oosterstraat y Houtlaan, Drachten
1921

Theo van Doesburg y Cornelis Rienks de Boer
Diseño de la fachada de Oosterstraat 23-27, Drachten
1921

Theo van Doesburg y Cornelis Rienks de Boer
Plano para suelo (Composición en color nº 110)
1921





Kurt Schwitters
Composición abstracta
1923-1925



Hans Arp
Flor-Martillo
1916



12.

La exposición de De Stijl en la Galerie de L'Effort Moderne (1923)

Michael White

*Les architectes du groupe De Stijl, Galerie de L'Effort Moderne,
Paris, 1923*

«VIVE LE NEO-PLASTICISME! VIVE DADA! VIVE DE STIJL!» Estas eran las palabras que utilizaba Theo van Doesburg a finales de 1922 para felicitar el año nuevo en una carta que le escribió al arquitecto Cornelis Rienks de Boer¹. El resto de la carta estaba dedicado en su mayoría al color y a las vidrieras que el artista estaba diseñando para algunos proyectos arquitectónicos en la pequeña localidad de Drachten. Sin embargo, era evidente que la atención de Van Doesburg ya no se concentraba en Drachten —cuyos habitantes habían recibido en un principio las propuestas estéticas de De Stijl con horror y después con gran entusiasmo— sino en la ciudad que todavía era el símbolo del corazón palpitante de la cultura moderna: París.

Piet Mondrian había regresado a París en 1919. Van Doesburg le visitó en 1920 y utilizó los contactos de su amigo para introducirse lo más rápido posible en la escena artística del momento. Su estrategia consistía en asumir el papel de representante holandés de un grupo artístico destacado, de la Section d'Or, por ejemplo. Contactó con algunos de los personajes parisinos involucrados en el movimiento Dadá como Francis Picabia y Tristan Tzara y puso en marcha un proyecto para publicar una revista dadaísta propia que compatibilizaría con *De Stijl*. Además, conoció al destacado galerista Léonce Rosenberg, que en esa época representaba a Mondrian y que ese mismo año publicaría un texto teórico muy importante, *Le Néoplasticisme. Principe général de l'équivalence plastique* [El neoplasticismo. Principio general de la equivalencia plástica]. En esta obra, la expresión idiomática neerlandesa que había acuñado Mondrian, *Nieuwe beelding*, se tradujo por primera vez como *Le Néoplasticisme*, una interpretación de largo alcance. En la carta de año nuevo que le escribió a De Boer, Van Doesburg recogía esta expresión para dejar constancia de la internacionalización de De Stijl y de su alineación con otros movimientos internacionales, como Dadá. En el verano de 1920, Van Doesburg rediseñó la portada de la revista *De Stijl*. Aunque conservó la inscripción «NB» en grandes letras rojas, un críptico vestigio de la expresión *Nieuwe beelding*, el subtítulo indicaba un importante cambio de dirección. *De Stijl*, que había echado a andar como una «publicación mensual para las artes visuales modernas» se convirtió en una «publicación mensual internacional para el nuevo arte, la ciencia y la cultura».

Van Doesburg y Rosenberg siguieron escribiéndose después su primer encuentro y poco a poco fue tomando forma una idea fascinante. Rosenberg le contó

a Van Doesburg que planeaba construirse una casa de campo en las afueras de París. En febrero de 1921, cuando Rosenberg visitó los Países Bajos, hablaron largo y tendido sobre este proyecto, que también contemplaba la construcción de una galería que albergara su extensa colección de obras de arte. Van Doesburg pensaba que podía convertirse en un proyecto colectivo de gran envergadura en el que trabajarían todos los artistas y arquitectos del movimiento bajo su dirección y la de Oud. En su siguiente viaje a París, un par de meses después, retomaron la conversación y Rosenberg le ofreció su galería para montar una exposición de De Stijl. En aquel momento, Van Doesburg se encontraba inmerso en una extensa gira europea por Bélgica, Francia, Italia, Suiza y Austria, en el transcurso de la cual estableció importantes contactos y dictó algunas conferencias. A finales de abril llegó a Weimar donde permaneció hasta finales de noviembre. Después de un breve regreso a los Países Bajos en invierno, volvió a Weimar a principios de 1922 para dirigir un curso sobre De Stijl, como alternativa al de la Bauhaus, y el proyecto de Rosenberg quedó en suspenso.

En 1923, cuando envió a De Boer la carta en la que expresaba sus deseos para el nuevo año, Van Doesburg habría regresado a los Países Bajos y estaba a punto de embarcarse en una gira Dadá por todo el país en compañía de Nelly van Doesburg, Vilmos Huszár y el artista alemán Kurt Schwitters con quien había intimado en Alemania. Schwitters había fundado su propio movimiento artístico individual, Merz, estrechamente vinculado a Dadá, aunque uno de los peligros en su inminente gira holandesa era que los participantes negaran sus credenciales dadaístas y el público se sintiera frustrado. La escandalosa reputación que Dadá se había forjado y la publicidad que había suscitado eran el carburante adecuado que necesitaba Van Doesburg para resucitar a De Stijl (después de que varios de sus miembros fundadores, como Oud, hubieran abandonado la nave) y Schwitters para difundir el nombre de Merz por toda Europa. Sin embargo, en ese momento Rosenberg volvió a contactar con Van Doesburg con detalles específicos para su casa de campo. Las probabilidades de que le volvieran a proponer un proyecto de semejante importancia y magnitud eran muy remotas.

Por suerte para Van Doesburg, un talentoso arquitecto holandés, Cornelis van Eesteren, había contactado con él en Weimar un año antes. Van Eesteren se encontraba inmerso en su propia gira europea, después

de que le concedieran el Prix de Rome neerlandés, y estaba ocupado en un proyecto para su trabajo de fin de carrera: el diseño de una nueva universidad en Ámsterdam. En Weimar, Van Doesburg y Van Eesteren concibieron en colaboración un atrevido proyecto radial para la universidad con un espectacular salón central de planta octogonal con una composición dinámica, asimétrica en el techo que seguía fielmente el lenguaje de De Stijl. La radicalidad de este proyecto fue la plataforma de despegue para la carrera de Van Eesteren, que se convirtió en uno de los arquitectos más influyentes de principios del siglo XX. Sin embargo, también la valió para que le retiraran el Prix de Rome: el proyecto no convenció en absoluto al comité, que se negó a renovar la beca. Por tanto, cuando Van Doesburg le propuso que colaborara con él en el proyecto de Rosenberg, el joven arquitecto no se encontraba en posición de declinar la invitación. En la primavera de 1923, cuando Van Doesburg se trasladó definitivamente a París, su interés por el proyecto se acrecentó.

Van Doesburg se acababa de instalar en su pequeño estudio de la rue du Moulin Vert del barrio de Montparnasse, no lejos de donde vivía Mondrian, cuando Rosenberg volvió a ofrecerle su galería para una exposición de De Stijl. En esta ocasión, Van Doesburg no concibió la exposición, como habría hecho en otros tiempos, como una gran empresa colectiva, sino como una oportunidad de oro para

exponer sus propias ideas en solitario. Se buscó dos nuevos colaboradores, Rietveld y Van Eesteren. Este último también se encontraba en París en aquel momento. Juntos, se embarcaron en una serie de proyectos interrelacionados derivados del proyecto de la casa de campo de Rosenberg.

La exposición, que se inauguró en octubre de 1923, ocupaba cinco salas de la galería. La primera estaba dominada por una enorme maqueta de la Casa Rosenberg realizada por Rietveld. La maqueta llegó justo cuando la exposición estaba a punto de inaugurarse, y no hubo tiempo de colorearla. Encajada en una esquina de la misma sala, y también recién terminada, se encontraba la maqueta de la casa ideal de un artista, una pieza mucho más pequeña pero más extraordinaria en todos los sentidos. Esta maqueta sí estaba coloreada –o, mejor dicho, le habían aplicado los colores a la manera constructiva. Compartía muchas similitudes con otra maqueta que se exhibía en la segunda sala, el proyecto para una casa particular imaginaria, que se expuso rodeada por los dibujos que había realizado Van Doesburg para su *Contra-construcción*, unos bocetos que mostraban cómo se formaba y se disolvía en el espacio. La tercera y la cuarta sala las ocupaban las maquetas de Rietveld y de otro artista y arquitecto menos conocido, Willem van Leusden, y algunos dibujos del futuro director de la Bauhaus Mies van Der Rohe. Y en la última sala, como colofón de la muestra,



Cornelis van Eesteren y Theo van Doesburg, diseño para el vestíbulo de la Universidad de Ámsterdam, 1923



Theo van Doesburg y Kurt Schwitters, póster y programa para la Kleine Dada Soirée, 1922

se podían admirar los diseños de colores que habían ideado Van Doesburg y Van Eesteren para el proyecto de la universidad de Ámsterdam.

Para acompañar a la exposición, Rietveld, Van Doesburg y Van Eesteren firmaron un nuevo manifiesto de *De Stijl*, «Vers une construction collective» [Hacia una construcción colectiva]. Aunque la afirmación de que la arquitectura consiste en la creación de la unidad en las artes con la que se abre el manifiesto recuerda a los comienzos de *De Stijl*, la reivindicación de la producción de una nueva dimensión espacio-temporal a través del uso del color y de la supresión de la división entre el espacio interior y el exterior «mediante la destrucción del perímetro (los muros)» era más radical². Esa pretensión se revela en cierta medida en la maqueta para una casa de artista con sus ambiciosos elementos voladizos, que empujan las habitaciones desde el centro hacia afuera (una estructura muy diferente del bloque convencional de

una casa) y el uso del color para definir el espacio. La afirmación de que «la pintura aislada de la construcción arquitectónica (es decir, la pintura de caballete) no tiene razón de existir» se pone de manifiesto de manera más evidente en los dibujos de la *Contra-construcción*, en los que Van Doesburg utiliza la proyección axonométrica para crear la sensación de que el espacio arquitectónico está suspendido o flota en el aire, y, aunque genera volumen y división, también es completamente penetrable.

Ninguna de las maquetas que expusieron Van Doesburg y Van Eesteren se llegaron a construir. Los proyectos que Van Doesburg creía que le encargarían a raíz de la exposición tampoco acabaron de materializarse. Aunque había certificado la defunción de la pintura de caballete, Van Doesburg regresó precisamente a ella poco después. En los dibujos de las contra-construcciones había descubierto que las diagonales pueden crear efectos espaciales expansivos y desestabilizadores, y trasladó estos efectos a su pintura para poner en marcha la que a su juicio sería la siguiente etapa del arte abstracto, el «elementarismo». El elementarismo conllevaba la superación del neoplasticismo, y eso no le ayudó precisamente a ganarse los favores de Mondrian quien, impresionado en un principio con algunos aspectos de la exposición de *L'Effort Moderne*, adoptó un lenguaje similar y escribió en *De Stijl* acerca del potencial del arte y la arquitectura para «disolverse mutuamente», pero después se distanció tanto de Van Doesburg como del grupo³. Para Mondrian abandonar la pintura de caballete no era un objetivo a corto plazo.

1. Theo van Doesburg a C. R. de Boer, 29 de diciembre de 1922, véase Allan Doig, *Theo van Doesburg: Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge, Reino Unido, Cambridge University Press, 1986, p. 117.

2. Cor van Eesteren, Theo van Doesburg y Gerrit Rietveld, *Vers une construction collective: Manifest V de groupe «De Stijl»*, folleto que se repartió durante la exposición *Les architectes du groupe «de Styl»*, en la Galerie de l'Effort Moderne, París, 1923, tal y como aparece en una ilustración en Evert van Straaten, *Theo van Doesburg, 1883–1931: Een documentaire op basis van material uit de Schenking van Moorsel*, La Haya, Staatsuitgeverij, 1983, p. 120. El manifiesto se publicó después con algunos cambios insignificantes con el título «-+R4,» *De Stijl*, año VI, nº 6/7, 1924, pp. 91–92, en esta ocasión firmado únicamente por Van Eesteren y Van Doesburg.

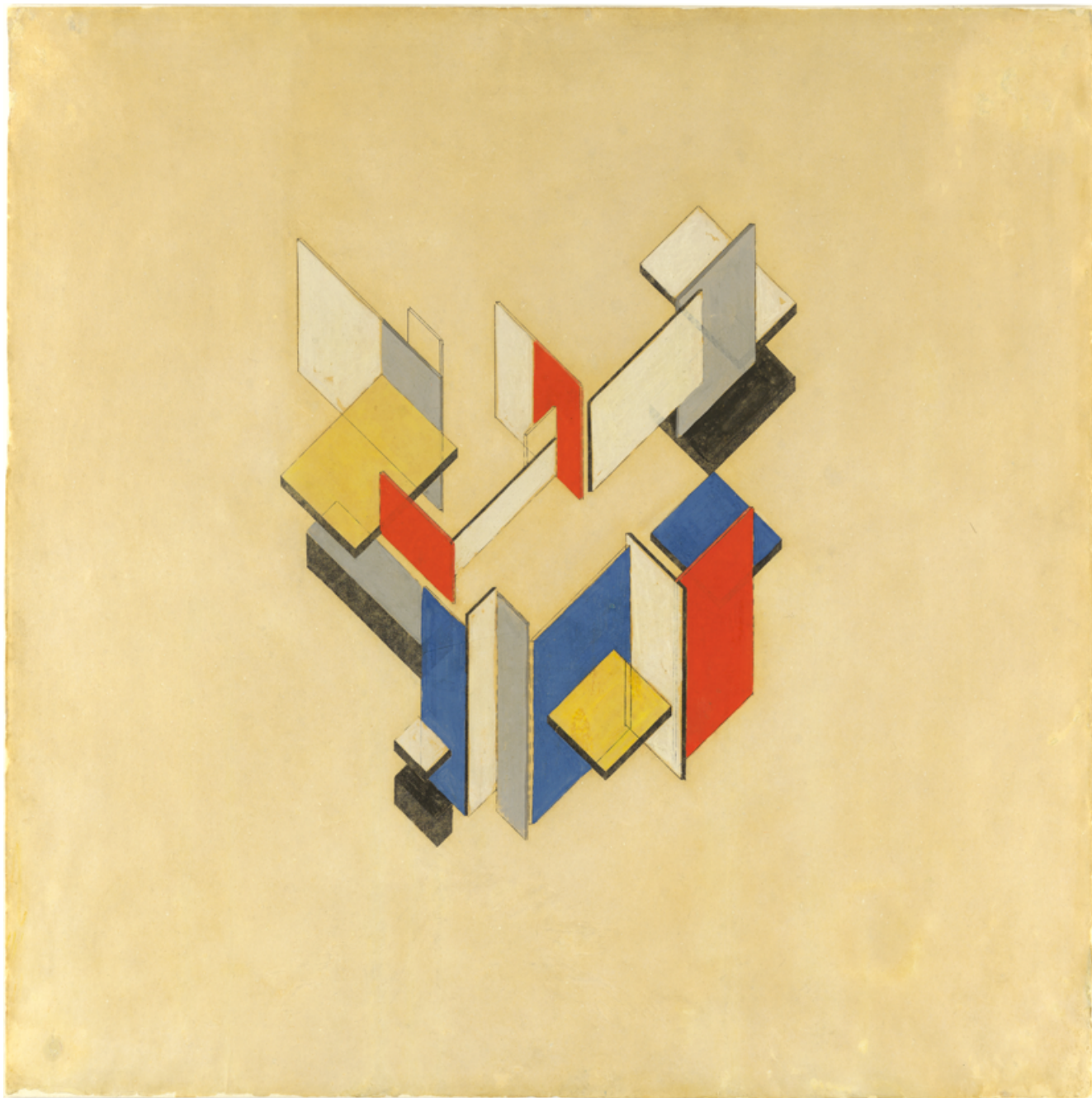
3. Piet Mondrian, «Moet de schilderkunst minderwaardig zijn aan de bouwkunst?» *De Stijl*, año VI, nº 5, 1923, p. 64.



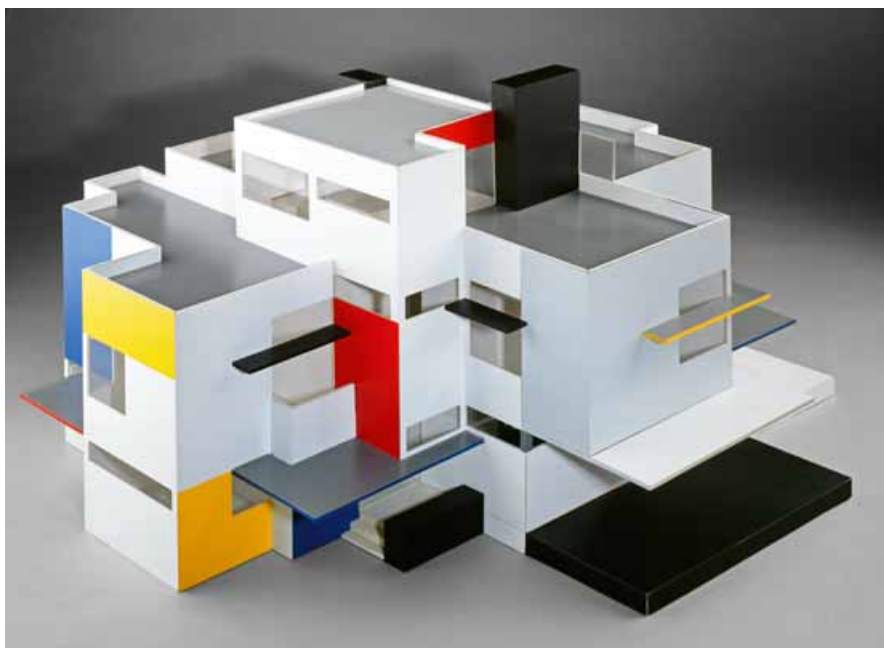
Gerrit Thomas Rietveld
Silla roja y azul
1917-1923



Gerrit Thomas Rietveld
Sillón de lamas sin color
1919



Theo van Doesburg
Contra-construcción
1923

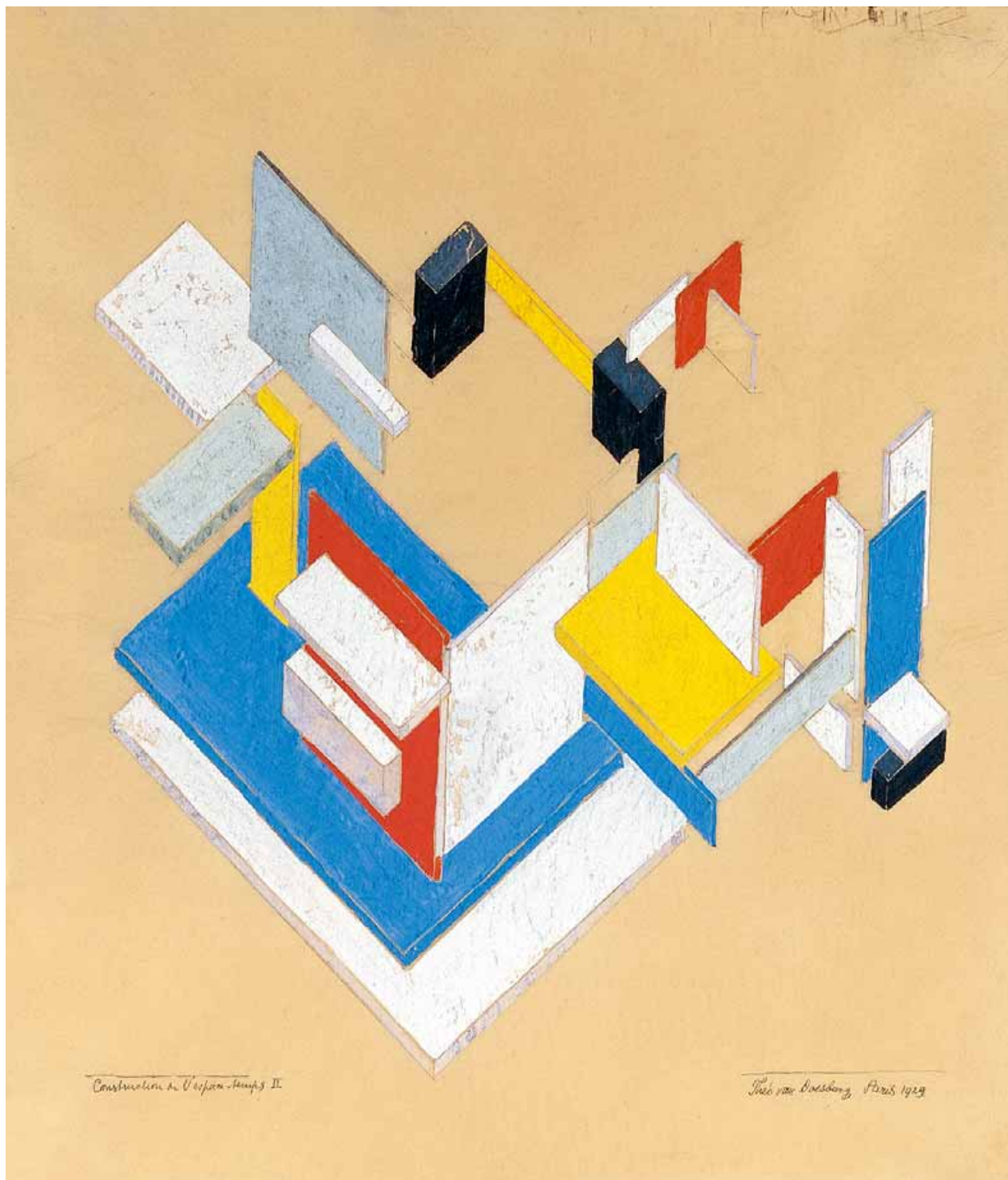


Theo van Doesburg y Cornelis Rienks de Boer
Maqueta para una casa particular
1923/1982

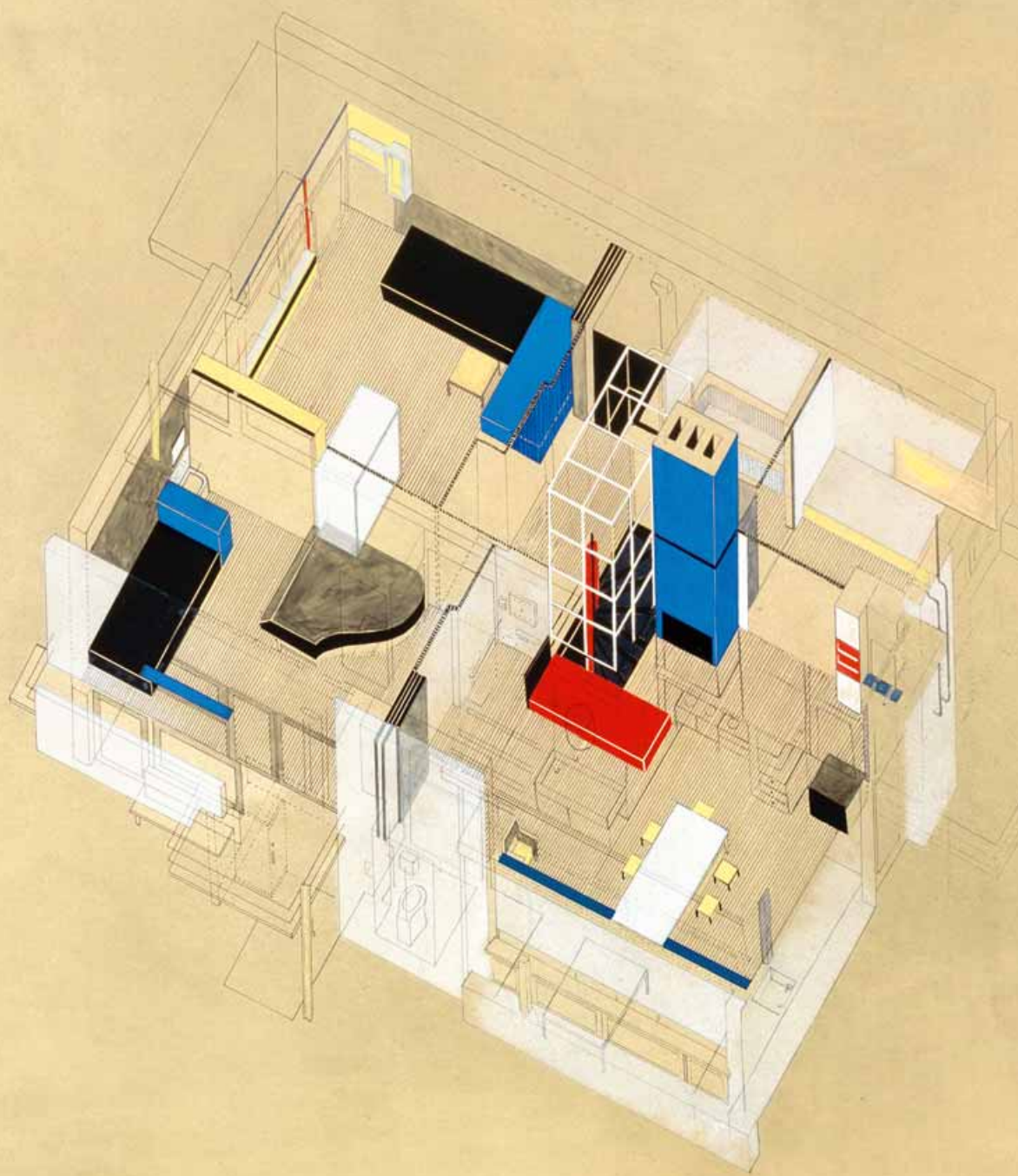
Gerrit Thomas Rietveld
Maqueta de la Casa Rietveld Schröder, Utrecht
1924

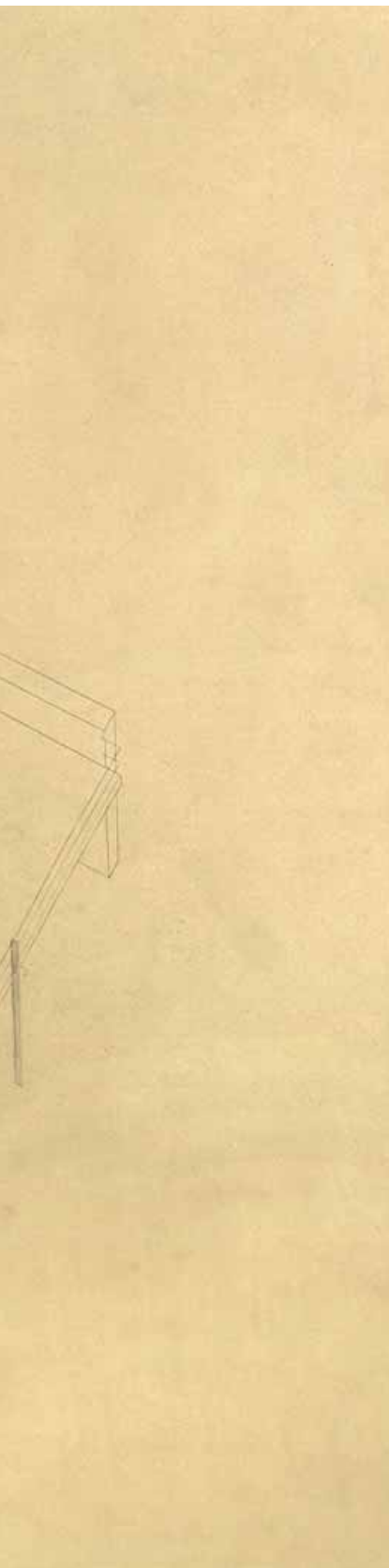
Theo van Doesburg y Cornelis Rienks de Boer
Maqueta para una casa de artista
1923/1982



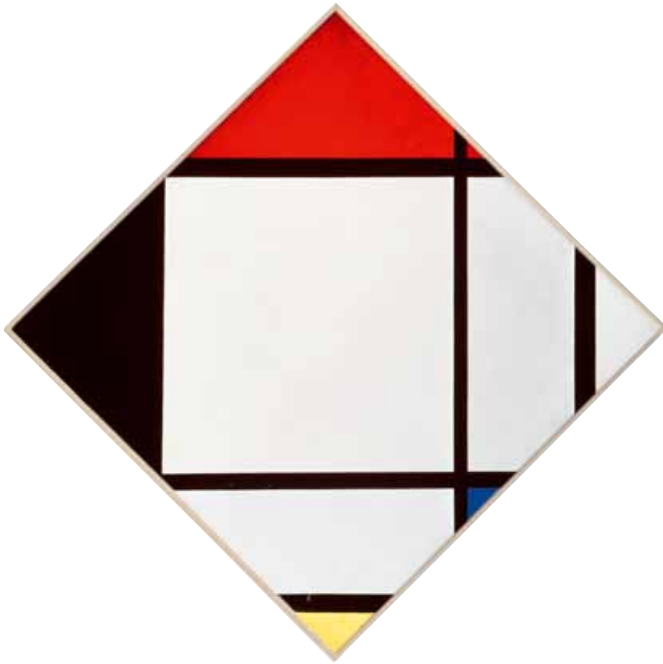


Theo van Doesburg
Construcción espaciotemporal II
1924





Gerrit Thomas Rietveld
Dibujo axonómico de la Casa Rietveld Schröder
(vivienda de Schröder-Schröder), Utrecht
1950



13.

Un arte completamente abstracto

Hans Janssen

Piet Mondrian, *Composición en rombo con rojo, negro, azul y amarillo*. 1925

Después del éxito de la exposición de *Les Architectes du Groupe De Stijl* en la Galerie de L'Effort Moderne, Piet Mondrian se animó a reanudar su «modesto proyecto» de arte abstracto, como lo definía en 1925¹. En 1921, había asumido que, en líneas generales, el proyecto había llegado a su fin. Había conseguido desarrollar un arte abstracto que le parecía convincente, pero sus obras no habían suscitado demasiado interés y no podía perder más tiempo. Sin embargo, la exposición de L'Effort Moderne le hizo darse cuenta de que el potencial de formación y transformación espacial de Le Néo-Plasticisme no se había agotado ni mucho menos.

Lo que le había sorprendido de la exposición no había sido la perspectiva que habían adoptado los arquitectos. Mondrian no estaba interesado en las funciones arquitectónicas ni en las formas estructurales. Le preocupaba exclusivamente el efecto espacial de su arte, un efecto radiante capaz de transformar el espacio. Solo produjo tres pinturas entre 1923 y 1924, pero empezó a experimentar con rectángulos de cartón de colores que colgaba en las paredes de su estudio. Quería crear un entorno envolvente que le rodeara como una pintura, que revelara la «expresión plástica de las relaciones» y nada más. Este ejercicio constante de experimentación y reorganización se reflejó en su arte. Entre 1925 y 1926, los logros en sus pinturas y los de sus ejercicios en el estudio se influían mutuamente. Cada vez que aprendía algo, lo trasladaba a sus pinturas, y viceversa.

En marzo de 1925 De Onafhankelijk [Los independientes] le invitaron a participar en una exposición prevista para mayo en Ámsterdam. Mondrian acababa de terminar una pintura con la que estaba encantado, un gran lienzo con forma de rombo con una gran área blanca, prácticamente cuadrada, en el medio aunque, en realidad, no coincidía exactamente con el centro. Los dos ángulos de la izquierda del cuadrado se apoyaban claramente sobre los lados izquierdos del rombo, creando un espacio ocupado por un gran plano rojo en la parte superior y un gran plano negro en la parte izquierda. A la derecha, los ángulos no llegaban a tocar los bordes, y en el espacio que se extendía hasta los vértices del rombo había pintado un plano de color gris y otro gris azulado. Estos rectángulos estaban truncados, y en el espacio que dejaban había encajado unos triángulos de menor tamaño de diversos colores: rojo, amarillo, azul

y blanco. Una de las líneas verticales de la derecha era el doble de ancha que las demás.

Es una descripción confusa. Hemos diseccionado la imagen que contempla el observador de un solo vistazo y la hemos definido en términos de «cuadrados», «triángulos», «líneas» y «ángulos». Pero eso no es lo que sucede cuando observamos este cuadro, y Mondrian era consciente de ello. En un ensayo sobre música que escribió en 1922, había explicado cómo miraba su propia obra. «Después de la impresión general», escribió, «nuestra mirada salta desde un plano a sus contrarios, de sus contrarios al plano. Esto no provoca una repetición, sino una sucesión continua de nuevas relaciones a través de las cuales la impresión general se asienta en nosotros»². Vemos todo lo que el conjunto de la pintura nos ofrece a la vez. Por otra parte, mientras la observamos, se despliegan todo tipo de relaciones entre los diferentes elementos pictóricos que no dejan de revelar nuevos aspectos de la imagen. El rojo de la izquierda tira hacia afuera, y el amarillo y el azul intentan escapar de los inalterables grises mientras se despliegan continuamente nuevos movimientos e interacciones. La pintura adquiere una enorme vitalidad, casi parece que está viva. Según nuestra percepción, el aspecto expansivo de la pintura se alterna con la sensación de que algo rigurosamente definido mantiene todos los elementos unidos.

Mondrian estaba orgulloso de sus logros, y dos meses después envió esta obra a Ámsterdam con el título *Cuadro n° 1*, junto con otro lienzo más pequeño de 1923 que le había confiado a un amigo de La Haya para que se lo guardara, con la esperanza de que le encontrara un comprador. La combinación era muy elocuente. La pintura pequeña, que se presentó con el sencillo título de *Cuadro n° 2* en la exposición de Ámsterdam, tenía una estructura totalmente diferente. Líneas horizontales y verticales, largas y cortas que dejaban espacio para un plano amarillo, otro rojo, otro azul y otro negro. El resto del lienzo estaba pintado con diferentes tonalidades de blanco. En conjunto, es una pieza ligeramente recargada en la parte superior, que aparentemente se mantiene en equilibrio apoyándose sobre una larga línea vertical que no llega hasta el extremo inferior del lienzo. Eso es lo que vemos.

Pero no es lo que experimentamos. No encontramos ningún color primario; de hecho, los colores se unen en una sutil armonía que altera ingeniosamente el espacio pictórico, plano a plano. Un plano retrocede

mientras otro despunta, en función del modo en que la mirada se desplaza entre ellos. Es un fenómeno sutil, sobre todo porque las líneas negras mantienen todo perfectamente bajo control. Sin embargo, las relaciones cambiantes se pueden sentir, todo depende del contexto. La carga visual de un color, de una figura, de una relación, cambia constantemente mientras miramos. En el transcurso de nuestra experiencia, si nos tomamos el tiempo suficiente, descubrimos que *Cuadro n° 2* es un pequeño mundo extraordinariamente complejo e independiente.

Sin embargo, es al mismo tiempo una realidad, al igual que la otra pintura, el rombo. Y, en cuanto objeto, en cuanto «cosa», es absoluta, soberana, no depende de la perspectiva y no se encuentra sometida al tiempo ni al espacio. Existe en este lugar y en este momento. Y así es como vemos ambas obras. Nuestra experiencia de *Cuadro n° 1* y *Cuadro n° 2* es la experiencia de dos realidades que *salen* del tiempo y se revelan al *introducirse* en el momento en que nosotros las experimentamos, y ambas pinturas alteran su entorno. Además, gracias a los continuos cambios que llevaba a cabo en su estudio, Mondrian había aprendido que la experiencia del espacio que se genera de esta manera es diferente de la visión convencional, perspectivista y funcional del espacio. Los arquitectos aún se basaban en las tres dimensiones, pero Mondrian había llegado a la conclusión de que el acto de mirar es inmediato, tanto en la forma como en el contenido. Es un planteamiento totalmente diferente de la concepción visual perspectivista del espacio que aplicamos en nuestra vida cotidiana. Mondrian pensaba que el neoplasticismo había abolido la forma de mirar perspectivista. A fin de cuentas, estas obras no se contemplan desde un único punto de vista. Nuestro punto de vista está «en todas partes, y no se limita a una sola posición». Mondrian llegó a la conclusión de que «la nueva visión *no está ligada al tiempo ni al espacio*»³. Estaba preocupado por la vívida experiencia del espacio que sus pinturas subvertían por completo. Estaba convencido de que ese conocimiento se podía describir perfectamente con «una multiplicidad de planos: una vez más el plano. De manera que esta multiplicidad se compone a sí misma (abstractamente) para formar la imagen de un plano»⁴.

Cuando estas dos pinturas se expusieran juntas en Ámsterdam, esta idea se podría apreciar con claridad. Una pintura grande, expansiva, con forma de rombo, junto a otra pintura pequeña, implosiva, casi

cuadrada. El público holandés comprendería en el espacio del Stedelijk Museum que el efecto espacial de las pinturas se basaba en su composición. Lo único que había que hacer era montarlas como Mondrian había estipulado (es decir, la una al lado de la otra), primero *Cuadro n° 1* y después *Cuadro n° 2*. El observador percibiría de un solo vistazo el potencial ilimitado de la estructura y del ritmo.

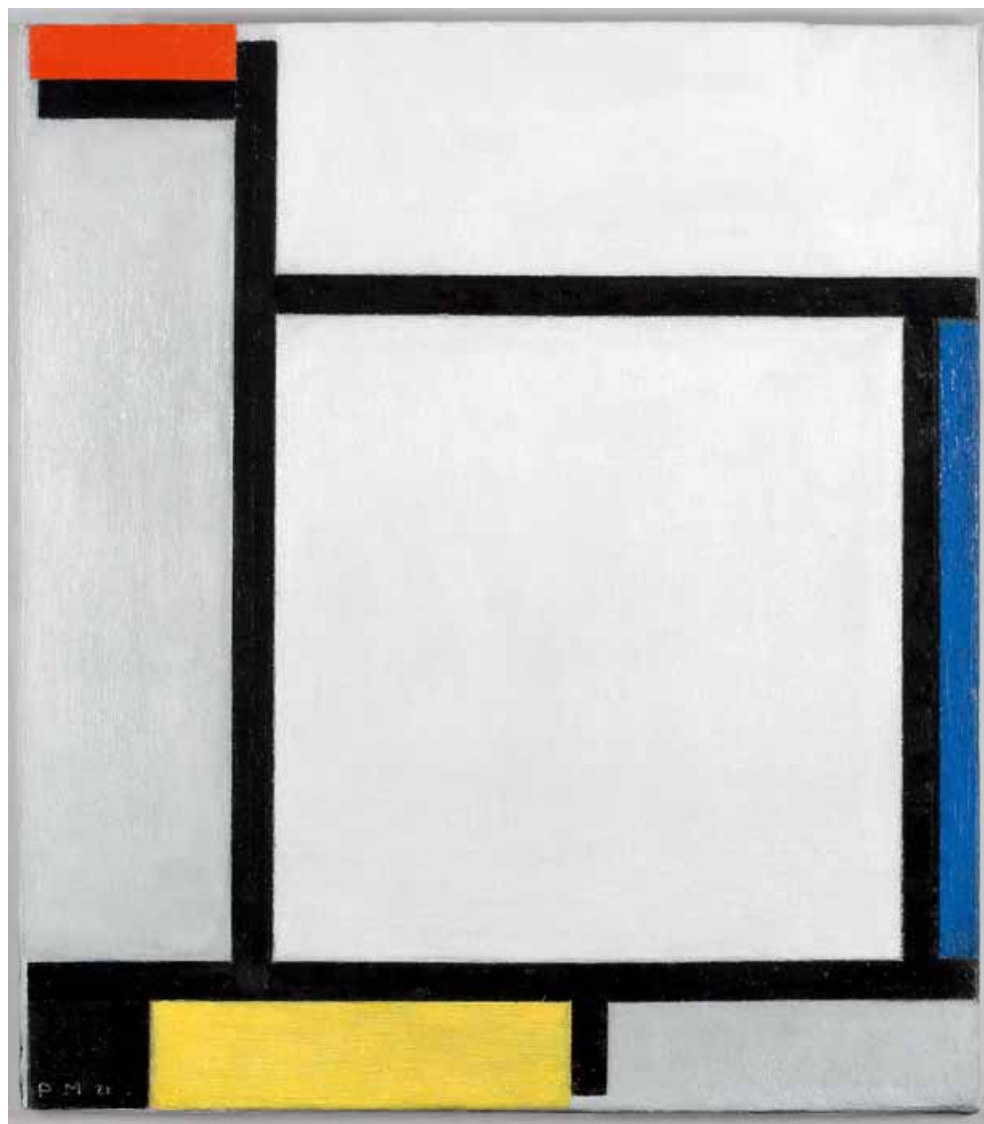
Por desgracia, la realidad tenía otros planes. A los trabajadores del museo se les cayó una caja encima de la pintura más grande y el lienzo se rajó de arriba abajo. El daño era irreparable. Mondrian consiguió que un amigo de La Haya enviara otra pintura para la exposición de Ámsterdam para remplazarla. Afortunadamente, la pintura que la sustituyó, *Composición con azul, amarillo, rojo y azul* (1922) era la obra ideal para los propósitos de Mondrian, pues también estaba dominada por un gran cuadrado blanco flanqueado a ambos lados por divisiones, planos de color, líneas y planos blancos más pequeños. En esta obra, el efecto también era expansivo, aunque un poco menos exuberante que en el gran rombo. En combinación con la obra pequeña, *Cuadro n° 2*, permitía hacerse una idea sutil de cómo Mondrian había conseguido llevar el «neoplasticismo» (como definía su nueva forma de arte) aún más allá.

1. Piet Mondrian a J.J.P. Oud, 10 de marzo de 1925, en los archivos de la Fondation Custodia, París; y Piet Mondrian a Sal Slijper, 10 de marzo de 1925, en los archivos del RKD—Netherlands Institute for Art History, La Haya.

2. Piet Mondrian, «Neo-Plasticism: Its Realization in Music and in Future Theater» (1922), en *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. y trad. H. Holtzman y M.S. James, 1986, Nueva York, Da Capo, 1993, p. 162. Para el original en Neerlandés, véase *De Stijl*, año V, n°2 (febrero de 1922, p. 20).

3. Piet Mondrian, «The Realization of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Architecture Today» (1922), en *The New Art*, 171. Para el original en neerlandés, véase *De Stijl*, año V, n° 5 (mayo de 1922), p. 68.

4. Ibid.



Piet Mondrian
Composición con rojo, azul, negro, amarillo y gris
1921

Piet Mondrian
Composición con plano grande azul, rojo, negro,
amarillo y gris
1921





14. Le Néoplasticisme Pure

Hans Janssen

El estudio de Van Doesburg, con la mesa construida en hormigón,
visto desde arriba. Meudon-Val-Fleury, París, década de 1930

En septiembre de 1925 el mundo del arte parisino estaba maravillado por la impresionante *Exposition Internationale des Arts Décoratifs e Industriels modernes* [Exposición Internacional de Artes Aplicadas y Diseño Industrial Moderno]. Las mejores muestras del arte y del diseño de todo el planeta se habían reunido en una exposición centrada fundamentalmente en la era moderna y en la reconstrucción que había tenido lugar tras la devastación provocada por la Primera Guerra Mundial. Había nacido el Art Decó, y el comercio había generado una nueva cultura popular en la que el espectáculo y la sorpresa iban de la mano del consumo obligatorio y la aceptación acrítica. El arte estaba de moda. Los artistas de la vanguardia, con sus frecuentes declaraciones y comportamientos escandalosos, ocupaban un espacio considerable en la prensa amarilla; era noticia, por ejemplo, que Henri Matisse había enfermado y que Pablo Picasso había acudido a visitarle. A Constantin Brancusi se le describía como un gnomo en este tipo de periódicos. Y se había consolidado la imagen de Piet Mondrian como el solitario ermitaño de Montparnasse¹.

Los artistas reaccionaron con una gran exposición centrada en las tendencias abstractas del momento. Mondrian, que en un principio había mostrado poco interés por participar, decidió subirse al carro cuando se enteró de que Fernand Léger estaba involucrado, que Picasso se había comprometido y que los organizadores se estaban planteando seriamente la posibilidad de titular la exposición *L'Art abstrait* [El arte abstracto].

En vísperas de la inauguración, Mondrian se dio cuenta de que este acontecimiento iba a marcar un hito en el arte. En la exposición no tendrían cabida las tendencias realistas, el arte figurativo del regreso al orden (aunque algunos surrealistas aderezaban sus obras con ingredientes figurativos). El objetivo de *L'Art d'Aujourd'hui* [El arte de hoy] era ofrecer una crónica de la génesis del arte abstracto a partir del cubismo. Esta era precisamente la historia que Mondrian había empezado a narrar en 1914, después de pasar un par de años cultivando su propio lenguaje visual abstracto en el fértil terreno de ese movimiento.

Decidió presentar dos de sus pinturas más recientes: un gran lienzo en forma de rombo que había titulado *Cuadro n° I* y una pequeña pintura cuadrada con el título *Cuadro n° II*. Al parecer, quería que se expusieran en ese orden, el rombo a la izquierda y el lienzo

cuadrado a la derecha. Las dos pinturas eran radicales porque habían sido creadas con medios extremadamente limitados. Tres líneas y tres colores en cada una –y en *Cuadro n° II* ni siquiera, pues el gris se consideraba un no color. En *Cuadro n° I* una larga línea horizontal y otra vertical se cruzan cerca de la parte inferior derecha de la pintura, y crean un espacio ocupado por una pequeña área amarilla. La intersección crea un centro de gravedad y un movimiento que el amarillo neutraliza de inmediato. A la izquierda, una gruesa línea negra corta el ángulo del rombo y deja un espacio coloreado de azul oscuro. La línea gruesa interrumpe el movimiento que, sin embargo, se reanuda con el azul. El espacio que se abre debajo de la línea horizontal se rellena con gris claro, y se crea de este modo una especie de cimientito que sirve de contrapunto al blanco que se dispersa al llegar a la parte superior de la pintura.

En *Cuadro n° II* unas sencillas líneas verticales y horizontales definen rectángulos negros, blancos y grises. A la derecha el tono es gris, y el rectángulo vertical. Esto atrae la mirada que el área grande y blanca había arrastrado hacia la izquierda, y que ahora vuelve a la derecha, como si la composición estuviera pintada sobre un tejido elástico. Los demás rectángulos son todos horizontales. Algunos «captan» nuestra mirada, mientras que otros dejan un espacio para que escape. El ritmo activa nuestra percepción, y nos ayuda a ver mejor lo que hay en verdad allí; al mismo tiempo, sin embargo, el lienzo parece ligeramente descuadrado. Esta divergencia dinamiza nuestra visión. Los tonos sugieren una falta de profundidad, aunque algunos planos parecen más hundidos. Con todo, la superficialidad apenas se percibe. Las líneas negras parecen extraordinariamente apagadas, un efecto insólito en el arte de Mondrian. El artista añadió un poco de blanco al negro de las líneas para suavizar el contraste ligeramente.

Estas dos pinturas eran la expresión perfecta en el momento perfecto. Con los mínimos medios visuales, Mondrian había creado el máximo efecto. La economía de los medios, más escasos que nunca, dejaba a la imagen un margen mayor para desarrollarse. Mientras que en sus composiciones de principios de la década de 1920 habían utilizado estructuras complejas, ahora parecía que necesitaba cada vez menos recursos. El movimiento que evocaban la proporción y la posición en estas dos pinturas alimentaba en última instancia los contrastes de tono. Todo sucedía a

la vez: dinámica, activa y físicamente. Mondrian asociaba este fenómeno con el ritmo y la danza que tanto le gustaban, tal y como se manifestaban, por ejemplo, en los espectáculos de Josephine Baker, que estaba causando sensación en París más o menos en la época en que Mondrian terminó *Cuadro n° II*. Había comenzado a trabajar en la pintura en junio de 1925, confiando solo en su intuición, sin planes y sin esquemas matemáticos. El proceso de la pintura se apreciaba perfectamente en el resultado, basado exclusivamente en la liberación de energía.

Un año después, el corresponsal del prestigioso diario holandés *De Telegraaf*, W. F. A. Roëll, entrevistó a Mondrian². Le preguntó qué pensaba sobre la relación entre la pintura y el espacio que la rodeaba. «No creo que exista un contraste absoluto, como afirma Léger», respondió Mondrian, «que establece una diferencia entre la pintura de caballete, interior y condensada, y el mural decorativo, exterior y agradable. Del mismo modo que mi pintura es un sucedáneo abstracto del todo, el mural abstracto-real forma parte de la sustancia más profunda del conjunto de la estancia. No es que la totalidad de la pared sea superficial y decorativa, sino que transmite una impresión del estado mental objetivo universal que se revela en las formas de estilo más estrictas»³. Para entonces, la obra y el estudio de Mondrian se habían convertido en emblemas del mundo del arte de París.

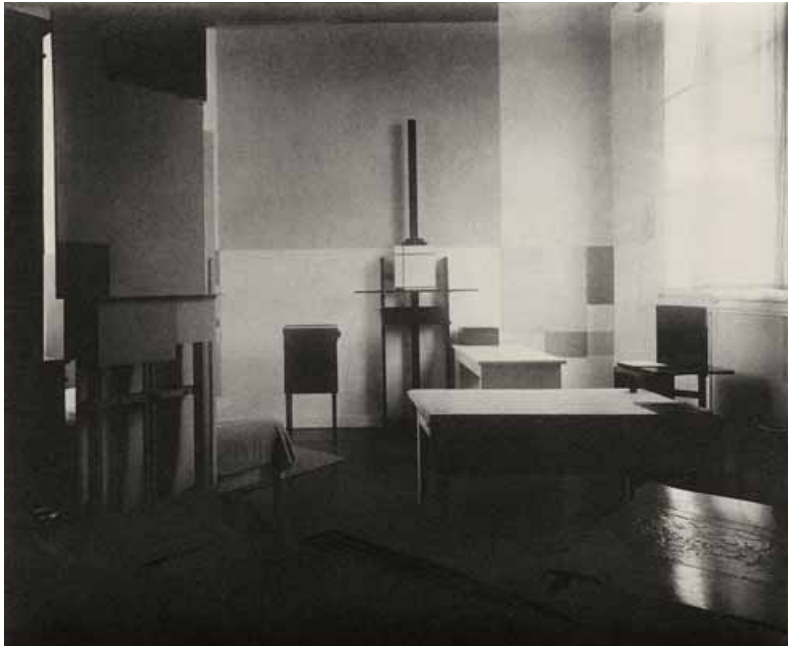
1. Véase Hans Janssen, *Piet Mondriaan: Een nieuwe kunst voor een ongekend leven: Een biografie*, Ámsterdam, Hollands Diep, 2016, pp. 154–179.

2. [W.F.A. Roëll], «Bij Piet Mondriaan: Het kristalheldere atelier—Apologie van den Charleston», *De Telegraaf* (12 de septiembre de 1926), 3ª sec., p. 9.

3. Ibid.



Piet Mondrian
Cuadro nº II, 1925 (con negro y gris)
1925



15.

El ambiente De Stijl: la utopía del estudio

Marek Wieczorek

El estudio de Piet Mondrian, 26 rue du Départ, con *Composición 1926*
(b175) en el caballete, 7 de abril de 1926

Al colectivo De Stijl se le conoce en la actualidad fundamentalmente por las obras más logradas de sus dos componentes más famosos; por las pinturas neoplásticas del periodo «clásico» de Piet Mondrian, o por la *Silla roja y azul* de Gerrit Thomas Rietveld. Sin embargo, estas obras no fueron concebidas para exhibirse en solitario, como se suelen presentar en los museos, sino para integrarse en un «ambiente De Stijl» completo que lo abarque todo¹. Menos conocido aún es el hecho de que estos artistas no consideraban que su arte era un fin en sí mismo, sino un modelo cuya apariencia dinámica y equilibrada serviría de inspiración para construir un mundo más armonioso. Por tanto, el éxito y la calidad espiritual de sus obras individuales se mide también por su contribución a la fusión de las artes a través de unos principios dialécticos. Las composiciones asimétricas, dinámicas, opuestas de líneas abstractas y planos de color se suelen prolongar hacia el exterior, se dejan abiertas o se entrecruzan y se salen del marco, y expresan de esta manera un *equilibrio expansivo* dirigido hacia un mundo exterior privado de esa armonía. Ningún otro movimiento de vanguardia ha logrado una redefinición del espacio de tal envergadura a través de un estricto juego de relaciones de planos de color. Según el paradigma de De Stijl, la composición interna exhala una nueva forma de amplitud que se transmite hacia el exterior, un modelo de conectividad expansiva para las personas y las cosas.

Los artistas de De Stijl tuvieron pocas oportunidades de llevar a la práctica sus teorías. Por lo general, los proyectos rigurosamente fieles a sus principios que llegaron a materializarse fueron los que diseñaron artistas a título individual. Por mucho que, en los primeros textos de la revista *De Stijl* se pregona el ideal del trabajo colectivo, los artistas que participaban en este tipo de proyectos colaborativos se veían obligados a ceder o cosechaban fracasos estrepitosos. La primera vez que se exhibieron en público varios proyectos de ambientes con el sello de De Stijl, fue en 1923, en París, en la Galerie de L'Effort Moderne de Léonce Rosenberg, la primera muestra colectiva –y la última, como se vería después– en la que solo se expusieron trabajos arquitectónicos. Mondrian pensaba que era muy pronto para presentar De Stijl como un ambiente, que el neoplasticismo debía definirse antes en el interior, de dentro afuera. El interior era algo para el futuro². Aunque Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren diseñaron algunos de los proyectos más avanzados –y, hoy en día, más emblemáticos– para la exposición, como las maquetas a escala para una casa de artista y los dibujos axonomé-

tricos en color de este y de otros proyectos arquitectónicos, lo importante no estaba en el interior³. Desde Utrecht, Rietveld envió a París las maquetas que había construido basándose en los diseños de Van Doesburg y Van Eesteren, pero no mandó ninguna obra suya.

De este intercambio surgió lo que algunos consideran el único ambiente De Stijl propiamente dicho, la Casa Schröder que Rietveld diseñó en 1924 en colaboración con su clienta, Truus Schröder⁴. Rietveld había concebido esta vivienda basándose en su *Silla roja y azul* de 1918, a la cual, probablemente, le añadió los colores para la exposición de Rosenberg. Otra fuente de inspiración para este proyecto fue su *Lámpara colgante* de 1922, que ocupa un lugar destacado en la vista interior de la Casa Schröder y está formada únicamente por tres «líneas» de luz que se despliegan en el espacio en ángulos rectos y cuelgan separadas alrededor de un centro vacío. Las soluciones arquitectónicas de los proyectos de la galería de Rosenberg, que se habían quedado en meras propuestas teóricas, pues parecían demasiado avanzadas para los métodos de construcción de la época, se reformularon para dar forma a la Casa Schröder en su totalidad, de dentro afuera. Los voladizos imposibles y las mamparas corredoras se transformaron en una estructura real que se reconfiguraba constantemente, tanto en el interior como en el exterior. Los tabiques que se deslizan a lo largo de unos railes de colores en el techo del interior diáfano se mueven asimétricamente en torno a un centro vacío del cual, sin embargo, parece que surgen. También se extienden hacia el exterior cuando las grandes ventanas horizontales que se cierran en la esquina, una vez abiertas, desplazan los ejes estructurales del edificio, rebasando los límites de la obra de arte. En sus pinturas, Mondrian había transformado el concepto de marco en una noción dialéctica, a través de la oposición entre expansión/limitación, interior/exterior, vertical/horizontal. Rietveld añadió una nueva pareja de contrarios, la de lo que sostiene y lo sostenido, que está presente en muchas partes del edificio. Esta dinámica se percibe con claridad en la silla de Rietveld, donde la barra negra que sostiene el reposabrazos cuelga a su vez de otra barra y termina justo antes del suelo. De este modo, parece que se prolonga hacia abajo más allá de donde, literalmente, no puede llegar. El efecto no es muy diferente del que logró Mondrian en su composición de 1921. En esta pintura, la línea negra que desciende desde el plano grande se detiene justo antes de llegar al límite inferior. La Casa Schröder no es el único ambiente de De Stijl, pero es sin duda el más completo, y esto se

debe en gran medida a que consiguió transmitir una sensación de equilibrio dinámico y expansivo sin tener que adaptarse a las limitaciones de un edificio existente, empezando a trabajar desde cero.

Van Doesburg, sin embargo, sí tuvo que lidiar con este tipo de limitaciones en los diseños que concibió en 1928 para dos salas de tamaño considerable en L'Aubette, un gran complejo de ocio de Estrasburgo con restaurantes, cafés, cines y salones de baile. En su Sala de fiestas, utilizó paneles con colores primarios de diferentes tonalidades empotrados en las paredes y en los techos. Su Cine-Baile, una sala donde el público podía bailar entre las mesas o ver películas, parece traicionar la dicotomía vertical/horizontal característica de la arquitectura de De Stijl, pues utiliza planos y líneas diagonales, y colores «disonantes» (verdes, ocre) como «material de construcción»⁵. En ambas estancias, Van Doesburg introdujo franjas más amplias en relieve para expresar la síntesis entre la pintura, la escultura y la arquitectura, inspirándose en sus recientes estudios sobre los dibujos y las pinturas del espacio matemático multidimensional (el «hiperespacio»), basado en una rotación de la diagonal. Los dos interiores de L'Aubette, por tanto, respetan los principios espaciales fundamentales de la expansión dinámica de De Stijl, aunque en este caso se trasladan a una escala monumental. La estructura existente se abre de una manera absolutamente innovadora: el observador no se sitúa *delante* de la pintura, sino *dentro* de ella, como escribiría Van Doesburg en 1929⁶.

Un último ejemplo de ambiente De Stijl es el extraño estudio pentagonal de Mondrian en la rue du Départ de París, donde pegaba paneles de cartón de colores primarios y de nocolores en las paredes y en el mobiliario, y utilizaba la pared del fondo como una especie de cuaderno de bocetos mecánico para ensayar nuevas composiciones en el espacio neoplástico. Mondrian pretendía fusionar la pintura con la arquitectura como «una composición de planos opuestos que se neutralizaban mutuamente», una «multiplicidad [dinámica] de planos [...] equilibrados en el espacio». A lo largo del año 1926, realizó algunos cambios sutiles en la pared del fondo de su estudio, y sustituyó los dos planos superpuestos de la parte inferior derecha, que servían de contrapunto diagonal del enorme plano de la parte superior izquierda, por un plano neutro rodeado por planos de color debajo y a la derecha⁷. La nueva disposición se corresponde exactamente con los dos tipos de composición con los que Mondrian empezaría a ensayar poco después en las extensas series de pin-

turas (1927-1932), las composiciones «clásicas» tan admiradas en la actualidad y que proceden claramente de los conocimientos adquiridos en el entorno neoplástico de su estudio. El primer tipo, del que se conservan como mínimo catorce pinturas, muestra la configuración diagonal de la pared entera, mientras que el segundo, integrado por diez obras, coincide con la sección más pequeña de la pared situada a la derecha del caballete. Mondrian no utilizaba el caballete para pintar —lo hacía sobre una mesa—, sino para evaluar su obra, aunque en esta fotografía el caballete también se integra en el ambiente De Stijl, y expresa la fusión de medios, una progresión regresiva que comienza con la versión pictórica del plano neoplástico, retrocede hasta la versión escultórica y termina con la arquitectónica.

Desde hace mucho tiempo, los historiadores suelen asumir que Mondrian nunca colgaba pinturas en la pared del fondo de su estudio. Sin embargo, en una fotografía de 1924 recientemente descubierta que muestra la pared entera, aparece uno de sus cuadros con forma de rombo perfectamente equilibrado en relación con los demás planos, sobre un fondo que le sirve de marco y se extiende hacia arriba para elevar la totalidad de la composición⁸. Esta combinación podría ser una respuesta a las diagonales de Van Doesburg, pues parece que en esta época los dos artistas trabajaban juntos, aunque no tardarían en seguir caminos separados, y el origen de sus desavenencias sería precisamente la cuestión de las diagonales⁹. Al parecer, cuando reconfiguró la composición con forma de rombo hasta conferirle su apariencia actual, Mondrian se inspiró en las innovaciones de Van Doesburg: aumentó el grosor de las líneas para conferirles cierta ambigüedad, pues no se sabe si son líneas o planos. En algunas partes de su estudio, también llegó a superponer dos planos que rebasaban las esquinas, lo cual revela la influencia de Rietveld, Mondrian había visto la Casa Schröder en las fotografías publicadas en *De Stijl*. Ambos artistas nunca llegaron a conocerse, pero es evidente que estaban al tanto de sus avances y que aprendieron el uno del otro, hasta el punto de forjar un paradigma basado en una articulación expansiva, oposicionista, de planos y líneas en equilibrio dinámico. De la misma manera que, como observaría Rietveld más adelante, el punto de partida de la Casa Schröder había sido su propia silla, la obra de Mondrian influyó en el ambiente de su estudio, que a su vez influyó en sus pinturas. Las obras de De Stijl se crearon dentro del estudio, pero al mismo tiempo alumbraron una «utopía del estudio», un espacio activo y dinámico de

relaciones de oposición que expresaban las fuerzas ocultas de la naturaleza y mostraban un microcosmos cuyos elevados principios espirituales debían convertirse en un modelo para el conjunto de la sociedad.

1. Véase el innovador estudio de Nancy Troy, *The De Stijl Environment*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1983.

2. Mondrian le escribió a Van Doesburg que estaba convencido de que «el interior va a ser lo más importante. Pero en el futuro [...] Estoy convencido de que por ahora solo podemos trabajar sobre el papel». Piet Mondrian a Theo van Doesburg, 1922, se cita en H. L. C. Jaffé, *The Dutch Contribution to Modern Art*, 2ª ed., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 162.

3. Si las paredes se inspiraban en los modelos que aparecen en los dibujos, con sus planos que se deslizan en diagonal, cada una de las paredes del interior tendría que pintarse de un único color; es decir, habría desaparecido la división interna que había dado lugar a los principios expansivos característicos de De Stijl.

4. Yve-Alain Bois, «The De Stijl Idea», en *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990, p. 119.

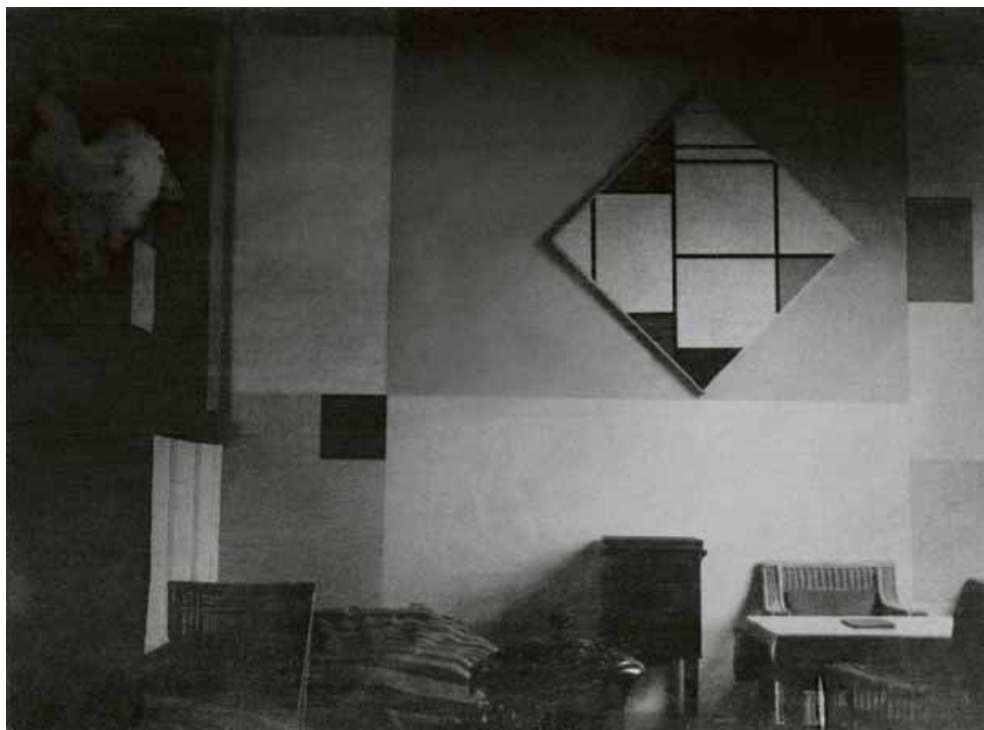
5. Theo van Doesburg, «Notices sur L'Aubette à Strasbourg» en el número especial sobre L'Aubette, *De Stijl*, n.º 87-89 (1928).

6. Theo van Doesburg, «Farben im Raum», *Die Form*, n.º 4/2 (1929), p. 35. Véase también Marek Wieczorek, «L'Aubette as Spatio-temporal Marvel in Color and Sound», en *Into the Night: Cabarets and Clubs in Modern Art*, cat. exp., Múnich, Prestel, 2019.

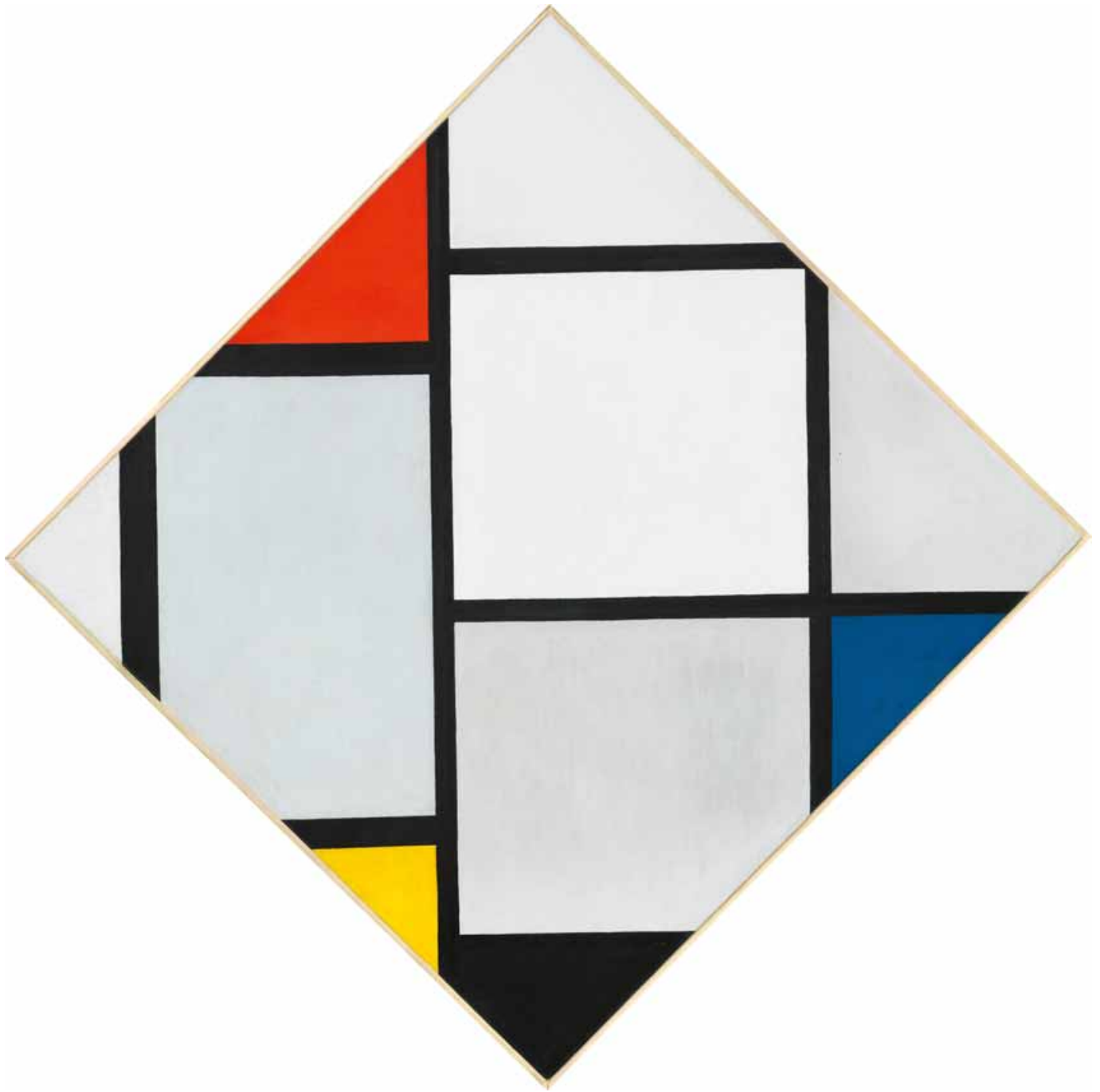
7. Véase Marek Wieczorek, «Piet Mondrian's Studio Utopia, 26, rue du Départ», en *Mondrian and His Studios: Colour in Space*, cat. exp., eds. F. Manacorda y M. White, Londres, Tate Publishing, 2014.

8. Ibid.

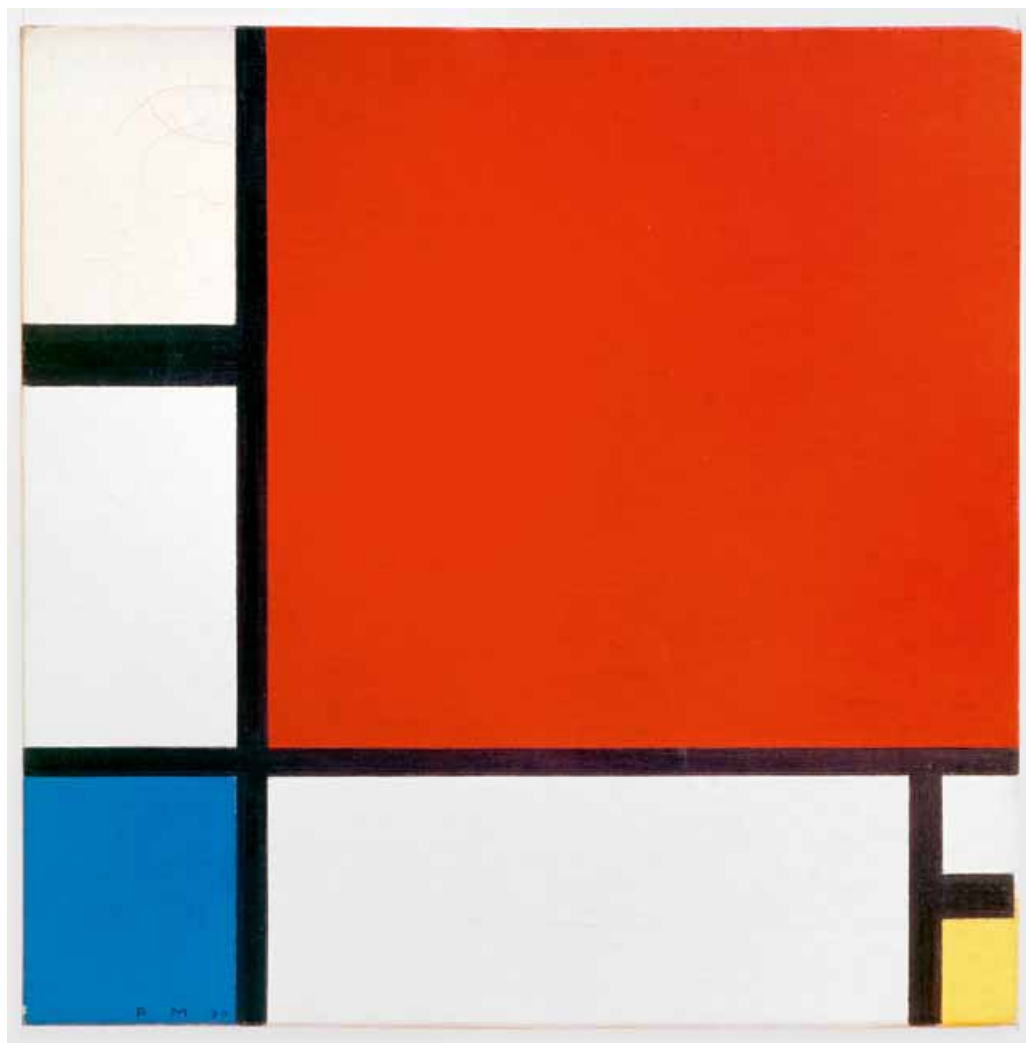
9. Véase Evert van Straaten, *Theo van Doesburg: Constructor of the New Life*, Otterlo, Kröller-Müller Museum, 1994, p. 53. Mondrian escribiría más adelante que con las diagonales de Van Doesburg se pierde «la sensación de equilibrio físico» y que se rompe la «relación con la arquitectura y con sus dominantes horizontales», cosa que no sucede con una composición con forma de rombo, donde «solo los límites del lienzo se encuentran sobre ángulos de 45 grados» y las líneas horizontales y verticales se pueden alargar. Piet Mondrian con J. J. Sweeney [entrevista sin título], en *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. y trad. H. Holtzman y M. S. James, Nueva York, Da Capo, 1993, p. 357.



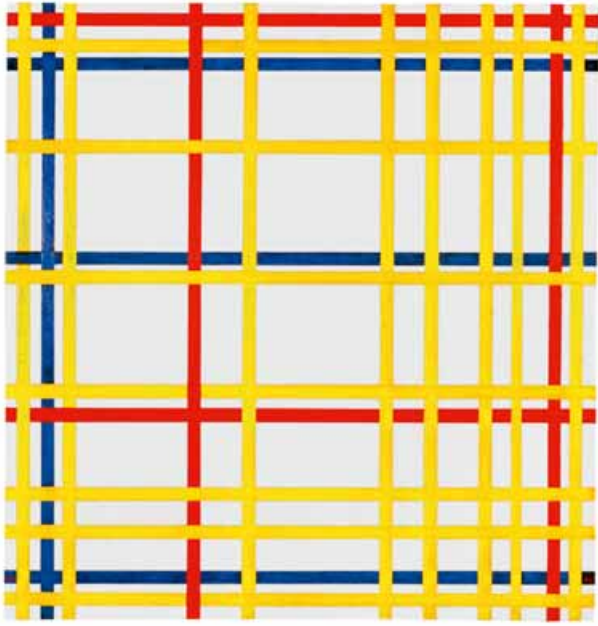
Estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ, ca. julio de 1924, con *Composición en rombo* (1924), en la pared



Piet Mondrian
Pintura nº IV / Composición en rombo
con rojo, gris, azul, amarillo y negro
ca. 1924-1925



Piet Mondrian
Composición II
1929



16.

El color y la línea:
la recuperación de las
pinturas perdidas
y de la trayectoria artística
completa de Mondrian

Marek Wieczorek

Piet Mondrian, *New York City*, 1942

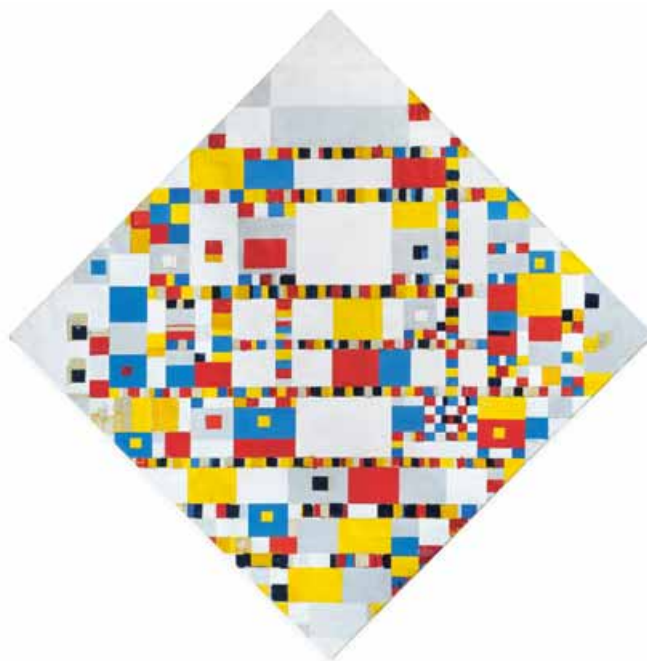
En la actualidad, la etapa neoyorquina de Mondrian (1940-1944) se elogia unánimemente porque se considera que representa un cambio de dirección radical que habría dado lugar a un admirable «estilo tardío» en la obra de este artista septuagenario. Es innegable que las últimas obras maestras de Mondrian, *New York City* (1942), *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943) y *Victory Boogie Woogie* (1942-1944) —una pintura que dejó inacabada a su muerte, el 1 de febrero de ese mismo año— revelan la asombrosa vitalidad de un florecimiento artístico tardío. Mondrian, aficionado al jazz y bailarín entusiasta, decidió subrayar además la vitalidad rítmica de sus pinturas con títulos que hacían referencia a una variante de *blues* para piano nueva y dinámica¹. Por otra parte, se suele ignorar que en esta misma época Mondrian ya se quejaba de que muchas personas no comprendían que sus obras anteriores también expresaban un «movimiento dinámico en equilibrio»².

La insistencia en el carácter excepcional de las últimas pinturas «estadounidenses» de Mondrian no ha sido el único factor que ha provocado esta falta de atención a su trayectoria desde sus inicios. También ha jugado un papel importante el énfasis exclusivo en sus composiciones «clásicas» anteriores (1927-1932) y en su interpretación, condicionada sobre todo por la influencia del crítico estadounidense Clement Greenberg, que sostenía que las pinturas de Mondrian eran planas y estáticas³. A estos dos factores hay que añadir el carácter esotérico de la terminología que adoptaron Mondrian y sus compañeros en sus textos publicados en *De Stijl* y la desaparición de algunas de las pinturas esenciales del artista. Todas estas circunstancias han propiciado una falta de atención a los hallazgos que alcanzó Mondrian en las etapas anteriores de su carrera europea. Por fortuna, algunas de las pinturas perdidas de Mondrian se pueden recuperar, junto con el resto de su trayectoria, en particular los continuos intentos del artista por integrar el color y la línea, esfuerzos que culminaron con las pinturas tardías de Nueva York.

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 (el neoplasticismo). En el arte figurativo, el color y la línea no cumplen una función equivalente ni se contemplan por sí mismos. El efecto del claroscuro desordena el color, que se percibe como un atributo de un objeto representado,

y ocupa por tanto una posición secundaria; solo aparece dentro de un perfil o del contorno del objeto, nunca como el color *per se*, mientras que la línea en cuanto línea se relaciona con la geometría y no es un fenómeno que sucede de forma natural. Solo cuando «el color se libera del naturalismo» puede presentarse por sí mismo, escribió Mondrian⁴. En el primer ensayo que publicó en *De Stijl*, «El neoplasticismo en pintura» (1917-1918), ya había hablado de los colores primarios puros, pero no se consideraría preparado para introducirlos en su obra hasta 1920. Más adelante explicaría que se había adaptado a su público y al entorno más oscuro en el que vivían⁵.

Mondrian había comprobado que el azul y el amarillo poseen ciertas propiedades espaciales, de oposición, tal y como se explicaba en los textos de Gerard Bolland y de Mathieu Schoenmaekers, y se mostraba asimismo en un diagrama que aparecía en un libro del

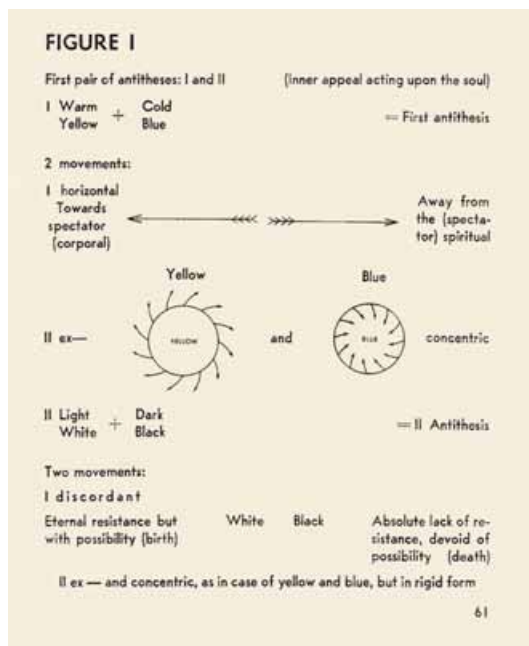


Piet Mondrian, *Victory Boogie Woogie*, 1942-1944

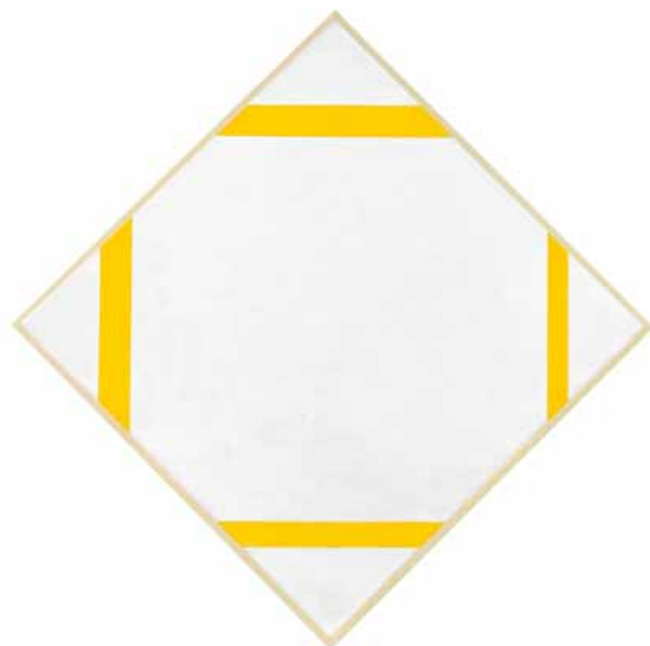
artista ruso Vasili Kandinsky, en el que el amarillo y el azul se consideraban colores antitéticos que liberaban fuerzas de protrusión y de retracción, y también fuerzas «excéntricas» y «concéntricas»⁶. Una vez que introdujo los colores primarios puros en 1920, Mondrian se propuso contenerlos con ayuda de sus características rayas negras y gruesas, para evitar que los colores intensos irradian o se filtraran en los planos vecinos. Durante un breve periodo, en 1917, en una serie de cinco *Composiciones con planos de color*, Mondrian había mostrado por primera vez que la «liberación» del color de la línea negra era uno de sus principales objetivos, aunque había utilizado colores apagados para evitar la filtración⁷.

La extraordinaria *Composición en forma de rombo con cuatro líneas amarillas* de 1933 se suele considerar un precedente único, atípico, de la aparición de las líneas de colores en las pinturas de los últimos años del artista. Sin embargo, en 1926 Mondrian ya había pintado otros dos cuadros con líneas de colores, aunque no se conserva ninguno de ellos: *Composición I: composición en forma de rombo con tres líneas*, una obra en paradero desconocido de la que lo único que se sabe es que se envió a Dresde, aunque es posible que

la destruyeran los nazis; y *Cuadro nº II* que se expuso en los Estados Unidos, fue vendida por Katherine Dreier y desapareció. Recientemente se han descubierto unas fotografías en blanco y negro en un archivo privado que demuestran que ambas pinturas tenían una única línea azul. Cuando las fotografías se ponen a contraluz, en el reverso se pueden distinguir unas inscripciones con la letra de Mondrian que indican los colores de las pinturas. Hasta ahora, solo existían reproducciones de muy mala calidad de estas obras, pero en las nuevas fotografías se distinguen perfectamente las pinceladas y otros detalles que han permitido confeccionar una reproducción mejorada de la pintura en color. Si relacionamos el primer intento de liberar el color de la forma (delimitada) –en la serie de cinco *Composiciones con planos de color* de 1917–, con las obras con líneas de colores de 1926, con el rombo con líneas amarillas de 1933 y, por último, con la entrega total a los colores puros de sus pinturas de Nueva York (1940-1944), se revela una nueva trayectoria. Las líneas negras características de sus composiciones de madurez eran en muchos sentidos un recurso meramente temporal. Las líneas de colores y los planos de color sin límites siempre fueron el



Vasili Kandinsky, diagrama para *De lo espiritual en el arte*, 1911

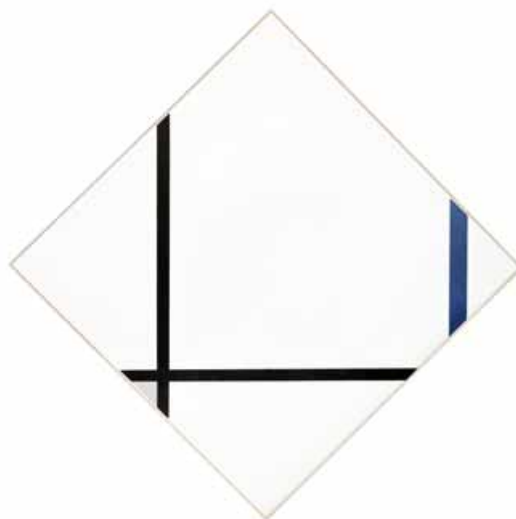
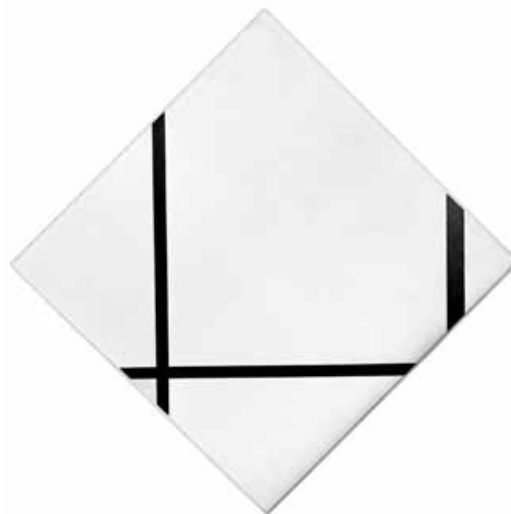


Piet Mondrian, *Composición en rombo con cuatro líneas amarillas*, 1933

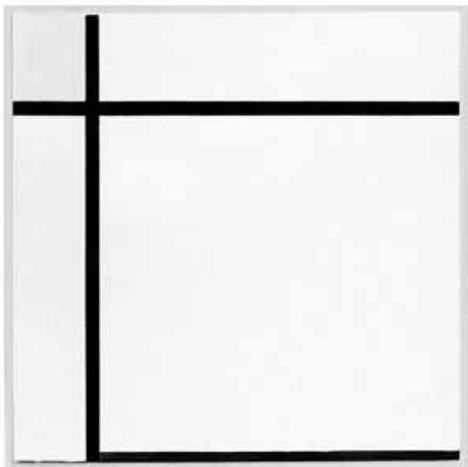
verdadero objetivo de Mondrian, la búsqueda que llevó a cabo durante toda su vida.

Tanto la línea azul del rombo de 1926 como las cuatro líneas amarillas del rombo de 1933 son bastante anchas, tanto que podrían considerarse planos. Una de las instancias más conocidas de este juego de Mondrian con la ambigüedad de la línea y el plano fue su respuesta a la gente que consideraba que sus composiciones eran estáticas. A partir de 1932 empezó a duplicar y a multiplicar sus líneas negras. En este caso se inspiró en el pintor británico Marlow Moss, que utilizaba la tipología de las composiciones «clásicas» de Mondrian e introducía líneas negras dobles que permiten que el espacio negativo intermedio se interprete como una línea más, y, de esta manera, se conviertan también en planos. Del mismo modo, en 1934, cuando Mondrian llevó más allá su propia tipología «clásica», ahora con líneas multiplicadas, estrechó tanto los espacios negativos que se abrían entre sus líneas negras verticales que podían considerarse al mismo tiempo línea y plano. Parece ser que la línea azul más gruesa del rombo de 1926 se concibió en respuesta a las tres composiciones con forma de rombo del año anterior, en las que Mondrian introdujo líneas que eran como mínimo el doble de anchas⁸. Estas líneas más anchas de 1925, aunque eran todas negras, se pintaron probablemente en respuesta a Van Doesburg, con quien Mondrian había trabajado estrechamente durante el periodo en que la composición en forma de rombo colgada en la pared del fondo de su estudio experimentó una transformación y aumentó el grosor de las líneas⁹. A diferencia de su antiguo compañero de De Stijl, Mondrian introdujo una innovación radical: una única línea de color, y empleó el azul como opuesto.

Para constatar que Mondrian utilizaba las fuerzas del color tal y como se describían en el diagrama de Kandinsky, lo mejor es analizar el espléndido rombo que pintó en 1925 y que se conserva en la actualidad en Zúrich, y aplicar las conclusiones que podemos extraer



Piet Mondrian, *Composición n° I: en rombo con tres líneas*, 1926. Siguiente: su reverso fotografiado en una caja de luz para mostrar las indicaciones a mano de Mondrian para el título, destino y los colores del recto. Abajo: reconstrucción a color



de este análisis a los rombos con líneas de colores que creó entre 1926 y 1933. En el rombo de Zúrich solo los triángulos son de colores, y el plano azul más grande se abre hacia el exterior en dos de sus tres lados para que permanezca dentro de los límites –es decir, no se percibe que se extiende más allá de los límites del lienzo debido a su fuerza concéntrica, inherente e interna– mientras que la fuerza excéntrica del triángulo amarillo más pequeño se contiene gracias a las líneas negras que limitan dos de sus tres lados¹⁰. Del mismo modo, la línea azul del rombo de 1926, aunque es de un solo color, utiliza la lógica del color y la línea: el azul no es solo una línea de color y un plano de color; además crea el efecto espacial opuesto al esperado¹¹. Más que hundirse, el azul sobresale, porque es más claro que el negro y por su contención concéntrica inherente.

Siete años después, Mondrian introdujo unas estrategias de atenuación y oposición similares para controlar la fuerza excéntrica de las líneas amarillas del rombo de 1933. Con ayuda de un tratamiento de la superficie levemente mate, apagado, y alejando aún más las líneas del centro, la fuerza interior, compensadora, de los cuatro triángulos blancos de las esquinas contrarresta la separación de la totalidad¹². En *Cuadro n° II* (1926), Mondrian pintó una línea larga, estrecha, a lo largo del margen inferior del lienzo, como ya había hecho antes, pero siempre contenida por el negro. En este caso, el azul concéntrico no necesita ese límite. A pesar de ser una de las líneas más finas que Mondrian había pintado hasta entonces, evoca un plano que se extiende hacia afuera¹³.

Aunque son pocos los pintores del panteón de la modernidad que han conseguido «dibujar con colores» –con la excepción, por ejemplo, de Henri Matisse o Jackson Pollock–, Mondrian unió el color y la línea, hasta entonces opuestos irreconciliables, de una manera personal e inimitable, y en 1926 dio un salto que nos permite reevaluar la trayectoria de su carrera

Piet Mondrian, *Cuadro n° II*, 1926.

Siguiente: su reverso fotografiado en una caja de luz para mostrar las indicaciones a mano de Mondrian para el título, destino y los colores del recto. Abajo: reconstrucción a color

abstracta. Mondrian se liberó antes de llegar al nuevo continente, y su estilo tardío no debe considerarse por tanto un mero canto del cisne o una epifanía final. Las líneas de colores y la dinámica propulsiva de sus últimas pinturas representan más bien la culminación de un periodo de gestación de su nueva plasticidad largo y complejo, que llevaba implícita una interacción rítmica del color y la línea que aún no ha sido estudiada en profundidad.

1. Algunos han llevado esta idea mucho más allá y han llegado a comparar estos planos de colores vivos con los taxis que pasaban a toda velocidad por Broadway vistos desde arriba, o con la imagen nocturna de los rascacielos de la ciudad con las luces encendidas. Véase Marek Wieczorek, «The Rhythms of Life: The Reception of Mondrian's *Victory Boogie Woogie*», en *Inside Out Victory Boogie Woogie: A Material History of Mondrian's Masterpiece*, ed. M. Van Bommel, H. Janssen y R. Spronk, Ámsterdam, Ámsterdam University Press, 2012.

2. «Muchos aprecian en mis obras anteriores justo lo que yo no quería expresar», se quejaba Mondrian a J. J. Sweeney en 1943, «y que es, además, el resultado de mi incapacidad de expresar lo que yo quería expresar: el movimiento dinámico en equilibrio». Piet Mondrian con J. J. Sweeney [entrevista sin título], en *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. y trad. H. Holtzman y M. S. James, Nueva York, Da Capo, 1993, p. 357.

3. Véase Marek Wieczorek, «Greenberg's Connoisseurship in Mondrian's Space», *Netherlands Art History Yearbook*, n° 69 (2019). Uno de los estudiosos holandeses de Mondrian que afirma que las pinturas de Mondrian son «estrictamente bidimensionales, sin ninguna insinuación o alusión a una hipotética tercera dimensión», es L. J. F. Wijnenbeek, *Piet Mondrian*, Greenwich, Cincinnati, New York Graphic Society, 1969, p. 119. Algunos expertos posteriores en Mondrian se han hecho eco de esta visión, como Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, Nueva York, Abrams, 1994, p. 229. El discípulo de Greenberg, Kermit Champa sostiene que el objetivo de Mondrian era «la abolición del espacio», en *Mondrian Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. xxvii, una visión que comparte Yve-Alain Bois, «The Iconoclast», en *Piet Mondrian, 1872-1944*, cat. exp., Boston, Bulfinch Press, 1994, pp. 360, 364 en nota 12. Para la presunta naturaleza estática de las composiciones que creó Mondrian entre la década de 1920 y principios de la de 1930, véase Yve-Alain Bois, «Piet Mondrian, 'New York City'», *Critical Inquiry* 14, no 2 (invierno de 1988), p. 249: «A principios de la década de 1930, la inmovilidad del reposo, que en aquel entonces se asociaba con la simetría, pero también con la 'similitud' o la repetición, se fue dejando de lado poco a poco en favor de la noción de equilibrio dinámico (que apareció por primera vez en 1934)». En «The Iconoclast» (pp. 315, 361), Bois insiste en que «a principios de la década de 1930, tanto el arte como la teoría experimentaron un cambio radical. La inmovilidad del 'reposo' se desplazó en favor del concepto de 'equilibrio dinámico', un proceso que culminaría con las últimas obras con colores puros en «un collage de elementos densamente entretreídos, un corte superficial del espacio real (no ilusorio)». Mondrian, en realidad, definía el *reposo* como un «movimiento equilibrado» en 1918 en «De nieuwe beelding in de schilderkunst», y seguiría haciéndolo a lo largo de los años veinte y treinta. Véase Piet Mondrian, «The New Plastic in Painting» (1918), en *The New Art*, p. 47.

4. Mondrian, «The New Plastic in Painting», p. 39.

5. Mondrian escribió a Van Doesburg en febrero de 1919 para justificar la discrepancia entre sus escritos, donde defendía el uso de los colores primarios, y sus pinturas, donde empleaba derivados más tenues de los primarios (ocre, gris azulado, un rosa muy pálido). Según Mondrian, había adoptado «estos colores apagados momentáneamente, para adaptarme al entorno y al mundo actual». Piet Mondrian a Theo van Doesburg, 13 de febrero de 1919, en Theo van Doesburg Archives, Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya, carta n° 68.

6. Piet Mondrian, «The New Plastic in Painting», p. 44. En la nota «u» de esa página se hace referencia al libro de Kandinsky *De lo espiritual en el Arte*, en el que aparece el diagrama que hemos mencionado.

7. La función de demarcación de la línea se «interiorizó» a través de la definición de los bordes de los planos de color, de «la determinación de la rectitud», en palabras del propio artista. Mondrian, «The New Plastic in Painting», p. 39. Mondrian afirmaría más adelante que no se podía seguir limitando el color con líneas negras porque «los planos de color absorben las líneas, pero la limitación [el contorno] de los planos se muestra como si fuera una línea». Se cita en James Johnson Sweeney, «Mondrian, the Dutch and De Stijl», *Art News*, vol. 50, n° 4 (1951), p. 62.

8. Además de las dos composiciones con forma de rombo de 1925 (la de Zúrich y la de Washington DC), el tercer rombo con una línea más gruesa es *Composición en forma de rombo con rojo, negro, azul y amarillo*, que pertenece a una colección privada.

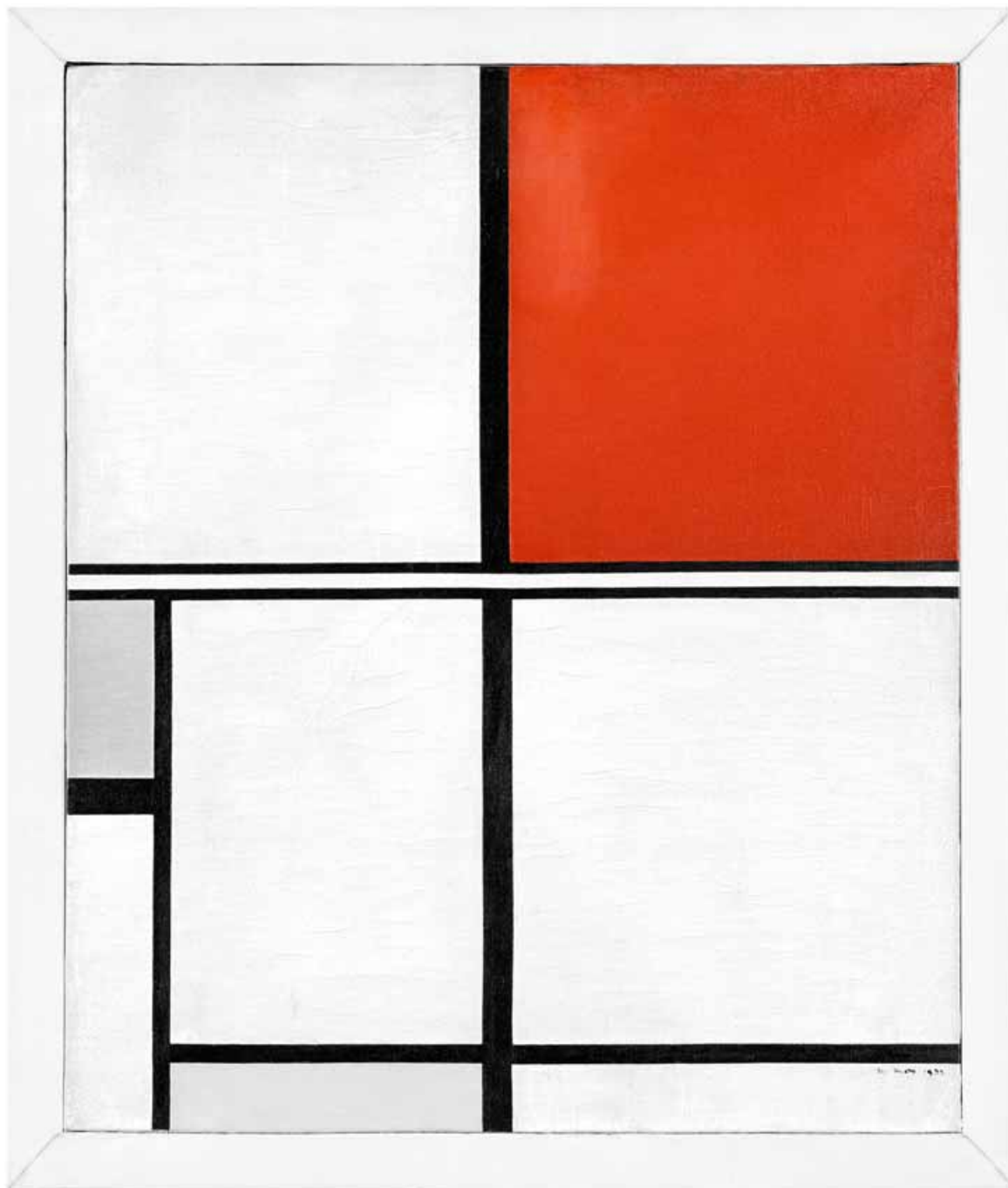
9. Evert van Straaten, *Theo van Doesburg: Constructor of the New Life*, Otterlo, Kröller-Müller Museum, 1994, p. 53.

10. Me gustaría expresar mi agradecimiento a mi antigua alumna Danielle Barr por esta interpretación.

11. Este análisis está basado necesariamente en una reconstrucción de los colores. En 1926, cuando introdujo por primera vez las líneas azules independientes, Mondrian escribió que, aunque «la tercera dimensión visual desaparece en la nueva pintura, se expresa sin embargo a través de las tonalidades y el color dentro del plano». Piet Mondrian, «The New Plastic Expression in Painting», 1926, en *The New Art*, p. 203. Para el original en francés, véase «L'expression plastique nouvelle dans le peinture», *Cahiers d'Art*, n° 7 (septiembre de 1926), pp. 181-183.

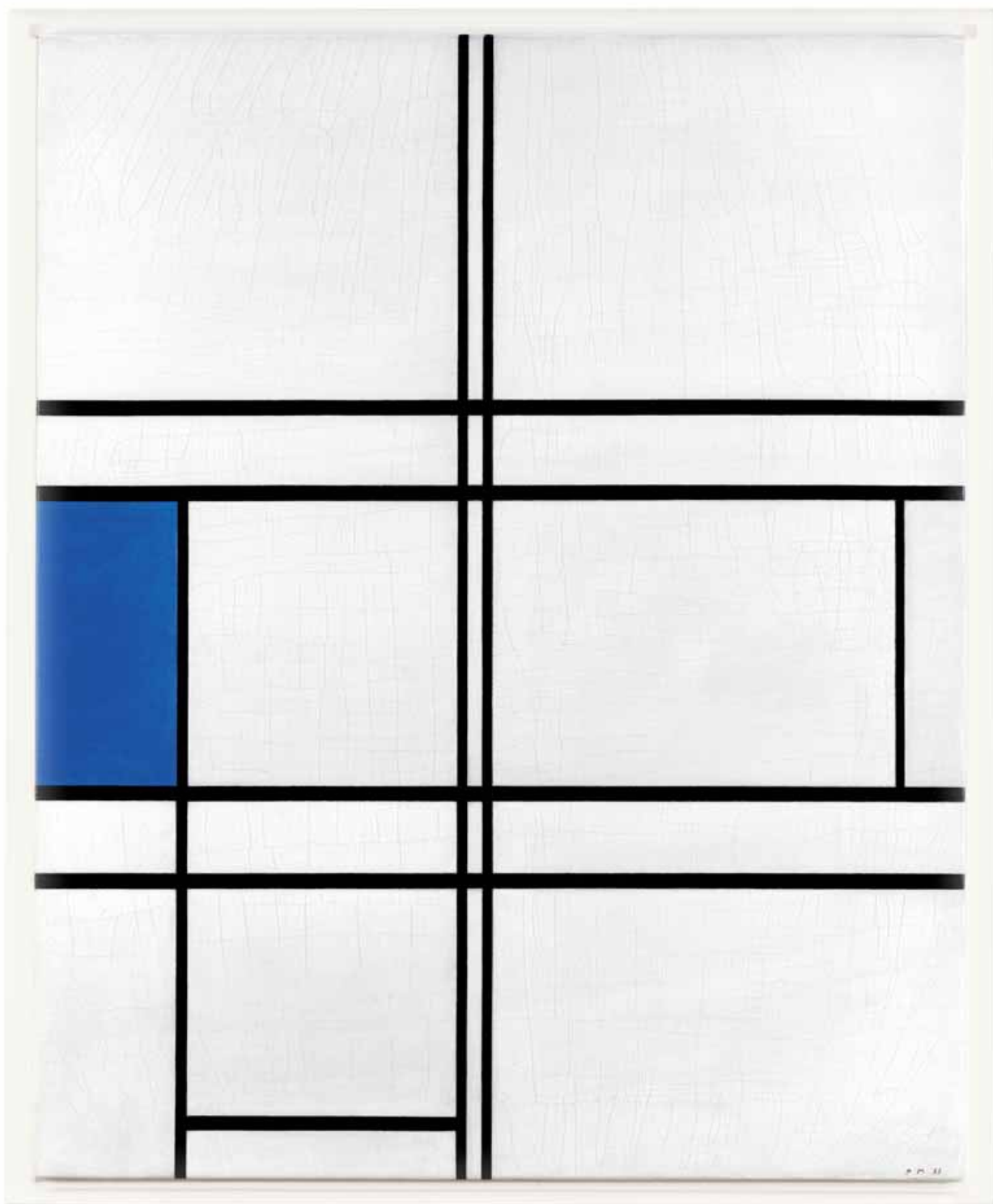
12. Como ya se ha observado en alguna ocasión, en la *Composición con forma de rombo con cuatro líneas amarillas* de 1933 Mondrian no pintó las líneas amarillas sobre la pintura blanca, sino que se esforzó enormemente para que lindaran con el blanco, como si se ambas se hubieran encontrado en medio. El amarillo y el blanco son mucho más mates que en casi todas las demás pinturas del artista.

13. Mondrian empezaría a pintar líneas más finas un año después, en 1927.



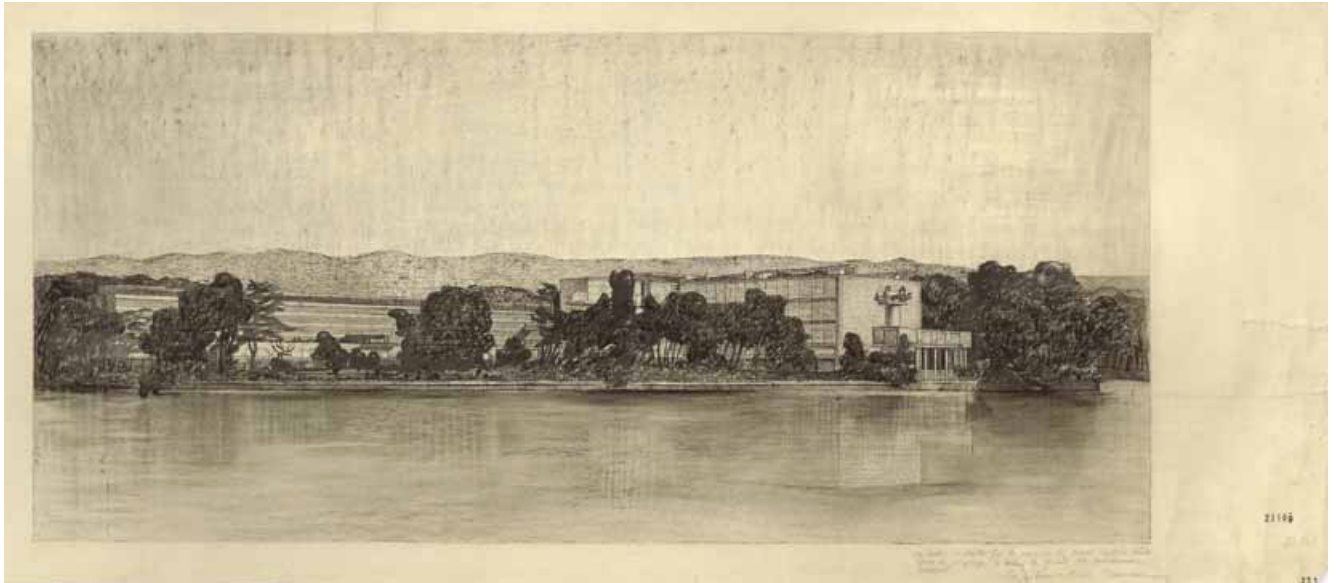
Marlow Moss
Blanco, negro, rojo y gris
1932

Piet Mondrian
Composición en azul y blanco
1935



Piet Mondrian
Composición (III) blanco-amarillo
/ Composición con rojo, amarillo y azul
1935-1942





17.

Una arquitectura moderna, un mundo moderno: el impacto de De Stijl en el entorno construido

Marek Wieczorek

Le Corbusier y Pierre Jeanneret
Perspectiva del proyecto del palacio de la Sociedad de Naciones
desde el lago Lemán en Ginebra (con anotaciones)
ca. 1927

Casi todo el mundo está de acuerdo en que el colectivo De Stijl ha contribuido de manera significativa a configurar el aspecto actual de nuestras ciudades. Fue uno de los primeros movimientos modernos en desarrollar unos principios estéticos abstractos que reflejaban el dinamismo de la metrópolis: un nuevo sentido del espacio, de la amplitud y de la luz basado en la oposición rectangular, asimétrica de planos y líneas simples que se relacionan de forma dinámica, transparente. Como ha sucedido tantas veces a lo largo de la historia con las grandes ideas, las teorías de De Stijl han servido de inspiración en numerosas ocasiones, pero también han sido objeto de interpretaciones erróneas. La influencia que ejerció a lo largo de las décadas de 1920 y 1930 en la escuela de la Bauhaus y en lo que se ha dado en llamar el Estilo Internacional en arquitectura es bien conocida, pero para ello tuvo que prescindir del color, del interés por el interior y de las proporciones humanas, los fundamentos ideológicos del entorno De Stijl. En su versión más lograda, De Stijl consiguió transformar las relaciones transparentes entre el interior y el exterior, entre la parte y el todo, entre lo individual y lo colectivo, en una experiencia del espacio trascendental, espiritual.

El influjo de De Stijl se manifestaba casi siempre sin sus colores primarios característicos. Son muy pocos los proyectos de ambientes De Stijl que llegaron a construirse, y la mayoría de los bocetos se reproducían en blanco y negro, de manera que el color, sencillamente, no podía desempeñar siquiera una función de señalización. Las fotografías de la casa que Gerrit Rietveld diseñó en colaboración con Truus Schröder en 1924, un edificio emblemático en muchos sentidos, se publicaron en blanco y negro en *De Stijl* entre 1925 y 1927. Para algunos estudiosos, esta vivienda es el único proyecto fiel a los principios arquitectónicos de De Stijl construido. Las demás obras representativas de este estilo, las coloridas maquetas y los dibujos que Van Doesburg y Cornelis van Eesteren presentaron en la Galerie de l'Effort Moderne de Léonce Rosenberg en París en 1923, no se edificarían jamás. Según estos criterios, los edificios de ladrillo que construyeron los arquitectos profesionales a los que se asoció brevemente con los orígenes del movimiento en 1917 –J. J. P. Oud, Jan Wils, Robert van't Hoff– se alejarían de este estilo, pues se basan en la simetría y en la repetición, no prestan atención a los colores y, en algunos casos, imitan descaradamente la estética del arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright¹. Por lo menos uno de

los proyectos de viviendas sociales que construyó Oud, el del barrio de Kieftshoek en Róterdam (1925-1930), creó un nuevo sentido de espacio urbano, de iluminación y de higiene adaptado a las condiciones mínimas de habitabilidad, en unos edificios con largas fachadas blancas, ventanas apaisadas amarillas, puertas rojas y verjas azules.

Si aplicamos unas categorías algo más flexibles (sin tener en cuenta el color) para evaluar el impacto de De Stijl, a principios de los años veinte podemos detectar dos episodios decisivos que tendrían una fuerte repercusión en los años posteriores. El primero es la presencia de Theo van Doesburg en Weimar entre abril de 1921 y diciembre de 1922. Van Doesburg se instaló cerca de la Bauhaus, que en aquel momento era todavía una escuela expresionista que no incluía la arquitectura en su programa de estudios, y empezó a impartir un «curso De Stijl» en su propio estudio para los entusiastas alumnos de la Bauhaus: les mostraba sus más de cuatrocientas diapositivas de obras de sus compatriotas y les enseñaba a diseñar edificios «De Stijl» y a construir maquetas. Esta iniciativa, sumada a la influencia de los constructivistas, como el vanguardista ruso El Lissitzky y el húngaro László Moholy-Nagy –este último se hizo con el cargo de profesor de la Bauhaus al que aspiraba el propio Van Doesburg– contribuyó a cambiar el curso del movimiento de la Bauhaus, que abandonó el expresionismo en favor de la «estética de la máquina» y empezó a abogar por la fusión del arte y la industria que tantos elogios le brindó. Las superficies despejadas, planas y las formas modulares de los materiales industriales poseen unas cualidades espaciales y luminosas sobresalientes, pero también pueden parecer impersonales, aburridas y frías, como sucede con muchos de los edificios (corporativos) de cristal y de acero que llenan las grandes ciudades actuales.

Durante su estancia en Weimar, Van Doesburg desarrolló y publicó sus reflexiones sobre la necesidad de un estilo universal, monumental, que diera cabida a las teorías de Oud sobre la estandarización y los métodos de producción industrial que habían aparecido en *De Stijl*. En un principio, la estética mecanicista había animado a Van Doesburg a acercarse a los escritos del arquitecto suizo Le Corbusier, pero el líder de De Stijl nunca renunciaría a la importancia de las artes visuales. Su postura se puso de manifiesto en el segundo episodio que impulsó la influencia internacional del grupo: la primera y única exposición colectiva, que se

inauguró en la galería de Rosenberg en París y viajó en 1924 a varias ciudades de Francia y Alemania. La muestra estaba integrada exclusivamente por proyectos arquitectónicos e influyó en varios arquitectos franceses, como Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens (un profesor de la École Spéciale d'Architecture) e incluso Le Corbusier, aunque este nunca reconociera que le habían impresionado las maquetas de Van Doesburg y Van Eesteren, por el uso del color en los interiores y sus radicales dibujos axonométricos. Dibujos que permitían inclinar los edificios sin recurrir al escorzo, gracias a la proyección ortogonal, que revelaba de esta manera múltiples lados al favorecer la rotación. Aunque esta técnica se había utilizado durante siglos, Van Doesburg y Van Eesteren dieron una nueva finalidad a la axonometría en la arquitectura moderna. Es más, es posible que Van Doesburg se inspirara en los planos inclinados para introducir las líneas oblicuas y la idea de las matemáticas multidimensionales en sus pinturas y en los espacios que diseñó para L'Aubette entre 1927 y 1928. El belga Georges Vantongerloo también utilizaba las matemáticas en su obra para evocar la idea de infinito con ayuda de la forma geométrica de la hipérbola. Inspirándose en el radical proyecto para la renovación del centro de París de Le Corbusier, que nunca llegó a materializarse, Vantongerloo diseñó un aeropuerto para el centro de la ciudad con una armazón basada en la hipérbola. La superficie horizontal del edificio era una estructura increíblemente grande que servía de pista para que los aviones despegaran y aterrizaran por encima de las casas que la rodeaban².

Van Eesteren, un arquitecto que en su juventud había ganado el Prix de Rome, conoció a Van Doesburg en Weimar en 1922 y se hizo famoso por primera vez tras ganar en 1925 un prestigioso concurso para la reorganización de la avenida Unter den Linden de Berlín. Se convirtió en un conocido planificador urbanístico, responsable, entre otros proyectos, del Plan de general ampliación de Ámsterdam. Entre 1930 y 1947 presidió el Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM). Es difícil valorar hasta qué punto su formación en los principios de De Stijl, por mediación de Van Doesburg, influyó en su obra posterior, basada en los problemas del urbanismo social. Van Doesburg y Van Eesteren redactaron un texto en colaboración, «Vers une construction collective» el quinto manifiesto de De Stijl, que también firmó Rietveld. Se trata de un llamamiento en favor de la construcción colectiva en el que se afirma que la arquitectura representa la unidad

plástica de todas las artes, fusionadas en la «vida», y la reconciliación de lo interior y lo exterior, del espacio, el tiempo, la medida y el color. La cuarta conferencia del CIAM, presidida por Van Eesteren, le serviría de base para desarrollar sus teorías sobre la ciudad funcional y lo que se acabaría conociendo como la «planificación urbana comparativa».

Van Eesteren no había podido asistir a la primera conferencia preliminar del CIAM en el Château de la Sarraz, cerca de Lausana, en junio de 1928, pero Rietveld sí, y también H. P. Berlage, el decano de los arquitectos holandeses. Aunque la facción francesa (en la que militaba Le Corbusier) y la alemana no lograron ponerse de acuerdo en cuestiones técnicas y artísticas, todos firmaron la declaración colectiva. El tema de la primera conferencia del CIAM, que se celebró en 1929, era la vivienda adaptada a unas condiciones de habitabilidad mínimas. Rietveld, que ya había renunciado a los colores primarios, encontró algunas soluciones ingeniosas con elementos prefabricados. Sin embargo, sus proyectos nunca llegaron a construirse. A pesar de ello, en los edificios individuales que diseñó, en sus proyectos de viviendas de mayor envergadura y en sus escritos, Rietveld siempre se basó en una visión del mundo antropocéntrica, en la que los habitantes de sus edificios pudieran conocer la esencia de la arquitectura: el espacio³. Como ya había demostrado en la etapa de De Stijl, el punto de partida de Rietveld siempre fue el interior, una actitud que compartía con Mondrian.

La mayoría de los estudiosos consideran que el último edificio que construyó Van Doesburg entre 1929 y 1930 –su casa-estudio de Meudon-Val-Fleury, en las afueras de París– representa un claro homenaje al Estilo Internacional, y que las columnas de este proyecto aluden indirectamente a los pilotes de Le Corbusier. Sin embargo, unos cuantos elementos fundamentales de la casa que se suelen pasar por alto permiten relacionarla con el interés previo de Van Doesburg por los denominados hipercubos o tesseractos. Un tesseracto es una representación multidimensional de un cubo que se corresponde con un modelo de expansión rotacional o rectilíneo: el modelo rotacional es el que se puede observar en las diagonales de L'Aubette, y el rectilíneo el de los cubos escalonados de su casa de Meudon. Sus numerosos estudios de tesseractos muestran un cubo elevado que se extiende hacia arriba, un esquema similar al de su casa-estudio, donde un sencillo cubo blanco se apoya sobre un muro ciego (que oculta una escalera), seguido por una sucesión de cubos que se extienden

hacia arriba; el último se apoya sobre unos pilotes. Dentro, se crea un movimiento de rotación oculto con ayuda de dos grandes puertas para reconfigurar el espacio interior en la intersección de los cubos escalonados del exterior. Van Doesburg murió antes de poder terminar la casa y disfrutar de ella, pero se conserva un estudio en color que muestra que tenía planeado utilizar muchos más colores que en la versión actual.

De Stijl fue un colectivo poco cohesionado, con lealtades y teorías en constante evolución. No obstante, todos sus componentes persiguieron el objetivo de fusionar las artes para crear un entorno construido integral. Este objetivo se materializó en muy pocas ocasiones, y la mayoría de los ambientes De Stijl se concibieron sin tener en cuenta los medios técnicos de construcción de la época. Por eso, hoy en día consideramos que las referencias al movimiento que

podemos apreciar cada vez con más frecuencia en nuestras ciudades son, al mismo tiempo, una bendición y una maldición: una bendición porque sirven para que obtenga el reconocimiento que se merece, pero un posible problema cuando se ignoran los principios arquitectónicos interiores y exteriores, como sucede con los innumerables ejemplos que buscan una «apariencia» que solo requiere una capa de pintura de los tres colores primarios.

1. Véase Yve-Alain Bois, «The De Stijl Ideas», en *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990, pp. 113–119.

2. Véase Marek Wieczorek, «'Für die neue Welt': Georges Vantongerloo und das Versprechen der Kunst», en *Für eine neue Welt: Georges Vantongerloo und seine Kreise von Mondrian bis Bill*, cat. exp., Zürich, Scheidegger & Spiess AG, 2009, pp. 31–32.

3. Marijke Küper, «Gerrit Rietveld», en *De vervolgjaren van De Stijl, 1922–1932*, ed. C. Blotkamp, Ámsterdam, L. J. Veen, 1996, p. 234.

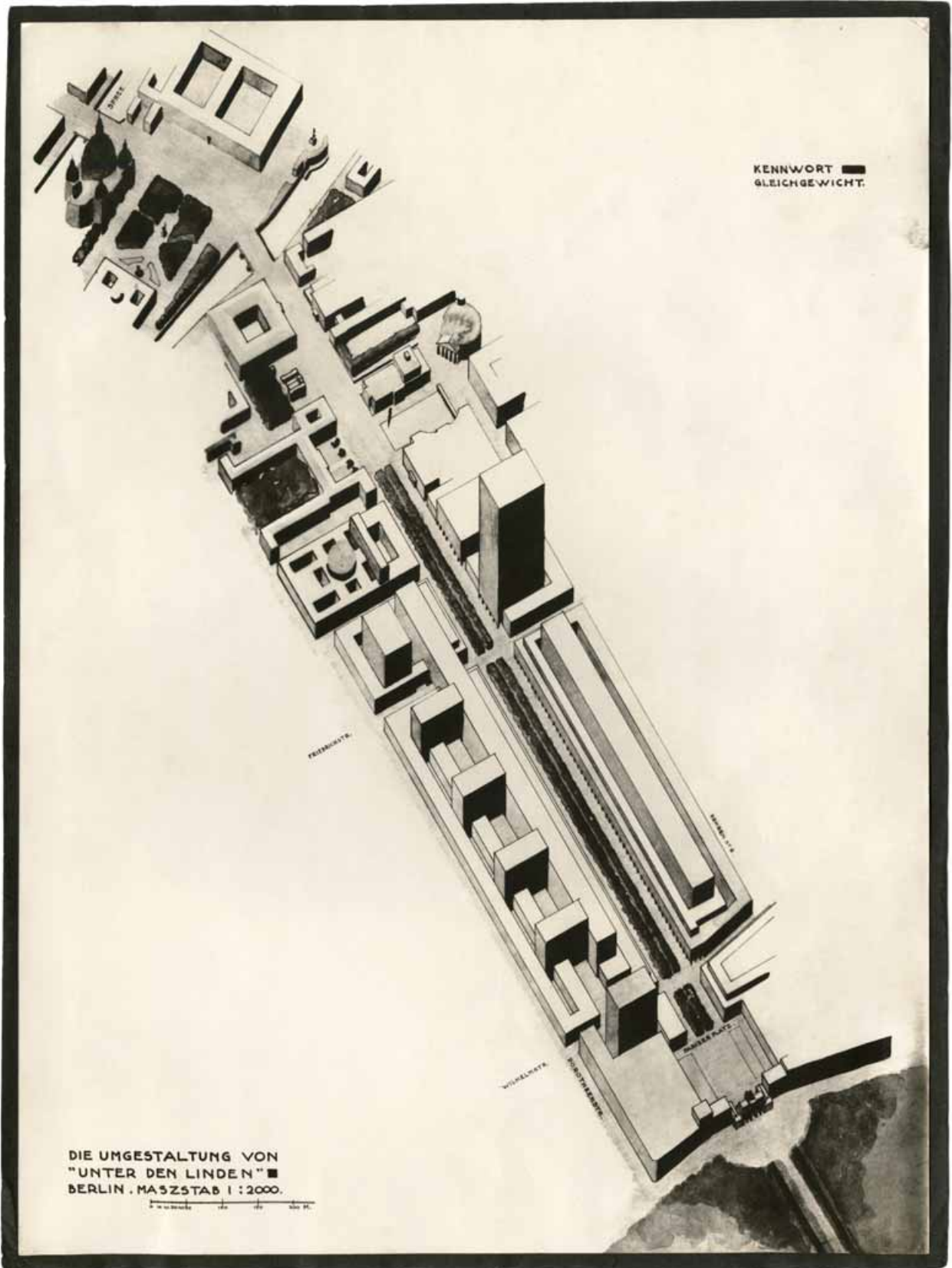


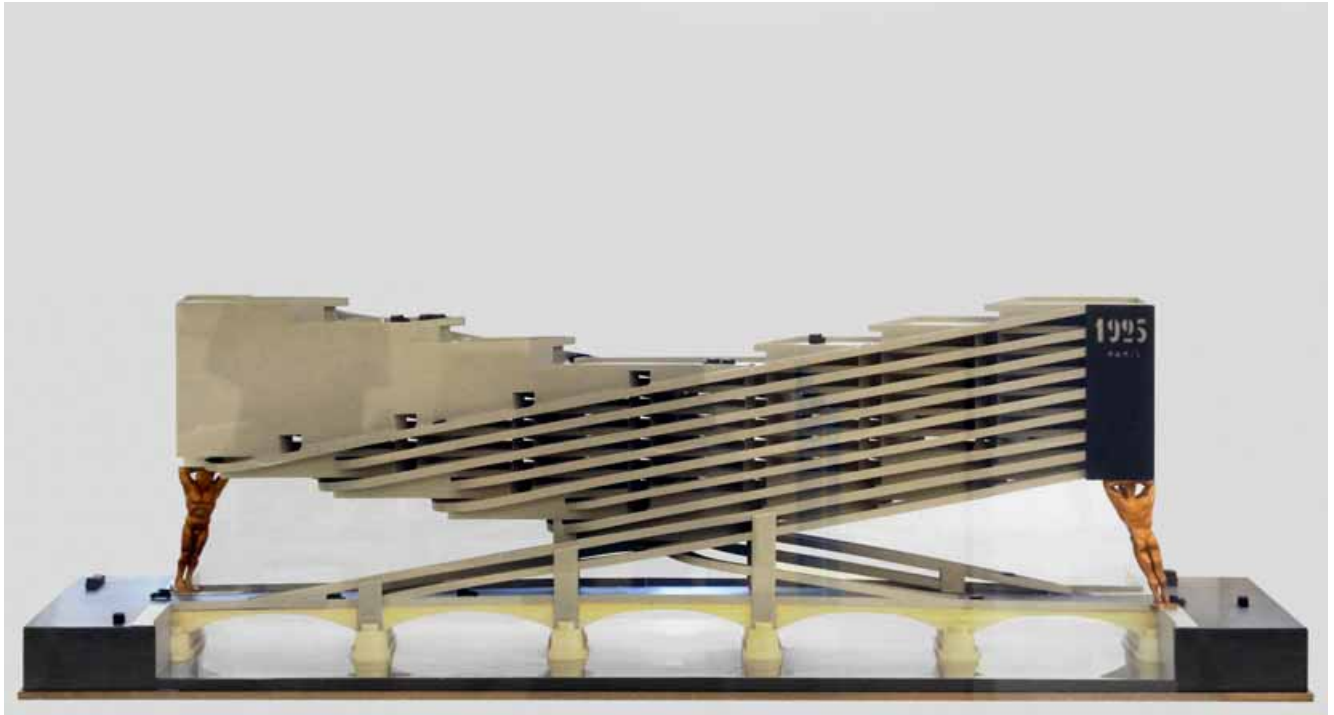
Georges Vantongerloo
Aeropuerto más pedestal (Tipo A, Serie A)
1928



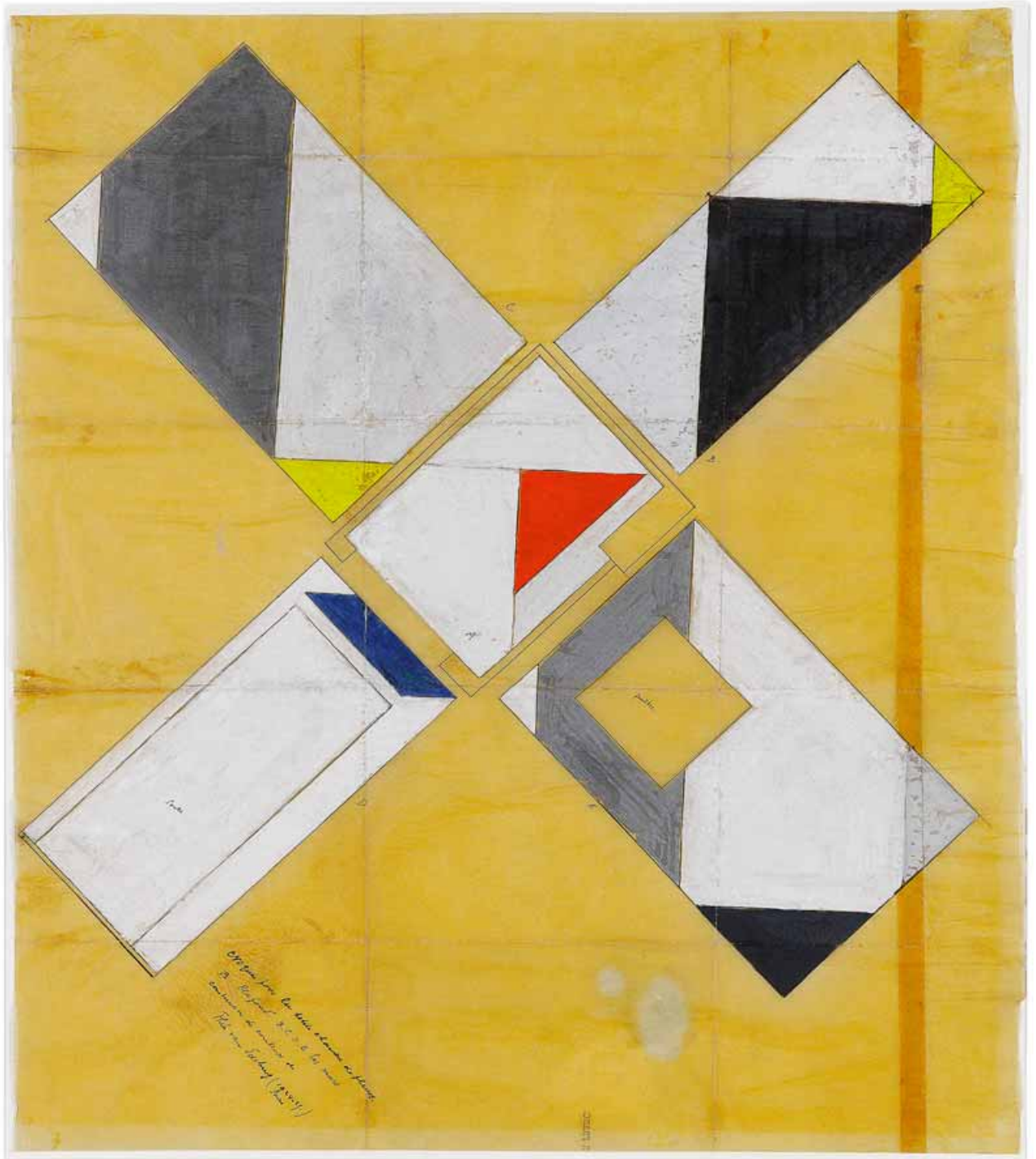
Hendrik Petrus Berlage
 Vista aérea del Plan urbanístico
 de Ámsterdam Sur
 1915

Cornelis van Eesteren
 Diseño para la reorganización de la avenida
 Unter den Linden, Berlín
 1925





Konstantin Melnikov
Maqueta de un parking para 1.000 vehículos,
París
1925/2017



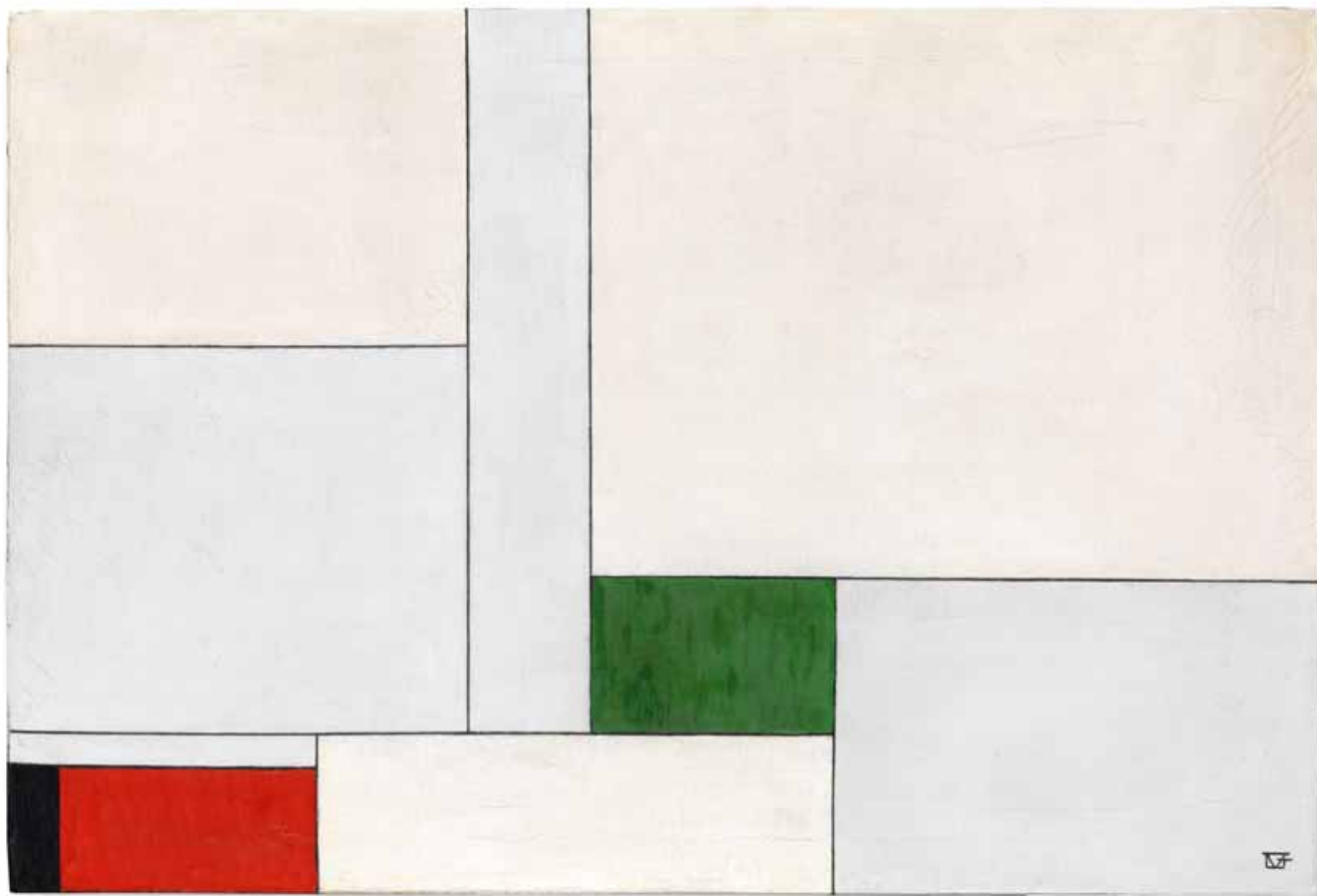
Theo van Doesburg
Boceto para la pequeña Chambre de Fleurs
[Habitación de flores], Villa Noailles, Hyères
1924-1925



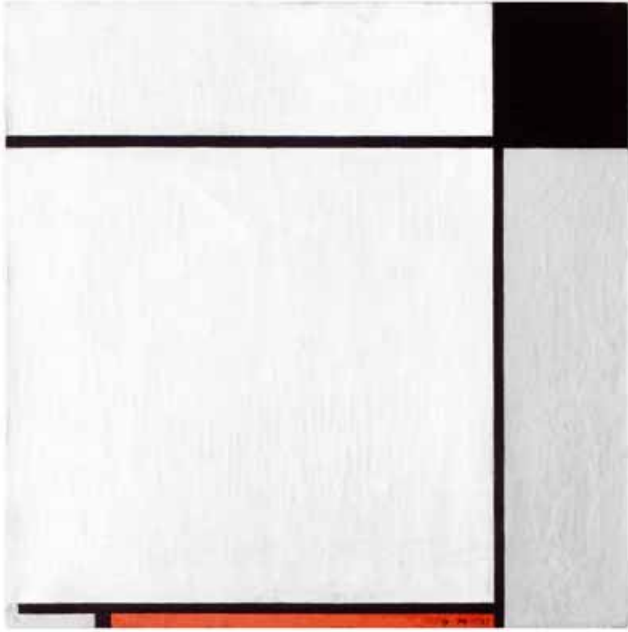
Jacobus Johannes Pieter Oud
 Mobiliario de comedor para la colonia Weissenhof,
 Stuttgart
 1927/1979



Mart Stam (atribuido)
 Silla en voladizo, modelo 263
 ca. 1932



Georges Vantongerloo
Composición derivada de la hipérbola equilátera $xy = k$
con armonía de verde y rojo
1929



18. El arte abstracto puro

Hans Janssen

Piet Mondrian, *Composición con negro, rojo y gris*, 1927

Piet Mondrian experimentó muchos cambios en la segunda mitad de la década de 1920. Se hizo famoso. Los coleccionistas estadounidenses, alemanes y suizos compraban sus obras, Incluso vendió tres a colecciones francesas. La crítica empezó a escribir reseñas positivas de su obra. Se dio a conocer entre los arquitectos y los diseñadores. Pero lo más importante es que el «ermitaño de Montparnasse» contaba con la aceptación de una nueva generación de artistas alemanes, suizos, franceses, belgas e incluso británicos. Su estudio también causaba sensación, gracias a las fotografías que circulaban en Francia y en otros lugares. Se convirtió en un lugar de peregrinación que atraía a numerosos visitantes de los Países Bajos, principalmente a arquitectos, pero también a literatos, coleccionistas y aficionados al arte, y a una oleada de jóvenes artistas. Expuso en Estados Unidos, en los Países Bajos e incluso en la Bienal de Venecia. Pero en Francia, aparte de las obras que había exhibido en el Salón de las Tullerías, gozaba de pocas oportunidades formales para mostrar su obra. Por eso expuso en la librería L'Esthétique en el Boulevard Montparnasse, un lugar de encuentro donde artistas y escritores intercambiaban noticias. También expuso unas cuantas pinturas en la Galerie Jeanne Bucher, en una muestra que organizó con un antiguo amigo, el pintor figurativo Nico Eekman, que también vivía en París.

Con el fin de promocionar el arte y la cultura holandesa en París, el enviado holandés había fundado un *Kunstkring*, un círculo artístico, llamado «De Klomp» —el zueco (Le Sabot, en francés)—, que se encargaría de organizar unos encuentros para artistas holandeses en los que mostrar sus obras varias veces al año. El objetivo era atraer la atención de los críticos franceses hacia la cultura holandesa. El 27 de febrero de 1927 el grupo se reunió en una pequeña sala de la rue de la Chevreuse, a unos seiscientos metros del estudio de Mondrian. Estaba previsto que un escritor holandés dijera unas palabras, y un trío interpretara unas cuantas piezas musicales. Habían convencido a Mondrian para que expusiera nada menos que veinte pinturas. Trasladarlas hasta aquella sala exigía un esfuerzo considerable. Pero últimamente apenas exponía en Francia, y tenía que aprovechar la oportunidad. Sus amigos artistas y periodistas le animaron a que aceptara la invitación.

Sin embargo, la respuesta del público mayoritariamente holandés no fue positiva. El director artístico del acto (un empleado de la embajada) pronunció un

discurso en el que intentó explicar en detalle el significado profundo de las pinturas. No sirvió de gran ayuda. No entendía las obras y ofreció una interpretación bastante superficial. El artista, según él, sentía una necesidad, coherente con la vida moderna, de crear un arte que se alejara lo máximo posible de la naturaleza. Nadie comprendió que las veinte pinturas pretendían subrayar la intención del artista de disolver la arquitectura «de una manera rítmica», como se dijo después en un periódico holandés¹. Tampoco ayudó que en el transcurso de la velada se repartiera una revista con fotografías del estudio donde Mondrian había llevado a la práctica sus ideas. A algunos les pareció acogedor, pero otros pensaban que era abominable, y se indignaron. En cualquier caso, nadie podía acusar al director artístico de De Klomp de querer privar a sus invitados de las últimas tendencias del arte moderno, ni negar que ese tipo de arte «prefería viajar en aeroplano en lugar de utilizar el ferry nocturno», como se informaba en un artículo que apareció en el periódico holandés *Algemeen Handelsblad*².

Las veinte pinturas se pueden dividir en cuatro categorías. Mondrian hacía referencia a estas categorías en una carta que le envió al arquitecto J. J. P. Oud, quien se había ofrecido en 1927 a promocionar la obra de Mondrian en los Países Bajos. Cada una de las cuatro categorías mostraba un concepto distinto de composición y un efecto espacial diferente.

En las obras de la primera categoría, un gran cuadrado blanco (que no es exactamente un cuadrado) —un elemento estable— se sitúa en una posición ligeramente descentrada para introducir la inestabilidad. Predomina el formato horizontal, y cada lado mantiene una relación diferente con los planos que se encuentran fuera del cuadrado. A veces, un plano gris o de color linda con cada lado del cuadrado. Otras veces, se disponen varios planos en la periferia, y entonces encontramos más planos divididos, de color y grises. Todos estos cambios impiden que el cuadrado central actúe como un elemento estable. Crean un movimiento giratorio interno, porque los lados chocan entre sí. El movimiento es «interno» porque todo se agrupa a lo largo de la periferia y no hay ninguna línea de cierre que recorra el margen del lienzo, lo cual favorece el desarrollo de una relación abierta, libre, con el entorno. Sin embargo, como los «no blancos» se sostienen mutuamente, la mirada percibe que el movimiento permanece dentro de los límites de la pintura.

Las pinturas de la segunda categoría no son composiciones cerradas. Un cuadrado blanco central o un plano prácticamente cuadrado en un lado se apoyan sobre el borde del lienzo, sin línea de cierre, una configuración que genera inestabilidad cuando miramos. Por otra parte, la relación entre los colores y los no colores de la periferia es mínima. El rojo está situado en la parte inferior, en el centro, una fina base que sostiene la imagen. El negro de la parte superior derecha puede escapar, en términos visuales, como una válvula diagonal. Los grises, el negro y el rojo no están unidos de una manera tan estrecha, así que todo parece más libre, visualmente. El gran cuadrado blanco (que no es exactamente un cuadrado) ya no mantiene unida la maquinaria visual, sino que interpreta su propio papel en la melodía de la pintura.

La tercera categoría comparte una sutil similitud con la segunda. A veces se define como «central» porque una línea vertical divide el plano pictórico. Las obras de esta categoría adoptan dos formatos distintos: vertical u horizontal. En el primer caso, el dinamismo vertical interno se neutraliza con planos blancos y planos grises, rojos, amarillos y azules delimitados por segmentos de líneas horizontales. La organización y el «volumen» de cada color o no color se basa en la armonización.

Por último, en la cuarta categoría, el color y la línea se reducen aún más, en un formato horizontal o casi cuadrado. Un gran cuasicuadrado blanco (un elemento estable) se sitúa a lo largo del borde, ligeramente descentrado —para introducir la inestabilidad— en un formato horizontal. El cuadrado se apoya en líneas que se prolongan de lado a lado. De esta manera se subraya la horizontalidad, y, en cierto sentido, se da rienda suelta a la línea vertical, y se perfecciona así su presencia visual. El color (amarillo y azul en esta pintura en particular) se sitúa así en el «exterior» de la composición, de tal modo que subraya aún más la horizontalidad.

Las dos últimas categorías demuestran que las propiedades del color y de la línea cambian dependiendo de la dirección. La mirada juzga los elementos horizontales y verticales de manera diferente. Un plano vertical y un plano horizontal tienen efectos distintos, y lo mismo se puede decir de las líneas y del formato de la pintura. Desde su etapa cubista de 1912, Mondrian pensaba que los formatos verticales tienden a generar un efecto más «trágico». En las pinturas de la segunda mitad de la década de 1920 descubrió

que las propiedades de los elementos pictóricos se alteran cuando se posicionan de manera horizontal o vertical. Las cualidades y los atributos cambian según el contexto y también el espacio en el que actúa la pintura. Además, nuestro planteamiento vital también determina inconscientemente nuestra experiencia.

Mondrian era cada vez más consciente de que la forma en que miramos, en que percibimos es una proyección de nuestra propia naturaleza física. «El ojo humano todavía no se ha liberado del cuerpo», escribió en un artículo de 1927. «La visión está intrínsecamente ligada a nuestra posición normal. Solo la mente puede moverse libremente [...] pero, en cuanto seres humanos, debemos tener en cuenta el equilibrio humano (que es también un equilibrio cósmico), aunque el nuevo espíritu de los tiempos permita una visión más amplia. Desbaratar este equilibrio no es la manera de crear 'lo nuevo', no en estos tiempos»³.

Como si quisiera explorar aún más a fondo esta conciencia de nuestra propia visión, Mondrian fue estrechando las líneas de sus composiciones, y redujo el progresivamente el número de colores, siguiendo el ejemplo de Igor Stravinsky, que en su *Poética musical* afirmaba que «mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se libera de las cadenas que traban al espíritu»⁴.

1. «Nuestro corresponsal en París» [W. F. A. Röell], «Eyquem in de Parijsche Klomp. Strijkje in Holland—Zang en trio—Beeldende maximen van Mondriaan», *Het Vaderland* (1 de marzo de 1927), edición vespertina, B, s.p.

2. «Nuestro corresponsal en París», «De Klomp», *Algemeen Handelsblad* (1 de marzo de 1927), edición vespertina, 3ª sec., p. 9.

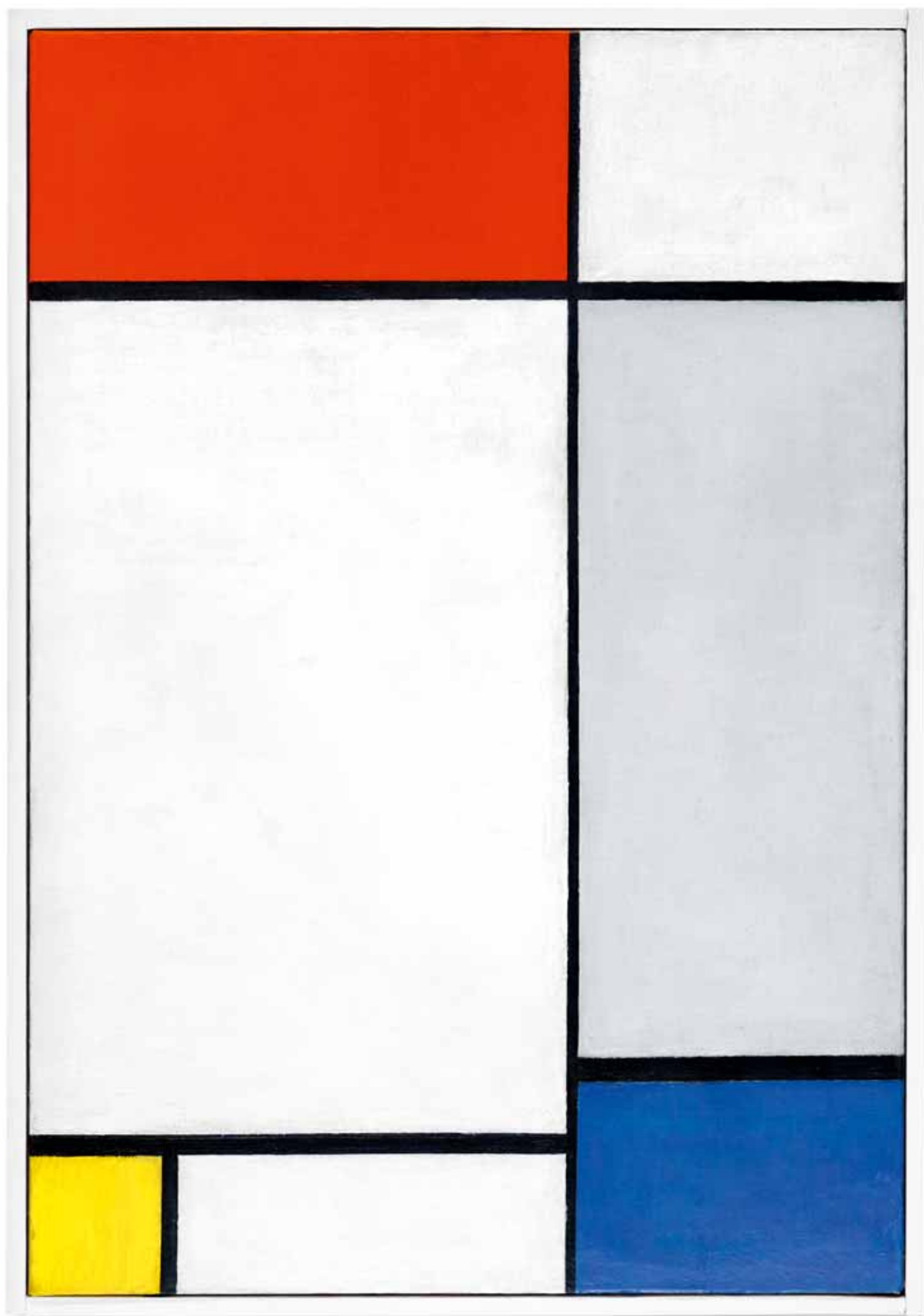
3. Piet Mondrian, «Home-Street-City», en *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. and trad. H. Holtzman y M. S. James, 1986, Nueva York, Da Capo, 1993, p. 210. Para el original en neerlandés, véase «Neo-Plasticisme. De Woning-De Straat-De Stad», *ilO*, nº 1 (enero de 1927).

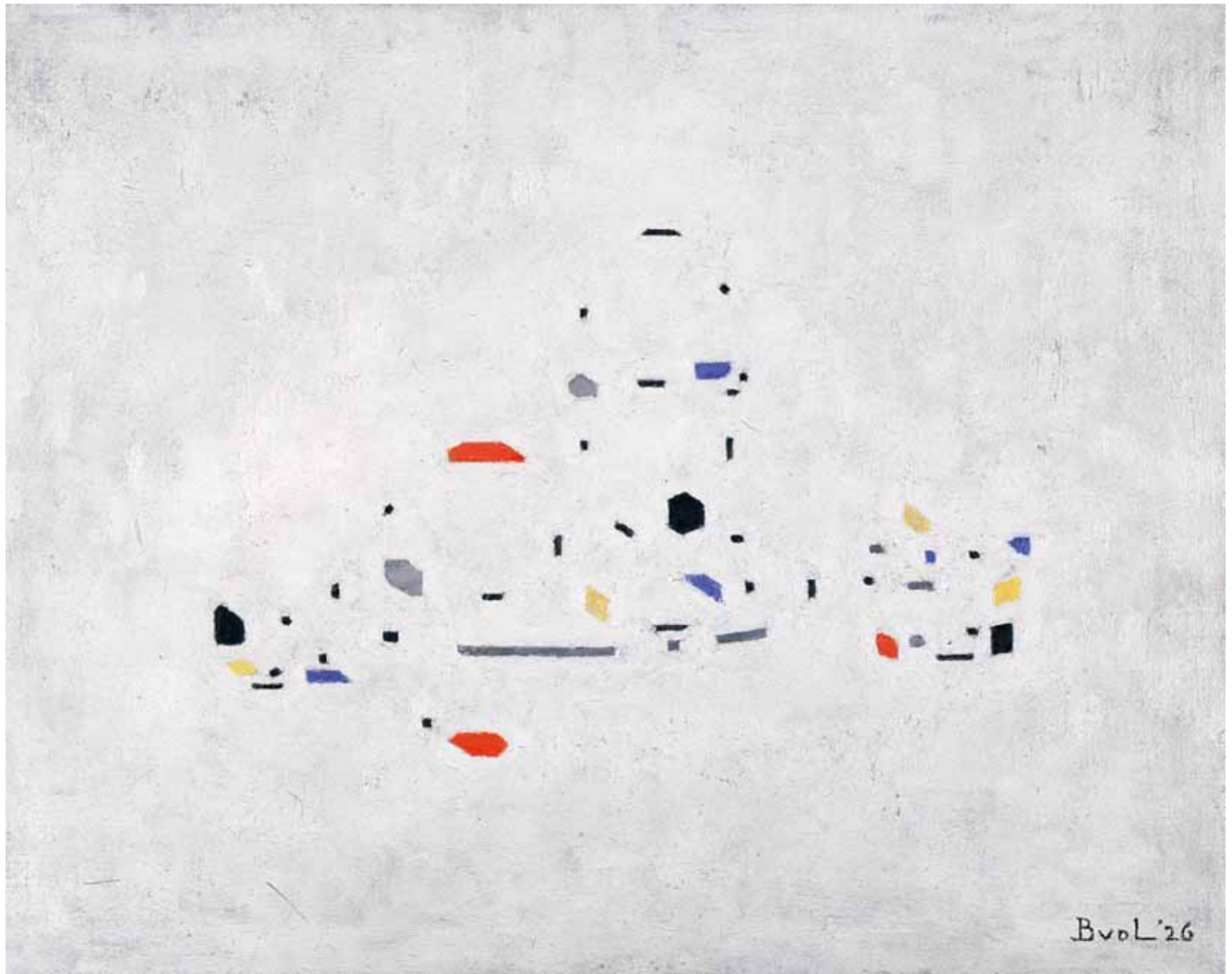
4. Igor Stravinsky, *Poetics of Music*, Cambridge, Massachusetts, 1994, p. 57 [Trad. cast.: *Poética musical*, El Acanalado, Barcelona, 2009].



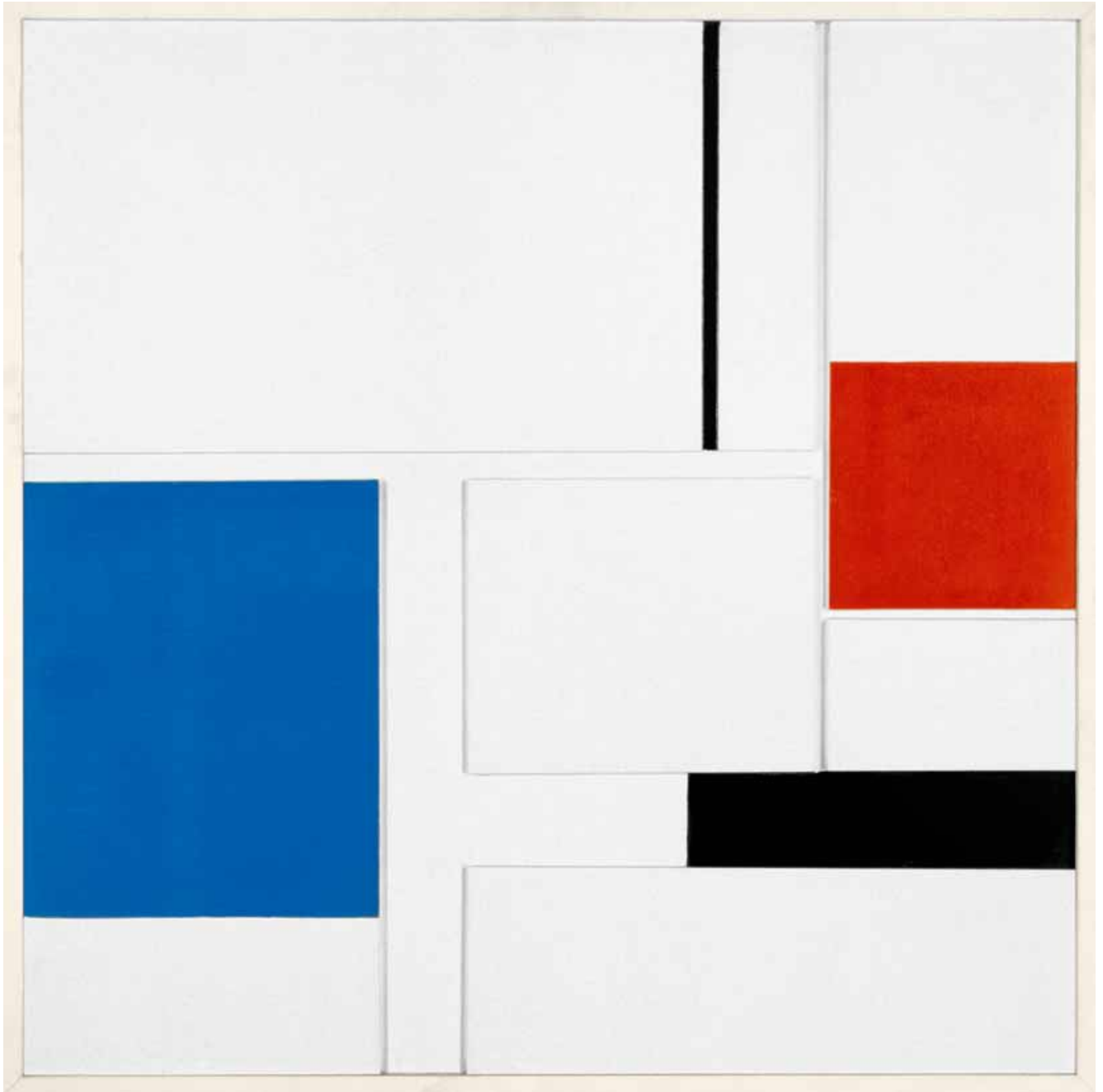
no. 189
Piet Mondrian
Composición con rojo, amarillo y azul
1927

Piet Mondrian
Composición con rojo, amarillo y azul
1927

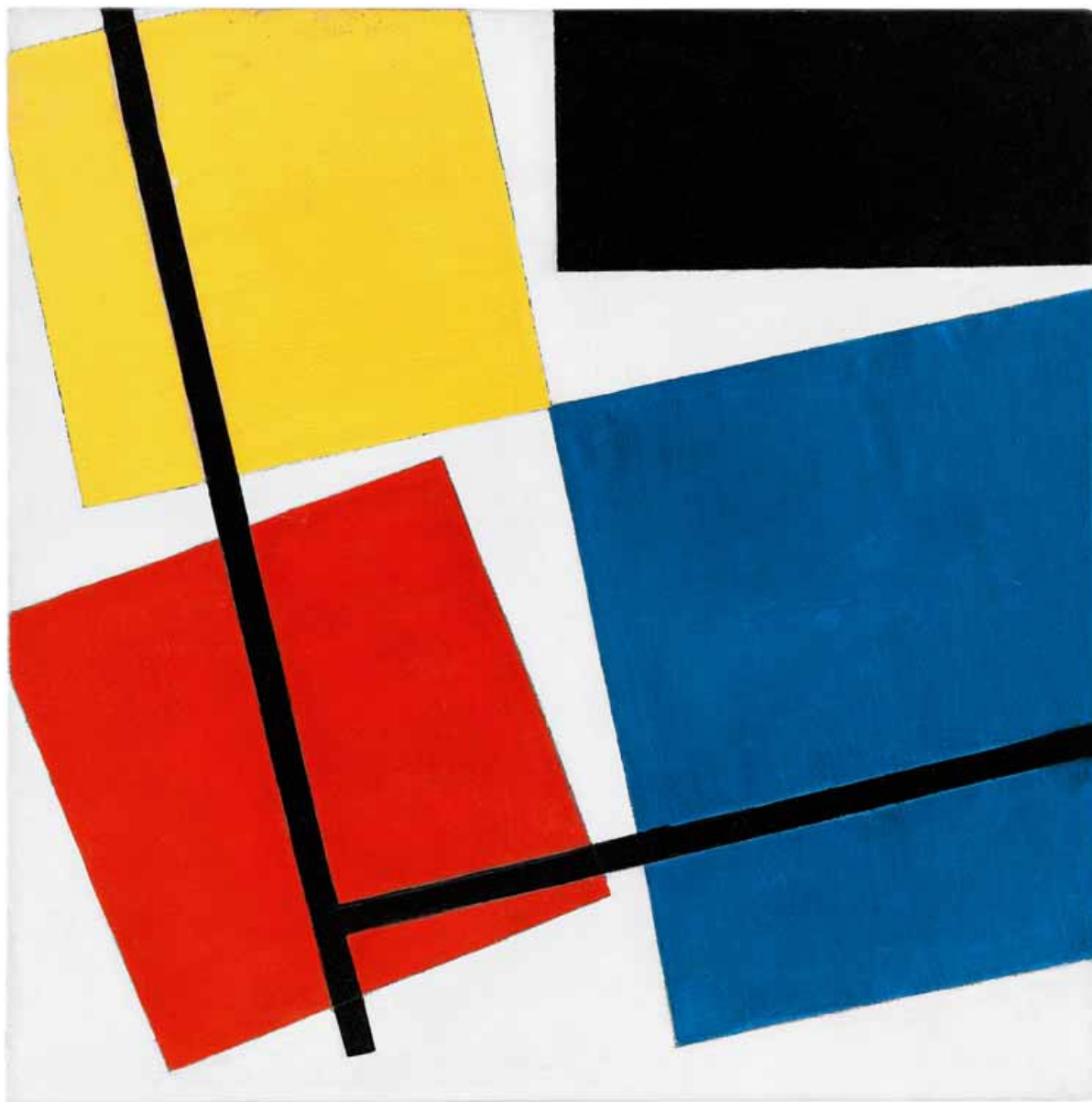




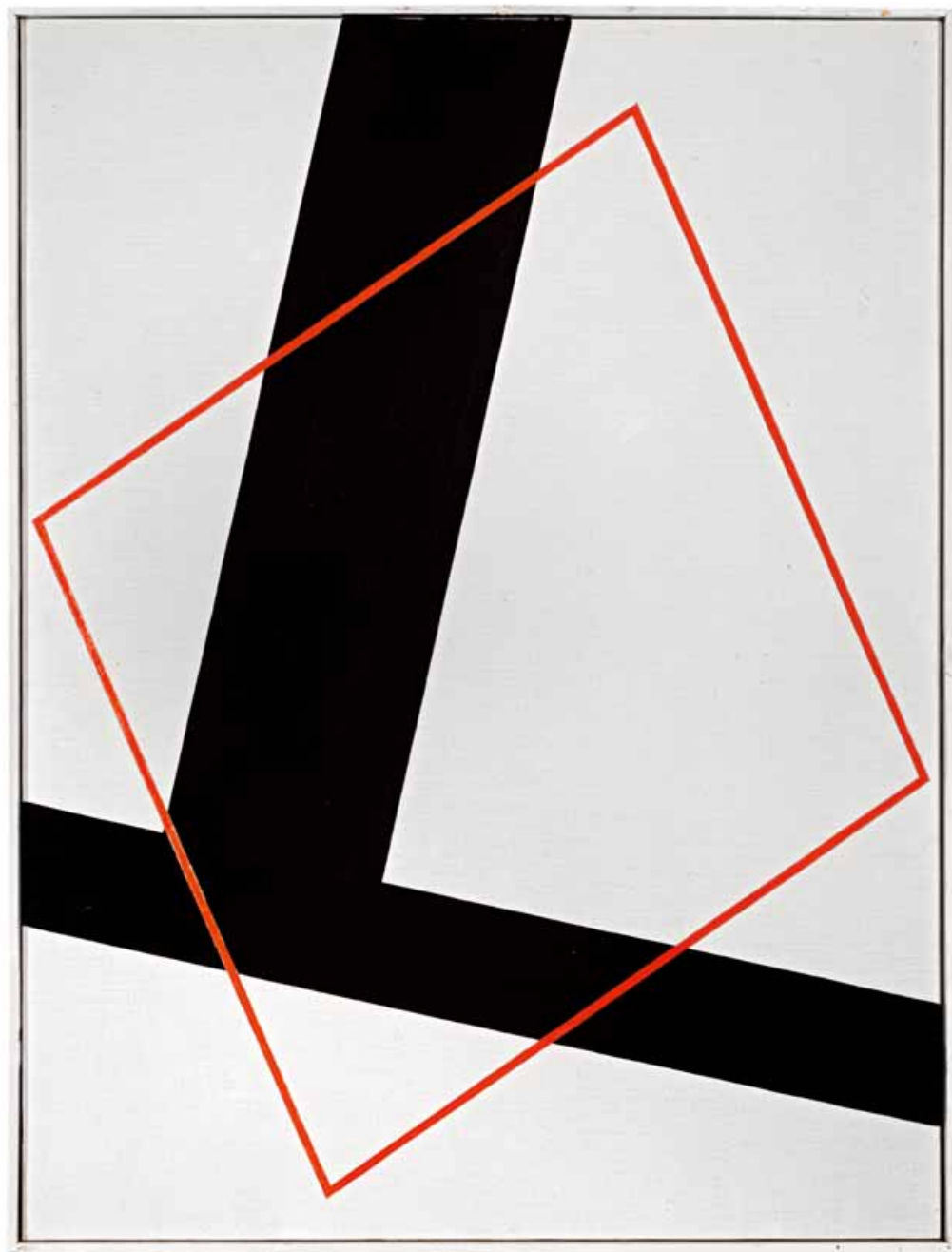
Bart van der Leek
Naturaleza muerta
1926



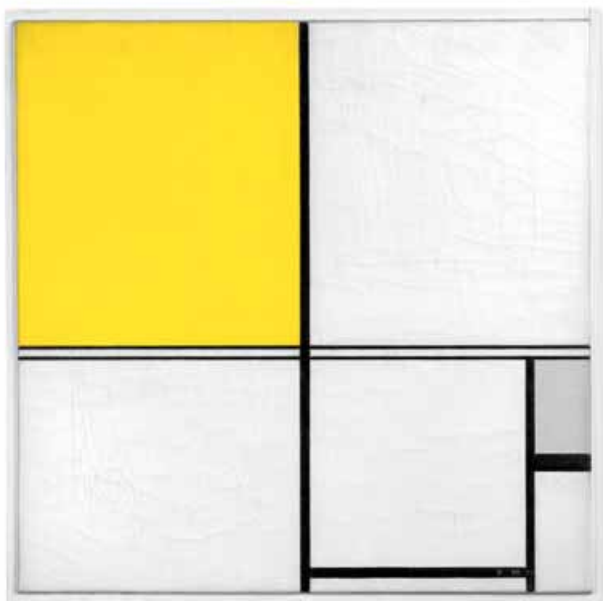
Jean Albert Gorin
Composición neoplástica con líneas huecas n° 29
1931



Theo van Doesburg
Contra-composición simultánea
1929-1930



Friedrich Vordemberge-Gildewart
Composición nº 79
1934



19. Una belleza clásica

Hans Janssen

Piet Mondrian, *Composición B con amarillo y gris*, 1932

Desde las mesas de la terraza del café Les Deux Magots, en el boulevard Saint Germain, se podía distinguir a lo lejos, «como un grito de alegría» –según la expresión que utilizaba W. F. A. Roëll, un corresponsal holandés amigo de Mondrian–, una de las pinturas de Mondrian, expuesta en el escaparate de la Galerie Zak, en la rue de l'Abbaye, junto a la iglesia de Saint-Germain-des-Prés¹. El cuadro era como una señal, una bandera roja, blanca y azul, según informaba el entusiasta reportero².

En el interior de la galería había una exposición de piezas de treinta y cinco pintores y escultores holandeses. Aquella variopinta selección de obras estaba dominada por las tendencias expresionistas, que no tenían nada que aportar al debate artístico del París de 1932, centrado sobre todo en el surrealismo. La embajada holandesa había colaborado en la organización como muestra de agradecimiento por la importante exposición de pintores franceses que acababa de celebrarse en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, una muestra en la que Mondrian también había participado con dos pinturas, una de 1919 y otra de 1931. La intención del artista había sido mostrar los dos extremos de su experimento abstracto.

En la muestra de la Galerie Zak expuso cuatro pinturas, prácticamente idénticas en su composición y recién terminadas. En un principio, había presentado tres composiciones, ordenadas de la A a la C, como se especificaba en el folleto de la exposición. Pero cuando se presentó en la galería para montar sus obras, incorporó una cuarta pintura, *Composición D*. Quizá, dado que los responsables de la exposición habían decidido colgar *Composición A* en el escaparate, desbaratando sus planes de exponer los tres cuadros juntos, añadió una cuarta pintura para recuperar la estructura de tríptico y seguir adelante con su idea de mostrar su evolución artística.

Composición A es un lienzo cuadrado, un poco mayor que *Composición B* y que *Composición C*, dos pinturas de 50 x 50 cm. *Composición D* es considerablemente más pequeña y no es cuadrada, sino ligeramente alargada en sentido vertical. Lo que llama la atención de *Composición A* es el uso del color y el tamaño. Incluso a cien metros, la distancia que separaba la galería de la terraza de Les Deux Magots, era un reclamo para la mirada. Mondrian había dividido el plano pictórico cuadrado en cuatro partes, cruzando una línea horizontal y otra vertical en un punto situado a la izquierda del centro de la composición, un poco

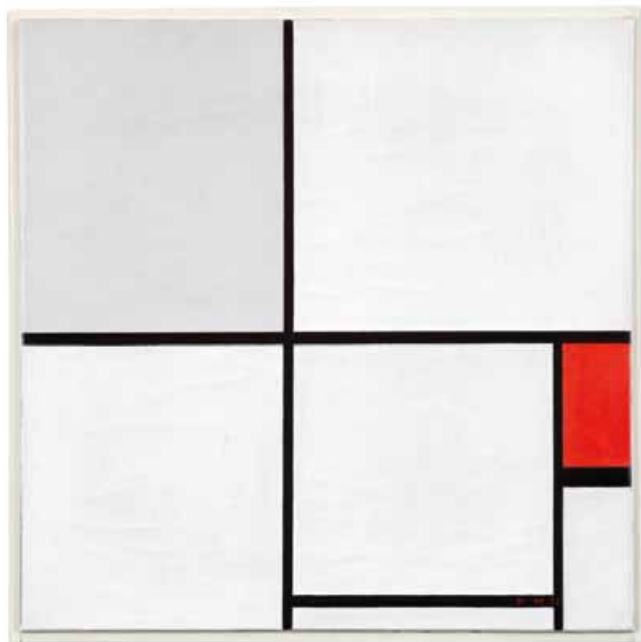
por debajo de la mitad. En una carta que le escribió al joven artista Jean Gorin, Mondrian explicaba que esta intersección descentrada de una sola línea horizontal y una sola línea vertical era «la composición neoplástica más sencilla»³. El segmento de la parte superior izquierda lo había pintado de un rojo llamativo e intenso. Los segmentos de la parte superior derecha y de la parte inferior izquierda, de un blanco resplandeciente. Y en la parte inferior derecha había introducido un sistema subsidiario de líneas con un deslumbrante plano azul. En la carta de Gorin, Mondrian decía que estos sistemas subsidiarios eran «sous-compositions» [subcomposiciones] y observaba que le permitían introducir en la composición distintas emociones y «conceptions de voir» [modos de ver].

Las líneas de la pintura son estrechas y profundamente marcadas, un rasgo característico de las composiciones de finales de los años veinte de Mondrian. Sin embargo, se pueden apreciar algunas diferencias de grosor: las líneas horizontales son un poco más anchas que las verticales. De este modo, se refuerza ligeramente –de una manera casi imperceptible– la sensación que experimentamos cuando observamos la pintura: lo vertical, la prolongación de nuestra posición como observadores, posee una cierta «velocidad» y «fugacidad» en comparación con lo horizontal, que se presenta más bien en términos de «movimiento» y «duración», probablemente porque nuestra percepción de lo horizontal está relacionada con el horizonte y la gravedad. La línea que sirve de base al plano azul también es más gruesa, como la horizontal de la parte inferior de la imagen. De este modo Mondrian consigue, en parte, resaltar la horizontalidad (por ejemplo, contraponer lo horizontal y lo vertical, e incrementar el contraste).

Se pueden percibir contrastes e interacciones en todas las direcciones, también –sobre todo, en realidad– en diagonal. Ninguna de las líneas cierra completamente los planos a lo largo de los márgenes, y de esta manera se configura una estructura abierta que desempeña un papel clave en la creación de un efecto radiante, expansivo. Lo que quería Mondrian era transmitir a la claridad del lienzo un aire inmaterial, intelectual. Esta pintura expresaba que la nueva vida del futuro ya no tendría que conformarse exclusivamente con formas atractivas, agradables. La pureza de *Composición A* demostraba infaliblemente, para Mondrian –simplemente porque la pintura lo reflejaba, se percibía de forma inmediata– que la sociedad

era cada vez más receptiva a una visión completamente nueva. Una nueva vida era posible. Una vida en la que se impondrían las relaciones equilibradas, tal y como se visualizaban en las líneas y los colores y los planos de *Composición A*. La mera naturaleza estética de la pintura lo demostraba.

El resto de las pinturas estaban expuestas en la planta baja de la galería, entre todo tipo de obras expresionistas holandesas, en las que predominaba el marrón. En comparación con las de Mondrian son obras comedidas, tímidas. La composición era prácticamente igual en las tres pinturas, pero los colores y la posición de las líneas variaban. En *Composición B* aparece un plano grande amarillo y un plano gris más pequeño. En *Composición C* se combina un plano grande gris con un plano rojo más pequeño. En *Composición B* Mondrian «neutralizó» la línea horizontal en lugar de resaltarla como había hecho en *Composición A*. Solo mantuvo en su sitio los márgenes exteriores de la línea, y «suprimió» el resto con un blanco grisáceo. El efecto puro, despejado del blanco en sus pinturas animó a Mondrian a suavizar el efecto de lo horizontal, o a neutralizarlo del todo, para alcanzar una claridad, una definición y un impacto aún mayores.



Piet Mondrian, *Composición C con gris y rojo*, 1932

Sin embargo, para lograrlo no podía prescindir por completo de la línea. La línea era un mal necesario, imprescindible para separar los colores (que se peleaban si no hubiera una línea de por medio) y para que el blanco pareciera tangible.

Mondrian dejó las líneas intactas en *Composición C*. Pintó el plano grande de la parte superior derecha de color gris, y el plano pequeño del cuarto cuadrante de un rojo brillante. En su esquema de color, estas dos pinturas difieren de la materialidad exuberante, expresiva, alegre de *Composición A*. Son más amables, íntimas, casi tímidas. Por eso parecen más espirituales. Cualquier persona que entrara en la galería podía apreciar la diferencia entre el saludo eufórico del escaparate y el encuentro más contenido del interior.

Composición D es totalmente diferente. A pesar de su formato vertical más reducido, el rojo, el azul y el amarillo de la pintura son tan deslumbrantes que se equilibran con las demás. Valiéndose prácticamente de los mismos medios —una composición con diferencias mínimas y una distribución similar de los colores y los no colores—, Mondrian eliminó cualquier sensación de repetición y de monotonía, y consiguió una emocionante variación. En esta obra, por primera vez en el arte occidental, encontramos un minimalismo que no se convertiría en una presencia habitual en los estudios y en las exposiciones de los artistas hasta bastante después de la Segunda Guerra Mundial.

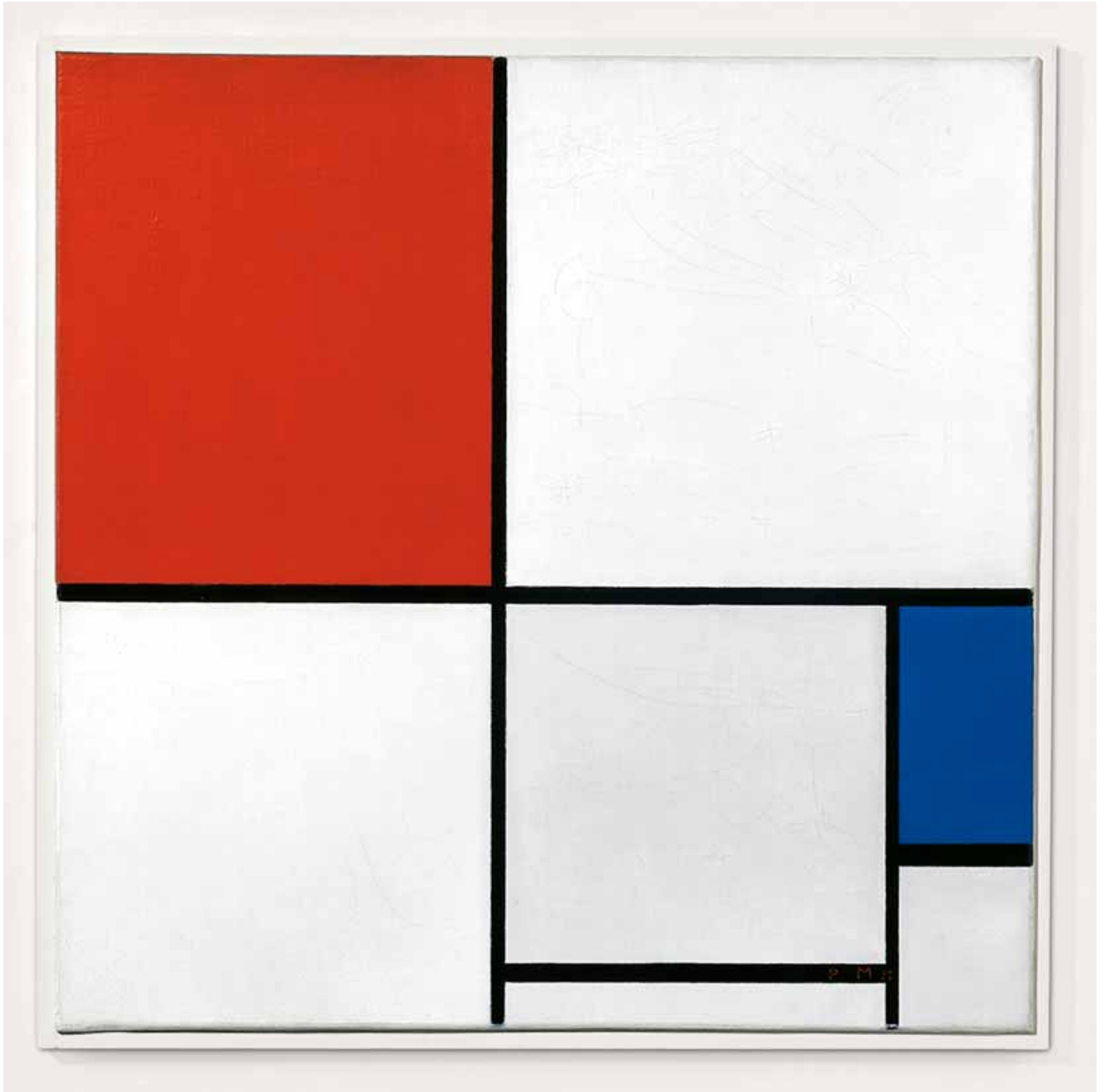
En su carta al arquitecto Alfred Roth de marzo de 1933 decía que «estaba bien expresar los diferentes aspectos de la vida a través de composiciones diferentes»⁴. Las obras que aportó Mondrian a la exposición de la Galerie Zak eran un buen ejemplo de ello, pues mostraban la evolución de una belleza refinada desde lo material a lo clásico, a través de lo espiritual.

1. [W.F.A. Roëll], «Onze Hollandsche modernen te Parijs», *Het Vaderland*, (28 de mayo de 1932. Edición vespertina), sec. C, p. 1.

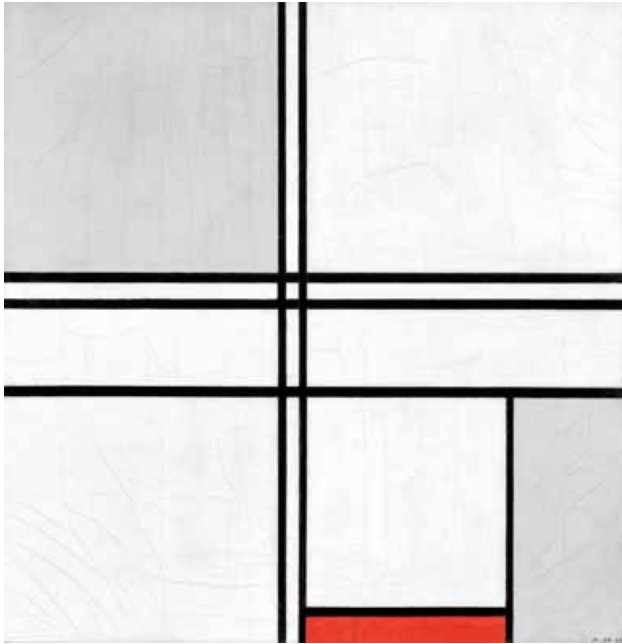
2. Ibid.

3. Piet Mondrian a Jean Gorin, 20 de enero de 1933, en Yve-Alain Bois, «Lettres à Gorin», *Macula*, no 2, 1977, pp. 128-134.

4. Piet Mondrian a Alfred Roth, 6 de marzo de 1933, en *Piet Mondrian/Alfred Roth correspondance*, ed. Serge Lemoine, París, Gallimard, 1994, p. 86.



Piet Mondrian
Composición A (Composición A, con rojo y azul)
1932



20. Una cultura de relaciones puras

Hans Janssen

Piet Mondrian, *Composición (nº I) gris-rojo*, 1935

Entre 1935 y 1936, Piet Mondrian participó en dos importantes exposiciones, una en Reino Unido y otra en Estados Unidos, que contribuyeron a cimentar su éxito internacional más allá de las fronteras de la Europa continental.

La de Londres, la primera muestra de arte abstracto moderno que se celebraba en el país, la organizaron dos mujeres jóvenes y entusiastas: la crítica de arte Myfanwy Evans y la historiadora del arte Nicolette Gray. Fue un acto de valentía. Los británicos siempre habían sentido predilección por un arte literario, figurativo, que no estaba abierto a las influencias externas, y la muestra *Abstract & Concrete* pasó bastante desapercibida. Solo atrajo la atención de unos cuantos iniciados.

A pesar de ello, Mondrian estaba encantado. Desde hacía algunos años, una joven generación de pintores, escultores y arquitectos británicos se había mostrado muy interesada en su obra, un entusiasmo que había culminado con la iniciativa de Evans y Gray. Sin embargo, el artista no tenía demasiadas obras que presentar. En 1934, aquejado durante una larga temporada por algunos problemas de salud, solo consiguió terminar cuatro pinturas. Después, en febrero de 1935, para empeorar aún más las cosas, cayó gravemente enfermo, y apenas pudo trabajar hasta diciembre de ese año. No obstante, esforzándose consiguió acabar tres pinturas para la exposición de Oxford y de Liverpool.

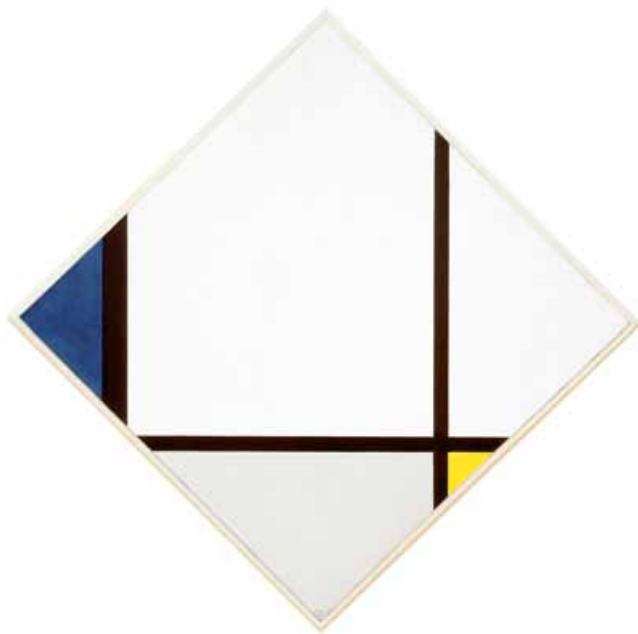
Había empezado a trabajar en ellas en la primavera de 1934, pero las abandonó durante un tiempo, porque se había quedado sin energías. Con gran esfuerzo, logró terminar *Composición B (nº II)* en febrero de 1935, justo antes de derrumbarse por completo. Las paralelas horizontales y verticales de Mondrian habían evolucionado a partir de aquella extraña línea doble de *Composición B* (1932). Para evitar su tendencia a la repetición y a la simetría, fijó visualmente las líneas a la superficie pictórica, en lugar de unir las entre sí. Había enviado la pintura a Lucerna para una exposición en la que también habían participado Pablo Picasso, Fernand Léger y varios artistas jóvenes. No quería desperdiciar la oportunidad de exponer en compañía de estos artistas. Cuando le devolvieron la obra desde Lucerna, cambió algunos elementos antes de mandarla a Oxford, y entre otras cosas, desplazó ligeramente la línea corta horizontal, subrayando así el movimiento ascendente, y movió la línea corta vertical que recorría el margen izquierdo un poco más hacia

afuera, para incrementar la tensión con las largas líneas verticales de la derecha.

La historia de *Composición A (nº I)* es un poco más complicada. Mondrian terminó una primera versión en julio de 1935, después de trabajar intermitentemente en ella durante un año, y la envió a Oxford. Pero no estaba del todo convencido con los resultados, pues en 1941 realizó algunos cambios considerables, antes de exponerla en Nueva York en enero de 1942. La obra actual es la versión definitiva. La primera versión era mucho más. Debía de parecer como un detalle ampliado de otra pintura. Las dos líneas verticales largas subrayaban el movimiento ascendente y se encontraban lo suficientemente separadas y alejadas de los márgenes para evocar un ligero movimiento hacia adelante en el plano blanco vertical. Para compensar este efecto visual, Mondrian conectó la línea vertical de la izquierda con el margen a través de una ancha franja negra, un rectángulo, prácticamente. A la derecha, introdujo dos secciones horizontales de línea, una ligeramente por debajo de la mitad inferior del lienzo y otra a lo largo de la parte superior. El plano que se creaba de esta manera lo pintó de un rojo chillón.

Composición C (nº III) de 1935 es una pintura prácticamente cuadrada y es la mitad de grande que *Composición A (nº I)*. Mondrian presentó la primera versión en julio de 1934, pero no quedó satisfecho con el resultado hasta julio del año siguiente. En torno a diciembre de 1935, justo antes de enviarla a Oxford, tuvo la fuerza suficiente para volver a trabajar en ella. Compensó el formato casi cuadrado de la obra (el lienzo es ligeramente más alto que ancho) con dos líneas horizontales que subrayan la anchura. Una línea vertical situada casi en el centro atraviesa la sección central, que dejó en blanco. A lo largo de la parte superior, Mondrian pintó un plano rojo. Una breve línea vertical en la parte inferior izquierda crea el espacio necesario para introducir un plano amarillo. Y a la derecha, como en las composiciones clásicas que pintó en torno a 1931, encontramos un plano azul delimitado por dos líneas adyacentes.

Mientras que en *Composición A (nº I)* se subraya visualmente lo vertical, en *Composición C (nº III)* el artista juega con la horizontalidad. En *Composición B (nº II)* se combinan ambos mecanismos en una misma pintura. Dos líneas horizontales y dos verticales se cruzan en el centro de la composición, y las horizontales dividen el lienzo en tres secciones prácticamente



Piet Mondrian, Cuadro nº I / Composición en rombo con tres líneas y azul, gris y amarillo, 1925

iguales. Pero la línea de arriba de *Composición B* (nº II) se desplaza ligeramente hacia arriba, y se genera así una dinámica visual. Las dos líneas verticales se han movido hacia la derecha para dejar espacio para el plano rojo y grande de la parte superior de la pintura.

Una vez más, con un estilo casi didáctico, Mondrian explicaba uno de los principios de su arte sin tener en cuenta el momento en que habían sido creadas las obras. La numeración indicaba que la pintura más antigua debía exhibirse entre las más recientes. Esta manipulación de la relación entre las obras expresaba algo que se encontraba fuera del tiempo, una experiencia que solo existía en el momento de la percepción de las obras. Este tríptico era un símbolo del crecimiento espiritual que experimenta una persona durante la peregrinación del alma.

Mientras Mondrian trabajaba en la serie de pinturas que expuso en Oxford y en Liverpool, preparó unas cuantas más para enviarlas a Estados Unidos, por invitación de A. Everett Austin, director del Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut. Mondrian seleccionó cuatro pinturas para la muestra, que se inauguró en Hartford a finales de octubre de 1935 y después viajó a Chicago, en enero de 1936. Esto significa que Mondrian habría realizado esta selección a mediados de septiembre de 1935. Tres de las cuatro obras tenían una composición muy influida por las pinturas clásicas de principios de los años treinta, aunque ahora la línea horizontal se había duplicado, se había separado para formar dos líneas relacionadas con los planos y después se había vuelto a duplicar.

En *Composición* (nº 1) *gris-rojo* solo se duplicó la línea de arriba, junto con la única línea vertical. El plano grande de la parte superior izquierda estaba pintado de gris, al igual que el plano sensiblemente más pequeño de la parte inferior derecha. El plano rojo del extremo inferior de la composición proporcionaba una base sólida, y no se diferenciaba demasiado del gris, en cuanto al contraste de color. El resultado era una compensación «nerviosa» y un cambio de percepción. En *Composición* (nº II) *azul-amarillo* se duplicaban las dos líneas horizontales para estabilizar nuestra percepción de la imagen. El amarillo y el azul incrementaban este efecto al introducir unos marcados contrastes de color. El resultado era una composición mucho más energética.



Piet Mondrian, *Composición con rojo, negro, azul y amarillo*, 1928

Composición (nº III) blanco-amarillo medía casi la mitad que las dos primeras pinturas de la serie, en una composición igual de dispersa: dos líneas dominaban el formato vertical, desplazadas, en esta ocasión, hacia la izquierda. Dos líneas horizontales se extendían hasta el borde del lienzo, en la derecha, y el plano de la parte superior estaba coloreado de un amarillo vivo. A la izquierda, la descarga de color blanco del plano central ininterrumpido se compensaba con dos líneas negras más anchas y tenues que, por su proximidad al margen, parecían pequeños cuadrados negros. Esta pintura ya no conserva este formato. Mondrian la corrigió exhaustivamente en Nueva York, en 1941. Añadió una línea horizontal a la derecha y desplazó ligeramente algunas otras líneas paralelas. A la izquierda, sustituyó uno de los pequeños cuadrados negros por dos cuadrados rojos del mismo tamaño que flotan libremente sobre ese fondo blanco, y añadió un segmento azul que recorre la parte inferior.

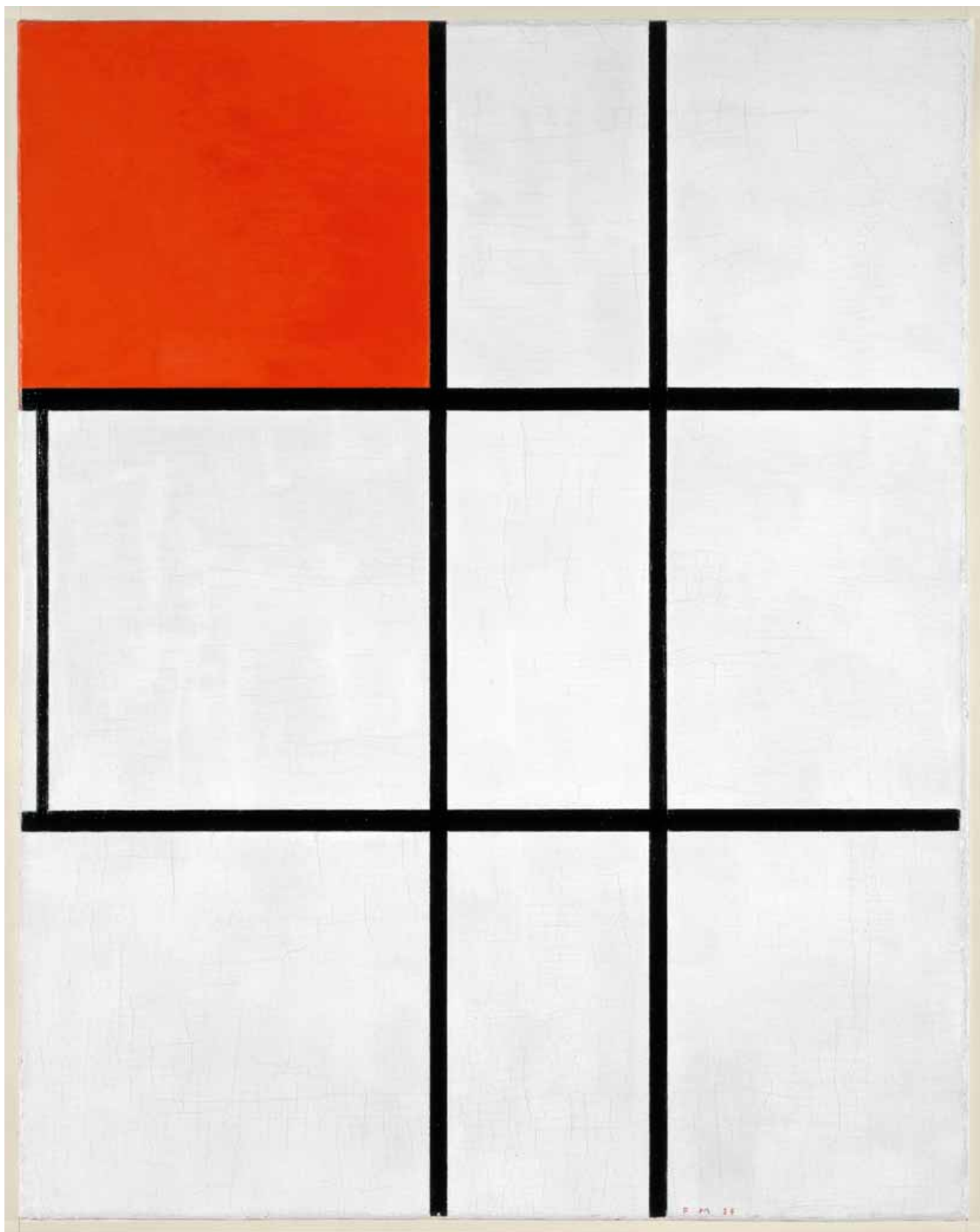
Composición (nº 4) blanco-azul es la primera obra de la serie. Las otras las empezó en el verano de 1934 y las acabó con grandes dificultades un año después, pero esta la había comenzado en la primavera de 1934. La terminó en la primavera de 1935, cuando se publicó una reproducción de la pintura en una revista francesa¹. Sin embargo, siguió trabajando en ella: su principal objetivo era suavizar y «orquestrar» mejor el

efecto de las líneas. Dejó intacta la doble línea vertical, pero separó un poco más las líneas dobles horizontales. Así, logró un efecto de ensanchamiento, de manera que el plano azul de la izquierda quedaba «emparedado». Quizá por esta razón Mondrian añadió una línea vertical a lo largo del margen derecho. Podríamos pensar que se trata de una especie de «contrapeso», pero esta no es la palabra exacta, porque el efecto es más parecido al de una «oleada» que pone en movimiento el conjunto de la composición.

En *Composición (nº III)* y *Composición (nº IV)* Mondrian demostraba que los mecanismos de expansión y condensación —en ese orden— eran los ingredientes básicos de su arte. El artista era consciente de ello desde principios de la década de 1920, pero en estas obras utilizó ambos mecanismos para explicar su obra y su método a un público nuevo, al público estadounidense. En *Composición (nº I)* y *Composición (nº II)*, dos composiciones «clásicas» en las que combinaba el gris y el rojo (dos colores más «materiales») con el azul y el amarillo (más «espirituales»), mostraba cuál había sido su punto de partida. La transición entre la tercera y la cuarta pintura marcaba un salto, una mutación que le había conducido hacia otro mundo y había provocado nuevos avances.

1. Jean Hélion, «La Réalité dans la peinture à propos de l'exposition du musée de l'Orangerie», *Cahiers d'Art*, nº 9-10, octubre de 1934, pp. 261-263.

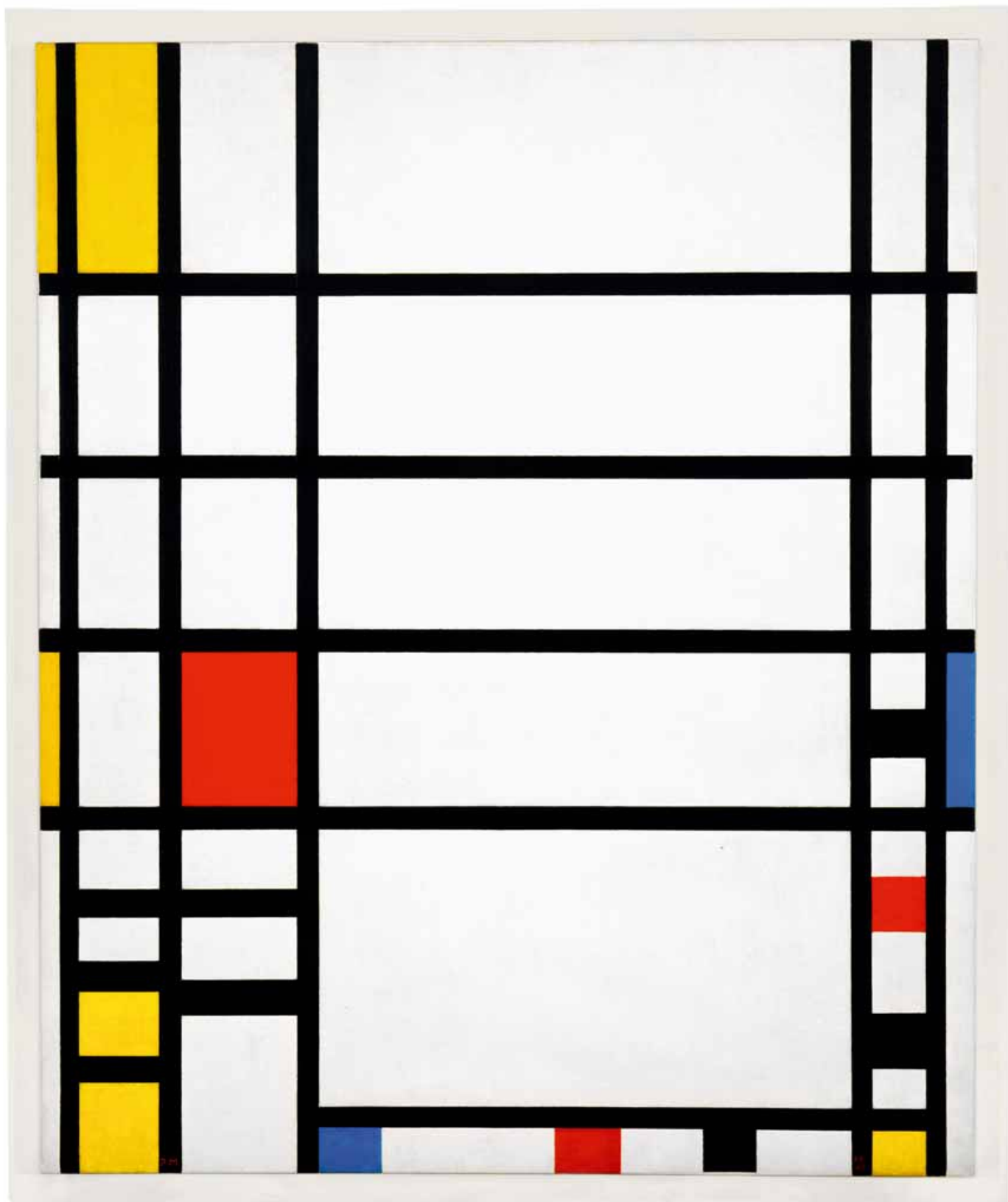
Piet Mondrian
Composición B (nº II) con rojo
1935

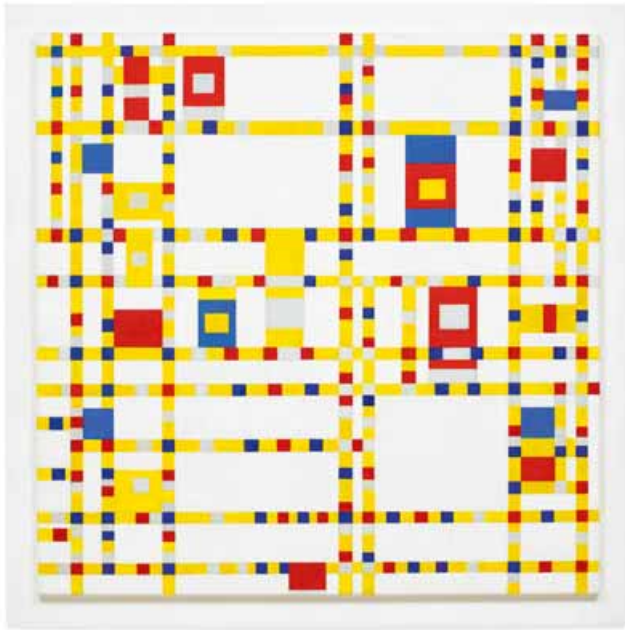




Piet Mondrian
Composición C (nº III) con rojo, amarillo y azul
1935

Piet Mondrian
Trafalgar Square
1939-1943





21. L'Art Révélateur

Hans Janssen

Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943

Piet Mondrian entró en contacto por primera vez con F. Valentine Dudensing, el dueño de la Valentine Gallery de Nueva York, en 1936. Desde que abrió las puertas de su galería en 1926, Dudensing había mostrado su interés por las tendencias abstractas más radicales. En 1927 expuso obras de Henri Matisse. Un año después organizó una muestra de Giorgio de Chirico, y en 1930 acogió la primera exposición individual de Joan Miró. En 1931 se convirtió en el galerista de arte abstracto más importante de Nueva York gracias a una exposición de veinte pinturas abstractas que Pablo Picasso había creado entre 1914 y 1930. A esta le siguieron otras exposiciones de Vasili Kandinsky, Georges Braque y Amedeo Modigliani. En 1936 el galerista contactó con Mondrian con la idea de organizar una muestra colectiva con obras suyas, de Hans Arp y de Jean Hélion. El proyecto nunca llegó a realizarse, pero Mondrian estuvo encantado cuando Dudensing se ofreció a representarle en Estados Unidos.

Por tanto, Mondrian ya contaba con una galería donde exponer cuando llegó a Nueva York en octubre de 1940. Un lujo sin precedentes para un artista que a lo largo de toda su carrera solo había podido mostrar su obra en exposiciones colectivas. En cuanto llegó la primera caja con sus pinturas, decidió organizar una exposición con Dudensing. La caja contenía obras inacabadas que había comenzado en París y en Londres. Las fue revisando una a una mientras las desempaquetaba, y llegó a la conclusión de que eran demasiado simples, incompletas. Necesitaba pinturas más abiertas, más desenfundadas, más agitadas, que se adaptaran mejor a Nueva York, la bulliciosa metrópolis que se había convertido en el escenario de su vida cotidiana.

La exposición que se inauguró en enero de 1942 con treinta y una obras, comenzaba por tres acuarelas de flores agrupadas bajo el encabezamiento «Periodo naturalista». Les seguía una sección de «Obras abstractas», integrada por quince pinturas que en su inmensa mayoría llevaban dos fechas distintas. De esta manera, Mondrian aclaraba que había comenzado a trabajar en ellas a lo largo de los años treinta, pero que no las había terminado hasta 1942. Estos lienzos mostraban composiciones formadas por densas redes de líneas horizontales y verticales combinadas con áreas de color dispersas. Aquí y allí, a lo largo de los márgenes, el artista había dispuesto pequeños bloques de colores que ya no estaban acompañados

por líneas negras. Así, había introducido cierto aire de inestabilidad informal para electrificar el color blanco de los planos. Se había entretenido jugueteando con cada lienzo hasta lograr que la imagen centelleara e irradiara de una manera novedosa hechizando al observador. El siguiente grupo de obras de la exposición pertenecían al «Periodo de transición», que constaba de dos pinturas de 1913 y una serie de dibujos creados entre 1912 y 1914.

Una vez más, Mondrian había decidido presentar la evolución de su arte en forma de tríptico: la primera y la segunda fase en los paneles laterales, y los últimos avances en el centro, el punto que acaparaba la máxima atención.

Mondrian vendió nada menos que diez obras. Con ese dinero, compró bastidores nuevos y empezó a trabajar en otros proyectos. El éxito de la exposición fue similar al que obtuvo con un ensayo que escribió para los American Abstract Artists, «A New Realism» [Un realismo nuevo]. En este texto explicaba que, desde que apareciera el arte abstracto, se había considerado que la esencia de este arte era la «expresión espacial»¹. Sin embargo, a su entender, esto era un error. En el espacio vacío, el observador se encuentra a solas con las prodigiosas imágenes y las sensaciones subjetivas que la mente produce en cuanto pierde el contacto con la realidad. El arte abstracto no se basaba tanto en la *expresión* como en la *determinación* del espacio².

Una metrópolis como Nueva York era un buen ejemplo de ello. A través de la determinación concreta del espacio, la ciudad expresaba la vitalidad de la vida moderna. Así, al igual que una obra de arte, la metrópolis se convertía en una realidad viva en la que predominaban dos tipos de equilibrio: un equilibrio estático, casi arquitectónico; y un equilibrio dinámico, que debía su existencia a la percepción, fundamentalmente. Este segundo equilibrio era el resultado de una serie de constantes oposiciones y contrastes, y de la expansión que también se podía apreciar en el efecto radiante de una obra de arte. La estructura lo era todo: era mucho más importante que la expresión de cualquier característica natural. Cuando se concedía un mayor protagonismo a la estructura, se incrementaba el rigor de la organización de las líneas y los planos, se determinaba el espacio con más intensidad y se lograba un efecto más exuberante y radiante. Así era como se revelaba el aspecto de lo real en una obra de arte. La expresión de una pura alegría de

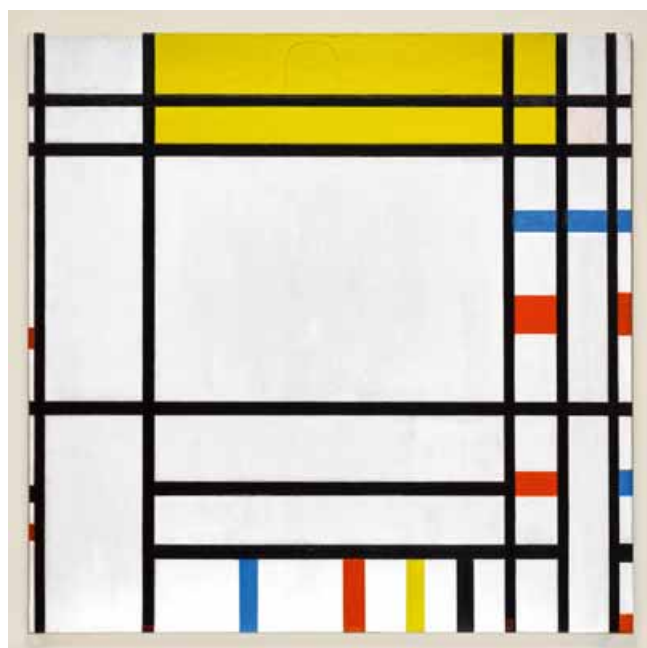
vivir se revelaba en cada movimiento dinámico: esa era la verdadera esencia del arte.

Las nuevas composiciones que creó Mondrian seguían una línea similar a la de *New York City*, la gran pintura nueva que abría la sección de «Obras abstractas» en la exposición de la Valentine Gallery. En esta obra, Mondrian da rienda suelta a su vocabulario, y sustituye las líneas negras por una retícula de líneas amarillas que se vuelve más densa en la parte derecha de la pintura. Las líneas azules horizontales avanzan por debajo de las líneas amarillas. Una línea azul vertical cierra la imagen cerca del margen izquierdo. Da la sensación de que la retícula de líneas amarillas se superpone sobre las líneas rojas, superpuestas a su vez sobre las azules. Pero, a la izquierda, una línea azul cubre otra amarilla, y en cuatro puntos las líneas rojas se anteponen a las amarillas. De esta forma se crea una sensación extraña. Mientras que la densidad de la cuadrícula amarilla de la derecha del lienzo (y la ausencia casi total del rojo y el azul) trastocan nuestra visión en virtud del contraste con el blanco, en la parte de la izquierda la imagen se estabiliza, y los contrastes entre los colores primarios dominan la «contienda».

Las nuevas pinturas en las que se puso a trabajar Mondrian una vez finalizada la exposición de la Valen-

tine Gallery provocan la misma aceleración en nuestra visión. Después de poco más de un año, el 22 de marzo de 1943, el artista inauguró una nueva exposición con seis pinturas. Los títulos de tres de ellas eran sendos homenajes a los lugares donde habían sido creadas. La más grande era *Trafalgar Square*, una pintura que Mondrian había comenzado en Londres cuatro años antes pero que no terminó hasta el momento de la inauguración de esa exposición. Para acabarla, solo había tenido que dar unos últimos retoques, realizar algunos cambios insignificantes en las líneas verticales –moverlas un poco hacia la izquierda, un poco hacia la derecha– para lograr el efecto visual perseguido. Además, había añadido algunos pequeños bloques rojos y azules al fondo blanco que recorría el margen inferior y al estrecho espacio que dejaban las dos líneas verticales que recorrían el margen derecho. De esta manera, la pintura se convertía en algo mucho más emocionante.

Las otras dos pinturas relacionadas con lugares reales eran *Broadway Boogie Woogie* y *Place de la Concorde*. La primera supuso un paso más en el camino hacia un concepto de obra completamente novedoso en el que los cuadrados y los rectángulos parecían totalmente liberados, en una disposición sorprendente. En comparación, *Place de la Concorde*



Piet Mondrian, *Place de la Concorde*, 1938-1943

parecía una pintura anticuada. Mondrian había tomado como punto de partida una composición que había pintado en torno a 1938, una cuadrícula con un gran plano amarillo en la parte superior que jugaba un papel determinante, y había añadido algunas franjas anchas de color rojo, amarillo y azul en la derecha y a lo largo del lado y del margen inferior. En el margen izquierdo se podían apreciar dos o tres reflejos imprecisos de aquellos colores.

Las otras tres pinturas pertenecían a una vida aparentemente distinta. Mondrian les asignó el título de *Pintura I*, *Pintura II* y *Pintura III*. No sabemos cuál de estos tres cuadros había sido creado en primer lugar, pero sí que el segundo lo había expuesto en 1937 con el título *Oposición de líneas de blanco y amarillo*. En un principio, era una obra totalmente desequilibrada: una estructura integrada por cuatro líneas verticales muy juntas, apenas compensada por dos anchas líneas horizontales en la base que conferirían a la mitad inferior una rigidez que le permitía sostener la mitad superior, donde se concentraba todo el peso de la composición. Allí, había pintado tres anchas líneas horizontales que recorrían el lienzo de un extremo a otro y un plano amarillo estable. Después, Mondrian se esforzó al máximo para conseguir estabilizar la retícula, pero también introdujo en los bloques blancos algunos bloques pequeños de color rojo y amarillo que ejercían un efecto liberador, y un plano azul a lo largo de la parte inferior que provocaba el efecto contrario.

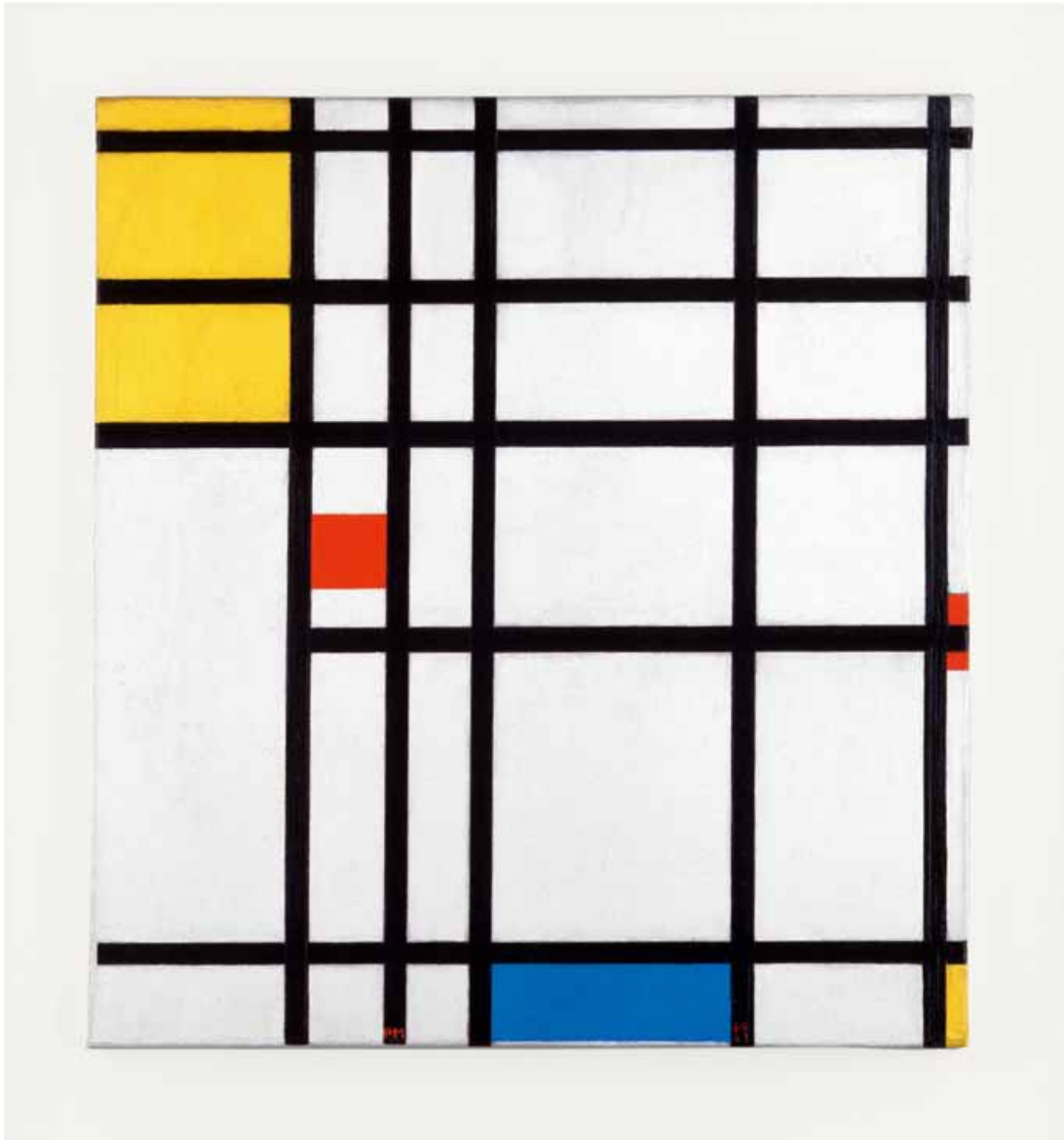
No sabemos cuál es la imagen que se correspondería con la pintura que se exhibió con el título de *Pintura I*. *Pintura III* era un lienzo con forma de rombo. Las líneas de esta composición transmitían la misma sensación de dinamismo perturbador y de armonía liberadora que el resto de las obras que produjo en su estudio en esa época. El firme movimiento de las anchas líneas verticales y de la solitaria línea horizontal que se extendía a lo largo de la parte superior contrastaba con el confuso *staccato* de las tres líneas que recorrían la parte inferior y de las dos líneas verticales de la izquierda. El desequilibrio se contenía gracias a la forma de la pintura.

Las seis pinturas combinadas, ordenadas en dos series independientes, expresaban un claro mensaje. Las tres primeras, con títulos que se correspondían con los lugares donde habían sido creadas, eran el resultado de un método que se había utilizado como guía en las otras tres.

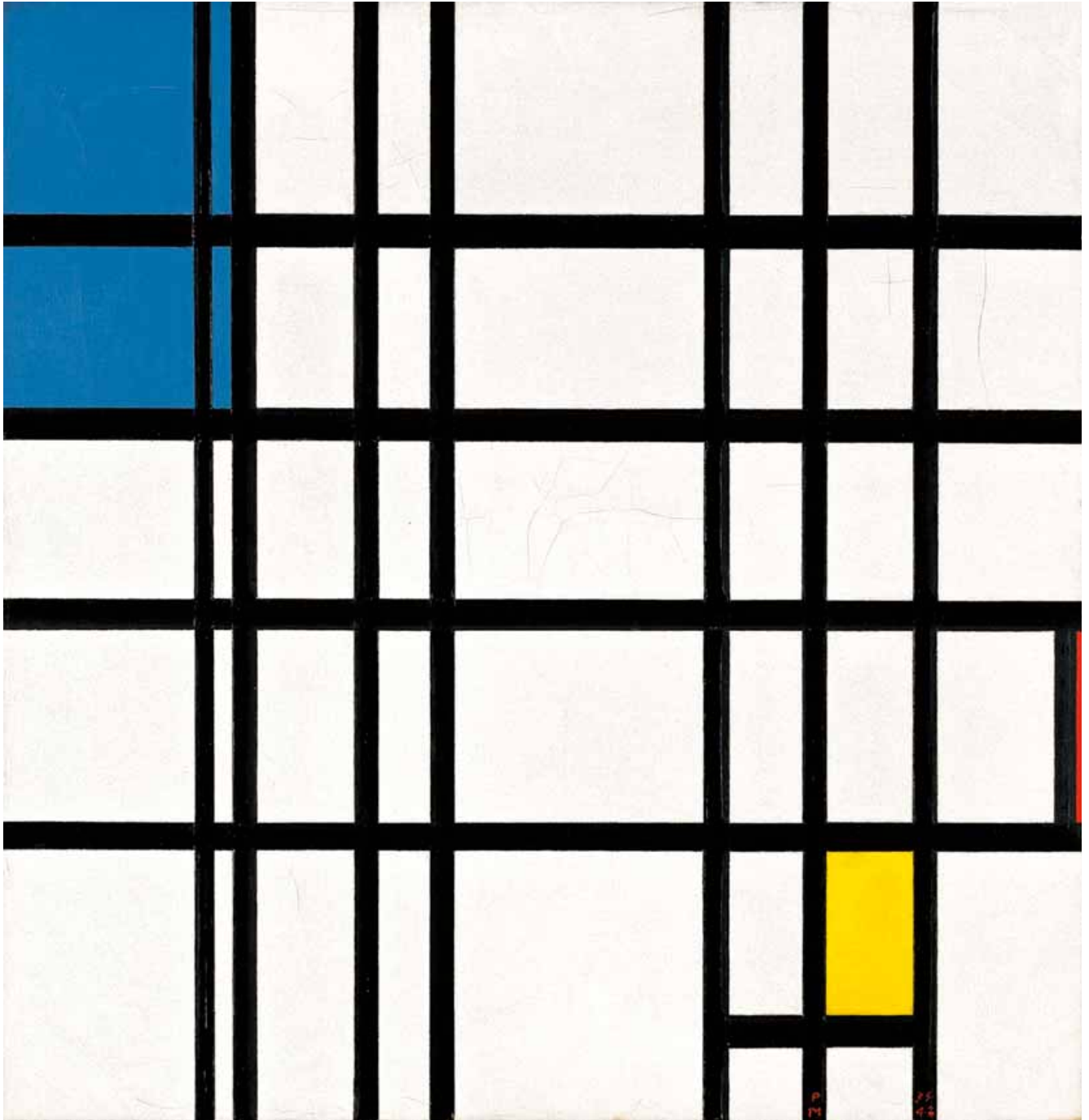
Fue en esta época cuando Mondrian debió de cambiar el título del extenso ensayo en el que estaba trabajando desde 1929, donde analizaba la relación entre el arte nuevo y la vida nueva que el artista vaticinaba. Descartó el título original («L'Art Nouveau – la vie nouvelle») y escribió, con su temblorosa caligrafía: «L'Art révélateur». En francés al igual que en español, «revelador» se utiliza para designar a «algo que revela» una creencia o una verdad religiosa, pero es un término que también hace referencia a las sustancias químicas que en aquella época se utilizaban para revelar fotografías. Lo que revela el arte, según Mondrian, podría ser al mismo tiempo una verdad metafórica sobre la vida y el equivalente de esa vida. El arte es la propia substancia que permite revelar y dejar al descubierto la esencia de la vida en la belleza. Mondrian cambió el título en la época en que los Estados Unidos se vieron arrastrados a una guerra cuyo desenlace parecía totalmente incierto. El cambio de título expresaba en cierta medida el optimismo de Mondrian y el poder que le atribuía al arte.

1. Piet Mondrian, «A New Realism», en *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. y trad. H. Holtzman y M. S. James, Nueva York, Da Capo, 1993, p. 347.

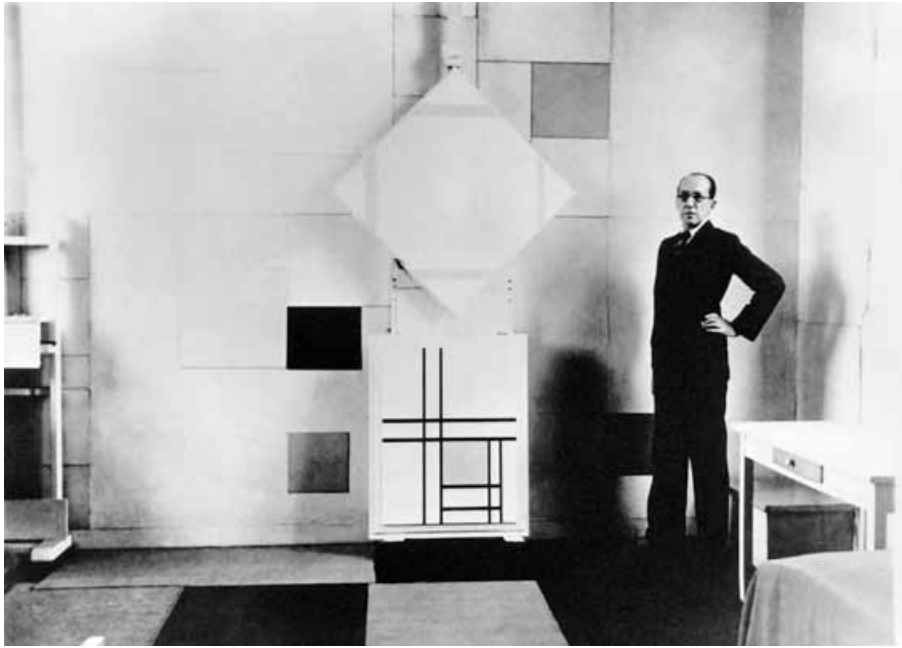
2. Ibid., p. 348.



Piet Mondrian
Pintura II 1936-43, con amarillo, rojo y azul
1936-1943



Piet Mondrian
Ritmos con líneas negras
1937-1942



22.

El fin de De Stijl ¡Larga vida a De Stijl!

Hans Janssen

Estudio de Mondrian en París con *Composición en rombo con cuatro líneas amarillas* y *Composición con dobles líneas amarillas*, 1933

Theo van Doesburg murió de una insuficiencia cardíaca en un sanatorio de Davos el 7 de marzo de 1931. Durante su último año de vida había sufrido varios ataques agudos de asma, y confiaba en que el aire puro de la montaña, libre de polvo y de microbios, le limpiaría la sangre y le devolvería las fuerzas. En los años anteriores, había defendido una visión de la creación artística basada en unas ideas bastante parecidas. En una nota que escribió en julio de 1930, expresaba sus opiniones con claridad: «En tu estudio debe reinar la fría atmósfera de las montañas a tres mil metros de altitud, con nieves perpetuas. El frío mata a los microbios»¹.

Van Doesburg siempre se había mostrado contrario –más aún que Piet Mondrian– a permitir que la personalidad, el temperamento y la subjetividad se reflejaran en el arte. La falta de contención era un síntoma de debilidad, a su entender. El estudio de un artista tenía que ser como una campana de vidrio o como una bola de cristal. El artista tenía que cuidar su aseo, utilizar una paleta de cristal y un pincel afilado, recto y duro, sin una mota de polvo, y tan aséptico como un instrumento quirúrgico².

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. Entre 1929 y 1930 sus pinturas se fueron vaciando cada vez más, y sus composiciones quedaron reducidas a dos o tres patrones que se repetían constantemente, de manera que su obra carecía de cualquier signo de espontaneidad.

Mondrian había descubierto que el máximo desarrollo del potencial expresivo se lograba con una «regulación» extrema. En los años posteriores a la muerte de Van Doesburg, esta idea contraintuitiva, minimalista, se convirtió en una característica fundamental del estilo abstracto geométrico que conquistaría el mundo del arte. Nelly van Doesburg, la viuda de Theo, fue una de las principales responsables de la promoción de la estética minimalista, geométrica y sistemática del arte abstracto. Con un estudio atestado de obras y ante la persistente falta de ingresos, se convirtió en la primera y más eficaz agente comercial de todo un movimiento artístico.

La propia Nelly organizó importantes exposiciones en Ámsterdam (1951), Venecia (1952), Nueva York (1952) y Roma (1960), y se puso en contacto con Peggy Guggenheim. Juntas promocionaron el movimiento De Stijl en los años de la posguerra hasta

convertirlo en un auténtico fenómeno de la historia del arte. Este planteamiento contradecía la experiencia de la mayoría de los que habían conocido a fondo el movimiento, que sabían que la revista había sido una publicación marginal, que Van Doesburg era un intrigante que siempre acaba enemistándose con sus compañeros y, lo más importante, que nunca había existido una idea bien definida de De Stijl, tan solo había sido una lucha en torno a una idea. La revista *De Stijl* solo la conocía un puñado de iniciados en los Países Bajos y en otros lugares, y se consideraba que era una gacetilla inaccesible en la que se aireaban todo tipo de ideas inconexas, apresuradas y siniestras. Las maneras autoritarias de Van Doesburg también condicionaron el concepto que se formó la gente de la publicación.

Nelly van Doesburg consiguió que la imagen de De Stijl como movimiento no se abordara con una mentalidad abierta. Logró imponer la perspectiva de su marido en los últimos años de su vida; a saber, la idea de que la frialdad, la geometría y los números podían conducir a un arte elemental. Un arte que nunca había sido bien recibido ni contado con un mercado importante, ni en los Países Bajos ni en otros lugares. Solo Mondrian –quien, en muchos sentidos, había seguido su propio camino– había sido valorado y había conseguido compradores serios. Los demás artistas apenas habían obtenido 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.

Se puede decir que De Stijl llegó incluso a entrar en declive a mediados de la década de 1930. Cuando Vilmos Huszár se mudó de Voorburg a Hierden, obligado a buscar un espacio más reducido por falta de recursos, y quemó en el jardín trasero de su casa muchas de sus obras producidas según los principios del movimiento. No había mercado para este tipo de obras y no tenía sentido tomarse la molestia de trasladarlas hasta Hierden. Después de la guerra, cuando Nelly van Doesburg consiguió que De Stijl acaparara la atención de la escena internacional, se lamentó profundamente por la desaparición de aquellas primeras pinturas. Influido en parte por el incremento de la demanda del arte de De Stijl, Huszár se dejó convencer y volvió a pintar algunas de las composiciones que había creado en esa época.

Composición 1916 es un buen ejemplo de ello. Es una obra ejecutada en rojo, amarillo y azul sobre un fondo negro y gris. Huszár pintó las palabras «De Stijl» en la parte superior, en grandes letras de molde

mayúsculas. En la esquina derecha del lienzo escribió, en letra pequeña, «Comp. 1916». Esta abreviatura podría considerarse un indicio de que la pintura es una recreación. La obra, que no se había mencionado ni reproducido con anterioridad, no se presentó hasta 1955 en una exposición retrospectiva de la carrera de Huszár en Gouda. En esa muestra y en otras posteriores aparecieron más obras que, a pesar de su similitud estilística o temática con las del periodo De Stijl, se habían creado, claramente, después de 1955. Lo único importante eran las fuerzas del mercado.

El mercado, por tanto, estaba condicionado en gran medida por la visión de De Stijl que defendía la viuda de Van Doesburg; es decir, por la visión de su difunto marido. Se omitieron deliberadamente algunos rasgos importantes de este movimiento artístico, que no se puede reducir exclusivamente a la visión racional, estructurada, prácticamente aséptica de Van Doesburg. Pero si se tienen en cuenta otros rasgos, la imagen se vuelve más compleja. En la obra de Gerrit Thomas Rietveld encontramos un buen ejemplo. Rietveld construyó su *Silla Zig Zag* en 1933, y, en rigor, no utilizó el vocabulario de De Stijl, por tres razones. En primer lugar, la diseñó en 1932, después de la muerte de Van Doesburg. En segundo lugar, empleó líneas diagonales. Y, por último, el sueño de Rietveld era fabricarla en serie, un sueño que se hizo realidad en 1937 y que no era una aspiración habitual en el universo del movimiento.

La naturaleza experimental de la silla, sin embargo, dio lugar a algunos problemas estructurales. Ese aspecto experimental es uno de los rasgos característicos de De Stijl, que debe entenderse ante todo como un taller virtual en el que los artistas intentaban desarrollar un arte que se adaptara a la vida moderna y debatían sobre él. El uso de las diagonales también permite relacionar la silla de Rietveld con los métodos constructivos de Van Doesburg. Y en virtud de la forma de contemplarla (no en su método de construcción) se puede alinear con la obra de Mondrian, quien, más que nadie, se había propuesto generar dinamismo y ritmo. Rietveld definía su diseño como «una broma constructiva», «un salto hacia el espacio, por así decir»³.

La silla fue el resultado de un experimento, pues todo aquello que se puede relacionar con De Stijl era en última instancia el resultado de un experimento concebido para contribuir a la creación de un mundo nuevo y viable. Sus artistas, en contra de lo que se ha dicho tantas veces, no perseguían una utopía, sino un mundo que, gracias a la colaboración entre arquitectos y artistas, pudiera abolir la jerarquía entre las artes,

para que 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.

Sin embargo, «hasta que el mundo estuviera preparado» para la transformación que certificara el triunfo del neoplasticismo sobre la realidad cotidiana, los artistas de De Stijl tendrían que conformarse con los métodos de producción característicos del siglo XIX. Esto se podía apreciar, por ejemplo, en la obra de Mondrian, que siguió pintando sobre un caballete. No sabía cómo sería la nueva realidad, pero estaba convencido de que no era una utopía. La instauración de la nueva vida era cuestión de tiempo.

Rietveld, quizá el más experimental, también seguía utilizando los métodos de producción antiguos en su práctica. En 1944 creó una versión más alta de la *Silla Zig Zag*, una trona para Jesse, el hijo del hombre que fotografiaba todas sus obras. A Rietveld le encantaba diseñar sillas para los hijos de sus clientes. La primera fue una trona infantil que concibió en 1918 para el hijo recién nacido de H. G. J. Schelling, un ingeniero que trabajaba para la red ferroviaria de los Países Bajos. La imagen de esta silla se publicó en *De Stijl* en 1919 acompañando a un artículo sobre un nuevo método para la unión de piezas de madera⁴. La silla le hizo famoso. En 1944 creó otro modelo basándose en el minimalismo, la geometría y el carácter sistemático de la *Silla Zig Zag*, y talló un pájaro cantor en la parte superior del respaldo. Para evitar que los niños se cayeran de aquella estructura abierta, fijó dos tallos de flores en cada lado que recorrían toda la estructura y terminaban en dos flores que servían de reposabrazos. Tanto la *Silla Schelling* de 1918 como la *Zig Zag* eran obras hechas a medida y, en ese sentido, guardaban una relación directa con la tradición decimonónica del mobiliario personalizado: eran piezas que habían surgido de la interacción directa entre el cliente, el diseñador y el artesano. Y es que De Stijl, más que una idea o una ideología, era una *intuición manual*, el resultado de una interacción entre las ideas y las situaciones reales.

1. Theo van Doesburg, «Elementarisme,» *De Stijl*, (último número), 1932, p. 16.

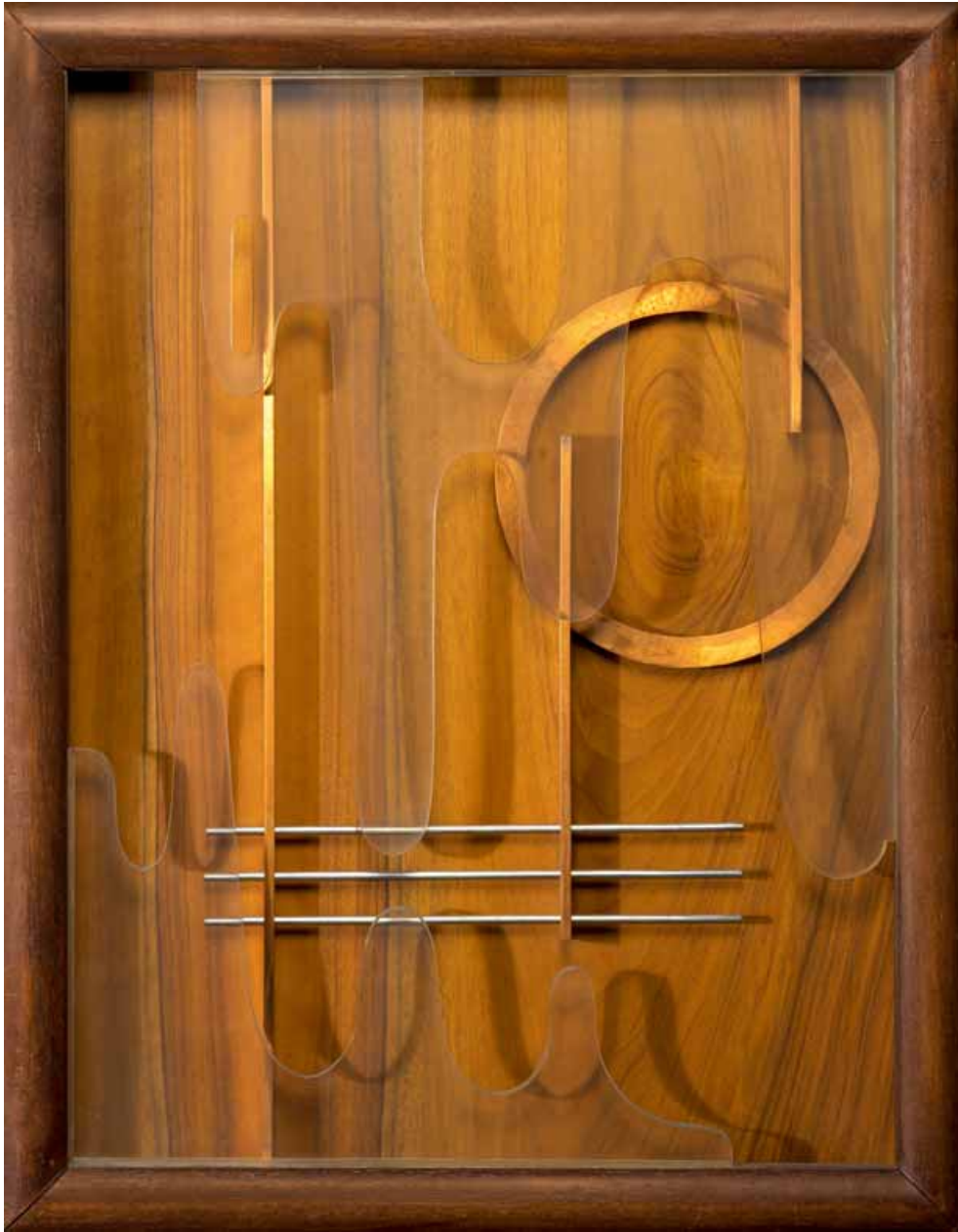
2. Ibid.

3. P. Timmer, *Metz&Co: De creative jaren*, Róterdam, 1995, p. 24.

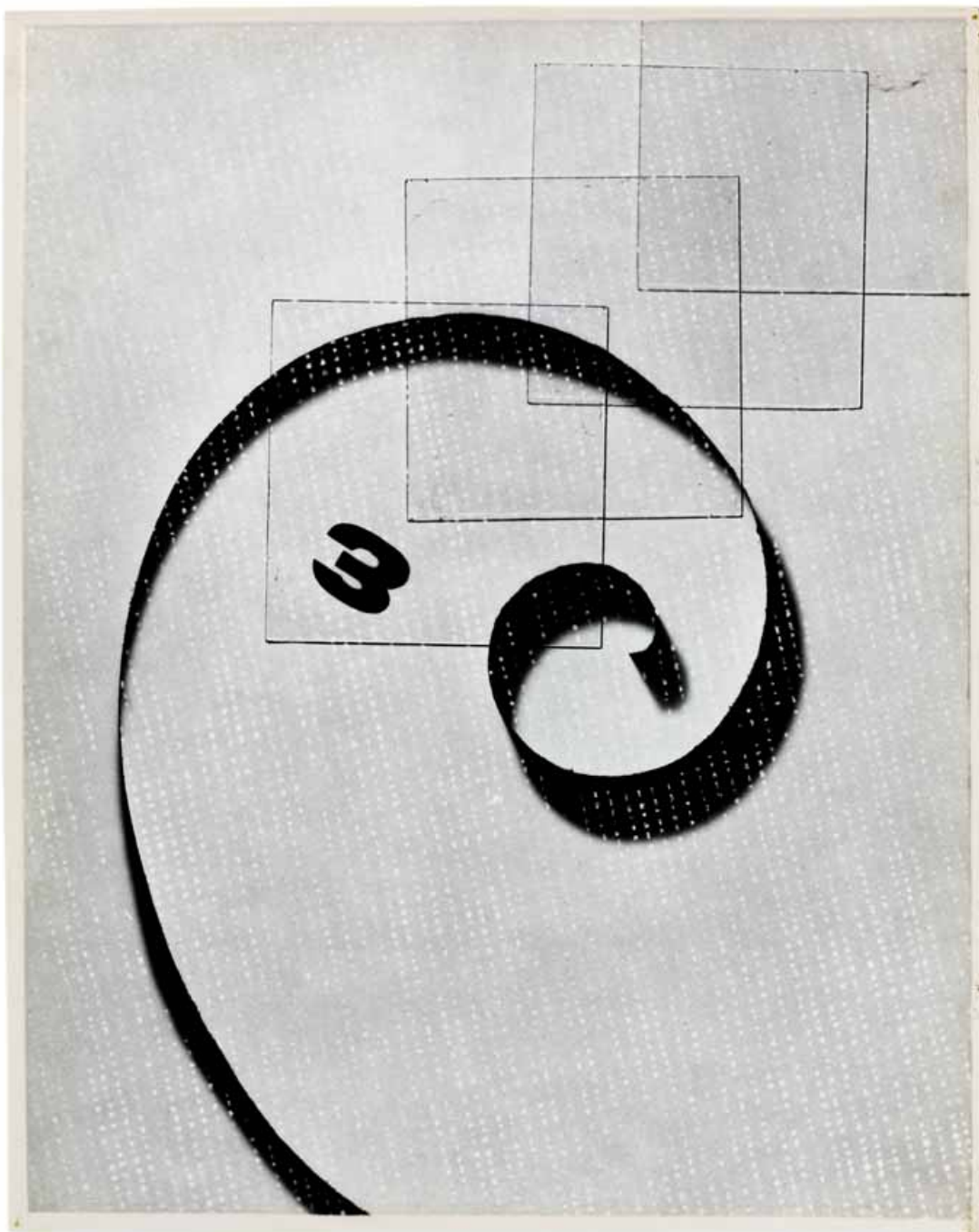
4. Gerrit Thomas Rietveld, «Aanteekening bij kinderstoel» (anexo nº 18), *De Stijl*, año II, nº 9 (septiembre de 1919); citas de Rietveld en Theo van Doesburg, «Aanteekening bij een leunstoel van Rietveld» (Apéndice 23), *De Stijl*, año II, nº 11 (noviembre 1919).



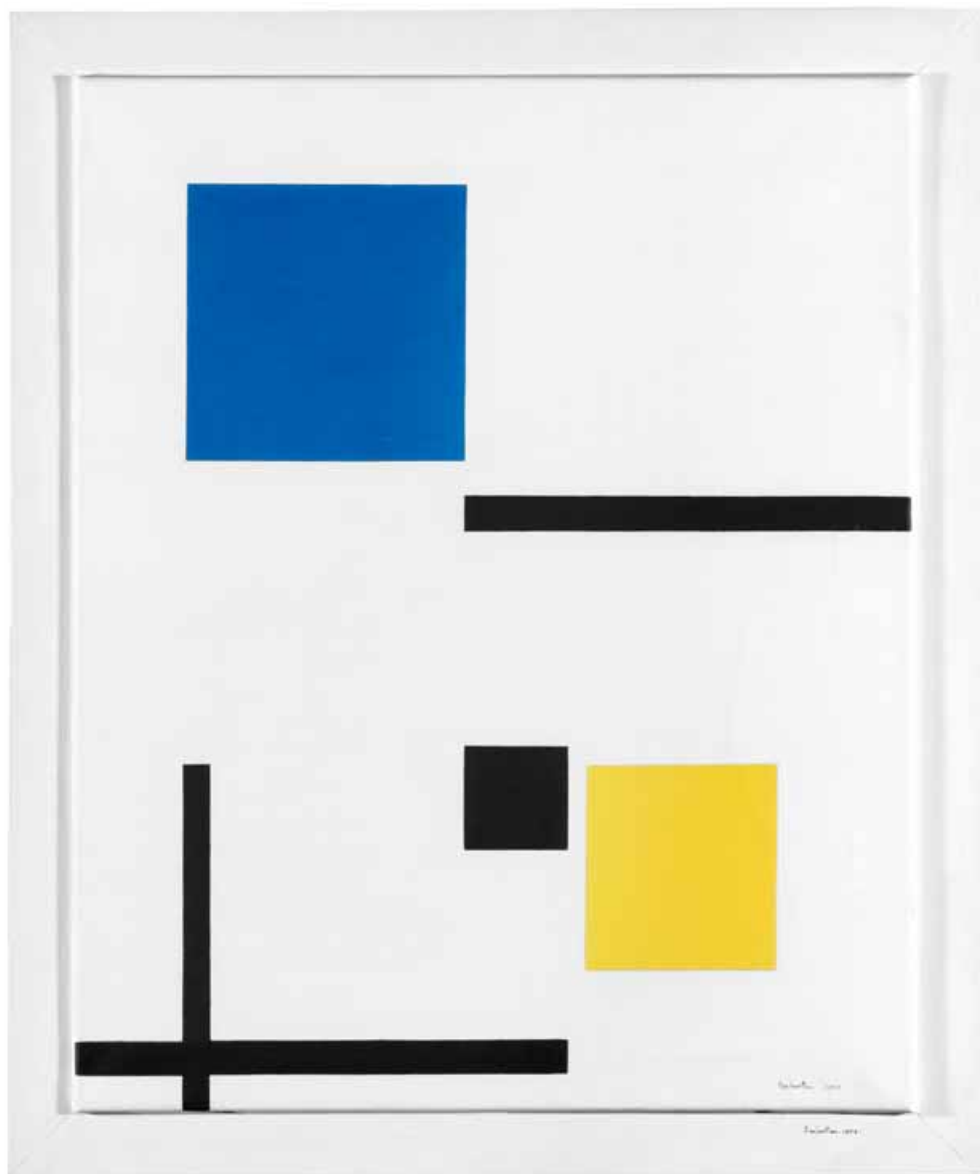
Gerrit Thomas Rietveld
Silla Zig Zag
ca. 1932



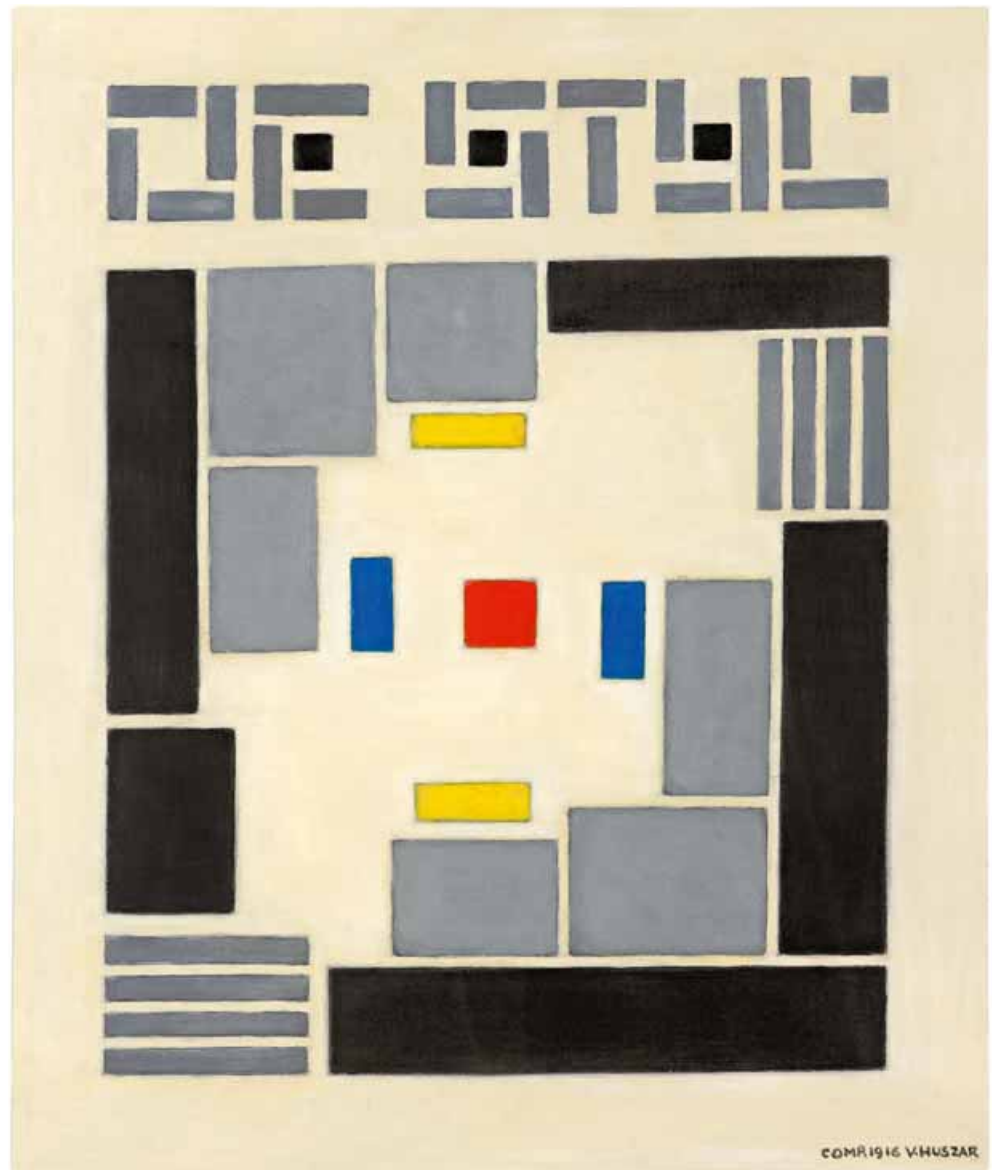
César Domela
Relieve n° 14 B
1938



László Moholy-Nagy
Fotograma – Composición abstracta con la cifra 3
1934

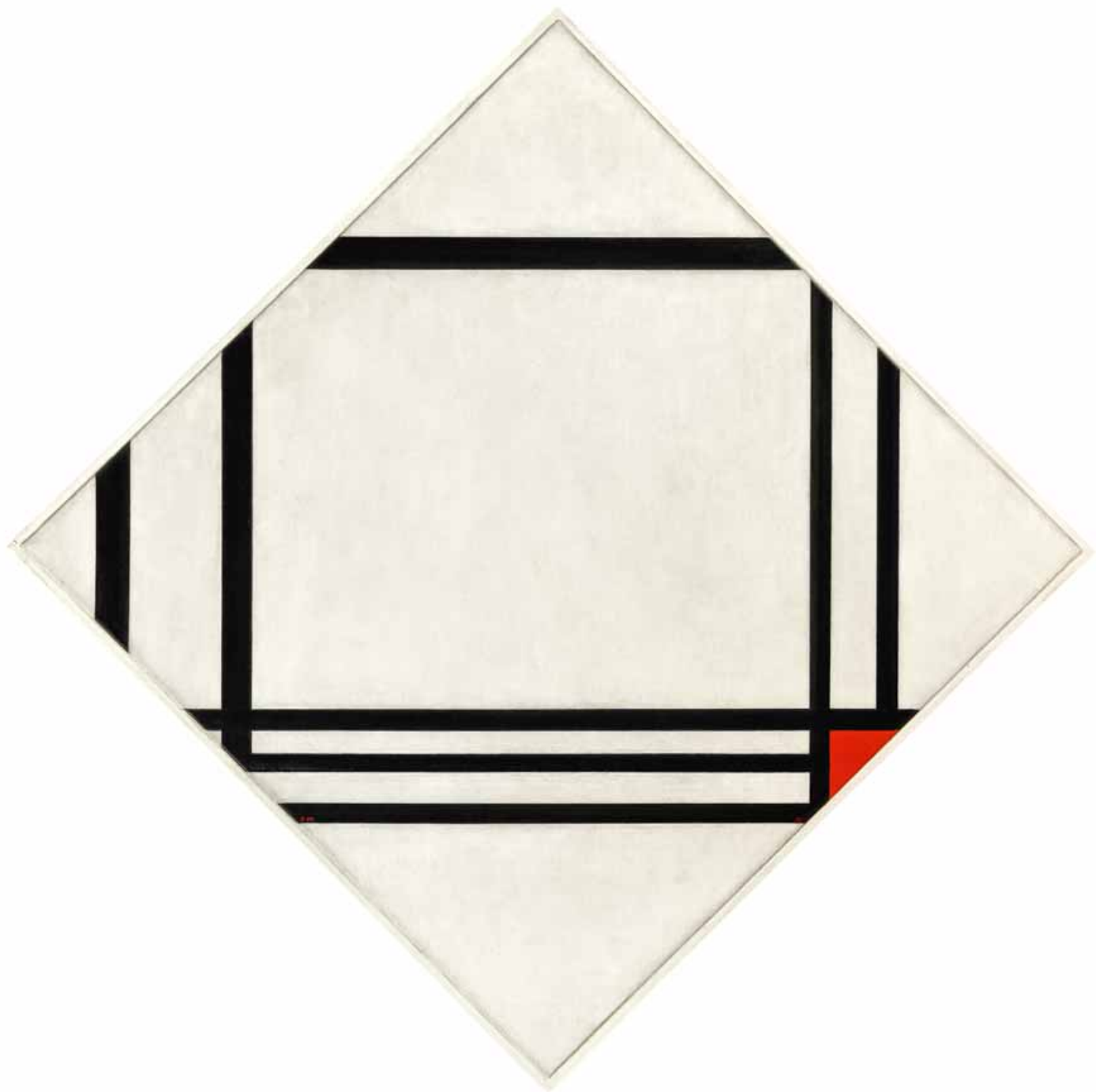


Marlow Moss
Composición en blanco, azul, amarillo y negro
1954



Vilmos Huszár
Composición "De Stijl"
1950-1955

Piet Mondrian
Composición en rombo con ocho líneas y rojo (Pintura nº III)
1938



Estudio de Piet Mondrian, East 56th Street, Nueva York
(anterior al de 15 East 59th Street), 1944



Listado de obras en exposición

Hans Arp

Flor-martillo
1916
Relieve de madera y pintura al óleo
62 x 50 x 8 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 113

Christ Beekman

Composición
1920
Óleo sobre lienzo
48 x 28 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 109

Hendrik Petrus Berlage

Diseño para unas oficinas de seguros de Leipzig
1901
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel de calco
43,5 x 21 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 37

Diseño de una baldosa decorativa para la oficina de la Sociedad General de Seguros de Vida y Anualidades de Leipzig
1901
Lápiz y acuarela sobre papel
64 x 88,2 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 36

Vista aérea del Plan urbanístico de Ámsterdam Sur
1915
Lápiz y lápiz de color sobre papel
133 x 153,5 cm (incl. marco)
Amsterdam City Archives
p. 154

Karel Petrus Cornelis de Bazel

Diseño en color para el cuarto de estar de la familia Schuurman-Gentis, La Haya
1895-1896
Lápiz, acuarela y sello sobre papel
26 x 40 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 35

Michel de Klerk

Diseño de una puerta
1904
Papel, acuarela y tinta sobre papel
29,5 x 14,5 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 37

César Domela

Relieve nº 14 B
1938
Cobre, latón, madera de nogal y plexiglás
59 x 46 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 192

Jean Albert Gorin

Composición neoplastica con líneas huecas nº 29
1931
Relieve de madera y pintura al óleo
66,7 x 66,7 x 2,5 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 167

Vilmos Huszár

Composición en gris
1918
Óleo sobre lienzo
60,3 x 44,9 cm
Kunstmuseum Den Haag.
Adquisición con el apoyo de la Rembrandt Association
p. 79

Vilmos Huszár (diseño de color) y Pieter Jan Christophel Klaarhamer (diseño de muebles)

Dormitorio infantil, Villa Arendshoeve de la familia Bruynzeel, Voorburg
1919-1920
Reconstrucción parcial
Muebles de madera (alacena: 135,5 x 127,5 x 53 cm; camas: 120 x 210 x 95 cm; sillas: 90 x 40,3 x 42,2 cm; mesilla de noche: 90 x 45 x 41 cm; armario: 126 x 125 x 62 cm), alfombra de lana: 299 x 189 cm; cojines: 42 x 42 cm; bidet de porcelana, madera y metal, 75 x 55 x 35 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 85

Fotógrafo desconocido
Vilmos Huszár (diseño de color) y Pieter Jan Christophel Klaarhamer (diseño de muebles):
Dormitorio infantil, Villa Arendshoeve de la familia Bruynzeel, Voorburg
s. f.
Gelatina de plata sobre papel
21 x 27,9 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 82

Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks

Boceto para la pared y el techo, Casa Thorn Prikker, Hagen
1910
Lápiz sobre papel
21 x 23,3 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 40

Diseño para la chimenea del salón, Casa Stein, Göttingen
1911
Lápiz sobre papel
29,5 x 26 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 40

Diseño para un pasillo, Casa Stein, Göttingen
1911
Lápiz sobre papel
39,3 x 46,5 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 40

Diseño para el techo del comedor, Casa Stein, Göttingen
1911
Lápiz y tinta sobre papel de calco
39,3 x 46,5 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 41

Diseños para el techo del comedor, Casa Schüngeler-Harmann, Hagen
1914
Lápiz sobre papel
46 x 57,5 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 41

Le Corbusier y Pierre Jeanneret

Perspectiva del proyecto del palacio de la Sociedad de Naciones desde el lago Léman en Ginebra (con anotaciones)
ca. 1927
Lápiz negro y carboncillo negro sobre copia con sales de plata suspendidas en gelatina sobre papel Canson
73 x 183 cm
Fondation Le Corbusier, París
p. 150

Konstantin Melnikov

Maqueta de un parking para 1.000 vehículos, París
1925/2017
Técnica mixta
41,5 x 136, 5 x 43,5 cm
Kunstmuseum Den Haag.
Préstamo a largo plazo de las colecciones y producciones arquitectónicas de la Facultad de Arquitectura y del Ambiente construido, TU Delft
p. 156

László Moholy-Nagy	Tarde en el Weesperzijde 1901-1902 Lápiz negro, acuarela, gouache y blanco opaco sobre papel 55 x 66 cm Kunstmuseum Den Haag p. 26	Devoción 1908 Óleo sobre lienzo 94 x 61 cm Kunstmuseum Den Haag p. 49	Composición nº XIV 1913 Óleo sobre lienzo 93,8 x 64,7 cm Colección Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos p. 69
Fotograma – Composición abstracta con la cifra 3 1934 Gelatina de plata sobre papel fotográfico 30,2 x 24 cm Kunstmuseum Den Haag p. 193	Granja con acequia y árboles 1901-1904 Óleo sobre papel 26 x 32,5 cm Kunstmuseum Den Haag	Metamorfosis 1908 Óleo sobre lienzo 84,5 x 54 cm Kunstmuseum Den Haag p. 48	Fachada de iglesia 1: iglesia en Domburgo 1914 Lápiz, carboncillo y tinta sobre papel 63 x 50 cm Kunstmuseum Den Haag p. 70
Piet Mondrian			
Liebre muerta 1891 Óleo sobre lienzo 80 x 51 cm Kunstmuseum Den Haag p. 24	Naturaleza muerta con busto de escayola de G. Benivieni 1902-1903 Óleo sobre lienzo 78 x 65,5 cm Groninger Museum Inv. nº 1919.0225 p. 30	Día de verano 1908 Óleo sobre lienzo 69 x 112 cm Colección Museum de Fundatie, Zwolle y Heino/Wijhe, Países Bajos p. 50	Composición con rojo, amarillo y azul 1927 Óleo sobre lienzo 75 x 52 cm Museum Fokwang, Essen p. 165
Cesta con manzanas 1891 Óleo sobre lienzo 49,5 x 72,8 cm Kunstmuseum Den Haag. Préstamo a largo plazo de P. J. van den Berg p. 25	Arboleda de sauces 1902-1904 Óleo sobre lienzo, sobre lienzo, sobre cartón 43,5 x 31 cm Kunstmuseum Den Haag	Árbol azul 1908 Óleo sobre lienzo 37 x 32 cm Kunstmuseum Appenzell / Heinrich Gebert Kulturstiftung Appenzell p. 52	Composición con rojo, amarillo y azul 1927 Óleo sobre lienzo 49,5 x 49,5 cm The Cleveland Museum of Art, Contemporary Collection of The Cleveland Museum of Art. 1967.215 p. 163
Retrato de Guillermina, reina de los Países Bajos (1880-1962) 1896 Óleo sobre lienzo 69,5 x 59,5 cm Paleis Het Loo, Apeldoorn, Países Bajos p. 29	Noche de verano 1906-1907 Óleo sobre lienzo 71 x 110,5 cm Kunstmuseum Den Haag p. 46	Manzano, versión puntillista 1908-1909 Óleo sobre contrachapado 56,8 x 74,9 cm Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection; donación de la James H. and Lillian Clark Foundation 1982. 26.FA p. 53	Composición V 1927 Óleo sobre lienzo 38,4 x 35,6 cm The Baltimore Museum of Art: Legado de Saidie A. May BMA 1951.343 p. 16
El Kostverlorenvaart ca. 1896-1898 Óleo sobre lienzo sobre cartón 28,5 x 39 cm Kunstmuseum Den Haag	Paisaje nocturno en el Gein 1907 Óleo sobre lienzo 76 x 135,5 cm Kunstmuseum Den Haag p. 45	Composición nº II 1913 Óleo sobre lienzo 88 x 115 cm Kröller-Müller Museum, Otterloo, Países Bajos p. 68	Composición II 1929 Óleo sobre lienzo 45 x 45 cm National Museum in Belgrade p. 139
Dos crisantemos 1899-1900 Óleo sobre lienzo sobre cartón 45 x 33,5 cm Kunstmuseum Den Haag p. 31	Paisaje grande 1907-1908 Óleo sobre lienzo 75 x 120 cm Kunstmuseum Den Haag p. 47		
Naturaleza muerta con naranjas 1900 Óleo sobre lienzo 46 x 30 cm Myron Kunin Collection, Minneapolis p. 28	Bosque cerca de Oele 1908 Óleo sobre lienzo 128 x 158 cm Kunstmuseum Den Haag p. 51	Composición nº XIII /Composición 2 1913 Óleo sobre lienzo 79,5 x 63,5 cm Museo Nacional Thyssen- Bornemisza, Madrid	Composición de colores / Composición nº I con rojo y azul 1931 Óleo sobre lienzo 50 x 50 cm Museo Nacional Thyssen- Bornemisza, Madrid

Composición A (Composición A, con rojo y azul)
1932
Óleo sobre lienzo
55 x 55 cm
Kunst Museum Winterthur, Legado de Dr Emil y Clara Friedrich-Jezler, 1973
p. 173

Composición en azul y blanco
1935
Óleo sobre lienzo
104,1 x 96,5 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT. Fondo de la colección Ella Gallup Sumner y Mary Catlin. 1936.338
p. 147

Composición B (nº II) con rojo
1935
Óleo sobre lienzo
80,3 x 63,3 cm
Tate. Aceptado por el Gobierno de Su Majestad como dación en pago de impuestos con un pago adicional (Fondos generales) con la ayuda de la Lotería Nacional a través del Heritage Lottery Fund, el Art Fund, y los Amigos de la Tate Gallery y el legado del Dr. V.J. Daniel, 1999
p. 179

Composición C (nº III) con rojo, amarillo y azul
1935
Óleo sobre lienzo
56 x 55,2 cm
Tate. Préstamo de una colección particular en 1981
p. 180

Ritmos con líneas negras
1937-1942
Óleo sobre lienzo
72,2 x 69,5 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
p. 187

Pintura II 1936-43, con amarillo, rojo y azul
1936-1943
Óleo sobre lienzo
60 x 55 cm

Moderna Museet, Estocolmo. Compra, 1967 (The Museum of Our Wishes)
p. 186

Composición en rombo con ocho líneas y rojo (Pintura nº III)
1938
Óleo sobre lienzo
100,5 x 100,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, Colección Beyeler
p. 197

New York City 3 (inacabado)
1941
Óleo, lápiz, carboncillo y cinta adhesiva de papel de colores sobre lienzo
117 x 110 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Marlow Moss

Blanco, negro, rojo y gris
1932
Óleo sobre lienzo
54 x 45 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 146

Composición en blanco, azul, amarillo y negro
1954
Óleo sobre lienzo
76 x 61 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 194

Jacobus Johannes Pieter Oud

Mobiliario de comedor para la colonia Weissenhof, Stuttgart
Diseño: 1927
Realización: Écart International, 1979
Metal pintado, madera y caucho
Mesa: 75 x 90 x 140 cm, sillas: 90,7 x 42,3 x 45 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 158

Gerrit Thomas Rietveld

Silla roja y azul
Diseño: 1917-1923
Realización: Gerard van de Groenekan, 1930
Madera de haya y contrachapado, pintados
86,6 x 65,9 x 82 cm
Centraal Museum, Utrecht
p. 118

Silla alta Witteveen
1918-1922
Madera de fresno y olmo, cuero
123 x 44 x 55,5 cm
Centraal Museum, Utrecht / Stedelijk Museum Amsterdam.
Comprado con la ayuda del Mondrian Fund y Vereniging Rembrandt
p. 104

Sillón de lamas sin color
1919
Madera de haya y madera de plátano
89,5 x 60,4 x 82 cm
Centraal Museum, Utrecht
p. 118

Aparador
Diseño: 1919
Realización: Gerard van de Groenekan, 1972
Madera de haya pintada
103,5 x 200 x 45 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 104

Maqueta de la Casa Rietveld Schröder, Utrecht
1924
Madera, cartón, vidrio y contrachapado
10,5 x 21,5 x 9,7 cm
Centraal Museum, Utrecht
p. 120

Silla Zig Zag
ca. 1932
Madera de pino
74,8 x 37,4 x 41 cm
Centraal Museum, Utrecht
p. 191

Dibujo axonométrico de la casa Rietveld Schröder (vivienda de Schröder-Schröder), Utrecht
1950
Gouache sobre colotipo
83,5 x 86,5 cm
Centraal Museum, Utrecht, en préstamo de la Rietveld Schröder Archive Foundation (RSA)
pp. 122-123

Kurt Schwitters

Composición abstracta
1923-1925
Óleo y lápiz sobre lienzo
50 x 45 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 112

Mart Stam (atribuido)

Silla en voladizo, modelo 263
Diseño: ca. 1932
Realización: Gebrüder Thonet AG
Madera lacada y acero cromado
76 x 45,5 x 47 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 158

Bart van der Leek

Maniobras con cañones
1911
Óleo sobre lienzo
50 x 100 cm
Kunstmuseum Den Haag.
Préstamo a largo plazo de la Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE). Colección Will van Eck-Nieuwenhuizen Segaar
p. 54

Composición 1916 nº 4
1916
Óleo sobre lienzo
113 x 222 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos, transferido por la Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE), 2005
p. 78

La tormenta 1916 Óleo sobre lienzo 120 x 160 cm Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos p. 77 Composición 1917, n° 2 (Carro de perro) 1917 Óleo sobre lienzo 45 x 63 cm Colección Matthijs Erdman, préstamo a largo plazo al Kunstmuseum Den Haag p. 87 Naturaleza muerta 1926 Óleo sobre lienzo 29 x 36,5 cm Kunstmuseum Den Haag p. 166 Theo van Doesburg Chica con ranúnculos 1914 Óleo sobre lienzo 80 x 80 cm Centraal Museum, Utrecht p. 80 Movimiento heroico 1916 Óleo sobre lienzo 136 x 110,5 cm Centraal Museum, Utrecht, préstamo de la Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE) p. 80 Composición I (Naturaleza muerta) 1916 Óleo sobre lienzo 67 x 63,3 cm Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos p. 80	Composición en gris (Rag-Time) 1919 Óleo sobre lienzo 96,5 x 59,1 cm Peggy Guggenheim Collection, Venecia, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York p. 107 Composición XX 1920 Óleo sobre lienzo 100 x 70 cm Museo Nacional Thyssen- Bornemisza, Madrid p. 108 Contra-construcción 1923 Gouache sobre papel de calco 57,2 x 57 cm Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos, donación de Van Moorsel al Gobierno de Holanda p. 119 Construcción espaciotemporal II 1924 Gouache, lápiz y tinta sobre papel de calco 47 x 40,5 cm Museo Nacional Thyssen- Bornemisza, Madrid p. 121 Boceto para la pequeña Chambre de Fleurs [Habitación de flores], Villa Noailles, Hyères 1924-1925 Gouache, lápiz y tinta sobre papel de calco 102,2 x 82,2 x 3,3 cm (incl. marco) Colección Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos p. 157 Chambre de Fleurs [Habitación de flores], Villa Noailles, Hyères 1924-1925/2020 Reconstrucción	Theo van Doesburg y Cornelis Rienks de Boer Diseño de los suelos de Oosterstraat y Houtlaan, Drachten 1921 Gouache y lápiz sobre papel 46 x 23,5 cm Colección Museum Drachten p. 110 Diseño de la fachada de Oosterstraat 23-27, Drachten 1921 Lápiz, tinta y gouache sobre papel 17 x 42,8 cm Colección Museum Drachten p. 111 Plano para suelo (Composición en color n° 110) 1921 Bolígrafo, tinta y gouache sobre papel 33,2 x 43,2 cm Colección Museum Drachten p. 111 Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren Maqueta para una casa particular 1923 Reconstrucción: Tjarda Mees, 1982 Madera y perspex 60,5 x 90 x 90 cm Kunstmuseum Den Haag p. 120 Cornelis van Eesteren Diseño para la reorganización de la avenida Unter den Linden, Berlín 1925 Gelatina de plata 22,3 x 16,5 cm Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam p. 155	Jacoba van Heemskerck Bosque I 1913 Óleo sobre lienzo 81 x 102 cm Kunstmuseum Den Haag p. 62 Bosque II 1913 Óleo sobre lienzo 80,5 x 100,4 cm Kunstmuseum Den Haag p. 63 Johannes Jacobus van Nieukerken Alzados para la ampliación, con un moderno departamento médico, del Hospital Municipal Provincial General y Universitario, Groningen 1891-1901 Fotolitografía 76 x 92 cm Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam p. 38 Planos para la ampliación, con un moderno departamento quirúrgico, del Hospital Municipal Provincial General y Universitario, Groningen: vistas frontal, lateral y trasera del departamento quirúrgico 1891-1901 Tinta y acuarela sobre papel 50,5 x 49 cm Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam p. 39 Cuarto de baño del Hospital Municipal Provincial General y Universitario, Groningen 1891-1901 Gelatina de plata 24 x 29,8 cm Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam p. 38
---	---	---	---

Georges Vantongerloo

Estudio nº III
1920
Caseína sobre madera
30 x 22,5 cm
Museum voor Schone Kunsten,
Gante, Bélgica
p. 105

Composición derivada de la
hipérbola equilátera $xy = k$
con armonía de verde y rojo
1929
Óleo sobre lienzo
51,1 x 75,2 cm
Colección particular, Países
Bajos
p. 159

Aeropuerto más pedestal
(Tipo A, Serie A)
1928
Cobre plateado
Dos partes, 16 x 39,5 x 15 cm
Lehmbruck Museum, Duisburg
p. 153

**Friedrich
Vordemberge-Gildewart**

Nº: 169
Composición nº 79
1934
Óleo sobre lienzo
80,5 x 60 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 169

Otras ilustraciones**Vilmos Huszár**

Composición "De Stijl"
1950-1955
Óleo sobre lienzo
66,7 x 57 x 5 cm
Kunstmuseum Den Haag
Préstamo a largo plazo
de la Cultural Heritage Agency
of the Netherlands (RCE)
p. 195

Piet Mondrian

Jarra con cebollas
1892
Óleo sobre lienzo
65 x 75 cm
Colección particular
p. 22

Fábrica de blanqueadores
en el Gein
ca. 1900-1902
Óleo sobre lienzo en cartón
25,5 x 38,5 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 42

Bosque de pinos
1906
Crayón negro sobre papel
111 x 67 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 67

Granja en Geinrust
1907
Acuarela sobre papel
31 x 41 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 64

Autorretrato
1908
Carboncillo sobre papel
28,4 x 24,4 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 19

Autorretrato
1908
Carboncillo sobre papel
28 x 23,3 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 19

Atardecer; El árbol rojo
1908-1910
70 x 99 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 19

Verano, duna en Zelanda
1910
Óleo sobre lienzo
134 x 194,9 cm
Solomon R. Guggenheim
Museum, Nueva York
En préstamo permanente del
Kunstmuseum Den Haag,
Países Bajos
L149.75
p. 58-59

Evolución
1911
Óleo sobre lienzo
Tríptico: paneles laterales,
178 x 85 cm y panel central,
183 x 87,5 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 20

Torre de una iglesia en Zelanda
1911
Óleo sobre lienzo
114 x 75 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 57

Árboles en flor
1912
Óleo sobre lienzo
60 x 85 cm
Colección Bert Kreuk
p. 60

Bosque (Estudio de árboles) I
1912
Crayón negro sobre papel
73 x 63
Kunstmuseum Den Haag
p. 66

Paisaje
1912
Óleo sobre lienzo
63 x 78 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 61

Cuadro nº 2 / Composición nº VII
1913
Óleo sobre lienzo
104,4 x 113,6 cm
Solomon R. Guggenheim
Museum, Nueva York, Solomon
R. Guggenheim Founding
Collection
49.1228
p. 92

Estudio de árboles 2; Estudio
para Cuadro nº 2 / Composición
nº VII
1913
Carboncillo sobre papel
66 x 84
Kunstmuseum Den Haag
p. 66

Fachada de iglesia 2
1914
Tinta y carboncillo sobre papel
62,2 x 37,5 cm
Colección Stephen Mazoh
p. 72

Muelle y océano 1
1914
Tinta y gouache sobre papel
50,2 x 62,9 cm
Colección Stephen Mazoh
p. 73

Composición nº 10 en negro
y blanco
1915
Óleo sobre lienzo
85,8 x 108,4 cm
Kröller-Müller Museum
KM 104.241
p. 74

Composición nº 3 con planos
de color
1917
Óleo sobre lienzo
48 x 61 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 97

Composición nº 5 con planos de color 1917 Óleo sobre lienzo 49 x 61,2 cm The Museum of Modern Art, Nueva York. The Sidney and Harriet Janis Collection, 1967 Acc. no.:1774.1967 p. 96	Pintura (amarillo, negro, azul, rojo y gris) 1923 Óleo sobre lienzo 54 x 53 cm Museu Coleção Berardo, Lisboa p. 15	Composición B con amarillo y gris 1932 Óleo sobre lienzo 50 x 50 cm Colección particular p. 170	Trafalgar Square 1939-1943 Óleo sobre lienzo 145,2 x 120 cm The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de los Sres. de William A. M. Burden, 1964 Acc. no.: 510.1964 p. 181
Composición en rombo con líneas grises 1918 Óleo sobre lienzo 84,5 x 84,5 cm Kunstmuseum Den Haag p. 98	Pintura nº IV / Composición en rombo con rojo, gris, azul, amarillo y negro ca. 1924-1925 Óleo sobre lienzo 142,8 x 142,3 cm National Gallery of Art, Washington; donación de Herbert y Nannette Rothschild 1971.51.1 p. 138	Composición C con gris y rojo 1932 Óleo sobre lienzo 50,2 x 50,4 cm Colección particular p. 172	New York City 1942 Óleo sobre lienzo 119,3 x 114,2 cm Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, París. Adquisición gracias a un crédito especial y la ayuda de la Scaler Foundation, 1984 AM 1984-352 p. 140
Composición en damero con colores oscuros 1919 Óleo sobre lienzo 84 x 102 cm Kunstmuseum Den Haag p. 94	Composición en rombo con rojo, negro, azul y amarillo 1925 Óleo sobre lienzo 77 x 77 cm Colección particular p. 124	Composición con rojo, negro, azul y amarillo 1928 Óleo sobre lienzo 50 x 50 cm Colección particular p. 177	Broadway Boogie Woogie 1942-1943 Óleo sobre lienzo 127 x 127 cm Museum of Modern Art, Nueva York. Donación anónima p. 182
Composición con plano grande azul, rojo, negro, amarillo y gris 1921 Óleo sobre lienzo 60,3 x 49,8 cm Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, donación del Sr. James H. Clark 1984. 200.FA p. 129	Cuadro nº I / Composición en rombo con tres líneas y azul, gris y amarillo 1925 Óleo sobre lienzo 80 x 80 cm Kunsthaus Zürich. Asociación de Amigos del Arte de Zürich, 1956 p. 176	Composición (nº 1) gris-rojo 1935 Óleo sobre lienzo 57,5 x 55,6 cm Arts Institute of Chicago. Donación de la Sra. de Gilbert W. Chapman 1949.518 p. 174	Victory Boogie Woogie 1942-1944 Oleo, cinta, papel, carboncillo y lápiz sobre lienzo 178.4 x 178.4 cm Kunstmuseum Den Haag p. 141
Composición con plano grande rojo, amarillo, negro, gris y azul 1921 Óleo sobre lienzo 59,5 x 59,5 cm Kunstmuseum Den Haag p. 99	Cuadro nº II, 1925 (con azul y gris) 1925 Óleo sobre lienzo 50 x 50 cm Kunstmuseum Bern, colección del profesor Dr. Max Huggler-Schenkung, 1966 p. 133	Composición (III) blanco-amarillo / Composición con rojo, amarillo y azul 1935-1942 Óleo sobre lienzo 101 x 51,12 cm San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición mediante una donación de Phyllis C. Wattis p. 149	Bart van der Leck Obras en los muelles 1916 Óleo sobre lienzo 91 x 242 cm Kröller-Müller Museum KM 109.115 p. 76
Composición con rojo, azul, negro, amarillo y gris 1921 Óleo sobre lienzo 39,5 x 35 cm Kunstmuseum Den Haag p. 127	Composición con negro, rojo y gris 1927 Óleo sobre lienzo 56 x 56 cm Colección particular (en préstamo a la Brandenburgische Kunstsammlungen, Cottbus, desde 1993) p. 160	Place de la Concorde 1938-1943 Óleo sobre lienzo 94,62 x 94,62 cm Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, donación de la James H. and Lillian Clark Foundation 1982.22.FA p. 184	Composición 1917, nº 1 (Carro de perro) 1917 Óleo sobre lienzo 45 x 63 cm Colección Matthijs Erdman, préstamo a largo plazo al Kunstmuseum Den Haag p. 86

Theo van Doesburg

Diseño para el suelo de cerámica de la casa de recreo de De Vonk, Noordwijkerhout 1917

Gouache sobre papel
98 x 73,5cm
En préstamo de la Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE) desde 1995; Donación de Van Moorsel al gobierno, 1981
Museum De Lakenhal
p. 103

Vidriera. Composición IV para la Villa De Lange, Alkmaar 1917

Vidriera de colores
3 partes, 286,5 x 56,6 cm c. u. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos, transferido por la Dutch Government Buildings Agency, 1980
p. 89

Composición VII:
"Las tres Gracias"
1917

Óleo sobre lienzo
85 x 85 cm
Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in Saint Louis
p. 81

Estudio para Composición VIII
(La vaca)
ca. 1917

Lápiz sobre papel
11,1 x 15,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición, 1948
Acc. no.: 227.1948.5
p. 90

Estudio para Composición VIII
(La vaca) (recto); Sin título (verso)
ca. 1917
Gouache, óleo y carboncillo sobre papel (recto y verso)
39,4 x 58,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición, 1948
Acc. no.: 226.1948.a-b
p. 90

Ritmo de una danza rusa

Junio de 1918
Óleo sobre lienzo
135,9 x 61,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido mediante el Legado de Lillie P. Bliss (por intercambio), 1946
Acc. no.: 135.1946
p. 106

Composición VIII (La vaca)
ca. 1918
Óleo sobre lienzo
37,5 x 63,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición, 1948
Acc. no.: 225.1948
p. 91

Diseño en color para un cuarto de la casa de Bart de Ligt, Katwijk aan Zee 1919-1920
Lápiz, tinta china y gouache sobre papel de calco
60,5 x 43 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam
p. 100

Diseño en color para el frente elevado del bloque VIII de Spangen, Potgieterstraat 1921
Lápiz, tinta china y gouache sobre papel
29 x 32 cm
Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, París
p. 103

Contra-composición simultánea 1929-1930
Óleo sobre lienzo
50,1 x 49,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. The Sidney and Harriet Janis Collection, 1967
Acc. no.: 588.1967
p. 168

**Theo van Doesburg
y Cornelis van Eesteren**

Diseño para el vestíbulo de la Universidad de Ámsterdam 1923
Lápiz, gouache y collage sobre papel
62 x 144 cm
Stichting Het Nieuwe Instituut, Róterdam. Donación Van Moorsel
p. 116

**Theo van Doesburg
y Cornelis Rienks de Boer**

Maqueta para una casa de artista 1923
Reconstrucción: Tjarda Mees, 1982
Madera, serigrafía, perspex y plexiglás
62 x 60 x 60 cm
Kunstmuseum Den Haag
p. 120

**Theo van Doesburg
y Kurt Schwitters**

Póster y programa para la Kleine Dada Soirée 1922
Litografía
30,4 x 30,4 cm
Archivo Lafuente
p. 117

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ministro de Cultura y Deporte
José Manuel Rodríguez Uribes

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Javier García Fernández
(Secretario General de Cultura)
Andrea Gavela Llopis
(Subsecretaria de Cultura y Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaría de Estado de Presupuestos
y Gastos)
María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz
(Directora General de Bellas Artes)
Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)
Cristina Juarranz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del Museo)
Luis Cacho Vicente
(Consejero de Educación y Cultura
de La Rioja)
María de la Esperanza Moreno Reventós
(Consejera de Educación y Cultura de la Región
de Murcia)
Vicent Marzá Ibáñez
(Conseller de Educación, Cultura y Deporte
de la Comunidad Valenciana)
Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos
del Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía)

Vocales Designados
Montserrat Aguer Teixidor
Pedro Argüelles Salaverría
Miguel Ángel Cortés Martín
Alberto Cortina Koplowitz
Carlos Lamela de Vargas
Marcelo Mattos Araújo
Patricia Phelps de Cisneros
María Eugenia Rodríguez Palop
Santiago de Torres Sanahuja
Ana María Pilar Vallés Blasco
José María Álvarez-Pallete (Telefónica, S.A.)
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías (Mapfre, S.A.)
Pablo Isla Álvarez de Tejera (Inditex)

Patronos de Honor
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR
Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirectora Artística

Mabel Tapia

Subdirectora Gerente

Cristina Juarraz de la Fuente

Gabinete de Dirección

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Sonsoles Vallina

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales

y Proyectos digitales

Alicia Pinteño

Responsable de Proyectos digitales

Olga Sevillano

Actividades Públicas

*Directora de Actividades Públicas
y del Centro de Estudios*

Ana Longoni

*Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales*

Chema González

*Jefa de Biblioteca
y Centro de Documentación*

Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación

María Acaso

Subdirección de Gerencia

Subdirector Adjunto a Gerencia

Ángel Esteve

Consejera técnica

María Luisa Muñoz Monge

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica

Luis Ramón Enseñat Calderón

*Jefa del Área de Desarrollo Estratégico,
Comercial y Públicos*

Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

*Jefe de Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales*

Rafael Manuel Hernández Martínez

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

KUNSTMUSEUM DEN HAAG

Director

Benno Tempel

Director Gerente

Hans Buurman

Jefe de Colecciones

Doede Hardeman

Coordinador de Colecciones

Eric Jonkman

Coordinador de Préstamos de Colecciones

Frans Peterse

*Conservación y Restauración
de Arte Moderno*

Ruth Hoppe

Jefe de Exposiciones

Daniel Koep

Registro

Marjolein Prinse

Montaje de Arte Moderno

Erwin Sutedjo

Este libro se publica con motivo de la exposición *Mondrian y De Stijl*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Stichting Kunstmuseum Den Haag, que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía del 11 de noviembre de 2020 al 1 de marzo de 2021

EXPOSICIÓN

Comisario
Hans Janssen

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición
Belén Díaz de Rábago
Beatriz Jordana

Registro
Iliana Naranjo

Responsable de Gestión de Exposiciones
Natalia Guaza

Restauración
Juan Antonio Sánchez, responsable
Chynthia Bravo
Eugenia Gimeno
Ana Iruretagoyena
Regina Rivas

Seguros
Garantía del Estado
Poolsegur Correduría de Seguros

PUBLICACIÓN

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinadora editorial
Teresa Ochoa de Zabalegui

Diseño gráfico
gráfica futura

Traducciones
Del inglés al español
Jaime Blasco

Corrección de textos
Teresa Ochoa de Zabalegui
Irene Villén

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
La Troupe

Imprenta
Nueva Imprenta

Encuadernación
Ramos

ISBN: 978-84-8026-615-4
NIPO: 828-19-031-9
DL: M-9420-2020

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020
© de los ensayos, BY-NC-ND 4.0 International
© de las traducciones, BY-NC-ND 4.0 International
De las obras y sus imágenes,
© Mondrian/Holtzman, 2020
© Bart Van Der Leek, Vilmos Huszár, Jan Wils, Gerrit Thomas Rietveld, Georges Vantongerloo, Ernst Schwitters, Arp Jean / Hans Arp, Vassily Kandinsky, Konstantin Stepanovich Melnikov, César Domela, VEGAP, Madrid, 2020
Y del resto, sus autores y herederos

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificada por escrito al editor, será corregida en ediciones posteriores.

Este libro se ha impreso en Arena White Smooth de 300 gr para la cubierta y de 120 gr para los interiores. Ha sido compuesto en tipografía Theinhardt Pan.

Colabora



**Comunidad
de Madrid**

Medios asociados
CADENA COPE, EL PAÍS, CADENA SER y VOCENTO

Créditos fotográficos

Amsterdam City Archives: 154
Archivo Lafuente: 117
Art Institute of Chicago: 174
Centraal Museum: 80 (izda. y arriba dcha.), 104, 118, 120, 191, 122-123
Colección Ver Kreuk: 62
Colección Stephen Mazoh: 72, 73
Dallas Museum of Art: 53, 129, 184
Groninger Museum: 30 (foto de Marten de Leeuw)
Fondation Beyeler: 197
Fondation Custodia: 103
Fondation Le Corbusier: 150
Het Nieuwe Instituut: 36, 37, 38, 39, 100, 116, 155
Kröller-Müller Museum: 89, 68, 74, 77, 78, 80 (abajo dcha.), 119 (fotos de Rik Klein Gotink, Harderwijk), 76 (foto de Tom Haartsen, Ouderkerk a/d Amstel)
Kunshaus Zürich: 176 (foto de Fritz Glarner)
Kunstmuseum Appenzell: 52
Kunstmuseum Den Haag: 19, 20, 24, 25, 26, 31, 42, 46, 47, 48, 49, 51, 54, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 70, 79, 85, 86, 87, 94, 97, 98, 99, 104, 109, 112, 113, 120, 127, 141, 146, 156, 158, 167, 169, 192, 193, 194, 195
Kunstmuseum Bern: 133
Kunst Museum Winterthur: 173 (© SIK-ISEA, Zürich (foto de Jean-Pierre Kuhn))
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: 187
Lehmbruck Museum: 153 (foto de Peter Schälchli)
Mildred Lane Kemper Art Museum: 81
Minneapolis Institute of Art: 28
Moderna Museet: 186
Museu Coleção Berardo: 15 (foto de Bruno Lopes)
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid: 108, 121
Museum de Fundatie: 50
Museum Drachten: 110, 111
Museum Folkwang Essen/ARTOTHEK: 165
Museum of Fine Arts Ghent, www.lukasweb.be – Art in Flanders: 105 (foto de Hugo Maertens)
National Museum in Belgrade: 139
Paleis Het Loo, Apeldoorn, Países Bajos: 29
Peggy Guggenheim Collection: 107
San Francisco Museum of Art: 149 (foto de Katherine du Tiel)
Stichting Het Nieuwe Instituut: 35, 36, 37, 40, 41
Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York: 60-61, 92
Tate: 179, 180
The Baltimore Museum of Art: 16 (foto de Mitro Hood)
The Cleveland Museum of Art: 163
© 2020, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence: 91, 90, 96, 106, 168, 181, 182
The National Gallery of Art, Washington: 138
Van Abbemuseum: 69, 157 (fotos de Peter Cox, Eindhoven)
Wadsworth Atheneum Museum of Art: 147 (foto de Allen Phillips)

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea en primer lugar expresar su más sincero agradecimiento al comisario de la exposición, Hans Janssen, del Kunstmuseum Den Haag, por su gran conocimiento y contribución al proyecto. Así mismo, nuestro reconocimiento a todo el equipo del museo, muy especialmente a Benno Tempel, Daniel Koep, Frans Peterse, Marjolein Prinse y Jan de Bruijn sin cuya colaboración esta muestra no hubiera podido llevarse a cabo.

Extendemos también nuestra profunda gratitud a las siguientes personas e instituciones sin cuyo generoso apoyo esta exposición no hubiera sido posible:

Centraal Museum, Utrecht / Bart Rutten y Pascale Pere
Christie's / María García Yelo
Dallas Museum of Art / Agustín Arteaga y Tricia Taylor Dixon
Matthijs Erdman
Fondation Beyeler, Riehen/Basilea / Sam Keller y Tanja Narr
Fondation Le Corbusier, París / Brigitte Bouvier e Isabelle Godineau
Groninger Museum / Andreas Blühm, Jenny Kloostra y Wietske van der Graaf
Het Nieuwe Instituut, Róterdam / Guus Beumer y Elza van den Berg
Bert Kreuk
Kröller-Müller Museum, Otterlo / Lisette Pelser, Jannet de Goede y Wobke Hooites
Kunstmuseum Appenzell / Heinrich Gebert, Roland Scotti y Claudia Munz
Kunstmuseum Bern, Berna / Nina Zimmer y Regina Bühlmann
Kunst Museum Winterthur / Konrad Bitterli y Ludmilla Sala
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Susanne Gaensheimer y Katharina Nettekoven
Ir. Menno J. Lambeek
Lehmbruck Museum, Duisburg / Söke Dinkla y Thomas Buchardt
Louvre Abu Dhabi / Manuel Rabaté
Stephen Mazoh
Jeannine Meano
Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University / Sabine Eckmann, William T. Kemper, Allison Unruh y Kim Broker
Minneapolis Institute of Art / Tanya Morrison
Moderna Museet, Estocolmo / Gitte Ørskou y Kristina von Knorring
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid / Guillermo Solana, Marián Aparicio y Beatriz Blanco
Museu Coleção Berardo, Lisboa / Jose M. Berardo e Isabel Soares Alves
Museum de Fundatie, Zwolle y Heino/Wijhe / Ralph H. Keuning, Kristian Garssen y Harma van Putten
Museum Drachten / Nieske Ketelaar, Ramona Dumas y Nadine Engel
Museum Folkwang, Essen / Peter Gorschlüter y Susanne Brüning
Museum voor Schone Kunsten Gent, Gante / Johan De Smet y Moniek Nagels
Muzeum Sztuki, Lodz / Jarosław Suchan
Myron Kunin Collection/Curtis Galleries Inc., Minneapolis / Anita Kunin y Jenny Sponberg
National Gallery of Art, Washington / Kaywin Feldman y Paula Binari
National Museum in Belgrade, Belgrado / Bojana Borić-Brešković, Jelena Dergenc e Ivana Vijatov
Paleis Het Loo / M. P. van Maarseveen, Hanna Klarenbeek y Liesbeth Schotsman
Peggy Guggenheim Collection, Venecia, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York / Karole P. B. Vail y Sandra Divari
RKD – Netherlands Institute for Art History, La Haya / Mark Tubben y Wietse Coppes
San Francisco Museum of Modern Art / Neal Benezra, Thomas Yarker y Tricia Dixon
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Richard Armstrong, Tracey Bashkoff y Carol Nesemann Klebanoff
Stadsarchief Amsterdam / A.G. de Vries, Mike Manuputty y Jochem Kamps
Tate, Londres / Frances Morris, Sanne Klinge y Louisa Joseph
The Baltimore Museum of Art / Christopher Bedford y Giselle Pique
The Cleveland Museum of Art / William M. Griswold y Gretchen Shie Miller
The Museum of Modern Art, Nueva York / Glenn D. Lowry, Ann Temkin, Christophe Cherix, Lily Goldberg, Emily Cushman y Carla Caputo
The National Museum of Modern Art, Kyoto / Masaaki Ozaki y Chinatsu Makiguchi
Van Abbemuseum, Eindhoven / Charles Esche, Kim Sluijter y Christiane Berndes
Rolly van Rappard
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford / Thomas J. Loughman y Mary Busick

y a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

KUNSTMUSEUM
DEN HAAG

