

# MOVIMIENTO MODERNO PRIMEROS S. XX

## CONTENIDOS

1. Analiza las obras en arquitectura, pintura y mobiliario de artistas neoplasticistas: **Piet Mondrian, Theo van Doesburg (obra pictórica)** y Gerrit Thomas Rietveld.
2. Analiza la importancia del ballet ruso, utilizando la obra de **Serguéi Diaghilev y Nijinsky.**

# CONTEXTO

Entre 1914 y 1918, Europa se vio envuelta en la sangrienta **Primera Guerra Mundial, o Gran Guerra**: *El asesinato del Archiduque de Austria* por un joven nacionalista serbio (motivo que la desencadenaría) no sería más que un pretexto. Alemania y Austria-Hungría estaban en su mejor capacidad militar para afrontarla y la necesitaban y elegirían el momento más conveniente imponiéndolo a Serbia (recientemente liberada de Turquía, ligada a Rusia y por su intermedio a Gran Bretaña y Francia) un ultimátum imposible de cumplir para desatar un conflicto.

No obstante estas potencias necesitaban una victoria rápida y fulminante y por el contrario (al tratarse de una guerra entre grandes potencias con intereses, colonias y aliados a lo largo del planeta) se terminó transformando en una guerra mundial. Con dos bandos, por un lado el **Imperio alemán y Austria-Hungría**, por el otro **la Triple Entente**, formada por el **Reino Unido, Francia** y el **Imperio ruso**. Ambas alianzas sufrieron cambios y fueron varias las naciones que acabarían ingresando en las filas de uno u otro bando según avanzaba la guerra: Italia, el **Imperio del Japón y Estados Unidos** se unieron a la **Triple Entente**, mientras el **Imperio otomano** y el **Reino de Bulgaria** se unieron a las **potencias centrales**. A pesar de que las dos grandes alianzas entre potencias intentó justificar la participación en el conflicto como una supuesta “*guerra de liberación*” contra la susodicha enemiga a la que se presentaba como “despótica”, no se trató de un conflicto por ningún tipo de ideales de “libertad” ni “progreso”, sino una guerra entre naciones imperialistas que se disputaban el dominio mundial, repartirse colonias y áreas de influencia.

Alemania y Francia lucharon en un duelo a muerte por la defensa de sus fronteras. Rusia quedó sumergida en un caos que un año después terminaría con el absolutismo del zar. El imperio austrohúngaro hizo esfuerzos para evitar la derrota. Otras partes del Viejo Continente parecían estar en medio de un fuego. Más de 70 millones de militares, de los cuales 60 millones eran europeos, se movilizaron y combatieron en la entonces guerra más grande de la historia.

Al término de la guerra fue necesario reconvertir todas las **industrias** que habían estado destinadas durante años a la producción de la guerra (un proceso **lento** que se vio entorpecido por una crisis que se alargó hasta 1924). La “**economía de guerra**” dislocó el sistema productivo y eliminó de la política económica los principios del liberalismo. La tendencia se consolidó durante la posguerra fruto de las políticas de los **gobiernos de izquierda**, especialmente los socialdemócratas. El **intervencionismo** económico del estado fue la pauta seguida durante el período de entreguerras salvo en el caso de **Estados Unidos**, hasta la llegada a la presidencia de **F. D. Roosevelt**.

La guerra supuso una destrucción material extrema. **Francia** y **Bélgica** fueron los países más afectados pues los combates más violentos se desarrollaron en su territorio. Igualmente fueron duramente castigadas **Rusia** y la región fronteriza entre **Italia** y **Austria**. Los campos de **cultivo**, la red de ferrocarriles, puentes, carreteras, puertos y otras **infraestructuras** fueron devastados. Se perdieron barcos, fábricas, maquinaria. Numerosas **ciudades** y pueblos fueron total o parcialmente arrasados.

**ECONÓMICAMENTE.** La **riqueza** de los estados sufrió un dramático descenso: **Francia** perdió más del 30%, **Alemania** cerca del 25 %, **Reino Unido** el 32%, **Italia** el 26%. **Estados Unidos** se vio menos afectado y su economía se colocaría a la cabeza del mundo (**prestaría** importantes cantidades de dinero a los aliados y les suministraría abundante material bélico, bienes de equipo y víveres). Se convertiría en el mayor **acreedor** (más de 250 mil millones de dólares) de los países europeos, que en adelante entraron en una estrecha dependencia de los créditos norteamericanos para hacer frente a su reconstrucción económica. El **dólar** se convirtió junto a la libra esterlina en el principal instrumento de cambio en las transacciones internacionales y la **bolsa de Nueva York** consiguió el liderazgo mundial.

Por otro lado, **los Países Bajos** y **Suiza**, se **mantuvieron alejados de la confrontación** entre las naciones, ya que fueron neutrales en estos fatídicos años de beligerancia. Sin embargo, esto no significaba que no sufrieran las consecuencias de la **Primera Guerra Mundial**. Aunque en menor medida, los holandeses también vieron la desolación, la violencia, la destrucción, la muerte, el hambre y la desesperación, a ello se suman las enemistades de los hombres y la sed de poder de las naciones.

**SOCIALMENTE.** Una de las consecuencias positivas de “La Gran Guerra”, fue la **incorporación de la mujer** al sistema productivo durante el conflicto, lo que rompió su monopolio masculino, alterando con ello los esquemas tradicionales de desarrollo del capitalismo. Durante la guerra, la mujer adquirió **conciencia** de su capacidad para desarrollar las habilidades de los hombres y demandó un creciente **protagonismo** en el mercado laboral.

Las **clases medias** salieron empobrecidas del conflicto, en tanto que surgieron nuevas **fortunas** relacionadas con la producción de armas y la especulación de víveres. Las **masas obreras** sufrieron una importante pérdida de poder adquisitivo de sus salarios a causa de la **inflación** y fueron protagonistas de una intensa agitación laboral, concretada en una oleada de **huelgas** que se hicieron eco de la revolución bolchevique rusa. Un país especialmente sensible a la crisis y a la agitación social fue **Alemania**, obligada tras los tratados de paz a indemnizar a los vencedores con ingentes sumas de dinero.

**CULTURALMENTE** en torno a la **I Guerra Mundial** hemos visto surgir iniciativas que cuestionan varios aspectos del arte tradicional:

- ***Relación del arte con la realidad sensible*** (cuestionamiento del grado de realidad sensible que se pone de manifiesto en la obra figurativa: una duda que, desde el postimpresionismo, acaba por llevar a la autonomía completa de la obra de arte, es decir, a la pintura no imitativa).

- ***Relación del arte con la vida: es decir, el compromiso intelectual y social del artista para incidir en la mejora del mundo.*** La nueva situación de Europa, en la que la tecnología y la ciencia iban ganando terreno, hace también que se cuestione cada vez más el peso del mundo de los sentimientos, de lo emotivo, con lo que ello conlleva de azaroso, de dependiente del individuo (raíz romántica), frente a un mundo cada vez más dominado por la asepsia colectiva de la máquina.

Como consecuencia de todo esto, en los años que se sitúan en torno a la **I Guerra Mundial** surgen una serie de propuestas que **abogan por un arte: no imitativo, antiilusionista y antidramático.**

En estas categorías pueden englobarse **cubismo, futurismo, orfismo, dadaísmo**, pero también el **constructivismo, el suprematismo ruso y el neoplasticismo** de **Mondrian**, así como otra iniciativa de mayor amplitud de planteamientos y aplicaciones: **La Bauhaus.**

Estos últimos movimientos, por los acontecimientos políticos que tienen lugar en sus países de origen (revolución soviética, nazismo, II Guerra Mundial) y la consecuente emigración de muchos de sus artistas principales, tienen además una enorme influencia en el arte internacional.

Ningún intelectual holandés fue indiferente a la guerra. **Mondrian** y otros miembros fundadores del **Neoplasticismo**, como **Vilmos Huszár**, eran conscientes del clima tenso en Europa debido a estas confrontaciones. Era necesario, por lo tanto, crear un movimiento que hubiera sido un paso decisivo para aliviar estos traumas. Tenía que haber, por lo tanto, un arte que construyera la paz y que las irracionalidades del chovinismo, el personalismo y el militarismo fueran superadas.

**POLÍTICAMENTE** los **cuatro imperios** existentes antes del final del conflicto (Austria-Hungría, Alemania, Turquía y Rusia) desaparecieron con sus correspondientes casas reinantes, dando lugar a **repúblicas**. La **revolución bolchevique**, acaecida durante guerra, marcaría un hito en la historia de la humanidad por ser la primera que dio como resultado el nacimiento de un estado comunista, que jugaría un papel determinante en la historia del siglo XX.

Los **antiguos imperios** *Austro-Húngaro, Turco y Rusia* sufrieron grandes pérdidas territoriales, de donde surgieron **nuevos estados**: Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania, Polonia, Yugoslavia, Checoslovaquia y Hungría.

**Alemania** perdió *Alsacia y Lorena*, que pasaron a manos francesas, así como todos sus territorios ultramarinos.

# EL NEOPLASTICISMO 1917-1931

También denominado **constructivismo holandés** (por su paralelismo con el **constructivismo soviético**). Fue el holandés **Piet Mondrian** quien empleó este término para describir un estilo pionero de pintura abstracta, dominado por las formas geométricas, colores lisos y los planos entrelazados y en parte inspirado por el cubismo. Pronto el nombre se aplicó para describir la obra de un grupo de artistas, arquitectos y diseñadores holandeses llamado **De Stijl**. **Mondrian** conocía muy bien el arte cubista del francés **Georges Braque** y del español **Pablo Picasso**, en 1911 había emigrado de los Países Bajos a París, más si bien admiraba las nuevas ideas de los cubistas, pensaba que no había llegado lo suficientemente lejos y se desprendió del mismo. Seguidor de la doctrina religiosa y mística de la **teosofía** busco aunar sus ideas sobre el arte con sus creencias espirituales y propuso despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y como consecuencia, universal, con lo que se formó la concepción de lo abstracto, que se elevó a su máxima expresión. No tiene la intención de representar el mundo real, sino las formas y colores básicos de este mundo.

En 1914 recién iniciada de **Primera Guerra Mundial** vuelve a los Países Bajos donde conoció al pintor y arquitecto **Theo van Doesburg** (1884-1931) y al pintor **Bart van der Leek** (1876-1958). Tres años más tarde entre los años 1917 y 1920, **Mondrian** y **Van Doesburg**, publicaron un diario **De Stijl (El estilo)**, donde exponían sus teorías sobre el arte (principalmente las de **Mondrian**) el **Neoplasticismo**, este va a ser el principal órgano de difusión del movimiento, en cuyo primer número apareció publicado su manifiesto. Pretenden crear un nuevo arte internacional que representara la paz y la armonía en respuesta a los horrores de la Guerra. Artistas y arquitectos agrupados alrededor de esta revista, defendieron el orden claro y geométrico del movimiento aplicando sus principios también en la construcción de edificios.

El nuevo estilo pictórico partió de cuestionar los cánones establecidos en ese momento y como resultado de reflexiones bien meditadas sobre lo que el arte debía ser. Los neoplasticistas no estaban satisfechos con lo que otros pintores habían hecho hasta el momento, tenían la firme convicción de que se debía profundizar en la abstracción, los cubistas no la habían explotado en su máximo potencial y los expresionistas como **Ernst Kirchner** (1880-1938) pecaban de subjetivos. Por consiguiente, había que nadar más hondo en las profundidades de un océano todavía inexplorado. El movimiento se ubicó dentro de las corrientes del arte moderno, particularmente en los inicios del S. XX.

Estaban influidos por el **Constructivismo** y el **Suprematismo rusos**. Los promotores de esta nueva doctrina de las artes puras experimentaron nuevas formas que al inicio recordaban al **cubismo y al expresionismo**, pero que pronto se apartaron de ambos caminos y luego anduvieron por sendas pintadas con sus propios pinceles.

Desde 1909, **Mondrian** pertenecía a la **Sociedad Teosófica Holandesa**. Uno de los elementos nucleares del Neoplasticismo era una actitud espiritual basada en las teorías idealistas y anti materialistas de la teosofía. **Mondrian** creía que descomponiendo todo lo que nos rodeaba en sus formas más puristas, podría crear un arte equilibrado que expresara las nociones de armonía universal con la misma claridad que usando elementos puros. Sus lienzos reticulados respondían a una liberación consciente y pretendían relevar la atemporalidad y el orden espiritual del Universo. A tal fin **Mondrian** insistía en que ninguna composición debía tener un centro como punto focal principal y en el que los márgenes del lienzo son tan importantes como el resto, gracias a lo cual se estimula al espectador a explorar toda la imagen sin centrarse en ninguna zona concreta. Las fuerzas opuestas de las líneas horizontales y verticales en las pinturas también crean un equilibrio dinámico y la sensación de calma y estabilidad, sin notas discordantes o llamativas. La visión plástica pura debería construir una nueva sociedad, tal y como el arte ha construido un nuevo plasticismo. Este nuevo arte hallará su expresión en la abstracción de la forma y el color, es decir, en la línea recta y los colores primarios claramente definidos.

La intención del neoplasticismo era representar la totalidad de lo real, expresar la unidad de la naturaleza, que nos ofrece apariencias cambiantes y caprichosas, pero que en el fondo es de una regularidad absoluta. En un sentido amplio, el Neoplasticismo pudo definirse como aquella doctrina de la plástica pura en la cual la pintura tiene una concepción sumamente analítica y menos apegada al universo materialista, razón por la cual se persigue un retorno a las formas y colores más elementales cuyo cromatismo básico quiere ser transcendental y abstraerse de la realidad externa.

Los integrantes originales de **De Stijl** fueron **Van Doesburg, Van der leek y Mondrian** junto con el pintor y escultor belga **Georges Vantongerloo** y el arquitecto y diseñador húngaro **Vilmos Huszar**, a ellos se unieron muchos más. Se dieron a conocer ante el mundo a través de medios de los comunicación en los cuales se observó una plena consciencia de si mismos.

## EL NEOPLASTICISMO EN LAS ARTES APLICADAS

La pintura y los diseños completamente abstractos de los neoplasticistas se basan en reducir las formas y los colores a sus formas puras y esenciales. En noviembre de 1918 la ideología artística del grupo se explicó en un manifiesto de ocho puntos publicado en **De Stijl**. Se editaron copias en holandés, inglés, francés y alemán las cuales se difundieron por toda Europa. Un año más tarde al arquitecto y diseñador **Gerrit Rietveld** (1888-1966) se unió al grupo. Se trató de un acontecimiento relevante, pues tuvo un impacto considerable en las ideas y la producción de los neoplasticistas. **La silla roja y azul**, con su armazón negro y sus elementos constructivos con colores primarios, supuso la primera aplicación del neoplasticismo al diseño industrial.

El rigor en las propuestas pictóricas neoplásticas a muchos les pareció un exceso, una exigencia extravagante, sin fundamento. Sus innovaciones despertaron elogios y críticas en todas partes. La acogida del **Neoplasticismo** fue tan diversa en su recepción como en la creación de las obras de arte. En este sentido, las galerías donde se mostraron los lienzos neoplasticistas denotaron en ellos el desarrollo de una personalidad propia en la que hubo algo más que solo pintura, sumado al cromatismo, que aunque fuese de colores elementales pero significativos por sus connotaciones internas, gozaron de semblanzas provenientes de la arquitectura.

El **Neoplasticismo** concluyó en 1931 cuando **Van Doesburg** inició un nuevo grupo artístico llamado **Abstracción- Creación**. **Van Doesburg** falleció ese mismo año y el último número de la revista **De Stijl** se publicó en 1932 en su memoria. **El Neoplasticismo** y **De Stijl** influyeron en la aparición de **La Bauhaus** y el **Movimiento Internacional** arquitectónico y de diseño además de en muchos otros movimientos de arte y diseño modernos de todo el S. XX y los inicios del XXI.

# CARACTERÍSTICAS

Sus principales características son:

1. Búsqueda de la renovación estética.
2. Lenguaje plástico objetivo y como consecuencia, universal.
3. Exclusión de lo individual y del objeto (limitado temporal y localmente).
4. Se elimina todo lo superfluo hasta que prevalece sólo lo elemental, en un intento de llegar a la esencia. Es una orientación artística anti trágica: el arte no como expresión purgativa de sentimientos trágicos interiores del artista, sino como metáfora visual de armonía espiritual.
5. *Presencia del **rectángulo como forma básica***, el cual aparece en casi todos los cuadros y da la sensación de representar bloques de construcción. Las pinturas se ven equilibradas, ordenadas, optimistas, alegres.
6. **Fondos claros.**
7. **Nunca se recurre a la simetría**, aunque hay un marcado sentido del **equilibrio logrado por la compensación de las formas y los colores.**
8. **Uso de los colores primarios** (amarillo, azul y rojo) lo que concuerda con la filosofía primitivista del **Neoplasticismo**, que reduce la complejidad del objeto representado, en un número limitado de tonalidades disonantes entre si. En otros artistas se observó también el empleo de colores neutros (blanco, negro y gris) para dar a entender la misma idea.
9. **Cromatismo plano, abstracto y desigual.** Mediante la utilización de los colores primarios y neutros, fue posible para los neoplasticistas una pintura que se sirve de una gama pequeña de contraste y tonalidad a partir de las cuales se expresaran formas equilibradas, pero sin simetría, separadas de los objetos reales.
10. **Rechazo del Realismo.** En otras palabras, los pintores neoplasticistas se alejaron de la concepción clásica del arte como una manera de plasmar la realidad, de imitarla, de describirla objetivamente y de recrearla tal como se ve.
11. **Búsqueda de la universalidad.** Esto es de hecho, unas de las razones fundamentales por las que los neoplasticistas tenían una especial fijación por los colores y formas más elementales, puesto que al ser común para todos, se hace una pintura que pueda tener un significado para cualquiera que la vea. Una obra que trascienda la realidad es algo que encaja con los cimientos del mismo cosmos primigenio.
12. **Ausencia de los trazos diagonales y curvilíneos, salvo la excepción disonante de Theo Van Doesburg.**
13. *En varios artistas y obras del movimiento **hubo integración de la pintura con la arquitectura.***

# PIET MONDRIAN (1872-1944)

Considerado uno de los artistas más importantes del S. XX, influyó en generaciones de artistas y diseñadores. La simplicidad de su lenguaje ha repercutido notablemente en la arquitectura y el diseño del siglo XX y en diversas tendencias de la abstracción.

**Pieter Cornelis Mondrian** nació en Amersfoort (Holanda) en 1872. El gusto por la pintura le vino de su padre (pastor calvinista) al que le gustaba pintar y su **tío Frits Mondrian** (pintor impresionista). En 1892 decide no seguir con la carrera de docente, que había iniciado para dedicarse a la pintura, encontrándose con la oposición de su familia. Ingresó en la *Academia Estatal de Amsterdam*, donde se forma y frecuenta los ambientes artísticos de la ciudad. También se producen sus primeros contactos con la teosofía, que iría apartándole de la fe calvinista. Se gana la vida realizando copias de los cuadros del Rijkmuseum y obras por encargo y durante gran parte de su vida mantendrá esta escisión de pintar por encargo y dedicarse a trabajos más profundos.

## PRIMERA ETAPA

Al comienzo de su carrera como artista, pintaba paisajes naturales, como bosques con ausencia de colores vivos. Son escenas rurales donde se observa la influencia de su tío, Frits Mondrian, pintor impresionista de la *Escuela de La Haya*.

Un ejemplo de estos paisajes es *Vista de Winterswijk* o *Vista de Amstel* donde ya muestra su afán ordenador y la idea que guiará toda su pintura, el deseo de sobrepasar la apariencia material de la realidad sometiéndola a un orden visual que la sitúe en un plano de universalidad.



## SEGUNDA ETAPA

Hacia 1907 se experimenta un cambio importante propiciado por el conocimiento de la obra de Munch, Van Gogh y Kees van Dogen. Mondrian continúa en su búsqueda de un arte en que la forma sea expresión de contenidos universales. Sustituye los colores físicos por colores puros aplicados de forma arbitraria. Sus temas tradicionales reciben un tratamiento anti naturalista que aproxima la obra hacia los expresionistas alemanes.

TERCERA ETAPA Entre 1908- 1910 se aproxima al **luminismo** nombre que recibe el **divisionismo** en Bélgica y Holanda, adopta sus principios coincidiendo con sus estancias en la localidad zelandesa de Domburg, una ciudad costera, donde vivió el pintor **Jan Toorop**, con una pequeña comunidad de artistas jóvenes, intelectuales y escritores. Desarrolla un tipo de paisaje costero en los que cada vez da más relevancia a los rasgos más simples, las fuertes verticales de los faros, las horizontales del mar o del horizonte y la rotundidad geométrica de las dunas. Ejemplos: **la serie de Los Faros** y **la serie de Las Dunas**.

CUARTA ETAPA 1910 su obra sufre otra transformación en clave simbolista. En 1909 se había inscrito en la **Sociedad Teosófica holandesa** y es inevitable establecer una relación. El período simbolista concluye en 1911, cuando descubre las obras de Picasso.

## QUINTA ETAPA

En 1911 emigra a París, donde se estaban forjando las nuevas ideas artísticas. Conocerá de cerca el **fauvismo, el futurismo y el cubismo**. Se relacionará con artistas como **Picasso** y **Georges Braque**. **Mondrian**, que buscaba desde hacía algunos años la simplificación de la representación de la realidad, quedó tan impresionado al ver las obras de estos que sus pinturas se vieron fuertemente influenciadas.

**Mondrian** se hace eco del cubismo.

**Naturaleza muerta con jarro de Jengibre I** hace referencia a la obra de **Cézanne**, en cuanto a la composición y al tema y nos sitúa en un contexto anterior al cubismo. Se trataba de un paso previo necesario para poder asumir plenamente el estilo.

En **Naturaleza muerta con jarro de Jengibre II** ya muestra un lenguaje plenamente cubista introduciendo la descomposición formal propia de este estilo. Toma las partes esenciales de **Naturaleza muerta con jarro de Jengibre I** traduciéndolas a reducciones esquemáticas en las que el motivo todavía es reconocible.

Él mismo escribió sobre la deuda que el neoplasticismo tiene con el cubismo:

*“No puede apreciarse suficientemente el espléndido esfuerzo del cubismo, que rompió con la apariencia natural de las cosas y parcialmente con la forma limitada. La determinación del espacio que hace el cubismo mediante la exacta construcción de volúmenes es prodigiosa. Así se fundaron los cimientos sobre los cuales pudo levantarse una plástica de "relaciones puras", de "ritmo libre", antes aprisionado por las formas limitadas”.*

Pero del cubismo sintético realiza una visión personal, al tiempo que muestra una decidida tendencia a la abstracción. Entre 1908 y 1912, fue **avanzando hacia un estilo en el que la realidad es reducida a sus rasgos esenciales**. El tema pierde toda relevancia, la línea y el color son los únicos vehículos de expresión del contenido del cuadro. En 1913 su carrera empieza a ser reconocida.

Los años de la **Primera Guerra Mundial** los pasa en Holanda. En 1914 fue a visitar a su padre que estaba enfermo y se quedó allí por la **Guerra**. Durante el viaje había conocido a **Theo van Doesburg**. En esta etapa es cuando elabora las bases de su obra madura. En ello influye el teósofo y matemático **M.H.J. Schoenmaerkes** en cuyos escritos pueden encontrarse algunos elementos de la estética de **Mondrian**, como la primacía de la ortogonalidad o el uso exclusivo de los tres colores primarios. También será fundamental la pintura de **Bart van der Leck** en su definitivo abandono del cubismo. Inicia su verdadera inmersión en el **arte abstracto**. De su colaboración con **Theo** nace en 1917 la revista **De Stijl**, que reunió a un grupo de artistas cuyo objetivo era hacer visible la esencia de la realidad. **De Stijl** aspiraba a la expresión de lo universal y **Mondrian** definió este objetivo para el cual encontró el nombre de **Neoplasticismo**. Estos años son muy importantes para la obra de **Mondrian**.

**Composición X en blanco y negro**, también conocida como **Muelle y océano** es una interpretación personal del lenguaje cubista, en la que suprime toda alusión a modelos de la realidad y enfatiza la estructura de verticales y horizontales convirtiéndolas en los protagonistas de la obra. Con esto ya estaba anunciado el lenguaje esencial del Neoplasticismo.

SEXTA ETAPA. En su búsqueda de universalidad, en el análisis de la estructura interna de las cosas, utilizó los principios geométricos, lo que lo llevó a reducirlas sólo a forma y color. Pero irá más lejos, reducirá todas las formas a la oposición y el equilibrio entre la línea vertical y la horizontal, que forman ángulos rectos y todos los colores a los tres primarios, además de incorporar la negación del color (el blanco, el negro y el gris) a la composición de la obra.

En **Tableau II** propone una ordenación geométrica del mundo. Reduce al máximo los elementos integrantes y convierte los colores elementales azul, amarillo y el rojo y el cruce de líneas verticales y horizontales en la base de toda la gramática estructural.

En **Tableau IV** (o *Composición en rombo con rojo, gris, amarillo y negro*) el vacío constituye un elemento fundamental de su sistema cromático. Si el vacío domina la composición es en parte gracias a las gruesas franjas negras que separan los tres colores primarios rojo, amarillo y azul.

En **Composición con rojo, amarillo y azul** (1935) el artista traza sobre el blanco de la tela líneas negras, horizontales y verticales, que determinan una trama de cuadrados y rectángulos. Tres de ellos los ilumina con el rojo, el amarillo y el azul.

Busca representar el cuadro en dos dimensiones, evitando crear la ilusión de profundidad. Por eso omite cualquier línea curva o diagonal ya que éstas dan la sensación de perspectiva. En 1918 volvió a París, donde vivió durante los siguientes veinte años y se mantuvo dedicado al arte.

**Mondrian** continuó explotando y refinando sus nociones acerca del color y la forma puros y sus abstracciones inflexibles.

En 1924 se separa de **Theo van Doesburg** cuando éste quiere introducir la diagonal como signo de dinamismo, lo que llama **Elementarismo** y que **Mondrian considera una traición a sus principios estéticos** y abandona **De Stijl**.

Se considera uno de los epítomes del arte vanguardista. La segunda mitad de la década se produce la consolidación de su fama como pintor y es invitado a participar en numerosas exposiciones, seguirá compartiendo sus ideas en ensayos teóricos como: ***El Arte y la Vida*** de 1930 o ***Arte Plástico y Arte Plástico Puro*** 1937.

Ante la inminencia de la **Segunda Guerra Mundial** deja París y se va a Londres, en donde solo estará dos años pues en 1940 tras los intensos bombardeos que sufre Londres se traslada definitivamente a Nueva York.

## ÚLTIMA ETAPA

Allí realizó sus últimas pinturas y vuelve a cambiar su estilo como atestiguan ***Broadway Boogie -Woogie*** y ***Victory Boogie-Woogie***, esta última quedará inconclusa, pues **Mondrian** murió en esta ciudad el 1 de febrero de 1944.

La simplicidad de este lenguaje ha influido notablemente en la arquitectura y el diseño del siglo XX y en diversas tendencias.

## PRIMERA ETAPA



### ***VISTA DE WINTERSWIJK.***

Aquí ya muestra su afán ordenador, la idea que guiará toda su pintura, el deseo de sobrepasar la apariencia material de la realidad sometiéndola a un orden visual que la sitúe en un plano de universalidad.

La composición enfatiza la verticalidad de la torre y la horizontalidad de la línea del cielo, convirtiéndolos en ejes perpendiculares que organizan la estructura visual de la pintura, más allá de la pura descripción de un paisaje concreto.



### ***VISTA DE AMSTEL***

Sigue la misma línea, las horizontales y las verticales están muy marcadas.

## SEGUNDA ETAPA LA LIBERACIÓN DEL COLOR

EL primer anuncio de las rápidas transformaciones que sufrirá la obra de **Mondrian** en tan solo diez años se produce en 1907 y está propiciado por su relación con los pintores **Jan Sluijters** y sobre todo **Jan Toroop**. Un giro que el propio artista describe así:

*“ la primera cosa que había que cambiar en mi pintura era el color. Abandoné el color natural por el color puro. Yo había llegado a pensar que los colores de la naturaleza no se pueden reproducir en la tela. Instintivamente sentía que la pintura debía encontrar una nueva manera de expresar la belleza de la naturaleza”.*

Si, en un primer momento el uso atrevido del color le aproxima al espíritu de los diferentes movimientos de corte expresionista que por esas fechas aparecen en Francia y Europa central, más tarde, entre 1908- 1910 **Mondrian** atravesará una **fase luminista** esta elección anuncia el talante que anima la obra madura del pintor: al margen de la exactitud de sus reglas pretendidamente científicas, el luminismo (versión local del **divisionismo** que inaugurarán **Seurat** y **Signac** en Francia dos décadas antes) supone el primer intento en la historia del arte de objetivar la práctica artística, de someterla a reglas inmutables.



## EL BOSQUE CERCA DE OELE 1908

Paisaje al óleo.

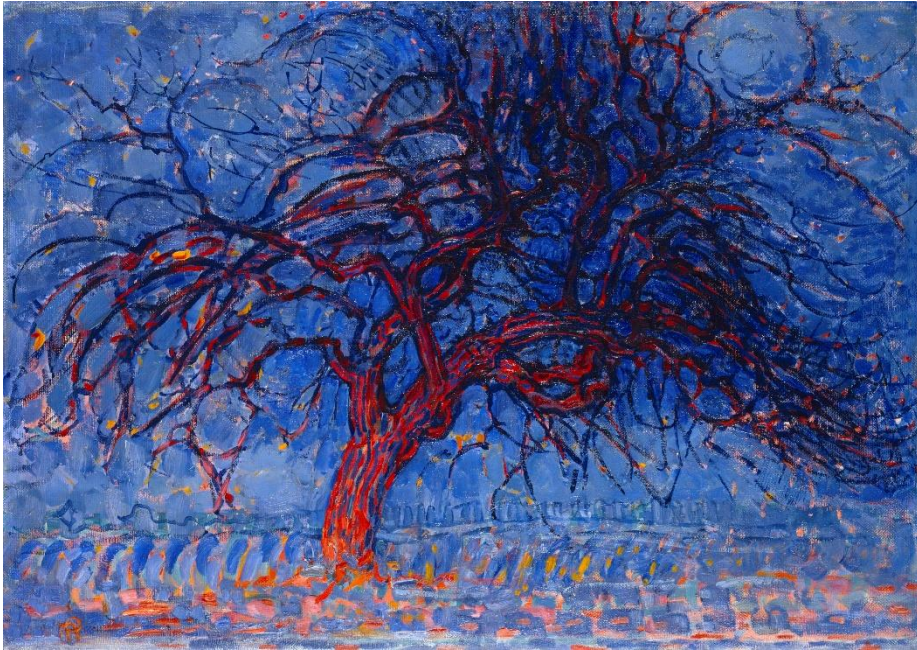
Gemeentemuseum den Haag,  
Hague, Netherlands

128 x 158 cm.

Las obras que **Mondrian** pinta en este año constituyen un capítulo un tanto excepcional en su evolución. Su colorido dramático y su pincelada gestual (muy en la línea de lo que por esas fechas están haciendo **Edvard Munch** o los componentes del grupo alemán **El Puente**, **(Expresionistas)**) transmiten una sensibilidad a la que rara vez se abandonó **Mondrian**.

# SEGUNDA ETAPA

**EL ÁRBOL  
ROJO**  
1908



70 cm x 99 cm. Museo municipal de La Haya.



**ESTUDIO PARA LA SERIE DE MANZANO** 1908

Paisaje  
óleo sobre lienzo  
Colección privada  
31,7 x 38 cm

**MANZANO**



Versión puntillista, 56,8 cm x 74,9 cm,  
Museo de Arte de Dallas



*MOLINO A LA LUZ DEL SOL: EL MOLINO WINKEL* 1908

Le Pouldu, Francia (los lugares se definen en términos de geografía moderna). Paisaje urbano. Óleo sobre lienzo  
Gemeentemuseum den Haag, Hague, Netherlands  
114 x 87 cm

Tras 1905 **Mondrian** retorna a los antiguos temas de la pintura de paisajes holandesa. Pero este tradicionalismo superficial ayuda al intento de hacer que los experimentos modernos con la forma y la aplicación de los colores puros parezcan parte del gran pasado y al mismo tiempo del futuro del arte. En esta representación la **técnica divisionista** diluye el sólido edificio que parece incendiarse bajo la intensa luz solar.

## TERCERA ETAPA. SERIE DUNAS

Desde 1908 viajará con frecuencia a *Domburg*, ciudad en la costa. Allí desarrollará un tipo de paisajes costeros en los que cada vez da más relevancia a los rasgos más simples, las fuertes verticales de los faros, las horizontales del mar o del horizonte y la rotundidad geométrica de las dunas.

**Su estilo avanza hacia la reducción de la realidad a sus rasgos esenciales.** El tema pierde toda relevancia, la línea y el color son los únicos vehículos de expresión del contenido de la obra.



*DUNA IV.* 1909 - 1910

Óleo sobre cartón

Museo Municipal de La Haya, Países Bajos



*VERANO, DUNA EN ZEELAND.* 1910

Museo Solomon R. Guggenheim. Nueva York.

## CUARTA ETAPA.

El calvinismo es desbordado por la teosofía y después la teosofía es absorbida por la Nueva Plástica que debe expresarlo todo sin palabras. A finales de la primera década del S. XX el interés por la mística esotérica se traduce en una serie de obras que revelan el propósito del artista de captar la esencia íntima de las cosas. Tras ello se perfila una actitud que también estará presente en su obra madura: la de considerar al artista como un suerte de iniciado capaz de intuir lo invisible y presentarlo al común de los mortales de forma accesible. En este sentido en 1917 escribirá “ *hasta hoy las épocas de la cultura han nacido porque un individuo particular (colocado por encima y al margen del pueblo) ha despertado lo universal en la masa. Iniciados, santos y dioses han traído al pueblo, como desde fuera, el reconocimiento de lo universal y con ello, el entendimiento del estilo puro*”



### **PAISAJE DE DUNAS 1911**

Paisaje

Óleo sobre lienzo

Gemeentemuseum den Haag, Hague,  
Netherlands

141 x 239 cm.

A modo de tema testigo cuyo tratamiento va indicando la evolución del pintor, las dunas aparecen de nuevo en su obra. Las luminosas ondulaciones de tan solo un año antes se han transformado sin hitos que alteren su dramática monotonía azul, en un desolado paisaje infinito.

Desnudo. Óleo sobre lienzo. Gemeentemuseum den Haag,  
Hague, Netherlands. 178 x 85 cm

1910 - 1911

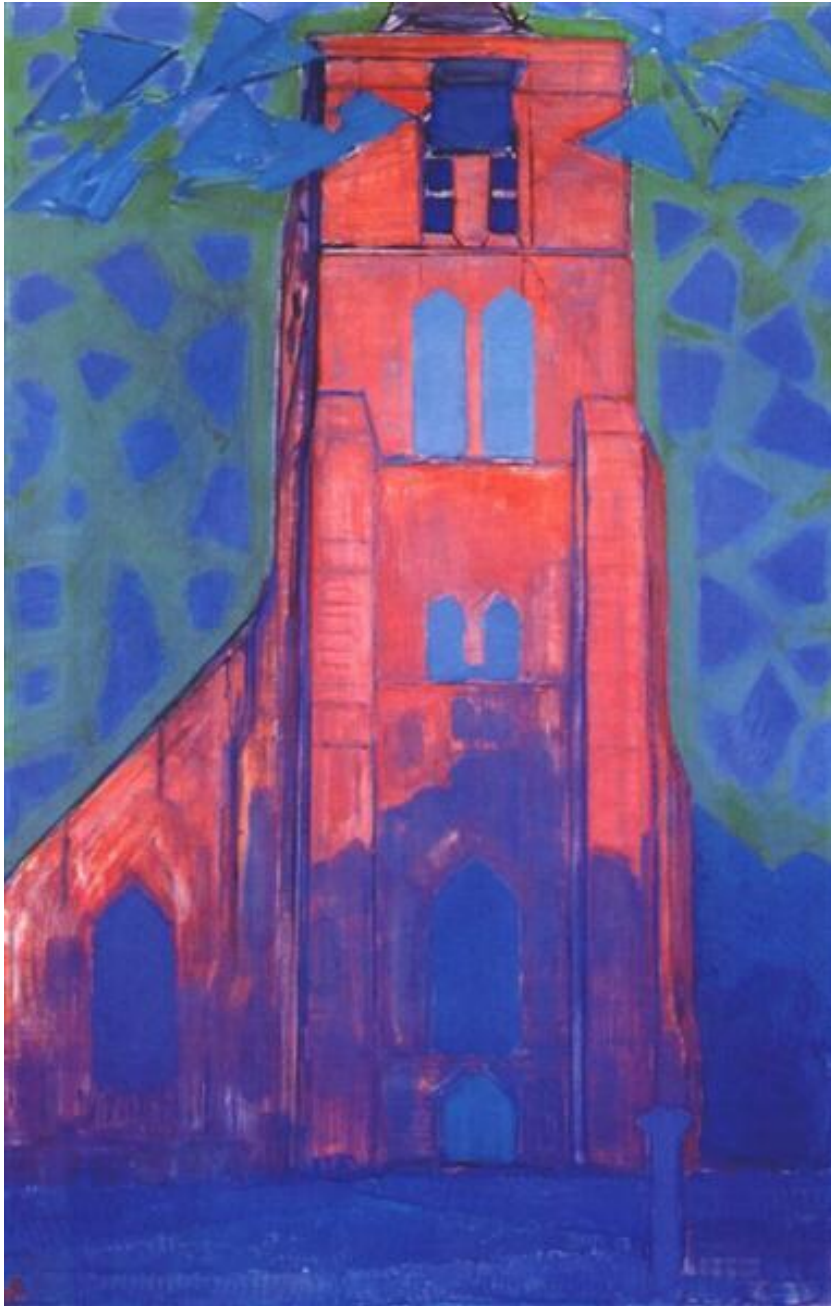


*Evolución* significa el desarrollo paulatino del ser viviente de formas inferiores a formas superiores. Al igual que muchos de sus contemporáneos, **Mondrian** trató de sustituir el modelo de **Darwin** por un concepto de desarrollo espiritual e intelectual. Para ello recurrió a tradiciones pictóricas cristianas y a concepciones teosóficas del hombre y el cosmos. Las formas abstractas de las figuras muestran que **Mondrian** quiso adjudicar al arte abstracto un papel importante en un proceso histórico determinado “intelectualmente”. El tríptico monumental es un cuadro programático. Pero al público no le agradó este cuadro y los críticos lo tacharon de frío y vacío.

Las aficiones esotéricas de **Mondrian** se evidencian en este tríptico de forma bastante teatral. Una panoplia de figuras simbólicas: estrellas de David, triángulos místicos y hexágonos recarga la obra de contenido literario del que el pintor abominaría en sus escritos de madurez.

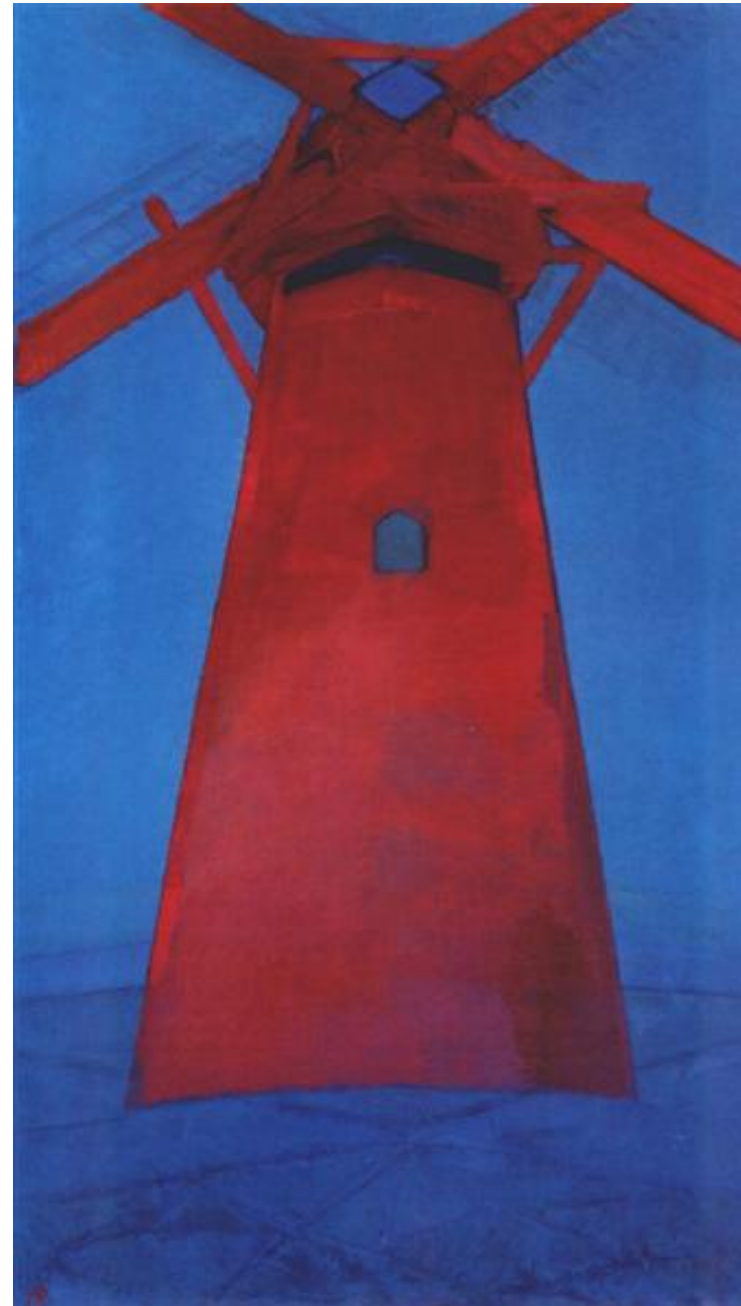
### **TORRE DE LA IGLESIA DE DOMBURG 1911**

Paisaje urbano  
Óleo sobre lienzo  
Gemeentemuseum  
den Haag, Hague,  
Netherlands  
114 x 75 cm



### **EL MOLINO ROJO 1910 - 1911**

Paisaje  
Óleo sobre lienzo.  
Gemeentemuseum  
den Haag, Hague, Netherlands  
150 x 86 cm



Azul y rojo son los colores dominantes, prácticamente únicos, en este período. Motivos familiares como la torre de la iglesia de Domburg (localidad zelandesa donde **Mondrian** estableció una fructífera relación con **Jan Toroop**) y el ubicuo molino son reinterpretados en esta clave cromática. En estos dos casos, la adopción de un punto de vista muy cercano le sirvió al pintor para subrayar la fuerza ascensional de la arquitectura.

## QUINTA ETAPA. INFLUENCIA DE CUBISMO



*BODEGÓN CON JARRA DE JENGIBRE I*, 1911-1912.  
Óleo sobre tela, Museo Solomon R. Guggenheim

Hace referencia a la obra de **Cézanne**, en cuanto a composición y tema, nos sitúa en un contexto anterior al cubismo. Se trataba de un paso previo necesario para poder asumir plenamente el cubismo.

Con solo dos meses de diferencia se muestra la rápida asimilación del cubismo que lleva a cabo **Mondrian**. Si la primera es deudora de **Cézanne** la segunda es evidente la influencia de **Picasso** y **Braque**.



*BODEGÓN CON JARRA DE JENGIBRE II*, 1911-1912  
Óleo sobre tela, Museo Solomon R. Guggenheim

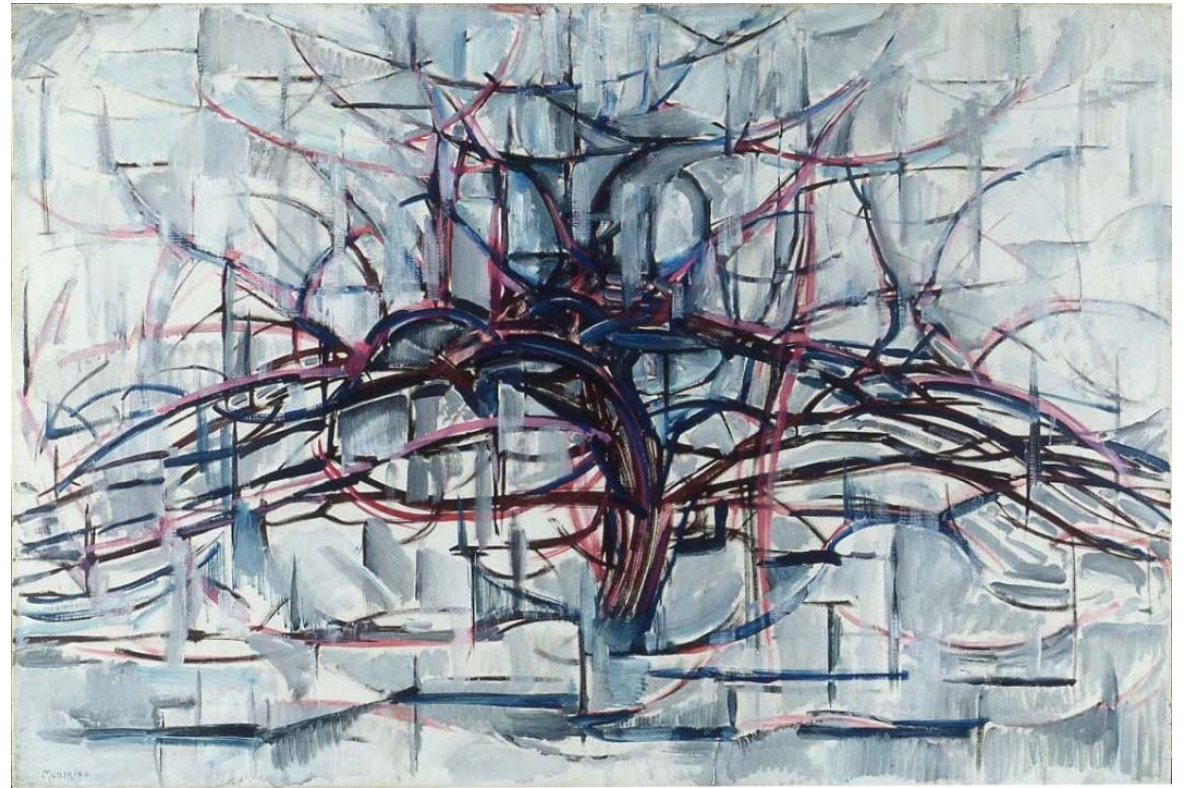
Muestra un lenguaje plenamente cubista introduciendo la descomposición formal propia de este estilo. Toma las partes esenciales de *Naturaleza muerta con Jarro de Jengibre I* traduciéndolas a reducciones esquemáticas en las que el motivo todavía es reconocible.

**EL ÁRBOL GRIS** 1911



79,7 cm x 109,1 cm. Museo municipal de La Haya

**ÁRBOL HORIZONTAL** 1912



75,9 cm x 112,2 cm. Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica, New York

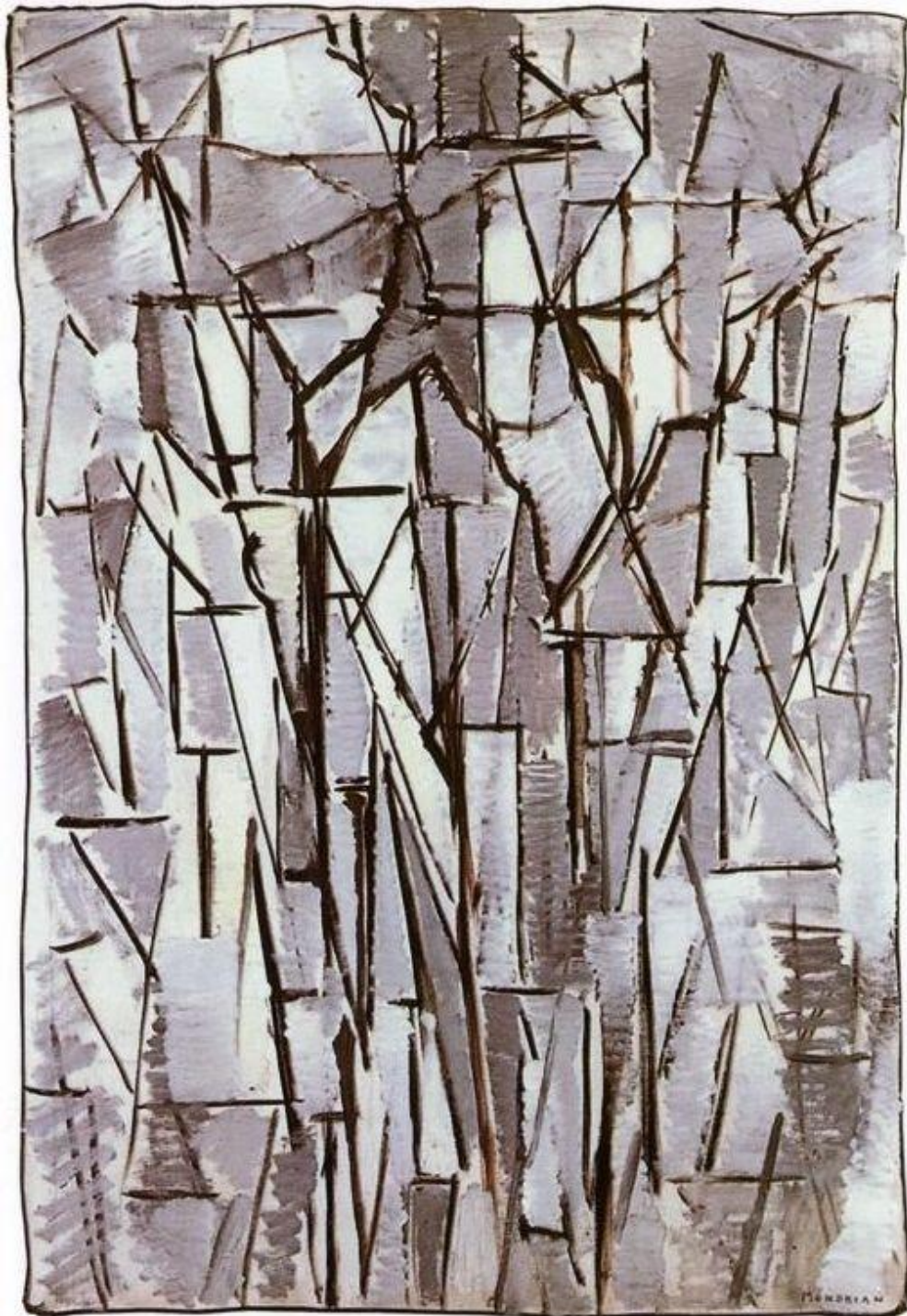
**Mondrian** descubre el cubismo en la exposición de 1811 de **Picasso y Braque** que se celebró en Ámsterdam. La impresión que le produce es intensa: a los pocos meses se traslada París y asimila sus principios con tal rapidez que en marzo de año siguiente es admitido en la sala cubista del XXVIII del Salón de los Independientes. El viaje a París le ayuda a salir de su soledad cósmica. No se preocupa de conocer a **Picasso y Braque**, bastaba con conocer y admirar su obra. **Mondrian**, que desde muy pronto ve en este movimiento un camino hacia la abstracción, comprendió de inmediato el armazón de líneas negras del cubismo analítico, más desarrolla una visión muy personal del mismo, tanto por no frecuentar el género del bodegón tan habitual en el resto de los cubistas y permanecer fiel a sus motivos tradicionales (el molino, o el árbol) como fundamentalmente, por su rápido alejamiento del ámbito figurativo. Pronto este proceso le lleva a separarse del cubismo (en palabras del pintor, este movimiento *“No aceptaba las consecuencias de sus propios descubrimientos”* es decir, no propugnaba la abstracción absoluta).

**MANZANO EN FLOR, 1912.**

78,5 cm x 107,5 cm, Museo municipal de La Haya



En 1912 logró fusionar las líneas negras con las imágenes de la naturaleza. Descubrió el motivo del árbol, cuyas ramas embrolladas evocaban las líneas negras del cuadro. En *Árbol gris* (anterior diapositiva) aspiraba a hacer perceptible la masa del follaje y la atmósfera gris y nublada de un manzano. *El árbol gris* posee una estructura lineal clara y realmente trae a la memoria el olor y la imagen de un manzano real. En *Manzano en flor*, **Mondrian** configura de manera más transparente las capas de color. La localización del árbol es secundaria, la estructura del cuadro se organiza en torno a un centro, al igual que de una flor del árbol nace el fruto.



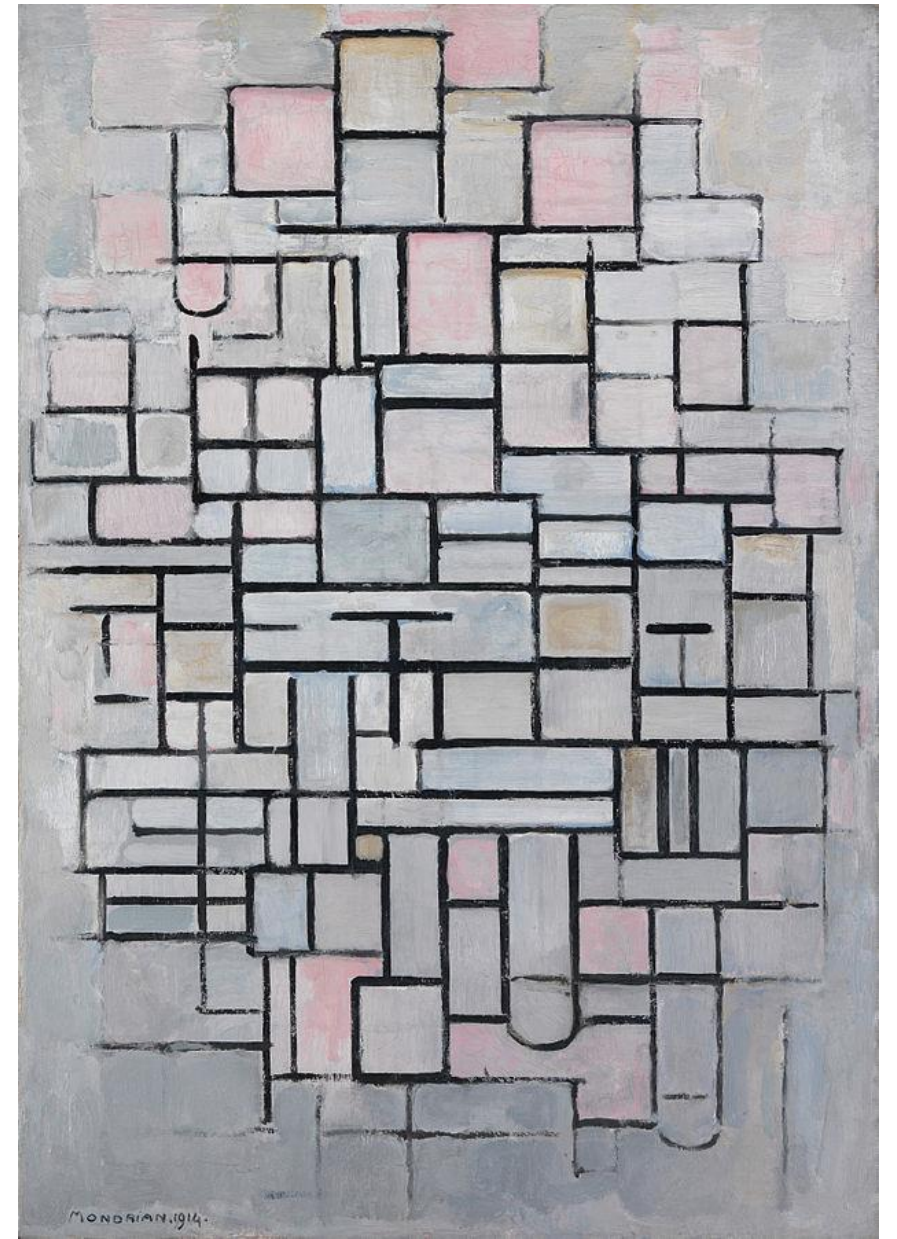
*COMPOSICIÓN ÁRBOLES II,*  
óleo sobre tela, 1912-1913

Este cuadro causa desorientación visual. Al buscar el motivo se topa con una superficie cubierta de formas, en parte de manera uniforme. La red, parcheada con manchas de color blanco y colores grisáceos, se extiende hasta el borde de la superficie del lienzo y parece tender más allá de él.

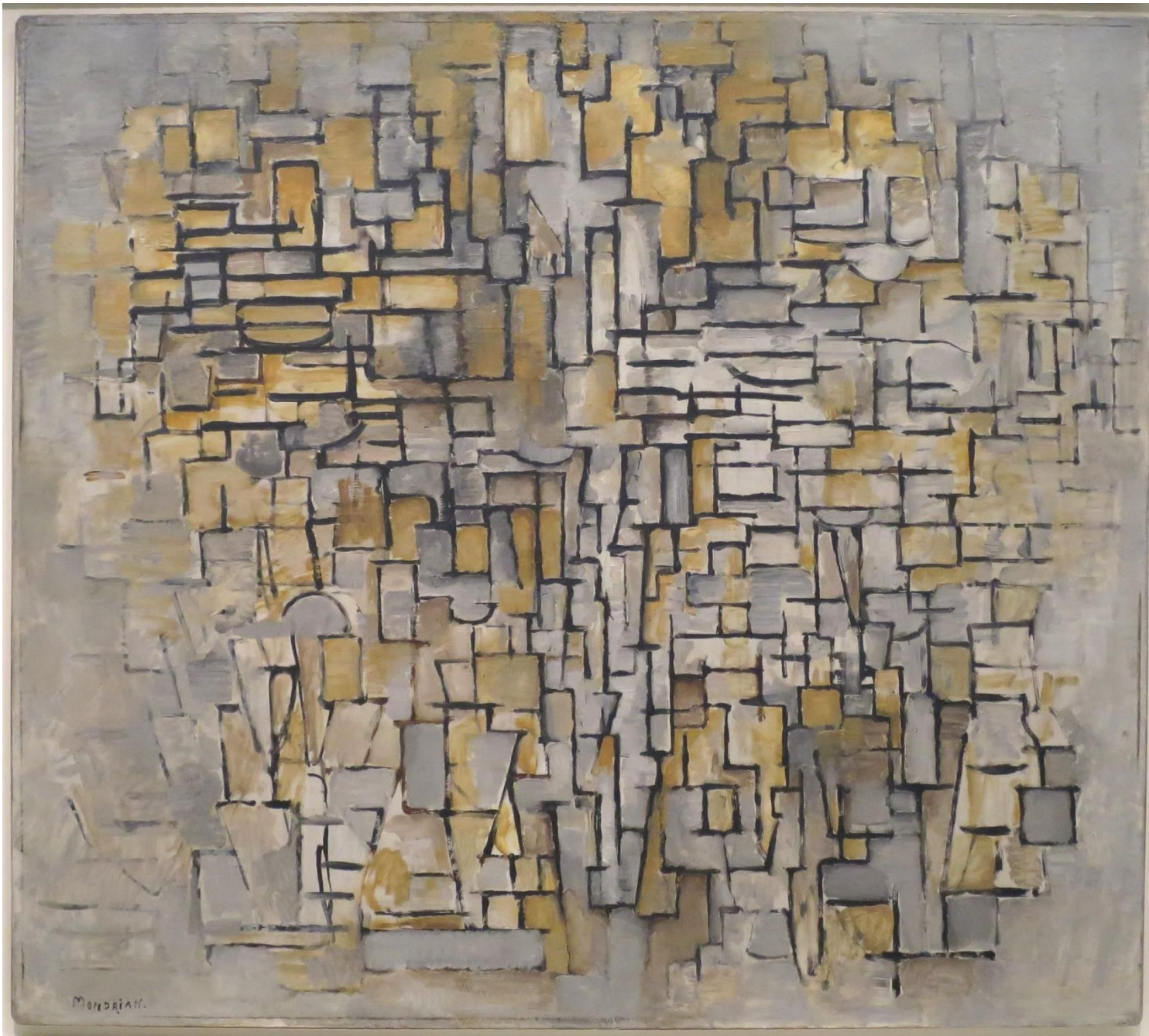


**COMPOSICIÓN CON PLANOS DE COLOR EN ÓVALO II.** 1914  
Neoplasticismo. Abstracto. Óleo sobre lienzo.  
Gemeentemuseum den Haag, Hague, HOLANDA.

En el año 1913. **Mondrian** constató que el laberinto de casas urbanas era excepcionalmente apropiado para inscribir experiencias cotidianas en las redes de los cuadros cubistas. De esta forma, hacia 1913 su obra presenta, de cualquier referencia a objetos concretos; una composición reducida a una trama de trozos ortogonales inscritos en una estructura oval, apuntando ya las bases de toda su teoría estética al declarar que el propósito que anima estas obras no es otro que expresar plásticamente la belleza universal.



**COMPOSICIÓN Nº VI** 1914  
Óleo sobre lienzo. Colección Beyeler, Basilea.

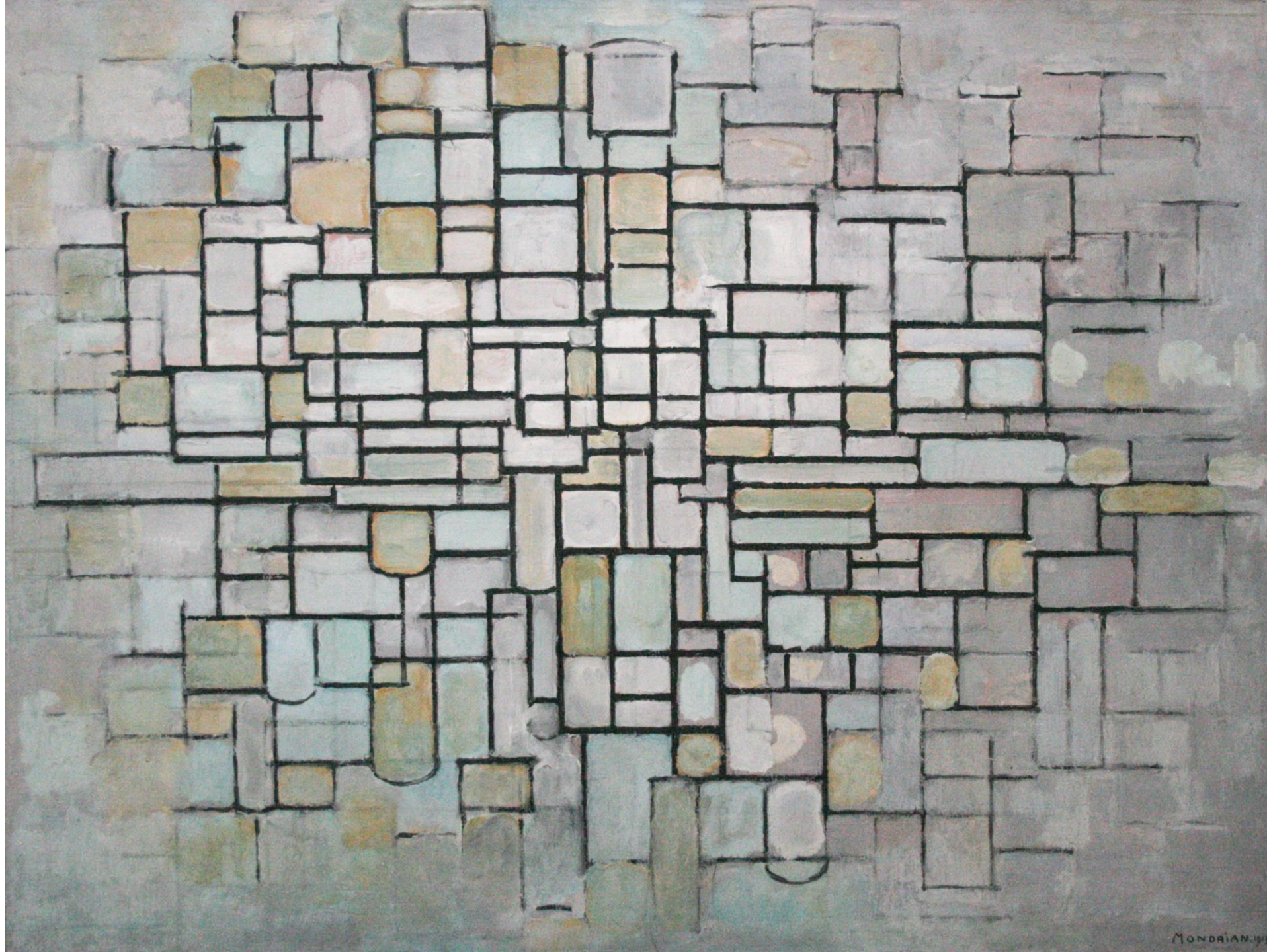


**COMPOSICIÓN VII**, 1913

Óleo sobre tela.

Influencia del cubismo.

Los vínculos que unen a **Mondrian** con el cubismo son cada vez más leves: los títulos (tomados del ámbito musical) subrayan el carácter abstracto de estas obras. Por otra parte, superada la fase de austeridad cromática, los lienzos van admitiendo una cada vez más variada gama de colores, que comienzan a estar delimitados por una trama ortogonal.



*COMPOSICIÓN XI*, 1913  
Óleo sobre tela.



***OCEANO 5***, 1915

Carbón y gouache sobre  
papel, pegado en panel en  
1941.

87,6 x 120,3 cm;

Panel: 90,2 x 123 x 1,3 cm

Colección Peggy

Guggenheim, Venecia.

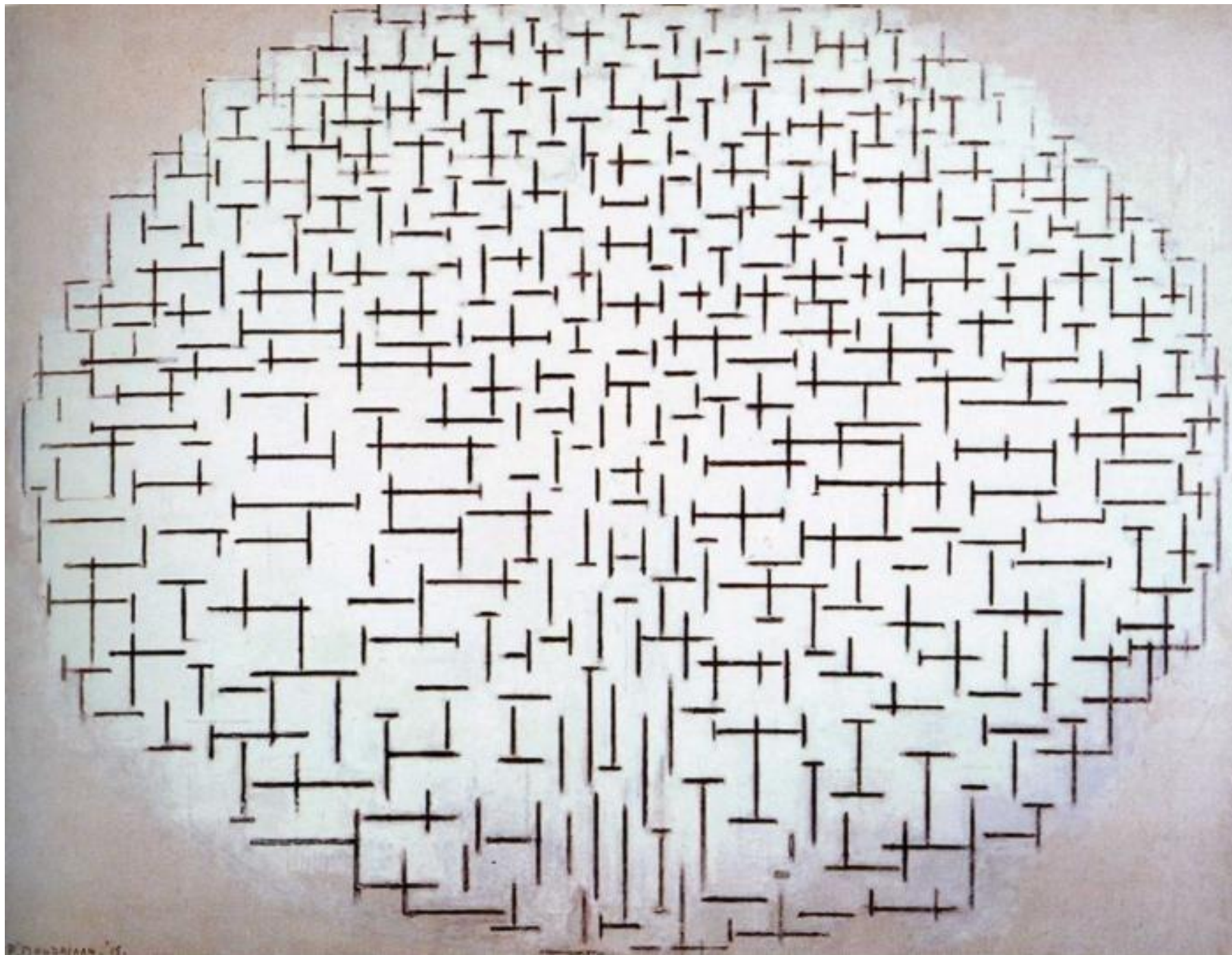
# EL NEOPLASTICISMO

En torno a la mitad del S. XX diferentes movimientos, desde presupuestos muy diversos propugnan un arte no figurativo, regido por las normas propias y por lo tanto, emancipado de la esclavitud de los objetos del mundo sensible.

**Mondrian**, que había llegado a la abstracción por la vía del cubismo, recibe en su retiro holandés dos influencias fundamentales en la evolución de su obra. Una surge del ámbito pictórico y se debe a la obra de **Bart van der Leek**, cuyas estilizaciones a base de planos de colores puros marcarán la pauta del nuevo estilo de **Mondrian**. La otra es extraartística y procede del místico **M. H. J. Schoenmaekers**, que en su ensayo *La Nueva Imagen del mundo* 1915 escribía:

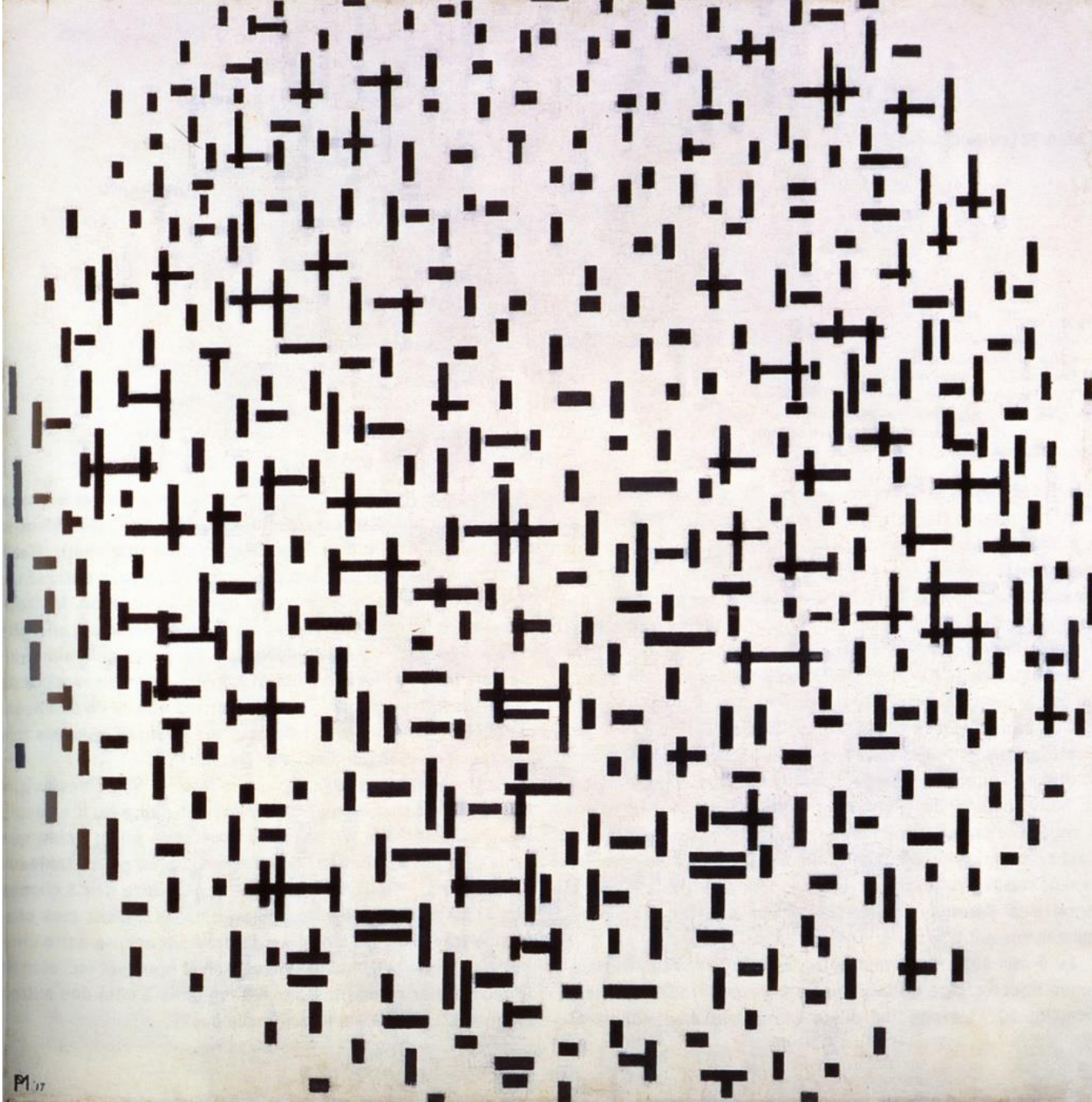
*“Los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea horizontal, es decir, la trayectoria de la tierra alrededor del sol y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos que tienen su origen en el centro del Sol (...). Los tres colores principales son el amarillo, el azul y el rojo. No existen más colores que ellos”.*

A partir de mimbres tan diversos, **Mondrian** elabora un programa (expuesto de forma prolija en las páginas de la revista *De Stijl*) que concibe la obra de arte como un vehículo para expresar la fuerza y la armonía del universo por medio de recursos exclusivamente plásticos.



*COMPOSICIÓN 10 "MUELLE Y OCÉANO"*  
1915,  
óleo sobre tela. Museo Kröller-Müller

Es una interpretación personal del lenguaje cubista, en la que suprime toda alusión a modelos de la realidad y enfatiza la estructura de verticales y horizontales convirtiéndolas en los protagonistas de la obra. Con esto ya estaba anunciado el lenguaje esencial del **Neoplasticismo**.

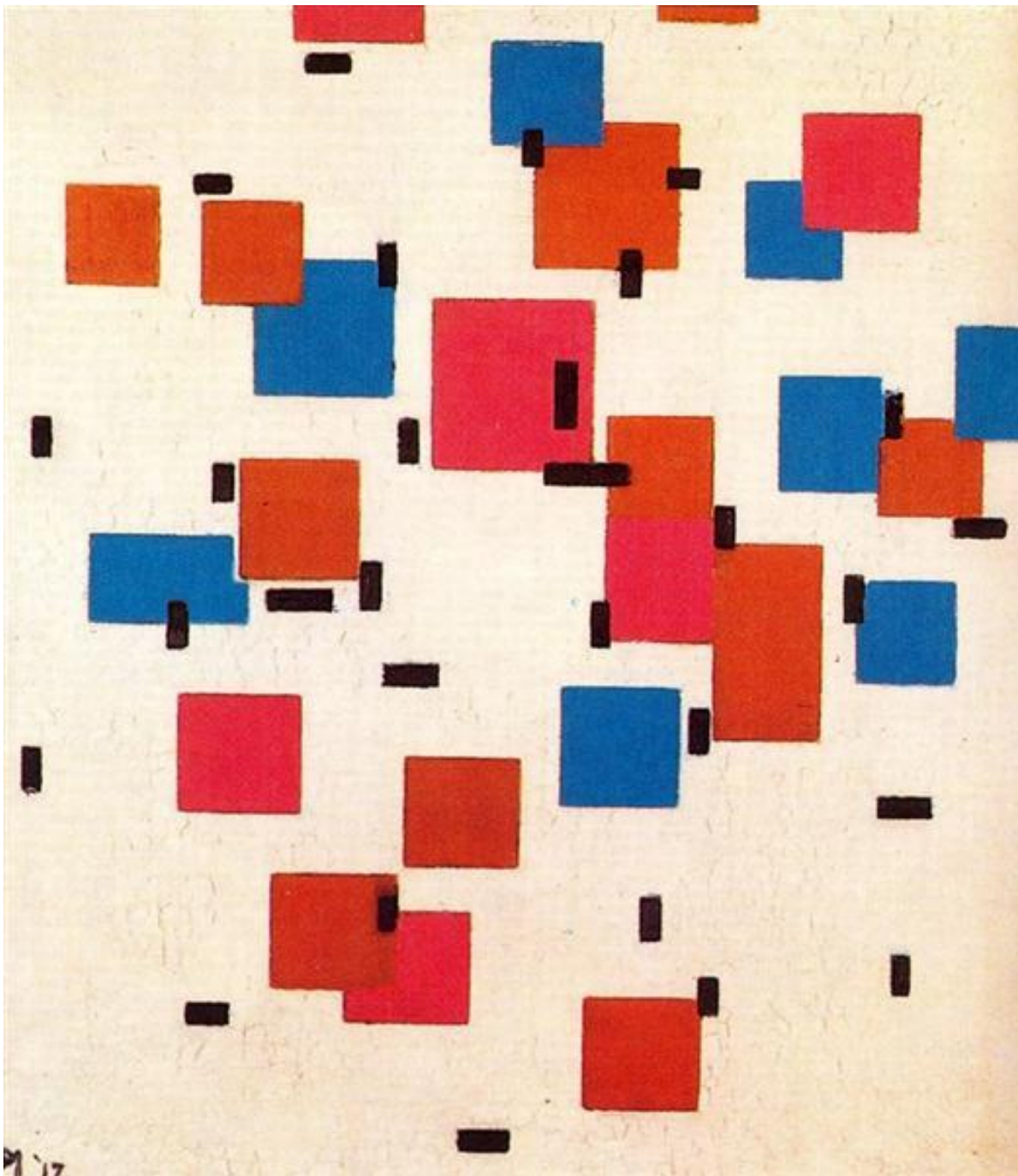


**COMPOSICIÓN EN LÍNEAS, SEGUNDO ESTADO, 1916-1917**

Óleo sobre tela. Museo Kröller-Müller

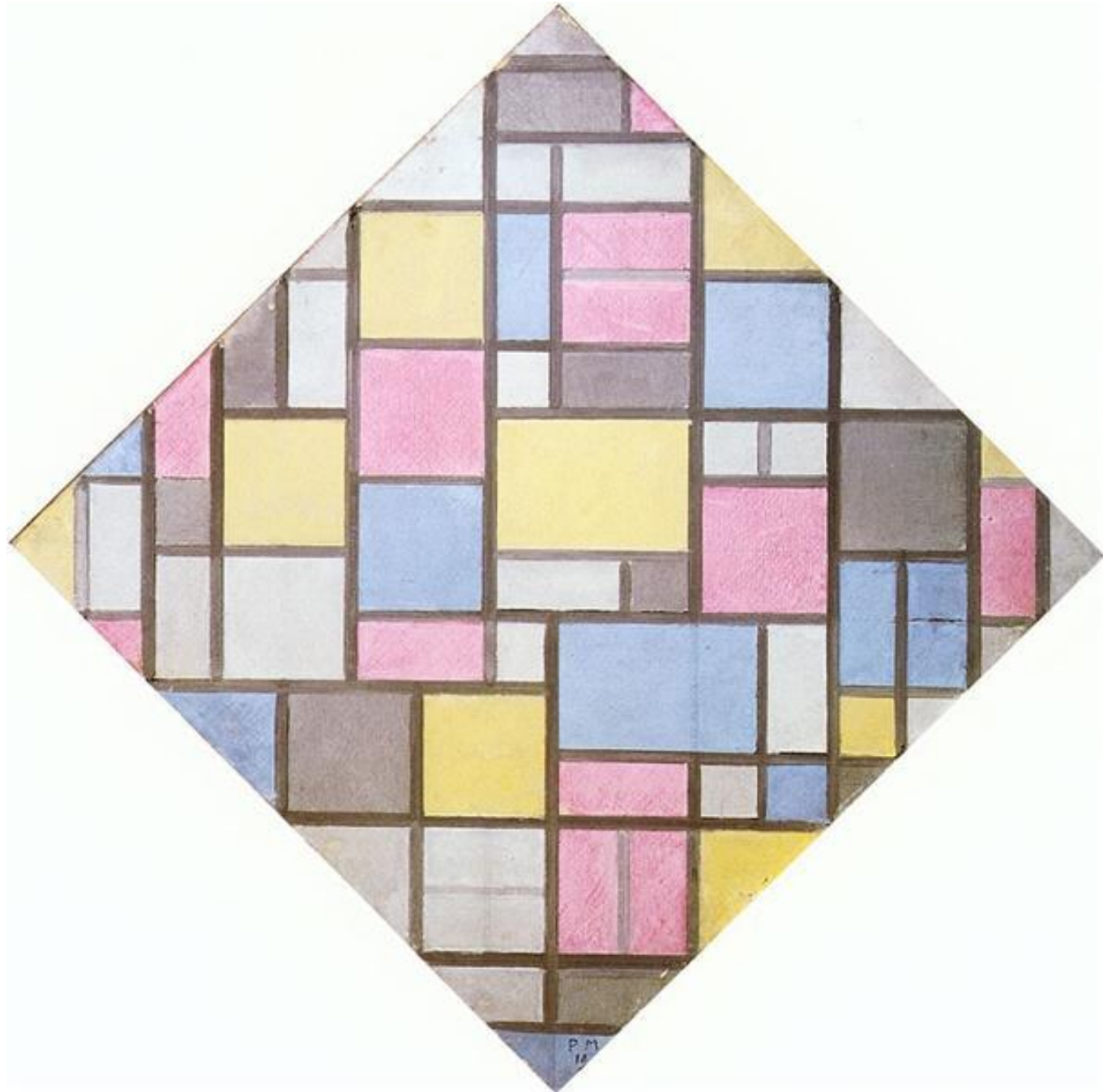
En el transcurso de su estancia en Holanda durante al Gran Guerra, **Mondrian** viaja a la costa y realiza una serie de obras inspiradas en la vibración de las olas al romper contra la escollera. Años después el artista explicaba así estas austeras composiciones de signos:

*“Al observar el mar, el cielo y las estrellas, yo pretendía mostrar su función plástica a través de una multitud de cruces horizontales y verticales, impresionado por la inmensidad de la naturaleza, intentaba expresar su expansión, su calma y unidad”.*



## COMPOSICION EN PLANOS DE COLOR COLOR A. 1917

Subsisten en esta obra algunas referencias al tema de la escollera, pero los signos se reducen al mínimo, en tanto que aparecen pequeños rectángulos de color. Estos se perfilan nítidos sobre un fondo monocromo y la superposición de algunos de ellos parece insinuar cierta sensación de profundidad.



## ***COMPOSICIÓN EN ROMBO***

**1918-1919** Neoplasticismo

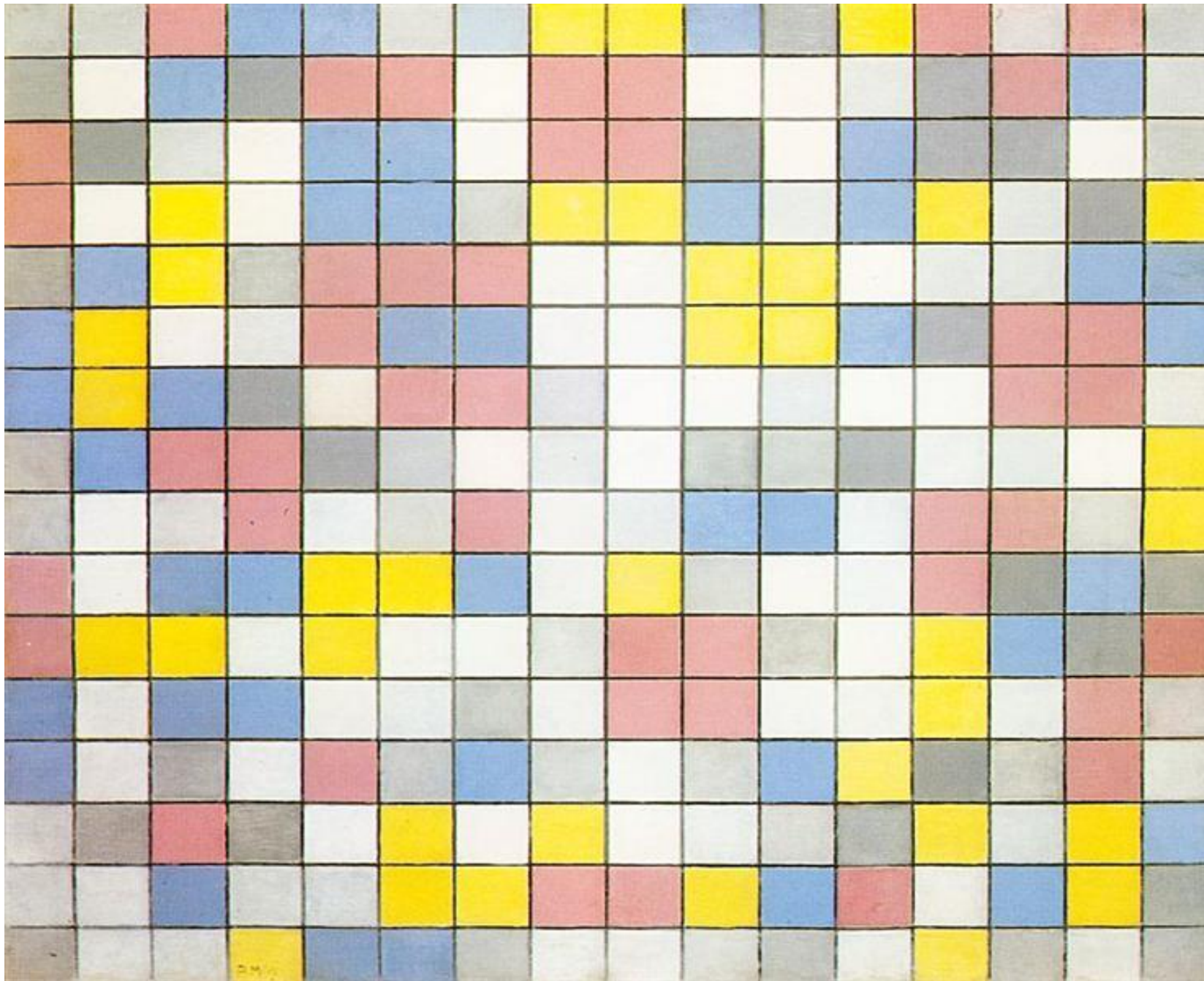
Abstracto

Óleo sobre lienzo oil

Kröller-Müller Museo, Otterlo,  
Netherlands

**Mondrian** no siempre sintió la aversión a la línea diagonal que le llevó a romper con **van Doesburg** en 1925. Seis años antes había hecho tentativas en este sentido y esta obra es una buena prueba.

La concibió en un primer momento con el lienzo en la posición habitual, pero no quedó satisfecho con el resultado y optó por girar el cuadro 45 grados y ofrecerlo como un rombo, iniciando de esta forma la larga serie de obras en este formato.



**COMPOSICIÓN EN DAMERO  
CON COLORES CLAROS 1919**

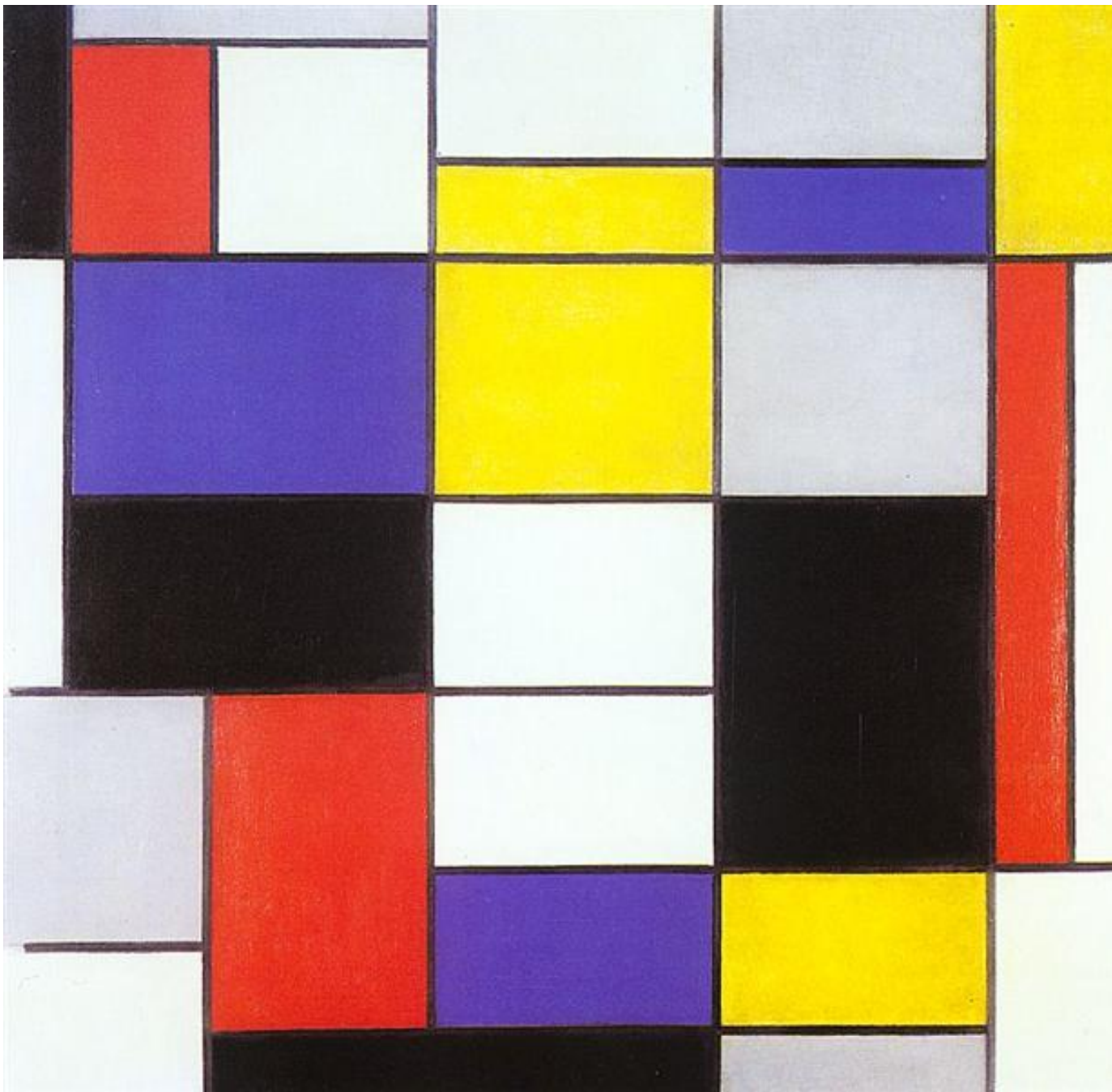
Neoplasticismo

Abstracción

Óleo sobre lienzo :

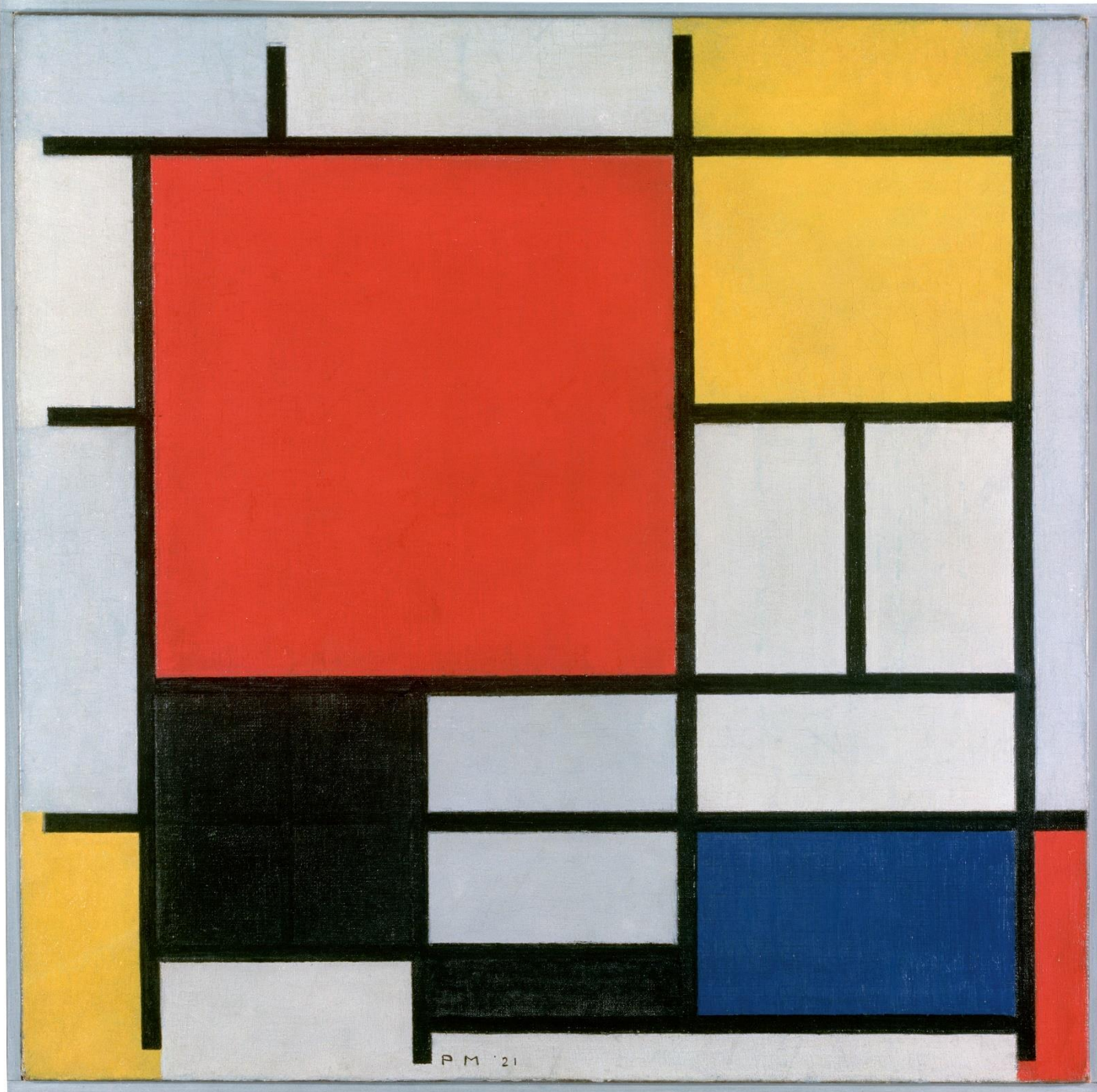
Gemeentemuseum den Haag,  
Hague, Netherlands.

En las obras inmediatamente anteriores a 1920, la lógica del proceso que llevaría a **Mondrian** a adoptar su característica forma de expresión se revela con gran claridad. Aquí estudia aisladamente cada uno de los elementos básicos de su plástica, neutralizando para ello el otro. Así, para analizar las relaciones cromáticas mantiene la retícula regular (pero al investigar las proporciones y tamaño de los diferentes planos aplica una muy limitada gama de colores, que aparecen en otro cuadro).

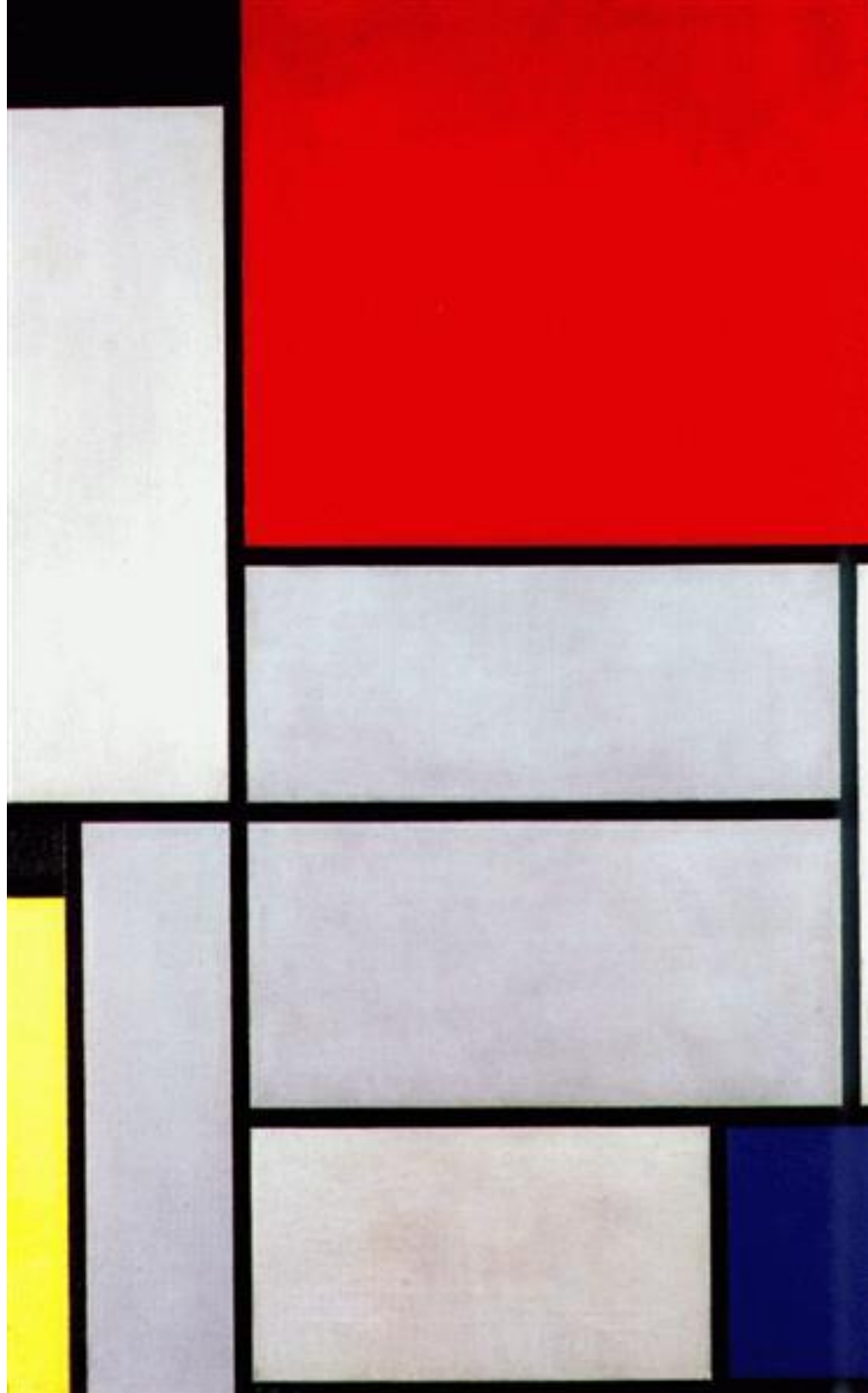


## *GRAN COMPOSICIÓN A* 1920

**Mondrian** ha reducido su paleta a los tres colores elementales, rojo azul y amarillo y una serie de no - colores (negro, gris y blanco) sin embargo mantienen dudas acerca de la amplitud de la línea que define la retícula. Tras emplear un trazo más fino, se inclinaría por otro bien visible, generalmente de un negro intenso, que subraya la separación entre los planos de color.



*COMPOSICIÓN EN ROJO, AMARILLO,  
AZUL, BLANCO Y NEGRO, 1921.*



**CUADRO 1** 1921

Neoplasticismo

Abstracto

Óleo sobre lienzo.

Museo Ludwig, Cologne, Germany

96.5 x 60.5 cm

**Mondrian** transmite su satisfacción por el que sin duda considera una obra perfecta, al tiempo que muestra la certeza de encontrarse en el inicio de la etapa definitiva de su carrera. La trama ha ganado en simplicidad y cada uno de los tres colores primarios aparece una sola vez, todo ello para no velar el núcleo central de sus estéticas: *el arte como creación de relaciones elementales, entre líneas y plano y entre color y no-color.*

## COMPOSICIÓN 2. 1922

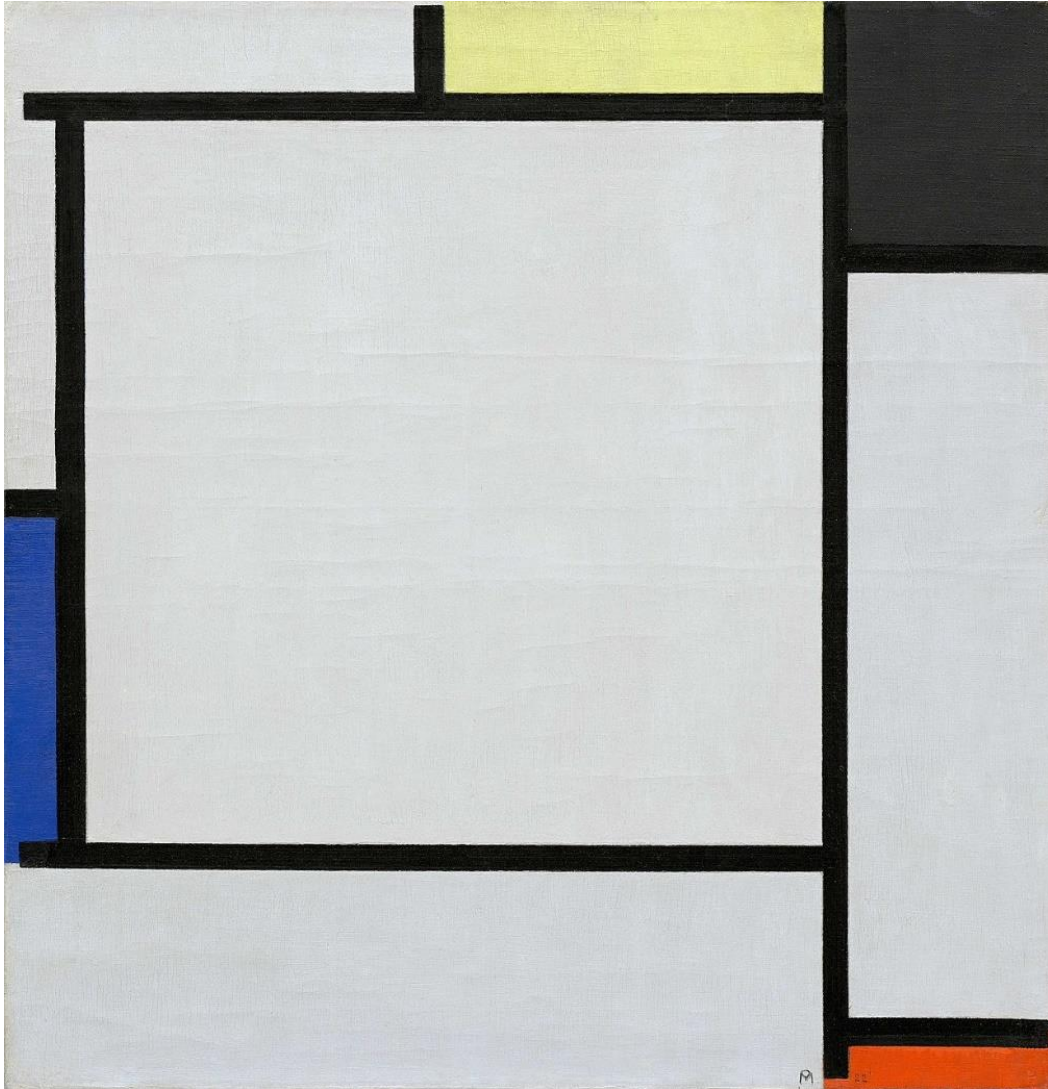
Estilo: Neoplasticismo

Género: pintura abstracta

Media: óleo sobre lienzo

Localización: Museo Solomon R. Guggenheim

Dimensiones: 55,5 x 53,5 cm



## COMPOSICIÓN CON ROJO, NEGRO, AZUL Y AMARILLO LOZENGE. 1925

Estilo: Neoplasticismo

Género: pintura abstracta

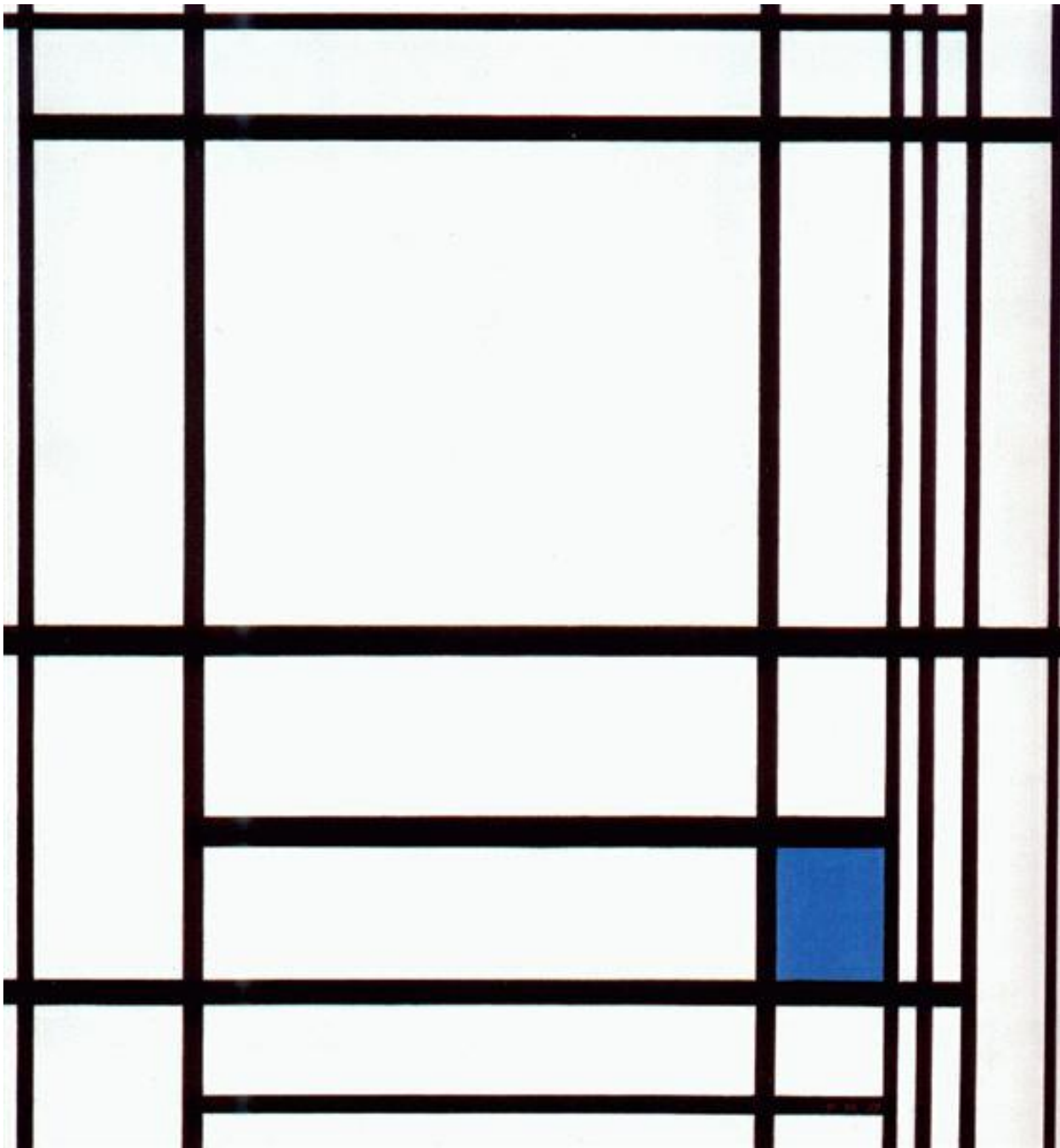
Media: óleo, sobre lienzo

Localización: colección privada

Dimensiones: 77 x 77 cm



Durante toda la década de los veinte compone variaciones a partir de la misma idea, lo que hace que sus obras presenten una semejanza que obliga a buscar matices. En este sentido, **hasta 1923 las líneas negras que separan los campos de color no llegan hasta el borde.** (Fijaos en el cuadro de la derecha y de la izquierda).



## COMPOSICIÓN DE LÍNEAS Y COLOR III 1937

Neoplasticismo

Pintura abstracta.

Óleo sobre lienzo.

Gemeentemuseum den Haag, Hague, Netherlands

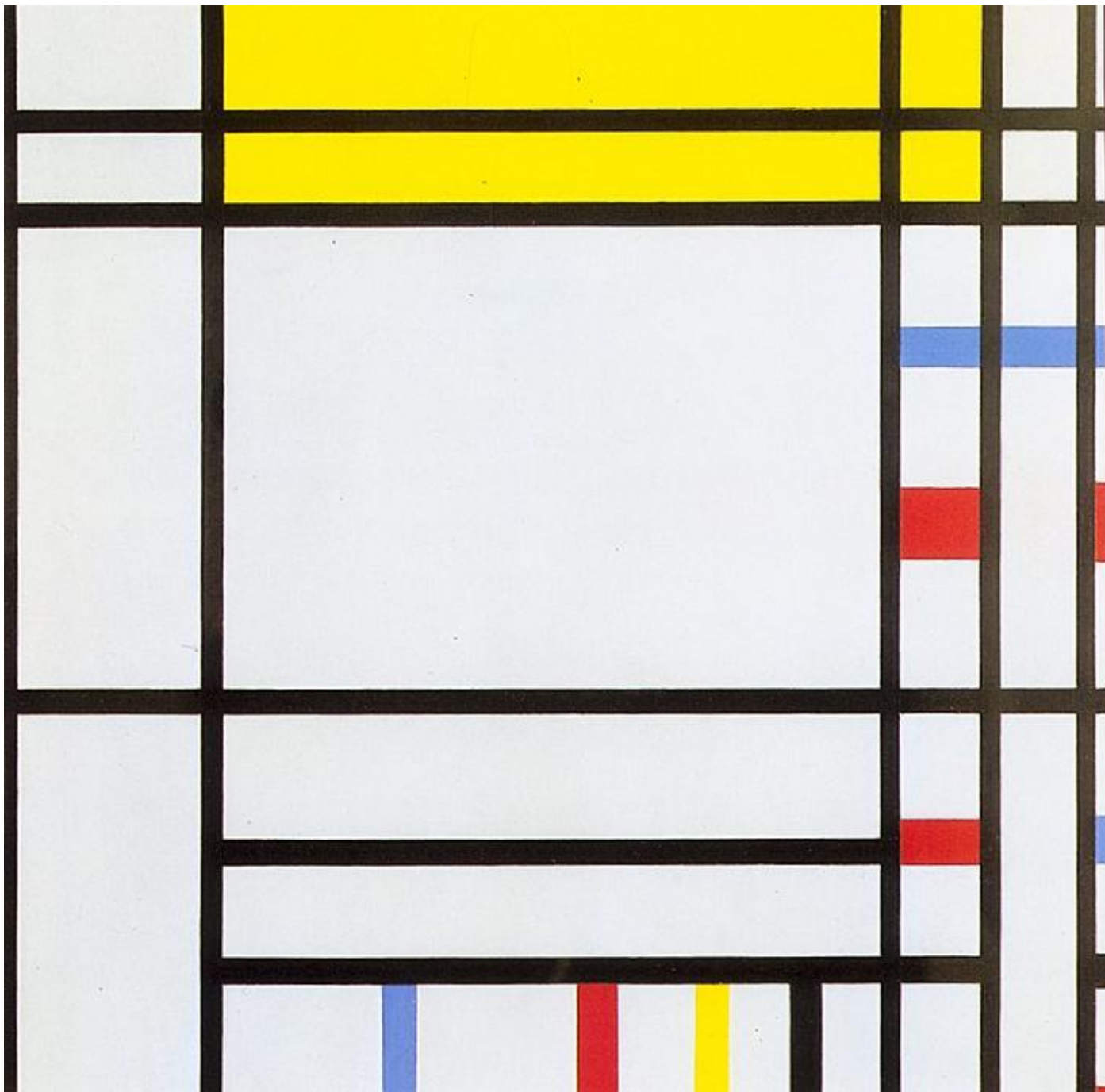
80 x 77 cm.

A medida que avanza la década el color va ocupando espacios cada vez más reducidos, en tanto que la trama de líneas horizontales y verticales se hace más densa. Pese al riesgo que entraña establecer correspondencias entre el arte de **Mondrian** y su peripecia personal, para algunos autores esta supremacía del elemento invariable sobre lo natural-vital, representado por el color, sería producto de los difíciles momentos que atraviesa el pintor.

Por medio de los nuevos cuadros con los complejos motivos de líneas dobles, **Mondrian** logra alcanzar valores expresivos muy diversos. Algunos cuadros se presentan modernos y un poco técnicos; sin embargo otros parecen armónicos, casi clásicos.

# BOOGIE-WOOGIE

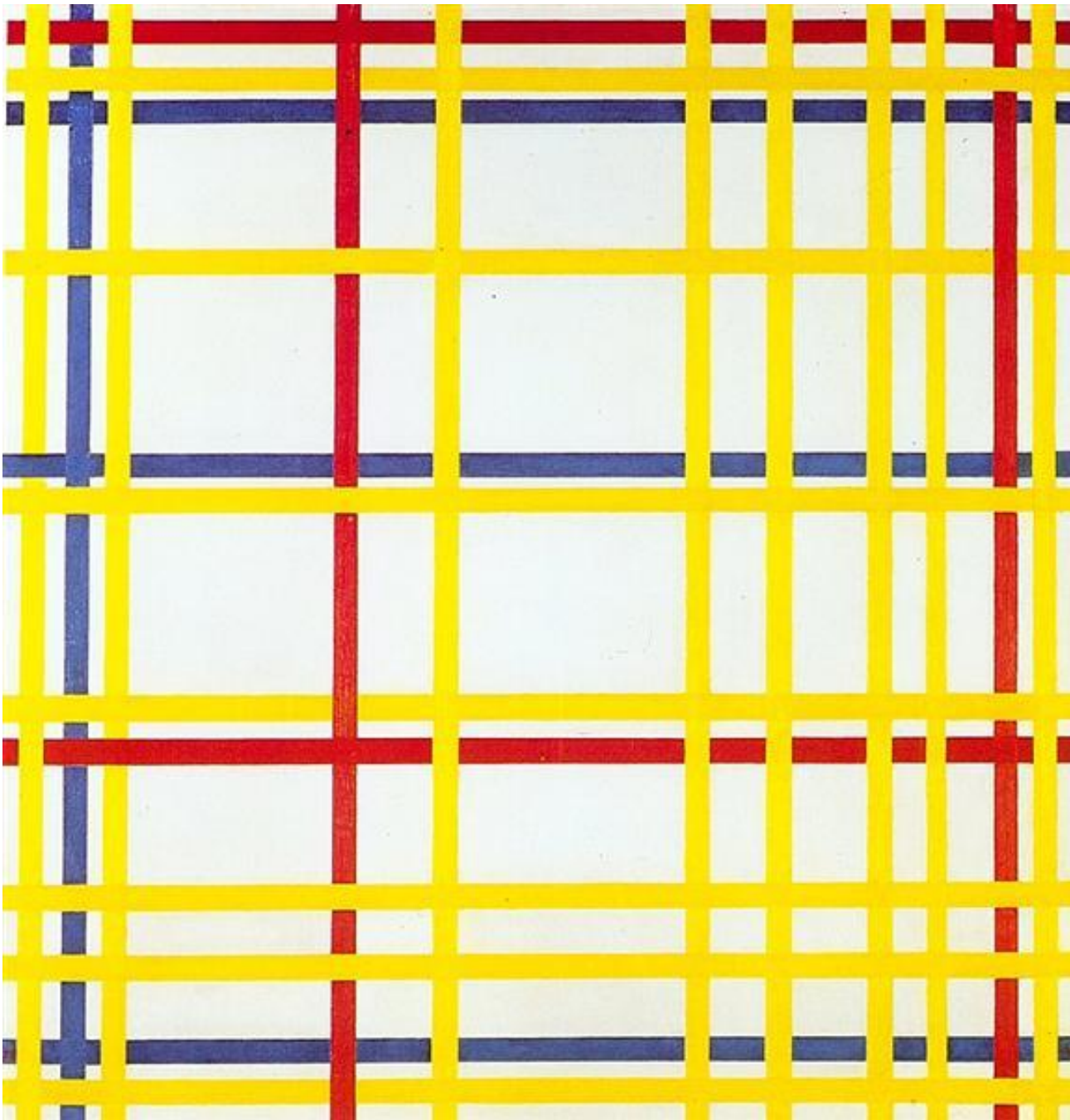
En Nueva York, la pintura de **Mondrian** parece participar de la sensación de libertad experimentada por el artista al huir del opresivo ambiente bélico que se respiraba en Europa. Este espíritu se manifiesta en una nueva concepción del color, que **comienza emancipándose de la retícula tradicional** (en obras comenzadas en la década anterior) para acabar sustituyendo al negro en la trama y componer un vibrante mosaico de diminutas teselas. Como los propios títulos insinúan en las obras americanas de **Mondrian** la relación con el entorno va más allá de la mera evocación estilizada de las luces neoyorkinas y hay que buscarla en la fascinación que el artista siente por los sincopados ritmos de estilos musicales como el jazz o el blues.



## ***PLAZA DE LA CONCORDIA*** 1939- 1943

Esta obra la inicio durante su estancia en Inglaterra y fue concluida cuatro años después en Nueva York.

Participa de los rasgos comunes de toda la producción de finales de los treinta: reducción de las superficie coloreada y paralelo incremento de la importancia de la trama ortogonal. De igual modo, las dos telas muestran la intervención posterior del pintor, que como si se tratara de una metáfora de su ganada libertad (dicho con toda la cautela que exige la obra de **Mondrian**) introduce nuevas franjas de color no limitadas, completamente por las líneas.



**NUEVA YORK I** 1942

Estilo: Neoplasticismo

Género: pintura abstracta

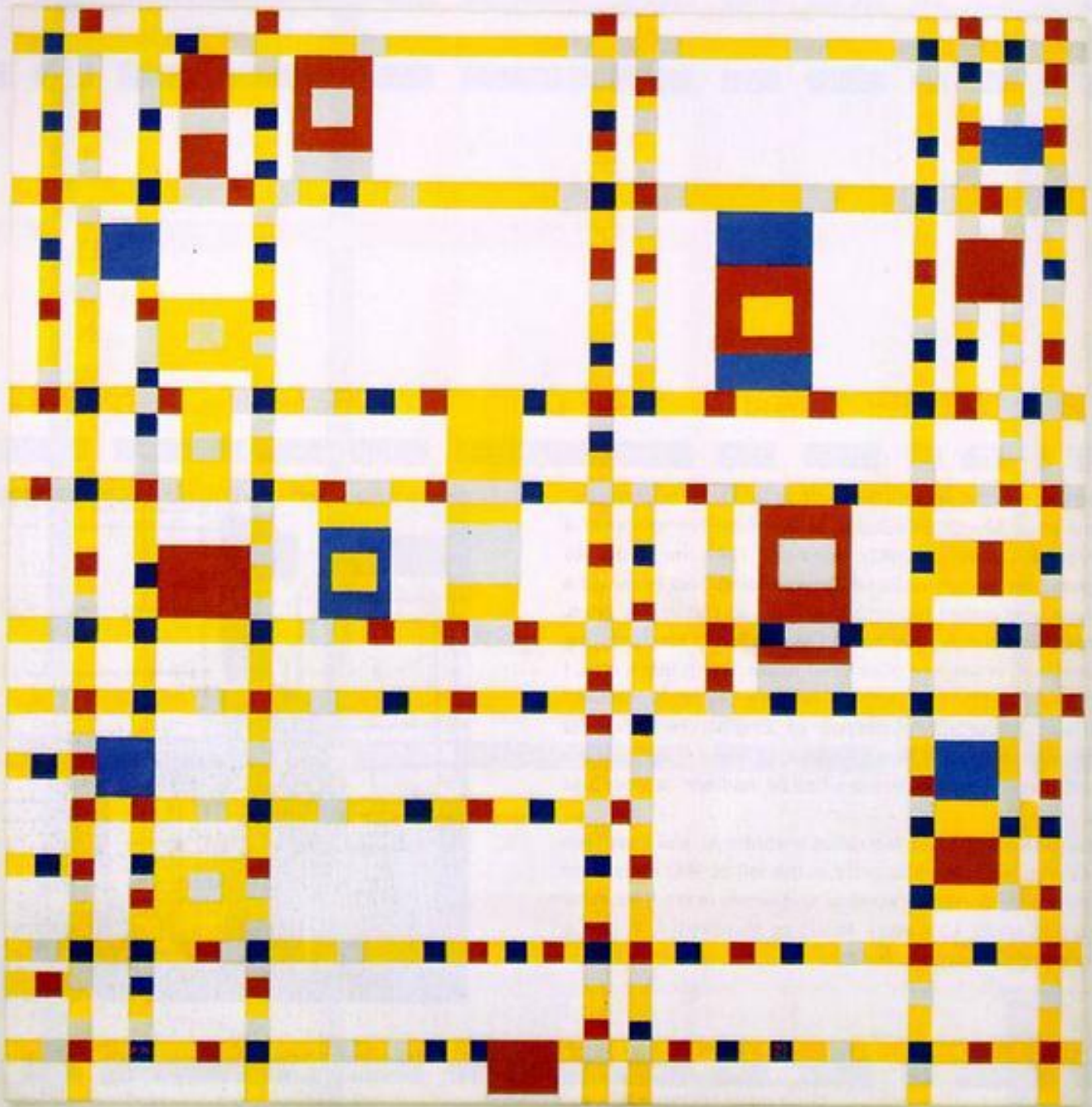
Media: óleo sobre lienzo.

Localización: **Centro Pompidou**

Dimensiones: 119,3 x 114,2 cm

Los artistas emigrados a América durante al Segunda Guerra mundial no van a ser ajenos a la pujante vitalidad del nuevo continente.

**Mondrian, Léger**, parecen introducir en su obra el dinamismo americano y suprimen el negro de la tradicional retícula, sustituyéndolo por bandas entrelazadas de colores primarios. El cambio también afectará a su método de trabajo, incorporando el collage en forma de tiras de papel en cuadros posteriores.



## ***BROADWAY BOOGIE-WOOGIE***

1942 - 1943

Estilo: Neoplasticismo

Género: pintura abstracta

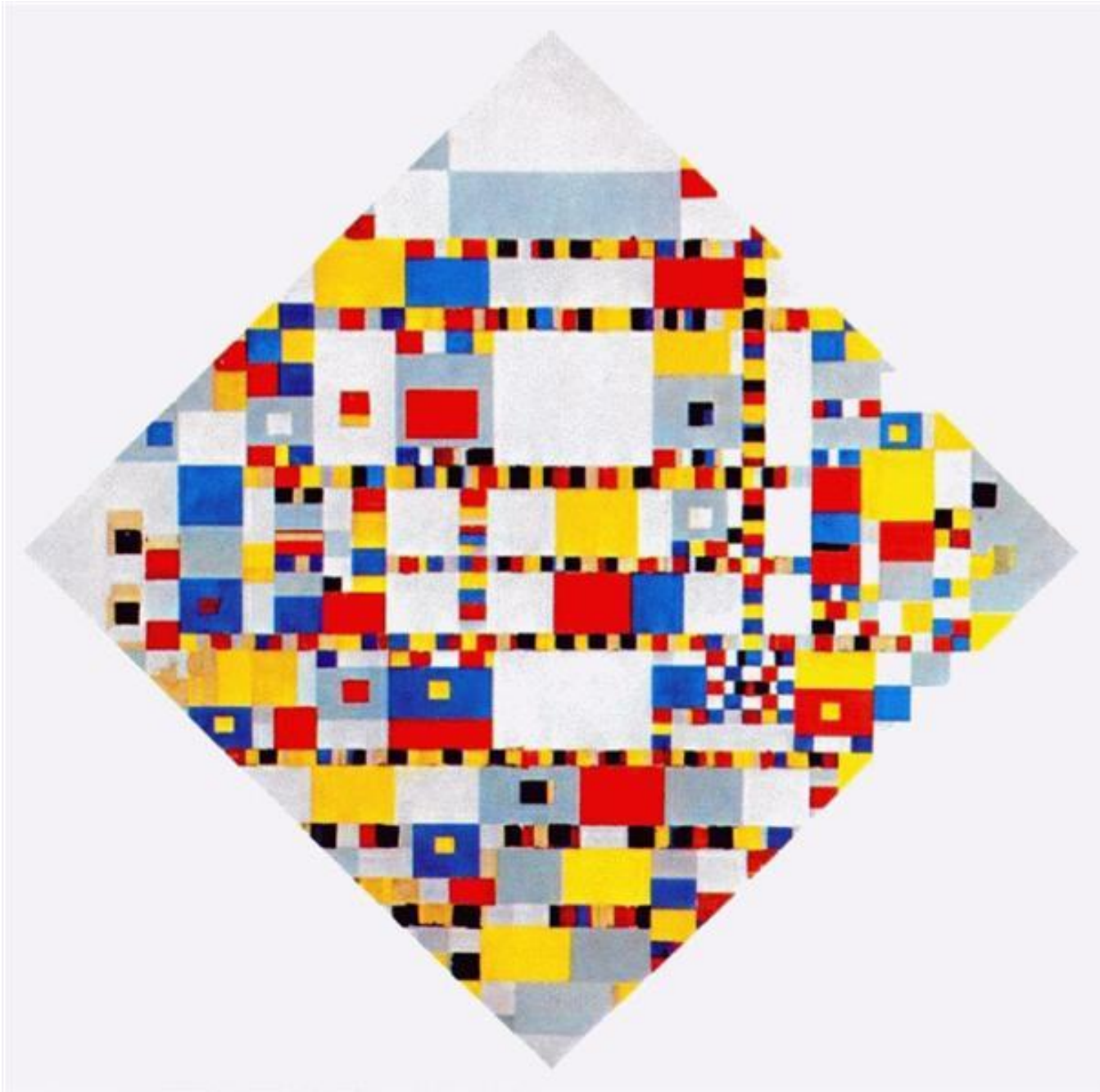
Media: óleo sobre lienzo.

Localización: MoMA

Dimensiones: 127 x 127 cm.

Esta y la siguiente son las dos últimas obras de **Mondrian**, llevan un curioso título en el que se hace referencia a una forma de jazz muy popular en la ciudad que los acoge. Unas palabras del pintor (que ya en 1927 había llamado **Foxtrot** a una de sus obras) vendrían a refutar la opinión de los que han visto en estos lienzos una trasposición, más o menos naturalista de la imagen nocturna de Nueva York y confirmarían la tesis de su relación con la música:

*"En el baile moderno, la línea recta y cada movimiento es neutralizado inmediatamente por un contra movimiento, lo que corresponde a la búsqueda de equilibrio".*



## VICTORY BOOGIE-WOOGIE

1944

Neoplasticismo

Pintura abstracta

Óleo

Gemeentemuseum den Haag,  
Hague, Netherlands

126 x 126 cm

Esta obra quedaría inconclusa.

# THEO VAN DOESBURG (1883-1931)



(Seudónimo de **Christian Emil Marie Küpper** (Utrecht, 1883 - Davos, Suiza 1931) Arquitecto, pintor y teórico de arte holandés. **Theo van Doesburg** fue una de las figuras fundamentales en el desarrollo del neoplasticismo holandés tanto en **pintura como en arquitectura**. Su posterior evolución hizo de él un punto de referencia clave para los grupos abstractos de los años treinta; a él se debe el proyecto del **grupo Abstracción-Creación**. Su labor teórica fue fundamental para difundir la abstracción geométrica dando numerosas conferencias durante los años veinte en Alemania, Checoslovaquia y Austria. Sus principios teóricos tienen repercusión en la arquitectura, decoración interior, la tipografía y el diseño, así como en la literatura y la música, por lo que se ha considerado como uno de los personajes más destacados de la época.

De formación autodidacta, en sus primeros años de dedicación a la pintura, realizó obras de carácter figurativo, ligadas al naturalismo y al impresionismo de los fauves.

En 1914 le influyó la obra de Wassily Kandinsky en una forma de abstracción geométrica. Durante esta época, entró en contacto con diversas personas ligadas a la teosofía, como su primera esposa y el pintor **Janus de Winter**, que influyeron en su modo de ver la vida y el arte y que dejarían más tarde una fuerte huella en el **Neoplasticismo**.

Sus primeras pinturas relevantes datan de 1916 y revelan la influencia cubista y de Kandinsky y las austeras teorías neoplasticistas.

Amigo de **Mondrian** desde 1915, fundó junto a éste el grupo y la revista **De Stijl** (1917). Colaboró también en proyectos arquitectónicos y escribió textos teóricos (**Principios fundamentales de las nuevas artes plásticas**, 1925) además de llevar a cabo un importante papel propagandístico y de difusión en los principales centros artísticos. Ente 1917 y 1918, el mismo año en que **Tristán Tzara** escribió el **Manifiesto Dadá**, **Theo Van Doesburg** y otros artistas y pintores neerlandeses, como **Piet Mondrian**, publicaban el **Manifiesto del neoplasticismo, totalmente antagónico al dadaísta. Si los dadaístas querían destruir el arte, los neerlandeses querían su renovación total. Frente a la intuición, la irracionalidad y el azar, opusieron la razón ordenadora, capaz de crear un estilo de formas simples y claras, caracterizado por el uso de colores primarios y aplicable a todas las manifestaciones plásticas.**

El empeño de **Van Doesburg** se concretó en la defensa de una utopía a la vez racionalista y humanista, plasmada sobre todo en sus **proyectos de decoración de interiores**, en los que se integraban pintura y arquitectura.

Entre 1921 y 1923 seguiría editando la revista desde Weimar, donde organizaría unos cursos paralelos a los que se impartían en **La Bauhaus** sobre el **nuevo estilo** a los que asistirían muchos de los estudiantes y profesores de esta escuela.

En **1922** pasaría por un breve período dadá, funda la revista **Mecano** y colabora con **J. Arp** en la decoración elementarista de un edificio firmando con un pseudónimo. Empleaba a veces pseudónimos como **I.K. Bonset** y **Aldo Camini**.

Durante su estancia en Weimar, **Van Doesburg** también había entablado amistad con los constructivistas, especialmente con **László Moholy-Nagy**, **El Lissitzky** y **Hans Richter**, entre otros, con quienes participaría en Düsseldorf en el *Congreso Internacional de Artistas Progresistas* en 1922, del que posteriormente saldría la **Fracción Internacional Constructivista**. Ambos movimientos tenían un objetivo común: proponer la reconstrucción material y espiritual del mundo. **Van Doesburg** y otros miembros de **De Stijl** entrarían a formar parte de **la Revista G**, órgano del constructivismo alemán cuya redacción estaba formada por **Hans Richter**, **El Lissitzky** y **Gräff** y contando, además, con **Ludwig Mies van der Rohe** como colaborador.

1923 trabajaría en **La Bauhaus de Weimar**. Su estancia va a ser decisiva para la evolución pedagógica de la escuela alemana, pues su presencia en esta institución fulmina la tendencia expresionista. **Theo van Doesburg** fue el primer artista abstracto que contribuiría a modificar la visión de **La Bauhaus**, pero sólo fue el primero. El verdadero mérito de este cambio se le otorga a **László Moholy-Nagy**. La relación entre **van Doesburg** y **La Bauhaus de Weimar** ha sido objeto de gran controversia y discusión. Según **Overy**, el impacto que causaron aproximadamente al mismo tiempo la influencia de la vanguardia rusa, representada por **El Lissitzky**, y la holandesa, de la mano de **Van Doesburg**, sería decisiva para lograr el cambio de un método de enseñanza y una actitud basada en el artesanado, al de la estética de la máquina y la producción en masa, que tendría lugar en 1923.

En 1924 publicó en **La Bauhaus Principios de Arte Neoplástico** y dio diversas conferencias en Europa. Fueron las pinturas holandesas **Piet Mondrian** y **Theo Van Doesburg**, quienes iniciaron el **Neoplasticismo** entre los años 1917 y 1920. Ambos fueron los pioneros en un nuevo estilo pictórico que comenzó cuestionando los cánones establecidos entonces, por lo que sus innovaciones se incluyen dentro de las corrientes del arte moderno, a principios del S. XX.

En la pintura de **Mondrian**, **Van Doesburg** y otros de sus compañeros, el predominio de las figuras geométricas se complementó con las líneas y un rigor en las propuestas pictóricas que muchos consideraban un exceso, un requisito extravagante sin base. Pero ante estos argumentos, el avance de **Mondrian** y sus seguidores continuó, inmortalizando las obras que se habían mantenido en el tiempo. **El Neoplasticismo** no pretende representar el mundo real, sino las formas y colores básicos de ese mundo real, tiene un cromatismo y formas básicas que quiere ser trascendental.

En 1924 **Van Doesburg** publicó en *La Bauhaus Principios de Arte Neoplástico* y dio diversas conferencias en Europa y se rebeló contra la insistencia programática de **Mondrian** en la utilización exclusivamente de líneas verticales y horizontales, realizando su primera *Contracomposición*, en la que **introduce las diagonales y da comienzo a una nueva dirección del Neoplasticismo**, que se conoce como **Elementarismo**.

**Mondrian** consideraría herética esta actitud de **Van Doesburg** e inició su distanciamiento del grupo **De Stijl**. La obra de **Van Doesburg** u obra pictórica responde a las composiciones geométricas que caracterizan a los neoplasticistas, pero usando en muchas ocasiones las diagonales, a diferencia de los ángulos rectos de **P. Mondrian** de quien empieza a distanciarse y romper a finales de 1926. Desde entonces se dedica al diseño arquitectónico, demostrando que las teorías neoplásticas pueden ser traspasadas a la arquitectura y dentro de una estética que está próxima al **Estilo Internacional**.

A principios de los años treinta **Van Doesburg** se convirtió en la fuerza impulsora del nuevo grupo abstracto parisino llamado **Abstracción-Creación**. En 1930 publica la revista *Art Concret* en la que manifiesta su concepción de la pintura, en clara oposición a las teorías de **Mondrian**, a la vez que acomete cuadros como *Composición aritmética* 1930 de hecho su estilo calificado de elementarista es esencial en la conformación de la *plástica del arte concreto*.

#### PROYECTOS DE DECORACIÓN DE INTERIORES

Generalmente en colaboración con otros artistas, en los que las continuidades o rupturas cromáticas articulan los espacios y los dinamizan integrando una unidad color-arquitectura visualmente indisoluble.

Junto a **Van Eesteren** hizo varios proyectos, entre los que destacan el del *Vestíbulo de la Universidad de Ámsterdam* (1923) y la decoración para el *Café L'Aubette de Estrasburgo* (1928), realizada con la colaboración de **Hans Arp** y **Sophie Taeuber**, para el que concibió la articulación de paredes y techos a través de grandes bajorrelieves. En ellos el juego de diagonales promovía enlaces entre las distintas superficies y establecía una continuidad entre los diversos espacios de las salas. En 1926, **Van Doesburg, Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp**, recibirían el encargo de remodelar el interior de un gran restaurante y club nocturno de Estrasburgo, el *Café «Aubette»* (1926-28), que supondría el mayor proyecto colectivo de **Van Doesburg**.

En 1930 diseñaría su *casa-estudio en el 29 rue Charles Inffroy de Val-Fleury, en Meudon*.

**Van Doesburg** se mantuvo activo en grupos de artísticos como *Cercle et Carré, Arte Concreto y Abstraction-Création*, que fundaría en 1931.

A finales de febrero de 1931 tuvo que marcharse a Davos en Suiza por problemas de salud, falleciendo el 7 de marzo de 1931. Tras su fallecimiento, su viuda, la también artista **Nelly van Doesburg**, cuidó de su legado artístico. En 1932, **Nelly**, junto a muchos de los nuevos y antiguos miembros de la revista, entre ellos **Mondrian**, publicaron el último número homenaje a **Theo van Doesburg** en 1932.

**COMPOSICIÓN I (Still life)** 1916

Arte Abstracto.



**COMPOSICION II (Still life)**

1916

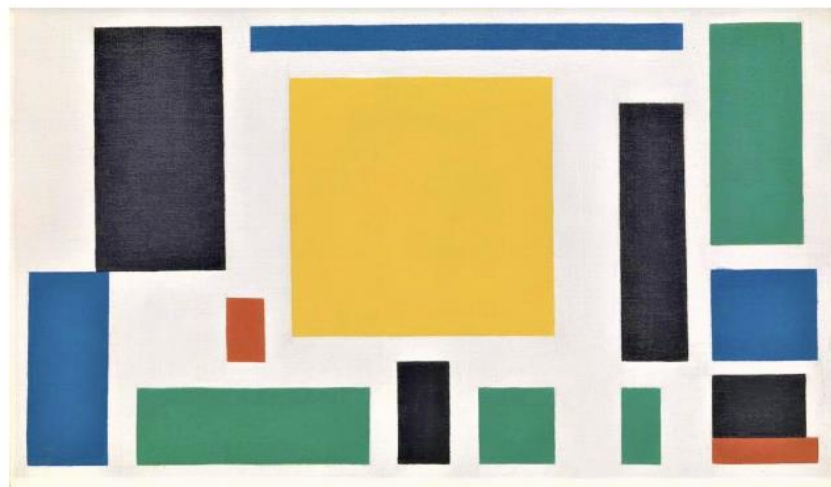
Arte Abstracto,  
Cubismo.

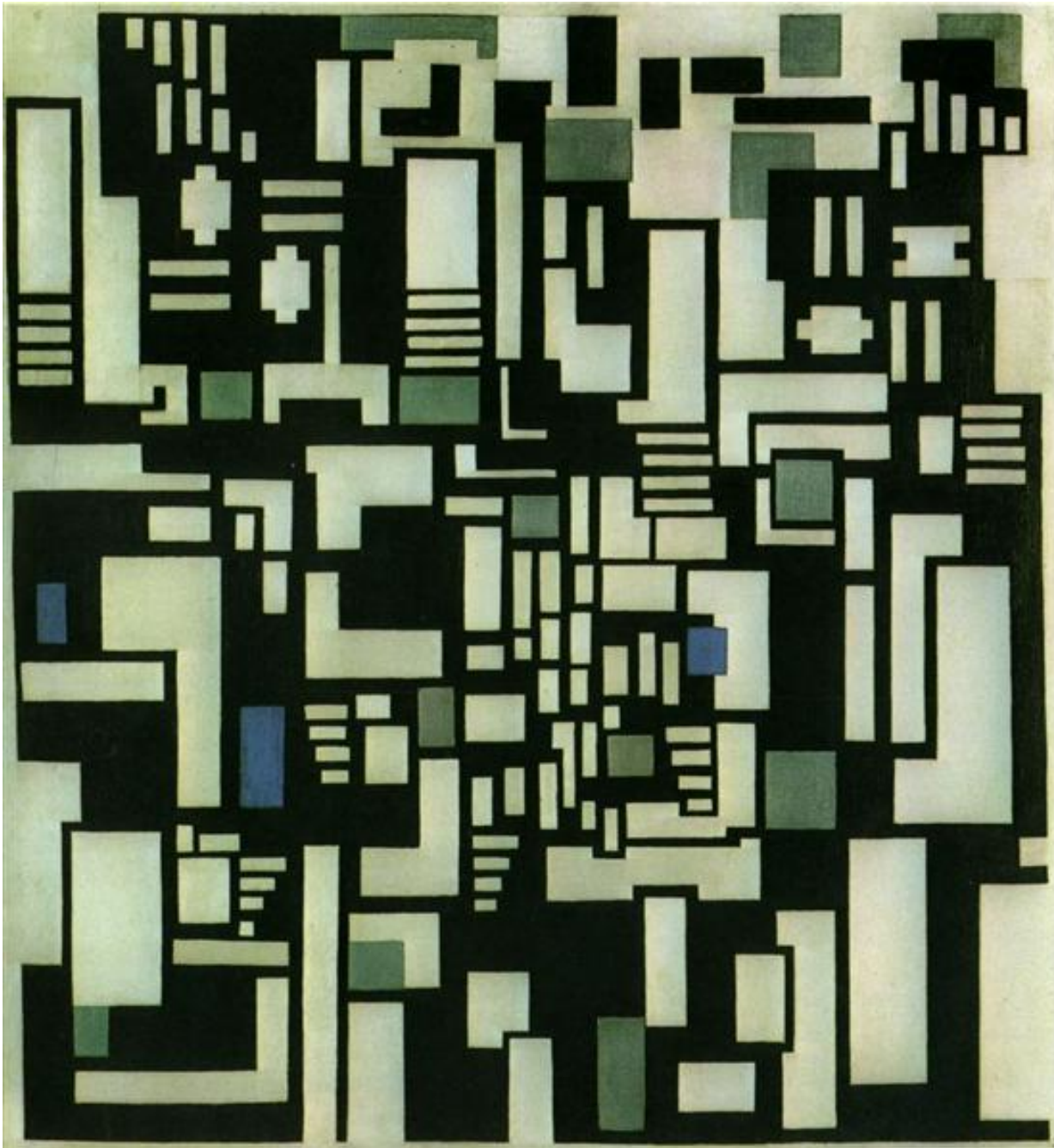
Óleo sobre lienzo.

45 x 32 cm.



*SÉRIE : LA VACHE, VERS*  
1918





***COMPOSITION IX, OPUS 18, 1917***

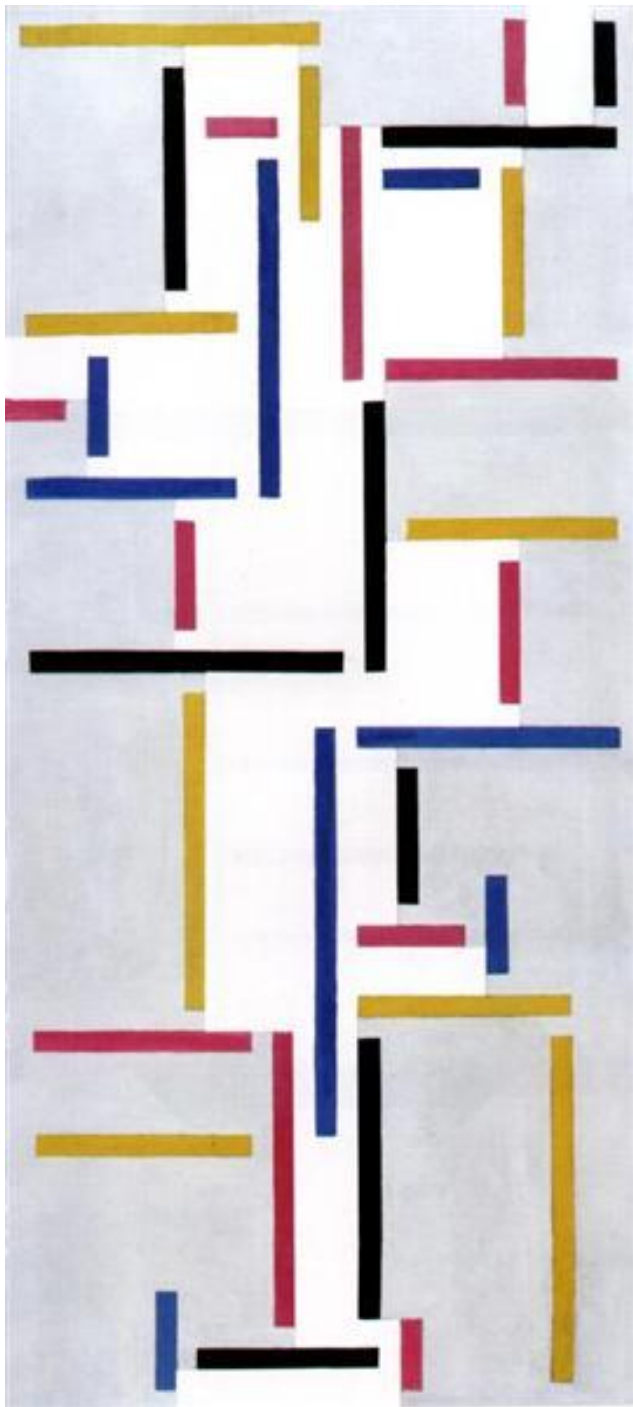
Neoplasticismo. Pintura abstracta  
Óleo sobre lienzo.

Gemeentemuseum den Haag, Hague, Netherlands  
106 x 116 cm



***LAS TRES GRACIAS*** (1917)

*Neoplasticismo*



***DANZA RUSA*** 1918

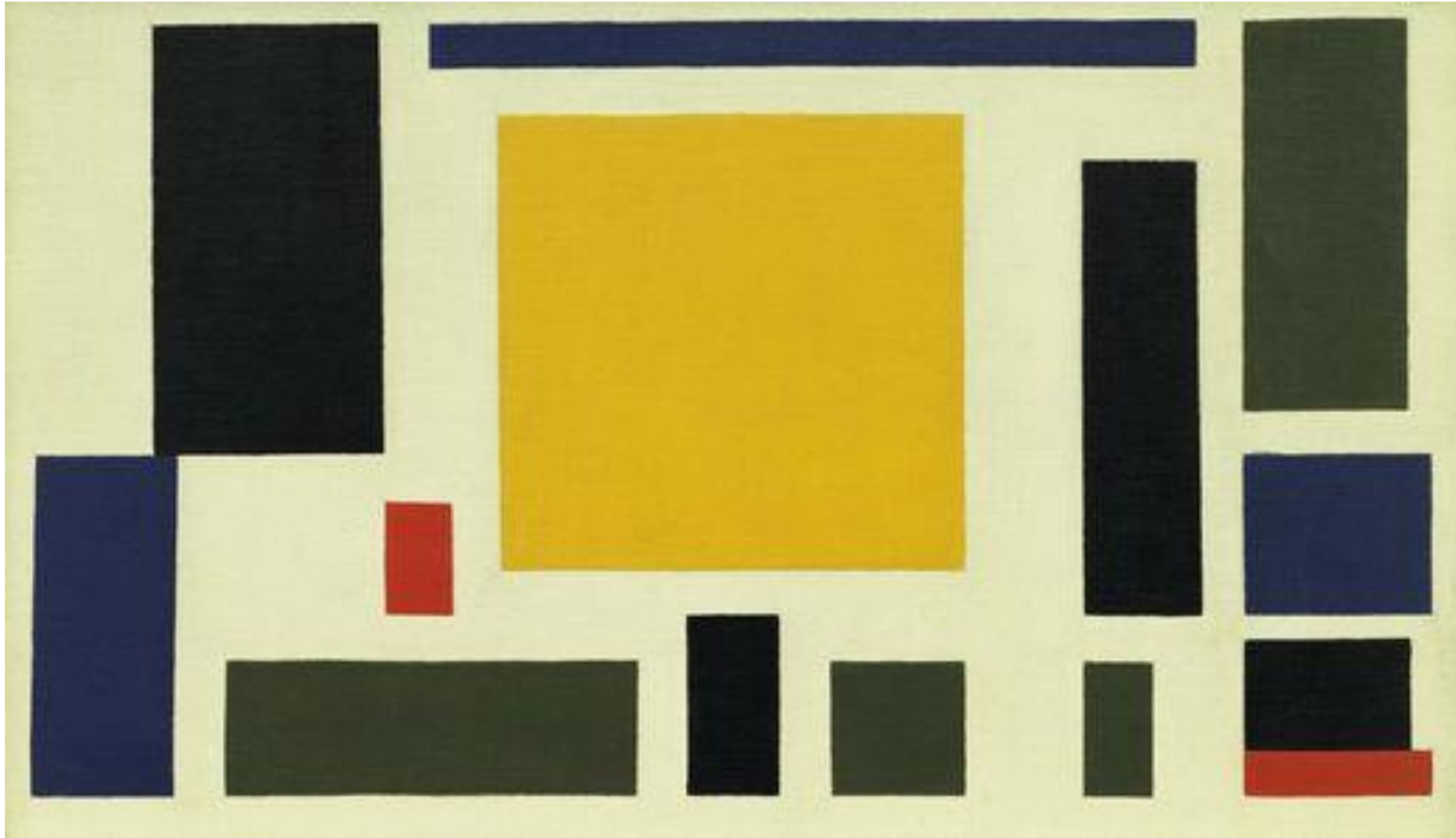
Neoplasticismo

Pintura abstracta

Óleo, sobre lienzo.

MoMA

135,9 x 61,6 cm



**COMPOSICION XIII** 1918

Neoplasticismo

Pintura abstracta



***COMPOSICION XII EN BLANCO Y NEGRO*** 1918

Neoplasticismo

pintura abstracta

Óleo sobre lienzo.

Museo de Arte de Basilea

74,5 x 54,5 cm



*COUNTER-COMPOSICION V (1924)*



***CONTRA - COMPOSICIÓN  
DE DISONANCIAS XVI*** 1925

Alemania (según la  
geografía moderna).

Neoplasticismo

Pintura abstracta

Óleo sobre lienzo.

Gemeentemuseum den  
Haag, Hague, Netherlands

180 x 100 cm



Reconstrucción del salón de baile y cine diseñado por **Theo van Doesburg**: “**CINÉBAL**” en la **Aubette** Estrasburgo (1928)

*El Aubette* había sido construido en 1767 por el arquitecto **François Blondel**, a cargo del gobierno francés que quería construir un edificio que reflejara el estilo de la época. **Blondel** creó una estructura barroca con una fachada extraña en el lado norte de la **Plaza Kléber**. El nombre de **Aubette** viene dado por su uso militar original, ya que las órdenes llegaron *a la aubete* (al amanecer). En 1845 se abrió en el edificio un café y en 1867 **Aubette** se convirtió en *la casa de la Escuela de Música de Estrasburgo*. En 1911, el alcalde de la ciudad se unió a 46 arquitectos para rediseñar tanto la **Plaza Aubette** como la **Plaza Kléber**; pero debido al comienzo de la **Primera Guerra Mundial**, el proyecto fue finalmente descalificado hasta 1920.

# CINÉBAL, SALA "CINÉ-DANCING", AUBETTE- ESTRASBURGO. THEO VAN DOESBURG

El trabajo de **Van Doesburg** en **Aubette** comenzó en septiembre de 1926, que comenzó a dibujar los planes correspondientes con las nuevas funciones del espacio. Entre ellos había una cafetería, un salón de té, dos bares, cabinas telefónicas, salas de billar, dos salas de banquetes con cada vestíbulo, cocinas, varias oficinas e instalaciones para el personal. A pesar del trabajo en equipo de **Van Doesburg, Arp** y **Taeuber**, el proceso de diseño fue sorprendentemente desorganizado; las habitaciones fueron diseñadas por diferentes artistas sin seguir una línea común organizada, lo que permite que cada estilo personal dé forma a cada espacio. **El café L'Aubette** es una expresión deslumbrante e incongruente del movimiento **De Stijl** de 1920.

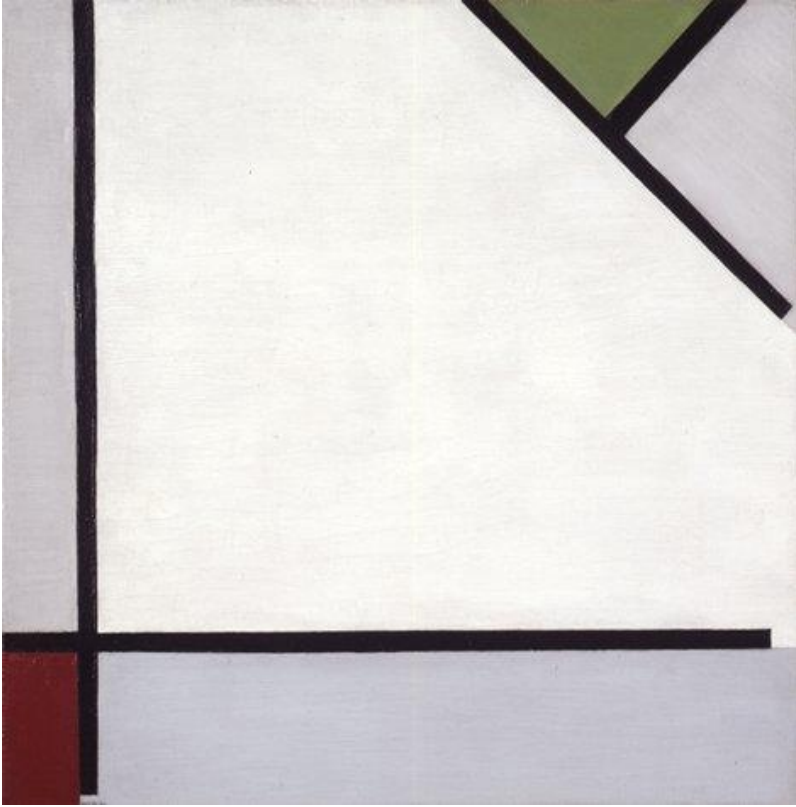
Escondido detrás de la fachada barroca del siglo XVIII en la *Plaza Kléber* en Estrasburgo y diseñado por **Theo van Doesburg**, la estética del café está influido por el estilo **elementarista de Van Doesburg**, minimalista, geométrico, **Van Doesburg** no siguió estrictamente los principios de **De Stijl**. Los rompió para crear espacios más expresivos y dinámicos. Las paredes estaban cubiertas con grandes grillas de rectángulos coloridos y brillantes. **Van Doesburg** busca más que colocar a los espectadores frente a un cuadro, quiere introducirlos en el. Usa los colores como un medio para activar el espacio. Según el artista, esto ayudó a los espectadores a apreciar formas abstractas.

**Van Doesburg** solía trabajar en colaboración con otros artistas, en este caso con **Jean Arp** y **Sophie Taeuber**, con conciencia de grupo rechazaba a los individualistas egocéntricos. Mientras que el trabajo de **Arp** reflejó su adhesión al movimiento **Dada**, **Van Doesburg** vio la oportunidad de implementar sus propias teorías.

Este enfoque dinámico está bien reflejado en lo que él llamó la sala "**Ciné-Dancing**", un espacio diseñado para funcionar como cine, pista de baile o cabaret. Aquí, los rectángulos característicos **De Stijl** están inclinados 45 grados con respecto al suelo, creando una tensión visual con la orientación de las puertas, las ventanas y los cubículos de asientos que rodean. **Van Doesburg** también utilizó una serie de compensaciones para mostrar el énfasis y el interés en las paredes y los techos. Donde el color no puede obtener una superficie, un ligero volumen en los paneles rectangulares lo compensa. **Van Doesburg** pudo haber jugado un papel muy importante en la creación de una codificación del movimiento **De Stijl**, pero en todos los aspectos de su diseño (desde la elección de materiales hasta la creación de una nueva tipografía para las señales) trabajó en respuesta al entorno particular **de Aubette**, así como lo hizo en las pautas que él mismo ayudó a crear.

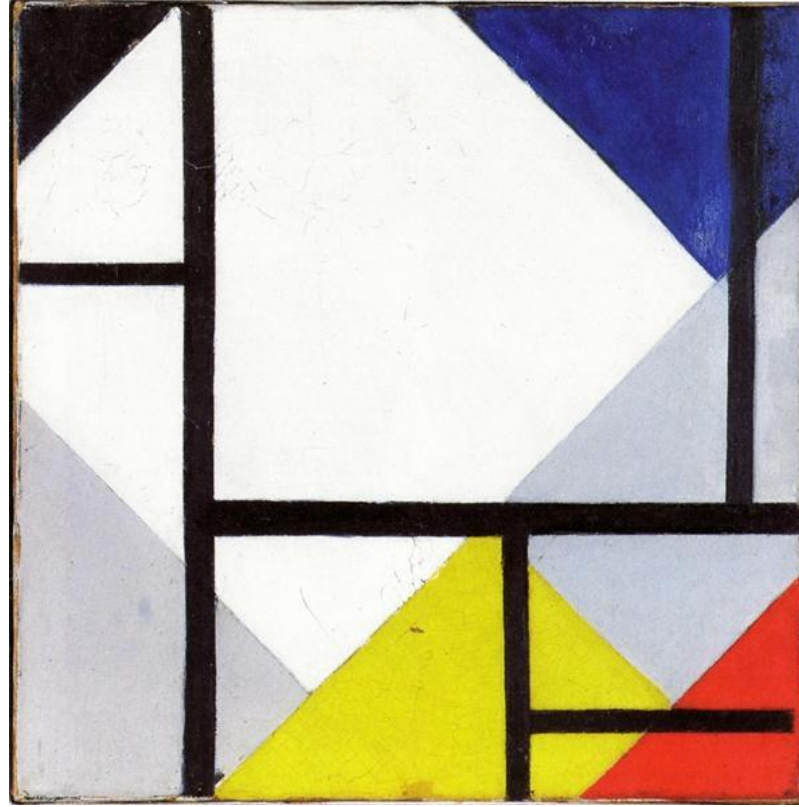
Los radicales internos del **Café l'Aubette** (ahora reconocidos como obras maestras de la arquitectura de **De Stijl**), no fueron bienvenidos por los propietarios de café. Antes de que pasase una década, el estilo de los interiores fue alterado nuevamente. No sería hasta los años 60 que no habría restauración del diseño de **Van Doesburg**. La sala "Ciné-Dancing" se restauró entre 1985 y 1994 basándose en fotografías de la época y dibujos arquitectónicos. El resto de los interiores se restauraron poco después, tratando de mantener los materiales originales en la medida de lo posible. Hubo una reproducción meticulosa de los colores elegidos por **Van Doesburg, Arps** y **Täuber**. En 2006, se logró la restauración de la apariencia de los años 20. Ahora está considerado como un punto histórico, **el Café l'Aubette** sigue siendo un monumento a la unión entre el diseño gráfico y la arquitectura, facilitado por los principios geométricos de **De Stijl**.

1929 Alemania. Según la geografía moderna.



***CONTADOR SIMULTÁNEO***

Estilo: Neoplasticismo  
Género: pintura abstracta  
Media: óleo sobre lienzo.



***COMPOSICIÓN DE CONTADOR  
SIMULTÁNEO***

Colección privada



***COMPOSICIÓN SIMULTÁNEA XXIV***

50,2 x 50,4 cm



**COMPOSICIÓN CONTADOR SIMULTÁNEA** 1930;  
Alemania. Los lugares se definen en términos de  
geografía moderna.  
Neoplasticismo.  
Pintura abstracta.  
Óleo sobre lienzo.  
50,1 x 49,8 cm

## **GERRIT THOMAS RIETVELD**

(1888 Utrecht , Países Bajos – Utrecht, 1964),



Fue carpintero, diseñador, arquitecto. Está considerado uno de los arquitectos más importantes de Holanda.

Hijo de ebanista, aprendió el oficio en el taller de su padre. En 1918, **Rietveld** puso en marcha su propia fábrica de muebles, mientras estudiaba arquitectura.

En el verano de 1918 diseña la **Silla Roja y Azul**, en un principio con acabado en madera natural, aunque en 1924, tras su ingreso en **De Stijl**, cambia su acabado por los colores que le dan nombre.

En 1919 empieza a colaborar con **Truus Schröder - Schröder**. En 1923 participa en la *exposición de arquitectura Stilijana de L'Effort Moderne en París*, y colabora con **Vilmos Huzar** en el diseño para la exposición de arte de Berlín.

En 1924 proyectó junto **Schröder** su obra arquitectónica más conocida: **la Casa Rietveld Schröder**, en Utrecht. La casa tiene una planta baja convencional, siendo radical la parte alta, en la que las paredes son correderas, para poder modificar el espacio. El diseño parece una realización tridimensional de una pintura de **Mondrian**.

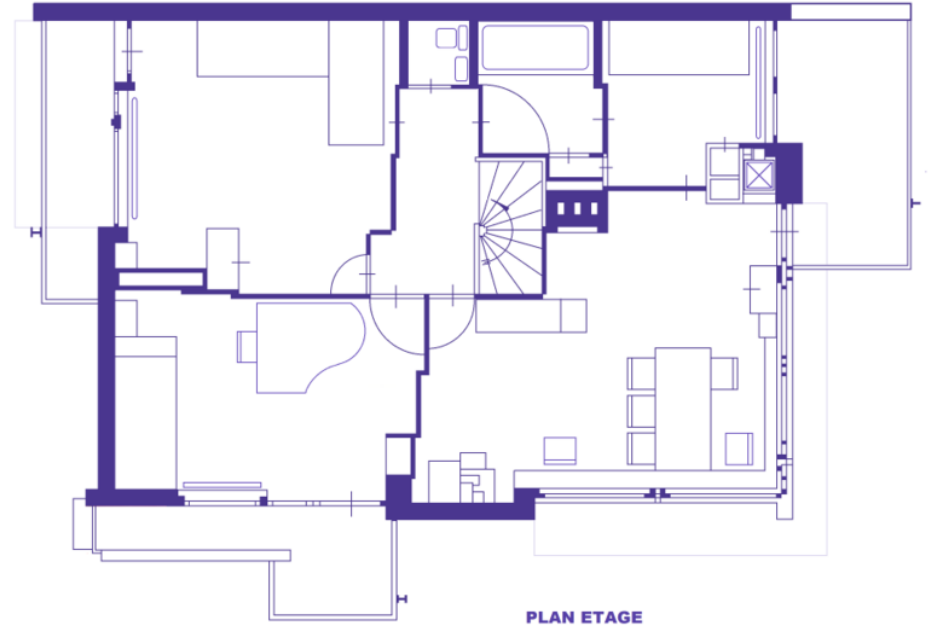
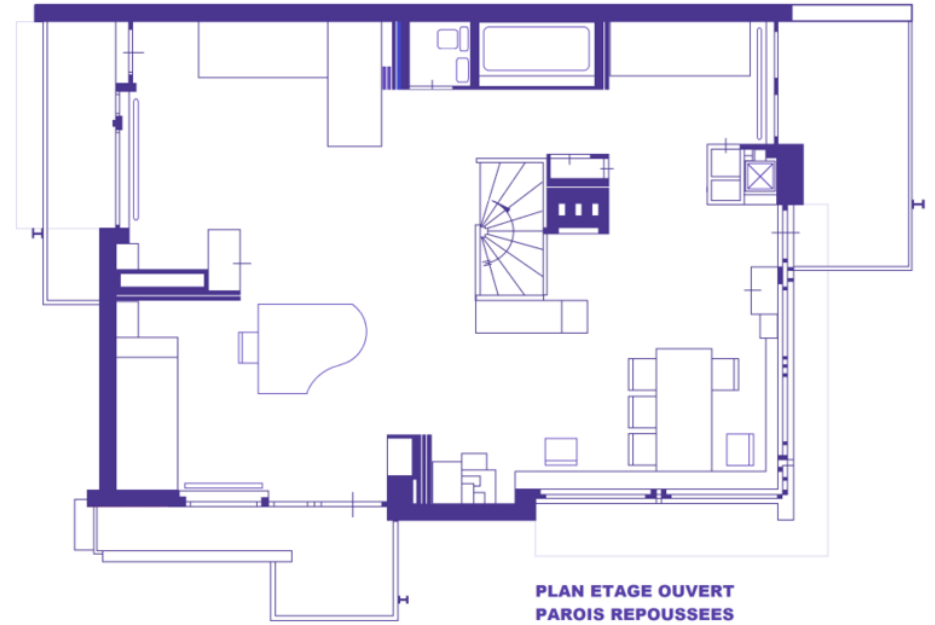
**Rietveld** rompió con el movimiento **De Stijl** en 1928 y se unió al *Nieuwe Zakelijkheid*. Ese mismo año se adhirió al **Congreso Internacional de Arquitectura Moderna** (CIAM).

En 1934 diseñó la **silla Zig-Zag** y comenzó el proyecto del **Museo van Gogh** en Ámsterdam, para el que solo realizará bocetos. Inicia un periodo muy implicado socialmente, sobre todo con su arquitectura social y con el diseño de mobiliario barato y fácil de realizar (**serie Krat**).

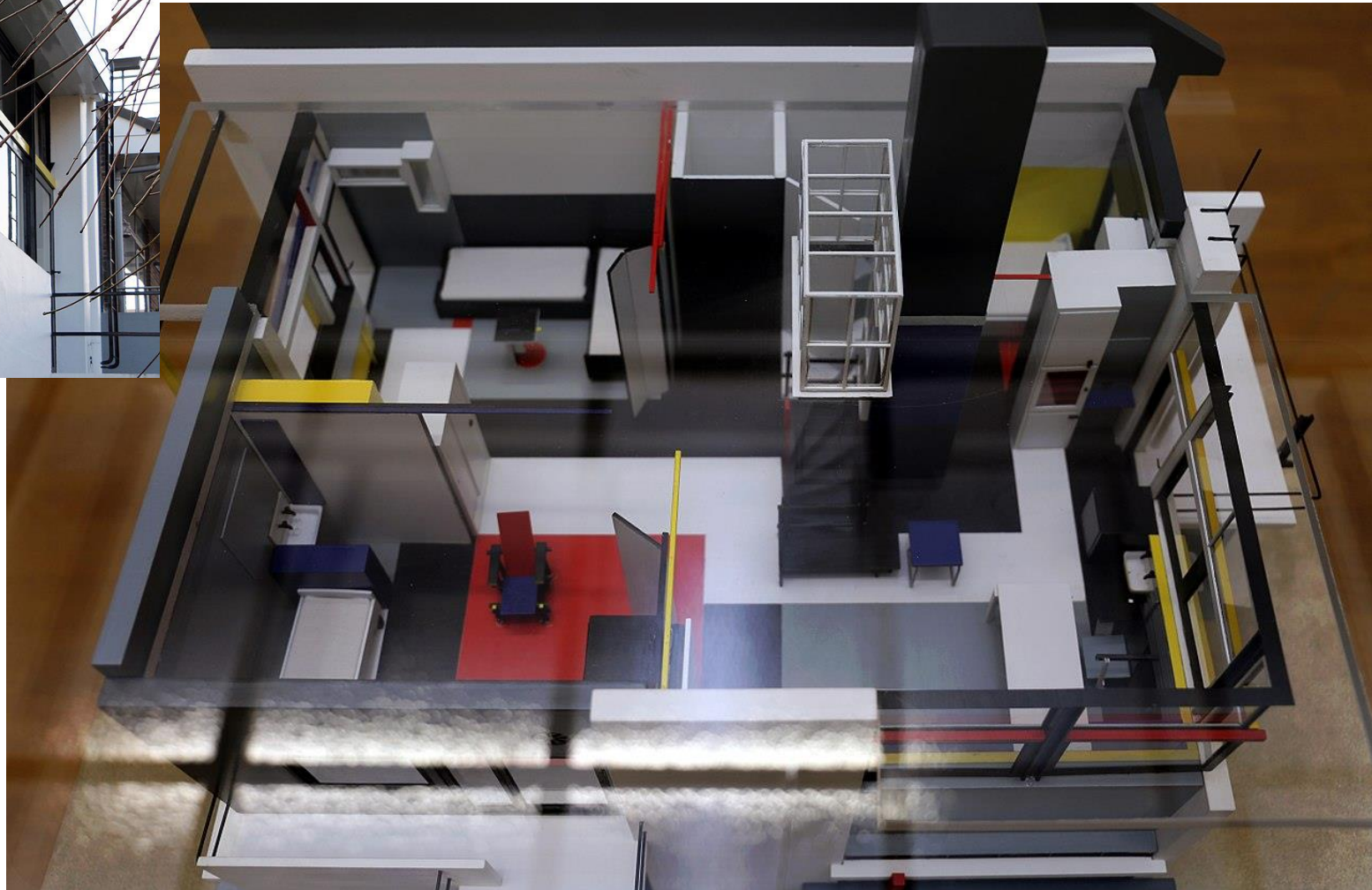
En 1951 diseña una exposición retrospectiva sobre el movimiento **De Stijl** en Ámsterdam, Venecia y Nueva York. En 1954 se realiza su primera exposición retrospectiva en el *Centraal Museum* dedicada a su arquitectura.



# LA CASA RIETVELD SCHRÖDER



GERRIT RIETVELD | MAISON SCHRÖDER



# CASA RIETVELD-SCHRÖDER

Diseñado por **Gerrit Rietveld** para **Truus Schröder** en 1924, quien le encargó diseñar y construir una casa en los bosques de Utrecht. Al igual que **Rietveld**, el cliente tuvo una gran influencia en el resultado.

Para este edificio se organizó un equipo de trabajo en el que **Rietveld** era responsable del diseño general y de los colores, mientras que el plano de **Schröder** estaba abierto.

La casa **Rietveld-Schröder** fue el primer manifiesto arquitectónico del grupo **De Stijl**, universalmente reconocido como una de las primeras construcciones verdaderamente modernistas del mundo. La Señora **Schröder** vivió en él hasta su muerte en 1985. Más tarde, Bertus Mulder lo restauró y lo convirtió en museo.

El Comité del Patrimonio Mundial inscribió a **la Casa Rietveld-Schröder** en la lista de la UNESCO como **Patrimonio de la Humanidad** en diciembre de 2000, teniendo en cuenta que:...

*"la Casa Rietveld-Schröder en Utrecht es un ícono del movimiento moderno en la arquitectura y una expresión destacada del genio humano creado en toda su pureza de ideas y conceptos desarrollados por el movimiento **De Stijl** [...] ocupa una posición fundamental en Arquitectura densa de la era moderna ..."*

## Ubicación

**La casa Rietveld-Schröder** se construyó en la calle Prins Hendriklaan 50, Utrecht, Países Bajos. Su diseño constituye una ruptura radical con toda la arquitectura realizada hasta ese momento, tanto por dentro como por fuera. Se encuentra al final de una fila de casas y no intenta relacionarse con ellas. Se enfrenta a una autopista construida en la década de 1960.

## Concepto

Es una casa entre medianeras, que se integra en el contexto a través del árbol de patio de la planta baja, transparencias y espacios fragmentados.

El aspecto más notable de la casa **Rietveld-Schröder** es la independencia visual de sus partes, lograda por la separación física de los planos horizontal y vertical, con el uso de color que acentúa y determina la identidad de cada parte. Esto añade las soluciones internas, con espacios libres que se pueden modificar mediante paneles móviles. El mobiliario está perfectamente integrado, tratado como un elemento arquitectónico más. El arquitecto logra que el edificio sea un todo flexible, tanto dentro como fuera.

## Descripción

Construida en acero, ladrillo y vidrio, es una composición asimétrica que, al mismo tiempo, logra el ideal de las relaciones puras y equilibradas defendidas por **Mondrian** y dos de los objetivos fundamentales de la arquitectura moderna: el piso libre y la separación formal entre la estructura y los sellos. **Rietveld** intentó lograr la continuidad del espacio en su arquitectura permitiendo que los espacios se comuniquen entre sí y con el espacio infinito alrededor del edificio. De la misma manera que los componentes de sus muebles son formas planas y simples, sin perfiles, los elementos con los que construye su arquitectura tienen un carácter geométrico. La casa de **Rietveld-Schröder** es, ante todo, una composición de planos y líneas puros.

## Fachadas

Las fachadas son un collage de planos y líneas cuyos componentes se separan deliberadamente dando la sensación de deslizarse uno sobre el otro, permitiendo la creación de varios balcones.

Al igual que **La silla roja y azul** de **Rietveld**, cada componente tiene su propia forma, posición y color. Los colores fueron elegidos para reforzar la plasticidad de las fachadas, superficies en blanco combinadas con tonos grises, ventanas y marcos negros y una serie de elementos lineales en colores primarios.

Hay poca diferencia entre el interior y el exterior. Las líneas rectas y los planos fluyen desde el exterior hacia el interior con la misma paleta de colores y las mismas superficies. Incluso las ventanas plegables solo se pueden abrir a 90º de la pared, manteniendo los estrictos estándares de diseño de la intersección de los planos.

El esquema cromático basado en rojo, amarillo y azul combinados con superficies cromáticas se usa de manera más eficiente en esta casa que en cualquiera de los trabajos posteriores de **Rietveld**. El interior de la casa es una consecuencia lógica del deseo de lograr una síntesis entre pintura, arquitectura y diseño gráfico, típica de finales del siglo XIX.

## Estructura y materiales

Inicialmente, **Rietveld** quiere construir la casa con hormigón, pero es demasiado cara para el tamaño pequeño del edificio, por lo que solo la usa en los cimientos y balcones. Las paredes están hechas de mampostería apoyada en vigas de acero con malla de alambre. Los marcos de las ventanas y puertas eran de madera, como los terrenos, que se apoyaban en vigas también de madera.

En el lado de la puerta de entrada, en la parte exterior, había un pequeño ascensor para que los empleados de los diferentes almacenes pudieran dejar las órdenes ejecutadas sin tener que entrar a la casa. Un sistema de voz, a través de un tubo, sirve para comunicar y avisar del envío.

## Espacios

En el interior no hay acumulación de habitaciones, las áreas son dinámicas, abiertas y cambiantes. La construcción tiene dos niveles:

### *Planta baja*

La planta baja se puede considerar tradicional. Alrededor de una escalera se ubican una sala común y de servicio, cocina, sala de estar, sala de lectura, estudio, dormitorio para el personal de servicio y una sala de almacenamiento.

### *Primer piso*

La planta superior es un gran espacio abierto, con la excepción de un inodoro y un baño, en el que todos los muebles están dispuestos para facilitar el movimiento y se incorporan a la estructura. Como si se tratara de los edificios de una ciudad, existen espacios para el movimiento y el uso de calles y plazas.

**Rietveld** quería dejar el nivel superior totalmente abierto. **La Sra. Schröder**, sin embargo, encontró que el espacio vital debía ser utilizable de varias maneras, abierto o subdividido. Esto se logró con un sistema de paneles deslizantes que podían rotarse y acomodarse según las necesidades.

En este segundo nivel, se ubicaron todas las áreas de descanso. Los tres dormitorios, divididos por tabiques móviles, un concepto que se usó para crear un espacio durante el día, para que los niños tuvieran más espacio para jugar y más tarde, para transformar en espacios privados, la sala de estar y el baño.

**La Sra. Schröder** había establecido ciertos criterios para **Rietveld** para el diseño de los dormitorios de sus tres hijos, así como para el resto de la casa: la cama debía poder ubicarse en la habitación al menos en dos posiciones diferentes. Cada habitación debía tener un desagüe y suministro directo de agua y una puerta que proporcionase acceso al exterior.

**Gerrit Rietvel** cumplió con todos los criterios y creó una obra de arte que se tuvo en cuenta hasta el más mínimo detalle, incluido el color de las paredes. Cada área fue pintada en un color que respeta razones específicas. El área pintada de negro es probablemente porque es el área más utilizada por el habitante y por lo tanto la que más se ensucia.

### *Mirador*

En el momento de la construcción de la casa, el área permanecía en las afueras de Utrecht. **A Truus Schröder** le gustaba observar el paisaje; el aspecto de la ventana construido en una esquina del primer piso era uno de sus espacios favoritos, hasta que se construyó una autopista en frente de la casa.

# LOS BALLETS DE DIAGUILEV

BALLETS DE DIAGUILEV

<https://youtu.be/lmsR8eR2-MI>

# LOS BALLETS DE DIAGUILEV

NATIONAL GALLERY DE WASHINGTON

DIAGUILEV Y LOS BALLETS RUSOS 1909-29

*CUANDO EL ARTE DANZÓ CON MÚSICA*

**Sergei Diaguilev** fue una de las figuras más influyentes del panorama artístico del S. XX. Falló como artista, como músico, como cantante y como compositor, pero tenía una gran fuerza y sabía quién era:

*“En primer lugar soy un charlatán pero con argumentos, en segundo lugar: encantador, en tercer lugar: un cara dura, en cuarto lugar: un hombre muy razonable con pocos escrúpulos, en quinto lugar alguien que parece afligido, con una completa ausencia de talento, que cree haber encontrado su verdadera vocación, el ser patrón de artistas.”*

Trabajó con pintores de vanguardia como **Picasso y Henri Matisse**, bailarines como **Vaslav Nijinski y Anna Pavlova** y compositores como **Igor Stravinski y Sergei Prokofiev** que fueron más allá de los límites de sus plataformas individuales y que al servicio de los ballets rusos, fusionaron lo último en arte, música y danza en espectáculos que asombraban al público.

La compañía de **Sergei Diaguilev** dominó el panorama de la danza **desde 1909 a 1929**. Su vestuario era tan sumamente cuidado y atesorado y su coreografía tan innovadora que ha sido minuciosamente estudiada y reconstruida en danza por muchas compañías alrededor del mundo.

La vida de **Diaguilev** comenzó en 1872, en Nizhny una provincia rusa de Novgorod. La casa de los **Diaguilev**, en la pequeña ciudad de **Perm**, atrajo a poetas, dramaturgos y músicos que realizaban conciertos, óperas y obras de teatro para sus invitados.

El estilo de vida de los **Diaguilev** era cuestionado por su monopolio sobre la producción local de vodka concedido por el zar. Pero las nociones occidentales de democracia y capitalismo se estaban deslizado lentamente hacia la Rusia zarista y los monopolios dieron paso a los mercados libres, diezmando la fortuna de los **Diaguilev**. Poco después de que **Sergei** comenzara sus estudios de derecho en la universidad de San Petersburgo en 1890, su padre fue declarado en bancarota y **Diaguilev** tuvo que abandonar sus estudios. Concentro entonces sus energías en una exposición gigantesca de retratos históricos rusos en el palacio de Tauride, inaugurado por el **Zar Nicolás II** en marzo de 1905, que fue todo un éxito.

Rusia era menos afortunada. La flota imperial anclada frente a la costa de Manchuria sufrió por sorpresa un ataque por los japoneses en abril de 1904. La derrota desastrosa de Rusia por Japón y el malestar social nacional, agotaron el tesoro imperial. Con la economía en ruinas, el zar necesitaba desesperadamente préstamos de Francia. Para mejorar las relaciones franco-rusas apoyaba eventos que promovían la cultura rusa en París. En 1907, **Diaguilev** se basó en su vasto conocimiento sobre música rusa para organizar una serie de conciertos en París.

En 1908 volvió con la ópera **Boris Gudonov**. **Diaguilev** convenció a **Feodor Chaliapin**, la mejor cantante de ópera de su generación para cantar como protagonista. El vestuario era una intrincada composición de sedas, hilos de metal, cuentas de vidrio, perlas y piel que evocaba el exotismo del pasado medieval de Rusia. La audiencia francesa quedó cautivada.

**Diaguilev** volvió al año siguiente con un nuevo truco bajo la manga.

*“De la opera al ballet no hay más que un paso. Empecé a preguntarme si sería posible crear algo nuevo, un pequeño ballet donde se vinculase la música, el arte y la coreografía más cerca que nunca”.*

En la primavera de 1909: el coreógrafo y bailarín, **Michel Fokine**, el diseñador, **Leon Bakst** y más de 70 bailarines del ballet imperial (incluido **Vaslav Nijinsky**) en sus vacaciones de verano, actuaron para **Diaguilev** en París. La empresa encarnaba el espíritu de una nueva Rusia inquieta. **Fokine** presentaba danzas extraídas de la opera de **Borodian. El príncipe Igor**. Un cuento de guerra de las estepas rusas en el S. XII. La audiencia acostumbrada al ballet francés fue electrificada por la energía ruda y el poder de los bailarines rusos. Los espectadores fueron bombardeados con colores audaces y los efectos ópticos deslumbrantes de los diseños de **Nicolas Roerich**. El ballet apeló al apetito de la audiencia por lo oriental, por lo exótico, alimentado por **Diaguilev**.

### ***SHEREZADE 1910.***

Se inauguró en junio de 1910. En la primera noche, la sensual historia de placeres en un harén, ambientada con la partitura de **Rinski korsakov** creó el frenesí. Para la escenografía **Bakst** se basó en una larga tradición de fantasía orientalista que impregnaba todas las artes. El erotismo del ballet de **Fokine** con su vestuario y los bailarines fue acrecentado hasta el punto del sensacionalismo. El vestuario **Diaguilev** fue novedoso en el sentido de que no era un vestuario de ballet convencional: llevaban pantalones de harén y algún tipo de top que fluía libremente, probablemente mucho más expresivo que si estuvieran en un tutú o tutús (hay que recordar que es ese momento todavía se usaba el corsé). Los diáfanos trajes de exuberantes colores diseñados por **Bakst** que combinaron con elegancia pero descarada y escandalosa sexualidad fue astutamente promocionada en fotos de publicidad. La locura de **Sherezade** arrasó París y el resto de Europa. **Paul Poiret**, conocido como el rey de la moda, creó el estilo oriental en la alta costura. Turbantes y pantalones de harén se pusieron de moda. Las mujeres llevaban trajes influenciados por **Sherezade** a fiestas de tema **Sherezade**.

La estrella de **Sherezade** era el prodigioso **Vasla Nijinsky**.

No era un hombre grande, era como un príncipe, con un cuello muy largo y grueso y un cuerpo alongado, en realidad tenía unas piernas bastante rechonchas, cortas pero muy musculosas, su ropa tenía que ser hecha a medida y ser adaptada porque sus muslos eran grandes. Así que este, sería el prototipo de cuerpo que se impondría, de alguna manera, para el modernismo, que se alejaba y rompía los límites de la tradición y que había salido de lo primitivo. Los siguientes cuatro años **Nijinsky** sería el símbolo de los Ballets Rusos.

### ***SIESTA DEL FAUNO 1912***

**La siesta del fauno** está inspirado en un poema de **Stephane Mallarmé**. La primera obra tuvo lugar en París en 1912. La historia era simple: un fauno lechero en busca de ninfas tímidas que se escapaban y él se satisface con una bufanda olvidada. **Bakst** diseñó los decorados y el vestuario. **Nijinsky** bailó como artista principal. La partitura fue escrita por **Claude Debussy**. A pesar de su decorado y entorno antiguo era un ballet completamente moderno. **Nijinsky** en realidad inventó una nueva técnica.

*El movimiento se transformó con esta obra; si los bailarines están abajo, los movimientos son bajos, no son bonitos, ni amables, ni agradecidos. A los bailarines se les dijo: subid y bajad con los pies planos, o aterrizad como una cabra, no como una princesa o una hermosa fauna, sino como una cabra. Así que hay este tipo de movimiento comprimido y restringido.*

## EL RITO DE LA PRIMAVERA 1913

Fue el ballet más controvertido en la historia de la compañía. Se inauguró en mayo de 1913. *El rito de la primavera* fue descrita en el recordatorio del programa como **fotos del pagano ruso**.

*La música de Igor Stravinski revolucionó el curso de la música del S. XX. Llevó la música a otro nivel. En realidad El rito de la primavera es la continuación de la tradición rusa, si la despojas de todas las grandes disonancias y las estructuras rítmicas inusuales, realmente encontrarás melodías populares rusas simples funcionando, sólo que Stravinski es capaz de ponerlos en capas de tal manera que creó un sonido muy novedoso, muy visceral. Esto en 1913 era una música extremadamente agresiva para un mundo que no estaba preparado para ello.*

Los diseños del escenógrafo **Nicolas Roerich** fueron paisajes imaginativos, pero el vestuario fue sacado de sus estudios etnográficos sobre Rusia. Los bailarines de **Nijinsky** se movieron en lo que parecía un frenesí, estampando sus pies en el suelo, bombeando sus puños en el aire, contorsionando sus cuerpos de maneras visiblemente incómodas. Un crítico los describió como gestos espasmódicos de los autómatas prehistóricos, otros comparaban la desarticulada coreografía de **Nijinsky** con el post impresionismo y el cubismo en el escenario. Era difícil bailar para los bailarines entrenados clásicamente, lo era antes y ahora.

*“Tu escuchas la música, estás en el escenario, la gente está girando a tu alrededor en círculos y en sentido contrario a las agujas del reloj... ¿como era? ¿de esta manera?... ¿por dónde? en el sentido de las agujas del reloj, ok. Es como hacer algo al revés, si siempre haces todo con tu mano derecha y empiezas a hacer algo con la mano izquierda, es bastante difícil”.*

**Diaguilev** se había asegurado de tener en la compañía facciones rivales de artistas y críticos para asegurar un alboroto. Y lo consiguió. **Nijinsky** (una película de 1980 de la relación tumultuosa entre el bailarín con **Diaguilev**) representa el furor que rodeó la primera noche cuando se estrenó *El rito de la primavera*.

*La obra se presentó después de Les shyphides, con música de Chopin, muy agradable y amable. Y llegó esta pieza bastante inusual, para una orquesta inmensa, probablemente la más grande jamás vista en un ballet, que tenía ritmos locos, bailes exóticos y sexuales en el escenario. Si hay alguna noche donde te hubiera gustado estar, esta sería una de ellas.*

*La decisión de Diaguilev de seguir adelante con El rito de la primavera, que costó una fortuna, que implicaba numerosos ensayos, ensayos musicales, para los bailarines, meses de ensayos, demostró su interés en otras formas de expresión coreográfica, musical, o de danza.*

En cuatro estupendos años **los Ballets Rusos** se habían convertido en la vanguardia de la vanguardia parisina y entonces en agosto de 1913, sucedió algo inesperado. Durante una gira por Sudamérica **Vaslav Nijinsky** se casó con la aspirante a bailarina **Romola de Pulsy** en Buenos Aires. Un furioso y profundamente herido **Diaguilev** lo despidió. Siempre intenso, **Nijinsky** reaccionó malamente, comenzó a mostrar signos de esquizofrenia que le llevarían a una serie de internamientos y finalmente al final de su carrera artística.

## LOS AÑOS DE LA GUERRA 1914-18

En los años de la **Primera Guerra Mundial** una compañía reducida recorrió ambas Américas; la del Norte y del Sur actuando en grandes ciudades, pero también en otras más pequeñas que rara vez veían una gran compañía europea. **Nijinsky**, parcialmente perdonado, se unió a la gira americana como artista invitado. **Charlie Chaplin** estuvo en el estreno en Los Ángeles de *Siesta de un fauno* en 1916.

*He visto pocos genios en el mundo y Nijinsky es uno de ellos. Cada movimiento en el escenario era poesía, cada paso: un vuelo a la fantasía.*

La admiración de **Chaplin** por **Nijinsky** queda patente como un homenaje lúdico a la *Siesta de un fauno*, en la película de 1919, *Sunnyside*. La figura de **Chaplin** empezaba a ser reconocida. En la escena del *Siesta de un fauno*, **Chaplin**, a imitación de los pasos de **Nijinsky**, perseguía a un grupo de jóvenes ninfas en la búsqueda de la pasión, pero igualmente desesperanzado.

Durante los años de guerra **Diaguilev** comenzó a trabajar a comisión con artistas de vanguardia del Oeste de Europa. Los siguientes años, contarían con el talento de **Jean Cocteau**. Este, en 1917 escribió el libreto de **Parade**.

### **PARADE**

El escenario representaba una realidad paralela en una calle de París. Con **Leónidas Massine** como coreógrafo, **Parade** se expuso en 1917. Tomó préstamos en gran medida de la tradición musical del vodevil que apareció en el hechizado chino interpretado por **Massine**, dos acróbatas y una pequeña niña americana (basada en las estrellas de cine **Mary Picford** y la perla blanca).

**Eric Satie** compuso la partitura. **Satie** incorporó sonidos y ruidos de la modernidad-ragtime (ragtime: estilo de música negraailable nacida a finales del S.XIX y muy popular a principios del S.XX, de ritmo binario sincopado y compuesto fundamentalmente para piano, precursora del jazz) cuernos, ruido de botellas de leche y una máquina de escribir. **Diaguilev** añadió otras florituras: los escenarios y trajes fueron diseñados por **Pablo Picasso** que se había casado recientemente con una bailarina de la compañía: **Olga Koklova**.

Más de 50 años después de su debut. **Parade** fue revivida por el **Ballet de Joffrey** en 1976, bajo la dirección de **Leónidas Massine**.

*Haciendo él de hechizado, hizo que el personaje fuera un enigma. Era un mago. Ver los ojos de **Massine** cuando empezaba a contarte una historia- se hacían más y más grandes- y luego nos pedía cosas (en un principio sin sentido) pero al verlas representadas en su figura, terminábamos imitándolo.*

### LOS AÑOS VEINTE

**Diaguilev** llegó sin previo aviso a la casa de **Henry Matisse** acompañado de **Stravinski**. El empresario persuadió al pintor, reacio a diseñar los decorados y vestuario, para **La canción del ruiseñor**, dijo que veía los decorados y los diseños de vestuario como una pintura, con colores que se mueven.

### **LA CANCIÓN DEL RUISEÑOR**

Es la historia con un emperador chino moribundo vuelto a la vida por el canto de un pájaro. **Matisse** diseñó simples túnicas con diseños geométricos, para los cortesanos de luto y los chambelanes imperiales.

**Diaguilev** jamás volvería a Rusia. **Los Ballets Rusos** nunca actuarían allí más. Pero a pesar del distanciamiento de Rusia **Diaguilev** siguió siendo leal a sus compatriotas. La artista de vanguardia **Natalia Goncharova** y su pareja **Mihail Larionov** dejarían Moscú y **Diaguilev** los atrajo a su propio círculo.

El vestuario de **Larionov** para **Chout**, un ballet sobre un bufón producido en 1929, fusionó el cubismo con elementos de la cultura popular rusa. **Larionov** dividió los trajes en formas geométricas estilizadas diseñadas para trabajar en conjunto con la coreografía de **Leónidas Massine**.

## ***LAS AVES DE FUEGO***

Para su renacimiento en 1926, **Diaguilev** recurrió a **Natalia Goncharova** en los diseños. La tela del escenario estaba compuesta por cientos de cúpulas de cebolla que evocaban el esplendo bizantino y ruso ortodoxo más allá de un mundo lejano de la nueva e incómoda Unión Soviética. La búsqueda incansable de **Diaguilev** por algo nuevo apartó la Rusia de ballet de las fantasías y mitos hacia la vida moderna.

## ***EL TREN AZUL***

Fue nombrado así por el tren nocturno que acercó a los pasajeros de París a la Riviera. La escenografía era un complejo de baño estilizado con cabañas vagamente cubistas. Para el vestuario **Diaguilev** recurrió a **Coco Chanel** que adaptó para el escenario la ropa deportiva contemporánea. **Bronislava Nijinska** incorporó el movimiento del deporte moderno y de ocio en su coreografía. La tela frontal después de una pintura de **Picasso** con robustos desnudos corriendo a lo largo de una playa proporcionaban un contraste de tonge-in-cheek con los cuerpo andróginos de los bailarines con los trajes de **Chanel**.

**George Balanchine**, el último coreógrafo de los ballets rusos de **Diaguilev**, llegó de San Petersburgo en 1924.

## ***LA PELOTA***

Una historia de romance frustrado en una bola enmascarada, se estrenó en mayo de 1929. Los escenarios y vestuario de **Giorgio de Chirico** eran una mezcla surrealista de elementos naturales y artificiales. Con brazos y piernas hechas de ladrillos y columnas de mármol, los bailarines se movían con rigidez. Un crítico señaló que era difícil saber si las paredes eran bailarinas fosilizadas de los personajes, son piedras animadas.

Tres semanas después se estrenó *El hijo pródigo*.

## ***EL HIJO PRÓDIGO***

También fue coreografiado por **Balanchine**. Los decorados fueron diseñados por el pintor **George Rouault**. **Sergei Prokofiev** compuso la partitura. **Serge Lifar** interpretó al hijo pródigo, un papel también bailado por **Mikhail Baryshnikov** para el ballet de la ciudad de Nueva York. La historia fue adaptada de la parábola del Nuevo Testamento. Un hijo juerguista que despilfarra su herencia y regresa avergonzado a su casa, donde su padre lo abraza y perdona.

La historia de la tentación, el pecado, el exilio y la redención tuvo críticas brillantes. Tres meses después de inaugurarse *El hijo prodigo*, **Diaguilev** con 57 años, frágil y enfermo dejó París. Moriría en Venecia.

Después de su muerte varios de los bailarines y coreógrafos de **Diaguilev** formaron nuevas compañías, sobre todo **los Ballets Rusos en Monte Carlo** en 1932. Sus giras y enseñanzas difundieron el sueño de **Diaguilev** a los Estados Unidos, Sud América y Australia.

***Diaguilev creó el ballet occidental del S. XX. Sin Diaguilev probablemente no habría surgido el Ballet de la Ciudad de Nueva York, o el Ballet Real, incluso la Ópera de París de la manera en que sucedió. El sueño que Sergei Diaguilev creó de la danza uniendo las manos con las otras disciplinas creativas para crear una obra de arte total, sigue influyendo en el ballet mundial.***