



Julián González G.

“El intelecto confunde la intuición”, Piet Mondrian

A los setenta y dos años se supone que todavía hay muchas cosas por hacer, metas que cumplir, compromisos y hasta obligaciones, sobre todo consigo mismo y no tanto con los demás. Es una edad en la que algunos dicen que se es todavía joven y otros que se es un anciano, o casi. Todo es cuestión de perspectiva.

Piet Mondrian tenía casi setenta y dos años cuando murió a consecuencia de la complicación de una pulmonía que no se trató a tiempo. Un suceso que pasó casi inadvertido en su momento. En sus últimos pasos al sepulcro fue acompañado por unos cuantos amigos y admiradores al igual que él artistas y también por otros compañeros de exilio en la ciudad de Nueva York aquel 1 de febrero de 1944, en pleno invierno.

El Nueva York que despidió a Mondrian estaba especialmente involucrado en los acontecimientos que por ese entonces se desarrollaban al otro lado del mar. Gran cantidad de tropas se embarcaban con destino a Europa, especialmente a Inglaterra, para iniciar las maniobras y los simulacros de la invasión del continente que se haría realidad cuatro meses después. La maquinaria nazi, que había conquistado el oriente y el occidente europeos en apenas dos años, estaba empezando a retroceder después de los desastres de Stalingrado y el norte

Julián González G.

Arquitecto, artista y profesor de Diseño arquitectónico, Historia y Teoría de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Francisco Marroquín.



de África. Italia estaba siendo invadida por los aliados, mientras que las ciudades alemanas y sus instalaciones armamentísticas estaban siendo sistemáticamente bombardeadas por las fuerzas aéreas inglesa y estadounidenses. Estados Unidos había entrado oficialmente en la guerra después del ataque japonés a la base naval de Pearl Harbor y su esfuerzo bélico se extendió por el Pacífico y Europa en apoyo a Inglaterra y la Unión Soviética. En los inicios de 1944 se pronosticaba que Europa pronto sería invadida por los aliados y la guerra llegaría a su fin en cualquier momento. El fin de la guerra y el triunfo de los aliados estaba a la vuelta, pero era necesario mantener el ánimo en la población ante los enormes sacrificios que la campaña exigía. Los carteles propagandísticos abundaban, los cines emitían sin cesar cortos patrióticos de una guerra que estaba a la vez muy lejos y muy cerca. El objetivo era acabar con el eje del mal y según la propaganda los aliados iban a triunfar, aunque la historia nos dice que aún faltaba hacer esfuerzos casi sobrehumanos para lograr el triunfo final año y medio después.

Mondrian, en medio de ese mundo expectante por la victoria futura, al morir dejó sin concluir su último cuadro: “Victory Boogie Woogie”.

También en invierno, el 7 de marzo de 1872, en el pueblo holandés de Amersfoort, nació el segundo hijo del matrimonio del maestro Pieter Cornelis Mondriaan y de su esposa Johanna Christina. El niño fue bautizado con el mismo nombre que su padre en la iglesia reformada holandesa de la localidad. Tenía una hermana dos años mayor y después del nacimiento de Pieter el matrimonio tuvo dos hijos más.

La Holanda en la que nació Mondrian vivía de sus viejas glorias del siglo XVII. En 1848 el país se convirtió en una monarquía constitucional con una economía basada primordialmente en la agricultura y el comercio marítimo. Un país tranquilo y pobre, pero sin agitaciones sociales, que inicia por esos años la industrialización que transformaría en poco tiempo el paisaje que los viejos pintores habían plasmado magistralmente.

El padre de Pieter, maestro y artista, era un hombre piadoso, muy ligado a la iglesia protestante local, de raíz calvinista y ultraconservadora. Era uno de los miembros más activos de la comunidad, trabajando y cediendo mucho de su tiempo y recursos a favor de las obras de la parroquia. La pobreza se asomaba por los rincones de la casa familiar. La madre tenía una constitución débil y se enfermaba constantemente, por lo cual Johanna Christina, la hermana mayor que se llamaba igual que su madre, se hacía cargo de las labores del hogar. Ella era apenas dos años mayor que Pieter.

La pobreza trae incertidumbre y para muchos, el refugio en la religión trae esperanza, por lo cual Pieter creció en este ambiente no sin resentir sus efectos ambiguos. Padeció durante toda su vida de cierta inestabilidad emocional y tal vez por ello siempre tendió a aferrarse a normas y fórmulas estrictas y puristas. Nunca se casó, tampoco tuvo hijos. La iglesia calvinista es poco dada al misticismo y el valor del trabajo práctico es esencial en la conformación de la vida religiosa de todo fiel. La salvación no está ligada necesariamente a las obras o acciones virtuosas,



sino que es una gracia especial que Dios otorga a los hombres. Aunque parezca simplista, lo cierto es que para el buen calvinista el trabajo duro es el medio de poder acercarse a esta gracia y el éxito económico que podría traer como consecuencia, le da al individuo un indicio certero de que su salvación es segura. Sin embargo, Pieter veía que su padre trabajaba muy duro y aún así no lograba salir de la pobreza, no había indicios positivos para la vida ulterior, ¿le pasaría lo mismo a él?, ¿dónde estaba su salvación? Tal vez en el arte.

Sus primeros pasos los dio al lado de su padre, que diseñaba litografías y estampas para la iglesia y alentaba al joven Pieter a trabajar en este campo. Tras pasar por la escuela y en vista que tenía talento, fue enviado a estudiar pintura en la Rijksakademie voor Beeldende Kunst de Amsterdam. Así pues, recomendado por los miembros de la iglesia de Amersfoort, el joven pueblerino y religioso llega a la capital del país a educarse bajo la tutela de un editor protestante, que lo acoge en su casa.

Trabajador y obsesivo por el orden, Pieter da sus primeros pasos en el arte aprendiendo la disciplina según las normas académicas entonces en vigor, y bajo la mirada escrutadora de sus mentores recorre las distintas aulas del aprendizaje, destacándose en la academia como buen dibujante. Es ambicioso, pretende conquistar una beca, el “Prix de Rome” para artistas jóvenes y envía una obra para su evaluación por parte del jurado, que lo rechaza. Más adelante tratará de ganar la beca por segunda vez y nuevamente será rechazado.

Hacia fin de siglo, los artistas holandeses descubrieron los movimientos que se estaban gestando en París y Alemania. La obra de los impresionistas y post impresionistas, los pintores como Munch y Ensor, que preconizaban el expresionismo, y sobre todo del fallecido Van Gogh, que empieza a ser reconocido como maestro de las nuevas tendencias, encandilan a los jóvenes artistas que intuían el valor y la importancia de un nuevo arte escindido de la dictadura de la academia y de una tradición que juzgaban cada vez más estéril. Este valor provenía fundamentalmente de la permisibilidad de este nuevo arte hacia la expresión de la propia subjetividad, en contraposición a las normas rígidas, objetivas y preestablecidas que partían de modelos clásicos. Esto debió producir efectos de cierta inestabilidad en el joven Pieter, siempre tratando de aferrarse a la seguridad de las normas, retándolo a unirse a las nuevas tendencias, aún a costa de las consecuencias que implicaba su adopción.

Quería destacar, quería obtener el éxito que se le negaba al no poder obtener la beca del “Prix de Rome” y quería además expresar su propia visión del mundo y del universo, quizás ocultos desde su niñez, y empieza a experimentar al modo de todo buen artista holandés: pintando el paisaje de su tierra.

Desde 1901 pinta diversos paisajes campestres de Holanda bajo una perspectiva aparentemente bucólica, pero cromáticamente tenue y oscura (fig. 1).



(fig. 1), en los que subyace la soledad de los campesinos, que se perciben indefensos ante la inmensidad del paisaje. Cuando en 1904 se traslada a Brabante, los tonos se vuelven aún más sombríos, hasta que regresa a Amsterdam en 1905, listo para establecerse formalmente como pintor. En esta época ocurren muchas cosas: copia a los maestros de la antigüedad y se compara a sí mismo con Rembrandt, pinta flores de colores cálidos y delicados, asimila algunos elementos de la plástica de Van Gogh, abandona la copia de los paisajes al natural y los empieza a crear en su estudio, le llega el éxito al recibir el premio Willink-van-Collen en 1906 y su obra se empieza a cotizar en el mercado del arte local.

Figura 1: Vista de Winterswijk. 1898

Sus cuadros empiezan a ser cada vez más brillantes, pero sobre todo más sintéticos, más estilizados, sus colores son planos y los esparce sobre el lienzo tal como salen del tubo de pintura. Su vida es solitaria, a pesar de que mantiene contactos con grupos de artistas de vanguardia holandeses, especialmente con Jan Sluyters y Cornelis Spoor, con quienes expone en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Su búsqueda de éxito se encuentra con su necesidad de trascendencia y sentido existencial más allá de lo mundano y afirma sin ambages que se puede realizar simultáneamente una obra que tenga aceptación comercial en el público y otra distinta que acerque al artista a sus más caras aspiraciones espirituales. Para muchos, incluso hoy, esta afirmación sonaría herética y falta de escrúpulos, sobre todo para los “puristas” de las vanguardias y del arte como actitud de vida. Pero para Pieter, a la vez espiritual y práctico (recordemos que era calvinista y holandés) esta aparente contradicción era perfectamente aceptable. Al fin y al cabo, Rembrandt y Vermeer fueron artistas “comerciales” a la vez que genios y alquimistas del espíritu. Pero en su obra de esta época, especialmente en sus paisajes nocturnos (fig. 2), se advierte que sus aspiraciones artísticas y espirituales lo empujaban hacia las mismas direcciones de subjetividad y espiritualidad exacerbada que habían tomado muchos años antes los artistas románticos: la

Figura 2: Molino a la luz del sol. 1908



obra del artista como síntesis de lo divino, lo espiritual y lo humano. Desde Friedrich, pasando por los prerrafaelistas, los nazarenos, los simbolistas y los nabis, estos dos últimos contemporáneos de Pieter, la búsqueda de esta síntesis se llevó a cabo de manera especialmente intensa durante todo el siglo XIX. Evidentemente, a Pieter le faltaba algo, un elemento catalizador, un sustento espiritual que no había encontrado en el calvinismo. Se empezó a interesar en el estudio del misticismo.

Hacia 1909 ocurren varios acontecimientos importantes en su vida: muere su madre, conoce la obra de los fauvistas franceses y se une a la Sociedad Teosófica.

Ésta era una asociación de doctrina esotérica formada en 1875 en Estados Unidos por Helena Blavatsky, Henry Steel Olcott, William Quan Judge y otros. Según manifestaban sus miembros, la Teosofía se basa en el estudio comparado de las religiones, la ciencia y la filosofía, buscando en ellas lo que se denomina la "Sabiduría Divina". La Sociedad Teosófica estaba relacionada con otros movimientos esotéricos y espiritistas que se pusieron también en boga por esa época. Se consideraban herederos de antiguas tradiciones herméticas como las de los neoplatónicos, los rosacruces y los gnósticos.

Helena Blavatsky, conocida como "Madame Blavatsky", era la ideóloga del movimiento y escribió una serie de libros ocultistas como Isis desvelada y La doctrina secreta, en el que se encuentra el relato llamado Las estancias de Dzian, que constituye un texto

presuntamente revelado, en el que la autora va comentando las enseñanzas a la luz de diversas doctrinas religiosas orientales y occidentales. Su propósito era lograr construir una explicación positiva para la evolución cósmica y humana mediante la síntesis armoniosa entre religión, ciencia, mitología y ocultismo.

Los conceptos "evolución" y "creación" son fundamentales en la teosofía. La evolución generalmente es identificada con el darwinismo y es física. La creación se identifica con el creacionismo bíblico y es metafísica. Ambos conceptos no pueden conciliarse por definición. Sin embargo, la Sociedad Teosófica pretendía obtener una síntesis conciliatoria a través de sus estudios y revelaciones, centrándose más en una evolución espiritual de la consciencia antes que en la evolución física del ser humano. De esta manera, reinterpretaba la evolución en términos del ocultismo que profesaba.

La filial holandesa de la Sociedad Teosófica se fundó en 1890 en Amsterdam y empezó a reclutar adeptos desde sus primeros pasos. Cuando Pieter Mondriaan se unió a la sociedad el 25 de mayo de 1909, algunos artistas locales famosos ya pertenecían a sus filas o habían sido influenciados por sus ideas: K.P.C. de Bazel y Jan Toorop entre otros. La inquietud de casi todos se relacionaba con el estudio del



simbolismo contenido en las formas y los principios matemáticos que las definían. Pieter también exploró estos símbolos y sus connotaciones, así como las relaciones armónicas que establecían las matemáticas y la geometría en la construcción del espacio. Según los principios neoplatónicos que estudiaba en la Sociedad, se establecía la primacía del espíritu y la idea sobre la materia, que es nada más que un reflejo imperfecto de aquella. Por otra parte, su búsqueda se transforma en una discusión dialéctica entre contrarios, intentando lograr una síntesis que más se acerque a la perfección.

Así pues, en sus obras de esta época se desarrolla el diálogo entre verticales y horizontales, entre vacío y materia, entre color y tonalidad; todas ellas en un lenguaje cada vez más sintético que pretende acercarse a la pureza espiritual que persigue.

La obra fundamental de este período es *Evolución*, pintada entre 1910 y 1911 (fig. 3). Esta pintura está dividida en tres paneles, que se leen en el orden de izquierda-derecha-centro. Abandonando su anterior lenguaje, más afín al simbolismo, Mondriaan elabora su obra en base a tres figuras estilizadas, geometrizadas y asexuadas, aunque se advierte que son más bien femeninas. Este tríptico representa la doctrina teosófica de la evolución como la progresión del ser humano desde el mundo inferior y materialista, hacia la elevación espiritual y la iluminación. Como legado directo de la simbología teosófica aparecen hexágonos en diversas partes de la composición, así como su contraparte: la estrella de seis puntas. Las figuras aparecen frontales, hieráticas y carentes de emociones, al menos en lo que a las apariencias se refiere, remitiéndonos a estados de consciencia más bien interiores y no por ello menos intensos. Las dos figuras de los paneles laterales aparecen con los ojos cerrados y con la cabeza echada hacia atrás, mientras que la figura central tiene los ojos abiertos y mira de frente con su cabeza en posición recta. Las

Figura 3: *Evolución*. 1910-11



tres figuras están acompañadas de flores geometrizadas, pintadas en colores cálidos y descansando sobre sus hombros, a ambos lados de la cabeza y supuestamente están relacionadas a los estados de evolución espiritual de las figuras. Los colores en que éstas están pintadas, azules y fríos al igual que el fondo, pretenden establecer una distancia emocional con el espectador. Es una declaración directa de las ideas y el universo en el que estaba inserto Pieter Mondriaan por estos tiempos. Tal vez una declaración programática o de las aspiraciones del antiguo calvinista que pretende liberarse de las ataduras mundanas y las rigideces de la iglesia y obtener la tan ansiada iluminación espiritual.

La obra no gustó al público, lo cual seguramente no extrañó a nuestro protagonista quien, en búsqueda de su propia iluminación artística, se marchó a París en 1911 con la intención de estar cerca de los creadores más famosos de ese momento: Picasso y Braque.

París significa muchos cambios en la vida de Pieter Mondriaan. Para empezar, modificó su nombre y desde entonces se empezó a llamar tal y como lo conoce la historia: Piet Mondrian. En los primeros tiempos se alojó en la sede de la Sociedad Teosófica de París y después se trasladó a un estudio donde empezó a desarrollar una obra que en principio pretendía ser afín al cubismo analítico de Picasso y Braque, pero que después se fue decantando hacia una experiencia distinta. Mondrian no pretendió analizar, descomponer y expresar el espacio de la misma forma en que pretendían los cubistas, cuya búsqueda los llevaba a representar las figuras desde varios puntos de vista simultáneos, sino que se concentró en los aspectos lineales y planos de la representatividad de los objetos. En París, Mondrian renunció no sólo a la representación naturalista de la realidad, sino también a la representación de las tres dimensiones que conforman el espacio sensible. La secuencia cada vez más sintética de sus cuadros que representan diversos árboles (tal vez el árbol de la

Figura 4: Manzano en flor. 1912



filosofía o el árbol de los Sephiroth en la tradición hermética) (fig. 4) y las transformaciones de su Naturaleza muerta con jarra de jengibre (fig. 5) son las obras paradigmáticas de esta primera estancia en París. Trazos de gris oscuro o negro conformaban campos de grises o marrones, en un sistema tal que recordaba los cordones de plomo de los vitrales medievales. Esto no fue un descubrimiento propio, pues ya lo habían empleado muchos pintores antes que él. El aporte de Mondrian en este sentido fue la caracterización cada vez más sintética y plana de las formas en un todo compositivo centrado en sí mismo y no en puntos específicos. Abandona los focos y elementos de interés individual para someter la totalidad de los componentes a un sistema plano, sin individualizaciones y mediatizado por la línea pura. En algunos casos incluye óvalos como elementos agrupadores, en una clara referencia al huevo de la creación propio de la religión hinduista y quizás a las mandorlas medievales, que tienen un sentido análogo en la imaginería de la tradición hermética.

Emplea la misma paleta gris y parda de los cubistas, pero un poco más adelante sus obras empiezan a incluir suaves tonos pastel. Los diálogos entre tensiones verticales y horizontales siguen presentes pero en una decidida tendencia conceptual no figurativa. Compone sus cuadros mediante la distribución uniforme y aparentemente casual de los elementos lineales y los campos sobre la superficie neutra de la tela. En algún momento afirmó que las vistas que tenía desde su estudio de las casas y calles de París lo inspiraron a componer de esta manera, pero esta búsqueda ya estaba presente en su obra desde mucho antes. En cierto modo se puede

decir que era la búsqueda del orden y la contraposición que rige la naturaleza, según las ideas místicas de la Sociedad Teosófica: la primacía del espíritu sobre la materia. Por otra parte, esta búsqueda se identifica también con la propia naturaleza de Mondrian, tendiente a la pulcritud y al control absoluto sobre la mente, el espíritu, el cuerpo y la existencia.

La estancia en París termina en 1914, cuando Piet cierra su estudio y regresa a Holanda ante la inminencia del estallido de la guerra. Retorna a los cuarenta y dos años, provisto de nuevas herramientas adquiridas gracias al estudio del cubismo y a la búsqueda y hallazgo de un lenguaje que se decantó definitivamente hacia la abstracción, abandonando el lenguaje figurativo de su juventud.

La nueva etapa holandesa significará la consolidación de la mayor parte de los hallazgos parisinos y una nueva inyección de proposiciones abstractas y geométricas, gracias a su encuentro con un artista que por esa época se encontraba también en la búsqueda de un lenguaje sintético y abstracto: Theo van Doesburg.

El regreso a Holanda trajo también el incremento y prestigio de Mondrian como artista de vanguardia y la adjudicación de un sueldo permanente para que sus mejores obras fuesen a parar a la colección de los ricos industriales Kröllen-Müller. Esta seguridad económica, sumada al hecho que Holanda permaneció neutral en la guerra, le permitió ampliar su búsqueda no sólo en cuanto a los aspectos relacionados a su pintura, sino también a su labor



Figura 5: Naturaleza muerta con jarra de jengibre. 1912

teórica. Se trasladó a la colonia de artistas de Laren y la colonia de artistas de Laren y escribió un tratado sobre la nueva pintura, en el cual enuncia y discute sus propios hallazgos según la síntesis de las premisas de la Teosofía y la vanguardia.

El encuentro con van Doesburg, que también era un teórico del arte, se tradujo en una labor intensa de mutuas influencias. Van Doesburg era gran conocedor de la filosofía de los racionalistas alemanes, sobre todo de Kant, e influyó en Mondrian en cuanto a los conceptos referidos al espacio y su fenomenología. A la vez, van Doesburg empezó a pintar de una manera parecida a la de Mondrian. Alrededor de ellos se reunió un grupo de artistas, arquitectos y diseñadores que dieron origen a un nuevo movimiento de vanguardia: el Neoplasticismo, cuyo órgano de difusión fue la revista *De Stijl* (El Estilo) cuyo primer número apareció en 1917.

De Stijl pretendía, entre otras cosas, la unidad de todas las artes en un mismo esquema compositivo, cuyos principios definía Mondrian

bajo la idea que en el arte deben estar balanceados los contrapuestos: la naturaleza y el espíritu, el principio masculino y el femenino, lo positivo y lo negativo, lo horizontal y lo vertical, lo estático y lo dinámico. En sus escritos como teórico del grupo, se advierte más al pensador místico que al artista. Estas son las ideas que desde su juventud lo habían impulsado en su búsqueda de la pureza y la esencia de las cosas. Ahora se expresaban públicamente en la revista y el manifiesto de la vanguardia.

La influencia de van Doesburg y los arquitectos que conformaban el círculo de Mondrian se empezó a sentir en las obras que realizó en estos años. Su obra muestra una estaticidad arquitectónica cada vez más evidente mediante la representación de tramas regulares de líneas o superficies regulares de espacios en forma de rectángulos de las mismas dimensiones (fig. 6). Como los trazos reguladores que han empleado los arquitectos desde la antigüedad para ordenar sus construcciones, Mondrian emplea estas retículas de igual módulo para construir el cuadro.

Figura 6: Composición No. 6. 1914



De pronto se da cuenta que puede construir el espacio desde su propio origen, representando una especie de universo único y regulado que se escapa por los bordes del bastidor en cada obra que realiza. Estos son una serie de universos bidimensionales que no tienen principio ni fin y de los cuales el cuadro sólo representa una pequeña fracción. Ante este descubrimiento seguramente se siente desconcertado y tal vez temeroso: ¿acaso él el llamado a construir universos indefinidos por medio de su arte?, ¿no es el universo uno y primario, surgido del caos y autocontenido en diversas esferas cerradas como dice la teología religiosa y lo confirma la tradición hermética?

Se da cuenta que el problema estriba en la representación espacial en sí. Ha ido demasiado lejos e inmediatamente corrige el camino pintando una obra monumental: Rombo con líneas grises en 1918 (fig. 7). En este cuadro, el universo de doble trama superpuesta está contenido en sí mismo y no se escapa por los bordes de la tela. Claramente es un “llamado al orden”. Empieza a cuestionar la validez del neoplasticismo en cuanto a sistema y método de la creación arquitectónica porque no puede concebir (como postuló Kant y reiteraba van Doesburg en *De Stijl*) que el espacio pueda ser ilimitado e impreciso, sólo delimitado parcialmente por líneas y planos, dejando que se “escape” por entre dos líneas que no se tocan o por planos que no se conectan. En Rombo con líneas grises no hay un solo escape para el espacio negativo encerrado entre líneas, todo él está sujeto y sometido a las tramas lineales que lo cierran en sí mismo como barrotes que aseguran su perfecta hermeticidad, pulcritud y orden. Pero esta composición representaba también un camino sin salida, en el cual todo quedaba sujeto a la férrea disciplina del orden absoluto y no permitía la posibilidad de buscar nuevos rumbos. Era algo así como el epitafio de la búsqueda que había emprendido. Después de Rombo con líneas grises ya no habría nada más que pintar.

Figura 7: Rombo con líneas grises. 1918



Por lo pronto, acabada la guerra y en búsqueda de algunos pasos perdidos, retorna a París en 1919.

En esta época, el ambiente artístico de la capital francesa era muy distinto al que había dejado cinco años antes. Modigliani y Apollinaire habían muerto, Picasso pasaba por una etapa en la cual estaba retomando el lenguaje figurativo después de las experiencias del cubismo y Braque experimentaba por otros rumbos. El nihilismo dadá, que se había iniciado en Zurich por la misma época en que aparecía De Stijl en Holanda empezaba a asomarse a la escena y poco más tarde fue reemplazado por el surrealismo. Mondrian no había formado parte de aquel ambiente parisino previo a la guerra, fue más bien un espectador retraído. Por cierto, tampoco se había relacionado con las vanguardias del centro de Europa y Rusia, pero conocía muy bien su obra. En este retorno a París, decidió dar otro giro a su antiguo reclusorio y se reinventó como un artista-sacerdote de la abstracción geométrica, rodeado por otros holandeses que compartían su admiración por él, pero sin abandonar su enclaustramiento social.

A pesar de sus posturas y su nueva faceta como artista, sufrió en 1920 una nueva crisis debida quizás a sus diferencias con van Doesburg, a tal grado que se planteó el dejar de pintar. Con todo, en París se publica su libro “Le Néo-Plasticisme” que se componía básicamente de sus escritos para De Stijl y algunas anotaciones más. Al año siguiente fallece su padre en Holanda y Mondrian se sumerge temporalmente en una fuerte depresión, de la que sale airoso y con un nuevo espíritu emprendedor, que será el que identifique esta nueva etapa, la más productiva del artista.

Su estudio se convirtió en una especie de escenario en el cual se mostraban *in situ* los principios y las obras pictóricas del neoplasticismo, de tal manera que arte, entorno y vida se fundían en un todo unitario. De las paredes colgaban sus obras

Figura 4: Composición en rojo, amarillo y azul. 1928





más representativas y los espacios estaban decorados a base de cuadrados y rectángulos articulados por medio de rectas. Hacia 1921 restringió su paleta a los tres colores primarios: rojo, amarillo y azul y a las dos tonalidades: negro y blanco. Estas medidas radicales se debieron seguramente a su obsesiva búsqueda de una máxima síntesis y pureza cromática, además de espacial. Los campos de color y de blanco que pinta se vuelven más grandes en relación con la composición general y siempre están flanqueados por líneas negras que parten y terminan en los bordes del cuadro. De nuevo aparecen los núcleos que giran, pero restringidos a un número de uno o a lo sumo dos. Un poco más adelante empiezan a aparecer campos blancos cada vez más grandes, de tal manera que el vacío, el no-color, se vuelve el tema dominante, desplazando a los campos coloreados que son cada vez más pequeños. Las líneas negras, antes las principales protagonistas de sus cuadros mediante su regularidad pautada, se convierten no sólo en los elementos que establecen la tensión entre opuestos horizontales y verticales, sino además en las directrices que determinan las proporciones y escala de los campos. Los cuadros de esta época son los que más han identificado estilísticamente al arte de Mondrian, convirtiéndolos en íconos de la abstracción geométrica neoplasticista (fig. 8).

En 1925 se publican sus trabajos en Alemania, gracias a los buenos oficios de la Bauhaus, escuela sobre la cual había ejercido una fuerte influencia desde De Stijl, junto a van Doesburg. Por esta misma época inicia una poco afortunada etapa en la que se inmiscuye en el diseño arquitectónico, en buena parte para tratar de invalidar las ideas de van Doesburg y reafirmar las propias en lo que respecta a la representación

espacial. A diferencia del criterio de van Doesburg, según el cual la arquitectura moderna debía consistir en un conjunto de superficies planas y de color delimitando parcialmente el espacio y permitiéndole que fluya sin importar su direccionalidad, Mondrian afirmaba que en la arquitectura neoplasticista no debían haber formas y planos que se entrecortaren o que se encontrasen flotando, mucho menos planos y líneas directrices en posiciones que no fuesen la horizontal y la vertical exclusivamente. Ante esta postura radical, la separación entre los otrora grandes amigos se hizo inevitable. De Stijl se siguió publicando hasta 1927, pero ya sin la colaboración de Mondrian, que se quedó con el papel del sacerdote incorruptible del purismo.

Parecería que en esa época los radicalismos echaron raíces no sólo en lo político (recordemos la revolución bolchevique, el ascenso de Mussolini y el auge del nazismo) sino también en lo artístico. Pero el radicalismo de Mondrian, a diferencia del de los dadá por ejemplo, se sustentaba no sólo en una postura estética, sino también en una ética de cambio, de proyección y evolución del espíritu del ser humano en el cual el arte es el espejo en el que se refleja. Por ello, más adelante preconizó el fin inminente del arte ante la desaparición de los modelos ideales que representaba al convertirse éstos en la esencia misma del ser evolucionado espiritualmente.

Por ello, no podía concebir un espacio impreciso e ilimitado, sino más bien un espacio inmutable, regido en su totalidad por un orden infinito y matemático. El uso de los rectángulos



armónicos y la proporción áurea en sus composiciones para obtener la "armonía pura" demuestra esta tesis y lo acerca a sus antecesores herméticos, desde Pitágoras hasta los neoplatónicos del renacimiento. El resultado es que cada obra representa un cosmos, una referencia al principio activo universal y una ventana que permite visualizar la simpleza de la armonía pura.

Es por esas razones que Mondrian tardaba mucho tiempo en realizar sus cuadros a pesar de su sencillez aparente. Desarrollaba su idea y necesitaba plasmarla lo más perfectamente posible, a fin de observarla con detenimiento y reflexionar durante días o semanas sobre la composición y su adecuación a los conceptos que pretendía representar. Era muy difícil obtener un resultado satisfactorio y no caer en la repetición o la monotonía reduciendo los elementos formales a lo mínimo, pero esa era la tarea que se había autoimpuesto como un demiurgo moderno.

En los inicios de los años 30 Mondrian era reconocido como un exponente sobresaliente de la abstracción parisina, aunque alejado de los círculos artísticos en boga por entonces, por ejemplo el grupo de los surrealistas, con quienes no tenía ninguna coincidencia. En 1932 recibió un homenaje en su exposición en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Trató de publicar sin éxito un nuevo libro de teoría del arte: "El arte nuevo-la vida nueva: la cultura de las relaciones puras" donde exponía sus nuevas ideas y hallazgos. La última etapa en París está marcada por cuadros en los cuales duplica o triplica las

líneas negras características de su obra, creando con ellas relaciones espaciales más complejas que antes (fig. 9). Las líneas duplicadas generan ritmos reiterados y se imponen a los campos blancos o de color como elementos que generan mayor interés de percepción. Por medio de estas líneas dobles o triples retorna de alguna manera a ciertos elementos que había descubierto en su primera estancia parisina y a los años pasados en Holanda durante la Primera Guerra Mundial: las tramas de líneas negras como componentes que establecen el orden compositivo, pero esta vez ordenadas en retículas irregulares, basadas en distintos módulos. Se libera así de la fuerza generativa que los campos blancos y de colores habían ganado en su obra anterior en detrimento de las retículas lineales. La línea vuelve a ser entonces el protagonista principal de sus composiciones.

Figura 9: Composición en rojo y negro. 1936



La amenaza del totalitarismo fascista se cernía sobre Europa por esos tiempos. El ascenso del Partido Nacional Socialista en Alemania, coaligado con el fascismo italiano, hacía previsible un enfrentamiento entre estas potencias y las democracias parlamentarias. La guerra civil española, iniciada en 1936, se convirtió en el campo de pruebas de la inmensa maquinaria bélica alemana e italiana y en una advertencia para los países democráticos de que un conflicto aún más grande que la Primera Guerra Mundial estaba a la vista. Mondrian se va de París en 1938 ante la amenaza inminente de una guerra y se establece en Londres en casa de los artistas Ben Nicholson y Barbara Hepworth. Permanece allí hasta septiembre de 1940, cuando una bomba cae cerca de su casa y se marcha huyendo al otro lado del océano, a Nueva York.

Mondrian seguramente estaba convencido de que en la ciudad estadounidense encontraría un ambiente tranquilo y propicio para seguir desarrollando su arte. Además, era un gran aficionado a la música jazz y en Nueva York estaban los mejores lugares para escuchar y bailar esta música. Le ayudó a instalarse su amigo Harry Holtzman, quien lo había visitado en París unos años antes. Se afilia a una asociación de artistas: la “American Abstract Artists” y toma parte en numerosas exposiciones. En Nueva York se le reconoce su trayectoria y se relaciona con la élite del mundo artístico, incluidos algunos jóvenes pintores norteamericanos, entre ellos Jackson Pollock.

Desde su estancia en Londres empezó a experimentar con líneas de colores, suplantando a las líneas negras características de su última etapa parisina. Quizás dedujo que las prominentes líneas negras que se repetían

generaban composiciones que se empezaban a volver monótonas en relación al interés cromático que generaban sus campos pintados de colores primarios. Quizás intuyó que las líneas negras lo llevarían de nuevo al callejón sin salida del Rombo con líneas grises y emprendió una nueva búsqueda. Ya había sorprendido a todo el mundo del arte cuando pintó Composición con líneas amarillas en 1932 (fig. 10), sobre todo porque fue hecho como un encargo para que representara su posición artística en una exposición realizada en París. El cuadro está girado a 45° y en él se muestran cuatro líneas amarillas en cada uno de los bordes, las cuales abren la composición hacia varias direcciones, sobre un fondo completamente blanco. La ausencia de las líneas negras y los campos de colores primarios denotaban el nuevo camino que estaba emprendiendo, aparentemente insatisfecho con los hallazgos realizados, aunque probablemente se volvió a encontrar en un callejón sin salida y por el momento abandonó las líneas de colores para regresar a las negras. En su momento, Composición con líneas amarillas fue sólo un anticipo aislado de lo que empezaría a experimentar ocho años más tarde en Nueva York.

En New York, New York de 1941 utiliza líneas negras combinadas con líneas de colores rojo, azul y amarillo sobre un fondo blanco. Se advierte que las líneas negras están detrás de las de colores y evidentemente es una obra de transición en la cual se entrevé el temor de Mondrian de abandonar los patrones que utilizaba comúnmente hasta entonces. Por esa época encuentra las cintas de papel de colores



que acababan de salir al mercado y se lanza con entusiasmo a experimentar con ellas. La gran ventaja de las cintas es que puede pegarlas y despegarlas según se requiera en su estudio y permiten realizar combinaciones y desplazamientos diversos hasta obtener el resultado final deseado. Realiza una serie que llamó New York City en la cual abandona definitivamente las líneas negras y se concentra exclusivamente en las líneas de cintas de colores primarios pegadas sobre un fondo blanco. Pero su obra más importante de este período es *Broadway Boogie-Woogie*, realizada en 1942/43 (fig. 11). El título hace alusión directa a las revistas musicales de los teatros de Broadway y a la músicaailable de moda por ese tiempo, el *Boogie-Woogie*. Por primera vez Mondrian, el antiguo calvinista austero, el purista místico recalcitrante, el monje de la abstracción metafísica, se permite celebrar la existencia terrena a través de un cuadro en el cual no ha abandonado los colores primarios, los campos blancos y las líneas, pero todos estos elementos están combinados de tal forma que establecen un ritmo trepidante y hasta salvaje, un ritmo que remite al baile, su movimiento, su alegría y su desprendimiento formal. ¿Habría encontrado finalmente Mondrian la iluminación tan deseada a través de la sensualidad y la algarabía de la música para bailar?

En su estudio de Nueva York, ahora convertido en museo, descansa sobre un caballete el *Victory Boogie-Woogie* (fig. 12). La declaración que había realizado con el *Broadway Boogie-Woogie* aquí se amplía como en una enorme caja de resonancia. La línea se ha desmaterializado suplantada por pequeños campos de colores primarios y algunos grises. Los campos de diversos tamaños se funden uno con otro en una trama que, aunque persiste ortogonal, se convierte en una red de cuadrados y rectángulos que juegan entre sí y carecen del límite impuesto por el orden reticular. *Victory Boogie-Woogie* anuncia no sólo el inminente fin de la espantosa guerra que se estaba desarrollando más allá del mar, sino también el nuevo derrotero que Mondrian emprendía a los setenta y dos años, rebosante de vida y color.

Figura 10: Composición con líneas amarillas. 1932



Ya no estaba sujeto por las cadenas del orden que se había autoimpuesto durante toda su vida para alcanzar la pureza que siempre se encontraba más allá de sus posibilidades. Por fin era libre.

Figura 11: Broadway
Boogie-Woogie. 1942-43

Figura 12: Victory
Boogie-Woogie. 1944