

La Exposición, hasta el 21 de marzo

## CUATRO LECCIONES SOBRE MONDRIAN



*Hasta el 21 de marzo permanecerá abierta, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición de 70 obras de Piet Mondrian que se viene exhibiendo en esta institución desde el pasado enero. La muestra incluye 49 óleos, 15 dibujos y 6 acuarelas, que realizó el pintor holandés de 1897 a 1944, año de su muerte. En esta exposición están representadas las principales etapas seguidas por el creador del Neoplasticismo, a lo largo de 47 años de actividad artística: sus primeras obras —paisajistas—, el período de influencia cubista y otras que reflejan la trayectoria del neoplasticismo, hasta la última producción del pintor, en Nueva York. Las obras proceden del Museo de Arte Moderno, Galería Sidney Janis y Galería Pace, de Nueva York; Van Abbemuseum, de Eindhoven; Stedelijk Museum, de Amsterdam; Geemente Museum, de La Haya; Staatsgalerie, de Stuttgart; y coleccionistas particulares.*

Al acto inaugural de la muestra, que contó con una gran afluencia de público, asistió la Ministra de Cultura, Soledad Becerril y el director general de Bellas Artes, señor Tusell. Entre los asistentes figuraba también Sidney Janis, creador de la galería de arte del mismo nombre, de donde proceden gran número de obras de esta muestra. Janis está considerado como uno de los mejores cono-

cedores del arte contemporáneo, como lo atestiguan sus numerosos estudios y conferencias de arte.

El acto se inició con unas palabras de presentación a cargo del director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste, quien se refirió a los diversos actos culturales —conferencias y conciertos— que ha organizado la Fundación como complemento de la muestra,





*Harry Holtzman:*

**«EL SER MÁS LÚCIDO  
QUE HE CONOCIDO»**

Es imposible concebir la pintura, escultura y arquitectura del siglo XX sin la obra de Mondrian. ¿Cómo era realmente Piet Mondrian? Situémonos en París, 1934. Época de gran depresión y de profundo pesimismo, en la que amenazaban oscuros nubarrones, el nazismo, el fascismo. La agonía de España... Sin embargo, yo había llegado a París con un gran entusiasmo. Estaba obsesionado por dos cuadros de Mondrian que había visto dos años antes en el Museum of Living Art (la colección de A. E. Gallatin, que hoy se encuentra en el Museo de Arte de Filadelfia). No conocía a nadie en Europa. Fui a París con la única intención de conocer personalmente a Mondrian y decidí llamar a su puerta en el n.º 26, rue du Départ. Así de fácil.

Nos hicimos en seguida buenos amigos, a pesar de la diferencia de edad. Por aquel entonces Mondrian tenía 62 años, y yo, 22. Nos veíamos a menudo durante los cuatro meses que duró mi estancia en París, y a través de él conocí a Léger, Gabo, Pevsner, Duchamp, Le Corbusier y muchos otros. Mondrian y Jean Hélion influyeron mucho en mejorar mis entonces escasos recursos económicos. Pero una nueva guerra mundial parecía inevitable. En 1938 se firma el Pacto de Munich.

Escribí a Mondrian desde Nueva York, instándole encarecidamente a que abandonase París y viniese a Estados Unidos; le dije que mi economía, recientemente incrementada, me permitía financiarle el viaje. Pero Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Naum Gabo y otros artistas del grupo «English Circle» le convencieron de que Londres estaba más cerca. Sólo cuando estalló una bomba en

las ventanas de su estudio, en Hempstead, Mondrian me escribió comunicándome que estaba preparado para venir a Nueva York. Llegó en octubre de 1940...

Fue un placer para mí, la misma noche en que llegó, introducirle por vez primera en el piano Boogie-Woogie. Cuando le conocí, Mondrian no era lo que se dice «un vidvidor». Su estilo de vida estaba en consonancia con su trabajo. Cada uno de sus cuadros le exigía una gran concentración de tiempo y de energía y nunca cesaba de tomar apuntes para futuros escritos. Tardó un año en terminar el *Broadway Boogie-Woogie*, y aún mucho más, el *Victory Boogie-Woogie*, que dejó inacabado a su muerte. El Mondrian que yo conocí era gentil, educado, de ademán apacible, muy raramente hostil o brusco. Un hombre directo, espontáneo, sensible, vital, sencillo, nada «kitsch» ni snob. Un hombre eternamente optimista, siempre con infinita curiosidad e interés por todo lo que significara cambio, progreso.

La época en la que vivió Mondrian (1872-1944) fue de radicales y vertiginosos cambios para el arte y para la vida. Mondrian pertenecía a la misma generación que Einstein, Freud, Bergson, Russell, Whitehead, Picasso, Léger, Matisse, Kandinsky, Klee, Le Corbusier y Kafka... La vanguardia de las luces e instrumentos cruciales de la transformación cultural.

La carrera artística de Mondrian se inició en la escuela de su padre, un «calvinista estricto», director de una escuela en Amersfoort. Mondrian fue el primero de cinco hermanos y el único de ellos en llegar a ser artista. En 1892 se trasladó a Amsterdam y allí hizo pronto amistad con muchos artistas. Su asociación con Theo van Doesburg, director de *De Stijl*, revista que publi-

có su primer número en 1917, fue de la mayor importancia para Mondrian. Más tarde, a comienzos de los años treinta, en París, colaboró también con *Abstraction-Création* y con *Cercle et Carré*; en Inglaterra, con *Circle* y en Nueva York con el grupo *American Abstract Artists*. En 1912, cuando se trasladó a París, Mondrian tenía 40 años. Quizá sentía una necesidad acuciante de un entorno más urbano y más cosmopolita. París, la «ciudad de la luz», el centro del mundo artístico, de tan próspera modernidad intelectual y material, era la elección inevitable. Allí, con su inmediata respuesta al Cubismo, empezó la odisea intelectual fundamental del Neoplasticismo.

En cuanto terminó la guerra, en 1919, Mondrian, que se había instalado en Holanda —país neutral— (período de *De Stijl*) regresa a París e inicia su célebre ensayo *Le Néoplasticisme: Principe général de l'équivalence plastique*. Fue por entonces cuando empezó a realizar sus cuadros de madurez, tan característicos de su estilo; y al mismo tiempo, cuando instaló su primer y famoso estudio. Permaneció en París hasta 1938. A pesar de que en Francia recibió poca atención y reconocimiento —nunca realizó en este país ninguna exposición individual ni los franceses adquirieron ninguna de sus obras— su reconocimiento internacional aumentaba notablemente. El período más importante de la Bauhaus fue muy influido por la obra de Mondrian.

## LOS ESTUDIOS DE PARÍS Y NUEVA YORK

Son célebres los estudios de Mondrian, sobre todo, el del n.º 26 de la rue du Départ, en París, y el último, en Nueva York, en el 15 de East 59th Street; ambos fueron demolidos por razones de «remodelación urbanística» e inspiraron mucho a las generaciones de artistas y arquitectos que los llegaron a ver. Alexander Calder escribió sobre la gran impresión que le había causado el de París, que le inspiró para sus «móviles». Willem De Kooning, que vio solamente el de Nueva York, me dijo en una ocasión que era «co-



Desnudo, 1900.

mo pasear por uno de sus cuadros». El último estudio de Nueva York había pertenecido antes a un artista amigo mío, que se lo cedió a petición mía.

Mondrian solía ser tachado peyorativamente de hombre rígido, ascético, una especie de recluso o eremita, un utópico. Lo absurdo de tal prejuicio salta a la vista. En Nueva York, a menos que tuviera que salir de la ciudad, nos solíamos ver todos los días en nuestros respectivos estudios, y charlábamos sobre arte y otros temas.

Un día le pregunté por qué no se había casado. «Bueno, me respondió, si he de decirte la verdad, nunca he podido hacerlo». Cuando murió, la prensa holandesa publicó artículos de tres mujeres que se auto-proclamaban, orgullosas, haber sido íntimas de Mondrian. El afirmaba que las mujeres solían decirle siempre que era un «¡hombre tan puro!». Otra etiqueta que se le endosaba era la de «disciplinario disciplinado», lo cual le disgustaba profundamente. «¡Pero si estoy contra todo tipo de disciplina!», decía indignado. Lo que quería decir en realidad era que el refinamiento expresivo en su obra no era resultado de una idea superficial de perfección o de un dogma,

sino que se basaba en una necesidad interior de inequívoca claridad; en una percepción estructural, plástica; en la unidad, totalidad y consistencia interna. El método pictórico de Mondrian, que él denominaba «pura intuición», era una aproximación directa al espacio del lienzo.

Su forma de vida, su moralidad, no podían ser confundidas con el «puritanismo del pasado», para usar una frase del propio Mondrian. El Mondrian que yo conocí era delgado, se estaba quedando calvo, de mediana estatura, con nariz grande y gafas gruesas. Su sentido del humor solía confundirse, a veces, con la seriedad.



Bosque de abedules, 1898-1900.

Veamos ahora, cuál es, en líneas generales, la aportación de Mondrian al arte de su época. Limitándonos a los dos últimos milenios, desde la época bizantina, y ciñéndonos al arte occidental, y al concepto de *espacio*, se percibe cómo desde ese período hasta el post-impresionismo de Cézanne, el cubismo de Picasso y el neoplasticismo de Mondrian, la expresión espacial de la pintura estuvo francamente dominada por los diversos tipos de simbolismo correspondientes a las cambiantes funciones sociales del arte: simbolismo religioso, simbolismo fantástico, simbolismo mimético; y formas ornamentales descriptivas. La imagen simbólica siempre dominaba. La obra de arte bizantina era esencialmente inseparable de sus funciones religiosas. Las formas y colores eran simbólicos. Las representaciones del primer Renacimiento también estaban formalizadas ritualmente. Después del espa-

cio icónico bizantino, el espacio renacentista se hace claramente una extensión del espacio de la habitación, se convierte en proscenio, en ventana. En el Renacimiento pleno —con la transformación de la magia en ciencia y con la creciente secularización de la cultura—, la representación del espacio visual se intensifica mucho, y se codifica mediante la geometría de la perspectiva. Este énfasis naturalista y descriptivo es mantenido por el progreso de la secularización durante el Siglo de las Luces y en los períodos neoclásico, romántico, realista, expresionista e impresionista.

En el post-impresionismo de Cézanne se ve ya la casi total aniquilación del tema-objeto, al revelarse la estructura plana (planos, color, movimiento, ritmo de la composición, como elementos fundamentales). El cubismo de Picasso va aún más allá en la creciente destrucción del dominio de la imagen naturalista; la animación plástica consciente del plano pictórico, el ritmo dinámico de la composición de formas en el espacio.

De este modo, el Neoplasticismo de Mondrian, la determinación del espacio mismo, más que la expresión de formas en el espacio; el movimiento, el ritmo, el equilibrio, la *estructura plástica misma* se hace completamente icónica. *Arte plástico puro*, pura estructura; inseparabilidad y unidad de contenido y forma. Mondrian exploró los límites del arte como función del entorno total.

Piet Mondrian fue el ser humano más lúcido que jamás he conocido. Su personalidad gustaba del lujo como continuo movimiento productivo. Había una consistente unidad entre sus valores filosóficos y la vida que realmente llevó, y su forma de trabajar, así como en su relación con los demás y con el mundo. Su vida interior y exterior fue extraordinariamente rica, libre de lo superfluo, como lo es su pintura. Era muy optimista, estaba plenamente convencido del inexorable progreso de la humanidad hacia la humanización de la sociedad, a pesar de los aparentes obstáculos. Vio su arte y a sí mismo como instrumentos hacia ese fin.



Karin von Maur:

«PREOCUPACION POR LA  
MUSICA»

Tanto la concepción pictórica de Mondrian como su pintura estuvieron profundamente marcadas por su preocupación por la música, si bien sus obras, a primera vista, apenas permiten sospecharlo.

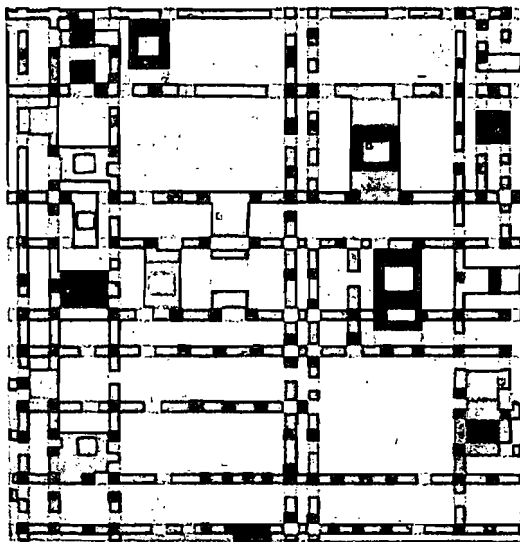
En la primera parte de su conferencia, la doctora Karin von Maur —autora de un denso estudio sobre «Mondrian y la música» que se ofreció resumido ampliamente en el Boletín Informativo de febrero— analizó el trato de Mondrian con algunos compositores contemporáneos y su concepción teórica de una futura música del «Nuevo Plasticismo», poniendo de relieve que Mondrian, «estimulado por los conciertos «bruitistas» (con ruidos) del futurista italiano Russolo, desarrolló ideas muy progresivas acerca de la renovación artística musical. De esta manera Mondrian no sólo rechazó la armonía tradicional, basada en la escala tonal de la octava en favor de una secuencia tonal libre combinada con ruidos, sino que también tomó en consideración la producción sintética de sonidos y las representaciones audiovisuales.

Mondrian afirmaba que al carácter transitorio y abierto de la nueva música debe corresponder una nueva forma de la composición y de la espacialidad, que incida en la propia estructura de la sala de conciertos y en su acústica.

Analizó también la conferenciante la predilección de Mondrian por el jazz, como música y como baile. Para Mondrian —afirmó— el jazz significaba mucho más que una música de entretenimiento. En él veía más bien la expresión perfecta del moderno sentimiento de la vida y el modelo de una nueva forma de sociedad, libre de coacciones y violen-

cias, en la cual los contrastes puedan hacer sentir libremente sus efectos, aunque a la vez se mantenga el equilibrio entre ellos. El carácter modélico del jazz, con su intercambio dialéctico de «beat» y «off beat», así como el ritmo sincopado correspondían igualmente de modo especial a la estructura total de su pintura.

Mondrian buscaba continuamente ligar las fuerzas centrífugas —las acentuaciones sincopadas de los colores y los desplazamientos de las líneas divisorias— a las fuerzas continuistas de la superficie, el no-color y el módulo rectangular, sin qui-



Broadway Boogie Woogie, 1942-43.

tarles, por ello, su propio dinamismo. Esta lucha, renovada en cada cuadro, por equilibrar fuerzas opuestas permite producir un ritmo total sincopado y, sin embargo, ponderado; hecho que se corresponde con la esencia de la música de jazz.

Naturalmente, también había elementos que contradecían la concepción pictórica de Mondrian, como, por ejemplo, los «breaks» solistas de instrumentos como el saxofón o la trompeta. No obstante, el modelo de composición que inspira el jazz, dualista en su ejecución por su constante construcción y destrucción, colaboración y enfrentamiento de los distintos elementos, fue para Mondrian la expresión musical casi perfecta, no sólo de su concepción pictórica sino también de su ideal ético y social.

Asimismo, Karin von Maur explicó cómo el principio rítmico, tal como se refleja, por ejemplo, en la polirrítmica de la música de jazz, jugó un papel central en el desarrollo pictórico de Mondrian, ilustrando esto con ayuda de diapositivas de algunos de sus cuadros. Según la conferenciante ese papel central del jazz no sólo se manifiesta en los cuadros «Boogie-Woogie» que pintó en Nueva York, sino que también puede rastrearse hasta los comienzos de su discusión con el cubismo. De todas formas Mondrian estaba dentro de una corriente general de vanguardismo que, bajo la impresión de una conciencia de época transformada por el «tempo» acelerado de la civilización contemporánea, se interesaba en gran medida por los fenómenos rítmicos y los integraba en su producción artística.

El impetu musical de Nueva York se hizo tan vehemente que produjo en el ya septuagenario artista una última diferenciación de su lenguaje pictórico. Los rectángulos de sus enrejados negros se disolvieron en un mosaico de superficies policromas rectangulares que, diferentes en tamaño y agrupadas distintamente, convertían todo el lienzo en un ritmo de danza, de forma que el efecto pictórico era completamente comparable al modelo musical básico del «boogie-woogie».

Mondrian se concentró, sobre todo, en el análisis de las relaciones rítmicas para configurarlas finalmente como elementos autónomos, y numerosas expresiones en sus escritos documentan el papel central que juega el concepto de ritmo en su teoría pictórica.

Mondrian —concluyó la doctora Von Maur— registró exactamente, y reflejó en sus obras, la transición del ritmo biológico-natural al ritmo mecánico-artificial, tal como se dibujaba también en el campo de la danza, por ejemplo, en la «revista teatral» o en el teatro «Bauhaus». Con sus diagramas formales, Mondrian encontró la expresión más pura y más universal para la dinámica compleja y motora y para el sentimiento colectivo que caracterizan al hombre moderno de la gran ciudad.



Molino, 1906.



Max Bill:

«MONDRIAN Y EL ESPACIO»

**A**nte todo hay que establecer que los primeros cuadros de Mondrian, contruidos geoméricamente y pintados con colores primarios, surgieron bajo el influjo de las abstracciones que Bart van der Leck pintó en los colores amarillo-rojo-azul-negro-gris-blanco, y que al principio el campo de la imagen no estaba estructurado mediante líneas oscuras. Pero esto cambió cuando Theo van Doesburg fundó la revista «De Stijl».

La conjunción de los colores elementales con la estructura horizontal-vertical culminó en Mondrian con sus concepciones teosóficas sobre un principio de configuración, que utilizó de forma decisiva durante 35 años, esto es, la mitad de su vida.

**UN NUEVO PRINCIPIO DE CONFIGURACION**

Todo esto muestra de forma resumida el comienzo de un nuevo principio de configuración que a partir de 1918 produjo un gran influjo. Al principio fueron los colaboradores de la revista «De Stijl» quienes se ocuparon de tales principios; pero mientras la mayoría de ellos abandonó o modificó después la estructura horizontal-vertical, Mondrian la conservó como medio pictórico característico. Y así lo mostró el conferenciante mediante la comparación de tres obras —de Van Doesburg, Vantongerloo y Mondrian, respectivamente— del mismo año 1918, cuando predominaban los intentos de tratar el cuadro lo más posible como superficie homogénea, esto es, de alcanzar una armonía en sentido original utilizando nuevos medios de configuración y precisamente aquellos que caracterizaron al movimiento «Stijl».

A partir de dicho año Mondrian construyó sus medios de expresión: los espacios que originalmente atravesaban superficies grises se hicieron más claros, las superficies de color se volvieron más pequeñas, la estructura negra sobre campo blanco dominó más cada vez, y «el equilibrio dinámico» que Mondrian pretendía se produjo cada vez más mediante colores elementales claros, hasta que el blanco se convirtió en el color dominante, penetrado por la estructura negra. Es aquí donde hay que situar la cuestión de «Mondrian y el espacio».

Cuando se contempla un cuadro de cerca, las estructuras negras aparecen más profundas que las superficies blancas; y lo mismo ocurre con los acentos de color, pues estamos acostumbrados a percibir los acentos oscuros como situados detrás. En el caso de Mondrian la tensión surge porque sus estructuras las percibimos como siluetas, como signos delante de un fondo blanco. Y esto sucede también porque los cruzamientos de las líneas no permiten ninguna orientación hacia delante y hacia atrás. En cierta medida aparecen como sombra de una construcción. Tanto la estructura como los campos blancos que la rodean aparecen como recortes. Y en general los colores que acentúan el cuadro tienen también la misma propiedad. Esta impresión queda reforzada por el hecho de que Mondrian colocaba sus cuadros delante de su marco, de forma que esto no actuara como limitación de la imagen.

Esta apariencia la empleó Mondrian conscientemente, como lo demuestran los cuadros cuya forma externa consiste en un cuadrado colocado sobre un vértice. Su significación es grande, pues 20 de las 200 obras que Mondrian compuso



desde 1918 tienen dicha forma de cuadrados inclinados  $45^\circ$  que, por otra parte, tienen una tradición en las iglesias holandesas.

Solemos ver los cuadros como rectángulos formados por horizontales y verticales que son paralelas a las líneas que limitan los espacios y las ventanas. Según eso, cuando Mondrian hizo de este rectángulo el tema fundamental de su pintura, muchos pensaron que el pintor quería hacer rectángulos. Pero esos cuadrados inclinados muestran que del ritmo horizontal-vertical no surgen rectángulos sino distintas formas, desde el triángulo hasta el pentágono. Lo especialmente importante en esto es que un cuadro tal, con sus esquinas hacia arriba, abajo, derecha o izquierda, señala e indica en el espacio. Sus líneas y superficies pueden desarrollarse libremente en el espacio. El cuadro se convierte en un campo de fuerzas que sale del lienzo pintado. Y como este efecto lo pretendió Mondrian en todas sus otras obras, sin mencionarlo nunca, hay que suponer que produjo inconscientemente esos efectos pictóricos.



Composición en azul A, 1917.

El efecto espacial descrito demuestra que el blanco es visto por Mondrian, sobre todo, en las obras posteriores a 1925, propiamente como un espacio ilimitado que adquiere ritmo mediante su estructuración y que se acentúa mediante las superficies de color. Pues es manifiesto que

los colores son, para Mondrian, acentos, tanto por su peso como por su aparente distancia del observador. Se encuentran entre la estructura negra y el campo blanco sin querer representar en perspectiva un espacio; pero, en cambio, para el observador normal es inevitable la ilusión de un efecto espacial.

## EL ENTORNO

En cuanto al influjo que Mondrian ejerció sobre su entorno —ésta es otra vertiente del tema «Mondrian y el espacio»—, habría que recordar cómo Mondrian proclamó el fin de la pintura y su disolución en la vida cotidiana, entendiéndolo con ello la pintura que se desarrolla en el espacio como arquitectura o al menos como pintura de muros y paredes. Los primeros intentos en este sentido, las esculturas horizontales-verticales de Vantongerloo o las ventanas-vidrieras de Van Doesburg no fueron otra cosa que la aplicación del Neoplasticismo a la arquitectura y la mezcla de forma y color. También Mondrian se ocupó de la configuración de espacios interiores, como el proyecto de dormitorio de la coleccionista Ida Bienert en Dresde, si bien éste muestra claramente que el principio «De Stijl» aplicado a la configuración del espacio puede provocar resultados inutilizables.

La disolución de la pintura proclamada por Mondrian no se ha realizado. Precisamente con Mondrian el cuadro ha mostrado tener una función específica como objeto para el uso espiritual. Al mismo tiempo se ha confirmado la imposibilidad de trasplantar el Neoplasticismo a la arquitectura en su funcionalidad específica. Una aplicación ornamental-estilística, como la que apareció en la ropa de mujer tras la muerte de Mondrian, o una configuración ornamental de fachadas según el sistema Mondrian, como se ha utilizado en el nuevo edificio del Museo de Arte Moderno de Nueva York, son signos manifiestos de la superación del arte mediante su dilatación decorativa, es decir, mediante su aplicación sin espíritu.



Rudi H. Fuchs:

«MONDRIAN, PINTOR  
HOLANDES»

Piet Mondrian es un pintor muy enraizado en la tradición artística holandesa. Puede decirse que todas las cualidades típicas de ésta refuerzan incluso el estilo abstracto posterior de Mondrian. Sin embargo, Mondrian, al igual que todos sus contemporáneos, no se vio a sí mismo como artista local o perteneciente a una escuela nacional, sino que preconizaba un estilo internacional nuevo. No hay que olvidar, sin embargo, que en nuestra época el arte sólo puede tener éxito cuando se expresa en su propio idioma y no en un lenguaje internacional. Lo mismo ocurre con la poesía: los poemas de Lorca, por ejemplo, no son traducibles. La aportación de este gran poeta a la historia literaria es absolutamente española, en sus sentimientos e imágenes. Lo mismo ocurre en pintura. Frente a un Velázquez, que creó en un momento en el que se daba una gran unidad en la cultura europea —el internacionalismo italianizante del barroco—, Goya, en mi opinión, es, en cambio, profundamente español. Y en nuestra época, la identificación de un artista con la cultura propia no sólo no es malo sino necesario. Mondrian, aunque quiso ser un artista internacional, siguió integrado, sin embargo, en la pintura holandesa, y es por ello, precisamente, por lo que fue un gran artista.

Hay en el arte holandés dos formas de visión de la realidad pintada que son muy específicas y que en Mondrian se dan combinadas: la visión de cerca y la visión a distancia. Ese intento de conjugar en una especie de síntesis ambos enfoques o planos y verlo todo al mismo tiempo, es algo muy característico de la pintura holandesa a lo largo de los

siglos. Remontándonos al Renacimiento, se observa que mientras en cuadros de artistas italianos, españoles y aún franceses, el espacio de la pintura se articula a través del movimiento ilusionista de las figuras que en ella aparecen, y producen, por tanto, una impresión dramática, de movimiento, no ocurre lo mismo en los cuadros de artistas holandeses, en los que apenas hay acción. Parece que esos paisajes o esos bordes —temas recurrentes del arte holandés— estuvieran como detenidos. En el siglo XVII Holanda buscaba su propio camino en la historia y la cultura y se volvió a su tradición y a su paisaje, con una voluntad de reafirmación. Tierras llanas, agua por todas partes, ausencia de montañas... Así es la tierra en Holanda. Y así pintarán los artistas de este país. Una excepción la constituye Rembrandt, el único pintor de ese siglo que intentó salirse de esa tradición, y trató de organizar los elementos del cuadro desde otra perspectiva más dramática, más al estilo de un Velázquez o de un Rubens, en un estilo más internacional.

Pensemos, volviendo a Mondrian, en la gran diferencia que existe entre Picasso y el pintor holandés. En *Mujer sentada* (1909), del artista mallagueño, se ve clara la tendencia a concentrar todas las formas hacia el centro del cuadro, donde se resuelve y se ve el resultado del rostro de esa mujer. En cambio en una obra cubista de Mondrian apenas hay formas, es espacio casi en su totalidad; líneas que se solapan unas a otras y cortan el espacio, se dibujan por encima casi sin tocarlo. Se trata de planteamientos y resultados pictóricos distintos. Y es que en la pintura de Picasso hay toda una tradición española en la que los distintos elementos de la forma se unen

de modo parecido a como Picasso ensambla los distintos planos o facetas que componen el rostro de la mujer sentada. En cambio, Mondrian se ha inspirado en una tradición pictórica holandesa, de paisajes limpios y transparentes.

Los cuadros abstractos más tardíos de Mondrian se suelen interpretar casi en su mayor parte a la luz de sus trabajos teóricos. Creo que el modo en que Mondrian se proyectó en sus escritos, refleja una acusada capacidad de análisis visual. Mondrian se nos muestra como un analista. Cada nuevo paso adelante en su investigación pictórica va casi siempre acompañado de un gran florecimiento de escritos teóricos sobre el arte.

Mondrian empezó siendo un pintor de paisaje romántico, tranquilo y convencional (paisajes de agua, de árboles que se reflejan en ella). Si en los años de la primera guerra mundial no hubiera comenzado a desarrollar la abstracción, se habría quedado en un mero paisajista mediocre. Si observamos cada uno de los cuadros que integran la serie de *Arboles* (1909-1912), vemos que cada una de estas obras es un poco más abstracta.

Esa cualidad analítica, de observación es muy característica del arte holandés contemporáneo y contrasta con la imaginación y dinamismo que veíamos en la pintura italiana o española, desde Tiziano, y en Picasso. Observación *versus* imaginación. Incluso en un *Descendimiento de la Cruz* como el de Vander Weiden, en el que el artista ha tratado de plasmar una escena en movimiento, se trata de un movimiento detenido, las manos de las figuras no llegan a tocarse, parece como si se tratase de una película en la que la cámara se quedara fija de pronto.

En los dibujos preparatorios de Mondrian se percibe muy claramente la minuciosidad en los detalles, en la ropa. En las flores, Mondrian trataba de captar la totalidad y, a la vez, la minuciosidad de los pétalos, que aparecen todos con gran detalle. En los *Arboles*, también junto a esa visión de totalidad, está la plasma-

ción del elemento particular: el color y textura del árbol, cada rama saliendo de otra...

Cada cuadro o dibujo de Mondrian es resultado no de una especulación teórica en torno a lo vertical y horizontal, sino de un análisis de su trabajo anterior. A diferencia de Picasso, que solía hacer aseveraciones que muchas veces asombraban al mundo entero, Mondrian no solía realizar afirmaciones definitivas o determinantes sobre su estilo. Mondrian era un holandés, muy lento en su trabajo. Tenía cuarenta y tantos años cuando descubrió el arte abstracto y no olvidemos que, por ejemplo, el proceso de su serie de *Arboles* le llevó cuatro años.

En las *Composiciones* se ve una relación con el paisaje tradicional reflejado por la pintura holandesa en las proporciones y formas. Esa sugerencia de viento, amenaza de tempestad que puede aparecer en un paisaje marino tradicional, por ejemplo, aparece también en un cuadro abstracto de Mondrian a base de líneas verticales y horizontales, si lo observamos atentamente. Dos líneas que se cruzan parecen iguales a primera vista, pero si se observan con detalle pueden percibirse entre ellas pequeñas diferencias. Y es que para Mondrian la pintura no debía servir sólo para admirar la belleza objetiva física, sino que era en sí misma una fuerza moral que nos enseña a mirar mejor el mundo que nos rodea. La pintura abstracta, precisamente por ser abstracta, quizá tenga más potencia en este sentido.

La cultura del siglo XX tiene un gran defecto: ya no se presta atención al detalle. En urbanismo y arquitectura se piensa siempre en grandes dimensiones, y no, por ejemplo, en cómo se relaciona una ventana con una puerta, o su marco con el cristal. El gusto por el detalle que caracterizaba a la arquitectura gótica o renacentista se ha perdido hoy. Si observamos los cuadros de la última etapa de Nueva York de Mondrian, el *Broadway Boogie-Woogie*, por ejemplo, vemos cómo el artista ha sabido conjugar la composición global con lo minucioso.