

**Repetición, Utopía y  
Modernidad: La Deutscher  
Werkbund y la estética  
Neoplástica, dos expresiones  
culturales repetitivas de la  
primera mitad del siglo XX.**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Ramón Ildefonso Hervella Marentes  
ISBN: 978-84-1306-926-5  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/69629>



*Este trabajo está dedicado a mi familia. A mi hermana Saínza, por sus consejos y por siempre hacerme volver. A mi padre, por ser un ejemplo de trabajo y constancia; y a mi madre, por ser fuente de confianza y nunca perder la ilusión de que, finalmente, este trabajo encontrara una conclusión.*



Universidad de Granada, Facultad de Bellas artes.

Director: Asunción Lozano Salmerón.

Autor: Ramón Ildefonso Hervella Marentes.

Enero 2021.

Tesis doctoral:

Repetición, Utopía y Modernidad: La Deutscher Werkbund y la estética Neoplástica, dos expresiones culturales repetitivas de la primera mitad del siglo XX.

## **NOTA DE AGRADECIMIENTO.**

Este trabajo sólo puede comenzar dando las gracias a todas aquellas personas que me han ayudado en este proceso, y en especial a dos de ellas. A Asunción Lozano Salmerón, en quien siempre he encontrado apoyo y ayuda para avanzar en esta investigación, y sin la cual, este trabajo no hubiera sido posible; y a Luís Andrés Serrallé Marentes, por sus inestimables aportaciones lingüísticas.



*La promesa alquímica del movimiento moderno (transformar la cantidad en calidad mediante la abstracción y la repetición) ha sido un fracaso, una patraña: una magia que no funcionó.*

Rem Koolhaas, *¿Qué fue del Urbanismo?*, 1994.  
(Koolhaas, 2017, p.13)



# ÍNDICE.

<b>INTRODUCCIÓN. La promesa del movimiento moderno .....</b>	<b>15.</b>
<b>METODOLOGÍA. UNA POÉTICA DE LA REPETICIÓN.....</b>	<b>21.</b>
0.1. Interés personal y Estado de la cuestión.....	23.
0.2 Investigación.....	29.
0.3 Contexto.....	30.
0.4 Hipótesis y Objetivos.....	32.
0.5 Metodología.....	35.
0.5.1 Estructura.....	36.
0.6. Aportaciones de la tesis y pertinencia del tema de la investigación...	38.

**CAPÍTULO 1. LA DEUTSCHER WERKBUND: abstracción y repetición, una nueva y normalizada imagen de modernidad.....41.**

1.0 Introducción.....	45.
1.1 F. W. Taylor: La Administración Científica.....	49.
1.2 H.Ford: La cadena de montaje.....	57.
1.3 El período guillermino.....	63.
1.3.1 La Asociación Deutscher Werkbund.....	71.
1.3.2 Arte&espíritu.....	75.
1.3.3 Desde los almohadones del sofá hasta el urbanismo.....	85.
1.3.4 A nuevas necesidades nuevas soluciones.....	88.
1.3.5 La defensa de una nueva estética.....	90.
1.3.6 Consideraciones estéticas.....	93.
1.3.7 Colonia 1914: Entre Herman Muthesius y Henry van de Velde.....	105.
1.4 Epílogo: Una crítica al funcionalismo el surgimiento de una nueva mentira...	121.

**CAPÍTULO 2.EL NIEUWE BEELDING O NEOPLASTICISMO: La construcción de un lenguaje repetitivo. Piet Mondrian en el grupo De Stijl: La nueva imagen en la pintura y la arquitectura. ....127.**

2.0 Introducción.....	131.
-----------------------	------

2.1 Un cambio de paradigma: de la realidad construida a la realidad percibida. ....	143.
2.1.1 La crisis del realismo: El camino hacia la construcción reticular de una trama pictórica.....	148..
2.2 Países Bajos: un desarrollo cultural de principios del siglo XX.....	157.
2.2.1 Piet Mondrian: el camino hasta la creación del Nieuwe Beelding o Neoplasticismo. ....	165.
2.2.1.1 El contacto con la corriente cubista.....	173.
2.2.1.2 Regreso a Nederland: la síntesis de un lenguaje.....	181.
2.2.1.3 La estancia en Laren y el grupo De Stijl.....	184.
2.2.1.4 La vuelta a París: el prelude al Neoplasticismo.....	187.
2.3. La nueva imagen en la pintura: La argumentación teórica del Neoplasticismo.....	195.
2.3.1. El carácter místico de la pintura de Mondrian.....	211.
2.3.1.1 Contexto ideológico.....	213.
2.3.1.2 Teosofía.....	214.
2.3.1.3 Mondrian y la teosofía.....	218.
2.4 El desarrollo de la arquitectura Neoplástica.....	231.
2.4.1 Primera Etapa.....	232.
2.4.1.1 Aproximación a un Arte Monumental: el caso Spanghen.....	238.
2.4.2 La arquitectura Neoplástica. ....	243.
2.4.2.1 El proyecto Rosenberg. ....	248.
2.4.1.2 La casa Schröder.....	253.
<b>CONCLUSIONES: Técnica, Mito y Revolución: Tres aspectos que fomentan una estética repetitiva asociada a la idea de modernidad en el panorama cultural internacional de la primera mitad del siglo XX.....</b>	<b>257.</b>
<b>Anexo1: Imágenes.....</b>	<b>281.</b>
<b>Anexo 2: (traducciones).....</b>	<b>299.</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>315.</b>



# **INTRODUCCIÓN.**



## LA PROMESA DEL MOVIMIENTO MODERNO.

A medida que avanza la segunda revolución industrial y el pensamiento científico va ganando terreno frente al pensamiento religioso, la expresión artística se ve irrevocablemente modificada. El arte, como representación de su tiempo, muestra su relación para con las inquietudes de la cultura en la que se produce. Todo artista asume el pensamiento de su tiempo de forma individual, interiorizando líneas argumentales y estéticas que responden a variaciones sobre un pensamiento que surge del entorno presente y pasado, con vistas a un futuro próximo o lejano.

En las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX las nuevas técnicas industriales, y la nueva forma de organización industrial, tienen como resultado el control empresarial de los tiempos de producción. Doctrina que responde a los planteamientos de F.W. Taylor y H. Ford. El primero de ellos desarrolla una nueva organización del ámbito empresarial: *La organización Científica*; que promulga la utilización de métodos científicos para la organización del taller con el fin de establecer un código elemental y formal del ejercicio del trabajo industrial. Por otro lado, H. Ford da un paso más en la organización del proceso industrial proponiendo la cinta de montaje como método productivo, abriendo el camino para la posibilidad de una producción en masa. La transformación industrial que se estaba produciendo en estos momentos acepta como principal motor productivo un proceso de organización científica, que dirigía sus esfuerzos hacia una optimización de un proceso laboral definido por el desarrollo mecánico. Como consecuencia de la persecución de este objetivo, se procede a la compartimentación y racionalización del proceso de trabajo fabril, variando incluso la naturaleza del perfil laboral y, como consecuencia, del colectivo laboral industrial. Ambos avances constituyen dos grandes pasos para el desarrollo de una industria capaz de cambiar el rostro de la sociedad en la que se desarrolla.

Frente a las nuevas posibilidades que proponía la utilización de la máquina y las nuevas propuestas industriales, surgen inquietudes culturales que buscaron proponer una expresión asociada a la segunda Revolución Industrial, entendiendo que ésta forma

parte de la identidad de la sociedad del siglo XX, ya que eludiéndolas solo se iría en detrimento de la expresión cultural, al no ser ésta capaz de asumir estas herramientas para generar una nueva expresión Moderna.

A lo largo de este trabajo estudiaremos dos movimientos culturales de la primera mitad del siglo XX que buscaron una expresión de modernidad proponiendo, para ello, una nueva estética que encontró uno de sus principales apoyos en las posibilidades que ofrece la nueva producción industrial, generando una expresión de modernidad asociada a una estética repetitiva, cuyo rastro se incrementó a medida que avanzó, primero la revolución mecánica (Segunda Revolución Industrial) y posteriormente, la revolución tecnológica.

En este trabajo nos introduciremos primero en las nuevas propuestas industriales de F.W. Taylor y H. Ford, en la procura de comprender de qué forma estas nuevas organizaciones fabriles cambiaron el rostro de la industria y de de la sociedad, proponiendo, con dichas variaciones, la posibilidad de generar un producción en serie estandarizada, presentado, con ella, el uso de nuevos materiales y nuevas formas que constituyeron una nueva estética. Para desarrollar el carácter estético asociado a estas nueva producción, estudiaremos la Asociación Deutscher Werkbund, que en 1907 se yergue como la primera institución que procura aunar el ámbito industrial con el artístico, para generar *la buena forma*; una estética derivada de una producción industrial sancionada por el pensamiento artístico. Entre las filas de personalidades que integran la Deutscher Werkbund podemos encontrar nombres como: Walter Gropius, Peter Behrens o Mies van Der Rohe.

Por otro lado, durante el segundo capítulo estudiaremos la propuesta estética de Piet Mondrian, el Neoplasticismo, *Nieuwe Beelding* o *Nueva Imagen*. En donde, basándose en el desarrollo del arte de vanguardia, se constituye una expresión artística de carácter repetitivo que propone, en su expresión arquitectónica, un paso más en el desenvolvimiento de la vivienda producida con los nuevos medios productivos. Así mismo, la expresión Neoplástica se asocia con el Grupo De Stijl, entre cuyos objetivos se encontraban la internacionalización e interdisciplinaridad, para la consecución de un estilo artístico capaz de expresar modernidad.

Ambas posturas constituyen dos expresiones artísticas de considerable impacto en el ambiente cultural, al proponer nuevas perspectivas creativas cuyos ecos se desarrollan durante todo el siglo XX, siendo los primeros pasos de una producción cultural sintética que promueve una idea de modernidad que se acoge a una organización reticular que busca integrar la objetividad en el acto creativo.

Esta idea de objetividad arrastra un principio utópico asociado a una mejora asocial. Una premisa que se ve fomentada en Alemania gracias a la política integracionista en la que el crecimiento industrial, fomentado por el éxodo rural y el incremento de natalidad, juega un papel fundamental para el desarrollo del Imperio Alemán. La Deutscher Werkbund apoya esta premisa desde las nuevas posibilidades asociadas a los nuevos avances técnicos y los nuevos programas organizativos que impulsan una producción material en crecimiento, lo que permitió el reposicionamiento político-económico del Imperio Alemán en el plano internacional. Los pormenores de los nuevos medios productivos ofrecen la posibilidad de organizar y gestionar una producción estandarizada con una capacidad de producción tan importante que, por sí misma, proporciona soluciones para causalidades de la sociedad del siglo XX. En este trabajo la atención se desplazará hacia las ideas que promueven la filiación Arte&Industria, así como hacia los planteamientos estéticos derivados de estas posturas ideológicas. Todo ello en la consciencia de que estas ideas se promueven en un marco institucional de financiación estatal, inmerso en una política integracionista, en la búsqueda por alcanzar una mayor presencia del Imperio Alemán en el plano internacional. Este desarrollo recorre los principales motivos para la gestación de una estética repetitiva que surge, “como si de una consecuencia se tratara”, por la utilización de nuevos procesos creativos. Un nuevo terreno de juego que propone unas nuevas normas que limitan la emancipación artística debido a los condicionantes que demandan. Cuando el joven Imperio Alemán asumió una economía industrial basada en las exportaciones como principal moneda de cambio, se creó una asociación industrial que propuso la integración entre al ámbito artístico y el industrial con ánimo de mejorar sus exportaciones y generar una *identidad germánica moderna*. Para ello se apuesta por la industria (con todo lo que ello conlleva), como principal insignia de modernidad.

Por otro lado, en el caso del Neoplasticismo, la premisa utópica se desarrolla, ya en su manifiesto, en clave revolucionaria con la lucha por abolir todas aquellas premisas

“individualistas”, a las que culpan del estallido de la Primera Guerra Mundial, para proponer un nuevo arte universal; una tendencia a lo colectivo que podría entenderse como respuesta al estupor provocado por la guerra. Así mismo, Mondrian asume un carácter objetivo en su pintura, para proponer el desarrollo de un estilo que buscó expresarse en términos de universalidad. Una tendencia comunitaria que se manifestó con un lenguaje hermético, proponiendo un estilo artístico que se basó en la búsqueda de una expresión equilibrada, armónica, bella; con la intención de expresarse en unos términos que no requirieran de aspectos simbólicos como vehículo para transmitir la información, sino que se basaron en la experiencia de la contemplación como cualidad universal. El estudio de la forma y la teoría de su producción deviene dual: el discurso sancionado por el pensamiento teosófico, coloca a la expresión Neoplástica en la posición de, aún manifestándose con un lenguaje antinarrativo, otorgar la capacidad de manifestarse como expresión espiritual. Una dualidad que conlleva una lectura del lenguaje repetitivo como canal para la transmisión de un profundo pensamiento teórico manifestado desde un lenguaje plenamente moderno.

*Partiendo de lo visible, el espacio en la nueva imagen no se expresa por una plástica natural sino por la plástica (abstracta) de lo plano; el movimiento, por un movimiento y un contramovimiento a la vez; el color natural, por el color puro concreto. Así se expresa lo relativo por lo concreto (es decir, la exteriorización directa de lo absoluto). Partiendo de lo no visible, de lo interior, la extensión se expresa por el movimiento equilibrado, la luz se expresa por el color blanco, puro. Así vuela a aparecer en la nueva imagen lo absoluto por lo relativo (de la composición y del medio de expresión universal). (Mondrian, 2007, p.58-59)*

# **METODOLOGÍA.**



# UNA POÉTICA DE LA REPETICIÓN.

## 0.1. INTERÉS PERSONAL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Cuando años atrás comenzamos el estudio sobre el carácter repetitivo latente en el arte del siglo XX, nos propusimos abordarlo de forma que pudiésemos establecer una organización de esta manifestación cultural repetitiva. Para alcanzar este objetivo planteamos un primer trabajo que desarrollaba el carácter repetitivo desde un aspecto cualitativo, cuantitativo o creativo, en relación a la forma en la que la repetición infería en la representación, así como en el acto creativo. La propuesta nos condujo hacia un estudio guiado por premisas estéticas y filosóficas, que procuraban comprender la naturaleza de la propia repetición. A medida que avanzamos en la investigación decidimos plantear este trabajo con el fin de proponer un estudio que diera respuesta a la forma en la que la estética repetitiva se constituye como herramienta prioritaria en el desarrollo artístico del siglo XX. Pero antes de comenzar a desgranar este proceso que, por ahora, concluye con este trabajo, resulta pertinente perfilar un poco más el concepto de repetición en su manifestación cultural.

Existen una gran cantidad de estudios sobre el concepto de repetición, tantos como puntos de vista hay para abordarlo. Podemos encontrar, por un lado, el estudio de la repetición como aquella fuerza que articula la costumbre, lo que nos pondría en el camino de Kierkegard, o incluso la corriente psicoanalítica<sup>1</sup>. Puede que el caso más conocido y mejor expresado que describe la idea de repetición asociada a la costumbre sea el que Marcel Proust (1996, pp: 83,86) publicó en 1913, en el libro *El camino de Swan*:

*Hacía muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarse, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no, pero luego sin saber porque volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno*

---

<sup>1</sup> para más información Deleuze, 2012, p.43.

*de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tiene por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en el que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su verdad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. (Proust, 1996, p.83) ...*

*Indudablemente, lo que así palpita dentro de mi ser será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquél, intenta seguirle hasta llegar a mí. Pero lucha muy lejos, y muy confusamente; apenas si distingo el reflejo neutro en que se confunde el inaprehensible torbellino de los colores que se agitan pero no puedo pedirle como único intérprete posible, que me traduzca el testimonio de su contemporánea, de su inseparable compañero de sabor, y que me enseñe de qué circunstancia particular y de que época del pasado se trata... (Proust, 1996, p.86)*

Una literatura que se asocia con el pensamiento del filósofo y teólogo danés Søren Kierkegaard: *Para Proust -y en eso no está muy lejos de Kierkegaard- la vida es hostil hasta que la monotonía (la repetición, la fuerza de la costumbre) amansa esta peligrosidad* (Balló, 2005, p.181). La repetición se establece entonces desde la cotidianidad como salvaguarda y es condición *sine qua non* de nuestra identidad. Un desarrollo, por ejemplo, de esta relación *repetición-costumbre, repetición-identidad*, lo podremos encontrar en el estudio del 2013 de Begoña Carrasco: *Las formas de la repetición en el arte contemporáneo: Estrategias micropolíticas*. En donde se desarrolla esta premisa desde los automatismos diarios, Michael de Certeau, “*Apologías de la nimiedad*”; Georges Perec, “*Tentativa de agotar un lugar Parisino*” o lo *infra-ordinario*, Henri Lefebvre, etc. Por otro lado, María Dolores Nieto Alarcón realizó en 2015 el siguiente trabajo: *EN LA TRAMA DEL LENGUAJE: Desdoblamiento y repetición en la*

*escritura de Chantal Maillard*, donde se lleva a cabo un estudio de la poetisa partiendo de la idea de Red, y el impulso de repetición que en ella se contiene.

Frente a estos trabajos, se establece otra rama de investigación asociada a estudios formales, en donde la repetición se investiga como herramienta pictórica. Muestra de ello es el caso de la propuesta organizativa que establece Paul Klee, acudiendo a explicar la relación que las partes constituyentes de una pieza tienen entre sí:

*Paul Klee, en efecto, considera que existen dos posibilidades, básicamente diferentes, de agrupación formal. En el decurso de las Lecciones impartidas en la Bauhaus de Dessau, las denomina reiteradamente como estructural e individual. La primera, calificada asimismo de formación dividual, tiene que ver con la organización plástica que se basa en la repetición de los mismos elementos o configuraciones formales, en la misma medida y peso de las partes singulares. Si el criterio de la individual se asienta sobre la desigualdad y la diferencia, lo dividual está presidido por el insinuado principio artístico de la identidad. (Marchán, 1985, p.15).*

Esta forma de plantear las posibilidades de agrupación formal en relación a su producción plástica, así como la propuesta estética general defendida por la Bauhaus, da muestras de la implantación de una estética en la que la repetición se utiliza como herramienta compositiva habitual, por lo que se establecen inquietudes teóricas al respecto. Al acercarnos a la figura de Paul Klee, procedimos al estudio de la Bauhaus y su entorno. En él se generaba una relación entre el uso de la repetición y los objetivos industriales que se perseguían:

*A partir de 1922, Gropius impuso diversas exigencias a los productos de los talleres: cada objeto diseñado solo podría constar de pocas y sencillas piezas a fin de facilitar su producción industrial. Partiendo de esos escasos elementos constructivos, sería posible el desarrollo de variantes. Además se concebirían como modelos tipo. (Droste, 2015, p.36)*

Ambas posturas constituyen los principales impulsos para el desarrollo de un arte repetitivo asociado a la modernidad. Por un lado, como veremos, se establece una

corriente pictórica que tiende hacia la geometrización y abstracción, en donde la repetición constituye una herramienta principal para la composición de las obra. Por otro lado, el carácter industrial desarrolla un fuerte carácter repetitivo partiendo de la idea de la normalización que necesita para su desarrollo.

El carácter repetitivo se manifestaba, por tanto, bajo criterios pictóricos y criterios funcionales. Pero si bien su camino concurría en el mismo lugar, configurando una estética que se desarrollaba de forma interdisciplinar, en la Bauhaus había dos caracteres que no encontraban un buen acomodo en su convivencia y que se manifestaron durante el conflicto entre J.Ittem y W.Gropius:

*Ya con motivo de la ejecución del primer encargo importante de la Bauhaus, la construcción y decoración de la casa Sommerfeld, habían iniciado Itten y Gropius un enfrentamiento que se prolongaría los años siguientes: “El maestro Itten nos puso ante el dilema de realizar un trabajo individual en contraposición al mundo económico exterior, o buscar el contacto con la industria”. Gropius era de la opción contraria: “La Bauhaus en su actual forma permanece o se derrumba con la afirmación o negación de la necesidad de contratos”, de otro modo “la Bauhaus se convertirá en una isla de huraños. (Droste, 2019, p.95)*

Ambas posturas manifestaban dos objetivos diferentes que influían en el desarrollo creativo. Si bien Gropius y J. Ittem personifican el conflicto, su impacto se difundía por todo el conjunto de la Bauhaus. Pero, a pesar del enfrentamiento entre criterios que responden a objetivos funcionales y criterios que procuran ofrecer una mayor libertad para la expresión artística, en líneas generales, las manifestaciones estéticas mantenían una clara relación en el conjunto de la Escuela. Así, el carácter estético difundido por la Bauhaus mantiene un carácter repetitivo que parecía estar fomentado desde dos puntos de vista: un funcionalismo asociado a la expresión arquitectónica surgida de los nuevos procesos técnicos e industriales, así como una expresión estética repetitiva en las Bellas Artes capaz de responder a una espiritualidad moderna. Ambas posturas parecen manifestarse de modo semejante, en la búsqueda por mostrar “*el espíritu*” de una época, símbolo de la modernidad.

En la búsqueda por desarrollar estos dos conceptos, comprobamos que el desarrollo de estas ideas no respondían a la Bauhaus, sino que al mismo tiempo que se producía la integración de perfil artístico en las nuevas técnicas industriales, se estaba produciendo una revolución en el ámbito de las bellas artes encabezada por el cubismo. Una expresión que se gesta durante las aportaciones que la vanguardia artística estaba proponiendo, y cuyas consecuencias se hicieron notar rápidamente. Piet Mondrian plantea su estética Neoplástica tras entrar en contacto con el cubismo, por lo que durante un tiempo su pintura estuvo asociada a este estilo, pero en su búsqueda por alcanzar una nueva expresión, plantea su obra desde la abstracción geométrica, dando lugar a una producción pictórica y teórica que propone una estética reticular como expresión espiritual moderna, en la búsqueda de un purismo que podemos asociar, por ejemplo, con el estilo el Suprematista. Esta línea argumental da lugar al estudio de planteamientos reticulares de carácter autorreferencial como Frank Stella, así como planteamientos estructurales como los planteados por Carl André o Robert Morris. Por otro lado, Aurora Fernández Polanco en su artículo *La repetición y la sensibilidad contemporánea*, sobre la poética repetitiva asociada a estos planteamientos estéticos y funcionales, afirma lo siguiente:

*La repetición como lugar común de la sociedad industrializada. Mercancía estandarizada, plural, expandida en superficie, desplazando, por su cantidad, la demacrada y laboriosa producción artesanal* (Fernandez, 1991, p.285)

Con la idea de repetición como copia, como objeto estandarizado producido en masa, entramos en el universo de la Mercancía por el camino del Pop-Art, según establece la autora, acudiendo a explicar la relación figura-fondo que plantea y el entramado reticular que organizan sus composiciones. Así como, como también se estaba produciendo en el ámbito artístico, por la introducción del objeto normalizado como pieza artística (*Readymade*).

Por otro lado, en su manifestación arquitectónica, el desarrollo de las ideas defendidas en la Werkbund cristaliza en lo que, no sin problemáticas, dio en llamarse *Estilo*

*Internacional*. Un concepto derivado de la Exposición Universal de la Arquitectura Moderna de 1932, que buscaba generar un agrupación (*grosso modo*) que alcanzase a definir una línea estilística en auge en esos momentos. Entre sus integrantes podremos encontrar a W.Gropius o Mies van der Rohe<sup>2</sup>. Por otro lado Le Corbusier, con su propuesta purista y mecanizada, constituye también otro de los grandes nombres que apoyan una estética surgida de los nuevos procesos industriales. Tal es así que al inicio de la conferencia<sup>3</sup> titulada *El espíritu de la nueva arquitectura*, se propone lo siguiente:

*Esta noche quisiera intentar mostrar que la arquitectura de la época moderna ha salido de sus vacilaciones, que posee la técnica sana y poderosa capaz de sostener una estética, ya formulada, por otro parte, por prescripciones profundas; técnica absolutamente nueva, pura y homogénea; estética que es la conclusión de una época totalmente renovadora y que, tras muchos avatares y caminos opuestos, ha logrado alcanzar, en lo más hondo de nosotros mismos, las bases esenciales de nuestra sensibilidad, las bases puramente humanas de la emoción.* (Corbusier, 1983, p.9)

Recogemos este fragmento por su relación con el objeto de estudio de este trabajo, ya que las ideas que aquí manifiesta Le Corbusier, tienen mucha relación con aquellas que defendió La Deutscher Werkbund (1907) así como Piet Mondrian, en relación con el grupo De Stijl. Por un lado, la apuesta por la técnica industrial así como los nuevos materiales y formas asociadas a ellas, se yerguen como principal fuerza motriz para el desarrollo de una identidad moderna, aprovechando una ordenación racional y estandarizada de la construcción para poder así, aligerando la carga económica del proyecto, representar una nueva forma de edificación que, años más tarde derivó en lo que devino en llamarse: *La máquina de habitar*. Por otro lado el carácter universal al que alude Le Corbusier en su discurso de 1924, encuentra su relación con el movimiento De Stijl y Piet Mondrian, quienes, en su búsqueda por alejarse de la guerra que se produjo durante la configuración del grupo De Stijl, desarrollaron una propuesta

---

<sup>2</sup> Apuntamos ambos nombres por ser objeto de estudio de este trabajo así como, por pertenecer tanto a la Deutscher Werkbund como a la Bauhaus. Ambos, en éste último caso, como directores de la escuela.

<sup>3</sup> Conferencia dada en la Sorbona el 12 de junio de 1924, al Groupe d'études philosophiques et scientifiques, y repetida el 10 de noviembre de 1924 en la Ordre de l'Étoile d'Orient.

estética internacional e interdisciplinar, en la búsqueda por alcanzar una expresión Universal.

## 0.2 INVESTIGACIÓN.

En el transcurso de esta investigación hemos desarrollado una revisión crítica de dos movimientos de la primera mitad del siglo XX que promueven una estética repetitiva. En el gran abanico de temas e investigaciones realizadas en el marco de la estética y la historiografía del arte, se puede apreciar como a lo largo del siglo XX ha surgido un interés creciente por los estudios sobre la repetición, desde una premisa morfológica (como herramienta formal en la composición), o como impulso que estructura la costumbre, la identidad. En este caso proponemos una investigación sobre la *Detuscher Werkbund*, como aquella institución que promueve de forma temprana la unión arte&industria, centrándonos en el marco ideológico de la institución para mostrar el modo en el que las nuevas formas industriales fomentan la elección de una estética moderna basada en los nuevos estándares de producción, y los nuevos materiales. Con el fin de ver qué ideas son las que promueven una estética basada en la repetición como representación de *modernidad*. Una vez desarrollado este estudio procederemos a estudiar, por otro lado, la estética Neoplástica (*Nieuwe Beelding* o *Nueva Imagen*) desarrollada por Piet Mondrian en relación con el grupo De Stijl. Puesto que Piet Mondrian resulta uno de los representantes más emblemáticos del grupo, así como, uno de los artistas que promueve una pintura basada en la reordenación de unos pocos elementos pictóricos (construcción), estudiamos su desarrollo formal y teórico con ánimo de comprender el camino que Mondrian sigue para la construcción de un lenguaje repetitivo asociado a la modernidad, de un modo muy parecido a como había sucedido en la *Detuscher Werkbund* unos años antes.

En base a todo ello desarrollamos esta investigación, con ánimo de comprender, desde dos casos que integran figuras emblemáticas de la arquitectura y las BBAA de la primera mitad del siglo XX, el modo en el que la repetición se integra como una de las principales herramientas estéticas modernas. Apuntando hacia las nuevas técnicas productivas como motivadoras, en gran medida, de fomentar, sobre todo en el ámbito de la arquitectura, un cambio estilístico y social que cambió el rostro de la sociedad del siglo XX.

### 0.3 CONTEXTO.

Entre finales del s.XIX y principios del s.XX se produce, primero en Estados Unidos y luego en Europa, una revolución técnica que varía los modos productivos, formando parte de a lo que dio en llamarse la Segunda Revolución Industrial. Nos introduciremos en las premisas organizativas de F.W. Taylor y H.Ford para estudiar cómo estas nuevas propuestas cambian tanto las dinámicas fabriles como la composición social de la sociedad en las que se desarrollan. Nuestro primer caso de estudio comienza en 1907, en el Período Guillermino, momento en el que el recién creado Imperio Alemán se cobija en la segunda revolución industrial con ánimo de desarrollar una fuerte producción capaz de generar un excedente que de respuesta a una creciente política de exportaciones, capaz de producir un reposicionamiento del Imperio en el plano internacional. En este contexto, previo al inicio de la Primera Guerra Mundial, nace la Deutscher Werkbund, una asociación de artistas y empresarios que pretende configurar una identidad alemana (símbolo de modernidad), por medio del desarrollo de una producción fabril sancionada por el pensamiento artístico. Entre sus integrantes, podemos encontrar a W.Gropius o Mies van Der Rohe, ambas figuras emblemáticas del desarrollo arquitectónico del siglo XX. El camino que se recorrió para intentar llevar a cabo estos objetivos desarrolló una estética repetitiva derivada, primero, del nuevo proceso productivo basada en la estandarización y normalización, y segundo, como veremos, derivada del ideario de la asociación. En este ambiente prebélico se desarrollan las bases de una estética *moderna* repetitiva.

Por otro lado, se estaba produciendo una revolución en las Bellas Artes encabezada por las vanguardias artísticas y el desarrollo de los *-ismos*. Un cambio en el panorama estético que resulta prolijo en interpretaciones y que desarrolla un rico abanico de formas y estéticas ávidas de nuevos objetivos y estéticas. El azar quiso que 1907 fuese el año no sólo del nacimiento de la Deutscher Werkbund, sino también el año en el que Pablo Picasso exponía por primera vez las Señoritas de Avignon, paradigma del inicio del cubismo. Al amparo de este estilo, tras haberse aproximado a otras corrientes de vanguardia, Piet Mondrian, en su integración con el grupo De Stijl, desarrolla su propuesta Neoplástica.

El movimiento De Stijl asume, del mismo modo en el que lo hacía la Deutscher Werkbund, una interpretación del arte que trasciende la mera representación, para

proponer un sistema de valores éticos que favorezcan el correcto desarrollo de la sociedad futura y contemporánea. Por otro lado, el grupo goza de una personalidad reformista que se revela ante planteamientos culturales de preguerra. Sintomático de ello son las ideas presentes en el primer manifiesto del grupo, firmado en 1918 por Theo Van Doesburg, Rob. Van-t Hoff, Vilmos Huszár, Antony kok, G. Vantogerloo, P. Mondrian y J. Wills. Entre dichas ideas podemos encontrar, por ejemplo, el carácter purificador atribuido a la contienda bélica, capaz de eliminar aquella *conciencia vieja*, orientada hacia lo individual. Frente a ella: *El nuevo arte ha revelado la sustancia de la nueva conciencia de la época: un equilibrio entre lo universal y lo individual*. (En González, Calvo & Marchán, 2018, p.260.). El movimiento De Stijl nace con unos objetivos ambiciosos que pretenden promover un nuevo arte capaz de aliviar los errores cometidos y considerados responsables del estallido de la primera guerra mundial.

Para poder alcanzar los objetivos que nos planteamos para el desarrollo de este capítulo, desarrollaremos primero cuales fueron las ideas que asume el arte de principios de siglo y habilitan la comprensión de la pintura de Mondrian, que se encuentra plenamente integrada en un marco cultural amplio que apoya (y cimenta) el desarrollo de su obra. Así mismo, estudiaremos su obra Neoplástica desde dos puntos de vista. En un primer momento, plantearemos un estudio formal de su producción hasta la consecución del Neoplasticismo maduro, con el fin de mostrar el camino recorrido hasta la producción de una estética repetitiva. Para, después, estudiar el corpus teórico que Mondrian estructura sobre su pintura, con el fin de desarrollar una de las características de esta deriva repetitiva del arte, a la que R. Krauss sanciona como una estética *reticular*, y que podríamos comprender como el desarrollo de una estética estructural. El análisis de su producción, tanto en el desarrollo arquitectónico (basado en la objetividad y la función), como en su desarrollo pictórico, asumido, como veremos, para la consecución de un arte universal con vocación social, se desarrolla una estética sintética de carácter constructivo, lo que deviene en una reflexión estructural (ya haga referencia esta a una estructura subyacente o no), que, debido a la elección consciente de una ordenación reticular de sus partes integrantes, deviene en una estética repetitiva.

## 0.4 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

La repetición, o la concatenación de elementos repetitivos, han conquistado nuestro entorno. Nos hemos acostumbrado a ver la misma imagen, las mismas estructuras una y otra vez, hasta el punto de que no somos conscientes de percibir las, sólo vemos la diferencia o la semejanza entre elementos, pasando por alto que, en muchas ocasiones, es el propio elemento el que nace en la repetición o con el fin de ser repetido. Desde esta premisa será desde la que comencemos este trabajo de investigación con el fin de *estudiar en profundidad cómo las estructuras e imágenes repetitivas han ido introduciéndose en el arte hasta configurarse como herramienta estética prolífica en la producción artística del siglo XX.*

Si bien esta hipótesis constituyó nuestro punto de partida para comenzar la investigación, para generar este trabajo hemos planteado el estudio en relación a dos líneas argumentales que se complementan para proponer un estilo moderno integrado por estructuras repetitivas, desarrollando una nueva propuesta estética. Para ello hemos planteado, en el marco establecido por esta primera hipótesis, objetivos que nos permitiesen comprender la forma en la que la repetición se vuelve una herramienta estética habitual en la producción cultural de la primera mitad del siglo XX. Con este fin, se eligió el estudio de la asociación Deutscher Werkbund, ya que fue la primera asociación industrial entre artistas y arquitectos, así como porque entre sus miembros encontrábamos grandes nombres de la Arquitectura Moderna. Por otro lado, la elección en el estudio de Piet Mondrian se fundamentó en dos aspectos. El primero de ellos es el carácter purista que persigue en su producción pictórica, ya que, a pesar de que otros artistas estaban también desarrollando un lenguaje abstracto geometrizable, sus planteamientos no responden a una ordenación reticular de unos pocos elementos pictóricos, siendo Piet Mondrian, en su asociación con el grupo De Stijl, aquel que propone un lenguaje con un mayor carácter repetitivo. Por otro lado, también nos interesamos por Piet Mondrian ya que su proyección teórica se establecía desde una espiritualidad moderna que buscaba expresarse mediante un lenguaje no narrativo; aportando, además, una extensa influencia a lo largo del siglo XX, en donde las estructuras repetitivas se constituyeron como una herramienta estética prolífica:

*Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que, en el conjunto de la producción estética moderna, no hay ninguna otra forma que se haya autoafirmado de modo tan implacable y haya sido al mismo tiempo tan impermeable a los cambios como la retícula. Lo sorprendente no es el elevado número de personas que se han dedicado a explorarla, sino el hecho de que hayan elegido un campo de investigación de tan escasa fertilidad. Como demuestra ampliamente la experiencia de Mondrian, la retícula se resiste precisamente a cualquier tipo de desarrollo. Sin embargo, no parece que ese ejemplo haya disuadido a nadie, y la práctica moderna continúa generando cada vez más ejemplos de retículas. (Krauss, 1996, p.27).*

## **Capítulo 1: El caso de la repetición -industria.**

### **Hipótesis:**

*Un sistema industrial basado en la racionalización y la especialización, sometido a una intensa demanda, desarrollará un paisaje repetitivo.*

### **Objetivo: Taylorismo & Fordismo:**

- Analizar las nuevas propuestas organizativas de F.W. Taylor y H. Ford, para comprender en qué modo sus planteamientos varían la naturaleza industrial, así como influyen en la sociedad que habitan.

### **Objetivos: El caso de la Deutscher Werkbund.**

- Estudiar el modo en el que la Deutscher Werkbund utilizó los nuevos medios productivos derivados de la segunda revolución industrial para configurar una estética moderna mecanizada de carácter repetitivo.

- Comprender la forma en la que el arte desarrolla un lenguaje repetitivo en su asociación con el ámbito industrial.
- Estudiar la relación economía/arte que se manifiesta en el seno de la Deutscher Werkbund.
- Analizar la forma en la que la Deutscher Werkbund se inspira en las Arts&Crafts para proponer una asociación Arte&vida, así como para proponer una ética moderna.

**Capítulo 2: La construcción de un lenguaje repetitivo en las Bellas Artes: el caso del Nieuwe Beelding.**

**Hipótesis:**

*Estudiar el modo en el que el Neoplasticismo desarrolla un estilo reticular proponiendo una estética compuesta a partir de estructuras repetitivas. Desarrollando una pintura constructiva afín a planteamientos arquitectónicos basados en los nuevos procesos productivos. Así como estudiar el discurso teórico de Mondrian para analizar el modo en el que se propone una estructura repetitiva como la nueva imagen de una espiritualidad moderna.*

**Objetivos:** El Neoplasticismo, Nieuwe Beelding o Nueva imagen.

- Estudiar cómo se desarrolla una estética repetitiva al cobijo de las nuevas propuestas artísticas de la vanguardia europea.
- Comprender las variaciones estilísticas que se suceden en el recorrido artístico de Piet Mondrian y su relación con el grupo De Stijl. En cuanto éstas ayudan a configurar una estética reticular de carácter repetitivo.

- Analizar la propuesta teórica del Nieuwe Beelding a partir del texto *La nueva imagen en la pintura* para estudiar la forma en la que Mondrian configuró la estética Neoplástica como prefiguración de un discurso teórico de carácter espiritual.
- Estudiar cómo se manifiesta la propuesta arquitectónica neoplástica utilizando los nuevos recursos técnicos e industriales.

## 0.5 METODOLOGÍA.

Durante el transcurso de esta investigación hemos revisado las líneas principales que conforman el *corpus* teórico del concepto de repetición. Si bien somos conscientes de la gran cantidad de aspectos y temas que hemos tenido que ir dejando de lado, no lo hemos hecho con ánimo de no reconocer su importancia, ya que todos ellos componen una imagen compleja del desarrollo estético repetitivo en relación con una sociedad de consumo basada en la estandarización y la normalización en donde la velocidad se establece como paradigma competitivo. La idea de la repetición, así como su consecución (el acto de repetir), juegan, a nuestro juicio, un papel fundamental en el vocabulario cultural material del siglo XX. Pero ¿cómo llegar a plantear un estudio que abarcara un espacio tan grande de tiempo y contenido? Durante el proceso previo a la escritura de la tesis se probaron diferentes estructuras que definían líneas argumentales que engrosaban el debate: lo infraléve, la apropiación, la retícula, la gestal o la resignificación. Pero para llegar a desarrollar estos conceptos en clave de repetición necesitábamos variar el enfoque desde el que se desarrollaban los estudios, ya que en ellos, la repetición rara vez era el objeto de estudio. Esto se debe a que el concepto de repetición suele tratarse como “consecuencia de” y no como elemento principal que desarrolla la investigación, (como sí sucede en los estudios antes referidos: Fernandez Polanco o Begoña Carrasco). Debido a ello decidimos plantear un estudio sobre el modo en el que la estética repetitiva se asienta como una principal herramienta para el desarrollo estético artístico del siglo XX. Para ello comenzamos la búsqueda por comprender de qué modo el ideario artístico había variado durante la primera mitad del siglo XX en Europa. Estas lecturas nos condujeron hacia la Bauhaus, una institución que consiguió convertirse en “*Crisol de modernidad*”, título del libro publicado en 2002

por Elaine Hochman, y que resume la imagen que aún hoy proyecta el recuerdo de esta institución. De ella, como hemos explicado, podíamos encontrar una relación clara entre una estética repetitiva y, por un lado, una corriente de las Bellas Artes que abogaba por la expresión geométrica abstracta y, por otro lado, un importante empuje de los nuevos procesos industriales como herramienta cultural democrática. Pero ambos aspectos, si bien convivían a falta de un *casus belli*, fomentaban dos corrientes que habían llegado a institucionalizarse en la Bauhaus, pero cuyo recorrido obedecía a un cambio en la concepción artística, ya que de qué otro modo sino podrían reunirse posturas que asocian la producción creativa artística de las Bellas Artes, las Artes y oficios, y la Arquitectura para desarrollar un espíritu moderno en cuya representación la repetición juega un papel principal. Partiendo de estos interrogantes procuramos encontrar dos casos que ofrecieran respuestas a la forma en la que se asimiló y desarrolló esta estética. Guiándonos por una metodología hipotético-deductiva, comprendimos que dos de los motivos que fomentaron el desarrollo estético repetitivo eran, por un lado, el lenguaje asociado con los nuevos métodos de producción, así como, por otro lado, con un desarrollo estético de las bellas artes al cobijo de las vanguardias artísticas. Una vez que nos decantamos por el estudio de estas dos corrientes que conviven en tiempo y espacio, nos decidimos por analizar la Deutscher Werkbund como aquella institución que, aún basándose en muchas ideas de las Arts&Crafts inglesas, promovió una alianza entre la vanguardia arquitectónica y los nuevos procesos de normalización desarrollados en EEUU. Lo que derivó en la defensa de una nueva estética que debía dar respuesta a las nuevas necesidades surgidas de la Segunda Revolución Industrial. Por otro lado, decidimos estudiar la obra de Piet Mondrian como muestra de cómo, durante la primera mitad del siglo XX, el camino abierto por las vanguardias artísticas permitió el desarrollo de un estilo repetitivo asociado a la modernidad, fomentando un laboratorio de formas que encontrará un campo prolijo para su desarrollo durante todo el siglo XX. Todo ello con el fin de comprender en qué modo ambos movimientos desarrollan una estética repetitiva en clave de modernidad.

### **0.5.1 Estructura.**

El proyecto de investigación que presentamos se divide en dos capítulos, que siguen una misma estructura general para alcanzar los objetivos planteados. Ambos capítulos

constan de una primer parte que plantea el vector temático que sienta las bases para el posterior desarrollo del caso de estudio. En lo que respecta al Capítulo 1, estudiaremos en primer lugar las propuestas organizativas de F.W. Taylor y h.Ford, para comprender el modo en el éstas son utilizadas posteriormente acorde con las directrices defendidas por la propuesta estética y ética de la Asociación Deutscher Werkbund. Por otro lado, en el segundo capítulo, estudiaremos el movimiento hacia la deformación que se plantea en el arte de vanguardia y que provoca una nueva disyuntiva acerca de la representación naturalista y los nuevos objetivos artísticos que surgen de esta fractura. Entre estas nuevas manifestaciones artísticas nos acercaremos a P.Cézanne, para iniciar una genealogía del desarrollo estilístico que recorrió Piet Mondrian hasta alcanzar el Neoplasticismo en coalición con el Grupo De Stijl.

Una vez establecidas las bases para desarrollar ambos casos de estudio, durante el primer capítulo estudiaremos cómo y en qué circunstancias el joven Imperio Alemán asume estas nuevas premisas organizativas. Momento en el que se crea la Deutscher Werkbund, una asociación que buscó el desarrollo del ámbito industrial alemán, así como, la consecución de una cultura armónica, proponiendo para ello una nueva estética surgida de la revolución técnica. Tras establecer estas bases, desarrollaremos un estudio sobre la estética propuesta por la asociación, así como el imaginario que permite su desarrollado. También trataremos el caso de *Colonia 1914*, en donde la fractura entre *Arte y Función*, se produce, en este caso, entre H.Muthesius y H. Van de Velde. Manifestando una vez más el difícil acomodo que ambas posturas encuentran en su convivencia. Por último, para terminar este primer capítulo, proponemos una revisión crítica de la expuesto hasta el momento, de la mano de teóricos como T. Adorno.

Por otro lado, en el caso del segundo capítulo desarrollaremos un estudio sobre la estética propuesta por Piet Mondrian, y relacionada con el grupo De Stijl. En este caso, tras la aproximación a los planteamientos de vanguardia, así como, tras un desarrollo contextual del panorama cultural imperante en Holanda durante a la irrupción al arte de vanguardia, nos introduciremos en el desarrollo formal de la obra de Piet Mondrian, en la búsqueda por comprender de qué modo se establecen las bases para el desarrollo de la estética Neoplástica. Tras realizar estudio del desarrollo formal de la obra de Piet Mondrian, proponemos el estudio sobre el modo en el que el maestro neerlandés argumenta la estética reticular. Desde un discurso de importante calado teórico, asociado con el neoplatonismo así como con la corriente Teosófica. Un corpus teórico

desde el que se establece una lectura espiritual del *Nieuwe Beelding*, una propuesta que aúna el pensamiento espiritual con un materialismo inherente al lenguaje antinarrativo que se defiende. Por último, trataremos el desarrollo arquitectónico propuesto por el grupo De Stijl, así como los planteamientos teóricos sobre arquitectura de Piet Mondrian.

## **0.6. APORTACIONES DE LA TESIS Y PERTINENCIA DEL TEMA DE LA INVESTIGACIÓN.**

En el marco establecido se plantea una investigación en clave de revisión crítica acerca de la Deutscher Werkbund y la estética Neoplástica de Piet Mondrian en coalición con el Grupo De Stijl. Este trabajo establece el modo en el que las estructuras de repetición se introdujeron en ambos movimientos. En la arquitectura, de la mano de los nuevos sistemas productivos, y en las bellas artes, con el objetivo de proponer una nueva estética moderna en respuesta a objetivos derivados de la situación de contienda que se producía en estos momentos. Ambos movimientos establecen líneas estéticas que encuentran un importante eco en el desarrollo artísticos del siglo XX.





# **CAPÍTULO 1.**

**LA DEUTSCHER  
WERKBUND: abstracción y  
repetición, una nueva y  
normalizada imagen de  
modernidad.**



\*Robert Delaunay

*Torre Eiffel.*

1911.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 1.)

# **Capítulo 1.**

## **1.0 Introducción**

### **1.1 F. W. Taylor: La Administración Científica.**

### **1.2 H.Ford: La cadena de montaje.**

### **1.3 El período guillermino.**

#### **1.3.1 La Asociación Deutscher Werkbund.**

#### **1.3.2 Desde los almohadones del sofá hasta el urbanismo.**

#### **1.3.3 A nuevas necesidades nuevas soluciones.**

#### **1.3.4 La defensa de una nueva estética.**

#### **1.3.5 Consideraciones estéticas.**

#### **1.3.6 Colonia 1914: Entre Herman Muthesius y Henry van de Velde.**

### **1.4 Epílogo: Una crítica al funcionalismo el surgimiento de una nueva mentira.**



## 1.0 INTRODUCCIÓN.

*Todo el que edifica debe comprender el sentido de la ciudad para contribuir a su devenir y debe reconocer los factores determinantes para la formación de su forma: la simplicidad en lo múltiple, la limitación de las formas básicas típicas, su senilidad y repetición, la articulación de todas las unidades arquitectónicas de acuerdo con las funciones de los volúmenes del edificio, de las calles y de los medios de transporte.*

Walter Gropius, *Idea y construcción de la Bauhaus estatal*, 1923. (Medina, 2019, p.108).

Durante estos dos primeros apartados desarrollaremos un estudio sobre las teorías Taylorista y Fordista. Dos planteamientos, desarrollados entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, capaces de modificar tanto la identidad del desarrollo industrial, como de la sociedad que las cobija. Decidimos comenzar por el estudio de estas dos corrientes industriales ya que sientan las bases para el estudio de una producción cultural normalizada, estandarizada, capaz de producir objetos idénticos, es decir, producidos de forma normativizada al realizarse mediante un proceso mecánico, con el objetivo de ser producidos en cadena. El desarrollo de esta producción estandarizada provoca la implantación de lo idéntico en nuestro entorno, procurando lo que podríamos denominar una estética repetitiva, que es el rastro del proceso fáctico y lógico gestado a raíz del desarrollo racionalizante y especializante al que se vio sometida la industria a principios del siglo XX, con el fin de producir una mayor cantidad de objetos susceptibles de ser consumidos.

Desde nuestra contemporaneidad asumimos este planteamiento desde una premisa capitalista de libre mercado, que da lugar al desarrollo de la doctrina voraz del “consumo por el consumo” latente en nuestro discurrir cotidiano, estemos inmersos en ella o no. No obstante, esta concepción de la industria no fue siempre asimilada desde esta perspectiva. Si bien nació como un ejercicio económico y, como tal, el fin último será la búsqueda de lucro, la riqueza de su desarrollo exploró caminos que requieren de un estudio en profundidad por ser, defendemos, aquellos que producen la imbricación entre el ámbito artístico y el industrial, entre cuyas expresiones podremos encontrar un

desarrollo de la estética repetitiva, partiendo de la siguiente premisa, que regirá esta primera parte del trabajo: *Un sistema industrial organizado según principios de racionalización y especialización, sometido a una intensa demanda, ofrecerá un paisaje repetitivo.* La proposición encierra un carácter holístico premeditado, en el que buscamos plantear un acercamiento, así como un distanciamiento entre los objetos producidos y las ideas que rigen su desarrollo. De hecho, será justamente esta diferencia entre el conjunto de objetos múltiples producidos que configuran un paisaje repetitivo, como un todo diferente a las ideas que subyacen a la creación de dichos objetos, que se ven sujetas a premisas de sencillez, racionalización, eficacia etc, que podríamos materializar en las ideas rectoras de la Deutscher Werkbund. Esta diferenciación nos permite abordar un estudio complejo que nos habilita a comprender la inherente fuerza de la estética repetitiva derivada, defendemos, de un proceso industrializador cargado de connotaciones mecanicistas que impone modelos laborales, surgidos de nuevos procesos productivos que derivan en asociaciones como la mencionada Werkbund, o en planteamientos estéticos impregnados de premisas artísticas, que investigaremos desde el punto de vista de la repetición derivada de ellos.

A caballo entre el siglo XIX y el XX se consume un desarrollo industrial que conlleva una transformación en la forma de percibir la industria. En el epicentro del cambio se alza la máquina como paradigma de modernidad, enalteciendo una *mitología* en torno a ella, fortalecida por su potencial económico, artístico y estético. Podríamos introducirnos en esta *mitología* a partir de la célebre frase de Marinetti publicada el 20 de Febrero de 1909 en *Le Figaro*, como parte del manifiesto Futurista:

*“Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.”* (Marinetti, 1909, p.2).

La máquina comienza a percibirse ya no solo como una herramienta sino que como un objeto con entidad propia capaz de asumir en su seno conceptos como belleza, utilidad, productividad, mejora o utopía. Si bien es cierto que el desarrollo que llevaremos a cabo

nos aleja del Futurismo, nos acerca a otros movimientos en cuyo seno se esboza un camino cuya repercusión llega hasta nuestros días. Para poder comprender la importancia y los motivos que permitieron el nacimiento de algunos movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, en donde los avances técnicos y la figura de la máquina asumen un papel principal, es necesario exponer previamente cómo ciertas premisas técnicas y organizativas, tales como el Taylorismo y el Fordismo, habilitaron un nuevo modo de ver la industria permitiendo un cambio estructural que produjo un traspaso del control sobre el proceso creativo, que bascula desde los trabajadores a los empresarios. Lo que posibilita una nueva imbricación arte&Industria, con el fin de fabricar un objeto de calidad producido en masa, es decir, un objeto múltiple “normalizado”, diseñado para ser repetido:

*Todo el espacio, del suelo a la techumbre de la nave, estaba roto, cortado, surcado por el movimiento de las máquinas. Grúas de puente corrían por encima de los bancos. En el suelo, unas carretillas eléctricas se esforzaban por circular en estrechos tramos. Ya no había sitio para el humo. En el fondo de la nave, unas prensas colosales cortaban travesaños, capós y aletas, con un ruido parecido al de explosiones. Entretanto, el metrallazo de los martillos automáticos de la calderería se imponían al estrépito de las máquinas. (Coriat, 1993, p.1).*

Procedemos entonces al estudio del carácter repetitivo de la producción cultural asociado al vínculo Arte&Industria, de la mano de la Deutscher Werkbund.



## 1.1 F. W. TAYLOR: LA ADMINISTRACIÓN CIENTÍFICA.

Frederick Winslow Taylor es hoy conocido como uno de los teóricos más influyentes en el desarrollo de la dirección y gestión de empresas. Sus planteamientos resultaron revolucionarios desde sus primeras aplicaciones prácticas a finales del siglo XIX, durante su estancia en la empresa *Midvale Steel Works*, donde comienza a experimentar modelos de eficiencia y productividad desde una revolucionaria organización científica. Sus principales obras son publicadas a principios del siglo XX y, a pesar del surgimiento de detractores, hoy en día es considerado uno de los más importantes teóricos en este ámbito, como demuestra una investigación realizada en 1977 por Daniel A. Wren y Robert D. Hay. Con el fin de demostrar qué autores fueron los que más aportaciones llevaron a cabo en la teoría y práctica de la gestión empresarial, se diseñó una encuesta remitida a académicos de la *Business History Conference* y la *Academy of management*, que postulan a Frederick Winslow Taylor como el autor más influyente en la historia del ámbito empresarial, tras lo que Rodríguez Carrasco concluye:

*Para cualquier analista que haya conocido el pensamiento de Taylor desde sus orígenes y haya seguido la evolución del pensamiento y la práctica de la gestión empresarial, la vigencia del pensamiento de Taylor está fuera de toda duda. El mundo del trabajo y la empresa es heredero de Frederick W. Taylor, aunque lo desconozca o no sea consciente de que los principios de Taylor están hoy enraizados en la empresa moderna. (Rodríguez, 2015).*

Frederick Winslow Taylor nace el 20 de marzo de 1856, en Germantown (Filadelfia, EE.UU), en el seno de una familia acomodada. Su padre, Franklin Taylor, amante de la historia y los clásicos griegos, estudió derecho en la Universidad de Princeton, pero dedicó la mayor parte de su vida a administrar las propiedades de la familia. Su madre, Emily Winslow, que se encargó de la primera educación de Taylor, formaba parte de una familia cuya historia en tierras americanas se remonta hasta 1620 y el viaje del *Mayflower*. No obstante, debido a la profesión de su padre (ballenero), nace en Le Havre, Francia. De ideas progresistas, Rodríguez Carrasco la define como una defensora del sufragio femenino y partidaria del abolicionismo, muestra de ello fue su asistencia a

la convención abolicionista celebrada en Londres en 1842. Dominaba el francés y el italiano y poseía conocimientos de español, se encargó de la educación de su hijo al que instruyó en los clásicos porque “*Estimaba que de esta manera le ayudaría a pensar y no memorizar hechos*”(Rodríguez, 2015). Durante su infancia, el joven Taylor viajó por Europa, momento en el que, por interés materno, estudió francés, alemán y tomó clases de piano. A su vuelta a EE.UU, ingresó en la Academia *Philips Exeter*, en donde se preparó para el ingreso en la Universidad de *Harvard*, a la que accedió con honores. No obstante, abandonó la universidad para ingresar como aprendiz en una empresa de bombas hidráulicas cercana a su domicilio, comenzando una prolija carrera industrial. Después de cuatro años trabajando, en 1878, entró a formar parte de la empresa *Midvale Steel Works*, dedicada a la construcción de acero y conocida por sus avances tecnológicos y sus contratos con el departamento de Marina. En el transcurso de los doce años que permaneció en esta empresa, cursó estudios de ingeniería en el *Stevens Institute* de Hobokin (New Jersey), lo que le permitió ascender de obrero a ingeniero Jefe. Será, entonces, cuando comience a explotar su interés en los modos de producción, en busca de una mayor eficiencia.

Taylor desarrolla su actividad empresarial entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX. Durante este período se producen cambios importantes en el ámbito industrial, ya que se pasa del taller artesanal al taller fabril asistiendo al nacimiento de grandes empresas en la segunda mitad del siglo XIX. Lo que imponía la necesidad de una nueva organización empresarial que permitiera asumir un sistema organizativo acorde con los nuevos tiempos y las nuevas necesidades de la fábrica moderna. Durante éste tránsito, hay constancia de artesanos que se subscriben al nuevo régimen llegando a asumir, por su conocimiento y experiencia, cargos de relevancia convirtiéndose en obreros especializados, lo que pone de manifiesto una continuidad con sistema industrial anterior. Previo a la irrupción de la doctrina Taylorista, la producción industrial se fundamentaba en la captación de “*el Obrero de Oficio*” (Coriat, 1993, p.8). Trabajadores especializados, herederos del sistema gremial, que conocían los “secretos” del ámbito en el que trabajaban y se erguían como los únicos capaces de realizar un trabajo industrial de calidad. Su función llegó a poseer tanta importancia, que durante buena parte del siglo XIX, se convirtieron en el talón de Aquiles de la producción industrial Americana:

*Durante setenta años “las manufacturas fueron débiles e inestables”, al estar obligadas (las empresas) a desplazarse a donde hubiera obreros hábiles. Imagen fascinante hoy día ... la de los patronos de las manufacturas sometidos al vagabundeo obrero, reducidos a seguir su movimiento, instalando el taller donde el obrero establece su morada* (Coriat, 1993, p.7).

El obrero poseía un fuerte control sobre la producción de la fábrica, al inferir sobre las dinámicas internas durante las diferentes fases de ejecución, siendo el único capaz de realizar el trabajo y asegurar la calidad del producto final:

*Pues si bien la conservación de los “secretos” en el seno de la estirpe del maestro es la excepción, el “oficio” constituirá de manera sistemática y general -durante todo el siglo XIX- la piedra angular sobre la cual será construida la organización obrera, su capacidad de resistencia, su fuerza.* (Coriat, 1993, p.13).

Una práctica que mantenía al empresario ajeno al proceso productivo desarrollado en su fábrica. Para poder comprender mejor esta situación, y percibir la naturaleza del pensamiento empresarial de la fecha, Coriat, en su libro *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*, nos muestra una carta que el antiguo presidente de la Cámara de Comercio de Manchester, Edmundo Potter, escribía para *The Times* en marzo de 1863, y que pasaría a la posteridad por el nombre: *El manifiesto de los fabricantes*. Surgida de la necesidad derivada del desplome de la producción de lana en Inglaterra por mor de la guerra de Secesión (1861-1865), que provocó el despido de muchos trabajadores que clamaban por la posibilidad de ayudas para conseguir trabajo o, en muchas ocasiones, que se veían abocados a la emigración como única salida, Potter expone: “[los obreros] *son la fuerza espiritual y adiestrada que no se puede reemplazar en una generación*”, en referencia al conocimiento adquirido de generación en generación sobre el trabajo de un determinado sector. Frente a este saber adquirido y construido, nos encontramos con: “*La otra maquinaria con la que trabajan, por el contrario, podría sustituirse ventajosamente y perfeccionarse en doce meses*” (Coriat, 1993, p.10). Ante el peligro potencial surgido de la crisis del

algodón que empujaba al trabajador especializado a la necesidad de plantearse la emigración, el presidente de la Cámara de Comercio de Manchester habla con claridad, ejerciendo casi un derecho de propiedad sobre el obrero libre, anteponiendo la importancia de éste sobre la máquina, por ser el único capaz de realizar el trabajo y asegurar su rendimiento, considerándose la máquina como una mera herramienta con potencial y capacidad de mejora, pero incapaz de sobrellevar, por si misma, el peso de la producción. Para poder hacernos una idea del poder que llegaron a poseer los trabajadores deudores del sistema gremial, entre 1792 y 1820, el sector de la herrería en la región francesa de Doulevant estuvo controlado por las mismas cuatro familias que asumían la producción total del sector en la zona. A todo ello debemos añadir que Estados Unidos, durante el transcurso del siglo XIX, sufría una importante carestía de trabajadores cualificados. Como contrapartida, asumió un gran número de inmigrantes, que sobrevienen en dos grandes oleadas únicamente interrumpidas durante la Guerra de Secesión (1861-1865), y que fomentaron el importante crecimiento industrial que experimenta Norteamérica en estos momentos<sup>4</sup>. Si bien es cierto que esta cantidad de mano de obra fue de gran ayuda para el desarrollo industrial, su integración no estuvo exenta de adversidades. La asociación de trabajadores por antonomasia en estos momentos en EE.UU era la AFL (*American Federation of Labor*), que organizaba y gestionaba la contratación, concediendo el sello de calidad en función al pago de las tarifas que ellos mismos estipulaban; ejerciendo un importante control sobre uno de los bienes más preciados para la industria americana: el trabajador, sobre el que Benjamin Coriat añade:

*Para medir la amplitud de la revolución introducida (Revolución Taylorista y el posterior desarrollo del fordismo), hay que volver primero a lo que desaparece. Recorrer el campo de las relaciones de clases a lo largo de todo el siglo XIX, en el que resuena incesante el grito de los fabricantes en busca de obreros “hábiles” y “disciplinados”. Entonces aparece la verdad desnuda: el obrero de oficio, heredero de los “secretos” del gremio, sigue siendo la condición ineludible, la figura necesaria de la manufactura (Coriat, 1993, p.8).*

---

<sup>4</sup> Para más información consultar *Taylorismo, La revolución mental que llega a Europa*, Capítulo III, apartado III.

De hecho, había un gran número de trabajadores vinculados con asociaciones dependientes de los fabricantes (“amarillos”), así como los denominados *Unskilled* (“No capacitados”), que eran “*obreros no especializados rechazados por el sindicato y obligados a vender su fuerza fuera de tarifa.*” (Coriat, 1993, p.14). Una de las principales aportaciones de Taylor fue el centrar sus esfuerzos en la gran masa de inmigrantes no especializados que venían a EE.UU, a los que se debía instruir y elevar sus condiciones de vida<sup>5</sup> gracias al trabajo fabril, ya que se calcula que en 1900 Estados Unidos poseía una fuerza laboral de veintisiete millones repartidos en una jornada de 60 horas semanales. Será bajo estas condiciones donde Taylor exponga y desarrolle su teoría.

No obstante, los principios que Taylor defiende no se generan *ex novo*, sino que se asientan sobre una sólida base de empresarios y teóricos coetáneos a él. Entre ellos, podríamos destacar a Henry Poor (1812-1905), empresario y director de la revista *American Railroad Journal*, en donde se establecen tres principios básicos que los gestores debían asumir para el buen desarrollo de la empresa: Organización, Comunicación e Información. Por otro lado, Daniel C. McCallum (1815-1878), Superintendente del ferrocarril de Erie, en un momento en el que el crecimiento de las líneas de ferrocarril fue tan elevado que no se creía posible ejercer un “*control auténtico sobre la gestión y el control de las mismas*” (Rodríguez, 2015). McCallum defendía que sí era posible, si se definían correctamente las premisas de organización y funcionamiento de la empresa encargada de gestionarlas. Entre esos principios, podemos encontrar la realización de informes diarios, una nueva división de responsabilidades o la celeridad en la gestión de negligencias, entre otras. En resumen: “*La adopción de un sistema en conjunto que no solo permita al superintendente general detectar errores inmediatamente, sino que también permita señalar al culpable.*” (Rodríguez, 2015). También podemos encontrar a Charles Babbage (1791-1897), precursor de los primeros ordenadores, o el matrimonio Frank Bunker Gilbreth y Lillian Moller Gilbreth. Frank Bunker Gilbreth fue un empresario de la construcción, que estudió los movimientos “inútiles” del trabajo, consiguiendo un importante

---

<sup>5</sup> Según nos cuenta José Manuel Rodríguez Carrasco, la jornada laboral en la industria de los Altos Hornos hasta 1922 era de 72 horas semanales, a pesar de las protestas por parte de los trabajadores que comenzaban a exigir una jornada laboral de ocho horas desde 1880. (Rodríguez, 2015).

incremento de la producción, al reducir el número de movimientos necesarios para colocar un ladrillo, consiguiendo así una mayor productividad desde la racionalización del proceso laboral. En 1907 conoce a Frederick Taylor, quién aunará los estudios de Frank Bunker a los suyos para después incluirlos en su libro más importante, titulado: *Los principios de la Dirección Científica*, publicado en 1911. Franck Bunker contrae matrimonio con Lilliam Moller, “una de las primeras psicólogas industriales ... (que) recibió el doctorado en esa disciplina en 1915” (Rodríguez, 2015), Fue conocida como “La primera dama de la administración”, tras hacerse cargo de la gestión de la empresa ante la repentina muerte de su marido en 1924.

Taylor, recoge todas estas iniciativas, las completa, y añade otras nuevas, para configurar su libro *Los principios de la Dirección científica*, que surge, a su vez, de dos publicaciones anteriores<sup>6</sup> en donde ya se planteaban las bases para un principio científico que ayudase a mejorar de la producción, al incidir directamente sobre errores de la dirección y la ineficiencia derivada de procedimientos de trabajo basados en las recetas y los métodos empíricos deudores de la organización gremial.

Una de las primeras cuestiones que llaman su atención es lo que se conocía como el *Soldiering* (Rodríguez, 2015), en referencia a la ralentización consciente del ritmo de trabajo llevada a cabo por los obreros, con el fin de limitar su eficiencia productiva, asegurándose de esta manera su estabilidad laboral, al considerar que si la producción fuese demasiado alta, la empresa prescindiría de parte de ellos. Si bien no asumían un control inapelable sobre el proceso industrial, como hemos podido ver son capaces de influir en la producción de forma clara, lo que les permitía ejercer cierto control sobre ella, ésta será una de las principales cuestiones sobre las que infiera la Dirección Científica, ya que procurará arrebatarle al obrero todo control sobre la producción, al fundamentarse en el estudio de la tarea a realizar, así como de los medios de los que se dispone para realizarla, para después proponer un conjunto de movimientos que el obrero debe ejecutar para realizar dicha tarea quedando el trabajo subsumido a un tiempo preestablecido de realización. Por otro lado, también percibe la creación de grupos étnicos entre los trabajadores, hecho relacionado con la importante inmigración que asumía EE.UU en estos momentos, y que era objeto de conflicto en algunos casos. Taylor observa que estas prácticas no son positivas para la empresa, lo que le lleva a

---

<sup>6</sup> “*El arte de cortar metales*” (1909) y “*Gestión de talleres*” (1903).

diseñar una estrategia de organización que permita combatir ambos casos, así como mejorar la organización empresarial para asegurar un incremento en la producción y una mejora en las condiciones y calidad de vida de los trabajadores. El taylorismo influye directamente sobre los modos de producción, es decir, busca una reorganización del proceso industrial que permita a trabajadores no especializados acometer las tareas productivas con igual calidad que el trabajador especializado, mucho más caro y escaso. Para ello, establece una estandarización del proceso productivo, en la procura de alejarse de los modos operativos anteriores, basados en recetas menos eficientes. Con este sistema de organización industrial, el fabricante es capaz de apoderarse del modo de producción, es decir, la reflexión a la que nos dirige esta nueva corriente industrial es: “*quién domina y dicta los modos operatorios se hace también dueño de los tiempos de producción*” (Coriat, 1993, p.24). Para alcanzar sus objetivos, Taylor compone un método científico que permita comprender y mejorar el proceso productivo. El procedimiento comenzaba con el exhaustivo estudio del proceso fabril que constituía la producción, en busca de soluciones concretas que permitieran implementar el tiempo laboral y la eficiencia de cada uno de los trabajadores, que debían estar debidamente formados y elegidos científicamente, con el fin de asegurar su adecuado desempeño en función a las posibilidades de cada puesto. También plantea la necesidad de la correcta elección de materiales y el cuidado de las condiciones de trabajo, que deben de ser elegidas según parámetros racionales para favorecer el funcionamiento industrial. Así mismo, plantea la necesidad de una investigación que produzca procesos estandarizados que permitan controlar las operaciones productivas. Además, incide en la necesidad de una buena relación entre la dirección y los trabajadores, debido a que éstos, como hemos visto (*Soldiering*), se mostraban reticentes a un cambio en el sistema productivo debido a que entendían que con ella podían peligrar sus puestos de trabajo. A pesar de que Taylor defendía que un aumento de la producción conllevaría un aumento del salario, estabilidad y mejora de vida para los trabajadores, el sistema taylorista planteaba los motivos por los que las empresas eran reticentes al nuevo planteamiento científico, y que les impide alcanzar los óptimos resultados de producción, que se condensan, a grandes rasgos, en la reticencia de los trabajadores hacia un aumento de la producción, “*la ignorancia de los empresarios respecto al tiempo necesario para*

*realizar los diferentes tipos de trabajo*” (Rodríguez, 2015), y los métodos de producción empíricos basados en las recetas deudoras del ámbito gremial<sup>7</sup>.

Al trasladar el dominio de la producción del obrero (pieza indispensable hasta el momento en el desarrollo industrial) al fabricante, por medio de la configuración de un “*código elemental y formal del ejercicio del trabajo industrial*”, se asegura la incorporación paulatina de trabajadores no especializados en puestos de “*trabajadores de oficio*”, lo que provoca una transformación en la “*composición de la clase obrera requerida*” (Coriat, 1993, p.36). Dicho control sobre el procedimiento, según expone Coriat, conllevaría el abaratamiento del coste de producción, lo que provocaría una bajada de costes habilitando la ampliación del mercado a nivel nacional e internacional; mitigando, además, aquellos períodos de escasa actividad, al poder acceder a un nivel de producción constante fruto de la gran cantidad de mano de obra capaz de realizar el trabajo, lo que a su vez desembocaría en una subida de salarios y, finalmente, en una disminución de horas de trabajo.

---

<sup>7</sup> José Manuel Rodríguez Carrasco expone un ejemplo de la aplicación de estas premisas, por medio de los cambios que Taylor efectúa en la empresa Bethlehem Steel Works, cuando es contratado como consultor. (Rodríguez, 2015).

## 1.2 H. FORD: LA CADENA DE MONTAJE.

Como hemos visto, F.W.Taylor promueve un cambio en el desarrollo fabril desde la organización e investigación científicas del proceso industrial, habilitando toda una serie de movimientos en el ámbito que ayudarán a su configuración actual. Pero si bien fue uno de los más importantes teóricos de la gestión empresarial, no fue el único partícipe de su desarrollo. Sus aportaciones se centran, por un lado, en promulgar un metodología que permita que el empresario se apodere de los tiempos de producción, por medio de una investigación científica de sus modos operativos. Por otro lado, Taylor también destina parte de su investigación al estudio de modelos y pautas para las relaciones entre empresarios y trabajadores, así como a la relación de la industria con su entorno, introduciendo lo que hoy conoceríamos como la responsabilidad social empresarial. Hubo muchos empresarios que continuaron con esta doctrina, implementándola o variándola en alguno de sus aspectos. Henry Ford fue uno de ellos, pero sus aportaciones pasaron a la posteridad por conseguir un importante incremento de la producción revolucionando el sistema de ensamblaje a partir de la *Cadena de Montaje*.

Henry Ford nace el 30 de Julio de 1863 en Greenfield Township, EE.UU, en la granja de sus padres en Dearborn cerca de Detroit. Desde muy joven demostró tener un talento para la mecánica que desarrolló principalmente de forma autodidacta. Con doce años aprende a montar y desmontar relojes, incluso prueba a fabricarlos. Con quince años ya es capaz de montar y reparar una máquina de vapor. A los dieciséis años abandona la escuela y la granja familiar y comienza a trabajar en diferentes fábricas, trabajando para la *Michigan Car Company*, así como para la *James Flower & Brothers Machine Shop*, donde se fabrican piezas de mecánica. Finalmente trabaja para la *Detroit Dry Dock Engine Works*, aprendiendo todo lo que puede sobre mecánica, mientras, por las noches, trabaja reparando relojes para poder pagarse su alojamiento. Entre 1882 y 1891, vuelve a la granja familiar, invirtiendo su tiempo libre a aprender sobre las máquinas de vapor que poseen, y durante varios veranos trabaja para la *Westinghouse Company* donde enseña y repara la maquinaria automóbil de vapor, encargada de transportar cargas pesadas. En 1885, con veintidós años ya es capaz de fabricar él mismo un motor de

vapor, y en 1890, se afana en la fabricación de un motor de gasolina, en la procura de poder crear él mismo un coche con motor de combustión.

En 1891 Henry Ford consigue empleo en la fábrica *Edison Illuminating Company* de Detroit, como ingeniero y maquinista, instalándose definitivamente en la ciudad. Tras tres años de trabajo en la fábrica, es ascendido al puesto de ingeniero jefe, momento en que consigue poseer más tiempo para dedicarse a la construcción de un automóvil de gasolina, que creará en 1896, siendo el único vehículo que circula por la ciudad de Detroit. Tras seis años trabajando para esta fábrica, en 1899 da el paso definitivo hacia la industria del automóvil, siendo nombrado ingeniero jefe en la primera industria del automóvil de Detroit *Detroit Automobile Company*, creada el cinco de agosto de ese mismo año. No obstante, dos años más tarde, la empresa se disolverá, debido a que los coches no conseguían la calidad deseada y resultaban muy caros en su fabricación. Pero ese mismo año (1901), se crea la empresa *Henry Ford Company*, de la que es ingeniero jefe, pero debido a discrepancias con los promotores decide abandonar la empresa al poco tiempo, que pasa a denominarse *Cadillac Company*. Tras estos dos fracasos empresariales, Henry Ford sigue trabajando y crea dos coches diseñados para ser lo más veloces posible, uno de los cuales consigue ganar la *Manufacturer's Challenge Cup* en 1902. Con renovadas fuerzas, ese mismo año empieza a gestar la empresa *Ford Motor Company* que verá la luz el 16 de junio de 1903. Un mes más tarde de su apertura se entregan los primeros coches, convirtiéndose al poco tiempo, en una empresa floreciente. Cinco años después de su apertura, en 1908, sale al mercado el modelo T, un modelo sencillo y duradero de gran éxito: “En 1922, la mitad de los coches estadounidense son un Ford T, modelo que se vende por menos de 300 dólares la unidad” (Driessche, 2017). Este importante incremento de la producción pudo llevarse a cabo gracias a la constante preocupación que H. Ford demostró, y que le llevó a seguir planteamientos Tayloristas, así como a “mecanizar al máximo la construcción de las piezas necesarias para construir el vehículo” (Driessche, 2017). Si bien es cierto que la producción va en aumento durante estos años, no será hasta la invención de la *cadena de montaje* que consiga incrementarse de forma exponencial la producción, con 200.000 unidades en 1913 (momento en el que se aplica por primera vez este procedimiento) 300.000 unidades en 1914, y 500.000 en 1915, muy lejos ya de los 1708 unidades producidas en 1903.

En un primer momento, los obreros construían los coches de forma individual, en un único lugar al que se iban trasladando las diferentes piezas requeridas para el montaje. En 1906, se modifica este proceso haciendo que los vehículos se trasladen de una estación a otra, en donde los obreros instalan las pertinentes piezas. Si bien este procedimiento agilizó la construcción, aún no se alcanzaban las cotas de producción deseadas, por lo que en 1913 Ford diseña una cinta móvil que transporta las piezas que los operarios, situados en torno a ella, debían montar, lo que permitió reducir a un cuarto el tiempo de montaje. Este procedimiento ya se encontraba en uso en las fábricas cárnicas de “*Chicago y Cincinnati*” (Driessche, 2017), en donde el producto se traslada sobre un carril pasando por las diferentes fases del proceso de corte y embalado. Otro ejemplo cercano a esta organización del proceso de producción lo encontramos también en el montaje de cerraduras americano, en el que se introducen en una caja todas las piezas que componen la cerradura, y las obreras se pasan la caja tras haber montado una de las piezas que la componen, por lo que al final del proceso, la cerradura estaría completa. Otro procedimiento parejo lo encontraríamos en la cadena de montaje de los relojes o despertadores en donde, “*la primera obrera ensambla una pieza sobre la pieza principal, pasa el conjunto a otra trabajadora (así como las piezas necesarias para montarlo) que monta la segunda pieza, y así sucesivamente hasta llegar a la última, donde el reloj queda terminado*” (Coriat, 1993, p.40). H. Ford, se inspirará en esta forma de ordenación del proceso productivo, y la adapta a las necesidades de la producción de automóviles. Esta metodología permite disgregar el proceso en tareas muy sencillas que pueden ser asumidas por operarios con escasa formación, por lo que en 1914, un año después de la apertura de la fábrica, “*tres cuartas partes de los trabajadores eran inmigrantes, sin experiencia previa y analfabetos como la abundante mano de obra no cualificada procedente del éxodo rural*” (Driessche, 2017). Por otro lado, la cadena de montaje también permitió someter el proceso a la tiranía del cronómetro, ya que la cadencia de la cinta que transporta las piezas era regulada en función a una producción predeterminada, que buscó superarse cada vez más. Este procedimiento se enuncia como principio industrial en 1918 (en Coriat, 1993, p.41). Pero este gran avance hacia la producción en masa requirió de una serie de condicionantes para su adecuado funcionamiento.

Una vez fijada la pieza base a la cinta transportadora, lo que permite su recorrido por las diferentes etapas del montaje, era necesaria la exacta homogeneización de las diferentes piezas que el operario debía montar sobre la matriz o pieza base, ya que debía de sacar una pieza al azar del “montón” que le correspondiera, y si dicha pieza no encajaba correctamente la eficiencia de la línea de montaje podía verse comprometida, por lo que fueron necesarias mejoras en el proceso de mecanización a la hora de elaborar los componentes de los vehículos. Este proceso de *Estandarización* se vuelve fundamental para el correcto desarrollo de la producción en cadena, y nos introduce en una de las bases de la industrial hasta nuestra contemporaneidad, por permitir el desarrollo de lo idéntico en nuestro entorno, habilitando la intercambiabilidad, es decir, la capacidad de sustitución de un objeto por su *igual*, que ha ocupado nuestra industria y rutina alejándonos de la premisa individualizada de aquel (parece) ya lejano siglo XIX. La *estandarización* y la *producción en serie* serán conceptos hermanados que moldearán de nuevo el perfil industrial “*en orden de calidad y cantidad respectivamente*” (Coriat, 1993, p.48), y que ineludiblemente nos guiarán hacia la *Normalización*, concepto acuñado por J. Chevalier, que es definido como: *la definición de tipos unificados que deben sustituir a los elementos dispares creados al azar de las fabricaciones.* (en Coriat, 1993, p.48). Resulta de especial interés la importancia de los iguales, frente a la disparidad del objeto fabricado artesanalmente, que vemos como se descuelga del panorama industrial como si de un producto propio de tiempos pretéritos se tratase. Ya no solo no importa la individualidad del objeto, sino que se yergue como objetivo a derrotar.

El Fordismo, con esta aportación a la industria, consigue eliminar los tiempos muertos del taller, asegurando una nueva forma de productividad y producción, que sentará las bases para una producción en masa que se irá extrapolando a diferentes campos de aplicación, como por ejemplo el ámbito alimenticio. Conlleva además, un cambio paradigmático en el perfil del trabajador u operario, ya que suprime la necesidad de que éste asuma unas destrezas que diferencien su producción de la de otras fábricas, con lo que entra en juego un concepto que también se irá desarrollando a lo largo del siglo XX, y que dará lugar a un rasgo distintivo de la sociedad industrializada adocotrada en la producción en masa: *la velocidad*.

Es importante destacar que la *Henry Ford Company*, durante las guerras mundiales, se puso al servicio del ejército de los EE.UU, para el que produce navíos, aviones, jeeps así como carros de combate, convirtiéndose en una empresa polifacética, capaz de producir en serie una gran cantidad de productos. Como muchos sostienen, la primera guerra mundial trajo consigo una serie de cambios que propician la personalidad del siglo XX, en este caso, Benjamin Coriat defiende que el conflicto bélico “*deja libre el camino para la “racionalización” capitalista del proceso de trabajo*” (en Coriat, 1993, p.39). La ruina que supone la Gran Guerra o más concretamente, las necesidades impuestas por el recrudecimiento de la contienda, precisan de una nueva industria capaz de suministrar las herramientas necesarias que ayuden en la matanza y posterior reparación. La cadena de montaje nace un año antes de la contienda y se perfecciona durante el ciclo de guerras mundiales: “*contribuye de forma indirecta a la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial, al permitir la fabricación de grandes cantidades de material a una velocidad que ni Alemania ni Japón pueden igualar*” (Driessche, 2017).

Tras los avances tayloristas y fordistas, la industria adquiere un aspecto diferente, materialización de otra manera de entender el proceso industrial que abrirá nuevas posibilidades de orden estético y social. Ambos sistemas, como hemos podido ver, infieren con fuerza sobre el proceso industrial y sus modos de hacer, habilitando el trasvase de poder del trabajador especializado, deudor del ámbito gremial, capaz de controlar todo el proceso productivo, hacia el fabricante que ahora es capaz de controlar el modo y tiempo productivo de sus fábricas disponiendo de trabajadores menos especializados encargados de la realización de pequeños gestos que configuran un proceso constructivo equiparable al realizado por trabajadores especializados. Estos avances, por tanto, dislocan los ecos de aquel mundo artesanal, para configurar un nuevo dogma en donde el obrero es un simple peón entre cuyas principales características reside la necesidad de un trabajo rápido que permita una mayor producción. Además, como ya señalábamos, cambia la composición de la clase obrera, cuyas premisas deben adaptarse al cambio que se les ha impuesto. Tras el perfeccionamiento del proceso industrial se dará un siguiente paso en las condiciones laborales así como en los principios éticos y estéticos que deben regir esta nueva industria, que dará lugar a un vínculo Arte&Industria no visto hasta el momento,

desarrollado por instituciones como la Werkbund, primera asociación de artistas y empresarios que busca la configuración de un nuevo estilo, así como una nueva forma capaz de adaptarse al nuevo proceso industrial y capaz de convertirse, por ello mismo, en emblema de modernidad.

### 1.3 EL PERÍODO GUILLERMINO.

La Deutscher Werkbund se funda en 1907 como una asociación entre artistas y empresarios, con ánimo de provocar un incremento de la calidad de los objetos industriales producidos en Alemania y en la búsqueda de generar un estilo nacido de las características del momento capaz de condensar la personalidad del cambio de siglo, ya que en estos momentos se estaba produciendo en Europa, y especialmente en el recién creado Imperio Alemán, un fuerte desarrollo social e industrial. Con todo ello buscaban, además, colocar a la Industria Alemana, y por extensión, al Imperio Alemán, en una posición privilegiada en el panorama internacional, apoyando una serie de dinámicas que comenzaron a fraguarse en el siglo XIX.

Para poder comprender correctamente las relaciones entre esta asociación y el estado, encargado de su financiación, resulta necesario proceder a plantear un pequeño contexto del denominado período Guillermino (1871-1914), que nos permita entender cómo las doctrinas propuestas por la Werkbund se establecen en un estrecho diálogo con los intereses y derivas nacionales.

El período Guillermino se inicia con la proclamación de Guillermo I como regente del Imperio Alemán, con la firma del armisticio en Versalles el ocho de enero de 1871, tras la conclusión de la guerra Franco-Prusiana que había comenzado un año antes. La configuración del imperio tiene como objetivo la cristalización de una larga serie de dinámicas aglutinadoras que encuentran su origen ya en el Sacro Imperio Romano Germánico, pasando por la Confederación del Rin, la Confederación Germánica y la Confederación Alemana del Norte. Pactos y regímenes que procuran una conciliación entre territorios y que permiten generar una política económica que comienza a perfilarse como unitaria gracias a resoluciones como la *Unión aduanera* de 1834, alcanzada durante la vigencia de la Confederación Alemana del Norte. Si bien estas dinámicas propugnan una unión económica, no debemos por ello creer que conviven en un panorama político-social homogéneo, sino más bien al contrario. El contexto en el que se desarrollan es claramente heterogéneo, e incluso durante la configuración del Imperio se pretende limitar lo menos posible la soberanía individual de los países miembros, si bien es cierto que el Reich asume para sí un gran número de poderes.

*Aun siendo ciudadanos del imperio, eran ante todo prusianos, bávaros o sajones. Permanecían ligados a las franquicias urbanas, a la existencia de capitales principescas en cuyo entorno se disponía la vida política y económica, centros intelectuales y artísticos de los que cada región se enorgullecía.* (Guillen, 1973, p.4).

Por otro lado, este período se ve marcado por varios factores: movimiento industrial, un considerable incremento poblacional, así como un gran desarrollo tanto económico como de infraestructuras. Paradójicamente, el joven imperio sufre una dura crisis económica poco después de su configuración, debido, entre otros factores, al pago de la deuda que la Tercera República Francesa contrae tras la derrota del Segundo Imperio Francés ante Prusia. El crack bursátil de 1873 devino en una dinámica de concentración dentro del propio imperio que podemos rastrear, por ejemplo, en la configuración del Banco Real de Prusia en 1875, que se convirtió en el banco imperial. Así mismo, se llevó a cabo un empoderamiento de los bancos berlineses en detrimento de otras entidades bancarias provinciales. Por otro lado, esta crisis conlleva un cambio en las sinergias económicas nacionales alemanas, al producir un declive del ámbito del artesanado y de la agricultura, lo que provoca un éxodo rural y un incremento de la población urbana, que tiende a agruparse en torno a grandes núcleos urbanos próximos a los complejos fabriles. Esto da lugar a problemas en el plan urbanístico debido a la falta de vivienda<sup>8</sup> lo que, en muchas ocasiones, desembocó en lo que devino en llamarse “camas calientes”, por lo que se hizo patente la necesidad de la construcción de viviendas para los obreros, así como dinámicas de saneamiento tanto de espacios urbanos como fabriles.

---

<sup>8</sup> La construcción de barrios destinados a dar cobijo a sectores desfavorecidos de la sociedad, se convirtió en uno de los terrenos más prolíficos para la construcción estandarizada basada en los nuevos métodos de producción, dando lugar a una recurrente estética repetitiva, derivada del proceso de proyección urbana. No obstante, el carácter repetitivo no sólo deviene de la utilización de los nuevos métodos y materiales, sino que es también fomentada por la ordenación del territorio según un esquema en cuadrícula, cuya historia se remonta al período helenístico. Pero la diferencia entre los modelos antiguos de ordenación reticular y los modelos realizados durante el siglo XIX y XX, es la velocidad con la que pueden ser construidos y su dependencia del sistema económico predominante, por lo que también entre en juego el factor especulativo:

*Los urbanistas del siglo XIX se atienen en la mayoría de los casos al trazado en cuadrícula con aridez y monotonía exasperantes, consecuencia de un espíritu estrictamente utilitario. Hemos visto que la cuadrícula apareció en los trazados hipodámicos como resultado del racionalismo griego; que luego la utilizaron los Ramones por razón es militares y por necesidad de la colonización, como lo hicieron después los españoles en América. En el siglo XIX se vuelve a emplear, pero por otras causas: exclusivamente por motivos de economía utilitaria, de especulación de terrenos.*(Chueca, 2018, p.208).

La economía imperial estaba dividida en dos facciones separadas entre sí por el río Elba. El Este desarrollaba una economía agrícola deudora de un origen feudal, basada en el latifundismo y grandes masas campesinas dependientes de terratenientes. Por otro lado, el Oeste desarrolló una fuerte economía industrial, sobre todo en Westafalia y Renania, a la que posteriormente se la unió Alsacia Lorena, que poseía casi la mitad de los telares mecánicos del imperio, formando así un eje industrializante que fue ganando importancia a medida que se desarrolló el período Guillermino. Período en el que se revierte la dinámica económica que deriva del ámbito agrícola, preponderante hasta ese momento, al ámbito industrial, que ofrece trabajo a un 42% de la población ya en 1907, momento en el que se crea la asociación Deutscher Werkbund:

*“Además de las industrias siderúrgicas, de las mecánicas, de las químicas, en amplia expansión en otras zonas de alemana (cuena del Rhur, Lorena, Sajonia, Alta Alsacia), las industrias eléctricas (el 30% de la producción mundial) conocieron así mismo un gran auge y fueron precisamente la Siemens, L borsig y la A.E.G. (Allgemeine Elektrizität Gesellschaft o Sociedad General de Electricidad), empresas que radicadas en Berlín, contribuyeron a hacer de la capital del Reich uno de los centros industriales más importantes del continente”.* (García, 2006, p.16).

Este fuerte desarrollo industrial unido al incremento poblacional, aboga por una potente política económica exterior, basada en la importación de materias primas y la exportación del excedente industrial. A este respecto, nos parece representativo destacar el movimiento colonialista que se llevó a cabo durante estos momentos, que buscaba privilegiar a Alemania en el plano político mundial y que tiene como resultado el establecimiento el Protectorado de Togo y Camerún, así como establecer empresas por África Occidental, Oceanía (Nueva Guinea o Soamoa), entre otros.

Estas dinámicas industrializantes alcanzaron su mayor exponente durante el reinado de Guillermo II, que subió al trono en 1890, tras el corto reinado de Federico III. Entre 1895 y 1914 se alcanza una prosperidad sin precedentes, llegando a un índice de producción industrial de más del ciento-cincuenta por ciento, y un índice de crecimiento

de más del setenta por ciento en el ámbito agrícola (Guillén, 1973, p.27), provocando que el Imperio Alemán se afiance como una potencia dentro de la economía mundial, compitiendo directamente con Estados Unidos y Reino Unido. Por otro lado, la política llevada a cabo por Otto von Bismarck durante el mandato de Guillermo I era de marcado carácter autoritario y abogaba por un no intervencionismo en las problemáticas laborales, dejando que fuesen los patronos quienes se encargasen de gestionarlos. En contraposición a estos posicionamientos políticos, durante los comicios del reinado de Guillermo II se promueven una serie de dinámicas sociales en favor de una clase proletaria cada vez mayor. Con la explosión demográfica que vive el imperio en estos momentos se desarrolla una abundante mano de obra a bajo coste. A partir de 1890 se produce un veloz desarrollo del proletariado industrial que pasa de 5 millones en 1882 a 9 millones en 1907 (Guillén, 1973, p.170). Ante esta premisa, Guillermo II busca convertirse en el Reich del pueblo, por lo que lleva a cabo una serie de políticas sociales tales como: la regulación del trabajo infantil o mejoras en la salubridad y seguridad del ámbito fabril. A pesar de que las medidas se llevaron a cabo, su aplicación resultó escasa debido a la complicidad de los patronos con las autoridades locales (Guillén, 1973, p.172). Todo ello, llevó a un fuerte aumento del movimiento sindical a partir de 1890, momento en el que las disputas por el poder entre Guillermo II y Otto von Bismarck encuentran su cenit y concluyen con la destitución del canciller alemán, lo que provoca la derogación de la ley antisocialista (Guillén, 1973, p.177), permitiendo una mayor libertad de asociación sindical. Un aspecto que resulta de especial interés es que en la naturaleza de dicho movimiento obrero no se promueve un carácter revolucionario ni se entiende desde una premisa política. Según nos exponen los historiadores P. Guillén o José Manuel García Roig, a pesar de que la integración política de la clase obrera estaba lejos de producirse, reinaba una atmósfera de optimismo así como una confianza en el progreso y el potencial alemán, lo que llevaba a perseguir un objetivo de bonanza común. Todo este desarrollo económico fue posible también gracias al apoyo de una fuerte clase empresarial ilustrada, como es el caso de los Rathenay, Emil y Walter (padre e hijo), dueños de la empresa AEG. Una “*clase empresarial extraordinariamente cultivada y versada en cuestiones de Bellas Artes, música, filosofía o ciencias sociales*” (García, 2006, p.19), que promueven una nueva forma de comprender la industria que buscaba conseguir una mejora en la vida del trabajador, quien al percibir cómo un nuevo método de organización en el trabajo

producía beneficio para él, adquirió un mayor compromiso empresarial, entregándose con entusiasmo al desarrollo industrial y el progreso, en un sentimiento nacional del que era partícipe. En este sentido, F. Naumann, uno de los principales teóricos de la *Werkbund*, añade que una vez realizada esta filiación empresario-trabajador, incluso la revolución, en los términos planteados por Marx y Engels, no sería necesaria, ya que ésta sería superada por medio de este convenio colectivo establecido, que desembocaría en la mejora nacional. A este planteamiento social Julius Posener, historiador catedrático alemán que dirigió la *Werkbund* entre 1973 y 1976, le dio el nombre de *Principio de crecimiento*, un concepto que encuentra su origen, según Jose Manuel García Rioig, en el axioma establecido por Ernst Bloch “das prinzip Hoffnung” (la esperanza principal) (García, 2001, p.10), en relación a la magna obra escrita por este filósofo conocido por sus reflexiones y escritos sobre la utopía.

Para concluir esta pequeña presentación, es importante puntualizar que el espíritu del período Guillermino defendido por la *Deutch Werkbund*, es afín a los planteamientos que llevan a cabo Taylor y Ford:

*Para cuando Taylor publicó sus famosos libros en las dos primera décadas del siglo, Alemania estaba lista para escuchar. En 1907 se fundó el periódico Werstattstechnik (técnicas de taller para fomentar la adopción de mejores prácticas de administración de taller). Haciendo un típico comentario, un ingeniero exclamó ¡simplemente observe la reacción cuando menciona la palabra americano en un contexto técnico!, “condiciones americanas”, “métodos de trabajo americanos”, “sistemas de fabricación americanos”, lemas cuya resonancia basta para intoxicar la mayoría de nuestras mentes”. Las ideas de Taylor, Münsterberg y Ford fueron recibidas de la manera más entusiasta tanto en círculos industriales como artísticos” (Guillén, 2009, p. 88).*

En este breve contexto hemos procurado mostrar un recorrido que nos permita comprender con mayor claridad el momento en el que nace la asociación *Deutscher Werkbund*. Como hemos podido ver, el incremento poblacional así como el rápido y

contundente desarrollo industrial derivó en un reposicionamiento de Alemania en el plano internacional, en la procura de consolidarse en una posición privilegiada. Será en esta diatriba en donde la Werkbund asuma un papel importante, al alzarse como la institución encargada de reflexionar sobre la orientación que la industria debía asumir para alcanzar el estatus que le permitiría encumbrarse como adalid de la modernidad, así como para configurar un estilo de preclara modernidad, emblema de su tiempo. Para ello, y esto es lo que consideramos de mayor interés, procedió, por un lado, a realizar objetos de calidad producidos en serie que debían poseer un marcado carácter estético surgido de las nuevas características de producción y orientados a un consumo democratizado, por lo que su precio no debía ser excesivamente elevado. Por otro lado, cuando recorremos los textos y escritos que permiten perfilar la psique del movimiento, nos encontramos con que la Werkbund buscaba un cambio de paradigma dentro del concepto de arte, abandonando el carácter elitista del mismo, para abrir una nueva vía de investigación, en la que el arte se vería abocado a sumir un papel educativo y democrático asociado al consumo de objetos producidos en serie, infiriendo con fuerza en la concepción y valores del objeto industrial, hasta la configuración de un espacio adecuado que permita el desarrollo del mismo, así como la integración del trabajador dentro de dichos objetivos, con el fin de que éste se enmarcarse dentro de las ideas que rigen los objetos que produjera. Todo este resultó posible gracias al importante desarrollo industrial que hemos visto así como la asimilación de los principios tayloristas y fordistas, que permitieron incrementar el volumen de producción. Por otro lado, resulta de especial interés, a colación con el principio democrático vigente en las bases de la Werkbund, la naturaleza del movimiento obrero, que propugna, no sin conflictos, una vinculación entre empresario y trabajador por medio de la búsqueda de un principio lucrativo común: *Principio de crecimiento*.

A pesar de que el discurrir de esta asociación se vio truncado por el ciclo de guerras mundiales, su importancia llega hasta nuestros días, al ser la primera institución que reflexiona sobre la calidad de los bienes industriales, su competitividad internacional así como la intelectualidad en el diseño de la manufactura, que debía mostrar la identidad de un tiempo, ensalzando a Alemania como adalid de la modernidad. Por otro lado, debemos destacar que la Werkbund tuvo un importante desarrollo expandiéndose a lo largo de todo el siglo XX con sedes en Suiza, Austria, Chéquia (rebautizada en 1920

como la Werkbund de Checoslovaquia y cerrada en 1948) y que ha influido en la creación de, por ejemplo, la Federación Sueca de las artes y artesanías, hoy conocida como *Svenska From* (antes llamada *Svenska Slöjdföreningen*) (Nerdinger, 2008, p.27). Por otro lado, el ejemplo más conocido que bebe de los planteamientos de la Deutscher Werkbund es la Bauhaus quien, a su vez, gozó de una larga proyección internacional<sup>9</sup> lo que nos permite proponer a la Werkbund como el inicio para lo que razonamos en llamar una arte repetitivo, por ser aquel capaz de comprender el arte desde una relación Arte&Industria, basado en un principio objetual democratizador destinado a ocupar un lugar en nuestra cotidianidad, sin por ello desprenderse de un carácter artístico que nos permitiría mejorar nuestra calidad de vida.

---

<sup>9</sup> Para más información revistar: Prieto, 2005, pp:305-321.



### 1.3.1 La asociación Deutscher Werkbund.

En los apartados anteriores hemos tratado las nuevas corrientes industriales del Taylorismo y el Fordismo como preludeo a un cambio de mentalidad en expansión que, aún habiéndose transformado a lo largo del tiempo, ineludiblemente llega hasta nuestros días. Acto seguido nos sumergimos en la Alemania del período Guillermino para ver cómo estas corrientes se expanden por Europa y producen una imbricación entre aspectos empresariales y culturales inherentes a las bases de dichos movimientos, y cómo su recepción nos pone en contacto con nuevas posibilidades. Sí quisiéramos centrar el foco de atención sobre algún aspecto en concreto capaz de ejercer como denominador común en estos temas, la idea subyacente sería, sin lugar a dudas, las nuevas posibilidades que abren estas corrientes transformadoras basadas en la producción en masa. Estas nuevas posibilidades, acompañadas, en su origen, por el impulso de la novedad, ejercen como elemento aglutinador de ideas, agrupaciones y actuaciones, que irrevocablemente infieren sobre la sociedad en la que se insertan, lo que nos permite, al ser contrastadas con los condiciones político-sociales de un momento determinado, comprender su impacto en la sociedad. Todo ello ha resultado necesario para poder entender, con cierta perspectiva, el modo en que se colocó una de las primeras piedras que fundamentan un arte en el que la repetición juega un papel protagonista, un arte repetitivo; denominado así, no únicamente por el hecho de que constituya un paisaje repetitivo, entre cuyos ejemplos podremos encontrar el barrio de Tortten, los planes urbanísticos de Le Corbusier, o las premisas estéticas del conocido Movimiento Internacional. Es ahora, también, que se promueve el nacimiento de un nuevo objeto, construido desde un ideario artístico, razón *sine qua non* de una naturaleza vinculada al arte, que encuentra su cuna en la producción en cadena.

Planteamos, entonces, el origen de este arte basado en la repetición. Aunque para ello, resulta importante remarcar un principio de convivencia alejado de la sombra del Arte (con mayúsculas), comprendida como entidad irreductible asociada a un individualismo y a la pericia aplicada a técnicas asociadas a las Bellas Artes, para añadir las nuevas técnicas de producción en el ejercicio artístico, lo que permite la posibilidad de un reposicionamiento en el papel desempeñado por el artista dentro del proceso productivo,

en la búsqueda de objetivos que adquieren una renovada importancia ante las novedades inherentes a estas nuevas técnicas. Novedades que iremos desarrollando desde el ideario propuesto por la Werkbund.

Hemos planteado el origen de este movimiento en Alemania por ser el primero en promover una imbricación entre Arte&Industria, reflexionando y aceptando las nuevas posibilidades que ésta ofrecía, no como un modelo a combatir, como sí fue planteado por las Arts&Crafts inglesas, sino como un abanico de nuevas posibilidades que no debía ser desechado. No por ello debemos partir de una idea de exclusiva novedad, como veremos, sus ideas encuentran relación directa con movimientos anteriores, como el ya nombrado movimiento inglés, y se nos plantean también filiaciones con movimientos coetáneos. Pero, si bien es cierto que encontramos antecedentes, estos no desmerecen ni socavan la fuerza con la que las ideas pro-industriales asociadas a planteamientos artísticos se acomodan en el seno de la sociedad alemana de principios del siglo XX, de la mano de la asociación Deutscher Werkbund. Asociación que será la encargada de promover y desarrollar la industria partiendo de dogmas como calidad, arte, sociedad y economía.

*¿Qué es lo que ha cambiado? Han cambiado los promotores, han cambiado los artistas, los artesanos y también los métodos de producción. ... Sobre una base tan distinta, crecerá un nuevo arte, o no existirá arte alguno...*

Friedrich Naumann, *Arte y Economía Política*, 1912 (En García, 2006, p.63).

La Deutscher Werkbund o la Federación Alemana de Talleres Artísticos, como hemos dicho, nace en 1907 en Alemania, como una asociación que promueve la hermandad entre el ámbito artístico y el empresarial, en la búsqueda de alcanzar una mejora del objeto producido industrialmente.

Los orígenes de esta asociación los encontramos en los llamados Deutscher Werkstätten, o talleres alemanes, creados en 1898 por Karl Schmidt, adoptando el nombre de Deutscher Werkstätten en 1899. Sí estudiamos el desarrollo e impacto que tuvo esta institución veremos que sus diseños son galardonados en numerosas exposiciones de carácter nacional e internacional, lo que nos permite comprender la calidad de sus

productos y su acogida dentro del ámbito cultural. Entre los premios que recibe esta asociación, antes de la creación de la Deutscher Werkbund, podemos encontrar: las tres medallas de bronce que se le otorgan en 1900 en la Exposición Mundial de París, así como la gran placa dorada en la Exposición Internacional de Dresde de 1901, o los premios recibidos en 1904 en la Feria Mundial de St. Louis, entre los que destacamos un gran premio y varias medallas de oro.

Tres años más tarde, Karl Schmidt forma parte del heterogéneo grupo que da origen a la Deutscher Werkbund, que asume como sede las instalaciones de la Deutscher Werkstätten en Hellerau, desde donde se comenzó la recaudación de fondos para las actividades de diseño industrial.

Como defendemos, la Deutscher Werkbund será la institución encargada de encabezar un cambio paradigmático en el desarrollo del arte y la industria alemana. En estos momentos se erige como una asociación capaz de desarrollar un corpus teórico que permite abordar premisas orientadas hacia la configuración de una estética moderna, basada en los nuevos métodos de producción, y un tratamiento de los materiales asociados a dichos métodos, así como planteamientos sociales fuertemente arraigados en el ideario Guillermino.

Entre los artistas pertenecientes a esta institución podremos encontrar, por ejemplo, a Peter Behrens, Walter Gropius o Mies van Der Rohe, artistas que buscaban la imbricación entre el trabajo industrial y la naturaleza artística, en la procura de desarrollar una producción en masa estandarizada, capaz de mostrar la naturaleza de una época, basada en la industrialización, la expansión internacional, y un alto desarrollo tecnológico, que requería de un cambio estético capaz de asumir e integrar los nuevos métodos de producción desde una premisa artística. Para ello era necesario, por un lado, la existencia de negocios eficientes que, como ya hemos planteado en el apartado anterior, beben de las nuevas premisas de organización industrial nacidas en EE.UU, en la procura de una mayor eficiencia del proceso industrial. Así como, por otro lado, creían necesaria la educación en el “buen gusto” de la población Alemana, por medio de una serie de dinámicas que cristalizan, en última instancia, en lo que fue conocido como la “Buena forma”, una estética configurada a partir de características tales como: una Sachlichkei (objetividad) severa, ausencia de decoración, un diseño surgido de la naturaleza económica de la época, así como un sometimiento a los propósitos a los que

debe servir el objeto. Todo ello tendría como consecuencia el incremento de las exportaciones y un incremento económico de gran impacto para el estado Alemán.

Habiendo ya trabajado sobre las dinámicas industriales preponderantes en estos momentos, de las que los empresarios alemanes son partícipes, recordemos Taylorismo y Fordismo, así como habiendo trabajado sobre el contexto del período Guillermino, que promueve valores sociales y empresariales muy presentes en esta asociación, comenzaremos a plantear primero de qué modo el ideario de la Werkbund se integra en la sociedad Guillermina, para, después, profundizar en la “*Buena forma*”, con el fin de comprender de qué modo, estos tres aspectos (industria, sociedad y “*Buena forma*”) abogan por la disolución de las fronteras en el campo de actuación artística, dando cabida a una nueva rama de estudio desarrollada hasta nuestros días, en la que la repetición, transcrita tanto en la naturaleza industrial del objeto como en la producción y estética conclusiva, que se erige como símbolo de una rabiosa modernidad, adquiere un papel protagonista.

### 1.3.2 Arte&Espíritu.

*¡La máquina no hace más que reproducir ... los objetos se desvalorizan porque existen y se reproducen en gran cantidad. Ciertamente que así pierden su valor de singularidad, pero no su valor real.*

Friedrich Naumann, *Arte y Economía Política*, 1912. (En García, 2006, p.68).

La Werkbund, como federación alemana de talleres artísticos, planteó un sistema cuyo desarrollo se fundamentaba bajo una premisa unitaria, basada en la armonización cultural por medio para la estilización del objeto producido en masa mediante procedimientos industriales, pero sustentados desde un ideario artístico capaz de ofrecer una mejora social.

Para ello debían mejorar la calidad de los bienes producidos industrialmente, para lograr una cultura armónica en un mundo que había sido cambiado por la industrialización y la urbanización masiva. Sujeto a este objetivo F. Naumann plantea la posibilidad de “*Construir la costumbre*” (en Nerdinger, 2015, p.2), por medio de objetos bien formados, que permitan educar culturalmente a la población. Un primer problema residía en la alienación del trabajador dentro del proceso industrial, por lo que los trabajadores debían recuperar la “*alegría del trabajo*” (concepto de F.Schumacher en García, 1993, p.35). Para ello, el arte debía jugar un papel fundamental, al concebirse como un modo de vida capaz de abarcar desde el diseño del objeto hasta el espacio en el que debían trabajar los operarios, de ahí la importancia contenida en la Fábrica de Turbinas, así como el diseño de productos realizados por P.Behrens para la AEG. Un espacio, la fábrica de Turbinas, capaz de trasladar una espiritualidad (latencia artística) por medio de una monumentalidad y estética nacida de la época y de los nuevos modos de producción. Lo que permitiría al operario enorgullecerse de formar parte de dicha empresa. Solo entonces, habiendo recuperado una espiritualización del trabajo alemán, podría usarse la producción en masa como medio para procurar una estetización de la vida cotidiana, que permitiese alcanzar una unidad armónica. Para poder obtener ese fin, la industria debía tratarse bajo una premisa estética, otorgando al artista una función de



\*P. Behrens.  
*Fábrica de Turbinas AEG.*  
1909.  
Berlín, Alemania.  
Exterior.

(Lámina 2.)

diseño tanto del objeto como de la imagen pública, en pos de la “*espiritualización del trabajo alemán*”<sup>10</sup>.

*Si los críticos describen el estilo del objeto cotidiano como una revelación transparente del espíritu, ahora los objetos bajo el capitalismo, según Simmel habían perdido su “determinación espiritual” (Nerdinger, 2008, p.8).*

Por otro lado es preciso apuntar que, en estos momentos, encontramos una reflexión sobre lo que se llamó: *La liberación del artista*<sup>11</sup>. Habiéndose emancipado de encargos regios y eclesiásticos así como de los dictámenes gremiales, el artista tiene la necesidad

---

<sup>10</sup> Así era el título del Anuario del Deutscher Werkbund 1912. (Nerdinger, 2008, p.10.)

<sup>11</sup> Idea presenta también en las teorías Productivistas de Arvátov. (Arvátov, 2018, p.54). Remarcamos esta analogía, debido a que el Productivismo y Constructivismo Ruso apelan, en muchos aspectos, al mismo movimiento de afinidad hacia el ámbito fabril. Si bien es cierto que difieren las ideas políticas desde las que se propugna su nueva concepción del Arte, ya que responden a premisas revolucionarias, alejadas, como hemos visto, del panorama integracionista mantenido en Alemania durante el período Guillermino.

de distinguirse entre sus iguales, para sobresalir bajo las demandas del libre mercado, lo que da a lugar a un uso de “*formas manieristas y singulares*”:

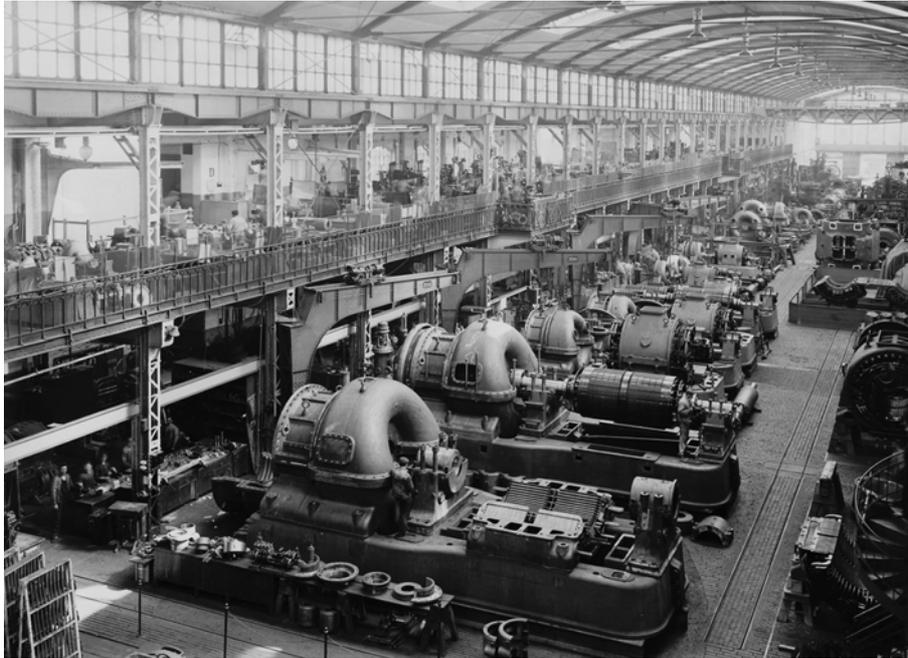
*La lucha por la competitividad de cada artista individual tiene también, como consecuencia, que la calidad, que no todos son capaces de juzgar, sea cada vez peor, porque dentro de esa competitividad se podrá llegar más lejos si el objeto aparece externamente igual de bello y además resulta más barato.* (García, 2006, p.65).

Lejos de compartir las vicisitudes inherentes a esta afirmación, resulta importante destacar que Naumann concibe el arte como parte de un fenómeno social en el que el artista debe tomar partido. En este caso, participando y apoyando al desarrollo socioeconómico que se estaba produciendo en Alemania en estos momentos, desechando con ello una importante e interesante parte de la producción artística de su tiempo, bajo la premisa de que: *El arte constituye un fenómeno social. Una consideración puramente individual de un fenómeno social conducirá siempre, a resultados erróneos.* (en García, 2006, p.66). Sin ánimo de plantear este debate bajo una premisa de exclusividad, en la que debamos tomar parte por uno u otro, plateémoslo desde la convivencia entre las posturas del “*individualismo*” y del “*socialismo*” en el arte, realizada bajo la libre adhesión del artista a una u otra premisa, sin necesidad de exclusividad. Resulta importante recordar que los parámetros de este subapartado se han planteado siempre bajo una premisa no elitista del arte, alejándonos de “la pintura de caballete” para abordar una concepción artística sujeta a la *espiritualidad* inherente a Alemania en estos momentos.

De este desarrollo emana una concepción del arte alejada del principio elitista y unitario presente en su habitual definición, para demostrar que el arte no era un lujo sino una forma de vida<sup>12</sup>. Para poder comprender entonces a qué hace referencia esta unidad, podremos acudir al texto que F. Naumann escribe en 1912 titulado *Arte y Economía política*, en donde encontraremos una definición de esta concepción artística: “*Arte quiere decir aprovechar todos los medios auxiliares, emplearlos sin pausa y colmarlos*

---

<sup>12</sup> Idea presente, también, en las teorías de Arvátov. (Arvátov, 2018, p.17-18).



\*P. Behrens.  
Fábrica de Turbinas.  
1909.  
Berlín, Alemania.  
Interior.  
(Lámina 3.)

*de espíritu*”. (texto recogido en: García, 2006, p.63-71/p.68). Resulta importante entonces destacar la relación que se establece entre el concepto de Arte y de Espíritu, siendo el primero aquel capaz de desarrollar el segundo. Una suerte de retroalimentación que permite abarcar una gran cantidad de elementos y acciones heterogéneas que confieren de *espíritu* a una cotidianidad a partir del desarrollo de una acción artística.

No obstante, en el discurso inaugural de la Werkbund, que F. Schumacher realiza en Munich en Octubre de 1907, se plantea una problemática inherente al trabajo de producción industrial: la separación *espiritual* entre quien realiza el diseño y quién lo crea<sup>13</sup>.

*“No es posible ignorar este peligro, ni es posible eliminarlo de la faz de la tierra mientras exista la industria; se debe por tanto tratar de superarlo,*

---

<sup>13</sup> Ideas presentes también en las teorías de Arvátov: “ *El utopismo pequeño-burgués*” (Arvátov, 2018, , p.91-96).

*soldando la fractura que se deriva de ello. Esta es la gran meta de nuestra asociación” (Posener, 1995, p.83).*

Para poder evitar esta separación, Schumacher propone una unión *fraternal* entre ambos perfiles, buscando así que el perfil artístico sea capaz de transmitir sus ideas y creatividad al operario, quien al asumir esos planteamientos podría reencontrarse con la alegría del trabajo, sumándose a una espiritualidad que permitiera aunar fuerzas en la persecución de objetivos comunes, a saber, alcanzar una cultura armónica, en la que predomine un estilo de la época. Una premisa que parece beber de los preceptos establecidos con anterioridad en el movimiento anti-industrial de las Arts&Crafts inglesas, encabezadas por Ruskin y Morris. Pero esta separación no solamente concierne a aquel que debe materializar los diseños, sino, por extensión, a toda la población, que debe ser partícipe de esta espiritualidad para conferirle un valor nacional que permita la configuración de la cultura armónica. De ello se deriva una premisa “educativa” asociada al consumo de objetos realizados bajo el trabajo conjunto entre artistas e industriales, así como una ineludible mejora en la calidad de vida de los trabajadores alemanes, quienes, disfrutando del consumo de estos objetos, adquirirían una experiencia que les habilitaría a una mayor comprensión de las premisas de artísticidad y calidad, propias de la producción de la que son partícipes:

*Nadie será capaz de fabricar una buena silla, si él mismo no posee en su casa al menos una silla de calidad ... El trabajador no tiene ningún sentido del valor de un objeto bello si, dentro de su ambiente, no conoce más que la colcha usual hecha con los retales de tela de algodón acostumbrados... No hablo de pobreza, únicamente de la más absoluta monotonía, carente por completo de contenido, y que el hombre modesto puede adquirir con el poco dinero que posee. (García, 2006. p.69).*

Para enmarcar esta dinámica dentro de lo que proponemos como un arte basado en la repetición, es preciso apuntar que será esta *armonización*, basada en objetos con un carácter artístico producidos en masa industrialmente, bajo el prisma estético de la “Buena forma”, lo que promoverá una poética repetitiva que, sumada a estos planteamientos democratizantes, así como a la gran expansión internacional que tuvo la

Werkbund, apoyará el desarrollo de una estética repetitiva. Del mismo modo, como se ha apuntado por medio de las notas al pie, las ideas presentes en este movimiento son también trabajadas por otras agrupaciones artísticas, como el Productivismo Ruso (base teórica del Constructivismo), así como también podemos encontrar una afinidad estética con planteamientos artísticos holandeses del período de entreguerras, como puede ser el movimiento De Stijl<sup>14</sup>. Si bien es cierto que las dinámicas creativas así como el ideario propio de cada movimiento son asumidas desde una premisa de novedad, también lo es que en todos ellos vemos como se desarrolla una estética en cuya naturaleza podemos diferenciar claramente un carácter repetitivo.

En relación a ello, resulta importante destacar que estas premisas, defendidas por la Deutscher Werkbund, van en contra del principio natural inherente a las Bellas Artes: lo único. La cualidad propia de la creación artística era la incapacidad de ser reproducida. Ahora esta premisa se nos antoja descreída, debido a la cantidad de copias, ya sean digitales o físicas, a las que podemos acceder. Pero tras este debate, entendemos que se encuentra latente la disyuntiva entre un principio artístico basado en la utilización de ciertos canales, técnicas y materiales asociados a ellas, que se contraponen a la integración de la máquina dentro del proceso de producción artística. Actualmente no nos resulta extraño la producción artística bajo técnicas digitales, o incluso, como se ha llegado a crear recientemente, obras directamente creadas por autómatas, en donde el artista, alejándose un paso más de la materialización final, plantea el algoritmo por medio del cual un autómata produce una obra de arte. En esta línea de reflexión es donde debemos enmarcar, a principios del siglo XX, la defensa contenida en la rama industrial de la Werkbund, que podemos materializar en los términos en los que F. Naumann defiende el uso de la máquina, sin que por ello se deba comprender que se produzca un descenso del carácter artístico derivado del proceso reproductivo. Pero, a principios del siglo XX, este principio único era comprendido como una de las características principales de una producción artística, por lo que la capacidad de

---

<sup>14</sup> Durante el segundo capítulo de este trabajo abordaremos el estudio de la obra de Piet Mondrian, integrante destacado del movimiento De Stijl. Hemos decidido plantear un estudio pictórico del desarrollo de su obra, entre otros movitos, como oposición a la naturaleza reflexiva propia de la Deutscher Werkbund. Ya que, vemos como la definición suscrita por la Werkbund del arte moderno, desoye las necesidades de un arte basado en técnicas tradicionales asociadas a las Bellas Artes. No obstante, debido a la naturaleza internacional de las ideas que se defiende en la asociación alemana, que responden a nuevos planteamientos técnicos capaces de asumir principios artísticos, no resulta extraño el poder apreciar cómo las Bellas Artes, se acogen también a una idea de modernidad, desarrollando una estética racionalizante, que promulga un principio reticular que promueve un arte repetitivo, asumido desde un ideario diferente al defendido en este capítulo, configurando una interpretación de la “modernidad” polivalente, que asume un carácter repetitivo que modera la producción artística de la primera mitad del siglo XX.

conferir a un objeto producido en masa un carácter artístico resultaba problemático, ya que ¿dónde se sitúa el principio artístico activo dentro del proceso de reproducción? F. Naumann, expone su parecer en el texto *Arte y Economía política*, del que extraemos:

*En la reproducción no hay en sí mismo nada antiartístico ... El espíritu, que antes tomaba cuerpo en las puntas de los dedos, se encuentra ahora en el proyectista de la máquina o en el que le da el encargo a la máquina. El espíritu vive tanto como antes, aunque esté presente en otro lugar y aunque retroceda un poco. (en García, 2006, p.68).*

La premisa es clara, el *espíritu* sigue latente en el proceso constitutivo del objeto a pesar del papel creciente que adopta la máquina, al ser ésta una herramienta más al alcance del artista, al que le otorga la capacidad de producir objetos con un fuerte componente artístico de forma masiva, sin que por ello, defienden, se viese mermada su naturaleza. Estas premisas se desarrollarán en profundidad en el apartado *Desde los almohadones del sofá hasta el urbanismo*, al tratar el debate sobre la “Buena forma”. Si bien es cierto que resulta importante destacar el modo en el que se entiende la máquina y, por extensión, el progreso técnico, permitiendo una asociación con el arte desde la integración de un nuevo medio productivo. Más aún, entendiendo, y esto es lo que a nuestro parecer resulta más importante, que este traslado debe realizarse, ya que al no hacerlo se estaría incurriendo en el error, ya por omisión ya por el hieratismo, de no abordar una de las características principales que condicionan la sociedad del momento, en la defensa de una fidelidad ofrecida a un valor artístico canónico que, a lo largo del tiempo, se ha visto sujeto a variaciones que poco a poco han constituido la noción de Arte que hoy conocemos:

*El arte era, pues, una cuestión, otra el discurrir del mundo. Se dijo, ¡el mundo está perdido, se ha entregado a la máquina! Ese patetismo, trasladado a lo artístico, este aferramiento romántico a un pasado perdido suena muy bien, desde luego, resulta muy íntimo, pero sólo unos pocos pueden acceder a ello. Guarda dentro de sí un amable encanto y un fuerte atractivo pero, por esa vía, el arte en su conjunto no progresa... (en García, 2006, p.67).*

No obstante, una sombra se alarga sobre todas estas reflexiones, ya que a lo largo de los textos y extractos revisados se plantean alternativamente argumentos de carácter cultural y de carácter económico, lo que nos lleva a preguntarnos cual es el centro ideológico de la asociación y, sobre todo, si el fin último es cultural, como se alega por medio del debate sobre la “Buena forma”, y la mejora en la calidad de vida de los trabajadores y operarios Alemanes, o si, por otro lado, el fin último es el lucro, desarrollado a partir del incremento de las exportaciones y la proclamación de Alemania como fuerza económica internacional, gracias a su capacidad, entre otras cosas, de solventar, bajo el peso de un deber nacional inherente a la persecución de la esa cultura armónica, una dinámica integracionista entre trabajadores y empresarios. Es decir, si estos planteamientos, al fin y al cabo, obedecen a un fin puramente artístico, como parecen potenciar el debate sujeto al discernimiento de una forma pura, nacida de los nuevos medios de producción y de las características de un época. O por el contrario, si estos debates obedecen más bien a una premisa económica, a tenor de la búsqueda que el país estaba realizando para colocarse en una posición internacional privilegiada. A este respecto F.Schumacher, en el discurso fundacional de la Werkbund de octubre de 1907 escribe: *El arte no es solo una fuerza estética, es así mismo una fuerza moral. Y ambas, conducen, a la más importante de las fuerzas, la fuerza económica.* (en García, 1995, p.80). Si bien podremos encontrar otras afirmaciones que ensalzan el valor del arte, y la función que éste debe mantener para con la sociedad, coincidimos con Jose Manuel García Roig cuando expone que “*La Werkbund constituyó de hecho, una factor de orden predominantemente económico, y por tanto político.*” (García, 2006, p.25). De lo que se desprende que el impulso principal de la asociación está vinculado, ineludiblemente, con una premisa económica, asociada a planteamientos sociales que promueven una mejora en las condiciones de vida, en la búsqueda de alcanzar un perfil productivo capaz de resultar competitivo a nivel internacional.

*“El objetivo de la asociación es el ennoblecimiento del trabajo industrial en íntimo contacto y dentro de una colaboración común con los agentes del arte, de la industria y la artesanía, por medio de la educación, la propaganda y las ideas respecto a las cuestiones de su competencia”. Esta*

*constituye también hoy nuestra principal meta: el ennoblecimiento del trabajo industrial.* (García, 2001, p.6).

Debemos, por otro lado, exponer que algunos teóricos de la Werkbund, como es el caso de F.Naumann, llegan a plantear la legitimidad de una guerra “*pues si se diese el caso de que estallara sería porque Alemania se había visto forzada a ella y, por lo tanto, había que entenderla como una guerra de legítima defensa, como un mal menor*” (García, 2001, p.13). A lo que habría que añadir las palabras de Heinrich Tessenow, integrante de la Werkbund desde 1910:

*Trabajamos sin parar, dedicando a ello nuestros esfuerzo y cuando descansábamos la hacíamos con el único fin de recuperarnos y poder seguir trabajando a renglón seguido con mucha más intensidad ... y mientras anhelábamos el mejor de los mundo posibles, todo lo que conseguimos fue la guerra.* (García, 2002, p.22).

A estas críticas se les suman las realizadas por Theodor W. Adorno y Eres Bloch, durante las conferencias realizadas en la Werkbund en 1965, que ponen el acento en las “*prácticas despiadadas*” de un idolatrado funcionalismo y sobre las cosas útiles que no están allí para las personas sino solamente en “*aras del lucro*”. (Nerdinger, 2015, p.9). Revisando el devenir de los acontecimientos históricos, a posteriori, no resulta baladí el afirmar que los resultados de las políticas económicas y sociales propias del Período Guillermino jalonan, entre otros factores, la proclamación de la Primera Guerra Mundial, en cuyos motivos no entraremos a pormenorizar por ser ajenos al desarrollo de este trabajo. Para concluir, Julius Posener nos pone en el camino de un problema de base que persigue a esta institución desde su creación:

*“Schumacher habla de que el arte que proviene del trabajo “creativo” vivifica y acrecienta su sentimiento de existencia y con ese sentimiento de existencia su fuerza productiva. De acuerdo, pero ¿con qué tipo de trabajador se relacionó Schumacher como “creador”? Debo pensar que con ebanistas, con albañiles de la construcción quizás, con cerrajeros. Por lo tanto se alude a un muy reducido ámbito de trabajadores, de gentes, que*

*en realidad no son ni artesanos, ni obreros. Schumacher generaliza esa experiencia tan singular. Ese, señoras y señores, es el problema de la Werkbund. Pero yo creo que los fundadores de la Werkbund no fueron conscientes de ello. Opinaban, totalmente en serio, que se elevaba el sentimiento de existencia de trabajador si “en su actividad introducía el aliento vital del arte”. (Posener, 1995, p.86).*

El perfil laboral al que se dirige la institución resulta demasiado específico como para acoger bajo su manto todo trabajo desempeñado en Alemania, por lo que sus ideas no pudieron desarrollarse de forma ecuánime por todo el territorio Alemán traicionando, así, el cariz totalitarista inherente en la apología de una cultura armónica y unitaria, lo que, por otro lado, resulta un objetivo alejado al principio de heterogeneidad social que ha demostrado prevalece en un mundo técnicamente desarrollado e interconectado, como el que vivimos. Si bien estas premisas pudieron ser un error pasado por alto por los fundadores de la asociación, es posible que éste se deba también a esa supeditación del desarrollo artístico a un principio económico, que, en la búsqueda del desarrollo de sus expectativas, no tuviese en cuenta la heterogeneidad del colectivo que procuraba homogeneizar.

Por último queremos remarcar la distancia que nos facilita el paso tiempo, que nos permite comprender, en la proclama de un acto anacrónico, una separación y puesta en valor de ambos principios, el cultural y el económico, si bien bajo la premisa de supeditación del primero frente al segundo, pero no por ello se debe desmerecer el corpus teórico generado que se establece en directo diálogo con otros movimientos artísticos no solo asociados al desarrollo del ámbito arquitectónico, sino también a las Bellas Artes.

### 1.3.3 “Desde los almohadones del sofá hasta el urbanismo.”<sup>15</sup>

*La forma, que no puede determinarse por los meros resultados del cálculo numérico, que no puede contentarse con el puro funcionalismo, que no tiene nada que ver con el pensamiento racional. Me refiero a esa arquitectura de orden superior, que contiene el misterio del espíritu humano como consecuencia de encerrar dentro de sí una concepción poética o religiosa. (García, 2006, p.114).*

En el camino que lleva a la consecución de una cultura armónica nos encontramos con un tema capital ¿qué forma deberíamos otorgarle a esa cultura? No podemos eludir, tras todo lo dicho, que la nueva forma debía surgir de la naturaleza de su contemporaneidad, debía estar impregnada de espíritu, aquel rastro nacido de una actividad artística que era razón *sine qua non* del cambio que se debía operar en el pueblo alemán del período guillermino para poder alcanzar los objetivos nacionales. La dinámica sociopolítica se ve cada vez más impregnada de un carácter totalitarista de fuerte condición nacionalista con una marcada deriva materialista. No podríamos comprender el desarrollo cultural de principios de siglo XX en Alemania sin tener presente estos principios latentes en una producción industrial que buscaba ser dotada de un carácter artístico. Un carácter cincelado a base de premisas como sencillez, funcionalidad, calidad, modernidad, ausencia de decoración así como la creencia en los nuevos procesos productivos y las nuevas posibilidades que en ellos se contemplan, y que ejercen como pilares sobre los que se yergue la construcción de un objeto y, por extensión ideología werkbundiana, una sociedad (cultura armónica). Por ello, debemos iniciar este apartado aludiendo al hecho de que el estilo estético, cuya máxima expresión era la *Buena forma*, no es sino una extensión de los principios ideológicos que rigen el carácter político-social de la asociación. Por tanto, encontraremos puntos en común entre ambos aspectos teóricos, al concurrir ambos sobre los mismos preceptos, a saber: debe transmitir la personalidad de su tiempo, en el que la máquina y el desarrollo industrial otorgan nuevas posibilidades, afines a las políticas económicas del país, que beben del desarrollo que su aplicación ofreció, y que permitirán a Alemania convertirse

---

<sup>15</sup> Hermann Muthesius, 1912, *¿Dónde nos encontramos?* Texto recogido en: García, 1993, p.42. Recoge la intervención de Muthesius en la Asamblea Anual de la Werkbund de 1911.

en uno de los países más pujantes del mundo. Sobre esta premisa pende la sombra del enfoque económico inherente a la Deutscher Werkbund, así como al devenir del ciclo de guerras mundiales que se propagaron por Europa en la primera mitad del siglo XX. Para poder acceder al vínculo que se establece entre cultura y economía en estos momentos y que tiene como resultado un materialismo exaltado, encontramos el pensamiento de F. Naumann, político alemán y cofundador de la Werkbund alemana, que fundamenta su teoría a raíz de la *economía política*, comprendida como la ciencia que estudia la variación de las formas sociales de producción, en base a una dialéctica materialista:

“(Economía Política). *Ésta constituye el telón de fondo, a veces poco o, probablemente, nada perceptible, de cualquiera de sus charlas, de una descripción de un paisaje o incluso de una semblanza. Y la economía política siempre aparece en él unida a la cuestión social y a la cuestión alemana, pues, en Alemania, la economía política era «lo nuevo»; y Alemania era, en el terreno de la economía política, también «lo nuevo» (lo que precisamente había empezado a crecer, y lo que entonces crecía y crecía). Y hay que repetir que economía política y cultura van juntas, pues la cultura significa poseer un concepto por lo que se refiere al artículo de exportación y una política de exportación consolida una cultura; sí, produce la cultura. Eso era «lo nuevo», y la cultura alemana era «lo nuevo».* (García, 2001, p.19)<sup>16</sup>.

La dinámica descrita resulta inequívoca al plantear la cultura como un activo de cambio en el discurrir de los intercambios de exportación e importación. Pero, recordemos, no es simplemente un principio de exportación e importación, sino que la cultura a la que alude debe ser adalid de modernidad, un nuevo rostro que implica todo un abanico de acciones, fluctuaciones y necesidades, en el que Alemania debía jugar un papel singular, por ser “aquella capaz” de configurarlo y expandirlo: *La idea fundamental de la Werkbund consistía en que a la calidad del trabajo alemán debía corresponderle en*

---

<sup>16</sup> Es importante comprender que el principio económico, si bien no estaba presente en todos los integrantes de la asociación, sí está muy presente en algunos de sus fundadores, manteniéndose un régimen de continuidad agregado a ideales nacionalistas que se irán desarrollando a medida que avanza la institución para inferir con fuerza sobre el ámbito cultural, conformando una identidad cultural productiva y mecanicista asociada a principios de novedad, modernidad y sencillez sometidos a las leyes de exportación.

*consecuencia la calidad de la forma alemana y la “germanidad” de la forma alemana, porque la forma alemana debía ser algo nuevo.* (García, 1995, p.79). No resulta baladí que Hermann Muthesius en su texto *El futuro de la forma alemana*, publicado en 1915, infiera sobre la necesidad de que sea “el mundo” quien se convenza de ello, ya que si Alemania consigue alcanzar fama internacional convenciendo con su discurso y proclamando su autoría, podría adquirir una posición ventajosa en el plano internacional como, según argumenta el propio Muthesius, había conseguido hacer Francia tiempo atrás: “*Francia cimentó su fama en la adecuación de interiores en el siglo XVIII (aunque su dedicación a este campo de la arquitectura y sus consiguientes resultados alcanzaron hasta principio del siglo XX), pero aun vive hoy de la fama adquirida entonces, que sólo ahora comienza a declinar, tras una actividad ya lejana.* (En García, 2006, pp.120-121). Este extracto debe ser puesto en contexto, ya que está precedido por una reflexión sobre el gusto asociado a sinergias internacionales. En última instancia, el mensaje que se desprende de estas reflexiones de Muthesius es la inercia derivada de un posicionamiento ventajoso en el ámbito de la exportación-importación, capaz de consolidar un prestigio que motive la adquisición de productos asociados a la producción del Imperio. Esto puede resultar embriagador, si tenemos en cuenta la capacidad de ejercer una influencia capaz de “exponerle al mundo” aquello que debe considerarse “*bueno y bello*” y que, además, como hemos visto, “no puede” dissociarse de la “*germanidad*” inherente a dicha producción. Asistimos a la configuración de una producción de fuerte componente nacional con objetivos exportadores, basada en nuevos procesos mecanizados asociados a una innovación empresarial, signo de modernidad. Por otro lado, consideramos de interés el explayarnos un poco en esta afirmación, por ser capaz de mostrar el carácter económico inherente a la Werkbund y presente en la *Buena forma*, poniendo el acento en la politización de una estética que no solo debía convertirse en paradigma de modernidad, sino también de germanidad.

Si bien este enfoque económico está presente en muchos de los participantes de la asociación, no todos comparten el mismo principio, más aún, alguno reniegan de él. Éste es el caso de W. Gropius, posterior director de la Bauhaus, y miembro de la Werkbund tras su formación con en el taller de P.Behrens. Gropius en 1919, tras la conclusión de la primera guerra mundial, en su texto *La superación de la crematística Europea* plantea lo siguiente en relación al *requisito para el desarrollo de una cultura*,

escribe: *En lugar de los sentimientos de belleza y ternura -que se fueron hundiendo-, surgió aquella fatal devoción por el poder y lo material, que nos ha de conducir del abismo espiritual al económico. Pues también las cosas espirituales se volvieron materiales.* (Medina, 2019, p.74). Una apología del valor material guiada por la doctrina de la economía política que discurría hacia una dialéctica materialista.

Por otro lado, en lo que concierne al carácter ideológico presente en la *Buena forma*, podríamos plantear que la nueva forma es la vía por medio del cual se busca la configuración de la *cultura armónica*, mediante una configuración estética adaptada a las nuevas posibilidades industriales, aprovechando su potencial carácter democrático para producir objetos e infraestructuras, proclamando un carácter totalitario capaz de homogeneizar un espacio urbano.

#### **1.3.4 A nuevas necesidades, nuevas soluciones.**

*Los tiempos nuevos reclaman una expresión adecuada. Una forma exacta y no casual, contrastes claros, orden en cada una de las partes del edificio, secuencia de elementos semejantes, unidad de formas y colores que llegarán a ser, en coherencia con la energía y la economía de nuestra vida pública, los instrumentos estéticos del arquitecto moderno.* Walter Gropius, *El desarrollo de la arquitectura industrial moderna*, 1913. (En García, 1993, p.37).

Las líneas de desarrollo que compendian el corpus teórico de la *Buena forma*, planteado en Alemania, surgen, entre otras cosas, de la necesidad de adaptación creada a partir de las nuevas posibilidades que ofrecen los medios usados para llevarla a cabo. Estos nuevos procesos productivos juegan un papel fundamental no solo en la realización del objeto sino también en su concepción, al verse influida por nuevos procedimientos y materiales. Pero estas no son las únicas consecuencias que tiene el desarrollo industrial en su vinculación con el ámbito cultural, es muy importante recordar también que estos nuevos procesos desarrollan nuevas necesidades que, a su vez, requieren de nuevas soluciones adaptadas a estos nuevos avances técnicos. Puede que el ejemplo más claro que muestra esta filiación sea el automóvil, que Henry Ford

comienza a desarrollar y expandir en estos momentos, alcanzando su apogeo durante el ciclo de guerras mundiales. Este desarrollo conlleva la configuración de nuevas infraestructuras capaces de albergar y organizar el tránsito urbano, pero también se asiste a la implementación de los medios de comunicación que requieren de infraestructuras generadas gracias al desarrollo de la ingeniería; o al desarrollo de áreas comerciales o, por ejemplo, el enorme incremento del comercio nacional e internacional, que requiere de canales de comunicación capaces de asumir el fuerte trasvase de materias primas y objetos de consumo. Todo ello debe ser tenido en cuenta a la hora de plantear las necesidades y variaciones a las que la *Buena forma* debe responder, con ánimo de alcanzar una solución capaz de albergar en su seno la dualidad arte&técnica, símbolo de modernidad, con el fin de que los objetos producidos mecánicamente alberguen el *espíritu* de la sociedad de principios de siglo. Dualidad que requiere de una nueva configuración del perfil laboral, que debía adaptarse a las nuevas necesidades manteniendo, con ello, un principio de modernidad. Una vez más, Gropius, en su texto *Idea y constitución de la Bauhaus estatal*, escrito en 1923, expone:

*Además de las antiguas exigencias de perfección técnica y económica, surgió un anhelo de belleza formal exterior de los productos, que el técnico no era capaz de brindarles en la práctica. Se compraba el “diseño artístico”. Pero esta contribución en papel continuó siendo un medio inútil, puesto que el artista permanecía demasiado ajeno al mundo, insuficientemente instruido -técnica y artesanalmente- como para hacer sintonizar sus ideas formales con el proceso práctico de la producción. Mientras tanto, al comerciante y al técnico les faltaba esa comprensión previsor de la anhelada unidad de forma, técnica y economía en todos los productos, una cualidad que sólo se alcanza mediante un trabajo comunitario, cuidadosamente preparado, con el artista responsable de la forma, esto es, en el objeto mismo y su producción. (Medina, 2019, p.92).*

A tenor de lo que hemos planteado podríamos comprender la *Buena forma* como la imagen especular que infiere, desde una premisa artística, sobre los principios estéticos que deben erigirse como solución formal para las nuevas posibilidades industriales y las necesidades que de ella derivan, viéndose reforzado su impacto gracias al carácter

ideológico presente en su concepción, así como el interés comercial acorde con la estrategia geopolítica alemana.

### **1.3.5 La defensa de una nueva estética.**

Muthesius, en el escrito titulado *El problema de la forma en la ingeniería*, publicado en el Anuario de la Deutscher Werkbund de 1913 nos pone en contacto con la línea argumental necesaria para defender el surgimiento de una nueva estética. El desarrollo del artículo plantea, a grandes rasgos, dos premisas fundamentales. Por un lado, aboga por el peso que tiene la costumbre durante la construcción de un juicio estético, lo que hace que la valoración estética de una estructura novedosa, como sería el caso, por ejemplo, del armazón de un puente realizado con hierro, resulte compleja. Muthesius nombra a Gottfried Semper aludiendo a un comentario que éste realiza en relación con las estructuras metálicas: “*encontrará en ellas un campo estéril para el arte*” (en García, 2006, p.119). Por otro lado, defiende las posibilidades creativas propias de las nuevas formas de ingeniería, desde la premisa de que responden a necesidades modernas que, siendo realizadas por ingenieros, no buscaban en su resolución un objeto bello, sino un objeto de carácter plenamente funcional. Por lo que éstas debían ser abordadas desde los objetivos que persiguen y no desde las “carencias” que desoyen. Por otro lado, es importante remarcar que, en el discurrir del debate y la búsqueda de la *Buena forma*, se encuentra en estas construcciones un carácter estético, ya que éstas, al someter el diseño a principios como funcionalidad, calidad, nuevos materiales y las nuevas posibilidades que de ellos se desprenden, así como un principio correlativo entre forma y función, comenzaron comprenderse desde planteamientos estéticos gracias a personalidades como H. Muthesius o P. Behrens:

*Los objetos y edificios se producen según la naturaleza económica de la época, con una *Shaclichkeit* (objetividad) severa casi científica, con abstención de toda decoración externa, y con formas completamente dictadas por los propósitos a los que se supone que deben servir. (en Guillén, 2009, p.90).*

Pero este texto no será el único que plantee estas premisas, más al contrario, en 1913, en el texto titulado *El arte en la industria y el comercio*, publicado en Jena en el Anuario de la Werkbund (que se corresponde con una conferencia pronunciada por Muthesius en Wiesbaden con motivo de la quincuagésima asamblea de la Asociación de Ingenieros alemanes en 1909), *propone como modelo las mejores realizaciones de la construcción con hierro, y recalca el hecho de que la Estética siempre haya valorado las obras de arte con criterios retrospectivos, rechazando las nuevas reglas imperantes en cada momento. El ingeniero, por el contrario, era capaz según él, de plantear nuevos criterios estéticos gracias al uso adecuado de los nuevos materiales y de los nuevos sistemas constructivos*<sup>17</sup>. (García, 2012, p.74). La importancia que asumen los nuevos materiales, el respeto hacia ellos y las formas que se desprenden de ellos (sujetos a principios de funcionalidad y calidad) deben ser tenidas en cuenta por este movimiento, y más concretamente, por H. Muthesius, que dirige su discurso hacia la consecución de tipos culturales susceptibles para su exportación. Por otro lado, teniendo en cuenta que en estos momentos la búsqueda de una estética moderna en Alemania se dirige a alcanzar el espíritu de su época, al cual, plantean, se podría acceder mediante la utilización de nuevos materiales, así como mediante la configuración de una estética vinculada tanto a ellos como a los medios de producción asociados a las nuevas premisas industriales, en donde se aboga *por una forma objetiva desprovista de decoración como lógico resultado de un trabajo producido por la máquina* (García, 2006, p.102), resulta plausible el integrar en esta nueva estética aquellas construcciones llevadas a cabo por ingenieros.

Así mismo, resulta oportuno concretar, en defensa de una nueva estética, que la recepción de estos planteamientos fue cálida y ampliamente acogida por la burguesía alemana. Que, parece, entendió esta nueva estética como una forma propia, alejándose así de otros movimientos artísticos y constructivos, de tendencia historicista, en

---

<sup>17</sup> *La creación de tipos para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social. Las exigencias de la mayor parte de los hombres son fundamentalmente iguales. La casa y los objetos para la casa, son un problema de necesidad general, y su proyecto apunta más a la razón que al sentimiento. La máquina que produce objetos en serie es un medio eficaz para liberar al hombre, mediante el empleo de fuerzas mecánicas como el vapor o la electricidad, del trabajo necesario para la satisfacción de las necesidades vitales: un medio para procurarle los distintos objetos, pero más bellos y más baratos que los hechos a mano. Y no ha de temerse que la tipificación pueda coartar al individuo, al igual que no se ha de temer que un dictado impuesto por la moda podía conducir a la uniformización completa de vestir.*

GROPIUS, Walter en (Maldonado, 1993, p.38)

detrimento de dictámenes en general asociados a la aristocracia, que había mantenido el poder económico y social en Alemania históricamente:

*La aristocracia, y la gente rica, muestran un actitud de rechazo, porque la tendencia hacia la sencillez que mantiene el movimiento les resulta antipática y la profesión de fe burguesa de la nueva concepción artística les parece sospechosa. Muthesius, ¿Dónde nos encontramos?, 1912. (En García, 2006, p.115).*

No debe resultar entonces extraño, a tenor de los cambios producidos durante el desarrollo del período guillermino, que para Muthesius *las modernas artes aplicadas eran detentoras, a la vez de un significado artístico, cultural y económico.* (García, 2006, p.104). Esta definición de las artes aplicadas, así como del nuevo estilo constructivo que defendía, resulta fácilmente asimilable por aquella clase social que a su vez apuesta y dirige las nuevas empresas, estableciendo así una distinción de clase y asumiendo una estética asociativa que permite un alejamiento para con la aristocracia (en franca decadencia), reafirmandose así como adalides de la modernidad.

Por otro lado, en esta diatriba orientada hacia la búsqueda estética de objetos funcionales, nos encontramos uno de los aspectos fundamentales que rigen el devenir de la Deutcher Werkbund, y que cristalizarán en el debate sostenido entre Muthesius y Van de Velde en Colonia en 1914, que trataremos más adelante.

### 1.3.6 Consideraciones estéticas.

*Pero jamás se descubrirá la realidad de una vez por todas. La verdad será siempre nueva* G. Apollinere, *Los pintores cubistas, 1913*. (En González, Calvo & Marchán, 2018, p.63).

Hemos remarcado la necesidad de que la *Buena forma* respondiese a la naturaleza del momento, pero ¿de qué forma lo hace? ¿qué principios debe seguir par alcanzar este objetivo y en qué modo se traduce esto en la realización de un objeto o construcción?

*La revolución del espíritu artístico nos trajo el conocimiento elemental; la revolución técnica, la herramienta para la nueva creación.* Walter Gropius, *¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista?*, 1926 (en Medina, 2019, p.128)

Walter Gropius en este extracto sintetiza un sentir común, situándonos sobre el principal problema al que se enfrenta la *Buena forma*, a saber, una naturaleza dividida, sesgada entre una motivación práctica y un impulso artístico que encuentran un difícil acomodo en su convivencia. Es por eso que añade, por un lado, en relación con el principio artístico, que los esfuerzos se dirigen hacia la *Liberación del hombre creador de su neurasténico retraimiento ultraterreno, gracias a su relación con las saludables realidades del mundo fabril ...* (en Medina, 2019, p.128), un alegato hacia la filiación entre el artista y los objetivos materiales concretos asociados a los nuevos avances y procesos fabriles, alejándose del “retraimiento ultraterreno” con lo que se aludiría a las líneas artísticas creativas desligadas de conceptos como funcionalidad y objetividad, defendidos en los postulados estéticos e ideológicos de la Werkbund. Por otro lado, como contrapartida a esta afirmación expone: (la tendencia) *hacia la relajación y la expansión del espíritu rígido, estrecho, orientado casi solamente hacia lo material, de sus líderes económicos* (en Medina, 2019, p.128), en referencia a esa otra vertiente que llevamos observando desde el inicio del estudio de la Werkbund, en la que la orientación de la producción de objetivos fabriles se destina a la mejora de la política alemana de exportaciones, sujeta en todo momento a resultados cuantificables numéricamente. Ambos planteamientos, o mejor dicho, ambos lenguajes, deben

encontrar un equilibrio que permita el sano desarrollo de una estética que traduzca la naturaleza del sentir moderno. Todo ello muda en un desarrollo mecanicista, que promueve una estética basada en la sintetización y simplificación o depuración de las formas, subsumiéndolas a lo estrictamente necesario. Premisa de la que se desprende un espacio en el que se debe desarrollar el sentir artístico. En palabras de Henry van de Velde:

*Solo debes concebir la forma y la construcción de todos los objetos en el sentido de su lógica y razón de ser más elemental y rigurosa.*

*Debes adaptar y subordinar estas formas y construcciones a la utilización esencial del material que emplees.*

*Y cuando te anime el deseo de embellecer estas formas y construcciones, cede a la exigencia de refinamiento que te inspire tu sensibilidad estética o tu gusto por la ornamentación -del tipo que sea- sólo cuando puedas respetar y conservar la gentilidad y el aspecto esencial de estas formas y construcciones. Henry Van de Velde, credo. 1907. (en Conrads, 1973, p.22).*

Van de Velde expone con claridad tres puntos clave en el desarrollo de esta estética: concebir la forma desde su lógica más elemental, la importancia que adquiere el material en el resultado final, y conservar el aspecto *esencial* de las construcciones, no acudiendo a la ornamentación como premisa principal para la aportación del aspecto creativo o estético del objeto. Dicho aspecto debe fundamentarse en la labor de proyección previa y el espartano sentir derivado de un proceso mecanicista ya que, como planteaba Muthesius (la máquina) "*favorecía*" las formas sencillas, y que tales formas poseían un atractivo especial. Las consideraba incluso artísticas. (Posener, 1995, p.85).

Por otro lado, esta nueva tendencia está además asociada al nuevo papel que debe adoptar el artista en el proceso creativo, como miembro de un equipo interdisciplinar capaz de asimilar y producir objetos vinculados a los principios económicos e industriales expuestos.

Es por ello que ahora el acto creativo debe permanecer en estrecho diálogo con los nuevos canales de producción, lo que permitiría conseguir una óptima unión entre las figuras del ingeniero y del artista, así como, la posibilidad de adecuar el diseño (en base

a los parámetros establecidos) a las necesidades de la producción en cadena, obteniendo, de este modo, un resultado preciso de carácter estético. De esta premisa, fácil en apariencia, será desde donde se desarrollen los principios de sencillez y objetividad que distinguen el discursar de los escritos sobre la *Buena forma*.

El problema, como se planteaba en el apartado anterior (*La defensa de una nueva estética*), deviene en la integración y asimilación, por parte del un público más amplio, de que en estos productos, en los que podemos distinguir una clara identidad mecanicista, habitaba una nueva forma de *belleza*:

*Lo funcional, lo cómodo, lo bello ... se traducen en una adecuación sobria del interior de la casa, en paredes sencillas, en la eliminación de todo lo superfluo, tanto en el ornamento como en los muebles. (García, 2006, p.103).*

#### O

*La funcionalidad atañe, según él, a aquellos aspectos puramente utilitarios que deben satisfacer, por medio de la reflexión y de la experiencia, las ineludibles exigencias de uso. La belleza está, sin embargo, determinada por las leyes que rigen el ritmo, la proporción y la armonía cromática. (García, 2012, p.74).*

Resulta indisociable el principio mecanicista del resultado final, que, al estar imbuido de *espíritu*, era susceptible de ser tratado desde un paradigma artístico. Por otro lado, se puede apreciar como Muthesius le otorga a la *función* un papel dominante en el desarrollo creativo de una pieza o construcción, y es que la *función* resulta uno de los ejes principales sobre los que bascula el discurso. Todo objeto que siga las directrices establecidas por la *Buena forma* debe estar sometido a la función que debe desempeñar. Dicha función debe ser tratada desde un paradigma de objetividad (*Sachlichkeit*), concepto que en la línea argumental del H.Muthesius correspondería con:

*“El concepto de Sachlichkeit, empleado en innumerables ocasiones por Hermann Muthesius en sus escritos se erige en una máxima del trabajo artesanal y arquitectónico, se utiliza como expresión de la satisfacción de funciones que, según las distintas y diferenciadas condiciones de un objeto,*

*podía darle una nueva estructura y forma. El nítido conocimiento de las condiciones a las que están sujetos una construcción o un objeto, y la adecuada elección de los medios para su fabricación, dota así de carta de naturaleza al concepto de funcionalismo, de modo que sea posible diferenciar edificios, productos artísticos o mercancías, también según su configuración acabada o definitiva. Esta teoría y práctica de la arquitectura ha caracterizado desde luego el rostro de la arquitectura del siglo XX”.*

(García, 2012, p.73).

La *Buena forma* es, por tanto, una propuesta estética asociada a principios de sencillez, funcionalidad, uniformidad, contraste y belleza, de la que podemos destacar como valor principal la objetividad severa (*Sachlichkeit*) que será desde donde se traduzca una innovación en potencia que permite que estas piezas se desmarquen de premisas estéticas anteriores, al ensalzarse como principio articulador para con el medio productor que las alumbró.

Por otro lado, pudiere parecer extraño la vinculación que Muthesius establece entre trabajo artesanal y arquitectónico en relación con el concepto de objetividad. Pero, lejos de volverlo opaco, por un lado arroja un claro ejemplo de lo que pretende alcanzar al definir un vector constructivo, y por otro, se establece una clara unión con un pasado en un país que mantenía una definida línea política conservadora encabezada por el káiser Guillermo II. Este principio artesano, consideramos, ayuda a reafirmar la germanidad presente en la *Buena forma*, retomando una cualidad surgida de la resolución de las diatribas propias de un trabajo artesano<sup>18</sup> que, ajeno a soluciones historicistas, promulga la sencillez como el camino más eficaz para la construcción. Partiendo de ahí, es necesario extrapolar esta misma intención o deriva hacia el ámbito industrial, que requiere de una premeditación compleja, por ser capaz de integrarse en la producción en cadena, con todo lo que ello conlleva como hemos visto en los primeros apartados. Nos obstante, Muthesius no alude al sistema artesanal como un medio productivo a alcanzar, sino como un campo de actuación que, a pesar de que no resulta adecuado para salvaguardar la salud económica de Alemania en estos momentos, tiene la capacidad de

---

<sup>18</sup> *La racionalidad, un sentimiento de sencillez, la expresión de los valores interiores del hombre y la objetividad (Sachlichkeit) de la forma le parecen aspectos propios de esa tradición artesanal, susceptibles de ser trasladados a la arquitectura moderna.* (García, 2012, p.75).

ofrecer un amplio abanico de soluciones que se han ido formando a lo largo de su historia:

*Costumbres locales habrían proporcionado ... materiales y formas idóneas. En este sentido, el maestro artesano representaba, con su dominio del oficio, al ser experto en los sistemas constructivos y los materiales tradicionales característicos de determinadas regiones, un exponente claro de funcionalismo. (García, 2012, p.75).*

No debemos entender con ello que Muthesius enaltezca un principio productivo artesanal como solución moderna, más al contrario, se aleja del ámbito artesano para únicamente extraer de él aquello que resulta positivo para el desarrollo de una estética industrial moderna. Por otro lado, resulta llamativo observar cómo la *Buena forma* hunde sus raíces en la artesanía aprovechando, además, para reaccionar y alejarse de movimientos coetáneos como el *Art Nouveau* o su análogo alemán, el *Jugendstil*. Estilos donde los principales recursos figurativos derivaban de la naturaleza (hojas, flores, ramas, etc), y en donde la línea curva y el color proponen un ambiente que tiende hacia la construcción de espacios orgánicos que abogan por ambientes tendentes hacia el idealismo, en contraposición con el uso de la línea recta y la objetividad que defiende la *Deutscher Werkbund*. No obstante, esto no quiere decir que obvien su entorno cultural, renegando de todas las manifestaciones artísticas coetáneas. Más al contrario tanto en Alemania como en Bélgica se observaba con atención lo que ocurría en Reino Unido. Un claro ejemplo se nos presenta de la mano de Henry van de Verde en su texto *Formas* de 1949, en el que expone:

*“Dignidad, distinción, nobleza de miras caracterizarán el nuevo estilo y su dominio nos traerá el despertar del buen gusto y el retorno a aquella belleza a la que se consagran los héroes de la primera cruzada: Ruskin con su elocuente, conmovedora profesión de fe, William Morris con su noble arte de la controversia y su genio de artesano...” (en Conrads, 1973, p.238).*

Esta cita no es casual ni mucho menos debe ser pasada por alto. Julius Posener hablaba de que la única diferencia entre la Deutscher Werkbund y las Arts&Crafts era la visión positiva que la Werkbund mostraba ante el desarrollo industrial (Posener, 1995, p.84), percibiéndolo como algo a promover y planteando una unión arte e industria que no se había visto hasta estos momentos. Mientras que, por otro lado, el movimiento inglés decidió potenciar el trabajo artesanal como principal actividad artística a desarrollar, enaltecendo también, como se ha planteado con anterioridad, un doctrina que promueve el arte como forma de vida. No obstante, es indiscutible que la conexión o rechazo hacia el ámbito industrial marca irremediamente la faz de ambos movimientos. Nos resultaba complejo comprender de qué modo se producían dichos vínculos, por lo que decidimos, en el marco de las consideraciones estéticas necesarias para la definición de la *Buena forma*, estudiar el libro *Las siete lámparas de la arquitectura* para aproximarnos al pensamiento de J.Ruskin, y así poder comprender en qué modo, se establecen tanto las aproximaciones como las diferencias. Hemos decidido elegir este título, primero por lo representativo del mismo tanto en lo referente a las teorías del teórico inglés, como su vinculación con el movimiento inglés en el que éste se introdujo. No obstante, finalmente también decidimos plantear este pequeño estudio a razón del nexo que establece García Roig entre este libro y los pensamiento de la Werkbund:

*Eugen Diederichs, dueño de una importante editorial se encargaba de editar los anuarios de la werkbund o libros como Las siete lámparas de la arquitectura, (J.Ruskin) o el de Ebenezer Howard, sobre la ciudad jardín, así como otras contienen ideas ligadas a la Werkbund. (García, 2006, p.22).*

Lo primero que llama la atención a la hora de abordar la lectura de *Las siete lámparas de la arquitectura* de John Ruskin, y sobre todo después de trabajar sobre los textos de F.Naumann, H.Muthesius, W. Gropius, P.Behrens, o Mies van Der Rohe, entre otros, es el marcado carácter religioso que se desprende el libro del teórico Inglés. Ya el título nos pone sobre aviso acerca de lo que vamos a leer, las siete lamparas de la arquitectura no son otra cosa que una alusión a la luz, a otorgarle luz a aquellos aspectos arquitectónicos que la requieren, una luz en la que podríamos encontrar una raíz de carácter divino. Es desde esta premisa que nos encontramos una organización del libro

en capítulos titulados: Lámpara del sacrificio, la lámpara de la verdad, de la belleza, del poder, de la vida, de la memoria y de la obediencia. Será desde este marco desde donde debamos proceder a realizar una vinculación entre las premisas que se presentan en él y las que se enarbolan como emblema del movimiento alemán, en cuyos textos, entre los que podemos desatacar aquellos escritos por F.Naumenn, hemos ido viendo como el desarrollo argumental tiende hacia aspectos técnicos o económicos, salpicados de principios estéticos pero alejados del carácter religioso o, mejor dicho, alejados de esa *conmovedora profesión de fe* de la que habla Van de Velde. No obstante, dejando atrás estas premisas ideológicas presentes en esta lectura, resulta importante destacar que podemos encontrar una clara relación entre lo que en él se expone y los principios que defienden la Deutscher Werkbund. Puede que el punto de mayor claridad lo encontremos en el apartado de *La lámpara de la obediencia*, en donde se expone:

*Quien tenga el don, adoptará un estilo que funcione, el estilo de su tiempo, en él trabajará, por él se hará famoso, y todo lo que con él haga parecerá tan fresco como si cada uno de sus preceptos acabara de bajar del cielo.*

(Ruskin, [1849] 1989, p.190) (Lámpara de la obediencia).

Una vez mostrado y tratada la profesión de fe del maestro inglés, la relación acude rápidamente a nuestra mente, ya que este pensamiento ya lo hemos leído con asiduidad a lo largo de las páginas precedentes. Un *estilo de la época*, una forma de mostrar la personalidad de una época que pasará a la posteridad, y con una *frescura* que trascenderá su momento, que en palabras de Ruskin fácilmente podríamos asociar con ese origen o inspiración divina. No obstante, encontramos un cambio sustancial entre ambos planteamientos, mientras que en el pensamiento de Ruskin este estilo es la solución u expresión de un *Don* (Divinidad), en la mentalidad germánica se transforma en un objetivo a conseguir por un grupo de creadores, un objetivo ponderable que debía ser alcanzado para poder llevar a cabo su epítome social de la *Cultura armónica*. Así mismo, no podemos evitar pensar en la solución formal del *Pabellón de Barcelona* de Mies van Der Rohe de 1929, en la que aún se puede apreciar una rabiosa modernidad. Por otro lado, Ruskin enarbola dos premisas que deben regir los deberes que “conciernen a la arquitectura nacional”: *el primero, que la arquitectura del momento sea histórica ; el segundo, preservar como el más valioso de los legados, el de los*

*tiempos pasados* (Ruskin, [1849] 1989, p.169) (Lámpara de la vida). Lo que sin duda aleja ambas posturas de forma clara, en lo que se percibe como un movimiento de vaivén en donde la Deutscher Werkbund recoge de las Arts&Crafts algunas premisas que ayudan a fortalecer su imaginario. Pero, continuando con las semejanzas, podríamos destacar lo que Ruskin considera las *mentiras* de la arquitectura, aquellas prácticas que alejan a la arquitectura de la *nobleza* que la debería regir:

*En términos generales las mentiras arquitectónicas se pueden distribuir en tres categorías:*

*1. La insinuación de un tipo de estructura o soporte que no es el verdadero; como en los medallones de las techumbres del gótico tardío.*

*2. Pintar superficies para representar el material que no es el que en realidad hay (como la murmuración de la madera), o la representación engañosa de ornamentos esculpidos sobre ellas.*

*3. El empleo de ornamentos de cualquier tipo, hecho a máquina o moldeados.*

*En consecuencia, se puede afirmar que la arquitectura será noble exactamente en la medida que se eviten esos recursos falsos. (Ruskin, [1849] 1989, p.51) (Lámpara de la verdad).*

Hemos remarcado aquellas tres cuestiones sobre las que se reflexiona en el texto, ya que estos tres puntos son aquellos mismos que estudiábamos páginas atrás de la mano de Henry van de Velde, recordemos: “concebir la forma desde su lógica más elemental, la importancia que adquiere el material en el resultado final, y conservar el aspecto *esencial* de las construcciones, no acudiendo a la ornamentación como premisa principal para la aportación del aspecto creativo o estético del objeto”. La cercanía de sus ideas resulta evidente, el respeto por la estructura, material y ornato define el pensamiento tanto de Ruskin como de Van de Velde y por extensión, de H. Muthesius, que dirige sus reflexiones sobre la objetividad hacia la carencia de ornato, así como la solución práctica objetiva basada en la función, con lo que establece sus principios de la *arquitectura noble*, como diría Ruskin. Vemos por tanto que el pensamiento de la Werkbund, no nace *ex-novo*, sino que encuentra sus raíces en Inglaterra de forma clara. No obstante, eso no quiere decir que comparta todas las premisas, ni mucho menos;

podemos ver, por ejemplo, como Ruskin alega: *nos mueve al ofrecimiento de cosas preciosas meramente porque son preciosas, no porque sean útiles o necesarias.* (Ruskin, [1849] 1989, p.31) (lámpara del sacrificio). Afirmación que, si bien es compartida por muchos, no responde a la naturaleza ideológica que el pensamiento desarrollado en el seno de la Deutscher Werkbund. Además, recordemos que el movimiento inglés se caracteriza por el rechazo del uso del desarrollo industrial, que se hace patente en afirmaciones como, por ejemplo, volviendo a la lámpara de la verdad: *La última forma de falsedad que, se recordará, teníamos que lamentar era la sustitución de la obra manual por la máquina o el molde, expresable como engaño de fabricación.* (Ruskin, [1849] 1989, p.65). Esta premisa se defiende desde la honestidad de la fabricación material, en donde podríamos descubrir *el registro de pensamientos, propósitos, pruebas y desmayos* (Ruskin, [1849] 1989, p.66) de aquel creador que realiza la obra, mientras que, por otro lado, el proceso mecanicista elimina todo rastro físico del creador, haciendo que su impronta estilística se imprima desde una posición más alejada del objeto o construcción, es decir, desde la exclusiva premisa del diseño. Diseño que, recordemos, está basado en la línea recta como solución formal por antonomasia de la estética mecanicista, que Ruskin planteaba desde el punto de vista de las formas primitivas, en contraposición a la línea curva (vinculada, como decíamos, con el Art Nouveau y el Jugendstil) asociada con la forma natural (lo que más tarde se vinculó también con el concepto “orgánico”):

*Sin duda alguna no extrañará, por la aplicación de esta prueba de la similitud natural, que concluyamos acto seguido que toda forma perfectamente bella ha de estar compuesta de curvas; pues apenas existe forma natural común en la que se pueda descubrir una línea recta. No obstante, la arquitectura, que por fuerza ha de tratar con líneas rectas, esenciales para sus fines en unos casos y para la represión de su poder en otros, ha de contentarse muchas veces con el grado de belleza inherente a tales formas primitivas.* (Ruskin, [1849] 1989, p.110) (Lámpara de la Belleza).

Por último, este pequeño apartado sobre los vínculos entre el pensamiento constitutivo de la Deutscher Werkbund con el pensamiento de J.Ruskin partiendo de su libro *Las*

*siete lámparas de la arquitectura*, no podemos sino terminar con una reflexión de la lámpara de la verdad. En ella Ruskin, tras desarrollar la línea argumental que lo habilita a generar una reflexión estética en función a una *experiencia* asociada a una historia de la arquitectura que llega hasta su contemporaneidad, parece dudar a cerca de los marcadores estéticos que construyen su mirada para plantear lo siguiente:

*La definición del arte de la arquitectura dada en el primer capítulo es independiente de sus materiales; empero, habiendo sido practicado tal arte, hasta comienzos del siglo actual, fundamentalmente arcilla, piedra o madera, resulta que el sentido de la proporción y las leyes de la estructura se han basado, uno en su totalidad, las otras en gran parte, en los requisitos inherentes al empleo de los materiales; de modo que la utilización parcial o exhaustiva de estructuras metálicas debería ser considerada, por lo general, como un alejamiento de los principios originales del arte. (Ruskin, [1849] 1989, p.55).*

En este apartado Ruskin retoma la definición de *arte de la arquitectura*, que estableció con anterioridad, para tomar en consideración una nueva variante: el material. Es justo este momento el que merece ser tomado en consideración en relación a los principios de la organización Alemana. Ruskin parece dudar, acerca de las consideraciones estéticas asociadas a las estructuras de metal, debido al sentido de la proporción asociado al uso de los materiales. No resulta extraño ni ajeno dilucidar la fuerza que el material adquiere a la hora de plantear una construcción, por tanto, un material nuevo capaz de plantear estructuras diferentes (o novedosas) no puede estar siempre sujeto a las mismas leyes de proporción asociadas a materiales cuya naturaleza es tan diferente. Es por ello que la frase final resulta de tanto interés, ya que ese *por lo general* permite la apertura a consideraciones estéticas de ciertas estructuras metálicas. Testigo que parece recoger la Deutscher Werkbund, que apuesta por los nuevos materiales, así como los nuevos canales de producción asociados al ámbito industrial, para desarrollar la *Buena forma*.

Resulta llamativo que, a pesar de enarbolar un principio de novedad inherente al discurso constitutivo de la *Buena forma*, ésta hunde sus raíces en aspectos identitarios de otros movimientos o reacciona frente a ellos, como si su definición se estabilizase a

partir del equilibrio de fuerzas que mantiene tanto con sus objetivos como con otros movimientos, lo que tiene como resultado la definición de *la Buena forma* como la aglutinación de, en palabras de Walter Gropius: *contrastes claros, orden de los elementos de articulación, Secuencia de partes iguales, unidad de formas y colores.* (*Fundamentos rítmicos de creaciones arquitectónicas*, 1911) ( en García, 2012, p.93).

Para terminar este apartado nos gustaría también apuntar hacia la idea de originalidad y novedad que discurren en paralelo a la *Buena forma*. Como hemos visto, los principios de la Werkbund son resultado de un discurrir histórico asociado a movimiento pretéritos, si bien es cierto que asume ciertas premisas, como el hermanamiento entre arte e industria, lo que permite generar un corpus teórico y un desarrollo estético y productivo que, en muchos sentidos, resulta novedoso. También es importante recordar que con el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, el ambiente se fue cargando de connotaciones belicistas y nacionalistas que impregnaron los discursos y marcaron irremediamente el devenir de Europa: “*Anhelábamos una nueva forma, y la nueva forma debía ser la forma alemana*” (Posener, 1995, p.79). De lo que no se fue consciente en esos momentos, o por lo menos, no se prestaron oídos, es hacia dónde nos conducía el camino que con tal fervor se había elegido, en aras de una novedad que discurría como emblema de modernidad con lo que, por otro lado, se obtiene también ventajas en el ámbito comercial, ámbito que no podemos dissociar del desarrollo de esta institución fundada por doce artistas y doce empresarios. No obstante, dicha idea de novedad asociada a la *Buena forma* responde también a la adopción de nuevos procedimientos industriales para la producción masiva, lo que permitiría una rápida expansión de los productos alemanes por el continente. Una ecuación en la que la máquina asume un papel primordial que, con el paso del tiempo, se vuelve cada vez más necesaria, lo que nos lleva a concluir —en relación no ya con los principios estéticos expuestos sino con las repercusiones que éstos procesos asumen para su desarrollado, enalteciendo, bajo premisa de novedad, un desarrollo mecanicista:

*La realidad nos demuestra hasta qué punto punto hemos seguido ya el dictado de la máquina: le hemos sacrificado la artesanía, estamos en vías de estregarle el campesinado. Hemos tenido que concederle la organización de nuestros medios de transporte más importantes y nuestras grandes*

*industrias. Presionados por ella, hemos desarrollado un nuevo modo de producción, la producción en serie, estandarizada, masiva. Por su causa hemos tenido que ceder al estado medios de dominio de la organización cada vez mayores e incluso hemos tenido que permitir la internacionalización de nuestros bienes nacionales más sagrados. (Conrads, 1973, p.174).*

Pero la diatriba, como hemos dicho, en estos momentos era otra, y estaba marcada por un claro perfil nacionalista:

*Más que dominar el mundo, más que financiarlo, más que educarlo, más que inundarlo con mercancías y productos, lo que hay que hacer es mostrarle nuestro rostro. Sólo un pueblo capaz de realizar esto se colocará realmente a la cabeza del mundo. Y Alemania tiene que ser ese pueblo. Hermann Muthesius, 1915, *El futuro de la forma Alemana*. (En García, 1993, p.46).*

### 1.3.7 Colonia 1914: entre Hermann Muthesius y Henry van de Velde.

*El craso materialismo encontró su plena correspondencia en la sobrevaloración de la finalidad práctica y del material en la obra de arte. Por la cáscara se olvida el núcleo.* Walter Gropius, *El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística*, 1914. (en Medina, 2019, p.53).

El 16 de mayo de 1914 se inauguró en Colonia la exposición de la Werkbund, a orillas del río Rin, en un ambiente caracterizado por el inminente comienzo de la primera guerra mundial que, de hecho, no solo deviene en un pujante sentimiento nacionalista, sino que será el motivo del cierre de la exposición por el estallido de la misma el 1 de Agosto de 1914.

La exposición gozó de la participación de 48 arquitectos de renombre, contó también con grandes apoyos económicos comenzando por los cinco millones de marcos que Colonia aportó para su desarrollo, además de la cesión de un espacio de 350.000 m<sup>2</sup> donde podía llevarse a cabo y la participación de una gran número de funcionarios públicos que ayudaron en su montaje y a su desarrollo (Steiner, 2008, p.22). En líneas generales, según podemos leer en las críticas, las obras expuestas obedecían a un carácter heterogéneo: por un lado, destacan las construcciones de Bruto Taut, con el pabellón de cristal, el edificio de Oficinas de Walter Gropius, así como el teatro de H. Van de Velde. Enarbolándose como las edificaciones más modernas de la exposición. Frente a ellas, son también destacadas el Pabellón principal, de estilo neo-renacentista de Theodor Fischer, los edificios monumentales de P. Behrens y J. Hoffmann, así como el pabellón de colores de H. Muthesius, cuyas formas no alcanzaron el empuje de la modernidad de las otras construcciones a pesar de que *aún con posturas conservadoras en lo político, habían contribuido poderosamente a la puesta en marcha de muchas de las líneas directrices reformistas de inicio de siglo en Alemania* (García, 2008, p.106). Resulta importante remarcar también la valoración recogida por Jose Manuel García Roig, a cerca de los juicios que J. Posener realiza al hablar sobre la Embajada Imperial

de San Petersburgo realizada por P.Behrens entre 1911-1913. En donde se aprecia claramente una vuelta a valores más clásicos, en detrimento de la vanguardia arquitectónica desplegada, por ejemplo, en la famosa fábrica de turbinas de la AEG. Posener no puede sino preguntarse, a colación con la cronología y el próximo estallido del conflicto armado, si estos edificios no habrían estado al servicio de la propaganda nacionalista desarrollada en el ambiente prebélico *Una propaganda que, si se piensa en las manifestaciones de Firedrich Naumann en el congreso de Colonia de 1914, debía representar el pensamiento alemán en el mundo* (en García, 2008, p.107). Líneas argumentales a las que hemos accedido por medio del estudio de textos como *Arte y Economía política* de 1912, en el apartado *Arte&Espíritu*, y en el que podemos encontrar reflexiones sobre la germanidad de la forma alemana, así como un claro principio económico que empaña sus juicios estéticos en favor de motivos ligados a la exportación y el papel que debía jugar Alemania en el plano internacional.

No obstante, nuestro interés en esta exposición proviene de lo ocurrido durante el transcurso del séptimo congreso de la Werkbund que se desarrolla entre el 2 y el 6 de Julio de 1914, en el que Hermann Muthesius expone 10 puntos que debía asumir la asociación en lo referente a la producción artística y que encontró su contrarréplica en Henry Van de Velde, otra de las figuras importantes de la Werkbund, que asumió el papel de portavoz de aquella facción de la asociación que no compartía la opinión de Muthesius, más próxima, ésta última, por otro lado, a los planteamientos de F. Naumann. Ambos, Muthesius y van de Velde, se destacan así como los abanderados de dos corrientes que conviven y se retroalimentan, ya que, como veremos, no se encontraban tan alejadas, si bien sus consecuencias últimas, desarrolladas en los diez puntos que procederemos a estudiar, proponían una hoja de ruta muy diferente<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Procedemos a la transcripción de los 10 puntos desarrollados por Muthesius y Van de Velde a partir de la traducción que alberga el libro *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, de Ulrich Conrads. (Conrads, 1973, pp: 40-45).

1. *La arquitectura y con ella todo el campo de la acción del Werkbund busca una estandarización y sólo a través de ésta puede recuperar el antiguo significado general que le correspondió en épocas de cultura armónica.*
2. *Sólo la estandarización, que debe concebirse como resultado de una sana concentración, puede posibilitar el desarrollo de un gusto seguro, de validez general.*
3. *Mientras no se alcance un nivel de buen gusto general, no se puede pensar en la expansión efectiva de las artes aplicadas alemanas en el extranjero.*
4. *El mundo sólo se interesará en nuestros productos cuando éstos revelen un estilo convincente. El movimiento alemán tal como ha venido existiendo ha creado las bases para ello.*
5. *El desarrollo creador de lo que ya ha sido alcanzado es la tarea más apremiante de la época. De ella depende el éxito definitivo del movimiento. Toda desviación y toda recaída en la imitación supondría hoy el despilfarro de un valioso patrimonio.*
6. *Partiendo de la convicción de que para Alemania es vital mejorar cada vez más su producción, el Deutscher Werkbund sólo tiene sentido como asociación de artistas, industriales y comerciantes debe preocuparse de crear las condiciones necesarias para la exportación de sus artes aplicadas.*
7. *Los progresos realizados por Alemania en el campo de las artes aplicadas y de la arquitectura deben darse a conocer en el extranjero a través de una propaganda eficaz. Como medio inmediato para ello se imponen, además de las exposiciones, unas publicaciones ilustradas periódicas.*
8. *Las exposiciones del Deutscher Werkbund sólo tienen sentido si se limitan sistemáticamente a lo mejor y más representativo. Las exposiciones de artes aplicadas en el extranjero deben considerarse como un asunto nacional y por tanto requieren apoyo estatal.*
9. *Condición previa para una eventual exportación es la existencia de grandes empresas capaces y de seguro buen gusto. Con los objetos realizados por los artistas para casos particulares ni siquiera se llegaría a cubrir la demanda nacional.*

10. *Ahora que el movimiento ha mostrado sus frutos, deben unirse a él, a nivel nacional, y representar conscientemente al arte alemán en el mundo, las grandes sociedades de distribución y comercio que trabajan con el exterior.*

Henry van de Velde:

1. *Mientras siga habiendo artistas en la Werkbund y mientras éstos sigan ejerciendo una influencia sobre su destino, protestarán contra cualquier sugerencia dirigida hacia el establecimiento de un canon y a la estandarización. El artista es por su misma esencia un ferviente individualista, un creador libre y espontáneo; nunca se someterá a una disciplina que le imponga un tipo, un canon. Instintivamente desconfía de todo lo que pueda esterilizar su inspiración y de todas las que predicen la norma, que le podría impedir seguir el curso de sus ideas hasta su propia universalidad válida en la que sólo ve una máscara que trata de convertir una incapacidad de una virtud.*
2. *Ciertamente, el artista que practica una “sana concentración”, siempre ha reconocido que corrientes más poderosas que su propia voluntad y pensamiento exigen de él que reconozca lo que responde en lo esencial al espíritu de su época. Estas tendencias pueden ser muy diversas y las absorbe inconscientemente o conscientemente con influencias generales; poseen algo que le obliga material y moralmente. Se somete voluntariamente a ellas y atrae la idea de un nuevo estilo. Y desde hace veinte años algunos de nosotros buscamos las formas y los ornamentos que corresponden totalmente a nuestra época.*
3. *Sin embargo, a ninguno de nosotros se le ha ocurrido imponer como tipos a otros estas formas u ornamentos buscados o hallados. Sabemos que varias generaciones tienen que trabajar sobre lo que hemos comenzado antes de que se establezca la fisonomía del nuevo estilo y que sólo una vez transcurrido periodos enteros de esfuerzos podrá comenzarse a hablar de tipos y tipificación.*
4. *Pero también sabemos que, mientras no se alcance este objetivo, sólo nuestros esfuerzos continuarán brillando con el impulso creador. Lentamente comienzan a interpretarse las fuerzas, las aportaciones de todos, las antítesis se va neutralizando*

*y, precisamente en el momento en que los esfuerzos individuales comienzan a fundirse, queda fijada la fisionomía. Se inicia la era de la imitación y se establece el uso de formas y ornamentos para cuya producción nadie emplea el impulso creador: entonces se inicia la época de la esterilidad.*

- 5. Pretender que se cree un tipo antes de la formación de un estilo equivale a exigir que se produzca el efecto antes de la causa. Significa matar el embrión en el huevo. ¿Puede alguien dejarse deslumbrar por la perspectiva de alcanzar así rápidos resultados? Las actuales realizaciones tiene tanto menos posibilidad de conseguir una expansión eficaz de las artes aplicadas en el extranjero, cuanto que precisamente en el extranjero nos llevan ventaja en la antigua tradición y la antigua cultura del buen gusto.*
- 6. Alemania, en cambio, tiene la gran ventaja de gozar aún de dones que otros pueblos más antiguos, más cansados, están perdiendo: los dones de la inventiva y de los descubrimientos intelectuales personales. Y representaría una castración coartar tan pronto ese impulso rico y variado.*
- 7. Los esfuerzos de la Werkbund, deberían dirigirse precisamente a cultivar estos dones así como los dones de la perfección individual, el gusto por lo bello y la fe en la belleza de una producción altamente diferenciada y no a inhibirlos a través de una estandarización, en el preciso momento que en el extranjero comienza a nacer cierto interés por las realizaciones alemanas. En este campo aún está casi todo por hacer.*
- 8. No dudamos en la buena voluntad de nadie y reconocemos naturalmente las dificultades a superar. Sabemos que la organización sindical ha hecho mucho en favor del bienestar material del obrero, pero que no tiene excusa por haber hecho tan poco por despertar el gusto por un trabajo bello y bien acabado en aquellos que deberían ser nuestros más complacientes colaboradores. Por otra parte, conocemos perfectamente la necesidad de exportar que pesa sobre nuestra industria.*
- 9. Y, no obstante, nunca se ha creado nada bueno y hermoso pensando simplemente en la exportación. La calidad no se crea en vistas a la exportación. La calidad se crea siempre ante todo sólo para un círculo muy limitado de seguidores y expertos. Estos comienzan a confiar en sus artistas, lentamente se va desarrollando un público primeramente limitado y luego a nivel nacional, y sólo entonces comienzan a llegar noticias de esta calidad al extranjero. Hacer creer a los industriales que aumentan*

*sus posibilidades dentro del mercado internacional produciendo tipos apriorísticos destinados a ese mercado, antes de que su uso se haga generalizado en el país, supone un total desconocimiento de la situación. Las maravillosas obras que ahora se exportan a nuestro país, nunca fueron creadas inicialmente en aras a la exportación, recuerden sino los vasos de cristal de Tiffany, la porcelana de Copenhague, las joyas de Jensen, los libros de Cobden-Sanderson, etc.*

10. *Toda exposición debe tener por objeto mostrar al mundo esta calidad y es muy cierto que las exportaciones del Werkbund sólo tienen sentido, como dice tan acertadamente Herr Muthesius, si se limitan sistemáticamente a lo mejor y más representativo.*

Como se puede leer, en esencia, la premisa principal se establece en torno a la propuesta de Muthesius de establecer tipos apriorísticos orientados a una política de exportación adaptada a cada país y *que él consideraba una necesidad estética, política y económica* (Nerdinger, 2008, p.23). Por otro lado, la postura de Henry van de Velde se asienta sobre el principio de libertad artística que debía ser razón *sine qua non* para el correcto desarrollo cultural y productivo de Alemania, asegurando que éste sería el único capaz de producir un correcto desarrollo de los valores de espíritu y modernidad que debían perseguir para alcanzar una cultura armónica.

Resulta imprescindible destacar, para realizar una comparativa entre ambos planteamientos, en el caso de Muthesius el uso constante y la referencia viva en casi cada uno de los puntos, de la necesidad de exportación y el principio económico que debe regir la producción industrial tutelada o realizada bajo el auspicio de la Werkbund, lo que permitirá la exportación de un *gusto seguro, de validez general*. Esta producción, para poder alcanzar sus objetivos, debía de estar estandarizada ya que sería únicamente por esta vía por medio de la cual se podría alcanzar la deseada *cultura armónica*. Estos principios, enmarcados en los dos primeros puntos de H.Muthesius, se contraponen con las ideas de libertad, o revuelta contra cualquier tipo de canon y estandarización, impuestos al desarrollo creativo de un artista, bajo la premisa de que éstos sólo conseguirían esterilizar la creatividad artística. Por otro lado, ambos coinciden en que el artista debe apostar por la “sana concentración”, enfocando sus esfuerzos hacia el

desarrollo del *Espíritu de la época*, que traduce la naturaleza y el discurrir estético de un tiempo en relación a las necesidades de los nuevos avances así como el rigor y respeto hacia la lógica más elemental, que tendría como resultado una perfecta correlación entre los medios productivos, las necesidades derivadas de las funciones y una belleza anexa o subordinada a la naturaleza práctica y material del objeto. Ambos argumentan una suerte de necesidad que *obliga al artista material y moralmente* a someterse *voluntariamente* a estas *tendencias* (ver pt.2 Van de Velde).

Reafirmando en la premisa de que ningún artista abogaría por el preestablecimiento de tipos productivos impuestos antes de alcanzar la *fisionomía del nuevo estilo*, que sólo podría conseguirse gracias a el trabajo continuado de varias generaciones enfocadas hacia esa “sana concentración”. En este punto, si bien difieren en la actuación, también podemos encontrar nexos de unión entre ambas posturas, ya que Muthesius también coincide en el hecho de que solo tras alcanzar un buen gusto general se podría realizar una expansión efectiva en el extranjero como resultado de un “estilo convincente”. No obstante, perfila en el quinto punto que habría que desarrollar lo “ya alcanzado”, lo que hace que se aleja de van de Velde, al dirigir sus esfuerzos creativos y exportadores en relación a lo conseguido y no a todo lo que aún se podía conseguir.

Pero será en el punto 6 donde Muthesius se desmarque completamente de los principios de libertad creadora del belga, al proponer como objetivo último de la asociación el crear las *condiciones necesarias para la exportación de sus artes aplicadas*, lo que permite comprender que el fin último que dirige los diez puntos de Muthesius no era otra cosa que la comercialización y exportación del producto alemán. Con lo que encuentra una total oposición de van de Velde, cuyos esfuerzos van dirigidos hacia el trabajo artístico *per se* y no hacia las premisas económicas rectoras del pensamiento del alemán.

Llama la atención que en los puntos cinco y sexto, el belga van de Velde habla de las carencias que Alemania tiene frente a otros países, así como de sus ventajas, ateniéndose (sobre todo el punto seis) a una línea argumental que traduce una visión humanizada de los países, a los que otorga cualidades humanas, en una hipérbole de los desarrollos sociales que discurren en ellos, algo que resulta relativamente habitual en estos momentos, poniéndonos sobre aviso de que lo que leemos responde a un momento en el que, y a pesar del enorme calado de una teorización artística de corte mecanicista,

subyace un discurso de perfil asociativo y creativo que no termina de subyugarse a la férrea doctrina industrialista.

Así mismo, en los siguientes puntos (siete y ocho), mientras que Muthesius habla sobre las necesidades y la importancia de las exposiciones en el extranjero que, cree, debían comprenderse como elementos de interés nacional, por constituirse como una *Buena forma* para alcanzar una propaganda eficaz, en donde únicamente debe mostrarse lo mejor Van de Velde, nos habla de que sólo una producción altamente diferenciada y autoconsciente y no la estandarización, es lo que debía asumir la asociación como fin último, sin por ello no asumir la importancia y necesidad exportadora de Alemania en estos momentos.

Por último, el punto noveno de Henry van de Velde resulta especialmente esclarecedor al respecto de su posicionamiento y el de Hermann Muthesius, el hecho de que afirme: *Hacer creer a los industriales que aumentan sus posibilidades dentro del mercado internacional produciendo tipos apriorísticos destinados a ese mercado, antes de que su uso se haga generalizado en el país, supone un total desconocimiento de la situación.* Es aquí donde se encuentra la diferencia insalvable entre ambas posturas: en el hecho de que los tipos se planteen a priori, y no como resultado de un discurrir basado en la calidad y el lento avance hacia la exportación de un producto, tal y como él lo expresó en este mismo punto, para concluir aceptando la premisa de Muthesius de que las exportaciones de la asociación sólo tienen sentido si se limitan a lo mejor y más representativo.

Ambos posturas parecen establecer una panorámica óptima y polarizada de las ideas rectoras de la asociación, al enfrentarse claramente un principio económico y un principio artístico, ambos entrelazados, pero en constante pugna por convertirse en el impulso principal que definiese la naturaleza de la propia Deutscher Werkbund. Pero, como decíamos en un principio, ambos posturas no deben entenderse como planteamientos totalmente antagónicos, sino como las dos caras de una misma moneda. Para poder comprender con mayor exactitud de qué forma ambas posturas no difieren demasiado en su naturaleza, a excepción, claro está, del preestablecimiento de tipos apriorísticos orientados hacia las tendencias nacionales del país para el que fuesen creados, bajo premisa de exclusividad y armonía nacional, procedemos a plantear las ideas generales que Walter Gropius establece en el texto titulado *Programa para la*

*constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria*, escrito en 1910. Debemos tener en cuenta que Gropius, en estos momentos, se postula al lado de Henry Van de Velde en la defensa de la libertad artística. Antes de introducirnos propiamente en el texto, es importante destacar que este programa fue diseñado por Gropius en 1910, mismo año en el que es presentado a Emil Rathenau, director de la empresa AEG (Compañía General de Electricidad), que tenía un estrecho contacto con P. Behrens, habiéndosele encargado a este la construcción de varias fábricas y el diseño de algunos de sus productos. Gropius, que había entrado en el estudio de Behrens dos años antes, aprovechando la relación que éste tenía con la empresa, decide presentar este programa para *la creación de una sociedad limitada para la producción de casas prefabricadas* (en Medina, 2019, p.208). El objetivo principal de la asociación es el de la industrialización de la construcción, lo que permitiría aprovechar las ventajas del proceso industrial basado, recordemos, en las nuevas propuestas de organización industrial y producción en cadena: *A fin de cuentas, sólo mediante el principio de una producción en serie pueden obtenerse buenos productos* (en Medina, 2019, p.29), ya que esta forma de industrialización permite la homogeneidad, a la vez que permitiría la posibilidad del abaratamiento de costes debido al proceso constructivo, basado en la normalización y la oferta limitada fundamentada en un poderoso proceso de diseño. Todos los diseños estarían sometidos al riguroso trabajo y estudio llevado a cabo por la dirección artística de la empresa, encargado de la *Preparación de todos los diseños de los tipos y de sus partes, así como la realización de planes de urbanización y la elaboración e proyectos para las zonas de jardines*<sup>20</sup>. *Además, se determinan los materiales de construcción y las construcciones técnicas* (en Medina, 2019, p.40). Resulta importante destacar la búsqueda de una *Urbanización Unitaria* basada en el estilo de la época: *Las formas idénticas se revisten con una subjetiva mezcla de estuco y mala ornamentación, en lugar de sacar la consecuencia lógica y aspirar conscientemente a una completa igualdad, algo que ha de traer enormes ventajas económicas* (en Medina, 2019, p.37). Este extracto plantea de forma clara la premisa económica vinculada a esta asociación limitada, así como plantea

---

<sup>20</sup> Uno de los objetivos de la asociación, en la oferta que pretendía establecer (casas obreras, unifamiliares aisladas, casas de alquiler aisladas para varios inquilinos, casas suburbanas, casa de alquiler urbanas...) era el de poder ofertar un jardín, que *tiene siempre un efecto atrayente sobre el público urbano que anhela la naturaleza* (en Medina, 2019, p.36). No obstante, aquí el discurso sobre un diseño premeditado no resulta plausible, debido al impacto de las condiciones del terreno, lo que no permite un plan pretipificado para su diseño.

un paralelismo claro con los puntos sobre los que hemos trabajado con anterioridad, pero ¿a cuál de aquellos dos planteamientos responde esta organización empresarial destinada a la industrialización de la construcción? Para poder responder correctamente a esta pregunta deberíamos desarrollar un poco más algunos de los puntos que se establecen en el programa, como por ejemplo, *la unidad artística como condición previa para el “estilo”*. En este apartado: Gropius defiende la noción de *estilo de la época*, apuntando al hecho de que no conseguirá realizarse una vivienda basada en el estilo de la época sin reconsiderar la idea moderna de industria, contraponiendo ésta a una premisa artesanal que no podría generar un estilo moderno. Dicho estilo, o “*Convención*”, se alcanzaría a través de las “*repeticiones rítmicas, alcanzada mediante la unidad de formas recurrentes una vez dadas por buenas*”, lo que permitiría la consecución de un estilo propio capaz de albergar en su seno y honrar las tradiciones frente al *falso romanticismo* (asociado a una idea de individualidad y diferenciación), para apostar por términos como *objetividad*. El romanticismo, tal y como aquí se establece, se enarbola como principio de individualidad, basado en pretéritos sistemas productivos y tendría también como consecuencia la pérdida de la calidad constructiva, por imponer variaciones sobre tipos ya establecidos surgidos de soluciones alcanzadas y dadas por buenas, a lo que Gropius añade:

*Períodos culturales anteriores profesaban un gran respeto a la tradición. La casa holandesa de ladrillo cocido, el edificio urbano de viviendas del siglo XVIII en Francia, y la casa Biedermeier (hacia 1800) se reprodujeron en serie hasta en la misma forma. En Inglaterra, este afán por la igualdad convencional, sin duda apoyada además en una voluntad de organización, produjo casas adosadas. Alineadas unas con otras en secuencia ininterrumpida a lo largo de partes enteras de la ciudad -parecidas como un huevo a otro- ofrecían un gran ahorro económico y tuvieron como consecuencia -no intencionada- la unidad artística. (en Medina, 2019, p.28).*

Como vemos, resulta esclarecedor el hecho de que un estilo que defiende un abanico de posibilidades basado en un medio productivo industrial que comienza a establecerse como punta de lanza de la modernidad, busque en el pasado los pilares sobre los que

asentar su nuevo estilo, pero debemos tener en cuenta que es esto justamente lo que les permitirá imbricarse con la raíz cultural alemana, de corte conservador, estableciendo así una modernidad surgida de la “reescritura” de planteamientos pretéritos desde las nuevas contingencias de un sistema productivo que oferta la posibilidad de una mejora social, así como, recordemos, establece nuevas necesidades a las que debe dar solución. Este nuevo sistema productivo, no solo conlleva nuevas soluciones, sino que debían aprehender su naturaleza, ya que será de ésta de dónde se consiga extraer el nuevo estilo de la época, capaz de formalizar un “estilo unitario”. De entre estas nuevas posibilidades que se disgregan del estudio de este sistema productivo, Gropius añade un apartado sobre *la libertad individual*, en el que procura establecer un equilibrio entre ambos polos, a saber: el principio individualista (antes asociado con el romanticismo) y el estilo unitario (asociado con la repetición de tipos iguales). Esta premisa parece irresoluble si no tenemos en cuenta las características y posibilidades de un sistema industrial moderno que se levanta, recordemos, sobre principios de igualdad y *normalización*. Será ahí donde encontramos una posible solución que permita un equilibrio entre el individualismo y la unidad de estilo, ya que por medio de esta premisa, basada en la igualdad de las piezas constituyentes de un conjunto con el fin de que éstas puedan ser montadas con rapidez en el transcurso de una cadena de montaje, se permite la variación de elementos, ya sean formales o cromáticos, mientras que el método de ensamblaje no varíe. Lo que posibilita la variación, en cierto grado, de la construcción mientras que ésta se somete, al mismo tiempo, a una estructura de base única dirigida hacia la consecución de un estilo unitario.

Por otro lado, retomando las últimas palabras de la cita anterior, este método permite la consecución de un estilo unitario de forma “consciente”, al dirigir la construcción hacia una morfología común, objetivo principal tanto de esta asociación, como de la propia institución *Deutscher Werkbund*, de la que Gropius es partícipe.

A tenor de lo expuesto, debemos abordar la respuesta a la pregunta antes realizada, a saber ¿a cuál de aquellos dos planteamientos responde esta organización empresarial destinada a la industrialización de la construcción? En referencia a las ideas de van de Velde o Muthesius. La propuesta de Gropius responde tanto a premisas propias de van de Velde, que favorecen la libertad creadora frente a la doctrina de exportación, como a los planeamiento de H.Muthesius, al mostrar tipos preestablecidos sometidos a variantes con fines lucrativos, sujetos al diseño y criterio de un grupo de trabajo de artistas

(*Departamento artístico*), no obstante no se plantea una doctrina impositiva de tipos preestablecidos a nivel nacional orientados hacia la exportación. Los atributos propios de la potencial asociación (que hemos de apuntar, nunca se llevó a cabo), se acogen a esa rama común entre ambos teóricos que promulgaban la “*sana concentración*” que dirige al artista hacia el reconocimiento del “*espíritu de la época*” y en la búsqueda de un estilo moderno.

La diferencia entre ambos postulados resulta menor de lo que pudiere parecer en un primer momento, al constituirse ambas como dos desarrollos paralelos fruto de un mismo principio (la filiación arte e industria<sup>21</sup>) en la consecución de un mismo estilo. La diferencia radical entre ambos podría parecer que es la primacía económica propia de la política de exportación a la que acude Muthesius con asiduidad, casi como un deber nacional, pero en realidad dicho impulso económico esta muy presente también en los postulados afines a Van de Velde o, dicho de otro modo, van de Velde es muy consciente de la necesidad de exportación que tiene Alemania en estos momentos, pero decide no subsumir las propuestas artísticas hacia dichos fines, sino que argumenta la necesidad de imponer frente a ellos una libertad creativa. El ejemplo que hemos planteado de Gropius pone de manifiesto la convivencia entre los dos planteamientos. Es importante remarcar que la Werkbund como institución promueve la filiación entre un perfil empresarial y el artístico, en un delicado equilibrio que no debe ser pasado por alto. El rigor artístico debe poseer una fuerza adaptativa capaz de mesurar el empuje de los fines económicos a los que ella debe responder<sup>22</sup>. En relación con esta premisa resulta esclarecedor la lectura de los textos: *Evolución de la arquitectura industrial moderna* (1913) y *El valor de las formas arquitectónicas par la conformación estilística* (1914)<sup>23</sup>. En ambos textos se reflexiona sobre las formas arquitectónicas industriales en relación a

---

<sup>21</sup> Debe tenerse en cuenta que en esta filiación el arte debe también adaptarse y discurrir junto con principios económicos propios del desarrollo industrial.

<sup>22</sup> Es importante remarcar que no estamos buscando un posicionamiento frente a estas premias, sino que planteamos la diatriba propia de la asociación, y a la que hacen frente grandes figuras del movimiento como Gropius, Mies van Der Rohe, H. Meyer, P.Berhens, así como van de Velde o Muthesius, entre otros.

<sup>23</sup> Los tres textos que hemos elegido son de Walter Gropius, y obedecen a la cronología propia de la Deustcher Werkbund, estando el último fechado en el mismo año en el que se produce la exposición y congreso de Colonia. Si bien el desarrollo de estas mismas ideas pudiere completarse con textos de Mies Van Der Rohe, éstos se desmarcarían cronológicamente del marco temporal que hemos establecido en este apartado. Pero este desarrollo podría verse implementado con las premisas teóricas propias de la Bauhaus de la mano de los escritos de sus tres directores: W.Gropius, H. Meyer y M. Van der Rohe.

planteamientos económicos y estilísticos de su época. Resulta oportuno resaltar que en ambos se plantea una solución a la problemática que hemos propuesto, acerca del equilibrio que deben mantener la corriente artística y la económica:

*No solo en la fabricación de objetos utilitarios, sino también en la construcción de máquinas, vehículos y fábricas que sirven a una finalidad puramente práctica, se tiene en cuenta desde el principio puntos de vista estéticos en relación con la compacidad de la forma, con los colores y con la elegancia de la impresión global. (en Medina, 2019, p.45).*

Se hace presente aquí un cambio de paradigma en el desarrollo creativo de naturaleza industrial, ya que a partir de ahora la fuerza estética del producto, cualquiera que sea este, estaría sometida al empuje estético que el desarrollo e imbricación entre cultura e industria está produciendo. Esto se debe a que la rama económica inherente en el proceso industrial descubre que el objeto “impregnado” de espíritu, es decir, aquel objeto sancionado por el devenir artístico, se alza como el elemento diferenciador capaz de destacarse frente a la competencia internacional:

*Es totalmente comprensible que los hombres que pensaban en términos puramente prácticos rechazasen rotundamente consideraciones estéticas en su campo de trabajo, hasta que debieron prestarles oídos por motivos económicos. En las décadas pasadas del desarrollo técnico no quedaba tiempo para consideraciones acerca de la belleza. Siendo ante todo ingeniero y comerciante, el fabricante debía atender en primer lugar a los requerimientos prácticos y solamente hallaba ganancia en su cumplimiento. Consideraba el arte, en el caso de que apareciese en su horizonte, una afición privada que lo alejaba del campo de su propia actividad. Pero los líderes de la industria actual ya saben que se necesita algo más que precios bajos y una técnica perfecta para poder desempeñar algún papel en el comercio mundial. (en Medina, 2019, p.47).*

Es aquí donde la Werkbund resuena con mayor alcance, ya que fue la encargada de promover esta imbricación y, por tanto, la abanderada en la integración de ambos

campos de actuación. Si bien es cierto que el alcance de sus objetivos debe ponerse en duda, no así la importancia del movimiento.

Como decíamos en un primer momento, el debate ente Muthesius y Van de Velde acabó con la retracción de Muthesius de sus 10 puntos sobre la tipificación artística, e incluso ofreció su renuncia ante la Werkbund. No obstante, el desarrollo de la primera guerra mundial, tuvo un impacto considerable en el devenir social:

*Pero todo esto resultó ser una victoria pírrica, porque la economía de guerra que pronto predominó y las dificultades financieras de la guerra y los años de la posguerra, impusieron la producción estandarizada casi como una cosa natural. (Nerdinger, 2008, p.23).*

El impacto que la primera guerra mundial tuvo en Europa no es algo que se pueda obviar en el devenir histórico y social que se desarrolla tras ella. Durante el transcurso de los cuatro años que duró la guerra, ésta influyó en planteamientos sociales que tuvieron su eco en período de entre guerras. No obstante, a colación con la línea argumental que hemos estado desarrollando, resulta oportuno acudir a los escritos de Pual Virilio, donde se desarrolla su teoría sobre la Dromología, dirigiendo sus reflexiones y argumentos hacia la importancia de la velocidad, aportándonos un buen ejemplo acerca de cómo la guerra es asumida desde un punto de vista industrial, tras su estancamiento en las líneas de trincheras que surcaban Europa:

*Poco a poco, los elegantes planes de reclutamiento o las órdenes de ataque dan paso a nuevas consideraciones: consumo de obuses por metro cuadrado de trinchera, programa de producción, balance y evaluación de los stocks, mientras que en el curso de la nueva ofensiva en 1917, por ejemplo, se consumen 6.947.000 obuses del 75 del lado francés o sea el 28% de los stocks existentes... pero también se hablase del “consumo cotidiano de artillería”. La teoría de estado mayor desaparece entonces en lo que en adelante se llama “la guerra práctica”, lo que hace cómoda la guerra, vale decir, de un uso más fácil, lo que le impide zozobrar en sus propias imposibilidades. (Virilio, [1977] 2006, p.55).*

De este pequeño extracto, recogido del libro *Velocidad y política*, resulta esclarecedor el comprender cómo la fuerza del desarrollo industrial se fundamenta en un descarnado materialismo, no obstante, lo que pudiere resultar más perturbador es el cambio de mentalidad que se desarrolla teniendo en cuenta la naturaleza industrial. Una suerte de inercia, siempre en movimiento, que aporta una mirada numérica y estadística a cualquier campo a la que sea aplicada. Esta línea de pensamiento que se abría por aquel entonces perdura hasta el día de hoy, momento en el que, lejos de mermarse, se ha enriquecido y ha ocupado un lugar predilecto en la sociedad contemporánea, desde el simple hecho de la aportación, u otro tipo de vinculación con otros campos de actuación o estudio. Al fin y al cabo, el planteamiento que se ha ido desarrollando a lo largo de estos apartados no es más que la compleja trama que se desarrolla entre la imbricación de planteamientos artísticos e industriales que, consecuentemente con su naturaleza, conlleva la creación de un paisaje repetitivo, al permitir el desarrollo de una estética fundamentada en los nuevos modos de producción, que buscaba la permeabilidad con el ámbito artístico, sometido a una deriva ideológica de claro carácter político, que sustenta su desarrollo sobre una campo de trabajo que se plantea desde parámetros económicos y productivos, alejándose, en su seno, de consideraciones sociales, a pesar de que éstas se expresen como emblema del movimiento.

*“No solo la casa individualmente considerada ha de tener una forma típica, también las partes de la ciudad se ven determinadas por aquellos elementos propios del mundo moderno: la publicidad, la moda, el ritmo que generan las máquinas y los vehículos se asumen como elementos característicos del espíritu de los tiempos”.*(sobre el uso del tiempo y el espacio, ensayo: *la influencia de la utilización del espacio y del tiempo en la evolución de las formas modernas/ Anuario de la werkbund de 1914 dedicado al tráfico.*) (en García, 2012, p.79).



#### 1.4 EPÍLOGO: UNA CRÍTICA AL FUNCIONALISMO, EL SURGIMIENTO DE UNA NUEVA MENTIRA.

Al final del apartado Arte&Espíritu, apuntamos ya una actitud crítica hacia la asociación Alemana. En este último apartado de este capítulo nos gustaría retomar de nuevo estas alusiones para componer una primera conclusión.

Las críticas realizadas por T.W Adorno se plasman en un artículo titulado *El funcionalismo hoy* (1965). En donde presenta su opinión en contra del carácter autoritario que prevalece en la asociación y que asume como máxima la funcionalidad en el arte, en desprestigio de todo aquél objetivo que se aleja de sus planteamientos. Esta actitud de desprestigio, si bien resulta habitual en toda la defensa acérrima de un ideal, reforzado, además en este caso, en un principio ético asociado a premisas sociales, no debe ser pasado por alto. En este marco reflexivo Adorno plantea, por ejemplo, que *La diferencia entre lo necesario y lo superfluo es propia de las obras de arte y no se agota en la relación de ellas con algo exterior o en la ausencia de esta relación* (Adorno, 2008). Esta lógica inmanente a la obra de arte que plantea Adorno es pasada por alto en el desarrollo del ideario werkbundiano que, subsumiendo la complejidad y mutabilidad del concepto de arte, presupone, bajo una premisa de enriquecimiento y mejora social, un planteamiento artístico unitario. De hecho es de esta mutabilidad de donde se basa parte de la línea argumental de la Werkbund, ya que, al buscar el *espíritu* de su tiempo, deben asumir como puntos capitales aquellos principios que infieren con fuerza en la sociedad que los cobija y en la que pretenden influir. Lo que muda en un desarrollo mecanicista, que promueve, como hemos visto, una estética basada en la sintetización y simplificación o depuración de formas.

En este capítulo resultó importante destacar el modo en el que se entiende la máquina y, por extensión, el progreso técnico, permitiendo una asociación con el arte desde la integración de un nuevo medio productivo, más aún, defendiendo (para mostrar la lógica interna de la Deutscher Werkbund), que este traslado debe realizarse ya que, al no hacerlo, se estaría incurriendo en un error, ya por omisión, ya por hieratismo, al no abordar una de las características principales que condicionan su sociedad, en la defensa de una fidelidad ofrecida a un valor artístico canónico que, a lo largo del tiempo, se ha visto sujeto a variaciones que, poco a poco, han constituido la noción de arte que hoy conocemos. En relación a ello, F. Naumann, recordemos, argumentaba:

*El arte era, pues, una cuestión, otra el discurrir del mundo. Se dijo, ¡el mundo está perdido, se ha entregado a la máquina! Ese patetismo, trasladado a lo artístico, este aferramiento romántico a un pasado perdido suena muy bien, desde luego, resulta muy íntimo, pero sólo unos pocos pueden acceder a ello. Guarda dentro de sí un amable encanto y un fuerte atractivo pero, por esa vía, el arte en su conjunto no progresa... (en García, 2006, p.67).*

Dejando al margen las connotaciones teleológicas del concepto de *progreso*, y bajo la premisa de la *revolución artística*<sup>24</sup>, de la que hablaba W. Gropius, la reflexión resulta coherente con el discurso constitutivo de la Deutscher Werkbund, pero no por ello su naturaleza deja de ser parcial, al abandonar otros muchos caminos identitarios del desarrollo artístico. Debemos tener en cuenta, además, el hecho de que el nuevo arte defendido y contrapuesto al “*aferramiento romántico*”<sup>25</sup> del que habla Naumann, se basa en un concepto de funcionalidad que debe ser puesto en duda, no ya solo por ser susceptible de constituirse como un principio vinculante que susbume la obra de arte a relaciones externas a ella, sino también por el principio económico que, en este caso, encubre: *Hacer artísticas las cosas prácticas era tan repugnante como basar el arte no funcional en una praxis que había acabado sometiéndolo todo al poder del beneficio, contra el que se revelaron las artes y oficios al menos al principio de sus esfuerzos.* (Adorno, 2008). Teniendo en cuenta el carácter heterogéneo del movimiento, en el que se encontraban tanto empresarios como artistas y críticos, pesa sobre su desarrollo un fuerte carácter económico que resulta una lacra para el carácter artístico que, ya en la segunda mitad del siglo XIX, comenzaba a desligarse de encargos regios y eclesiásticos, así como de los cánones académicos en la defensa de una libertad creativa que permitiese el desarrollo de las vanguardias. Esta libertad se ve coartada desde el momento en el que se produce el voluntario sometiendo a las leyes económicas derivadas del ámbito industrial, sustentadas bajo un discurso que proclama la consecución de una verdad objetiva: *Porque los seres humanos vivos ... tienen derecho*

---

<sup>24</sup> Extracto rescatado en el apartado: *Consideraciones estéticas.*

<sup>25</sup> Reflexión expuesta en el apartado *Arte&Espíritu.*

*a la satisfacción de sus necesidades, aunque sean falsas. Si la idea de necesidad verdadera, objetiva, desprecia la necesidad subjetiva, se convierte en opresión brutal, como siempre lo ha hecho la volonté générale contra la volonté de tous.* (Adorno, 2008). Una *volonté générale* que, apoyándose sobre una premisa funcionalista, busca imponerse sobre cualquier otra forma de comprender, en este caso, el desarrollo cultural. Este pensamiento conlleva una idea reduccionista del concepto de utilidad que, asociado con un funcionalismo, se revela incapaz de dar respuesta a las diversas necesidades individuales. Esta idea de lo funcional como sinónimo absoluta de lo útil, es un campo prolífico de estudio, como demuestra el ensayo de Nuccio Ordine *La utilidad de lo inútil*, en el que compila un gran número de pensadores, entre los que podemos encontrar desde Petrarca hasta Heidegger, pasando por Euclides, John Locke, García Lorca, Giacomo Leopardi o Kant entre muchos otros, generando un gran corpus teórico sobre esta problemática. La línea argumental se sustenta en la asociación del concepto de utilidad con funcionalidad o pragmatismo. Ordine aborda el tema con el fin de centrarse en todo aquello que dejamos de contemplar como útil por la simplificación de un concepto cuyo alcance trasciende el mero materialismo al que se ha visto subsumido. En relación a ello rescatar, por ejemplo, el pensamiento de Heidegger:

*Lo más útil es lo inútil. Pero experimentar lo inútil es lo más difícil para el ser humano actual. En ello se entiende lo “útil” como lo usable prácticamente, inmediatamente para fines técnicos, para lo que consigue algún efecto con el cual pueda yo hacer negocios o producir. Uno debe ver lo útil como lo curativo [Heilsamen], esto es, lo que lleva al ser humano a sí mismo.*

*En griego “theoria” es la tranquilidad pura, la más elevada “energheia”, el modo más elevado de ponerse-a-la-obra, prescindiendo de todos los manejos [Machenschaften] prácticos: el dejar presenciar [Anwesenlassen] del presenciar mismo. (en Ordine, 2014, p.72).*

Esta argumentación abre un nuevo desarrollo crítico hacia el ideario de la Werkbund que, afín a principios técnicos sometidos a leyes económicas, deja de lado este saber *útil*, que no práctico, en favor de razonamientos y de dinámicas de exportación, así como, planteamientos sociales destinados a la consecución de una cultura armónica,

negando una expresividad individual en favor de una dinámica social provechosa para el imperio. Es entonces donde cobran una especial significación las reflexiones sobre Rousseau en *El contrato social* (1760-1761), con lo que nos devuelve a la cita de Adorno sobre la brutal opresión de la *volonté générale*: (esencia del pacto social) *en el que cada uno pone su persona y todo su poder bajo la suprema dirección de la dirección general, y cada miembro (es) considerado parte indivisible del todo* (Rousseau, ed. 2009, p.37). Esta violencia inherente al sometimiento resulta ajena al desarrollo artístico, pero debe ser tenida en cuenta a la hora de estudiar la filiación arte&técnica que aboga por una comprensión amplia del concepto de arte, al comprender la utilidad desde un funcionalismo regido por un carácter artístico sometido a un mercado y asociado a un gobierno marcado por un autoritarismo imperilista, en un ambiente prebélico. Desde esta perspectiva, en el seno de la Deutscher Werkbund, conviven dos posturas antagónicas. En palabras de Alexis Tocqueville, sobre las Democracias comerciales:

*En un gran número de personas encontramos un afán egoísta, mercantil e industrial por los descubrimientos del espíritu, que no hay que confundir con la pasión desinteresada que prenden el corazón de unos pocos; hay un deseo de utilizar los conocimientos y hay un deseo puro de conocer* (en Ordine, 2014, p.86).

Si esta es la premisa en una democracia comercial ¿cuál debe serlo en un imperio autoritarista comercial? Todo ello nos lleva a plantearnos este debate bajo una crítica más aguda. Para ello, acudimos a Oscar Wilde, romántico por antonomasia, que en 1898, nueve años antes del nacimiento de la Deutscher Werkbund, y ya bien avanzado el período Guillermino, escribe *La decadencia de la mentira*. Un alegato sobre la pérdida de valores románticos y una crítica a una nueva corriente de pensamiento que

aboga por una mirada hacia la *realidad* (sancionada por el devenir científico<sup>26</sup>) en busca de modelos y temas para la creación artística, alegando, por ejemplo: *Ahora todo a cambiado. Los hechos no solo encuentran un sitio básico en la historia, sino que usurpan los dominios de la fantasía y han invadido el reino del romance. Su escalofriante contacto está en todas partes.* (Wilde, 2016, p.133). Hemos decidido introducir el pensamiento de Oscar Wilde por dos razones: la primera por defender unos principios completamente opuestos al desarrollo ideológico de la asociación alemana, lo que nos permite comprender mejor el cambio de paradigma que se está produciendo en estos momentos; y la segunda, por la afinidad, en algunas reflexiones, que surge entre Theodor W. Adorno y Oscar Wilde. Dos miradas que difieren en gran medida pero que, sin embargo, hablan de igual forma sobre la naturaleza de la obra de arte: *El arte encuentra su relación dentro —y no fuera— de sí mismo. No debe ser juzgado por un patrón externo de semejanza. Es un velo más bien que un espejo.* (Wilde, 2016, p.136). No obstante, Oscar Wilde lleva sus reflexiones por otros caminos planteando, desde una premisa fuertemente romántica, que la vida imitaba al arte mucho más de lo que el arte imitaba a la vida, ya que: *En términos científicos, el fundamento de la vida — la energía de la vida, diría Aristóteles— es simplemente el deseo de expresión y el arte presenta siempre diversas formas mediante las cuales puede obtenerse la expresión.* (Wilde, 2016, p.143).

Como vemos, la naturaleza artística defendida por Oscar Wilde difiere mucho de la propuesta que asume la Deutscher Werkbund que, como buena parte de las vanguardias artísticas, propugnaban la idea de que el arte era un medio de mejorar la vida, un planteamiento tendente a un carácter utópico que, en el caso de la asociación alemana, se tradujo en una mirada esperanzadora de la industria, en relación a su potencial democratizador, y a una propuesta artística continuísta con las ideas del movimiento inglés de las Arts&Crafts, en la que el arte era comprendido como un forma de vida. Pero la naturaleza del movimiento se revela dual, porque estas ideas comparten mesa

---

<sup>26</sup> La realidad, como elemento percibido, será puesta en duda en su representación pictórica debido a que *la sencilla exigencia de pintar lo que ven* (los artistas) *es contradictoria en sí*. Deberíamos añadir una cita de H.Gombrich, en la que comienza a dilucidarse la vertiente racional que asoma en la pintura en el período de entreguerras, y que procederemos a desarrollar en el siguiente capítulo.

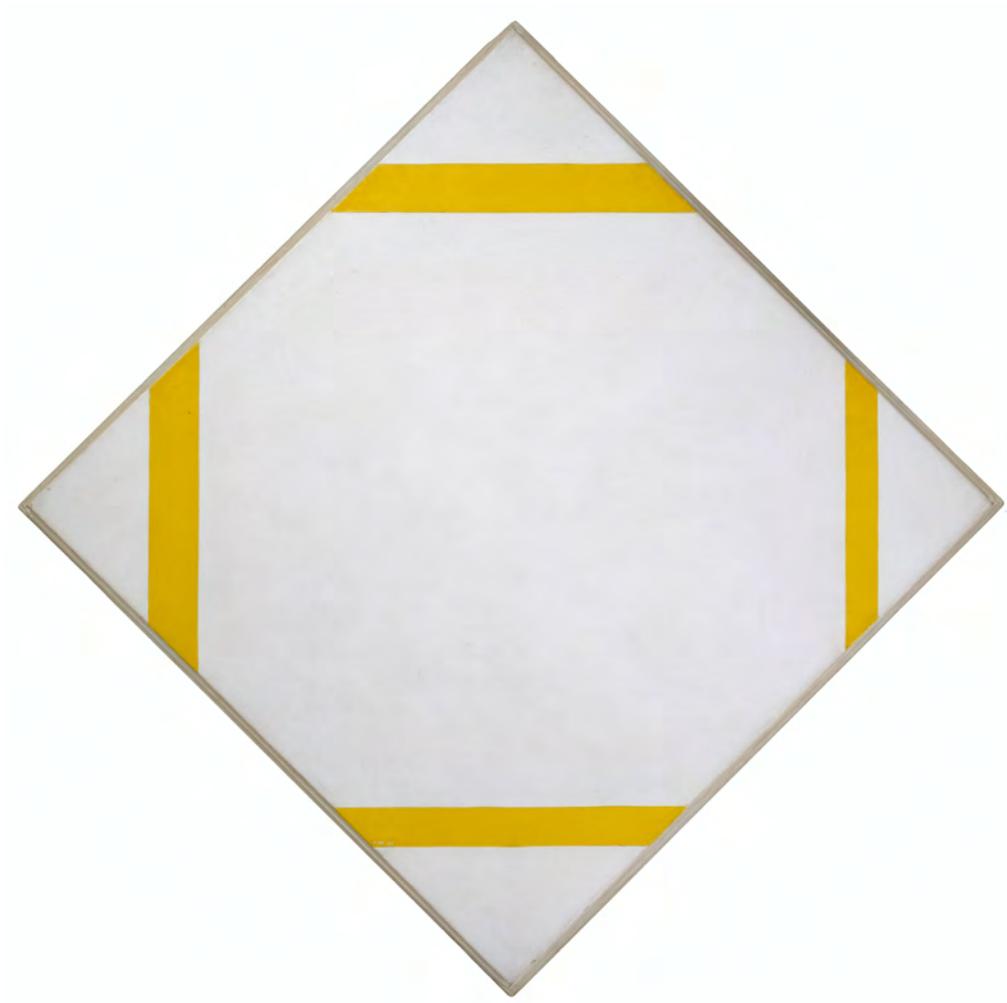
*Pero cada generación descubrió que aún había focos de resistencia insospechados, bastiones de convencionalismos que hacían que los artistas aplicasen formas que habían aprendido a pintar más que a ver. Los rebeldes del siglo XIX propusieron proceder a una limpieza de todos esos convencionalismos; uno tras otro, los suprimieron, hasta que los impresionistas proclamaron que sus métodos les permitían reproducir en el lienzo el acto de ver con exactitud científica.* (Gombrich, 1997, p.433).

con planteamientos político-económicos que terminan por sobreponerse en un panorama cada vez más industrializado y universalizado en el que impera la búsqueda de lucro. Todo ello nos lleva a concluir que *La decadencia de la mentira* es únicamente la decadencia de una mentira descubierta porque, como decía Oscar Wilde: *La única forma de mentir absolutamente irreprochable es mentir por mentir, y la forma más elevada de esto es ... La Mentira en el Arte.* (Wilde, 2016, p.153). Frente a esta idea se nos plantea una mentira encubierta, fruto de la consciencia de un ideal económico, que tiene como consecuencia que el arte fuese incapaz de revelarse en los términos de libertad y expresividad en los que debería. Por ello, con este movimiento surge el nacimiento (en el ámbito artístico) de un nuevo ídolo: el funcionalismo, y con él, una nueva mentira.

## **CAPÍTULO 2.**

### **EL NIEUWE BEELDING O NEOPLASTICISMO:**

**La construcción de un lenguaje repetitivo. Piet Mondrian en el grupo De Stijl: La nueva imagen en la pintura y la arquitectura.**



\*Piet Mondrian.

Composición en rombo con cuatro líneas amarillas.

1933.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 4.)

# Capítulo 2.

## 2.0 Introducción.

## 2.1 Un cambio de paradigma: de la realidad construida a la realidad percibida.

### 2.1.1 La crisis del realismo: El camino hacia la construcción reticular de una trama pictórica.

## 2.2 Países Bajos: un desarrollo cultural de principios del siglo XX.

### 2.2.1 Piet Mondrian: el camino hasta la creación del Nieuwe Beelding o Neoplasticismo.

#### 2.2.1.1 El contacto con la corriente cubista.

#### 2.2.1.2 Regreso a Nederland: la síntesis de un lenguaje.

#### 2.2.1.3 La estancia en Laren y el grupo De Stijl.

#### 2.2.1.4 La vuelta a París: el preludio al Neoplasticismo.

## 2.3. La nueva imagen en la pintura: La argumentación teórica del Neoplasticismo.

### 2.3.1. El carácter místico de la pintura de Mondrian.

#### 2.3.1.1 Contexto ideológico.

#### 2.3.1.2 Teosofía.

#### 2.3.1.3 Mondrian y la teosofía.

## 2.4 El desarrollo de la arquitectura Neoplástica.

### 2.4.1 Primera Etapa.

#### 2.4.1.1 Aproximación a un Arte Monumental: el caso Spangenberg.

### 2.4.2 La arquitectura Neoplástica.

#### 2.4.2.1 El proyecto Rosenberg.

#### 2.4.1.2 La casa Schröder.



## 2.0 INTRODUCCIÓN.

Durante el transcurso del primer capítulo nos hemos centrado en la imbricación Arte&Industria por medio del estudio de la institución Deutscher Werkbund, para comprender de qué forma y bajo que preceptos se promueve el desarrollo de una nueva estética repetitiva asociada a los nuevos medios de producción, cuyas cualidades y posibilidades constructivas se desarrollaron exponencialmente en esos momentos. A medida que avanzábamos en el trabajo pudimos ir comprendiendo el profundo impacto que esta nueva revolución técnica tuvo sobre la sociedad, desde la nueva organización social derivada de los nuevos métodos de organización industrial, hasta el modo en que cambiaban ciertas premisas culturales (como puede ser la reescritura de la idea de Arte&Vida desarrollada por las Arts&Crafts) o las posibilidades que éstas ofrecían para abordar situaciones bajo un prisma numérico, al ofertar un volumen de producción tan importante que *per se* podía asumir buena parte de la argumentación para la resolución de un conflicto. Como sucede en el desarrollo del ciclo de guerras mundiales, según, recordemos, las argumentaciones realizadas por P. Virilio al final del apartado *Colonia 1914: Entre Hermann Muthesius y Henry van de Velde*. Así como, aquellas referidas al impacto que tiene la cadena de montaje en el devenir del transcurso bélico, tal y como se argumenta al final del capítulo *H.Ford: la cadena de montaje*.

No obstante, en lo que respecta al desarrollo de una estética repetitiva, la revolución industrial y la nueva forma de comprender el organigrama laboral ofrecían la posibilidad de desarrollar elementos con un rastro cultural fuertemente establecido, basado en conceptos como *Normalización* o *estandarización*. Ambos conceptos, acuñados bajo el auspicio de objetivos mercantilistas, obtuvieron una buena acogida en ciertos círculos culturales debido a las posibilidades que ofrecían, y que podían tener como consecuencia mejoras en la calidad de vida, así como debido a la idea de modernidad que surgió asociada a ellas. Una modernidad reforzada tanto por las posibilidades que ofrecían como por las necesidades que reclamaban. Todo ello promulgó el desarrollo de una estética asociada al uso de las nuevas técnicas industriales, así como, a las formas que ellas tendían a producir. Formas sencillas basadas en el respeto al material, en donde la función debía ser razón *sine qua non* para la forma final. Lo que derivó en una articulación compositiva basada en el ritmo y la

regularidad, establecida por aquellos elementos que, creados bajo criterios de exactitud y producidos en serie, pudieran construirse en cualquier lugar bajo cualquier mano, al haber sido ya diseñados y sancionados previamente, en un proceso de proyección que alcanza cotas no vistas hasta este momento. Así mismo, como planteamos, las formas también sufrían el influjo de la naturaleza mecanizada que, lejos de convertirse en un adversario, fue fomentada como símbolo de modernidad.

Pero como en el primer capítulo se estudió un movimiento arquitectónico, es importante destacar que, por su propia naturaleza, la arquitectura tiene como uno de sus pilares la *utilitas*. Resulta importante tener esto en cuenta debido a que las posibilidades técnicas asociadas al devenir funcional, deben acotarse, en su mayoría (a menos que se trata de un proyecto expositivo como puede ser el Pabellón de Barcelona de Mies van Der Rohe<sup>27</sup>, por ejemplo), a las posibilidades económicas bajo las que se producen, es decir, limitadas al marco económico que las alumbra:

*Durante el siglo pasado (XIX), a la vez que se formaban los grandes capitales de la industria y el comercio, surgían los de los especuladores en virtud del crecimiento de las ciudades. Enormes fortunas se cimentaron sobre esta especulación de terrenos, que en pocos años dejaban de ser tierras de labor para convertirse en solares. Estos especuladores dieron lugar a la ciudad inorgánica, a los ensanches inorgánicos del siglo pasado. Cualquier otra solución funcional que no hubiera sido la simple cuadrícula habría dañado a sus intereses. Si todas las calles no eran de tráfico y aproximadamente de la misma jerarquía, los valores del terreno se verían peligrosamente afectados. Para una época que apresuradamente parcelaba, vendía y construía barrios enteros, nada podía ser más simple que el trazado de la cuadrícula. (Chueca, 2018, p.209).*

Planteamos, por tanto, una estructuración reticular (repetitiva) que favorece un carácter económico asociado a los nuevos avances técnicos, desarrollada a todos los niveles: ordenación del territorio, edificación singular y desarrollo urbano. Pero este

---

<sup>27</sup> Otro ejemplo que explicita aquello de lo que estamos hablando lo constituye también la casa Farnsworth. La que, a pesar de constituirse como un gran proyecto arquitectónico desde un punto de vista estético, se reveló inhabitable debido a la incapacidad de la vivienda de hacer frente a las inclemencias climáticas de la zona, así como a dar solución a cuestiones funcionales vinculadas al día a día.

planteamiento lucrativo al que se vio sometido el espacio urbano durante todo el transcurso del siglo XIX no se frena con el comienzo del siglo XX. Es, por tanto, que el desarrollo de un arte repetitivo, asociado a las premisas que hemos visto, se asume desde la construcción de un espacio cultural normalizado, capaz, por un lado, de ofrecer una perspectiva lucrativa de gran interés, así como, como hemos visto de la mano de la Deutscher Werkbund, de ofrecer mayores prestaciones para aquellos que lo habitan, sin que por ello debamos olvidar su carácter estético.

Pero lo cierto es que el impacto que estas estructuras han tenido para con el estudio de un lenguaje repetitivo surgido del ámbito cultural resulta incompleto. Sin ánimo de extendernos demasiado en el desarrollo de esta introducción, hemos estado trabajando sobre diferentes perspectivas, que nos permitiesen esbozar una idea más clara de cómo la definición de la idea de Modernidad, asociada siempre a una premisa utópica en pro de la mejora social, asume planteamientos sintéticos que derivan en la construcción de un arte que tiende hacia la repetición. Para proseguir con el desarrollo de esta temática, podríamos estudiar el Productivismo y Constructivismo Ruso, con Boris Arvátov a la cabeza, entre cuyas ideas encontraríamos planteamientos muy semejantes a los que se desarrollan en la Alemania de preguerra<sup>28</sup>. No obstante podemos concluir, en relación al carácter repetitivo asociado a la producción constructivista, que el papel de la máquina (y por extensión, la industrial) es semejante al que se establece el marco werkbundiano. Entre las reflexiones de Arvátov podemos encontrar, por ejemplo, que: *El problema de la técnica proletaria es el problema del monismo técnico-social en el arte.* (Arvátov, 2018, p.117). Arvátov plantea un vínculo entre arte y técnica desde un marco social, en un discurso que aboga por reconsiderar el papel de la técnica y los nuevos procesos productivos en el marco de una política revolucionaria, ya que “*Las nuevas formas de producción artística determinaban también los nuevos gustos y creaban una nueva estética*”. (Arvátov, 2018, p.54). Entre los integrantes del grupo, el compromiso con la sociedad en la que habitan también resulta importante. Liubov Popova, artista que se yergue como una de las figuras más importantes del Constructivismo Ruso, participa activamente en encargos relacionados con este compromiso: *entre 1917-18 y realizó algunos bocetos para mobiliarios proletario, trabajó, en colaboración con el arquitecto Aleksander Vesnin, en la decoración del Mossovet (el ayuntamiento de Moscú) y*

---

<sup>28</sup> Como ya se señaló en el primer capítulo en el apartado Arte y Espíritu.

*participó en el mural para el club de la Federación de Izquierdas del Sindicato profesional de Pintores Artísticos. (Tupitsyn, 2009, p.15). Esto es solo un ejemplo de la implementación de los recursos artísticos en asociación con el desarrollo industrial forjado en Rusia en estos momentos, pero que nos pone sobre aviso a cerca del marcado carácter político que asumen sus integrantes, así como hacia la concepción de la máquina como recurso propio de la identidad de un tiempo.*

*El arte constructivista no es una forma sino un método y, en particular, un método que se supedita a las tareas de colectivización que sitúa en su base misma el principio de economía-tecnológica de los materiales. El arte constructivista se pone como objetivo directo la organización no solo de las ideas u de los individuos sino de las cosas. De esta manera el arte constructivista tiene la aspiración de convertirse en un movimiento histórico transformador que facilite el cambio desde un tipo de arte que todavía construye sus obras fuera de la vida y manipula formas petrificadas, a otro tipo que esté plenamente inmerso en el movimiento dinámico-evolutivo de la vida social, es decir, un arte plenamente proletario. (Arvátov, 2018, pp:86-87).*

Pero el desarrollo argumental llevado a cabo durante el primer capítulo, nos pone en camino hacia una cuestión muy diferente al estudio del lenguaje repetitivo asociado a la idea de modernidad, ya que de él hemos podido comprobar, por un lado, que el papel de la máquina y los nuevos procesos industriales, constituyen una herramienta nueva de un enorme impacto capaz, gracias a su potencial, de impulsar planteamientos sociales de claro carácter utópico. Si bien, debemos tener en cuenta que, por otro lado, no es más que una herramienta que promociona cierto carácter estético debido a su naturaleza procesal mecánica, sobre el que se vierten ideas politizadas que se valen del desarrollo de esta industria mecanizada para perseguir sus propios fines. En el primer capítulo hemos podido mostrar el carácter político-social de la institución, así como el estudio sobre La Buena Forma, recordemos, espejo del imaginario de la Werkbund. Al plantear el estudio sobre el productivismo, pudimos comprender que las nuevas formas

productivas constituyen nuevas herramientas con las que alcanzar un fin, independientemente al principio político que las rija, por ello, el estudio del productivismo, en la línea argumental que hemos planteado durante el primer capítulo, derivaría en una reflexión sobre el desarrollo político de dichos movimientos, bajo el marco establecido en el debate de *Reforma o Revolución*, que Rosa de Luxemburgo<sup>29</sup> desarrolla en sus escritos. Esto plantearía la posibilidad de desarrollar la anatomía de ambos movimientos bajo dos planteamientos políticos muy diferentes: La Alemania-integracionista y la Rusia-revolucionaria. Pero el desarrollo de este trabajo no nos ofrecería una mayor comprensión de la naturaleza repetitiva que surge derivada de estas producciones culturales, sino que se desarrollaría una producción cultural politizada dependiente del marco gubernamental que la alumbró, en el que la máquina y el nuevo desarrollo industrial juegan un papel fundamental en la transmisión y consecución de sus planteamientos políticos.

Como ejemplo de aquello que estamos mencionando, hemos decidido añadir dos citas en la procura de ofrecer una mayor comprensión acerca del carácter político presente, por ejemplo, en los escritos de B. Arvátov, adalid del Productivismo:

*Ninguno de los intentos del estado burgués por insuflar vida en la manufactura artística y elevar sus niveles de producción llevaron nunca a ningún resultado positivo, por la sencilla razón de que aquí no había lugar par la competencia y consecuentemente (dentro de los marcos de la propiedad capitalista) tampoco para el progreso técnico. La producción artística se quedó anquilosada, esclavizada por modelos procedentes de todas las épocas imaginables, y convertida en producción exclusiva de imitaciones y falsificaciones.* Boris Arvátov, *De arte y clases sociales*, 1923 (Arvátov, 2018 , p.59).

## O

*Un tipo de experimentación espontánea y asistemática que es característico del arte así llamado autónomo es profundamente contradictorio respecto de*

---

<sup>29</sup> Para más información: Luxemburgo, R. (2015). *Reforma o Revolución*. España, Madrid: Akal, S.A.

*la actividad consciente-organizativa de la clase trabajadora.* Boris Arvátov,  
*De arte y clases sociales, 1923* (Arvátov, 2018, p.69).

Una dinámica en la que “el arte burgués” se ve apartado del discurso cultural, bajo la “certidumbre” de no ser capaz, debido a sus características, de ofrecer la posibilidad de una solución cultural satisfactoria para con el carácter rupturista que manifiestan ambos movimientos artísticos, lo que nos devuelve a una reflexión e torno a planteamientos políticos integracionistas o revolucionarios, en los que se sanciona un desarrollo artístico supeditado al desempeño de una función social determinada:

*Lenin ... ya en el año 1905, había fijado la posición de que la literatura debía convertirse en una literatura de partido, y no tenía ninguna intención de renunciar al control sobre la esfera cultural. Según el líder revolucionario, más que la creación de una nueva cultura proletaria, era necesario aprovechar la herencia cultural de signo progresista transmitida por la burguesía y asignar las tareas culturales a una vanguardia artística profundamente ideologizada, que actuaría bajo el férreo control de las instituciones del Estado y del Partido.* (Zalambani, 2018, p.8).

Como vemos, el debate nos dirigiría hacia un planteamiento político-social que compone el ideario artístico asociado a premisas integracionistas o revolucionarias. Pero nuestro objetivo en este segundo capítulo, no es la de ahondar en el imaginario político ruso en comparación con el imaginario alemán, sino que lo que buscamos es mostrar la permeabilidad que este “arte burgués”, calificado así tanto por Arvátov como por teóricos de la asociación Alemana como Nauman, tenía para con las nuevas tendencias culturales asociadas a la modernidad. Ya que el desarrollo de un arte repetitivo manifestado en la imbricación Arte&Industria, contiene una idea de modernidad asociada a la estética surgida de los nuevos medios de producción y expresión. Esta idea de modernidad no se desarrolla ajena a la producción cultural “tradicional”, sino que la búsqueda por alcanzar este ideal se desarrolla también en las filas del “arte burgués”, configurando una modernidad polivalente que modera la producción artística de la primera mitad del siglo XX. Es por ello, que decidimos desarrollar un estudio sobre el la producción pictórica de Piet Mondrian, uno de los máximos exponentes de la

abstracción geométrica, que se encuentra integrado en el movimiento De Stijl, cuya interdisciplinariedad y tendencia a la internacionalización, pretenden la consecución de un arte universal.

El movimiento De Stijl asume, del mismo modo en el que lo hacía la Deutscher Werkbund, una interpretación del arte que trasciende la mera representación, para proponer un sistema de valores éticos que favorezcan el correcto desarrollo de la sociedad futura y contemporánea:

*El arte de De Stijl nace de y apunta a concepciones que no son exclusivamente artísticas, sino que pertenecen a la formación de un nuevo estilo de vida. Los cuadros y los edificios de De Stijl no pretenden sólo la purificación de la obra de arte, sino también de las “puertas de la percepción”, el espíritu del espectador. El arte stijliano aspira a ser un “modelo” para la vida futura. Así lo prueba, entre otros datos, la dedicatoria que Mondrian antepuso en 1920 a su opúsculo “Le Néoplasticisme”: “Al hombre futuro”. En la visión stijliana de la vida contemporánea las artes —y la pintura la primera de todas— eran capaces de liberarse de la opresión de las cosas irrelevantes de todos los días, que desviaban al hombre de la búsqueda de su auténtico objetivo: perseguir la verdad y hallar la armonía. Allí donde la vida cotidiana seguía laborando en la oscuridad, las artes ya habían visto la luz. El arte, por tanto, va por delante de la vida, y de ahí que su función consista en mostrar a la vida el camino que debe seguir para alcanzar la realización de esa armonía. El arte podría guiar a la humanidad hacia un futuro más brillante, hacia una nueva y revolucionaria utopía. (Jaffe, 1986, p.14.).*

El fuerte carácter utópico de la asociación se materializa en uno de los más puros movimientos abstractos que se desarrollan en estos momentos. En muchas ocasiones, la abstracción geométrica desarrollada por los integrantes del De Stijl, es explicada como

un producto (o eco) de la iconoclastia protestante<sup>30</sup>: *La concepciones artísticas de De Stijl se basaban en unos sólidos principios: la filosofía idealista holandesa, una tradición de sobriedad intelectual, claridad y lógica, y, como dijera Oud, “la iconoclasta protestante”. Creían en una armonía universal, en la cual el hombre podía participar subordinándose a ella.*” (Chipp, 1995, p.339). Pero lo cierto es que la producción artística asociada al grupo De Stijl, así como a Mondrian, veremos que es continuista para con muchos de los caminos abiertos durante el transcurso del arte de vanguardia, lo que nos ofrece la posibilidad de establecer una genealogía clara del itinerario que, en este caso Mondrian, decide tomar hasta la consecución del arte neoplástico maduro, de claro carácter repetitivo.

Por otro lado, el grupo goza de una personalidad reformista que se revela ante planteamientos culturas de preguerra. Sintomático de ello son las ideas presentes en el primer manifiesto del grupo, firmado en 1918 por Theo Van Doesburg, Rob. Van-t Hoff, Vilmos Huszár, Antony kok, G. Vantogerloo, P. Mondrian y J. Wills. Entre dichas ideas podemos encontrar, por ejemplo, el carácter purificador atribuido a la contienda bélica, capaz de eliminar aquella *conciencia vieja*, orientada hacia lo individual. Frente a ella: *El nuevo arte ha revelado la sustancia de la nueva conciencia de la época: un equilibrio entre lo universal y lo individual.* (En González, Calvo & Marchán, 2018, p.260.). Como podemos ver, el movimiento De Stijl nace con unos objetivos ambiciosos que pretenden promover un nuevo arte capaz de aliviar los errores cometidos y considerados responsables del estallido de la primera guerra mundial:

*Las profundas alteraciones que sufrirá la vanguardia artística a partir de 1920 son un testimonio más de la crisis general de la conciencia europea ante la Gran Guerra de 1914. No deberá, sin embargo, sorprendernos el hecho de que Suiza y Holanda, gracias a su neutralidad, y en Nueva York,*

---

<sup>30</sup> Reflexión que también podemos encontrar de la mano de Jaffe, H.L.C. quien expone de forma clara la relación entre ambos pensamientos: *Su gusto por la abstracción puede encontrarse igualmente con la tradición holandesa. El carácter nacional de este país debe mucho a la influencia del calvinismo del siglo XVI. Y, de hecho, una de las primeras iniciativas de los pioneros del calvinismo fue la de eliminar de sus iglesias las imágenes de culto. Para ellos, toda representación de una imagen religiosa denigraba la santidad absoluta de Dios. Los artistas de De Stijl, a los que bien puede considerarse como descendientes de aquellos iconoclastas, tenían unas razones similares para desterrar de sus obras toda representación de la naturaleza: la representación de un objeto natural era para ellos una distorsión de la pureza divina de las leyes de creación. Sólo la abstracción les permitía conservar su fe en los valores universales.* (Jaffé, 1986, p.13)

*gracias a su distancia, esa conciencia crítica del conflicto despierte anticipadamente y de que, en consecuencia, sean artistas e intelectuales allí radicados quienes expresen por vez primera cuanto había de complaciente con el viejo mundo en aquella vanguardia original.* (González, Calvo, & Marchán, 2018, p.249).

La elección de estudiar la producción artística de P Mondrian deviene, por un lado, de que ésta es la figura más representativa del movimiento De Stijl, además de que es considerado como uno de los exponentes más puros de la abstracción geométrica. Por otro lado, sobre su figura se establecen constantes alusiones en relación al carácter reticular y teosófico, predisponiendo comparativas con autores como Kandinsky o Malevich, así como el hecho de que R. Krauss lo establece como una de las figuras más representativas del arte reticular. Por otro lado, el estudio de su obra nos permite exponer cómo el maestro neerlandés es capaz de desarrollar un lenguaje reticular de marcado carácter repetitivo integrado en una producción artística más amplia, lo que da lugar a una lectura a cerca del modo en el que las Bellas Artes asumen un lenguaje que tiende a la repetición. No obstante, nos gustaría añadir una última cita al respecto que proporcione un marco que ponga en contexto la validez del movimiento, así como el influjo que Mondrian tenía entre sus integrantes, para dirimir su importancia en el devenir cultural internacional:

*Para lo que sí sirvió el neoplasticismo, como fermento más combativo culturalmente, fue para que al fin se alcanzase la aspiración mantenida por Berlage durante toda su vida: la humanización de la barriada residencial, haciéndola más higiénica, más bella y mejor ordenada. También en una nueva poética de distribución de los espacios arquitectónicos los ritmos ortogonales de Mondrian ejercen una clara influencia en arquitectos tan fundamentales de nuestro tiempo como son Mies Van der Rohe, J. J. Pieter Oud, y el urbanista de Amsterdam C. Van Eesteren. "En 1922 Walter Gropius invita a Van Doesburg a enseñar en el "Bauhaus", de Weimar<sup>31</sup>, o*

---

<sup>31</sup> No obstante, la relación que surgió entre ambas figuras no estuvo exenta de conflictos. Para comprender mejor esta relación recomendamos la lectura, por un lado, del escrito que Ise y Walter Gropius escriben en Italia en 1952, en donde muestran las diferencias que existían entre ambas posturas (en Zevi, 1960, p.101). Así como la lectura de *De Stijl en la Bauhaus* de Magdalena Droste (Droste, 2019, pp.108,130).

*sea en aquella Escuela de Construcciones que constituyó el centro didáctico más importante de Europa. Estos acontecimientos determinan el ingreso oficial del neoplasticismo a la cultura de la arquitectura moderna internacional. Su eficacia revelará ser de carácter permanente, hasta tal punto que en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard se afirma en la actualidad el valor didáctico del neoplasticismo; por tal razón, esa tendencia constituye uno de los componentes esenciales de la arquitectura racionalista". (Ramirez, 1966, p.66).*

Para concluir esta introducción añadir que, debido a la heterogeneidad del movimiento<sup>32</sup>, que produce un amplio material documental e ideológico sobre el que trabajar, así como el interés que reclama el estudio de la obra de Piet Mondrian, procederemos a estudiar el desarrollo estético de éste, para concluir el capítulo con un apartado sobre la expresión arquitectónica del Neoplasticismo, expresando el desarrollo totalitario que tiene la corriente neoplasticista.

*Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que, en el conjunto de la producción estética moderna, no hay ninguna otra forma que se haya autoafirmado de modo tan implacable y haya sido al mismo tiempo tan impermeable a los cambios como la retícula. Lo sorprendente no es el elevado número de personas que se han dedicado a explorarla, sino el hecho de que hayan elegido un campo de investigación de tan escasa fertilidad. Como demuestra ampliamente la experiencia de Mondrian, la retícula se resiste precisamente a cualquier tipo de desarrollo. Sin embargo, no parece que ese ejemplo haya disuadido a nadie, y la práctica moderna continúa generando cada vez más ejemplos de retículas. (Krauss, 1996, p.27).*

---

<sup>32</sup> Como ejemplo de ello, podemos revisar el estudio de Jose Luis Jimenez Sequeiros desarrolla en relación a los pormenores y objetivos en la producción de los pintores asociados a Laren, uno de los epicentros del movimiento De Stijl. Para más información (Jiménez, 2015, pp:121-128).

Por otro lado, es importante destacar que la disparidad propia del Grupo De Stijl, conlleva también una disparidad en los objetivos de sus integrantes, lo que derivó en conflictos entre sus miembros, como el acaecido entre el escultor Vantongerloo y P. Mondrian en 1920, ya que, a pesar de la afinidad estética desarrollada entre ambos artistas (ambos pertenecientes al grupo de Laren), Mondrian criticaría el uso que le da Vantongerloo a la teosofía, en relación a la interpretación que éste hacía de los escritos de Schoenmaekers. (Para más información: Bris, 2006, p.221).

Para poder alcanzar los objetivos que nos planteamos para el desarrollo de este capítulo, desarrollaremos primero cuales fueron las ideas que asume el arte de principios de siglo y habilitan la comprensión de la pintura de Mondrian, que se encuentra plenamente integrada en un marco cultural amplio que apoya (y cimenta) el desarrollo de su obra. Así mismo, estudiaremos su obra Neoplástica desde dos puntos de vista, en un primer momento, plantearémos un estudio formal de su producción hasta la consecución del Neoplasticismo maduro, con el fin de mostrar el camino recorrido hasta la producción de una estética repetitiva. Para, después, estudiar el corpus teórico que Mondrian estructura sobre su pintura, con el fin de desarrollar una de las características de esta deriva repetitiva del arte, a la que R. Krauss sanciona como una estética *reticular*, y que podríamos comprender como el desarrollo de una estética estructural. El análisis de su producción, tanto en el desarrollo arquitectónico (basado en la objetividad y la función), como en su desarrollo pictórico, asumido, como veremos, para la consecución de un arte universal con vocación social, se desarrolla una estética sintética de carácter constructivo, lo que deviene en una reflexión estructural (ya haga referencia está a una estructura subyacente o no), que, debido a la elección consciente de una ordenación reticular de sus partes integrantes, deviene en una estética repetitiva.



## 2.1 UN CAMBIO DE PARADIGMA: DE LA REALIDAD PERCIBIDA A LA REALIDAD CONSTRUIDA.

*La actitud selectiva que había determinado en gran medida las adquisiciones de los museos y las rutas de los viajeros estaba destinada a la desaparición con esta transformación del esquema mental. Ahora la distorsión se veía como el resultado de la intención expresiva. De hecho, era la ausencia de distorsión, la representación “fotográfica” de la naturaleza, lo que parecía estar desprovista de todo valor artístico. Hasta los historiadores del arte que habían escrito sobre la mimesis como objetivo de ciertas tradiciones, abogaban por una revisión de la historia del arte que tuviera en cuenta objetivos alternativos. Los criterios objetivos se tiraban por la borda, en favor del rechazo de la mimesis. (Gombrich, 2003, p.219).*

La producción artística vive en estrecho diálogo con la sociedad que la alumbró. No podemos dislocar las peculiaridades de cada época con la cultura que las produce. Si bien es cierto que discernir el motivo, la clave, que produce un giro en dicha producción cultural (artística) resulta un trabajo arduo y complejo, debido a la cantidad de condicionantes que tienen la posibilidad de influir en dicha producción. Además, debemos tener en cuenta que todo producto creativo responde a la consecución de unos objetivos que, si bien pueden ser asumidos de forma grupal, siempre apelan directamente a la mano que los produce. Es, por tanto, que el estudio sobre las variaciones estilísticas producidas en momentos de cambios sociales importantes resultan tan interesantes y, a la vez, su estudio tan complejo. Bajo este amplio panorama que comienza a internacionalizarse cada vez más gracias a las nuevas infraestructuras y medios de comunicación que facilitan el traslado de estas ideas, así como, gracias a una nueva mentalidad moderna que permite las relaciones entre campos de conocimiento (ciencia-arte), las posibilidades de afinidad entre movimientos se hacen cada vez más patentes. Asistimos por tanto, a la gestación de ideas cuyo desarrollo comienza a producirse bajo el fractal de la internacionalización.

Todo ello nos lleva a plantear que el desarrollo industrial estudiado en el primer capítulo que conllevaba, como hemos visto, un cambio en los criterios estéticos del ámbito arquitectónico, también tiene su impacto en la producción pictórica, asociando la idea

de modernidad a ciertos criterios estéticos e ideológicos. Hemos decidido plantear esta segunda parte del estudio en relación a la obra de Piet Mondrian por ser uno de los representantes más puristas de la representación geométrica, así como, por su militancia en las filas del movimiento De Stijl, sobre el que tiene un gran influencia, y que ofrece una expresión interdisciplinar vinculable a los criterios estéticos de Mondrian. Para ello, queremos comenzar con una pequeña reflexión sobre la principal diferencia entre una producción asociada a métodos productivos mecanizados, que ofrece la posibilidad de generar productos en serie, con la producción pictórica: lo único frente a lo múltiple, es decir, el aura, como elemento capaz de afirmar la naturaleza irreproducible del objeto artístico. Resulta oportuno recoger una reflexión que Walter Benjamin expone en su ensayo *Breve historia de la fotografía*, en donde, como consecuencia de sus consideraciones sobre el aura, a la que define como “*una particular trama de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía*”, expone:

*Día tras día, se impone siempre más la necesidad de acercarse todo lo posible al objeto en la imagen o, más bien, en su imagen reproducida, en su copia. ... Quitarle la aureola a cada objeto, destruir su aura, es la marca de una percepción cuyo sentido de lo igual se ha desarrollado de tal modo que abarca incluso, mediante la reproducción, lo único.* (Benjamin, [1931] 2011, p.33).

Las implicaciones de esta reflexión son prolíficas a la hora de producir consecuencias, desde nuestra forma de percibir (u obviar) lo único en lo múltiple, hasta el impulso de proximidad inherente a la imagen reproducida que, a tenor del camino que ha tomado nuestra contemporaneidad, podemos afirmar que desarrolla una pasión tan fuerte como pasajera. Las herramientas técnicas surgidas durante el siglo XIX, y asociadas estrechamente con la segunda revolución industrial, tienen, entre sus consecuencias, la variación del modo en que percibimos nuestro entorno, que, a su vez, ha sufrido, como hemos podido ver en el estudio sobre la sociedad alemana de principios de siglo, cambios en los organigramas sociopolíticos fruto de esta revolución. Pero esta revolución técnica no es un hecho que debe comprenderse de forma aislada; en la configuración de esta nueva forma de relacionarse con nuestro entorno encontramos, también, avances científicos cuyas aportaciones forman parte de la configuración de una



\* Pierre Seurat.

*El Sena desde La Grande Jatte..*

1888.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 5.)

nueva mirada. Entre estos avances, podemos destacar los realizados por Éugene Chevreul en el campo de la óptica. En 1839 Chevreul formula la *Ley del contraste simultáneo de los colores*, en donde se desarrolla una teoría perceptiva del color de forma relacional, es decir, se procede a explicar la forma en la que los colores se relacionan entre sí al ser percibidos por nuestro ojo. Años más tarde, estas investigaciones llegan al arte de la mano de Paul Signac, adalid del Divisionismo, y de Georges Pierre Seurat, máximo representante del Puntillismo, estilo del que Aurora Fernández Polanco señalaba en 1991:

*Imágenes en las que la repetición y la mínima variación de un motivo nos alejan de la configuración individual. La esencia de lo único se disuelve en juegos de temporalidad, en la sucesión, en la continuidad, En esa sucesión*

*ordenada, la identidad, que se erige en principio configurador de la serie, es la que atrapa la atención.*

*Si esbozamos con rápidas pinceladas una apresurada historia de la serialidad podríamos comenzar con el puntillismo, ya que en el toque dividido —proclive a la identidad— aflora el elemento primero de las estructuras de repetición. (Fernandez, 1991, p.117).*

El acto pictórico reducido a la aplicación estudiada de puntos planos de color que, al ser percibidos por el ojo, componen una imagen cuyas texturas, sombras y tonalidades ofrecen un abanico expresivo diferente al devenir tradicional. Desde el comienzo de estas *estructuras de repetición* encontramos una relación entre el pensamiento cultural y el científico, como si la manifestación artística derivada de planteamientos científicos asumiese el carácter del que bebe la metodología científica para plantear un desarrollo estético, en el que prevalece un fuerte carácter repetitivo sometido a un principio de identidad que rige la producción.

La forma en la que la representación pictórica asume todos estos cambios que se están produciendo resulta muy heterogénea, en parte, por el peso de la identidad creativa que aflora en sus pinturas, capaz de generar un sello personal que no pasa inadvertido. Además las posibilidades que ofrecen las nuevas premisas estéticas que surgen en la vanguardia (finales XIX y primera mitad del XX), amplían las fronteras que hasta ahora delimitaban el espacio en el que podía desarrollarse la producción artística, que vivió, en estos momentos, un enriquecimiento sin precedentes. Resulta complicado, por tanto, el asumir un hecho aislado como paradigma de cambio, ya que conllevaría una reducción simplista de un proceso mucho más complejo. Es por ello que, por ejemplo, si bien el tratamiento o la aplicación del color asumen objetivos y mecanismos de aplicación diferenciados, no son excluyentes para con otras facetas artísticas que configuran una identidad estética que, en este movimiento aperturista del concepto de arte, asumen diversas variantes habilitando un terreno de juego hasta ahora inexplorado que ofrece un gran potencial para su desarrollo. En este apartado, nos interesa recorrer el camino que posibilitó la creación de la abstracción geométrica, para ello, primero, antes de entrar en detalle para analizar el caso de P. Mondrian, estudiaremos como el interés por algunos temas populares entre el ambiente de la vanguardia europea

suscitaron la posibilidad de que Mondrian desarrollara el arte abstracto, fomentando una nueva percepción sobre el lenguaje en el que el arte representaba la realidad. Para ello debemos tratar el principio de *deformación*, propio del arte de vanguardia, frente al objetivo mimético del arte tradicional.



\* Vincent Van Gogh.

*Terraza de Café por la Noche.*

1888 [Arles, September]

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 6.)

### **2.1.1 La crisis del realismo: El camino hacia la construcción reticular de una trama pictórica.**

A finales del siglo XIX se produjeron importantes cambios que influyeron en la naturaleza del pensamiento artístico. Gouguin, Van Gogh, Manet, Monet, Seurat, etc., es decir, las dinámicas fauvistas, impresionistas y postimpresionistas asumen la realidad desde un principio de “deformidad” alejado de la naturaleza mimética imperante hasta el momento, para establecer un nuevo registro en donde la identidad del artista debe dejar una huella indeleble en el resultado final.

*Los rebeldes del siglo XIX propusieron proceder a una limpieza de todos esos convencionalismos (pictóricos); uno tras otro, los suprimieron, hasta que los impresionistas proclamaron que sus métodos les permitían reproducir en el lienzo el acto de la visión con exactitud científica. (Gombrich, 1997, p.433).*

El hecho de que introdujésemos una reflexión sobre la naturaleza fotográfica de la mano de W. Benjamin no es casual, la naturaleza repetitiva del gesto fotográfico, al que encomendamos la captura de un instante, reveló una identidad nueva para las bellas artes, que, en la búsqueda de reafirmar una personalidad propia, comienzan a representar una realidad deformada fomentando la faceta expresiva en su obra. Una representación que tradujese una realidad cargada de rasgos personales capaces de aportar algo más de lo que podía ofrecer la representación naturalista, en la búsqueda por alcanzar la representación de una nueva realidad. Los objetivos, así como los medios usados para alcanzar este objetivo, se encontraban muy lejos del dogma establecido por la academia, en la defensa de una mirada cargada de nuevas ideas desde las que representar una realidad que se reveló susceptible de plantearse desde una premisa individualista<sup>33</sup>, al ponerse en duda la “objetividad” a la que por derecho de tradición respondía el canon mimético.

La expresión por medio de la deformación, la representación de temas poco habituales o el uso de elementos primitivos, fomentaron la construcción de un cambio estético que se

---

<sup>33</sup> Esta premisa se ha planteado ya en la introducción del capítulo, así como, se volverá a plantear al comienzo del apartado *El carácter místico de la pintura de Mondrian*.

muestra heterogéneo, es decir, rico en interpretaciones y miradas que componen el ideario de vanguardia. A este respecto, nos parece interesante mostrar, al hilo del estudio que E. Gombrich plantea en su libro *La permanencia de lo primitivo*, una afirmación que retrata muy bien esta reflexión, de la mano de Vincent van Gogh, quien, en el verano de 1885, escribió:

*“Dile a Serret, que me desesperaría si mis figuras fueran correctas, dile que no quiero que sean académicamente correctas, dile que lo que quiero decir es: aunque fotografíe una azada, desde luego no le va a servir para cavar ... Dile que mi gran aspiración es aprender a hacer precisamente esas incorrecciones, remodelaciones, cambios en la realidad, de modo que puedan convertirse, sí, en mentiras si quieres llamarlas así ... pero más verdaderas que la verdad literal (en Gombrich, 2003, p.212).*

El cuadro nunca ha dejado de ser una ventana hacia la realidad, pero la imagen proyectada a través de él no respondía ya a una “objetividad” recalcitrante afincada en dogmas asentados sobre una percepción mimética que buscaba la exactitud. Más al contrario, la consciencia de la naturaleza propia de la representación, y la comprensión del modo en que percibimos nuestro entorno, junto con la posibilidad técnica de generar, de forma mecánica, la instantánea de una situación, conlleva el plantearse nuevos objetivos que alcanzar. ¿Dónde se encuentran ahora los principios que Plinio del Viejo narró en la legendaria historia de Zeuxis y Parrasio?

Por otro lado, las innovaciones impresionistas centran su atención en la plasmación de una impresión concreta, una oda a los sentidos que son origen y centro del desarrollo de este movimiento. Este planteamiento coincide con ciertos aspectos de una mentalidad extendida en el ámbito cultural que desarrolla una crisis del realismo. Es entonces cuando podemos establecer nexos de unión con otros movimientos contemporáneos, como el realismo literario o como el movimiento simbolista, tanto en literatura como en pintura, en donde lo que se pretende es mostrar una “realidad superior” que se superpone a la “realidad percibida”, es decir, una mirada que traduzca, como decía Van Gogh en 1887, una “mentira” más real que la realidad literal.

*Se podría identificar a los impresionistas con la corriente del realismo en literatura, liderada por Zola, gran valedor, en un principio, de los pintores impresionistas. La derrota francesa en la guerra contra Prusia en 1870 y el posterior fracaso de la Comuna generan una corriente pesimista que provoca un alejamiento de la realidad (crisis del realismo), y el surgimiento de un movimiento literario, el simbolismo, que opone a la realidad perceptible una realidad superior. (Bris, 2006, p.129).*

Una de las consecuencias del desarrollo de esta crítica a la realidad percibida es la demanda de un nuevo sistema que permita captar una estructura subyacente, que trascienda la apariencia para mostrar un orden intrínseco de naturaleza representada. Este fue el caso de Cézanne, considerado por muchos el padre de la pintura moderna, que inició un planteamiento en sus obras desde un uso del color impresionista, al que superpuso una estructura de tendencia reticular, una trama, que permitía imponer un orden al cuadro. Entendiendo que dicho orden se generaba a partir de la representación de la naturaleza propia de los objetos que lo configuran. Esto implica un sometimiento de la forma al servicio de la composición, en la lucha por uniformizar la representación pictórica. Nuestro interés en este caso recae sobre el hecho de que Cézanne comienza a desarrollar un entramado que permitiese organizar los elementos del cuadro con el fin de alcanzar una armonía capaz de traducir esa realidad concreta y ordenada:

*Visto que el control, en los paisajes, no se puede obtener por medio de la forma, obligando a todos los elementos del cuadro a presentarse de forma ortogonal ... Cézanne decide imponer ese orden de otra forma: con la inclusión de una malla, que si bien tiene cierta regularidad en su forma, está únicamente definida a partir del color. Esta malla no tiene la más mínima relación con el tema, es previa e independiente del mismo, por lo que su orden se puede extender a todo tipo de cuadros. (Bris, 2006, p.137).*

Para ejemplificar este proceso “regulador” de la tela, incluimos tres representaciones de *La montaña de Saint-Victoria vista desde Lauves* realizadas entre 1904 y 1906. Tomamos como ejemplo estas tres telas por, creemos, tener la capacidad de representar gráficamente la implantación de esta malla reticular que se superpone al motivo



\*Paul Cézanne.  
*La montaña Sainte-Victoire vista desde Lauves.*  
1905.  
Óleo sobre lienzo.  
(Lámina 7.)



\*Paul Cézanne.  
*La montaña Sainte-Victoire vista desde Lauves.*  
1902-1904.  
Óleo sobre lienzo.  
(Lámina 8.)



\*Paul Cézanne  
*La montaña Sainte-Victoire vista desde Lauves.*  
1904/06.  
Óleo sobre lienzo.  
(Lámina 9.)

representado.

Las tres representaciones, ordenadas de forma cronológica, muestran cómo se impone una visión de conjunto frente al detalle. En el primer cuadro, el interés por el detalle es mucho mayor que en las siguientes, además, se perfilan de forma más nítida las líneas que componen las formas representadas. A medida que avanzamos en el tiempo, el interés por el detalle decae en favor de una visión del conjunto, en donde la composición cobra un sentido a través de la aplicación suelta de la pincelada, y un uso del color con carácter organizativo.

*El genio de Cézanne consiste en lograr, mediante la disposición de conjunto, que las deformaciones de la perspectiva dejen de ser visibles por sí mismas, cuando se mira el cuadro globalmente, y contribuyan sólo, como sucede en la visión natural, a dar la impresión de un orden naciente, de un objeto en trance de aparecer, en trance de aglomerarse ante nuestros ojos.*  
(Merleau-Ponty<sup>34</sup>, [1945] 1992, p.249).

Así mismo, el motivo central del cuadro, la montaña de *Saint-Victoria*, va perdiendo peso en favor del paisaje que le precede. Para ello, se comienza a desdibujar la silueta de la montaña, así como se utilizan colores fríos que contrastan con la calidez de los usados para representar el espacio previo. De esta forma, en el último paisaje realizado, podemos distinguir fácilmente tres franjas que conducen la mirada por el lienzo: en primer término, una zona boscosa de colores fríos nos pone en perspectiva, al aludir a un punto de vista alto desde el que se decide realizar el encuadre, y que se contrapone a la calidez de los colores de la sección central que, como si estuviese bañada por la luz naciente de un claro en un día oscuro, procura un acercamiento de este plano para, después, volver a materializar la distancia a la que se encuentra la montaña, que una vez más es representada con una gama cromática fría. Esta forma de aplicación del color no produce solamente una ordenación de la representación en perspectiva del espacio

---

<sup>34</sup> Maurice Merleau-Ponty (15, marzo, 1908 - 3, mayo, 1961). Filósofo francés afín al método fenomenológico.

*El programa merleau-pontyano es a un tiempo ambicioso y elemental porque sitúa en la percepción el instrumento central de nuestra existencia, haciendo de ella el estrato original al cual remiten todos los demás, y porque dicha experiencia perceptiva establece una relación de contigüidad entre sujeto y mundo al suturar aquella brecha que durante siglos fue abriendo la razón entre sustancia y apariencia.* (Luelmo-Jareño, 2018, p. 31)

representado, sino que traduce un interés en generar una impresión centrífuga del lienzo. Frente a la composición centrípeta realizada en la primera obra, en donde el motivo central establece una jerarquía que imanta nuestra mirada hacia el centro de la composición, la última pieza tiende a desparramarse sobre la tela, en la que los elementos surgen de la composición a medida que la recorremos con la mirada. Un “trance” hacia el ser, cuyo desarrollo tiende a alejarse del centro del cuadro. Así mismo, la representación tiende hacia la composición de una trama reticular desordenada que organiza la obra, producto de la geometrización de los elementos que aparecen en ella, así como del rastro consciente que el pincel deja sobre la tela y que traduce, sin tapujos, la forma en que Cézanne aplica el color. También resulta de interés destacar el uso de elementos sencillos que son utilizados para componer el cuadro. Tras la intención de Gauguin, así como de Matisse, de “aplanar la pintura”, Cézanne continúa planteando la problemática al construir el cuadro mediante elementos sencillos, pero sin que por ello se elimine la profundidad en la composición, gracias a su inteligente uso del color.

*“En una de sus cartas a un joven pintor, Cézanne le aconsejaba contemplar la naturaleza traduciéndola en cubos, conos y cilindros. Probablemente quiso darle a entender que, al organizar sus cuadros, debía tener presente en todo momento la idea de esas formas sólidas básicas. Pero Picasso y sus amigos decidieron tomarse el consejo al pie de la letra (Gombrich, 2011, p.444).*

Gombrich nos pone en camino hacia el siguiente paso en el proceso de geometrización del lenguaje pictórico. El facetamiento al que someten la pintura en el movimiento cubista transcribe un paso más en la aplicación de una trama que se adapta al motivo representado, tanto configurándolo como generando un lenguaje que tiende hacia la geometrización. El camino del cubismo, desde las primeras y más sencillas composiciones pertenecientes al cubismo analítico hasta las complejas representaciones del cubismo hermético, muestra cómo va desarrollándose un lenguaje cada vez más complejo, en el que la trama, poco a poco, asume un papel más importante, hasta tal punto, que la representación del motivo del cuadro resulta una mera excusa para mostrar un alarde pictórico en el que la trama asume casi todo peso de la composición.



\*Georges Braque.

*Botella y peces.*

c.1910–12.

Óleo sobre lienzo

(Lámina 10.)



\*Georges Braque.

*Casa en L'estaque.*

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 11.)

La estética que comienza con Cézanne es desarrollada por el movimiento cubista, que genera una composición pictórica a través de la geometrización de su lenguaje. Desde el cubismo analítico al hermético, resulta sencillo comprobar cómo, manteniendo en todo momento un principio mimético, ya que su obra, hasta la más hermética o heroica, encuentra su origen en la naturaleza, buscaba siempre recrear un elemento natural (una naturaleza muerta, un paisaje o un retrato) desde un lenguaje propio, basado en la geometrización y en la proliferación de aristas por medio de los elementos representados, que ayudan a generar una composición que, tímidamente, busca desbordar el espacio pictórico. El auge del cubismo cambió en muchos sentidos la faz artística del momento, y de él surgieron más adelante ramificaciones, variaciones o reinterpretaciones, que trufaron la producción artística del siglo XX.

*“El interés del cubismo por la estructura suscitó entre los pintores de París, de Rusia y muy pronto también de Holanda, la cuestión de si la pintura podría convertirse en una especie de construcción semejante a la arquitectura. El holandés Piet Mondrian (1872-1944) decidió construir sus obras basándose en los más simples elementos: líneas rectas y colores puros. Aspiraba a un arte claro y disciplinado, que de algún modo reflejara las leyes objetivas de la naturaleza” (Gombrich, 1997, p.451).*



## 2.2 PAÍSES BAJOS: un desarrollo cultural de principios del s.XX.

En este apartado plantearemos un contexto sobre la situación de los Países Bajos previo a la primera guerra mundial, centrándonos en la evolución estilística que vivió el país desde finales del siglo XIX hasta el estallido de la contienda.

Durante el cambio de siglo, los Países Bajos vivieron una época de expansión económica fruto, por un lado, del asentamiento de Rotterdam como uno de los principales puertos comerciales de Europa, gracias a la posibilidad que ofrecía el cauce navegable del Rin, que permitía el traslado de suministros hasta centroeuropa, lo que conllevó un incremento importante del tránsito de mercancías nacionales e internacionales, lo que tuvo como consecuencia un fuerte impacto en el panorama económico nacional. Por otro lado, en esta misma época, Amsterdam se consolida como un centro bancario de gran importancia en el espacio europeo. Todo ello se ve impulsado, además, por el fomento de políticas sociales, que buscaban el impulso y protección de las libertades tanto colectivas como individuales bajo premisas de modernidad, neutralidad y justicia. Este panorama de crecimiento económico y “modernidad” política lleva a los Países Bajos a asumir una postura neutral durante la Primera Guerra Mundial, del mismo modo que hicieron Suiza o Suecia. Todo ello ejerce como reclamo para todos aquellos que, huyendo de la gran guerra, buscaban refugio para escapar del conflicto, en un momento en el que el panorama internacional se había bloqueado fruto del desastre bélico.

*“El hecho de que Holanda permaneciera neutral durante la primera guerra mundial, propició, también este ambiente intelectual. Fue un período de caos absoluto, donde la mayoría de los europeos sentía el anhelo de armonía y necesidad de equilibrio. Muchos artistas permanecieron o se refugiaron allí durante los años que duró la guerra. (Jimenez, 2015, p.124).*

En lo que respecta al panorama artístico de los Países Bajos, se vio marcado por el anquilosamiento hasta que en 1905, se produjo una apertura hacia las tendencias de vanguardias encabezadas por París, que ejercía como centro artístico imperante en el panorama cultural occidental. Desde la década de 1890 hasta ese momento, el marco



\*Frits Mondriaan.  
*Boschvijver (Un bosque en otoño).*  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 12.)



\*George Hendrik Breitner  
*A bordo.*  
ca. 1897.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 13.)

estilístico neerlandés se vio influenciado principalmente por dos movimientos artísticos. Por un lado se promulgaba la Escuela de La Haya (cuyo núcleo artístico se encuentra en La Haya) desde donde se promulgaba una doctrina artística que centraba sus esfuerzos en el estudio de la representación de la luz, en una línea estilística y argumental próxima a la Escuela de Barbizón. Entre sus representantes, en una elección interesada para el desarrollo estético posterior de la obra de Piet Mondrian, podemos encontrar a Frits Mondriaan, tío, por parte de padre, del creador del Neoplasticismo. Por otro lado, el otro gran epicentro artístico se encontraba en Amsterdam, que promovía una tendencia impresionista en la pintura, en donde podemos destacar al artista Georges Hendrik Breither.

En convivencia con estas dos corrientes predominantes, podríamos destacar, debido al impacto que más tarde tendría, la corriente Simbolista que, como alega Charo Crego en su libro *De Stijl: el espejo del orden*, tuvo su origen con la visita del poeta simbolista P. Verlaine en 1892. Visita que coincidió con la llegada al país de Joséphine Péladam, fundador del movimiento místico-religioso de la Rosacruz, lo que nos pone en cuestión sobre una de las máximas que nos hemos encontrado para la estudio del arte holandés de principios del siglo, y sobre todo, para con el movimiento De Stijl, cuyo nacimiento se llevará a cabo en 1917, con la primera publicación de una revista de nombre homónimo; y es que el misticismo religioso y la representación estética se han vinculado de forma constante a la hora de abordar el estudio del arte holandés de principios de siglo XX.

La importancia que adquiere el simbolismo viene dada no solo, como ya planteábamos en el apartado anterior, por el hecho de que el simbolismo ofrecía una mayor importancia a la idea que a la representación “correcta” de la realidad, lo que resulta un factor de vital importancia para el desarrollo del arte moderno; sino que, en el caso del desarrollo artístico neerlandés, dicho movimiento era abanderado por Jan Toorop y Thorn Prikker, quienes introducirían el uso de la técnica puntillista en los Países Bajos. Toorop, además, introduciría también el divisionismo de Signac, debido a las estrechas relaciones que mantenía con el ambiente artístico de Bruselas, en donde entra en contacto con esta corriente.

En estrecha relación con estas dos figuras, comienza a surgir una nueva generación de artistas neerlandeses entre los que podemos destacar a Otto von Rees, Jan Sluyters, Leo Gestel o Piet Mondrian. Von Rees que viajó a París en 1904, donde conoció al pintor



\*Jan Sluijtens.  
*Bal Tabarin.*  
1907.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 14.)

holandés Van Dongen quien le introdujo en la técnica divisionista. Por otro lado, Jan Sluyters y Leo Gestel, también viajaron a París por esta época, y allí entraron en contacto con las corrientes impresionistas y fauvistas. De hecho será el propio Jan Sluyters el que introdujo a un joven Piet Mondrian en el uso del color fauvista.

Este aperturismo hacia la corriente de vanguardia parisina se traduce en la configuración del estilo luminista, que encuentra su máximo apogeo en la exposición anual organizada por la Agrupación de San Lucas en 1910, habiendo tenido ya una buena acogida una

año antes, en una exposición llevada a cabo en el Stedelijk Museum de Amsterdam. No obstante, uno de los principales centros en los que se desarrolló este movimiento lo encontramos en el pequeño pueblo costero de Domburg, al sur de los Países Bajos, en la provincia de Zeeland, donde acostumbraba a veranear Jan Toorop, lo que propició que ésta fuese un centro de reunión anual de artistas que compartían inquietudes estilísticas, así como, proporcionó un gran número de temas para las obras luministas. El luminismo resultó ser una interpretación del uso del color proporcionado por el fauvismo, aplicado siguiendo los principios de la técnica divisionista. Por otro lado, dicho movimiento se reordenó en dos secciones, los llamados “Marrones”, más conservadores, y los “Azules”, que promovían una actitud más vanguardista considerándose los luministas más puros (Ramírez, 1966, p.63).

El siguiente gran paso en la introducción del arte de vanguardia, en el panorama artístico de los Países Bajos, vino de la mano de la agrupación Círculo de Arte Moderno, creada en noviembre de 1910. Entre sus integrantes se contaba con Jan Toorop como presidente, y con J. Sluyters, P. Mondrian y C. Kikkert como miembros fundadores. El objetivo de la agrupación era el de continuar acercando las inquietudes estilísticas parisinas al ambiente artístico neerlandés, mediante exposiciones anuales, del mismo modo que lo hacía la Agrupación de San Lucas. En un primer momento el recién creado grupo decidió promover la pintura fauvista, y con este fin, se decidió organizar una exposición. Entre los artistas invitados a la muestra se encontraban Matisse y Van Dongen. No obstante, la Agrupación de San Lucas intervino para reclamar para sí el derecho de divulgación del estilo fauvista, lo que generó un cambio de rumbo en las inquietudes del grupo que, a partir de este momento, apostaron por el cubismo como insignia. De hecho, no resultó complicado realizar este viraje debido a que el propio Conrad Kikkert, miembro fundador del grupo, por mediación del pintor holandés Schelfhout, había entrado en contacto con el círculo intelectual del café *Dôme* de París, cuyos integrantes, admiradores de Matisse, formarían la *Section d'Or*, una sección del cubismo, adscrita al Cubismo Órfico, interesada por una abstracción matemática y entre cuyos representantes encontramos a: Delaunay, Léger o Picabia, entre otros.

El 6 de octubre de 1911 se celebra en el Stedelijk Museum la primera exposición de la agrupación, en donde expusieron artistas tanto holandeses (Toorop, van Dongen, Mondrian o Van Rees) como parisinos (Braque, Picasso o Le Fauconnier), aunque es destacable el gran número de telas de Cézanne, considerado por Toorop padre de la

pintura moderna. El impacto que tuvo esta exposición se circunscribe, según Charo Crego, al impacto que tuvo la muestra del arte cubista:

*Esta exposición marcó un hito en el arte holandés. Representó tanto la postergación del fauvismo como del descubrimiento del cubismo, corriente que predominó hasta el inicio de la I Guerra Mundial. (Crego, 1997, p.24).*

Desde el momento en el que la exposición se llevó a cabo, París redobló el interés del ámbito cultural neerlandés, por lo que muchos artistas holandeses decidieron integrarse en la sociedad parisina con el fin de empaparse del ambiente de vanguardia que allí se desarrollaba, siendo su principal fuente de interés el estudio del estilo cubista. Un año más tarde, en octubre de 1912, se llevó a cabo la segunda exposición del grupo *Círculo de arte moderno* en la que, una vez más, el cubismo fue el estilo más distinguido. En esta exposición se pudo apreciar dos variantes estilísticas de la obra cubista expuesta. Por un lado, aquellos artistas que habían decidido permanecer en los países bajos mostraban una mayor afinidad con el cubismo órfico y la obra de L. Fauconnier, quien además había escrito un texto para el catálogo de la exposición titulado *La sensibilidad moderna y el cuadrado*. Posteriormente, Fauconnier se instaló en los Países Bajos con motivo del estallido de la primera guerra mundial, dando lugar a la configuración del grupo de Berguen en torno a él. Su nombre viene de la ciudad en el que se asienta Fauconnier, situada en la provincia de Holanda del Norte. Este grupo se caracterizó por una producción de carácter cubista pero con influencias expresionistas, en donde predominan los colores oscuros y calientes.

Por otro lado, aquellos artistas que habían decidido trasladar su residencia a la capital francesa, mostraban una mayor influencia del cubismo analítico de Braque y Picasso.

No obstante, si bien el ámbito cultural neerlandés se vio profundamente influenciado por la corriente cubista, ésta no fue la única fuente de transformación para el panorama artístico: Colonia también ejerció como un importante centro para el ambiente artístico de los Países Bajos, en donde predominaba el expresionismo alemán. Por último, destacar el desarrollo que tuvo también el movimiento futurista gracias a exposiciones celebradas en 1913 en la Haya, Amsterdam y Rotterdam que, como hemos visto, eran los tres grandes centros para el desarrollo cultural neerlandés.



\*Le Fauconnier, Henri.

*Señal.*

1915.

Óleo sobre lienzo.



## 2.2.1 PIET MONDRIAN: el camino hasta la configuración del Nieuwe Beelding o Neoplasticismo.

Piet Mondrian<sup>35</sup> nace el 7 de marzo de 1872 en la ciudad de Amersfoort. Su madre, Johana Christina de Kok (1839-1909), y su padre, Pieter Cornelis Mondriaan, educaron al joven Mondrian en la religión calvinista, lo que marcará su etapa de juventud y parte de su producción artística temprana<sup>36</sup>. Es importante destacar que su padre estuvo comprometido con el Partido Antirrevolucionario, que apostaba por el reconocimiento de la enseñanza religiosa, siendo, además, director de escuela primero en un colegio de Amersfoort y, posteriormente, en una escuela en Winterswijk a donde se trasladó la familia en 1880. Por otro lado, su padre poseía dotes para la pintura<sup>37</sup>, lo que le lleva a realizar estampillas emblemáticas en beneficio de la causa, momento que se suele interpretar como los primeros pasos del joven Piet Mondrian en el dibujo.

Por otro lado, el segundo contacto que Piet Mondriaan tuvo con el arte proviene también de su ámbito familiar. Esta vez de la mano de su tío Frits Mondriaan, quien se dedicó a la pintura, llegando a cosechar un relativo éxito, como hemos dicho, siguiendo los principios estilístico de la Escuela de La Haya.

*Durante gli anni di scuola media superiore, suo zio Frits Mondriaan, pittore semiprofessionista nella tradizione della Scuola di L'Aia, si recava spesso a Winterswijk per studiare gli spunti paesaggistici dei dintorni; Piet Mondriaan, accompagnandolo, acquisì i principi basilari della pittura. Probabilmente fu merito dell'entusiasmo di suo zio se, dopo aver*

---

<sup>35</sup> Se habrá dado cuenta el lector de que el nombre del artista neerlandés se escribe de forma diferente a como se escribe el nombre de sus familiares más próximos (padre y tío). Esto se debe a que Piet Mondrian decide afrancesar su apellido a su llegada a París en 1912. Posiblemente el cambio responde a un distanciamiento consciente que Piet Mondrian decide realizar para con la obra de sus familiares, cuyo estilo artístico difería mucho del de él. Por otro lado, también se argumenta el cambio debido: *a la extrañeza que los franceses mostraban ante la doble "a"*. (Crego, 1997, p.34).

<sup>36</sup> Resulta importante destacar, las reflexiones que P. Bris establece entorno a su producción temprana, a la que corresponde esta afirmación. Bris, siguiendo los estudios de Carel Blotkamo, dictamina que dicha producción temprana de Mondrian se ve influenciada por un interés comercial, fruto del anquilosamiento de las bellas artes en Holanda a finales del siglo XIX, así como por la clientela hacia la que se dirigía su producción en esos momentos, afín al calvinismo. (Bris, 2006, p.202).

<sup>37</sup> Actualmente podremos ver una de sus obras en el Rijksmuseum de Amsterdam. A pesar de que el carácter de su obra poco tiene que ver con la naturaleza creativa de Piet Mondrian a temprana edad, y mucho menos con su época neoplástica madura.

Allegorie op een heilige oorlog, Pieter Cornelis Mondriaan (sr.), 1885:

[https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=pieter%20cornelis%20mondriaan&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1939-912,0)

[q=pieter%20cornelis%20mondriaan&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1939-912,0](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=pieter%20cornelis%20mondriaan&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1939-912,0)

*conseguito il diploma, scelse la strada della libera professione.* (Hoek, 1989, p.74)..

Tras este inicio en el arte derivado del ambiente familiar y tras haberse sacado, por consejo paterno, el certificado de profesor de dibujo en la escuela secundaria (Hoek, 1990, p.41), Piet Mondrian decide matricularse en la Real Academia de Amsterdam en 1892, donde permaneció cinco años. Primero como alumno de la escuela, hasta 1894, y luego como profesor impartiendo clases nocturnas hasta 1907.

Su pintura, hasta este momento, se circunscribe a los principios de la Escuela de La Haya, en donde predominan los paisajes, según el historiador Rosemblum, a la tradición romántica del norte:

*Su acentuación de la lejanía, mediante la representación de caminos que se pierden en el horizonte, por ejemplo, y su tratamiento de la luz intentan plasmar la idea del carácter de infinito del cosmos y de la unidad del cielo, tierra y mar, temas todos ellos, cercanos a Friedrich y propios de esa tradición.* (en Crego, 1997, p.22).

A pesar de ello, Mondrian posteriormente negó cualquier influencia romántica en su producción, como alega en su escrito *Hacia la verdadera visión de la realidad, arte plástico y arte plástico puro.*

No obstante, es importante destacar que Mondrian nunca se afincó en los principios estilístico de la Escuela de La Haya. Su producción asume el carácter de esta Escuela, sobre todo temáticamente, ya que durante este período predominan las pinturas sobre paisajes holandeses, granjas, bosques, etc. Pero su obra revela que Mondrian nunca terminó de sentirse completamente cómodo en esta expresión. Como podemos ver si comparamos su obra *La granja* pintada hacia el 1900, con la que hemos visto con anterioridad en este trabajo, realizada por tu tío Fritz Mondriaan. En donde la búsqueda por los pormenores lumínicos son prolíficos en matices, así como la búsqueda por la representación de un espacio sí responde a esas características que Charo Crego recoge sobre la tradición pictórica romántica del norte. Por otro lado, en este cuadro titulado *La granja*, Piet Mondrian, que cuenta con 28 años, parece mas interesado en aspectos compositivos que lumínicos. Además, comenzamos a percibir un uso del color díscolo



\*Piet Mondria.  
*La granja.*  
1900-1901 .  
Acuarela sobre papel.

(Lámina 16.)



\*Piet Mondrian.  
*Noche de verano.*  
1906.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 17.)

para con los planteamientos de La Haya, enfriando la composición sin atender a una correlación exacta entre color y “realidad”, como sí buscaba recrear su tío Fritz Mondriaan.

Durante los años en que Mondrian impartió clases nocturnas en la Real Academia de Amsterdam (1905-1907) dominan los paisajes nocturnos. Poco a poco vemos como se aleja de la tradición de la escuela de La Haya, para asumir connotaciones impresionistas, en la aplicación del color, así como, tal y como después se verá acentuado por el contacto con Toorop, un carácter simbolista que se traduce en el tratamiento de la luz en buena parte de estos cuadros nocturnos realizados, como decíamos, entre 1905 y 1907. Así mismo, el cuadro que suele ejercer como referencia en la producción estilística temprana de Piet Mondriaan se titula *Nube roja*. Una pintura realizada en el año 1907, momento en el que se entiende que el pintor neerlandés comienza una transición hacia un uso del color muy diferente al desarrollado hasta el momento, donde se veía muy influenciado por su formación académica y el estilo de la Escuela de La Haya. En la obra *Nube roja* (1907) Mondriaan rompe con la paleta cromática propia de su etapa anterior, para asumir un registro mucho más próximo a las vanguardias de principio de siglo. No solo la *Nube roja*, que ocupa el centro de la composición, asume un color dislocado para con la tradición de la Escuela de La Haya, sino que la forma en la aplicación del color, que pasa de un color “natural” a un color más expresivo, que ya poco tiene que ver con la tradición de La Haya, virando en favor de una expresividad asumida desde la deformación, así como apuesta por mostrar el rastro de su pincelada en el lienzo.

A partir de este momento Piet Mondrian abandonará su producción académica para profundizar y aprender las tendencias de vanguardia, que comienzan a introducirse en los Países Bajos. Un año más tarde, en 1908, se producirá un salto cualitativo en su pintura. En buena medida producto de su estancia en el pueblo costero de Domburg, donde veraneaba Jan Toorop. A partir de este momento abandonó definitivamente la paleta cromática de La Haya, para introducirse en un cromatismo más cercano al fauvismo, asumiendo una aplicación en relación a principios puntillistas. Resulta importante destacar, además, que el color ya no responde a ningún principio natural, sino que se asume como una herramienta pictórica desde la que plantear una representación artística del motivo representado. Algo impensable en la tradición pictórica neerlandesa hasta principios del siglo XX.



\*Piet Mondrian.  
*Nube Roja.*  
1907.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 18.)



\*Piet Mondrian.  
*Verano, Duna en Zeeland.*  
1910.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 19.)

A partir de este momento, Mondrian, como tanto otros pintores del entorno artístico de los Países Bajos, asume la doctrina luminista, introduciéndose así en el camino hacia el arte de vanguardia. Un claro ejemplo de la aplicación del estilo luminista en la obra de Mondrian es el cuadro *Árbol rojo*, pintado el mismo año que *Molino al sol*. La diferencia entre ambos, en este caso, es el uso de la línea, ya que el cuadro *Árbol rojo* se puede apreciar la lógica propia que asume la línea en relación al color, uno de los principios que asume el luminismo, y que, según los estudios realizados por Charo Crego o Els Hock, es asumida desde la tradición simbolista surgida en Holanda. Entre los pintores insignia de este movimiento, recordemos, se hayan Jan Toorop y Thorn Prikker, con quien Mondrian mantiene contacto en estos momentos.

A raíz de estas composiciones, integradas en la vanguardia neerlandesa, Piet Mondrian resulta uno de los artistas más destacados en la exposición que la Agrupación de San Lucas realiza en 1910. A partir de este momento se convirtió en una figura representativa del ámbito artístico neerlandés. Es importante destacar una de las cualidades que Mondrian mantiene a lo largo de casi toda su vida, y es que estos cambios estilísticos “abruptos” no son producto de un pintor novel, sino que cuando crea *Árbol rojo* o *Molino al sol*, en 1908, Mondrian tiene ya 36 años. Pero estos no serán los únicos cambios que llevará a cabo, sino que permanecerá en constante remodelación hasta asentarse en el Neoplasticismo maduro desarrollado en 1921, a la edad de 49 años.

Volviendo a 1910 vemos cómo, a raíz de la estancia en Domburg, su producción se ve dominada por un uso del color alejado de un principio “natural”. La tela pasa a convertirse en un espacio inundado por el color que, dislocándose de la forma, asume el peso de la composición.

En los siguientes años, Mondrian continúa experimentando con su obra; entre 1908 y 1911, destacan sus cuadros de temática simbolista: *Devoción* (1908) o *Evolución* (1910-1911), que desarrollaremos más adelante debido a las lecturas simbólicas que se les suelen atribuir.



\*Piet Mondrian.  
*Molino al Sol.*  
1908.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 20.)



\*Piet Mondrian.  
*Árbol Rojo.*  
1908.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 21.)



### 2.2.1.1 El contacto con la corriente cubista.

El siguiente hito en el desarrollo estilístico de P. Mondrian se lleva a cabo en 1910, cuando entra a formar parte del Círculo Moderno, encabezado por J. Toorop. Un año más tarde del ingreso en el grupo, se realiza la exposición en el Stedelijk Museum de Amsterdam, donde Mondrian entra en contacto con la estética cubista. A partir de este momento desarrolla un gran interés por el estilo cubista, lo que le lleva, un año más tarde, a principios de 1912, a cambiar su lugar de residencia de Amsterdam a París, donde permaneció hasta 1914, ya que ese mismo año, el 28 de julio de 1914 estallaría la primera guerra mundial.

En el transcurso de su primera estancia parisina, Mondrian comienza a investigar el movimiento cubista. Uno de los cuadros más ejemplificadores de esta cambio estilístico, es apreciable antes de que Mondrian se instale en París, poco después de la participación en la exposición en agosto de 1911. Este año Mondrian realizó su primera versión del cuadro *Naturaleza muerta con tarro de Jengibre*, en el que podemos apreciar una tímida tendencia hacia una geometrización del lenguaje pictórico, realizada bajo el amparo de una paleta cromática mucho más comedida que la usada en sus obras simbolistas o aquellas ya, en apariencia, lejanas composiciones luministas. En líneas generales, su propuesta pictórica nos acerca más a la pintura de Cézanne que a las innovaciones cubistas, debido a que el proceso al que Mondrian somete los elementos del cuadro, responde a la simplificación de los objetos en base a geométricas simples, sin exponerse a realizar un entramado geométrico que organice el cuadro. Además, sus pinceladas se aproximan más a la técnica de las primeras vanguardias que al uso que de él hace el movimiento cubista, teniendo en cuenta que el ejemplo más prematuro de cubismo realizado por Picasso en 1907, *Las señoritas de Avignon*, en el que ya se puede observar un uso del color de forma más plana con una pincelada más atada. Por otro lado, el segundo cuadro de *Naturaleza muerta con jengibre*, es situado a caballo entre 1911 y 1912, y en él podemos observar un cambio sustancial en como Mondrian concibe la tela. Ya no asistimos a una reducción de los objetos a formas sencillas, ni el color es usado de forma independiente a la línea. Sino que casi toda la pintura se ve representada bajo el peso de una trama geometrizable que organiza la composición, los objetos, a excepción del tarro central que asume el carácter organizativo de la tela, como si de él emanase el resto de la trama, están estrictamente sometidos a un entramado



\*Piet Mondrian.  
*Naturaleza muerta con Jengibre I.*  
1911-1912.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 22.)



\*Piet Mondrian.  
*Naturaleza muerta con Jengibre II.*  
1911-1912.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 23.)

lineal, compuesto por líneas que, en su mayoría, son verticales y horizontales, y que enclaustran los objetos representados en ella. A medida que nos alejamos del centro de la tela, la trama poco a poco va perdiendo peso, hasta desdibujarse dejando paso a un cromatismo gris que cierra la tela. La variación estilística entre ambas telas es considerable, y marca el camino que Mondrian seguirá durante su primera estancia en la capital francesa.

Por otro lado, ya durante su estancia en París, podemos encontrar lo que podríamos considerar su primer cuadro de carácter cubista: *Desnudo*, 1912. Resulta interesante ver las notables diferencias que existen entre este lienzo y la segunda composición de *Naturaleza muerta con tarro de jengibre*. Ahora Mondrian le concede un espacio mucho más amplio al motivo principal, el cuerpo ya no se ve enclaustrado en una trama rígida que consume la representación de los objetos, sino, al contrario que la obra anterior, la trama llega hasta los límites del lienzo para ofrecer un espacio mayor a las formas geométricas que componen las diferentes partes del cuerpo representado que, como si de un eco se tratase, tiene su impacto en la trama, alejando las diferentes formas geométricas que poco a poco (y sobre todo es fácil de ver en aparte inferior del cuadro) se van constriñendo para conformar una base sobre la que destacar la figura humana. Figura a la que se le ayuda a obtener un mayor peso en la composición debido al uso de unos colores mucho más claros que permiten percibir el motivo representado. Por otro lado, a diferencia de *Naturaleza muerta con tarro de jengibre II*, la figura representada parece relacionarse con la trama de una manera muy diferente, ya que la representación del cuerpo dividido por líneas, en su mayoría horizontales y verticales, parece girar sobre sí mismo, respondiendo a la consagrada metodología cubista, en la que la representación se somete a perspectivas diferentes que terminan por configurar la composición final. Por otro lado, este cuadro resulta muy interesante en lo que respecta a cómo Mondrian asume el cubismo, aproximándose a ciertos aspectos de su producción, como pueden ser , en un primer momento, los temas representados o el



\*Piet Mondrian.

*Desnudo.*

1911-1912.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 24.)



\*Piet Mondrian.

*Composición de árboles 2.*

1912-1913.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 25.)

proceso de geometrización al que somete su lenguaje pictórico<sup>38</sup>, pero el resultado y el modo en el que lo hace difieren mucho de las obras cubistas:

*Según el historiador de arte Marcel Pleyne, la madurez que poseía y el retraso en que Mondrian, pintor del s.XIX y XX, se encontraba cuando llegó a París le permitió servirse del cubismo para seguir adelante en su marcha hacia la mayor simplificación. Esa posición privilegiada hizo que él fuera el primero en ver el “impasse” decorativista en el que iba a perecer el cubismo. Esto explicaría, por una parte, su abandono de los temas propiamente cubistas, a los que ahora consideró “producto de belleza pasados”, y por otra parte, su concepción total de la obra, a la que tenía que someterse cada una de sus partes, así como la paulatina simplificación de los elementos, los cuales terminaron reduciéndose a la línea en posición horizontal o vertical. (Crego, 1997, p.32).*

Resulta importante destacar el hecho de que Mondrian realizó, en poco años, un recorrido por los diferentes estilos de la vanguardia, extrayendo de ellos aquello que le interesa, pero nunca permaneciendo un período demasiado prolongado en alguno de ellos. Un proceso de enriquecimiento, inmersión y alejamiento, que hace que sea proclive a asumir una visión de conjunto de cada uno de los estilos, en favor de la consecución de una obra aún por construir, capaz de albergar el espíritu de la modernidad. Tal es así, que a partir de 1913 sus cuadros viran hacia un proceso de abstracción que, irrevocablemente, le aleja de los principios cubistas. Un ejemplo de ello podemos verlo en el cuadro *Composición de árboles 2* (1913), en donde el motivo

---

<sup>38</sup> Otra forma de acceder a este proceso de abstracción-geometrización, se puede hacer por medio del estudio y comparación de sus cuadros en los que la temática es el *árbol*. Al principio de este apartado hemos mostrado el cuadro *Árbol rojo*, de 1908, en el que discerníamos en Mondrian la estética luminista. Más adelante, Mondrian creará en 1911 *Árbol: estudio para el árbol gris*, ese mismo año *Árbol gris*, y un año más adelante: *Manzano en flor*, 1912; para, al final, plantear *Composición de árboles*, realizada a caballo entre 1912 y 1913, en el que el motivo se diluye absorbido por un entramado que asume todo el peso pictórico convirtiéndose en sujeto indiscutible de la composición.

Si estableciéramos un progresión entre los cuatro cuadros, podríamos ver como el proceso de abstracción, por medio de la geometrización, al que Mondrian somete la representación pictórica, desarrolla un camino que, si bien tiende hacia el cubismo, al mismo tiempo se aleja de él para desarrollar un principios estético propios. En realidad esta dinámica no debería sorprendernos, ya que en un primer momento, con la Escuela de la Haya, Mondrian realizó exactamente el mismo movimiento. Como si de un estudio académico de tratase, asume las características principales del estilo que le interesa pero lo reconduce hacia unos principios estilísticos propios.

principal se diluye entre un entramado de líneas, en su mayoría rectas y verticales, que modelan el cuadro, convirtiéndose en el tema principal de la obra. Una tendencia a la abstracción que ancla su temática a un principio natural que podemos discernir con la ayuda del título que ofrece una explicación de lo que en él se representa. Por otro lado, como pasa en *Desnudo* (1912), la gama cromática sigue manteniéndose en abanico de grises, acotados por líneas negras que reconstruyen el tema como si se tratara de una visión caleidoscópica. La trama, que ya abarca toda la tela, comienza a plantear una nueva relación entre la figura y el fondo en la que se representa, ya que ahora resultan indisolubles la una de la otra. Por otro lado, es interesante destacar, con respecto a su cuadro *Desnudo*, la desorganización de las líneas que componen las formas del lienzo. Ahora ya no se plantean como un elemento organizativo que ayuda a encumbrar el motivo temático del cuadro, sino que se asume un carácter más próximo al expresionismo al mostrar líneas desorganizadas, expresivas, que construyen, siguiendo un proceso de síntesis muy acusado, el motivo del cuadro. Por otro lado, a diferencia de lo que acostumbraban a hacer Picasso y Braque, que siempre introducían un elemento figurativo en su obra que permitía reconocer aquello que se representaba, Mondrian prescinde de cualquier elemento claramente figurativo, al quedar éste disuelto en una aplicación del procedimiento cubista mucho más abstracta.

Ese mismo año expone en el salón de los independientes de París, siendo objeto de una crítica por parte de Apollinaire:

*“Mondrian aunque parte de los cubistas, en absoluto los imita. Parece haber sufrido, sobre todo, la influencia de Picasso, pero su personalidad sigue entera. Sus árboles y su retrato de mujer revelan su carácter cerebral sensible. Este Cubismo sigue un camino diferente del que parece tomar Braque y Picasso.”* (en Crego, 1997, p.30).

El cuadro titulado *Composición VII*, realizado en 1913, resulta, también, un buen ejemplo acerca de aquello a lo que apunta Apollinaire. La expresión cubista que asume Mondrian dista mucho ya de la producción ortodoxa del cubismo que establecen Braque y Picasso. La trama, que en un año antes llegaba hasta el límite del lienzo, es mesurada en los ángulos de la tela con gruesas pínzalas grises y blancas, realizadas a posteriori sobre el entramado, que ayudan a resaltar la parte interior de la obra, en la que domina



\*Piet Mondrian.  
*Cuadro N.º. 2- Composición n.ºVII.*  
1913.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 26.)

una gama de amarillos que contrastan con secciones de colores grises y blancos, todos ellos, sometidos a una rígido y desordenado “damero” que estructura la composición. Resulta importante destacar en esta composición el hecho de que la aplicación del color en los ángulos del lienzo, apunta hacia una composición en óvalo, que Mondrian usó entre 1912 y 1914 asiduamente, aunque aparece de diversas maneras hasta 1917, siendo sustituida en 1919 por la forma romboidal. Por otro lado, la historiadora Els Hoek recoge una carta escrita en 1914 en la que Mondrian revela su postura hacia el movimiento cubista, así como hacia movimiento el futurista:

*La sua scelta di temi differenti fu perfettamente consapevole, come risulta da un brano di una lettera inviata il 29 gennaio 1914 al critico H. P. Bremmer. Mondriaan scrive delle sue idee in relazione al Cubismo e al*

*Futurismo: “Il Futurismo, benché un gradino più su del Naturalismo, si occupa troppo delle umane sensazioni. Il Cubismo (che nel suo contenuto è ancora basato in larga misura su creazioni con criteri di bellezza di epoche precedenti, e per questo meno collegato al proprio tempo del Futurismo) ha fatto il grande passo verso l’astrazione e quindi appartiene a questo e ai tempi futuri: dunque non è moderno per il suo contenuto, ma lo è per il suo impulso. Io, personalmente, non mi allineo né con l’uno né con l’altro, ma sento lo spirito del tempo sia in ambedue che in me stesso”.* (en Hoek, 1989, p.81).

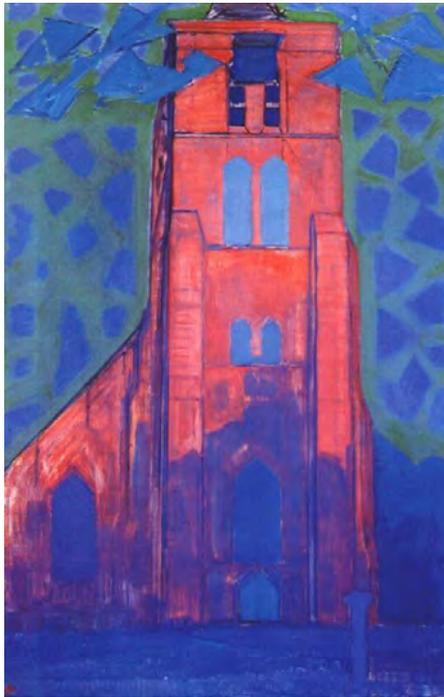
Mondrian, por tanto, parece que mantiene la distancia con ambos movimientos debido a su consideración acerca de lo que debe ser y representar el arte. El futurismo, en franco ascenso, es rechazado por la importancia que le ofrece a los sentidos, ya que su producción, destinada a capturar la velocidad en el lienzo, como sucede en el caso de Marinetti, se aleja de los objetivos pictóricos que Mondrian defendía en su propuesta artística.

Por otro lado, al cubismo le achacaba que “*no es moderno en su contenido pero si moderno en su efecto*”. Un ejemplo más de cómo Mondrian poco a poco se dirige hacia la construcción de un tipo de pintura que bebe de todo un rico entorno artístico para, tras haberlo asimilado, traducirlo una producción pictórica personal. Pero no por ello debemos entender que renuncia a estos movimientos, más bien al contrario. En su búsqueda por configurar un estilo *moderno*, extrae de ellos aquello que, en su opinión, contiene esta *modernidad*.

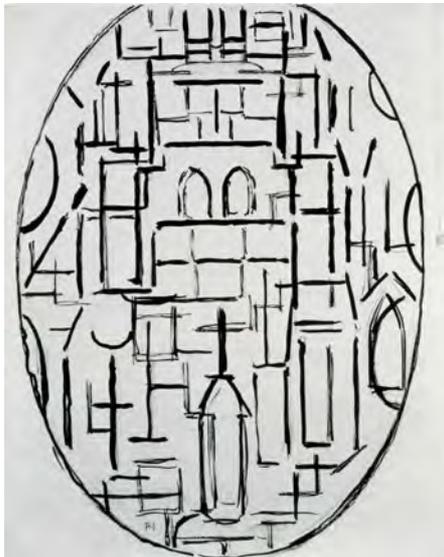
### 2.2.1.2 Regreso a Nederland: la síntesis de un lenguaje.

Es sintomático, para con este planteamiento desde el que parece enfocar el arte de vanguardia, el hecho de que, una vez que en 1914 regresa a los Países Bajos, pasa una temporada en Domburg en donde vuelve a plasmar algunos de los temas que con anterioridad había realizado pero, en esta ocasión, bajo un estilo completamente diferente. Ejemplo de ello son dos de los cuadros en los que se representa la iglesia de Domburg. El primero, realizado en 1911, se titula *La torre de la iglesia de Domburg*; el segundo, pintado en 1914, se titula *La iglesia de Domburg*. Entre ambas representaciones únicamente han pasado tres años, pero su estética difiere en todos los aspectos. Primero en el uso del color, ya que mientras el primero se realizó durante lo que corresponde con su etapa simbolista, en donde el cromatismo, alejado de un objetivo naturalista, asume un peso fundamental en la composición, el segundo, del que no podemos obviar un cierto carácter abocetado, se compone a partir de líneas negras sobre fondo blanco. La torre surge de la composición a raíz de un entramado de líneas negras, una vez más, en su mayoría verticales y horizontales, de tal modo que figura y fondo comienzan a relacionarse desde en un deseo de igualdad. El fondo pasa a formar parte de la obra como un material que Mondrian modela a base de trazos lineales que transcriben una composición tendente a la abstracción con una base natural. En un proceso de síntesis, Mondrian reduce sus herramientas pictóricas a un fondo monocromo y unos trazos oscuros de carácter lineal. Remarcamos el origen natural de su pintura debido a que, a partir de 1916, su producción prescindirá de este inicio para concebirse desde la abstracción pura. La representación de *La iglesia de Dormung* de 1914 no está ya sometida a la perspectiva, ni se pretende un acompañamiento cromático, sino que parte de un principio esquemático desarrollado a partir de la trama que, únicamente, resulta discernible si le otorgamos el tiempo suficiente a la contemplación de la pieza, y mantenemos un discurso en paralelo entre composiciones, permitiéndonos así comprender mejor el modo y objetivo que Mondrian mantiene durante los años 1913 y 1914.

En relación a esta misma obra, parece claro recordar otro aspecto que aleja a la figura de Mondrian del movimiento cubista, ya que, la elección de los temas que inspiran las composiciones entre 1914 y 1916, resultan ajenos a los temas habituales que son asumidos por el estilo cubista.



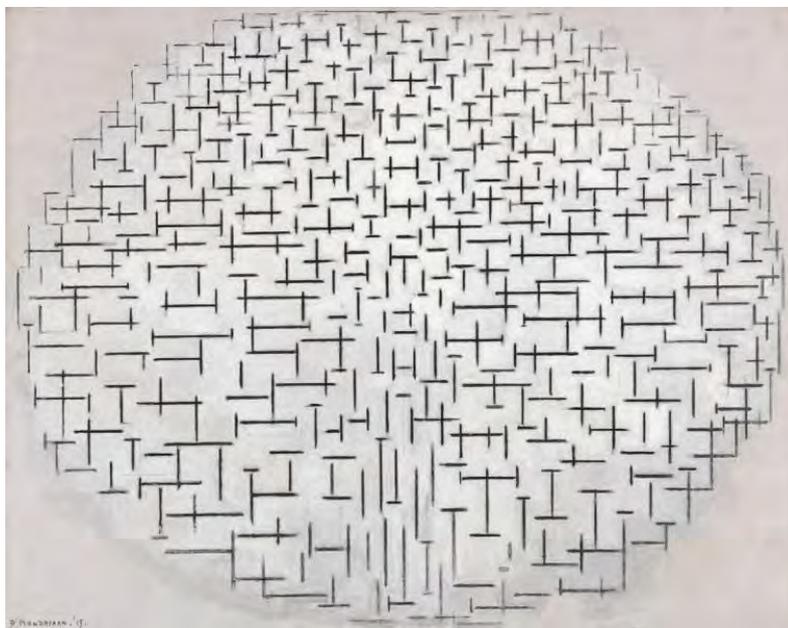
\*Piet Mondrian.  
*La Torre de la iglesia de Dormund.*  
1911.  
Óleo sobre lienzo.  
(Lámina 27.)



\*Piet Mondrian.  
*La Iglesia de Dormund.*  
1914.  
Óleo sobre lienzo.  
(Lámina 28.)

*A partire però dalla seconda metà del 1912, Mondrian di regola non fece più uso dell'iconografia cubista convenzionale, come le nature morte di oggetti di uso quotidiano —bicchieri, bottiglie, giornali e strumenti musicali— né continuò a dipingere la figura, tema dominante, al contrario, del cubismo analitico. Si risolve invece agli alberi, alle facciate, al mare, motivi tutti di provenienza olandese e affrontati fin dagli anni intorno al 1890. I più caratteristici soggetti cubisti di Mondrian mantenevano per lui un significato personale, o gli furono, in ogni caso, comodamente familiari. Scelte tematiche che gli consentirono inoltre di limitarsi spazi piatti facilmente adattabili alla rigida struttura reticolata in senso orizzontale e verticale proposta dal cubismo. (Dennison, 1990, p.22).*

De esta manera podremos encontrar representaciones como *Muelle* y *Océano 1* y *2* de 1914, en donde, además, los motivos pictóricos ya son irreconocibles. Un año más tarde, en 1915, se pinta el cuadro *Composición n° 10 (muelle y océano)*, en donde se



\*Piet Mondrian.

*Composición 10 en blanco y negro.*

1915.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 29.)

secciones cortas de líneas negras estrictamente verticales y horizontales, que se solapaban con el fin de traducir el paisaje a un lenguaje artístico propio del pintor neerlandés. La composición únicamente se ve variada en relación al tamaño y proximidad de las secciones negras, que dirigen la atención hacia el centro de la composición, al generar, en la parte inferior, un canal en diagonal (muelle) que termina en la zona central. En la sección superior de la pintura se aprecia una concentración de trazos negros, siendo incluso discernible una franja longitudinal que atraviesa el cuadro en el tercio superior, que da comienzo a la concentración lineal que podemos asociar, siguiendo el esquema natural de representación del paisaje, con el cielo, por lo que posiblemente, dicha franja horizontal, marque la representación de la línea de horizonte. Estas composiciones serán realizadas hasta 1917.

### **2.2.1.3 La estancia en Laren y el grupo De Stijl.**

El mismo año en el que se pinta *Composición n°10 (muelle y océano)*, pasa una temporada en Laren, en una colonia de artistas dirigida por el matemático y teósofo Dr. M.J.H. Schoenmaekers. Allí conoce a los artistas Bart van Der Leck y a Theo van Doesburg, este último será quien organice el movimiento De Stijl, al que pertenecerán tanto Mondrian como Bart van der Leck. Es importante destacar que desde su integración en el movimiento De Stijl, las influencias entre los integrantes están a la orden del día.

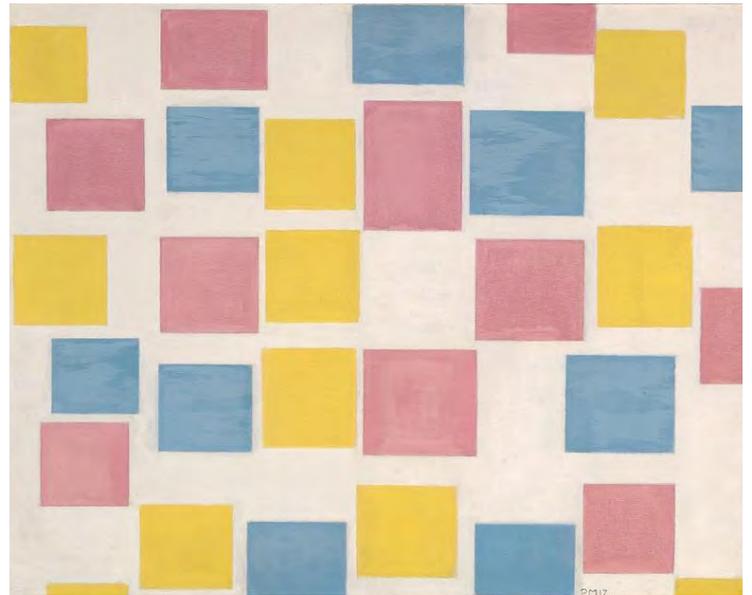
Un ejemplo de ello surge de la contraposición entre *Composición de colores planos* de Mondrian y *Composición XI* de Theo van Doesburg, realizada en 1919. Ambas son muy semejantes, sin bien el uso del color, más oscuro en el caso del cuadro de Doesburg, se contraponen al cromatismo claro de Mondrian. Además, Doesburg presenta una mayor variación entre formas y tamaños para plantear la composición. Estos son elementos que hace que existan diferencias sustanciales en su obra. No obstante, su parecido es reseñable y, con toda seguridad, derivado del tiempo que compartieron en la colonia de Laren.

Por otro lado, podemos destacar también que uno de los aspectos que Mondrian usará en su etapa madura es anticipado por Bart van Der Leck, que usaba el color de forma completamente plana en su obra, característica que Mondrian asumirá en su



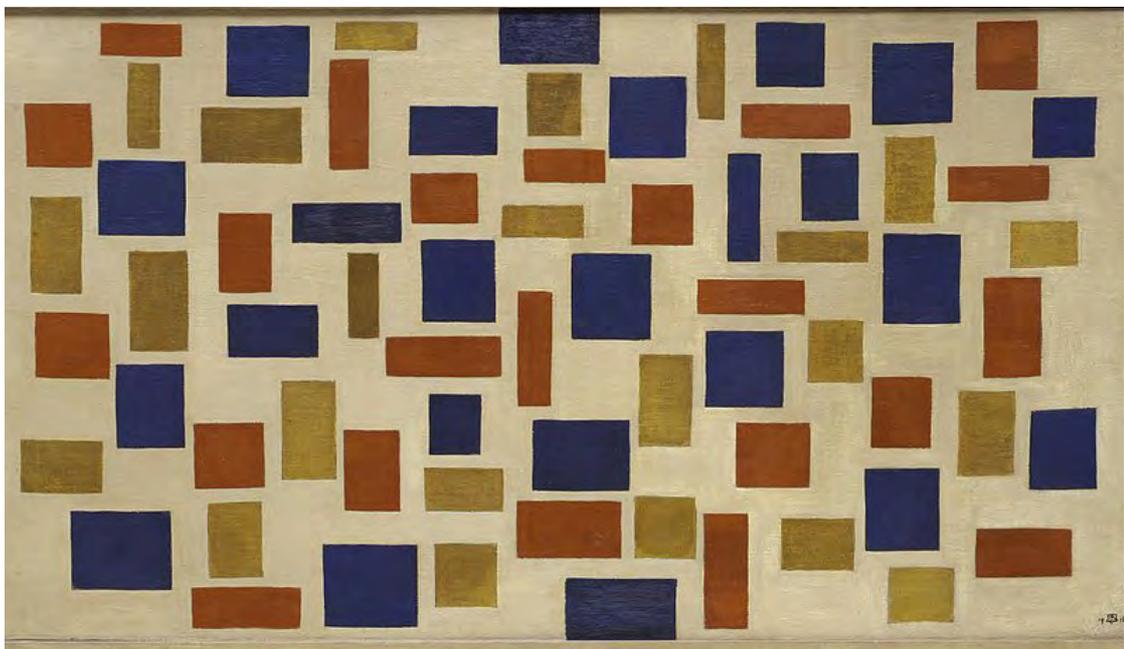
\*Piet Mondrian  
*Composición.*  
1916.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 30.)



\*Piet Mondrian.  
*Composición nº3 con colores planos*  
1917.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 31.)



\*Theo van Doesburg .  
*Composición XI.*  
1918.  
Óleo sobre lienzo.

(Lámina 32.)

composiciones posteriores, si bien lo hará de un forma gradual:

*At the beginning of 1916, Bart van der Leck was the only one who was already juxtaposing the primary colors, unmixed, on canvas; his interest in monumental art probably played an important role in this not very painterly approach. Neither van Doesburg nor Huszár nor Vantongerloo was limiting himself to the primary colors, green, purple, and orange occur in their paintings. Mondrian is usually considered to have been dogmatic in his use of color, but the colors in his paintings became forceful only after 1920, and they did not become purely primary until even later. (Hoek, 1990, p.53).*

En 1916 Mondrian atraviesa una época de sequía creativa en la que únicamente queda constancia de que haya producido una sola pintura: *Composición*. La abstracción, antes de base natural, se ha vuelto el dogma creativo. Mondrian no abandona las premisas que componen su obra desde la vuelta de París en 1914. La paleta cromática resulta semejante a las obras realizadas ese año, si bien sus tonos se vuelven más intensos y se ve acompañados de los segmentos verticales y horizontales usados en composiciones de 1915 como la que hemos visto con anterioridad en *Composición n°10 [muelle y océano]*, así como otras versiones del mismo tema, que usan la misma estructura compositiva como: *Muelle y Océano n°5*, realizada también en 1915. Además, también vemos como se sigue usando el mismo recurso que veíamos en *cuadro n°2, Composición VII*, de 1913. Si bien ahora los gruesos trazos que amortiguan el peso de la trama en los límites del cuadro se mesuran, volviéndose comedidos para permitir que la composición central se expanda para ocupar casi todo el espacio disponible.

En 1917, en el año en el que nace de forma oficial el grupo De Stijl, Mondrian retoma su producción pero añadiendo ciertas variaciones con respecto a los años precedentes. Si bien es cierto que todas ellas se basan en elementos que hemos ido viendo a lo largo de su desarrollo estilístico al que, poco a poco, le añade variaciones.

Ejemplo de ello son las piezas tituladas: *Composición en color A y B*. En ambas piezas se ven integrados los elementos que Mondrian ha ido generando a lo largo de los últimos años, pero vemos en ellas un nuevo proceso de depuración. Ahora el entramado se simplifica en secciones rectilíneas negras, de pequeño tamaño, que organizan paralelepípedos de diferentes colores y volúmenes de con colores planos. Existe también

una tendencia a componer en óvalo, aunque ahora, a diferencia de obras donde la forma es clara, como sucede en el lienzo de 1914, *Composición Oval con colores planos*, la forma oval se desdibuja y descentra, disminuyendo así el *efecto ventana*, del que habla Els Hoek (1989, p.44) en relación a la sensación que produce la composición oval que Mondrian efectúa en sus cuadros. Por otro lado, vemos como el espacio entre los elementos que componen el lienzo se agranda, cobrando un papel de mayor importancia los segmentos negros, cuya función no parece ya la de enmarcar los colores que lo circundan, como sucede por ejemplo, en *Composición Oval con colores planos* de 1914, o separar los tonos usados en el lienzo, como pudiera suceder en *Composición 1916*. Ahora ambos elementos, si bien dialogan entre sí, su papel se reparte en un espacio mucho más diáfano, menos abigarrado, en un nuevo proceso de simplificación en el que prima la organización de unos pocos elementos en el lienzo.

#### **2.2.1.4 La vuelta a París: el prelude al Neoplasticismo.**

Un año más tarde, tras el término de la Primera Guerra Mundial, Mondrian vuelve a París y, a partir de este momento, vemos como la trama de su obra se organiza, dando paso a composiciones construidas bajo el amparo de una trama reticular muy hierática, que poco tiene ya que ver con la organización, más “orgánica”, de las composiciones precedentes. Este es el caso de *Composición en Negro y gris (1919)*<sup>39</sup> y *Composición con rejilla 5- Rombo, composición con colores de 1919*. En ellas se plantea la composición desde un único plano, figura y fondo se sueldan, siguiendo un estricto modelo reticular. Así mismo, es importante recordar que Mondrian se encuentra integrado en la dinámica del grupo De Stijl, ejerciendo, además, como uno de los integrantes con más peso dentro del colectivo:

*The suggestion of color planes floating in front of a white background is, for the most part, suppressed. In a passage from a letter to Bremmer dated February 27, 1918, Mondrian states emphatically that it had indeed been*

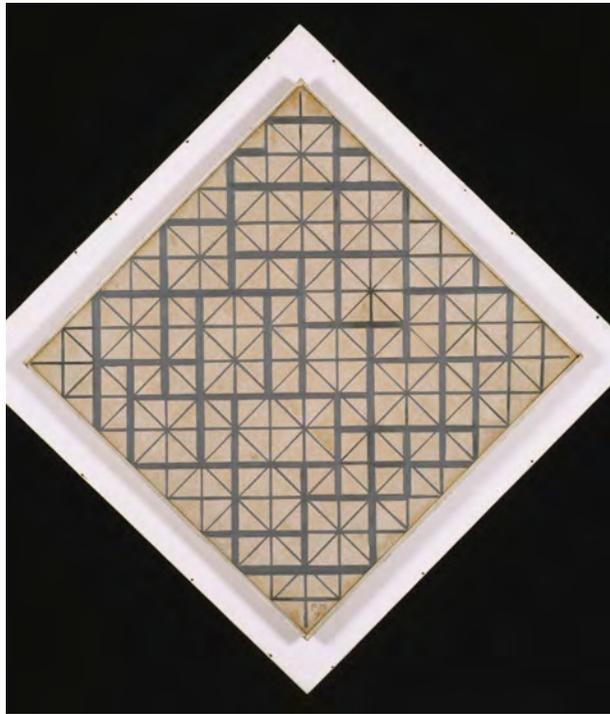
---

<sup>39</sup> Otra de las diferencias que podemos encontrar en su obra, y que se distingue de su producción anterior, es el uso del rombo como elemento compositivo, que comienza a usarse en 1918 para convertirse en recurso que Mondrian utilizará durante el resto de su vida, aunque de forma irregular. Un ejemplo de ello es la obra *Victory Boogie Woogie* de 1944.

*the problem of figure and ground that had motivated him to try another method of dividing the picture plane: "Those 8 pieces are once more a development in which I found a better solution for color planes on a ground. While I was working it appeared to me that the color planes on a solid plane in my work do not form a unity. With van der Leek this does indeed happen, but he works differently, after all". Huszár, too, used grids in the first half of 1918. Perhaps he arrived at this solution by way of his stained-glass compositions, independent of Mondrian; however, it may also be that Mondrian's first grid paintings, which were exhibited in March 1918 by the Hollandsche Kunstenaarskring, gave him the idea. Van Doesburg made his first grid painting later in the year, Vantogerloo in 1919. The problem played no role at all for van der Leek. (Hoek, 1990, p.56).*

Por otro lado, el cuadro *Composición de colores planos con contornos en gris*, que sigue la línea estilística de *Composition with grid 5- lozenge, composition with colours*, se contrapone a la obra *Composición en rejilla*, de 1919, en donde la solución formal recurre a una distribución diferente. Por un lado, *Composición de colores planos con contornos en gris* asume un planteamiento del entramado en donde las líneas verticales y horizontales cobran un peso importante en su obra ocupando todo el espacio del lienzo, y encerrando de forma exacta la organización de los espacios de color; además, su planteamiento traduce una naturaleza desigual, "desorganizada", debido a la disparidad de tamaños y espacios que se generan entre las líneas grises, lo que da lugar a espacios monocromos rectangulares y cuadrados. Por otro lado, *Composición con rejilla* obedece a una ordenación del lienzo mucho más rígida, al componerse con una trama en rejilla, que recubre la tela por completo, creada a partir de líneas verticales y horizontales paralelas entre sí. Resulta importante destacar que en esta obra Mondrian deja de lado el uso de la línea negra como uno de los elementos principales de la composición, para sustituirlas por líneas muy finas que traducen la estructura de rejilla. El cromatismo se introduce en el entramado reduciendo su paleta a azules, rojos y naranjas, que se organizan de forma desigual por toda la tela.

Esta nueva forma de plantear la composición fue muy criticada dentro del movimiento De Stijl, concretamente por Theo Van Doesburg, quien le alerta sobre el peligro de caer



\*Piet Mondrian

*Composición en blanco y negro, composición  
con rejilla 4.*

1919.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 33.)



\*Piet Mondrian.

*Composición en rejilla 5: rombo, composición  
con colores.*

1919.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 34.)



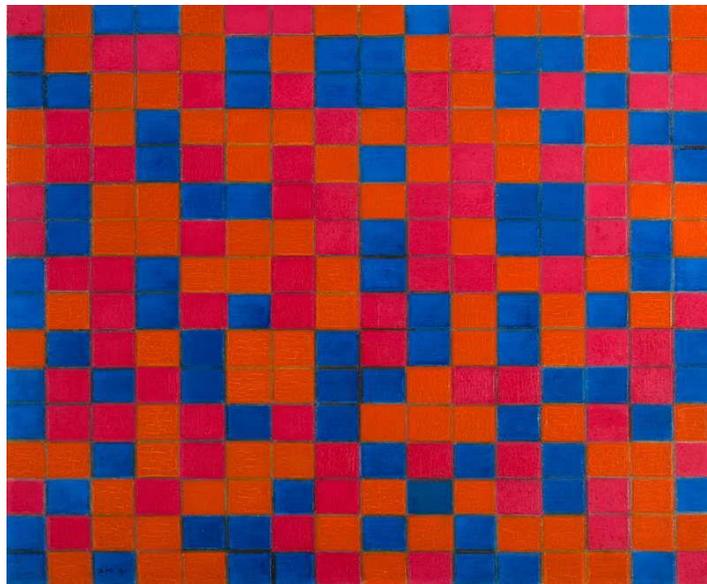
\*Piet Mondrian.

*Composición en colores claros con contornos grises (Composición en rejilla 7).*

1919.

Óleo sobre Lienzo.

(Lámina 35.)



\*Piet Mondrian.

*Composición en rejilla 8: composición en tablero de ajedrez con colores oscuros.*

1919.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 36.)

en la repetición en sus composiciones, un peligro del que eran muy conscientes a la hora de plantear sus cuadros :

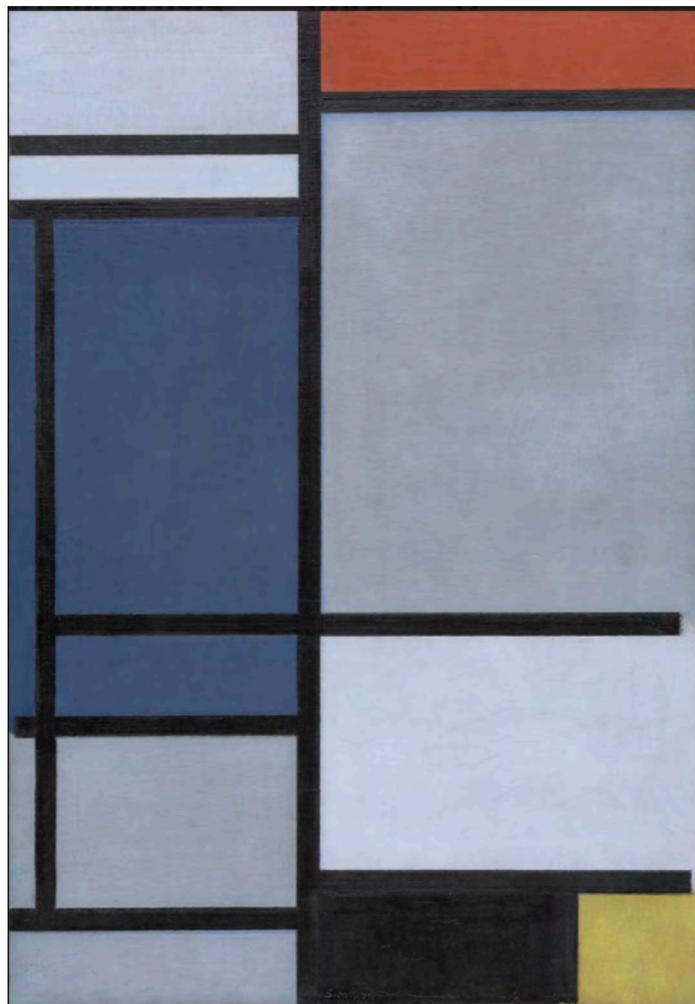
*The correspondence reveals that early in 1919 Mondrian had to defend the regular division of planes against van Doesburg, whose own paintings show a strong similarity to Mondrian's compositions from the beginning of 1918 (when Mondrian's grids were not yet systematic). Van Doesburg probably objected less to the use of a systematic grid in itself than to the fact that Mondrian showed the system so clearly. He pointed out to Mondrian the danger of repetition in a painting, and he tried to convince him that he could eliminate most of the repetition by making the planes differ more in size, so that the composition would not show so clearly that it had been derived from a system. Mondrian did not pay much attention to this criticism. In the two checkerboard paintings from 1919 — the last ones he made before his departure for Paris— he let the system determine the composition; each comprises 256 small rectangles of the same size, albeit of different colors. Van Doesburg now began to really worry about the way Mondrian put his theories into practice. One June 24, 1919, he wrote to J.J.P. Oud: "Maybe his departure for Paris was necessary to give him new possibilities in his work. Refreshment. His most recent works are lacking composition. The division of the plane is uniform. Hence ordinary rectangles of the same size. Contrast has only been achieved by means of color. I find it at variance with his theory of dissolving position and size. This is equality of position and size". (Hoek, 1990, p.57).*

Ese mismo año, Mondrian le envía una carta a Doesburg, en la que le da la razón sobre el peligro de la repetición:

*Now he became aware why van Doesburg had criticized the regular division of the plane and the muted colors. On September 6, 1919, Mondrian sent van Doesburg a postcard, on which he wrote about the painting: "I now agree with what you wrote in the past: that there is indeed something of a*

*“repetition” in it; it was much less so in the original, I daresay because of the color values. But still I try to avoid that in my new things. (Hoek, 1990, p.61).*

En 1921 Mondrian da un paso cualitativo en su producción, para establecer un estilo próximo ya al de su producción madura. Ejemplo de ello lo da la obra *Composición con rojo, azul, negro, amarillo y gris de 1921*. La gama cromática se reduce a amarillo, rojo, azul, negro y gris, aplicados de forma plana. Como vemos, si bien la paleta comienza a reducirse, aún no se limita a los colores amarillo azul, rojo, blanco y negro



\*Piet Mondrian.

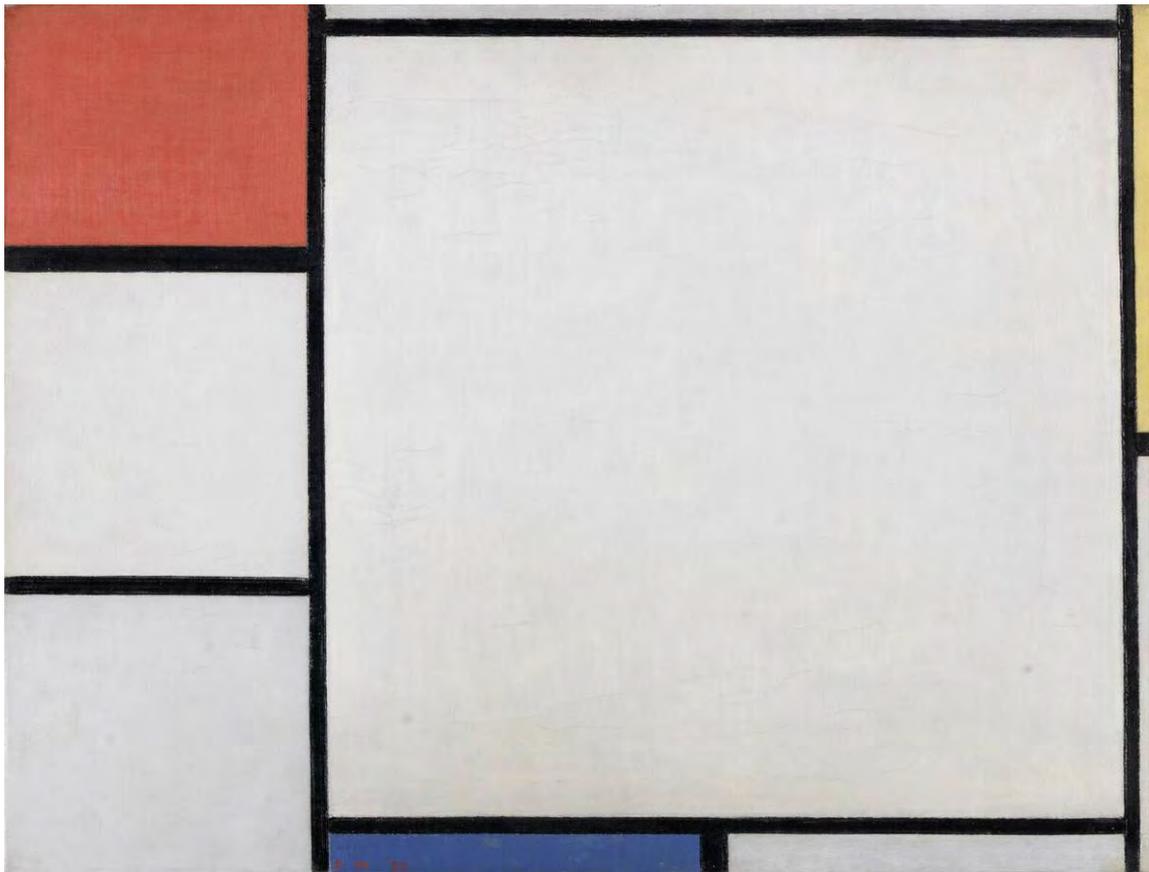
*Composición con Rojo, Azul, Negro, Amarillo y gris.*

1921.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 37.)

(propios del neoclasicismo maduro); aunque a partir de ese mismo año, y hasta 1932, serán los que utilizará en su producción pictórica. Por otro lado, vemos como la diferencia entre figura y fondo ya ha dejado de representarse como tal, para configurar un único plano pictórico que construye la representación, en la que estructura y color se vuelven dos elementos que se comportan de manera diferente a la hora de establecer la composición. Ahora el procedimiento por medio del que se genera la composición de la tela se ha invertido, si tomamos como ejemplo el método que ha estado utilizando en 1919, donde lo que se establecía primero un esquema lineal, sobre el que, a posteriori, se establecía una composición rellenando espacios con color y remarcando las líneas que delimitaban dicho espacios. Ahora Mondrian primero distribuye los espacio de color en la tela, en la búsqueda por encontrar armonía y el equilibrio perfecto en la composición. Es tras la aplicación del color cuando se establecen las líneas negras que configuran una trama estrictamente basada en líneas verticales y horizontales, que establecen las separaciones entre los espacios de color. Una trama que ya no responde al hieratismo de la composición en rejilla de 1919, sino que se establece de forma más “orgánica”, respecto a la producción de dos años antes. Es distintivo también el hecho de que las líneas negras no lleguen a plantearse hasta el límite de la tela, sino que, en algunos casos, se deja de forma consciente un espacio entre el final de la línea y el límite del lienzo, dejando al descubierto la forma en la que se aplica la pintura. Esta forma de plantear la trama hace que el carácter centrífugo, tan acentuado en obras como *Composición con rojo, amarillo y azul* de 1927, se vea limitado. Así mismo, este cuadro, perteneciente ya a la producción madura, muestra cómo Mondrian aplica, una vez más, un proceso de síntesis en su pintura, reduciendo aún más sus herramientas compositivas, ofreciendo composiciones más claras y expansivas. Una producción pictórica completamente plana, donde cualquier registro natural, o de profundidad, ha sido desterrado del lenguaje, y en la que únicamente encontramos composiciones armónicas configuradas a partir de los mínimos elementos compositivos, que parecen mostrar como diferentes visiones de una misma representación.



\*Piet Mondrian.

*Composición con rojo, amarillo y azul.*

1927.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 38.)

### 2.3 LA NUEVA IMAGEN EN LA PINTURA: Una argumentación teórica del Neoplasticismo.

*El verdadero artista moderno percibe conscientemente la abstracción de la emoción de belleza: conscientemente reconoce emociones estéticas como cósmicas, universales. Este reconocimiento consciente da como resultado una creación abstracta, le dirige hacia lo puramente universal.*

Piet Mondrian. *El neoplasticismo en pintura*, 1917-1918. (En González, Calvo & Marchán, 2018, p.252.)

Hasta ahora nos hemos sumergido en el contexto artístico que permite la gestación de la pintura neoplástica. La fractura con la mimesis, las tendencias cromáticas, así como la implementación en las técnicas pictóricas, generan un espacio nuevo para la producción artística, un espacio que cada uno de los artistas recorre de forma inequívocamente personal. Mondrian, como hemos podido ver, entra en contacto con artistas de vanguardia primero en los Países Bajos, donde su estilo se enriquece con el contacto con el fauvismo, impresionismo o el luminismo, hasta que, en 1911, gracias a la exposición realizada en el Stedelijk Museum, organizada por el círculo Moderno, agrupación a la que él pertenecía, entra en contacto con el cubismo. Poco después de la toma de contacto con la corriente cubista decide instalarse en París, en donde continúa desarrollando su producción pictórica asociada al movimiento. Pero, como hemos podido ver, rápidamente asume el cubismo y plantea una variante alejada de los cánones que establecieron Picasso y Braque. Una vez que se establece en París, solo cambiará de residencia a causa de la primera guerra mundial, momento en el que permanece en Holanda y entra en contacto con el grupo de Laren, dando origen al movimiento De Stijl, y sentando las bases para la propuesta del Neoplasticismo (momento en el que se escribe *La nueva imagen en la pintura*). Por otro lado, tras la finalización de la Primera Guerra Mundial, vuelve a París hasta 1938 cuando, cercano ya el inicio de la segunda guerra mundial, se traslada a Londres, hasta que en 1941, tras los bombardeos sobre la capital británica, se muda definitivamente a EE.UU donde permanecerá hasta su muerte en 1944.

El título de este apartado “*La Nueva Imagen en la pintura*” hace referencia al nombre de uno de los principales escritos de Piet Mondrian, en donde el artista neerlandés sienta las bases teóricas para el desarrollo pictórico del Neoplasticismo. El texto fue publicado durante los dos primeros años de la revista *De Stijl*, entre octubre de 1917 y diciembre de 1918. Durante estas páginas transitaremos por el pensamiento que Mondrian transcribe en este ensayo, con el objetivo de mostrar las bases teóricas que apuntalan la expresión pictórica del Neoplasticismo maduro.

*La Nueva Imagen en la pintura* es un libro compuesto por once capítulos, cada capítulo responde a una publicación concreta de la revista *De Stijl*. En ellos Mondrian, poco a poco, revela las opiniones y razonamientos que se encuentran tras la idea del Neoplasticismo Maduro. No obstante, antes de entrar a estudiar este ensayo resulta importante tratar la problemática asociada a su nombre.

Cuando Mondrian comienza a publicar su escrito, el nombre que se utiliza para referir al nuevo estilo es *Nieuwe Beelding*, que podríamos traducir como *Nueva Imagen*. Este estilo, que tanto Mondrian como el resto de integrantes del grupo *De Stijl* acogen, se basa en la superación de la plástica pictórica tradicional. Es decir, en establecer un nuevo sistema de representación capaz de mostrar una nueva imagen. Con respecto a ello, y a colación con las ideas sobre deformación y percepción que veíamos en apartados anteriores, Mondrian plantea lo siguiente:

*Realmente las cosas se nos hacen visibles por una complejidad de planos que, por medio de una angulosidad, muestra plasticidad: la apariencia de forma siempre es, más o menos, la angulosidad que se une. Esta angulosidad, sin embargo, no se ve directamente, a veces casi no existe visualmente, como muestra una reproducción fotográfica o de lo vivido. El desarrollo técnico del pintor y también la formación académica se basan, en gran parte, en que puede aprender a ver la constitución por planos de la apariencia de la forma, y con ella la plasticidad, y a exagerarla en la imagen. (Mondrian, 2007, p.37).*

El artista neerlandés deja, por tanto, claras sus intenciones. Quiere abolir todo reducto de la conciencia del arte “mimético”, obviando la “plasticidad” surgida de la “angulosidad”. Busca dislocar las normas elementales de la creación pictórica imperante hasta ese momento, mediante la superación de esa plasticidad asumida como elemento primario de composición y creación pictórica. Comprenderemos ahora porque causó tanto revuelo cuando en 1920 el propio Mondrian decidió traducir el concepto como Neoplasticismo. Ya que pudiere llevar a equívoco al plantearse la plasticidad como aquella cualidad inherente al desarrollo pictórico del que se pretenden alejar.

Pero si el arte deja de mostrar la expresión de una realidad, ya estuviera ésta tamizada por el estilo del artista o no, debe asumir otro objetivo expresivo, ya que la creación de la *Nueva Imagen* no responde a una mera manifestación vaciada de contenido. En este punto, debemos recordar el momento en el que se está llevando a cabo la configuración de este estilo, ya que se produce durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial. El movimiento de rechazo hacia la guerra deviene en un movimiento de rechazo para con los principios culturales que preceden a la contienda, que son asumidos desde la idea de una individualidad exacerbada, motivo, según estos autores, del estallido de la primera Gran Guerra. Resulta importante destacar esto, ya que el nuevo objetivo establecido por Mondrian, al que debe dar respuesta este nuevo estilo, es la representación de un Universal. Para Mondrian ese universal acude a una estructura primera ubicua, una sustancia primigenia de la que surgen todos los elementos visibles:

*La observación pura nos muestra aquella unidad original como la fuerza persistente de todas las cosas: nos hace comprender que esta fuerza es aquello que todas las cosas tienen en común. Esta generalidad más profunda ha sido denotada por Aristóteles como la sustancia, como lo que es algo, como una cosa-en-sí, como aquello que existe en sí, independiente de casualidades como tamaño, forma, características, que sólo forman lo exterior, pues sólo por la fuerza de la sustancia es aquello que es para nosotros.*(Mondrian, 2007, p.63).

La comprensión de esta premisa, insistimos, asociada al pensamiento de Mondrian, nos da la primera de las claves para acceder al pensamiento teórico del pintor. Su objetivo, por tanto, es la superación de la “plasticidad” de la imagen sujeta a la representación

mimética, en pro de alcanzar una expresión (nueva plástica o nueva imagen) que nos permita enfrentarnos a una verdad velada tras estas formas. Esta reflexión, obviamente, exonera al pintor de explicar más profundamente el rechazo hacia la expresión pictórica tradicional, pero, al mismo tiempo, le obliga a manifestar más detalladamente los pormenores de la nueva expresión:

*En el arte hay la imagen directa de este universal ... una apariencia que no existe corporalmente y que, por lo tanto, esta libre de lo temporal que oscurece lo persistente. Aunque no es forma, aquella apariencia sí es expresable. En el arte, por lo tanto, sí pueden faltar las causalidades de la sustancia: deben quedarse fuera de la imagen, si es que se trata de la imagen pura de lo universal, es decir de la sustancia.*(Mondrian, 2007, p.64).

Puesto que este universal es ubicuo, la expresión de dicho universal no resulta ajena a la manifestación pictórica tradicional, pero en ella su presencia permanece velada, “al modo en que aparece en la naturaleza”. Mondrian ahora busca desvelar la naturaleza de esa sustancia primigenia para manifestar una imagen nueva capaz enfrentarnos a ella. Para eso, lo primero que debe realizar es una purga de todo elemento mimético de su pintura, esa *falta de causalidades* permite la expresión de aquella presencia universal velada.

Al comienzo del texto se planteó una cita que hace referencia a la idea de Belleza como emoción, una emoción no sujeta a la expresión concreta sino dirigida hacia la idea abstracta de emoción, capaz de ser percibida. Esta forma de plantear el encuentro con lo bello responde claramente a la intención de apuntar hacia un elemento presente en todos los juicios estéticos, independientemente del lugar o el sujeto, ya que la capacidad por percibir la belleza es inherente al ser humano<sup>40</sup>. Mondrian argumenta que el reconocimiento de este hecho dirige hacia lo puramente universal. La premisa resulta muy interesante, ya que la reflexión sobre la expresión artística, sancionada por la idea de belleza (como emoción humana y por ende universal), dirige el pensamiento hacia el propio medio expresivo que, siguiendo nuevos objetivos, debe mostrar una imagen

---

<sup>40</sup> Otra cuestión muy diferente es que un mismo elemento sea capaz de producir esa emoción de belleza de forma generalizada. Únicamente se hace referencia al potencial humano para percibir la belleza.

puramente abstracta capaz de acudir, sin referencia mimética o simbólica (ya que esta, al ser portadora de significado, mermaría la posibilidad de aproximarnos a una emoción genuina), a una expresión, en este caso pictórica, que contiene el potencial para ser experimentada de forma abstracta, es decir, siguiendo la argumentación de Mondrian: capaz de mostrar dicho Universal.

*Si la única manifestación puramente expresiva el arte está situada en la nueva elaboración de los medios expresivos y en su aplicación, la composición de los medios de expresión tiene entonces que estar plenamente de acuerdo con lo que debe expresarse. Si tiene que ser manifestación directa de lo universal, entonces no podrán ser más que universales, es decir abstractos. (Mondrian, 2007, p.21).*

Pero el hecho de acudir a una idea de universal ata a Mondrian a aceptar que la presencia de esa sustancia siempre tuvo (y tiene) que estar presente en el arte. Ya que el reconocimiento, por ejemplo, de esa emoción abstracta de la belleza, no es exclusivo de un tiempo, sino que está presente en el arte que le precede; si bien su expresión, difiere en el grado en el que ésta pueda aproximarse a lo universal:

*La pintura puede materializar lo absoluto de dos maneras: concretamente, es decir, tal como no aparece fuera de nosotros, y velado tras forma y color naturales, tal como está manifestado por la naturaleza. De la primera manera aparece el estilo completamente, a la manera del arte; de la segunda manera se manifiesta aproximadamente, como lo hace la naturaleza. (Mondrian, 2007, p.25).*

Por tanto podemos encontrar dos maneras de expresar la idea de universal a la que acude Mondrian: a la manera en que lo hace la naturaleza, en donde lo universal aparece velado tras la manifestación natural, o a la manera del arte, es decir, de forma concreta, como la expresión consciente de aquello que se encuentra velado en la naturaleza, y que

el arte, capaz por sus propios medios de rechazar toda expresión mimética, puede concretar para representar aquello que aparece inalterable<sup>41</sup>.

Tras comprender a qué hace referencia Mondrian con lo Universal, surge entonces la pregunta de cómo expresar lo universal en la pintura:

*Cada época ha expresado su definición (relativa) claramente y, con ésta (más o menos), lo (único) definido. Esta es la fuerza de manifestación del arte. Todo el arte aspiraba a manifestación clara de lo único definido: a través de lo turbio se mostraba más o menos definido.* (Mondrian, 2007, p.116).

Ya que lo universal del estilo (lo intemporal) se ha mostrado a lo largo del tiempo por medio de lo individual del estilo (lo sujeto al tiempo), es lógico que cada época haya expresado lo universal de un modo diferente (temporal). Esta cita hace referencia a esta premisa bajo el prisma de la forma por medio de la cual se representa dicho universal. Por tanto, Mondrian plantea una lectura del arte en relación a la aproximación que éste tuviese con la manifestación de lo único definido (*sustancia*). De ahí que la última frase nos ponga en camino hacia la consecución de una estilo *definido*, entendiendo éste como aquel capaz, por sus características y (nuevos) medios de expresión, de mostrar un imagen definida de aquello que se ha mantenido oculto. Lo que tendría como resultado la aplicación del juicio estético según la capacidad de dicho “objeto de estudio” de ser capaz de mostrar una relación definida de lo universal: *La emoción de belleza es fuerte en la medida de que la relación sea expresada definida, y profunda en la medida en que aquella imagen sea equilibrada.* (Mondrian, 2007, p.117). Por tanto, para Mondrian, la “expresión definida” de la sustancia conlleva una emoción de belleza, por otro lado, la

---

<sup>41</sup> Es importante destacar que para Mondrian el factor *tiempo* resulta muy importante: *Al contenido intemporal (universal) lo podemos llamar lo universal del estilo, a la apariencia temporal la podemos llamar lo característico y lo individual del estilo.* (Mondrian, 2007, p.23). El estilo, por tanto, se muestra dual, por un lado en él se acude a la manifestación (aparición) individual sujeta a la idiosincrasia coyuntural del momento en el que se crea la obra. Por otro lado, el estilo también asume un carácter universal, en referencia a aquella manifestación atemporal (universal):

*Así, el artista sólo es el instrumento, más o menos útil, por medio del cual la cultura de un pueblo (es decir, el estado de desarrollo de lo universal en la conciencia del tiempo) se expresa estéticamente: estéticamente, porque todos, en cuanto hayan madurado bastante, forman una parte de la conciencia del tiempo, y todos lo expresan de una manera y otra. Así, el arte moderno, allí donde actúa totalmente al modo del arte, al final no es otra cosa que la imagen exacta de una cultura interiorizada.* (Mondrian, 2007, p.49).

profundidad de dicha expresión definida, es decir, su capacidad de aproximarse más al universal, depende de la capacidad que tenga la obra de representar el equilibrio.

Entonces el arte, dispuesto para expresar lo universal, debe mostrar aquello que no depende de la forma, por lo que su expresión deberá consagrarse a la relación equilibrada y armónica de aquella forma definida, es decir, debe ser *la imagen exacta de la pura relación* (Mondrian, [1917-1918] 2007, p.16). Al haber eliminado todo elemento natural de su pintura, eliminado, a su vez, todo rastro narrativo de ella, la forma de afrontar la actividad pictórica se ve modificada, ahora el acto creativo se enfoca en alcanzar una composición en donde lo que prima es la relación<sup>42</sup> que mantienen los elementos geométricos dispuestos sobre un plano reticular desordenado, como hemos estudiado en el apartado anterior. Para Mondrian, este proceso artístico responde a la manifestación de aquel universal velado, al que podemos acceder mediante el estudio de la naturaleza: *En la naturaleza puede observarse que todas las relaciones están dominadas por una relación original: la de los extremos opuestos.* (Mondrian, 2007, p.19). Mondrian comienza a manifestar una visión dualista de la naturaleza, establece parejas de conceptos: Universal - Individual, Objetivo - Subjetivo, Exterior - Interior, Naturaleza- Espíritu, etc.. Estas parejas construyen la estructura sobre la que plantea su teoría, lo abarcan todo y, desde ellas, se establece los razonamientos con los que compone su propuesta pictórica, capaz, por sus nuevos medios de expresión, de construir un nuevo lenguaje “al modo del arte”:

*En el nuevo arte ... las leyes de la armonía ya no se realizan al modo de la naturaleza, actúan más independientemente de como se revelan visualmente en la naturaleza y, al final, en la nueva imagen, se muestran totalmente al modo del arte.* (Mondrian, 2007, p.43).

---

<sup>42</sup> La relación que se desarrolla en la pintura está fundada en la búsqueda equilibrada de una armonía dispuesta a través de la correcta posición de los elementos pictóricos, que se organizan en relación de oposición, según parejas de conceptos opuestos. Esta forma de comprender la composición tiene relación con la Dialéctica Hegeliana, filosofía a la que el propio Mondrian acude en *La nueva imagen en la pintura: Cada uno sabe que, para decirlo de alguna manera, nada en el mundo es imaginable en y por sí solo, sino que es juzgado por medio de una comparación con su contrario.* (Filón de Alejandría, Bolland-Zuivere Rede). *Sólo ahora, que ha madurado la consciencia del tiempo, que se ha vuelto más presente la relación equilibrada del interior y del exterior, del o espiritual y de lo natural, el artista llega, por el camino del arte (es decir, el del exterior), al reconocimiento de aquella verdad antigua, ya que hace mucho volvió a aparecer por medio del pensar lógico (Hegel).* (Mondrian, 2007, p.54).

Dicha armonía (basada en el equilibrio) debe ser el principio que motive la composición pictórica. Para ello, Mondrian reduce el lenguaje pictórico a líneas rectas y colores planos, que se organizan entre sí al modo de la *Nueva Imagen*, para representar una imagen de lo absoluto, es decir, de lo universal. Para ello se establece un proceso de síntesis en los recursos pictóricos que componen esa imagen de lo universal. El color y la línea, base del proceso pictórico, deben ajustarse a los nuevos objetivos que aborda la pintura con el Neoplasticismo. Con este fin, el color debe dejar de usarse al modo de la práctica pictórica tradicional<sup>43</sup>, para hacerlo según los criterios sancionados por la Nueva Imagen:

*En la pintura real-abstracta, el color primario sólo quiere decir que el color actúa como color básico<sup>44</sup>. El color primario aparece, por lo tanto, muy relativamente— lo principal es que el color esté libre de lo individual y de sensaciones individuales y que sólo manifieste la emoción silenciosa de lo universal. (Mondrian, 2007, p.34).*

o

*Hacer el color realmente universal, se realiza en la nueva imagen no sólo por medio de buscar lo universal en el color como color mismo, sino también por llevar los colores entre sí a una unidad por relación equilibrada. Así, desaparece lo particular de cada color en sí: así, la relación domina al color. (Mondrian, 2007, p.35).*

Por otro lado, la posición de la línea y su función en la pintura neoplástica, debía plantearse de la siguiente manera:

---

<sup>43</sup> Según Mondrian, “se buscaba la forma y se rellenaba de color, y también se expresaba la forma por medio del color (Cézanne) (Mondrian, 2007, p.40).

<sup>44</sup> El color, como hemos visto en el apartado anterior se redujo a los tres colores primarios (Rojo, amarillo, azul), así como los “no colores” (Blanco, negro y gris). A este respecto plantea: *Si, de los tres colores primarios, el amarillo y el azul son los más interiores, entonces el rojo (El cruce de azul y amarillo — véase Dr. H. Schoenmaheres, “Het nieuwe wereldbeeld) [La nueva imagen del mundo] es más exterior: así, una imagen sólo en amarillo y azul sería más interior que otra en los tres colores primarios. Pero, como la próxima época aún está lejos de la interiorización, como ahora ni siquiera ha pasado todavía la época del color natural, la pintura real-abstracta dependerá de los tres colores primarios, más el blanco, el negro y el gris. (Mondrian, 2007, p.34).*

*Si se crea una limitación de la forma, en la imagen de la forma, por medio de la línea cerrada (contorno), entonces hay que tensarla hasta la línea recta.*

*Así se dispone de lo más exterior (la apariencia de la forma) en la proporción equilibrada con la imagen exacta de la extensión, que también se deja corporeizar como la línea recta.*

*Así nace, por extensión y limitación ... la relación en posición equilibrada: lo ortogonal: así se realiza la extensión sin limitación individual, no sólo por el cambio de color de los plano, sino también por la relación ortogonal de la línea o del plano de color.*

*El color no se cierra por lo rectangular, sino que se limita. Así se define, por fin, en el plano rectangular, el color en tercer lugar y completamente concreto. (Mondrian, 2007, p.39).*

## O

*Si se expresa la forma por la línea, entonces la línea más tensa definirá más el color: cuando la línea se haya hecho línea recta, podrá dar más definición al color: Seguir consecuentemente el concretizar del color lleva, por lo tanto, a abandonar lo caprichoso, lo natural. (Mondrian, 2007, p.120).*

Como vemos, Mondrian reduce las herramientas pictóricas con las que componer la imagen del Universal a cinco. Líneas rectas, cuyo uso debe sustituir a la sinuosidad y “capricho” de la línea curva, y cuya disposición debe ajustarse a la ortogonalidad, ya que es capaz de representar el equilibrio perfecto (manifestación equilibrada de la línea en su dualidad: Vertical-Horizontal.). Por otro lado, el color, debe reducirse a la expresión objetivada del mismo, procurando eliminar toda intromisión de lo natural, se reduce su paleta a rojo, azul, amarillo, blanco, negro y gris, todos ellos aplicados de forma homogénea. No obstante, Mondrian es consciente de que a pesar de sus esfuerzos por eliminar el carácter subjetivo de su pintura, siempre quedará el rastro personal del artista que desarrolla la obra, por lo que su capacidad para expresar lo universal debe estar sujeta al crecimiento personal del propio artista:

*La subjetivación de lo universal es relativa — también en el arte. Hay un crecimiento grande en lo subjetivo del hombre (evolución); dicho de otra manera, existe un crecimiento de consciencia, ampliación de consciencia. Lo subjetivo sigue siendo subjetivo, pero pierde subjetividad en cuanto que lo objetivo (universal) del individuo se desarrolla. Una vez haya dado el gran salto (piénsese en mutación) de lo subjetivo a lo objetivo, de lo ser individual a lo ser universal, lo subjetivo deja de existir, pero antes se muestra una diferencia de grado en su ser subjetivo.*(Mondrian, [1917-1918] 2007, p.47).

La subjetivación de la producción pictórica no es algo que el artista neerlandés niegue, primero por que comprende que la realización del *Neoplasticismo (Nueva imagen)* no está aun completa, sino que ésta constituiría un gran paso para alcanzar un arte totalmente universal, una forma de generar una nueva plástica acorde con las posibilidades expresivas de la pintura, capaces de desarrollar un universal que muestre una ideal de modernidad. Así mismo, esta reflexión acerca del peso de lo subjetivo a la hora de generar la composición deviene en una manera de exponer que la realización del nuevo arte sería, consecuentemente, la expresión de un universal, cristalizado en el lienzo por medio de un lenguaje objetivo, por lo que la concepción que hoy tenemos del arte estaría abocada a su final<sup>45</sup>: *(Si lo subjetivo en la expresión artística deja de existir) entonces también se pierde lo que ahora se llama arte —precisamente porque desaparece la subjetivación. Entonces aparece un ambiente nuevo: nace una nueva vida.*

*Partiendo de lo visible, el espacio en la nueva imagen no se expresa por un plástica natural sino por la plástica (abstracta) de lo plano; el movimiento, por un movimiento y un contramovimiento a la vez, el color natural, por el color puro concreto; y la línea caprichosamente curva, por la línea recta. Así se expresa lo relativo por lo concreto (es*

---

<sup>45</sup> Por otro lado, alega, al respecto de la producción neoplástica: *Si se define la nueva imagen como imagen estética de lo universal concreto o como manifestación directa (estética) de lo universal, por medio de una elaboración subjetiva de lo universal ... entonces cumple con las condiciones básica de todo arte.* (Mondrian, 2007, p.46).

*decir, la exteriorización directa de lo absoluto). Partiendo de lo no visible, de lo interior, la extensión se expresa por una (nueva) expresión del espacio; La tranquilidad se expresa por el movimiento equilibrado, la luz se expresa por el color blanco, puro. Así vuelve a aparecer en la nueva imagen lo absoluto por lo relativo (de la composición y del medio de expresión universal) (Mondrian, 2007, p.58).*

En este juego de opuestos que se establece para hablar de la expresión neoplástica, llama la atención la deriva hacia la constitución de un lenguaje pictórico (artístico) que abogue por la eliminación del factor subjetivo en el desarrollo creativo, si bien considera que su realización no está próxima, se apunta hacia un nuevo concepto de arte, dislocado para con la expresión individualizada. Esto es de gran importancia porque Mondrian acoge un carácter ético en su pintura, un impulso asociado a sus ideas políticas:

*Salvo Oud que no llegó a unirse a ningún partido o firmar ningún manifiesto (su hermano Pieter Jacobus Oud fue un reconocido político Liberal Demócrata que llegó a ser alcalde de Rotterdam y líder de la oposición en el Parlamento Holandés), gran parte del resto de colaboradores de De Stijl, estaban conectados con los partidos socialistas o comunistas: Van't Hoff fue miembro del Partido Comunista Holandés, Rietveld también formó parte de los intelectuales cercanos al Partido Comunista Holandés, reunidos habitualmente entorno al domicilio de los Harresteins -rediseñado por él y por Mrs. Schröder), Van Doesburg se alistó a la Liga de Intelectuales Socialistas Revolucionarios en 1919 (si bien no llegó a formar parte del Partido Político para dejar claro que "el arte no debiera subordinarse a creencias políticas"), Mondrian estaba a favor del Bolchevismo ruso, si bien estaba de acuerdo con Van Doesburg en no relacionarlo con el movimiento De Stijl. (Prado, 2017, p.174).*

Como vemos, la gran mayoría de los integrantes del grupo De Stijl eran afines a una política de izquierdas que estaba en auge en esos momentos. Si bien Mondrian se mantuvo firme en que su pintura no tradujese ningún carácter político, lo cual resultó sencillo al eliminar todo elemento narrativo de su obra, en sus escritos sí podemos encontrar alusiones concretas hacia un modelo de conducto social comunitario, una *nueva vida*, recordemos, acompañada de la pérdida de la subjetividad en la expresión de cultural, lo que sería muestra, según Mondrian, de una “evolución” en el pueblo que la produce.

*La vida colectiva (social) implica, en primer lugar una cultura de lo exterior, pero también una cultura de lo interior. Implica que lo exterior sigue continuamente a [la] cultura, es decir, que esta vida no se dirige a lo exterior por material, sino que lo ve como medio de desarrollo. El verdadero socialismo quiere decir, pues: equilibrio entre la cultura de lo exterior y la cultura de lo interior.* (Mondrian, 2007, p.106).

O

*La pintura real abstracta muestra, por difícil que sea de realizar en la vida, que hay que buscar toda la unidad en el camino de la purificación de los elementos de la naturaleza y el espíritu\*.*

*(Nota al pie).*

*\*Esto es el verdadero socialismo: la unidad por la naturalidad profundizada y la espiritualidad exacta.* (Mondrian, 2007, p.83).

Una vez más Mondrian acude a las parejas de opuestos para promulgar, en este caso, una extensión de sus ideales teóricos hacia un modelo social. Una implicación del arte con la sociedad que deja entrever, por otro lado, implicaciones religiosas en su discurso:

*El artista ya no se satisface con lo más exterior como medio de expresión: necesita un medio de expresión universal. Lo consigue interiorizando la forma y el color, de acuerdo con la interiorización de la consciencia. Al ver esto reduce lo natural a lo abstracto; así ha llevado a manifestación consciente lo contrario de lo natural —*

*en cuanto deja expresarse. Así el hombre tiene en la Imagen Real Abstracta lo contrario de lo natural, por lo cual llega a conocerlo, y por medio de este conocimiento, puede llegar al conocimiento del espíritu. De este modo, el arte es verdaderamente religioso.* (Mondrian, 2007, p.66).

El arte propuesto por Mondrian, en su significación más profunda, busca la expresión religiosa. No obstante, el carácter estético y relacional que establece en sus escritos, contiene un fuerte carácter moderno. La expresión abstracta surge, según el propio artista, como un elemento de su tiempo<sup>46</sup>:

*La vida, cada vez más abstracta, pero no obstante siguiendo real, se expresa en cualquier terreno. La máquina cada vez reemplaza más la fuerza natural. En la moda puede verse la tensión típica de la forma y una interiorización del color, los cuales son signos del alejamiento de la naturaleza.*

*En el baile<sup>47</sup> moderno (steps, boston, tanto, etc.) puede observarse la misma tensión: la línea curva del antiguo baile (vals, etc.) ha sido reemplazada por la línea recta, mientras cada movimiento se elimina por un contramovimiento —signo de deseo de equilibrio. Luego puede verse muy fuertemente aquella tendencia en la vida social; la autocracia, el imperialismo con su poder (natural) del más fuerte, está a punto de caer —si no ha caído ya— y hace lugar par el poder (espiritual) del derecho.* (Mondrian, 2007, p.51-52).

---

<sup>46</sup> Mondrian establece las pautas de comportamiento artístico, y de como a su juicio han evolucionado hasta el momento en que se encuentra. Establece tres causas por las que el Arte alcanza la abstracción como forma de expresión: una causa metafísica (pensamiento), consecuencia de la evolución espiritual del hombre; otra causa cultural (cognición), consecuencia del conocimiento de las técnicas y modos de expresión contemporáneos; y la última causa natural (razonamiento), consecuencia de la evolución de las formas de vida. (Jimenez, 2015 ,p.203).

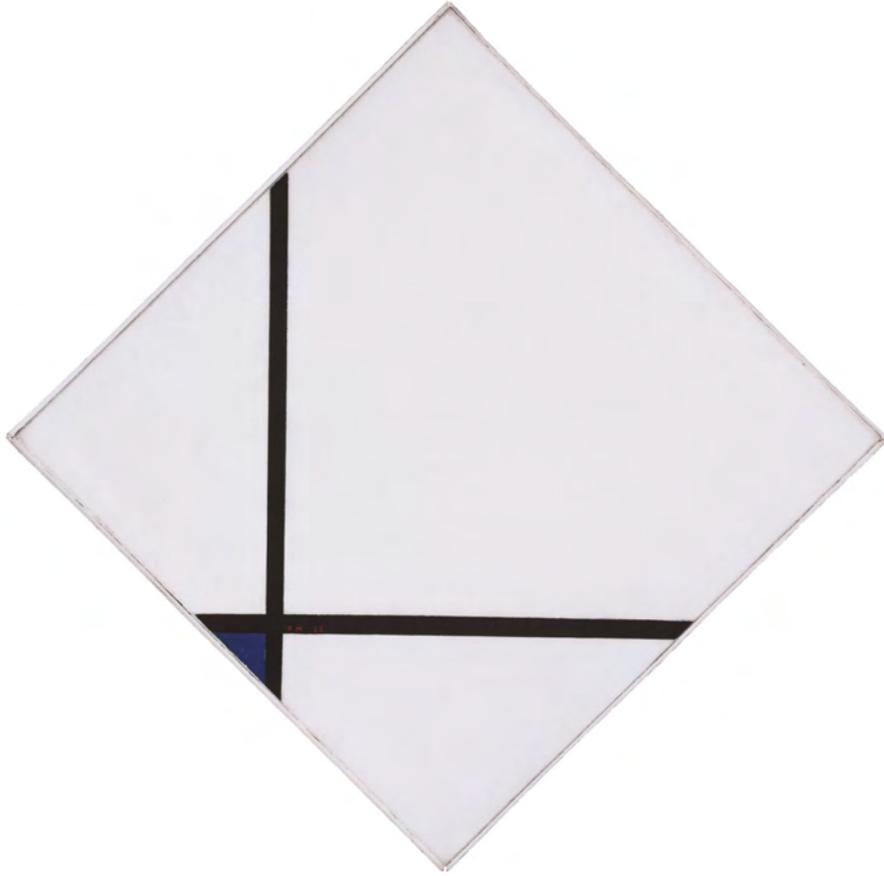
<sup>47</sup> Sobre la relación de Mondrian con la música: “El interés por la música y el baile fue una constante en la vida y en la obra de Mondrian. Se remonta, al menos, al año 1915 y a su estancia en Laren. La Sra. Domselaer-Middelkoop, con la que mantuvo en esos años una estrecha amistad, describe con humor esta inopinada afición de Mondrian: “Por las tardes íbamos a Hamdorf, pues a Piet le encantaba bailar. ... Bailaba con gravedad, con la cabeza mirando hacia arriba y dando pasos estilizados. Por eso los artistas de Laren le bautizaron con el nombre de la “Madonna danzante”.(Crego, 1997, p.186). (Sobre el papel teórico que asume la música en la obra de Mondrian: Crego, 1997, pp:184/191).

Mondrian busca señalar la presencia de una tendencia manifestada en el discurrir de aquello que caracteriza la modernidad. Sus actividades, estructuras de poder, la técnica que permite el desarrollo material y social, son percibidas como actividades que se alejan del carácter natural de las cosas. Una suerte de mecanismo/estructura antinatural (más objetiva), que conlleva un cambio social que caracteriza el período en el que viven. Por otro lado, paralelamente, Mondrian establece un desarrollo del carácter abstracto por medio de aquellas “pulsiones” y objetivos presentes en cada uno de esos campos, que, a su vez, son conceptos abstractos en sí mismos. Así, el baile está marcado por un *contramovimiento*, manifestando un deseo de equilibrio. En la moda la *tensión típica de la forma y una interiorización del color*, y por último el estado social, en donde el derecho ahora asume el poder para limitar el poder natural. Equilibrio, tensión de la forma, interiorización del color o el derecho, son conceptos abstractos todos ellos presentes en el desarrollo del ámbito en el que se manifiestan como un movimiento “contra-natural”.

*Al mismo tiempo aparece fuertemente la nueva consciencia del tiempo, tanto en la lógica como en la ciencia y la religión. Ya hace mucho tiempo que la sabiduría de la razón pura ha reemplazado a la predicación velada de la sabiduría. Esta ciencia cada vez muestra más exactitud. Cada vez más la vieja religión de misterios y dogmas es echada a un lado por la relación clara con lo universal, posible por el conocimiento puro de lo universal — en cuanto se lo puede conocer.*  
(Mondrian, 2007, p.52).

Un expresión que, según defiende Mondrian, surge de la expresión cotidiana moderna. Un cambio en el gusto y en las formas que se ajustan a una expresión artística moderna. Colores planos, limitados por una malla irregular de líneas negra horizontales y verticales que contienen el color hacia espacios concretos del lienzo, para mostrar la armonía y el equilibrio como premisa compositiva. Un tipo de representación (Nueva Imagen) capaz de expresarse en todas las artes, si bien resulta necesario que cada una de ellas lo haga desde sus propios medios expresivos y su propio carácter. Es por ello que cree que la expresión pictórica es la más adecuada para alcanzar los estándares que

establece para alcanzar la expresión más próxima al universal, ya que en ella se puede realizar una expresión armónica libremente. Esta libertad no estaría presente en la arquitectura, que se encuentra atada a las necesidades que se desprenden de la función que debe llevar a cabo de forma general y al requerimiento técnico y funcional individual de cada una de las estancias. A pesar de que, en un primer momento, Mondrian defiende esta posición, más adelante, como veremos, sí consiente la posibilidad de que se lleve a cabo una manifestación neoplástica en arquitectura.



\*Piet Mondrian  
*Composición con azul.*  
1926.  
Óleo sobre lienzo.  
(Lámina 39.)

### 2.3.1 El carácter místico de la pintura de Mondrian.

*El hecho de que el crecimiento de lo Natural sea generalmente un proceso de evolución, procede del pasado lejano. En la época Lumeriense y atlántica, el hombre dependía tanto de su circunstancia que, por ejemplo, la posibilidad física de dormir dependía de la salida y puesta del sol. En aquel entonces el hombre vivía en concordancia armónica con el ritmo de la naturaleza. Sin embargo, cuando se empezó a desarrollar la consciencia individual en el hombre, nació automáticamente una desarmonía entre el hombre y la naturaleza: esta desarmonía se volvió cada vez mayor: la naturaleza salió fuera del hombre cada vez más. (Dr.R. Steiner). Piet Mondrian, *La nueva imagen en la pintura*, 1918 (Mondrian, 2007, p.64).*

A lo largo de los estudios que hemos revisado sobre el desarrollo pictórico de la obra de Piet Mondrian, nos hemos encontrado con dos aspectos principales desde los que se aborda la investigación. Por un lado, el estudio formal de su obra hasta la estasis del Neoplasticismo maduro. Por otro lado, en estos estudios también se le ha dado un peso importante a la comprensión de la doctrina teosófica, vinculada con su pensamiento, así como asociada los primeros pasos del movimiento De Stijl en la colonia de Laren, de la que el teósofo y matemático Shoenmaekers era responsable. No obstante, el influjo que la doctrina teosófica pudo tener en los integrantes del grupo De Stijl fue más bien escasa, sino nula:

*Entre los demás miembros de De Stijl, Van Doesburg también tuvo cierto contacto con los círculos teosóficos. Su participación en la revista Eenheidi, dirigida a un público interesado en temas oculistas, sus diarios y escritos anteriores a la guerra y su relación con el pintor De Winter, que practicaba la pintura intuitiva y mística, demuestran que las ideas teosóficas no le eran ajenas. En 1915, van Doesburg realizó una serie de pinturas de figuras astrales y de auras, que lo confirman definitivamente. Sin embargo, parece que su atracción por la teosofía fue puramente circunstancial, un simple efecto de la fascinación por ese tipo de temas que se vivió en la sociedad de entonces. De hecho, no perduró mucho ni en su obra teórica ni en la artística. En 1919, la teosofía estaba tan olvidada que según escribió a*

*Oud, él mismo se sintió sorprendido por las confesiones teosóficas que Mondrian le acababa de hacer. Por lo que respecta a Van Der Leck y a los otros miembros de De Stijl parece que no se interesaban por esos problemas, preocupándose desde el principio por las cuestiones que su práctica artística y su función social les planteaban. (Crego, 1997, p.106).*

De esta forma se ha establecido una bifurcación en el estudio de dicha producción artística: del desarrollo estético al desarrollo ideológico, que debiere compendiar el imaginario teórico. A estos planteamientos debemos unir también, en relación a la línea argumental que se está desarrollando en estos apartados, el estudio de R. Krauss sobre las retículas, en donde se investiga la capacidad que tienen la representación reticular de asumir un planteamiento tanto matemático, hierático, pensado desde la fisicidad inherente al planteamiento reticular; como un pensamiento alegórico o religioso, aunando estos dos opuestos en una representación estética capaz de obtener el tan ansiado impulso de modernidad. Bajo el manto que ofrece la retícula, caben todo tipo de pensamientos, desde el desarrollo de ideas racionales hasta la voluntad espiritual del artista, esta cualidad de la retícula es explicada por R. Krauss desde la idea del Mito<sup>48</sup>:

*“Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviéndola, sino revistiéndolas para que parezca (y solo parezca) que ha desaparecido. El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica) y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión o ficción).“ (Krauss, 1996, p.29.).*

---

<sup>48</sup> Es importante destacar que el concepto de Mito que usa R. Krauss se basa en los modelos estructuralistas de Levi-Strauss: *El concepto de mito que esto utilizando aquí se basa en un modelo de análisis estructuralismo, mediante el cual los rasgos secuenciales de una historia se reordenan para formar una organización espacial.* (Krauss, 1996, p.32.)

### 2.3.1.1 Contexto ideológico.

Antes de comenzar a plantear la naturaleza de la doctrina teosófica, resulta importante establecer el marco ideológico y temporal en el que se encuentra y contra el que se rebela. Es compartido por muchos el hecho de que esta asociación de carácter religioso tiene uno de sus cúlmenes con motivo del retraimiento del espíritu religioso desarrollado en el siglo XIX, a raíz del desarrollo de las ciencias naturales, y los avances científicos que se producen durante este siglo, y que desarrollan un fuerte carácter individualista, en un ambiente que tiende hacia el liberalismo. Por otro lado, la corriente positivista genera una teoría dislocada para con el pensamiento religioso, en un proceso de declive del pensamiento sacro y ascenso de estudios científicos, al promover una línea argumental en el que *materia* y *espíritu* se vuelven conceptos irreconciliables. Así mismo, la concepción de la filosofía como *Weltanschauung* [cosmovisión], “*que cubría todas las parcelas de conocimiento y de la acción humana fueron elementos centrales de la filosofía alemana de tradición romántica que recogió la teosofía.*” (Crego, 1997, p.100). R. Krauss, afronta el tema desde el doble rasero desde el que se plantea el estudio de la pintura reticular, nombre al que acude para, en un primer momento, plantear la lectura de la obra de Malevich o Mondrian, sobre la que, si bien en un primer momento debiera plantear una lectura materialista, debido a la naturaleza de la representación pictórica que desarrollan, las ideas que manejan los autores para consolidar su obra nos introducen de lleno en un pensamiento de carácter místico o, como mínimo, desarrollan una tendencia utópica en relación a su producción. Por ello, Krauss comienza su estudio sobre la retícula hablando de un *drama*, en alusión a este complejo galimatías que la teosofía pretende resolver mediante la unión entre el pensamiento científico y el religioso. Aunque es importante discernir que R.Krauss hace referencia a la situación científico-religiosa a la que aludimos, deja a un lado cualquier alusión a la teosofía, ya que para ella la solución reside en la propia naturaleza estética de la reticular:

*Dicho drama adoptó muchas formas y se escenificó en muchos lugares. Uno de ellos fue la sala de un tribunal, donde, a principios del siglo XX, la ciencia litigó contra Dios, y, contra todo precedente, venció. El resultado tuvo la más directa de las consecuencias: “heredareis el viento”, afirmó el*

*abogado del perdedor. Nietzsche lo había expresado antes de una manera algo más cómica al escribir: “Quisimos despertar la sensación de soberanía del hombre demostrando su origen divino; esta senda nos está ahora vedada, ya que nos encontramos un mono en la entrada. (Krauss, 2015, p.29).*

Esta situación ideológica que permanece en conflicto y a la que se le une un pensamiento utópico tras el desarrollo de la primera guerra mundial, no resulta ajena al pensamiento artístico, sino que es asumida por parte de la comunidad cultural que construye un lenguaje pictórico en torno a ella.

La complicación derivada de una lectura teosófica de la obra de Piet Mondrian, es saber hasta dónde podemos asumir que dicho pensamiento se establece como centro desde el que irradia su representación. De hecho, ya con ánimo de no incurrir en error, o llevar a equívoco al lector, debemos comentar que únicamente se establecen como pinturas de carácter teológico, en la producción de Piet Mondrian, aquellas asociadas a su producción simbolista, entre 1908 y 1910. El resto de su pintura si bien pudiere encontrar cobijo en la interpretación teosófica del mundo, no podemos afirmar que respondan exclusivamente a dicho sistema ético-religioso, más al contrario, llegado un momento, no se encuentran evidencias documentales explícitas que permitan establecer una lectura de esa índole.

### **2.3.1.2 La Teosofía.**

Antes de comenzar a desarrollar estas premisas, procederemos a comprender a grandes rasgos, debido a la cantidad de interpretaciones y cismas que sufre la institución teosófica, qué es la teosofía, para después abordar cuál es la afinidad que mantiene P.Mondrian con ella.

*La teosofía tenta di svelare l'universale attraverso un processo che sintetizzi la letteratura scientifica, religiosa e filosofica, e che renda trasparente la realtà visibile rivelando la verità delle strutture e i codici sacri celati sotto tutto ciò che esiste. (Celant & Govan, 1990, p.9).*

La complejidad del estudio teórico de la teosofía deriva de que su interpretación trasciende la idea de movimiento o agrupación. Debemos tener en cuenta, cuando abordamos este estudio, que la teosofía es *una actitud intelectual y una forma específica de búsqueda* (Servier, 2006, p.1539). Es por ello que podríamos encontrar planteamientos teosóficos en las doctrinas defendidas por la cábala judía, o la tradición Chiita, así como el pensamiento alquímico. No obstante, como desarrollaremos, los planteamientos teosóficos aplicados a la obra de P. Mondrian se centrarán en relación a aquellas cualidades que los teóricos teosóficos (contemporáneos al pintor) asumen como núcleo de una agrupación de creencias.

Pero antes de comenzar a desarrollar ese estudio, es importante destacar que la afinidad entre el pensamiento teosófico y el esotérico, vínculo soldado en el siglo XX, encuentra su origen en el siglo XVII, a raíz del estudio de Heinrich Khunrath, realizado en 1906 y titulado *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae* (Servier, 2006, p.1539). Este hermanamiento producido entre ambas corrientes de pensamiento, deriva en lecturas discordantes para con el origen del pensamiento teosófico, al que se le aplica una interpretación neoplatónica, de la que Mondrian será partícipe. En realidad, el pensamiento teosófico *aspira al conocimiento divino a través de intermediarios, gracias sobre todo a las entidades del mundo visible*. (Servier, 2006, p.1540). Un movimiento intelectual que apela a lo visible para desarrollar una reflexión abstracta de raíz religiosa o mística, debido a las consideraciones esotéricas así como al auge que el esoterismo sufrió a finales del siglo XIX y principios del XX, capaz de mostrar la verdadera naturaleza de la divinidad. No obstante, según los términos a los que vamos a adscribir esta doctrina en estos apartados, debemos tener en cuenta que la idea de divinidad no encuentra correspondencia con la idea de Dios, como pudiere comprenderse desde un punto de vista monoteísta, sino que responde a un principio esotérico asociado a una naturaleza suprarrenal, ubicua, presente en todos los elementos mundanos que emanan de ella:

*Todo elemento del mundo visible tiene como analogon un elemento del mundo invisible del que él es su reflejo simbólico. Solo una visión interior,*

*verdadera intuición mito-poética que surge de lo imaginal<sup>49</sup>, puede captar estas sutiles relaciones que, según los teósofos, se le escapan al filósofo formado en la Escuela de Aristóteles. (Servier, 2006, p.1540).*

La teosofía, recordemos, asociada al pensamiento de P.Mondrian, surge de la mano de Mmd. Blavatsky tras una charla llevada a cabo en Nueva York en 1875, tras la cual un Coronel americano llamado Henry S. Olcott le propone a Blavatsky la creación de una sociedad cuya función se centraría en el estudio de las leyes secretas de la naturaleza.

*Blavatsky hace entroncar a su Sociedad Teológica con la Escuela Teológica Ecléctica, neoplatónica, fundada en Alejandría en el año 193 d.C. por Ammonius Saccas (175-242). Según Blavatsky, que defiende la existencia de una sistema teosófico anterior al cristianismo, la escuela de Saccas encontraría su origen en los “analogistas” (pertenecientes a una época anterior a la dinastía de los Ptolemaicos) (Bris, 2006, p.205).*

Así mismo también se asocia su pensamiento con la tradición religiosa de pueblos como el caldeo o el egipcio. Se desarrolla un pensamiento de carácter religioso capaz de configurar una doctrina ética y moral basada en una premisa neoplatónica. Un principio basado en la creencia, establecida según los escritos del libro *La doctrina de Secreta* de Blavatsky, de que, en realidad, todo cuanto nos rodea nace de un mismo elemento primario, una esencia única y suprema de carácter incognoscible a la que podemos acceder mediante el estudio de la naturaleza, y las leyes primeras (ocultas) que de ellas se deducen. Dicha esencia única, según la teoría teosófica, se materializa mediante los opuestos. Es decir, se genera una ambivalencia entre conceptos antitéticos (como materia y espíritu) que configuran una interpretación idealista basada en una aparente dualidad, aparente debido a que, en realidad, ambas surgen de aquel elemento primario y ubicuo que compone lo absoluto, y al que únicamente podríamos acceder mediante la

---

<sup>49</sup> Acude al concepto *Imaginatio vera*, que responde a una interpretación de la imaginación como creadora de imágenes simbólicas, y que constituye una de las bases teóricas del Esoterismo Occidental Moderno, según el estudio de A. Faivre, del que aquí recogemos una aproximación al concepto *Imaginatio vera*:

*Esta intenta descubrir, en los diferentes mundos y niveles del ser y de la existencia, intermediarios que atestiguan su presencia, aunque sea velada de lo divino; ella, a poco que sepa leer las correspondencias simbólicas transmitidas por el universo del mito, es el instrumento del conocimiento del yo, del mundo y de Dios. (Servier, 2006, p.1540).*

imaginación, meditación, equilibrio y armonía. Según P. Bris (Bris, 2006, p.206) los objetivos de la sociedad en 1889, partiendo del estudio del libro de Blavatsky *La clave de la teosofía*, serían los siguientes:

*A/ Formar un núcleo de la Fraternidad Universal de la Humanidad, sin distinción de raza, sexo, casta o color.*

*B/ Fomentar el estudio comparativo de religiones, filosofías y ciencias.*

*C/ Investigar las leyes inexplicables de la Naturaleza y los poderes latentes en el hombre.*

No obstante, el movimiento teosófico no es un movimiento cohesionado, más bien al contrario. A pesar de que en un primer momento, mientras Mmd. Blavatsky estuvo con vida (1831-1891) permaneció unido, a raíz de su muerte comenzó a desligarse. Puede que el caso más importante acaeció en 1909, y tuvo como protagonista a un joven indio llamado Krishnamurti. Tras su inicio en 1875 la teosofía se expande por todo el mundo, uno de los centros más importantes que establece fuera del territorio occidental se encuentra en Adyar, localizado en la India. Se establecieron allí con el fin de consolidar las raíces del pensamiento teosófico que bebían de la tradición oriental para así ir *aumentando la influencia del budismo y el hinduismo en sus enseñanzas*. (Bris, 2006, p.206). Años más tarde, en 1909, Annie Besant presidenta de la sociedad teológica, revela que ha encontrado la reencarnación de Cristo en la persona de Krishnamurti<sup>50</sup>. Esto produce un cierto malestar entre aquellos integrantes de la sociedad que no compartían la deriva que estaba asumiendo el movimiento Teosófico por lo que se producen escisiones. Entre ellas una de las más importantes fue la configuración de la Antroposofía, una corriente teosófica que es promovida por Rudolf Steiner, secretario general de la Sociedad teológica desde 1902, y que ahora pasa a convertirse en una figura díscola para con el dogma teosófico por configurar, en 1913, este nuevo movimiento que buscaba desarrollar una doctrina con una mayor dependencia del esoterismo occidental.

---

<sup>50</sup> No obstante, la premisa no duró demasiado ya que como expone P. Bris: *La sociedad teosófica se volvió a romper en 1929, cuando Krishnamurti se negó a seguir desempeñando el papel de enviado divino y guía de la humanidad que Besant le había adjudicado*. (Bris, 2006, p.207).

### 2.3.1.3 Mondrian y la Teosofía.

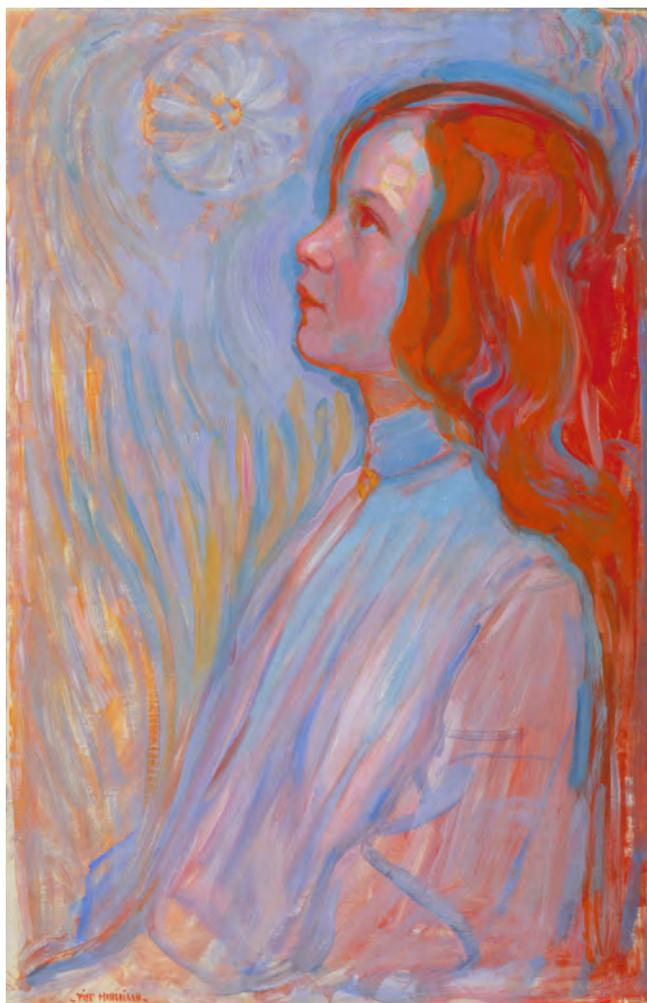
La relación de Mondrian con las ideas teosóficas deviene de Cornelis Spoor, amigo de Mondrian, quien le transmitió su interés por este movimiento. Años más tarde, en 1909, Mondrian pasa formar parte de la sociedad teosófica holandesa<sup>51</sup>. Así mismo, es importante destacar que Mondrian habría sufrido una crisis religiosa en 1903, situación motivada, posiblemente, por su estricta enseñanza calvinista. La información de esta etapa proviene del amigo del pintor por aquel entonces, Albert van Der Briel, quién le recomienda retirarse un temporada a Uden, al norte de Eindhoven, en la zona del Brabante. Sería aquí, presuntamente, donde Mondrian comienza a entablar su relación con la teosofía. Según P. Bris, a su vuelta a Amsterdam, tras este período de retiro, será cuando Mondrian abandone definitivamente el círculo calvinista en el que se movía para adentrarse en el pensamiento teosófico, abandonando definitivamente la iglesia protestante en 1909, momento en el que se suscribe a la sociedad Teosófica. No obstante no debemos entender que el caso de Mondrian es un *rara avis* en la comunidad artística holandesa, sino que más bien al contrario:

*Para los pintores holandeses también resultó muy sugerente la idea de una única realidad superior, subyacente tras las apariencias naturales. Como señalaba Marchan Fiz, los contactos de los artistas holandeses con las doctrinas teosóficas eran bastante frecuentes desde que se vincularan a ellas los pintores Jan Toorop y Johan Thorn Prikker. En la exposición organizada en 1904 en Amsterdam, con motivo de la convención internacional de la Sociedad Teosófica, participaron 40 artistas holandeses, lo que da una idea de la buena acogida que tuvo la doctrina teosófica entre los círculos artísticos de Holanda. (Bris, 2006, p.209).*

La influencia que tuvo la teosofía en el arte holandés fue amplia. Es importante destacar además que tanto *Jan Toorop* como *Johan Thorn Prikker*; fueron dos pintores que, como hemos visto, tuvieron relación con Mondrian. Ya que en 1908 Mondrian pasa una temporada en la ciudad costera de Domburg, donde veraneaba el primero, quien,

---

<sup>51</sup> La sociedad teosófica nació en Holanda en 1897, habiéndose consagrado antes (1892) la revista *Theosophy*, encargada de la divulgación de sus principios y dogmas.



\*Piet Mondrian

*Devoción.*

1908.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 40.)

además, ejercería como director del Círculo de Arte Moderno, sociedad que introdujo el cubismo en el ambiente artístico neerlandés, y de la que Mondrian era miembro. Por otro lado, Charo Crego también plantea que la relación de Mondrian con la teosofía se estrecha durante su estancia en Domburg en 1909:

*Aunque oficialmente se inscribió en la Sociedad Teosófica en el mes de mayo de 1909, quizás gracias a su gran amistad con el pintor teósofo Cornelis Spoor o a su estancia en Domburg en donde frecuentó a la coleccionista Tan van Proortvliet y a la pintora Van Hhemskerk, ambas*

*teósofas, conoció directamente la obra de Steiner y Blavatsky. Los lazos con al teosofía parecen estrecharse a lo largo de estos años. (Crego, 1997, p.102).*

Tras comprobar que la relación de Mondrian con las ideas teosóficas era estrecha en estos momentos, resulta interesante estudiar su obra simbolista desarrollada entre 1908 y 1911, recordemos, asociada al estilo establecido en Domburg por J, Toorop, uno de los promotores de dicho estilo.

Es importante destacar que únicamente los cuadros asociados a esta etapa son los considerados con carácter teosófico, lo que explicita el interés que Mondrian sentía por esta corriente de pensamiento en estos momentos. El primer cuadro en el que nos centraremos de titula *Devoción* (1908), en el que se retrata a un joven de cabellos rojos abstraída, alzando la vista al cielo. El lienzo, carece de una localización concreta, ya que el fondo se resume con pinceladas longitudinales de azules claros y naranjas, que establecen un diálogo con el cuerpo de la joven (pintado con un cromatismo semejante), que se distingue de él, por medio de un trazo más grueso que siluetea su figura estableciendo así, tanto una diferencia como un nexo entre ambos.

En la parte superior, en la zona a la que dirige la mirada la joven, podemos ver una flor que surge del fondo del mismo modo en que lo hace su vestido, insinuándose pero permaneciendo en el mismo cromatismo sobre el que debe destacar. El cuadro tuvo buena acogida tras su presentación, y un año más tarde un crítico de arte llamado Israel Querido, escribe una crítica sobre dicha obra, a la que Mondrian responde lo siguiente:

*Once More I must admire your deep sensitivity to so much, but I seem to have expressed myself to you incorrectly if I made you believe that I wanted that girl to express a prayerful act. With that work I only envisaged a girl conceptually devoted, or perceived devotedly, or with great devotion... I had intended rather, as I said, to convey the very deepest sources of the action “prayer”, among other things that to pray could just as well be to thank, etc.” (en Hoek, 1990, p.42).*

La reacción de Mondrian hacia la idea del rezo, tal y como se entiende en la doctrina cristiana y sus variantes, resulta tajante, por lo que podríamos establecer que en realidad

lo que está planteando no es sino una idea de devoción y contemplación teosófica, a colación con la línea argumental que se establece en estos momentos. Así mismo, podríamos entender de igual modo el color desde un punto de vista místico como recoge Michael Govan en su artículo *Da Platone al plasticismo: Mondrian e la rappresentazione dell'ideale moderno*, en donde podemos leer:

*Leadbeater, per esempio, nota come “l’azzurro chiaro rappresenta la devozione a un nobile ideale spirituale che ascende per gradi verso un luminoso Blu-lilla, per incarnare una più alta spiritualità, spesso accompagnato da scintillanti stelle dorate a simboleggiare elevate aspirazioni spirituali.* (Celant & Govan, 1990, p.10).

El azul por tanto representaría, según una interpretación teosófica, un grado superior de espiritualidad. Las lecturas en clave mística son muy habituales en la producción pictórica de Mondrian estos años y se ven respaldadas por ciertos escritos que Mondrian realiza en estos momentos.

Por otro lado, podemos encontrar una lectura en clave teosófica de la obra titulada *Nube roja*, de 1907, cuya importancia reside en ser la primera pintura en desmarcarse de la producción asociada a La Escuela de La Haya: *In Steiner’s terms, “De rode Wolk” could be interpreted as a mystical vision of nature: light conquering darkness.* (Hoek, 1986, p.42). Es importante recordar que Mondrian había comenzado el contacto con la teosofía en 1903, durante su retiro en Uden, no obstante, esta interpretación podría ser puesta en duda ya que el uso del color en el cuadro puede responder también al uso expresivo que se puede hacer de él, acentuando el contraste y planteando una apertura cromática hacia una paleta fauvista, con la que había entrado en contacto gracias a Jan Sluyters.

La lista de interpretaciones en clave teosófica no para de crecer durante estos años<sup>52</sup>. No obstante, y puesto que nuestro interés en este tema no recae en esta etapa de la

---

<sup>52</sup> Para más información: Sarriguarte Gómez, Iñigo. LA ICONOGRAFÍA FLORAL TEOSÓFICA DE PIET MONDRIAN. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm. 10, 2011, pp. 269-280 Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España.



\*Piet Mondrian.  
*Evolución.*  
 1911.  
 Óleo sobre lienzo.  
 (Lámina 41.)

producción de Piet Mondrian, cerraremos la etapa simbolista con la obra *Evolución*<sup>53</sup>, considerada como la obra que se adhiere explícitamente al pensamiento teosófico según la doctrina de Blavatsky. Para ello, rescatamos una exégesis realizada por Charo Crego:

<sup>53</sup> El concepto de evolución es uno de los principios más importantes de la doctrina teosófica que Mmd. Blavatsky había diseñado. Para Mondrian, afín a dicha doctrina, la idea de evolución también ocupa peso dentro de su desarrollo teórico. Ejemplo de ello es esta cita extraída de un artículo titulado *La morfología y la neoplástica* que Mondrian escribe en 1930. Fecha tardía, en la que el Neoplasticismo maduro ya está configurado, que nos confirma la afinidad que el artista neerlandés sentía con esta creencia: *La aspiración hacia el equilibrio y hacia el desequilibrio se oponen continuamente en nosotros. Lo trágico no es sino una cultura-hacia-el-equilibrio, que se afirma a medida que sentimos la opresión de lo trágico, opresión producida por las dos polaridades de la vida y el deseo deliberarnos de ellos. La expresión de esta tragedia, un sentimiento de sufrimiento infinito, lo experimentamos en el alba, emoción compartida por cualquier artista y, en pintura, expresada por el paisajista. Al alba, la noche domina todavía. La tenue luz intenta vencerla. Se siente la opresión del desequilibrio. La esperanza-desesperanzada. La ausencia de certeza. Es la espera del pleno-día. Pleno-día: unidad por equivalencia de claridad y sombra. La noche: el pasado. Pleno-día: el porvenir —el hombre y la naturaleza unificados—. El presente: el alba, el fin de la noche. El alba: la evolución.* (En González, Calvo & Marchán, [1979] 2018, p.271).

*La noción de evolución era uno de los principios centrales de la doctrina de Madame Blavatsky, según el cual la creación del cosmos surgía de su propia evolución. Por eso parece legítimo pensar que con su tríptico Mondrian quería rendir un homenaje explícito a la teosofía. Las características formales de la obra corroboran esta interpretación.*

*Se trata de tres figuras frontales de mujer con una serie de atributos florales extremadamente estilizados. La composición hay que leerla de la tabla de la izquierda a la de la derecha, y de ésta a la del centro. El color dominante es el azul, símbolo de espiritualidad, combinado con el amarillo, rojo y cierto tono verde, color de las plantas, de la vida sin espíritu según Steiner, en la figura de la izquierda. Precisamente esa figura es la que simboliza el estadio más cercano a la materia, lo que aparece indicado con la orientación hacia abajo del triángulo de los pechos y del ombligo. En la figura de la derecha, que representa el alma, los pezones y el ombligo están representados con formas romboidales, señalando la tensión entre las fuerzas que tienden hacia lo material, hacia abajo, y las que empujan lo espiritual, hacia arriba. Por último, en la figura del centro, que representa el estadio final de la evolución, es decir, el espíritu, los triángulos están orientados directamente hacia arriba. Por otro parte, los ojos que en las otras figuras estaban cerrados ahora aparecen desmesuradamente abiertos y grandes, indicando la actividad contemplativa del espíritu. (Crego, 1997, p.105).*

Una vez realizadas estas obras Mondrian velará sus planteamientos teosóficos de tal manera que, aunque la doctrina teosófica siempre estará presente en su teoría, su obra elimina toda narración de la composición, de la que se erradica cualquier elemento simbólico, configurando un lenguaje formal que pretende un universal. Partiendo de este tipo de composición las posibilidades de una interpretación objetiva se constriñen al estudio formal, este planteamiento será a lo que alude R. Krauss (Krauss, 2015, p.27) cuando habla de la *voluntad de silencio* del arte moderno. Mondrian establece un

desarrollo intelectual derivado de la teosofía<sup>54</sup>, en el que plantea un marco teórico en el que reflexiona sobre el concepto de arte, estableciendo una teoría en la que *cada arte* adopta un objetivo en relación a su propia naturaleza:

*Aunque el contenido de todo arte sea uno, sus posibilidades de expresión plásticas son diferentes. Dichas posibilidades deben ser descubiertas y delimitadas por cada uno de las artes.*

*Como consecuencia, las posibilidades de un arte no pueden ser vistas por los creadores de las otras, sino que deben ser consideradas por separado, y sólo en relación al arte que le concierne. Cada arte tiene su propio énfasis, particular, su particular expresión: es la justificación de la existencia de varias artes. Podemos ahora definir el énfasis del arte de la pintura como la expresión más consciente de relación pura. Ya que es privilegio de la pintura expresar relaciones libremente -en otras palabras, sus recursos de expresión (cuantos están conscientemente intensificados) permiten expresar extremos opuestos como la pura relación de oposición- sin que resulte serlo en las formas o en la apariencias cerradas (como en arquitectura). (En González, Calvo & Marchán, 2018, p.253).*

Cada arte debe plantearse en relación a sus propios medios, necesidades y posibilidades expresivas; para alcanzar un arte *como creación pura de la mente humana ...[que] se expresa como pura creación estética, manifestada de forma abstracta.*

Por tanto, es desde este marco teórico desde donde Mondrian extrae algunas ideas que revierte en su pintura, pero el hecho de aplicar una interpretación puramente teosófica a su pintura resultaría erróneo. Aún así, resulta inevitable encontrar alusiones que indican la existencia, así como, la voluntad de generar uniones entre su pensamiento y su producción pictórica. Este es el caso de, por ejemplo, Michael Govan, que propone una explicación a cerca de la tendencia abstracta de la obra de Mondrian, que comienza a acentuarse a partir de 1913, a partir del pensamiento neoplatónico latente en la doctrina teosófica:

---

<sup>54</sup> A partir de su inscripción en la Sociedad Teosófica Neerlandesa en 1909 ya nunca abandona la institución. De hecho, cuando el pintor se traslada a París en 1911, así como cuando, huyendo de la guerra, se establece en Londres y posteriormente en Nueva York en 1944, cambia la inscripción de la Sociedad Teosófica a cada una de estas ciudades.

*Mondrian afferma che la manifestazione esterna dell'universale deve essere non-oggettiva, cioè una rappresentazione di elementi plastici puramente formali privi di qualsiasi riferimento mimetico agli oggettivi visibili. (Celant & Govan, 1990, p.7).*

Una apuesta por la representación no mimética, como medio para alcanzar la verdadera expresión artística. La reflexión parece clara y acorde con el pensamiento de Mondrian. En la búsqueda por representar una realidad última de carácter neoplatónico, Mondrian decide, poco a poco, prescindir de aquellos elementos que aproximen la representación a referencias naturales en pro de representar una armonía o un equilibrio, que nos permite aproximarnos a su concepción del mundo. Por lo que debe, poco a poco, someter su pintura a un proceso de depuración que responda a la representación de su ideal.

Dentro de esta línea argumental, podríamos destacar, por ejemplo, la forma oval. En el apartado anterior, veíamos como el uso de la forma oval devine de su etapa cubista, en un momento donde la ortodoxia cubista ya plantea su uso. No obstante, Mondrian apuesta por una lectura del óvalo en clave teosófica:

*In plato's philosophy, original man is described as a spherical being in which both sexes were united. The same idea is found in the Tantra of Hindu mythology, where the "cosmic egg" stands for the original unity. In Theosophy, which is in part based on the Tantra, the idea of "egg of the universe" is used, and Rudolf Steiner's evolution theory describes very extensively the androgyne myth, the original unity of both sexes in one egg-shaped body. Among the symbolist artists of the late nineteenth century the literal depiction of the hermaphrodite, the physical combination of male and female, was particularly popular. (Hoek, 1990, p.44).*

La lectura simbólica del óvalo en el pensamiento de Mondrian nace estrechamente ligada a las ideas teosóficas, como una forma de representación de los opuestos. Pero de ahí a afirmar que Mondrian genera sus obras en formato oval como una forma de

representar, o traducir simbólicamente, esta línea argumental resulta, como mínimo, parcial. Este es la dinámica en la que se desarrolla la lectura teosófica de la pintura de Mondrian, que Charo Crego resume de la siguiente Manera:

*“Se puede declarar que la teosofía y las diferentes fuentes filosóficas no tuvieron una mayor intervención que la de aportar esa cobertura teórica. Esta influencia limitada explicaría, precisamente, que no sea contradictorio que dos famosos teósofos como Kandinsky y Mondrian llegaran en su arte a soluciones casi opuestas.”* (Crego, 1997, p. 107).

Sin duda la representación de un pensamiento abstracto como el promulgado por la teosofía no resulta unívoco. A esto debemos añadir que la relación de Mondrian con las instituciones teosóficas, así como con las principales personalidades de la teosofía, fue, como mínimo, turbulenta. Esto se debe a que, si bien Mondrian poseía una creencia teosófica, la representación estética que planteaba, no era aceptada por el colectivo teosófico. Como demuestra el epistolario del pintor, quien en 1914, 1917 y 1921<sup>55</sup> escribió tres cartas a diferentes personalidades teosóficas, en donde apuesta por el Neoplasticismo como aquella pintura más próxima a la representación de este pensamiento místico. Pero ninguno de estos esfuerzos resultó fructífero, y siempre se rechazó la idea de que el neoplasticismo fuese realmente el estilo más adecuado para la representación del pensamiento teosófico, que apostaba por otras corrientes, como la simbolista en pintura, para desarrollar una estética capaz de plasmar su imaginario:

*Cuando el propio Steiner abandona la Sociedad Teosófica en 1913, decide establecer la sede central de la Sociedad Antroposófica en Dornach, Basilea (Suiza), en unos terrenos que le había cedido. El propio Steiner elabora el proyecto completo del edificio, dirige la obra e incluso diseña toda la intrincada decoración. El edificio diseñado se caracteriza por estar formado por líneas y superficies curvas (consta de dos cúpulas). La idea de Steiner es la de transmitir, por medio de estas curvas, que van conectando visualmente unas zonas con otras, la sensación de fluencia -de evolución, de*

---

<sup>55</sup> Para más información (Bris, 1996, p.212-214).

*metamorfosis, de transformación de un estado en otro- que, a su juicio, caracteriza la realidad. El resultado es un edificio de estilo entre expresionista y art-nouveau. (Bris, 2006, p.221).*

Mondrian si bien se mantuvo fiel al pensamiento teosófico, su producción artística estuvo al margen, estilísticamente, de la línea estética general del grupo. Este hecho hace que plantear su obra como teosófica resulta aún si cabe más complicado, ya que, como sucede durante su producción simbolista, su obra se establece asociada a esta mística debido a que este estilo está asociado con otros autores que compartían el mismo lenguaje para expresar el pensamiento teosófico. Además de que el carácter figurativo de su pintura establece un registro simbólico en el que podemos apreciar el influjo de esta doctrina. Pero como hemos visto, se ha prescindido, durante el desarrollo pictórico, de las cualidades narrativas de la pintura, que se ven reducidas a una sintaxis básica para expresarse. Por lo que aquellos asideros figurativos, así como el reconocimiento en el habitual uso del estilo simbolista para expresar el misticismo, quedan excluidos ante una apuesta pictórica puramente abstracta y sintética. No obstante, su composición parece tener, en su origen, relación con el pensamiento de Blavatsky, Steiner o Schoenmaekers, quienes se muestran, en ocasiones, como antecedentes de la obra neoplástica:

*En sus obras Schoenmaekers analizó con todo tipo de detalles las diferentes parejas, ordenándolas en una serie de ecuaciones, que también se encuentran en los escritos de Mondrian. Vertical = espacio = estático = masculino = armonía = interno, etc. frente a horizontal = tiempo = dinámico = femenino = melodía = externo, etc. Todas estas parejas de contrarios se unían en un punto de cruce al que Schoenmaekers utilizando un neologismo, que después iba a ser el nombre de marca de De Stijl, denominó "punto plástico". Junto a estas ideas cercanas a las de los artistas de De Stijl, Schoenmaekers definió también los elementos fundamentales del lenguaje neoplástico: la línea recta, horizontal y vertical, y su cruce en el ángulo recto que, alejada de toda tridimensionalidad, engendra el plano plástico al que le corresponderá uno de los tres colores primarios: amarillo, azul o rojo. (Crego, 1997, p. 101).*

Hemos querido rescatar este extracto en donde se distinguen aquellos principios derivados de la doctrina teosófica, en este caso de la mano de Schoenmaekers, que Mondrian parece retomar en la configuración de su obra. Pero lo cierto es que se desechan muchas otras cuestiones de la teoría del matemático neerlandés, como el valor simbólico que éste le ofrece a las formas geométricas (entre las que se encuentra el círculo, por ejemplo), además del carácter simbólico-católico de su obra, que queda completamente desterrado de la obra de P.Mondrian. Por otro lado, Els Hoek, cierra el debate de la siguiente manera con respecto a la influencia que Schoenmaekers pudo ejercer sobre Mondrian:

*Mondrian's articles on "Neo-plasticism in painting" appear to be based largely on Schoenmaekers's theories. However, on closer scrutiny it appears that Schoenmaekers's influence is mostly limited to Mondrian's terminology. Mondrian copied the names Schoenmaekers had used for certain phenomena in the books The new image of the world and Plastic mathematics but ignored ideas Schoenmaekers had taken from physics.*  
(Hoek, 1990, p.49).

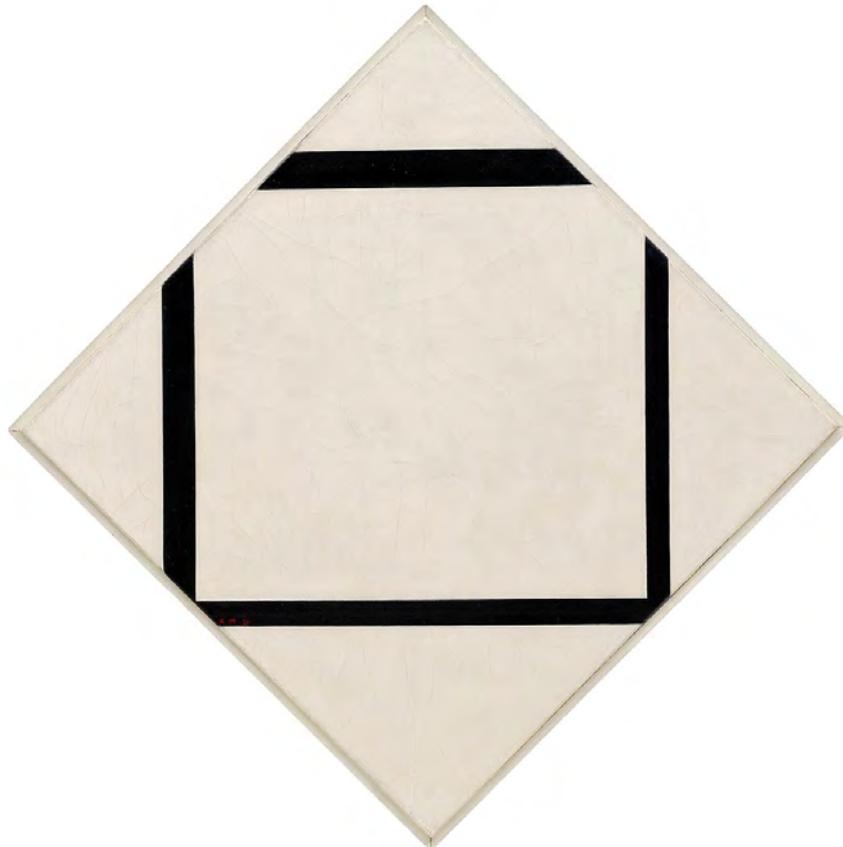
Parece, por tanto, que Mondrian se deja influenciar, como en tantas otras ocasiones ha sucedido en su pintura, con otros movimientos como el cubismo o el fauvismo, luminismo, etc; no obstante, igual que hizo en aquellas ocasiones decide absorber aquellas cuestiones que le dirigen hacia la consecución de una obra basada en un estilo propio. Pero, si bien en el caso estético las implicaciones de Mondrian se reducían a un estudio formal y ideológico del grupo, a tenor de su formación académica, en este caso la toma de decisiones precedente al proceso de criba al que somete la teoría, se realiza en un campo de conocimiento completamente diferente, ya que se plantea en relación a la religión, ética, neoplatonismo, etc. Una estructura que Mondrian decide asumir de forma inequívocamente personal, en las que desarrolla un corpus ideológico sobre conceptos teosóficos que traduce a su producción pictórica, como la reflexión que hemos visto sobre el arte, o el concepto de universal.

Por todo ello, resulta prudente pensar que el desarrollo estético neoplástico de la obra de Mondrian responde a planteamientos teóricos que va desarrollando a lo largo de toda su

vida, en el que las ideas teosóficas, que se corresponden con las creencias personales del artista, influenciadas por la doctrina teosófica, tiene un espacio para su desarrollo. Por ello, y a tenor de la asociación natural que existe entre la doctrina teosófica y otros movimientos artísticos, resulta especialmente complicado establecer una correlación directa entre el origen de su pensamiento y su lenguaje pictórico, estableciendo, por tanto, una distancia entre ambos planteamientos difícil de eludir. Es por ello que se ha planteado con anterioridad un estudio formal de la obra del pintor, para así poder acceder, por un lado, a su producción pictórica desde un análisis formal de la obra, para después acceder a su pensamiento, en el que el ideario teosófico asume un peso mayor, al asumir sus objetivos desde un conjunto de creencias personales y conocimientos artísticos, que desarrollan una mirada propia sobre el arte.

*No podemos comprender la verdad, la expresión universal: únicamente podemos mediante relaciones en oposición nihilizante, ocultas en el aspecto individual, en el estar emocionado. Las diferentes religiones y los sistemas filosóficos nos muestran claramente que, desde que toman una forma, sólo realizan un solo aspecto de la realidad. Mientras que el verdadero místico se abstiene de conseguir una forma, expresa la verdad universal al ocuparse del ritmo libre de la vida. Paralelamente al arte y a la vida social, la religión y la filosofía de hoy se encaminan hacia la concepción universal que se basa exclusivamente sobre lo que se manifiesta por la forma. Piet Mondrian, La morfología y la Neoplástica. 1930. (En González, Calvo & Marchán, [1979] 2018, p.275).*

*En los límites de lo plástico, el hombre puede crear una realidad nueva: una sobrerrealidad. Piet Mondrian, La morfología y la Neoplástica, 1930. (En González, Calvo & Marchán, [1979] 2018, p.275).*



\*Piet Mondrian

*Composición N.º 1: Rombo con cuatro líneas.*

1930.

Óleo sobre lienzo.

(Lámina 42.)

## 2.4 EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA NEOPLÁSTICA.

Durante los apartados anteriores hemos podido ver como se desarrolló formalmente la estética Neoplástica en pintura, según los objetivos buscados por el padre del Neoplasticismo Piet Mondrian, así como gracias al grupo que se genera en la Colonia de Laren, que da lugar a la gestación del De Stijl. Por otro lado, decidimos mostrar cómo las cualidades estéticas del Neoplasticismo asumen una tendencia que ya estaba presente en la vanguardia europea, con el fin de mostrar una continuidad entre los dictámenes de Paris y el estilo desarrollado por Mondrian, en la búsqueda por explicar el modo en el que el desarrollo pictórico del artista neerlandés construye un lenguaje repetitivo. Acto seguido nos sumergimos en el pensamiento de Mondrian con el fin de percibir hasta donde, tal y como se nos hace creer en ocasiones, su pensamiento y corpus teórico están sancionados por la corriente teosófica, en auge al comienzo del siglo XX. Con todo ello buscamos, por un lado, explicar de que forma se planteó un lenguaje repetitivo en pintura y cuales son las cualidades de dicho estilo, que, como hemos visto, surge de un proceso de síntesis del lenguaje pictórico, basado en la reducción de los elementos que componen las obras (líneas negras y colores puros organizados según paralelepípedos de diferentes tamaños), con el fin de generar una composición que tienda a la realización de un pintura armónica, generada mediante relaciones de oposición. Es, por tanto, que su obra se desarrolla en relación a un pensamiento *constructivo*, tal y como señalaba Gombrich<sup>56</sup>, o como señala P. Bris<sup>57</sup>. Es decir, la construcción de una obra mediante el uso de elementos homogéneos previamente seleccionados, que, en el caso de la producción Neoplástica, dan lugar a un gran número de organizaciones armónicas de las que se desprende un fuerte carácter repetitivo.

A pesar de que hasta ahora hemos tratado el Neoplasticismo como una corriente pictórica, siguiendo los principios establecidos por Mondrian, lo cierto es que el Neoplasticismo también tiene una orientación arquitectónica, a pesar de que el artista

---

<sup>56</sup> En relación a la cita final del apartado: Un cambio de paradigma: de la realidad percibida a la realidad construida. EL camino hacia la construcción reticular de una trama pictórica.

<sup>57</sup> Cuando utilizamos el término “Constructivo” sólo hacemos referencia al concepto de obra obtenida por la suma de una serie de elementos predeterminados que, como en la pintura de Mondrian, sirven de base previa constante (siempre el mismo tipo de elementos) para la construcción de una obra. (Bris, 2006, p.273).

neerlandés nunca ejerció ni sancionó ningún proyecto de esta naturaleza. Lo más cerca que estuvo de plantear una manifestación tridimensional neoplástica fue en su estudio, situado en el 26 de la rue du Départ, en París. Donde Mondrian comenzó a establecer planos de color monocromáticos pegados a las paredes de la estancia, sugiriendo una relación entre las paredes, el mobiliario, y las obras neoplásticas que estaban presentes en la habitación. No obstante, en un primer momento, Mondrian no concebía la posibilidad de realizar un edificio con carácter Neoplástico, de hecho, la relación que tuvo con la arquitectura viene determinada por su militancia en las filas del grupo Stijl. Siguiendo la estructuración historiográfica habitual, la producción arquitectónica del De Stijl se agrupa en relación a dos grandes etapas. Una primera etapa, en donde domina la influencia de Berlage así como de F.L.Wright, y una segunda etapa en la que predomina el pensamiento de P. Mondrian.

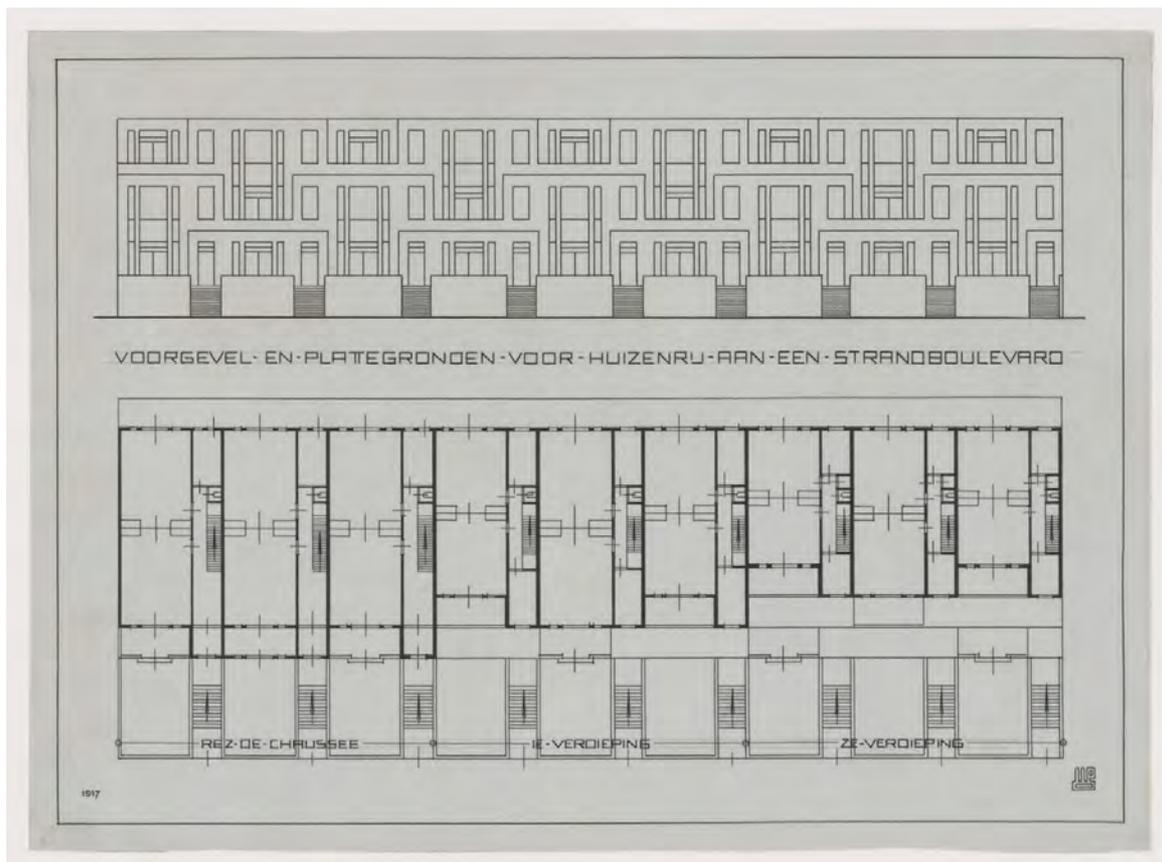
#### **2.4.1 Primera Etapa.**

En un primer momento, la inspiración de los arquitectos que integraban el grupo provenía de dos grandes figuras de la arquitectura: en el ámbito de los países bajos, Henry Petrus Berlage (1856-1934), se estableció como el personaje más dominante. De él será de quien los arquitectos integrantes del grupo (J.J.P. Oud, Van't Hoff o J. Wils<sup>58</sup>), asumieron un proceso de depuración arquitectónica, en donde prima el espacio interior frente al exterior, el cual adquiere un carácter macizo<sup>59</sup>. Berlage pretendía la purificación de estilo arquitectónico mediante la realización de una construcción objetiva, realizada desde un racionalismo personal con un claro influjo medievalista. Pero su aportación no se limitó a la reflexión estilística, sino que introdujo, ligado a ella, un carácter moralista asociada al trabajo arquitectónico, que debía reconducir la producción para que ésta pudiera convertirse en el reflejo del espíritu de su tiempo. Para ello, se propuso la búsqueda de un orden, carente de ornato, capaz de inducir tranquilidad y reposo. Sus propuestas teóricas y moralistas tuvieron una gran influencia en arquitectos como J.J.P Oud o Mies van Der Rohe.

---

<sup>58</sup> Tanto J.J.P Oud, como J. Wils, habían tenido contacto con Berlage antes de la constitución del Grupo De Stijl en 1917.

<sup>59</sup> El ejemplo más destacado de la producción de Berlage es el edificio de la Bolsa de Amsterdam (1903-1908).



\*Jacobus Johannes Pieter Oud.

Proyecto para Casas de la Playa en Scheveningen.

Scheveningen, La Haya.

1917.

(Lámina 43.)

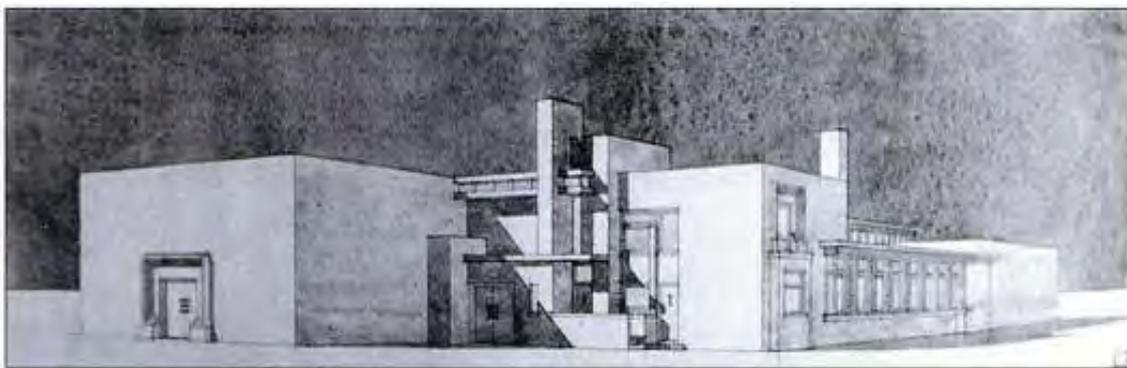
La otra gran figura de esta primera etapa arquitectónica del De Stijl fue Frank Lloyd Wright. El camino por medio del cual se produce la conexión entre el arquitecto americano y el grupo neerlandés recorre varios senderos. En un primer momento, como establece Charo Crego (Crego, 1997, p.158), sería el propio Berlage el que apostó por la promoción del artista americano tras un viaje a EE.UU realizado en 1911, en donde entró en contacto con la arquitectura de Wright. Por otro lado, Rob van't Hoff, años más tarde (1914), también realizó un viaje a Norteamérica y se convirtió en el más fiel representante de la arquitectura de F.Wright. De hecho, desarrolló dos proyectos arquitectónicos siguiendo las directrices del arquitecto americano entre 1915<sup>60</sup> y 1916, justo antes de la consagración del grupo De Stijl. Frank Lloyd Wright (1867-1959) fue

<sup>60</sup> la Casa Henny, realizada entre 1915-1919, la primera de las dos viviendas particulares realizadas por Van't Hoff, poseía las cualidades presentes en la casa Darwin D. Martin, un proyecto que F.Wright había realizado en 1904.

el máximo representante de la arquitectura orgánica, su formación tuvo lugar junto al promotor de la arquitectura moderna Louis Sullivan, precursor de la Escuela de Chicago. Sus obras proponen el enraizamiento de la arquitectura con el lugar en el que se producen. Para ello recurre a materiales locales, la curva como elemento asociativo entre la vivienda y el lugar, así como un juego de volúmenes geometrizarantes que crece mediante adicciones no simétricas, intercalando masas y planos como procedimiento compositivo.

No obstante, también surgieron críticas acerca del planteamiento arquitectónico propuesto por Wright entre las filas del De Stijl. Tal es así que Doesburg comienza a distanciarse de las teorías tanto de Berlage como de Wright, al rechazar sus planteamientos sobre la relación entre la arquitectura y la naturaleza. Es importante destacar que, según Charo Crego, los integrantes del De Stijl se sentían más atraídos, con respecto a la arquitectura de Wright, por la casa Robie, que mostraba un carácter “*mecanicista y moderno*” (Crego, 1997, p.159). Por otro lado, Oud apostó por ensalzar la corriente cubista europea frente a la influencia americana, argumentando que el impacto de la estética cubista fue mucho más importante que las propuestas del otro lado del atlántico:

*El cubismo en la arquitectura -tenemos que dejarlo claro -surgió de forma absolutamente autónoma, totalmente al margen de Wright; nació, sugerido por las artes liberales y como ocurre en ellas: de un impulso interno. Aunque contenía, además de la similitud externa superficial, parentescos internos con la obra de Wright (...), En esencia eran diferentes e incluso opuestos entre sí. Parecen encontrarse correspondencias en la búsqueda de lo cuadrado, en la tendencia tridimensional, en la descomposición de los cuerpos y en la recomposición de sus partes y, en general, en el deseo de unir muchas partes pequeñas -obtenidas anteriormente por disección -en un todo en el que se podrían ver los elementos de la disección anterior; también tienen en común: la aplicación de materiales nuevos, técnicas nuevas, construcciones nuevas, la orientación hacia exigencias nuevas. (En Prado, 2017, p.183).*



\*Jacobus Johannes Pieter Oud.  
Proyecto teórico para Fábrica en Purmerend.  
Purmerend, provincia de Holanda Septentrional.  
1916.

(Lámina 44.)

Esta tendencia hacia una arquitectura sancionada por el desarrollo del cubismo europeo responde al planteamiento compositivo desarrollado en el proyecto para las Casas de la Playa en Scheveningen, en donde la organización del conjunto atiende a una arquitectura modular basada en el prisma como elemento organizativo. El desarrollo arquitectónico se planteó en relación a tres alturas, que se correspondían con tres niveles en donde se repite una misma composición, realizada en hormigón armado. Lo que da lugar a un lenguaje claramente repetitivo, desde en un modelo organizativo basado en un elemento cúbico, que ejerce como módulo, y que se repite para estructurar el conjunto. No obstante, este proyecto no responde a los principios que defiende la arquitectura neoplástica. Pero, de hecho, el primer proyecto en el que se puede apreciar la aplicación del Neoplasticismo en arquitectura, es firmado por el propio Oud. El proyecto, que nunca llegó a realizarse, fue un encargo privado que proponía, al ya por aquel entonces arquitecto municipal de Rotterdam, la posibilidad de diseñar una fábrica en Purmerend. El proyecto resulta muy didáctico, en cuanto a lo que a tendencias arquitectónicas se refiere, porque en él se puede percibir tanto el influjo de Berlage como el de Wright, así como, un nuevo estilo que se desarrolla en el bloque central, y que nos da pie para comenzar a hablar de arquitectura neoplástica:

*“El primer cuerpo tenía un aspecto masivo, carecía completamente de ventanas y poseía una puerta en la fachada principal que recordaba a*

*Berlage. El segundo, por el contrario, estaba abierto por dos filas de ventanas y producía la misma sensación de ligereza que algunas obras de Wright. Lo más interesante del proyecto, sin embargo, estaba en la parte central que unía ambos cuerpos. Ahí Oud había conseguido realizar una arquitectura Neoplástica, es decir, una arquitectura formada exclusivamente de relaciones, por medio de contraponer diferentes masas según el eje vertical y horizontal. En una carta escrita a Zevi años después, Oud escribió que cuando proyectaba esta fábrica decía a su mujer: “tendré que quebrar las masas y luego reconstruiré el todo nuevamente, pero después de esa operación”. (Creo, 1997, p.163).*

La distinción entre los tres espacios resulta muy clara. A la izquierda, un paralelepípedo carente de vanos, que nos pone sobre el camino de la arquitectura de Berlage, aunque, obviamente, bajo la reescritura contemporánea de J.J.P. Oud. Por otro lado, el cuerpo situado a la derecha, que discurre en horizontal, plantea un paralelismo con la obra de F. Wright. No obstante, el cuerpo central, que articula la construcción ejerciendo como puente entre los dos cuerpos principales, responde a un planteamiento muy diferente. Los planos se multiplican, reaccionan unos frente a otros buscando un equilibrio que, como si de un puzzle se tratase, resolviera de forma fluida el tránsito ente las dos masas aledañas. Como decíamos al comienzo, el proyecto nunca llegó a realizarse, pero su impacto entre los integrantes del De Stijl no se hizo esperar. Tanto Mondrian como Theo van Doesburg felicitaron al arquitecto por la proyección que alcanzó el cuerpo central, capaz de mostrar la posibilidad de un desarrollo arquitectónico basado en los principios establecidos para la composición neoplástica. No obstante, si bien el proyecto fue bien acogido, no estuvo exento de críticas. Doesburg escribía en 1920: *“En la medida en que el proyecto de Oud muestra aún un enfoque estético (por ejemplo en las platicas del detalle) es todavía decorativo, y no nace intencionalmente de la planta ... Cualquiera necesidad de una plástica del detalle desaparecerá cuando se comprende que solo el plano y la línea recta hacen posible la máxima expresión plástica.”* (En Crego, 1997, p.164). Esta diatriba nos pone sobre aviso sobre el principal problema que tuvo el desarrollo del Neoplasticismo en arquitectura. Por un lado, se percibía como una herramienta estética, se comprendía que su posibilidad de proponer un avance en arquitectura se vería muy reducida debido a que su principal aportación era

“simplemente” estética. Lo cual no nos resulta extraño a tenor de que el único ejemplo que había realizado P. Mondrian era el que había llevado a cabo en su taller, lo que no aportaba un gran avance en su desarrollo. Pero, en realidad, el estilo neoplástico proponía una revolución en la concepción de la arquitectura, que debía de trascender el cubo para mostrarse dinámica, centrífuga, articulada por medio de planos de color y no color que generasen una composición geometrizable, capaz de materializar una vivienda desde el “plano” como unidad básica constructiva, y no el cubo como había sucedido hasta estos momentos. De esta premisa es desde donde deben tratarse las primeras diferencias que encontramos entre J.J.P. Oud y P. Mondrian. Ya que el primero ofrecía un valor importante al desarrollo de una arquitectura dependiente de la función, mientras que Mondrian, por otro lado, establece que la arquitectura neoplástica no podía surgir de la práctica habitual arquitectónica.

*Aunque no es ciertamente imaginario el peligro que corre la arquitectura uniéndose a un tal movimiento puramente estético, consistente en que irrumpen, dictadas desde arriba, imposiciones formales externas nacidas exclusivamente de motivos ideales, la creación arquitectónica tiene que fundarse también en una voluntad de forma estética, que se desarrolle orgánica y exclusivamente desde la función. (En Bris, 2006, p.64).*

Por ahora, es importante destacar que esta afirmación de J.J.P. Oud responde a su propia concepción del Neoplasticismo arquitectónico. Años más tarde, tras haber abandonado el grupo, Oud retoma la relación con P. Mondrian, y construye la fachada del café De Unie en 1925, convirtiéndose en su obra más neoplástica. Para la resolución del proyecto Oud optó por una construcción llamativa combinando planos de intensos colores con rótulos y una potente iluminación. La conclusión fue una fachada muy llamativa construida según las premisas pictóricas del Neoplasticismo, que se desarrollan en un único plano, como si de una pintura se tratase. Obviamente, este



\*Jacobus Johannes Pieter Oud.  
Proyecto para la fachada del café De Unie  
Rotterdam, Nederland.  
1925.

(Lámina 45.)

planteamiento arquitectónico, responde exclusivamente a dictámenes estéticos, sin trascendencia en la estructura o sin plantear juegos en la planimetría del edificio. Todo ello, lleva a plantear una definición de la arquitectura neoplástica como un “vestido” (Prado, 2017, p.192). A pesar de que este edificio goza del estatus de “manifiesto” debido a las cualidades estéticas que aporta, no responde a los dictámenes que, veremos más adelante, pretende la arquitectura neoplástica. Antes de comenzar a estudiar aquellos proyectos que responden a los principios neoplásticos, parece ineludible el plantear cómo estas dos concepciones chocan irremediabilmente y derivan en conflictos entre los integrantes del grupo De Stijl.

#### **2.4.1.1 Aproximación a un Arte Monumental: el caso Spangen.**

Podríamos afirmar que el principal escollo con el que se encuentran los integrantes de De Stijl en arquitectura, antes de la consecución de la arquitectura neoplástica, vino

derivada de la integración de un equipo interdisciplinar que debía llevar a cabo la construcción, en la persecución para alcanzar un Arte Monumental, idea que había defendido Berlage y que encuentra su eco en el pensamiento de las Arts&Crafts. El Arte Monumental respondía al ideal de cooperación entre todas las artes. Su carácter proviene de la premisa wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, que encontró un contrarréplica en el concepto Arte Comunitario *Gemeenschapskunst* (Crego, 1997, p.45), que buscaba la cooperación no sólo desde un planteamiento estético, sino que también debía promulgar una unión social, por lo que el concepto asume un carácter moralista. Entre el concepto wagneriano y la idea de un Arte Comunitario se establecen importantes diferencias: por un lado, el papel que debe jugar la música en la consecución de *Gesamtkunstwerk*, lo que da lugar a una interpretación en clave de artes escénicas; por otro lado, mientras que en la noción de Arte Monumental holandesa, como decíamos, tiende hacia la unión de las artes plásticas en relación a un planteamiento no sólo estético, sino también bajo una premisa social, deriva de la tradición del arte de Ruskin y Morris, ya que el arte debía constituirse por y para la comunidad. No obstante, la Primera Guerra Mundial, provoca una variación del concepto, que pasa de llamarse Arte Comunitario a Arte Monumental:

*La noción de Arte Comunitario se fundaba principalmente en una ideología de carácter místico y socializante. ... Tras la contienda (Guerra I Mundial), a la unión de las artes colaborando entre sí en la ejecución de obras con vocación de totalidad se la denominó Arte Monumental ... (del) que se han eliminado los elementos místico religiosos. (Crego, 1997, p.45).*

Esta concepción de Arte Monumental será una de las principales cuestiones que lastren las propuestas creativas del movimiento De Stijl. Este será el caso de Bart van Der Leck, miembro del De Stijl desde su estancia en la colonia artística de Laren, que abandonó el grupo poco después de su creación, debido a discrepancias en este debate. Bart van der Leck ya había realizado trabajos con Berlage antes de que el De Stijl terminase de constituirse. Su relación derivaba del trato que ambos compartían con Bremmer, crítico de arte y asesor par la colección Kröller-Müller. Bremmer organizó exposiciones y eventos para propulsar la carrera de van Der Leck, desarrollándose entre ellos una relación tanto amistosa como profesional. Uno de esos encargos resultó ser la

construcción de la casa de campo para la Sr. Kröller-Müller. Bart van der Leck estaría a cargo del aspecto cromático del proyecto, mientras que Berlage se hacía cargo de la construcción, materializando lo que debía ser un ejemplo de Arte Monumental. No obstante, la relación entre ambos resultó convulsa<sup>61</sup>. En este proyecto Bart van Der Leck descubrió los problemas asociados a la consecución y defensa de un Arte Monumental. El planteamiento conlleva una problemática asociada a la dirección del proyecto, ya que a la hora de su consecución, ya sea debido a los condicionantes técnicos o funcionales inherentes al desarrollo de un proyecto arquitectónico, se produce implícitamente una jerarquía en la que el arquitecto busca hacerse con una posición privilegiada, frente a las diferentes artes con las que comparte mesa para llevar a cabo el proyecto. Es importante destacar, no obstante, que Bart van der Leck no desprecia la idea de Arte Monumental, concepto con el que había entrado en contacto en sus años de formación en la escuela de Bellas Artes, a la que asiste a clases nocturnas (1904), y en donde entra en contacto con la corriente simbolista, que aboga por la defensa de la idea de la “obra de arte total” y, consecuentemente, por alcanzar un Arte Comunitario. No obstante, el mismo año en el que abandona el grupo De Stijl (1918, un año después de su creación), escribe lo siguiente:

*La pintura ha tenido un desarrollo independiente a lo largo del tiempo, separadamente de la arquitectura, y a través de experimentos y de la destrucción de lo antiguo y natural, ha llegado a desarrollar su propio carácter, formal y espiritualmente. Requiere siempre la superficie plana, no obstante, conservará siempre su anhelo final de hacer uso directo del plano práctico y necesario, creado por la arquitectura. Más aún en su extensión de lo individual a lo universal, reclama del edificio, como dominio propio legítimo, el concepto total de color y forma, propios de la pintura. Si los arquitectos buscan a un pintor que pueda suplir la imagen deseada, no busca menos el pintor moderno un arquitecto que pueda ofrecerle las condiciones apropiadas para la unión perfecta de una unidad verdadera de expresión plástica. Pedimos del arquitecto “auto-limitación” porque en sus*

---

<sup>61</sup> Según Nancy Troy, *Las relaciones nunca fueron fáciles, pero parece ser que los problemas se agudizaron en la colaboración que ambos desarrollaron, entre 1916-1917, en el proyecto para la residencia de los Kröller-Müller en Wassenaar, y más concretamente en el programa de color de la sala de arte.* (En Bris, 2006, p.24).

*manos tiene tantas cosas que no incumben a la arquitectura y que deben ser entendidas, a la hora de ejecutarlas, de manera totalmente distinta a la que lo hace el arquitecto.* Bart van der Leck. *El lugar de la pintura moderna en la arquitectura.* 1918. (En González, Calvo & Marchán, 2018, pp.256-257).

Esta problemática, que había anticipado van Der Leck, tuvo lugar también entre Oud y Doesburg, así como entre Oud y Mondrian, lo que derivó en el abandono de Oud del grupo De Stijl en 1921, a colación con el desarrollo del proyecto del barrio de Spangen.

En 1918, Oud es nombrado arquitecto municipal de Rotterdam, y ese mismo año se le encarga la realización de varios bloques del el barrio de Spangen, (Rotterdam), para ofrecer una solución urbana frente a la escasez de inmuebles que sufría la ciudad ante la oleada de nuevos trabajadores del puerto, procedentes del ámbito rural. El proyecto se resolvió por medio de dos encargos, uno llevado a cabo en 1918, donde se diseñan los bloques I y V, que se distinguen por la participación de Doesburg, a cargo del diseño cromático del interior de los bloques, y de Gerrit Rietveld, encargado del diseño del mobiliario, ambos incluidos en el desarrollo de la casa piloto.

Un año más tarde, 1919-1920, Oud recibe el encargo de plantear también los bloques VIII-IX, siguiendo la estética de los ya planteados. Será en este segundo proyecto, cuando comiencen los problemas entre Doesburg y Oud. A Theo van Doesburg se le había encargado, en este caso, la configuración de un plan para la aplicación del color tanto interiormente, como había sucedido en el proyecto anterior, como exteriormente. Doesburg planteó un proyecto cromático basado en tres colores (verde, amarillo y azul), que se dispondrían en forma de V por la fachada abarcando ventanas y puertas. El discurso cromático buscaba resaltar la edificación, fragmentando la fachada en relación a espacio de diferente cromatismo, que aportaría dinamismo a un estructurado grupo de viviendas residenciales que Oud había diseñado bajo criterios de normalización y estandarización. Tendencia que ya se recoge en un texto, publicado por primera vez en De Stijl, el 7 de mayo de 1918, titulado *Arquitectura y normalización en la edificación de masa*:

*En cualquiera de las direcciones en que se desarrolle el proceso de normalización, normalizando (como tipos estandarizados comerciales)*

*puertas, ventanas etc., o al límite de la vivienda en su totalidad, existirá siempre la posibilidad de expresar relaciones, componiendo volúmenes, puertas, ventanas, etc., o unidades de vivienda, que tendrán por tanto perfección estética ... A través de la repetición, surgida en este caso de una consciente normalización, el conjunto se convierte en ornamental.* (En García, 1995, p.50).

Como vemos Oud fue uno de los más acérrimos defensores de la normalización del espacio urbano. Frente a este planteamiento, Doesburg proyecta su esquema cromático como reacción a esta repetición inherente al proceso de estandarización. No obstante, si bien en un primer momento, Oud aceptó la propuesta para pintar el conjunto, a medida que avanzaba 1921, las relaciones entre ambos se iban complicando cada vez más. En febrero de 1921 Oud publicó *Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas*. En este texto se critica el uso ornamental del color, es decir, *su utilización para ocultar externamente las carencias internas de la arquitectura* (Crego, 1997, p.166). Además había acordado, en términos concretos, los inconvenientes que acarrearía la utilización del color sobre un material de carácter natural como el ladrillo, y es que las inclemencias del tiempo rápidamente podían convertir una estética basada en colores fuertes, en una desarmonía que ofreciese, en vez de una propuesta moderna, una imagen decadente del conjunto. Estas críticas apuntan directamente al proyecto que Theo van Doesburg había diseñado para el bloque de viviendas de Spangen, por lo que al final, ambas posturas se tornaron irreconciliables<sup>62</sup>. No obstante, dicho texto también fue objeto de crítica por P. Mondrian, quien le replica a Oud no haber usado el concepto de Neoplasticismo en su texto, así como, como hemos visto, le acusaba de que por la vía de la práctica, nunca se resolvería la correcta construcción de una arquitectura neoplástica.

Un año más tarde, Mondrian escribe *La realización del Neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Publicado en *De Stijl*, en marzo (primera parte)

---

<sup>62</sup> Con la publicación del artículo *sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas* de 1921, Oud afirmó sus ideas frente a la dinámica que establecían tanto Doesburg como Mondrian, por lo que decide abandonar el grupo a finales de año. No obstante, las relaciones entre estas tres figuras no se llegan a fracturar del todo, y Oud se une al proyecto para la exposición de Rosemberg (que trataremos más adelante). Por otro lado, las relaciones con P.Mondrian, se reanudan en 1923, y un año más tarde J.J.P. Oud realiza la fachada del café *De Unie*, que, como vimos, se convirtió en un emblema del grupo *De Stijl*.

y mayo (segunda parte) de 1922<sup>63</sup>. En este texto Mondrian reacciona ante los planteamientos de Oud:

*Antes, la imagen (natural) exigía mostrar la anatomía (la construcción), mientras que ahora eso ya no cabe en el nuevo Arte. Así, será posible en la arquitectura Neoplástica sacar provecho de las invenciones técnicas más nuevas sin dañar el concepto expresivo. El arte y la técnica son inseparables, y como más se desarrolle la técnica, más puro y completo podrá hacerse el arte Neoplástico. (Mondrian, 1983, pp. 136-137).*

Una apuesta por las nuevas posibilidades que ofrecían los nuevos procedimientos constructivos, reaccionando así no sólo ante la experiencia constructiva tradicional, sino también contra los postulados de Oud frente a las propuestas cromáticas que Theo van Doesburg proponía para los bloques VIII y IX de Spangen. Por otro lado, el hecho de que la estructura de la vivienda ya no sea valorada como un juego de volúmenes que articule de dentro a fuera la composición arquitectónica, nos pone en camino para el estudio de la arquitectura neoplástica, que trataremos desde el proyecto para Léonce Rosenberg que, en 1920, acababa de abrir la galería *L'Effort Moderne*, situada en París; y la casa Schröder, realizada por Gerrit Rietveld (1924).

#### **2.4.2 La Arquitectura Neoplástica.**

Antes de comenzar a hablar sobre proyectos concretos, resulta importante mostrar cuales eran los dictámenes que Mondrian plantea para la consecución de una arquitectura Neoplástica. Para ello resulta indispensable tener en cuenta los objetivos inherentes al desarrollo de su pintura “constructiva”, así como, resulta indispensable comprender las coordenadas que establece su teoría, sancionada por el pensamiento teosófico, que se revela en una interpretación personal que pretende un universal.

---

<sup>63</sup> Podemos encontrar el texto completo en el libro *La nueva imagen de la pintura*, publicada por el colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, en donde se recopila el texto que acabamos de nombrar, así como *La realización del Neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. (Mondrian, 2007, p.123-138).

Debido a que en este apartado tendemos hacia el estudio de dos casos concretos, procederemos a realizar un desarrollo teórico de la visión arquitectónica de Mondrian desde la visión utópica que ofrece para el desarrollo urbano, para después centrarnos en proyectos concretos.

Mondrian plantea la ciudad desde un punto de vista neoplástico en el texto *El hombre - La Calle - La Ciudad*, publicado en 1927 (en Zevi, 1960, p.82-92). En él Mondrian plantea la ciudad como una unidad, como un conjunto indisoluble cuya manifestación estética y constructiva debiere establecerse desde una oposición neutralizante capaz de otorgar, a todos los elementos que la componen, un mismo valor. Esto implica la fractura de la idea de vivienda, calle y espacio público desde su concepción tradicional:

*Es necesario considerar la casa y la calle como la ciudad, que es una unidad formada por planos compuestos en una oposición neutralizante, que destruye toda exclusividad. El mismo principio debe regir para el interior de la Casa. Este no podrá ser más un montón de cuartos formados por cuatro muros, con unos agujeros de puertas y ventanas, sino una construcción de una infinidad de planos en colores y en no colores acordes con los muebles y los objetos que no tendrán valor por ellos mismos, sino, que jugarán como elementos constructivos de un todo. (En Zevi, 1960, p.89).*

Debemos, por tanto, comprender el planteamiento urbanístico de Mondrian como un conjunto de relaciones cromáticas y planos interrelacionados que conviven en una suerte de continuidad. Resulta, por tanto, importante establecer que el desarrollo de la ciudad neoplástica, debido a la concepción del edificio, la calle y la casa, como elementos de igual valor, adquiere, igual que su pintura, un carácter constructivo (Bris, 2006, p.288). Con todo ello Mondrian busca disolver los elementos constitutivos de la ciudad desde una premisa de fluidez y continuidad entre el espacio privado y el público, con ello no debemos comprender que plantea la destrucción de ninguno de esos espacio, sino que lo que se buscaba era establecer un nuevo diálogo entre ellos, en respuesta a la concepción universal que sanciona su arte. Para ello, propone la integración del espacio individual (vivienda) con el espacio que la circunda, estableciendo un principio de conjunto que debe desarrollarse en todo el espacio urbano.

Así mismo, resulta importante comprender que la realización de dicho planteamiento urbanístico es considerado desde la posibilidad de su construcción futura. Una construcción sujeta a valores sociales defendidos por el propio artista, que deben desarrollarse siguiendo los nuevos recursos técnicos, ya que será la aplicación de esos mismos recursos lo que permita alcanzar la construcción neoplástica:

*Una estética nueva ha nacido de la pintura neoplástica. Se puede, en la realización de algunos interiores, en la construcción de algunos edificios, liberados de la tradición, ver aparecer el Espíritu nuevo, y es entonces posible descubrir las nuevas leyes que han sido creadas. (Zevi, 1960, p.85).*

Es, por tanto, importante apuntar que la proyección urbana que plantea el artista neerlandés, no es sino la aplicación de los postulados establecidos en su obra pictórica. Una extrapolación que encuentra una difícil solución debido a que, como era consciente Mondrian, los requerimientos técnicos a los que está sujeto el desarrollo arquitectónico, impiden la libre formulación de la construcción según los dictámenes neoplásticos. Es desde esta reflexión desde donde cobra especial interés la solución que J.J.P Oud establece en la planimetría del cuerpo central para la fábrica de Purmerend, ya que abre la posibilidad de la consecución de una arquitectura basada en el equilibrio entre planos. Por otro lado, en el texto *El hombre - La Calle - La Ciudad*, Mondrian propone varios puntos a los que debe atender la construcción para constituirse como una ciudad neoplástica. En un primer momento nos propone las premisas compositivas:

- 1. El medio plástico debe ser el plano o el prisma rectangular de color primario (rojo, azul y amarillo) y en no-color (Blanco negro y gris). En la arquitectura, el espacio vacío cuenta como no-color; la materia puede contarse como color.*
- 2. La equivalencia de medio plásticos es necesaria. Diferentes dimensiones y color, ellos serán sin embargo del mismo valor. El equilibrio indica en general una superficie grande de no-color y una superficie más bien pequeña de color o de materia.*
- 3. La dualidad de oposición en el medio plástico es exigida también en la composición.*

4. *EL equilibrio constante es alcanzado por medio de la relación de posición y expresado por medio de la línea recta (límite del medio plástico) en su oposición principal.*
5. *El equilibrio que neutraliza y aniquila los medios plásticos se hace por medio de relaciones de proporciones en las que ellos están ubicados y que causan el ritmo vivo. (Zevi, 1960, p.86).*

Poco después, plantea las cualidades que la materia debiere adquirir para formar parte de esta composición:

1. *La superficie de la materia será lisa y brillante, lo que además disminuye la pesadez de la materia. Nos encontramos todavía aquí en presencia de uno de esos ejemplos en los que se ve el arte neoplástico concordando con la higiene que exige igualmente superficies lisas de fácil limpieza.*
2. *El color natural de la materia debe, también él, desaparecer, siempre que sea posible, debajo de una capa de color puro o de no-color.*
3. *No solamente la materia como medio plástico (elemento constructivo) será desnaturalizada, sino también la composición arquitectónica. Por medio de una oposición neutralizante y destructora, la estructura natural será aniquilada. (Zevi, 1960, p.88).*

Estas ocho normas son las que nos permiten aproximarnos a la concepción que Mondrian establece sobre la arquitectura neoplástica. Se puede apreciar en ellas una relación muy clara con el desarrollo pictórico del Neoplasticismo: el carácter constructivo derivado del establecimiento de un procedimiento para la proyección del espacio arquitectónico basado en la utilización de elementos sencillos, así como el uso de una gama cromática que se ajusta a seis colores, de los cuales tres son considerados, como sucedía en pintura, como “no color”; o el hecho de que la base compositiva se realice mediante la línea recta (expresión, en tres dimensiones, del límite del espacio cúbico), en “oposición neutralizante”, es decir, desde la relación vertical-horizontal. La relación entre pintura y arquitectura no pasa desapercibida. Si bien al final del capítulo *Mondrian, hacia un estética neoplástica*, apuntábamos a una comprensión de la

producción pictórica como si se tratase de la representación de diferentes visiones de una misma realidad, la expresión arquitectónica, y por ende urbanística, establecida por Mondrian, debía ser una ampliación de aquella realidad representada en dos dimensiones, reforzando la idea de universalidad que representa su pintura, y a la que tiende el arte neoplástico.

Pero la expresión arquitectónica requiere de un uso “adaptado” a la expresión espacial. De esta manera, Mondrian establece tres grandes cuestiones que permitirían la realización del espacio neoplástico. Al revisar estos postulados sobre arquitectura podemos extraer que los aspectos sobre los que recae el peso para esta configuración son: color, línea (límite del medio plástico, es decir, límite del “prisma rectangular”) y la relación de equivalencia entre los elementos que componen el espacio. De todo ello podremos concluir que el color debe usarse tanto como una herramienta para la desnaturalización de los materiales usados en la construcción, cuya naturaleza debe velarse para la consecución de una armonía, como un principio compositivo, al compensar un gran plano de “no color” con una superficie pequeña de color, en la búsqueda por alcanzar un equilibrio neutralizante. Dicho equilibrio, fomentado desde la proyección cromática, es, además, consolidado por la relación que deben mantener las partes constituyentes, que deben organizarse bajo la “oposición principal”, es decir, partiendo del equilibrio entre vertical y horizontal (eje de la representación pictórica). Esta relación de oposición debe, además, ser la principal herramienta para la proyección del espacio arquitectónico, ya que debe ser capaz de alcanzar la “desnaturalización de la composición arquitectónica”, y por ende, la desnaturalización del espacio urbano proyectado según estos principios.

Por tanto, vemos, por un lado, que dicha organización está sujeta a la naturaleza de la expresión pictórica; por otro lado, podemos concluir que la estética neoplástica se aleja de los principios establecidos por Wright, exponente de la primera etapa de la arquitectura del De Stijl, al promulgar una fractura entre la construcción y la “naturaleza” del lugar. El estilo neoplasticista establecido por Mondrian tiende hacia la desnaturalización, tanto de los materiales usados para la configuración del edificio, como de la organización arquitectónica en sí misma, por lo que las premisas del arquitecto americano, que apostaba por un diálogo entre la casa y el espacio en el que habita, así como la línea curva como medio de expresión para fomentar esta relación, quedan excluidos. Así mismo, el carácter “anti-natural” derivado del modo de componer

el espacio, también nos enfrenta a los postulados de Oud, quien apostaba por una forma de construcción basada en la función y la normalización, según criterios de producción en masa. Pero no debemos olvidar, como planteaba el propio arquitecto, que dicho procesos de estandarización tienen la capacidad de *expresar relaciones componiendo volúmenes, puertas, ventanas, etc., o unidades de vivienda, que tendrán por tanto perfección estética.*

#### **2.4.2.1 El proyecto Rosenberg.**

Uno de los proyectos que se han considerado a lo largo del tiempo como uno de los mejores ejemplos de propuestas arquitectónicas neoplásticas, son los realizados para la exposición llevada a cabo en 1923, en la galería *L'Effort Moderne* de París, regentada por Léonce Rosenberg.

Dicha exposición encuentra su origen en 1920, momento en que Theo Van Doesburg visita París, alojándose en casa de Mondrian, y entra en contacto con Léonce Rosenberg, marchante de Mondrian<sup>64</sup>. De sus conversaciones se desprende el deseo del galerista de construirse una casa de campo. Doesburg, asume el deseo como proyecto y comienza a plantearse la posibilidad de construirla. A pesar de que Rosenberg especifica posteriormente que el proyecto únicamente consistiría en la creación de maquetas para una exposición en su galería, Doesburg, apura la posibilidad de llevar a cabo el proyecto. Tras la negativa de Oud<sup>65</sup> así como de Mondrian<sup>66</sup> de ayudar en la proyección del proyecto, Doesburg se ve obligado, ya que no contaba, en ese momento, con ningún

---

<sup>64</sup> Sin embargo, como expone P.Bris, su labor como marchante de Mondrian no había sido muy fructífera: *Desde 1919 hasta 1938, cuando Mondrian se fue a Londres, no había vendido más que dos cuadros.* (Bris, 2006, p.70)

<sup>65</sup> Las conversaciones en Doesburg y Oud comienzan en 1920, pero el proyecto expositivo no se llevará a cabo hasta 1923, por lo que, como hemos visto, Oud no forma parte ya del Grupo. Así mismo, la desvinculación de Oud del proyecto se produce en 1921, año en el que se degrada la relación entre ambos, y es fruto del descubrimiento por parte del arquitecto municipal de Rotterdam, de que el proyecto para la construcción de la vivienda no se llegará a realizar, reduciéndose, exclusivamente a la presentación de unas maquetas para una exposición.

<sup>66</sup> Según expone P.Bris, la negativa de Mondrian puede responder a dos cuestiones: por un lado puede estar debido a su falta de experiencia en la realización de proyectos arquitectónicos, de hecho, como hemos podido ver, el interés que éste tiene por la arquitectura es teórico, no práctico. Por otro lado, la otra posible interpretación *Mondrian en estas fechas sufre dificultades económicas tan serias como para plantearse abandonar la pintura -no está dispuesto "en ningún caso a empezar a hacer proyectos gratuitamente"*. (Bris, 2006, p.72).

arquitecto en el mermado grupo De Stijl, así como debido a su escasa experiencia en la proyección arquitectónica, a buscar nuevas soluciones, dejando en suspenso la consecución del proyecto. No sería hasta 1923, momento en el que Doesburg se asocia con el joven arquitecto Conerlis van Eesteren, que decide retomarlo. Para ello se instala en París, y ambos, durante el verano de 1923 en su estudio de de la calle Moulin Vert, realizan las maquetas para tres construcciones: Hotel particular, Casa Particular y Casa de Artista.

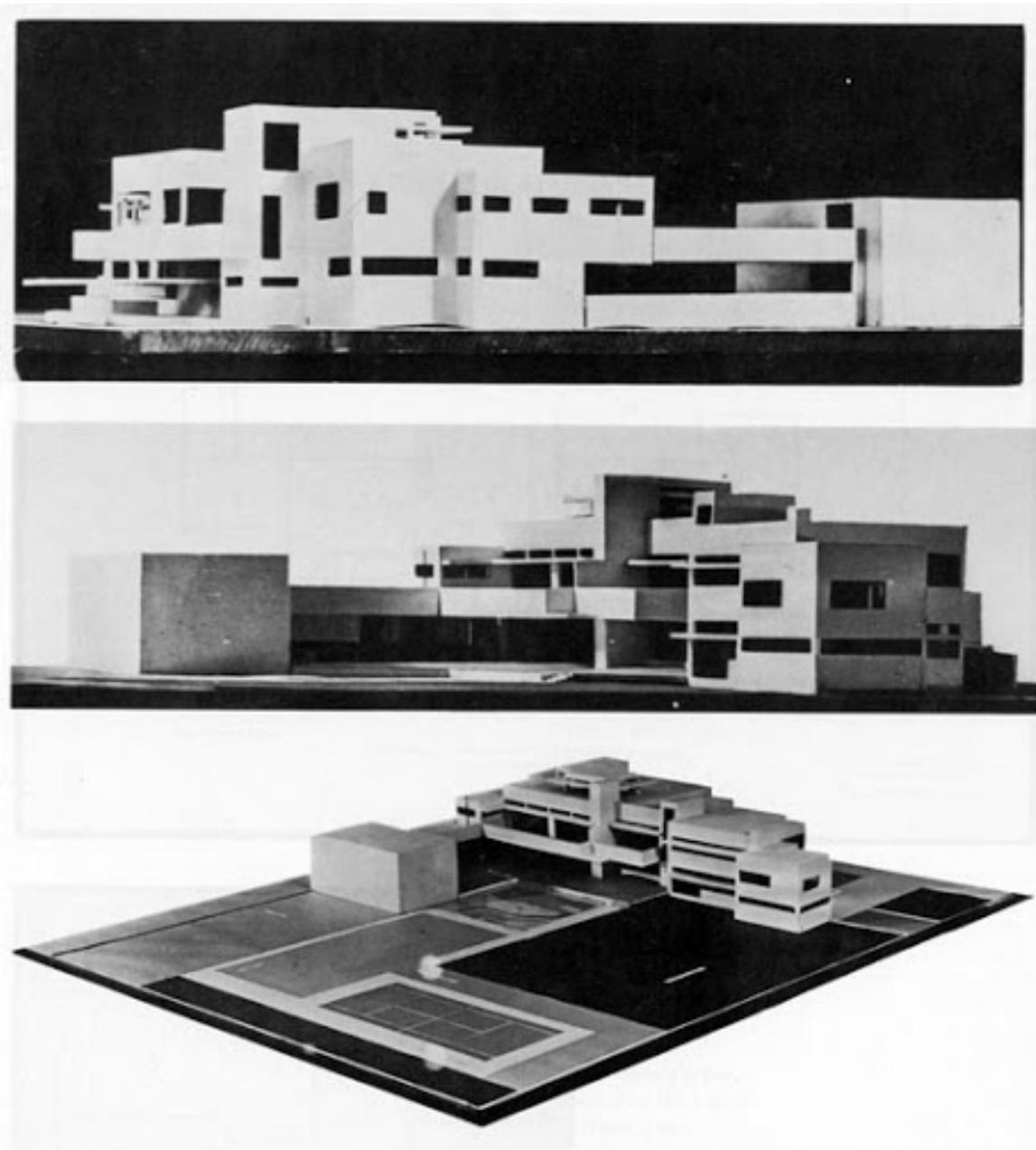
En primer lugar, el Hotel particular, también llamado casa Rosenberg, es la edificación más grande de las tres construcciones. No presenta grandes novedades, aunque sí podemos destacar que se rehuye la simetría, para componer una estructura basada en el cubo como elemento estructural, al que se somete a diferentes operaciones para componer el edificio. Resulta llamativo descubrir que la única estancia que se corresponde con un único volumen al exterior se corresponde con la galería, que se proyectó como el espacio cúbico conectado a la edificación por una pasarela. El lenguaje, según argumenta P.Bris, es completamente abstracto, anticipando el lenguaje de las dos siguientes edificaciones. Este primer edificio es proyectado por C. Van Eesteresn. A pesar de que ambos comparten proyecto y que el resultado es conjunto<sup>67</sup>, debido a la escasa experiencia de Doesburg como arquitecto, Eesteren asume la mayor parte del proyecto arquitectónico, mientras que Doesburg asume en mayor medida la proyección estética. Así mismo, en este primer proyecto, vemos una actividad creativa más contenida que en los otros, por lo que se asocia más a la mano de Eesteren que de Doesburg.

Por otro lado, la segunda maqueta se corresponde con el proyecto para la Casa Particular. En este caso, ambos artistas desarrollan el proyecto aportando una visión más novedosa a la arquitectura.

En la Casa Particular, podemos ver la equivalencia de los lados del edificio, por lo que se eliminaría el carácter principal de la fachada, para generar un construcción que tiende hacia el exterior en un juego de volúmenes que se expresa dinámicamente. Por otro lado, la equivalencia entre las fachadas de la maqueta nos pone en camino hacia la consecución del tan ansiado equilibrio relacional que planteaba Mondrian. Debido a la

---

<sup>67</sup> Estos proyectos llevan a afirmar a Theo van Doesburg la viabilidad de conseguir un Arte Monumental: *“Nuestra colaboración - escribía van Doesburg el 15 de agosto de 1924- no es la suma de capacidades: C[ornelis] v[an]E[esteren] + Does [burg] o Does +C.v.E., sino de una nueva unidad”*. (Crego, 1997, p.172).

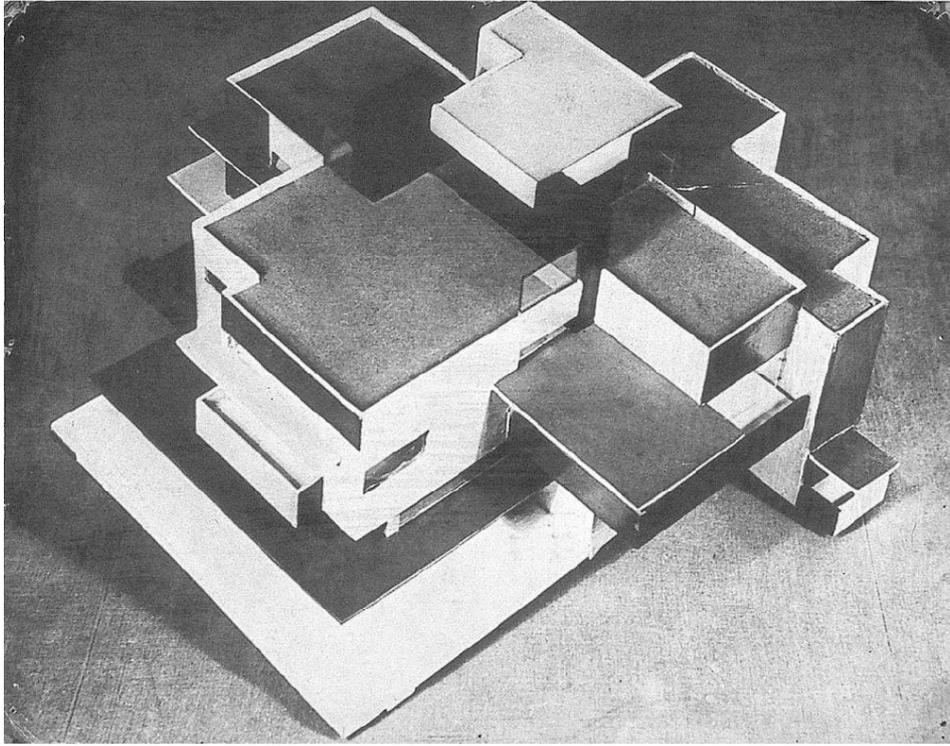


\*Th. van Doesburg y C. Van Eesteren.  
*Maqueta de la Hotel particular/Casa Rosenberg.*

1923.

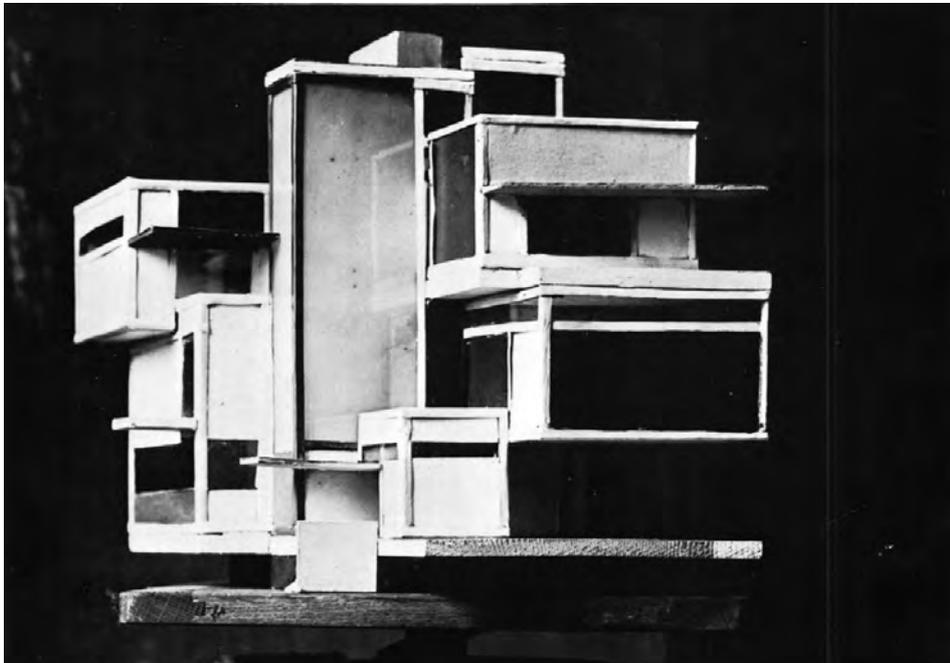
- a) Vista anterior.
- b) Vista posterior.

(Lámina 46.)



\*Th. van Doesburg y C. Van Eesteren.  
Maqueta de la casa particular.  
1923.

(Lámina 47.)



\*Th. van Doesburg y C. Van Eesteren.  
Maqueta de la casa de artista.  
1923.

(Lámina 48.)

disposición de los espacios cuadrangulares que componen la construcción, se multiplican las esquinas, rompiendo una jerarquía que hace que resulte complejo establecer una lectura de la estructura desde el exterior del edificio, siendo incluso complejo definir los pisos, así como las estancias, que dividen el edificio, que se disponen desde una intención de oposición, consiguiendo un efecto de gran dinamismo. Por último, la Casa del Artista, es donde Doesburg deja suelta su creatividad para llevar a cabo una casa de marcado carácter dinámico. Un dinamismo que, además, se desarrolla en relación a un eje vertical, por lo que el edificio adquiere un carácter "antigravitacional". Así mismo, en este caso se alcanza una completa integración de la pintura en la arquitectura, lo que, según hemos podido ver en relación a la intencionalidad de Doesburg a la hora de aplicar la pintura, genera un juego nuevo de relaciones que esconden la estructura. Una estructura para la que Doesburg *emplea un solo tipo de elemento para la construcción del proyecto: paralelepípedos -de distintos tamaños y proporciones- contenedores de un único espacio, de una sola dependencia.* (Bris, 2006, p.328). Esta premisa apunta hacia la importancia que el color asume como parte fundamental para la consecución de una arquitectura neoplástica, al ser él el encargado de sustituir la percepción del edificio como una suma de líneas y planos, y no como una suma de volúmenes, en concordancia con el principio neoplástico para la construcción arquitectónica. No obstante, este proyecto responde más a la concepción que Doesburg tenía del desarrollo de la arquitectura neoplástica que a los planteamientos de Mondrian. Para Doesburg, recordemos, la pintura tenía la posibilidad de modificar el edificio, mitigando la dureza de los volúmenes que lo componen, o mitigando la percepción de la estructura. Por otro lado, como hemos visto en relación al pensamiento de Mondrian, éste creía que cada una de las artes debía poseer un lenguaje propio, por lo que la integración de las artes no resultaría un objetivo a conseguir, ya que cada disciplina artística debía asumir su consecución desde las propias características internas que la sancionan. Es por ello, que para Mondrian las nuevas técnicas y materiales tienen tanta importancia, ya que serán los que permitan, realmente, el desarrollo de una arquitectura neoplástica, gracias a las nuevas posibilidades constructivas que ofrecen.

### 2.4.2.2 La Casa Schröder.

Por último, queremos terminar este apartado sobre la arquitectura neoplástica hablando de la Casa Schröder, realizada por Geralt Rietveld en 1924. Rietveld entró a formar parte del grupo De Stijl en 1919, y su participación, en un principio, se circunscribe al diseño de mobiliario y, ocasionalmente, a la realización de maquetas para proyectos arquitectónicos de otros miembros del De Stijl. Su formación comienza en el ámbito de la artesanía. Sus primeros pasos en el ámbito creativo los da en la ebanistería de su padre, con el que aprende las reglas del oficio, a pesar que la producción, especializada en mobiliario estilo Luis XV, distaba mucho de la estética moderna que promueve el De Stijl. Rietveld continúa su formación asistiendo a la Escuela de Arte Industrial, primero, y, después, aprendiendo del arquitecto Piet Klaarhamer, gracias al cual se sumerge en las tendencias del arte moderno tanto nacional, como internacional. En su carrera asociada al diseño de mobiliario destaca el diseño de la Silla roja y azul<sup>68</sup>, de 1918-1922, cuya estética se ve claramente sancionada por la estética neoplástica. Habiéndose ésta reducido a su más sencilla expresión, las partes constituyentes de la misma, que se diseñan y estructuran desde la línea y el plano, en un proyecto claramente constructivo, buscaban, además, la separación de cada uno de los planos que la configuran. Pero ahora nos interesará la realización del primer proyecto arquitectónico que afronta G. Rietveld: la Casa Schröder:

*“La forma inicial es un cuadrado, cuyas superficies aparecen “fragmentadas” por placas horizontales y cristales, paneles de antepecho y soportes verticales. El ángulo recto, elevado a dogma por Mondrian, domina hasta en el detalle, y las ventanas, que giran hacia afuera, sólo se pueden abrir en una posición, exactamente 90 grados en relación a la fachada. Los colores de las paredes son los de los cuadros de Mondrian: los*

---

<sup>68</sup> Es importante destacar, no obstante, que la silla *se convirtió en un manifiesto del Neoplasticismo, como si se trata de un homenaje, la silla roja y azul, que en su primera versión no poseía color, adquirió los colores primarios que le iban a dar nombre y que eran enseña del grupo [De Stijl]. De esta forma, Rietveld parece afirmar su plena adhesión al Neoplasticismo. Una adhesión que, sin embargo, nunca supuso ni sometimiento ni ruptura con sus principios. Frente a la carga teórica y utópica de algunos miembros de De Stijl, Rietveld fue parco en artículos y en declaraciones de principios. Sus muebles y sus construcciones debían cumplir con su mera presencia esa función.* (Crego, 1997, p.62).



\*Gerrit Rietveld.  
*Casa Schröder-Schröder.*  
1924.  
Utrecht, Netherlands.  
Vista Sudoeste.  
(Lámina 49.)

*elementos lineales son rojos, azules o amarillos; las superficies planas, blancas o grises.* (Gössel & Leuthäuser, 2005, p.192).

El edificio está situado al final de una hilera de viviendas, por lo que uno de sus lados es una medianera. Desde el exterior, la vivienda se percibe como un conjunto de planos y vanos que dialogan entre sí, reivindicando su independencia gracias a secciones que sobresalen en cada uno de los planos, así como, gracias a la aplicación del color, que se plantea como un elemento de fragmentación e individualidad, así como, al ofrecer la posibilidad es establecer un diálogo ente las diferentes partes que componen las fachadas. Es importe aclarar que, a excepción de la medianera, todas las fachadas de la casa de desarrollan en igualdad de condiciones, planteando un equilibrio que busca la conclusión neoplástica. No obstante, en relación a los proyectos más vanguardistas de la exposición Rosenberg, realizada un año antes de la construcción de esta casa, es importante remarcar que el uso del color exterior es mucho más comedido que aquellas,

además aquí Rietveld, si bien apuesta por una propuesta dinámica, no proyecta el carácter antigravitacional de la casa del Artista, lo que hace que el efecto escultórico, tan llamativo en aquella, se pierda en la casa Schröder. Por último, resulta llamativa la forma en la que Rietveld establece el diálogo entre la vivienda y el exterior, al que acude al proyectar los planos que componen la viviendas, más allá del límite tradicional, estableciendo una continuidad que busca la disolución de los límites de la vivienda.



\*Gerrit Rietveld.  
Casa Schröder-Schröder.  
1924.  
Utrecht, Netherlands.  
Salón-Comedor en el primer piso.

(Lámina 50.)



# **CONCLUSIONES.**



## **TÉCNICA, MITO Y REVOLUCIÓN.**

Tres aspectos que fomentan una estética repetitiva asociada a la idea de modernidad en el panorama cultural internacional de la primera mitad del siglo XX.

En el transcurso de este trabajo hemos estudiado dos movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX que promueven una estética repetitiva. El primero de ellos, la Deutscher Werkbund, constituye un impulso fundamental en la apuesta por la integración del perfil artístico en el desarrollo industrial/empresarial, aprovechando el impulso de la segunda revolución industrial y las nuevas propuestas organizativas que se promueven desde los Estados Unidos entre finales del s.XIX y principios del s.XX. Por otro lado, también hemos estudiado el Movimiento De Stijl, centrándonos en la figura de Piet Mondrian como el máximo teórico del grupo así como uno de sus integrantes más emblemáticos. Si bien su casuística ideológica y teórica no es compartida por todos los miembros del movimiento, el impacto de su estética es innegable. En las filas del movimiento De Stijl se gesta una expresión geometrizar que explora el camino de la abstracción para alcanzar una expresión de modernidad.

En ambos casos las elecciones que toman sus integrantes a la hora de plantear una corriente estética, desarrollan un fuerte carácter repetitivo vinculando a una estética sintética, que es defendida desde un paradigma social asociado a un principio utópico. Un desarrollo teórico y práctico que ambos movimientos defienden como expresión de modernidad.

### **TÉCNICA.**

En la Deutscher Werkbund la repetición se manifiesta, primero, como consecuencia directa de la aplicación de las nuevas técnicas productivas, capaces de producir objetos en masa de forma normalizada; ya que, en última instancia, lo que esta revolución industrial ofrece es la capacidad de producir un número hasta la fecha inimaginable de objetos idénticos, al sustituir los reductos de un antiguo sistema productivo basado en la producción artesanal, por otro en el que la máquina asume el papel principal. Por otro

lado, los ideales de esta asociación propugnan, además, que las formas derivadas de la producción industrial, cuya gestación se ve fuertemente sancionada por principios de racionalización, objetividad (*Shaclichkeit*), normalización y funcionalidad, poseían un carácter estético en sí mismas, apuntando, en su defensa, primero a los criterios estéticos retrospectivos bajo los que se estaban desarrollando los juicios aplicados a las nuevas construcciones, en las que el uso de nuevos materiales así como de un nuevo proceso de proyección, basado en una producción normalizada, proponían nuevas formas y posibilidades constructivas. Estas nuevas formas, surgidas de la revolución industrial y el exponencial desarrollo técnico, fueron defendidas por la *Werkbund* como símbolo de modernidad, apelando al uso de estos nuevos recursos ya que ellos formaban parte de la identidad moderna.

En 1913 Walter Gropius publicaba *El desarrollo de la arquitectura industrial moderna*<sup>69</sup>, en él reflexionaba sobre el hecho de que los nuevos tiempos necesitaban una expresión adecuada, y enumeraba los instrumentos estéticos del arquitecto moderno: *la forma exacta, contrastes claros, orden en cada una de las partes, unidad de formas y colores, así como, la secuencia de elementos semejantes*. Estos planteamientos surgen de los nuevos juegos creativos que ofrecen las nuevas técnicas industriales, pero, tal y como Gropius plantea, se le otorga un enfoque sancionado por un carácter objetivo o racionalizante en la ordenación y composición de aquellos elementos que, *per se*, se han gestado bajo criterios de normalización. Gropius, en su esfuerzo por mostrar el nuevo rumbo que estaba tomando la arquitectura, reflexionaba sobre aquellas directrices que revelaban la composición de una estética moderna, proponiendo un exiguo rumbo que permitió, bajo esos criterios, un gran abanico de posibilidades. Entre estas posibilidades podríamos encontrar la expresión pictórica neoplástica, a la que fácilmente podemos asociar las herramientas compositivas enumeradas por Gropius, si bien, como hemos visto, el camino que se recorre para su gestación es complementario al desarrollo arquitectónico, y su propuesta estética difiere en la pretensión masiva que pretende la organización alemana, cuyos ecos los encontramos de la mano del propio Gropius años más tarde, con la proyección del barrio de Törten, cuando era director de la escuela Bauhaus, lo que nos proporciona una idea del potencial impacto que estas premisas tuvieron durante el desarrollo del siglo XX:

---

<sup>69</sup> Extracto recogido al comienzo del apartado 1.3.3 A nuevas necesidades nuevas soluciones.

*En la concreción de este encargo, Gropius esperaba demostrar las ventajas de la industrialización. Por esta razón, todo el desarrollo de los trabajos de la obra fue sistematizado a imagen y semejanza del proceso productivo con bandas de montaje ideado en los Estados Unidos. La estética del barrio correspondió a esa forma de producción. (Droste, 2006, p.52).*

La revolución técnica vivida a finales del siglo XIX, y desarrollada durante todo el siglo XX, forma parte de la identidad de la sociedad moderna. El impacto de estos avances técnicos resulta perceptible en casi todos los ámbitos de nuestra cotidianidad, imponiendo u ofreciendo una herramienta cuyas posibilidades, tanto sociales como económicas, plantean la posibilidad de una mejora en calidad de vida así como un potencial interés económico. Por lo que se establece un interés para que los nuevos avances tecnológicos sean percibidos de forma positiva por la sociedad que comenzaba a experimentar y entre la que surgía, como hemos dicho, cierta reticencia:

*Antes de que Gustave Eiffel terminase en 1889 su torre metálica para la exposición Universal de París, en 1887 se publicó en el diario Le temps una carta firmada entre otros por Alexandre Dumas hijo, Guy de Mupassant, Charles Gounoud, Leconte de Lisle, Victorien Sardou, Charles Garnier, François Coppée, Sully Prudhomme, “nosotros, escritores pintores, escultores, arquitectos, amantes apasionados de la belleza hasta ahora intacta de París, queremos protestar con todas nuestras fuerzas y con toda nuestra indignación, en nombre del gusto francés menospreciado del arte y de la historia francesas amenazadas contra la erección en pleno corazón de nuestra capital de la inútil y monstruosa torre Eiffel, que la malicia pública, expresión frecuente del sentido común y espíritu de justicia, ya ha bautizado con el nombre de torre de Babel” (en Eco, 2011, p.346)*

El actual emblema parisino no tuvo una buena acogida en sus orígenes, aunque, poco a poco, se ha convertido en el símbolo hoy por todos conocido. Este cambio se produjo, en parte, gracias a un gran número de teóricos, artistas así como otras personalidades del ámbito cultural que, en esos momentos, apostando por las mejoras que potencialmente

podría aportar la revolución industrial, fomentaron tanto la estética como la naturaleza de una industria mecanizada. El caso alemán, si bien es el más prematuro, no defiende solo la reescritura de los términos en los que debe manifestarse el arte en su expresión contemporánea. Una vez más, Boris Arvátov, adalid del Productivismo ruso, encamina su reflexión hacia los nuevos materiales comunes en la producción industrial, cuando en 1923, en un ensayo titulado *De arte y clases sociales*, escribe:

*El mármol se oponía al granito, el bronce al hierro, el ébano al roble, el terciopelo a la arpillera y así sucesivamente. Dicho de otro modo, las nuevas formas de producción artística determinaban también los nuevos gustos y creaban una estética nueva.* (Arvátov, 2018, p.54)

Boris Arvátov es solo un ejemplo de los muchos teóricos que han dedicado su tiempo al desarrollo de un corpus teórico sobre las sinergias que se establecen entre los medios productivos y las mercancías que alumbran, acudiendo a explicar una relación que el tiempo reveló prolífica. Dentro de las ideas que surgen de esta relación encontramos una corriente constante que aboga por conseguir una mejora social, entendiendo que los procesos de tipificación y modulación, es decir, la normalización inherente al desarrollo productivo de la producción en cadena sometida a principios de individualización y ordenación científica, conllevan, por un lado, el abaratamiento de los costes productivos, abriendo la posibilidad a un consumo democrático de calidad. Por otro lado, la revolución industrial fue comprendida como adalid de modernidad, desarrollando un carácter simbólico cuya construcción no está exenta de errores, como, por ejemplo, la exaltación de un materialismo feroz que, en última instancia, se encuentra entre aquellos factores que provocaron la Primera Guerra Mundial. En 1919 Walter Gropius escribía: *“En lugar de los sentimientos de belleza y ternura -que se fueron hundiendo- surgió aquella fatal devoción por el poder y lo material, que nos ha de conducir del abismo espiritual al económico. Pues también las cosas espirituales se hicieron materiales.”* (Medina, 2019, p.74). Por otro lado, para dar un paso más en el estudio del carácter repetitivo inherente a este desarrollo industrial, debemos reflexionar sobre el propio concepto de *repetición*. Partiendo de la capacidad técnica de producir objetos idénticas, surge una relación entre repetición e identidad. Si bien el la Deutscher Werkbund asume como objetivo en su producción la creación de una identidad alemana,

capaz de colocar al imperio en una posición privilegiada en el plano internacional, lo cierto es que el desarrollo técnico, y el reposicionamiento del papel artístico (creativo) en el panorama industrial, tiene entre sus consecuencias un interesante debate sobre como la copia (el acto mismo de repetir) revela una compleja relación con la identidad.

Para el desarrollo de esta premisa parece oportuno comenzar con una reflexión sobre la propia naturaleza de la repetición de la mano de Gilles Deleuze (2012, p.24): (en la repetición) “*lo que vale por derecho es “n” veces como potencia de una sola vez, sin que sea necesario pasar por una segunda, una tercera vez.*” El valor de la repetición (como copia) se establece, por tanto, en su capacidad de nacer como unidad idéntica de sí misma, lo que nos permite asociar directamente este planteamiento con la producción normalizada, es decir, nos permite aproximarnos a la idea de repetición bajo el auspicio de los nuevos métodos técnicos de producción, que derivan en la posibilidad de generar copias idénticas de aquellos productos que realizan. Es entonces donde la repetición genera así misma consecuencias desde las posibilidades que estas copias ofrecen. En 1935 Walter Benjamin escribe su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. En él estudia el impacto que la capacidad de reproducción, de producir copias, estaba teniendo en el ámbito cultural. De este ensayo queremos rescatar dos ideas: el impulso de proximidad inherente a la copia, así como las características que asocia Benjamin con la naturaleza de la copia frente al original:

*Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, o, más bien, en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están tan imbricadas la una en la otra de manera tan estrecha como lo están en aquella la fugacidad y la repetición. (Ibáñez, 2018, p.201).*

La imagen, cuyo paradigma podría ser la producción pictórica, se asocia con principios de singularidad y perdurabilidad; frente a ellos, la copia, la imagen repetida, se revela fugaz y repetitiva. Velocidad y repetición son cualidades que contrastan con la quietud del original, y que conllevan una variación en la forma en la que el espectador se

enfrente a la imagen/copia. La ilusión de tenencia de una obra de arte (como copia) plantea una nueva forma de comprender el arte, su deslocalización, su valor económico, su carga histórica o su valor simbólico, se ven irrevocablemente modificados con respecto al original. Benjamin nos enfrenta a la dicotomía Copia-Original, pero las nuevas posibilidades técnicas han desdibujado ya estas fronteras. La técnica por medio de la cual se plantea la creación artística, o para ser más exactos, el medio en el que se desarrolla el acto creativo, en ocasiones, niega la idea tradicional de original para revelarse directamente como copia; evidentemente, en estos momentos, estamos hablando de la producción digital y la desaparición del formato físico. La aceptación de estas ideas dentro del imaginario artístico/cultural no es algo que nos extrañe o sorprenda, pero debemos tener en cuenta que el origen de esta corriente, en donde se asumen y aceptan las nuevas técnicas, es decir, la modernidad tecnológica, como parte natural de la producción contemporánea, se encuentra en estos movimientos industriales que promueven la nueva producción industrial sancionada por un impulso artístico, aceptando y apostando por la variación estética asociada, inevitablemente, a estos modos productivos.

Pero ésta no es la única característica que perfila la identidad de la copia, la inercia a la proximidad inherente a las posibilidades a las que se ve sometida la copia frente al original, se hermana con la idea de modernidad y sociedad que, veámos, eran propias de la mirada que algunos movimientos de vanguardia tenían sobre las nuevas posibilidades técnicas derivadas de la producción industrial. No resulta superfluo por tanto que Mercedes Bunz (2007, pp: 12-23) en su libro, *La utopía de la copia: el pop como irritación*, plantee: *Un resplandor utópico se ha depositado en un formato tecnológico que estructura esas prácticas: La copia idéntica [...] La copia idéntica puede ser leída como un signo u-topos, un lugar sin localización. U-topos, no-lugar, una premisa que se revela importante, por un lado, ya que plantea la relación utopía-copia, lo que consideramos es uno de los factores que está detrás del movimiento de “adueñarse” (de proximidad), del que somos partícipes; y, por otro lado, porque se revela, desde la idea de la copia, la pérdida del aura que Benjamin asume como diferencia entre la copia y el original, una suerte de “aquí y ahora”, que revela el “ser y estar” del objeto en relación con su entorno. Es por tanto que surge una dialéctica sobre repetición (copia) e identidad. La confirmación de la naturaleza general de esta reflexión se muestra por la posibilidad de aplicación de este pensamiento expuesto en*

1935 a diferentes ámbitos: pictórico, como planteaba Benjamin, Copia digital - música, con Mercedes Bunz, o urbanismo, por ejemplo, de la mano de Ren Koolhaas quien en 1997 escribe un ensayo titulado *La ciudad Genérica*, en donde comienza haciéndose la siguiente pregunta *¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, todos iguales?*, una reflexión que se dirige a la deslocalización arquitectónica en relación a las posibilidades técnicas y la capacidad de comunicación e instantaneidad característicos de nuestra sociedad. Todo ello le lleva a reflexionar en términos de identidad, como aquella fuerza que se resiste a este planteamiento u-topos:

*Cuanto más poderosa es la identidad más aprisiona, más se resiste a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción” [...] La identidad centralizada insiste en una esencia, un punto... a medida que se expande la esfera de influencia la zona caracterizada por el centro se vuelve más y más grande, diluyendo irremediamente tanto la fuerza como la autoridad de núcleo. (Koolhaas, 2017, pp: 38-39).*

Parece lógico plantear entonces una relación clara entre identidad y repetición, desde la premisa copia-original, aludiendo, esta última, a una identidad que la copia irrevocablemente va diluyendo, del mismo modo que, en términos urbanísticos, la identidad de un núcleo se diluye a medida que nos alejamos de él, es decir, desde el momento en el que, fruto de las posibilidades de la expansión técnica y la globalización, se plantea la posibilidad de generar una arquitectura des-localizada: un lugar sin localización. Una ciudad genérica basada en estándares tipificados, deslocalizados, derivados del desarrollo tecnológico y de las posibilidades y necesidades que de ellos se desprenden. En este espacio, diferencia y repetición, juegan un papel semejante, lo que genera una compleja dialéctica entre ambos conceptos de la que podremos destacar, en palabras de Guilles Deleuze (2002, p.389): *“mientras la diferencia esté sometida a las exigencias de la representación, no está pensada en sí misma, y no puede serlo”*. Una diferencia destinada a convertirse, a su vez, en un producto estandarizado.

## MITO.

*Se supone que Isaura, ciudad de los mil pozos, surge sobre un profundo lago subterráneo. Donde quiera que los habitantes, excavando en la tierra largos agujeros verticales, han conseguido sacar agua, hasta allí y no más lejos se ha extendido la ciudad: su perímetro verdeante repite el de las orillas oscuras del lago sepulto, un paisaje invisible condiciona lo visible, todo lo que se mueve al sol es impelido por la ola que bate encerrada bajo el cielo calcáreo de la roca.*  
(Calvino, 2018 ,p.35.)

En el estudio de la expresión repetitiva asociada a la Modernidad, nos encontramos no sólo con la idea de repetición tal y como se nos presenta en el primer capítulo, sino que resulta sencillo encontrar un lenguaje repetitivo asociada a las Bellas Artes en la producción pictórica de la primera mitad del siglo XX. A medida que avanzamos en el tiempo, el crecimiento del uso de la repetición como herramienta expresiva se ha visto aumentado exponencialmente, Aura Fernández Polanco, en su artículo *La repetición y la sensibilidad contemporánea*<sup>70</sup> apuntaba hacia la expansión de esta tendencia durante la segunda mitad del siglo XX. No obstante, hemos apostado por aproximarnos al período artístico anterior, en la búsqueda por revisitarlo en clave de repetición, como antecedente directo de esta corriente expresiva, para comprender los pormenores que se asociación a este estética, decidiéndonos por el Movimiento De Stijl y, concretamente, la estética Neoplástica pensada por Piet Mondrian.

Tal y como sugiere la “imagen” de la ciudad de Isaura propuesta por Italo Calvino, en los escritos a los que hemos podido acceder sobre la expresión Neoplástica y el pensamiento de Mondrian, el desarrollo se plantea dual: teoría y expresión formal. Dos aspectos estudiados que parecen aproximarse el uno al otro sin llegar a tocarse pero cuyo diálogo resulta innegable, como sucede en la desbordante imaginación de Italo Calvino, la forma que adquiere la expresión pictórica repite un “paisaje” invisible. Un “paisaje” que se compone a través de los escritos teóricos de Mondrian. En dichos escritos como hemos podido ver, el pensamiento teosófico ocupa un lugar importante.

---

<sup>70</sup> Fernandez Polanco, A. (1991, January). La repetición y la sensibilidad contemporánea. En *Anales de Historia del Arte* (Vol. 3), pp. 277-296. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125534>.

En ellos se desarrolla un *corpus* teórico que apuntala la expresión pictórica en clave universal.

Por otro lado, el segundo aspecto que se estudia es la expresión formal de la obra Neoplástica. Una expresión pictórica basada en la variación de unos pocos elementos que componen las piezas. Pero cuyas posibilidades estéticas y su fuerte carácter de modernidad respaldan un valor artístico que es compartido, bajo diferentes lecturas (como sucede con cada miembro del De Stijl), como resultado de la búsqueda de la identidad moderna y, como tal, como una expresión artística fuertemente sancionada por su tiempo. Bajo todo ello, subyace una corriente capaz de unir ambos campos de estudio, una explicación para la dislocación aparente entre la expresión formal y la propuesta teórica.

En primer lugar, a sazón de la carga teosófica impresa en el pensamiento de Mondrian y por extensión, en su propuesta teórica, en donde explica la propuesta formal; es importante comprender la escisión que había entre la propuesta artística aceptada por la doctrina teosófica, que recordemos era la corriente simbolista, y la propuesta estética defendida por Piet Mondrian, cuyas características formales eran antagónicas de las defendidas por el simbolismo. Esta escisión, confirmada en las tres ocasiones en las que Mondrian decide contactar por carta con órganos o personalidades importantes del colectivo Teosófico con ánimo de proponer su pintura como expresión de dicho conjunto de creencias, coloca a Mondrian fuera de este colectivo. Lo que provoca que su pintura, a pesar de como Mondrian se manifiesta en estas iniciativas, sea excluida de esta asociación. Este alejamiento proviene de la personal forma en la que Mondrian asume el pensamiento teosófico, pero además, se desarrolla también desde un bagaje pictórico que se ve jalonado por su integración en el grupo De Stijl, en donde se compartían muchas inquietudes acerca del camino que se había tomado y que había concluido con la Primera Gran Mundial. Es por ello, que su manifiesto inaugural tuvo un fuerte carácter renovador y revolucionario, en respuesta a un movimiento de alejamiento ante el estupor y rechazo a la contienda. Mondrian, integrado plenamente en este pensamiento, se alza entonces como portavoz de un estilo radicalmente alejado de sus antecedentes pictóricos, al defender una renovación del objetivo y contenido de su pintura, que ya no debe responder a la mimesis deformada de una realidad que intenta superar, sino dicha pintura debe ser imagen en sí misma de expresión equilibrada. Su propuesta no busca ser un espejo que encuentre su correspondencia en el mundo que lo

rodea, sino que debe manifestar una *Nueva Imagen*. Una imagen que, al despreciar la correspondencia con lo natural, busca representar un nuevo equilibrio, una armonía que permita trasladar un orden subyacente, un universal. Una propuesta que, como hemos visto, tiende hacia lo colectivo en su expresión arquitectónica, de la que son partícipes los integrantes del De Stijl, ya que Mondrian únicamente ejerce como teórico en este terreno. Por otro lado, su expresión pictórica no resulta ajena a los antecedentes artísticos de los que Mondrian fue partícipe.

*“El interés del cubismo por la estructura suscitó entre los pintores de París, de Rusia y muy pronto también de Holanda, la cuestión de si la pintura podría convertirse en una especie de construcción semejante a la arquitectura. El holandés Piet Mondrian (1872-1944) decidió construir sus obras basándose en los más simples elementos: líneas rectas y colores puros. Aspiraba a un arte claro y disciplinado, que de algún modo reflejara las leyes objetivas de la naturaleza” (Gombrich, 1997, p.451).*

La expresión artística de Mondrian permite una lectura constructiva, en la medida en que sus cuadros reflejan diferentes propuestas compositivas basadas en el juego estético que ofrecen un número muy limitado de elementos pictóricos: Líneas rectas (en relación exacta de oposición: vertical-horizontal) y seis colores (rojo, amarillo, azul, negro, blanco y gris) que completan algunas de las celdas que surgen de la disposición perpendicular de las líneas que estructuran el lienzo.

En el caso Piet Mondrian, y la producción en el movimiento De Stijl, el estilo se gesta en la expresión pictórica propuesta durante las vanguardias Europeas, el propio Mondrian no esconde que el origen del Neoplasticismo se encuentra en la expresión cubista.

*Nacido del naturalismo, Picasso es el artista más grande que, en un modo anormalmente genial, sabe interiorizar la apariencia exterior de las cosas. Aún parte de lo natural pero sólo expresa lo que para él es valioso. A lo que no da importancia, no lo expresa de un modo inferior a lo que para él es valioso (esto lo hacía el viejo arte), sino que deja de expresarlo y lo interrumpe. Se expresa (como el viejo arte) por un contraste de formas y*

*colores, pero de formas y colores que él mismo elige y que reforma a su propia manera. Así llega a una fuerza interior más grande y a una naturalidad más profunda. Aún cree necesario expresar parte de la apariencia natural de las cosas, pero lo exterior nunca domina la imagen. La Pintura Real Abstracta [Neoplasticismo], la cual — en nuestro tiempo— nadie alcanza si no por experimentar todos los períodos anteriores de la cultura, puede considerarse consecuencia necesaria de lo que Picasso y otros empezaron. (Mondrian, 2007, p.99-100)*

No obstante, si bien el cubismo constituye un eslabón fundamental en la recreación de la cadena que articula la expresión neoplástica, en su formación madura, es fundamental el contacto en Laren con los miembros del De Stijl. En el camino que discurre hasta la configuración del Neoplasticismo, las primeras vanguardias artísticas juegan un papel fundamental en el cambio de la concepción del criterio artístico: la apertura a la deformación como expresión estética, las primeras propuestas de Cézanne para plantear una estructura reticular que articule la tela; la teoría del color que se desarrolla en el Puntillismo y el Divisionismo, que cambia la forma en la que el color debe actuar en el cuadro; o la aportación simbolista al proponer la búsqueda de una realidad superior, etc. Premisas que modifican el panorama estético en el cambio al siglo XX y que abren nuevas vías para la investigación creativa en el ámbito de las Bellas Artes. Con el cubismo, Mondrian da un paso más y, tras asumirlo, comienza a distanciarse de él para construir una imagen que tiende cada vez más hacia la abstracción. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, regresa a los Países Bajos y comienza a reducir los elementos con los que produce los cuadros, dando un paso más en el abandono del motivo natural como origen del cuadro, al volverse éste irreconocible en su expresión pictórica. Su lenguaje se revuelve entonces para desprenderse definitivamente de cualquier origen mimético, para configurarse como una expresión estética en sí misma. La expresión pictórica disuelve la narración del lienzo, elimina todo rastro de contenido referencial para proponer una *Nueva Imagen* cuyo valor artístico se basa en la relación que mantienen los elementos que componen cada pintura. Esa imagen se revela de multitud de formas y composiciones diferentes, pero todas ellas se realizan manejando únicamente aquellos ocho elementos pictóricos.

Es, por tanto, que la expresión neoplástica resulta continuista para con muchos de los planteamientos de la vanguardia europea, pero su propuesta estética difiere de ellos en tanto en cuanto lo hacen sus objetivos artísticos. Rosalind Krauss, plantea la aportación de dicho estilo de la siguiente manera:

*La retícula declaró al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte.* (Krauss, 1985 [2015], p.28).

Tras el desarrollo cronológico y estético de la pintura de Mondrian, no resulta baladí el afirmar que como consecuencia de la búsqueda de sus objetivos, Mondrian acota la expresión artística a la búsqueda de una expresión equilibrada, para la cual propone escasas herramientas pictóricas. Lo que provoca que la expresión artística se focalice en desarrollar una expresión pura de sí misma, desterrando de ella toda referencia para plantear un nuevo lenguaje. Los antecedentes de este lenguaje los podemos encontrar, como hemos visto, en la trama que Cézanne y, posteriormente, el estilo cubista, fomentaron como base para su producción pictórica. La elección de racionalizar dicha trama, y plantearla únicamente según criterios estéticos sancionados por un interés de ordenación racional, y expresados según un planteamiento de oposición dual, desarrolla una estética reticular. Sin embargo, hemos visto cómo Mondrian sienta las bases de su expresión pictórica desde un profundo pensamiento teórico. Lo que nos coloca frente al espacio que se abre entre las dos corrientes de estudio desde las que abordamos el desarrollo de la obra de Piet Mondrian (forma y teoría). Lo que requiere entonces de explicación es el modo en el que un lenguaje claramente repetitivo y autorreferencial, asume un discurso de tal calado teórico.

Primero, debemos recordar que, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, se produjo la emancipación del ámbito artístico del mecenazgo sacro y regio. Por otro lado, la fractura de la vanguardia artística con la Academia se sucede ya entrando en el

siglo XX. Ambos factores provocan una variación en los objetivos artísticos<sup>71</sup> así como en los canales para su producción.

El estudio de la obra y teoría de Piet Mondrian solo es un caso de entre la gran cantidad de artistas que formaron y forman parte de esta tendencia hacia la abstracción, así como a asumir un discurso ético desarrollado en el marco teórico, que cobija y sustenta una producción que plantea una reflexión sobre la forma (el medio) en el que se desarrolla su teoría, asumiendo una reflexión que deviene en un pensamiento estructural<sup>72</sup>, que, al verse regido por criterios racionales de ordenación, conlleva una repetición implícita en su propia génesis. Bajo esta estructura se cobijan todo tipo de pensamientos, desde el desarrollo de ideas racionales hasta la voluntad espiritual del artista, una capacidad de adaptación que Krauss explica desde la idea de Mito, según plantea la sociología estructuralista<sup>73</sup>.

*“Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviéndola, sino revistiéndolas para que parezca (y solo parezca) que ha desaparecido. El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica) y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión o ficción).“ (Krauss, 1985 [2015], p.29.)*

---

<sup>71</sup> Recordemos: *Dada la completa escisión producida entre lo sagrado y lo seglar, el artista moderno tuvo que enfrentarse obviamente con la necesidad de elegir entre una u otra forma de expresión. El curioso testimonio que no ofrece la retícula es que, ante dicha coyuntura, el artista intentó tomar partido por ambas. En el espacio cada vez más desacralizado del siglo XIX, el arte había llegado a convertirse en el refugio de la emoción religiosa; se convirtió en lo que ha seguido siendo: una forma secular de fe. Esta condición de la que podía hablarse abiertamente a finales de siglo XIX, se considera inadmisibile en el XX, hasta el punto de que parece indescriptiblemente embarazoso incluir las palabras arte y espíritu en la misma frase. (Krauss, 1985 [2015], p.29.)*

<sup>72</sup> Mondrian no esconde ni su búsqueda por alcanzar un Universal, ni por representar las leyes ocultas de la naturaleza.

<sup>73</sup> El concepto de Mito que Rosalid krauss usa en este artículo *“Se basa en un midelo de análisis estructuralista, mediante el cual los rasgos secuenciales de una historia se reordenan para formar una organización espacial. (Krauss, 1985 [2015], p.32).*

Una ordenación espacial que Levi-Strauss explica de la siguiente manera:

*Con relación al aspecto de similitud tenía la convicción de que, tal como sucede en una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua. Ésta es la razón por la que debemos ser conscientes de que si intentamos leer un mito de la misma manera en que leemos una novela o un artículo del diario, no podremos llegar a entenderlo, porque debemos aprehenderlo como una tonalidad y descubrió que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, si así puede decirse, a grupos de acontecimientos, aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia. (Levi-Strauss,2012 [1978], p.80)*

La escisión entre la teoría y la forma que surge del estudio de la propuesta Neoplástica de Mondrian y que rige los campos de estudio sobre su pintura, no encuentra solución aparente, se manifiesta entonces necesario un enfoque holístico de esta diatriba que aliente la necesidad de comprender cada una de sus partes como entidades diferentes a su propuesta conjunta. Pero en este caso, en dicha propuesta debe tenerse en cuenta, también, la propia necesidad espiritual inherente al ser humano<sup>74</sup>. A pesar de que Mondrian consigue llevar a cabo un arte de base racional<sup>75</sup>, que busca una ordenación equilibrada de los elementos pictóricos, no se plantea el menospreciar un discurso espiritual que justifique la estética antirreferencial y anti-narrativa, y es que en ningún momento se entiende ilegítima la aportación teórica a su obra, más al contrario, parece completar la ausencia de narrativa de su pintura con su escritura, apelando a la superación de una dualidad materialismo-espiritualidad. Es, por tanto, que la retícula asume la naturaleza del mito, enhebrando la expresión pictórica con un discurso teórico para alzarse como paradigma de Modernidad. Pero esta premisa no debe entenderse en clave de individualidad, ya que la fuerza de su expresión de modernidad deviene en el carácter de conjunto que adquiere la expresión moderna, en donde la estética reticular/repetitiva, asume un papel social para trascender la expresión artística para mostrarse como emblema de la Revolución Moderna.

---

<sup>74</sup> No queremos dejar pasar la oportunidad de nombrar, por lo menos a una, de las personalidades culturales de Galicia. En este caso recogemos un pequeño extracto de Luis Seoane, quien en 1962, escribe *Acerca da integración das Artes*, un texto en el que podremos encontrar ideas como esta:

*As plumas que adornaban monteiras e sombreiros non respondían a unha necesidade física, pero si a unha necesidade espiritual de carácter colectivo. Todo isto é posible que na nosa época, mecanicista e industrial, estea superado, mais no home queda como unha nostalxia de toda esa fantasía perdida, como outras máis antigas, sen formulación posible, indefinibles, que quizás responda a remotas idades ás que non se pode chegar pola historia.* (Seoane, 2012, p.14)

<sup>75</sup> *El arte sigue siendo relativo, aunque la consciencia del tiempo se eleve cada vez más a lo universal y aunque la intuición —origen de todo arte— venga desde lo universal: por la unidad de interioridad y exterioridad, el artista sigue siendo hombre y, por tanto, no puede ponerse completamente por encima de lo subjetivo.* (Mondrian, 2007, p.72)

## REVOLUCIÓN.

A lo largo de estas páginas hemos estudiado uno de los caminos por medio del cual se pretende manifestar la idea Modernidad. Una idea de modernidad que está inevitablemente asociada al desarrollo técnico, cuyo calado y capacidad de transformación para con la sociedad que lo cobija, está fuera de toda duda. Antes de la revolución tecnológica, de cuyas características hoy somos partícipes, la revolución de la máquina, y la segunda Revolución Industrial cambiaron el rostro de su tiempo. Los nuevos canales productivos que se desarrollaron durante este período alentaban nuevas formas, desarrolladas con nuevos materiales, que fomentaban, en sí mismas, una nueva estética. No obstante, la diversidad de formas susceptibles de ser llevadas a cabo por estos medios era ilimitada, por lo que, a pesar de que se favorecían cierta estética, en un acto consciente, tanto la Deutscher Werkbund como el De Stijl, proponen una ordenación racional de esta estética, una tendencia hacia al uso de la línea recta y los colores planos como elementos compositivos. En ambos casos la estética se asocia con la retícula, manifestación que en sí misma obedece, por sus características, a una estética repetitiva. Hasta tal punto llegan las similitudes entre ambas expresiones que Mies van Der Rohe, en 1963, se ve obligado a remarcar las diferencias que surgen entre ambas expresiones:

*Blake<sup>76</sup>: Muchos críticos de arte claman que su trabajo está muy influenciado por De Stijl, por Van Doesburg.*

*Mies: No, eso no tiene en absoluto ningún sentido. ¿Sabe?*

*Blake: ¿Por qué no lo explica?*

*Mies: Van Doesburg vio esos dibujos del edificio de oficinas. Se lo expliqué y dijo: “esto es arquitectura de piel y huesos”. Después de eso me llamaba un arquitecto anatómico. Me gusta Van Doesburg, pero no como si supiera*

---

<sup>76</sup> Transcripción por Gerhart M. Kallmann de una conversación entre Mies van Der Rohe y Peter Blake.

*mucho de arquitectura. Él diseñaba casas o edificios junto a Van Eesteren, el planificador de ciudades. Pero principalmente estaba interesado en su particular tipo de arte. Como Mondrian. ¡Una vez en Düsseldorf propuso la consigna de que todas las artes debían de ser cuadradas! Pero no hay influencia. La misma gente clama que yo estoy influenciado por Mondrian en el primer edificio para el campus del IIT, el edificio de los metales. Este tiene una pared que ellos dicen que parece de Mondrian. Pero yo recuerdo muy bien cómo llegó. Todo estaba dado para este edificio. El lugar: teníamos sesenta y cuatro pies desde la línea del ferrocarril hasta la acera. Alguien les dio una grúa móvil: tenía cuarenta pies de ancha, de forma que necesitábamos cuarenta y dos pies de centro de columna a centro de columna. El resto eran laboratorios, ¿sabe? Todo estaba allí: necesitábamos refuerzos de acero en la pared de ladrillo. Era una ordenanza del código de construcción. Sólo puedes hacer una pared tan grande si es de ocho pulgadas, de otra forma tienes que reforzarla. Así que lo hicimos. Entonces, cuando todo estaba terminado, la gente del edificio de los metales, los ingenieros, vinieron y dijeron: “necesitamos una puerta aquí”. Así que puse una puerta. ¡Y el resultado fue el Mondrian! (Mies van der Rohe, 2003, pp: 77-78)*

Mies van der Rohe justifica la estética de su construcción desde el más puro funcionalismo, como si el resultado final viniese dado exclusivamente por las necesidades y ordenanzas que demanda cada construcción. Pero, obviamente, el carácter creativo del arquitecto no se ve sustituido por la aplicación objetiva de una función, teniendo en cuenta, además, que el acabado final no está sujeto a ordenanza o imposición, lo que nos dirige hacia la elección que hace Mies, junto con los demás arquitectos integrantes de la Werkbund, de depurar la arquitectura, acogándose a criterios de funcionalidad, objetividad, sencillez, calidad, ausencia de decoración, así como la utilización de los nuevos canales de producción y los nuevos materiales asociados a ellos. El conjunto de estas directrices proponen una estética que ha terminado por manifestarse como símbolo de modernidad.

Esta estética, que parece surgir en el ámbito de la arquitectura, no compone por sí sola el panorama cultural de la primera mitad del siglo XX en el ámbito de las Bellas Artes,

Piet Mondrian y el Movimiento De Stijl defienden una nueva propuesta estética que tiende a generar composiciones semejantes. Si bien, como hemos estudiado, debemos tener en cuenta que en Doesburg prima el carácter de la pintura sobre la arquitectura, como sucedía en el proyecto para el Barrio de Spangen, no resulta complicado el comprender el apelativo que le otorga a Mies, ya que los objetivos de ambos difieren en cuanto a las ideas que defienden. Sin embargo, los pormenores que Doesburg defiende en cuanto a la integración de las artes no son compartidos por Mondrian, que, en busca de una expresión más purista de su obra, propone que tal y como sucede en la pintura, la arquitectura debía manifestarse según sus propios medios, alcanzando una expresión estética en sí misma, y proponiendo, recordemos, unas exiguas normas para su consecución<sup>77</sup>, si bien su objetivo final era el replanteamiento de la vivienda y la ciudad, su expresión arquitectónica, tal y como afirma Bruno Zevi, no está lejos del lenguaje propuesto por Mies van Der Rohe:

*Más allá de las impresiones y de los proyectos, está la arquitectura de Mies van Der Rohe, lenguaje en que, destruido el volumen, las láminas murales entre las que fluyen los espacios interiores, se alargan hacia el exterior para diferenciar y crear sus vacíos. Imaginad diez casas de Mies construidas una cerca de la otra: tendréis la idea de la ciudad neoplástica. (Zevi, 1960, p.92.)*

Podremos encontrar constantemente alusiones que aproximan ambos desarrollos estéticos, complementándose y desarrollándose como expresión de Modernidad. Es, por tanto, que surge una relación entre la idea de Modernidad y una estética que tiende hacia la síntesis, hacia la aportación mínima de decoración, o mejor dicho, hacia la búsqueda de un carácter estético surgido de las relaciones entre los elementos que lo componen, en la búsqueda por desarrollar un estilo surgido del diálogo de elementos sencillos, en cuyo conjunto ofrecen una estética moderna en la que la repetición juega un papel principal, como generador de ritmos y espacios, en el caso de la arquitectura; y, en la pintura de Mondrian, como expresión de un universal:

---

<sup>77</sup> Tema desarrollado en el apartado 2.4.2 *La Arquitectura Neoplástica*.

*Un buen entendimiento del significado de lo interior y lo exterior, del espíritu y la naturaleza, nos hace ver, sin embargo, la repetición continua de lo mismo como un repetición de aquel mismo, de lo interior universal que, aunque siendo perfecto, culmina dentro del hombre precisamente por el funcionamiento recíproco de la naturaleza y el espíritu. (Mondrian, 2007, p.62)*

Mondrian acepta el carácter repetitivo de su pintura por ser representación de aquel universal, por su capacidad de acudir a representar aquella unidad que compone y articula su pensamiento. El maestro neerlandés propone una expresión en sí misma repetitiva, y constructiva. Ya que, de igual forma en que hablaba Mies: “*Todo estaba dado para este edificio*”. El carácter constructivo sancionado en la pintura de Mondrian, en la que se disponen de pocos elementos para la composición de un cuadro, no exime de su carácter creativo, del mismo modo en el que lo hace la expresión arquitectónica desarrollada por Mies. La predilección por la línea recta, así como el uso de colores planos, y la tendencia a la sencillez, establecen un diálogo entre ambos movimientos, revelando una imagen de Modernidad asociada a una estética repetitiva. Pero Mondrian no se ajusta a los principios de funcionalidad que enarbolan los integrantes de la Werkbund, sino que, de hecho, elige la expresión pictórica para desarrollar su propuesta estética por ser aquella capaz de, liberándose de toda tradición, proponer una *Nueva Imagen*.

*La absoluta estasis de la retícula, su carencia de jerarquía, de centro, de inflexión, refuerza no solo su carácter anti-referencial, sino —lo que es más importante— su hostilidad hacia la narración. Esta estructura, impermeable al tiempo y al incidente, no permite la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual, y el resultado es el silencio. (Krauss, 1985 [2015] ,p.167).*

Un silencio, sin embargo, que no termina por apagar las voces que argumentan su expresión estética. La expresión estética repetitiva sugerida se manifiesta en su argumentación teórica, como una estructura capaz de contener un discurso que tiende hacia un Universal, una tendencia comunitaria que se expresa desde un lenguaje

hermético, una expresión que se basa en la búsqueda de un equilibrio, una armonía capaz de imprimir belleza; en la búsqueda por expresarse en unos términos que no requirieran de elementos narrativos como vehículo para transmitir la información, sino en la experiencia de la contemplación como cualidad universal. Esta forma de comprender la estética Neoplástica es la que requiere de la idea de Mito para su comprensión, como concepto capaz de disolver la distancia que separa la voluntad de *silencio* de la expresión estética reticular, y el carácter místico derivado del desarrollo teórico. Una ordenación de elementos capaz de transcribir, según argumenta Mondrian, un sistema de valores: las ocultas leyes universales de la naturaleza. Pero, como el propio Levi-Strauss explica en relación al mito, éste no es más que una ilusión:

*El mito fracasa en su objetivo de proporcionar al hombre un mayor poder material sobre el medio. A pesar de todo, le blindo la ilusión, extremadamente importante, de que él puede entender el universo y de que, de hecho, él entiende el universo. Empero, como es evidente, apenas se trata de una ilusión. (Levi-Strauss, 2012 [1978], p.45)*



*En el mismo momento en que nuestra cultura ha abandonado la repetición y la regularidad como algo represivo, los materiales de construcción se han vuelto cada vez más modulares, unitarios y estandarizados; la materia viene predigitalizada ... A medida que el módulo se va haciendo cada vez más pequeño, su condición llega a ser la de un criptopíxel. Con enormes dificultades —presupuesto, discusión, negociación, deformación— la irregularidad y la singularidad se elaboran a partir de elementos idénticos- En vez de intentar arrebatarse el orden al caos, lo pintoresco se arrebatase ahora a lo homogeneizado, lo singular se libera de lo estandarizado... (Koolhaas, 2017, p.78)*



# **Anexo 1:**



## IMÁGENES:

### LÁMINA 1.

\*Robert Delaunay

*Torre Eiffel.*

1911.

Óleo sobre lienzo.

202 × 138'4 cm.

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/torre-eiffel>

### LÁMINA 2.

\*P. Behrens.

Fábrica de Turbinas AEG.

1909.

Berlin, Alemania.

Exterior.

Recuperado de: <https://n9.cl/abj6>

### LÁMINA 3.

\*P. Behrens.

Fábrica de Turbinas.

1909.

Berlin, Alemania.

Interior.

Recuperado de: <https://n9.cl/qm4ra>

LÁMINA 4.

\*Piet Mondrian.

*Composición en rombo con cuatro líneas amarillas.*

1933.

Óleo sobre lienzo.

112,9 x 112,9 cm.

Kunstmuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/lozenge-composition-yellow-lines?origin=gm>

LÁMINA 5.

\* Pierre Seurat.

*El Sena desde La Grande Jatte.*

1888.

Óleo sobre lienzo.

65x82cm.

Royal Museum of Fine Arts, Bruselas.

<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/georges-seurat-la-seine-a-la-grande-jatte>

LÁMINA 6.

\* Vincent Van Gogh.

*Terraza de Café por la Noche.*

1888 [Arles, September]

Óleo sobre lienzo.

81'0 x 65'5 cm.

Kröller-Müller Museum, Otterlo.

<https://krollermuller.nl/vincent-van-gogh-cafeterras-bij-nacht-place-du-forum>

LÁMINA 7.

\*Paul Cézanne.

*La montaña Sainte-Victoire vista desde Lauves.*

1905.

Óleo sobre lienzo.

Museo Pushkin, Moscú.

[https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\\_and\\_america/j/2001\\_3000/zh\\_3339/index.php?lang=es](https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3339/index.php?lang=es)

LÁMINA 8.

\*Paul Cézanne.

*La montaña Sainte-Victoire vista desde Lauves.*

1902-1904.

Óleo sobre lienzo.

73 × 91'9 cm.

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/71967.html?mulR=1377569542|78>

LÁMINA 9.

\*Paul Cézanne

*La montaña Sainte-Victoire vista desde Lauves.*

1904/06.

Óleo sobre lienzo.

59'9 x 72'2 cm.

Kunstmuseum, Berna, Suiza.

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=37&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scrollction&sp=11138](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=37&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scrollction&sp=11138)

LÁMINA 10.

\*Georges Braque.

*Botella y peces.*

c.1910–12.

Óleo sobre lienzo.

856 × 984 × 67 mm.

Tate Modern, Londres.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/braque-bottle-and-fishes-t00445>.

LÁMINA 11.

\*Georges Braque.

*Casa en L'estaque.*

Óleo sobre lienzo.

41'5 x 34 cm.

Kunstmuseum, Berna.

<http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=2943&nouvelleLangue=es>

LÁMINA 12.

\*Frits Mondriaan.

*Boschvijver/ (Un bosque en otoño).*

Óleo sobre lienzo.

65 x 92 cm.

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/frits-mondriaan-1853-1932-boschvijver-a-forest-5227711-details.aspx>

LÁMINA 13.

\*George Hendrik Breitner

*A bordo.*

ca. 1897.

Óleo sobre lienzo.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

<https://www.stedelijk.nl/en/collection/3626-george-hendrik-breitner-aan-boord>

LÁMINA 14.

\*Jan Sluijters.

*Bal Tabarin.*

1907.

Óleo sobre lienzo.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

<https://www.stedelijk.nl/en/collection/1866-jan-sluijters-bal-tabarin>

LÁMINA 15.

\* Le Fauconnier, Henri.

*Señal.*

1915.

Óleo sobre lienzo.

80 x 99 cm.

Hermitage, San Petesburgo.

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28337>

LÁMINA 16.

\*Piet Mondrina.

*La granja.*

1900-1901 .

Acuarela sobre papel.

450 x 530 mm.

<http://pietmondrian.rkdmonographs.nl/amsterdam-2-circa-1897-1901-a92-a259/landscapes-gein-a244-259>

LÁMINA 17.

\*Piet Mondrian.

*Noche de verano.*

1906.

Óleo sobre lienzo.

71'5 x 110'5 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/zomernacht-summer-night?origin=gm>

LÁMINA 18.

\*Piet Mondrian.

*Nube Roja.*

1907.

Óleo sobre lienzo.

64 x 75cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/red-cloud?origin=gm>

LÁMINA 19.

\*Piet Mondrian.

*Verano, Duna en Zeelanda.*

Óleo sobre lienzo.

1910.

134 x 194.9 cm.

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

<https://www.guggenheim.org/artwork/3000>

LÁMINA 20.

\*Piet Mondrian.

*Molino al Sol.*

1908.

Óleo sobre lienzo.

114.8 x 87 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/molen-mill-mill-sunlight?origin=gm>

LÁMINA 21.

\*Piet Mondrian.

*Árbol Rojo.*

1908.

Óleo sobre lienzo.

70 x 99 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/avond-evening-red-tree?origin=gm>

LÁMINA 22.

\*Piet Mondrian.

*Naturaleza muerta con Jengibre I.*

1911-1912.

Óleo sobre lienzo.

65.5 x 75 cm

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

<https://www.guggenheim.org/artwork/3002>

LÁMINA 23.

\*Piet Mondrian.

*Naturaleza muestra con Jengibre II.*

1911-1912.

Óleo sobre lienzo.

91.5 x 120 cm.

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

<https://www.guggenheim.org/artwork/3001>

LÁMINA 24.

\*Piet Mondrian.

*Desnudo.*

1911-1912.

Óleo sobre lienzo.

140 x 98 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/large-nude?origin=gm>

LÁMINA 25.

\*Piet Mondrian.

*Composición de árboles 2.*

1912-1913.

Óleo sobre lienzo.

98 x 65 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/composition-trees-2?origin=gm>

LÁMINA 26.

\*Piet Mondrian.

*Cuadro N.º 2- Composición n.ºVII.*

1913.

Óleo sobre lienzo.

105'1x114'3 cm.

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

<https://www.guggenheim.org/artwork/3007>

LÁMINA 27.

\*Piet Mondrian.

*La Torre de la iglesia de Dormund.*

1911.

Óleo sobre lienzo.

114 x 75 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/zeeuwsche-kerktoren-zeeland-church-tower-church-tower-domburg?origin=gm>

LÁMINA 28.

\*Piet Mondrian.

*La Iglesia de Dormund.*

1914.

Óleo sobre lienzo.

63 x 50 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/church-facade-1-church-domburg?origin=gm>

LÁMINA 29.

\*Piet Mondrian.

*Composición 10 en blanco y negro.*

1915.

Óleo sobre lienzo.

85'8 x 108'4 cm.

Kröller-Müller Museum, Otterlo.

<https://krollermuller.nl/en/piet-mondriaan-composition-10-in-black-and-white>

LÁMINA 30.

\*Piet Mondrian

*Composición.*

1916.

Óleo sobre lienzo.

120 x 75'.6 cm.

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

<https://www.guggenheim.org/artwork/3011>

LÁMINA 31.

\*Piet Mondrian.

*Composición n°3 con colores planos.*

1917.

Óleo sobre lienzo.

48 x 61 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/composition-no3-color-planes?origin=gm>

LÁMINA 32.

\*Theo van Doesburg .

*Composición XI.*

1918.

Óleo sobre lienzo.

64.6 x 109 cm.

Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

<https://www.guggenheim.org/artwork/1078>

LÁMINA 33.

\*Piet Mondrian

*Composición en blanco y negro, composición con rejilla 4.*

1919.

Óleo sobre lienzo.

76'2 x 76'2 cm.

Philadelphia Museum of art, Filadelfia.

<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51069.html>

LÁMINA 34.

\*Piet Mondrian.

*Composición en rejilla 5: rombo, composición con colores.*

1919.

Óleo sobre lienzo.

63 x 63 cm

Kröller-Müller Museum, Otterlo..

<https://krollermuller.nl/en/piet-mondriaan-composition-with-grid-5-lozenge-composition-with-colours>

LÁMINA 35.

\*Piet Mondrian.

*Composición en colores claros con contornos grises (Composición en rejilla 7)*

1919.

Óleo sobre Lienzo.

49'1 x 49'2 cm.

Kunstmuseum, Berna, Suiza.

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=207&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=11580](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=207&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=11580)

LÁMINA 36.

\*Piet Mondrian.

*Composición en rejilla 8: composición en tablero de ajedrez con colores oscuros*

1919.

Óleo sobre lienzo.

84 x 102 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/composition-grid-8-checkerboard-composition-dark-colors?origin=gm>

LÁMINA 37.

\*Piet Mondrian.

*Composición con Rojo, Azul, Negro, Amarillo y gris.*

1921.

Óleo sobre lienzo.

76 x 52'4 cm.

MoMA, Nueva York.

[https://www.moma.org/collection/works/79002?artist\\_id=4057&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/79002?artist_id=4057&page=1&sov_referrer=artist)

LÁMINA 38.

\*Piet Mondrian.

*Composición con rojo, amarillo y azul.*

1927.

Óleo sobre lienzo.

40 x 52 cm.

Kröller-Müller Museum, Otterlo.

<https://krollermuller.nl/en/piet-mondriaan-composition-with-red-yellow-and-blue-1>

LÁMINA 39.

\*Piet Mondrian

*Composición con azul.*

1926.

Óleo sobre lienzo.

76'2 × 76'2 cm.

Philadelphia Museum of art, Filadelfia.

<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/53954.html>

LÁMINA 40.

\*Piet Mondrian

*Devoción.*

1908.

Óleo sobre lienzo.

94 x 61 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/devotion?origin=gm>

LÁMINA 41.

\*Piet Mondrian.

*Evolución.*

1911.

Óleo sobre lienzo.

Panel Central : 183 x 87 cm.

Paneles laterales: 178 x85 cm.

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/evolution?origin=gm>

LÁMINA 42.

\*Piet Mondrian

*Composición N°. 1: Rombo con cuatro líneas.*

1930.

Óleo sobre lienzo.

75.3 x 75.3 cm (eje vertical).

108.3 cm (eje horizontal).

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

<https://www.guggenheim.org/artwork/3052>

LÁMINA 43.

\*Jacobus Johannes Pieter Oud.

Elevación principal y planos para casas de playa adosadas, Scheveningen.

La Haya, Países Bajos.

1917.

29.4 x 40.2 cm

<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/310208>

LÁMINA 44.

\*Jacobus Johannes Pieter Oud.

Proyecto teórico para Fábrica en Purmerend.

Purmerend, provincia de Holanda Septentrional.

1916.

<http://intranet.pogmacva.com/en/obras/63632>

LÁMINA 45.

\*Jacobus Johannes Pieter Oud.

Proyecto para la fachada del café De Unie.

Rotterdam, Nederland.

1925.

<https://n9.cl/kuu3k>

LÁMINA 46.

\*Th. van Doesburg y C. Van Eesteren.

*Maqueta de la Hotel particular/Casa Rosenberg.*

1923.

a) Vista anterior.

b) Vista posterior.

[http://www.mindeguia.com/dibex/Doesburg\\_1.htm](http://www.mindeguia.com/dibex/Doesburg_1.htm)

LÁMINA 47.

\*Th. van Doesburg y C. Van Eesteren.

Maqueta de la casa particular.

1923.

<https://n9.cl/m0j6>

LÁMINA 48.

\*Th. van Doesburg y C. Van Eesteren.

Maqueta de la casa de artista.

1923.

<https://thecharnelhouse.org/2014/02/05/the-city-as-a-regulated-industry-cornelis-van-eesteren-and-urban-planning/c-van-eesteren-th-van-doesburg-1923-model-maison-dartiste/>

LÁMINA 49.

\*Gerrit Rietveld.

Casa Schröder-Schräder.

1924.

Utrecht, Netherlands.

Vista Sudoeste.

<https://tecne.com/arquitectura/casa-schroder-rietveld/>

LÁMINA 50.

\*Gerrit Rietveld.

Casa Schröder-Schräder.

1924.

Utrecht, Netherlands.

Salón-Comedor en el primer piso.

<https://n9.cl/pzmrm>

## **Anexo 2:**



\*

*Durante gli anni di scuola media superiore, suo zio Frits Mondriaan, pittore semiprofessionista nella tradizione della Scuola di L'Aia, si recava spesso a Winterswijk per studiare gli spunti paesaggistici dei dintorni; Piet Mondriaan, accompagnandolo, acquisì i principi basilari della pittura. Probabilmente fu merito dell'entusiasmo di suo zio se, dopo aver conseguito il diploma, scelse la strada della libera professione. (Hoek, 1989, p.74).*

Durante los años de secundaria, su tío Frits Mondriaan, pintor semiprofesional en la tradición de la Escuela de La Haya, viajaba a menudo a Winterswijk para estudiar los paisajes de los alrededores; Piet Mondriaan, acompañándole, adquirió los principios básicos de la pintura. Probablemente fue el "entusiasmo de su tío que, después de graduarse, eligió el camino de la profesión liberal. (Hoek, 1989, pág. 74).

\*

*La sua scelta di temi differenti fu perfettamente consapevole, come risulta da un brano di una lettera inviata il 29 gennaio 1914 al critico H. P. Bremmer. Mondriaan scrive delle sue idee in relazione al Cubismo e al Futurismo: "Il Futurismo, benché un gradino più su del Naturalismo, si occupa troppo delle umane sensazioni. Il Cubismo (che nel suo contenuto è ancora basato in larga misura su creazioni con criteri di bellezza di epoche precedenti, e per questo meno collegato al proprio tempo del Futurismo) ha fatto il grande passo verso l'astrazione e quindi appartiene a questo e ai tempi futuri: dunque non è moderno per il suo contenuto, ma lo è per il suo impulso. Io, personalmente, non mi allineo né con l'uno né con l'altro, ma sento lo spirito del tempo sia in ambedue che in me stesso". (en Hoek, 1989, p.81).*

Su elección de temas diferentes fue perfectamente consciente, como resulta de un pasaje de una carta enviada el 29 de enero de 1914 al crítico H. P. Bremmer. Mondriaan escribe acerca de sus ideas en relación con el cubismo y el futurismo: "El futurismo, aunque un paso más allá que el naturalismo, se ocupa demasiado de las sensaciones humanas. El cubismo (que en su contenido es aún basto en gran medida en creaciones con criterios de belleza de épocas anteriores, y por eso menos relacionado con el propio tiempo que el Futurismo) ha dado el gran paso hacia la abstracción y por lo tanto pertenece a este y a los tiempos futuros: No es moderno por su contenido, pero lo es por su impulso. Yo, personalmente, no me alineo ni con uno ni con el otro, pero siento el espíritu del tiempo tanto en ambos como en mí mismo".(en Hoek, 1989, p.81).

\*

*A partire però dalla seconda metà del 1912, Mondrian di regola non fece più uso dell'iconografia cubista convenzionale, come le nature morte di oggetti di uso quotidiano —bicchieri, bottiglie, giornali e strumenti musicali— né continuò a dipingere la figura, tema dominante, al contrario, del cubismo analitico. Si risolve invece agli alberi, alle facciate, al mare, motivi tutti di provenienza olandese e affrontati fin dagli anni intorno al 1890. I più caratteristici soggetti cubisti di Mondrian mantenevano per lui un significato personale, o gli furono, in ogni caso, comodamente familiari. Scelte tematiche che gli consentirono inoltre di limitarsi spazi piatti facilmente adattabili alla rigida struttura reticolata in senso orizzontale e verticale proposta dal cubismo. (Dennison, 1990, p.22).*

Pero a partir de la segunda mitad de 1912, Mondrian, por regla general, no hizo uso de la iconografía cubista convencional, como las naturalezas muertas de objetos de uso cotidiano -vasos, botellas, periódicos e instrumentos musicales- ni siguió pintando la figura, tema dominante, por el contrario, del cubismo analítico. Se decide en cambio por los árboles, las fachadas, el mar, motivos todos de provenza holandesa y afrontados desde los años alrededor de 1890. Los más característicos sujetos cubistas de Mondrian mantenían para él un significado personal, o le eran, en todo caso, cómodamente familiares. Opciones temáticas que le permitieron además limitarse a espacios planos fácilmente adaptables a la rígida estructura reticular en sentido horizontal y vertical propuesta por el cubismo. (Dennison, 1990, p.22).

\*

*At the beginning of 1916, Bart van der Leck was the only one who was already juxtaposing the primary colors, unmixed, on canvas; his interest in monumental art probably played an important role in this not very painterly approach. Neither van Doesburg nor Huszár nor Vantongerloo was limiting himself to the primary colors, green, purple, and orange occur in their paintings. Mondrian is usually considered to have been dogmatic in his use of color, but the colors in his paintings became forceful only after 1920, and they did not become purely primary until even later. (Hoek, 1990, p.53).*

A principios de 1916, Bart van Der Leck era el único que ya estaba yuxtaponiendo los colores primarios, sin mezclar, en los lienzos; Su interés por el arte monumental probablemente jugó un papel importante en este enfoque no muy pictórico. Ni van Doesburg ni Húzar ni Vantongerloo se limitaban a los colores primarios, el verde, el morado y el naranja aparecen en sus pinturas. Se suele considerar que Mondrian ha sido dogmático en su uso del color, pero los colores en sus obras se vuelven contundentes solo después de 1920, y no se volvieron puramente primarios hasta incluso más tarde. (Hoek, 1990, p. 53).

\*

*The suggestion of color planes floating in front of a white background is, for the most part, suppressed. In a passage from a letter to Bremmer dated February 27, 1918, Mondrian states emphatically that it had indeed been the problem of figure and ground that had motivated him to try another method of dividing the picture plane: "Those 8 pieces are once more a development in which I found a better solution for color planes on a ground. While I was working it appeared to me that the color planes on a solid plane in my work do not form a unity. With van der Leek this does indeed happen, but he works differently, after all". Huszár, too, used grids in the first half of 1918. Perhaps he arrived at this solution by way of this stained-glass compositions, independent of Mondrian; however, it may also be that Mondrian's first grid paintings, which were exhibited in March 1918 by the Hollandsche Kunstenaarskring, gave him the idea. Van Doesburg made his first grid painting later in the year, Vantogerloo in 1919. The problem played no role at all for van der Leek. (Hoek, 1990, p.56).*

La sugerencia de planos de color flotando delante de un fondo blanco se suprime, en su mayor parte. En un pasaje de una carta a Bremmer fechado en febrero de 1918, Mondrian afirma enfáticamente que efectivamente fue el problema de la figura y el fondo lo que lo motivó a probar otro método para dividir el plano del cuadro: "Esas 8 piezas son un desarrollo más en el que encontré una mejor solución para planos de color en un suelo. Mientras trabajaba, me pareció que los planos de color en un plano sólido en mi trabajo no forman una unidad. Con van der Leek sí que sucede, pero, al fin y al cabo, trabaja de forma diferente ". También Húsar utilizó rejillas en el primer semestre de 1918. Quizás llegó a esta solución a través de estas composiciones de vidrieras, independientes de Mondrian; Sin embargo, también puede ser que las primeras pinturas en cuadrícula de Mondrian, que fueron exhibidas en marzo de 1918 por el Holladsche Kunstenaarskring, le dieran la idea. Van Doesburg hizo su primera pintura de cuadrícula a finales de año, Vantogerloo en 1919. El problema no jugó ningún papel para van Der leek. (Hoek, 1990, p. 56).

\*

*The correspondence reveals that early in 1919 Mondrian had to defend the regular division of planes against van Doesburg, whose own paintings show a strong similarity to Mondrian's compositions from the beginning of 1918 (when Mondrian's grids were not yet systematic). Van Doesburg probably objected less to the use of a systematic grid in itself than to the fact that Mondrian showed the system so clearly. He pointed out to Mondrian the danger of repetition in a painting, and he tried to convince him that he could eliminate most of the repetition by making the planes differ more in size, so that the composition would not show so clearly that it had been derived from a system. Mondrian did not pay much attention to this criticism. In the two checkerboard paintings from 1919 — the last ones he made before his departure for Paris— he let the system determine the composition; each comprises 256 small rectangles of the same size, albeit of different colors. Van Doesburg now began to really worry about the way Mondrian put his theories into practice. One June 24, 1919, he wrote to J.J.P. Oud: "Maybe his departure for Paris was necessary to give him new possibilities in his work. Refreshment. His most recent works are lacking composition. The division of the plane is uniform. Hence ordinary rectangles of the same size. Contrast has only been achieved by means of color. I find it at variance with his theory of dissolving position and size. This is equality of position and size". (Hoek, 1990, p.57).*

La correspondencia revela que, a principios de 1919, Mondrian tuvo que defender la división regular de planos contra van Doesburg, cuyas propias pinturas muestran una fuerte similitud con la composición de Mondrian de principios de 1918 (cuando las cuadrículas de Mondrian aún no eran sistemáticas). Van Doesburg probablemente se opuso menos al uso del sistema de rejillas en sí mismo que al hecho de que Mondrian lo mostrase tan claramente.. Señaló a Mondrian el peligro de la repetición en una pintura, y trató de convencerlo de que podía eliminar la mayoría de las repeticiones haciendo que los planos difieran más en tamaño, de modo que la composición no mostrara tan claramente que había derivado en un sistema. Mondrian no prestó mucha atención a esta crítica. En las dos pinturas de tablero de ajedrez de 1919, las últimas que realizó antes de su partida a París, dejó que el sistema determinara la composición; cada uno comprende 256 pequeños rectángulos del mismo tamaño, aunque de diferentes colores. En este momento fue cuando Van Doesburg comenzó a preocuparse realmente por que Mondrian pusiera en práctica sus teorías. Un 24 de junio de 1919 le escribió a J.J.P. Oud: “Quizás su partida a París fue necesaria para darle nuevas posibilidades en su trabajo. Sus obras más recientes carecen de composición. La división del plano es uniforme. Por tanto, los rectángulos ordinarios tienen el mismo tamaño. El contraste solo se ha logrado mediante el color. Lo encuentro en desacuerdo con su teoría de disolver la posición y el tamaño”. Esta es la igualdad del tamaño de la posición ”. (Hoek, 1990, pág. 57).

\*

*Now he became aware why van Doesburg had criticized the regular division of the plane and the muted colors. On September 6, 1919, Mondrian sent van Doesburg a postcard, on which he wrote about the painting: "I now agree with what you wrote in the past: that there is indeed something of a "repetition" in it; it was much less so in the original, I daresay because of the color values. But still I try to avoid that in my new things. (Hoek, 1990, p.61).*

Ahora se dio cuenta de por qué Van Doesburg había criticado la división regular del plano y los colores apagados. El 6 de septiembre de 1919, Mondrian envió a Van Doesburg una carta, en la que escribió sobre la pintura: "Ahora estoy de acuerdo con lo que escribiste en el pasado: que de hecho hay algo de "repetición " en ella; lo era mucho menos en el original, me atrevería a decir, a causa de las relaciones de color. Pero aún trato de evitarlo en mis nuevas propuestas. (Hoek, 1990, pág. 61).

\*

*La teosofia tenta di svelare l'universale attraverso un processo che sintetizzi la letteratura scientifica, religiosa e filosofica, e che renda trasparente la realtà visibile rivelando la verità delle strutture e i codici sacri celati sotto tutto ciò che esiste. (Celant & Govan, 1990, p.9).*

La teosofía intenta desvelar lo universal a través de un proceso que sintetiza la literatura científica, religiosa y filosófica, y que hace transparente la realidad visible revelando la verdad de las estructuras y los códigos sagrados escondidos bajo todo lo que existe. (Celant & Govan, 1990, p.9).

\*

*Once More I must admire your deep sensitivity to so much, but I seem to have expressed myself to you incorrectly if I made you believe that I wanted that girl to express a prayerful act. With that work I only envisaged a girl conceptually devoted, or perceived devotedly, or with great devotion... I had intended rather, as I said, to convey the very deepest sources of the action "prayer", among other things that to pray could just as well be to thank, etc." (en Hoek, 1990, p.42).*

Una vez más debo admirar tu profunda sensibilidad, pero parece que me expresé incorrectamente si te hice creer que quería que esa chica expresara un acto de rezo. Con ese trabajo sólo imaginaba a una niña conceptualmente devota, o percibida con devoción, o con gran devoción... Había pretendido más bien, como dije, transmitir las fuentes más profundas de la acción de "oración", entre otras cosas que rezar podría ser tan bueno como agradecer, etc. (en Hoek, 1990, p.42).

\*

*Leadbeater, per esempio, nota come "l'azzurro chiaro rappresenta la devozione a un nobile ideale spirituale che ascende per gradi verso un luminoso Blu-lilla, per incarnare una più alta spiritualità, spesso accompagnato da scintillanti stelle dorate a simboleggiare elevate aspirazioni spirituali. (Celant & Govan, 1990, p.10).*

Leadbeater, por ejemplo, entiende como "El azul claro representa la devoción a un noble ideal espiritual que asciende por grados hacia un brillante Azul-lila, para encarnar una espiritualidad más alta, a menudo acompañado por centelleantes estrellas doradas que simbolizan elevadas aspiraciones espirituales. (Celant y Govan, 1990, p. 10).

\*

*Mondrian afferma che la manifestazione esterna dell'universale deve essere non-oggettiva, cioè una rappresentazione di elementi plastici puramente formali privi di qualsiasi riferimento mimetico agli oggettivi visibili. (Celant & Govan, 1990, p.7).*

Mondrian afirma que la manifestación externa de lo universal debe ser no objetiva, es decir, una representación de elementos plásticos puramente formales desprovistos de toda referencia mimética a los objetivos visibles.

\*

*In plato's philosophy, original man is described as a spherical being in which both sexes were united. The same idea is found in the Tantra of Hindu mythology, where the "cosmic egg" stands for the original unity. In Theosophy, which is in part based on the Tantra, the idea of "egg of the universe" is used, and Rudolf Steiner's evolution theory describes very extensively the androgyne myth, the original unity of both sexes in one egg-shaped body. Among the symbolist artists of the late nineteenth century the literal depiction of the hermaphrodite, the physical combination of male and female, was particularly popular. (Hoek, 1990, p.44).*

En la filosofía de Platón, el hombre original es descrito como un ser esférico en el que ambos sexos estaban unidos. La misma idea se encuentra en el tantra como la mitología hindú, donde el "huevo cósmico" representa la unidad original. En la teosofía, que se basa en parte en el Tantra, se utiliza la idea de "huevo del universo", y la teoría de la evolución de Rudolf Steiner describe muy extensamente el mito andrógino, la unidad original de ambos sexos en un cuerpo en forma de huevo. Entre los artistas simbolistas de finales del siglo XIX la representación literal del hermafrodita, la combinación física de hombres y mujeres, fue particularmente popular. (Hoek, 1990, p.44)

\*

*Mondrian's articles on "Neo-plasticism in painting" appear to be based largely on Schoenmaekers's theories. However, on closer scrutiny it appears that Schoenmaekers's influence is mostly limited to Mondrian's terminology. Mondrian copied the names Schoenmaekers had used for certain phenomena in the books *The new image of the world* and *Plastic mathematics* but ignored ideas Schoenmaekers had taken from physics. (Hoek, 1990, p.49).*

Los artículos de Mondrian sobre "*Neo-plasticismo en la pintura*" parecen basarse en gran medida en las teorías de Schoenmaekers. Sin embargo, en un examen más detenido parece que la influencia de Schoenmaekers se limita principalmente a la terminología de Mondrian. Mondrian copió los nombres que Schoenmaekers había utilizado para ciertos fenómenos en los libros *La nueva imagen del mundo* y *Las matemáticas plásticas*, pero ignoró las ideas que Schoenmaekers había tomado de la física. (Hoek, 1990, p.49). (Hoek, 1990, p.49).

# **BIBLIOGRAFÍA:**



## Monografías:

- Arvátov, B. (2018). *Arte y producción*. España, Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Balló, J. Y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: Ficciones de la repetición*. Barcelona, España: Anagrama.
- Benjamin.,W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. España, Madrid: Casimiro.
- Bunz, M. (2007). *La Utopía de la copia: el pop como irritación*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Calvino, I. (2018). *Ciudades invisibles*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Celant, G. & Govan, M (eds.) (1990). *Mondrian e De Stijl. L'ideale moderno*. Italia, Milán: Electa.
- Conrads, U. (1973). *Programas y manifiestas de la arquitectura del arte del siglo XX*. España, Barcelona: Lume.
- Chipp, H.B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. España, Torrejón de Ardoz: Akal, D.L.
- Chueca Goitia, F. (2018). *Breve Historia del Urbanismo*. España, Madrid: Alianza Editorial.
- Corbusier, L. (1983). *El espíritu nuevo en la arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia, España: Colección de Arquitectura, Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. (1ª.ed.1925, y 1929)
- Coriat, B. (1993). *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. España, Madrid: Closas-Orcoyen, S.L. [Primera edición: 1979]

- Crego, Ch. (1997). *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés “De Stijl”*. España, Madrid: Estudios Gráficos Akal S.A.
- Deleuze, G. (2012). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Ed.
- Droste, M. (2015). *Bauhaus, 1919-1933*. Alemania, Hohenzollernring: Tachen
- Droste, M. (2019). *Bauhaus, 1919-1933*. Alemania, Hohenzollernring: Tachen
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona, España: Debolsillo.
- García, J.M. (2006). *Tres Arquitectos del período Guillermino*. España, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Gombrich, E.H. (1997). *La historia del arte*. España, Madrid: Phaidon.
- Gombrich, E.H. (2003). *La preferencia de lo primitivo*. China, Hong Kong: Phaidon.
- González, A., Calvo, F & Marchán, S. (2018). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. España, Madrid: Akal Ed.
- Gössel, P. & Leuthäuser, G. (2005). *Arquitectura del siglo XX. Vol 1*. China: Taschen.
- Guillén, M.F. (2009). *La disciplinada belleza de la máquina*. España, Madrid: Técnicas Gráficas Formas S.A.
- Guillen, P. (1973). *El imperio alemán (1871-1918)*. España, Barcelona: Vives-vives.
- Ibáñez, J. (Ed.). (2018). *Walter Benjamin Iluminaciones*. Madrid, España: Taurus.
- Koolhaas, R. (2017). *Acerca de la ciudad*. España, Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.

Krauss, R. (1996). La retícula. En Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 23-37.). España, Madrid: Alianza, D.L.

Lévi-Strauss, C. (2012). *Mito y significado*. Madrid, España: Alianza editorial (1ªed.1978)

Luxemburgo, R. (2015). *Reforma o Revolución*. España, Madrid: Akal, S.A.

Marchan Fiz, S. (1985). *Estructuras repetitivas (Diciembre 1985- Febrero1986)*.

Recuperado de: <https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat%3A14&p1=76>

Medina, J. (2019). *Walter Gropius ¿Qué es la arquitectura?, antología de escritos*. España, Barcelona: Reverté.

Mies van der Rohe, L. (2003) *ESCRITOS, DIÁLOGOS Y DISCURSOS*. España, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, colección de Arquitectura.

Mondrian, P. (2007). *LA NUEVA IMAGEN EN LA PINTURA*. España, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la región de Murcia.

Ordine, N. (2014). *La utilidad de lo inútil: manifiesto*. España, Barcelona: Acantilado

Proust, M. (1996). *Por el camino de Swan*. Madrid, España: Alianza Editorial (1ª.ed.1913.)

Rousseau, J. (2009). *El contrato social*. España, Barcelona: Ediciones Brontes.

Ruskin, J. (1989). *Las Siete lámparas de la arquitectura / John Ruskin ; introducción Ignasi de Solá-Morales Rubió ; versión al castellano y edición anotada de Xavier Costa Guix*. España, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. [primera edición: 1849]

Seoane, L. (2012). *Acerca da integración das artes*. A Coruña, España: figurandorecuerdo(s)edicions. (1ª.ed. 1962.)

Virilio, P. (2006). *Velocidad y política*. Argentina, Buenos Aires: La Marca ed.

Wilde, O. (2016). *El crítico como artista y la Decadencia del artista*. España, Barcelona: Austral.

Zevi, B. (1960). *Poética de la arquitectura neoclásica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Víctor Lerú S.R.L.

### **Capítulos:**

Denninson, L. (1990). Il dialogo di Mondrian con il cubismo, 1912-1917. En Celant, G. Govan, M (eds.). *Mondrian e De Stijl. L'ideale moderno* (pp: 17-36). Italia, Milán: Electa.

García, J.M. (2012). El debate sobre la Sachlichkeit en la Deutscher Werkbund el papel de Hermann Muthesius. En *Sachlichkeit y proyecto de arquitectura*, (pp.72-77). España, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Recuperado de: <http://polired.upm.es/index.php/textosdispersos/article/view/1836/1837>

Hoek, E. (1989). Piet Mondrian. En Blotkamp, C. (Ed), *De Stijl Nascita di un movimento* (pp. 71-126). Italia, Milán: Electa.

Hoek, E. (1990). Piet Mondrian. En Blotkamp, C., Esser, H., Ex, S., Gast, N., Hilhorst, C., Hoek, E., Küper, M. & Vermeulen, E. *De stijl, 1917-1922 the formative years* (pp. 39-76). Londres, Inglaterra: Cambridge: The MIT Press.

Jaffé, H. (1986). Introducción. En Friedman, M. *De Stijl 1917-1931 - Visiones de utopía* (pp:11-16). España, Madrid: Alianza editorial.

Zalambani, M. (2018). Borís Arvátov, teórico del productivismo ruso. En Arvátov, B. *Arte y producción* (pp: 6-41) España, Madrid: Ediciones asimétricas.

### **Tesis doctorales:**

Bris, P. (2006). *La arquitectura de Mondrian. Revisión de la arquitectura neoplástica a la luz de la arquitectura y práctica de Piet Mondrian*. (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, España). Recuperado de <http://oa.upm.es/768/>

Carrasco Martínez, B. (2013). *Las formas de la repetición en el arte contemporáneo: estrategias micropolíticas*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, España.) Recuperado de: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/36968>

Jimenez, J.L. (2015). *Theo van Doesburg y el pensamiento abstracto en el proyecto arquitectónico*. (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, España). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=47034>

Nieto Alarcón, M<sup>a</sup> D. (2015). *En la trama del lenguaje. Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard* (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, España). Recuperado de: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/393858>

Prado Velasco, R. (2017). *Renovación del espíritu “De Stijl” y “La Bauhaus” en la arquitectura española tras la “gran recesión” del 2008: Hacia una arquitectura sostenible*. (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, España). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=144406>

Prieto Pérez, S. (2005). *La Bauhaus: contexto, evolución e influencias posteriores* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España). Recuperado de: <https://goo.gl/ycWjXD>

### ***Bibliografía digital:***

Adorno, T. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad*. Akal. [Edición Digital.]

Driesseche, V. (2017). *Henry Ford: El automóvil al alcance de todos*. en50minutos. [Edición Digital.]

García, J.M. (2001). *Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura*. La corriente industrialista de la “werkbund” en Alemania y el compromiso Guillermino (“Der Wilhelminische Kompromiss”). España, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Recuperado de: <http://oa.upm.es/48720/>

García,. (2002). *Heinrich Tessenow: Pensamiento utópico, Germanidad, Arquitectura*. España, Salamanca: Varona. Recuperado de: [http://oa.upm.es/48391/1/2002\\_germanidad\\_GR.pdf](http://oa.upm.es/48391/1/2002_germanidad_GR.pdf)

Rodríguez, J.M. (2015). *TAYLORISMO. La revolución mental que llega a Europa*. UNED [Edición Digital.]

### **Artículos:**

Fernandez, A. (1991, January). La repetición y la sensibilidad contemporánea. En *Anales de Historia del Arte*, (3), 277-296. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125534>

García, J.M. (1993). La “Deutscher Werkbund”. Técnica y Cultura: El debate Alemán en la “Werkbund” a través de los textos. *Cuaderno de notas*, (1), 35-48. Recuperado de: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/652>

Luelmo-Jareño, J. (2018). Desvelar lo visible. Merleau-Ponty y el aprendizaje por la pintura. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (1), 29-41. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/55396>

Marinetti, F.T. (1909). “Le Futurisme”. *Le Figaro*. Traducción de Ramón Gómez de la Serna en, *Prometeo*, 2 (VI). Recuperado de: <https://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-futurista-1909.pdf>

Merleau-Ponty, M. (1992). La duda de Cézanne. *Nombres. Revista de Filosofía*, (2), 245-254. Recuperado de: <https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/recursos/la-duda-de-cezanne/>

(Trabajo originalmente publicado en 1945)

Posener, J. (1995). La “Deutscher Werkbund”: 1907-1914. *Cuaderno de notas*, (4), 77-90. Recuperado de: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/781>

Ramirez de lucas, J. (1966). El movimiento “De Stijl” y las artes plásticas holandesas por los años 1920. *Arquitectura*, (90), 63-66. Recuperado de: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1959-1973/revista-arquitectura-n90-Junio-1966>

### **Catálogos:**

Nerdinger, W. (ed.). (2008). *100 años de arquitectura y diseño en Alemania. Deutsche werbund 1907/2007*. España, A Coruña: Museo de Belas Artes Coruña. Recuperado de: [http://museobelasartescoruna.xunta.gal/documentos/exposiciones\\_documentos/cuaderno\\_Werkbund\\_198.pdf](http://museobelasartescoruna.xunta.gal/documentos/exposiciones_documentos/cuaderno_Werkbund_198.pdf)

Nerdinger, W. (ed.). (2015). *Deutscher Werkbund. 100 años de arquitectura y diseño en Alemania*. Argentina, Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Recuperado de: <https://www.fadu.unl.edu.ar/30aniversario/adjuntos/catalogo-deutscher-werkbund.pdf>

Tupitsyn, M. (ed.) (2009). *Rodchenko y Popova: definiendo el constructivismo*. España, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

### **Diccionarios:**

Servier, J. (2006). *Diccionario akal crítico de esoterismo (I-Z)*. España, Madrid: Akal, S.A.