



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

PIET MONDRIAN ÓLEOS, ACUARELAS Y DIBUJOS

1981

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Mondrian

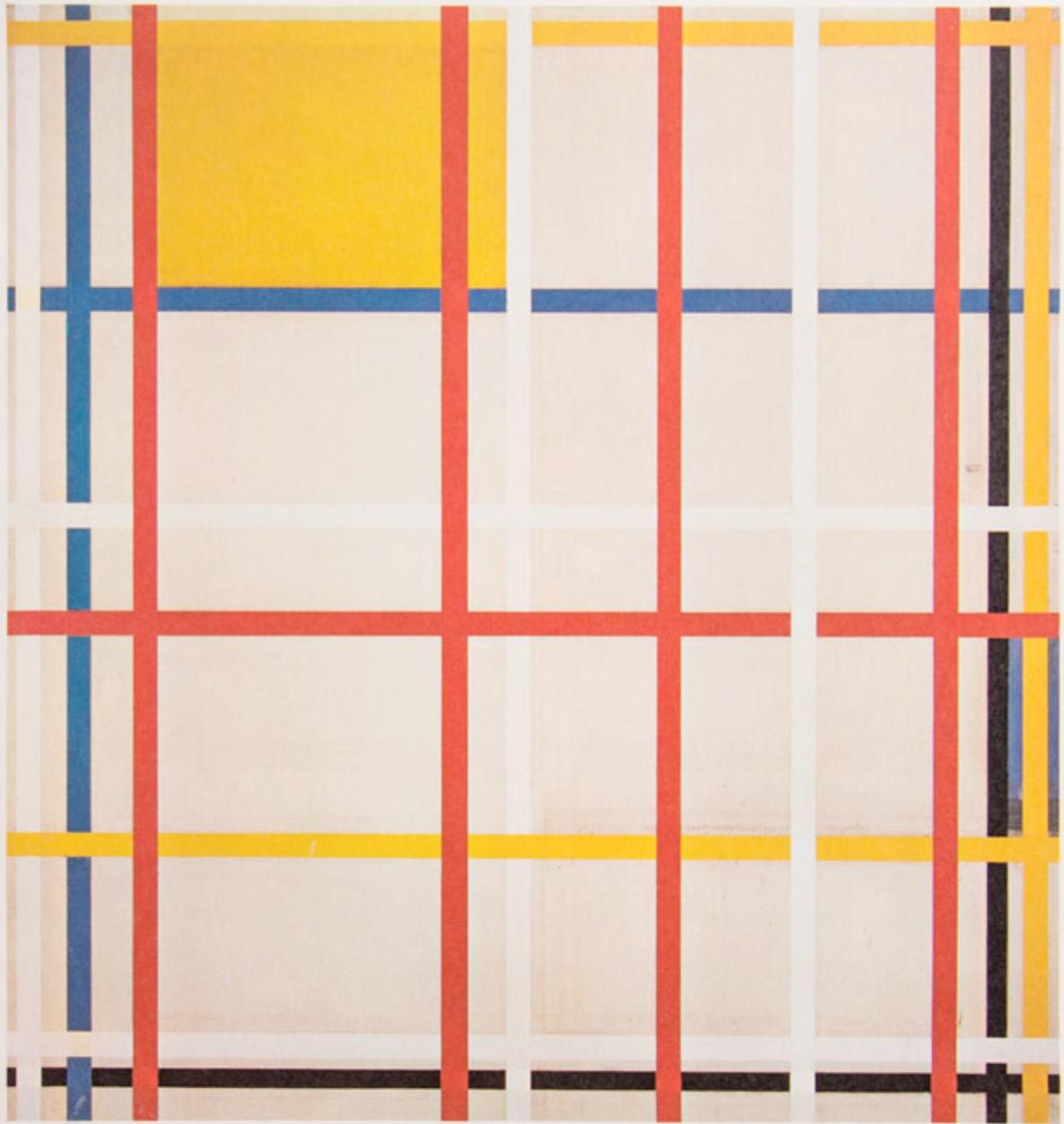
OLEOS, ACUARELAS Y DIBUJOS

Enero-Marzo, 1982



Fundación Juan March

Castelló, 77 - Madrid-6



PIET MONDRIAN



Mondrian, 1940-41

P I E T M O N D R I A N

OLEOS, ACUARELAS Y DIBUJOS

Enero-Marzo, 1982

Fundación Juan March

Cubierta: N.º 68. New York City, New York, c. 1941-42

Fotografías:

CORTESIA DE LA GALERIA SIDNEY JANIS DE NUEVA YORK
MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK
CORTESIA DE LA GALERIA PACE DE NUEVA YORK
CORTESIA DE LA STAATSGALERIE DE STUTTGART
VAN ABBEMUSEUM DE EINDHOVEN, HOLANDA
GALERIA BEYELER DE BASILEA
PROF. MAX BILL
HARRY HOLTZMANN
ORONÓZ

© **Fundación Juan March**, 1982

Fotomecánica: DIA.

Fotocomposición e impresión: Julio Soto.

Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600 - Torrejón de Ardoz (Madrid).

I.S.B.N.: 84.7075-213-8 - Depósito Legal: M-29930-1981.

Diseño Catálogo: Diego Lara.

Textos: Piet Mondrian. Ed. Víctor Leru. Buenos Aires, 1957.

Biografía: Herbert Henkels, 1980.

Traducción: Cristina Rendueles.

La presente exposición ha sido posible gracias a la
colaboración prestada por:

GALERIA SIDNEY JANIS DE NUEVA YORK
MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK
J. P. SMID KUNSTHANDEL MONET, AMSTERDAM
GEMEENTEMUSEUM DE LA HAYA
PROF. MAX BILL, ZURICH
VAN ABBEMUSEUM DE EINDHOVEN, HOLANDA
STAATSGALERIE DE STUTTGART
GALERIA PACE DE NUEVA YORK
ERNST BEYELER, BASILEA
STEDELJK MUSEUM DE AMSTERDAM
Sres. LADAS, NUEVA YORK

así como por otros coleccionistas particulares e instituciones.

A todos ellos hace llegar la Fundación Juan March su agradecimiento.

Madrid, enero de 1982.



29. Amarilis, 1909

Arte plástico y arte plástico puro

PIET MONDRIAN, 1937

ARTE FIGURATIVO Y ARTE NO FIGURATIVO

I

Aunque el arte está fundamentalmente en todas partes y es siempre el mismo, dos inclinaciones humanas principales y diametralmente opuestas aparecen en sus variadas y múltiples expresiones. Una aspira a la *creación directa de la belleza universal*, la otra a la *expresión estética de sí misma*, es decir, aquello que uno piensa y experimenta. La primera intenta representar la realidad objetivamente, la segunda, subjetivamente. Así vemos en toda obra de arte figurativo el deseo de representar la belleza objetivamente, en forma exclusiva a través de la forma y el color, en relaciones que se compensan mutuamente y, al mismo tiempo, una tentativa de expresar aquello que estas formas, colores y relaciones, despiertan en nosotros. Esta tentativa debe redundar, necesariamente, en una expresión individual que vela la representación pura de la belleza. Sin embargo, ambos elementos (universal, individual) son indispensables para que la obra despierte emoción. El arte debe encontrar la solución acertada. A pesar de la dualidad de las indicaciones creativas, el arte figurativo ha producido una armonía por medio de cierta coordinación entre expresiones objetivas y subjetivas. Sin embargo para el espectador, que exige una representación pura de la belleza, la expresión individual es demasiado dominante. Para el artista, la búsqueda de una expresión unificada por el equilibrio de dos posiciones, ha sido y será siempre, una lucha continua.

A través de la historia de la cultura, el arte ha demostrado que la belleza universal no surge del carácter particular de la forma, sino del ritmo dinámico de sus relaciones inherentes, o en una composición de las relaciones mutuas de las formas. El arte ha probado que se trata de determinar las relaciones. Ha revelado que las formas existen sólo a efectos de la creación de relaciones, que las formas crean relaciones y que ellas crean formas. En esta dualidad de formas y sus relaciones, ninguna de las dos es más importante que la otra.

El único problema del arte es alcanzar un equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo. Pero es de suma importancia que este problema se resuelva en el terreno del arte plástico —es decir, técnicamente— y no en el campo del pensamiento. La obra de arte debe ser «producida», «construída». Debe crearse una representación de formas y relaciones de la manera más objetiva posible. Tal obra nunca podrá ser vacía, porque la oposición de sus elementos constructivos y su ejecución despiertan emoción.

Si algunos no han logrado tener en consideración el carácter inherente de la forma y han olvidado que éste —sin transformación— predomina, otros han descuidado el hecho de que una expresión individual no se convierte en una expresión universal por obra de una representación figurativa, que está basada en nuestra concepción del sentimiento, ya sea clásica, romántica, religiosa, surrealista. El arte ha demostrado que la expresión universal sólo puede ser creada por una *verdadera ecuación de lo universal y lo individual*.

Gradualmente, el arte purifica sus medios plásticos, produciendo así relaciones entre sí. De este modo, en nuestros días aparecen dos tendencias: una mantiene la figuración, la otra la elimina. Mientras la primera emplea formas más o menos complicadas y particulares, la segunda usa formas simples y neutrales, o, finalmente, la línea libre y el color puro. Es evidente que la última (arte no-figurativo) puede librarse de la dominación de lo subjetivo más fácil y completamente que la tendencia figurativa; las formas y colores (arte figurativo) son más fáciles de explotar que las formas neutrales; sin embargo, es necesario señalar que las definiciones «figurativa» y «no figurativa» son sólo aproximadas y relativas. Pues toda línea, toda forma, representa una figura; ninguna forma es absolutamente neutral. En rigor de verdad, todo debe ser relativo, pero ya que necesitamos de las palabras para expresar nuestros conceptos, debemos atenernos a estos términos.

Entre las distintas formas podemos considerar como neutrales aquellas que no tienen la complejidad ni las particularidades que poseen las formas naturales o abstractas en general. Podemos llamar neutrales a aquellas que no evocan sentimientos o ideas individuales. Las formas geométricas pueden ser consideradas neutrales por ser una abstracción tan profunda, y pueden ser preferidas a otras formas neutrales a causa de su tensión y la pureza de sus contornos.

Si como concepción, el arte no-figurativo ha sido creado por la mutua interacción de la dualidad humana, este arte ha sido *realizado* por la mutua interacción de los *elementos constructivos y sus relaciones inherentes*. Este proceso consiste en mutua purificación; elementos constructivos purificados establecen relaciones puras, y éstas a su vez demandan elementos constructivos puros. El arte figurativo de hoy es el resultado del arte figurativo del pasado, y el arte no-figurativo es el resultado del arte figurativo de hoy. Así se mantiene la unidad del arte.

Si el arte no-figurativo nace del arte figurativo, es obvio que los dos factores de la dualidad humana no sólo han cambiado, sino que se han aproximado entre sí hacia un equilibrio mutuo, a la unidad. Se puede hablar con acierto de una *evolución en el arte plástico*. Este hecho merece ser señalado, pues revela el verdadero camino del arte; el único sendero por el cual podemos avanzar. Además, la evolución del arte plástico demuestra que el dualismo que se ha manifestado en el arte es solamente relativo y temporal. Tanto la ciencia como el arte están descubriendo y revelándonos el hecho de que *el tiempo es un proceso de intensificación*, una evolución desde lo individual hacia lo universal, de lo subjetivo hacia lo objetivo, hacia la esencia de las cosas y de nosotros mismos.

Una atenta observación del arte desde sus orígenes revela que la expresión artística vista desde fuera *no es un proceso de prolongación, sino de intensificación de una misma cosa*: la belleza universal y que eso, visto desde dentro, es un desarrollo. La extensión resulta una continua repetición de la naturaleza; no es humana y el arte no puede seguirla. Muchas de estas repeticiones que posan como «arte», no pueden, evidentemente, despertar emociones.

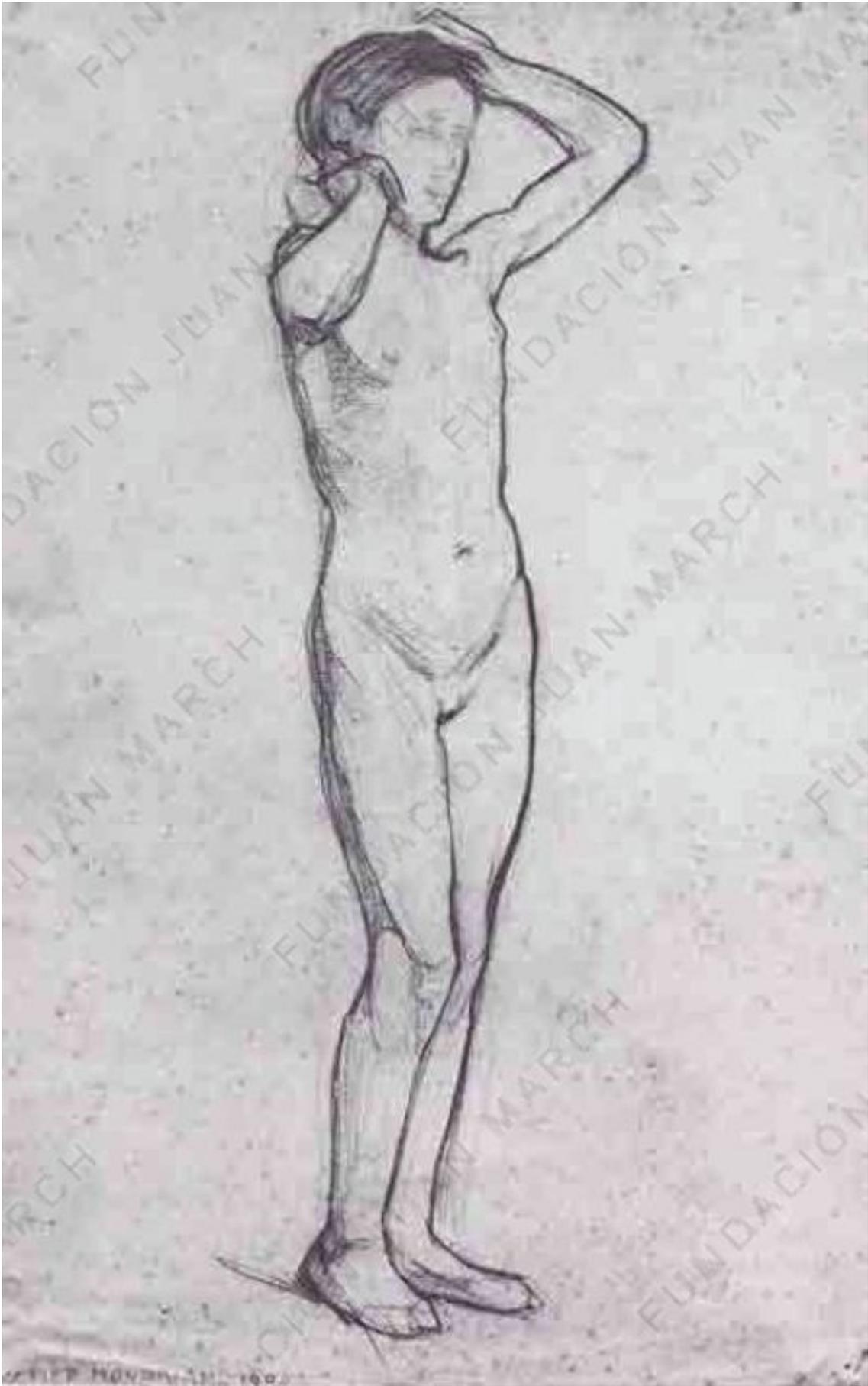
Por medio de la intensificación, se crean sucesivamente sobre planos más profundos; la extensión permanece siempre en el mismo plano. Debe notarse que la intensificación está diametralmente opuesta a

la extensión, tanto como lo están el largo y la profundidad. Esto demuestra claramente la oposición temporal entre el arte figurativo y el no-figurativo.

Pero si el arte, a través de toda su historia, ha significado un camino *continuo y gradual en la expresión de una misma cosa*, la oposición de las dos tendencias en nuestros tiempos tan definida, es prácticamente irreal. Es ilógico que dos tendencias artísticas principales figurativa y no figurativa (objetiva y subjetiva) sean tan hostiles. Puesto que el arte es en esencia universal, su expresión no puede permanecer en un plano subjetivo. Nuestra capacidad humana no nos permite una actitud perfectamente objetiva, pero eso no implica que la expresión plástica del arte esté basada en la concepción subjetiva. Nuestra subjetividad entiende, pero no crea la obra.

Si las dos inclinaciones humanas mencionadas aparecen en la obra de arte, ambas han colaborado en su realización, pero es evidente que la obra señalará cuál de las dos ha predominado. En general, y debido a la complejidad de las formas y la vaguedad de las expresiones de las relaciones, ambas inclinaciones creativas aparecen en la obra de una manera confusa. Aunque en general siempre existe mucha confusión, hoy en día ambas inclinaciones aparecen mejor definidas como dos tendencias: *arte figurativo* y *arte no-figurativo*. El llamado arte no-figurativo crea a menudo una representación particular; el arte figurativo, por otra parte, neutraliza a menudo sus formas hasta un punto considerable. El hecho de que el arte realmente no-figurativo es raro, no lo aparta de su valor; la evolución es siempre la obra de precursores, y sus continuadores son siempre pocos. Los que continúan no son una élite, es el resultado de todas las fuerzas sociales existentes, está compuesto de todos aquellos capaces de representar el grado existente de evolución humana, gracias a su capacidad innata o adquirida. En una época en que se presta tanta atención a lo colectivo, a la «masa», es necesario notar que la evolución, en última instancia, no es nunca la expresión de la masa. La masa queda atrás, pero impulsa a los precursores a crear. Para los precursores, el contacto social es indispensable, pero no para que sepan que lo que están haciendo es necesario y útil, no para que «la aprobación colectiva los ayude a perseverar y les inspire nuevas ideas vitales». Este contacto es necesario solamente de una manera indirecta; obra especialmente como un obstáculo que fortalece su determinación. Los precursores crean gracias a su reacción al estímulo externo. Son guiados, no por la masa, sino por lo que ellos sienten y ven. Descubren, consciente o inconscientemente, las leyes fundamentales ocultas en la realidad y aspiran a realizarlas. De este modo adelantan el desarrollo humano. Saben que no es posible servir a la humanidad haciendo que el arte sea comprensible para todo el mundo; esto sería intentar lo imposible. Se sirve a la humanidad esclareciendo su camino. Aquellos que no ven se rebelarán, tratarán de comprender y terminarán por «ver». En el arte, la búsqueda de un contenido comprensible para todos, es falsa; el contenido será siempre individual. La religión también ha sido desprestigiada por esa búsqueda.

El arte no se ha hecho para ninguno y es, al mismo tiempo, para todos. Es un error tratar de ir demasiado ligero. La complejidad del arte se debe a que simultáneamente están presentes distintos grados de su evolución. El presente lleva consigo el pasado y el futuro. Pero no necesitamos intentar ver el futuro; solamente precisamos ocupar nuestro lugar en el desarrollo de la cultura humana, un desarrollo que ha hecho supremo el arte no-figurativo. Siempre ha habido una sola lucha, de un solo arte verdadero: crear belleza universal. Esto señala el camino al presente y al futuro. Sólo necesitamos continuar y desarrollar aquello que ya existe. Lo esencial es que *las leyes fijas de las artes plásticas deben ser realizadas*. Estas se han revelado claramente en el arte no-figurativo. Hoy estamos cansados de los dogmas del pasado y de verdades aceptadas en su época pero descartadas en seguida. Cada vez comprendemos más la relatividad de todas las cosas, y por lo tanto tendemos a rechazar la idea de las leyes



fijas, de una sola verdad. Esto es muy comprensible, pero no lleva a una visión profunda. Pues hay leyes «hechas», leyes «descubiertas», pero también leyes-verdades en todos los tiempos. Estas están más o menos ocultas en la realidad que nos rodea, y no cambian. No sólo la ciencia, sino también el arte, nos muestran que la realidad, al principio incomprensible, se revela gradualmente por las relaciones mutuas que son inherentes a las cosas. La ciencia pura y el arte puro, desinteresados y libres, pueden llevar la delantera en el reconocimiento de las leyes basadas en estas relaciones. Un gran científico ha dicho recientemente que la ciencia pura alcanza resultados prácticos para la humanidad. En forma similar puede decirse que el arte puro, aunque parezca abstracto, puede tener utilidad directa para la vida.

El arte nos enseña que también hay verdades constantes en lo que respecta a las formas. Esta expresión objetiva puede aparecer modificada ante nuestro punto de vista subjetivo, pero no por eso es menos verdadera. Lo redondo es siempre redondo y lo cuadrado es siempre cuadrado. Estos hechos tan simples a menudo parecen ser olvidados en el arte. Muchos tratan de alcanzar un mismo fin por distintos medios. En arte plástico, esto es una imposibilidad, puesto que es necesario elegir medios constructivos que se identifiquen totalmente con aquello que queremos expresar.

El arte nos hace comprender que hay *leyes fijas que gobiernan y señalan el uso de elementos constructivos, de la composición y de las relaciones inherentes entre sí*. Estas leyes pueden considerarse subsidiarias a la ley *fundamental* de equivalencia que crea el *equilibrio dinámico y revela el verdadero contenido de la realidad*.

II

Vivimos en una época difícil pero interesante. Después de una cultura secular se ha producido un cambio radical; esto se revela en las ramas de la actividad humana. Limitándonos aquí a la ciencia y al arte, notamos que, así como en la medicina algunos han descubierto las leyes naturales en relación con la vida física, en arte algunos han descubierto leyes artísticas en relación con la plástica. No obstante toda la oposición, estos hechos se han convertido en movimientos. Pero aún reina la confusión entre ellos. Como obra de la ciencia, cada vez comprendemos mejor que nuestro estado físico depende, en gran parte, de lo que comemos, de la manera de preparar nuestros alimentos y del ejercicio físico que hacemos. Debido al arte entendemos cada vez más que la obra depende, en gran parte, de los elementos constructivos que empleamos y de la construcción que creamos. Comprenderemos gradualmente que hasta ahora no hemos prestado suficiente atención a los elementos físicos constructivos en su relación con el cuerpo humano, ni a los elementos plásticos constructivos en su relación con el arte. Lo que comemos ha sido deteriorado por un refinamiento del producto natural. Decir esto parece invocar un regreso al estado natural primitivo y oponerse a las exigencias del arte plástico puro, que degenera precisamente por obra de formalismos figurativos. Pero una vuelta al alimento natural puro no significa una vuelta al estado de hombre primitivo; significa, por el contrario, que el hombre culto obedece a las leyes de la naturaleza descubiertas y aplicadas por la ciencia.

De igual modo en arte no-figurativo el reconocer y aplicar leyes naturales no es señal de retroceso; la expresión abstracta pura de estas leyes demuestra que el exponente del arte no-figurativo se asocia con el progreso más avanzado y las mentes más cultivadas, que este exponente es uno de naturaleza desnaturalizada de civilización.

En la vida, a menudo se ha dado demasiado énfasis al espíritu, en detrimento del cuerpo; a veces, por preocuparse del cuerpo, se ha descuidado el espíritu; en el arte, también, el contenido y la forma han sido acentuados o descuidados alternativamente, porque aún no se ha comprendido claramente *su unidad inseparable*.

Para crear esta unidad en el arte, *debe crearse un equilibrio de uno y otro*.

El habernos aproximado a tal equilibrio en un campo donde aún reina el desequilibrio, es una de las realizaciones de nuestra época.

Desequilibrio significa conflicto, desorden. El conflicto es también parte de la vida y el arte, pero no es la vida o la belleza universal en su integridad. La vida real es la *mutua acción de dos oposiciones del mismo valor pero de diferente aspecto y naturaleza*. Su expresión plástica es la belleza universal.

No obstante el desorden mundial, el instinto y la intuición están llevando a la humanidad hacia un verdadero equilibrio, pero ¿cuánta más desdicha ha sido y es aún causada por el instinto animal primitivo? ¿Cuántos errores han sido y son cometidos por causa de una intuición vaga y confusa? El arte lo muestra muy claramente. Pero el arte muestra también que en el curso del progreso, la intuición se hace más y más consciente y el instinto más purificado. El arte y la vida se esclarecen más y más; revelan cada vez más las leyes según las cuales se crea un equilibrio real y vital.

La intuición esclarece el pensamiento puro, uniéndose así con él. Conjuntamente forman una inteligencia que no es simplemente del cerebro, que no calcula, sino que siente y piensa; que es creativa en el arte y en la vida. De esta inteligencia debe surgir el arte no-figurativo, en el cual el instinto ya no tiene una parte importante. Aquellos que no comprenden esta inteligencia consideran el arte no-figurativo simplemente como un producto intelectual.

Aunque todo dogma, toda idea preconcebida, debe ser perjudicial para el arte, el artista puede guiarse y ayudar a sus investigaciones intuitivas, razonando a partir de su arte. Si tal razonamiento puede ser útil para el artista, y acelerar su progreso, es indispensable que acompañe las observaciones de los críticos que hablan de arte y que desean guiar a la humanidad. Este razonamiento, sin embargo, no puede ser individual, como suele ser; ni surgir de un cuerpo de conocimiento ajeno al arte plástico. Si no se es artista, se debe al menos conocer *las leyes y la cultura del arte plástico*. Si el público ha de ser bien informado y si la humanidad ha de progresar, es esencial que desaparezca la confusión que hoy reina en todas partes. Para que se produzca un esclarecimiento *es necesaria una sucesión de tendencias artísticas*. Hasta ahora ha sido difícil efectuar un estudio de los distintos estilos de arte plástico en la sucesión progresiva, porque la expresión de la esencia del arte ha sido velada. En nuestra época, a la cual se le reprocha no tener un estilo propio, el contenido del arte se ha puesto de manifiesto y las distintas tendencias revelan más claramente la sucesión progresiva de la expresión artística. El arte no-figurativo pone fin a la antigua cultura del arte; actualmente, puede contemplarse y juzgar con mayor seguridad



toda la cultura del arte. No estamos en una etapa decisiva de esta cultura: la cultura de la forma particular se acerca a su fin. La cultura de las relaciones determinadas ha comenzado.

No basta explicar el valor en sí de una obra de arte; es necesario, sobre todo, mostrar *el lugar que una obra de arte ocupa en la escala de evolución del arte plástico*. De modo que, al hablar de arte, no está permitido decir «yo lo veo así» o «ésta es mi idea». El verdadero arte, como la verdadera vida, sigue *un solo camino*.

Las leyes que más se han determinado en la cultura del arte son *las grandes leyes ocultas de la naturaleza, que el arte establece a su manera*. Es necesario subrayar el hecho de que esas leyes se encuentran más o menos ocultas bajo el aspecto superficial de la naturaleza. El arte abstracto se opone, por lo tanto, a una representación natural de las cosas. Pero *no se opone a la naturaleza*, como suele creerse. Lo hace a la animalidad primitiva del hombre, pero se identifica con la naturaleza humana en su esencia. Se opone a las leyes convencionales creadas durante la cultura de la forma particular, pero se identifica con las leyes de la cultura de las relaciones puras.

Primero y ante todo está la ley fundamental del equilibrio dinámico, que se opone al equilibrio estático que necesita la forma particular.

Entonces la labor importante de todo arte es destruir el equilibrio estático estableciendo en su lugar uno dinámico. El arte no figurativo requiere una tentativa de algo que es una consecuencia de esta labor: *la destrucción* de la forma particular y *la construcción* de un ritmo de relaciones mutuas, de formas mutuas de líneas libres. Sin embargo debemos recordar una distinción entre estas dos formas de equilibrio, para evitar una confusión; pues cuando hablamos de equilibrio puro y simple, podemos estar al mismo tiempo en favor o en contra del equilibrio en una obra de arte. Es muy importante notar la cualidad destructiva-constructiva del equilibrio dinámico. Entonces comprenderemos que el equilibrio del que hablamos en arte no-figurativo no carece de movimiento activo, sino, por el contrario, es un continuo movimiento. Entonces también comprenderemos el significado del nombre «arte constructivo».

La ley fundamental del equilibrio dinámico da lugar a una cantidad de otras leyes relacionadas con los elementos constructivos y sus relaciones. Estas leyes determinan la manera cómo se obtiene el equilibrio dinámico. Las relaciones de la *posición* y la *dimensión* tienen sus propias leyes. Ya que la relación de la posición rectangular es constante, ésta se aplicará cuando la obra necesite una expresión de estabilidad; para destruir esta estabilidad existe una ley según la cual las relaciones de una dimensión, expresión mutable, deben ser substituídas. El hecho de que todas las relaciones de posiciones, salvo la rectangular, carecen de estabilidad, también crea una ley, la cual debemos considerar, si deseamos establecer algo de una manera determinada. Con demasiada frecuencia se emplean arbitrariamente los ángulos rectos y oblicuos. Todo arte expresa la relación rectangular, aunque no siempre de una manera determinada; primero por la altura y el ancho de la obra y sus formas constructivas, luego por las relaciones mutuas de estas formas. Por medio de la claridad y la simplicidad de las formas neutras, el arte no-figurativo ha hecho la relación rectangular cada vez más determinada, hasta que, finalmente, la ha establecido por medio de líneas libres que se intersectan y parecen formar rectángulos.

En cuanto a la relación de las dimensiones, deben ser variadas para evitar la repetición. Aunque comparadas con la expresión estable de la relación rectangular, pertenecen a la expresión individual, son, precisamente, las más apropiadas para destruir el equilibrio estático de toda forma. Al ofrecer al artista

una libertad de elección, las relaciones de dimensión, se le *presenta uno de los problemas más difíciles*. Y cuanto más se aproxima aquél a la última consecuencia de ser arte, más difícil es su empresa.

Como los elementos constructivos y sus relaciones mutuas forman una unidad inseparable, las leyes de las relaciones gobiernan igualmente los elementos constructivos. Estos, sin embargo, tienen también sus leyes. Es obvio que no puede obtenerse la misma expresión por diferentes formas. Pero con frecuencia se olvida que las formas o líneas variadas *alcanzan —en forma— grados totalmente diferentes en la evolución del arte plástico*. Comenzando con formas naturales y terminando con formas más abstractas, *su expresión se torna más profunda*. Gradualmente, la forma y la línea ganan en tensión. Por esta razón la línea recta es una expresión más fuerte y más profunda que la curva.

En arte plástico puro el significado de formas y líneas diferentes es muy importante; es esto precisamente, lo que lo hace puro.

Para que el arte sea realmente abstracto, en otros términos, para que no represente relaciones con el aspecto natural de las cosas, la ley de la *desnaturalización de la materia* resulta de fundamental importancia. En pintura, el color primario, que es lo más puro posible, realiza esta abstracción del color natural. Pero el color, en el presente estado de la técnica, es también el mejor medio de desnaturalización de la materia en el campo de las construcciones abstractas tridimensionales; los medios técnicos son por lo general insuficientes.

Todo el arte ha llegado a un cierto punto de abstracción. Esta abstracción fue acentuándose hasta que el arte plástico puro logró una transformación no sólo de forma, sino también de materia, ya sea por medios técnicos o por el color; una expresión más o menos neutral.

Según nuestras leyes, es un gran error considerar que se practica el arte no-figurativo solamente con lograr formas neutras o líneas libres y relaciones determinadas. Pues al componer estas formas se corre el riesgo de una creación figurativa, es decir, una o más formas particulares.

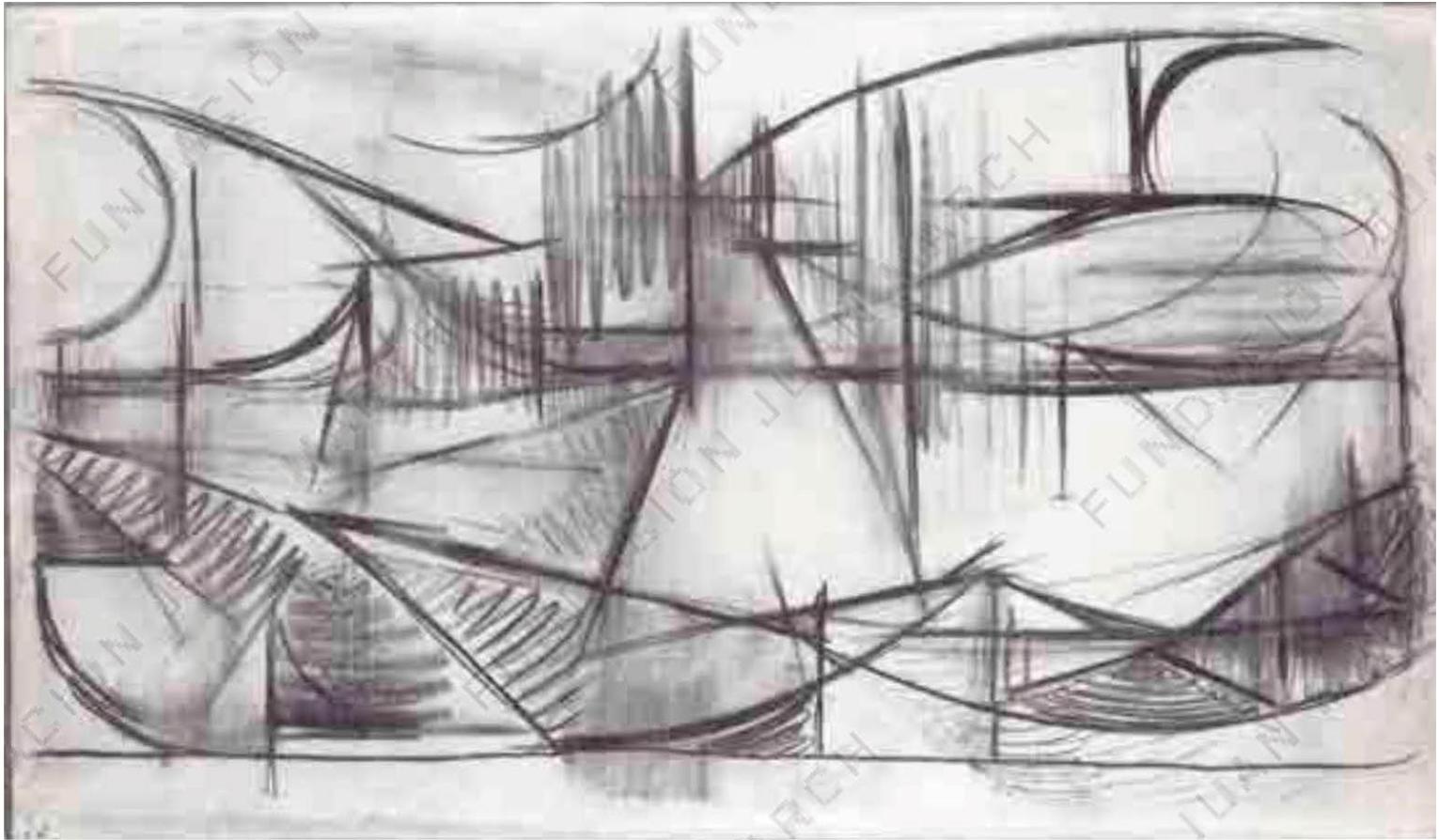
El arte no-figurativo se crea estableciendo *un ritmo dinámico de relaciones mutuas determinadas*, que *excluye la concreción de cualquier forma particular*. Así notamos que destruir la forma particular es sólo hacer de manera más constante lo que el arte ha hecho ya.

El ritmo dinámico, que es esencial en todo arte, es también el elemento esencial de una obra no-figurativa. En el arte figurativo este ritmo está velado. Sin embargo, todos rendimos homenaje a la claridad.

El hecho de que la gente, por lo general, prefiere el arte figurativo (que crea y encuentra su continuación en el arte abstracto) puede explicarse por la fuerza dominante de la inclinación individual en la naturaleza humana. *De ésta nace toda oposición al arte puramente abstracto*.

Relacionado con esto, notamos primero la *concepción naturalista* y la *orientación descriptiva o literaria*: dos verdaderos peligros para el arte puramente abstracto. Desde un punto de vista puramente plástico, hasta el arte no-figurativo, la expresión artística ha sido naturalista o descriptiva. Para que una expresión plástica pura despierte emoción hay que abstenerse de la figuración y ser «neutral». Pero, con excepción de algunas expresiones artísticas (tales como el arte bizantino)* no se ha manifes-

* Con respecto a estas obras, debemos notar que, faltándoles un ritmo dinámico, siguen siendo más o menos ornamentales a pesar de la profunda expresión de las formas.



38. Desnudo tumbado, 1910

tado ningún deseo de emplear medios plásticos neutrales, lo cual hubiera sido mucho más lógico que permanecer neutral al contemplar una obra de arte. Debemos señalar, sin embargo, que el espíritu del pasado era distinto al espíritu de nuestra época, y que sólo la tradición ha traído el pasado a nuestros días. En otros tiempos, cuando se vivía en contacto con la naturaleza, y cuando el hombre mismo era más natural de lo que es ahora, la abstracción de la figuración en el pensamiento era fácil; se hacía inconscientemente, pero en nuestra época, resulta un esfuerzo.

Sea como fuere, el hecho de que la figuración es un factor que se toma en cuenta indebidamente, y cuya abstracción en la mente sólo es relativa, prueba que hoy en día hasta los grandes artistas consideran la figuración indispensable. Al mismo tiempo, estos artistas están ya abstrayéndose de la figuración mucho más de lo que se ha hecho hasta ahora. Cada vez se harán más obvios, no sólo la inutilidad de la figuración, sino los obstáculos que ella crea. El arte no-figurativo se desarrolla en esta búsqueda de la claridad.

Pero existe una tendencia que no puede sufrir la figuración sin perder su carácter descriptivo. Esta tendencia es el surrealismo. Dado que el predominio del pensamiento individual se opone a la plástica pura, también se opone al arte no figurativo. Su carácter descriptivo, nacido de un movimiento literario, necesita de la figuración. Por purificada o deformada que sea, la figuración empaña la plástica pura. Es verdad que existen obras surrealistas cuya expresión plástica es muy intensa y de un orden tal que si se contempla la obra desde cierta distancia, por ejemplo, si se abstrae de la representación figurativa, aquéllas despiertan emociones sólo por su forma, color y relaciones. Pero si el propósito fue sólo la expresión plástica ¿por qué usar una representación figurativa? Evidentemente, debe haber habido intención de expresar algo fuera del terreno de la plástica pura. Esto es lo que sucede frecuentemente aún en el arte abstracto. En él también se agrega a veces a las formas abstractas algo particular, aun sin el uso de la figuración; por medio del color o de la ejecución se expresa una idea o sentimiento particular. En estos casos obra generalmente la inclinación naturalista y no la literaria. Es obvio que si se evoca en el espectador la sensación de la luz del sol o de la luna, por ejemplo, de alegría o pena, o cualquier otra sensación determinada, no se ha conseguido establecer belleza universal, no se es puramente abstracto.

En cuanto al surrealismo, debemos reconocer que profundiza el sentimiento y el pensamiento, pero esta acción, al estar limitada por el individualismo, no puede llegar a lo fundamental: lo universal. Mientras permanezca en el dominio de los sueños, que son sólo una variante de los hechos de la vida, el surrealismo puede cambiar su curso natural, pero no purificarlo. Aun la intención de liberar a la vida de sus convenciones y de todo aquello que es perjudicial para la verdadera vida, puede encontrarse en la literatura surrealista. El arte no-figurativo está en todo de acuerdo con esta intención, pero realiza su propósito, libera sus medios plásticos y su arte de toda particularidad. Mas los nombres de estas tendencias indican sólo sus concepciones; lo que importa es la realización. Con excepción del arte no-figurativo, parece pasar desapercibido el hecho de que es posible expresarse en forma humana y profunda por medios plásticos solamente, es decir, empleando un medio plástico neutral sin correr el riesgo de caer en la decoración o el ornamento. Sin embargo todo el mundo sabe que hasta una simple línea puede despertar emoción. Pero aunque por causa del artista se ven pocas obras no-figurativas que viven por obra de su ritmo dinámico y su ejecución, el arte figurativo no está en mejores condiciones en ese aspecto.

En general, la mayoría no ha comprendido que podemos expresar la verdadera esencia por medio de elementos constructivos neutrales; es decir, que podemos expresar la esencia del arte. Por supuesto

que no siempre se busca esta esencia. Por lo general, la naturaleza humana individualista es tan predominante, que la expresión de la esencia del arte a través de un ritmo de líneas, colores y relaciones parece insuficiente. Recientemente hasta un gran artista ha declarado que la «completa indiferencia hacia el tema lleva a una incompleta forma de arte».

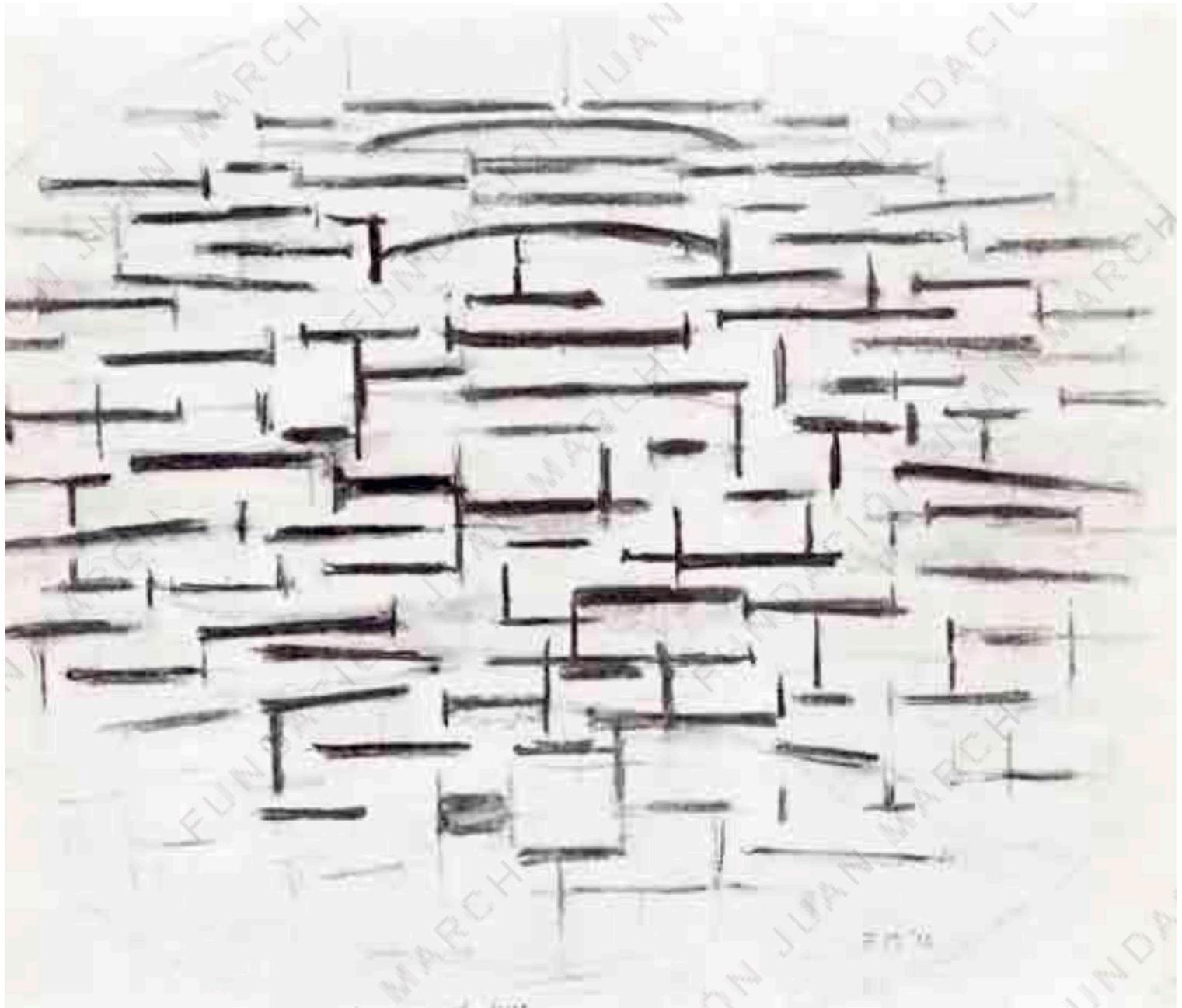
Pero todo el mundo coincide en que el arte es sólo un problema de plástica. ¿De qué sirve entonces un tema? Debe entenderse que se necesitaría un tema para exponer algo llamado «riquezas espirituales, sentimientos y pensamientos humanos». Por supuesto, todo esto es individual y necesita formas particulares. Pero en el fondo de estos sentimientos y pensamientos existe un pensamiento y un sentimiento: éstos no se definen fácilmente y no tienen necesidad de formas análogas para expresarse. Es aquí donde se necesita de medios plásticos neutrales.

Para el arte puro, entonces, el tema nunca puede ser un valor adicional; son la línea, el color y sus relaciones que deben «poner en juego todo el registro sensorial e intelectual de la vida interior»... no el tema. Tanto en arte abstracto como en arte naturalista, el color se expresa «de acuerdo con la forma que lo determina». En todo arte, corresponde al artista hacer que los colores tengan vida y sean capaces de despertar emociones. Si el artista convierte el arte en una «ecuación algebraica» su obra no representa un argumento en contra del arte, sino que sólo prueba que no se trata de un artista.

Si todo arte ha demostrado que para establecer la fuerza, tensión y movimiento de las formas, y la intensidad de los colores de la realidad, es necesario purificarlos y transformarlos, si el arte ha purificado y transformado estas formas de realidad y sus relaciones mutuas, y aún lo está haciendo, si el arte es un continuo proceso de profundización, ¿por qué detenerse entonces en la mitad del camino? Si el arte se propone expresar la belleza universal, ¿por qué establecer una belleza individual? ¿Por qué no continuar entonces la sublime obra de los cubistas? Eso no sería una continuación de la misma tendencia, sino, por el contrario, *una completa ruptura con ella y con todo lo que existió antes de ella*. Esto sólo sería andar el mismo camino que ya hemos recorrido.

Dado que el arte cubista es aún fundamentalmente naturalista, la ruptura producida por el arte plástico puro consiste en tornarse abstracto en lugar de naturalista en su esencia. Mientras que en el cubismo surgió por fuerza el uso de medios plásticos, aún en parte objeto, en parte abstracto (sic), de un fundamento natural, la base abstracta del arte plástico puro debe llevar al uso de medios plásticos puramente abstractos.

Al suprimir de la obra todos los objetos, «el mundo no queda separado del espíritu» sino todo lo contrario, colocado en una oposición del equilibrio con el espíritu, puesto que uno y otro han sido purificados. Esto crea una perfecta unidad entre dos oposiciones. Sin embargo encontramos muchos que se imaginan muy apegados a la vida, a la realidad particular, como para poder suprimir la figuración, y por esa razón emplean aún en su obra el objeto o fragmentos figurativos que indican su carácter; no obstante sabemos perfectamente que el arte no puede aspirar a representar por su imagen, las cosas tal cual son, ni siquiera como se manifiestan en todo su deslumbramiento vital. Esto ya lo han reconocido los impresionistas, divisionistas y puntillistas. Hoy existen quienes, reconociendo la debilidad y limitación de la imagen tratan de crear una obra de arte a través de los objetos en sí, a menudo componiéndolos en una manera más o menos transformada. Evidentemente, así no se puede obtener una expresión de su contenido ni de su verdadero carácter. Es posible alterar más o menos el aspecto convencional de las cosas (surrealismo), pero a pesar de todo esto continúan mostrando su carácter particular y despiertan en nosotros emociones individuales. Amar las cosas en la realidad es amarlas profunda-



46. El mar, 1914

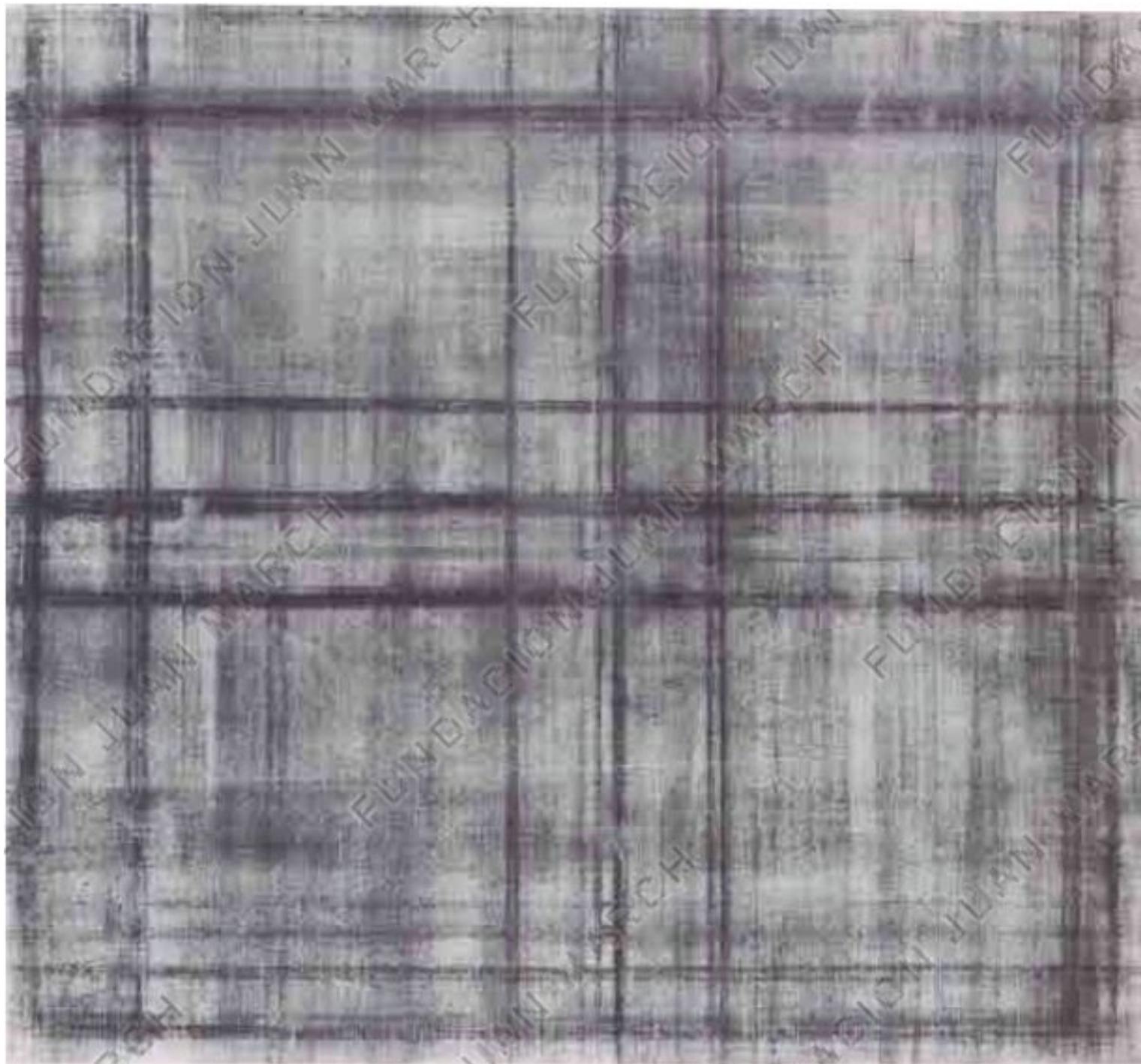
mente; es verlas como a un microcosmos en el macrocosmos. *Solamente de esta manera podemos alcanzar una expresión universal de la realidad.* Es precisamente a causa de su profundo amor por las cosas que el arte no-figurativo no intenta reproducirlas en su aspecto particular.

Precisamente con su existencia, el arte no-figurativo demuestra que el «arte» *sigue siempre su verdadero camino.* Revela que *éste no es la expresión del aspecto exterior de la realidad tal como la vemos, ni la de la vida que vivimos, sino que es la expresión de la verdadera realidad y la verdadera vida... indefinible, pero realizable en la plástica.*

Así debemos ocuparnos de distinguir dos clases de realidad; una tiene un aspecto individual y otra un aspecto universal. En arte, la primera es la expresión del espacio determinado por cosas o formas particulares, la segunda establece expansión y limitación —factores creativos del espacio— por medio de formas neutras, líneas libres y colores puros. Mientras que la realidad universal surge de relaciones determinadas, la realidad particular sólo muestra relaciones veladas. Esta última tiende naturalmente a ser confusa precisamente en aquello en que la realidad universal debe ser clara. Una es libre; la otra está ligada a la vida individual, ya sea personal o colectiva. Realidad subjetiva y realidad relativamente objetiva: éste es el contraste. El arte abstracto puro aspira a crear esta última; el arte figurativo, la primera.

Por esta razón es sorprendente que se reproche al arte abstracto puro de no ser «real» y que se le considere «surgiendo de ideas particulares».

A pesar de la existencia del arte no-figurativo, hoy se habla del arte como si no existiera nada determinado en relación con el nuevo arte. Muchos dejan de lado el verdadero arte no-figurativo y mirando solamente las torpes tentativas y las obras no-figurativas vacías que hoy aparecen por todas partes, se preguntan si no ha llegado el momento de «integrar la forma y el contenido» o «de unificar el pensamiento y la forma». Pero no debe culparse al arte no-figurativo por aquello que sólo se debe a la ignorancia de su contenido. Si la forma carece de contenido, de pensamiento universal, es por culpa del artista. Al ignorar el hecho imaginamos que la figuración, el tema, la forma particular, podrían otorgar a la obra aquello que falta a la plástica misma. En cuanto al «contenido» de la obra, debemos notar que nuestra actitud hacia las cosas, nuestra individualidad organizada con sus impulsos, sus acciones, sus reacciones al contacto de la realidad, las luces y sombras de nuestro «espíritu», etc., modifican por cierto la obra no figurativa, pero no constituyen su contenido. Repetimos que su contenido no puede describirse, y que sólo puede hacerse aparecer por medio de la plástica pura y de la ejecución de la obra. Debido a este contenido indeterminable la obra no-figurativa es «completamente humana». La ejecución y la técnica juegan un papel muy importante en la tentativa de establecer la visión más o menos objetiva que exige la esencia de la obra no-figurativa. Cuanto menos obvio sea el trabajo del artista, más objetiva será la obra. Esto lleva a la preferencia por una ejecución más o menos mecánica o al empleo de materiales producidos por la industria. Hasta ahora estos materiales han sido imperfectos desde el punto de vista del arte. Si estos materiales y colores fueran más perfectos y si existiera una técnica por medio de la cual el artista pudiera adaptarlos fácilmente para componer su obra tal como la concibe, surgiría un arte más real y más objetivo en relación a la vida. Todas estas reflexiones sugieren preguntas que ya han sido formuladas muchos años atrás, principalmente: ¿el arte es aún útil y necesario para la humanidad? ¿No es perjudicial para su progreso? Sin duda el arte del pasado es superfluo para el nuevo espíritu y perjudicial para su progreso; sólo por su belleza mantiene a muchos distanciados de la nueva concepción. A pesar de esto, el nuevo arte es muy necesario para la vida. Establece claramente las leyes por medio de las cuales se alcanza un verdadero equilibrio. Mas aún debe crear



65. Composición (sin terminar), 1938-44

entre nosotros una belleza profundamente humana y rica, realizada no sólo por las mejores cualidades de la nueva arquitectura, sino también por todo aquello que el arte constructivo hace posible en pintura y escultura.

Pero aunque el nuevo arte es necesario, la masa es conservadora. A esto se deben estos cines, estas radios, estos malos cuadros que empañan las pocas obras que son realmente de nuestra era.

Es lamentable que aquellos que están preocupados por la vida social en general, no comprendan la utilidad del arte abstracto puro. Erróneamente influídos por el arte del pasado, cuya verdadera esencia escapa a sus conocimientos, y en el cual sólo ven lo superfluo, no hacen ningún esfuerzo por conocer el arte abstracto puro. Influídos por otra concepción de la palabra «abstracto», sienten cierto «horror» hacia aquél. Se oponen con vehemencia al arte abstracto porque lo consideran algo ideal e irreal. Por lo general, usan el arte y la literatura como propaganda de ideas personales o colectivas. Ambos están en favor del progreso de las masas y en contra del progreso de la «élite», y de ahí en contra de la lógica marcha de la evolución humana. ¿Habrá que creer realmente que la evolución de la masa y de la «élite» son incompatibles? Si la «élite» surge de las masas, ¿no es por lo tanto su más alta expresión?

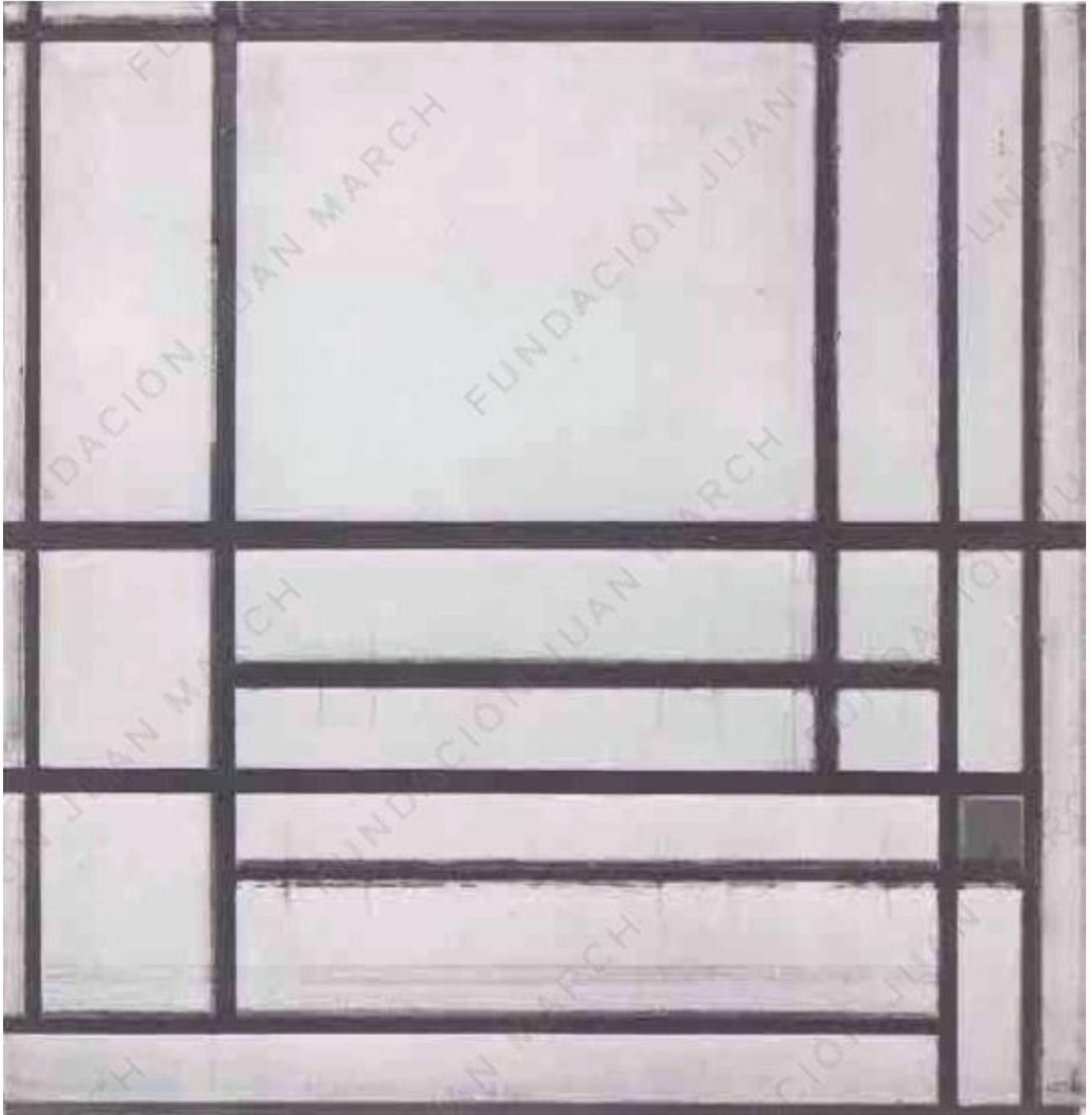
Volviendo a la ejecución de la obra de arte, notemos que ésta debe contribuir a la revelación de los factores subjetivos y objetivos en un equilibrio mutuo. Guiándose por la intuición es posible obtener este resultado. La ejecución es sumamente importante en la obra de arte; es a través de ella, en gran parte, que la intuición se manifiesta y crea la esencia de la obra.

Por esto es un error suponer que una obra no-figurativa surge de lo inconsciente, que es una colección de recuerdos individuales y pre-natales. Repetimos que surge de la intuición pura, que está en la base del dualismo subjetivo-objetivo.

Mas no debe pensarse que el artista no-figurativo considera inútiles las impresiones y emociones recibidas del mundo exterior y cree necesario luchar en contra de ellas. Por el contrario, todo lo que el artista no-figurativo recibe del exterior es, no sólo útil, sino indispensable, porque despierta en él el deseo de crear aquello que siente vagamente y que *nunca podría representar en forma verdadera sin el contacto con la realidad visible y con la vida que lo rodea*. Precisamente de esta realidad toma el artista la objetividad que necesita para contrarrestar su subjetividad personal. Es justamente partiendo de esta visible realidad que él extrae su medio de expresión y, en lo que respecta a la vida que le rodea, es esto precisamente lo que ha hecho su arte no-figurativo.

Aquello que lo distingue del artista figurativo es el hecho de que en sus creaciones se libera de sentimientos individuales e impresiones particulares que recibe del exterior, y de que se disocia del dominio de la inclinación individual.

También es erróneo suponer que el artista no-figurativo crea a través de la pura intuición de su proceso mecánico, «que hace abstracciones calculistas», y que desea «suprimir el sentimiento no sólo en sí mismo, sino también en el espectador». Resulta equivocado pensar que se encierra por completo en su sistema. Lo que se considera como sistema no es más que una constante obediencia a las leyes de la plástica pura, a la necesidad, que el arte le exige. Esto, revela que no se ha convertido en un ser mecánico, sino que el progreso de la ciencia, la técnica, las maquinarias, de la vida entera, sólo lo ha convertido en una máquina viviente, capaz de realizar, de una manera pura, la esencia del arte. Así es lo suficientemente neutral en su creación como para que nada en sí mismo ni fuera de sí pueda impedirle



66. Composición en negro y rojo (sin terminar), 1938-44

establecer aquello que es universal. Su arte es por cierto por amor al arte... por amor al arte *que es forma y contenido al mismo tiempo.*

Si todo arte es «la *suma total* de emociones despertadas por medios puramente pictóricos», su arte es la suma de las emociones despertadas por medios plásticos.

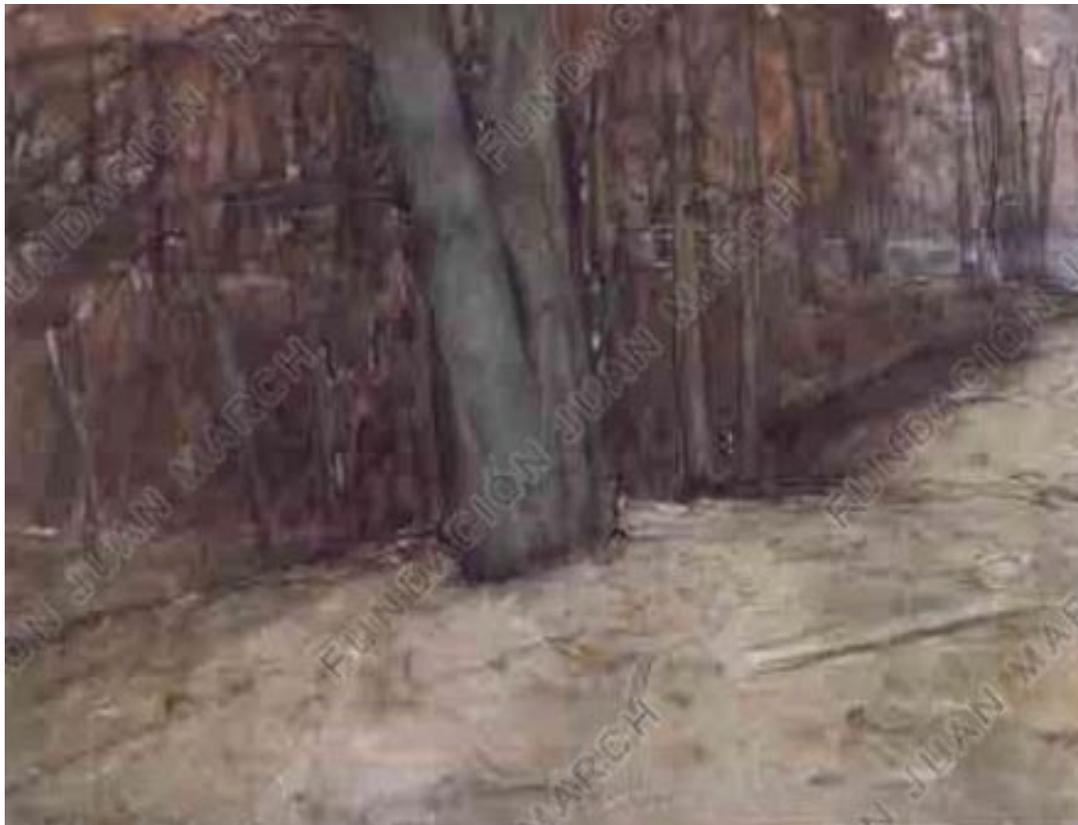
Sería ilógico suponer que el arte no-figurativo permanecerá estacionario, pues este arte contiene *una cultura* del uso de nuevos medios plásticos y sus relaciones determinadas. Precisamente por ser nuevo el terreno, hay mucho más por realizar. Lo cierto es que no hay escape posible para el artista no-figurativo; *debe permanecer en su medio y marchar hacia las consecuencias de su arte.*

Estas consecuencias nos acercan, en un futuro tal vez remoto, hacia el fin del arte como algo separado del medio ambiente, que es la verdadera realidad plástica. Pero este fin es a la vez un nuevo comienzo. El arte no sólo continuará sino que se realizará cada vez más. La unificación de la arquitectura, la escultura y la pintura creará una nueva realidad plástica. La pintura y la escultura no se manifestarán como objetos separados, ni como artes murales que destruyan la arquitectura misma, ni como «artes aplicadas», sino que, *por ser puramente constructivas*, ayudarán a la creación de un medio no solamente utilitario o racional, sino también puro y completo en su belleza.

P. M.



1. Paisaje con casa y canal, 1897



2. Bosque de abedules, 1898-1900



16. Molino, 1906



22. Cielo al atardecer, 1907-08

24. Granja de Duivendrecht, 1908



33. Faro de Westkapelle, 1909





31. Almires, 1909



30. Crisantemo, c. 1909

27. Rosa, c. 1908



36. Espigón en la playa de Domburg, 1909





34. Iglesia de Domburg, 1909



42. Composición (girasoles), 1912-13

41. Composición I, 1912

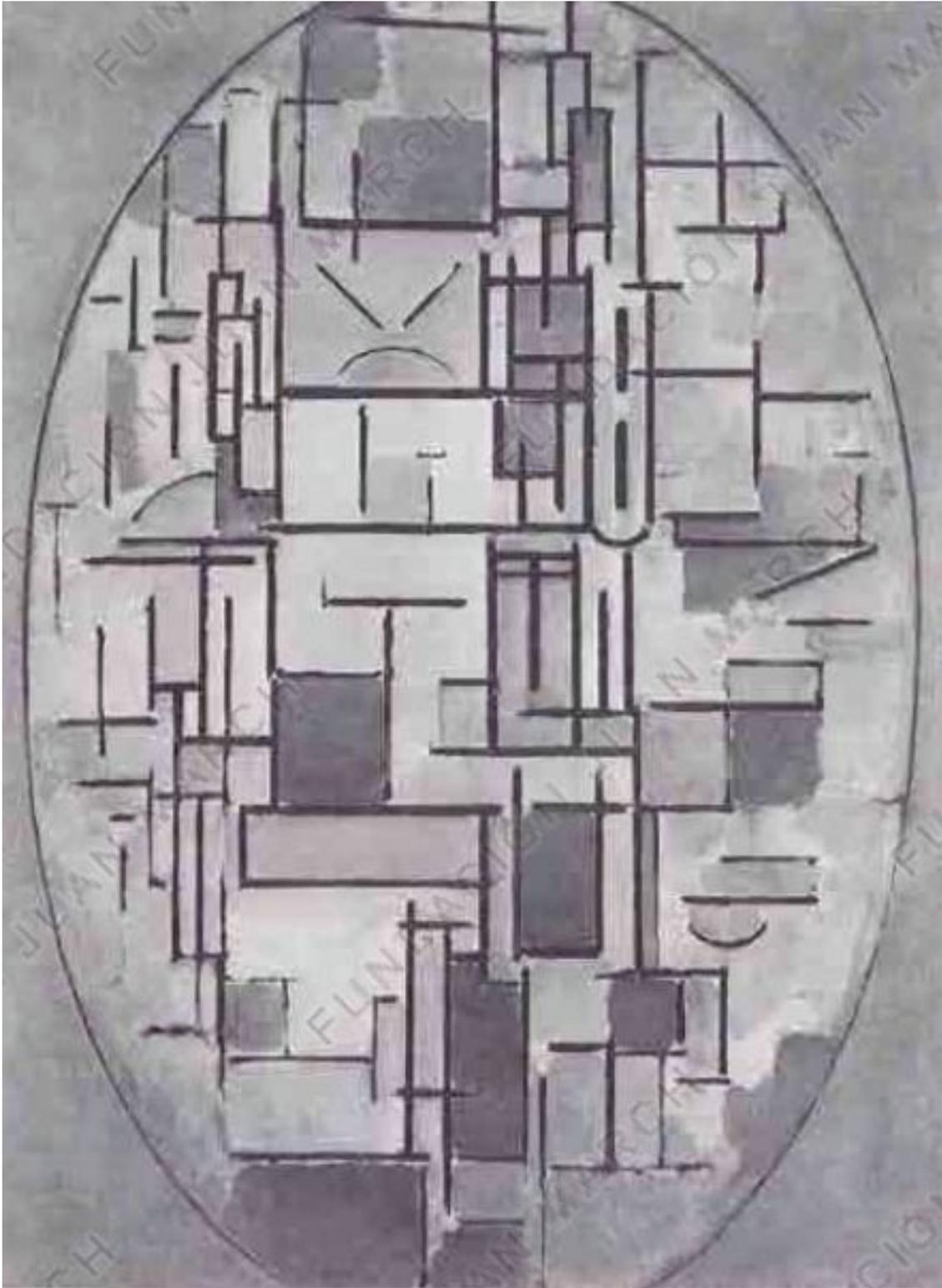




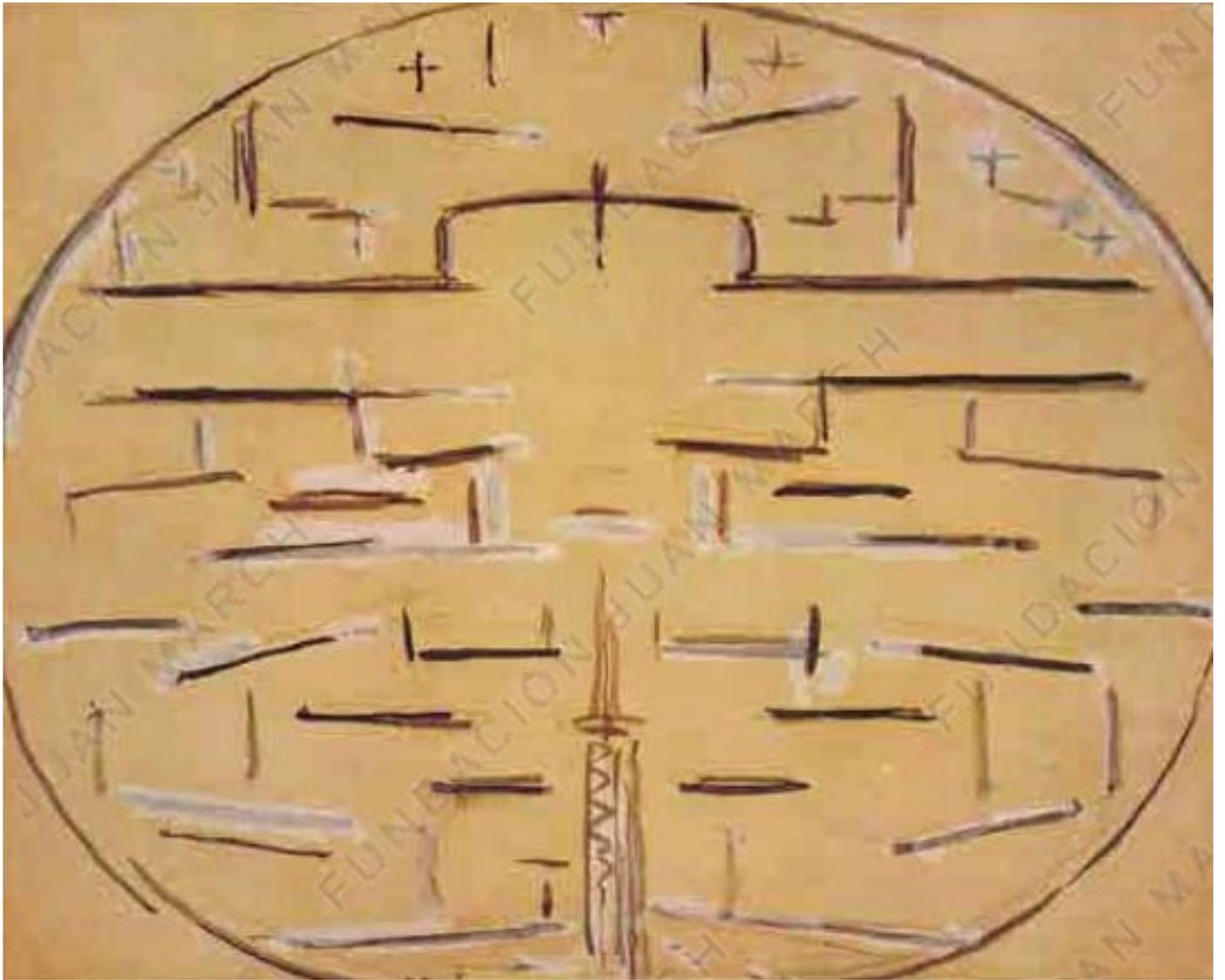
40. Paisaje, 1911-12

43. Composición XIV, 1913 ►

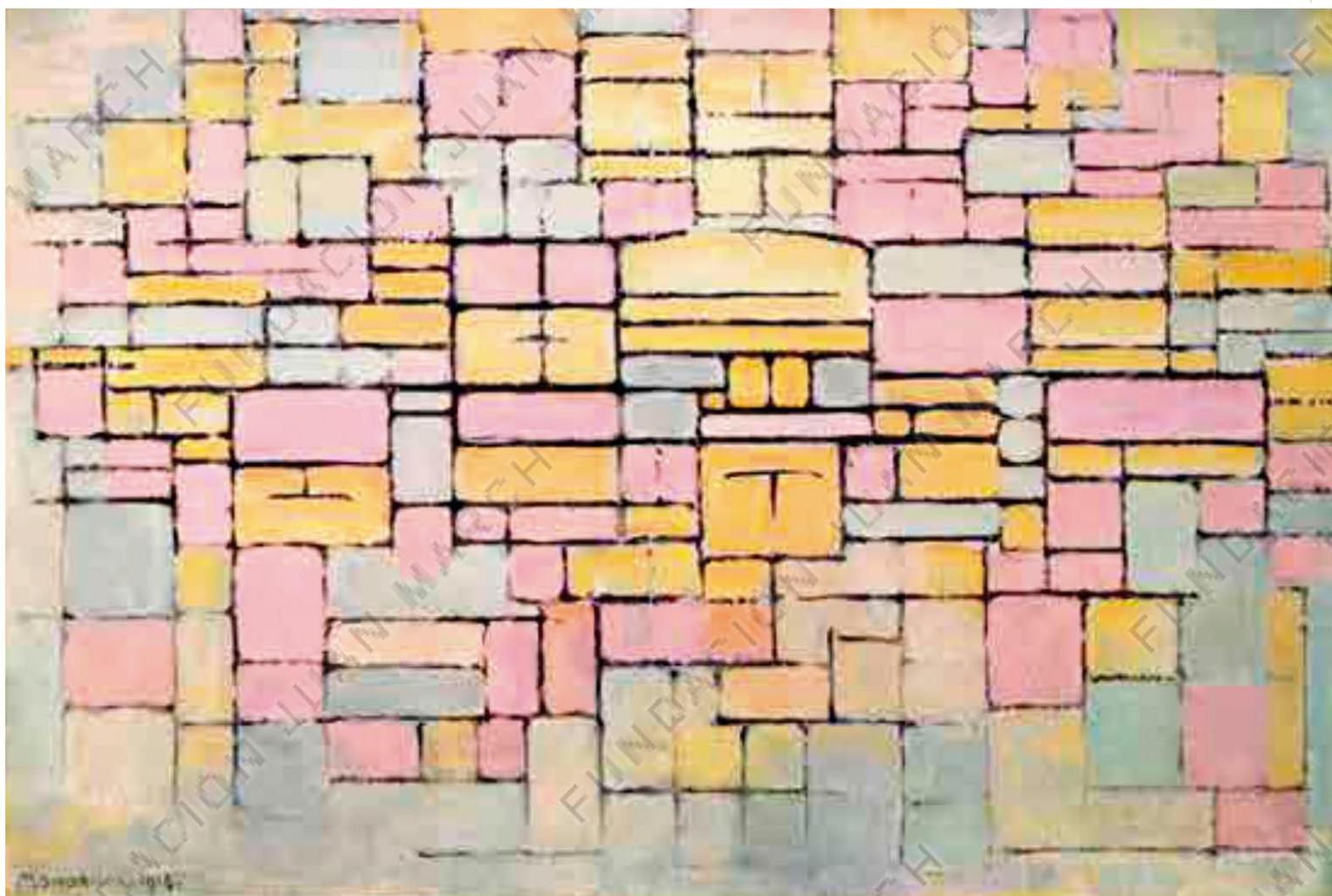




47. Planos de color en óvalo, 1914



45. Muelle y océano, 1914



44. Composición V, 1914

48. Composición con planos de color, 1917





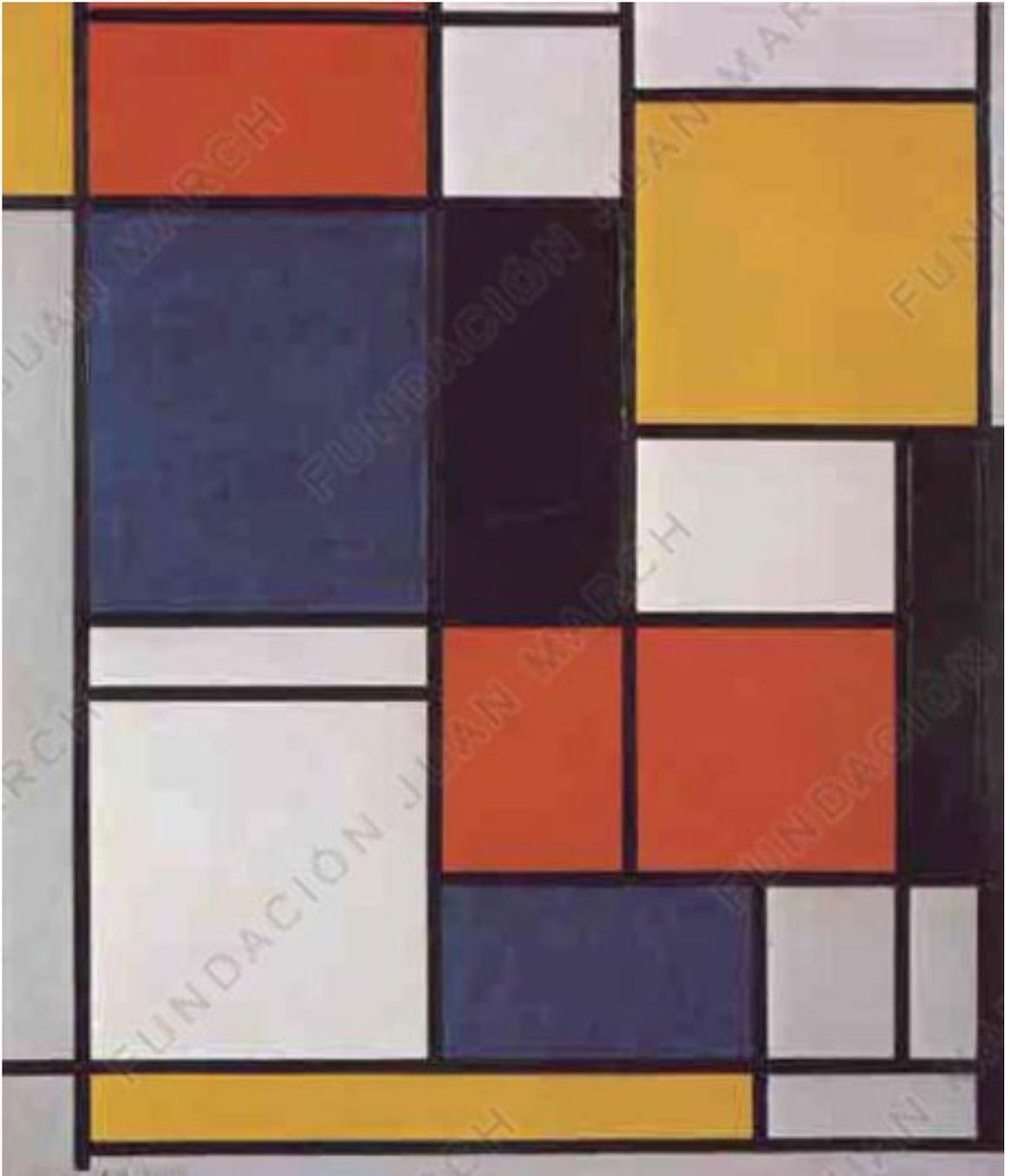
49. Composición: planos de color con superficies grises, 1917-18

50. Composición I, 1920

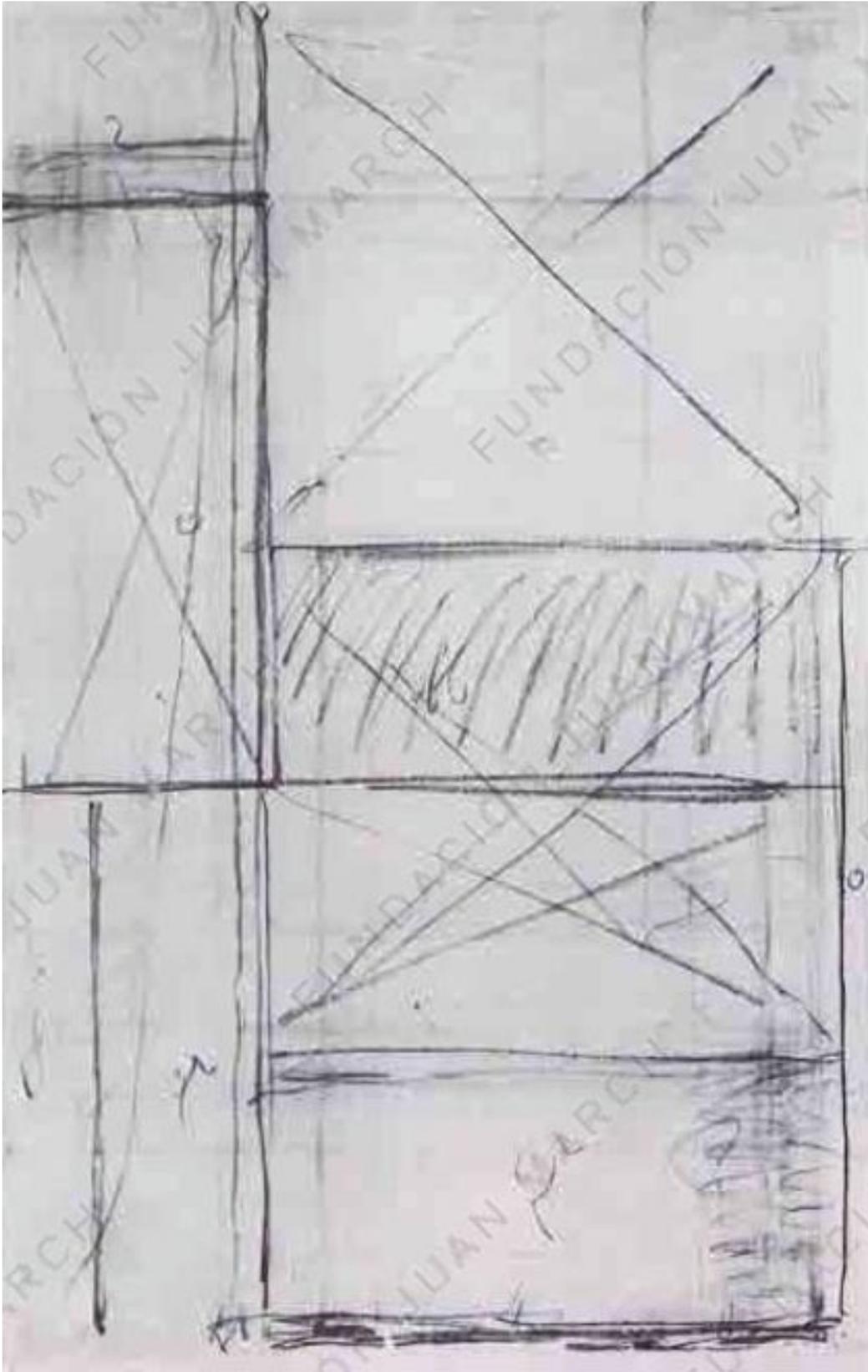




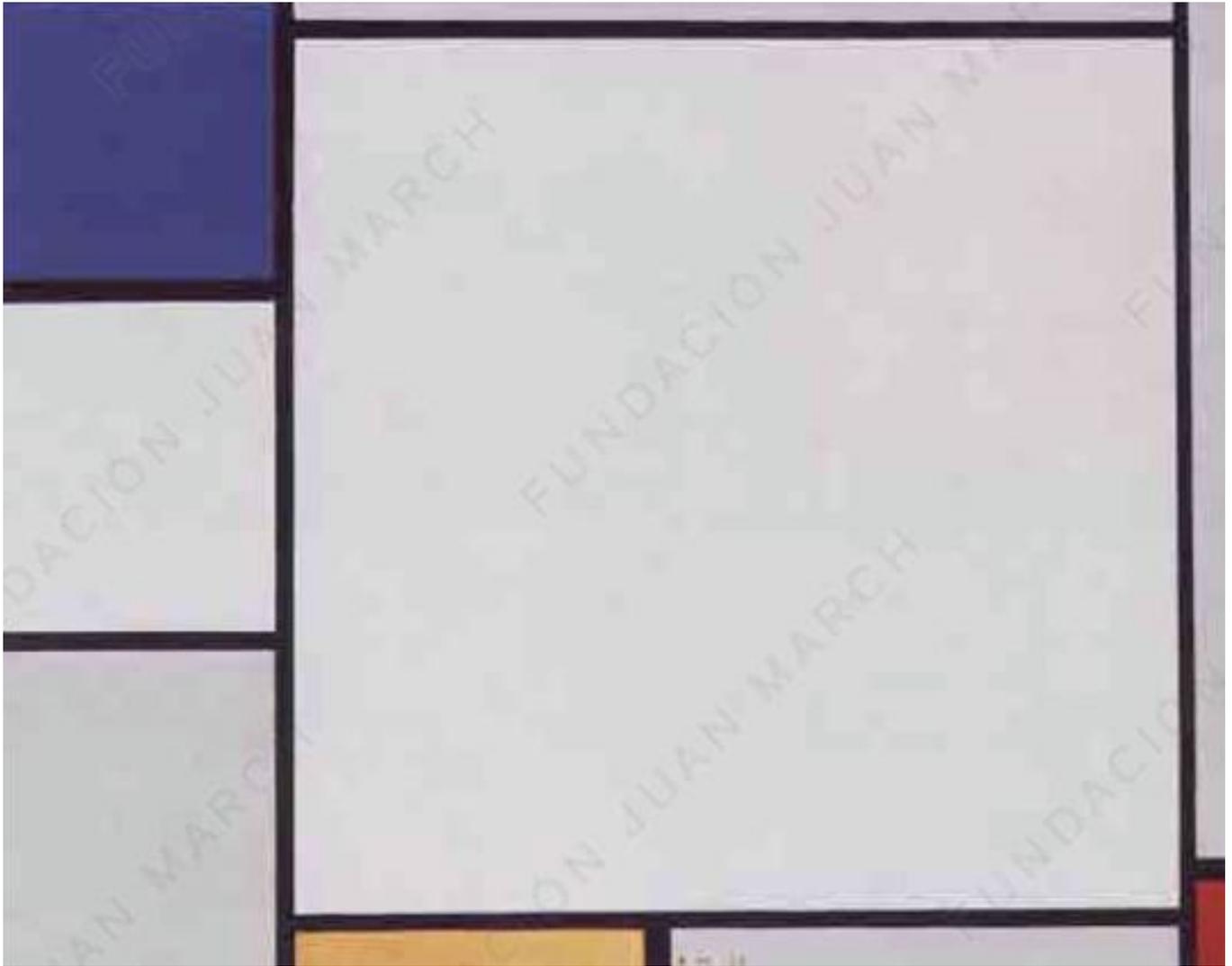
51. Composición II, 1920



53. Cuadro II, 1921-25



52. Cuadro I, 1921



56. Composición, 1927

55. Composición, 1925 ▶



57. Composición (azul, rojo y amarillo), 1930 ►



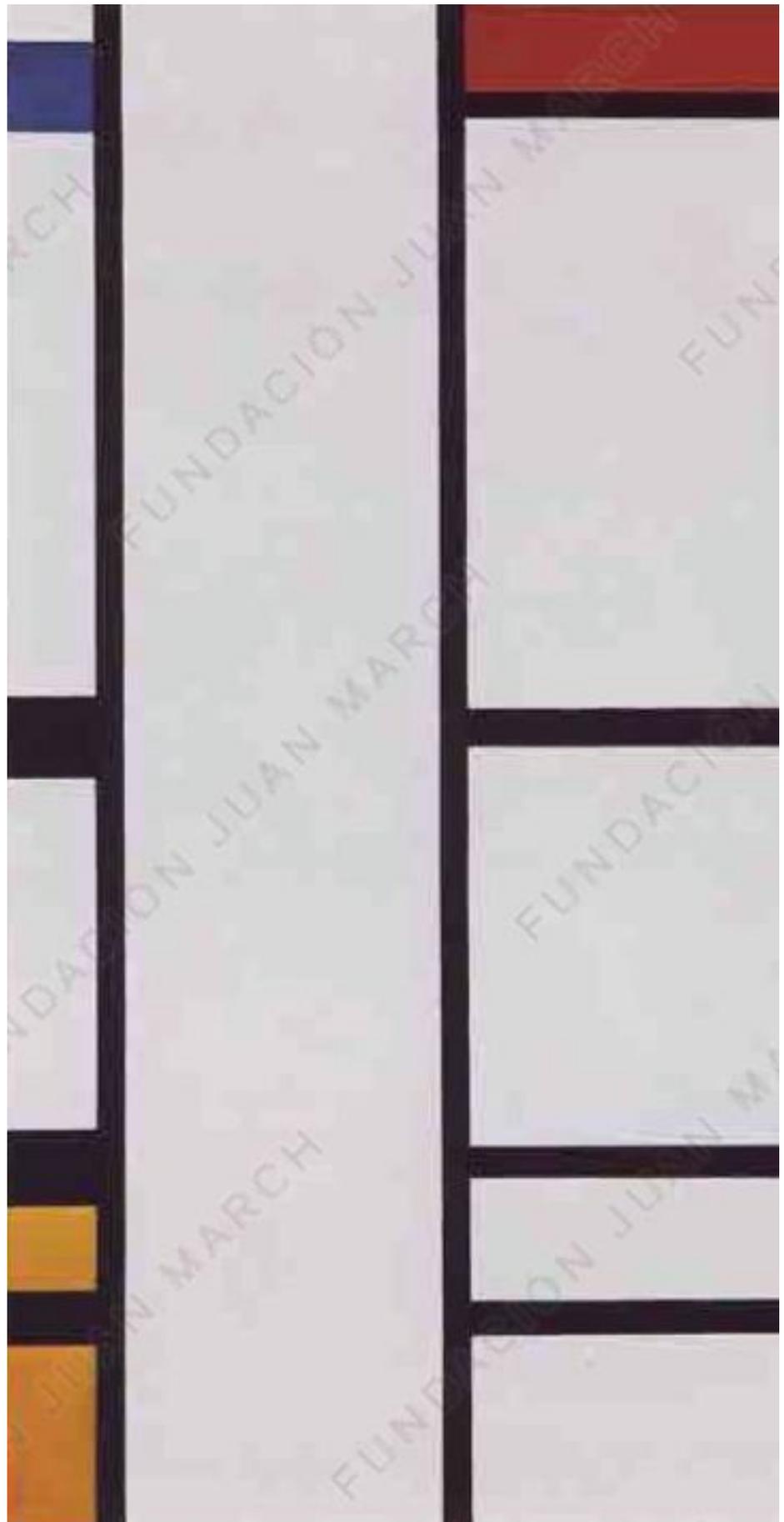
59. Composición D en rojo y azul, 1932 ►



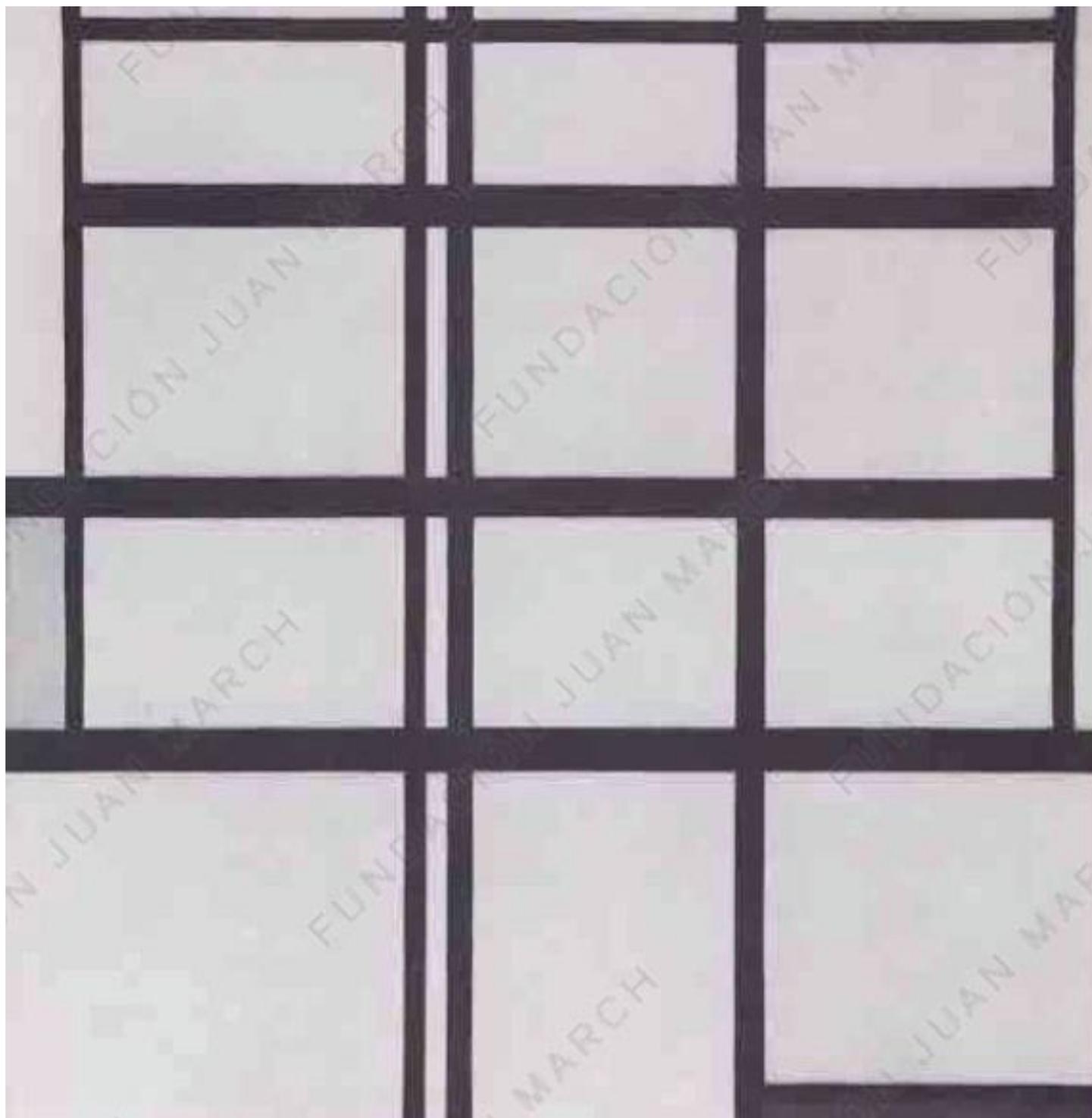
60. Composición, 1933 ▶



61. Composición en rojo, amarillo y azul, 1935-42 ►



64. Composición en amarillo, azul y blanco, 1937 ►



67. Composición con rojo (sin terminar), 1939-44 ►





69. New York City I, 1942



70. New York City III (sin terminar), 1942-44



39. Autorretrato, 1911

Biografía

Pieter Cornelis Mondrian

(Amersfoort, 7-3-1872/
Nueva York, 1-2-1944)

1872

Nace el 7 de marzo en Amersfoort (Holanda) junto al Kortegracht. Sus padres, Pieter Cornelis Mondrian (1839-1921) y Johanna Christina de Kok (1839-1909) contrajeron matrimonio en La Haya en 1869. El padre había cursado estudios en una universidad de formación para maestros protestantes, participando en el círculo del estadista flamenco Groen van Prinsterer (1801-1876), cuyas ideas propagó en discursos y por escrito, a través de su vida, siendo nombrado, en 1869, director de una escuela primaria protestante en Amersfoort.

Mondrian tuvo tres hermanos y una hermana: Johanna Christina, Willem Frederik, Louis Cornelis y Carel.

1880

En abril de este año el padre de Mondrian aceptó el cargo de director de una escuela protestante en Winterswijk, trasladándose la familia a una residencia para maestros a orillas del Zonnebrink, junto a la escuela. Enfrente de la casa de Mondrian se hallaba el Weevershuis, del cual el artista hizo al menos un dibujo. Pintó también varios lugares de Winterswijk en dibujos, cuadros y un grabado, siendo los temas principales el Lappenbrink y la iglesia protestante de Santiago. Desde muy joven, Mondrian empezó a ayudar a su padre en la realización de placas conmemorativas históricas y asistió a la escuela del mismo, preparándose para dar clases de dibujo en las escuelas básicas.

1889

Obtiene su primer diploma como maestro de dibujo y va con frecuencia a Doetinchen, para visitar a Braet von Uberfeldt, un maestro de dibujo que él había tenido anteriormente, para estudiar su colección de placas y cuadros.

Enseña en la escuela de dibujo de su padre.



1892-1901

En cuanto hubo logrado el diploma de nivel intermedio de dibujo, que le daba derecho a enseñar en las escuelas secundarias, se inscribió en la Rijksakademie de Amsterdam. Las clases de Pintura fueron dadas por el profesor N. van der Waay, las de Dibujo por el profesor C.L. Dake, y las de Estética e Historia del Arte por el profesor J. Six. El programa de estudios se centraba en el estudio de la figura a partir de modelos reales, moldes de yeso y partes del cuerpo humano, así como la perspectiva y proporción. Las matrículas del primer año fueron pagadas por un benefactor desconocido; el segundo año, Mondrian obtuvo una Beca Real y después se ganó la vida con retratos y copiando cuadros en el Rijksmuseum y a través de varios trabajos de encargo (a lo largo de su vida hubo siempre una cierta tensión entre su trabajo de encargo y su propia pintura), interesándose cada vez más por la vida artística de Amsterdam. En 1892 se hizo miembro del *Kunstliefde*, una asociación de artistas de Utrecht, donde expuso en 1892, 1893, 1894, 1900 y 1909. En 1897 ingresó en la sociedad de San Lucas, de Amsterdam, y en «Arti et Amicitiae», donde expuso regularmente entre 1897 y 1910. La mayoría de las obras expuestas eran bodegones. En 1894 presentó una obra conocida como *Your Word is Truth* (*Tu palabra es la verdad*) a petición de su padre. Mondrian se quedaba muy a menudo

en Winterswijk, donde comienza a realizar sus primeras obras de contenido simbolista. Hizo diseños para un púlpito en Amsterdam y en 1899 fue contratado para decorar el techo de una casa. Concurra a los Prix de Rome, buscando ser reconocido oficialmente como artista, pero sus intentos, en 1898 y 1901, fallaron. Se fue desentendiendo de su educación estrictamente protestante interesándose cada vez más por las formas esotéricas del pensamiento (fundamentalmente por la Teosofía). Su amistad con Albert van den Briel le hizo conocer el panteísmo ético del Dr. Hugenholtz, que tanto influyó en las obras posteriores del Dr. Schoenmaekers. Desde 1898 hasta 1904, Mondrian expuso su obra, cada año, en *San Lucas* y *Arti*.

1904

Después de su segundo intento fracasado para el Prix de Rome en 1901, su tema principal llegó a ser el paisaje. También hizo perspectivas de Amsterdam, pero normalmente frecuentaba las afueras de la ciudad: Watergraafsmeer, Abconde y la orilla del pequeño río Het Gein, muchas veces acompañado por otros artistas como A.M. Gorter y Simon Maris. *De Vink*, un *pub* situado a orillas del Gein, era el sitio de reencuentro para los paisajistas de Amsterdam. Su tío Frits también frecuentaba estos sitios y su forma de dibujar paisajes fue copiada por Mondrian. Empezó a dar clases particulares de dibujo y pintura y uno de sus alumnos fue el hijo del famoso actor Willem Royaards. Debido a las tensiones en su vida privada, Mondrian decidió pasar una temporada en una aldea al sur de los Países Bajos. Allí, en Uden y aldeas cercanas, como Nistelrode e Hilvanbeek, Mondrian se puso en contacto con la población local. Como resultado de este relativo aislamiento, Mondrian reflexionó profundamente sobre la naturaleza y significado del Arte para él como artista.





19. Desnudo, 1907

1905-1909

A partir de 1905, la luz —tanto la del sol como la de la luna— jugó un importante papel en la obra de Mondrian. En las series *Paisajes de tarde y de noche* los detalles fueron desvaneciéndose poco a poco y los contornos de los planos grandes determinaron la imagen. Muchos dibujos y pequeños estudios de óleos culminaron en un número de grandes cuadros. El elemento pictórico llegó a dominar más con el paso del tiempo, manifestándose especialmente en un toque muy suave y una gran tonalidad, que a partir de 1908 se manifestó en grandes contrastes de color.

En 1906 Mondrian y cuatro artistas más recibieron el premio Willink van Collen. Mondrian pasó el invierno de 1906-07 con el artista A.G. Hulshoff Pol en una granja que

pertenece a la familia de éste en Oele, al este de Holanda. El enfrentamiento con la obra de V. van Gogh, Otto van Rees, Kees van Dongen y Jan Sluyters le hizo interesarse por el desarrollo de la pintura en Bruselas y París.

Durante una visita a la localidad veraniega de Domburg, en Zeeland, Mondrian se hizo miembro de un grupo de artistas de orientación internacional, de los cuales Jan Toorop era el mejor informado. Estudia las obras de los Neo-Impresionistas franceses. Mondrian deseaba pintar según las reglas esenciales del Arte, de acuerdo con las leyes más universalmente aplicables que forman la base de la vida y el mundo.

En julio de 1909 se hizo miembro de la Sociedad Teosófica de Amsterdam. En enero de dicho año, Mondrian, Sluyters y Spoor expusieron en el Museo Stedelijk de Amsterdam. Era la primera vez que un gran número de trabajos de Mondrian, la mayoría de los últimos cinco años, se exponían juntos. Esta Exposición demostró claramente a todos, amigos y enemigos, que Mondrian quería dar forma a un concepto del Arte muy individualizado. Una carta del crítico de arte S. Querido contiene las primeras explicaciones escritas del artista. Pasa la mayor parte de los otoños e inviernos de 1909-10 en Domburg. Faros, paisajes de dunas, fachadas de iglesias y marinas son los temas principales de esta época.

1910-1911

En 1910 C. Kickert, Jan Sluyters y Mondrian fundan el *Moderne Kunstkring* con Jan Toorop como director. El grupo tenía la intención de montar exposiciones anuales de los trabajos de los artistas más progresistas, siguiendo el ejemplo del Salon d'Automne en París. La primera de estas exposiciones fue presentada a finales de 1911, y contenía los trabajos de Cézanne, Braque, Picasso, Derain y Le Fauconnier. Su última exposición fue en Arti en octubre de 1909, y en San Lucas en abril de ese mismo año.

En el transcurso de 1910, las obras de Mondrian experimentaron un cambio importante: la técnica del puntillismo fue sustituida por la utilización de grandes planos de color con énfasis en la línea. La organización entera del plano llegó a ser de máxima importancia. Pasó agosto, septiembre y octubre de 1910 trabajando en Domburg y en julio de 1911 estuvo en Veere. Mondrian expuso un *Soleil* en el Salon des Indépendants en París y formó parte de la primera exposición de la colonia de artistas de Domburg. Obras esotéricas, especialmente las de Madame Blavatsky y Rudolf Steiner, inspiraron a Mondrian varias obras, de las cuales la programática *Evolution Triptych* fue la más importante.



8. Polder - paisaje, 1904-08

1912

A principios de 1912, Mondrian se trasladó a París, residiendo primero en el número 33 de la Avenue du Maine y después en una de las buhardillas del número 26 de la Rue du Départ. Pronto hizo amistad con la amplia colonia de artistas flamencos en París, que en ese momento incluía a Kees van Dongen, Schelfhout, Otto van Rees, y el compositor Jacob van Domselaer. Expone en el Salon des Indépendants, en el Moderne Kunstkring, de Domburg, y en el Sonderbund, de Colonia.

1913

La influencia cubista en la obra de Mondrian se manifestó en un principio en la disminución de colores marrones y amarillos oscuros mientras el sujeto (objeto) se esquematizaba con más intensidad. Una cierta tensión se creó entre el sujeto y la autonomía de las líneas, el plano y el color. Mondrian hizo innumerables apuntes sobre estos problemas en su cuaderno de dibujo, generalmente en relación con estudios de árboles, fachadas y marinas. Pasó mucho tiempo en Domburg de nuevo y participa en la exposición del Moderne Kunstkring en Amsterdam y en el Erster Deutscher Herbstsalon, organizado por Herwarth Walden, en Berlín.

Fue probablemente a finales de 1913 cuando se puso en contacto con H. P. Bremmer, consejero artístico de la familia de industriales Kröller-Müller. Bremmer le garantizó un salario fijo mensual a cambio de un número de cuadros anuales. Esto significaba que ya no tenía que ocupar tanto tiempo copiando cuadros por encargo para distintos museos holandeses o haciendo copias de sus trabajos anteriores naturalistas.

1914

La declaración de la Primera Guerra Mundial sorprendió a Mondrian durante una de sus visitas habituales a su país natal y le impidió su regreso a París. El interés en sus obras, por parte de los Países Bajos, iba aumentando. Una exposición de sus obras más recientes fue organizada por el marchante de arte Walrecht en la Haya.

1915-1917

Como resultado de la intensa interacción entre pensar sobre las bases del arte, escribir



37. Crisantemo, c. 1909

sobre arte y hacer arte, Mondrian fue convenciéndose de que *su arte* era la verdadera condensación consecuente de toda la pintura anterior a él.

Desarrolló sus ideas en conversaciones con el compositor Van Domselaer, con quien vivió por una temporada en el Pijlsteeg, Laren y con el *Christosoph* Dr. M.H.J. Schoenmaekers, que tenía un gran número de artículos y varios libros escritos por él, siendo los más importantes *Het geloof van den nieuwen mensch* (editado en 1907, reeditado en 1914), *Het nieuwe wereldbeeld* y *Beginselen der Beeldende Wiskunde* (1916).

Aunque Mondrian estaba de acuerdo con Schoenmaekers en varios puntos, continuaba leyendo extensamente, por ejemplo, las obras del filósofo holandés neo-hegeliano G.J.P.J. Bolland y las obras teóricas de arte más importantes, como la *Grammaire de Dessins* de Charles Blanc.

Mondrian escribía sus ideas y también las leía en voz alta a sus amigos. La revista *Theosophia* le invitó a publicar sus opiniones, pero retiraron la invitación al leer el manuscrito.

En 1915 conoce a Theo van Doesburg, también artista, que durante bastante tiempo había pensado publicar una revista progresista, y también le presentaron a Salomon Slijper en Laren, que iba a ser un coleccionista agradecido de sus obras en los años siguientes, y trabaja en Laren, donde su hermano menor, Louis, enseñaba como profesor en la Escuela Humanitaria de Van Rees. En Laren conoció a Bart van der Leek, en cuyas pinturas de largos planos y colores primarios encontró inspiración. En enero/febrero de 1915 Mondrian expuso junto con Peter Alma y Le Fauconnier en Rotterdam y Groningen, y más tarde, en ese mismo año en el Museo Stedelijk de Amsterdam junto con Schelfhout, Sluyters, Gestel, Le Fauconnier y Van Epen. Sus obras fueron también exhibidas en el Kunstenaarskring, en Amsterdam, en 1916 y 1917.

1917-1920

La primera publicación de *De Stijl* salió a la luz en octubre de 1917 y fue editada por Theo van Doesburg. El libro, sobre el cual Mondrian había trabajado muchos años y en el que formulaba sus opiniones teóricas sobre el Arte, figuró de manera destacada en las publicaciones de *De Stijl* hasta 1920 inclusive:

El Nuevo Plasticismo llegó a ser el lema de la revista. Después de un período de abstracción naturalista con puntos de partida como árboles, fachadas y la serie de dibujos y cuadros conocidos generalmente bajo el título *Muelle y océano* (muchas de estas obras son representaciones abstractas de un muelle en el mar bajo un cielo luminoso de estrellas), Mondrian inició en 1917 la exploración de la fuerza expresiva de medios plásticos tales como planos y líneas sin una referencia directa a un punto de partida naturalista. La composición en los lienzos era cada vez más autónoma. Los experimentos culminaron en una serie de trabajos basados completamente en una división regular del plano, por ejemplo *Losangique con líneas grises* y *Composición con colores oscuros* (ambos en el Gemeentemuseum de La Haya). Durante 1919 Mondrian expuso en el Hollandsche Kunstenaarskring en Amsterdam y en la galería de arte de Walrecht en La Haya.

En junio de ese año regresó a París, donde vivió en el número 26 de la Rue du Départ; antes de terminar el año trasladó el estudio al número 5 de la Rue de Coulmiers.

Junto con su compañero de infancia Dr. van Eck, Mondrian tradujo un resumen de su obra *El Nuevo Plasticismo* al francés. La traducción fue dedicada a *los hombres futuros* y publicada bajo el título *El Neo-plasticismo* por el coleccionista de arte Leon Rosenburg. A partir de ese momento, Mondrian abandonó sus intentos de aplicar sus ideas acerca del Neo-plasticismo al lenguaje.

Sin embargo, intentó llevar a cabo sus ideas neo-plásticas, como describió en sus contribuciones a *De Stijl*, en su estudio del número 5 de la Rue de Coulmiers y más tarde, a partir de noviembre de 1921, en su nuevo estudio del número 26 de la Rue du Départ.

1921

En este año, Mondrian expone su obra en su país natal (Hollandsche Kunstenaarskring y *Section d'Or* en La Haya) y en Inglaterra (Brighton Public Art Galleries).

Problemas financieros con el coleccionista de



58. Composición, 1930



arte Rosenberg le inducen a abandonar por completo su pintura e irse al sur de Francia. Sin embargo, varios encargos de reproducciones de acuarelas y dibujos de flores le ayudaron a sobrevivir.

1922

Mondrian entrega obras a la exposición organizada por Leon Rosenberg bajo el título *Du cubisme à une renaissance plastique*. Algunos de los amigos de Mondrian en Holanda, incluso Oud, el artista Peter Alma y S. Slijper, organizaron una exposición retrospectiva en el Hollandsche Kunstenaarskring de Amsterdam.

Una representación de música en París lleva a Mondrian a escribir una serie de artículos en *De Stijl* sobre la aplicación de principios neo-plásticos en la música.

1923

Rosenburg organiza una exposición dedicada exclusivamente a *De Stijl*. Mondrian entrega varias obras.

Después del período 1919-21, durante el cual sus composiciones estuvieron dominadas por planos múltiples, muchas veces de tonos muy sutiles, Mondrian redujo las mismas a escasos planos pintados en colores primarios, con pocas gradaciones en blanco y negro.

1925

Theo van Doesburg introdujo lo que él tituló *Elementarismo* en sus nuevas obras: la composición basada en la diagonal. Mondrian, que había considerado a Van Doesburg como una de las pocas personas con quien sentía una afinidad espiritual, se desilusionó mucho ante su incapacidad de entender el equilibrio dinámico de opuestos, como había publicado en *De Stijl*. La ruptura con Van Doesburg fue definitiva a nivel artístico.

El trabajo de Mondrian fue conociéndose más y más, llegando a tener compradores y admiradores en Alemania y Suiza. Esto le facilitó dedicarse totalmente a su obra abstracta sin la frustración de tener que producir trabajos de encargo para subsistir.



En este año Mondrian expuso en Kühl y Kühn, en Dresden, y en Rotterdamsche Kring. *El Neo-plasticismo* fue publicado como *Die Neue Gestaltung* en las series de la Bauhaus-Bücher.

Mondrian participa en las siguientes exposiciones: De Onafhankelijken, 1925, 1926, 1927; Potsdamer Kunstsommer, 1925 (50 Jahre holländische Malerei); l'Art d'Aujourd'hui (Art plastique non-imitatif) en el Chambre Syndical, París, 1925-26 (esta exposición fue en parte para protestar por la exclusión de *De Stijl* en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925); De Bron, La Haya, 1925-26 (junto a Jacoba van Heemskerck, Lissitzky, Jawlensky y Vlamincq, entre otros); De Branding, Rotterdam (en lo que había sido una oficina de correos), enero, 1926; Grosze Berliner

Kunstaussstellung, 1926; Exposición Internacional de la Société Anonyme, Brooklyn, 1926 (a través de Katharine Drier, a quien había conocido en París); Salon des Tuilleries, 1927, A.S.B.; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1928; Holländische Kunst, Düsseldorf, 1928; E.S.A.C.; Stedelijk Museum, Amsterdam y Pulchri Estudio, La Haya, ambas en 1929.

1926

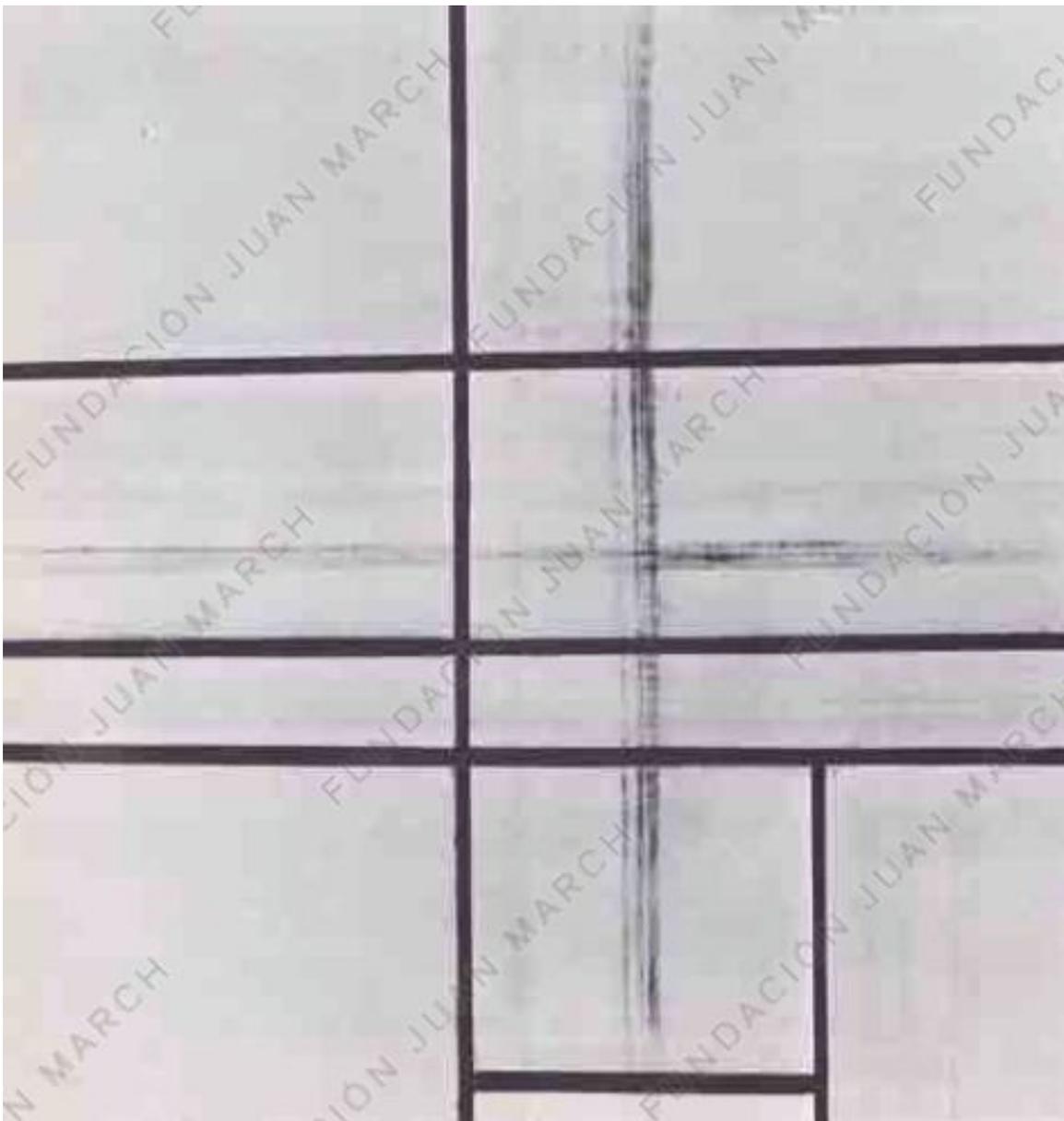
Numerosos artistas y admiradores visitan a Mondrian en su estudio. Contrata al fotógrafo Delbo para que fotografíe dicho estudio desde varios ángulos; estas fotos servirán para dar una impresión de las ideas de Mondrian acerca del interior neo-plástico. Dentro del mismo contexto hizo diseños

para una biblioteca para la Sra. Ida Bienert, en Dresden, que nunca se realizaron.

Lissitzky, cuya esposa había vendido muchas obras de Mondrian en Alemania, empezó un «abstract cabinet» en el Landesmuseum de Hannover que incluía dos obras de Mondrian (destruidas en 1936).

Un pequeño modelo para una obra de teatro del amigo de Mondrian, Michel Seuphor, *L'éphémère est éternel*, fue el último experimento de Mondrian en esta dirección.

A partir de este año, Mondrian publicó algunos artículos cortos en varias revistas europeas vanguardistas, incluyendo *Vouloir*, *Cahiers d'art*, i 10.



63. Composición,
1936-44

1928

Exposición individual en la Galería Jeanne Bucher, de París.

1930

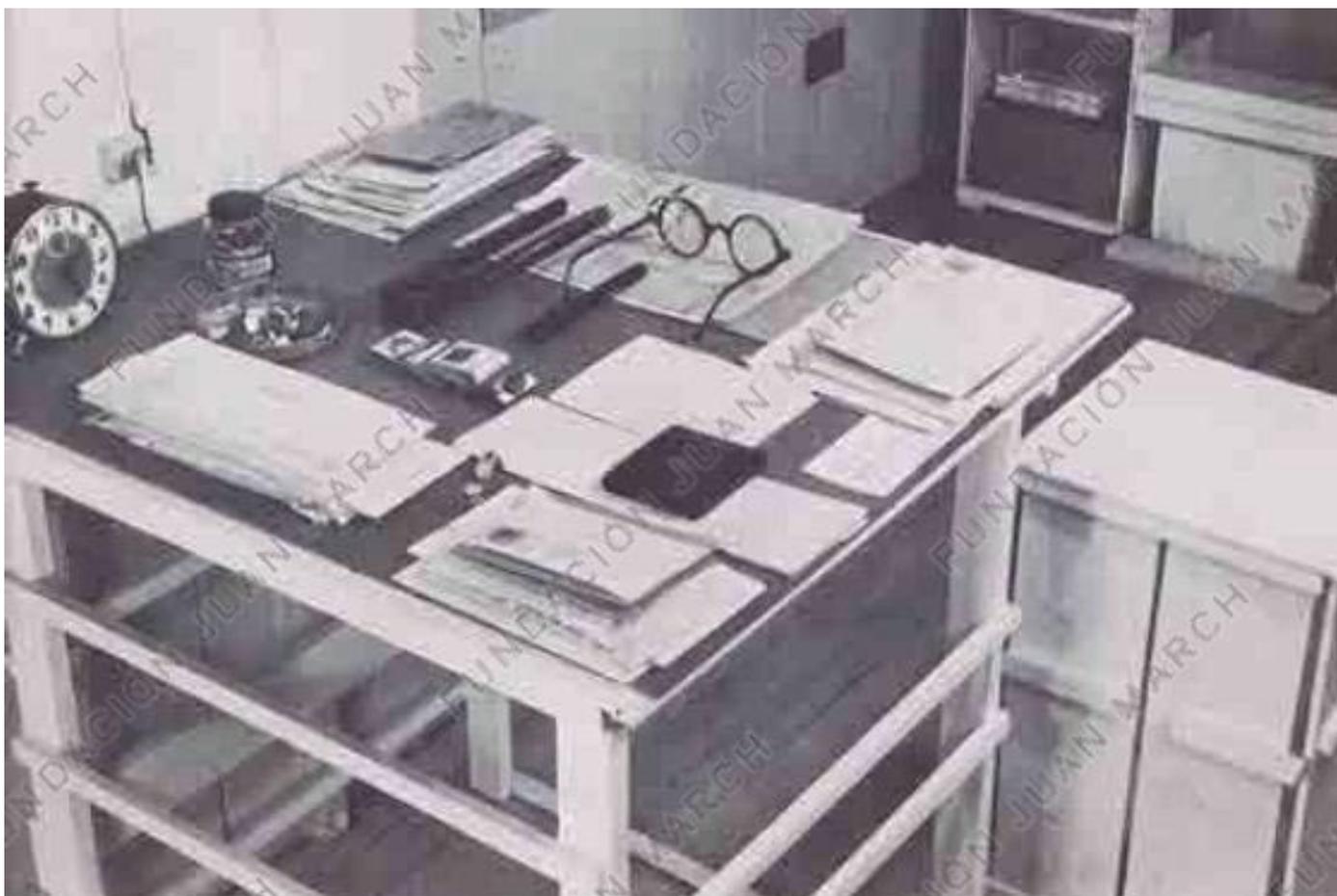
Durante bastante tiempo Mondrian había estado trabajando sobre un resumen de sus ideas relacionadas con el arte y la sociedad; este ensayo se iba a titular *L'art et la vie*. Trabajó sobre este proyecto durante varios años antes de publicarlo definitivamente. Su trabajo *evolucionó* como dijo él, más y más; la relación entre la línea y el plano llegó a ser más elemental llegando la línea a tener una autonomía total. En los años sucesivos produjo sus composiciones con líneas dobles. Mondrian participó en las exposiciones de los grupos «Cercle et Carré» y «Abstraction et Création». Sus contactos con coleccionistas de arte americanos aumentaron. También se expusieron obras suyas en Estocolmo, Bruselas y en los Países Bajos.

1935-1938

Las composiciones, dominadas principalmente por la relación entre líneas y muchas veces un solo plano, son más complejas en su estructura. La inminente destrucción de los estudios en la Rue du Départ motivaron el traslado de Mondrian, esta vez al número 278 del Boulevard Raspail, donde vivió hasta su partida a Inglaterra, en 1938. Publicó un ensayo importante en un libro del grupo de los constructivistas ingleses *Circle*, titulado *Arte Plástico y Arte Plástico Puro* (1937). El interés por su obra aumentó firmemente en Inglaterra, y particularmente en los Estados Unidos, entre coleccionistas y artistas compañeros. En septiembre de 1938, Mondrian fijó su residencia en Hampstead, Parkhill Road 60, junto a los estudios de Gabo y Nicholson. Se llevó con él muchas obras no terminadas en Francia y muchas de ellas no las completó hasta llegar a los Estados Unidos años más tarde.

1940-1944

El artista americano Harry Holtzmann, que había visitado a Mondrian en 1934 en París para escuchar sus teorías personalmente, persuadió a Mondrian para que se trasladara a Nueva York. Muchos artistas europeos ya le habían precedido. Primero tuvo un estudio en el 353 East 52 Street y pocos meses antes de su muerte se trasladó a un nuevo estudio, en el 15 East 59 Street. Algunos años antes de su llegada a los Estados Unidos se habían discutido en este país planes para una exposición de sus obras. Exposiciones individuales de su obra tuvieron lugar en 1942 y 1943, en la Galería Valentine Dudensing, y formó parte también de varias exposiciones colectivas. Sus contactos con numerosos artistas jóvenes americanos dieron como resultado la amplia difusión de sus ideas. La enorme evolución que se ve en su obra a partir de 1935 continuó hasta su muerte el primero de febrero de 1944. La principal característica de su obra en este último período es la equilibrada y compleja estructura de sus composiciones, ejecutadas exclusivamente en líneas o planos de color o combinaciones de ambos, en las cuales la vitalidad dinámica de su arte alcanza niveles de intensidad sin precedentes.



Catálogo

1. Paisaje con casa y canal, 1897
Oleo sobre lienzo
34 × 52 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
2. Bosque de abedules, 1898-1900
Acuarela
33 × 41,5 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
3. Interior, c. 1899
Oleo sobre lienzo
57 × 43 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
4. Desnudo, 1900
Dibujo
47 × 30 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
5. Granja y señora con flores, 1900
Oleo sobre lienzo
31 × 42 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
6. Dique seco de Durgerdam, 1901
Acuarela
44 × 60 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
7. Arboles a la orilla del Gein, c. 1904
Oleo sobre lienzo
32 × 39 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
8. Polder - paisaje, 1904-08
Carboncillo sobre papel
39,5 × 59,3 cm.
Staatsgalerie. Stuttgart
9. Arboles a la orilla del Gein, c. 1905
Oleo sobre madera
38 × 64 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
10. Molino de agua, 1905
Oleo sobre lienzo y cartón
30,2 × 38,1 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York
11. Arboles bordeando el Gein, 1905
Oleo sobre lienzo
27 × 48 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
12. Establo (en Amsterdam), 1905
Oleo sobre lienzo
47 × 61 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
13. Bodegón, 1905-08
Oleo sobre lienzo
62 × 122 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
14. Paisaje del Gein, 1906
Oleo sobre lienzo
32 × 44 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
15. Nube rosa, c. 1906
Oleo sobre lienzo
30 × 44 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
16. Molino, 1906
Oleo sobre lienzo
27,5 × 40 cm.
Colección particular
17. Niebla en el Amstel, 1906-07
Oleo sobre lienzo
32,5 × 42,5 cm.
Gemeentemuseum. La Haya
18. Arboles bordeando el río Gein, 1907
Oleo sobre lienzo
41 × 65 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
19. Desnudo, 1907
Lápiz sobre papel
45 × 22 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
20. Molino de viento, c. 1907
Oleo sobre lienzo
21 × 28 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
21. Molino, 1907-08
Oleo sobre lienzo
49 × 62 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
22. Cielo al atardecer, 1907-08
Oleo sobre cartón
64 × 74 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
23. Paisaje del Gein al atardecer, 1908
Oleo sobre lienzo
46 × 32 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam

24. Granja de Duivendrecht, 1908
Carboncillo y pincel sobre papel marrón
33 × 41,5 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
25. Faro de Westkapelle, 1908
Oleo sobre lienzo
71 × 52 cm.
Gemeentemuseum. La Haya
26. Gladiolo, c. 1908
Carboncillo sobre papel
39 × 26 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
27. Rosa, c. 1908
Acuarela
26 × 19 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
28. Amarilis azul, c. 1908
Acuarela
27 × 17 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
29. Amarilis, 1909
Acuarela
47 × 34 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
30. Crisantemo, c. 1909
Acuarela
28 × 22 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
31. Almiarés, 1909
Oleo sobre lienzo
30 × 43 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
32. Cala, 1909
Oleo sobre lienzo
46 × 32 cm.
Gemeentemuseum. La Haya.
33. Faro de Westkapelle, 1909
Oleo sobre lienzo
39 × 29,5 cm.
Gemeentemuseum. La Haya.
34. Iglesia de Domburg, 1909
Oleo sobre lienzo
36 × 36 cm.
Gemeentemuseum. La Haya.
35. Puesta del sol sobre el mar, 1909
Oleo sobre lienzo
41 × 76 cm.
Gemeentemuseum. La Haya.
36. Espigón en la playa de Domburg, 1909
Oleo sobre lienzo y madera
33 × 42 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
37. Crisantemo, c. 1909
Lápices de colores y carboncillo sobre papel
60,7 × 36,1 cm.
Stedelijk Museum. Amsterdam
38. Desnudo tumbado, 1910
Carboncillo sobre papel
94 × 160 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
39. Autorretrato, 1911
Carboncillo sobre papel
28 × 23 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
40. Paisaje, 1911-12
Oleo sobre lienzo
63 × 78 cm.
Gemeentemuseum. La Haya
41. Composición I, 1912
Oleo sobre lienzo
85,5 × 75 cm.
Colección Ernst Beyeler. Basilea
42. Composición (girasoles), 1912-13
Dibujo sobre papel
31 × 24,4 cm.
J. P. Smid Kunsthandel Monet. Amsterdam
43. Composición XIV, 1913
Oleo sobre lienzo
93 × 64,5 cm.
Van Abbemuseum. Eindhoven
44. Composición V, 1914
Oleo sobre lienzo
54,8 × 85,3 cm.
Museo de Arte Moderno. Nueva York
Donación de Sidney y Harriet Janis
45. Muelle y océano, 1914
Carboncillo y tinta sobre papel
53 × 66 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
46. El mar, 1914
Carboncillo sobre papel
50,2 × 63 cm.
Staatsgalerie. Stuttgart
47. Planos de color en óvalo, 1914
Oleo sobre lienzo
107,6 × 78,8 cm.
Museo de Arte Moderno. Nueva York

48. Composición con planos de color, 1917
Oleo sobre lienzo
49 × 61,2 cm.
Museo de Arte Moderno. Nueva York
Donación de Sidney y Harriet Janis
49. Composición: planos de color con superficies grises, 1917-18
Oleo sobre lienzo
49 × 60,5 cm.
Colección Max Bill. Zurich
50. Composición I, 1920
Oleo sobre lienzo
75 × 65 cm.
Colección particular
51. Composición II, 1920
Oleo sobre lienzo
63 × 56 cm.
Colección particular
52. Cuadro I, 1921
Carboncillo sobre papel
95,8 × 61,6 cm.
Staatsgalerie. Stuttgart
53. Cuadro II, 1921-25
Oleo sobre lienzo
75 × 65 cm.
Colección Max Bill. Zurich
54. Composición, c. 1925
Carboncillo sobre papel
23 × 30 cm.
Galería Pace. Nueva York
55. Composición, 1925
Oleo sobre lienzo
40,3 × 32,1 cm.
Museo de Arte Moderno. Nueva York.
Donación de Philip Johnson
56. Composición, 1927
Oleo sobre lienzo
39 × 51 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
57. Composición (azul, rojo y amarillo), 1930
Oleo sobre lienzo
72 × 54 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
58. Composición, 1930
Oleo sobre lienzo
50 × 50,5 cm.
Van Abbemuseum. Eindhoven
59. Composición D en rojo y azul, 1932
Oleo sobre lienzo
42 × 38,5 cm.
Colección Max Bill. Zurich
60. Composición, 1933
Oleo sobre lienzo
41,2 × 33,3 cm.
Museo de Arte Moderno. Nueva York.
Donación de Sidney y Harriet Janis
61. Composición en rojo, amarillo y azul, 1935-42
Oleo sobre lienzo
100 × 51 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
62. Composición, c. 1936
Lápiz sobre papel
27 × 20,9 cm.
Galería Pace. Nueva York
63. Composición, 1936-44
Oleo sobre lienzo
57 × 55 cm.
Colección particular
64. Composición en amarillo, azul y blanco, 1937
Oleo sobre lienzo
57,1 × 55,2 cm.
Museo de Arte Moderno. Nueva York.
Donación de Sidney y Harriet Janis
65. Composición (sin terminar), 1938-44
Carboncillo sobre lienzo
69,8 × 72,4 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
66. Composición en negro y rojo (sin terminar), 1938-44
Oleo y carboncillo sobre lienzo
80 × 63 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
67. Composición (con rojo) (sin terminar), 1939-44
Oleo sobre lienzo
72,4 × 68,5 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
68. New York City, New York, c. 1941-42
Oleo, carboncillo y lápiz con cinta sobre lienzo
117 × 110,5 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
69. New York City I, 1942
Oleo sobre lienzo
119,5 × 114,5 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York
70. New York City III (sin terminar), 1942-44
Oleo y cinta sobre lienzo
115 × 99 cm.
Galería Sidney Janis. Nueva York

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka,

con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,

con textos de Antonio Gallego, 1975

I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975/76.

Jean Dubuffet,

con textos del propio artista, 1976.

Alberto Giacometti,

con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976/77.

Arte Español Contemporáneo, 1977.

Colección de la Fundación Juan March.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

Arte de Nueva Guinea y Papúa,

con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

Marc Chagall, con textos de André Malraux y Louis Aragon, 1977.

Pablo Picasso, con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,

con textos de Carl Zigrosser, 1977.

III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977/78.

Francis Bacon,

con textos de Antonio Bonet Correa, 1978.

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978.

Kandinsky, con textos de

Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978.

De Kooning,

con textos de Diane Waldman, 1978.

IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978/79.

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,

con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya, Grabados,

(**Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia**), con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de

Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo, con textos de Julián Gállego, 1979

V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979/80.

Julio González,

con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,

con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,

con textos del propio artista, 1980.

VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1980/81.

Minimal Art,

con textos de Phyllis Tuchman, 1981.

Paul Klee,

con textos del propio artista, 1981.

Mirrors and Windows:

Fotografía americana desde 1960, con textos de John Szarkowski, 1981.

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,

con textos de Jean-Louis Prat, 1981.

