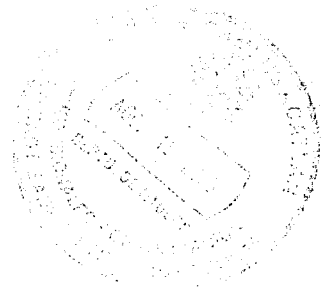


20226
14

General de Bibliotecas no 16
Código en formato electrónico e impreso: el
Código de mi trabajo profesional.
NOMBRE: Islas Aranda
Luis Alberto
11 Agosto 2003
hdp



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLÁN"

EJEMPLAR UNICO

Principios de Construcción Gráfica en *De Stijl*

TÉSIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Diseño Gráfico

PRESENTA

Luis Alberto Islas Aranda

Asesora:
Blanca Estela Aranda Juárez

Agosto 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TÉSIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO, PRESENTA: LUIS ALBERTO ISLAS ARANDA

**PRIN
CIPIOS
DE
CONS
TRUC
CION
GRÁ
FICA
EN**

**DE
STIJL**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

INTRODUCCIÓN [página 6]

CAPÍTULO UNO HOLLANDA

UNO . UNO Situación geográfica [página 11] **UNO . DOS** Población [página 13] **UNO . TRES** Amsterdam [página 15] **UNO . CUATRO** Historia de los Países Bajos [página 17] **UNO . CINCO** Factores sociales [página 19] **UNO . SEIS** Historia del arte holandés [página 22]

CAPÍTULO DOS ARTE MODERNO

DOS . UNO Impresionismo [página 32] **DOS . DOS** Neopresionismo y Postimpresionismo [página 37] **DOS . TRES** Fauvismo [página 42] **DOS . CUATRO** Cubismo [página 48] **DOS . CINCO** Expresionismo: Die Brücke y Der Blaue Reiter [página 54] **DOS . SEIS** Futurismo [página 65] **DOS . SIETE** Rayonismo [página 73]

**CAPÍTULO TRES LA TENDENCIA
CONSTRUCTIVA**

TRES . UNO Suprematismo [página 82] **TRES . DOS** Constructivismo [página 91] **TRES . TRES** Neoplasticismo [página 104]

**CAPÍTULO 4 EXPONENTES
Y OBRA DE DE STIJL**

4 . UNO Piet Mondrian [página 129] **4 . DOS** Theo van Doesburg [página 153] **4 . TRES** Gerrit Rietveld [página 163] **4 . CUATRO** Bart van der Leek [página 170]

**CAPÍTULO CINCO ANÁLISIS
Y APLICACIÓN GRÁFICA**

CINCO . UNO Estructuras neoplasticistas de composición [página 178] **CINCO . DOS** Abstracción neoplasticista [página 204] **CINCO . TRES** Color [página 219] **CINCO . CUATRO** Ejemplificación de diseño gráfico neoplasticista [página 242]

CONCLUSIONES [página 257]

GLOSARIO [página 262]

BIBLIOGRAFÍA [página 267]

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Es mi intención revisar de manera general la historia artística en Holanda; ésto no como objetivo, sino como medio de crecimiento y maduración para llegar a la etapa que me incumbe en manera particular: la corriente neoplasticista dentro del grupo *De Stijl*,

o El Estilo.

Es a partir de corrientes y escuelas artísticas que vieron a futuro y marcaron pautas, que las expresiones artísticas han evolucionado, es éste mi principal interés en *De Stijl*, una corriente que desfasó el arte tradicional y de intención meramente intelectual-emocional, lo mezcló con las ciencias y el uso cotidiano, y lo situó dentro de lo que conocemos como arte aplicado.

El Diseño Gráfico, no sólo vio su nacimiento de vanguardias como la *Bauhaus* o *De Stijl* mismo, sino que aún hoy en día se alimenta de los conceptos, enseñanzas y lineamientos de estética y función de las mismas. En esto radica la importancia de la modernista visión de sus fundadores e integrantes, en la utilidad que aún conserva.

Es la innovación y el desarrollo visionario lo que convierte a una moda en un estilo; en una tendencia, no a ser imitada, sino desmenuzada a conciencia y de la que podemos extraer principios de composición estética y funcionalidad creativa.

Se pretende enumerar, repasar y reconocer estos principios compositivos dentro de la obra de los artistas que integraron este movimiento; así mismo los elementos plásticos que la conciertan y el particular uso del color que ejercieron.

Mi propósito es encontrar en los principios, bases y normas estéticas que rigieron este estilo, una fuente creativa de conceptos, métodos e influencias, a partir

de la cual sea posible construir diseño gráfico, en el cual puedan valorarse las características y alcances propios de la corriente.

Esto, además de dar coherencia y sujeción a los posibles diseños, sirve como puente entre dos parentescos cercanos, el arte y el Diseño Gráfico. La vinculación entre la elaboración artística de valor puramente estético y las aplicaciones de la plástica funcional permiten una justificación completa y acotada del diseño, que no sólo cumpla con los requisitos de sentido, analogía y relación que todo trabajo gráfico requiere, sino que lleve la apología más allá, evitando carencias y llenando cualquier vacío tanto gráfico como intelectual.

Otro beneficio esperado es una alta valoración estética del diseño. Al analizar y aplicar las reglas y principios de la corriente *De Stijl*, será posible encontrar una disposición apropiada al concepto, además de contar con bases firmes para trabajar los elementos formales del diseño y disponer de ellos bajo la guía de un estilo con bases teóricas y técnicas. Con esto, será más fácil llegar a la conclusión de un trabajo, no sólo con plena justificación intelectual, sino con un alto impacto estético.

Siguiendo, con este estudio también se pretende alcanzar un mayor grado de funcionalidad en el diseño. Aplicando preceptos y lineamientos —técnicos y teóricos— ampliamente practicados por los integrantes de esta corriente, será posible contar con una utilización más sintética, limpia y ordenada de los

factores gráficos, logrando un valor de funcionalidad, lectura y reconocimiento más alto que a la falta de estructura estética y práctica que sufre gran parte del diseño gráfico actual.

La práctica y uso continuo de abstracciones y valores abstractos en el diseño también son considerados como un beneficio a reportarse a partir de la creación inspirada en los principios de *De Stijl*. Muchas veces, el diseñador ignora la gran eficacia y polisemia de los valores abstractos. Partiendo de su conocimiento, reconocimiento y, finalmente, procediendo a su aplicación en el trabajo de diseño, los diversos niveles de abstracción podrán ser utilizados con mayor desenvoltura y funcionalidad en la obra del interesado, además de aportar una enorme gama de posibilidades gráficas, estéticas y semióticas. No pretendo abarcar intenciones semiológicas en este trabajo, sino sólo denotar las características y alcance de la gama abstraccionista.

Finalmente, a través de la correcta aplicación de los pilares neoplasticistas, el diseño realizado contendrá de manera implícita, un gigantesco bagaje de historia artística, siendo éste un eslabón más en la cadena de acontecimientos artísticos y posibilitando una futura influencia en trabajos posteriores, tanto del creador como de otros; no siendo la intención el promover únicamente los valores y procedimientos neoplasticistas de creación, sino fomentar, a través de ellos, el interés por un diseño más pensado, con bases más firmes y justificaciones válidas y completas.

Para alcanzar estos objetivos, parto de un estudio histórico y artístico en relación a la corriente que me interesa, esto con el fin de marcar un contexto y entender su procedencia y desarrollo. El siguiente paso es conocer y comprender las bases de creación gráfica, como son los elementos formales, principios de composición y teoría del color. Finalmente, relacionaré estas partes con el trabajo de la corriente *De Stijl*, reconociendo y analizando los mencionados elementos estructurales y plásticos, para retomarlos en la ejemplificación de diversos diseños originales.

En conclusión, este análisis servirá como ejemplo del pasado y como base de construcciones plásticas futuras por parte de diseñadores contemporáneos, que encontrarán elementos de justificación, inspiración y motivo para sus propias creaciones. Conociendo el pasado, y una de las más importantes etapas de la historia del arte para los diseñadores, será posible obtener conocimientos de composición y estética, los cuales servirán como archivo visual y teórico al momento de enfrentarse al papel en blanco.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAP. UNO
HOLANDA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En este primer apartado nos encargaremos de revisar la historia y características que conforman la nación holandesa. A partir del conocimiento de su cultura, educación, desarrollo y demás factores relativos a su formación como país y, particularmente en su devenir artístico, lograremos llegar a un mejor nivel de comprensión hacia la particular historia del arte en esta nación.

Además, es importante comprender las situaciones que originaron el clima para que la plástica siguiera el peculiar avance que describiremos más adelante. La asimilación de información y datos generales de este país europeo nos servirá para entender uno de los vectores que forjan los estilos artísticos y a sus creadores: el contexto.

La comprensión del entorno nos dotará de bases cognoscitivas que nos ayudarán a explorar más fácilmente las características que formaron escuela y tendencia en los Países Bajos; lo cual no queda restringido a sus fronteras geográficas o políticas, sino que se extiende y figura en los anales de la plástica occidental y llega hasta nuestros días.

UNO. UNO SITUA CION GEO GRAFICA



Los Países Bajos son un pequeño Estado del norte de Europa occidental; ubicado en la costa del Mar del Norte, donde desembocan el Rin y el Mosa, sus ríos más importantes.

Es una tierra de muy poca elevación, apenas rebasa los 50 metros y tiene su punto más alto en el monte Limburgo, que tiene 322 metros de altura.

La tierra tiene especiales características en los Países Bajos; al noroeste es pantanosa debido a los restos glaciares que allí se encuentran, ahí se extienden grandes zonas boscosas y landas. El sureste presenta el paisaje típico de campiña, el cual con un suelo pedroso de grava y arena, es parecido al noroeste en propiedades. En cambio, la zona de Limburgo es mucho más fértil.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Casi la mitad del país se encuentra por debajo del nivel del mar (de ahí el nombre de Países Bajos); particularmente la zona oeste se encuentra en una pelea constante por ganarle tierra al mar; esto se logra de manera natural por líneas de dunas, y artificialmente por la construcción de diques, lo que ha permitido aumentar tierras cultivables de arcilla muy fértil, llamadas polders.

Una serie de dunas conforman el litoral de la nación; nacidas hace aproximadamente 5000 años y en evolución constante, encontramos dunas jóvenes y antiguas, que se apilan unas sobre otras.

El drenaje y la eliminación de sal se aseguran mediante canales y estaciones de bombeo, que desde la antigüedad realizan la misma función, otrora por medio de molinos de viento, hoy por electricidad.

La hidrografía es una fuente importante de ingresos y constituye una parte básica de la economía del país. Sus ríos principales, el Rin y el Mosa, están elevados por encima de la llanura y tienen aluviones muy fértiles, así como el delta más vasto de toda Europa.

Las tierras neerlandesas se encuentran en constante cambio debido al movimiento del nivel del mar. Esto puede verse de manera muy marcada en la zona conocida como *Waterland*, una región muy característica de pantanos y canales, consecuencias del hundimiento general del terreno y la lucha con el mar.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNO. DOS POBLA CIÓN

1.2

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Los Países Bajos tienen una alta densidad de población, de las mayores del mundo. La mayor parte de ésta son descendientes de francos, frisones y sajones. A partir de la segunda guerra mundial se fomentó la emigración, y cerca de medio millón de holandeses dejaron su país; sin embargo, el grueso de la población se sostuvo, e incluso aumentó, debido a la entrada de inmigrantes turcos, marroquíes, europeos mediterráneos y habitantes de las colonias neerlandesas en América y Asia. Es por esto que la población de esta nación está constituida por numerosas etnias y diversos bagajes culturales.

Las estimaciones de población en los Países Bajos son de 16,067,754 (Julio 2002 est.) habitantes (474 habitantes por kilómetro cuadrado)⁹. Las ciudades en

orden de importancia y tamaño son:

Amsterdam/ 900 000 habitantes

Rotterdam/ 598 521 habitantes

La Haya/ 445 279 habitantes


Utrecht/ 234 170 habitantes

Existen otras 16 ciudades con una población de 100 000 a 200 000 habitantes, la mayoría ubicadas en la zona conocida como *Randstad Holland*, un cinturón urbano formado por las provincias occidentales del norte de Holanda, el sur del país y Utrecht.

La gran mayoría de la población del país vive en alguna de estas 4 ciudades y en los pueblos grandes, se estima que un 89% de los habitantes viven en condiciones urbanas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNO.TRES AMS TER DAM



Situada al noroeste del país, es la ciudad principal, capital constitucional y corazón urbano y comercial de los Países Bajos; el gobierno reside en La Haya, sin embargo, una ciudad cercana.

Amsterdam está atravesada por canales a lo largo y ancho de toda su extensión; éstos forman 90 islas en las que se encuentra la ciudad y que están enlazadas por 400 puentes; la urbe está cimentada en pilares que atraviesan capas de arena hasta afirmarse en el sustrato arcilloso de capas inferiores.

Amsterdam es un importante puerto y una de las ciudades con más vitalidad comercial de toda Europa. Su labor de puerto está afianzada por la comunicación de la ciudad con el mar del Norte a través de una red de ferrocarriles y canales, por los que se asegura la llegada de grandes toneladas de carga. La más importante vía es el Gran Canal del Norte.

Las industrias más importantes de la urbe son los astilleros, las refinerías de azúcar, de maquinaria pesada, papelería, textiles, porcelana, vidrio, diversos químicos,

automovilismo, aeronáutica y la talla de diamantes. Asimismo, una de las bolsas de valores más importantes del mundo tiene su sede en esta ciudad, confirmando el enorme valor que tiene Amsterdam como centro financiero, no sólo de los Países Bajos, sino a nivel internacional.

Desde tiempos antiguos, Amsterdam ha funcionado como un importantísimo centro cultural e intelectual en Europa, particularmente desde el siglo XVII, siglo en el que se fundó la *Universidad van Amsterdam* (1632). Otras instituciones de gran renombre se encuentran asentadas en la ciudad, como la Academia Nacional de Arte, la Real Academia de las Ciencias y el *Rijksmuseum*, casa de una de las colecciones de pintura holandesa y flamenca más importantes del mundo.

La ciudad alberga otros museos de primer orden como la casa de Rembrandt y el *Museo Van Gogh*.

La arquitectura tiene dignos representantes y muestras ejemplares de los siglos XVI y XVII; además de edificios históricos como la *Oude Kerk* (Iglesia vieja) del año 1300 aproximadamente, la *Nieuwe Kerk* (Iglesia nueva) de 1600 y el Palacio Real, del siglo XVII, que alberga al ayuntamiento.

HISTORIA DE***LA CIUDAD**

La historia de Amsterdam como ciudad se remonta a 1300, cuando se concedió la liberación aduanal para el intercambio de mercancías en su territorio y

su incorporación a la Liga Hanseática en 1369, la antigua confederación comercial de varias ciudades libres alemanas.

Al terminar la guerra de independencia contra España en el siglo XVII, se convirtió en un importantísimo centro comercial del norte de Europa, esto perduró hasta finales del siglo XVIII, cuando el exceso de sedimentos del río IJsselmeer ocasionó su cierre y su consecuente declive comercial; además de un bloqueo económico británico durante las guerras napoleónicas. En 1810 Napoleón conquistó e incorporó los Países Bajos al régimen francés, y después de la caída de este imperio, se nombró Amsterdam como la capital oficial.

Su regreso a la vida económica se dio en el siglo XIX, con la apertura de los canales que comunican la Holanda septentrional con el mar del Norte. Durante la Segunda Guerra Mundial, estuvo ocupada por los alemanes durante cinco trágicos años, en los cuales la población destacó por numerosos actos de valentía, como la conocida negativa de los médicos holandeses a denunciar a sus pacientes judíos, lo que llevara a cientos de estos profesionales a los campos de concentración; o la famosa Anna Frank, cuya casa aquí se encuentra y fue convertida en un museo. Por supuesto, que no todos los neerlandeses militaron con los aliados, miles de jóvenes se unieron a las tropas nazis.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNO. CUATRO
HISTORIA
DE LOS
PAISES
BAJOS



Los grupos celtas asentados en la actual tierra neerlandesa fueron los primeros pobladores de esta zona, sin embargo, hacia el siglo I a.C., los pueblos germánicos, frisones y bátavos los echaron para establecerse.

Los Países Bajos formaron parte del imperio Carolingio, después de su cristianización en el siglo VIII; y luego del Sacro Imperio Romano Germánico

Durante las Cruzadas, los principados empezaron a tomar fuerza y a adquirir independencia económica del poder autócrata; estos principados surgieron del reparto feudal de la tierra y, gracias a su desarrollo comercial pudieron liberarse de la centralización y llegaron a tener sus propios gobiernos.

Los Países Bajos se unificaron y pasaron a formar parte de la casa de Borgoña y los Habsburgo después de la unión de María de Borgoña y Maximiliano de Austria.

El gobierno de las tierras neerlandesas fue heredado a Felipe II, después de la abdicación de Carlos V; este reinado se enfrenta al descontento de los nobles holandeses, expulsados de los cargos públicos, y a

la discrepancia en religión, calvinistas los súbditos y católicos los gobernantes; éstas y otras dificultades pasan de Felipe II al Duque de Alba, quien somete en represión al país.

Guillermo de Nassau dirige la guerra de independencia en 1572, año en el que inicia. Guillermo, príncipe de Orange es reconocido por el pueblo holandés como gobernante. A partir de esto se da la escisión de territorio, ya que las provincias católicas del sur se añaden a Bélgica y se reconcilian con España, formando la Unión de Arras; y las provincias protestantes del norte conforman la Unión de Utrecht, que devendrá en las Provincias Unidas. Cada una de estas provincias tiene un gobierno autónomo, y la máxima autoridad es el Estatuder General.

Por otro lado, encontramos dos partidos políticos dominando el poder, el republicano burgués que apoya la libertad de acción de las provincias, y los organistas nobles, que optan por la centralización de poderes.

Las Provincias Unidas son una potencia marítima y comercial en la primera mitad del siglo XVII; su relativo liberalismo atrae a la comunidad artística e intelectual de la época, Descartes entre ellos.

El desarrollo marítimo alcanza pináculos con la fundación de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales y la posterior Compañía de las Indias Occidentales; conformadas por burgueses ricos, mercaderes y armadores, los que serían responsables de extender las tierras neerlandesas por todo el mundo.

Esta situación de bonanza y desarrollo naval decae

con las guerras contra Inglaterra, lo que ocasiona la pérdida de colonias de ultramar y la hegemonía oceánica. Esto aunado a la guerra con los ejércitos franceses de Luis XIV, que tiran la economía nacional; y finalmente, los Países Bajos son conquistados por Francia en el siglo XVIII.

Napoleón cede las tierras neerlandesas a su hermano Louis en 1806, y en 1815 el Congreso de Viena forma el reino de los Países Bajos, que esta integrado por Holanda y Bélgica, este último se independiza en 1830.

Las reformas democráticas alcanzan a los Países Bajos a mitad del siglo XIX, cuando se conforma una Constitución y se crea el Parlamento. Como estabilizador se instaure la casa real de Orange-Nassau.

La casa monárquica es sólo representativa, y en política no ejerce poder alguno.

Para 1917 los hombres pueden participar en las elecciones y las mujeres se unen en 1919.

Durante las dos guerras mundiales del siglo XX, los Países Bajos se han declarado neutrales, a pesar de lo cual han sido invadidos.

En 1947, se une al Benelux una asociación aduanera muy activa en el comercio europeo, conformada, además, por Bélgica y Luxemburgo.

En la segunda mitad del siglo XX, los Países Bajos reconocen la independencia de sus colonias de ultramar: Indonesia en 1949, las Antillas Neerlandesas en 1954 y Surinam en 1975.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNO.CINCO FACTORES SOCIA LES

5
1

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La organización social en los Países Bajos estaba estructurada en torno a tres sectores primarios hasta 1960. Todas las instituciones, los grupos culturales y la mayor parte de las facetas de la vida holandesa se encontraban ligadas a grupos conocidos como *pillars*. Existían tres diferentes *pillars*: protestantes, católicos y públicos. Todos los medios de comunicación, instituciones educativas y, en general los sectores que unifican la cultura y vida social se hallaban sectorizados en algunos de estos grupos; los que se encontraban incrustados en todos los ámbitos del gobierno. Con el tiempo surgieron grupos de liberales y socialistas, los que agregaron una mayor pluralidad a las instituciones, ya que no estaban sectorizados dentro

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

de ninguna clasificación, y eran independientes del sistema de *pillars*.

Para 1980, los grupos sectarios ya no contaban con la fuerza y representación de antaño, y el grueso de la población ya no se encontraba afiliado a un grupo específico.

LA

**** EDUCACIÓN

A partir del siglo XVI, desde la Reforma Protestante, la educación básica ha abarcado gran parte de la población, lo mismo para los niveles de alfabetización.

En el siglo XIX, se resolvió el apoyo que el gobierno otorgaría a la educación. A pesar de diversos problemas que surgieron con las escuelas privadas, y sus patrones eclesiásticos, y del alcance social y político del conflicto, en 1917, la Constitución de los Países Bajos aseguró el apoyo estatal tanto a escuelas públicas como privadas.

Actualmente, dos terceras partes de las escuelas son públicas y el resto privadas, ya sea del sector protestante o católico.

La educación básica es obligatoria entre los 5 y 16 años de edad. Éstas abarcan seis años de escuela primaria y alguno de los diferentes tipos de educación secundaria, donde se imparte teoría y profesión técnica.

Para finales del siglo XX, los alumnos inscritos en alguna institución educativa formaban un enorme núcleo de desarrollo profesional, incrementándose constantemente desde 1960 hasta nuestros días.

Primaria: 2 000 000 de estudiantes

Secundaria: 1 700 000 de estudiantes

Educación superior: 560 000 estudiantes

Los Países Bajos cuentan con muchísimas escuelas y una gama importante de universidades, institutos técnicos y formación en las Bellas Artes. Las universidades más importantes del país son la de Amsterdam, que data de 1632; la Universidad Estatal de Groninga, fundada en 1614; la de Leiden de 1575 y la Universidad de Utrecht, que abrió sus puertas en 1636.

Otras importantes instituciones universitarias son: la Universidad Delta, la Universidad Erasmus de Róterdam (con el programa de intercambio estudiantil más importante de Europa), la *Haagse Hogeschool*, la *Hanzehogeschool*, la *Hogeschool Eindhoven*, el *IJsseland Polytechnic*, la Universidad Nijenrode, la *Noordelijke Hogeschool Leeuwarden*, la Universidad Tilburg, la Universidad de Limburg, la Universidad de Nijmegen, la Universidad de Twente y la Universidad Vrije.

MEDIOS****DE

COMUNICACIÓN

Existen seis periódicos de alcance nacional en Holanda, cada uno de ellos está asociado a un partido político o ideología social, estos son: el *NRC-Handelsblad* de Róterdam, que pertenece al sector liberal independiente; el *Volkskrant* de Amsterdam de ascendencia católica; el *Trouw* de Amsterdam de influencia

socialista entre otros.

Los Países Bajos publican una gran cantidad de periódicos locales, por región y los ya mencionados nacionales. El más vendido a nivel nacional es la publicación independiente *Telegraaf* de Ámsterdam.

En 1988 se aprobó la Ley de Medios de Comunicación, la cual comisiona a dos organizaciones estatales para coordinar y regular las transmisiones de radio y televisión; éstas son un consorcio independiente encargado de proveer las instalaciones, y una compañía de representación pública y privada que trasmite programas de interés general.

Las mayores productoras son la compañía socialista VARA, la representación protestante de NCRV, la KRO de los católicos y las independientes AVRO y TROS.

La transmisión a través de instalaciones privadas no está permitida en Holanda, así que el tiempo de emisión se divide entre todas las productoras, las cuales abundan, aunque en su mayoría no son muy grandes; sin embargo, su importancia radica en la aportación plural que atribuyen a los medios de comunicación en el país.

Por otro lado, "Holanda también cuenta con tres cadenas privadas que son emittidas desde Luxemburgo, la RTL 4, RTL V y SBS 6. Estas son aún más populares que las anteriores."

La estimación de alcance de estos medios puede verse en las cifras: para principios de los noventas se contaban unos 5 600 000 televisores y 12 millones de aparatos de radio en el territorio nacional.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNO.SEIS HISTORIA DELARTE HOLANDÉS

1.6

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

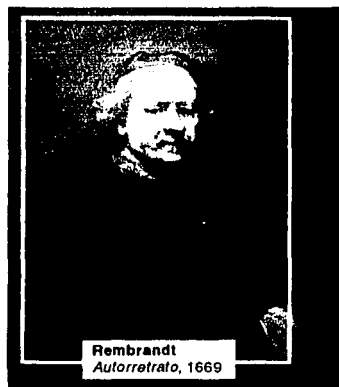
El arte holandés propiamente dicho, empieza a desarrollar su carácter y **estilo** a partir de 1579, año en que se forman como nación después de independizarse del gobierno español.

En principio es muy notoria la similitud entre el estilo que empieza a desarrollarse en Holanda y el de la provincia de Flandes, que seguía bajo la tutela hispana, además del dominio católico. El interés de gran número de letrados e intelectuales por las ventajas de la Reforma Protestante llevó a una interesante y acaudalada muchedumbre a ciudades como Amsterdam o La Haya, que parecían herederas de los años de bonanza venecianos, como puerto y centro social y cultural.

La Reforma promulgó multitud de cambios en la vida que regía Europa hasta entonces, en el arte ocasionó la ruptura tajante y definitiva entre las caracte-



El Bosco
Muerte y miseria, 1490



Rembrandt
Autorretrato, 1669

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Franz Hals
Niña gitana, cerca de 1645



Vincent van Gogh
Autorretrato, 1889

rizaciones mitológicas y expresionistas de la plástica católica y el ascetismo y el racionalismo austero de los protestantes.

La reforma religiosa, y la incorporación de gran parte del territorio holandés al protestantismo, evita el arte monumental y efecista, propio de la Iglesia católica y muy recurrido en la decoración de recintos religiosos y ampliamente aceptada en la creación artística de aquellos días.

Así fue como la pintura se desarrolló en Holanda, tomando los aspectos que le interesaron de los estudios renacentistas pero sin apropiarse del alto sentido humanista y allivo de los Italianos. Los holandeses, al igual que otros países reformistas, optaron por una visión más humilde del hombre; sometiéndolo a las inescrutables fuerzas del destino y poniéndolo a merced divina. Por esto el Renacimiento no tuvo un florecimiento explosivo como en los países sureños, sino que vivió la creación de un arte controlado y nada exclamativo.

De esta manera, rechazando la exaltación del hombre y oponiéndose a plasmar figuras religiosas, el arte neerlandés sólo pudo atenerse al recurso del *Realismo*.

La fuerte influencia italiana en la pintura europea empieza a ceder terreno en los Países Bajos a finales del siglo XVI, cuando la *Escuela de Haarlem* gana espacios y florece durante todo el siglo XVII, que fue conocido como El Siglo de Oro de la pintura holandesa.

El iniciador del *Realismo* holandés y líder de la *Escuela de Haarlem* fue Frans Hals; quien se acercó al retrato como tendencia general en su pintura. También es

conocido su gusto por la pintura de la sonrisa y escenas de alegría, en las que capta con precisión la expresión de ojos y gestos.

Hals sobresale por plasmar todas las clases de la sociedad de su tiempo en sus retratos individuales o grupales. Este pintor opta por la utilización de grandes y fuertes pinceladas, que logran captar la esencia del grupo retratado sin perder la personalidad del individuo. También se reconoce su independencia, por su alejamiento de la influencia manierista y su preferencia por las escenas de género típicamente neerlandesas.

El *Realismo* suscitó la más importante época y caracterizaciones pictóricas en este país. Las esculturas, que habían sido prohibidas por las nuevas autoridades religiosas, cedieron el paso a la pintura como obra protagonista en las plásticas; esta fue una tremenda diferencia con la tradición que se montaba en los países católicos, donde la escultura se erguía como centro de las artes, a partir de la cual se fomentaba la pintura de lienzos, obedeciendo a la incidencia e importancia de las sombras y el claroscuro que reinaban en esta obra.

El *Realismo* se llevó a cabo en lienzos, entonces. La nueva burguesía, ricos comerciantes, navegantes y financieros delegaron en los artistas la responsabilidad de plasmar su forma de vida, su diario acontecer y el tránsito de estas familias por el mundo.

Así podemos entender el súbito impulso que recibió el retrato, y la tendencia a formar *modas* con respecto a los géneros y la especialización del arte.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

La pintura funcionó como negocio una vez más, la burguesía encargaba a los artistas determinada pintura para conmemorar sucesos y detallar actividades. Esto contribuyó a que los pintores se sujetaran a las reglas establecidas por los mecenas, los cuales ordenaban obras a capricho de acuerdo al género que estuviera en boga.

La participación activa de la clase acomodada en las manifestaciones artísticas ha contribuido en gran manera al desarrollo de las Bellas Artes en los Países Bajos, pero no sólo los ricos fomentaron el ascenso de las artes en Holanda, los funcionarios de gobierno recurrieron constantemente a los pintores para plasmar acuerdo políticos, burócratas de importancia y representaciones adecuadas a la solemnidad gubernamental de oficinas y ayuntamientos.

La actividad mecánica de los distintos gobiernos a través de los años fomentó particularmente la creación y avance en materia de artes plásticas.

El *Realismo* neerlandés no sólo recibe influencias del italianismo y la pintura de Flandes, también encontramos características internas, autores que marcan su obra por contener un sentido místico de tranquilidad y reticencia que lo hacen único. Entre sus máximos representantes encontramos a Jan van Eyck en el siglo XIV; Borch en el siglo XV y Jerónimo Bosch, mejor conocido como El Bosco, pintor que se destaca por su peculiar uso de la relación fondo-figura, así como la constante recurrencia a fascinantes simbolismos y macabras alegorías religiosas. Su trabajo ha causado intriga a través de los siglos debido a su pro-

fundo sentido de exploración del inconsciente y un perturbador resultado en el espectador.

El arte holandés, y su estrecha relación con los cambios políticos y religiosos, manifiesta reticencia a las figuras de decoración eclesialística y de conmoción fanática; esto podemos explicarlo por el discurso de la Iglesia protestante, que prohíbe la utilización de imágenes religiosas y se acerca al austerismo como antítesis del poderío del Vaticano. Así, el arte neerlandés favoreció la pintura de género, en la que podemos apreciar escenas copiadas en vivo, momentos tomados de la vida cotidiana, caracterizaciones pintorescas, imágenes de interiores y paisajes; lo mismo que el retrato, muy apreciado por la alta burguesía.

Los géneros se dividieron y dieron paso a una alta especialización dentro de los grupos de artistas: "bodegones, género animalista, pintura de costumbres, arquitecturas de iglesias y paisaje. Y aún éste se subdivide en marinas, vistas campestres, vistas urbanas, paisaje animado y ruinas".¹

Respecto a estos géneros, en la pintura holandesa podemos observar que la delimitación de los autores a una sola especialidad se sostenía —en la mayoría de los casos—, a lo largo de toda su vida.

Otro aspecto característico de esta etapa del desarrollo artístico holandés es la preferencia por formatos pequeños o medianos, contrario al gusto monumental y casi muralista de la pintura de origen católico.

Además de las diferencias religiosas que impulsan esta preferencia por los pequeños formatos, también

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

debemos tomar en cuenta su ajuste con respecto a la arquitectura, la cual era también mucho más sobria e interiorista que la de los vecinos católicos. Así, tenemos que techos más bajos y muros contenidos prefieren una pintura de caballete a un lienzo mural como los que comúnmente se aprecian en los palacios barrocos y las catedrales.

Como puede aducirse, la burguesía y la clase alta en general influyó muchísimo en el crecimiento de la plástica en los Países Bajos; lo que en otras naciones se manifestó como amor por el teatro, la danza, las artes escénicas en general, musicales o literarias, en Holanda se inclinó por la creación plástica, la cual se desarrolló como ninguna otra en este país. La burguesía sostenía la constante creación de arte, en parte por su conocido aprecio por el mismo, en parte por el gran nivel de aceptación social de la pintura.

El arte neerlandés se distingue por una inclinación al detalle realista desde tiempos muy tempranos. El estudio y práctica de la pintura que aspira a la realidad logró resultados prodigiosos en este campo. Tenemos un arte de observación analítica en la plástica holandesa del XVII, donde la elección de un campo de vista limitado se plasmaba con maestría y conservando fielmente la expresión original de los materiales, las transparencias y los factores ambientales como la luz, el viento, el agua y las sombras.

Esta época también es reconocida como la edad de oro de la naturaleza muerta, la que ocupó la atención de los artistas holandeses, quienes se distinguieron

por su habilidad y prolífico trabajo.

Este género, considerado menor por las academias, es recurrente en la obra neerlandesa, y obedece a una civilización opulenta y presta a exhibir sus riquezas, pero que deseaba ser expuesta como preocupada por avances metafísicos y capaz de reflexionar sobre lo vano de los bienes materiales.

Esto tiene cabida en las naturalezas muertas de forma paradójica, colocando cráneos junto a lozanas frutas y hermosas flores, o mostrando la decadencia de las formas naturales y el fin de la vida. Los bodegones holandeses se distinguen, entonces, por un patetismo implícito en las riquezas y la belleza.

Dentro de la *Escuela de Haarlem* tenemos también a Pieter Claesz, quién renovó la composición de los cuadros de naturaleza muerta, particularmente de las mesas servidas.

Su principal preocupación es denotar la profundidad de sus escenas, esto logrado mediante concentraciones de objetos y su correcta perspectiva. Su composición está unificada por una clara tendencia monocromática, que encierra a todos los elementos en el cuadro en una ambientación específica y homogénea. Así tenemos una pintura de una paleta reducida, pero de una variedad gigantesca de matices y tonos.

También se ocupa del aspecto táctil de los objetos representados, esta era una característica importante de este género en los Países Bajos. La textura de las imágenes está finamente trabajada, y encontramos representaciones perfeccionistas de materiales y sus

cualidades, como el brillo de los metales o la transparencia de los cristales.

El género más importante de la vida artística holandesa es el paisaje. Un paisaje no es sólo una toma recortada de la naturaleza, sino un punto de vista particular del artista.

Los pintores holandeses más importantes en este género logran concentrar la reproducción fiel de la realidad y una sensación casi fantástica dentro de cada uno de sus cuadros; entre estos tenemos a Rembrandt, Rubens, Ruysdael y Veermer.

Además de diversas representaciones de la naturaleza y las ciudades, también sobresale la creación de marinas, descripciones marítimas o de embarcaciones. Por tradición, el género paisajístico incluía escenas de batallas en enormes panoramas.

Durante el Siglo de Oro, los pintores se especializaban en un tipo de paisaje bien definido; algunos se dedicaban a plasmar interiores de iglesias como Saenradam o escenas campiranas asociadas con animales y rebaños, como Potter.

Si bien se hace notoria una reticencia al barroco dentro de los Países Bajos, encontramos a un artista muy allegado a sus principios y uno de los más prolíficos, éste es Petrus Paulus Rubens, que perfeccionó el estilo clásico del humanismo italiano y logró una fusión admirable con la antigua tradición nórdica. Se dedicó a plasmar cuadros radiantes de energía y cálidos colores, que superponen pinceladas de

gran cuerpo y vida.

El también barroco Antón van Dyck fue alumno de Rubens, y puede reconocerse en su obra la clara influencia de los maestros italianos, como Tiziano y Tintoretto. Principalmente estuvo dedicado a los retratos, en los que logró un refinamiento exquisito y un trato íntimo en los rostros y manos de sus personajes. En 1632 se estableció en la corte inglesa de Charles I, y su influencia dio paso al tradicional retrato inglés. Otros destacados pintores barrocos fueron los van de Velde; Adrien, especializado en pintura de género; Esalas, interesado en la pintura doméstica y de animales; Willem el viejo, enfocado en plasmar grandes batallas navales y Willem el joven, pintor de escenas históricas, quien aunque holandés, se asentó en la corte inglesa de Charles II.

El estilo realista y analítico propio del arte flamenco, y que tanto había influido en el desarrollo del Siglo de Oro incorpora una importante y decisiva novedad, el naturalismo luminoso, propio de Caravaggio y transportado a Holanda por un grupo de pintores romanos establecidos en la ciudad de Utrecht.

A partir del Siglo de Oro, la pintura holandesa sería siempre asociada al paisajismo y los llamados géneros menores, de entre los cuales, el retrato se alzaría como el más sobresaliente.

Entre los retratistas hallamos la huella indeleble de Rembrandt, el más grande y admirado pintor holandés. Este logra perfectos logros en retratos, pintura pro-

fana e incluso temáticas religiosas gracias a su genial manejo del claroscuro. Rembrandt logra "la reconciliación, por así decirlo, de la luz más intensa con la sombra más profunda, mediante insensibles degradaciones de una atmósfera siempre luminosa. El triunfo de Rembrandt estriba en esta atmósfera luminosa o, casi mejor, en la sombra luminosa".²

También se destaca como grabador y alcanza la prodigiosa cantidad de más de 1500 dibujos.

Además de ser un artista de producción prolífica, nunca desmeritó la calidad de sus obras por el número de creaciones.

Rembrandt fue educado en Amsterdam por Pieter Lastman, pintor influenciado por la pintura italiana, y que explica el gran efectismo de sus primeras obras.

El estilo particular de Rembrandt empieza a establecerse a partir de 1630, cuando sus obras avanzan y se transforman en retratos y narraciones, colmados de armonía y evocadores de paz. Con el tiempo, el pintor renuncia a los colores vibrantes y se instaura en una paleta de medias tintas; en su crecimiento artístico, tiende a desaparecer la acción de sus cuadros, y a reemplazar los detalles y las historias por estados anímicos y emociones casi místicas, lo que lo relaciona, muchos años atrás, con el carácter remarcado de los expresionistas.

Tradicionalmente, los artistas holandeses se delimitaban a un género o subgénero específico de pintura, llámese retrato, naturaleza muerta, paisaje, etc.; sin embargo, Rembrandt nunca se encerró en ningún género específico. Concede gran atención a la repre-

sentación humana, se preocupa en la lectura de los rostros y rompe la monotonía de los conjuntos llenándolos de vida y trascendiendo la barrera física hasta el terreno psicológico.

Esta es una de las características que subrayaron a Rembrandt de entre sus contemporáneos, la habilidad de representar una dimensión psicológica en sus obras.

Después del Siglo de Oro, el arte en los Países Bajos se mostró inestable, esto debido a la baja de las riquezas y la pérdida de gran parte del poderío político que caracterizaran al siglo XII; los siglos XVIII y la primera mitad del XIX fueron difíciles, atestados de presiones económicas y de una fuerte desatención cultural. Por estas razones, la pintura holandesa dejó de ser llamativa a los ojos de los extranjeros y la flama que ardiera durante el XVII se vio menguada entre la comunidad artística.

Fue hasta mediados del siglo XIX que la economía se restauró y el mecenazgo letrado hizo sentir sus beneficios una vez más. Durante estos años, la pintura se vio muy atada a las fuerzas de París, centro del arte durante todo el XIX. Así, artistas como George H. Breitner o el mismo Vincent van Gogh formaron la transición de la pintura realista hacia el arte moderno.

Van Gogh mostraba claras tendencias hacia lo que sería el Impresionismo, pero no fue hasta su partida a Francia que su pintura se transformó en una plástica moderna, y que no sólo apelaría a la pujante corriente impresionista, sino que llevaría el arte hasta las puer-

tas del *Expresionismo* y el *Fauvismo*.

Van Gogh es pieza integral de la transformación que experimenta el arte en el cambio de siglo, sus intensas pinceladas, el uso del color llevado al extremo, y la calidad casi histórica de su composición lleva a la pintura a un elevado grado de avance y experimentación, lo que luego devendría en las múltiples escuelas vanguardistas de principios del siglo XX, tema principal que se tratará detenidamente en otro capítulo.

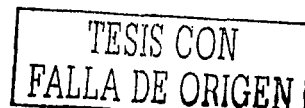
En general, en los Países Bajos no fue tan difícil la evolución artística de finales del siglo XIX, esto se debió a que el academicismo no echó raíces tan profundamente como lo hizo en otras naciones; las alternativas que sustentaron el arte holandés a lo largo de aquellos siglos no lo encerraron sin posibilidades de crecimiento, en parte porque no contaron con la directriz de una Academia tan poderosa como la de Francia. Entonces, la formación más liberal del artista holandés le facilitó el cambio a nuevos términos y concepciones de arte, permitiendo que nuevas tendencias se formaran rápidamente y evitando los arduos caminos que recorrió la modernidad en otras naciones, tomando atajos de varios años.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1 Bazin, Germain. *Historia del arte: de la prehistoria a nuestros días*. Pág. 320

2 Reinach, Salomón. *Historia general de las artes plásticas*.

El **Academismo** que imperó en el arte europeo desde las enseñanzas neoclásicas del **Renacimiento** evolucionó y entró en crisis a mediados del siglo XIX. Los patrones de creación y metodología ya no satisfacían las demandas de creatividad y renovación que exigían los artistas. Existieron varios movimientos sucesivos y progresivos, que establecieron con dificultades y de manera casi revolucionaria, nuevos modelos **estéticos**, a partir de diversos estudios plásticos, como fueron la luz, la reflexión de la luz en las superficies, los efectos del color, el volumen y la forma, etc. Los análisis surgidos de diferentes aspectos del arte que no habían sido considerados hasta entonces, conducen a la plástica hacia caminos y finalidades nunca antes exploradas; entre las consecuencias que hoy en día se cuentan como descendientes del arte moderno de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX encontramos al Diseño Gráfico y las nuevas aplicaciones estéticas cotidianas e incluso modernos soportes tecnológicos. Todos los avances y posibilidades actuales en el mundo plástico actual son posibles gracias al esfuerzo de artistas como Courbet, Cézanne, Picasso o Mondrian, quienes optaron por el difícil camino de la experimentación y el cambio, sobrepasando el trillado camino del conservadurismo.



DOS. UNO IMPRESIONISMO

1 2.

A finales del siglo XIX surge el *Impresionismo*, ésta sería la entrada a una nueva etapa dentro de la historia del arte, la era moderna. Marcada por un profundo cambio en la concepción y definición estéticas, y por la constante búsqueda e innovación en material y técnica expresiva, el final del siglo y el comienzo del nuevo servirían como escenario de una renovación dramática en el mundo del arte.

Aunque el nacimiento oficial del *Impresionismo* data de 1874, fecha en que se llevó a cabo la primera exposición de los artistas calificados como impresionistas, los orígenes se remontan a la primera parte del siglo XIX, y su desarrollo requirió una evolución de 20 años. Los primeros antecedentes del *Impresionismo* los encontramos en las últimas obras del movimiento **romántico** y **neoclásico**, donde artistas como Eugène Delacroix marcó pautas al enfocarse en

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Eugène Delacroix
Cacería de Leones, 1855



Edgar Degas
Ballerinas, rosa y verde, 1890

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la espontaneidad transmitida a partir de tonos brillantes y efectos coloridos, en vez de centrar la atención en la perfección técnica. Esto le valió no pocas críticas, ya que la calidad de la obra era otorgada por el grado de dificultad y perfección de trazado y el juego luz-sombra. Delacroix otorgó a su obra una textura, cualidad poco vista hasta entonces; encontramos en su pintura rastros de rugosidad y pinceladas expresivas, características que devendrían en la pintura impresionista.

La corriente impresionista no surgió a manera de escuela, sino que tomó forma a partir de la unión de artistas muy diversos con igualmente diferentes puntos de vista acerca de cómo debía ser la plástica; sin embargo encontraban un punto de fusión en el tratamiento francamente moderno de la técnica pictórica y el grado de importancia de plasmar la primera impresión sobre el detalle extremo.

Además del Romanticismo y el Neoclasicismo, un estilo se hacía camino a la aceptación académica, este era el practicado por los Maestros de Barbizon, el cual ya llevaba cerca de 15 años en la práctica, y que más tarde se transformaría en el radicalismo de Courbet (uno de los anticuados más modernos de la generación anterior al movimiento impresionista).

Los artistas que participaban de esta tendencia, además de Gustave Courbet, eran Narcisse Virgile Diaz, Jean-Baptiste Corot, Johan Barthold Jongkind, Jean-Francois Millet, Charles-Francois Daubigny, Constant Troyon y Théodore Rousseau.

Ellos sirvieron como antecedente, principalmente por

su preferencia de temas naturales y campestres sobre las escenas mitológicas y fantásticas de moda en aquella época. Sin embargo, y a diferencia del notable trabajo excursionista de los impresionistas y su pintura al aire libre, los barbizonistas se dedicaban a trazar únicamente estudios y bocetos en exteriores, para trabajar propiamente en el atelier.

La intransigencia de la Academia de Bellas Artes y sus maestros durante el siglo XIX fungió como elemento clave en la modernización del arte; esto se debió al constante rechazo de la Academia a los nuevos caminos que se trazaban los jóvenes artistas.

En múltiples ocasiones fue censurado el trabajo considerado demasiado vanguardista, la obra posteriormente llamada impresionista, no fue la excepción.

Los primeros en sufrir el rechazo académico fueron los realistas, los cuales decidieron exponer por su parte, sentando un precedente a las futuras alternativas de arte.

Los ideales de impersonalidad, un muy sutil tratamiento del color y atención al mínimo detalle, fueron gradualmente rebajados por los pintores jóvenes, quienes preferían ser autodidactas y así enfocarse a sus particulares intereses plásticos.

El estudiante autodidacta se dedicaba principalmente a perfeccionar su técnica mediante la copia de los grandes maestros del Louvre, además de adquirir personalidad en su obra. El propósito de las nuevas tendencias artísticas no era negar el pasado ni su influencia, sino dejar la puerta abierta al estudio de nuevos caminos en la producción gráfica.

Esta creciente inconformidad con la enseñanza académica surgía no sólo de su intransigencia, sino de su actitud cerrada a la experimentación y la limitada educación que impartía. "La enseñanza, estrictamente limitada a las reglas académicas que pretendían imponer la belleza según las recetas invariables, era curiosamente muy simple. Los alumnos tenían que formarse en gran parte ellos mismos yendo asiduamente a hacer copias de los maestros en la gran galería del Louvre"

La clasificación impresionista proviene de la primera exposición organizada por un grupo de conocidos pintores constantemente rechazados por la Academia. Entre ellos se encontraban Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Edgar Degas y Berthe Morisot. Logrando reunir 165 pinturas de 23 pintores, entre los que figuraban Edouard Manet y Paul Cézanne.

Esta exposición fue recibida duramente por la crítica, la cual los rechazó por preferir la impresión a la calidad académica. La denominación impresionista surgió del cuadro de Monet, *Impresión: Sol Naciente*, uno de los más abucheados por la crítica de la época.

Sin embargo, y a pesar de la gran dispersión en el trabajo y los esfuerzos de los diferentes artistas, el término *Impresionismo* logró capturar el elemento que diera cohesión al grupo, esto era, plasmar la percepción visual sobre, y a pesar, de los tecnicismos estéticos.

El estudio vivo de la naturaleza y el paisaje influyó decisivamente en la obra impresionista. Durante 1864,

Monet, Sisley, Bazille y Renoir se dedicaron a pintar las espléndidas vistas de la campiña francesa, hecho que perduraría en el trabajo de éstos artistas durante casi toda su carrera.

Otra importante influencia fue la pintura española; la inspiración de los grandes maestros hispanos como Velázquez o Goya marcó las pinceladas y temáticas de Manet, quién sentía atracción por el **exotismo** ibérico.

La brecha generacional entre la pintura de la vieja escuela y las innovaciones empezó a abrirse cada vez más; un buen ejemplo fueron los cuadros pintados por Gustave Courbet, que a pesar de representar modernidad en su obra, aún se guiaba por preceptos académicos, como el uso de fondos negros u oscuros, ideal rechazado por los impresionistas, quienes no requerían el contraste clarooscuro para dar volumen, sino que utilizaban una escala cromática propia, que no dependía de manera tajante del fondo negro, además de no reparar en su preferencia por colores claros y luminosos para representar los escenarios en sus obras.

Los estudios del color y la luz realizados por los impresionistas legaron importantes opciones técnicas de composición y manejo del pigmento a partir de intensas y novedosas propuestas cromáticas.

Sus estudios los llevaron a descubrir que podían sustituir técnicas tradicionales por sus propios medios e ideas; un claro ejemplo fue el uso de las tonalidades para representar dimensionalidad. Optaron por bajar gradualmente la saturación de los elementos conforme

se alejaban de la fuente de luz, en vez de aumentar el nivel de negros. Así, los impresionistas pueden ser distinguidos por el uso constante de matices y tonos azules en las zonas poco iluminadas para representar volumen, sin usar sombras. Descubrieron que " el color local de cada objeto era en realidad pura convención, ya que su coloración se derivaba de lo que lo rodeaba y de las condiciones atmosféricas."²

Otras importantes aportaciones a la pintura moderna fue la experimentación de distintos efectos luminosos y visuales, principalmente en la representación de ciertos escenarios. Es conocido el estudio impresionista de las sombras en los paisajes nevados, así como el de la reverberación de la luz en distintas superficies, especialmente agua.

Esto puede considerarse un antecedente de la abstracción plástica, ya que el estudio de agua resultaba un pretexto perfecto para el uso de plastas sin forma; es decir se alejó un paso más de las representaciones literales en la pintura, para dar paso a otras prioridades como la vibración cromática y la riqueza de texturas.

Básicamente, la pintura impresionista clamaba que la belleza ya no se situaba en el detalle, sino en el conjunto.

Es en esto en lo que converge la obra de los llamados impresionistas, quienes no podían ser reconocidos por alguna técnica específica, ya que sus preferencias era muy disímiles. Sin duda podemos encontrar similitudes en su trabajo, sobre todo considerando la cercanía que había entre ellos, pero su uso del pincel, la temática y el nivel de iconicidad no puede ser unificado

debido a su divergencia de un autor a otro. Entonces, encontramos el eje de este movimiento en la ya mencionada prioridad de conjunto y alternativas de luz y color, que de una manera u otra, con una técnica u otra, romplieron y marcaron hacia la posteridad la evolución de la plástica occidental.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1 Crespelle, Jean-Paul. *La época de los impresionistas*. Pág. 76

2 Saber ver: *Historia del Impresionismo*. No. 20, Pág. 38

DOS. DOS
NEOY
POST
IMPRESION
ISMO



Después de flexionar los cánones académicos, el *Impresionismo* no se detuvo en los interesantes efectos de la luz que hasta entonces habían seguido; además de continuar experimentando con superficies y técnicas lumínicas, la corriente impresionista desembocó en el análisis de las propiedades de los pigmentos, la textura y el color. Los neoimpresionistas, por un lado, optaron por un procedimiento de estilística visual y percepción, demostrando nuevas formas de obtener resultados cromáticos a partir de una configuración **gestáltica**. Por su parte, los postimpresionistas no pueden ser clasificados con base en un **estilo** uniforme, sino que son considerados en un apartado debido a mostrar características consecuentes al

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Georges Seurat
Una tarde de Domingo en la isla de la Grande-jatte (fragmento), 1884 - 1886



Vincent van Gogh
Corredor en el asilo, 1889

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



Henri de Toulouse-Lautrec
La Goulue (fragmento), 1891

Impresionismo, las cuales, sin embargo, lo superaban y llegaban a pisar nuevos territorios, acercándose al *Expresionismo* y el *Fauvismo*; es decir que podemos considerar al *Postimpresionismo* como la fase de transición entre el primer experimento moderno —el *Impresionismo*— y su rápida evolución hacia nuevas formas de arte.

*** ** NEOIMPRESIONISMO

El Impresionismo eventualmente se vio obligado a evolucionar hacia muy distintos destinos, éstos dependían principalmente del artista y su círculo. Uno de los más importantes movimientos, producto del antecedente impresionista, fue el *Neopresionismo*. Éste se mostraba reacio a desempeñar la pintura con la desenvoltura e ingenuidad intuitiva de los primeros. El sistema neopresionista se basaba en una sistematización del uso del color.

Entre los voceros de este estilo encontramos a su fundador Georges Seurat; además de importantes autores como Paul Signac, Camille Pissarro y Henri Edmond Cross, aunque encontramos incursiones de otros artistas en este terreno, como Vincent van Gogh, Toulouse-Lautrec y hasta Henri Matisse.

Lo principal a considerar por los neopresionistas fue encontrar y adjudicar ciertos requerimientos teórico-prácticos a su pintura; en contra de los inicios impresionistas, los cuales consideraban demasiado

intuitivos, los neopresionistas consideraban necesaria una visión subjetiva pero correctamente aplicada, basada en lineamientos.

Este estilo fue conocido como *Neopresionismo* a partir de la obra *Un baño en Asnières*, de Georges Seurat.

Los neopresionistas pertenecían a una segunda generación de pintores impresionistas, los cuales “habían seguido muy de cerca la experiencia impresionista y le habían dado en sus inicios un giro científico, creando un nuevo estilo”.¹

Seurat sería el principal defensor de este movimiento, desarrollando una explosiva técnica de dispersión del color llamada por él mismo *Divisionismo*, pero que se conocería como puntillismo en los anales de la historia del arte.

Esta técnica se reconocía por no plasmar los colores mezclados en la paleta, sino por aplicar pequeñas pinceladas o puntos de color puro una sobre otra hasta obtener el matiz deseado. De esta manera se obtenía una gama de colores más extensa y desarrollada que con la técnica tradicional.

Las pinturas debían ser observadas desde una distancia suficiente, que permitiera apreciar la riqueza de matices y el impactante conjunto, realizado con una gran certeza técnica, colorista y de dibujo.

Los neopresionistas se inclinaban por un uso perfeccionista del dibujo y la proporción. A diferencia de sus antecesores, encontraban muy importante el estudio intensivo de la composición del cuadro, no interesándose únicamente por los efectos lumínicos y de

color, aunque sí otorgándoles prioridad. Este estilo se caracteriza por rechazar los ideales de composición subjetiva de los Impresionistas para ceñirse a principios plásticos definidos.

Debido a la formalidad y estudio del esquema compositivo en la obra divisionista, este movimiento resulta un importante antecedente en la eventual aparición del *Cubismo*, la corriente que definiría el camino del arte en el siglo XX.

POSTIMPRESIONISMO

**

Al igual que el *Impresionismo*, el uso del término *Postimpresionismo* no especifica a un estilo pictórico particular, sino que encierra características no sólo técnicas sino teóricas con respecto a la pintura y su manejo, básicamente de reacción contra el primer *Impresionismo*.

El punto de arranque hacia el *Postimpresionismo* lo encontramos en las últimas propuestas plásticas de Manet.

Esta corriente fue nombrada en 1910, a partir de una exposición londinense en la que participaron Paul

Cézanne, Paul Gauguin y Vincent van Gogh.

Además de los ya mencionados, otros artistas están incluidos dentro de la categoría posterior al Impresionismo, estos son Henri de Toulouse-Lautrec, Georges Seurat, André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso y Georges Rouault.

También encontramos otras figuras que incursionaron en este movimiento, como Serusier, Denis, Vallotton, Redon, Marquet, Manguin y Vlaminck. Muchos de ellos formarían grupos particulares e importantes estilos, como los fauves o los nobles.

A pesar de que existe una gran divergencia entre la obra postimpresionista, es posible reconocer en su trabajo una evolución estilística que supera el primer *Impresionismo*, centrándose en encontrar nuevas formas de expresión. Entonces, además de basarse en la técnica pictórica Impresionista, el trazado libre y la experimentación lumínica y cromática, los postimpresionistas buscan una orientación estética novedosa, que pretende plasmar una crisis interna.

Se negaban a apeгarse a las representaciones realistas —aún propias del Impresionismo—; la reflexión real de la naturaleza no les parecía un tópico interesante, buscaban plasmar un entorno subjetivo, una obra no sujeta a cánones, sino a significados y efectos.

Las principales características de la obra postimpresionista —y a pesar de la gran heterogeneidad, existen similitudes—, son un uso muy expresivo del color (como el que vemos en la poderosa obra de van Gogh), una gran libertad en el trazado de formas y composiciones (puede verse, por ejemplo, la obra primiti-

vista de Matisse o los trazados casi arquitectónicos de Cézanne), la búsqueda de síntesis significativas (como en el caso de Gauguin y su uso del color cargado de efectos psicológicos y visuales) y la evolución hacia el abstraccionismo, apreciable en la obra de casi todos los postimpresionistas, desde las caracterizaciones emocional y físicamente caóticas de Vincent van Gogh, las combinaciones de realidad y abstracción geométrica del trabajo de Cézanne, el trabajo de Paul Gauguin en superficies planas y llenas de color. Incluso podemos hablar del sentido místico que artistas como Gauguin imponen al cromatismo, donde gracias a la exaltación y purificación de los colores dirige su arte "a una verdad emocional y simbólica, más allá de las apariencias".²

Posteriormente, al término *Postimpresionismo* se le daría un sentido mucho más amplio, abarcando todo el monto artístico que se elaboró entre 1885 y 1905. Y engloba estilos muy diferentes, que dependen de un entorno y una influencia determinada, gracias a lo cual las obras están cargadas de connotaciones políticas y sociales particulares.

La importancia del *Postimpresionismo*, a pesar de su amplitud y sólo con la intención de sintetizar, reside en la obra de sus tres máximos exponentes: van Gogh, Gauguin y Cézanne, quienes señalan el camino que tomarían las vanguardias a lo largo de todo el siglo XX.

En concreto podemos señalar la intensa connotación emocional en la obra de Vincent van Gogh como premisa del *Expresionismo*; el estilo decorativo y colo-

rista de Gauguin como antecedente del *Fauvismo* y Cézanne, "que aprovechó de los impresionistas los criterios luminosos pero que entendió la pintura como una construcción y no como una transcripción de sensaciones"³, dando lugar a la aparición del *Cubismo*.


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1 *Saber ver: Historia del Impresionismo*. No. 20, Pág. 66

2 Russolli, Franco. *Los grandes maestros de la pintura universal: el post-impresionismo*. Pág. 44

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DOS.TRES FAU VIS MO



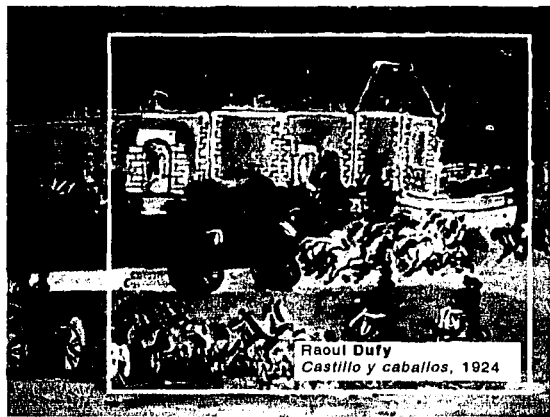
Basándose en el violento uso del color de los postimpresionistas, un grupo de artistas decidió llevar el uso dramático del color aún más lejos, estos fueron los fauvistas. El término *Fauvismo* surge de una exclamación del crítico de arte Louis Vauxcelles, al ver una escultura clasicista de Albert Marque en medio de los cuadros de estos pintores, *Donatello parmi les fauves!* (¡Donatello entre las fieras!); con esto se refería al contraste entre el busto femenino que denotaba influencia del **Quattrocento** y la volátil pintura fauvista.

Como suele suceder, el apelativo *fauves* denotaba una crítica a la obra de estos artistas. Se les consideraba agresores de la belleza y la perfecta representación académica. A pesar del sentido peyorativo de la expresión, este término resulta cierto y bastante certero, si intentamos describir las características de esta pintura. A los fauves sí podemos atribuirles cierta fiera. Buscaban una expresión decididamente física de la pintura, es decir, se decidieron por el potencial instin-



Henri Matisse
La danza, 1909 - 1910

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Raoul Dufy
Castillo y caballos, 1924

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

tivo y salvaje de la pintura. Pretendían plasmar arte a partir de un técnica agresiva en muchos casos. Rechazaban las normas de dibujo y color de la pintura clasicista, así como las enseñanzas de los maestros de la antigüedad. Se apegan a un tratamiento dinámico e impulsivo en su obra, buscan realizar un trabajo visceral más que cumplir con las tradicionales reglas de la belleza y el estudio de objetos y la labor metodológica. Ya no se trataba de copiar a los grandes maestros en los museos, algunos incluso llegaron a clamar por la destrucción de estos espacios. Este fervor casi anárquico y una notable falta de sistema pueden reconocerse en los trabajos de estos artistas. Sabían que la libertad que gozaban era resultado de los enfrentamientos del pasado, de las primeras desavenencias con la pintura formal, sin embargo no se conformaban con la experimentación en superficies y luminosidad de sus padres impresionistas, sino que querían llevar la pintura cromática hasta límites de ingenuidad y espontaneidad radicales. La obra fauvista se alimentaba de análisis emocionales, denotaba marcada violencia y puede atudir incluso a "un ansia por vicios innumrables y experiencias extrañas; hasta existió una pasión bastante común por el anarquismo".¹

Influídos por los experimentos divisionistas de la obra de Seurat, las poderosas oleadas coloridas de van Gogh y principalmente por Gauguin, los primeros fauvistas encontraron el medio que seguirían. La plástica de éste último marcó el camino hacia este estilo; una pintura poco naturalista, de perspectiva prácticamente nula y vistas planas, un atrevido y llamativo uso del

color para resaltar elementos y planos, así como un empleo decorativo y marcado de la línea.

Es posible encontrar la paleta fauvista en la obra de van Gogh y Gauguin particularmente, esta iba desde la voluptuosa pincelada del holandés, sus fuertes trazos y fluente colorido, hasta la armonía plana y simbólica, primitivista, de los cuadros de Gauguin.

Los anteriores fueron, básicamente, los elementos que dieron inicio a este movimiento, el cual fue, por cierto, de muy corta duración (de 1904 a 1908), ya que sus exponentes evolucionaron en diferentes estilos eventualmente.

El artista representativo y cabecilla de este movimiento fue Henri Matisse, quién llegó a contar con todo un grupo de seguidores e importantes patrocinadores, como los famosos Stein.

Algunos participantes de este estilo fueron Kees van Dongen, Raoul Dufy, Othon Friesz, Pierre Albert Marquet, Maurice de Vlaminck y Georges Braque, quién prontamente cambió hacia la tendencia cubista.

Estos pintores eran clasificados como anarquistas; su vehemente deseo de crear sin regla alguna justifica en parte esta clasificación. Su conciencia de la enorme libertad que había alcanzado la pintura en esos últimos años les inspiraba a plasmar figuras basadas en su instinto y fuerza temperamental.

La importancia de la técnica fauve no residía únicamente en el poder del color, sino que también aspiraba a la demostración física del material de trabajo. El óleo cobró importancia no solamente en la representación de matices y tonalidades, sino como parte

misma del cuadro. Encontramos en este período voluminosas plastas de pintura, que confieren una personalidad diferente al cuadro, que buscan relacionar la ejecución, el equipo de trabajo y la obra. El grosor del óleo, si bien puede ser encontrado desde la época impresionista o incluso antes, toma un valor específico en este período, en el que forma parte del carácter de la pintura.

Encontramos muestras en la pintura fauvista que podemos ligar con artistas y corrientes aún muy lejanas en el tiempo; es el caso de las texturas, que toman protagonismo en la tendencia **Informalista** del arte abstracto, décadas después, en los años cincuentas.

La pintura fauve se caracterizó por marcar el temperamento de esta generación; la visión a futuro de estos pintores era de optimismo y pujanza, lo cual puede ser apreciado en el trazo libre y arrebatador de su obra. Los colores tienden a la saturación y los cuadros muestran escenas llenas de vivos matices y espléndidas plastas de colores amarillos, naranjas y verdes. Otra inclinación del movimiento fauve fue su tendencia a la ingenuidad plástica; en muchas de las obras fauvistas podemos entrever el trabajo *Naïf* que caracterizaría a famosos autores, como Henri Rousseau, mejor conocido como *el Aduanero*. Los trazos rápidos y poco calculados, el dibujo desproporcionado y carente de profundidad ligan a estos dos estilos.

En ambos podemos encontrar una recurrencia obvia por el arte preclásico y los dibujos infantiles; el trabajo *Naïf* (ingenuo, en francés) demuestra una sencillez de trazo y un cromatismo de cualidades fantásticas, cer-

cano a la realización fauvista.

Estas corrientes llegaron mucho más lejos de lo que podría suponerse, aún en un medio tan disímil como el cine es posible apreciar su influencia. Alexandre Cirici hace notar la presencia ilusionista y pueril de la pintura *Naïf* en los primeros pasos del cine. La primera obra cinematográfica que puede incluirse en la categoría arte es *Viaje a la Luna*, de Melles; cinta de 1902 en la que es posible encontrar las características ya descritas.²

Los fauvistas preferían buscar la estética primitiva, encontrar influencia histórica en la obra antigua. Es posible encontrar reminiscencias de arte africano en la pintura fauvista; características etnológicas y llenas de exotismo basadas en esculturas y tallados del continente negro; así mismo en las antiquísimas pinturas rupestres y demás obras de períodos muy anteriores a los griegos. El objetivo era alejarse del canon de belleza académica, establecer nuevas tendencias y principalmente establecer que no debería haber cánones de medición para calificar una obra de arte, sino solamente buscar en éstas intensidad y colorido, asociados no sólo al objeto artístico, sino a la acción misma de plasmarlo y a la penetrante emoción que experimenta el creador en el proceso.

Es en estos planteamientos donde encontramos brotes de futuros movimientos y directrices, como la *Action Painting*, que da más importancia a la ejecución que a la obra misma, y que sería uno de los movimientos artísticos más notables de mediados del siglo XX.

Los fauvistas buscaban lograr resultados nunca antes

vistos, romper con las costumbres artísticas del ojo, encontrar caminos insospechados en una profesión que perdía la productividad creativa. Para lograr estos objetivos se valían de la espontaneidad y los arrebatamientos durante el proceso artístico. Plasmaban sus figuras y colores de improviso, notando y disfrutando la intensidad del proceso gráfico.

Más allá del tratamiento cromático y representativo, el tema no figuraba como un aspecto relevante en la creación fauvista. Sin embargo es posible encontrar una dirección hacia temas luminosos, optimistas, a veces incluso radiantes. Esta tendencia es notable en la representación abierta y llena de colores brillantes de objetos temáticos indiferenciados, a los que el artista considera como secundarios.

El radicalismo del arte fauvista no se basó únicamente en el extensivo uso del color, sino que se apoyó asimismo en los espacios blancos. Los artistas de este estilo dejaban grandes áreas sin pintura alguna, mostrando el lienzo desnudo y blanco, lo que consistía en subrayado a las zonas coloridas. El acento proporcionado por estas partes desarrollaba zonas de alto impacto, que llamaban la atención por la gran concentración cromática y de elementos. Estos espacios, tanto los coloridos como los blancos, podían estar encerrados en gruesas líneas negras o de algún otro matiz oscuro. La técnica *cloisonista* (del francés *cloison*, tabique), fue muy empleada por estos artistas. Ésta consiste en encerrar amplias zonas de color liso entre líneas de gran grosor, inspirándose en la pintura vitral, que une las diversas zonas de color

mediante articulaciones lineales. Como gran parte de su trabajo, este procedimiento también había sido tomado de la pintura de Gauguin, quien lo empleaba con frecuencia.

Así el cuadro fauvista busca una impresión total, debiendo ser analizado como un conjunto, no a través de las virtudes individuales del detalle, las cuales son pasadas por alto a favor del impacto gregario. Lo mismo sucede con las formas, las representaciones de objetos, los paisajes y principalmente con la figura humana; las cuales pierden su perspectiva, proporción y naturalidad en orden de contribuir a la impresión fusionada de todos los componentes de la obra. La expresión decorativa de la pintura fauvista se impone a la representación detallista y virtuosa de sombras, proporciones y colores reales; los objetos adoptan matices que no les corresponden en el mundo real, los cuerpos humanos toman posiciones poco naturales y hasta imposibles; los miembros se deforman, se alargan y se fusionan a otros aspectos y elementos. El fondo cobra importancia y se mezcla con las figuras. Todo a favor de obtener un conjunto armónico, lleno de expresión cromática e impacto visual.

Los colores básicos de la paleta fauvista fueron los primarios, que presentaban como oposición a la combinación térrea de la pintura clásica. El uso insistente de estos colores, dotaba a sus obras de un cierto carácter misterioso, que mostraba colores fuera de lugar, cielos rojos, rostros amarillos, etc. La sorpresa de encontrar colores inesperados en los objetos más diversos otorgaba un factor más de irreverencia a la

creación fauve.

El color mostraba además, una variable psicológica muy marcada en estos cuadros. El uso recurrente de matices brillantes como el rojo y el amarillo intensificaban la sensación alegórica de alegría e intensidad vital; la característica visión optimista que ya se ha mencionado.

Los fauvistas pretendían alcanzar la experiencia viva de percibir los colores, el golpe que representa el colorido para el ojo humano. Buscaban capturar la fuerte y directa conmoción que produce el colorido al exhibirse directamente de la fuente, más que copiar al *Divisionismo* y pintar pequeñas cantidades de diferentes colores para transmitir mezclas.

Esta pureza de lenguaje expresivo se llevó hasta las últimas consecuencias, afirmando que la pintura no necesitaba de estudios y bocetos, como sucedía con la perfeccionista técnica academicista, sino que bastaba y debíase capturar la emoción del momento creador, siendo posible incluso acertar en pinceladas poco controladas y muy rápidas.

La intención fauvista era encontrar una mayor pureza en el lenguaje gráfico, ya que, como dice Werner Hoffman: "Si el instinto intacto garantiza la fidelidad de la obra, entonces todo intento de formalización implica un peligro, un debilitamiento de la inmediatez de la expresión".³

Estos principios desordenados no eran practicados por todos los autores fauvistas; como muestra tenemos a Matisse, líder del movimiento, quien a pesar de reconocer la importancia del instinto y la emoción

pura, se negaba a dejar de lado la organización y composición pensada de los elementos, a los que era necesario *darles la forma* del sentimiento que buscaba plasmarse. Matisse tenía su contraparte en el irreflexivo Maurice de Vlaminck, quien se jactaba de nunca haber estado en el Louvre, y cuya obra tenía mucho más del estricto significado de la palabra *fauve* (fiero).

Finalmente, esta vehemencia no podía durar mucho. Para finales de la primera década del siglo XX, los integrantes de este movimiento empezaron a mirar en nuevas direcciones, a desarrollar nuevas tendencias. La más importante de éstas es el *Cubismo*, introducida por Braque, quien junto con Picasso formaría las más importantes muestras de este arte. El estilo fauvista fue desplazado rápidamente, los pintores fauve regresaron a buscar inspiración en los primeros años de *Postimpresionismo*, en la obra casi constructiva de Cézanne. Así, es posible encontrar una característica final de este movimiento, el arrojado y emotivo proceso creativo que tanto furor causó en sus integrantes se encontraba muy ligado a la juventud, ya que la mayoría de ellos, al pasar los años, buscaron estilos más controlados y acordes a un temperamento más ecuaníme.

La aportación fauve no quedaría en un mero recuerdo, sino que marcaría definitivamente el porvenir de la plástica moderna; influenciando significativamente la pincelada de sus relativos alemanes del grupo *Die Brücke* y mucho más, ya que de entre sus filas surgen las semillas del *Cubismo*, el movimiento pictórico más importante del siglo XX.

1 Denuit, Bernard. *El fauvismo y el expresionismo*. Pág. 8

47 2 Cirić, Alexandre. *El arte universal*. Pág. 570

3 Holmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Pág. 222

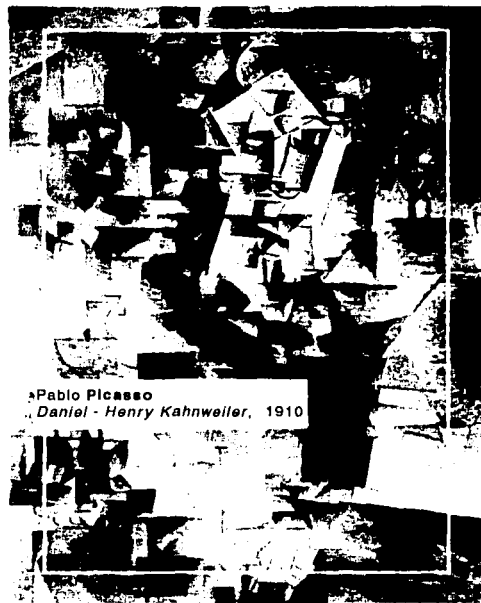
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DOS. CUATRO
CUBIS
MO

4
2

Para 1907, la pintura lumínica había evolucionado a tal grado, que era difícil reconocer objetos en las composiciones. La importancia concedida al estudio de la luz llegó hasta las últimas consecuencias y arrastraba a la plástica hacia una anarquía compositiva. Los cuadros postimpresionistas de aquel entonces ya no señalaban ni reproducían el natural, sólo le hacían alusión. En principio, la gran libertad artística se reflejó en innovaciones y sorpresas estéticas, sin embargo, la pintura empezaba a resultar demasiado arbitraria. Fue entonces cuando hizo su aparición el *Cubismo*. Varios factores influyeron en el nacimiento de la pintura cubista: la reacción al tratamiento excesivamente colorido y muchas veces endeble del *Fauvismo*, el rescate de la estructuración compositiva, contraria a la espontaneidad de los antecesores, y la influencia decisiva de Cézanne.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Podemos encontrar un antecedente determinable del *Cubismo* en las últimas obras de Paul Cézanne, cuyo reconocimiento del cilindro, la esfera y el cono en las formas naturales sentaron un precedente y excusa para la experimentación cubista con la geometría.

El desarrollo del *Cubismo* está basado en la integración de una dinámica espacio-tiempo, además de recurrir a la inspiración del arte primitivo. Se atribuye a Matisse el haber introducido a Picasso en las antiguas formas del arte africano. Las máscaras principalmente, pero también muchas otras producciones orfebres o artesanales son reconocibles en las pinturas cubistas. El retrato fue uno de los géneros más afectados por la inclusión plástica del continente negro. Los rostros toman la forma de alargadas caretas y rostros homínidos en los cuales se niega un reconocimiento total de la realidad, pero se agregan nuevos elementos de estudio, como un cierto carácter místico conferido a las caras.

El *Cubismo* se inicia con la obra de Pablo Picasso y Georges Braque, quienes refrenaron la influencia colorista de sus primeros trabajos y se dedicaron a reforzar su composición. Sus principios se basaban en recuperar la coherencia en la composición de sus cuadros y presentar descripciones de los objetos con la mayor cantidad posible de información visual.

El *Cubismo* se denomina como tal a partir de la descripción del trabajo de Braque, sus *cubos*. El nombramiento también se atribuye a Henri Matisse, quien hizo notar la insólita y nueva tendencia pictórica de su compatriota. Georges Braque funge como puente

entre la última etapa de la pintura fauvista y los inicios del *Cubismo*. Su transición se marca en el estudio de las superficies de su obra, donde virtualmente saltó del protagonismo de las curvas al uso de líneas rígidas y angulaciones para representar paisajes.

Otros artistas que participan de este movimiento, que prácticamente reemplazó el furor fauvista en la capital francesa, son el español Juan Gris, Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, André Derain, Othon Friesz, de la Fresnaye, Marcoussis, Archipenko, Laurens, Raymond Duchamp-Villon y Marcel Duchamp, por sólo mencionar algunos. Sin embargo, es posible seguir el desarrollo cubista en la línea de trabajo de sus dos mayores representantes: Braque y Picasso.

La obra de Braque y Picasso evolucionó en conjunto, incluso siendo difícil de diferenciar en ciertas ocasiones. Sin embargo, fue un trabajo de Picasso la que dio inicio al *Cubismo*, como actualmente lo conocemos. Su así llamado cuadro-manifiesto *Les Femmes d'Alger* marca su comienzo.

La importancia de este cuadro radica en la cortante muestra a futuro del trabajo que desarrollarían los cubistas.

El *Cubismo* se divide frecuentemente en tres etapas: el *Cubismo analítico* o *Protocubismo*, el *Cubismo Hermético* y el *Cubismo Sintético*.

La primera etapa, en la que el estilo empezaba a tomar forma y fuerza, esta caracterizada por la inclusión de figuras de origen africano, alusiones al arte prehistórico hispano y algunos retablos manieristas, además de un manejo aún problemático de las capas y priori-

dades dentro del cuadro.

El *Cubismo* propiamente dicho incluye aquellas obras que muestran objetos sólidos por varias caras, siendo esta una de las principales características del *Cubismo*.

La influencia de la antigüedad está muy marcada en este período, donde es posible reconocer figuras semejantes al cortante estilo de El Greco, su angulosidad es inspiración de los cuadros cubistas, que marcan constantemente los dobles de las formas, además de transformar en rectas las zonas que hacen curva en la realidad.

El *Cubismo Hermético* representa un estilo más plano y abstracto; en este encontramos formas que se funden con su fondo, se desvanecen los límites y contornos y encontramos abruptos cambios en la iconicidad de la imagen. Así las obras de este período muestran fracciones de su obra de manera realista para luego pasar a zonas prácticamente informes sin ningún tipo de gradación.

Muchas veces el arte de esta etapa es casi indescifrable, es decir, no podemos reconocer el objeto que inspiró la obra en la pintura. Los planos son llevados a un estado equitativo de importancia, se mezclan unos con otros, nos muestran facetas de perspectiva totalmente absurdas con respecto a la pintura tradicional. Los colores bajan su intensidad y variedad —tan altamente valuados durante el fauvismo—, hasta el punto de encontrar composiciones de virtual monocromía, en grises, azules, cafés o blancos. “Desterraron los colores de la construcción de sus cuadros,

acentuando a cambio los contornos duros y separadores. El resultado es una plasticidad enigmática, abrupta y quebrada.”¹

El color en este período, responden sobre todo, a una liberación total de los preceptos fauvistas. El colorido violento y general que utilizaban los antecesores era desvalorizado por las superficies opacas y casi planas de los cubistas, de esta manera, se lograba obtener una independencia del color, factor que buscaban como constitución del estilo propio.

La última fase del *Cubismo*, la *Sintética* está caracterizada por el regreso del colorido a los cuadros. Se supera el estilo monocromo o de baja intensidad para aceptar de nuevo el juego de colores vivos. También podemos englobar en esta fase la obra que combina un estilo abstracto con representaciones realistas. En este período es más fácil encontrar una conexión con la obra, ya que encontramos elementos mucho más abiertos y reconocibles, aliviando un poco la tensión hermetista de las composiciones de antes de 1911, donde hallamos un muy bajo nivel de reconocimiento y explicación de las obras por sí mismas.

Otros factores pueden describir la tercera etapa del *Cubismo*, entre ellos cabe destacar el uso de material ajeno a los pigmentos, inventando el *collage*, estilo que caracterizaría las obras postreras de Picasso, y que sufriría de constantes críticas por parte de sus sucesores de corrientes constructivas y abstractas.

Es posible acercarnos a una descripción de los componentes cubistas; podemos encontrar cualidades

geométricas en toda su historia, trazados angulares y abruptos, una gran habilidad para desarrollar formas abstractas y para descomponer y recomponer las formas naturales. La descripción del *Cubismo* a este efecto de descomposición es la posibilidad de sintetizar un objeto real en una superficie plana, como lo es un lienzo; así la labor del artista es *abrir* la forma y caracterizarla dentro de un cuadro, hacer posible su visión general aún en su ausencia. También parecen poner poca atención en cuanto a la temática de sus cuadros, enfocándose en el análisis de los objetos y utilizando básicamente temas poco originales, como retratos, paisajes y bodegones.

Los cubistas pretendían encontrar una reconciliación entre el idealismo y el naturalismo, buscaban plasmar imágenes que no se sujetaran a la descripción o copia de la realidad, sino que pudieran hablarnos de múltiples aspectos del objeto, sus medidas, su peso, su colocación, sus diferentes vistas, su volumen, etc. Estos artistas querían realizar representaciones metódicas, completas y objetivas de sus modelos. El *Cubismo* quería acercar las formas físicas y naturales a las formas básicas de construcción. Así, tienden a adjudicar múltiples significados a sus composiciones, las cuales, al verse alejadas de la representación subjetiva de un solo ángulo, una iluminación y una separación del entorno, se abren a ser interpretadas de muchas maneras, a verse desde muchos puntos, a mantener un ángulo de lectura mucho más amplio que la forzada composición académica, la cual ya contaba con determinada significación preestablecida.

La comunicación de la obra cubista se realizaba a través de un lenguaje esquematizado; desglosado en capas que evitan la perspectiva total del cuadro, desplegando una visualización plana de la obra, en vez de mostrar planos con distintas prioridades. Nos encontramos ante un endurecimiento y formalización del lenguaje compositivo. Las formas dentro de la obra cubista se transforman en entes casi arquitectónicos, las figuras se descomponen y recomponen en puras líneas rectas y escarpadas. Los perfiles se vuelven angulosos y cortantes, encontramos formas y bordes transformados en bloques constructivos que parecen pelear por el primer plano. Encontramos la radicalización de las palabras de Cézanne "Todas las formas que existen en la naturaleza pueden reducirse a cubos, conos y cilindros. Hay que comenzar con estos elementos básicos; luego podrá hacer uno todo lo que desee".

Los cubistas buscaban desplazar el contenido objetivo de sus obras para dar prioridad al contenido formal, la arquitectura esquematizada de sus elementos sobre las características singulares del objeto. Claro que no dejaron de lado las cualidades de sus objetos de estudio, a veces destacaban algunas de ellas, como sus propiedades tridimensionales; pero no de la manera tradicional, a partir de sombras y luces, sino a través del desdoblamiento de las dimensiones del modelo.

La obra cubista no concede un conocimiento correcto de las propiedades de su modelo, sino que descubre cualidades que no son tomadas en cuenta en una impresión fija, que requieren de la cooperación del

artista para darse a conocer.

Las composiciones de este período buscan encontrar un estado de reposo, de allí la utilización continua de líneas y esquemas cuadrangulares, los que se oponen al movimiento y cambio constante de las formas redondeadas. Mediante el uso de bloques y rígidos contornos, la pintura cubista pretende congelar la esencia de sus objetivos plásticos; salvarla de los potenciales cambios del tiempo.

Es posible comparar el carácter de la creación cubista con los ideales clasicistas; encontrar cualidades que guardan relación entre ambas. Entre ellas el uso de reglas formales de composición y medida, la intelectualización del proceso artístico, la renuncia al color a favor del interés en la proporción y la precisión del trazado, y el rechazo a una expresión demasiado personalizada de la obra.

El *Cubismo* resultó ser el movimiento más importante del siglo XX, esto se debe a la enorme influencia que tuvo en la mayoría de los movimientos modernistas posteriores. Algunos ejemplos son el *Futurismo*, que procede de los estudios cubistas de la luz incidental en diversas caras o el *Expresionismo alemán* (que recibe inspiración en cierta medida de las obras neuróticas de Picasso). Además de evolucionar y sentar las bases de otros movimientos abstraccionistas muy importantes, como el *Suprematismo*, el *Constructivismo*, o el *Neoplasticismo* mismo. Esta corriente geometrizable contiene elementos altamente intelectuales, que abogan por una estructura arquitectónica, de líneas rectas y gruesos cortes, es austera en su contenido por su ver-

tilente lógica y de cálculos casi matemáticos.

El *Cubismo* se desarrolló en París; allí evolucionó con los años en dos corrientes, un estilo decorativo en el cual es posible reconocer los objetos plasmados a pesar de su geometrización; y otro que aspiraba a una abstracción mayor, en la que casi nada quedaba identificable al ojo común.

El estilo decorativo convertiría los preceptos geometrizarantes en elementos estéticos de aportación a la arquitectura y la decoración en general, desembocando en las estrictas formas del *Art Decó*. Por otra parte, el serio análisis plástico que llevaron a cabo los artistas cubistas no terminaría aquí, sino que seguiría como la base más importante del arte moderno. Así, Cézanne y sus admirables discípulos cubistas se convirtieron en la cimentación del arte contemporáneo en su vena constructiva y abstracta. "La estructura austera envarada y angular de Picasso traza el camino hacia el *Cubismo* y, más allá del *Cubismo*, hacia Malévich, Mondrian y la abstracción geométrica."² Posterior al *Cubismo*, sus enseñanzas encontrarían lugar en la extrema experimentación de las corrientes constructivistas como el *Suprematismo* y sus formas geométricas planas y simplificadas, el *Constructivismo* y su aspiración al ideal arquitectónico y el grupo *De Stijl*, quienes continuaron los cuadros cubistas hasta la abstracción pura y sin referencia.

¹ Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Pág. 238

² Barr, Alfred H. *La definición del arte moderno*. Pág. 221

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DOS.CINCO
EXPRESIONISMO
DIE BRÜCKE
DERBLAUEREITER
2.5

Los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX cuentan con un elemento común, este es la urgencia de conceder un mayor espacio a la labor instintiva, a la representación de estados anímicos, ya sea durante la ejecución, como un conjunto o en ambos ámbitos; con esto se hace referencia a una clara tendencia al expresionismo y las denotaciones psicológicas dentro del arte. Estos rasgos podemos encontrarlos en los fauvistas, residentes de París, y en los integrantes de *Die Brücke*, con base en Dresde, Alemania.

Aunque ambas corrientes surgieron bajo la misma premisa, los integrantes de *Die Brücke* prefirieron recorrer caminos más escarpados en cuanto al reflejo psíquico de su obra. En los trabajos de los brückistas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emil Nolde
Niños bailando salvajemente, 1909



Franz Marc
Caballo azul 1, 1911



Ernst Ludwig Kirchner
Autorretrato como soldado, 1915

encontramos una inspiración negativista, oscura, casi contrapuesta al explosivo optimismo amarillento de los fauvistas.

Así, encontramos dos estilos que, si bien comparten ciertos principios, cronología y hasta algunas de sus grandes influencias, se desarrollan por sendas de expresión más bien opuestas, a pesar de sus relativamente cercanas técnicas pictóricas. Podemos deducir una importante influencia del entorno geográfico-social en el desarrollo de ambas corrientes, la cual marcó no solamente su pincelada y su temática, sino la orientación que tomarían ambas tendencias al pasar los años.

Der Blaue Reiter surge antecedido por los brücklistas, llevando una línea similar en cuanto a la evolución que mostraban estos. *Der Blaue Reiter* lleva la búsqueda interiorista de sus antecesores más lejos, entrando finalmente en el *Expresionismo*, uno de los más importantes movimientos del siglo XX.

El *Expresionismo* denotado en ambos grupos, lleva su significado más allá de la pintura, permeándose en otros campos artísticos, como el teatro, la música, la literatura y el cine, lo cual nos puede dar una idea de cuán fuerte fue su influencia, ya que no es sólo la plástica la que hoy debe una gran riqueza a esta corriente, sino medios masivos como la cinematografía, que tienden a la hegemonía entre las manifestaciones artísticas contemporáneas.

DIE

BRÜCKE

Este puede ser considerado el primer grupo de artistas expresionistas alemanes. Iniciadores de una tendencia que marcaría el destino del arte europeo y particularmente el de Alemania y la Europa central. Tiene su génesis antes de la primera guerra mundial y aunque sus más obvias influencias pueden apreciarse hasta los años cincuentas, es posible hallar obra actual profundamente relacionada con este movimiento; como en el caso del **Junk Art**, que se elabora como atentados a la frialdad consumista; o los carteles polacos, que muestran una inequívoca procedencia expresionista en su estilo temperamental.

Aunque el *Expresionismo* como vanguardia no se define como tal hasta 1911, es posible encontrar obras que reúnen algunas de las características básicas que define a esta corriente: considerar prioritaria la representación de estados de ánimo, emociones y sentimientos interiores del artista en la pintura; permitir que el espectador experimente estos estados a partir de la observación de la obra y, finalmente, dotar a los objetos representados de una expresión psíquica y emocional, la cual por medio de colores, trazos y discursos gestuales, fueran capaces de alcanzar y provocar conmoción en el público.

Encontramos obras muy antiguas que ya muestran estos elementos, como gran parte de la pintura medieval, que cedía terreno al aspecto emocional, aún sacrí-

ficando parte de la figuratividad de la obra.

Pero no es hasta la aparición del grupo *Die Brücke* que la vanguardia se ocupa de interiorizar en la imagen y a preocuparse por causar conmociones auténticas, partiendo de sus propias experiencias y actitudes ante los más diversos temas.

Die Brücke surge en 1905, en Dresde. Su fundador es Ernst Ludwig Kirchner, quién reúne en su taller de trabajo a otros artistas como Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde y Max Pechstein. Dedicados a la labor en conjunto, este grupo encuentra cohesión en su interés por sobreponer el efecto del color y la línea a la figuración realista. El trabajo de estos artistas se desarrolló a la antigua manera gremial del medioevo, donde se realizan los trabajos individuales apoyándose en la labor conjunta, ejerciendo una obvia influencia unos a otros. Compartían todos ellos el estudio de Kirchner, así trabajando en conjunto, lograban un ambiente propicio a la creación y el mutuo soporte técnico-estilístico. Además, como grupo, recaudaban fondos de familiares y amigos, que como ellos, procedían de círculos acomodados.

El nombre del grupo significa en alemán, *El Puente*. Se refería a la conexión o puente que unía el trabajo de unos con los otros. Formaban una red de influencias y apoyo teórico, que pretendía relacionar las diferentes experiencias en un cúmulo de ideas creativas. Pretender unir el recurso del arte primitivo y su declinado impacto emocional, con la creación original y

adaptada a los tiempos modernos.

La mayor parte de estos artistas, no contaban con una formación plástica profesional, al contrario de los fauvistas, los cuales se iniciaban plasmando técnicas clasicistas y de perfección académica. Los artistas de *Die Brücke* mostraban una vena de mayor ingenuidad, gracias a esto, sin llegar a pintar obras realmente *naïves*, sus trazos y colorismos destacan por un dibujo casi fantástico y una extensión imaginativa e inesperada de lo ordinario.

Los pintores de *Die Brücke* se dedicaron, asimismo, a reunir métodos antiguos, caídos en desuso o rechazados por aquellos que preferían el arte formal-académico. Entre sus rescates notamos técnicas rudas, ásperas, pero sobre todos directas y honestas con su origen. El arte primitivo es la más mencionada por los diferentes autores, ya que es fácil de reconocer y comparar, sin embargo, también es obvia la influencia de lo que Jean Dubuffet llamó *Art Brut*; las imágenes plasmadas por niños, enfermos mentales y motrices y particularmente pueblos en distintos grados de salvajismo, como los habitantes de las remotas islas del Pacífico y el continente africano.

Podemos hallar características técnicas que unifican el trabajo brückista; entre ellas tenemos la costumbre de plasmar figuras planas a la manera fauvista, remarcadas por líneas y segmentos de gruesa expresividad, además de un gran entendimiento del ritmo y su importancia en la formación del carácter anímico

del cuadro.

Estos pintores, aunque encontraban apoyo en la obra postimpresionista, particularmente la de Gauguin, van Gogh y Cézanne; demostraban un uso más simplista del color, tendiendo a las tonalidades más oscuras o con menos brillo, resistiendo el salvaje ímpetu colorista de los fauvistas.

Alexandre Cirici dice acerca de los inicios del grupo *Die Brücke*: "...bajo el influjo de van Gogh, Gauguin y Jan Théodoor Toorop, surge en Alemania una pintura que precisó filosóficamente su contenido en torno a la idea de oposición al Impresionismo del período anterior. Torturados por una mezcla de misticismo religioso y de un empuje profético, utilizaron formas deliberadamente elementales, brutales y agresivas, casi caricaturescas".¹

Germain Bazin también nos habla de esto: (los miembros de *Die Brücke*) "desarrollan una estética dramática por principio; emplean pocos colores violentos, estridencias paralelas pero contrarias por el sentido a las de los fauves (a quienes estudiarán y que les influirán), líneas angulosas y temas sexuales o trágicos. También pintan paisajes, con transmutación cromática profunda y retratos."²

Aunque es evidente una alimentación fauvista en la dieta de los expresionistas, éstos últimos llevan la agresividad cromática y de dibujo mucho más lejos que sus paralelos franceses; además, los germanos se sentían comprometidos ideológicamente a la formación de un nuevo orden espiritual, que ligase los estados de ánimo con el trabajo, y encontrase un

balance y armonía perfectos entre la plástica, la psique del autor y su retroalimentación por parte del espectador. Incluso es posible encontrar conexiones entre sus planteamientos y la famosa obra literaria de Nietzsche.

Tomemos como ejemplo este párrafo de Nietzsche: "Cuando los sentidos están adormecidos, hay que hablarles con un lenguaje de rayos y truenos. Pero la voz de la belleza había quedado: sólo se insinúa a las almas despiertas. Hoy mi escudo se ha reído y ha vibrado con suavidad: ha sido una risa santa y una vibración de belleza. Mi belleza se ha reído hoy de vosotros, virtuosos".³

A pesar de todo, la obra de *Die Brücke* esta poderosamente ligada a la corriente fauve, en la que encontramos una similitud, si no temática o de inspiración, sí de algunas cualidades técnicas, como las grandes áreas de colores planos y el uso de evidentes líneas negras que enmarcan o contornean las figuras.

Un artista que resulta básico tocar para entender el desarrollo de la obra de *Die Brücke*, es Edvard Munch. Este importante autor demostró una técnica inspirada en los impresionistas y postimpresionistas, pero pronto la trasladó a un estilo muy personal que lo marcaría como un importante pilar del *Expresionismo*; su obra con el tiempo se muestra llena de imágenes ligadas a sentimientos oscuros y angustiosos, recalando por sí misma su carácter obsesivo y mortuorio. La posibilidad de apreciar claramente el reflejo interior del artista en su obra resultó una influencia decisiva en los primeros años del *Expresionismo*. Munch prece-

dió no sólo la temática enfermiza y depresiva de gran parte del trabajo pre y expresionista, sino también la manera directa de aplicar el color, la poderosa pincelada y la simplificación cromática y figurativa.

De hecho, fue la exposición del trabajo de este pintor noruego en Berlín, la que dio por iniciada la etapa *secesionista* de la plástica germana. La *Secesión* tenía básicamente, como motivo una ruptura de raíz con la pintura tradicional o académica.

A pesar de funcionar como reacción a la pintura académica y el *Impresionismo*, el grupo *Die Brücke* encontró influencia en fuentes variadísimas. Entre ellas podemos encontrar el arte primitivo —que también sirvió de apoyo a sus contemporáneos franceses, los fauvistas—; al cual algunos se inclinaron con peculiar hincapié, como Emil Nolde, a partir de sus experiencias en Nueva Guinea. También el arte tradicional del medioevo sirvió como bases de sus construcciones plásticas, enfocándose en el clásico estilo bávaro, así como la obra gótica y renacentista. Lo mismo para el constante recurso modernista, que es posible identificar en buena parte de su trabajo.

La obra de *Die Brücke* también recuerda a los neopresionistas, debido a la distinción colorista de las superficies.

Este grupo se hallaba fuertemente comprometido con el tallado en madera. La xilografía se distinguió como un constante medio de expresión para estos artistas. Las impresiones en alto contraste de este período marcaron un precioso antecedente a futuras manifestaciones plásticas. Este es apreciable en su uso en

carteles, que identifica una importante etapa en la historia del cartel, y que lo lleva a niveles de maestría artística. Gran parte de la estética reconocible y común en este grupo está muy relacionada con el cartelismo, inspirada por los *arabescos* trazos de Henri de Toulouse-Lautrec y Edvard Much.

En cuanto a la inclusión de *Die Brücke* como parte de la corriente expresionista, es importante hacer notar que con esta definición se denotaba lo contrario al Impresionismo, el cual se preocupaba de representar objetos y superficies meramente por el placer de emular efectos luminosos o reflectivos, sin dar importancia alguna a la temática o aspiración psicológica del cuadro. Los expresionistas buscaban descifrar las relaciones formales que implementarían un valor metafísico a su obra, que permitieran al espectador penetrar en la psique del autor y de la representación en sí misma.

En la lengua alemana, el significado del *Expresionismo* es aún más marcado. Refuerza el rechazo al enunciado de los sentidos y texturas visuales que venían empleando los impresionistas, para enfocarse y priorizar la invocación espiritual del sujeto y el artista en la pintura.

El *Expresionismo* se enfoca en la búsqueda del impacto irracional del espectador, el cual es alcanzado por medio del color, las torturadas figuras y la violencia implícita y explícita de casi toda la obra de este período.

DER ***BLAUE

REITER

Si siguiendo una misma idea, *Die Brücke* significó un protoexpresionismo, los pintores pertenecientes a *Der Blaue Reiter* pueden encontrarse en los anales de la historia del arte como los primeros expresionistas, hablando formalmente.

Inspirados en la tensión existente en aquellos años anteriores a la primera Guerra Mundial, los alemanes de *Der Blaue Reiter* buscaban plasmar el torrente sentimental que significaba sentirse amenazado; además, y entre otras cosas, reflexionaban acerca del intenso estilo de vida que la moderna vida industrializada obligaba a llevar a los hombres.

El grupo *Der Blaue Reiter* fue fundado en Munich en 1911 por Franz Marc, Vassily Kandinsky y Auguste Macke. Proviene el nombre de un cuadro de Kandinsky, llamado *Der Blaue Reiter*, alemán de *El jinete azul*. El nombre está inspirado en las fascinaciones correspondientes de sus líderes: el azul de Kandinsky y los caballos de Franz Marc; además de adecuarse a la publicación *Blaue Reiter Almanac*; la cual fungió, junto con el libro de Kandinsky, *De lo Espiritual en el Arte*, como soporte intelectual del grupo.

Otros autores colaboraron con el grupo en alguna de sus exposiciones, como Robert Delauney, Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, Kasimir Severfnovich Málevich, Roger de la Fresnaye, Georges Braque, Arnold Schonberg, los hermanos David y Vladimir Bur-

lluk y Paul Klee.

Según Alfred H. Barr: "el célebre grupo *Der Blaue Reiter* alzó el estandarte revolucionario frente a un Munich académico y formalista, obtuvo considerable éxito en Berlín y consiguió que la palabra *expresionismo* resultara mundialmente conocida".⁴

La estética expresionista de este grupo es más templa da que la de sus predecesores. Y aunque existe un gran rango de diferencias entre la obra de unos y otros, los artistas de este grupo, principalmente los fundadores, muestran ciertos elementos comunes en su creación. Uno de ellos es el uso de colores fantásticos y aplicados de manera casi sobrenatural a objetos distintos. La diferenciación realista de los objetos naturales gracias a su color se pierde casi por completo en la obra de *Der Blaue Reiter*. Encontramos manifestaciones cromáticas intencionalmente contrastadas, distorsionadas y apabullantes combinaciones ilusionistas que se alejan de la visión figurativa de la Academia y también de la representación sensorial impresionista. Como ya se había mencionado, es contra esta última corriente que reacciona el *Expresionismo*; así podemos notar un dibujo y cromatismo intensificado en la obra de *Der Blaue Reiter*, que pretende establecer un diálogo con el espectador, comunicar una emoción.

Esta es una aportación significativa de este grupo, -en particular de *Der Blaue Reiter*, pero incluyendo a la corriente expresionista en general- el intento expreso de establecer un circuito comunicacional con el observador. Ya desde tiempos antiguos se venía haciendo;

podemos mencionar la intensamente emocional pintura de la Edad Media, pero es hasta los inicios del siglo XX que el artista toma real conciencia de su potencial comunicativo e intelectual, y lo aplica de manera advertida, desarrollando métodos y teorías al respecto. Esto se refiere a la capacidad intencional de transmitir un estado de ánimo a través del arte, lo cual se había realizado con anterioridad, pero no con una plena conciencia del acto creador y del artista.

En buena parte de la obra de *Der Blaue Reiter* es posible encontrar un factor romántico de importante influencia para la pintura de expresión; este principio alude a la exaltación de sentimentalismos sobre la razón, aunque en el caso de esta corriente se aplique, sobre todo, a emociones sombrías.

Las temáticas idealizadas, las atmósferas oscurecidas y las figuras que simulan apariciones ultraterrenas, nos llevan a asociar características, si bien de melancolía y pesimismo en su mayoría, muy bien situados dentro de la categoría romántica: el profundo interés por el exotismo, la inclinación hacia lo enigmático y poco palpable, una importante concesión a lo espiritual sobre lo racional y un enorme sentido imaginativo.

Encontramos diversas líneas, tanto temáticas como de tratamiento pictórico, en la obra particular de cada autor. Algunos, como Marc, se entregaron a la labor de encontrar una veta emocional y hasta simbólica en los animales; otros como Kandinsky se preocuparon más por otorgar protagonismo al carácter espiri-

tual de los colores.

No es del todo posible encontrar homogeneidad en la obra de los integrantes de este grupo, sin embargo, todos ellos hallaban cohesión en su deseo de plasmar impulsos intuitivos en su pintura, así como por permitirse representaciones de cierto carácter infantil, aunque sin introducirse en el *Arte Naïf*. En esto encontramos gran parte de su relación con sus precedentes de *Die Brücke*, al que le hicieron relevo. *Der Blaue Reiter* también buscó sus bases en el *Art Brut*, enfocándose, como ya se ha mencionado, en rasgos infantilistas.

Aunque no se hallaban directamente involucrados con el grupo, otros artistas están relacionados de manera decisiva con *Der Blaue Reiter*, ya sea por los ideales que mostraban en su temática, o por la línea técnica que desarrollaron, la influencia y parentesco de estos, tanto con *Der Blaue Reiter*, como con el movimiento expresionista en su totalidad, tiene cimientos firmes.

Uno de los más importantes es Marc Chagall, artista de origen ruso y judío que impondría su fantasmagórica visión de la cultura popular, así como místicas combinaciones tonales al cúmulo de influencias y aportaciones de la pintura expresionista y de la torturada estilística del centro y oriente de Europa. Sus cuadros se tornan en prácticos cuentos, en melancólicas y oscurantistas historias repletas de triste emotividad.

Otros autores fueron George Grosz y Oskar Kokoschka, a los que el expresionismo debe técnicas y visiones influyentes en su desarrollo, como la sensualidad

agresiva y un trazo inestable y sugerente.

A Kokoschka le debemos la pintura de rasgos casi caligráficos y la utilización del raspado sobre la superficie trabajada para formar áreas de infinito lineaje y tensión casi angustiante. El carácter clínico y casi repulsivo de su trabajo marcó definitivamente la filosofía expresionista de aquel entonces y el futuro.

Por su parte, Grosz se dedicó a presentar una visión repugnante de la personalidad humana. Sus experiencias en la guerra y un tono clínico se encuentran denotadas y connotadas en sus satíricas representaciones de los vicios y la banalidad. La técnica que le sirvió de legado fue un intenso y remarcado uso de la pluma y la tinta. La importancia de Grosz no se detiene aquí, sino que devendría en lo que más adelante sería conocido como el *Dadá alemán*, del cual participó como fundador; y por otra parte, del movimiento *Neue Sachlichkeit* o *Nuevo Objetivismo*, que funcionaría como reacción a la deformación del dibujo expresionista.

Sin embargo, es necesario regresar ahora al tema que nos atañe, el expresionismo del grupo *Der Blaue Reiter*.

Las características propias de esta agrupación incluyen una intensa proclamación de las propiedades místicas y anímicas de la naturaleza; el trabajo de estos artistas estuvo fuertemente ligado a la evocación de una poderosa fuerza casi sobrenatural, que parece surgir de sus poco figurativos rostros, animales y paisajes naturales, a los que concede una sobrecogedora cualidad enajenante, parecida a la que podemos

encontrar en las vehementes obras religiosas de la oscura Edad Media. Las penetrantes cualidades místicas que plasmaban los artistas medievales en sus representaciones de éxtasis religioso, se reflejan en el trabajo expresionista que, aunque no parte de evocaciones judeo-cristianas, sí contiene un ardiente elemento de veneración casi religiosa hacia la naturaleza, además de una fuerte inclinación a la espiritualidad y el misterio que encierran los más diversas formas y etapas de la vida y el espacio.

La obra expresionista busca adjudicar palabras a un cuadro, quizás más allá de palabras, gritos, llantos y risotadas. El *Expresionismo*, iniciado por *Die Brücke* y autodenominado por *Der Blaue Reiter*, se interesa por una viva comunicación de fuerzas irracionales y sentimientos comunes al ser humano, ya sea por medio de su evocación en los elementos formales de pintura, el uso connotativo y psicológico del color o la fuerza representativa y metafórica del acto creador.

Es importante hacer notar el alejamiento de las posturas **antropocéntricas** de la pintura académica por parte de los pintores expresionistas. La indiscutible prioridad que la pintura clásica otorga al ser humano es notablemente ignorada por *Der Blaue Reiter* y prácticamente toda la corriente. La definición clásica de verdadera belleza sólo puede encontrarse plasmada en la figura y rostros humanos, mientras que los objetos inanimados o de segundo plano, como naturalezas muertas, paisajes o animales son rescatados y muy utilizados por los expresionistas, que encuentran una

fuerza gigantesca de inspiración y semántica en estos elementos, no despreciando las formas humanas, sino ampliando el campo de acción.

Asimismo, el *Expresionismo* teoriza la realización técnica y compositiva, sentando precedente para el próximo **Abstraccionismo**. Esto es que otorga significados aparentemente manifiestos a elementos gráficos como cierto tipo de línea, el uso de determinado color o la fisonomía de las áreas coloreadas y en blanco. Así, por ejemplo, determina que el uso de angulaciones y fracturas en la línea sirve como una reminiscencia de lo rígido, lo artificial y la frialdad; mientras que el empleo de curvas y suaves inclinaciones lleva a significados humanistas y nostálgicos.

Así, recordando a Lavater, Werner Hofmann dice "este ensanchamiento de la esfera de la expresión más allá del ámbito de lo fisonómico es contemplado ya en la teoría de Lavater, en la medida en que ésta se apoya en símbolos abstractos, carentes de un referente figurativo, a los que atribuye una determinada expresión."

Claro que debemos ser objetivos en cuanto a estas afirmaciones, que si bien muestran un avance en la teoría artística y gráfica, también deben mantenerse con cierta carga de escepticismo, para no caer en exageraciones y efectismos, en los que se otorguen significados que realmente no han sido invocados por el artista. Entonces, la obra expresionista, si bien puede contemplarse teniendo en cuenta el factor semántico de sus elementos pictóricos, no debe ser desmenuzada de manera casi arquitectónica para su análisis,

ya que aunque ya preveía el advenimiento del abstraccionismo total, aún conservaba muchos rasgos que sólo buscan ser figurativos y carecen de significado por sí mismos. Además de que, el asignar un sólo e inequívoco significado a un elemento en particular es muy difícil, considerando la polisemia de los gráficos, y particularmente de las evocaciones artísticas.

Otro aspecto expresionista a estudiar es la deformación de lo natural. La pintura de este estilo se dedica a manifestar sus pensamientos, idealizaciones no sólo de la belleza sino de lo grotesco; se burla de la concepción clásica de lo bello y lo auténtico, mostrando una tendencia a plasmar caracterizaciones deformes, a veces repulsivas, que si bien se abstienen de los cánones, deben ser admitidas como pruebas de una interiorización y una búsqueda de significados en todo el amplio rango natural, no solamente en los temas que anteriormente se consideraba relevantes, sino en cualquier objeto existente. De esta manera, la pintura expresionista recurre a caracterizaciones caricaturescas de personajes, situaciones y entornos, pero que a diferencia de la caricatura se aleja de la provocación cómica y recalca el remolino de emociones humanas internas, y provocadas por los elementos y el ambiente.

El furor de la pintura expresionista es el mismo motor de su creación. Encontramos una recurrente tendencia a la espontaneidad y al flujo creativo, a rechazar posturas teóricas, inclusive las propias. A pesar de que los expresionistas hallan significados en los elementos de abstracción pura y los grafismos utilizados,

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

se niegan a incorporarlos como definitiva directriz de su obra, ya que encuentran en estas investigaciones un freno al furor artístico, que ellos consideraban vital para continuar el camino de la vanguardia.

Este precedente anárquico, de acuerdo con la teoría y el estudio artístico puede considerarse como una visión de lo que habría de venir en la experimentación plástica, con la futura aparición del **Dadá**.

1 Cirici, Alexandre. *El arte universal*. pp. 565-566

2 Bazin, Germain. *Historia del arte: de la prehistoria a nuestros días*. Pág. 467.

3 Friedrich, Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Pág. 110.

64 4 Barr, Alfred H. *La definición del arte moderno*. Pág. 176.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DOS.SEIS FUTU RIS MO

6
2

Los primeros años del siglo XX están marcados por una constante tensión en el terreno de las artes; por supuesto que podríamos ahondar en otros hechos, pero el interés principal que ahora nos ocupa es el arte. Los años anteriores a la Primera Guerra Mundial se caracterizan por cargar una gran ansiedad en la mente creativa. Estas circunstancias se manifestaban en la constante búsqueda de un semblante artístico que expresara las propiedades de aquellos años.

Como consecuencia de los experimentos cubistas, e inspirándose en el manifiesto del escritor Filippo Tommaso Marinetti, surge un movimiento que se caracterizó por su radical agresividad tanto en el lienzo como en las actividades y opiniones de sus integrantes.

Marinetti estaba muy interesado en el estado y desarrollo de la tecnología; aún antes de proclamar el *Futu-*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Giacomo Balla
Perro con correa, 1912



Umberto Boccioni
Dinamismo de un jugador de futbol, 1913

rismo, escribió obras de carácter casi profético con respecto a estos temas; como *Electricidad Sexual*, una obra teatral que anunciaba la automatización robótica, incluso antes de que existiera la palabra robot.

Marinetti escribió el *Primer Manifiesto Futurista*, publicado en 1909; obra literaria en la que se rebelaba contra los cánones de armonía estética, la alabanza y estudio del pasado y que significaría un nuevo vínculo entre la tecnología y las artes.

Podemos rescatar este fragmento como muestra del *Manifiesto* y el concepto general del movimiento: "Desde Italia lanzamos este manifiesto de violencia, destructivo e incendiario, por medio del cual fundamos hoy el Futurismo..."¹

Su *Manifiesto* se refería al arte en general, y aunque él se dedicó a la poesía y la literatura, sus escritos despertaron el furor de toda una serie de artistas plásticos que hasta entonces, se habían sentido oprimidos por la tiranía académica.

Basándose en la obra de Marinetti, posteriormente el pintor Umberto Boccioni escribió el *Manifiesto del Futurismo*, en el que incitaba a los artistas de aquel entonces a dejar atrás el pasado, a renunciar a los cánones opresores representados por el *Clasicismo*. El llamado que hacía Boccioni no era moderado y gradual en sus pretensiones. Este *Manifiesto* pretendía despertar furor; levantar las expresiones, tanto artísticas como sociales, del estado estático en que se encontraban y conferirles dinamismo y revolución.

Ideológicamente, el *Futurismo* se alzaba como una adoración a la modernidad tecnológica y científica, se

identificaba con la máquina, con las creaciones motrices del hombre actual. El Futurismo cortaba los lazos con el pasado, repudiaba las influencias clásicas e históricas —a pesar de su inevitable conexión con el pasado, como se aclarará luego—, negaba la utilidad de las referencias de pasado y fomentaba una aplicación manifiesta y vigente de todos los campos del conocimiento, particularmente las artes.

Principalmente se incitaba a los artistas a involucrarse con el movimiento, la velocidad y la dinámica en general; la cual era posible encontrarla en todos los aspectos y objetos existentes. El *Futurismo* no toleraba, manifestaba y gritaba su única verdad, la universalidad de los factores básicos que definían la modernidad: la tecnología, el movimiento, el tiempo y el espacio. La recurrencia en estos aspectos mostraba los tajantes ideales de este grupo; no sólo en la pintura, sino en muchos aspectos prácticos, en lo que al manifestar apoyo, les comprometía a un determinado estilo de vida. El *Futurismo* se inclinaba por un fuerte rechazo a todo lo tradicional, lo antiguo, lo clásico y lo estable; suponía un nuevo orden, la dominación del ingenio humano sobre la orgánica y el culto a los maestros del pasado.

El *Futurismo* surge en Milán cuando, Boccioni convence a un grupo de pintores de firmar su *Manifiesto de la Pintura Futurista*, el cual presidiría todas las pretensiones artísticas del periodo futurista.

El movimiento futurista cuenta con una diferencia notable, comparado con otras tendencias modernistas de finales del siglo XIX y principios del XX. El nombre

Futurismo, procede originalmente de los creadores de la corriente, no siendo producto (como en el caso del *Cubismo*, el *Fauvismo*, el *Impresionismo*, etc) de una amonestación o crítica externa. El nombre futurista no describe un objeto creado, sino que la creación procede del nombre y a partir de sus características integradoras.²

Los artistas que, desde un principio, o eventualmente se unieron al núcleo futurista fueron su fundador, Marinetti; los pintores y/o escultores Russolo, Carlo Carrá, Boccioni, Giacomo Balla, Ginno Severini; el arquitecto Antonio Sant'Elia, el músico Pratella y el cineasta Ginna.

Juntos, y apagándose, al menos en lo consciente, a los preceptos del *Futurismo*, estos artistas se afirmaron hondamente contrarios al esteticismo tradicional, -de hecho consideraban a la estética como un concepto que estaba automáticamente ligado al pasado- enfocándose en las características de la cotidiana modernidad, y demostrando su interés vanguardista en la especial atención que prestaron a la industrialización, las grandes concentraciones urbanas, la automatización y la cinética.

Para los futuristas, la adoración y revisión del pasado significa la muerte, una involución peligrosa y perjudicial para el progreso nacional; así es como estos teóricos y artistas relacionan y equiparan sus posibilidades, de historicismo y muerte por un lado, y de su antítesis, la vida que se desarrolla en paralelo a la evolución de la modernidad.

El concepto futurista engloba básicamente tres gran-

des preceptos: futuro, dinámica y electricidad.

La concepción futurista es italiana de origen, sin embargo, y a pesar del tradicional rechazo inicial, continuó su labor en París, capital del arte, donde se llevó a cabo múltiples estudios íntimamente involucrados con esta corriente, algunos realizados por artistas italianos apostados en la capital francesa, otros por extranjeros, que encontraron en este movimiento una respuesta a sus motivaciones creativas.

En su origen, el *Futurismo* parte de un repudio hacia la visión anticuaría que tenía Europa de Italia. Este país siempre era citado como fuente de inspiración y remembranza de un pasado glorioso, tanto en su desempeño político y social, como en el terreno plástico. Los futuristas se sentían hastiados de esta situación; en buena parte por la frustración que les ocasionaba la pérdida de su país en la carrera de la vanguardia, la cual se relacionaba, en el mundo artístico, con Francia de modo automático.

Para la primera década del siglo XX, Italia se hallaba envuelta en una ola de intenciones revolucionarias; **Mussolini** y sus pretensiones políticas, así como una atmósfera de cambios inminentes, prepararon la escena y se extendieron al territorio de las artes. Los futuristas proclamaban una profunda regeneración intelectual que correspondiera al latente estallido político.

A partir de 1911, el movimiento hace contacto directo con su mayor influencia plástica, el *Cubismo*.

En el terreno artístico, *Futurismo* se hallaba profundamente afectado por el *Cubismo* parisino, particular-

mente durante su primera etapa, correspondiente al año de 1912, la más honesta de toda la vida del movimiento. Sin embargo, y a pesar de alabar el coraje y renovación cubista, tacharon a sus autores de representar cuadros demasiado estáticos, de no preocuparse por la enorme importancia del espacio y su relación con el desplazamiento, así como de traicionar al porvenir de la pintura al recaer en temáticas de burguesía clasicista, como las naturalezas muertas y los retratos. También hacían notar la poca atención que los cubistas le dedicaban al tiempo como integrante, no sólo temático, sino participativo de la técnica y composición del cuadro. Pero, sobrepasando la crítica teórica que le imponían los futuristas al *Cubismo*, encontramos la mayor parte de su obra estrechamente ligada al desarrollo cubista, especialmente en pintura y escultura, desde luego.

Escarbando en sus antecedentes encontramos también su relación con el *Orfismo*; esto podría parecer contradictorio, pero resulta entendible al notar que la marcada antiestética que proclamaban puede asociarse a una manifestación de apropiamiento litúrgico de los objetos representados. El *Orfismo*, por un lado, abogaba por la armonía y la simbolización mística de las representaciones, a las cuales dotaba de un carácter mítico, de manera similar a lo que pretendían los futuristas en sus modelos de tecnología y rapidez.

También podemos reconocer cierta familiaridad con la pintura del inglés Joseph Turner; cuya pintura llegó a tomarse como inspiración al extender su atención a fenómenos atmosféricos y de acción, como la niebla,

la lluvia o el vapor; elementos situacionales que coarctaban la importancia de los objetos centrales representados en su obra, denotando cierta importancia arcaica en el movimiento, que los futuristas retomarían y llevarían al extremo.

Igualmente, el movimiento se vio influenciado por los recursos divisionistas; corriente que tomó su propia forma en Italia, enfocándose en temas casi simbólicos y reemplazando los puntos divisionistas por cortas líneas inclinadas que se superponían en un torrente colorido. De aquí, el *Futurismo* toma la participación simbolista, que luego llevaría a sus cuadros en cierto grado. Los símbolos futuristas, a diferencia del místico-religioso simbolismo tradicional, se sujetaban a los temas de interés de esta corriente: la volcadura tecnológica de la sociedad moderna, la importancia de la carrera humana en el tiempo y la superación evolucionista del hombre y la máquina. En cuanto al dinámico trazo semi diagonal de los divisionistas, es claro que podemos considerarla partícula del proceso técnico futurista.

El **Barroco** y su tentativa expansionista también demuestra tener influencia sobre la plástica futurista. La constante propagación de los elementos de composición barroca, que parten de ejes determinados y se extienden en diversas direcciones, pueden compararse con la estética de figuras en frecuente avance cinético dentro del *Futurismo*. Lo mismo si nos referimos a la cualidad avasalladora de la obra barroca, que parece ejecutarse frente, sobre y hacia el espectador; característica que podemos relacionar con

el inconfundible atropello de elementos y la casi amenazadora y direccional velocidad de las figuras plasmadas.

Los futuristas se preocupaban por la honestidad y apego de sus representaciones. Su aprecio a la experiencia sensible era, al igual que en el caso impresionista, preferido sobre la práctica de maestros del *Quattrocento*. Buscaban encontrar la práctica artística en cualquier parte, en todos los objetos, sin sujetarse a determinados modelos o situaciones.

El *Futurismo* se caracterizó por extender la ejecución artística a la vida misma de los autores. Las exposiciones, manifiestos y demostraciones del grupo iban acompañadas de una considerable controversia y violenta demostración.

En los primeros meses de 1910, llevaron a cabo su primera *velada futurista* como ellos llamaban a la polémica reunión que organizaran para leer en público su *Manifiesto*. Esta se realizó en un importante teatro de Turín, donde fueron constantemente abucheados y agredidos por los perturbados espectadores.

En cuanto a la utilización material y técnica de ejecución futurista podemos iniciar la apreciación estética —usando una palabra inadmisibles para ellos— de la velocidad. Los futuristas encontraban una verdadera e inagotable fuente de belleza en la celeridad. Este aspecto de explícita preferencia por la dinámica, puede reflejarse en el desprecio que sienten estos artistas por la antigüedad, y no solamente en cuanto a pintura; los futuristas proclamaban la inutilidad del esfuerzo vanguardista de los pintores adultos. Los

futuristas contaban con aproximadamente 30 años, y el furor de su ideología los obligaría a pedir el desprecio de los jóvenes, cuando se acercaran a los 40, de la misma manera que ellos despreciaban en ese momento a *los viejos*.

Los futuristas manifestaban que el movimiento, tanto orgánico como maquinal, debía plasmarse en todas sus etapas y visiones, contemplando la multiplicidad de figuras que pudieran obtenerse. La representación realista, entonces, era imposible, ya que la acción de la luz y el movimiento deformaban los detalles y las características figurativas de los objetos.

La pintura futurista, en sus mejores ejemplos, puede vanagloriarse de representar complejas secuencias de movimiento y acción, al mismo tiempo que ostenta un componente casi simbólico, pletórico de connotaciones emotivas y sin olvidarse nunca de la importancia dinámica. En estos casos, la obra futurista alcanza un altísimo nivel de calidad y síntesis, recurso al que sus artistas se veían forzados a recurrir con especial frecuencia, debido a la cantidad de objetivos que le adjudicaban a su obra. Los cuadros futuristas que desarrollan su tarea en el ámbito emotivo y de atenta exploración cinética tienen un particular valor, ya que además de emparentarse con el *Expresionismo* y su trazo agreste, se imponen en su complejidad y cualidades técnicas a otras obras futuristas, que sólo se preocupan de plasmar el movimiento o el tiempo, dejando de lado la parte subjetiva de la obra de arte, y adjudicándole una labor que se realizaba de manera más detallada con la fotografía.

La plástica futurista se caracteriza por la importancia que sus artistas conferían a las relaciones de movimientos simultáneos y la relatividad inseparable de espacios interiores y exteriores. La ambientación futurista formaba parte de las figuras protagónicas de la obra, fundiéndose e interactuando de manera continua, gracias a las formas fragmentadas, las líneas fluidas y el confuso cromatismo. Por supuesto que podemos encontrar la educación cubista en este aspecto; el rompimiento total de fondo y figura, que los radicales parisinos venían usando anteriormente.

Los futuristas conocieron la escena intelectual parisina, donde se vieron fuertemente inspirados en la obra de Picasso, Braque y otros cubistas; la cual, como mencionamos, criticaron, pero indudablemente incorporaron a sus proyectos. También encontramos el choque con el fauvismo, que si bien ya no contaba con la fuerza de antaño, aún se reconocía en muchísima de la obra del momento; a ésta no supieron cómo reaccionar los futuristas, debido a la marcada delimitación del espacio fauvista, barrera insuperable para ellos; sin embargo es posible encontrar su influencia, en el constante contraste de áreas oscuras y claras, por ejemplo.

En Italia, el *Futurismo* ganó adeptos rápidamente en el círculo intelectual. Los que antes se mostraban detractores, pasaron de evitar la crítica a un ferviente y a veces hipócrita fanatismo. Uno de estos casos es el de la revista *Lacerba*, fundado por los críticos Papini y Soffici. Esta publicación se asignó el papel de primer representante del movimiento por un año y medio.

En cuanto a la escultura, en 1912, Boccioni lanza un nuevo *Manifiesto*, el *Técnico de escultura Futurista*. En este se demarcaban aspectos que venían preocupando la *estética* de este grupo. Básicamente, y recordando sus anteriores escritos, condenan la opresiva escultura clásica y renacentista, proponiendo un cambio inscrito dentro de confines modernos y tecnológicos, en los cuales encuentran una verdadera forma de lenguaje actual aplicable a los contemporáneos. La aportación más importante de la escultura futurista se encuentra en la unión que logra entre el objeto y su espacio. Las esculturas futuristas, preocupadas por captar el movimiento y la relación temporal-espacial, que ya venían ensayando en la pintura, crean obras que representan su dinámica a partir de la extensión de su cuerpo hacia el ambiente que las rodea. Además encontramos la aportación de nuevos materiales, obviamente de procedencia y alusión tecnológica, como el vidrio, el concreto, la tela, el cartón, etc.

La arquitectura también estuvo presente en el movimiento, con la inclusión de Antonio Sant'Elia y su *Manifiesto* de 1914, el cual previene, entre otras cosas, el advenimiento del rascacielos.

Hablando del *Futurismo* como movimiento, encontramos una marcada tendencia hacia los excesos y una bajísima tolerancia a la discordancia de pensamiento. El *Futurismo* se encontraba relacionado de manera muy cercana con el fascismo, esto es porque compartían características y debido a que los artistas futuristas lo veían como una extensión complementaria a sus

esfuerzos. Sin embargo, el *Futurismo* nunca fue un movimiento fascista, sino anarquista, que en cuanto el fascismo se asentó en el poder, perdió contacto con la esencia irreverente de la ideología futurista.

El *Futurismo* se caracterizó por sus escandalosas declaraciones y extremo comportamiento. En su agenda ideológica encontramos un pujante desprecio por todo lo que consideraban estático y armónico: la antigüedad, la vejez, las mujeres, la moral, etc. Al contrario, exaltan sus antítesis: la modernidad y la tecnología, la juventud, el poderío masculino, la guerra, entre otros.

Se desprendían de la seriedad de la profesión artística, declarando a los niños, los locos, los salvajes, los criminales y los genios como los únicos creadores de arte. En este aspecto empezamos a encontrar la influencia futurista en las corrientes venideras, en este caso del *Dadaísmo*, que toma el anarquismo e irreverencia futurista y lo lleva al extremo.

El desarrollo de la escultura futurista, llevaría al trabajo de la escultura móvil y el vacío. Igualmente en Rusia, que recogió la experiencia futurista y la volcó en las esculturas constructivistas de Vladímir Tatlin y Aleksandr Rodchenko.³

El trabajo del principal futurista, Boccioni serviría como precedente para Lucio Fontana y su trabajo **especialista**.

En cuanto a la duración del movimiento mismo, la fuerza con la que se encendió denotaría su rápida extinción; en 1912 varios representantes de este grupo empiezan a enfriar su entusiasmo futurista. Carrá

regresa por momentos al estatismo de la pintura futurista, para finalmente renunciar a este a favor de la *Pintura Metafísica*. Balla, por su parte, eventualmente retornaría a la obra figurativa.

Sin embargo, y a pesar de su corta duración, el movimiento futurista marcaría la plástica moderna y definiría muchos de los pasos que esta habría de tomar en los años posteriores.

En general, el *Futurismo* ejerció una enorme influencia en toda Europa, sólo superada por el *Cubismo*; básicamente revolucionando el arte a partir del rechazo a la estética inmóvil y purista, y precediendo tendencias que llevarían el dinamismo y la incorporación de espacio-tiempo a nuevos límites en el arte.

1 Barr, Alfred H. *La definición del arte moderno*. Pág. 202

2 Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Pág. 253.

3 Bazin, Germain. *Historia del arte: de la prehistoria a nuestros días*. Pág. 465.

TESIS CON
FALSA DE ORIGEN

DOS.SIETE
RAYO
NISMO

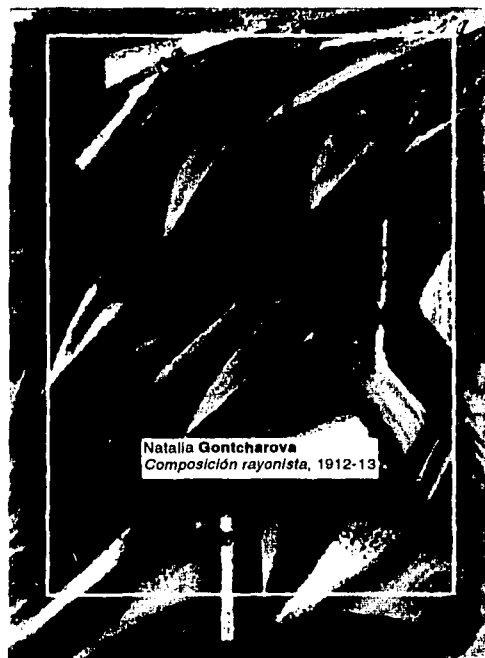
1
2.

La impulsiva influencia de los futuristas alcanzó no solamente al territorio italiano y los países circundantes, sino que tuvo repercusiones aún en los lejanos territorios del este de Europa, concretamente hablaremos del caso ruso en este apartado.

La entrada del *Futurismo* a Rusia puede ser claramente ubicada a partir de 1911; con esto refiriéndose a un reconocimiento específico de los cánones futuristas en un ámbito más o menos general de la comunidad artística rusa.

El *Futurismo* preparó el terreno ruso para la invasión de las vanguardias. Este movimiento tuvo una fuerte aceptación entre los rusos, los cuales no se conformaron con adoptar el estilo y características italianas, sino que pretendieron un lenguaje propio basándose

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



en sus enseñanzas. Múltiples militancias surgen en la segunda década del siglo XX ruso, entre ellas podemos encontrar el *Egofuturismo*, el *Cubofuturismo*, el *Mezonín Peózzl*, la *Centrifuga* y el *Psico-futurismo*¹; aunque en su mayoría enfocados a la poesía marinettista, algunas fracciones de estos grupos también se ocuparon de la pintura. A pesar de todas sus intenciones de nacionalismo e innovación, la gran parte de estos movimiento no perduraron, básicamente por tratarse de imitaciones del suceso italiano. Sin embargo, en tal clima creativo y propicio, surge el *Rayonismo*, el cual, aunque de corta duración, eleva y encamina la plástica rusa hacia los importantes cambios teóricos y prácticos que estaban por venir.

Los movimientos de arte moderno en Rusia se manifestaron de manera casi paralela y con una intención notablemente cercana a la conversión socio-política que impactó el principio del siglo XX. La necesidad de identificarse como pueblo, de crear y sostener por sí mismos todo un aparato ideológico, cultural y, aún más importante, artístico, llevó a los intelectuales rusos de aquel entonces, a buscar alternativas al poco original academicismo francés que dominaba el Imperio **Romanov**.

Los artistas rusos se interesaron en la iconografía medieval que aún se sostenía en la mayor parte del territorio nacional, a partir de su estudio, desarrollan un convincente estilo que puede presumir de raíces rusas auténticas.

Por supuesto que el desarrollo de las nuevas concepciones artísticas no surgieron de la nada; la crucial

influencia de la Europa occidental es notable en todo el trabajo ruso de este primer episodio vanguardista. En este caso particular hemos de referirnos a cuatro movimientos básicos que resultaron un precedente inmediato de las nuevas tendencias rusas. El primero de ellos fue el *Fauvismo*, que aunque es difícilmente identificable en la obra rayonista, sí forma parte del desarrollo plástico de sus fundadores, los cuales ven ligada su evolución a esta corriente y su sucesora: el *Cubismo*.

El *Cubismo*, a diferencia de la anterior, sí es una influencia claramente apreciable en el trabajo rayonista. El uso de marcados cortes, perillados, angulaciones y geometrismos está muy ligado al trabajo cubista de Picasso.

La tercera corriente que marcó definitivamente al *Rayonismo* fue el *Futurismo*; cuyo trabajo y vitalidad motriz, además de la vanagloria en la vida moderna, está emparentada de manera casi paralela con el interés dinámico de los rayonistas. Finalmente, es posible encontrar reminiscencias de estilo orlista en el movimiento que analizamos. El *Orfismo* recurría a representaciones de composición musical, con esto se pretendía lograr un efecto rítmico que adquiriera el carácter armónico que presenta una buena obra musical.

El *Rayonismo* puede clasificarse como una adaptación rusa personalizada del episodio futurista; aunque para denotar una mayor exactitud es preferible describirlo como una síntesis de *Cubismo*, *Futurismo* y *Orfismo*. Su cercana relación con el Futurismo proviene de las características soluciones plásticas basa-

das en el dinamismo, así como la tendencia a temáticas urbanas o tecnológicas.

A pesar de ser un movimiento de corta duración, tiene importantes bases teóricas, y funcionó como un precedente de los decisivos vanguardias artísticas que estaban a punto de inundar Rusia.

La denominación rayonista surge oficialmente en 1913, cuando el artista Mijaíl Larinov expone su *Manifiesto Rayonista* como parte de la exposición moscovita *Bianco*. Este movimiento fue presentado, concretado y practicado por el propio Larinov, así como por Natalia Gontcharova; y aunque encontramos su génesis en el año ya mencionado, Larinov clamaba pintar con este estilo desde 1909.

El *Rayonismo* también es conocido como *Pintura de destellos de luz*, *Rayismo*, *Lucismo* o *Luchizm*, en su lengua materna.

La postura social del *Rayonismo* esta muy ligada al contexto de efervescencia política de aquellos años. La estructuración de una nueva expresión artística puede encontrar fuertes raíces en el aparato ideológico que se desarrollaba entonces. El *Rayonismo* no se encontraba inmiscuido en la radical izquierda rusa, pero el estilo que devendría de sus estudios, así como gran parte de la obra futurista que contemplaban sus contemporáneos nacionales, sirvió como impulso para los primeros revolucionarios del arte, que aspiraban a grandes cambios en el terreno artístico y cultural, los cuales debían adaptarse perfectamente a los nuevos modos de producción y gobierno.

Entonces, aunque el *Rayonismo* no se encontraba

directamente ligado a la revolución rusa, es posible encontrar en sus lineamientos técnicos y teóricos, un precedente inmediato a la plástica que vendría.

El movimiento esta planteado por sus fundadores de la siguiente manera: "la pintura rayista tiene como objetivo formas espaciales que surgen de la intersección de rayos reflejados desde diferentes objetos"².

El *Rayonismo* fue incluso clasificado como una interpretación cubista del *Impresionismo* por el literato **Mayakovsky**, debido a la prioridad que daba a la calificación lumínica en torno a una representación geometrizada.

La importancia del estudio objetual que desempeñaba el *Rayismo* no se centraba en el objeto a plasmar, sino en su interacción con su medio; con esto básicamente refiriéndonos a las líneas, rayos y haces de luz que atraviesa el objeto, que chocan contra el, lo deforman y le confieren propiedades diferentes a las originales. La luz y las zonas oscuras son remarcadas por la pintura rayonista; los espacios delimitados por la iluminación, así como el espacio vacío que rodea y penetra a los objetos representados pasan de ser meras características para protagonizar los cuadros, a veces desplazando a la entidad misma para solamente denotar su relación con el espacio y las condiciones lumínicas y temporales.

Los lucistas se detenían en el estudio de la luz y los fenómenos que esta provocaba a partir de rayos luminosos y estructuras transparentes. La geometrización de que hacen mano estos artistas parece estar basada en la formación cristalina del cuarzo y otras

pedras con propiedades vítreas y de distorsión lumínica. Primeramente fundamentada en el *Cubismo*, la vena geométrica de los lucistas se aleja de la representación figurativa, rompiendo definitivamente con la relativa objetividad que los cubistas conservan en su obra. De esta manera, es apreciable la forma en que la progresión artística se afecta en sí misma, deviniendo en sucesos que parecen no tener relación alguna, pero que están indefectiblemente atados en su línea evolutiva.

La obra rayonista, de forma similar al *Futurismo*, se interesaba vivamente por las fuerzas que actúan sobre los cuerpos. Negaban la estática de los elementos, y señalaban las peculiaridades atmosféricas que transforman al sujeto. Lo mismo con respecto al movimiento, que veían como un factor decisivo en la descripción de la materia, la cual era imposible analizarla sin tener en cuenta las fuerzas motrices que la dirigen, la impulsan y la desencajan de la típica representación naturalista.

El artista rayonista debía analizar los objetos desde diferentes perspectivas, atribuyendo a cada una las diversas características que forman parte integral del objeto: el cuerpo en sí mismo, la dinámica que lo rige, el espacio que lo oprime y finalmente las fuerzas espaciales, temporales, cromáticas y lumínicas que los penetran y fragmentan.

El *Rayonismo* sintetiza la estructura cubista y su división y despliegue de planos en capas, así como su perspectiva distorsionada, con la direccionalidad y culto futurista a la velocidad y al movimiento.

La rítmica de la pintura rayonista puede ser relacionada con la interpretación musical, la cual "procede de la mente del compositor, y sólo se convierte en real cuando es interpretada y crea un estado anímico o una atmósfera, o incluso sugiere formas y colores en nuestras mentes"³. Así, la representación pictórica podía tomar la forma de partituras musicales, que se manifestaban no por un objeto definido, sino por la evocación de purismos plásticos a partir de un ritmo y constancia determinados.

Esta corriente artística es una de las primeras en las que es posible contemplar la abstracción total; la cual, aunque basada en sujetos reales, llegaba a formas de interpretación casi hermética, donde el nivel de iconicidad era muy bajo y el reconocimiento de los modelos imposible. Esto debido a la descomposición de las figuras en líneas dinámicas y un manejo deconstructivo de las formas de acuerdo a los espacios que las rodean y las acometen, así como la descripción minuciosa de la acción de la luz sobre el objetos, sus formas, texturas y colores. El umbral de la abstracción total llega para la pintura rayonista hacia el año 1915, aunque Mijaíl Larionov y Natalia Gontcharova venían plasmando formas abstractas desde 1911.

En este aspecto encontramos un desapego a la obra italiana, que se mantenía presta a la temática reconocible por medio de sus fábricas y máquinas. De manera distinta, los rusos dejaron atrás la figuración para adentrarse en el estudio de las relaciones lumínico-cromáticas y su afectación en las formas y objetos.

Otro factor de importancia en las obras de este movimiento es la aplicación emotiva del color. A pesar de encontrar sus raíces inmediatas en los cubistas parisiños y futuristas Italianos, el estrecho contacto con la Europa oriental, interviene en la formación del cuadro rayista, el cual retoma la importancia sensible y hasta neurótica que el *Expresionismo* plasmaba por medio de colores.

Así, los rayistas combinan la experiencia emocional a través del color, con el uso de secuencias rítmicas de líneas inspiradas en el movimiento y repetitivos rayos de colores. Las principales características del *Rayonismo* fueron esclarecidas por su fundador Mijail Larionov. Natalia Gontcharova, aunque desarrollaba y trabajaba estas técnicas, continuaba más apegada a los valores tradicionales del *Futurismo* Italiano.

La plástica rayista se distingue de otras tendencias cubofuturistas, por su expresivo dinamismo lumínico y estructuración rítmica de sus formas, particularmente alargadas; las cuales se disponen dentro del lienzo para imprimir una sensación de atemporalidad y falta de sujeción a una base o fondo. Los rayonistas disuelvan los objetos reales en el espacio y con el movimiento, creando una entidad nueva, que funciona como una campo de tensión entre distintas fuerzas impulsoras.

La reflexión de la luz es otra constante en el trabajo rayista, el cual se interesa en las formas que surgen de la reflexión en las superficies y los respectivas transformaciones que ocasionan en el color y la delimitación de los objetos.

La preocupación rayonista por la convergencia del color, la luz y los espacios sobrepasó su interés en la temática y desemboca en la abstracción, como ya se había hecho notar. Esto es un punto importante cuando se trata de localizar la posible influencia rayonista en otros movimientos. Este es el caso del *Suprematismo*, del cual encontramos precedente en las prioridades elementarias ya mencionadas de Larionov y Gontcharova. Lo mismo si nos referimos a la *musicalidad* del suceso rayonista, que ya presenta un rasgo casi místico con respecto a la importancia del purismo gráfico y poca atención a la semántica y lírica a favor del ritmo y la espacialidad tonal.

Aunque la figuratividad rayonista finalmente se pierde, llegando a la abstracción irreconocible, la línea que divide a este movimiento del *Suprematismo* aún es visible, ya que la abstracción rayonista aún toma en cuenta valores concretos de la pintura naturalista, como el volumen, la profundidad y el peso; características que el radicalismo suprematista acabaría por eliminar de su repertorio plástico para llegar a la abstracción *suprema* o absoluta.

La importancia que el rayonismo prestó a la representación dinámica del color y las formas, así como la espacialidad y la carga de texturas, advierten el próximo *Constructivismo* ruso. También encontramos este aspecto en la inclusión espacial a los elementos de la obra, la cual es parte básica de las construcciones de Tallin y Rodchenko.

En lo social podemos hablar del eventual giro izquierdista que tomarían las tendencias futuristas rusas; al

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

contrario del movimiento Italiano, que se pondría a disposición del fascismo, en Rusia, se dirigiría hacia una radicalización **socialista** en el arte que ocasionaría grandes dificultades y disputas.

En cuanto a Larionov y Gontcharova, finalmente se avocan al diseño teatral, principalmente de escenografías, transformándose en asiduos colaboradores del *Ballet Diaghilev*. De cierta manera, y tal vez inconscientemente, el trabajo mismo de estos artistas que sustituyó sus experimentos lumínicos advierte el devenir del arte ruso que, en importante fracción reniega del arte sin propósito utilitario, para dedicarse a las artes aplicadas y a la industria.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

1 González, Calvo y Marchan. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Pág. 151.

2 Lodder, Christina. *El Constructivismo ruso*. Pág. 17.

3 Lambert, Rosemary. *Introducción a la historia del arte; el siglo*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La evolución del arte se dió rápidamente después del parte aguas impresionista. A partir de estudios basados en los artistas precedentes, y una concienzuda revisión del pasado, los artistas contemporáneos se esforzaban por llevar adelante el trabajo plástico. Esta labor intelectual llegó a enraizar en diversos países y concretamente en varios grupos específicos. La racionalización del arte se dió como obvia consecuencia a los experimentos cubistas de justificación analítica; así, como ya se ha mencionado, el arte moderno encontró dos principales tendencias, una que conducía a la intensificación de las emociones y la espontaneidad, y la segunda que tomaba forma basándose en complicados estudios científicos y filosóficos, la cual trabajaba de acuerdo a configuraciones humanas y tecnológicas, más que a caracterizaciones sentimentales o naturalistas. A esta inclinación por lo técnico y lo racional se le conoce como *tendencia constructiva*, y es que mientras los expresionistas se preocupaban por derrochar energía en una creación puramente artística, las *corrientes constructivas* se enfocaban en dar nuevos usos y referencias al arte, los cuales debían basarse en las nuevas necesidades del hombre moderno.

Es en ésta tendencia en donde encontramos al grupo *De Stijl*, entre los constructores, los arquitectos, los diseñadores y los ingenieros.

Es en éste rubro donde se abre la brecha hacia el futuro, hacia las nuevas formas de arte y sus aplicaciones modernas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TRES.UNO
SUPRE
MAT
ISMO

1
.
3

Las ya conocidas representaciones abstraccionistas que venían preocupando a la vanguardia artística llegan a sus últimas consecuencias con la pintura suprematista de Kasimir Malevich.

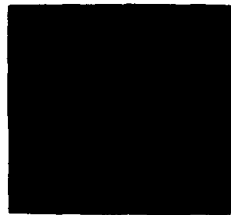
La *purificación* de la composición plástica, que ya podía observarse en las prioridades elementarias de los rayonistas y la descomposición musical de los orlistas llegan a los límites en la total negación de la objetividad que hacen los suprematistas.

El *Suprematismo* puede definirse, y así lo hace Malevich en su *Manifiesto suprematista*, como la hegemonía de la sensibilidad pura en la obra artística por encima de cualquier representación figurativa. El *Suprematismo* deja fuera toda impresión subjetiva e intenta borrar la huella personalizada del trabajo de autor, ya que "su concepto de sensibilidad excluye

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Kazimir Malévich
Soldado de primera división, 1914



Kazimir Malévich
Cuadrado negro y cuadrado rojo, 1915

todo subjetivismo pues, desde su punto de vista, un arte que depende de la emotividad del artista, esta lastrado con una servidumbre no menor que la esclavitud de la mimesis naturalista".¹

Es posible determinarlo, considerando la definición que hace de sí mismo, como un arte puro, que no necesita ni acepta aplicación alguna. Buscaba un nuevo camino que no requiriera de representaciones inmediatas, implicaciones simbólicas o elevada maestría técnica, factores que eran vistos como un estorbo para encontrar y trabajar sobre la esencia pura y definitiva de la obra de arte.

El factor sensible que explora el trabajo suprematista es independiente de cualquier contexto o influencia exterior. La esencia de la obra de arte es intrínseca a su propia creación, y no esta relacionada a la representación objetiva de ningún objeto o circunstancia. El valor del factor sensible no obedece a su época, su capacidad denotativa, connotativa o pragmática, sino que es referente a sí mismo y es el núcleo que da mérito y fuerza a la obra.

El *Suprematismo*, a diferencia de corrientes anteriores, no mostraba repulsión, rechazo o negación al pasado artístico. De hecho reconocía la alta estimación en los cuadros de los grandes maestros, sin embargo, no encontraba el valor de la obra en su capacidad figurativa, su maestría naturalista o compositiva, sino que atribuía una *esencia expresiva* que respaldaba el valor del cuadro. Evitando la clasificación por escuelas, tendencias o épocas, el *Suprematismo* sostenía que la habilidad manual y copista del artista era más

un estorbo que una cualidad. El *Suprematismo* encontraba que todo el arte creado, y que merecía la denominación de obra artística, dependía de un valor supremo que regía la expresividad y fuerza del cuadro, ignorando todo el desarrollo técnico de la obra y clamando que, el trabajo suprematista pasaría por alto todos los aspectos calificativos que se consideraban como parte integral de una obra de arte, para enfocarse en plasmar la mayor pureza posible, en dedicarse a estudiar las fuerzas y esencia estética que hasta entonces había sido escondida por el virtuosismo técnico.

Más allá de proponerse como un estilo artístico, el *Suprematismo* se planteaba como un muestrario ideológico, que partía de consideraciones artísticas para situarse en un estado puro, e influir desde su posición todos los aspectos de la vida; siendo esto posible gracias al desenmascaramiento de la realidad que se proponían.

El *Suprematismo* aparece entre 1913 y 1915. Es a partir de ésta última fecha que es conocido oficialmente, después de la publicación en Petrogrado del *Manifiesto del Suprematismo* de su fundador, el ruso Casimir Severínovich Malévich, documento que recibió la colaboración del literato Malakovski.

El *Suprematismo* se inaugura con la obra *Carré Noir*, de Malévich, la cual encontró enorme número de detractores que la acusaban de estar vacía, aunque su autor la describe como "la percepción de la inobjetividad"².

En la práctica, el *Suprematismo* es obra de un solo

hombre, su fundador, teórico y ejecutante.

El Suprematismo se concentraba en el trabajo artístico, sin embargo, es más detallada su labor mental que práctica. Esto es admitido por Malévich en su *Manifiesto*, donde acusa de mayor alcance a la escritura en comparación con las artes plásticas.

La teoría de Malévich se avocaba a profundizar en la independencia de las formas simplificadas; la relación orgánica entre objetos era negada, y se otorgaba a éstos una comparación con la universalidad y la proyección espacial. El *Suprematismo* alega a una relación cósmica entre el arte y su procedencia, su estado verdadero. Esta corriente adjudica un valor espacial a las formas que plantea, transformándolas en satélites, que flotan, gravitan y se escapan a cualquier revestimiento. A pesar de encontrar en la obra suprematista una constante negación del naturalismo y la forma vegetal, animal o especificación alguna, el *Suprematismo* apremia a una naturaleza más general; una naturaleza que no se interesa en lo particular, sino en lo general. Se interesan en plasmar una belleza formalista de orígenes casi astrofísicos, en los que la evocación naturalista no se dé por la copia de elementos terrestres, sino en la generalidad científica que afecta al todo; esto es en los fenómenos cinéticos, físicos, biológicos o astronómicos; las fuerzas de movimiento y estática, las propiedades aéreas de la espacialidad y la distribución, la simplificación atómica de los elementos y el magnetismo y gravitación de los cuerpos. Es en estos elementos que el *Suprematismo* halla la esencia de la belleza, la verdadera razón del arte por

el arte, mucho más allá del superfluo placer visual que puedan proporcionar las figuras. El *Suprematismo* se detiene a considerar el consciente y el subconsciente, cada uno con sus valores específicos y características definidas, dentro de las cuales, las manifestaciones subconscientes se acercan en mayor medida al fenómeno original; es por esto que la figuratividad no tiene sentido para los suprematistas, porque sólo es una máscara que oculta el fenómeno original, el fenómeno real detrás de su cortina. Entonces, aunque reconocen que la obra de arte naturalista puede contener al fenómeno esencial sensible, la encuentran demasiado confusa y maquillada para continuar utilizándola, así es como destierran la figuración, como un simple accesorio, un vestuario, que impide la vista de la verdad desnuda. Niegan que el valor de una obra de arte se encuentre atado a su utilidad, y le otorgan la calificación sublime hasta que deja de cumplir con su funcionalismo absurdo. En esto recurren a la imagen de los templos antiguos y el arte evangelista católico, que sólo ahora, que se encuentran en museos y poseen la etiqueta de arte, valen como tal, ya que han perdido sus características pragmáticas, para desenvolverse como objetos de para apreciación artística. La afirmación del valor artístico de una obra sólo se da cuando su aspecto utilitario pierde el sentido.

Sin embargo, acusan a los admiradores del arte de ignorar la esencia sensible en las obras clásicas, y de reconocer el simple virtuosismo técnico, dejando de lado el valor del ente purísimo que se halla por detrás

del maquillaje técnico. El suprematista se interesa únicamente por la esencia, que a causa de la polifiguración y polisemia se ha perdido en revestimientos, y debido a esto, se ha vuelto desconocida; es esta experiencia sensible la que se interesa por rescatar, por descubrir y plasmar.

Entonces, el *Suprematismo* aspira a un desierto de las figuraciones, donde puede construirse sobre la nada, donde no haya valores preestablecidos de apoyo engañoso. El *Suprematismo* acusa a los artistas que se hayan sumidos en la representatividad, de estar atados; condesiende hasta llevarlos a un estado ingenuo e ignorante.

Una de las bases del *Suprematismo* es la total renuncia a la funcionalidad. El arte se niega a formar parte de proceso social alguno; estos artistas niegan su ayuda a la causa religiosa o social, y promueven la completa liberación del objeto, pretenden plasmar un arte que pueda sostenerse sin representar absolutamente nada. Reniegan de la forma y los formalismos porque aseguran que cualquier figuración artística proviene de un núcleo sensible, el cual buscan pintar, desinteresados de la copia o las propiedades de lo que llaman *la cosa*, es decir, cualquier representación naturalista.

La tajante separación que hacen los suprematistas, entre las aplicaciones y el arte, marcan la separación de caminos para las próximas tendencias estéticas. Malévich hace un llamado a reconocer las hondas diferencias entre los objetos funcionales y el arte, el cual, según dice, prescinde de cualquier pragmatismo.

El *Suprematismo*, por otro lado, recupera la valoración sublime del arte, calificándolo como una manifestación perfecta y atemporal; poniéndolo por encima de toda demostración práctica o tecnológica, a la cual se le acusa de efímera. Al mismo tiempo hace un llamado a la creación de un nuevo orden, en el que la veneración de la sensibilidad artística forme parte íntegra de la vida; con esto se refiere a la agitada época de la Primera Guerra, en la que se veían acontecer eminentes cambios, particularmente en Rusia, cuyo escenario prerrevolucionario contextualizó al *Suprematismo*. Una constante del trabajo suprematista es la dualidad, esta puede ser descubierta y asociada con un profundo sentido espiritual en las teorías de Malévich. Este aspecto se complementa con la explicación del contraste que daba Malévich; él veía las contradicciones como impulsores del constante movimiento y variaciones ideológicas. Es esta inconstancia lo que preocupa a Malévich, quién trata de encontrar un equilibrio al menos en el campo del arte, el cual considera como el único capaz de resistir las embestidas del tiempo y el cambio.

La visualización teórica de Malévich va más allá del terrero plástico, sin embargo. Vemos a un hombre en constante angustia y preocupación por el mundo, el devenir del hombre y sus relaciones intermedias. La descripción que hace del arte naturalista, como cubierta por un disfraz, la aplica también al ser humano, al que considera un actor atrapado en un interpretación, y al cual incita a conocerse a sí mismo.

En cuanto a la formación del movimiento, es posible encontrar antecedentes del *Suprematismo* en el *Cubismo sintético*, el cual retoma Malévich para sus estudios y reduce al mínimo. Los condicionamientos reduccionistas de esta etapa cubista se reflejan en la intención suprematista de resumen y concentración de fuerza. También es importante considerar la geometrización cubista, cada vez más simplificada y plana, en la que encontramos trazos de un porvenir suprematista.

Sin embargo, también encontramos lineamientos cubistas a los cuales es contraria esta corriente. Básicamente nos referimos al interés en el desdoblamiento de los modelos cubistas, que se acerca a una antítesis de la intención suprematista de concentrar el contenido sensible en áreas reducidas.

Malévich también encuentra inspiración en la obra de Cézanne, así como en la pureza colorista del fauvismo y la representación simplista del neoprimitivismo que resurgía en aquellos años en Europa. Estas influencias son difíciles de reconocer en los cuadros suprematistas a simple vista, pero no es difícil deducir su importancia en la formación de Malévich, cuyas obras anteriores a 1913, aluden a un precedente y pueden ligarse de manera más concisa con la obra suprematista.

El *Cubofuturismo* es un escalón más en la formación suprematista; esta tendencia no sólo introduce a Malévich en la anarquía futurista, además lo relaciona con las formas básicas y autónomas que más tarde poseerían la totalidad de su obra.

Si seguimos la línea que llevó al extremo nihilismo de la obra suprematista, es básica la consideración de las pinturas *alógicas*, en las que Malévich deshacía la importancia narrativa de la obra artística, así como renegaba de las relaciones plásticas inmediatas. Estas obras se distinguían, básicamente, por mezclar elementos naturales y abstractos de distintos campos semánticos, de manera que resultaban en composiciones fuera de todo orden o lógica. En estas pinturas, se mezclaba objetos naturalistas con composiciones cubistas o futuristas, sin que existiera puente alguno entre ambas figuras.

Finalmente, la experimentación relámpago que llevó a Malévich desde la forma arquitectónica de Cézanne hasta la geometrización extrema de Picasso, se convierte en el proceso que deviene en la apreciación de la forma geométrica pura y su valor como objeto explícito.

Al enfocarse en las fuerzas que mueven un cuadro, una gran parte de la obra de Malévich parece estar inspirada por la física, ya que muestran superficies parecidas a campos magnéticos, en las que el colorido básico y los espacios en blanco interactúan en un equilibrio casi gravitacional.

El *Suprematismo* es dividido por su autor en tres etapas, correspondientes al color más usado en sus cuadros: el primero es el periodo negro, el cual define los conceptos primarios del movimiento y marca la entrada de la máxima abstracción; el segundo es llamado periodo coloreado, el cual lleva adelante la experimentación con las formas cuadrangulares en diver-

sas posiciones y combinaciones, a pesar del nombre, este período no incursiona en una amplia gama cromática, básicamente se refiere al uso del color rojo en las composiciones suprematistas. El último estadio de la pintura de Malévich fue el período blanco, el más discutido y controversial, en el cual fondo y figura pierden los límites para fundirse en uno mismo.

En el desarrollo de la pintura suprematista puede reconocerse un aspecto básico de su personalidad, la carencia absoluta de volumen, las composiciones suprematistas son completamente planas y demuestran un colorido uniforme y ligeramente texturizado. Si existe, sin embargo, una alusión a la profundidad, demostrada en la variación dimensional de las formas geométricas, las cuales parecen alejarse o mantenerse cerca con respecto a las otras.

Los fundamentos de Malévich aluden a una economía extrema de los elementos, sería con la menor cantidad posible de saturación (en todos los sentidos) que la obra debería transmitir la sensación dinámica y magnética a que aspiraba. El objetivo de las imágenes suprematistas era lograr una compleja sensación de armonía, basándose en la simplificación absoluta de las fuerzas y tensiones de un lienzo.

Los grandes espacios blancos se encuentran en función de una libertad visual, que permita recorrer el cuadro sin la sensación laberíntica propia de las figuraciones y composiciones llenas de elementos circunstanciales.

En cuanto al color, su aplicación no obedece a artificios estéticos y de orden efectista; éstos funcionan

como fuerzas energéticas, que actúan como imanes en positivo o negativo dentro del cuadro, así sus relaciones contrastantes aparecen como reacciones eléctricas y de tensión entre las formas y el espacio, o las formas entre sí. Es por esto que el poco colorido del que hace uso Malévich es gradualmente desvanecido hasta evitarlo en su totalidad; porque el colorido no busca un impacto estético convencional, sino un orden sensitivo de la materia y los elementos integrantes.

Actualmente, podemos hacer una interpretación semiótica de los tres colores de Malévich:

1. Negro: Se refiere a la economía intransigente en la que el pintor hizo hincapié.

2. Rojo: Connota el factor revolucionario de la obra suprematista.

3. Blanco: Hace referencia a la infinitud dinámica.

Estos aspectos de evocación son reconocidos incluso por el mismo Malévich, el cual de esta manera, concede la imposibilidad de la pureza absoluta.

Después de todo, Malévich consideraba al blanco y al negro con sus definiciones físicas, en las que éstos contenían al espectro y la gama entera, así como una altísima saturación cromática.

Al blanco y negro podemos atribuir fuertes valores expresivos, en los que el negro se erija como la máxima antirepresentación, y el blanco concuerde con la nada, el vacío en el cual se mueve la sensibilidad plasmada.

Otro aspecto importante de la plástica suprematista es el uso del cuadrado, elemento imposible de encontrar en la naturaleza, lo cual le confiere una calidad

ultrahumana, y que funciona como unidad suprema y centro de debate de fuerzas. Este cuadro, la forma básica suprematista, se combina y gira de acuerdo a la variación cinética del cuadro; el impulso y el movimiento de fuerzas que actúan dentro del cuadro condicionan la posición y tamaño de los cuadrángulos, mismos que varían de forma al unirse y transformarse unos a otros.

Las formas geométricas y totalmente abstractas de Malévich recuerdan el trabajo primitivo de la pintura rupestre, en la que se plasmaban ritmos y concordancias sintéticas con una total carencia objetiva, y más bien recurriendo a la calidad signica. Así, los cuadrados, triángulos y círculos sostienen cada uno, la potencialidad física de sus formas, las cuales crean ritmos y juegan con el espacio de acuerdo a sus leyes individuales.

Así, el color, la espacialidad, las formas simplistas y la interacción entre ellos, funcionan como una demostración de relaciones plásticas sin ningún otro objetivo, más que denotar la sensibilidad artística en su origen y forma pura.

Es en este aspecto que encontramos una gran aportación del *Suprematismo*, el cual, al separar las cualidades objetivas de la esencia sensible, hace posible que ésta última sea llevada a otro tipo de experimentaciones, no solamente en pintura, sino incluso fuera del plano.

"Además, no es en las pinturas sino en los pequeños dibujos de elementos suprematistas, realizados por Malévich entre 1913 y 1917, donde residen las impli-

caciones más sutiles del *Suprematismo*. No en negro, sino en gris, a lápiz, habían sido cuidadosa e intencionadamente sombreados. El cuadrado y sus permu-taciones: la cruz y el rectángulo, se esperaba que dejaran ver las señales de la mano —afirmación de la mediación humana— y eso es esencial para la filosofía del *Suprematismo*³³.

El *Suprematismo* hace también incursión en la arquitectura, al menos en el plano teórico, donde concede a la construcción un valor ultraterreno, en el que forma parte integral de la Tierra misma, y por tanto, debe encontrar la forma de fundirse con el universo en vez de luchar contra sus elementos.

Las intenciones suprematistas de Malévich llegan a su límite en 1915, cuando pinta su famoso cuadro *Blanco sobre blanco*; inquietante obra que presagia el final de las mismas. Este cuadro marca, no solamente el fin de la experimentación suprematista de su creador, sino el último eslabón de la cadena abstraccionista, que había comenzado con los impresionistas y su protagonismo lumínico y llegaba a su mínima expresión con Malévich. Esta obra plasma es referida constantemente como una representación de la universalidad, el máximo estado de pureza y desaparición; el punto en el que aún las interacciones físicas y magnéticas dejan de importar para plasmar el vacío, que es lo mismo que la contención del todo. El blanco es la síntesis de todo el espectro cromático, que ya no se delinea en particularidades descriptivas, sino que se funde en un solo ente; es la vista espacial de lo uni-

versal. Este cuadro blanco, que para muchos significó la eliminación del arte, lo era de cierto modo, ya que se internaba en un espectro demasiado amplio, en una visión muy general, que ya no podría interesarse nunca más en plasmar valores volumétricos o compositivos. Fue esta infinidad estremecedora la que llevó a la eliminación matemática del estudio de Malévich con las formas suprematistas; se encontraba en un punto en el que luego de jugar con los valores positivos y los negativos, estos se habían exterminado unos a otros.

De este cuadro existen diferentes versiones, realizadas entre 1917 y 1918, demostración del agotamiento en el ensayo suprematista.

Así, después de la Revolución rusa, y al extenuar los estudios suprematistas, Malévich, permanece como uno de los más influyentes artistas de la joven Unión Soviética, aceptando cargos dentro de la administración socialista y continuando su trabajo a través de sus discípulos. Y a pesar de la pronta proscripción del arte vanguardista, su huella tanto en el arte ruso, como internacional, estaría indeleblemente adherida. Finalmente anotaremos la importante influencia que el *Suprematismo* ha ejercido en la historia del arte y la gráfica.

Los principios suprematistas —tanto filosóficos como prácticos—, son apreciables en la corriente *ABC* o *Minimalismo* de los años sesentas, en la cual participaron artistas como Don Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris y Frank Stella. Estos artistas están íntimamente emparentados con la obra de Malévich, ya

que muestran características de estilo comunes: se abstienen de simbolismos y representaciones metafóricas, reducen su obra al mínimo encuentro de elementos básicamente cuadrangulares, reproducen la preferencia por la línea recta, como antítesis de la naturaleza y el trabajo humano sobre ella, además de recurrir a una baja personalización de sus obras y a una constante repetición modular en sus composiciones. Además, implementarían otras características que proseguirían la experimentación reduccionista de Malévich, como la recurrencia simétrica y el balance como valores únicos de composición.

Estos estudios, basados en el nihilismo plástico iniciado por Malévich en 1913, devendrían en una eventual desintegración de todos los cánones clásicos de valoración artística, desechando incluso la valía atribuida a una obra por la cantidad y calidad de trabajo invertido en ella.

Este trabajo llegaría muy lejos. A pesar de la negativa suprematista de darle aplicaciones al arte, los minimalistas no tardarían en llevar sus conceptos economistas a la escultura, la música, el teatro, la danza y finalmente, la decoración, los objetos utilitarios y la moda.

1 Martínez Muñoz, Amalia. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, Arte del siglo XX-1*.

Pág. 107

2 De Micheli, Marlo. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Pág. 387.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TRES.DOS
CONS
TRUC
TIVISMO

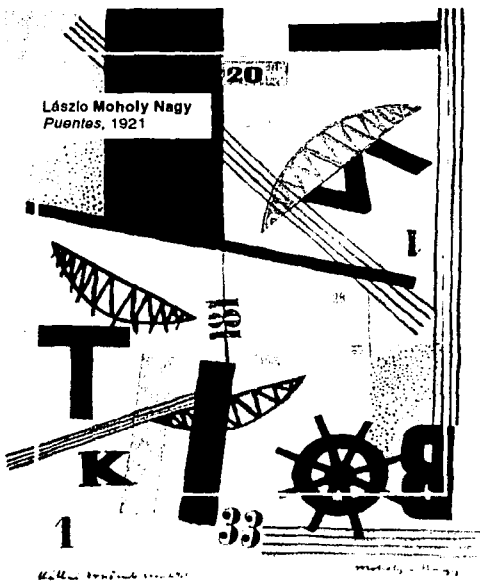
2
3.

La revolución rusa cortó de tajo la realidad que hasta 1917 se vivió en Europa. Por primera vez en la historia de la humanidad se intentaba un sistema tan radical como el comunismo. El dramático suceso marcó definitivamente el desarrollo de todos los aspectos cotidianos en Europa, y sobre todo, en la recién nacida Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

El campo artístico, conocido por su población intelectual y activa, no podía quedarse fuera del cambio. Los artistas del momento, que hasta entonces indagaban en las vanguardias italianas y particularmente, las francesas, recibieron el nuevo sistema con excepcional júbilo y entusiasmo.

La creciente agitación intelectual llegó a un punto

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



álvido con el derrocamiento zarista. La viciada atmósfera de los últimos años de los **Romanov** pareció renovarse y dar paso a un sinnúmero de aventuras y territorios experimentales. El profundo cambio que hizo posible semejante pronunciamiento, logró asimismo, preparar el terreno para las novedades más importantes que Rusia ha tenido en toda su historia en las artes.

Rusia, que hasta entonces había permanecido como una de las naciones más atrasadas de toda Europa; que no estaba rezagada por décadas, sino por siglos, y que se dedicaba a copiar el modelo francés en todas sus versiones, crea por primera vez en años, una tendencia gráfica claramente propia y muy ligada al reciente cambio social y sus repercusiones en todos los aspectos de la vida.

El *Constructivismo* surge como expresión inmediata del planteamiento **marxista**; fue éste el verdadero arte **bolchevique**, que muchos críticos de la época imputaban a otros movimientos, como el *Futurismo* o el *Suprematismo*, ambos muy lejos de serlo.

Este movimiento no conlleva un estilo técnico determinado preciso —aunque sí mantiene aspectos característicos—, su intención no es implementar relaciones estilísticas ni se dedica a un estudio preestablecido y experimentación con el arte por el simple gusto estético. Los constructivistas buscan llevar el arte a las bases de la nueva vida proletaria que anuncian sus panfletos. Las características y elementos que integraban el arte hasta entonces son desechados y reestablecidos a favor de un contacto con las masas, de un trato físico, durable y funcional con la cotidianidad

y el desarrollo social.

El desprecio al arte por el arte se hace presente y una constante en su trabajo; los cánones esteticistas de la burguesía son apartados como un lastre que provocara la decadencia artística que sostenían inundaba el trabajo capitalista.

Así, los constructivistas situaban la labor del artista junto a la del ingeniero y el técnico; creían firmemente que el trabajo artístico debía servir al desarrollo del pueblo y a la cimentación del nuevo régimen, el cual se basaba en el poder y trabajo del proletariado. La diferenciación del arte puro y el arte aplicado ya no tenía validez para este grupo, la definición clásica de arte ya no era aplicable a la nueva época y debía replantearse, considerando su integración al trabajo, su aplicación tecnológica y principalmente su valor utilitario.

Estos postulados tienen precedente en la obra de arquitectos como Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Henry van der Velde y Antonio Sant'Elia, que sostenían que el enfrentamiento estilístico de la modernidad no podía ser abarcado por el artista, sino que sería el ingeniero el que encontrara los nuevos caminos en el arte.

Surgía entonces un nuevo reto, la plena identificación y acoplamiento del inevitable individualismo artístico con el denominador técnico y masivo del constructor y el técnico. El nuevo arte soviético debía contribuir de manera contundente a la transformación que vivía el país, y su extensión por el mundo; en pocas palabras se pensaba que, el talento artístico debía ponerse

al servicio de algo más importante que él mismo, el ideal **comunista**.

En cuanto a los referentes que pueden encontrarse en el trabajo constructivista, y que constituyen parte fundamental de su formación, debemos considerar dos principios: por un lado hablamos de un antecedente ideológico, el cual está claramente definido en la teoría marxista; en este ámbito también podemos abarcar la creciente demanda y recurrencia de las distintas artes aplicadas. El desarrollo de nuevos medios, que tomaban fuerza en aquellos años, como el cartel, el cine y la arrolladora fuerza del diseño industrial viene a reforzar la conversión utilitaria del arte.

El segundo punto a considerar es el factor plástico, el cual viene marcado por la labor artística de muchísimos autores; de los cuales podemos resaltar, de manera muy general, la muy recurrida calidad constructiva de la forma de Cézanne, el estudio descriptivo del geometrismo cubista y el calificativo tecnológico y masivo del *Futurismo*.

La influencia cubista es fácilmente reconocible en las primeras obras constructivistas. Estos ejemplos primigenios aún no implican la enorme carga ideológica marxista, ya que se iniciaron años antes de la Revolución roja, alrededor de 1913 en su mayoría.

Aquí nos referimos a las *construcciones no utilitarias* de varios artistas que próximamente se declararían constructivistas. El más importante de ellos, y el primero en ofrecernos las *construcciones no utilitarias*, es Vladimir Tatlin. Recordando el carácter tectónico de las obras cubistas, así como el conocimiento de

las construcciones efímeras de Picasso, en las cuales se involucra la acción del cartón y el recorte como medio de estudio, las construcciones no utilitarias son el principal antecedente técnico y estilístico del *Constructivismo*. Estas construcciones son objetos realizados en una gran variedad de materiales, aunque la mayor parte de éstos son de un claro origen industrial, como el vidrio, la hojalata, la madera, el acero, etc. Consisten en composiciones esculturales, especialmente diseñadas para ser observadas desde varias perspectivas, y que evitan la diferenciación entre frente y tras. Estas construcciones se distinguen por integrar relieves en base a la conjunción de diversos planos, los cuales se completan con formas geométricas de alambre y piezas básicas lineales. El manejo de los diversos planos, un constante interés por los factores de crecimiento y expansión de la obra hacia el espacio -incluido por la escultura futurista- y la aportación relacional de masa y espacio, crea una interacción entre la obra física y su contenedor ambiental; mostrándonos esculturas que evocan la disposición urbana de ciudades futuristas.

Otro factor responsable de la formación constructivista fue la adopción del fenómeno futurista italiano y su respectiva transformación rusa. Es clara la influencia que ejercen los italianos en los primeros trabajos soviéticos, sin embargo, el *Futurismo ruso* retoma aspectos tan dispares como el neoprimitivismo alemán y una fuerte inclinación nacionalista.

Los primeros años del *Constructivismo*, concebido como el arte que surge con la revolución, son acompa-

ñados por el *Futurismo soviético*. Las obras producidas en esta primera etapa están fuertemente influidas por la dinámica urbanista de los Italianos, así como la abstracción rítmica de los rayonistas.

A pesar de la enorme deuda que estas demostraciones plásticas tienen con su similar italiano, los rusos reniegan de la concepción ideológica fascista, para tomar un giro enteramente comunista. Es así, como la fuerza y extremismo futurista arraiga en dos versiones contrarias en dos países distintos, tomando la derecha con el grupo de Marinetti y girando a la izquierda en la Unión Soviética.

Malévich, aún compenetrado en el *Suprematismo*, abraza también la revolución, sin adivinar que eventualmente, provocaría su propia salida del país.

Las ideas suprematistas también conciernen en gran manera a la formación del *Constructivismo* que, aunque es ideológicamente contrario, tiene enormes similitudes plásticas. Entre ellas podemos mencionar la aportación suprematista del trabajo del fondo y figura como parte de un todo, aspecto que sería considerado en la masiva arquitectura constructivista. También encontramos precedentes para la depuración de ornamentalismos, tanto en escultura como en arquitectura; es esta la principal aportación de Malévich al *Constructivismo*, la economía formal, que si bien no tomaría los extremos de la pintura suprematista, si se haría presente en gran parte de las construcciones soviéticas.

El trabajo constructivista estuvo sostenido por una fuerte carga ideológica, a la cual pretendían poner

un mayor énfasis los autores, en comparación con las cualidades técnicas. Esta importancia obedecía al ferviente deseo de crear, desde las bases, un nuevo orden, el cual debía incorporarse no sólo en un sistema político renovado, sino en la urgente reforma del concepto artístico.

En razón a esto es que el *Constructivismo* es fundamentalmente propagandista, ya que se sentía profundamente comprometido, -en su fracción más radical- con el sistema marxista. Esta situación utilitaria, en sus mejores autores, no desmerita la calidad gráfica, que alcanza altos y novedosos niveles de expansión y aplicación.

El nacimiento de una nueva sociedad creó el deseo de tomar un lugar en el proceso de levantamiento de la nueva identidad socialista. Los artistas creían que era su deber, como parte integral del movimiento marxista, unirse al desarrollo técnico de la nación. Uno de los primeros pasos fue la desmitificación del arte y su creador; los constructivistas pretenden botar el viejo concepto burgués y elitista de arte, y no sólo eso, sino las inherentes connotaciones que este arrastraba. Con esto quieren romper las barreras, principalmente las ideológicas, que mantenían separadas las fracciones artísticas de las de ingeniería; al tomar un nuevo sitio en el proceso de creación, el artista cambia su nombre por el de diseñador creativo, más adecuado y descriptivo de la actividad que desempeñaría en adelante. Este profundo cambio en las concepciones artísticas sería llevado al extremo, eventualmente, cuando se acuña la denominación artista-constructor, la cual ex-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

girfa un prototipo extraordinario, que conjugara las cualidades creativas del artista con la capacidad constructiva y científica del ingeniero.

Por principio y definición, el *Constructivismo* rechaza los términos clásicos que describen al artista y su obra; "repudia el concepto de genio: intuición, inspiración, expresión de sí mismo. El *Constructivismo* es didáctico, tiene una orientación fisiológica y no psicológica, está íntimamente ligado con la ciencia y la tecnología, es concreto".¹

Los requerimientos que la nueva sociedad reclamaba de sus artistas-constructores requerían de todo un complejo educativo totalmente reedificado, en vista de estas necesidades es que se crearon, sobre las cenizas de las Academias de Bellas Artes auspiciadas por el zar, instituciones que respondían a la demanda de una educación bilateral, que abarcara el enorme espectro comprendido entre la ciencia y el arte. Así fue como se crearon los *VKhUTEMAS* (de *Vishe KhUdozhestvenny Tekhnicheskoy Masterskoy*), escuelas que combinaban talleres de artes plásticas y talleres técnicos.

Las nuevas escuelas basaban su educación principalmente, en los principios constructivistas, estos consistían en la eventual obtención de un beneficio general a la población a través de las creaciones artísticas, así como la delimitación constante de los temas a explorar y su beneficio práctico; además de evitar las expediciones estéticas que sólo derivaran en experimentación sin objetivo funcional. En cuanto a la instrucción plástica, esta se centraba en torno a los precep-

tos de Kandinsky (el cual organizó la institución en sus comienzos), los principios economistas del *Suprematismo* y la conocida *cultura de los materiales* del *Constructivismo* de los primeros años, la cual consistía en un interés desmedido por los sustentos técnicos del diseño industrial.

La teoría constructivista se avocaba, sobre todo, a dominar el entorno para su transformación; pretendían el cambio de la realidad a través de su creación masiva y funcional, la cual debía adaptarse a las necesidades sociales y pasar a formar parte de la vida del proletariado y el nuevo régimen. Sin embargo, la URSS recién comenzaba su despegue tecnológico y las innovadoras ideas constructivistas resultaban demasiado avanzadas para un país que, económica y socialmente, aún se encontraba en la Edad Media; irónicamente, éstas serían mucho más aplicables en el moderno entorno capitalista de los países de primer mundo, como Estados Unidos, Francia o Alemania. Fue por esto que la mayor parte de los gigantescos proyectos constructivistas se quedaron como meros bocetos en papel, incosteables para un país que no contaba ni con la infraestructura económica ni con la tecnología necesaria para realizar empresas de tamaño magnitud.

Un ejemplo de las maravillosas pretensiones constructivistas y su majestuosa aplicación simbólica, es el plano del *Monumento a la III Internacional*, presentado por Tatlin en 1920, enorme proyecto que también ejemplifica la altísima -y muchas veces, fuera de proporciones realistas- idealización de este movimiento. Este monumento consistía en un edificio de

gran tamaño, el cual contendría un cilindro, un cubo y una esfera en el interior, los cuales girarían de acuerdo a un ritmo preestablecido; además, la construcción proyectaría propaganda izquierdista en las nubes por medio de proyecciones luminosas.

El proyecto, económicamente imposible, es una obra maestra de coordinación colosal y armonía dinámica, que reunía las cualidades férreas de la arquitectura eiffel con la cinética de evocación retineana propia de los Pevsner (a quienes se mencionará más adelante) y las marcadas propiedades simbólicas del estilo gótico y de medio oriente.

El *Constructivismo* retoma, en el aspecto evocador y majestuoso, la insistencia simbolista del arte antiguo, particularmente de la arquitectura, en la que encuentra un punto de comparación y equilibrio para sus pretensiones ultramodernas; un ejemplo de esto es la severidad con que consideraban su trabajo y técnicas, llegando a concepciones y calificaciones casi académicas de cómo debía manejarse los materiales y la monumentalidad.

A pesar de todo, las creaciones constructivistas buscaban persistentemente la reflexión de la realidad, evocándola (obviamente magnificada) y tratando de concretar ideas en edificaciones palpables y utilitarias.

Los propósitos del nuevo arte revolucionario fueron, ante todo y principalmente antes que un estilo característico) eran contener una intención socialista realizable y pragmática. Esta nueva plástica, se apega, por lo mismo, a una fuerte tendencia pedagógica, en la

que el arte funcionaría (como era de esperarse) como vehículo de educación masiva y propaganda política.

Con respecto a las particularidades plásticas y materialistas de los constructivistas es necesario precisar varias características. Empecemos con las más inmediatas: la tendencia a la masificación (tanto en el sentido de interés por las muchedumbres, como en la descripción colosal de su obra) y la reticencia a la ornamentación por el puro gusto estético. La primera es claramente un altavoz pedagógico y de intención impresiva; la tendencia masiva del arte constructivista se basa, hablando de fenómenos plásticos, en la clarificación del espacio arquitectónico, así como a la recién descubierta interacción del plano, la convergencia y los amplios espacios vacíos, los cuales, aún en su carencia constructiva, remarcaban el carácter colosal de la obra. Por otro lado, la limpieza y rectitud lineal propia de este estilo, buscan contrastar con el repudiado gusto barroquista y decadente del régimen zarista, la nobleza y la iglesia, antiguos patrones del arte.

Los constructivistas buscan una legibilidad clara e inmediata, además de fomentar el uso del simbolismo en toda su obra; esto es logrado por medio de figuras básicas y colores planos, muy en el estilo del *Suprematismo*, los cuales son intervenidos por el contexto para lograr caracterizaciones alegóricas y narrativas. El constante uso de formas geométricas y angulaciones marcadas, además de inspirarse en el trabajo de Malévich, conlleva un emblema de admiración tecno-

lógica y científica, por sobre el misticismo y autoex-
presión intuitiva del arte anterior.

La concentración del esfuerzo constructivista se situó especialmente en el industrialismo; la contundencia de los volúmenes, la extensión complementaria de los planos, así como su convergencia, la significación depurativa de amplias zonas de colores puros (preferentemente el rojo, negro y blanco, ya estudiados en el *Suprematismo*), el estudio de las superficies como elemento integral del concepto masa y la afectación de la luz sobre todos los anteriores.

Los constructivistas atribúan a los materiales de edificación y elaboración un valor de pureza y belleza intrínseca, a partir de lo cual, se decidieron a desnudar la arquitectura, borrando todo ornamentalismo a favor de la exposición *cruda* de sus materiales de construcción. Con esto hacemos referencia a los dos factores más considerados de la construcción: la *tectónica*, o proyección técnica y utilitaria del objeto; y la *factura*, entendida como el tratamiento y manejo apropiado de los materiales y su correcta aplicación en consideración a sus propiedades y relación con la tectónica.

Uno de los principales objetivos de éstas construcciones era trazar un orden, dibujar sus edificaciones sobre cuadrículas y planeados esquemas de Ingeniería, lo cual sería alegórico al reciente despeje de la sociedad rusa, y su incipiente planeación instrumentista.

Basándose en el procedimiento arquitectónico con que consideraban al arte, el *Constructivismo*, en voz de El

Lissitzky, aplicó un método creativo en la realización plástica. Este consistía en una serie de pasos, muy cercanos al método científico, que consideraban, no sólo las características de diseño del objeto a construir, sino sus aspectos de elaboración técnica, como los materiales, los tiempos y modos de producción, etc; y que finalmente tomaban forma en el objeto meta. Este es un aspecto de especial importancia, ya que sería un claro inicio de la teoría del Diseño Gráfico.

A pesar de las entusiastas intenciones de los constructivistas, que buscaban la reforma total del ambiente vivencial a partir de, como el nombre del movimiento lo indica, construcciones utilitarias, la austera situación de las Repúblicas Soviéticas obligó a estos artistas a recurrir al Diseño Gráfico. Si bien ya venía realizando proyectos gráficos bidimensionales, el principal interés de los constructivistas era la tridimensionalidad. Sin embargo, las circunstancias determinaron que fuera la primera modalidad la que prevaleciera en su trabajo, ya que eran éstos los únicos proyectos costeables para el gobierno.

Así, la mayor parte de los artistas constructivistas se dedicaron a la realización de carteles propagandísticos, ensayos tipográficos y finalmente, al *fotomontaje*.

Los principios de composición constructivista se aplicaron perfectamente a los diseños planos. "La rotundidad de las geometrías constructivistas resultaron especialmente aptas en la confección de carteles, pues su elementalidad permite crear composiciones tan atractivas como fácilmente legibles".²

El entusiasmo utópico que reinaba en la comunidad intelectual de aquellos días no duró mucho tiempo. El proceso constructivista, que se había iniciado oficialmente a partir de la revolución de 1917, llegó a un punto en el que se hacía necesaria una bifurcación rotunda. Fue en 1920 cuando las disputas entre los llamados *formalistas* y los *productivistas* llevaron a un rompimiento del bloque constructivista.

Los formalistas estaban integrados por una fracción de artistas que se negaban a servir al Estado con la totalidad de su obra. Si tomamos en cuenta el análisis que hemos hecho hasta ahora, veremos que el *Constructivismo* proponía algo muy cercano a la destrucción del arte. Si bien, los formalistas estaban de acuerdo en que el nuevo arte debía obedecer a nuevos principios, más materialistas y enfocados a una cultura renovada, no coincidían con la exigencia de total adhesión de su obra a las filas soviéticas. No se trababa de un pleito que obedeciera a una desavenencia de estilo o características físicas, ya que ambas tendencias se movían en un marco de principios constructivos similares; el desacuerdo se generaba de la *intención y definición* del trabajo artístico.

Por un lado, los formalistas buscaban experimentar a través de sus modelos y edificaciones no funcionales, obras esculturales que se acercaban más a las primeras construcciones no utilitarias de Tatlin, allá en 1913, que a la limitación pragmática de los objetivos del trabajo creativo, que exigían los productivistas.

La división se volvió tajante, cuando en 1920, los hermanos Antoine Pevsner y Naum Gabo publicaron el

Manifiesto del Realismo, en el que abogaban por la experimentación pura de un arte más propio de Malévich que de la radicalización funcionalista que tomaba el *Constructivismo* en manos de los productivistas y su cabecilla, Vladimir Tatlin.

Los Pevsner coincidían con los productivistas en priorizar el uso de materiales de construcción y técnicas de ingeniería en el proceso artístico, además de reconocer la fuerza de expresión del material en bruto; sin embargo, diferían al otorgar una importancia persistente al carácter subjetivo de la obra, en la cual suponían un nivel espiritual que reiteraba el carácter místico del artista que los productivistas se esforzaban en eliminar por completo. Tampoco los unía el hecho de que los formalistas conferían un sentido psicológico a las formas puras y su enfrentamiento, en ellas veían el reflejo de una actividad subconsciente, además de una significación intrínseca.

Los Pevsner, alma del *Formalismo*, aseguran que la obra plástica, en particular la escultura su mayor campo de acción, en un ente autónomo, independiente de las circunstancias y que no debe ninguna parte de su creación a un contingente externo; no se asocia por copia con ningún sujeto real. La escultura de los Pevsner se distingue por estar armada en base a planos convergentes que crean espacios masivos gracias a su disposición y uso del espacio vacío.

Otro aspecto característico de estas creaciones constructivistas fue la constante alusión al movimiento; pero no con el tratamiento fotográfico de los futuristas. Los formalistas no estaban interesados en estu-

diar la transformación cinética de los objetos con su entorno, sino en mostrar facetas del movimiento. Sus obras parecen representar fases de un movimiento, a la manera de las imágenes de persistencia retiniana, aludiendo al mismo tiempo al desplazamiento temporal.

También se interesaron por el uso de transparencias; su experimentación del factor opacidad muestra una característica de puro gusto estético.

Al ver una clara sujeción a su tentativa plástica, los hermanos Pevsner deciden abandonar la Unión Soviética, instalándose en Alemania. La salida de estos formalistas, contribuye enormemente a la difusión europea del conocimiento constructivista. Los múltiples ensayos que se llevaron a cabo en la antigua Rusia, se dieron a conocer en otras parte de Europa, particularmente en Alemania, gracias a lo cual, este movimiento echa fuerte raíces e influye determinadamente la gráfica internacional. Un gran ejemplo de esto lo encontramos en la *Bauhaus*, que fomenta muchos de los valores materialistas del *Constructivismo*.

Del lado contrario tenemos a los productivistas. Este grupo se adjudicó el ideal marxista de una labor artística totalmente ligada al factor utilitario, además de consentir en una total sumisión a la voluntad gubernamental, es decir, a la conveniencia del proletariado. Su arte es de naturaleza puramente funcional, ya sea en el campo pedagógico, propagandístico o de integración con el entorno. No entraremos más en este punto, porque ya se ha descrito con las características

generales del *Constructivismo*.

El término *Productivismo* se usaba indistintamente al de *Constructivismo*, sin embargo, aquí lo utilizamos para describir la intencionalidad de este grupo, en contrapeso a la intención puramente estética de los *formalistas*.

Una diferencia determinante con los anteriores era la visión a futuro de los productivistas. La construcción funcional de Tallin y sus seguidores se alza con miras a la edificación de un futuro, al que pretender moldear en base a sus ideales plasmados. Los formalistas, en cambio, se abstienen de hacer referencias al porvenir, indicándolo en su propio *Manifiesto*, donde señalan que es el presente lo único que les interesa, desligándose de cualquier compromiso con la formación social y la influencia de la antigüedad clásica.

En cuanto a la técnica utilizada por los productivistas, podemos hablar de dos aspectos básicos: en primer lugar la materialidad del objeto en sí mismo, refiriéndonos a las funciones de la construcción, sus materiales sólidos y proceso de edificación. Después tenemos los elementos racionales que provee el carácter estético de la obra, la expansión de la luz, el desdoblamiento de planos en volúmenes, la utilización del espacio como implemento masivo, el color como delimitador inmediato y el volumen como calificativo colosal. Con respecto a la naturaleza de su obra y el desarrollo de un *estilo constructivista*, estos artistas negaban una relación directa con el arte del pasado. Alegaban que su trabajo no estaba gradualmente conectado con los esfuerzos anteriores a la revolución de octubre,

decían que el trabajo constructivista poseía un valor intrínsecamente comunista que sólo era posible en el entorno soviético. Por supuesto que esto es sólo parcialmente cierto, ya que hemos establecido una relación de influencias muy definidas con otras corrientes de entorno capitalista.

El factor tecnología estaba íntimamente ligado al arte productivista. La cualidad de la tecnología como un ente de funcionamiento y transformación global se retomaba de este origen para aplicarla a las producciones constructivas.

Básicamente, "la misión del grupo productivista es la expresión comunista del trabajo constructivo materialista".³ Al marcar este campo de objetivos, los productivistas dejan muy clara su esfera de acción, así como su adhesión incondicional a los ideales comunistas. Los objetivos productivistas están definidos en el *Programa del grupo constructivista*, el cual se publicara unos cuantos meses después del *Manifiesto* de los Pevsner. Este escrito pertenece a Alexandr Rodchenko y Bárbara Stepanova, sin embargo el grupo productivista estaba integrado por un nutrido número de artistas, entre ellos Vladimir Tatlin, Liubov Popova, El Lissitsky, el cineasta Einsestein y el director teatral Meyerhold.

Este grupo de artistas e intelectuales se concentró entorno a el *Lef*. El *Lef* —o *Frente de Izquierda de las Artes*— era una organización de integración puramente productivista que centraba sus esfuerzos en demostrar la definición estrictamente pragmática del nuevo arte.

Esta organización contaba, asimismo, con una publicación de nombre homónimo que vió la luz en 1923.

El *Lef* no solamente agrupaba a la fracción constructivista de artistas soviéticos, sino que también contaba entre sus filas a un número considerable de futuristas y otras secciones menores. Sin embargo, las metas productivistas, así como la impactante caracterización constructivista de su trabajo, funcionó como componente principal de este grupo intelectual. Sus ideales principales están contenidos en el primer número de su revista, donde se publicó su manifiesto, bajo el título de *¿Por qué se bate el Lef?*; en el que criticaban la actitud egoísta del arte de puro gusto estético y su completa unión a la funcionalidad propagandística requerida por las metas revolucionarias.

En este *Manifiesto* se ahonda la división con los formalistas, aseverando que lo más importante en la creación artística es su contribución a la formación de la futura sociedad comunista, a la propagación del mensaje de Marx y a la consolidación de los grupos de izquierda, los cuales deben permanecer aglutinados bajo cualquier circunstancia. Y no sólo eso, sino que se planteaban la titánica tarea de revolucionar al arte junto a la sociedad, cambiando por completo y desde cero, la definición, determinación, caracterización y objetivos de la creación estética.

Esta misión se derivaba de lo que ellos llamaban perfeccionamiento del arte; se planteaba que la incorporación del arte en el ciclo de producción masiva era la única forma de rescatar el arte de la decadencia ocasionada por la burguesía y sus gustos inocuos.

Mencionaban que "el individualismo del pintor se yuxtaponía al trabajo científicamente organizado y colectivamente artístico del proletariado. Todas las formas de arte, incluyendo las artes aplicadas, se desacreditan por su relación con la individualidad. La misma palabra arte, se desacreditó, y fue sustituida por el término *masterstvo* de producción."³

Condenaban al componente fetichista del arte a la desaparición, basándose en la idea de exponer un proceso de creación mecánica y de masa, en el que el creador sirviera como generador de la idea, pero del que se prescindiera en la elaboración material.

Eventualmente, el *Lef* descartó a los constructivistas como un movimiento realmente productivista. Alegaban que aquellos estaban incapacitados para reconocer la nueva desmitificación del arte, se aludía a su relación demasiado estrecha con la experimentación estética y la labor subjetiva y de taller, a veces incluso gremial. Los técnicos de producción artística del *Lef* ni siquiera reconocían la necesidad de la palabra arte, la cual, en su opinión había sido devorada por el proceso de producción de masas. Para ellos, los constructivistas eran meros eslabones en la cadena que llevaría a la nueva creación, masiva, funcional y proletaria.

Si bien no todas las pretensiones del *Lef* y los constructivistas dieron frutos concretos, su aspiración a una renovación artística sí sembró una semilla; de manera casi inintencionada, los productivistas legaron una nueva aplicación artística, el Diseño Gráfico, labor a la cual prácticamente empujados por sus necesidades y las de la verdadera Unión Soviética. Así, sus

metas de construcción totalitaria casi utópicas permanecieron en el bosquejo en su gran mayoría, sin embargo, su legado estilístico y funcionalista inspiró la creación de la rama más reciente del arte, el diseño gráfico, el cual verá sus primeros días en sus fotomontajes, sus carteles y tipografías.

Finalmente, la explosiva etapa de experimentación constructivista llegó a fin, no por un agotamiento ideológico como en el caso del *Suprematismo*, sino por órdenes del gobierno soviético. Bien entrados los años veinte, los círculos gubernamentales se replantearon la utilidad del movimiento constructivista; aludiendo a la supuesta necesidad de una plástica que no pecara de intelectual y que se mantuviera accesible a las grandes e ignorantes masas. Fue así como surgieron nuevos grupos, muchos de ellos anteriores integrantes de las escuelas constructivistas, quienes, decepcionados de la utopía constructiva, optaron por un regreso a la figuración decimonónica.

El retorno al realismo, irónicamente, estuvo propiciado por los mismos constructivistas. Puntualmente, hablamos de sus fotomontajes, que removieron el recuerdo del arte figurativo. Los fotomontajes se utilizaron como un medio inmediato de comunicación, como una imagen de fácil acceso para el proletariado; fue a partir de éste que grupos como la *Asociación de los Artistas de la Rusia Revolucionaria (Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii)* desplegaron el panfleto socialista. Esta asociación, fundada en 1922, y formalmente favorecida por el gobierno para 1928, consideraba que era la misión del arte el plas-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mar eventos y personajes revolucionarios que fomentaran el ardor patriótico y comunista del proletariado. Así abogaban por un inminente retorno de la pintura realista, la cual halló un amplio número de seguidores fácilmente. Este estilo, propio de la pintura y con un equivalente en la literatura, se denominó *Realismo heroico*, y acabó rápidamente con los esfuerzos de la vanguardia, criticando "la actitud nihilista de los constructivistas respecto al arte, su concepción mecanizada del hombre, su fetichismo hacia la máquina y su veneración de la tecnología como valor absoluto, así como el hecho de que, al faltar oportunidades reales para poner en práctica sus ideas, los constructivistas habían llegado a un callejón sin salida"⁴.

El decreto gubernamental que imponía el *Realismo heroico* como única opción creativa terminó con este gran periodo de innovaciones plásticas. Para 1932, el decreto entraba en vigor; muchos de los antiguos constructivistas decidieron dimitir de la actividad artística, pero otros tantos, leales a la labor ideológica que se habían planteado, en la cual el gobierno comunista decidía por el bien del pueblo, continuaron trabajando, esta vez bajo las premisas del realismo y la figuración.

Lamentablemente, una época dorada para las artes había terminado, con la figuración cesaron las innovaciones y se recayó en el antiguo vicio de la repetición sin sentido, que además, en la mayoría de los casos, se permitía una lamentable calidad técnica e interpretativa.

1 Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Pág. 141.

2 Martínez Muñoz, Amalia. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, Arte del siglo XX-1*.

Pág. 115

3 Lodder, Christina. *El Constructivismo ruso*. Pág. 107.

103 4 Lodder, Christina. *El Constructivismo ruso*. Pág. 185.

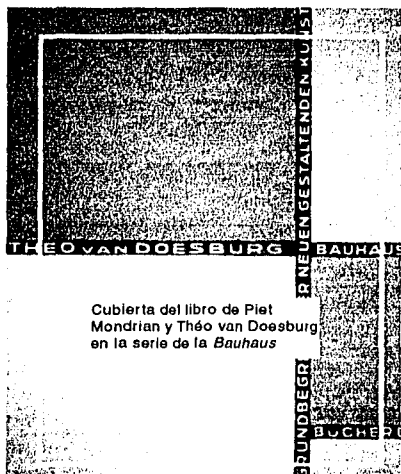
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TRES.TRES
NEO
PLASTI
CISMO



A partir de 1920, las tendencias artísticas extremarían sus esfuerzos por cambiar por completo el proceso y resultado de la creación artística. Los movimientos anteriores a esta fecha marcan el camino y despertan la conciencia intelectual que servirá como semilla para las nuevas y radicales generaciones de artistas. A consecuencia de la Primera Guerra Mundial, los avances artísticos se verían retrasados o detenidos incluso en algunos de los casos. Al terminar la guerra, los estilos artísticos estuvieron orientados a una representación trágica, pesimista y oscura; producto del conflicto que tantos estragos causara en Europa. La situación política y económica sería, entonces, más propicia a los países que no se vieron tan profundamente afectados por la guerra. Este en el caso de los Estados Unidos, Suiza y, en particular, Holanda.

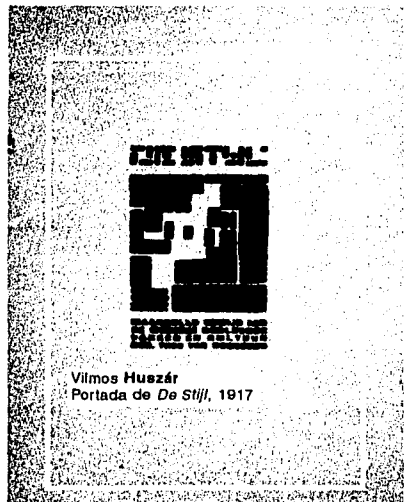
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Cubierta del libro de Piet Mondrian y Théo van Doesburg en la serie de la *Bauhaus*



Cubierta del libro de Piet Mondrian y Théo van Doesburg en la serie de la *Bauhaus*



Vilmos Huszár
Portada de *De Stijl*, 1917



Vilmos Huszár
Cartel para la *Exposición de Artes Industriales Contemporáneas*, 1929

En este apartado, veremos solamente el desarrollo de la vanguardia holandesa durante este periodo, siendo el tema de Interés para este estudio.

Holanda, gracias a su posición neutral durante el conflicto bélico, conservó una economía más fuerte, un esquema social más estable y, sobre todo, un enfoque notablemente positivo, en comparación con los demás países europeos.

Fueron estas condiciones las que llevaron a la formación del grupo *De Stijl*, el cual se articuló en torno a la revista del mismo nombre, en 1917. Aunque los principios teóricos y estilísticos de *De Stijl*, no se asentaron hasta un año después, esta unión de diversos artistas ya llevaba un empuje de características plásticas similares, además de una propositiva carga teórica, que tomaba forma rápidamente. La fundación de la revista, proseguida por la delimitación manifiesta del *Neoplasticismo*, obedece, hablando de su fecha de creación, al retorno del pintor Piet Mondrian de París, donde el artista recolectó las principales técnicas de la vanguardia y las convirtió, junto con su agrupación, en los fundamentos de su propio movimiento; de las vanguardias precedentes hablaremos más adelante.

La revista *De Stijl*, fundada en 1917 y financiada por su principal contribuidor, Théo van Doesburg, esta publicación tenía por objetivo explicar al público la obra del grupo, así como difundir su movimiento. Estas particulares metas tienen explicación en la responsabilidad que tomaba el grupo, que no incluía solamente la creación de obra bajo sus preceptos, sino que además se comprometía a alfabetizar visualmente a los espec-

tadores inexpertos. De igual manera, la publicación intentaba servir a la vasta misión de *recrear* al mundo, entendido como la divulgación de un nuevo concepto de vida y cómo lograr tal estado.

Esta revista cumplió sus funciones hasta 1928, aunque un número extra apareció en 1932, como dedicatoria a su recién fallecido fundador, van Doesburg, por parte de su esposa.

La práctica artística que surge de este grupo es el *Neoplasticismo*, el cual está delimitado por una enorme responsabilidad, no sólo plástica sino humanista, que se explicará más adelante. El *Neoplasticismo* surge en 1918, cuando se publica el *Primer Manifiesto del Neoplasticismo* en la revista *De Stijl*, y su duración activa permanece hasta 1931.

Los neoplasticistas sostenían que su ideal plástico, correspondía a la natural evolución del arte, el cual había dado pasos agigantados desde la decadencia realista del finales del siglo XIX hasta aquellos días de 1918. Declaraban que la tendencia abstraccionista debía ser llevada hasta sus últimas consecuencias, objetivo logrado en sus esfuerzos. Así, estos artistas veían su obra como la máxima evolución modernista, y como una consecuencia obvia de la cadena progresiva del arte, de la cual formaban el último eslabón. Para estos artistas, los niveles de abstracción obedecían a una gradación de pureza, en la que a mayor abstracción mayor legitimidad plástica.

Existen tres principales manifiestos resultantes de la pluma de los neoplasticistas. El primero y base primordial de su creación, data de 1918 y apareció en

el número dos de la revista; el segundo, con especial en una reforma literaria y abogando por principios de escritura con clara influencia futurista, es del número cuatro, en 1920. El tercero es de 1921 y es publicado en el número cuatro, este último denota una considerable maduración del proyecto teórico del grupo, el cual encuentra su mejor planteamiento en este número.

Los miembros que pertenecieron al grupo *De Stijl*, o que colaboraron con él en algún momento, variaron repetidamente a lo largo de la vida de este movimiento. Los fundadores del mismo fueron Théo van Doesburg, Piet Mondrian, Vilmos Huszár, Jan Wils y J.J.P. Oud.

Entre los miembros posteriores o eventuales colaboradores tenemos a importantes figuras como Van't Hoff, Gerrit Rietveld, Antoine Kok, Bart van der Leek, Georges Vantongerloo, C. van Esteren, F. Kiesler, Werner Graeff, César Domela, El Lissitzky, Hans Richter, F. Vordemberge y T. Schröder-Schöder.

Podemos distinguir tres figuras principales dentro del movimiento, cada uno se destaca por alguna actividad que resultó fundamental en la evolución y diseminación del movimiento. Primero tenemos a van Doesburg, quien funcionó como núcleo del grupo, además de ser el miembro que más colaborase en la internacionalización del *Neoplasticismo*; esto gracias a su incansable labor docente, en cuanto a sus múltiples conferencias y viajes por Europa para compartir los ideales de *De Stijl*, además de ser el principal redactor de la revista ya mencionada. Después tenemos a Mondrian, esencial figura en la historia de las artes. Su

trabajo en *De Stijl* se distingue por fundamentar teóricamente el trabajo neoplasticista; la mayor parte de las justificaciones reflexivas de la obra de este grupo reside en la teosofía que tanto interesó a Mondrian, y que llevo al conocimiento de los otros autores neoplasticistas. Mondrian escribió múltiples artículos para su revista, concretando cada vez más y abstrayéndose a un mayor ascetismo, tanto pictórico como personal, que eventualmente le valdría la separación del grupo; después de todo.

Por último tenemos a Rietveld, quien a pesar de no ser parte del círculo intensivo de trabajo neoplasticista, retribuye al grupo con muchas de las bases técnicas que regirían su obra. Si bien, este artista no se preocupaba profundamente por la intelectualización de su obra, su experimentación plástica logró los efectos y descripciones que ostentan los neoplasticistas a lo largo de toda su creación.

El manifiesto expresa un explícito propósito para el arte, el de unirse a la vida y mejorarla. Como medios para lograr semejante empresa, se apegan a un estricto antiobjetivismo, demostrado en la total abstracción de su obra.

Los preceptos neoplasticistas regulan la creación plástica a favor de la aparición de un "lenguaje objetivo elaborado a partir de formas simples y una ordenación elemental que le hiciera apto para ser aplicado a todas las manifestaciones plásticas. Frente a la intuición, la irracionalidad y el azar, oponían la razón ordenadora. Frente al caos, perseguían la utopía del mundo de armonía universal expresada en un

estilo único: *De Stijl*.¹

El origen del término *De Stijl* proviene de la unificación-abolición de todos los estilos y corrientes. Estos artistas pensaban que el arte debía integrarse en una sola expresión, y que la única manera de hacerlo era a través de la propuesta neoplasticista; la intolerancia artística de este grupo dio pie al nombramiento de su grupo como *De Stijl*, lo cual significaba simplemente *El Estilo*, aludiendo a la única y verdadera manera de pintar.

De Stijl vió nutrida su práctica de dos áreas principales: la pintura y la arquitectura; a pesar de que pretendían abarcar toda la esfera creativa, fue en estas ramas donde lograron un verdadero desarrollo progresista.

Los integrantes de *De Stijl* abogaban por la integración de las artes. Deseaban borrar la línea divisoria que distinguía una casa de la pintura que colgaba del muro; creían que la pintura debía integrarse a la construcción, así como los principios arquitectónicos debían ser aplicados en la creación pictórica. Algunas de las construcciones diseñadas por miembros de este grupo, son vivas representaciones de las pinturas neoplasticistas. Van Doesburg llevó esta manifestación al extremo, expresando la inutilidad de una pintura fuera de su adaptación a un entorno habitacional. Estas ideas no sólo se aplicaban a la arquitectura, además buscaban la manera de llevar la influencia neoplasticista al diseño de todo tipo de artículos, desde adminículos para el hogar y diseño industrial, hasta el cine y el diseño editorial. Aunque este grupo

abogaba por la integración de las artes (puras y aplicadas) recalcabá también la autolimitación de las funciones del artista. Con esto se referían a que el arquitecto, el pintor y el diseñador debían trabajar en conjunto, pero cada uno debía conocer los límites de su trabajo y dejar actuar a cada experto en su propio campo.

Con respecto a la técnica y sus características plásticas podemos encontrar influencias bastante claras —algunas de las cuales ellos mismo señalan—, que abarcaron tanto la obra arquitectónica como la pictórica, ambas afectadas de manera mutua.

La génesis de la obra neoplasticista se encuentra en el *Cubismo*, el *Futurismo* y las creaciones de Frank Lloyd Wright; además de un cúmulo de otros estilos determinables pero menos constantes.

El Cubismo analítico es un antecedente obvio del *Neoplasticismo*, el cual llega a sus formas más abstractas sólo después de entender la esquematización cubista de las formas, la cual lleva hasta su último estado, en el que la referencia objetiva desaparece por completo. Las primeras creaciones de algunos artistas neoplasticistas toman prestado el método de descomposición cubista para aplicarlo en la representación de imágenes realistas; además de emplear la síntesis cubista a las formas para lograr sus primeras imágenes completamente abstractas, consecuencia de la aplicación de estructuras geométricas lineales a los objetos, las cuales encierran a los sujetos en rígidos esquemas de trazos negros. Pero la aportación cubista —aportación mayoritaria de Picasso y Léger— termina ahí,

ya que después de llevar a cabo la depuración del objetivo a través del proceso cubista de separación de planos y formas, el *Neoplasticismo* deja de interesarse por la obvia descripción que el *Cubismo* hace de los sujetos.

El punto final de ruptura entre la primera obra neoplasticista y los ensayos cubistas es la creación del *collage*, el cual con su implantación literal de objetos reales, como recortes y pedazos de material, se aleja del propósito purificador de *De Stijl*.

La segunda influencia más evidente es el *Futurismo*. La geometría dinámica de la pintura futurista, lleva la radicalización de la forma y la línea al camino que buscan los neoplasticistas. La cinética de las líneas y fuertes contornos usados por los Italianos muestran un antecedente a la disposición expansiva de los holandeses. Además, encontramos en el *Futurismo*, uno de los movimientos pioneros en las artes que tratan de llevar los efectos de su obra más allá de la sala de exposiciones. El propósito revolucionario de la creación artística es un elemento común entre ambos grupos; sin embargo, los lineamientos teóricos y sociales que siguen, son muy distintos en cada caso, ya que mientras los futuristas se integran y sienten apego a los ideales fascistas, llegando a declararlos como natural extensión de su movimiento, los neoplasticistas no se suscriben a ningún proyecto político, ya que consideran que sus objetivos van mucho más allá de una simple discusión social.

Por últimos tenemos la obra del arquitecto Frank Lloyd Wright, quien cimentó la idea de una arquitectura

ideal, abierta, interconectada y homogénea. Sus edificaciones se distinguen por la tendencia característica hacia la horizontalidad, recurso retomado por la arquitectura neoplasticista. *De Stijl* remarca la importancia del empleo de una disposición lineal, apaisada y complementada por implementos verticales que le dan contrapeso. La interconexión de los espacios habitables también debe agradecerse a Wright; tanto él como los neoplasticistas se preocupan por una arquitectura abierta, que no encierre las distintas áreas en cubos y espacios reducidos y cuadrados, sino que opta por crear entradas y salidas que unen todas las partes de la construcción, llevando un recorrido desde el interior hasta el Jardín o los exteriores. La constante horizontalidad de Wright estaba justificada por su connotación *doméstica*, este significado asignado a un elemento abstracto lo utilizan los neoplasticistas en su obra, recalcando el valor de la horizontal como la dominación del caos natural bajo el orden civilizado. Siguiendo con la arquitectura (la cual, debemos recordar, funcionó bajo principios compartidos con el resto de las artes), encontramos el trabajo del futurista Sant'Elia, cuyos preceptos de cinética espacial e interacción habitacional fueron estudiados y aplicados por este grupo, particularmente reconocibles en la obra de J.J.P. Oud y Van't Hoff.

También es manifiesta la influencia de van de Velde, así como la reconciliación entre artes y artes aplicadas que venía gestándose desde mediados del siglo XIX; sin embargo, estos antecedentes, al igual que otros, como la marcación de contornos de Cézanne o

la poderosa plasta cromática de los fauvistas, pueden incluirse en las tendencias que ya hemos explicado arriba, siendo antecedente de los mismos de igual manera.

Por otro lado, tenemos a los suprematistas, que más que una influencia —la cual es innegable—, avanzan por caminos paralelos, buscando principios similares, aunque por distintos medios. El conocimiento de la obra de Malévich llega a *De Stijl* a través de Théo van Doesburg, el cual hallaba una gran fascinación en el precepto de sensibilidad pura. Existe, sin embargo, una diferencia tajante entre las pretensiones de los neoplasticistas y las de Malévich, ya que éste último no estaba genuinamente interesado en un cambio mundial, sino solamente en la representación pictórica. Además de que es notable la constancia de neoplasticistas como Mondrian, que nunca se rindieron en la experimentación que predicaban, a diferencia de Malévich, que vió agotados sus esfuerzos suprematistas después de *Blanco sobre blanco*.

Pasando a la ideología del grupo, la cual rigió severamente el trabajo de sus integrantes, encontramos las primeras bases en el *Manifiesto* de 1918, aunque sus raíces se encuentran en la teosofía, cuyo principal portavoz en el grupo fue Mondrian.

Ya desde 1909, el pintor entra en contacto con la teosofía. Este pensamiento, de carácter fundamentalmente místico, está conformado por una ecléctica mezcla de temperamento protestante y cósmico. Durante la Primera Guerra, de regreso en Holanda, y después de su estancia en París, Mondrian entra en contacto con

“la filosofía neoplatónica del matemático Dr. Schoenmaekers, quien había publicado en Bussum, en 1915 y 1916 respectivamente, sus influyentes obras tituladas *La nueva imagen del mundo* y *Los principios de la matemática plástica*.”². Es al pensamiento de este autor que esta demarcada, de manera casi literal, la teoría plástica de *De Stijl*, de donde Mondrian, no del todo exento de ingenuidad, tomaría los preceptos que regirían la ortogonalidad de su obra, así como la pretensión universalista de la neoplástica y el equilibrio basado en equivalencias opuestas, de claro origen matemático.

Incluso el nombre mismo del *Neoplasticismo* tiene origen en la obra de Schoenmaekers. Es en su libro *La nueva imagen del mundo*, donde se utiliza el término holandés *nieuwe beelding*, correspondiente a nuestro término castellano.

Es a partir de este libro, y la obra teosófica de Schoenmaekers, que Mondrian escribiría su famoso ensayo de 1918 *El Neoplasticismo en la pintura*, dedicado a las bases de la nueva concepción mundial y su elaboración plástica, el cual se publicó a lo largo de los primeros doce números de la revista *De Stijl*.

La teosofía adoptada por Mondrian se basaba en el supuesto de que todos los males que aquejaban al mundo moderno derivaban de la individualización social, fenómeno que fomentaba un interés egoísta y particular, y que sólo podía derivar en un retroceso de la civilización. La propuesta de Mondrian —tomada de Schoenmaekers, como ya hemos dicho— apelaba a encontrar el perfecto equilibrio entre lo individual y

lo universal. Mondrian sostenía que debían oponerse a todo lo dogmático, lo tradicional y lo realista. Clamaba que la manera de lograr el anhelado balance en la vida misma era a través de la belleza, la cual debía ser descubierta y revelada. Para la teoría neoplasticista, la naturaleza no hacía más que envolver la verdadera esencia de los objetos, enmascararla; veían a la representación naturalista como símbolo del caos, como detalles puramente superficiales que no hacía más que estorbar a la vista de la belleza universal disimulada.

Además de los factores que ya hemos mencionado, encontramos también una desesperación evidente por encontrar el orden; esta actitud está justificada, si consideramos que Europa acababa de embarcarse en su primera gran guerra. Muchas de las ciudades se hallaban destruidas o en ruinas, un gran desaliento se abatía sobre Europa y los artistas eran sensibles a esta caos, que de manera utópica, buscaban ordenar. Así, encontramos en la obra de *De Stijl* una tendencia tangible a la armonía, el equilibrio y la regularidad, siendo estas cualidades las que deseaban para el mundo en que vivían, precisamente por ser la carencia de la Europa de aquellos años.

También imponen un rígido sistema de dominación del mundo natural. Los neoplasticistas veían a la naturaleza como un clara evidencia de lo efímero de la vida, de la rapidez del tiempo y lo incontrovertible de la muerte y la desaparición, el cambio. Eran todos estos elementos a los que más temían, razón por la cual buscaban trascender a la minúscula aparición del

hombre en la Tierra; creían que la manera de lograr esto era por medio de la liberación del espíritu que reside bajo las apariencias, objetivo que pretendían mediante la imposición de esquemas cuadrangulares y el encerramiento de los objetos en formas reticulares y constructivas, por medio de la artificialidad, la cual contraponían a la fugaz natura.

Otra de las instancias por la cual buscaban su meta era a través del mencionado equilibrio. La manera más eficaz de alcanzar el ideal estético era por medio del balance, era ese el motivo principal de las composiciones a lo largo de la historia del arte; y si bien, anteriormente, en la pintura figurativa, los axiomas de equilibrio no estaban dados de forma evidente, sino integrados al cuadro, era el deber del artista moderno el hacer estas relaciones de contrapeso visibles.

Su aspiración al equilibrio está claramente reflejada en la línea recta, las cuales expresan la eternidad e infinitud del universo, además de contraponer el orden a la inestable vida natural.

Los neoplasticistas no renegaban del naturalismo antiguo. A la manera de Malévich, lo justificaban y encontraban adecuado a su tiempo, pero negaban su utilidad actual, señalando que si en el pasado se pintaba de esa manera, se debía a la ingenuidad del tiempo y, siendo innegable el avance modernista de su época, no tenía sentido alguno regresar a la figuración. La pintura, pregonaban, había evolucionado por un cause natural; había seguido el camino evidente que se había trazado a través del tiempo y los ensayos de múltiples artistas, llegando a su obvia conse-

cuencia, y último paso, en las manos neoplasticistas; estado que sólo podría conducir al fin mismo del arte, a su desaparición (de nuevo encontramos similitudes con el nihilismo de la tesis suprematista), momento que llegaría cuando el arte se fundiera con la vida. Alegaban, entonces, que el arte sólo funcionaba como un sustituto de la belleza, mientras el mundo careciera de ella en los aspectos de la vida cotidiana, y que el arte se desvanecería al correr libremente por todas las facetas de la existencia.

A pesar de que ahora consideramos a la teoría neoplasticista como una utopía exagerada, sí podemos encontrar resultados tangibles de sus profecías, éste es el caso de su aseveración acerca de la fundición del arte y la vida. Es posible, observar actualmente una evidente decadencia del *arte por el arte*. La pintura de caballete, a pesar de aún ser recurrente, ya no tiene la fuerza de antaño, la sociedad contemporánea ya no encuentra la respuesta a su requerimiento estético en esta modalidad. Esto podemos atribuirlo a la casi nula relación del arte puro y el modo de vida contemporáneo. Las necesidades estéticas se ajustan cada día más, al nivel masivo en el que se mueve el hombre moderno, los nuevos modelos de arte ya no se encuentran —o al menos tienden a abandonar en poco tiempo— en un cuadro estático y sin función. Los nuevos modelos se situarán alrededor de la cotidianeidad y el uso: en todos los campos del diseño, el cine, la televisión, el video, la informática y la tecnología auditiva. Así, podemos ver cómo empieza a cumplirse la advertencia neoplasticista, que si bien no es

difícil de prever ahora, pueden jactarse de haber sostenido una tesis vanguardista en su época.

Por otro lado, la práctica de *De Stijl* se erguía en contra de todas las corrientes expresionistas, argumentando que el arte no debía ser, por ningún motivo, subjetivo y personalizado, siendo estas características retrógradas y tendientes a la temida individualización. Oponían, de manera terminante, la racionalidad, el orden y la cuadratura, al instinto, la anarquía y las formas naturales. De la misma manera, desaprobaban el sentido trágico de los expresionistas. Los neoplasticistas alegaban que la apreciación objetiva de las formas conducía al aprecio por la tragedia, factor de retroceso en la búsqueda de una sociedad ideal. Recurrir a las vistas de la naturaleza, las sinuosas e inestables figuras silvestres llevaban al espíritu humano a un apego enfermizo por lo trágico, y lo sostenían del progreso. Los integrantes de *De Stijl* creían que el ser humano se había enamorado de la tragedia durante muy largo tiempo, lo cual era causa y consecuencia del gusto por el arte figurativo que se había erguido hasta finales del siglo XIX. Pero así como los pueblos maduraban y se liberaban del yugo opresor, de los malos gobiernos y crecían a un mejor modo de vida, el arte debería hacer lo mismo, evolucionar y adaptarse a su moderno entorno, el cual era de progresión y raciocinio; entonces, sostenían que cada época tenía la plástica que le correspondía a su desarrollo y conocimiento. Encontramos en los postulados de *De Stijl*, una clara vertiente positivista, no entendida como un gusto desmedido por la ciencia, sino como una visión

esperanzada y optimista del hombre y su futuro. Estas cualidades buscaban implementarse a la creación neoplasticista, la cual no debía ser amarga ni emocional sino una contribución al progreso que conduciría a la felicidad. En este sentido, comparte la visión generadora y activa de los constructivistas rusos.

Esta visión no se limitaba a la pintura, al contrario, iniciaba en gran escala, planeando al modo constructivista la edificación urbana que contendría al habitante, descendiendo en escala hasta abarcar toda la esfera de acción humana. Es en este sentido que este movimiento influye de manera decisiva en el desarrollo de la disciplina gráfica que ahora manejamos, intuyendo desde aquellos días el valor estético que debía implementarse a todo tipo de objetos, como los tejidos, los muebles, las publicaciones, la tipografía, las cubiertas, los juguetes, los empaques, etc.

También dentro del rubro constructivista, *De Stijl* mantenía un vivo interés por la relación arte-tecnología, la cual hallaba inserta en medio de su controversia regeneradora, ya que veían a la máquina como símbolo de la razón ordenadora que buscaba imponerse a la fiera natural de los elementos. De la misma forma veían el avanzar de la tecnología como un acercamiento a la perfección humana, por lo cual, la tecnología vencería poco a poco la primitiva e inconstante materia antigua dentro del hombre.

A diferencia de los constructivistas, *De Stijl* no estaba suscrito a ningún proyecto político. Estos artistas veían su proyecto de manera generalizada, abstrayéndolo hasta ámbitos universales, por lo que creían que su

labor estaba muy por encima de cualquier doctrina política o gobierno, aplicando este precepto por igual a la religión, en la cual sólo veían un dogma antiguo al cual se aferraban los retrógradas, el cual fácilmente podría ser sustituido por el virtuosismo de la belleza; ya que la belleza a la cual aspiraban sería una expresión universal y eterna.

Manifestaban entonces la imposibilidad de comprender y alcanzar la expresión universal por propios medios; sino que sólo podía plasmarse como oposición nihilizante de relaciones, las cuales se ocultaban en el aspecto individual. Así, la aplicación del *Neoplasticismo* no se limitaba a la plástica, sino que afectaba otros sistemas, como la filosofía y la religión, las cuales mostraban que al tomar una sola forma o punto de vista individual, sólo se descubre una parte de la verdad; y de ahí la cantidad de doctrinas contradictorias. Entonces, el neoplasticista debía abstenerse de tomar una forma, sino que debía expresar el ritmo constante y libre de la vida.²

El ideal de belleza que buscaban se lograría, de acuerdo a sus preceptos con el equilibrio perfecto. Sin embargo no optaban por una *simetría axial*, sino que ese balance lo pretenden mediante la relación de los extremos opuestos, la cual creen que se encuentra por sobre toda fuerza. Así, de una manera casi algebraica, buscaban el equilibrio en base a eliminaciones simultáneas; encontrando relaciones directas de oposición, estas se anulaban para mantener el balance, al modo de una ecuación matemática.

Los neoplasticistas aceptaban concretar reglas que

rigieran cada campo del arte, sin embargo, cada rama del mismo, así como todos los propósitos de la vida, estaban abarcados por la máxima de lograr el equilibrio. Para lograr este balance, debía sobreponerse una nueva realidad de relaciones expresivas, las cuales no podían ser manifestadas por una visión inmediata de creación alguna, ya sea natural o humana. Esto no debía ser un objetivo demasiado difícil, ya que consideraban que el hombre tendía por naturaleza al equilibrio, el cual resultaba de la vertiente dual del ser humano; así todo un conjunto de relaciones contrarias conformaban al artista y su obra: era hombre y mujer, era vida y muerte, era oscuridad y luz; opuestos que al ser armonizados se anulaban para llegar al equilibrio buscado.

A pesar de que el abstraccionismo de los neoplasticistas comienza partiendo de formas naturales, a las que se les impone la regla estructural basada en el *Cubismo*, esto sólo impera en sus primeras creaciones, ya que después alegarían que el arte no debería basarse en ningún objeto real, ya que era producto puro del pensamiento humano, y como tal debía plasmarse.

Los neoplasticistas consideraban que su pintura sólo era llamada abstracta porque se le comparaba con la realidad inmediata; sin embargo, si se le comparaba con la imagen real que disimulaban los objetos, su arte debía ser conocido como *sobrerrealista*, porque superponía una nueva realidad (es decir, recién descubierta) a lo visible. Así, estas dos variaciones de

conocer la realidad, por su imagen inmediata o por su imagen oculta, correspondían los dos medios que intentaban fusionar, lo individual (la visión subjetiva) y lo universal (la imagen verdadera y objetiva).

La plástica debía ser abstracta debido a la naturaleza abstracta del pensamiento por el pensamiento —el cual era el caso del arte—; pero además debía realizarse a través de métodos sistemáticos, con el objetivo de producir obras no sólo abstractas y de emoción estética pura, sino también comprensibles en su universalidad. De este modo, el arte no podía desligarse de su aplicación en la vida, sino que era su obligación atarse a todos los aspectos cotidianos, de la manera que la ciencia y la tecnología se adherían a la pragmática, y no sólo eso, sino que estaban destinadas a mejorar la vida y la calidad de vida humana. Así que el arte era visto, a la manera de las dos anteriores, como un instrumento de progreso, el cual gracias a su expresión armónica y universal, así como a su vertiente creativa, podía utilizarse para elevar el status humano.

Igualmente, equiparando a la creación plástica con la inventiva técnica y de ciencia, el arte debía ser planificado y provenir de un proceso intelectual y no de emociones incontrolables.

Su ideología y teorización estaba contenida en su pequeña y conocida frase *El fin de la naturaleza es el hombre. El fin del hombre es el estilo*. Con la cual ataban las tres fases que les interesaban: 1. El dominio de la naturaleza 2. en pro de una cultura del hombre 3. cuya superación estaba condicionada al desarrollo

del arte y su integración a la vida del mismo.

Objetivos existían en la propuesta de *De Stijl*, sin embargo, es aún más importante conocer la manera en que resolvieron técnicamente sus pretensiones en la plástica, siendo este ámbito el que nos interesa de manera particular.

Las metas a las que aspira *De Stijl* incluyen la felicidad del hombre y la concepción de una expresión universal, sus medios para lograrlo, tres básicos: las líneas horizontales y verticales, el manejo de colores primarios y el uso de espacios relacionados.

Como ya habíamos mencionado, el propósito del uso de estos elementos aspiraba a un ideal, el de equilibrio.

Respecto al equilibrio que buscaban los neoplasticistas, ya hemos explicado que se trataba de una eliminación de opuestos. Esta nueva manera de manejar el peso de los elementos de la pintura se contraponía al tradicional equilibrio simétrico bilateral, sistema heredado de la Antigüedad y reforzado por el arte renacentista, en sustitución, los neoplasticistas manejaban un sistema de asimetrías compensadas y de organización rectangular.³ Este procedimiento, lo utilizamos muy comúnmente en la actualidad, sobre todo cuando se refiere a compensar grandes espacios vacíos y colores complementarios, veremos esto más adelante.

La obra neoplasticista es bastante uniforme, no salta de manera irregular por diversos caminos, en esto encontramos uno de sus postulados teóricos, los cuales abogaban por la uniformidad y el orden. Las

variaciones que existen entre una obra y otra no son muy marcadas. En el caso de Mondrian esto se lleva al límite, ya que sus cuadros son casi repeticiones, sólo distintas por ligerísimos cambios en la composición. Estos cambios se efectuaban en el tamaño y aumento de las formas, la alternación del color que se asignaba a los espacios y la disposición que se tomaba de las líneas rectas.

La obra neoplasticista basa su poder estético en la composición como interés primario. La calidad del dibujo queda prácticamente anulada, así como la evidencia de habilidades manuales, las cuales quedan opacadas bajo el entorno cerebral del estilo. La marca propia del artista es desechada y repudiada, contrariamente al trabajo expresionista, el cual buscaba una personalización del quehacer artístico. Como ya se ha mencionado, en *De Stijl* se aspiraba a un estilo universal, que rompiera las barreras internacionales y las corrientes temporales, el arte de *De Stijl* esta pensado para no ser reconocido como obra de un autor, sino como correspondencia de la esencia o significación activa del todo, lo cual, oculto bajo la forma y la figuración entrañaba un profundo y perfecto balance. Entonces, encontramos que la composición es el primer elemento de atención en *De Stijl*, siendo básico al carecer o reducir al mínimo otros aspectos estéticos, como el color y las formas.

Otra característica definitiva de esta obra es la economía, propiedad suprematista asimismo. La neoplástica se enfoca en la composición debido a la reducción sistemática de elementos formales. La ornamen-

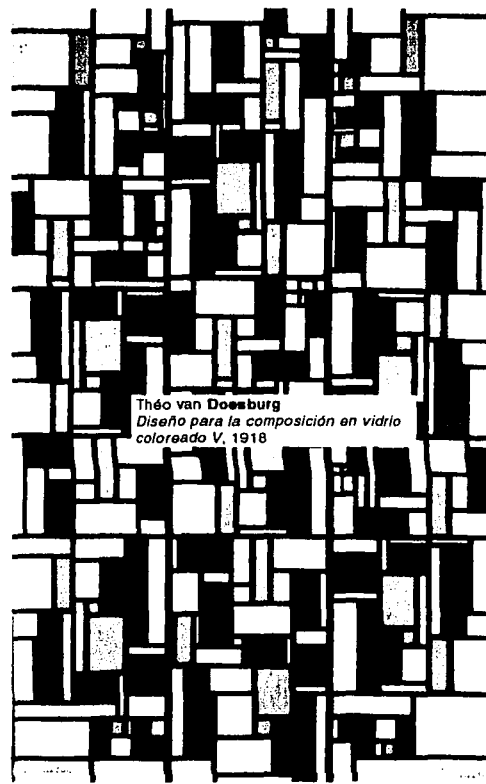
tación dentro del cuadro neoplasticista esta totalmente negada, ningún objeto figurativo, o a razón de una superficial decoración, esta admitido. Todos los implementos que se plasman se encuentran en razón del sistema de relaciones, es decir, funcionan como un contrapeso, o vienen en parejas. Siendo el elemento básico, la línea recta, en sus dos variaciones fundamentales, la horizontal y la vertical. A partir de la aparición y distribución de la línea recta —de una manera nada casual y consecuente al estudio de las fuerzas y su equilibrio—, se forman áreas, figuras y contornos, los cuales no surgen como entidades separadas o superpuestas, sino como apariciones momentáneas del sistema de líneas, es decir, que sólo existen gracias a la disposición espacial de la línea, no como entes individuales. La existencia de las formas cuadrangulares no obedece a un propósito parcial, estas figuras no son entidades separadas y armadas a la manera de un rompecabezas o un árbol en un paisaje, sino que sólo son situaciones dependientes de la totalidad del cuadro, no tienen lugar fuera de él.

El uso de la horizontal y la vertical surge como simbolismo del equilibrio más perfecto. Es esta la máxima y más simple oposición, de la cual pueden forjarse y delimitarse otras disposiciones contrarias. La línea recta, antítesis del caos reinante en la existencia humana, se yergue como la armonía y calma más absolutas, como la dimensión infinita que se extiende indefinidamente; y el hecho de que los neoplasticistas la usen en posición vertical y horizontal se debe a que buscaban incorporar esta infinidad en su obra. Pretendían

trascender al lienzo y la superficie, su obra no se mostraba como un cuadro que encierra la plástica, sino al contrario, funcionaba como una especie de ventana a la dimensión de la perfecta armonía, a través de la cual podemos vislumbrar la verdadera esencia de nuestro entorno. Así, la obra de *De Stijl*, no encierra sus elementos en las superficies, sino que se buscan extenderse más allá, hasta el infinito, esa es la misión principal de las líneas rectas, mostrar que existe un mundo fantástico más allá de la cuadratura del lienzo y el cubo de la habitación.

Además de la función extensiva de las líneas, estas cumplen otro objetivo básico en la neoplástica, representar la dualidad. Como ya se ha mencionado, la obra de *De Stijl* se basa en la premisa de representar el equilibrio a través de perfectos opuestos. Esto es obviamente visible en la contraposición de vertical y horizontal, además de otros aspectos de esta obra. También podemos ver esta dualidad en la asignación de contrarios cromáticos, el color y el *no color*. Los neoplasticistas dotaban a su obra tres colores únicos, el azul, el amarillo y el rojo. Estos tres colores, siendo la paleta básica del color pigmento adquieren el valor de universales, en cuanto contienen la gama entera en sus combinaciones, de esta manera, en lo particular (los tres colores específicos) encontramos lo general (el color, los colores). La antítesis del color esta dada por los *anticolores*, el blanco, el gris y el negro. Estos *no colores* oponen su peso a los colores, formando así un equilibrio más dentro de la obra. Tenemos entonces, un sistema de equivalencia entre los

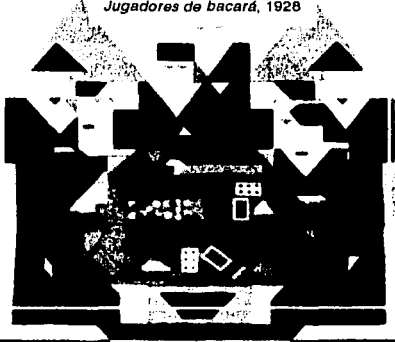
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Georges Vantongerloo
Composición $y=2x/5$ con rojo, 1931

Vilmos Huszár
Jugadores de bacará, 1928



colores y los *no colores*, en los que se impone un negativo paralelo a cada un: así el rojo tenía su equilibrio en el negro, el azul en el gris, y el amarillo en el blanco.

A pesar de que los neoplasticistas utilizan como paleta primaria estos seis colores (y *no colores*) azul, amarillo, rojo, negro, blanco y gris, no toda la obra de *De Stijl* esta regida por este cromatismo, en algunas ocasiones podemos encontrar otros colores como el rosa, el rojo teja y otros colores pastel, sin embargo, siendo estas obras de carácter particular y no abarcando el interés general de los postulados de esta corriente, no las analizaremos como parte de este trabajo para llegar a las conclusiones, solamente las consideraremos con respecto a los aspectos que sí cumplan, como podría ser el uso del cuadrángulo o algún otro. Los elementos más importantes del estudio neoplasticista son los colores utilizados y su distribución, la extensión del color sobre la superficie, las líneas que cruzan el lienzo, el grosor y cantidad de estas líneas y los espacios que forman y delimitan.

De esta manera, al negarse la existencia de una forma por sí misma, se niega la posibilidad de tener referencia alguna a la realidad; la única realidad que puede plasmarse por medio del arte, es la expresión plástica misma, siendo ésta la única forma pura de realidad digna de ser representada. La esencia plástica y objetiva que gobierna por debajo de las formas naturales requiere de una particular atención para ser atendida; la dificultad para vislumbrar la armonía intrínseca de las formas surge de la distracción naturalista. La esen-

cia armónica, oculta debajo de los detalles, colores y efectos propios de todo objeto, sólo puede ser descubierta si ignoramos la anécdota y la emoción; para esto es necesario abstraer la forma y alejarla de cualquier elemento lírico o de expresión subjetiva, cualquier aspecto que pueda despertar un sentimiento o narrar una circunstancia efímera.

Podemos distinguir dos aspectos alternativos en la obra neoplasticista: la ilusión de profundidad y el plano total. Si consideramos la obra más conocida de los neoplasticistas recordamos cuadros que ubican todas sus partes en un sólo plano, evitando por completo las sensaciones de profundidad o superposición; sin embargo, analizando su obra temprana, la cual data sobre todo de los comienzos del movimiento, encontramos una evocación a la profundidad en los rectángulos superpuestos de algunos de los cuadros. El neoplasticista no siempre encierra la forma dentro de una malla **ortogonal**, aunque sí es marca y constante del trabajo de su época media, no todas las obras son de este tipo. Algunos de los cuadros ostentan las mismas formas cuadrangulares y dispuestas conforme a una racionalización metódica, sin embargo su diferencia radica en que las estas formas dan la ilusión de flotar libremente unas sobre otras. Esta es sólo una impresión, ya que si se miran con atención estos cuadros, encontramos que manejan una disposición rígida y perpendicular muy parecida a la de los cuadros con retícula. La sensación de profundidad procede de la yuxtaposición de cuadrados y rectángulos de diferentes tamaños y colores, entre los que podemos apre-

clar colores oscuros para los más pequeños y claros para los mayores. A partir de esta separación cromática y de escala, se crea una ilusión óptica, en la que los cuadros pequeños y oscuros parecen flotar sobre los claros y grandes.

Es posible, entonces, distinguir entre la obra reticular (la de estructura más plana) y la obra sin retícula (con ilusión de profundidad en algunos casos).

Por otro lado tenemos la articulación de espacios en base a color. Este es un fenómeno que podemos apreciar tanto en pintura como en arquitectura.

Si no creamos un apartado espacial o dedicamos más páginas al estudio de la arquitectura por separado, es porque esta se manejaba bajo preceptos prácticamente idénticos a los que mencionamos en pintura. Los axiomas de extensión espacial y disposición perpendicular, así como el interés cromático —del cual hablaremos a continuación—, son aspectos que se teorizaron y estudiaron en actividades pictóricas, para ser tridimensionalizados en la construcción arquitectónica. Además no pretendo enfocarme al manejo de particularidades arquitectónicas, no siendo este mi campo de estudio ni el de este trabajo. De cualquier manera todos los conceptos o peculiaridades de este ámbito que no sean manejados ya en la plástica o la gráfica, y que nos sirvan de aportación, serán tomados en cuenta.

Regresando a la articulación de espacios en base al color, encontramos que esto se realizaba dando continuidad a áreas específicas —del cuadro o la construcción— mediante espacios definidos de colores planos.

Así un color que continuaba marcaba un área que proseguía, y un color que terminaba o que estaba restringido, señalaba un área específica o unitaria. Gracias a estos ensayos con el color y los espacios, los neoplasticistas lograron una colaboración inmediata entre arte y arquitectura. Eventualmente, algunos de estos artistas, incluso llegarían a negar la razón del arte de caballete, es decir el que no cumpliera función alguna, ya sea en un ámbito arquitectónico o de diseño.

A pesar de la importancia que otorgaban a la aplicación del arte, la creación de *De Stijl* no venía condicionada por su valor funcional, a la manera de la obra constructivista. Si bien se alegaba que el arte debería ser llevado a todas sus aplicaciones posibles (en orden con la eventual armonía del mundo que se pretendía), el objetivo de la obra neoplasticista se debía sólo así misma, no sujetando la creación a una meta pragmática. Es decir, al crear una obra de arte no debería pensarse en su completa funcional, sino en la expresión puramente estética, que luego sería aplicada sólo de manera subsidiaria, y de dependiente de la creación original. Esta expresión puramente estética es bastante radical, en cuanto rompe por completo su relación con el romanticismo propio de la pintura académica, siendo este un lastre que aún podía apreciarse en todas las corrientes anteriores, incluso en las más agresivas y de ruptura tajante, como el *Cubismo* y el *Futurismo*. La alusión romántica propia de la simbolización permaneció integrada a la creación artística, ya sea evocando heroísmo y pasión en el siglo XIX, o agresividad y violencia en el siglo XX;

es hasta la aparición del *Neoplasticismo* que el simbolismo inherente a la figuración se desvanece del arte, siendo ésta consecuencia de los profundos niveles de abstracción y reduccionismo.

La capacidad neoplasticista de total abstracción se hace evidente en dos categorías, el color y la forma. En debido a estos dos elementos que la mayor parte de la obra de *De Stijl* aún cumple con las características clásicas que requería la pintura para poder atribuirse la denominación de arte. Los neoplasticistas llevan al mínimo estas dos categorías, desapareciendo cualquier elemento que atribuya significados o emocionales a su obra.

Al tomar tan abstracción, el color encierra para ellos un doble uso, el de adjudicar una expresión plástica a los espacios que lo contienen, y el de reflejar la cantidad de luz propia de cada pigmento escogido.

Así tomaban en cuenta no solamente el color por el color, sino por sus propiedades de luminancia, anunciando que la representación artística de la luz debía llevarse a cabo en base a la elección del color y su disposición en relación con espacios blancos o negros. De esta manera, las partes blancas centraban la luz en el cuadro, las negras carecen de ella y los colores empleados hacen un uso particular cada uno.

En cuanto a la abstracción de la forma, ya hemos hablado de las líneas verticales y horizontales, que representan elementos absolutamente equivalentes, aspecto básico de articulación neoplasticista, el cual sabemos funciona en base a la búsqueda de equilibrios por antítesis. Además, la línea recta, máxima

y mínima expresión del trazo, es la única que puede presentar un ritmo totalmente libre, de capacidad y extensión infinita, y que no se encuentra atada a la concatenación de espacios, como en el caso de las líneas curvas, que tienden a cerrarse y tienen una vida determinada.

La expresividad particular de cada obra está dada, en el *Neoplasticismo*, por cuatro aspectos básicos del trazo o la forma: la *posición*, que determina el balance espacial del cuadro; la *dimensión*, que contiene y maneja el ritmo de la obra; el *valor de la línea*, refiriéndonos a los aspectos derivados de su rectitud, angulación y ancho; y el *plano*, básicamente cuadrangular, que contiene al color y asigna espacios demarcados dentro del cuadro.

Con esto se pretende asignar una significación expresiva a las formas, es decir una dependencia puramente plástica, enfocada únicamente a la construcción de formas estéticas autónomas. Al explicar las características y cualidades de cada elemento utilizado en la obra de *De Stijl*, no se trata de aplicar la simbolización a éstos, sino a notar una manifiesta expresividad plástica particular en cada uno de ellos. Vemos este rechazo al símbolo inmediato en el estricto uso del color, al cual se pretendía desprender de cualquier connotación emotiva.

Otro deshecho neoplasticista es la textura, que es totalmente ignorada por sus artistas, viendo en ella remanentes de la tendencia romántica y apasionada del *Expresionismo*.

Como podemos ver, la delimitación expresiva de los

neoplasticistas es muy severa y restrictiva. Al implementar un contenido previo a la obra de arte (una composición puramente estética, carente de significado alguno) y al encerrar su creación a este principio que todas debían cumplir, la lectura narrativa de un cuadro es nula, o repetitiva en el caso menos estricto, si se quiere ver a este arte como un manifiesto plástico. Sin embargo las opciones de creatividad aún existen y la labor de artista es encontrarlas, aún requiriendo estas de mayor atención intelectual y no de la simple observación y sentimiento de la obra figurativa. Así, es posible crear múltiples lecturas estéticas en el arte, que si bien esta encerrado en la negación del lirismo, es totalmente abierto a la expresión plástica cambiante, la cual puede ser diferente dependiendo del manejo de la composición.

La particularidad de cada obra neoplasticista, reside entonces, en las bases compositivas que la rigen, siendo esta la facultad más importante de este grupo artístico. Entonces, lo primordial en cuanto a creación artística se refiere, es intensificar el nivel de expresión a través de los recursos plásticos, es decir, aumentar la atención a la formación de los elementos formales para lograr diversas composiciones y variaciones, sin depender de ningún artificio exterior o referente. Así, mover los elementos de aquí para allá se convierte en labor creativa, del artista, que al delimitar su propia labor a cierto uso elemental, enfoca su atención a un procedimiento reticular de composición.

Siguiendo con los componentes de la obra de *De Stijl*, encontramos la importancia del ritmo en su obra. La

plástica de este grupo, al enfocarse a la composición, confieren un alto valor a la rítmica posición y manejo del color y la dimensión. Así, los colores están dispuestos de tal manera que crean ciertos movimientos o lleven determinado patrón, a través del cuadro. El valor cromático, así como el peso e impacto visual de cada color forman patrones de movimiento, en los cuales podemos encontrar un inicio, un final y una cierta musicalidad implícita. Los colores, dependiendo de su posición, desvían y configuran el movimiento del ojo a través del cuadro, manteniendo en algunas partes y arrastrándolo fuera en otras. La dimensión también juega un importante papel en la rítmica de las obras, ya que mantiene la constancia espacial a lo largo de líneas cuadrangulares de tamaños determinados.

El movimiento de los elementos en la obra neoplasticista es un factor denotativo de esta corriente. Apparentemente estas obras son estáticas, y siendo la horizontal y la vertical la regla, y lo mismo le cuadrángulo, esta no es una apariencia muy superficial. Sin embargo, encontramos vetas de movimiento en casi toda la obra neoplasticista. Inspirados en los núcleos giratorios de Vincent van Gogh, y geometrizando esta tendencia, tenemos como resultado composiciones centrífugas que se desplazan a través de los espacios coloridos.

En cuanto a la pintura, es llamada la más pura de las artes, puesto que en ella se logra la verdadera yuxtaposición de relaciones opuestas en un mismo plano, con el mínimo de recurrencias posibles, los ya men-

clonados color y forma. Esto a diferencia de la escultura, que requería no sólo del espacio y la forma, sino de la superficie y el volumen. Y aún más complejo en la arquitectura, que además debe cumplir reglas prácticas. Es debido a esta pureza que este trabajo se enfocará en la obra pictórica de *De Stijl*, para el análisis a realizar, ya que posee las características básicas de formación plástica que más nos interesan; sin desdeñar, desde luego, los ejemplos de otros campos que sirvan al análisis.

El primer ejemplo de arte puramente neoplasticista es la *Silla Rojiazul* de Gerrit Rietveld de 1917. Esta obra sería la primera en llevar a la práctica, y perfeccionar de manera casi inmediata, los preceptos que señalaban los neoplasticistas; de hecho fue Rietveld quién determinó la restricción cromática que se vuelve característica de *De Stijl*, al establecer el colorido azul, rojo, amarillo y negro.

Además, esta silla tiene el privilegio de ser la primera representación tridimensional del trabajo que ocupaba a los neoplasticistas, siendo entonces, el primer paso hacia una verdadera relación del arte de este grupo y la vida.

Los preceptos mencionados, que forjan la silla de Rietveld y marcan el trabajo pictórico y constructivo del *Neoplasticismo* son la negación total de cualquier elemento naturalista, la apertura de los espacios, la comunicación permanente entre los espacios gracias a la disposición del color, la expresividad extensiva de la plástica y la contraposición de elementos para lograr equilibrios.

De la misma manera, las pautas neoplasticistas sustituyen la representación del espacio por las relaciones compositivas (un extremo abstraccionismo que parte de lo que alguna vez fue el volumen del claroscuro), de la misma manera que cambiaron la luz por el valor lumínico propio del color. Estos dos valores, surgidos en la pintura, se convirtieron pronto en los requerimientos primarios de la arquitectura y la construcción de objetos, que trataban como primera instancia, la espacialidad fluida y el uso plástico de la luz a través de su representación cromática. Los mismos podemos decir de la traslación de los espacios blancos de la pintura, que fueron aplicados a la construcción como entradas principales de luz (núcleos de luz, igual que en el llenzo) es decir ventanas y conexiones con el exterior.

De igual forma, la construcción neoplasticista rechaza cualquier asociación figurativa; eliminando así, la simetría propia de las formas orgánicas, y estableciendo el mismo sistema de equilibrios compensados que usaban en pintura.

Así se formó un completo sistema de equilibrios dependientes de la composición del cuadro y la oposición de los elementos en el espacio. Éste fue el principio de creación neoplasticista.

Sin embargo, la obra de *De Stijl* evolucionó por caminos diversos, que no sólo hicieron más flexible su esquema de trabajo, sino que rompieron las relaciones entre los integrantes del grupo, llevados a experimentar en nuevas direcciones, como en el caso de

Théo van Doesburg, o a radicalizar su propuesta primaria, como Piet Mondrian, quien nunca saldría de los límites que le imponían las estrictas reglas del *Neoplasticismo* primigenio.

Mondrian dejaría al grupo *De Stijl* en 1925, disidiendo del rumbo más constructivista que tomaba el grupo. Esta siguiente etapa del movimiento, sigue bajo la normatividad básica del primer estilo, sólo difiriendo en algunos aspectos, como la incorporación del tiempo a la composición, siendo éste representado por la línea vertical, que cruza en sentido ascendente - descendente, y que rompe la angulación de 90° propia de la primera etapa.

Los cambios elementales en *De Stijl* fueron responsabilidad de van Doesburg, principalmente. Al contrario del dogmático Mondrian, van Doesburg no aplica una excesiva ortodoxia al trabajo neoplasticista, viendo en él la posibilidad de extenderse, incorporando la tendencia constructivista a la cual ya mostraba inclinación *De Stijl*. Así, van Doesburg forma vínculos con las corrientes constructivistas del este de Europa, siendo la entrada de El Lissitsky al grupo neoplasticista, la mayor influencia externa contemporánea.

A partir de entonces podemos hacer una diferencia entre *De Stijl* y *Neoplasticismo*, que si bien habían funcionado como sinónimos, rompen al conservarse *De Stijl* como grupo y desaparecer el *Neoplasticismo* dentro del *Elementarismo*.

En estos cambios podemos observar la ruptura con los principios básicos del *Neoplasticismo*, los cuales se conservan en la obra de Mondrian hasta su muerte,

pero toman otra dirección en van Doesburg, quién en 1925 nombra el *Elementarismo*, la versión modificada de los preceptos del *Neoplasticismo*; siendo la incorporación del tiempo, el cambio básico en la ruptura, y cuyos lineamientos están marcados en el *Manifiesto del Elementarismo*, publicado en 1926.

El *Elementarismo* sucedería al *Neoplasticismo* eventualmente, considerándose a sí mismo como consecuencia y corrección del primero.

Sus diferencias incluían una negación a la regla del equilibrio absoluto, interesándose también por las relaciones de desequilibrios. Sin embargo, el *Elementarismo* conservaba las expectativas revolucionarias del *Neoplasticismo*, llamando al cambio en el entorno, y denominándose movimiento de agitación, conocido en este sentido como *Profundismo*. Este pretendía "destruir de forma total la visión ilusionista del mundo en todas sus formas (religión, estupor ante la naturaleza y arte) e incluso al mismo tiempo, construir un mundo elemental de realidad exacta y espléndida"⁵. Como podemos ver, la misión era muy parecida a la del *Neoplasticismo*, faltando, sin embargo, el factor espiritual de la teosofía que acompañó al primer movimiento.

El periodo elementarista de *De Stijl* se desarrollaría desde 1925 hasta 1931, un periodo de cambios a la estructura primaria y la desintegración del grupo finalmente.

La ruptura con el *Neoplasticismo* por parte del grupo *De Stijl* puede justificarse en el hermetismo de la producción neoplasticista, el cual cerraba las posibilida-

des a las cualidades constructivistas que interesaban al grupo en aquel entonces. Así, van Doesburg se alejó de la normatividad neoplasticista debido a su incorporación intelectual del tiempo, el cual se oponía a los preceptos teosóficos de Schoenmaeker que formaban las bases teóricas del estilo. Otros como Rietveld, se separaron de las reglas debido a su interés técnico, el cual se inclinaba a la utilización de materiales y formas nuevas.

El grupo evolucionó hacia la tendencia socialista y estructuración masiva propia del *Constructivismo*, y eventualmente se desintegró en 1931, a causa de la muerte de su representante, van Doesburg, sin embargo legarían una innegable influencia al arte posterior.

Por otro lado, la difusión de los principios neoplasticistas, aunque estuvieran afectados por el *Elementarismo*, deben su internacionalización a van Doesburg, principalmente. La continua participación de este artista en conjunto con autores de otras tendencias —sobre todo el *Constructivismo*— llevó las ideas del *Neoplasticismo* más allá de las fronteras holandesas. Además, tenemos el carácter universalista de *De Stijl*, el cual, desde un principio estuvo orientado a la generalidad de un estilo, y por tanto a su diseminación, trabajo del mismo van Doesburg, quién durante su participación e el movimiento se dedicó vivamente a impartir conferencias por toda Europa, mientras promocionaba la revista del grupo y las intenciones neoplasticistas. Van Doesburg, también contribuyó a forjar

una influencia neoplasticista en la *Bauhaus*. Durante 1920-21, Van Doesburg fue invitado a impartir clase en la *Bauhaus*, sin embargo, su radicalismo estético desató demasiada polémica en esta escuela, y fue despedido por *Gropius*; a pesar de lo cual, su influencia estuvo muy marcada en la producción artística de la *Bauhaus*, donde múltiples diseños ostentan un claro precedente neoplasticista. Encontramos aquí una raíz más a la práctica contemporánea del diseño, que estuvo plantada por la decisiva influencia del *Neoplasticismo* en las artes aplicadas de la *Bauhaus*, que luego devendrían en la comunicación gráfica y el diseño.

En cuanto a Mondrian, su mudanza a Nueva York en 1940 marcaría el porvenir de la pintura americana, particularmente del *Expresionismo abstracto* y las corrientes abstractas en general.

Mondrian fue el único de los neoplasticistas que permaneció dentro de las normas de esta corriente, es por eso que sus cuadros pueden ser incluidos dentro del análisis de la obra neoplasticista, a pesar de datar de años después de la disolución del *Neoplasticismo* o incluso de *De Stijl*.

La obra de Mondrian también influiría en la creación dentro de la *Bauhaus*, quienes incluso le editaron un libro en 1925, contenedor de los principios neoplasticistas y llamada *Neue Gestaltung*.

El papel que tomaron los demás integrantes de *De Stijl* adeptos al *Neoplasticismo* fue muy diverso. La mayor parte de ellos no soportaron la rigidez y restric-

ción que se le imponía, otros optaron por la curva y sus connotaciones modernistas propias de los hermanos Pevsner y la *Bauhaus*. Otros tantos, se decidieron por seguir la tendencia de utilidad social que venía implementando van Doesburg al arte abstracto.

El más prolífico de los integrantes de *De Stijl* y parte primaria del *Neoplasticismo*, Théo van Doesburg, evolucionó notablemente con los años. Aún después de la formación del *Elementarismo*, inventó el *Arte Concreto*, como denominación del arte que rechaza cualquier denotación referente al mundo objetivo, y que termina de enterrar la espiritualidad del *Neoplasticismo*, negando cualquier carácter subjetivo o metafísico en la pintura.

Su contribución final sería la creación de *Abstraction-Creation*, en 1931, movimiento que reunió las tendencias abstractas de múltiples tendencias de la época.

La tendencia definitiva para aquel entonces agradecería gran parte de su formación al *Neoplasticismo*. Con esto nos referimos a la clara vertiente de Diseño Industrial y Gráfico que imperó y se desarrolló gracias a la *Bauhaus*, y cuyo empuje perduró hasta la llegada del *Nacionalsocialismo* al poder alemán. Esta tendencia estaría formada por tres corrientes básicas: el *Constructivismo*, el *Suprematismo* y el *Neoplasticismo*. Así, alimentándose en gran parte de los principios neoplasticistas, el futuro del arte, encarnado en su expresión aplicada, empezaría su decisiva marcha hacia su verdadera incorporación a la vida humana. Así vemos que la mayor influencia de los neoplasticis-

tas se centra en el Diseño Gráfico e Industrial (cartel, tipografía, empaques, cerámica, etc) y en la edificación arquitectónica y el diseño de interiores; es en esto que vemos la coherencia de sus postulados, ya que su fuerza se muestra en los expedientes concretos necesarios para la mejora de las condiciones de vida, tal como lo pretendían.⁶

1 Martínez Muñoz, Amalia. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, Arte del siglo XX-1*.

Pág. 119

2 Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Pág. 122.

3 González, Calvo y Marchan. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Pág. 243.

4 Cirlot, Juan-Eduardo. *Arte del siglo XX, tomo II*. Pág. 347.

5 González, Calvo y Marchan. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Pág. 238.

6 Romero Brest, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Pág.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dentro de la larga lista de artistas que se asociaron o participaron dentro del grupo *De Stijl* encontramos diversos tipos de aportación y compromiso con el grupo y el estilo. Tenemos desde artistas que se vieron envueltos momentáneamente con el grupo debido a un proyecto particular o a algún interés transitorio; también a los de colaboración media que no se preocuparon en el fuerte contenido ideológico de la corriente pero que sí participaron activamente en el desarrollo de la técnica; y finalmente al grupo base que funcionó como control y fundamento del grupo. Como sea, no sólo se tomó en cuenta el nivel de compromiso con el grupo *De Stijl* para asignar un apartado en el siguiente capítulo, además de eso, es importante considerar la aportación gráfica y la originalidad plástica de su obra; a partir de la cual se desprenderá el análisis gráfico formal que ocupará el último capítulo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4 .UNO
PIET
MON
DRIAN



Mondrian puede ser clasificado como el centro teórico y práctico del *Neoplasticismo*.

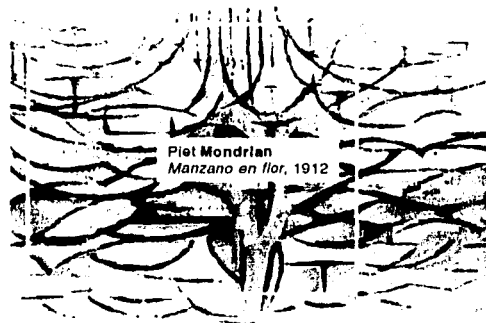
Como ya se ha expuesto anteriormente, el grupo *De Stijl* estuvo conformado por una variedad cambiante de artistas abstractos; sin embargo, hablando estrictamente del *Neoplasticismo*, Piet Mondrian fue el único de todos ellos que mantuvo los principios originales de este estilo. En este apartado veremos la importancia e influencia que tiene la obra de Mondrian, no sólo a nivel pictórico, sino de aplicación.

El trabajo de Mondrian, además, cuenta con la peculiaridad de ser el único capaz de ser analizado como arte neoplasticista, hasta la muerte del artista. A partir de 1920, año en que adopta el estilo lineal y cromático por el que es conocido, desarrolla y alterna las mismas formas y colores exactos una y otra vez, hasta

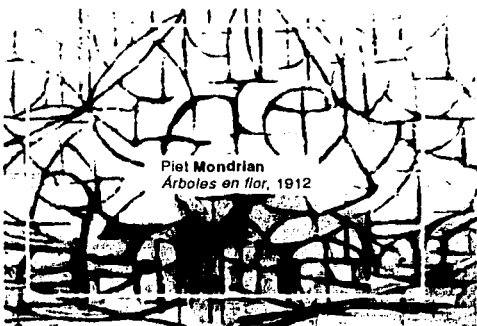
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



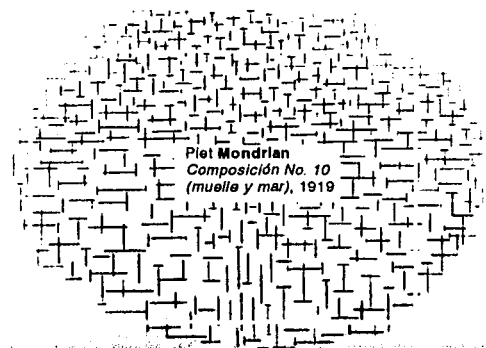
Piet Mondrian
El árbol gris, 1912



Piet Mondrian
Manzano en flor, 1912



Piet Mondrian
Árboles en flor, 1912



Piet Mondrian
Composición No. 10
(muelle y mar), 1919

sus últimos días.

La repetición es una constante en el trabajo de Mondrian, pero no hablamos de una repetición reprochable, que sólo copie sin aportación alguna, las repeticiones de Mondrian siempre dejan entrever un desarrollo implícito del modelo original. Primero encontramos a Mondrian copiando a los grandes maestros durante su obra temprana, después la repetición de la geometrización cubista y finalmente, la repetición de sí mismo. Es sorprendente como este artista logra infinitas variaciones composicionales a partir de un esquema proyectivo tan austero como el que él mismo se imponía.

Mondrian puede ser reconocido como uno de los poquísimos artistas que se sometió a su propia disciplina manifiesta. Encontramos en la historia del arte múltiples artistas que desarrollan una técnica y estilo característicos, basándose en una elementación pre-establecida y reglas teóricas, pero son unos cuantos los que logran apegar a sus principios, esto es por distintas razones, en algunos casos se debe a la evolución natural del artista y ser humano. Muchas veces, los hombres ensalzan proyectos que posteriormente desecharan avergonzados o al menos indiferentes, este es el caso de van Doesburg, por ejemplo, que cambia sus expectativas del arte y vira hacia el enfoque constructivista de los rusos. En otras ocasiones, el desvío del camino original se da por la poca disciplina del artista, o la falta de habilidad para encontrar la originalidad dentro de sus reglas. Aunque de cierta manera podemos equiparar a Mondrian con el ruso

Malévich, es posible distinguirlos en el agotamiento del *Suprematismo*; si bien ambas corrientes buscaban plasmar la famosa esencia expresiva en sus pinturas, Malévich conduce su obras hacia el vacío, desapareciendo cualquier elemento legible; esta es una visión extremadamente nihilista y que tiende a una filosofía artística que raya en filosofía pura, he aquí la diferencia con Mondrian, el cual aunque creyó (al igual que Malévich) haber encontrado la fórmula definitiva, no se rindió a su propio logro y, si bien la teosofía guiaba el razonamiento de sus cuadros, siguió enfocado al trabajo plástico, sin perderse en la negación de su labor, de una manera que ahora nos parece un tanto simple, como lo hizo Malévich.

El ideal plástico de Mondrian se sobrepone al de Malévich, ya que, si buscamos relaciones entre ambos, encontramos que el propósito final de la obra de ambos era el mismo, una armonía pura e inmutable. Sin embargo, vemos que la de Mondrian resuelve el problema de una manera más artística —es decir, más enfocada a la creación y experimentación plástica—, que Malévich, quien opta por una solución más metafísica que plástica. Si bien, la solución de Malévich es una contribución gigantesca a la teoría del arte, la de Mondrian lo es a la práctica del arte, ya que demuestra de manera innegable, el inmenso espectro de posibilidades creativas dentro de un mínimo de elementos, lo cual nos da sólo una idea de las proporciones gigantescas de trabajo plástico aún por descubrir. No sólo eso, además, su creación de equilibrios logrados a partir de relaciones opuestas que se anulan,

da el mismo resultado que el *Blanco sobre blanco* de Malévich, la anulación, el cero. Aunque en el caso de Mondrian, lo hace de un modo algebraico, el cual nos da distintas posibilidades de operación para conseguir el mismo resultado, es decir, lo que Malévich logra una sola vez, Mondrian lo hace de muchas maneras diferentes.

Obviamente no se niega la importancia y distinción del trabajo de Malévich, sin embargo es interesante analizar esta situación como contribución al entendimiento de la relevancia del *Neoplasticismo*.

Al igual que Malévich, Mondrian marca su pintura definitiva, dentro del periodo que nos interesa, a partir de una incursión de búsqueda a través de los diversos estilos que dominaron los inicios del siglo XX. Mondrian estudió bajo la tutela académica, por lo tanto, sus primeros trabajos están inscritos dentro de esta modalidad. Sus obras tempranas muestran una detallada creación de formas naturalistas; sin embargo, es posible entrever el futuro de su obra desde aquellos primeros años. Por supuesto que aún no hay manera de imaginar la abstracción estoica que logra en su madurez, pero sí podemos reconocer características que marcarían su obra en adelante, o bien rasgos que son característicos o elementales dentro de su obra neoplasticista.

Dentro de sus trabajos naturalistas tempranos es posible señalar la tendencia particular a la rectitud y geometrización de angulaciones y caminos, que normalmente son denotados con suavidad y naturalidad, aunque en el caso de Mondrian, son fuertemente mar-

cados. Tal es el caso del cuerpo humano, el cual Mondrian divide en secciones de noventa grados y coloca en rígidas posiciones; o el paisaje, que muestra líneas que parecen surgir de instrumentos de trazado.

Además de sus inicios académicos, también podemos referirnos a la fuerte influencia postimpresionista y fauvista de sus primeras obras, y de hecho, de todo el periodo que antecedió a su definitivo encuentro con el *Cubismo*. Los colores de su pintura pueden relacionarse fácilmente con el violento cromatismo fauve, refiriéndose no tanto a una combinación agresiva, sino a la aplicación pura de los pigmentos sobre el lienzo. La visualización a distancia de la obra, propia de los postimpresionistas e insistida por los fauvistas, es apreciable en la obra de Mondrian. Sus cuadros no se revelan en toda su magnitud desde la cercanía, es necesario alejarse del cuadro para verlo como un todo, para unir las manchas de color en objetos distinguibles y figuras concretas, que parecen fundirse en un conjunto cromático idealista.

Es necesario mencionar también el optimismo e idealización de la obra de Mondrian. Ya desde tiempos tempranos, el pintor tendía a la visión positiva en su pintura. Mientras las tendencias germanas se inclinaban al drama y la tragedia, la pintura de Mondrian siempre contuvo un ingrediente de tranquilidad y alegría implícita. Las pinturas de Mondrian rebosan de colores estables y equilibrados, muestran escenas apacibles y situaciones campranas idealizadas, fuera de

una realidad seguramente más cruda.

De la misma manera encontramos una evidente inclinación a la inmovilidad de sus paisajes y figuras. Las escenas que pintaba Mondrian hacen alusión a instantes casi congelados de tiempo. El factor movimiento no es protagonista de sus cuadros ni aún en su juventud. Sin embargo, ya encontramos desde entonces una dedicación a la búsqueda del dinamismo rítmico, el cual expresa movimiento no a través de la cinética de los objetos representados —a la manera de los futuristas o los rayonistas—, sino que inspira un movimiento basado en la experiencia ocular y visual, a partir de la cual, se aprecia una dinámica de relaciones rítmicas que crean una repetición casi musical. Esta cualidad rítmica es característica de la obra neoplasticista, pero ya es ligeramente apreciable en los cuadros figurativos de Mondrian, los cuales cada vez se alejan más de la copia realista para presentar valores plásticos como protagonistas del cuadro, ya sea el color, el factor simétrico o relaciones simbolistas y místicas. Desde el principio de su trayectoria, Mondrian se decidió por la temática tradicional holandesa. La campiña neerlandesa y el vasto territorio plano y acuífero propio de su nación contribuyó al desarrollo de su trabajo. La etapa figurativa de Mondrian está repleta de representaciones alusivas al viejo paisaje holandés. La tradición artística de los Países Bajos, de religión protestante en su mayoría se inclina hacia los temas menores, es decir, hacia representaciones de escenas circunstanciales, alejándose de los concurridos estilos de éxtasis religioso y romanticismo heroico propio de

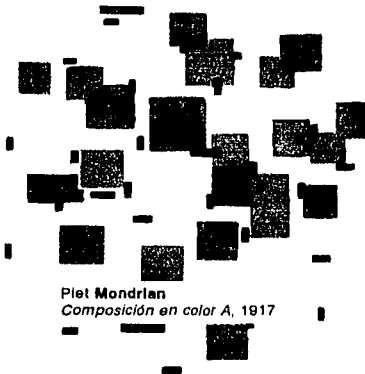
los países de lengua latina. Las naciones protestantes, tienden, en la mayoría de los casos, a la austeridad y recato en pintura y artes. Por supuesto que esta diferenciación sólo puede hacerse tajantemente hasta después de la reforma protestante, siendo este el cambio que desecha el barroquismo y superficialidad de la Iglesia católica, y su arte. Durante la Edad Media y el Renacimiento, el arte sacro formó parte integral y casi total de la producción plástica en Europa; es a partir de la escisión luterana que el arte puede hallarse con mayor consistencia y frecuencia fuera de los recintos religiosos; incluso fuera de todo contexto religioso.

Los Países Bajos, con población de mayoría protestante, forma a sus artistas dentro de este contexto, circunscrito en un rechazo a la representación de imágenes religiosas —incluso calificándolo como moralmente incorrecto— y un ascetismo decorativo propio de la adoración luterana.

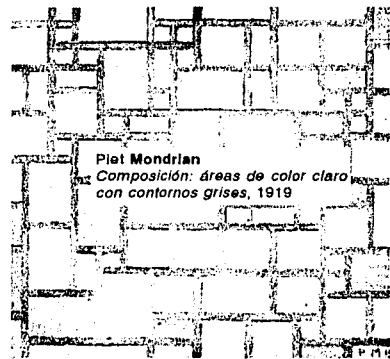
Es por esta razón que la historia del arte en Holanda difiere de la cronología francesa, italiana o española; apegándose más a la labor germana o incluso nórdica. Los holandeses no se distinguen por realizar monumentales obras estolcas y románticas, ni por buscar la representación de la divinidad y el éxtasis, por lo que su obra está dirigida más hacia la decoración y ambientación doméstica, así como a la copia del paisaje natural, los bodegones y las escenas campesinas.

Mondrian, durante su formación artística, crece muy allegado a esta tradición nacional. Sus trabajos figura-

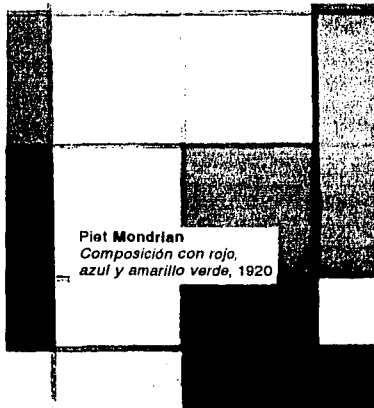
TESIS CON FALLA DE ORIGEN



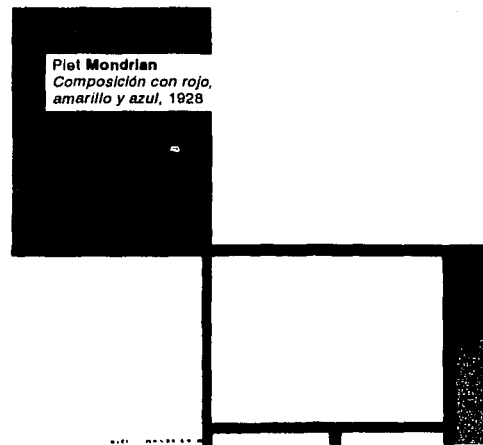
Piet Mondrian
Composición en color A, 1917



Piet Mondrian
*Composición: áreas de color claro
con contornos grises, 1919*



Piet Mondrian
*Composición con rojo,
azul y amarillo verde, 1920*



Piet Mondrian
*Composición con rojo,
amarillo y azul, 1928*

tivos se avocan al silente y estético paisaje holandés. Mondrian representa, asimismo, escenas costumbristas de aldeanos y campesinos, gente común; aunque a diferencia de la pintura costumbrista holandesa tradicional, Mondrian no se apega a la realidad y a la fútil copia del sujeto, sino que agrega una esencia idealizada de tranquilidad y sosiego en sus cuadros. Su obra nos da la idea de situaciones llenas de un quieto gozo y una intimidad tranquilizadora. Como ya se había comentado, su continua tendencia al optimismo y la utopía terrenal crece, desde sus comienzos como artista, hasta su madurez neoplasticista.

De igual manera podemos observar un ligero, aunque latente tono de perturbación en los cuadros de Mondrian, a pesar de que su obra se convierte en total abstracción, en la cual es difícilmente posible un análisis subjetivo del autor, en sus cuadros objetivos apreciamos una constante preocupación por la perfección y la belleza. Las escenas que nos pinta este autor están llenas de paz y armonía, pero también de un constante peligro de desequilibrio y caída. Mondrian, tanto mental, como plásticamente, se mostraba frágil y emocionalmente intranquilo, a pesar de la aparente superficie, sujeta y plana, la obra y vida de este pintor siempre parece estar al borde de un colapso nervioso; su equilibrio nos parece frágil y provee, a pesar de las intenciones antisubjetivas de Mondrian, un aspecto psicológico a la pintura. Esto es aplicable, al menos y de manera más clara, a la

obra figurativa de este autor.

De modo similar y paralelo a la evolución de Mondrian hacia la utopía y el abstraccionismo, se mencionaba la mística dentro de su obra. Este es un factor decisivo en el devenir del *Neoplasticismo*, puesto que, como ya se ha expuesto, esta corriente está sustentada teóricamente, en los estudios teosóficos de Schoenmaeker. Aunque Mondrian no conocía la teosofía en su primera etapa pictórica, sí podemos encontrar un interés por la temática oculta y simbolista de la fe y la religión. Criado en un hogar fervientemente protestante, e influenciado por la pintura de simples pero simbólicas imágenes calvinistas con referencia bíblica y misteriosa, Mondrian incluye este aspecto de su desarrollo como parte de la temática, e incluso de la representación en algunos casos, de su obra.

Como ya se ha dicho, Mondrian pasa rápidamente por una etapa postimpresionista —fuertemente influenciado por van Gogh—, seguida de otra fauvista. Mientras Mondrian mezclaba estos estilos con la representación paisajística y costumbrista, temática propia de su nación y no muy recurrida por los fauves franceses; implementa al mismo tiempo la inclinación simplista y cargada de simbolismos místicos de la tradición judeocristiana en su rama calvinista. Esta tendencia simbolista no recurre a los cánones regulares de la tradición de la corriente simbolista del todo, como sería la sobreposición de los significados al tratamiento objetivo del sujeto o la subjetividad total dentro de la obra. Mondrian, influenciado en este sentido, sobre todo por el austríaco Gustav Klimt, adhiere formas simbólicas

o posiciones místicas o misteriosas a sus sujetos, sin atribuir significados ni permitir la representación subjetiva de una emoción o estado a través de un símbolo. Resumiendo, Mondrian hace un uso a medias de los elementos simbolistas, ya que nunca deja clara su posición dentro de su obra, ni se preocupa por atribuirles un significado entendible. De aquí podemos deducir que su interés se centraba más bien, en la capacidad plástica de la representación de símbolos ambiguos que en la contundente significatividad arbitraria que suele preocupar a un símbolo. La influencia de Klimt puede verse en el uso ornamental que hacen ambos de la forma constructiva. Encontramos en ambos, además, una edificación de figuras en base a zonas rectangulares y cuadrángulos coloridos. Si bien Klimt utiliza pequeños cuadros en tonalidades secas y cálidas, Mondrian retoma la cualidad de *rompecabezas* que tienen los cuadros del austríaco, e implementa nuevas composiciones abstractas en base a esta división cromática y formativa.

A pesar de que Mondrian, desde sus inicios tendió al colorido profuso, fauvista en muchas ocasiones, siempre mantuvo un enfoque frío y calculado para su obra. Desde un principio podemos reconocer angulaciones marcadas en obras puramente figurativas, escenas naturalistas que no tienden a evocar situaciones de la realidad, sino que parecen escenas de un sueño apacible y explicativo. La obra de Mondrian, se mantuvo en constante evolución, y ese desarrollo conducía al *Neoplasticismo*; obviamente en un principio este desarrollo no contaba con la ferviente inspiración ideoló-

gica que caracterizó al movimiento, pero si es notable como los cuadros de Mondrian muestran índices del estilo neoplasticista desde tiempos remotos: ahí tenemos la composición apacible de sus paisajes de campiña holandesa (de donde al parecer surgen las primeras abstracciones de talante claramente neoplasticista); el uso de un colorido contundente y poco mezclado; el interés prácticamente nulo por los efectos de la luz, y su sustitución por inclusiones cromáticas de luminancia; la recurrencia en el ritmo como dinamismo; el carácter místico de sus creaciones que luego se traduciría en la justificación de su labor como artista; la marcada angulación y evidente trazado de sus formas; la obvia tendencia a la claridad y a asignar valor a los espacios vacíos o de color puro y la idealización optimista de sus representaciones.

La maduración de Mondrian hacia el *Neoplasticismo* empieza en la figuración académica idealizada y en su reinterpretación del motivo paisajista holandés, propio de los siglos XVI y XVII. A partir de estos ensayos, llega a plasmar representaciones místicas y de colores firmes, además de comenzar una gradual esquematización de su trabajo; el cual si bien ya mostraba la tendencia al trazado lineal y recto, comienza a tomar formas tectónicas parecidas a las de Cézanne, para aproximarse a la tendencia que mayor influencia ejercería en el *Neoplasticismo*: el *Cubismo*.

Si bien Mondrian supo ganarse el aprecio del público comprador y los marchantes de arte con su trabajo de ascendencia fauvista, su transición al *Cubismo* le coloca un estigma de rechazo entre los comerciantes

de arte y sus clientes.

Es gracias a su traslado a París como Mondrian se encuentra cara a cara con el *Cubismo* y sus mejores ejemplos, Braque y Picasso. El trabajo que estos artistas venían realizando, en base a separación de formas en facetas y vistas inspira la obra de Mondrian, pero es más significativa para el *Neoplasticismo* la etapa del *Cubismo hermético*, en que las formas tienden a un mayor y más plano abstraccionismo. Encontramos figuras compuestas de zonas de amplio colorido compuestas para conformar un armazón o complejo de formas, que no pueden apreciarse de manera individual sino como unidad caracterizada.

Es bajo estos preceptos que Mondrian toma lugar en la siguiente etapa de su maduración, el descubrimiento, experimentación y eventual superación del *Cubismo*. Mondrian se interesa por convertir la objetividad en composiciones de formas angulares, que si bien aún rememoran al objeto natural, ya no le dan mayor importancia al detalle, es este el inicio de la tendencia interiorista y esencialmente plástica del *Neoplasticismo*. Las formas de Mondrian se basan en la claridad lineal del trabajo de Picasso; este pintor, junto con Braque se forma en el ensayo de lineamientos rectos para constituir objetos completos y reales a partir de pequeñas zonas constructivas que conforman planos mayores que interactúan de manera permanente en el lienzo, y en las cuales es imposible encontrar individualidad detallada de elementos específicos. Es este trabajo el que interesa a Mondrian, sus cuadros toman la forma de vidrieras medievales y superposición de geome-

trismo *cosidos* unos a otros, o unidos de manera ambigua en base al color que se mezcla. También encontramos otro elemento característico del *Neoplasticismo* que toma conciencia e importancia en esta etapa, con esto se alude al contorno, que empieza a tomar la rectitud que ya no dejaría en la madurez del proyecto de *De Stijl*. Las obras de Mondrian se convierten en composiciones de líneas, las cuales evolucionan de una curva dependiente del objeto real hasta rectas perfectas que no necesitan dar figuratividad para mostrarse como elementos obviamente plásticos.

Una famosa serie de cuadros denotan la maduración del proyecto abstraccionista en la obra de Mondrian, en la serie de *Árboles* de 1912, en la cual es perfectamente visible la contundente transformación de la línea y el contorno. Además es evidente la independencia que toman las zonas enmarcadas por las líneas. Mondrian deja de poner énfasis en la separación de fondo y figura para establecer valores equivalentes e inseparables entre ambos. En las últimas etapas de esta evolución, el fondo y la figura principal forman un complejo de formas individuales y tratadas como objetos independientes, así se logra una forma nueva de representar la realidad, a partir de la unión del fondo y el sujeto. La serie de árboles termina al establecer una abstracción total del objeto. El árbol ya no es reconocible como tal, sino que ha sido sustituido por una relación compositiva de formas verticales y horizontales en estrecha relación con el fondo y los espacios que este genera en su interacción con las líneas; las cuales bien pueden ser tomadas como sólo

líneas independientes, como integración de un objeto real y descompuesto o como contorno de zonas dispuestas de manera abstracta e individual; es decir que a esta altura, los cuadros de Mondrian ya pueden leerse por su valor general o individual, dicotomía pretendida durante todo el periodo neoplasticista.

Por otro lado tenemos la decisiva vinculación rítmica de las obras de Mondrian que afectaría a todo el *Neoplasticismo*. Los últimos estados de la abstracción a partir de figuras reales (como en el caso que se ha mencionado anteriormente) muestran una clara tendencia al ritmo como protagonista, e incluso como elemento descriptivo. Las obras abstractas de Mondrian que sólo muestran signos verticales-horizontales en disposiciones simétricas o compuestos en torno a una figura real, pueden leerse en base al ritmo de estas formas. Los signos abstractos que componen los objetos representados dependen de la colocación rítmica que les asignaba el artista para dar la idea de cierto objeto, de esta manera encontramos obras que si bien pierden un significado visual inmediato debido a su abstracción, ganan una nueva lectura, que continúa siendo descriptiva, en el estilo naturalista de la pintura. Las pinturas de esta etapa pueden leerse por el ritmo y composición de sus formas; Mondrian incluso adjudica nombres narrativos a sus obras, los cuales sirven de guía en la formación, casi gestáltica de las formas en torno a una idea u objeto verdadero.

Esto es una ventaja para el espectador con menor entrenamiento visual y artístico, ya que facilita la comprensión de la abstracción y la plasticidad de

las formas; sin embargo no era esto lo que buscaba Mondrian. En esto llega a contradecirse la obra neoplasticista, ya que sus artistas claman por una integración del arte a la vida, sin embargo se mueven en explicaciones, teorías y experimentaciones difícilmente accesibles para el público general, cuestiones que, incluso a los críticos de la época, costaba trabajo comprender.

El intelectualismo inherente en los cuadros neoplasticistas se aleja a pasos agigantados de la conciencia pública, las intenciones del grupo *De Stijl* no son accesibles para la mayoría a la cual buscaban involucrar, y esto es evidente desde los comienzos abstraccionistas de Mondrian, en los que su trabajo de laboratorio logra avances plásticos de gran importancia para el artista, pero de difícil comprensión general.

El siguiente paso para Mondrian fue terminar con la tiranía de la simetría axial. Desde el renacimiento, el valor absoluto de la proporción simétrica y estable como base de construcciones plásticas había perdurado, incluso en los movimientos modernos, en los cuales aún es un componente básico, sólo es necesario observar, la composición impresionista, los cuadros fauvistas e incluso los trabajos cubistas para darse cuenta de la importancia inamovible que sostenía la simetría. La labor artística de desarrollaba a partir de un eje, el cual en la mayoría de los casos se encontraba en el centro y se desenvolvía. Los neoplasticistas también respetaron esta composición concéntrica en gran parte de su obra, pero lo que ahora nos atañe

es la ruptura simétrica y su reemplazo.

La obra de Mondrian, si bien partía del *Cubismo*, se había separado de éste al toparse con los collages y otras alternativas propias del *Cubismo sintético*. Para entonces Mondrian despreciaría a los pintores cubistas, arguyendo que no tuvieron el valor ni la constancia para seguir la evolución natural de su trabajo hacia una abstracción total. Es entonces que Mondrian supera el Cubismo, tomando la senda que los parisinos abandonan. Esta etapa comienza con la ruptura simétrica, la cual venía preocupando a Mondrian desde las últimas etapas de sus abstracciones en base a objetos.

Es entonces que se establece un nuevo precedente para el *Neoplasticismo*, el reemplazo de la simetría por el balance de opuestos. Si bien esta formulación aún no resultaba clara y literal para Mondrian en aquellos años, fueron sus ensayos postcubistas los que llevaron a esta conclusión. A partir de los ensayos en base a objetos verdaderos, Mondrian desarrolla una técnica plástica cada vez más pura, la cual se ataja en definitiva de la figuración o de cualquier temática referente al mundo real. Es este el paso definitivo que lo separa del *Cubismo*.

Entonces se interesa en remarcar el carácter rítmico y armónico de sus obras; cambiando y dejando atrás los nombres de referencia figurativa, incluso, y sustituyéndolos por títulos antifrásicos y que sólo hacen referencia a la obra en sí, titulándolos como *Composicio-*

nes, mayormente.

Esta nueva etapa encuentra contexto en el retorno de Mondrian a Holanda en 1914. La guerra que comienza en aquel año impide que el pintor regrese a París, y de manera afortunada, lo vincula con Théo van Doesburg y el grupo *De Stijl*.

La intervención de Mondrian dentro de *De Stijl* significaría la delimitación neoplasticista del proyecto. Mondrian funge como el principal portador de teoría técnica y plástica en este grupo. La mayor parte de las bases del *Neoplasticismo* se deben a la experimentación plástica de Mondrian.

Las primeras obras del pintor, ya dentro del grupo, conforman composiciones puramente plásticas y sin significado o referencia alguna, al menos eso pretenden.

Mondrian deja de tomar sujetos y objetos reales como referencia para sus obras, interesándose ahora sólo por las relaciones plásticas que surgieron de aquellos objetos en la etapa anterior. El pintor se dedica a mover y modificar las formas que descubriera en el abstraccionismo de las obras cubistas. Figuras geométricas y espacios relacionados en base al color y el contorno constituyen las primeras obras de este periodo, y las primeras obras neoplasticistas que se autodefinen como tales.

Encontramos también, en estas primeras obras, un básico principio arquitectónico de construcción como característica; el reconocimiento de los preceptos cubistas y su incorporación a un método arquitectónico forman parte del desarrollo de Mondrian hacia la

madurez. Así, "aunque no está claro en que medida los principios de diseño de Mondrian procedían de la arquitectura, sí que es manifiesta, desde las primeras fases de su carrera, su inclinación a pintar motivos arquitectónicos. El predominio de temas como la iglesia o los edificios de París en su obra tardío y postcubista revela su proximidad a la concepción de la pintura como una forma de decoración mural".¹

Este periodo aún no alcanza la estabilidad dinámica del trabajo final de Mondrian, sin embargo muestran una clara evidencia de estos trabajos. Sus obras asemejan construcciones puramente lineales y constructivas, en base a simples formas cuadrangulares que parecen flotar en el lienzo. En estos cuadros es posible encontrar un factor relativo a la profundidad, las figuras varían en escala superponiéndose y evocando lejanía y profundidad en movimiento. Los cuadros de Mondrian de aquellos días evocan situaciones de apacible movimiento acuático o aéreo, en el cual las formas flotan como hojas sobre agua o se yuxtaponen como entes impulsados en el aire de manera simultánea.

Aquel mismo movimiento constante puede encontrarse en el color, el cual simula mezclarse permanentemente, y parece estar en contacto y combinación. Esto no es común a todas las obras, algunas muestran este proceso de combinación simulada, mientras que otros ya se inclinan por la separación geométrica del color y su relación con las áreas.

Las obras que optan por no demarcar definitivamente las áreas coloridas muestran un inusual estilo, en el

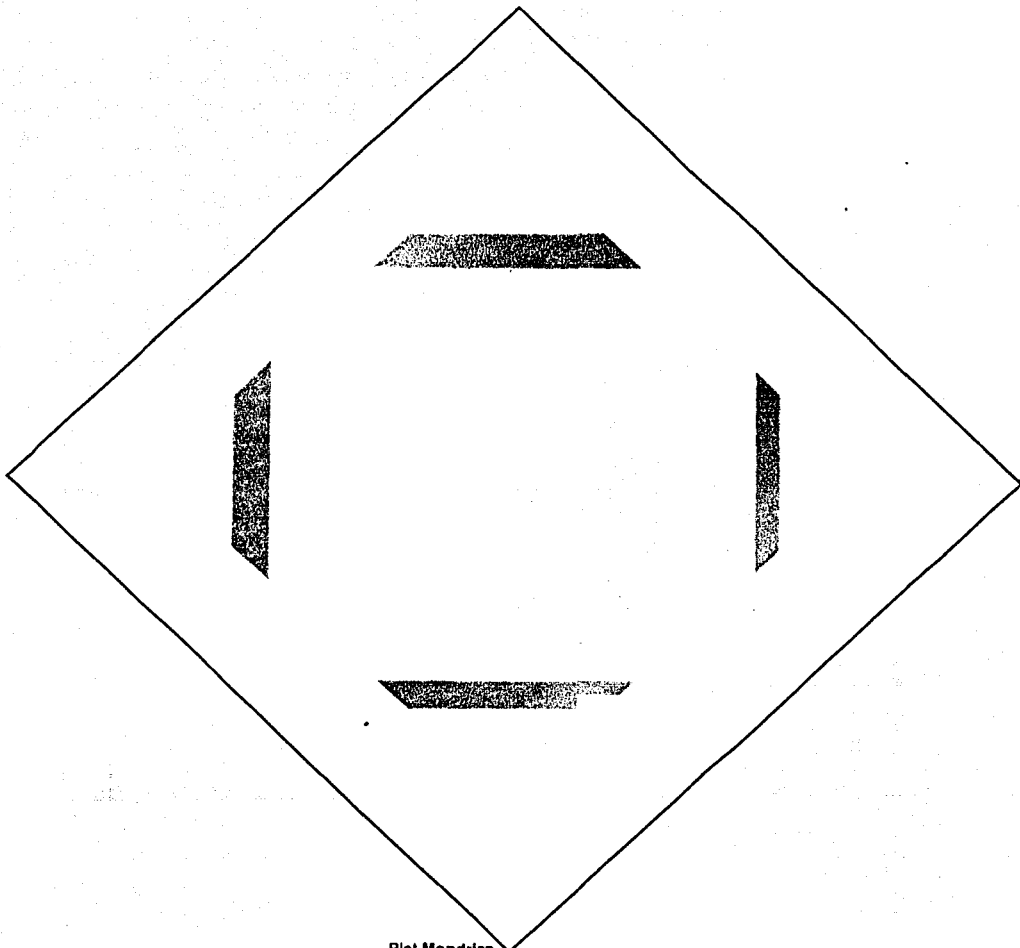
que las figuras y los contornos que las delimitan simulan un movimiento vertical y horizontal.

En estas obras encontramos claramente la negativa de Mondrian a la diagonal y en general, cualquier angulación ajena a los 90 grados. Este rechazo significa el ideal de la estabilidad y la armonía, para el *Neoplasticismo* —y debido a la influencia de Mondrian— la diagonal rompía el balance del cuadro, creando un eje externo que molestaba la plasticidad de opuestos y el equilibrio del cuadro.

La evolución del trabajo de Mondrian, hacia lo que hoy son sus obras más representativas y famosas, las cuales creó dentro de su estilo definitivo, es muy apreciable a través del tiempo. Desde su época naturalista, que ya hemos dejado atrás, hasta su incursión en el *Cubismo hermético* podemos encontrar una gradación tendiente al abstraccionismo y la geometría.

A partir del análisis de sus cuadros cubistas, vemos la continuación del camino a la abstracción total y la geometría absoluta. Sus lienzos cubistas muestran zonas agudas demarcadas por colores, en estas aún podemos reconocer formas objetivas, aunque difícilmente. De ahí pasamos a su terminante rechazo a la figuración y las formas curvas, las cuales toman la esquematización del cuadro cubista y la llevan hasta la eliminación general de la anécdota y el detalle, para mostrar finalmente, complejas relaciones plásticas que sólo evocan por ritmo y correspondencia al objeto real. A estas obras, en las que desaparecen la objetividad a favor del interés por los elementos plásticos y su mutua relación, sucede la total eliminación temática y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Piet Mondrian
Composición con líneas amarillas, 1933

el desinterés por la simetría como medio equilibrante. La lírica es borrada del cuadro, que para entonces sólo muestran puras relaciones plásticas, negándose toda narración. La evolución de la forma y el color continúa. Durante sus últimos cuadros temáticos, -como los pasos finales de la ya mencionada serie, *Árboles*- hallamos el interés por el signo puramente plástico y las relaciones de espacio, ritmo y color. Estos elementos aún se mezclan y confunden interactivamente, es decir, aún hay ambigüedad en el cuadro, con respecto a la falta de espacios contundentes y figuras definitivas. Esta ambigüedad se elimina en la siguiente etapa evolutiva de Mondrian, en la cual los objetos logran las formas plásticas concretas que rigen la obra neoplasticista.

Tomando el cuadrado como elemento básico de su creación, Mondrian comienza a experimentar con la organización reticular que caracteriza su trabajo neoplasticista, y la tendencia general de esta corriente.

Los primeros ensayos referentes a la retícula que se ha mencionado aún no la muestran como algo inequívoco, sin embargo ya esta insinuada, y podemos avisar su proximidad en cuadros posteriores. Esta tendencia a la esquematización de formas cuadrangulares proviene de la técnica arquitectónica propia del *Cubismo*, a la cual renuncian los cubistas a favor de una tendencia más informal y figurativa, tendencia que los neoplasticistas tachan de retrógrada.

La tendencia a la esquematización reticular puede reconocerse desde los últimos estados de la pintura temática de Mondrian, -es decir, la que aún hace refe-

rencia a objetos del mundo real-, pero es mucho más directa en sus obras puramente compositivas, siendo la retícula parte integral y protagonista del cuadro. Sus obras no figurativas muestran dos modalidades reticulares: la retícula únicamente implícita en la colocación de los elementos y la retícula visible, la cual forma parte de la colocación de los elementos.

Mondrian comienza su interés por la retícula simplemente insinuándola en sus composiciones de cuadros y formas coloridas. Su trabajo se basa en la superposición de varias retículas, una para cada nivel de la pintura; este uso particular de la retícula es perceptible particularmente, en sus obras que causan impresión de profundidad, en las cuales el juego entre escala y yuxtaposición crean relaciones de espacio volumétrico. Sin embargo, al siendo la profundidad un aspecto que no interesaba al trabajo neoplasticista, este estilo es dejado atrás rápidamente, para dar lugar a una uniformidad escalar que sintetiza las diversas retículas en una sola. A partir de entonces, el uso de una sola retícula perceptible se ajusta a la mayor parte del trabajo de Mondrian.

Los elementos se ajustan a una retícula que los cohesionan y sostiene, además de formar redes dinámicas de movimiento musical. Las formas se acomodan, básicamente, con respecto a los patrones de verticalidad y horizontalidad que tanto interesan a los neoplasticistas.

Así, las obras de Mondrian se suceden rápidamente en esta etapa, madurando la concepción de retícula -y su consecuente composición- que determinará el futuro

del *Neoplasticismo*. Comienzan mostrando formas dispersas y diversas en tamaño y forma, figuras que se ajustan a más de una retícula; después se uniforma la diversidad mencionada, estableciendo relaciones más concisas y constantes de tamaño y disposición dentro del cuadro.

El desarrollo de *el estilo* continúa con la modalidad de retículas visibles. En principio, las retículas están constituidas por el espacio o la falta de éste entre los elementos cuadrangulares, pero a esto sucede una línea utilizada por el valor de la línea misma. Es entonces que la línea procedente de la retícula —y que de hecho nunca deja de pertenecer a una retícula con propósitos compositivos— se transforma en una entidad de doble uso: como elemento plástico y como base compositiva.

La línea reticular se amplía y contornea, demarcando áreas básicas y figuras coloridas, las cuales se suceden de acuerdo al ritmo que impone la retícula.

La disposición y ordenamiento de la retícula se ajusta a tres modalidades básicas, las cuales encuentran su justificación en las reglas de total esquematización de la obra neoplasticista. La primera de las tres opciones es el cuadrado.

Algunas de las retículas de Mondrian se forman a partir de cuadrados solamente. El lienzo es cubierto por completo de cuadrados, figuras de lados iguales y dispuestas costado a costado. Uno de los cuadros más abstractos y geometrizados que han existido pertenece a esta modalidad, en la que Mondrian simple-

mente cuadrícula la superficie en base a líneas, formando una red de pequeños cuadrados, los cuales sostienen una composición en algunos casos y funcionan como elemento único en otros.

El segundo elemento tomado en cuenta por Mondrian para prefigurar sus cuadros es el rectángulo horizontal. Siguiendo el precepto de horizontalidad que tanto interesó a esta corriente, el artista forma su retícula en base a cuadrángulos expandidos, los cuales parecen servir de sostén al cuadro, formando una base de figuras que mantienen la estabilidad. La tercera posibilidad es la principal responsable del dinamismo de la obra, refiriéndonos con esto al cuadrángulo alargado hacia arriba. Este elemento, el rectángulo vertical, se dispone e intercala con los horizontales arriba mencionados, e incluso con los cuadrados, formando una retícula —que implica, siendo la protagonista del cuadro, una composición— de experiencia visual dinámica; en la cual las figuras se ajustan de manera proporcional y geométrica para crear círculos de movimiento, en el estilo de las aspas de los molinos de viento, objetos en los cuales estuvo muy interesado Mondrian al principio de su carrera. Las figuras plasmadas por Mondrian —y seguidas por otros neoplasticistas— son totalmente abstractas, con la aseveración anterior no se intenta decir que los cuadros tengan al molino de viento como modelo, sino que es posible deducir, que la observación de tales objetos, —teniendo en cuenta su abundancia en el paisaje holandés, además del interés temprano de artistas como Mondrian por este mismo paisaje— inspirase el ideal de

movimiento que interesaba a los neoplasticistas. Un movimiento semejante al de los núcleos giratorios que apreciamos en la obra de van Gogh, los cuales sirven, sin duda, como influencia precedente para el estilo de movimiento centrífugo que podemos agregar como característica de gran parte del trabajo de estos artistas.

La diferencia básica entre la rotación de van Gogh y la de Mondrian, y la más obvia también, es la geometría rectilínea neoplasticista contrapuesta al movimiento absolutamente curvo del postimpresionista. En esto hallamos la relación con los molinos de viento, los cuales sostienen sus aspas en el centro y se expanden, al igual que los núcleos de van Gogh, sin embargo, están dotados de una rectitud geométrica que se relaciona de manera más concisa con el trabajo de Mondrian. Los molinos de viento giran manteniendo las relaciones de espacio y proporción entre las aspas, a diferencia de los núcleos de van Gogh, los cuales, surgen en espirales incontrollables.

Así, el movimiento calculado, pacífico y geométrico de los molinos se asemejan a la dinámica motriz de los cuadros neoplasticistas que combinan las tres modalidades de cuadro reticular ya mencionadas.

Mondrian utiliza en la creación de sus obras una paleta bastante reducida de colores. Podemos delimitar la evolución de su paleta a partir de su periodo cubista. Si bien encontramos un evidente gusto e inclinación por los colores directos y francos del fauvismo en su etapa figurativa, es hasta el periodo cubista que notamos una clara tendencia a la combinación bi o tricromo-

mática, auxiliándose, casi siempre, de los no colores, el negro y el blanco. Sus colores empiezan bajo la influencia del *Cubismo hermético*. Los colores oscuros como el café y el gris, lo mismo que el negro, se apoderan de llenzos enteros durante gran parte de este periodo. Los cuadros muestran áreas de color manejadas de manera simple y directa, sin demasiados matices ni combinaciones complicadas, sino solamente formadas por uno o dos colores, que se superponen uno al otro o se encuentran francamente separados. En los casos en que encontramos colores mezclados, hallamos que la división entre ambos no está bien definida, sin embargo, los colores nunca se mezclan del todo, conservando la pureza de cada pigmento aún si este es colocado sobre algún otro.

Junto al gusto por los colores oscuros, notamos el uso de colores claros pero opacos, algunos rosados, verdes sin brillo y azules pastel. Estos colores también forman parte de la herencia cubista, la cual es apreciable, en cuanto a color, hasta bien entrado el trabajo neoplasticista. La mayor parte de los colores elegidos por Mondrian pertenecen al gusto cubista, el cual se inclina por colores apagados y secos, particularmente durante el periodo que interesó a Mondrian. Lo mismo podemos decir de las combinaciones de dos o tres colores, práctica común en el *Cubismo hermético*. Las pinturas de este periodo, al igual que las de Mondrian durante esa etapa, muestran el uso de coloraciones bicromáticas como fuente de estabilidad y dinamismo. Si bien, el *Cubismo* que formó a Mondrian peca de un estatismo generalizado, la dinámica

de contrastes crea un ritmo visual que mueve al ojo en sentido peculiarmente relacionado con los cuadros de colores primarios que usara Mondrian en sus composiciones más maduras.

En otras ocasiones, Mondrian no dispone más que de un solo color, a veces incluso prescinde de ellos por completo, concretando su obra a partir de composición pura y relaciones elementales de espacio abierto y cerrado.

Las obras más abstractas de Mondrian se encuentran en su periodo neoplasticista intermedio, a diferencia de la mayoría que tiende al avance lineal de la abstracción a lo largo de su vida de trabajo. En estas obras, Mondrian omite el color por completo, concentrándose en el espacio y la relación de las figuras que interactúan de manera geoméricamente estática. En estos casos Mondrian se apega a los *no colores*, trazando el dibujo en negro y contraponiendo el espacio contenido, es decir las formas que surgen de las líneas trazadas en un blanco que hace contrapeso y crea el balance ideal neoplasticista.

En este sentido, de nuevo encontramos relación con el trabajo de Malévich, pero como ya se ha hecho notar, Mondrian no se interesa únicamente por el proceso de abstracción progresiva, sino que, aún después de lograr obras de espíritu altamente abstracto, a un simple paso del *Blanco sobre blanco* de Malévich, decide retomar el camino del color y la relación espacial, no dejando su experimento plástico a favor

de un resultado más filosófico que artístico.

Entonces, a pesar de seguir un camino similar al del *Suprematismo* en cuanto a la depuración elemental para alcanzar el equilibrio absoluto, Mondrian opta por ensayar a partir de múltiples combinaciones compositivas para obtener el mismo resultado de formas diferentes, inclinándose por la labor plástica.

Dentro de las prácticas de Mondrian con el color, nos topamos con el siguiente paso en su búsqueda del color ideal. Mondrian elige su paleta de tres colores partiendo de los colores del *Cubismo hermético* y su vida en París, después depura los matices cubistas, los cuales aún rayan la ambigüedad que Mondrian quería extirpar en su arte, y los realza, hasta lograr una paleta de tres colores básicos: el rosa, el azul cobalto y el amarillo ocre. Estos tres colores provienen del cromatismo cubista, todos ellos eran muy utilizados en los cuadros de Braque y Picasso; la contribución de Mondrian a estos colores es la depuración del matiz y la saturación. Mondrian toma estos tres colores, que en el *Cubismo* se distinguen por ser opacos y de baja saturación, incluso transparentes en algunos casos, y sube la intensidad del color hasta obtener matices brillantes que aparentan no contener mezcla alguna. Por supuesto que sabemos que los tres colores ya mencionados no son colores primarios, sino que forman parte de la gama de combinaciones de otros colores, esto aún resulta demasiado inestable para Mondrian. El precepto neoplasticista, y la compulsión purista de Mondrian lo llevan a buscar una combinación que sea mucho más

sintética y absoluta; que sea, en base a los principios neoplasticistas, universal (todos los colores) e individual (colores individuales).

Mondrian concreta entre 1916 y 1917 el matiz que utilizaría en su obra futura, a pesar de lo cual, se hace susceptible a modificaciones de saturación y tono más adelante. Es a partir de la *Silla Rojiazul* de Gerrit Rietveld, que Mondrian define por completo la gama que se convertiría en su sello, y en el cromatismo característico de todo un movimiento.

Mondrian reemplaza entonces sus tres colores: el rosa cambia por el rojo, el azul cobalto por el azul puro y el ocre por el amarillo, en ocasiones con ligera tendencia al verde, en otras inclinándose al naranja.

Mondrian encuentra su paleta definitiva entonces, en los colores propuestos de manera casi intuitiva por Rietveld. Esta tricotomía lograba el propósito al que el artista aspiraba, encontrar la forma de expresar universalidad e individualismo a partir de la misma síntesis. A estos, agregó los no colores, el blanco y el negro, los que funcionaban como oposición básica dentro del cuadro, además de complementar la función plástica del rojo, el azul y el amarillo. Estos tres colores, junto con el negro, pueden ser descompuestos (o combinados) en muchísimos otros matices, es decir, englobar la gama del color pigmento o sustractivo; así Mondrian dominaba una gama enorme de colores de manera resumida, es decir, en base a unos cuantos pigmentos base.

Por otro lado tenemos el aspecto lumínico en las obras de Mondrian, la cual esta sujeta –y sólo en este

aspecto es apreciable- al color.

Desde los inicios de su carrera artística, Mondrian nunca se mostró especialmente interesado en los efectos de la luz sobre los objetos. Despreciando el principal canon impresionista de regulación pictórica, Mondrian se inclina más hacia el aspecto purista del color. Su propósito, de manera similar a los fauvistas, es crear una reacción en el ojo al color puro. Este precepto se refleja en su constante preferencia por un cromatismo contrastante y bien definido, no rico en gradaciones ni tonalidades, pero muy interesado en la saturación y en el impacto plástico que genera en el espectador. De esta manera, la luz como elemento de estudio especializado pierde su importancia en la obra neoplasticista. Los artistas participantes de esta corriente deciden incorporar la luz solamente como propiedad del color. Cualquier efecto directamente procedente de las fuentes de luz es eliminado, situación perfectamente justificada, si pensamos que los neoplasticistas buscaban eliminar toda temática o referencia al mundo real de su arte. Entonces, la luz deja de ser un elemento figurativo, al igual que cualquier otro modelo, para ser conservada u observada dentro de sus cuadros, sólo como un componente cromático, el cual –aunque parezca contradictorio- forma parte integral de la coloración, y por tanto, del carácter plástico –y solamente plástico- de la obra.

Entendamos esto de la siguiente manera: los colores dentro de la obra de Mondrian –y de hecho, del *Neoplasticismo* en general- son considerados a partir de los dos tipos de mezcla cromática; la mezcla sustract-

tiva o colores pigmento, donde los colores se componen restando longitudes de onda, es decir, por la cantidad de luz que pierden; y por otro lado tenemos la mezcla aditiva o colores luz, la cual determina el matiz sumando longitudes de onda, o sea agregando luz.

La mezcla sustractiva tiende al negro, mientras que la suma de luces de la mezcla aditiva, tiende al blanco. Es por eso que el negro es la combinación de todos los colores pigmento, mientras que el blanco es la de todos los colores luz.

Bien, a partir de esta breve reseña de la naturaleza del color podemos definir la participación de la luz en la obra neoplasticista. Las obras de Mondrian, como ya se ha hablado, se sujetan principalmente, a la necesidad de oponer contrarios para crear relaciones de balance, así las dos modalidades de color, sustractiva y aditiva, funcionan de la misma manera, como tendencias opuestas. Volviendo al papel de la luz, esta forma parte íntegra en el proceso de percepción de un color, ya que depende de la cantidad que reciba un elemento dependerá el matiz que despliegue, así los cuadros de Mondrian, si toman en cuenta la luz, de manera decisiva y principal, ya que cada color contiene un determinado monto de luz (siendo el amarillo el más lumínico, siguiendo el rojo y por último el azul), entonces, la cantidad de cada color utilizado en cada cuadro, determina la cantidad de luz que despliega el cuadro. La luz contenida en cada cuadro, esta definida también por el negro y el blanco, los cuales muestran la gama entera de cada sistema (sustractivo y aditivo) y resumen la posición de cada cuadro neoplasticista

como antítesis integral.

Entonces, tenemos que es posible analizar los cuadros de Mondrian de dos formas distintas, de hecho diametralmente opuestas, pero totalmente equivalente en valor, como lo marca el Manifiesto neoplasticista. Por un lado podemos restar la luz del cuadro siguiendo el, sistema sustractivo, y por el otro sumarla con el aditivo, ambos resultados, por definición serán siempre totalmente opuestos, es decir, equivalentes.

El estilo definitivo de Mondrian se logra hasta 1920 cuando, basándose en la *Vidriera III* de Théo van Doesburg, desarrolla y da forma concluyente a la retícula con la que ya venía trabajando hacía años. Mondrian entonces perfecciona el sistema de relaciones de proporcionalidad que implicaba su retícula, convirtiéndola en un procedimiento compositivo de áreas y, sobre todo, continuidad infinita. Es entonces cuando el cuadro toma la forma estilística que define al *Neoplasticismo*—y por la que es más conocido el grupo *De Stijl*—, la demarcación de zonas coloridas sujetas a una rejilla de espacios abiertos y cerrados en función de un dinamismo de extensión y rotación mecánica.

Estas obras logran el ideal de equilibrio que pretende el *Neoplasticismo*, al conjugar una serie de elementos simétricamente opuestos, es decir, antagónicos. Tenemos por un lado el negro y el blanco (los cuales implican consideraciones no sólo místicas, sino científicas, como ya se ha explicado); la relación implícita entre el negro, el blanco y los tres colores primarios que ya hemos expuesto; la oposición de verticalidad y hori-

zontalidad presente en la formación lineal y reticular de los cuadros; la contraposición de lleno y vacío en relación a la colocación del color, la línea y sobre todo, los espacios blancos; además, el componente teosófico relativo a la consideración de la universalidad en un solo cuadro, el cual, por otro lado también debe aspirar a la individualidad.

En este aspecto encontramos un punto de divergencia con el trabajo de Malévich, en el cual quizás se halle la respuesta a la negativa neoplasticista con respecto a la reducción total (y eliminación implícita) del cuadro. Mientras que el *Suprematismo* se aboca a plasmar la esencia sensible más pura, en su propio concepto de universalidad e Infinitud; el *Neoplasticismo* incorpora la necesidad de contraponer el individualismo a esta avasallante generalidad, imponiendo así, la necesidad de renovación constante a la obra.

Estas son las características logradas por el trabajo de Mondrian, siendo aspectos que definen igualmente al *Neoplasticismo*. Podemos ver entonces, como este pintor reclama gran parte del trabajo y preceptos neoplasticistas como propios, siendo su trabajo, a lo largo de toda su vida, la muestra más nítida de esta corriente y sus peculiaridades; no siendo posible su apreciación en el desarrollo posterior de otros como van Doesburg o Rietveld, los cuales transforman su arte a favor de tendencias disímiles —y hasta contradictorias— al *Neoplasticismo*. Así, podemos afirmar, que en razón al estudio presente, es el trabajo de Mondrian el de mayor utilidad práctica en el análisis del *Neoplasti-*

cismo.

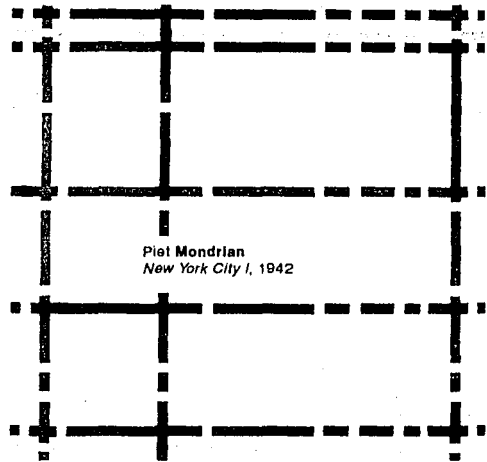
EL***** **NEOPLASTICISMO POSTERIOR**
*** DE *** **MONDRIAN**

Posterior a *De Stijl* y la corriente neoplasticista, Mondrian continúa desarrollando este estilo, sin variar ningún aspecto integral del precepto neoplasticista original.

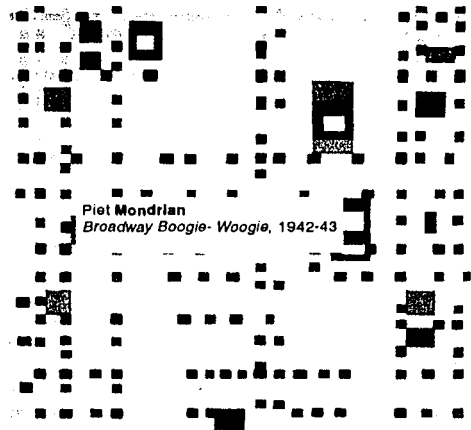
Las composiciones en base a color, espacio y línea que preocuparon al *Neoplasticismo*, y a su primer teórico, Piet Mondrian, rigen la obra de este autor en su totalidad hasta el día de su muerte. Muy alejado del agotamiento plástico de Malévich, la obra de Mondrian prolifera, aunque siempre apegada a las reglas que el mismo se impuso.

Podría parecer increíble la manera en que este artista crea variaciones a partir de elementos muy limitados, sin embargo, sólo bastaba la rigidez y disciplina que Mondrian poseía para acometer semejante empresa. Las obras creadas a partir de los años treinta y en adelante, se distinguen por manejar un adelanto en la abstracción de la fórmula neoplasticista original. Las áreas coloridas son reducidas o a veces solamente insinuadas, formando así imágenes plásticas en el espectador en base a la asociación gestáltica de los cuadros. Es decir, Mondrian limpia aún más la superficie del lienzo, eliminando colores y grandes partes de la retícula, dejando la mínima cantidad de elementos, a partir de los cuales, el ojo salga del lienzo para imaginar la extensión de las formas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Piet Mondrian
New York City I, 1942



Piet Mondrian
Broadway Boogie- Woogie, 1942-43

plásticas en el exterior.

Este es uno de los principios teosóficos del *Neoplasticismo*, la implementación del arte como liga al conocimiento de la realidad armónica que subyace bajo el caos objetivo de la naturaleza. De esta manera, Mondrian busca activar la búsqueda de esta esencia armónica, utilizando sus cuadros como punto de enfoque y del cual, -con la ayuda de la configuración centrífuga que aún rige su obra- la mirada podrá seguir el camino hacia el exterior.

Esto es por el lado teosófico de la obra; en cuanto a la plástica encontramos, principalmente, un nuevo arranque hacia la abstracción neutra. Si bien, recalcando, las obras de Mondrian nunca terminan en la eliminación suprematista de la forma plástica, sí explorar territorios cercanos, en los que el color desaparece por completo, para mostrar las relaciones de oposición más absolutas, entre el blanco y el negro, la horizontal y la vertical.

Sin embargo, Mondrian no se satisface en este equilibrio purista logrado por eliminación, y busca alcanzar este mismo equilibrio en base a composiciones más complejas.

Gracias a Mondrian, la pintura alcanza un nuevo grado de evolución. La tradición pictórica antigua afirma que una pintura lo es mientras cumpla con dos requisitos básicos: color y trazo (o dibujo). La obra de Mondrian cuenta, en la mayoría de los casos, con ambos elementos, mostrando composiciones ilustrativas en las líneas reticulares, y complementando con colores incrustados en la retícula a manera de puntos focales.

Sin embargo, en 1933 Mondrian desaparece esta relación de dependencia, uniendo ambos aspectos en uno sólo, es entonces que el artista colorea las líneas y prescinde del trazo, forjando una unidad inseparable y rompiendo con el precepto clásico de pintura. Esta tendencia, que no se muestra por completo desarrollada en los treinta será retomada y desarrollada en la etapa última de Mondrian, sin embargo, en los treinta Mondrian logra esta unión de línea y color no de manera intencional, sino buscando abstraer la sustancia del cuadro a un grado mayor, es por eso que aún no mide el potencial de su descubrimiento y vuelve a los ensayos de equilibrio en base a líneas reticulares y sus tres colores básicos, inclinándose, después de un saludable periodo minimalista, a la expresión más compleja del equilibrio neoplasticista, de la cual logra verdaderos esquemas distributivos.

Esta integración entre trazo y dibujo aparece como un agresivo avance a los principios de la pintura ya que "sólo la severa división funcional entre dibujo y color podían mantener la reivindicación del arte abstracto de ser pintura en el sentido antiguo. En el Renacimiento italiano, los medios del dibujante y del pintor, el *disegno* y el *colore*, habían sido definidos como bases de trabajo y ni los cubistas habían osado atacar ese fundamento de la pintura occidental".²

El color, sin embargo, ya no es utilizado con la profusión propia de los años veinte, sirviéndose en la mayoría de los casos, de uno sólo de los colores básicos, y en pocas ocasiones hace uso de los tres. El blanco y el negro continúan como parte integral de su

obra desde luego, siendo imposible la sustitución de un equilibrio tan básico y tan puro, además de sufrir la prisión del lienzo, en el que un fondo es no necesario, sino obligatorio. Si lleváramos las relaciones de color y armonía a un plano aéreo, que pudiera prescindir del soporte, quizás encontraríamos al blanco como desechable, siendo incompatible con el ambiente.

De cualquier manera, su importancia como antagonista equilibrante del blanco es inapelable.

Para finales de los años treinta y principios de los cuarenta, la obra de Mondrian toma un último giro. Sus composiciones retornan al descubrimiento de la unidad línea-color. Entonces comienza a reemplazar la retícula negra, que ha caracterizado su trabajo hasta entonces, por línea de color, en sus tres matices básicos, desde luego.

Las líneas negras comienzan a menguar, hasta hacerse raras y eventualmente desaparecer del cuadro. Encontramos aquí la eliminación de la antítesis de color y *no color*, de blanco y negro, al menos de manera obvia. Sin embargo, si recapitulamos en el estudio del color, vemos que al persistir en los tres colores primarios, la suma de todos los colores luz continúa siendo blanco, de la misma forma, los colores pigmento crean el negro con su mezcla total; así podemos ver que el negro y el blanco, en su relación de oposición siguen presentes en la obra de Mondrian, en deducción teórica, si no en lo visible.

En esto es posible apoyar la teoría de la inutilidad del blanco como color, ya que la virtual eliminación del negro, nos ayuda a deducir que pudo haber sido imple-

mentado como una necesidad surgida del fondo blanco del lienzo. Necesidad que es superada en cuanto se pierde la noción de planos reticulares a favor del dinamismo del color. Como sea, esto no sería aplicable a toda la obra neoplasticista, sino que marcaría simplemente un paso más en la evolución de este estilo. De cualquier manera, con o sin la oposición visible del blanco y el negro, es posible lograr el equilibrio pretendido, como ya se ha hecho mención.

Los cuadros de Mondrian se convierten entonces, en puras relaciones de color y espacialidad, retirando la rigidez plástica del negro y liberando el color dentro del cuadro.

De la misma manera, las líneas puras de color pierden terreno a favor de pequeños fragmentos coloridos; líneas aparentemente fragmentadas en color marcan el nuevo ritmo, plenamente musical, de las últimas obras de Mondrian.

Los cuadros finales de Mondrian datan de entre 1942 al 44, siendo este período el de su autoexilio a Nueva York, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.

El cambio a los Estados Unidos, en conjunto con el constante ensayo plástico y el redescubrimiento de sus propias técnicas y procesos, lo llevan a la última etapa del *Neoplasticismo*, en la que la retícula negra desaparece por completo, junto con cualquier rastro de este color, y procede a su sustitución por una nueva retícula, mucho más compleja y móvil, la cual esta formada por fragmentos de línea colorida, y que se mueve en direcciones diversas y en ritmos constantes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estas obras parecen estar inspiradas por el tránsito de la vida en la ciudad de Nueva York, ya que mucho se ha dicho acerca de su similitud con las vistas aéreas de las calles de Manhattan, en las cuales pueden apreciarse avenidas, autos y edificios en los ritmos dinámicos que tanto interesan a Mondrian.

En este periodo final se pierde el movimiento centrífugo de los elementos plasmados, y es reemplazado por el movimiento puramente rítmico del color y la constancia. Se ha relacionado inclusive la rítmica musical del *jazz* con la disposición variante y perfectamente armónica de estos últimos cuadros.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4 .DOS
THÉO
VAN
DOES
BURG

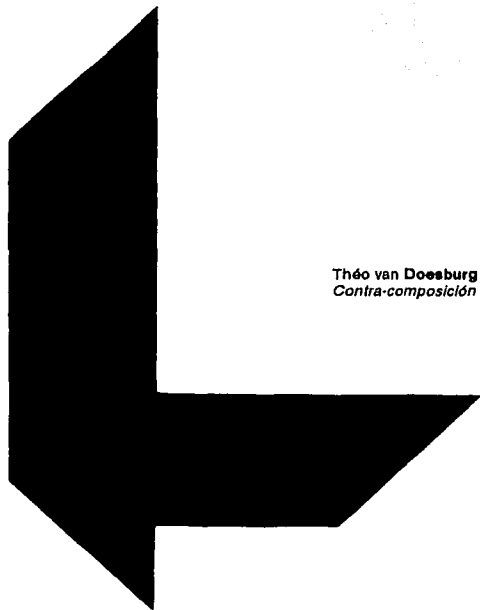
2
4.

A partir del estudio de las obras de Mondrian es posible encontrar la línea central e inequívoca del *Neoplasticismo*, sin embargo, es importante considerar el trabajo de otros artistas que también forjaron, ya sea en un corto tiempo o a largo plazo, el destino del arte *stijl* y el *Neoplasticismo* mismo.

Aquí nos referiremos al trabajo del artista Théo van Doesburg, y reseñaremos de manera general la evolución de su obra y la importancia que tuvo dentro del movimiento.

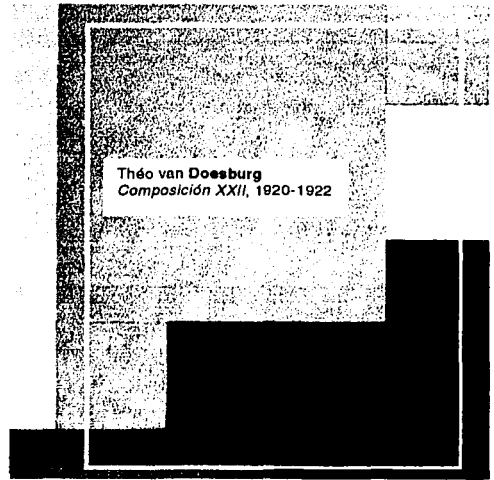
Van Doesburg fue el centro y eje fundador de la revista y el grupo *De Stijl*. Siendo el principal patrocinador de la publicación y reconocido crítico de arte, su labor promotora logró en base a conferencias, clases y magisterio, llevar la doctrina *stijl* más allá de las fronteras neerlandesas, además de contribuir

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

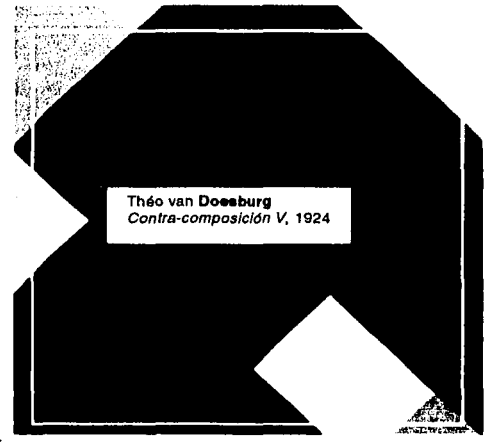


Théo van Doesburg
Contra-composición VIII, 1924

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Theo van Doesburg
Composición XXII, 1920-1922

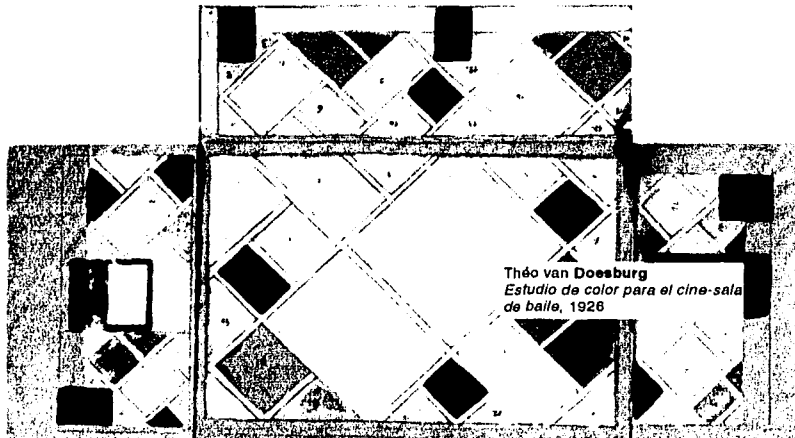


Theo van Doesburg
Contra-composición V, 1924

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Théo van Doesburg
*Estudio para la decoración de la
fachada de las casas en la Torenstraat,
Drachten, 1921*



Théo van Doesburg
*Estudio de color para el cine-sala
de baile, 1928*

en gran manera al desarrollo del *Estilo Internacional*, que sería desarrollado en torno a los experimentos de la *Bauhaus*.

Van Doesburg surge del estudio intelectual del arte y su difusión en círculos especializados. Estas características de su formación lo llevan a interesarse por un estilo artístico basado en el racionalismo y la geometría.

De la misma manera que otros artistas, como Mondrian, van Doesburg ensaya los diferentes estados de la pintura moderna antes de llegar a su faceta neoplasticista; sin embargo no nos detendremos en etapas anteriores a *De Stijl*, siendo el desarrollo de Mondrian suficiente para entender la corriente.

Su obra neoplasticista, al igual que la de sus compañeros, comienza como abstracción de objetos naturales y tiende a la conversión geométrica basada en el *Cubismo hermético* a la que ya se ha referido.

Podemos distinguir a van Doesburg de Mondrian en un aspecto básico, van Doesburg no muestra la rigidez dogmática que posee a Mondrian. El trabajo de van Doesburg se mueve de manera creciente y cambiante, su obra es homogénea, si nos referimos a diferentes periodos de tiempo, a diferencia de la esencia de Mondrian, quien optaba por mantenerse estrictamente apegado al estilo que logró el desarrollo neoplasticista.

Van Doesburg cambia su obra a través de los años, además de modificar sus creencias en cuanto a las características que debería tener el arte. Su obra, muy orientada a la pintura y el cromatismo en los primeros

años de *De Stijl*, tiende a convertirse en aplicaciones arquitectónicas y de decoración de interiores. Los intereses de este artista, a diferencia de Mondrian optan por variar y moverse dentro de un marco mucho más diverso. Mondrian mismo se dedicaba mayormente al estudio de la pintura y las leyes y reglas abstractas que rigen la plástica, van Doesburg, en cambio prefirió eventualmente las aplicaciones arquitectónicas y de uso, sobre la pintura pura.

Es por esto que la obra de Mondrian sirve de manera más preciso a los intereses de este trabajo, y a los del estudio del *Neoplasticismo* en general; esto por su purismo en torno al dogmatismo creado por el mismo, el cual siguió y conservó toda su vida.

Del estilo purista y abstracto de la obra pictórica de Mondrian es más fácil obtener principios y constantes en cuanto a normatividad y características plásticas. El trabajo de van Doesburg es menos susceptible de un análisis neoplasticista preciso, ya que es mucho más heterogéneo y flexible que el de Mondrian; sin embargo, estudiaremos las facetas neoplasticistas de su obra y los periodos y obras que faciliten la comprensión de las características plásticas formales del movimiento.

El desarrollo de van Doesburg, se dió a través del estudio y las influencias expresionistas y futuristas (obviando al *Cubismo*, del cual ya hemos hablado en el apartado anterior). Su obra se mueve dentro de parámetro que llevan la marca del trabajo postimpresionista de van Gogh, así como el camino que ese artista marcó al *Expresionismo* alemán y nórdico. Las

obras de van Doesburg que son anteriores a *De Stijl* estar marcadas por una fuerte influencia expresionistas. Esto lo reconocemos en el uso dramático del color y la línea, así como en el estilo interiorista de sus cuadros y situaciones plasmadas. Esta característica es inusual en un pintor que optaría por la forma racional y el diseño tectónico, incluso podría parecer contradictorio, pero debemos recordar la faceta fauvista que pasó Mondrian, la cual le enseñó el manejo masivo y plano del color que lo llevaría a forjar un estilo propio. De manera similar, van Doesburg retoma elementos de su periodo expresionista y los lleva al trabajo neoplasticista. Principalmente podemos notar el color, como legado de aquel periodo.

Van Doesburg, siempre se mostró menos dogmático en cuanto al uso de colores secundarios en las composiciones, así encontramos un cromatismo con un dejo permanente de *Expresionismo*, los cual, en ideales del *Neoplasticismo*, es un defecto.

Mondrian nunca estuvo de acuerdo con la apertura de van Doesburg en cuanto al color u otros aspectos en los que este aparecía más flexible, ya que los consideraba como debilidades del autor, y como un claro retroceso en cuanto a la historia del arte y la evolución contextual de la plástica.

Sin embargo, en lo que se refiere a la aplicación de los principios neoplasticistas, es posible extraer una conclusión importante y muy útil con respecto al análisis del cromatismo de estos artistas y su controversia.

Encontramos, hablando del cromatismo dentro de la obra de van Doesburg, una flexibilidad notable con

respecto a la gama permitida. A pesar de que van Doesburg también se inclinó, eventualmente, por una matización preferentemente básica en sus composiciones (eligiendo, a la manera de Mondrian entre azul puro, rojo, amarillo medio y los *no colores*), su obra delata una recurrencia más o menos común al uso de colores secundario, como el verde, el rosa, el azul violeta, el naranja y el café. Estos colores suceden como la herencia expresionista en el trabajo de este artista. Sus matices recurren incidentalmente a situaciones de evocación significación y de connotaciones psicológicas. El factor psíquico del color que tan difícilmente se trata de erradicar del trabajo neoplasticista, se encuentra más marcado en las obras de van Doesburg que en las de Mondrian. Si aún los colores primarios contienen reminiscencias de psicología del color, los colores secundarios de van Doesburg, pueden ligarse, incluso por pura relación visual, con su antecedente expresionista. "El uso del verde y el púrpura junto a los colores primarios por parte de van Doesburg es la más notable diferencia que existe (en un periodo temprano) entre su obra y la de Mondrian. Aunque menos llamativo, mucho más importante es el hecho de los colores no están divididos por líneas; los planos de color son tangentes".¹

Como puede apreciarse, van Doesburg conservaba una paleta más amplia. Sin embargo, dentro de la enorme gama de posibilidades combinatorias que conformen estos colores, van Doesburg conservaba el carácter triádico en sus composiciones. En la mayoría de las composiciones que incluyen colores extra, van

Doesburg los combina de acuerdo al principio neoplasticista de equilibrio algebraico, mediante el cual conserva las cantidades de color para lograr equivalencias con el negro, el blanco y los grises. Así tenemos que sus cuadros mantienen la utilización básica de un color rojizo, un azulado y un amarillento, los cuales logran el balance requerido para complementarse-anularse junto a los *no colores*.

Este mismo principio puede aplicarse a las pocas obras neoplasticistas en las que Mondrian varió el principio cromático.

Van Doesburg, incluso llega a utilizar más de tres colores, pero siempre buscando la equivalencia de opuestos y el balance típico del *Neoplasticismo*.

El color es la principal característica que difiere del trabajo de Mondrian, sin embargo, existen otras características propias de la obra de van Doesburg.

Una de ellas es la supresión de líneas o enrejados reticulares. Si bien Mondrian llega a eliminar las retículas-dibujo de sus composiciones, esto es hasta los periodos posteriores de su obra; van Doesburg, por su parte, experimenta la carencia de estas líneas desde tiempos tempranos; no de manera generalizada, pero sí en ejemplos suficientes.

Además de esto, es a van Doesburg a quién debemos el estilo clásico del *Neoplasticismo*. Con esto se hace referencia al estilo compositivo basado en rectángulos y cuadrados intercalados de acuerdo a una simetría preestablecida, y que marcan un ritmo centrifugo. La mayor parte del trabajo de Mondrian esta basado en variaciones de esta composición idealista, la cual

se modificaba con reticencia y múltiples ensayos para encontrar diversas soluciones a un mismo problema sin alterar el número y características de las variantes. Así, este estilo básico surge de los vitrales que van Doesburg creó para complementar edificios neoplasticistas en 1917 y 1918. La idea de convertir esta dinámica de cuadrángulos en composiciones definitivas pertenece a van Doesburg, sin embargo la disposición génesis de estas composiciones puede encontrarse aún más atrás, en 1916, en vidrieras de Vilmos Huszár. Este artista ya utilizaba los cuadros en disposiciones compositivas, pero aún sin hallar el estilo característico del Neoplasticismo; es decir, sus cuadros aún no llevan la complicada equivalencia de pesos y espacios que manejan los neoplasticistas a la perfección, aún pertenecen parcialmente al terreno intuitivo.

Van Doesburg toma estas disposiciones de Huszár y básicamente copia su estilo en un principio. Encontramos obras de van Doesburg en las cuales, la idea de Huszár es muy reconocible; pero mediante ensayo y estudio, el artista las transforma en vehículos de pura expresividad plástica; se deshace de la impresión irracional que aún conserva Huszár y compone obras de un geometrismo perfectamente calculado y una compleja relación plástica entre espacios y colores. Es en sus ya mencionadas vidrieras que plasma por primera vez estos principios, que poco después serían retomados por Mondrian y estudiados, analizados y descompuestos y recompuestos infinidad de veces. Van Doesburg no recalca el carácter ideal de estas formas,

pasa por un rápido periodo de experimentación continua para luego avanzar a figuras diferidas y basadas en sus trabajos anteriores, aunque dispuestas en torno a nuevos principios.

Las líneas reticulares que prevalecen en la mayor parte del trabajo neoplasticista son entonces, producto de una abstracción progresiva, iniciada en las divisiones naturales de los vitrales, de los cuales surgen las primeras composiciones de este estilo.

Podemos apreciar entonces, el carácter esencialmente diferentes de las dos cabezas principales de *De Stijl* y el *Neoplasticismo*. Por un lado, Mondrian buscaba la variedad en la unidad y la uniformidad de principios, encontrando en el minimalismo controlado la clave de la armonía, en una variedad no agresiva sino racionalista y matemática.

Por otra parte, van Doesburg se esforzaba por desarrollar nuevos principios, (no siendo capaz o simplemente sintiéndose insatisfecho en torno a las normas originales) y establecer una renovación constante de los elementos participante en su obra. No debe malentenderse y pensar que la obra de van Doesburg se torna heterogénea y ecléctica, porque este artista es, después de todo, precursor minimalista y abogado de la mayor economía posible; sin embargo, ahora lo comparamos con Mondrian, quién dentro de la corriente neoplasticista, y en la historia del arte en general, es un gran asceta y lleva su obra a uno de los purismos más extremos.

Antes de llegar a la fase definitiva del *Neoplasticismo*,

la cual se describe por la variación continua y dinámica de cuadrángulos rojos, azules, amarillos, negros, blancos y grises; van Doesburg experimenta con formas laberínticas. Parte de su obra de 1917 se caracteriza por la inclusión de figuras cuadrangulares parciales, es decir, formas que se cortan y se unen, armando pedazos de vistas y entrecruzándose en esquinas exclusivamente horizontales y verticales. Estas características dan la imagen de circuitos técnicos y vistas aéreas.

Las formas carecen del equilibrio perfeccionista de la etapa de madurez neoplasticista, sin embargo ilustran un principio definitivo de movilidad y profundidad determinado por la variación de escala y la disposición espacial de las formas. De nuevo, en esta etapa encontramos relación de parecido entre los cuadros de van Doesburg y las composiciones de Huszár, quien también hace uso de construcciones dinámicas basados en abstracciones *aéreas* y formas tecnológicas. Este es un estilo bastante más libre y musical que el que le precederá, y con tales características, será superado adjudicándole un valor demasiado emocional. Sin embargo, la última etapa de Mondrian, el *Neoplasticismo neoyorquino*, hace una referencia de similitud con este temprano estilo neoplasticista de van Doesburg y Huszár.

Luego debemos referirnos a la última etapa de van Doesburg en cuanto a pintura, el llamado *Elementarismo*. Después de probar la utilización superficies completamente estáticas en cuanto a dinamismo diri-

gido, así como de analizar el carácter utilitario y plástico del color puro y tonal, van Doesburg decide que es necesario superar el *Neoplasticismo* como una etapa evolutiva más. Aquí, con respecto a los intereses de este trabajo, analizaremos parte del trabajo elementarista de Doesburg, siendo este de gran aportación estética y muy ligado al carácter original del *Neoplasticismo*.

Sin embargo, sólo indagaremos en su obra pictórica, ya que, la mayor parte del trabajo de van Doesburg, y especialmente después del rompimiento con Mondrian, esta orientada a la arquitectura. A pesar de las considerables aportaciones de van Doesburg en este terreno, nuestro principal interés se centra en la pintura y la plástica pura, no por adjudicarle un mayor valor o relevancia, sino por mostrar de manera más sencilla los principios neoplasticistas. Como ya se ha aclarado, la arquitectura neoplasticista es viva imagen de los planos compositivos de la pintura de esta corriente, siendo su más completa y digna transformación práctica, es por eso que resulta más específico recurrir a los principios plásticos originales y no a su aplicación, rescatando de ellos una mayor cantidad de valores plásticos determinados.

Regresando al *Elementarismo*, una característica básica es la que distingue a esta *nueva etapa del Neoplasticismo*, esta es la dinámica temporal, plasmado mediante líneas diagonales.

Si bien van Doesburg ya venía utilizando líneas diagonales dentro de sus obras desde sus tiempos pura-

mente neoplasticistas, esto era a disgusto de los principios básicos de la corriente, los cuales eran muy estrictos en cuanto a la utilización exclusiva de verticales y horizontales como medio racional y equilibrio perfecto.

Según estos principios, una línea diagonal arruinaba el delicado equilibrio de equivalencias logrado entre las verticales y las horizontales, ya que no existía dentro del cuadro otro elemento cuyo valor pudiera anular el de la diagonal y completar el balance por eliminación. La diagonal era, entonces totalmente innecesaria, sobraba en una composición ya perfecta, completa.

Van Doesburg difiere de esta concepción primaria del *Neoplasticismo*, ya que encuentra que la diagonal puede manejarse de manera similar a cualquier forma cuadrangular original, eliminando su valor de sobra no mediante otra figura o línea equivalente, sino por medio de su interacción con el espacio.

Las diagonales de van Doesburg no están dispuestas como elementos que disientan de la composición total del cuadro, sino que esta racionalmente adecuadas a los demás elementos. En estas obras, el espacio blanco o colorido -demarkado y afectado por la diagonal- se convierte en el factor equivalente y contrario de la misma, logrando y renovando el equilibrio deseado.

Van Doesburg maneja de diferentes maneras la diagonal. Para él, este elemento marca el tiempo sobre la obra, plasmado una dimensión más al cuadro. Otro de los empleos de la diagonal es sobre el cuadro entero.

Van Doesburg transforma al lienzo completo en diagonales, convirtiéndolo en una rotación total de un cuadro neoplasticista clásico.

Las obras de van Doesburg se convierten en cuadros manipulables y con distintas vistas, en las que el espectador puede cambiar su punto de visión (y la plástica total del cuadro) simplemente girándolo y cambiando su posición espacial. Hay muestra de que el mismo van Doesburg lo hacía con frecuencia, rotaba sus cuadros según le convenía.

El estilo de van Doesburg evoluciona en una mayor —aunque muy controlada— heterogeneidad, avocándose con mayor frecuencia a la caracterización de la utopía de *De Stijl*: llevar a la vida los diseños del lienzo.

Van Doesburg enfoca sus esfuerzos a la arquitectura y la decoración de interiores, plasmando los principios neoplasticistas en tres dimensiones, es en este plano que se concretan las expectativas plástico de *De Stijl*; sin embargo, el trabajo de este y otros arquitectos de *De Stijl* es demasiado innovador para su tiempo, y en gran parte, su obra se ve reducida a meros proyectos o decoraciones y construcciones rechazadas por el público.

Como sea, las construcciones del grupo están registradas como entradas primarias de la arquitectura y el arte moderno en general, siendo ejemplos sólidos de obras artísticas que reúnen un carácter funcional y plástico poco visto hasta la fecha.

La frustración y la incomprensión de los ideales de *De Stijl*, y el estilo extremadamente innovador del arte neoplasticista se refleja en una conocida frase de Théo

van Doesburg, en respuesta a la destrucción de una de sus más importantes obras: el *Café Aubette*, el cual es, junto con la *Casa Schöeder*, uno de los ejemplos más puros e impecables de aplicación neoplasticista. Obra conjunta de van Doesburg, Hans Arp y Sophie Taeuber-Arp, la remodelación del *Café Aubette* muestra uno de los mejores ejemplos de *Neoplasticismo* (y *Elementarismo*) llevados a la práctica; a pesar de ello, sufrió del rechazo general del público, por lo cual, fue nuevamente remodelado por los dueños. Al respecto, van Doesburg aclaró que "El público quiere vivir en la mierda y debe morir en la mierda"².

1 Friedman, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 Visiones de utopía*. Pág. 60

4 .TRES GERRIT RIET VELD

Si bien Piet Mondrian y Théo van Doesburg se dedicaron a completar un acervo de justificaciones metafísicas y filosóficas que justificaran el *Neoplasticismo* – de manera más bien *naïf* en muchas ocasiones-, Gerrit Rietveld nunca se interesó en la teorización de su labor plástica, es por eso que encontramos una evolución mucho más sencilla y determinante en su obra que en la de los neoplasticistas más intelectuales.

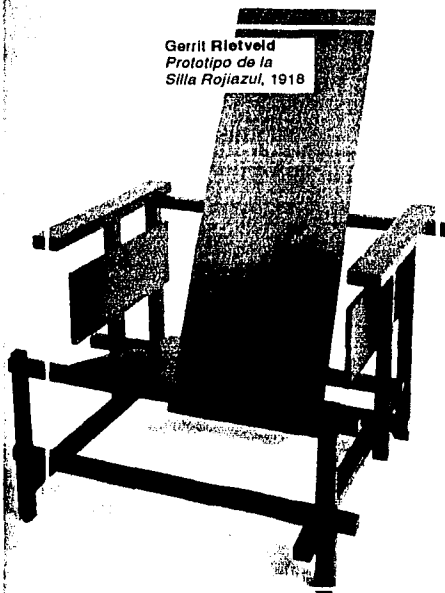
Dedicado a la confección de muebles por tradición familiar, Rietveld adquiere sus principios de construcción en torno a los muebles y demás objetos utilitarios. Posteriormente recibiría una educación formal como arquitecto, pero su principio artesanal se encuentra presente durante toda su obra.

A diferencia de la mayoría de los miembros de *De*

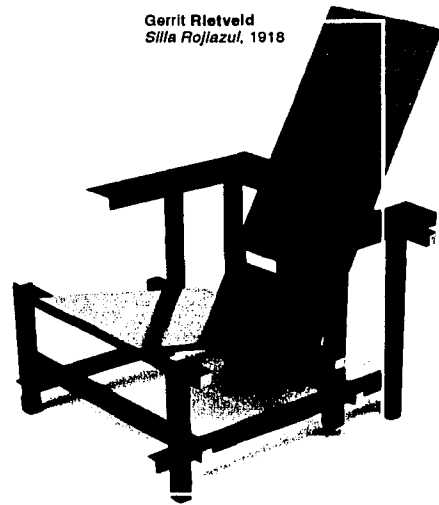
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Gerrit Rietveld
Casa Rietveld - Schröder, 1924



Gerrit Rietveld
Prototipo de la
Silla Rojiazul, 1918



Gerrit Rietveld
Silla Rojiazul, 1918

Stijl, Rietveld funcionaba de manera más intuitiva que matemática. Obviamente, la mayor parte de su obra esta regida por principios altamente racionales y de experimentación laboratorista, pero los cambios paulatinos que hace a su obra, se dejan influenciar y evolucionan naturalmente, sin forzar alguna tendencia exclusiva —como Mondrian—, ni ejercer presión teórica para justificar el cambio, como en el caso de van Doesburg.

Rietveld se integra al grupo *De Stijl* hasta 1919, año en que entra en contacto con van Doesburg al ser reseñado en la revista. Sin embargo, se veía influido por la formas neoplasticistas desde algunos años antes, gracias a la misma revista y a la intensa labor difusora de van Doesburg.

Encontramos entonces, que para cuando se da el encuentro y unión entre van Doesburg y Rietveld, la obra del segundo ya pertenecía a la corriente neoplasticista, respetando y afianzando sus principios de manera práctica.

Otro punto a considerar es la influencia que Frank Lloyd Wright ejerce sobre las construcciones de Rietveld. Las consideraciones de relación absoluta entre interior y exterior propias del trabajo de Wright encuentran aplicaciones perfectas en las ejemplificaciones mobiliarias —y arquitectónicas— de Rietveld; además de retomar el principio de las casas de la pradera de Wright, el cual se ajustaba al paisaje mediante la preferencia horizontal en la construcción, dejando de lado el monumentalismo típico del estilo de las construcciones burguesas. La nueva tendencia marcaba que

la extensión debía darse de manera paralela al paisaje, introduciéndole en la construcción, de manera que afectase su distribución y estética, integrándolo a la arquitectura y no permitiendo la separación del entorno natural y el habitable.

Estos principios de horizontalidad, paralelismo y espacialidad son llevados a la práctica por Rietveld, quién nota la importancia de mantener los espacios abiertos al exterior y entre sí mismos, evitando convertir al objeto en un ente separado del contexto, y simulando una interacción continua entre entorno y construcción.

Estas normas son muy notables en los diseños mobiliarios de Rietveld, quién toma la silla tradicional *victoriana*, y la destruye para remontarla sólo en algunas partes, dejando vacíos, salidas y entradas entre los diferentes espacios.

Rietveld entra en contacto con la técnica de Wright de manera definitiva cuando, en 1917, recibió el encargo de construir diversos muebles diseñados por Frank Lloyd, para lo que sería una construcción neoplasticista en manos de Robert van't Hoff, otro de los miembros de *De Stijl*.

Otro antecedente de importancia en el trabajo de Rietveld es el diseñador mobiliario Klaarhamer, quién impartió cursos en la ciudad de Utrecht, cursos a los que asistió Gerrit.

La mano de Klaarhamer se avisa en dos aspectos básicos de las construcciones de Rietveld: la estabilidad de la estructura y la sencillez de los materiales utilizados.

La primera forma parte básica de la obra de Rietveld, su trabajo, basado en formas simples y armado en bloques contundentes, aunque económicos, retribuyen confianza y solidez a la construcción, creando la visión de estabilidad. Esta cualidad puede adjudicarse, parcialmente, a la horizontalidad y el armado en torno a ella; refiriéndonos a que los muebles de Rietveld muestran capas que se unen en conjunciones totalmente horizontales, mostrando relaciones de seguridad entre opuestos.

Aún los muebles de apariencia más frágil de Rietveld, muestran el común de una estructura clara y plana que permite dar equilibrio al conjunto. Este principio basado en las enseñanzas de Klaarhamer, toma importancia y claridad total al conjuntarse con la normatividad neoplasticista de relaciones entre opuestos.

Hablando de la sencillez en el material elegido para trabajar, encontramos que la obra de Rietveld se distingue, en principio, por la economía en materiales y el minimalismo constructivo.

Tomando estas dos cualidades del trabajo con Klaarhamer, Rietveld estudia las bases compositivas del trabajo de neoplasticista y transforma los principios en creaciones tangibles. La economía demostrada por los cuadros de *De Stijl* es aplicada al principio minimalista del trabajo con Klaarhamer y demuestra ser completamente aplicable a un objeto utilitario. La carencia de paredes y encierros constructivos, así como la liberación cúbica que muestran las creaciones de Rietveld, son ejemplos de *Neoplasticismo* maduro.

Podemos decir, sin temor a exagerar, que los muebles de Rietveld, -y particularmente la famosa *Silla Rojiazul*, de 1918- son reflejos tridimensionales de las composiciones en tres colores de Mondrian, y en algunos casos, anticipaciones del elementalismo de van Doesburg.

Los mismos principios utilizados en la pintura de Mondrian, son retomados y trasladados a una tercera dimensión por el carpintero; no es de extrañarse, entonces, que van Doesburg haya reaccionado con entusiasmo a los muebles de Rietveld.

Hablemos del mejor ejemplo de transformación pragmática del principio neoplasticista, la *Silla Rojiazul*. Para cuando Rietveld entra en contacto con *De Stijl*, esta silla ilustra ya, a la perfección, el componente neoplasticista llevado al plano utópico y utilitario que buscaban los integrantes de *De Stijl*.

La *Silla Rojiazul* data de 1918, y no es gratuita la concordancia entre su estructura y las composiciones de Mondrian, ya que Rietveld había trabajado conocimiento con la obra neoplasticista incluso antes de unirse al grupo; además, "como ninguna otra obra, reúne tanto los elementos formales como los elementos funcionales de la estética *De Stijl*". Así, cuando Rietveld entra a *De Stijl* sus obras mobiliarias son mostradas como ejemplos inexcusables del propósito primario del neoplasticismo: llevar a la cotidianeidad los ideales estéticos de armonía y pura belleza plástica.

La *Silla Rojiazul*, muestra además, por primera vez y en total convencimiento de su empleo, los colores que se convertirían en la marca cromática del *Neo-*

plasticismo, (y quizás en la marca definitiva de esta corriente) rojo, azul, amarillo y negro. Si bien Rietveld utiliza estos colores como medio de economía, más que por su abstracción matemática de concordancia y equilibrio, su aportación a la decoración utilitaria y el mobiliario es innegable, ya que demuestra un nuevo estilo de minimalismo, que si bien ya venía sucediéndose desde los tiempos de Malévich y al paso del desarrollo constructivista ruso, no había sido empleado con el colorido de impacto que aportan los primarios. Es decir, la tendencia a la desaparición de la forma y el color venía demostrándose como factor obligatoria de la modernidad, hasta que el *Neoplasticismo*, y en especial, las aplicaciones mobiliarias de Rietveld, mostraron una posibilidad más, y lo mejor, aún residente en el manejo plástico y la experimentación estética.

Rietveld, al emplear estos colores en su obra, convence de manera definitiva a los otros neoplasticistas (particularmente Mondrian) para adoptar este colorido como parte integral del método plástico. Anterior a esto, Mondrian y van Doesburg mantenían constantes disertaciones, en las que se discutía el empleo del color, es decir, la ya clara tendencia a los tres primarios, frente a la inclusión eventual de colores secundarios como el verde o el naranja. El mayor peso de estos argumentos recaía en fines pedagógicos, ya que alegaban que el público no tenía la madurez necesaria para incorporar a su vida solamente tres colores, dejando de lado, tan repentinamente, la evocación figurativa de los colores secundarios y las tonal-

dades; factores que, como se ha mencionado, el *Neoplasticismo* buscaba eliminar por cualquier medio.

Una característica más de la *Silla Rojiazul*, y de la obra de Rietveld en general, es la calidad de inconclusión que muestran los objetos. Rietveld arma complicadas formas a partir de sencillos trozos de material, pero siempre evitando que las formas queden confinadas, que los espacios se cierren y el mueble parezca una pieza terminada. Las obras mobiliarias y arquitectónicas de Rietveld se distinguen por destacar las partes compositivas sobre cualquier detalle, así su trabajo da la impresión de constar de varias piezas desarmables; esto se debe, además, a la sucesión de planos y ritmos acoplados en capas, a la manera que se arma un cubo, o cualquier otra forma tridimensional, los objetos de Rietveld siguen un proceso de armado cúbico, que se extiende hacia el fondo, el ancho y el alto, pero cada uno de estos lados está configurado en relación al anterior y al siguiente, armando así, piezas completas que si se desarmasen y se convirtieran en un plano, darían complicadas composiciones neoplasticistas a la manera de Mondrian.

Las construcciones de Rietveld, en un principio, se apegan a la simetría axial, como se ha aclarado, el *Neoplasticismo* aboga por el equilibrio de opuestos y prescinde de las composiciones equivalentes en cantidad y color. Los muebles que fueron construidos con anterioridad a 1920, muestran relaciones de simetría; sin embargo, esta igualdad no deseada por el *Neoplasticismo* es superada con la obra posterior a 1920, donde los muebles coinciden cada vez más, con la

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

normatividad de balance de espacio, composición y pesos; donde el equilibrio se da por anulación de opuestos exactos, todo a la manera que ya había sido demostrado por las pinturas neoplasticistas.

A pesar de apegarse al idealismo neoplasticista por un tiempo considerable, Gerrit Rietveld nunca funcionó de manera dogmática, como van Doesburg o Mondrian; Rietveld se apegaba a los principios que se encontraba a partir de un constante estudio de la forma. Sus caminos para resolver procesos estéticos siempre cambiaron, pero no de acuerdo a un plan preconcebido, como lo haría van Doesburg, sino basándose en los resultados de sus propios experimentos plásticos, que lo condujeron, cada vez más, a la forma moderna e internacional que precedería a *De Stijl*.

Podemos encontrar ejemplos de la, manera personal de trabajar la forma de Rietveld; uno de ellos fue la inclusión de círculos en su obra, característica totalmente inconcebible para los artistas neoplasticistas, siendo esta una forma natural y de clara evocación figurativa, es decir, les resultaba una forma demasiado incontrolable, salvaje hasta cierto punto.

Rietveld, sin embargo, utilizó círculos en varios de sus muebles y proyectos decorativos, como ampliación del lenguaje plástico que utilizaba.

La mayor y más importante obra de Rietveld fue la construcción y decoración de la *Casa Schröder*, donde se pusieron en práctica todos los principios del *Neoplasticismo* de manera precisa y perfectamente lograda. Así, los dos mejores ejemplos de arte neoplasticista funcional pertenecen al miembro de *De*

Stijl menos involucrado en el desarrollo teórico de las ideas. La *Casa Schröder* es todo un hito en la historia de la plástica y la arquitectura, ya que muestra, por principio, una construcción edificada desde dentro hacia fuera; donde el primer paso fue considerar la decoración, el mobiliario y el color, antes de pasar a la parte definitiva y envolvente.

Por otro lado, la *Casa Schröder* tiene la particularidad de no llevar el peso y atención a la fachada principal; de hecho, en esta construcción no existe una fachada principal, ostentando tres fachadas de igual importancia y en perfecta proporción y ritmo.

La construcción exterior está en perfecta armonía, las paredes y las ventanas, así como los pisos y el techo, se adecuan a normas estilísticas del *Neoplasticismo* más puro, en el que los elementos se colocan dependiendo de su peso y con respecto a un contrario de igual importancia; logrando, de esta forma, anular las diferencias y lograr un perfecto equilibrio asimétrico y algebraico.

Por otra parte el uso del color es mínimo, y respeta el cromatismo primario propia de la corriente. Encontramos ligeras líneas de colorido brillante que se contraponen a grandes áreas blancas, consiguiendo, una vez más el equilibrio no sólo por la forma, sino también a través del color.

La estructura de la casa surge del interior —una concepción cúbica tradicional, y surge hacia el exterior, no permitiendo que la casa se convierta en un cubo, sino que alarga partes y recorta otras a favor de un ritmo constante y dinámico, en el mismo estilo de

las concentraciones centrífugas de la obra de Mondrian. Incluso las ventanas se muestran integradas a la forma arquitectónica, ya que su colocación y disposición mueve, desplaza y reconfigura los espacios construidos; como en el caso de una ventana colocada en un extremo, la cual, al abrirse, desaparece la esquina de la casa.

Los interiores están contemplados en base al mismo principio, equivalencia de pesos, espacios y colores. Las formas respetan la rigurosidad de horizontal-vertical propia del *Neoplasticismo*, así como la disposición cromática, en la que las cantidades de luz y oscuridad están manejadas por el uso del negro y el blanco. El mobiliario, por su parte, muestra más colorido y calidez, en contrapeso con la severidad de las paredes y el techo. Las formas logradas por el mismo Rietveld, en cuanto a los muebles se refiere, está perfectamente adaptado al entorno cuadrangular de la casa, y crea —como siempre imaginó Mondrian, composiciones neoplasticistas que se mueven en el ambiente, hacia el infinito, que se interrelación y se mueven de un lado a otro, que están presentes en todo, y que logran una armonía estética perfecta que, por supuesto, supera la tragedia y la inestabilidad de la realidad naturalista. Entendamos que, la *Casa Rietveld-Schröder*, es la victoria definitiva a la naturaleza y sus formas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4 .CUATRO
BART
VAN
DER
LECK



.



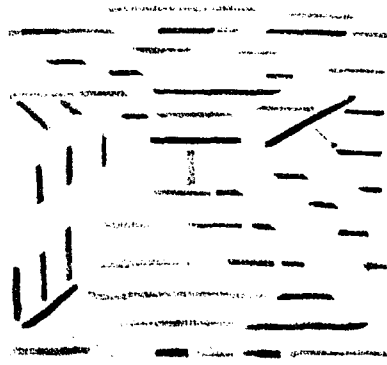
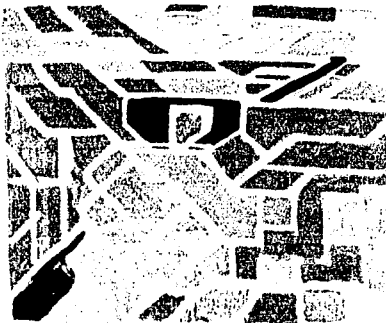
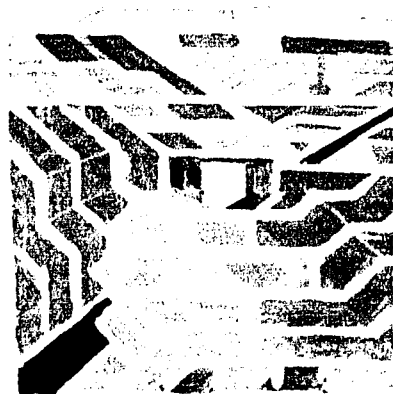
A pesar de trabajar bajo los mismos principios compositivos, y de ajustarse a una estricta norma, los artistas neoplasticistas lograron motivos heterogéneos en su obra particular.

En este caso veremos la aportación de Bart van der Leck a la trama neoplasticista, además de analizar los elementos que lo distinguen y que podemos retomar como aplicación estética.

De manera similar al proceso que llevo a Mondrian o a van Doesburg a la abstracción completa, Bart van der Leck consigue composiciones a partir de figuras reales, de encuadres figurativos y escenas tomadas de paisajes.

La diferencia entre la obra de van der Leck y los otros neoplasticistas reside, principalmente y con respecto al motivo, en su negativa a desaparecer la temática

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



de sus cuadros. A pesar de que en su trabajo, difícilmente se reconoce forma alguna o referencia al mundo objetivo, sus composiciones no son sino abstracciones extremas de cuadros naturalistas, que el artista toma de la realidad, dibuja y descompone en formas neoplasticistas; es decir, a partir de figuras naturales, van der Leck concentra la esencia de las partes en breves coordenadas plásticas. La obra de van der Leck se distingue, sobre todo, por recurrir a un reduccionismo extremo de la forma natural, en contraposición con las ideas de los teóricos neoplasticistas, van der Leck nunca renunció a la narrativa en sus cuadros, considerando que el lirismo de sus cuadros beneficiaba a la labor pedagógica que pretendía el grupo *De Stijl*. "Su idea artística puede resumirse como el intento de lograr una armonía espacial sin recurrir a la representación y la destrucción al mismo tiempo, de la naturalidad plástica".¹

Tanto Mondrian, como van Doesburg, argumentaban que el abstraccionismo basado en formas naturales era primitivo y retrógrado, lo veían como un claro retroceso hacia la tragedia de la figuración y la naturaleza; como conceder una victoria a los elementos naturales sobre el raciocinio del ser humano.

Las composiciones de van der Leck son referencias generales de objetos; sus figuraciones, prácticamente ilegibles, son formas generalizadas y fragmentadas, que muestran, bajo la batuta del *Neoplasticismo*, concepciones universales y sin detalles, de objetos individuales y situaciones particulares.

Las formas que trabaja van der Leck, además, se

refieren a los objetos por su forma y, de esta manera, establecen sus relaciones espaciales y de conjunto en base a la referencia y no a una retícula arbitraria, como en otros ejemplos.

Además, al ser referencia, sus objetos se encuentran atados a composiciones menos flexibles que las de Mondrian o van Doesburg, sin embargo, la composición puede ser fácilmente variada, simplemente cambiando la escena u objeto a representar; así tenemos que van der Leck utilizó otro estilo de configuración distinto al del *Neoplasticismo* puro, en el que la composición se determina por el objeto a plasmar, en vez de a través de retículas. Este proceso, a pesar de estar concepción plástica al cuadro, amplía los modos de composición, ya que el acomodo de los elementos depende de la representación; además esto facilita el trabajo, que ya no necesita de un complicado proceso matemático para componer, sino que está basado en formas preestablecidas que marcan la pauta a seguir por el artista.

Estas características que se han mencionado, son consideradas poco meritorias por el *Neoplasticismo*, que ve en ellas un estancamiento de la evolución plástica que pretendían; sin embargo, son preceptos de aplicación benéfica en el diseño gráfico, y como tal las consideramos, como aplicación del estilo.

Otra particularidad del trabajo de van der Leck es la recurrencia a la forma romboidal, la cual utiliza como recurso para representar figuras de menor estabilidad y que requieren de una configuración más dinámica. Esto viene muy unido a un estilo de composición que

procuro en su obra, el rehilete; encontramos así, nuevamente la disposición centrífuga que marca el trabajo de Mondrian, aunque en este caso, las formas que giran no siempre se desprenden de un objeto central —como en las de Mondrian—, sino que sólo se disponen de forma cuadrangular y esta forma de gira hasta lograr el romboide.

Esta característica rotativa no se encuentra sólo en la obra de van der Leck, como ya se ha mencionado, van Doesburg la utilizaba con frecuencia, girando sus obras a distintas posiciones que variaban según su gusto, aunque siempre en movimientos de 45°. Los ensayos con el movimiento del lienzo y la recurrencia a las líneas diagonales, así como a los romboides, devendrían, en el caso de van Doesburg, en el *Elementarismo*.

Incluso el estricto Mondrian recurrió a este acción, cuando experimentando con diagonales, las rechazaba a favor de una rotación del cuadro, que convertía las diagonales de nuevo en líneas horizontales y verticales.

Por otro lado, a pesar de su repetido uso de romboides y disposiciones flexibles, el trabajo de van der Leck siempre estuvo atado a una disposición general de cuadrángulos, es decir, manejó dos retículas, una para trazar las formas que hacen referencia a objetos, y otra para ubicar estos objetos dentro del lienzo. De esta manera, sus composiciones siempre se encuentran dispuestas en marginaciones perfectamente rectilíneas, además de mostrar espacios uniformes y proporcionales entre los objetos, las formas y las figu-

ras. El punto es que, a pesar de recurrir a motivos de forma más libre que Mondrian o van Doesburg, las creaciones de van der Leck están firmemente atadas al dominio del cuadrángulo y la línea recta; y los elementos de su obra, a la manera del *Neoplasticismo* más puro, están dispuestas dependen de la forma vertical y horizontal.

Podemos considerar, además, a Bart van der Leck como otro más de los iniciadores del *Neoplasticismo*, ya que, cuando Mondrian aún trabajaba composiciones obviamente cubistas, van der Leck ya plasmaba superficies de color bien delimitadas, descomponía en abstracciones lineales y se adhería al uso de colores neutros. Así, este artista fue parte fundamental en la cimentación del *Neoplasticismo*, ya que manejaba la manera precisa y geométrica desde antes de entrar al grupo *De Stijl* y al *Neoplasticismo* mismo.

El procedimiento de van der Leck se limitaba a evitar la tridimensionalidad de la imagen natural. Requería, primeramente, un estudio objetivo de la forma a plasmar, para luego trabajarlo de manera geométrica y pura, es decir, reduciendo el cromatismo a los colores primarios y sólo recurriendo a formas planas. A partir de esta transformación de la forma real a un estilo plano y básico se reducía la imagen a lo mínimo, evitando elementos de detalle y configuraciones demasiado descriptivas, es decir, eliminaba todo lo superfluo del cuadro hasta llegar a la estructura misma de la forma natural. Este procedimiento es similar al que desarrollara Mondrian en sus árboles de manzanas,

sin embargo, van der Leck salta desde la forma natural hasta la composición neoplasticista directamente (colores primarios y formas básicas), y Mondrian tendría que pasar por una etapa aún con reminiscencias del *Cubismo* (uso de colores secundarios, formas y líneas geométricas deformantes) antes de llegar a su madurez neoplasticista.

La diferencia básica entre las descomposiciones de van der Leck y las de Mondrian o van Doesburg es la manera en que se lograba la reducción. En el caso de Mondrian y van Doesburg, esta se lograba por medio de un método postcubista, en el que las formas curvas se estilizaban en figuras geométricas a partir de sus vistas y su espacio; en cambio, si nos referimos a van der Leck, su obra se abstrae por medio de una esquematización plana y planificada, a la manera del cartel. Encontramos en la obra de este artista, una gran influencia del cartelismo postimpresionista o la forma *naïve*, siendo la obra de Toulouse-Lautrec o la de Henri Rousseau una obvia referencia a la obra de van der Leck; con esto se hace evocación a las formas planas y coloridas de ambos artistas, así como a las configuraciones de áreas de color como delimitaciones dentro del cuadro, evitando la tonalidad y la tercera dimensión. Así, la abstracción de van der Leck se da más por una esquematización caricaturizante de la forma natural, que por un estricto geometrismo.

La obra de van der Leck, se caracteriza también por amarrar las composiciones a un eje magnético, es decir, por lograr una concentración visual a la que se sostienen todos los elementos visuales; generando, de

esta forma, una suerte de disposición en capas, que se superponen para lograr el efecto estético deseado, así como un referente a una forma específica.

Hablando del color, encontramos que su tratamiento en el trabajo de van der Leck es menos abstracto que en el de otros creadores neoplasticistas. La aplicación cromática en sus cuadros aún busca justificarse al referente natural, concediendo un respiro en la severa intelectualidad del *Neoplasticismo*. Así, en sus cuadros es posible relacionar el sitio en el que se aplica el color, con el objeto al que hace referencia. Por supuesto que en el color también se hace uso de la abstracción, siendo solamente colores primarios, blanco y negro la paleta del artista; sin embargo, la referencia existe, colocando el color más acercado al natural en el objeto referente. Este sistema de adjudicación cromática esta basado en la obra tardía de van Gogh, quién utilizó en este último periodo, una variedad muy limitada a los colores primarios, aunque en su caso, no existía el manejo abstraccionista del color como lo emplea van der Leck.

Encontramos pues, que Bart van der Leck se encuentra más influido por el cartelismo y el *Postimpresionismo* en su esquematización de la forma, que en la severidad del *Cubismo hermético*, propiedad de los otros cabecillas del movimiento neoplasticista.

Por otra parte, la obra de van der Leck se caracteriza por una constante recurrencia la economía espacial y cromática. Si bien toma en cuenta los colores primarios, y los utiliza repetidamente, el cromatismo que

domina en sus cuadros es el blanco del fondo. Esto se debe al reduccionismo lineal de sus cuadros. Las formas, que alguna vez fueron figurativas, terminan convirtiéndose en líneas y delgadas formas geométricas. Además, a diferencia de las obras de Mondrian o van Doesburg, van der Leek prescinde por completo de la retícula visible como parte de la composición; así sus formas se encuentran relativamente libres, en un margen mucho más amplio y contenidas en una gran amplitud. Esta característica de su obra es notable, la forma en que coloca los objetos dispuestos con dependencia de la forma del modelo, pero siempre manejando una relación espacial con el fondo, el cual, aunque supera en área a la superficie coloreada, nunca se superpone a ella, logrando un perfecto equilibrio entre fondo y figura.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En páginas anteriores se ha hablado acerca del origen, conciencia e implementos técnicos que definen la corriente neoplasticista. A partir de la descripción y estudio, tanto de las obras, como de las posibilidades e intenciones teóricas del grupo *De Stijl*, es posible encontrar patrones que delimitan la creación gráfica; y no sólo permiten discriminar y delimitar la plástica, sino que ostentan implementos que posibilitan la expansión de la expresión creativa y controlada.

El estricto orden de las obras neoplasticistas, así como su cuidadoso uso del color y la ornamentación -cuando la hay- muestra ejemplos de claridad y armónica composición.

Estas cualidades ofrecen una estructura y formulación que posibilitará la creación de trabajos mejorados y con apego a una importante justificación estética, detalladamente ensayada por sus autores. La intención no es copiar obras bajo la excusa de la admiración, sino encontrar propuestas que enriquezcan el campo de la gráfica y la plástica, poniendo en uso ejemplos y modelos basados en diversos elementos de esta corriente.

Existe una libertad gigantesca en la creación gráfica, sin embargo, los diseñadores se sienten encerrados en una escena única y sin posibilidades, esta sensación viene del desconocimiento de la enorme gama de opciones técnicas, teóricas y metodológicas que ofrece el arte. Al ponerse en contacto con la instrucción plástica y compositiva que ha roto barreras a través de los años, será un hecho que el diseñador contará con una mayor cantidad de elementos para procesar la información y plasmar una idea.

En este capítulo se ofrece una revisión del trabajo neoplasticista que fue seleccionado para obtener representatividad y un acervo más o menos uniforme. A pesar de que el *Neoplasticismo* es una de las corrientes más herméticas en cuanto al uso de elementos formales, su variabilidad autoral es sorprendente, dándonos una gran cantidad de rutas electivas en el análisis que se pretende.

Entonces, al elegir las obras para estudio debe tomarse en cuenta su originalidad con respecto a otros autores, su concordancia con la teoría neoplasticista -según el objetivo que se pretenda- y su capacidad de representar características homogéneas dentro de una corriente que no siempre es tan uniforme como se creería a simple vista.

Después de éstos estudios se mostrarán los modelos que se obtienen de una formulación lógica con respecto al análisis, para terminar el capítulo con varias ejemplificaciones que ilustren la eficacia de los modelos y fórmulas propuestas.

5 .UNO
ESTRUC
TURAS
NEOPLAS
TICISTAS
DECOMPO
SICIÓN



En el capítulo anterior se habló de todos los componentes que integran el arte neoplástico, se explicó la manera en que los elementos son distribuidos, a qué razonamiento e idealización obedecen, así como a la justificación cromática y de composición, la cual se dio de manera teórica, por un lado, y técnica por otro. Este capítulo se enfoca a desglosar esos elementos técnicos para su análisis gráfico y su aplicación instructiva en el diseño.

Empezaremos por la estructura, la cual debe fomentar una disposición armónica y justificada de los gráficos. La estructura "debe gobernar la posición de las formas de un diseño".¹

La estructura lograda por los esfuerzos neoplasticistas derivará, en este trabajo, en un proceso instruc-

tivo de construcción, a partir del cual será posible la disposición de un diseño bidimensional cualquiera en base a los estudios del grupo *De Stijl*.

Primeramente nos avocaremos al análisis de las composiciones neoplasticistas, principalmente las de Piet Mondrian y Théo van Doesburg, debido a que son los representantes principales de las dos mayores tendencias dentro de *De Stijl*, la rectitud de las obras horizontales y verticales por un lado y el dinamismo de la diagonal por otro. Así, utilizando estas dos técnicas de estructuración, nos será posible contar con dos opciones que nos ofrecerán, por separado o en combinación, una infinidad de disposiciones compositivas, a partir de las cuales será posible fundar las bases de un diseño cualquiera.

La estructura de ambos pintores es básicamente la misma, ya mencionada con anterioridad. Muestran ambos una división en nueve cuadrantes, logrando una retícula en este paso. Por otra parte, el estudio milimétrico de sus obras ha permitido llegar a la conclusión de que utilizaban una retícula primaria de repetición para disponer el tamaño y posición de sus formas cuadrangulares, aquí obtenemos una segunda retícula.

Por último, veremos la lectura *centrípete* de sus pinturas, la cual retomaremos como direccionalidad del trabajo gráfico.

A continuación se establece el análisis compositivo de 21 pinturas, 13 de Mondrian y 8 de Théo van Doesburg. En el lado izquierdo de la página tenemos la obra original, y en el derecho una esquematización

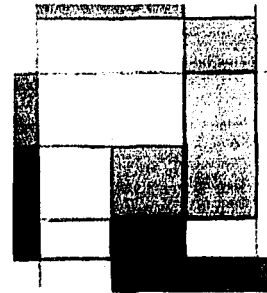
de la misma, basada en las mismas medidas escalares y complementado por una demostración de lectura que muestra los nueve cuadrantes que se han definido a partir de la direccionalidad de las formas y su disposición en el llenzo.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

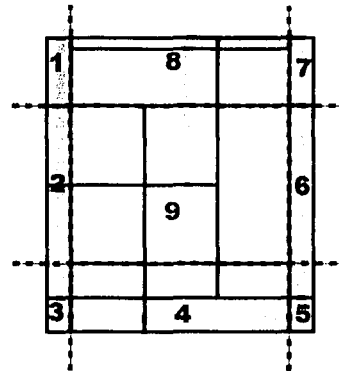
ANÁLISIS GRÁFICO DE OBRAS BÁSICAS DE *****PIET*MONDRIAN

Se eligieron estas trece obras de entre la gran producción de Mondrian en función de su estructuración similar y retención del estilo básica del neoplasticismo. Las obras están colocadas cronológicamente y se excluyó el color para ser estudiado en otro apartado.

Para una mejor comprensión se usaron diferentes tipos de línea y colores dentro del análisis, estos se disponen como sigue: las líneas negras indican la estructura lineal de la obra; las líneas punteadas rojas hacen referencia a la distribución modular de la obra con respecto a la cual se da la línea amarilla, la cual señala la dirección de lectura del cuadro, reforzada por los números acotados.

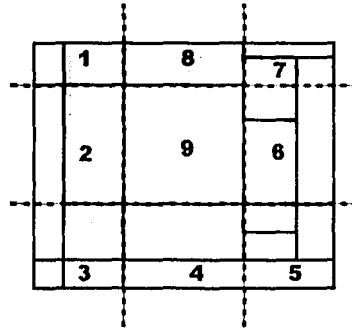
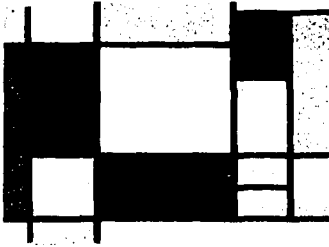


Composición con rojo, azul y amarillo verdoso, 1920

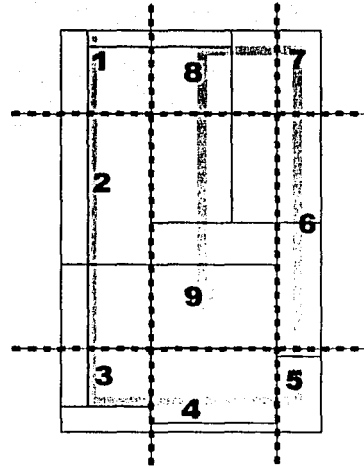
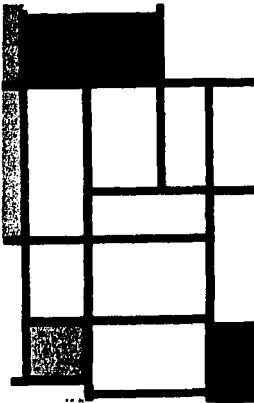


TESIS CON
FALLA DE QUICEN

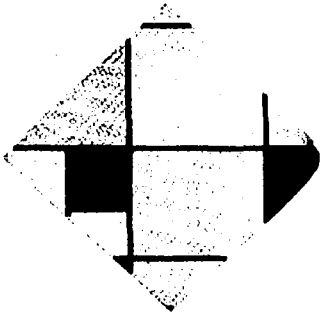
Composición con rojo, amarillo y azul, 1920



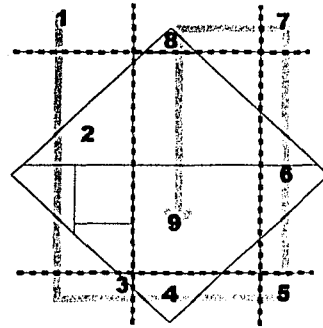
Composición con rojo, amarillo y azul, 1921



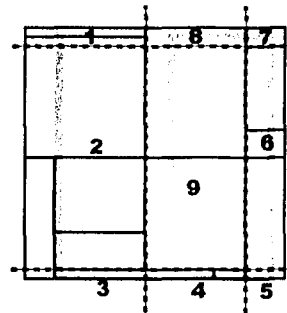
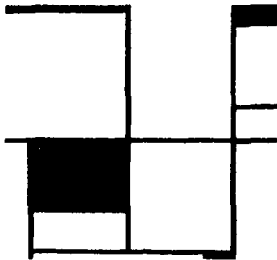
Rombo, 1921



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

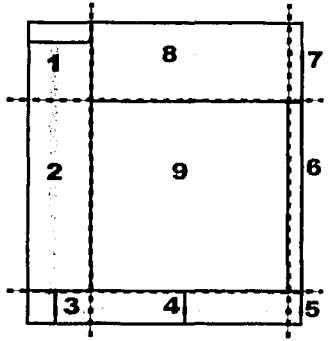
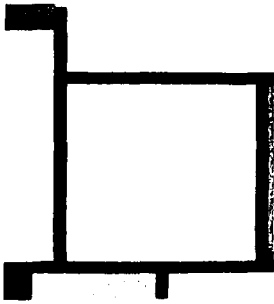


Composición I con rojo, amarillo y azul, 1921

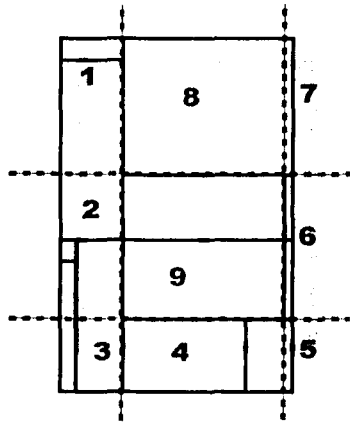
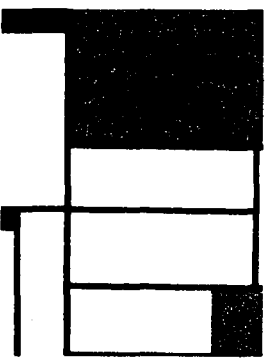


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

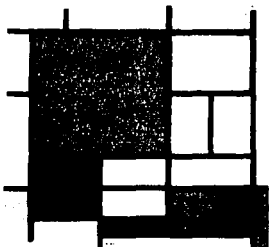
Composición con rojo, amarillo y azul, 1921



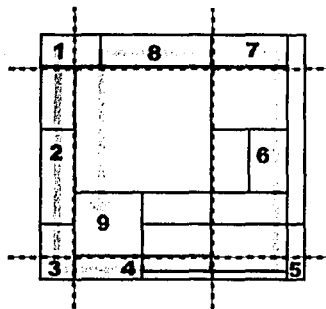
Panel I, 1921



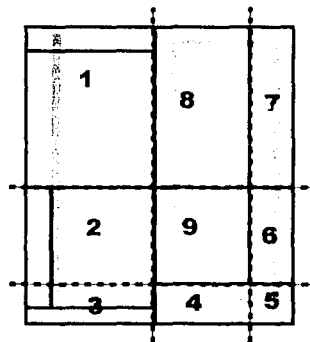
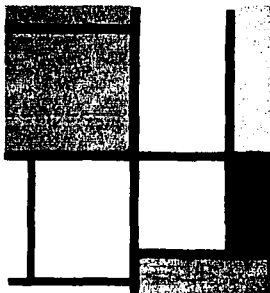
Composición con rojo, amarillo, azul y negro, 1921



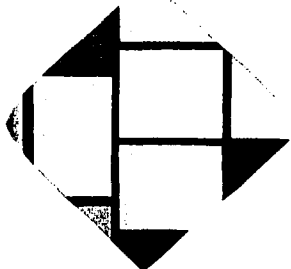
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



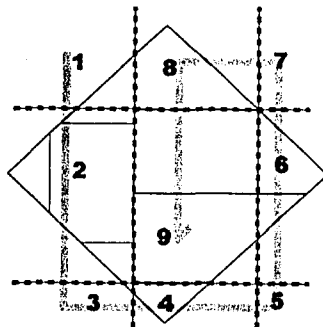
Composición, 1921



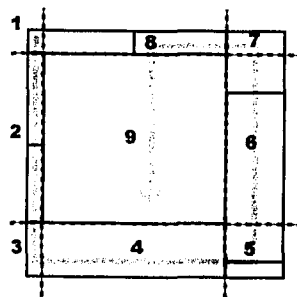
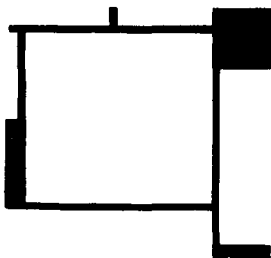
Rombo con azul, amarillo y rojo, 1921-1925



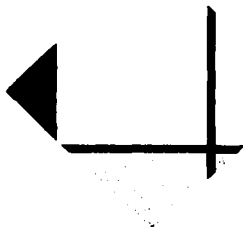
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



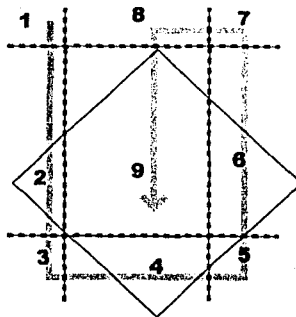
Composición 2, 1922



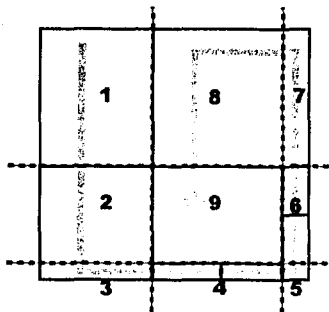
Composición I con azul y amarillo, 1925



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Composición con rojo, amarillo y azul, 1928

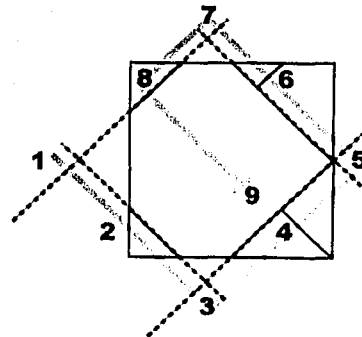
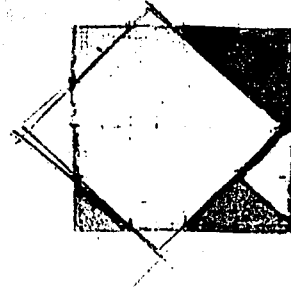


ANÁLISIS GRÁFICO DE OBRAS BÁSICAS DE THÉO***** ** VAN DOESBURG

Bosquejos en un álbum de dibujos, 1922

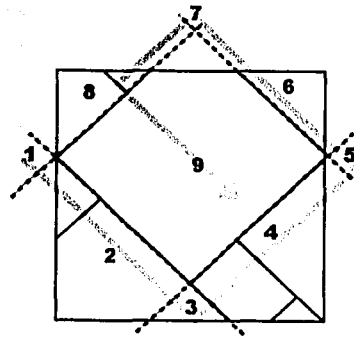
Estas ocho obras de van Doesburg fueron elegidas en base a dos características principales que las hacen de peculiar interés: el apego metódico a los principios neoplasticistas y la negación de uno de ellos, el uso de líneas diagonales en 45°.

El uso de elementos gráficos explicativos es el mismo que en la sección anterior.

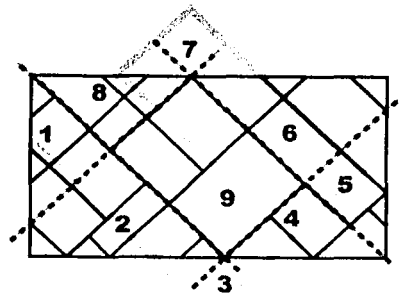
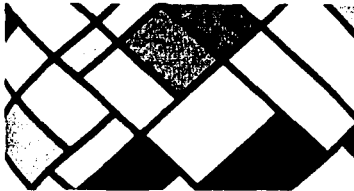


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Contracomposición 5, 1924

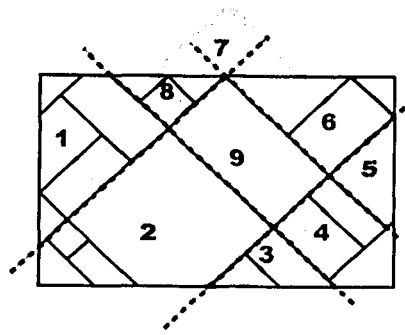
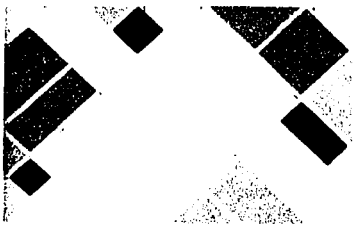


Contra-composición con disonantes 16, 1925

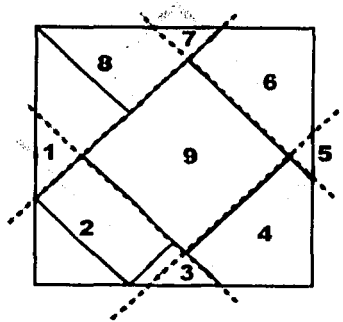
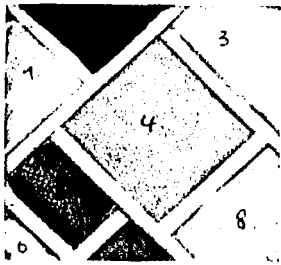


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Disposición de los colores para el gran salón de fiestas en el Café Bal Aubette,
Parte 1, 1927



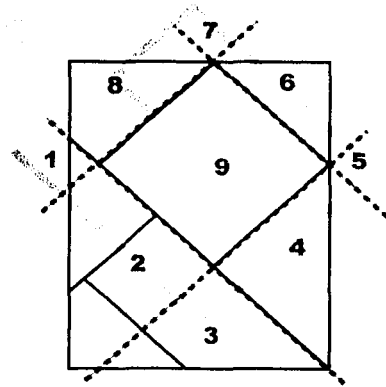
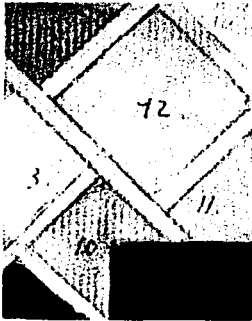
Disposición de los colores para el gran salón de fiestas en el Café Bal Aubette,
Parte 2, 1927



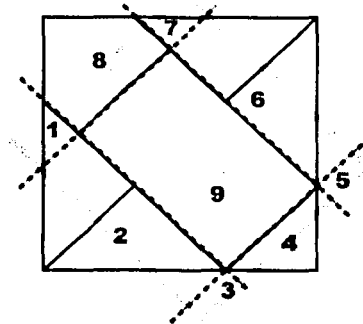
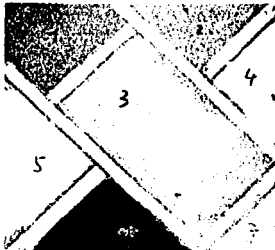
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Disposición de los colores para el gran salón de fiestas en el Café Bal Aubette, Parte 3, 1927

Nota: el recuadro negro en la esquina inferior izquierda representa una puerta, por lo que no forma parte de la obra.



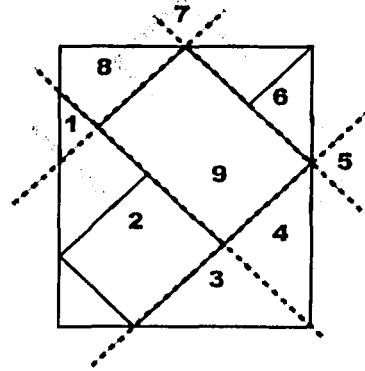
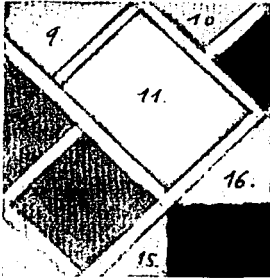
Disposición de los colores para el gran salón de fiestas en el Café Bal Aubette, Parte 4, 1927



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Disposición de los colores para el gran salón de fiestas en el Café Bal Aubette, Parte 5, 1927

Nota: el recuadro negro en la esquina inferior izquierda representa una puerta, por lo que no forma parte de la obra.



AJUSTE *****

RETICULAR DE REPETICIÓN

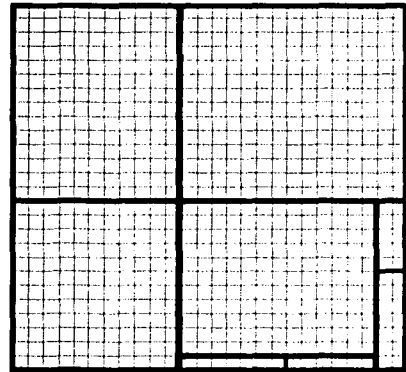
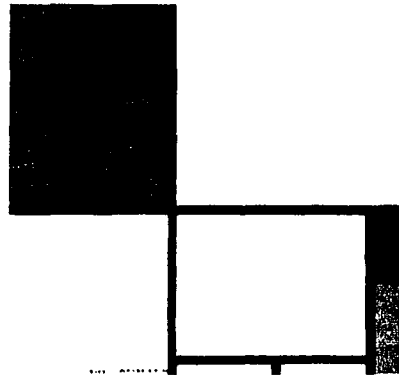
A ESTRUCTURA

SIMPLE

Como puede verse, las composiciones neoplasticistas se ajustan -en su mayor parte-, a una estructura reticular de repetición muy básica, formada por cuadrados de igual tamaño. Esta conclusión se obtiene del análisis y medición de las 23 obras que se presentaron en la sección anterior. Obtenemos entonces, la base constructiva del diseño neoplasticista, a partir del cual lograremos métodos de composición en el siguiente punto.

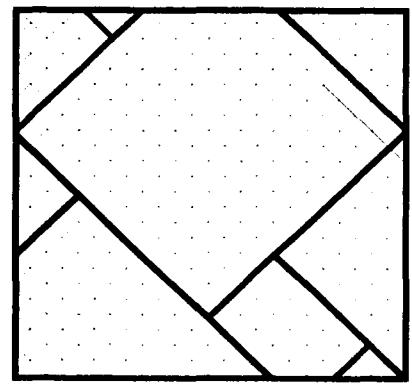
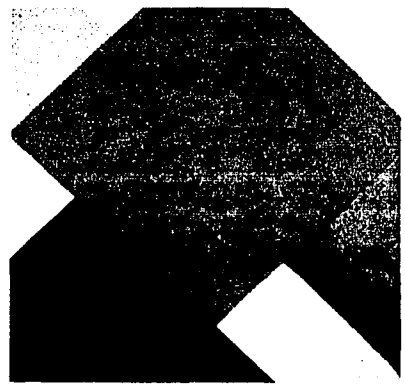
Piet Mondrian

Composición con rojo, amarillo y azul, 1928



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Théo van Doesburg
Contra Composición 5, 1924



ESTRUCTURAS *** ** NEOPLASTICISTAS DE COMPOSICIÓN

Encontramos dos estructuras básicas de composición basadas en los cuadros neoplasticistas. La primera de ellas, y la más básica, es el modelo en 90°, el cual figura como el más representativo dentro del estilo neoplasticista. La segunda estructura corresponde al modelo en 45°, el cual pertenece a la etapa elementalista del grupo *De Stijl*, y particularmente, al trabajo de Théo van Doesburg. Ambas estructuras funcionan bajo una misma premisa, y si analizamos desde un nivel básico, podemos aseverar que ambas se elaboran de igual manera, siendo la inclinación angular de la construcción la única diferencia.

Ambas estructuras son presentadas en este trabajo como elementos que aspiran a encontrar un modelo que haga posible un diseño flexible pero bajo la tutela de un estudiado proyecto gráfico y pictórico, lo cual dará firmeza, fuerza y coherencia a un diseño. De ninguna manera se pretende clamar al dogmatismo propio de la corriente neoplasticista, sino ampliar, de esta manera y en base a los múltiples estudios realizados por este grupo de artistas en cuanto la composición y el acomodo gráfico, las posibilidades de creación de manera estructurada.

Los dos modelos se manejan en base a dos planos de estructuración, uno de ellos ficticio y uno real. Empezaremos con el real, el cual identificamos como el espacio físico sobre el que se compondrá el diseño.

Este espacio tiene medidas específicas, un alto y un ancho, y en nuestro caso sólo será estudiado como una entidad cuadrangular.

La base de estructuración ficticia corresponde a una retícula básica de repetición, en la que tomaremos una unidad de medida mínima y cuadrada, la cual se repetirá hasta formar una estructura que excederá al espacio real en mínimo un cincuenta por ciento más de tamaño. La rotación de esta retícula es la que nos dará el cambio entre el *Modelo de 90°* y el de 45°.

Por último, contaremos con una división que se superpondrá a las dos estructuras ya mencionadas. Esta división constará de cuatro líneas, dos horizontales y dos verticales, las cuales se colocarán en parejas según su posición (horizontales por un lado y verticales por otro) y las haremos perpendiculares, creando una nueva retícula que cuenta con 9 distintos módulos, dispuestos en relaciones de 90°.

Las líneas que forman estos 9 módulos se moverán a conveniencia del diseñador, pero en base a la estructura reticular anterior, la cual marca el movimiento de todas las formas y planeaciones del diseño.

Estos nueve módulos marcan la dirección radial de la composición; para la cual tomaremos el modelo centrípeto, según el cual componían su trabajo los autores neoplasticistas.

Así, marcaremos el comienzo de la lectura de la estructura en la esquina superior derecha, a partir de la cual avanzaremos siguiendo la división originada por las cuatro líneas que opusimos. Finalmente, encontraremos el punto focal de la composición en el centro,

donde la lectura termina.

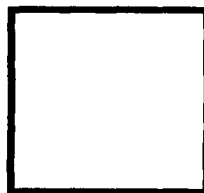
Debe aclararse que el procedimiento no busca marcar espacios cuadrados inflexibles, sino crear una base de composición en la que la colocación de los elementos formales sea más sencilla y justificada.

A continuación se enumerará el proceso a la manera de un instructivo para dar más didáctica al desarrollo. Comenzaremos con el *Modelo de 90°* o *Modelo Mondrian* y seguiremos con el *Modelo de 45°* o *Modelo Doesburg*.

MODELO DE 90° O MODELO MONDRIAN

UNO. Delimitar el espacio básico predispuesto en el que se plasmará la composición.

Este debe llevar medidas exactas, tanto de alto como de ancho y se entiende que el proceso que se propone a continuación sólo es aplicable a planos cuadrangulares.



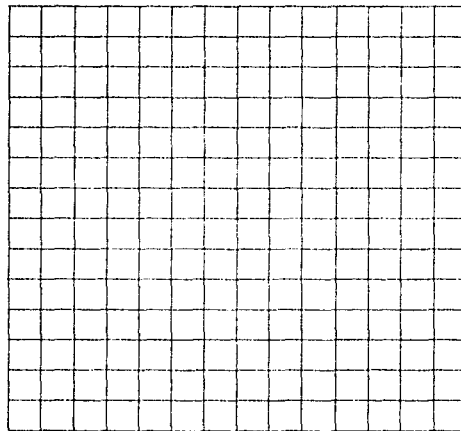
60 cms.

60 cms.

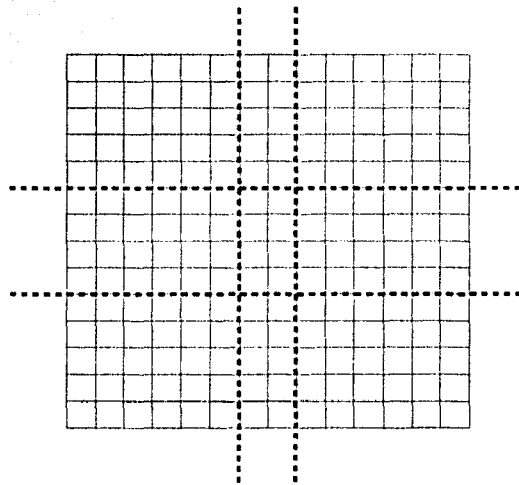
DOS. Delimitar el espacio que ocupará la estructura reticular de repetición.

Este espacio deberá ser, como mínimo, un 50% mayor al espacio básico de composición mencionado en el punto uno.

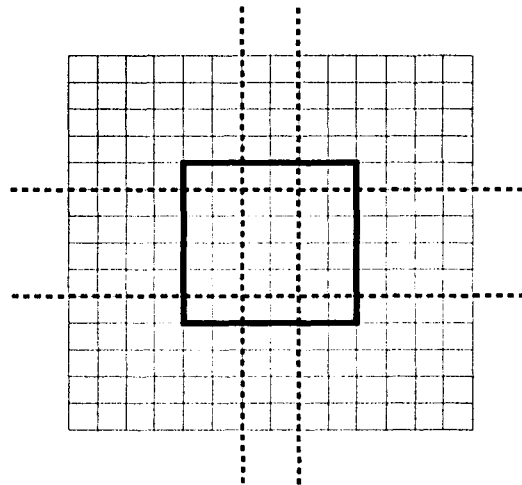
A continuación se dividirá en unidades iguales, tanto de ancho como de alto, que deberán ser idénticas y basadas en un proceso de repetición. Es decir, convertiremos este espacio en el reticulado básico, formado por cuadrados iguales a 90°.



TRES. División en base a horizontales y verticales.
Después colocaremos dos líneas verticales y dos horizontales en oposición sobre la estructura reticular de repetición; asegurándonos de crear, por este medio, una subdivisión reticular que debe constar de 9 módulos. Esta subretícula podrá moverse a conveniencia del diseño en forma paralela, acercando o alejando las líneas como se indicará más adelante.

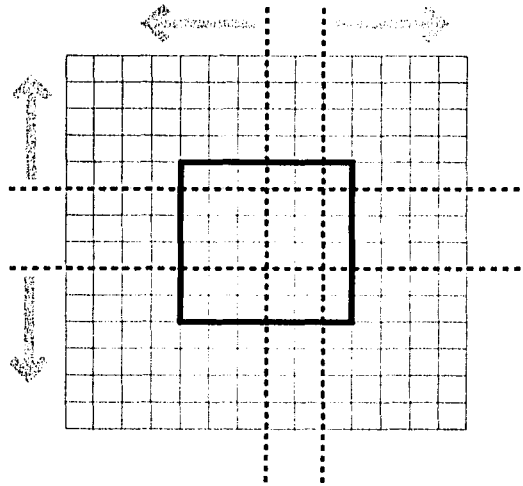


CUATRO. Yuxtaposición de ambos espacios.
Los dos espacios creados se superponen, precediendo la estructura reticular al espacio básico. Es aconsejable tratar de centrar el espacio básico con respecto a la retícula.

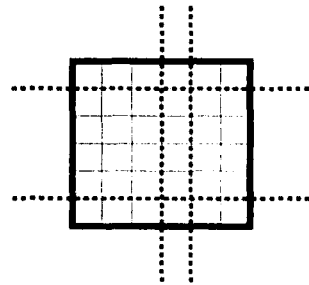


CINCO. Movimiento de la subdivisión reticular.

La subretícula que se halla ligada a la estructura de repetición puede moverse. Su desplazamiento está marcado por la retícula principal de repetición, así al moverla sobre la retícula mantendremos una relación paralela entre estas líneas, las cuales nunca deben superponerse una a otra a riesgo de eliminar uno de los 9 módulos deseables. Con el movimiento de estas líneas, obtendremos 9 módulos como se ha mencionado, los cuales pueden contener tanto o tan poco espacio como sea necesario, aunque siempre sujetándose a la retícula principal. Es importante hacer notar que estos 9 módulos pueden o no abarcar alguna porción del espacio básico según convenga, lo cual modificará la composición y peso del diseño.

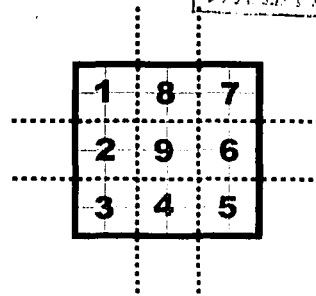


SEIS. Así obtenemos un plano espacial que contendrá la composición. Este plano está dividido en 9 partes desiguales y preferentemente asimétricas (a menos que busquemos lo contrario) y contiene una estricta retícula de repetición; preceptos que marcarán y direccionarán el proceso de composición.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SIETE. La lectura -y por lo tanto la composición- se dará de manera centrípeta, es decir que comenzaremos en la esquina superior izquierda y terminaremos en el centro, creando así un módulo de atención focal. La numeración -y la dirección del diseño- va como sigue:

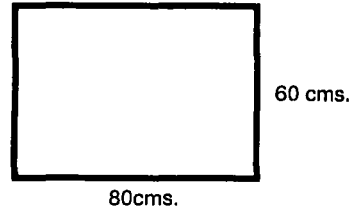


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MODELO DE 45° O MODELO DOESBURG

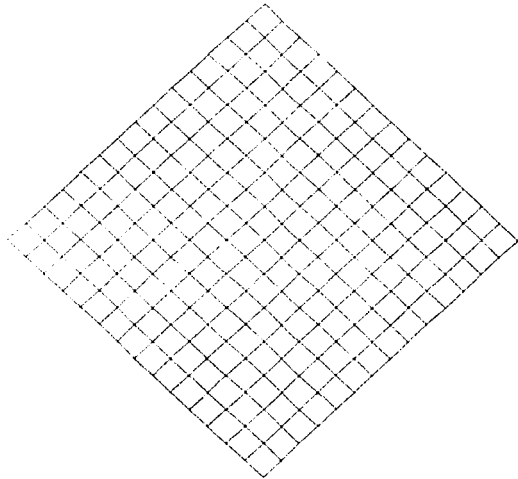
El desarrollo de este modelo es idéntico al del *Modelo de 90°*, la diferencia radica solamente en la rotación a 45° de la retícula de repetición y la subretícula de horizontales y verticales, sin embargo recomenzaremos el proceso como un segundo caso.

UNO. Delimitar el espacio básico predispuesto en el que se plasmará la composición.



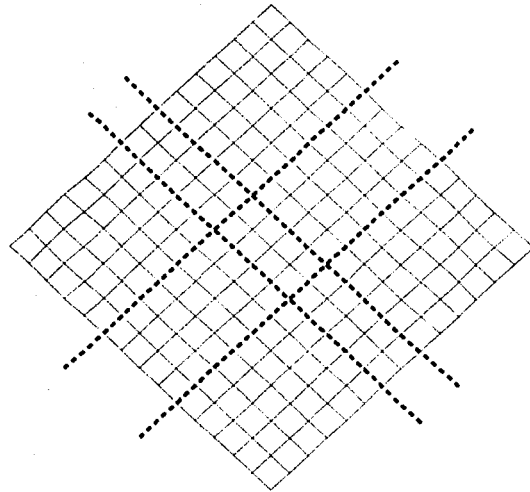
DOS. Delimitar el espacio que ocupará la estructura reticular de repetición.

La construcción de este espacio es igual a la del *Modelo de 90°*, no obstante, tenemos la diferencia básica de la rotación de la retícula en 45°, formando una red más activa, que dentro de los conceptos neoplasticistas, abstrae y contiene al tiempo.

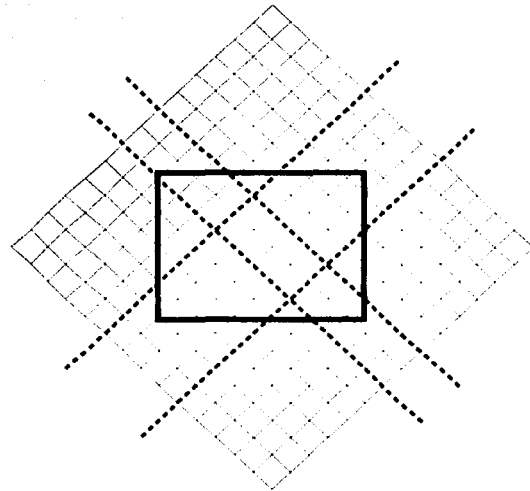


TRES. División en base a líneas paralelas a la retícula.

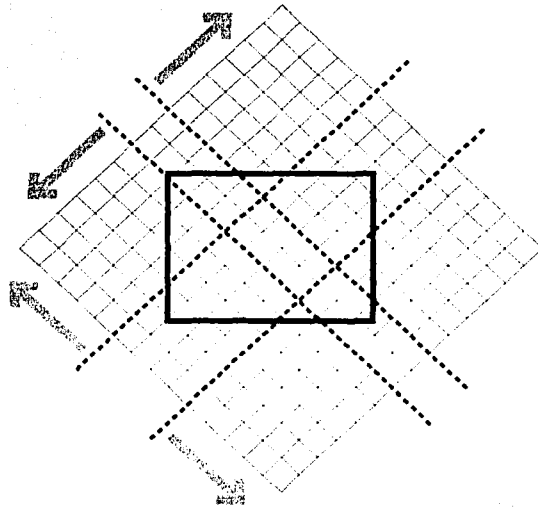
La creación de esta subretícula se transforma en 4 líneas con una angulación de 45° , la cual las coloca como paralelas de la retícula de repetición.



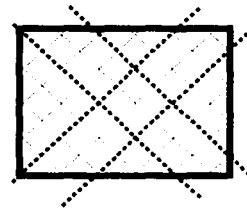
CUATRO. Yuxtaposición de ambos espacios.



CINCO. Movimiento de la subdivisión reticular.

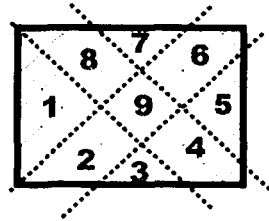


SEIS. Así obtenemos un plano espacial que contendrá la composición. Este plano está dividido en 9 partes desiguales y comúnmente asimétricas (a menos que busquemos lo contrario) y contiene una estricta retícula de repelición, preceptos que marcarán y direccionarán el proceso de composición; aunque en este caso, los objetos que formen parte del gráfico mostrarán las consecuencias dinámicas de la inclinación a 45°.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

SIETE. La dirección centrípeta de la composición se respeta con respecto a la estructura de 90°. La dirección de lectura es la que sigue:



5 .DOS
ABSTRAC
CIÓN
NEOPLAS
TICISTA



El arte neoplasticista busca tener un origen y fin abstracto. Esta afirmación se refiere a la diferencia que encontramos entre los términos *abstracción* y *abstracto*. Aunque podría parecer en simple apariencia que ambos son idénticos, existe una importante línea conceptual que los divide.

La *abstracción* se refiere a una forma, relativamente desfigurada, lograda a partir del estudio y graficación de un objeto real o figurativo. En cambio, lo *abstracto* sostiene haber sido creado sin ninguna referencia figurativa; así las formas gráficas, y por lo tanto visuales, que se obtienen de modo abstracto no aluden a ningún modelo, sino a sí mismas únicamente.

El ideal neoplasticista era plasmar arte *abstracto*, esto en su época de mayor madurez y desarrollo. En un principio, como ya se ha sostenido, los neoplasticistas se basaron en figuras reales para lograr la *abstrac-*

ción, fué de esta manera que lograron llegar a su conocido estilo compositivo.

La serie de pinturas de árboles de Piet Mondrian, -la cual ya se ha reseñado- muestra claramente el proceso evolutivo de la *abstracción* neoplasticista. Después de lograr la máxima expresión de la forma y figura, se dejó atrás la *abstracción* para dar paso a lo *asbracto*.

De hecho, el arte *abstracto* de *De Stijl* esta sujeto a la última etapa de *abstraccionismo* de sus principales artistas. Así, lo que en algún momento fue un árbol, se convirtió en un conjunto de formas y colores, a partir del cual se organizó el estilo *abstracto* de esta corriente.

Finalmente, el arte *Stijl* cesó de hacer referencia a situaciones reales y objetos modelo. Los nombres referentes se eliminaron por completo de las pinturas y se colocaron simples enumeraciones y descripciones en su lugar.

A pesar de negar cualquier referencia al mundo real, el *Neoplasticismo* sí afirma que la *abstracción* funciona como una conjunto de relaciones armónicas que subyacen detrás de toda realidad. Basándose en éste argumento, varios de los artistas de *De Stijl* crearon hermosas *abstracciones* para apoyar trabajos gráficos.

Sí bien, artistas como Mondrian se negaron determinantemente a retroceder hacia formas naturales -o siquiera ligeramente referentes-, argumentando que ésto sugería una actitud retrógrada y contraría a

los ideales del *Neoplasticismo*. otros integrantes del grupo hallaron en las formas *abstraccionistas* el soporte perfecto para crear aplicaciones gráficas, artísticas y decorativas.

Éste es el caso de Theo van Doesburg y su aproximación a las artes decorativas por medio de vitrales, techos, pisos y azulejos; también de Vilmos Huszár en sus obras de caballete. Además de ellos tenemos a Bart van der Leck, quien estuvo ligado a aplicaciones visuales más cercanas al Diseño Gráfico. Sus obras, lienzos y carteles muestran formas *abstraccionistas* de intensa referencia y perfecta armonía. Es el trabajo de van der Leck, el más representativo en cuanto a *abstracción* se refiere. Esto se debe a que su obra muestra los diversos pasos que conducen a la máxima *abstracción*, al estado de armonía innerte e inherente a todo objeto y cualquier realidad.

A diferencia de la mayor parte de los neoplasticistas, van der Leck nunca dejó de aludir a la realidad en su obra, contrariando la base teórica de *De Stijl*, sin embargo, él defendía su posición argumentando una labor didáctica y de comprensión más inmediata. Estas características hacen de su obra un trabajo más accesible, denotando una declaración intelectual menos elitista.

Existen diversos estado de la *abstracción* neoplasticista; éstos muestran diferentes relaciones armónicas y proyectan reacciones variadas en el espectador. Cada estado de *abstracción* requiere de un cierto grado de comprensión, por lo que deben utilizarse pensando en un proyecto y una meta particulares.

ESTADOS DE ABSTRACCIÓN***NEOPLASTICISTA

La abstracción neoplasticista se basa en una idea y una técnica. La idea es descubrir un conjunto de relaciones armónicas por debajo de una figuración obviamente naturalista; la técnica es encontrar los puntos de equilibrio y definición en la figura y convertirlos en formas geométricas.

Entonces, para lograr la abstracción, nos referiremos a varios pasos, en los que será necesario aplicar el conocimiento adquirido en el apartado anterior con respecto a la composición neoplasticista.

Tomaremos la estructura reticular de repetición que utilizamos en composición, y en base a las unidades denotadas por ésta estructura es cómo manejaremos la geometrización de una figura orgánica.

Este proceso de abstracción esta basado en las obras de Théo van Doesburg, Bart van der Leck y Vilmos Huszár; siendo ellos la más clara fuente de aplicación abstraccionista dentro del grupo *De Stijl*.

El desarrollo de la abstracción hace referencia al trabajo de todos los artistas mencionados, a partir del cual, y conociendo la manera en que llevaban la forma de lo figurativo a la abstracción, se logró una combinación de estilos que unifican el proceso con la finalidad de facilitar la comprensión del mismo.

Los estados de abstracción hacen referencia a determinada obra o a cierto paso hacia la abstracción, esto será indicado en cada caso. Los estados de abstracción pueden ser entendidos y utilizados como

un proceso hacia la ya mencionada armonía implícita (o abstracción final) o pueden tomarse como formas definitivas, que deben ser utilizadas según cada caso, para lograr un efecto particular en el diseño.

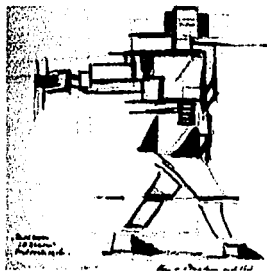
Este apartado obedece al propósito de demostrar la posibilidad de obtener un método de abstracción basado en la obra neoplasticista. Conforme se muestre cada paso o estado de abstracción, se hará referencia a un obra y artista en particular. Se expondrá la obra original, a partir de la cual se abordó la abstracción que se propone en este trabajo. Después del arte original adjunto mi propio trabajo de abstracción, el cual se propone como modelo de uso general o limitado, según se especifica en cada apartado. Mi modelo de abstracción se muestra en línea negra y sobre la cuadrícula de repetición en color rojo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

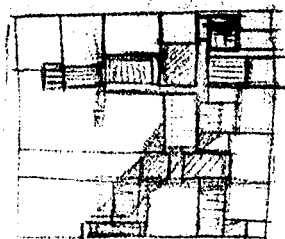
1ER**ESTADO DE ABSTRACCIÓN**
O **FORMA ORIGINAL**

En este primer paso se toma la forma original a partir de la cual se pretende la abstracción. Puede ser cualquier figura e incluir, o no, un fondo u otro elemento. Debajo de la figura se colocará la estructura reticular de repetición utilizada en el apartado anterior. Esta muestra una repetición de cuadrados idénticos en tamaño. En este caso, la extensión de la estructura estará determinada por el tamaño de la figura, la cual deberá ser contenida totalmente por la retícula.

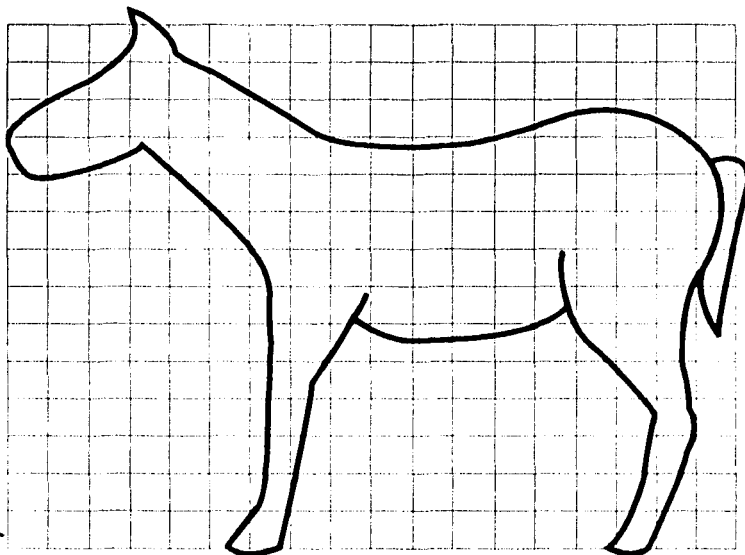
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Theo van Doesburg
Bocetos y estudios para la *Gran Pastoral*, 1921



Vincent van Gogh
El sembrador, 1889-1890



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

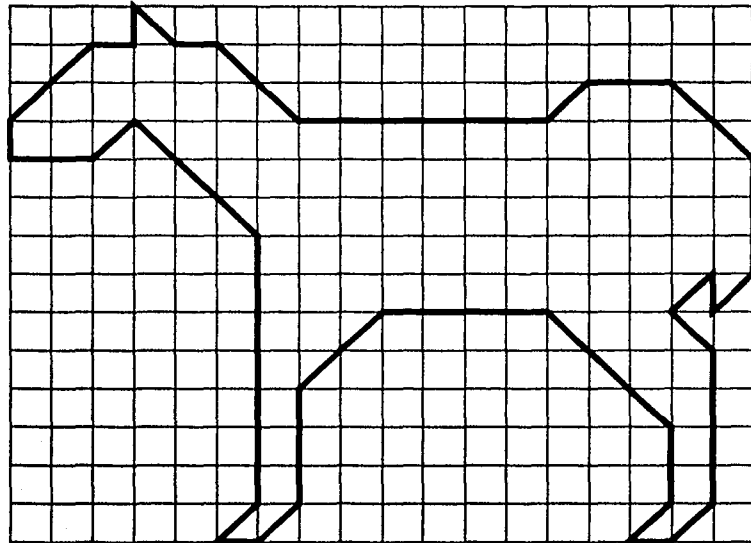
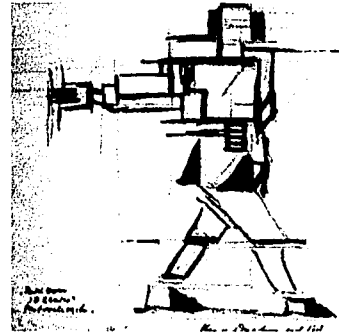
2DO ESTADO*** DE ABSTRACCIÓN**
O ESTADO DOESBURG # 01

La obra que se muestra es la primera parte en el desarrollo del vitral *Gran Pastoral*; éste muestra una forma geometrizada, que es precisamente, en lo que consiste este estado. La figura original se alarga o acorta, según convenga, hacia la retícula. La pretensión es respetar, en lo posible, la forma original, pero trabajando la figura y ajustándola a la retícula, en grados únicos de 90 y 45°.

Este es el estado de abstracción más sencillo y básico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Théo van Doesburg
Boceto y estudio para la *Gran Pastoral*, 1921



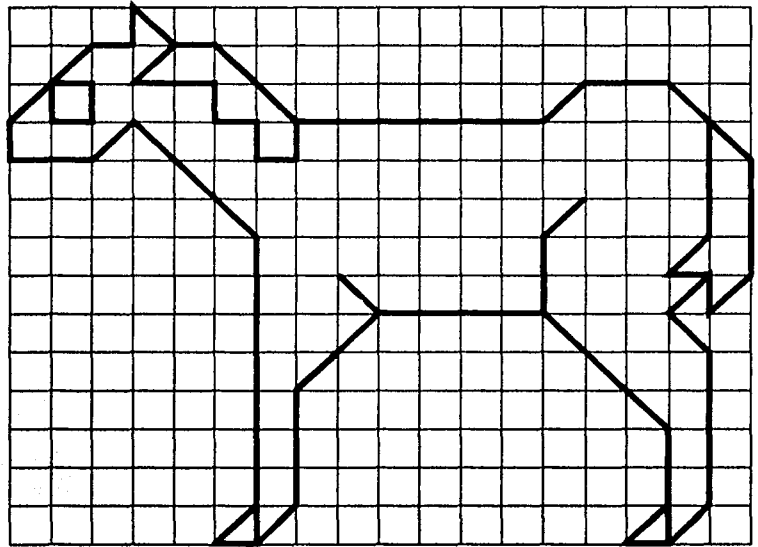
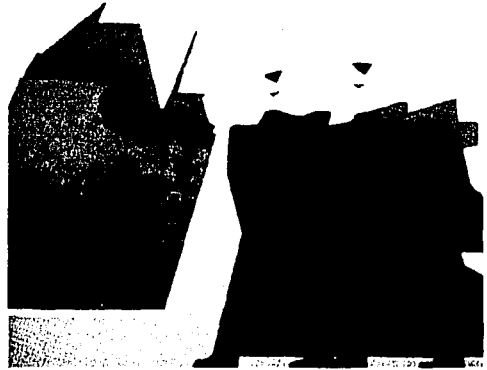
3ER ** ESTADO DE ABSTRACCIÓN
* **** O *ESTADO LECK # 01*

El objeto del tercer estado es convertir la forma gráfica en una figuración lo más concreta posible. Este estado esta basado en las obras cartelistas de Bart van der Leck, cuya abstracción se servía de impactantes formas planas de color para denotar situaciones y objetos naturalistas. Este estado depende del *Estado Doesburg #01*, a partir del cual se agregan elementos de reconocimiento; además de ser un estado definitivo, ya que no continúa hacia una mayor abstracción. Los elementos gráficos que se imponen como características del objeto deben sujetarse, de igual manera, a la estructura básica de repetición, y en grados únicos de 90 y 45°.

Esta abstracción es sencilla y de impacto casi inmediato, por lo que puede utilizarse de manera más o menos general en la conformación de un diseño.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bart van der Leek
La tormenta, 1916



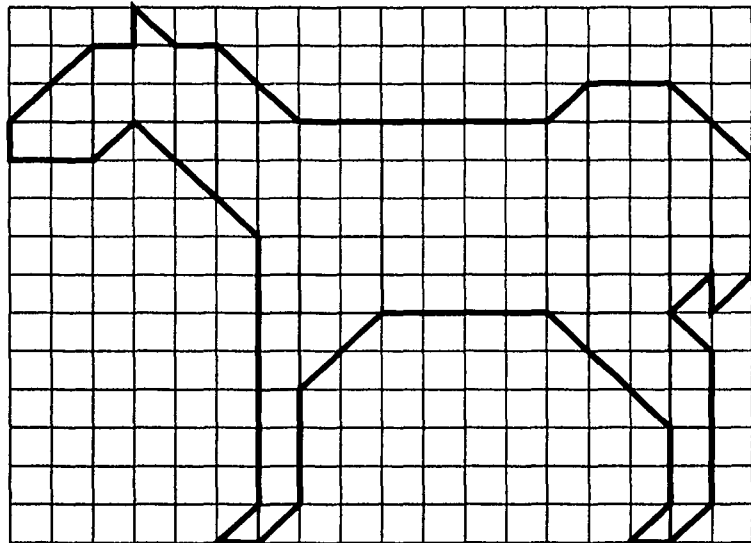
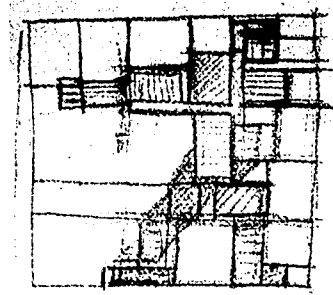
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4TO ESTADO DE **ABSTRACCIÓN**
O ESTADO DOESBURG # 02**

Basado en la segunda parte de la *Gran Pastoral*, este cuarto estado se desarrolla a partir del segundo. Tomando como referencia la geometrización de la figura original, se trazan líneas horizontales y verticales en cada eje angular que se encuentre en la figura. Estas líneas formaran áreas básicas de conformación abstraccionista, las cuales pueden ser utilizadas como delimitaciones cromáticas, tipográficas o de cualquier otro elemento dentro del diseño. Este estado incluye ya formaciones geométricas individuales, que en conjunto conforman la figura total, por lo puede considerarse como una abstracción más compleja y de uso menos general que los *Estados Doesburg #01* y *Leck #01*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Théo van Doesburg
Boceto y estudio para la *Gran Pastoral*, 1921.



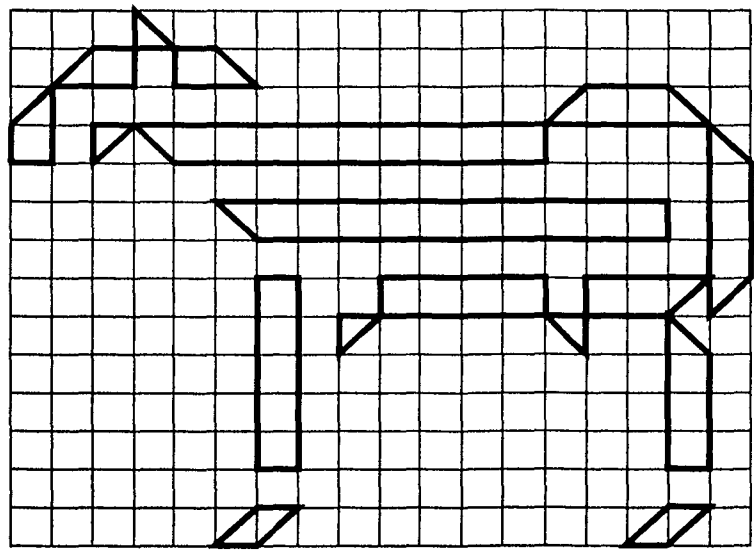
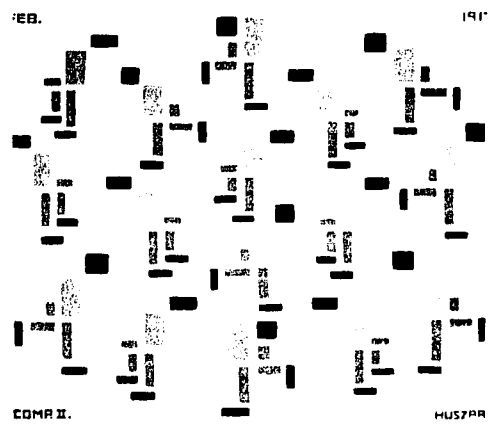
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5TO ESTADO DE **ABSTRACCIÓN**
O *** ESTADO * **HUSZÁR**

La característica principal de este estado es la separación de las formas geométricas individuales que se lograron en el estado anterior. Lo que se busca es deshacerse de las zonas y formas innecesarias dentro de la configuración precedente. Así, la forma seguirá denotando la figura modelo, pero con una conformación de elementos menor. Debe tomarse en consideración que al separar y eliminar formas, éstas no deben tocarse más que por las puntas, evitando un contacto más cercano, lo cual resultaría en formas inútiles y demasiado obvias. Este estado es bastante más complicado que los anteriores, y debe considerarse como un gráfico de lectura menos inmediata, factor que debe tomarse en cuenta al elegir este modelo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Vilmos Huezár
Composición II (Los patinadores), 1917



6TO ESTADO *****DE* ABSTRAC-
CIÓN

O ESTADO LECK # 02

Debe ponerse especial atención en este último estado. Basado en obras compositivas de Bart van der Leck, y a diferencia de su obra cartelista, estas figuras adoptan formas menos obvias y resultan en configuraciones gestálticas más complicadas.

Retomando el paso anterior en el proceso de abstracción, este estado consiste en eliminar cualquier forma que no sea absolutamente necesaria para la comprensión del gráfico, aún si éste requiere de una atención más escrupulosa para hacer referencia. Debe entenderse que no se busca la total eliminación del objeto original, pero sí un grado máximo de abstracción, el cual era reconocido por los neoplasticistas como la configuración armónica detrás de la realidad. Lograr esta última abstracción comprensible denota relaciones estéticas de gran valor para la composición gráfica.

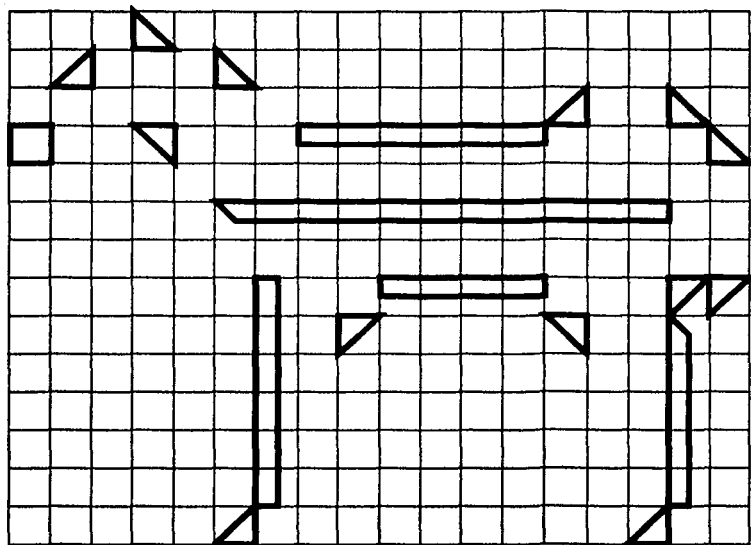
Las mencionadas relaciones, como ya se ha señalado en el capítulo anterior, se adhieren a criterios que fueron obtenidos a partir de un proceso de eliminación de lo superfluo, en base a un correcto manejo de una figura conocida (como el caballo en este caso, o un bodegón en la pintura de van der Leck), se localizan los puntos centrales de equilibrio y reconocimiento de la misma, discriminando así, zonas que no son estrictamente necesarias para mantener la configuración del objeto. A esta depuración es a lo que aspira la

pintura neoplasticista, las relaciones estéticas que se obtienen corresponden a una delicada composición de figuras geométricas que sólo hacen referencia a un objeto natural por su interrelación y no en sí mismas. Para lograr este objetivo se requiere la eliminación de grosor en las áreas geométricas, las cuales deben ser recortadas a la mitad en los casos que lo requieran, utilizando cortes de 90 o 45°, pero sin utilizar ninguna otra angulación.

Como ya se ha mencionado, este último estado solicita una atención especial para su comprensión y lectura, por lo que debe ser atendido sólo en situaciones peculiares en las que el objetivo del diseño lo amerite.

Bart van der Leek
Naturaleza muerta con botella de vino, 1922

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



5 .TRES CO LOR 5.3

Las relaciones de equilibrio y armonía que se manejan en las obras neoplasticistas deben mucho al peculiar manejo del color que muestran los artistas de *De Stijl*.

Se ha hablado en los capítulos anteriores, de qué manera el color lograba fórmulas de balance a partir de relaciones algebraicas. El presente apartado no se dedica a mostrar fórmulas matemáticas y ecuaciones para resolver problemas científicos con respecto al color; sin embargo, sí es posible conseguir una fórmula de equilibrio cromático a partir del estudio de diversas pinturas.

Tomaremos en cuenta para este análisis, en particular, obras de Piet Mondrian, quien maneja de la manera más uniforme y controlada las equivalencias cromáticas, asimismo, en su obra encontramos el resumen

perfecto de toda la corriente, siendo éste, el pintor que más se apegase a las leyes neoplasticistas con respecto a las artes visuales.

El resultado que se busca es una relación armónica de cantidades de color en base al área de trabajo. Utilizaremos porcentajes para facilitar la lectura de estas cantidades. Se entiende, por supuesto, que es casi imposible una exactitud tal como la que aquí se observa en cuanto a las cantidades de color en el proceso de diseño; sin embargo debe notarse que las cantidades porcentuales de cada color que se sugieren, son propuestas como aproximaciones, que deben controlarse a partir de la habilidad y trabajo del diseñador.

Los colores que propone la teoría neoplasticista son los primarios: amarillo, rojo y azul; además de los conocidos *no colores*: el blanco, el gris y el negro. A partir del manejo de estos colores dentro del diseño y, sobre todo, su combinación armónica, es como se logrará el efecto de equilibrio perfecto entre los matices, el cual definirá una calidad mejorada en el diseño.

Tomando en cuenta las relaciones que existen entre los colores primarios y sus complementarios, el morado, el verde y el naranja, es posible obtener fórmulas de combinación de estos colores entre sí y con otros, resultando en varios ejemplos de combinación idónea.

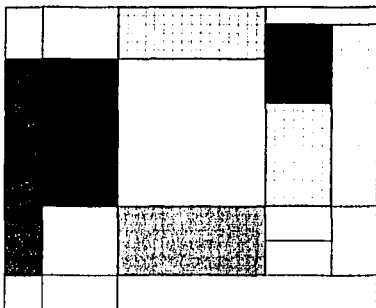
El proceso de análisis se llevó a cabo de la siguiente manera:

1. Las pinturas elegidas fueron organizadas cronológicamente.
2. Se juxtapuso una estructura de repetición idéntica a la que se utilizó en el proceso de composición; ésta, como ya se ha especificado, consta de múltiples cuadrados de igual tamaño que pueden ser considerados como unidades; así es posible obtener el área total y particular de cada obra y cada área colorida dentro de la pintura.
3. Tomamos el área total del cuadro; de la misma manera calculamos el área ocupada por cada color, obteniendo entre cinco y seis diferentes cantidades dependiendo de la obra: blanco, (gris), negro, amarillo, rojo y azul.
4. Considerando el área total y las áreas particulares es posible obtener porcentajes de color.
5. Los porcentajes de color de todos los cuadros analizados nos darán lecturas finales.
6. Es necesario dividir en dos grupos las áreas coloridas dentro de los cuadros, por un lado los *no colores* y por otro los colores cromáticos.
7. Finalmente obtenemos lecturas que indican un porcentaje determinado para los *no colores* y otro para los colores. Dentro de estos porcentajes, también obtenemos lecturas particulares para cada color, en la que resultan valores porcentuales específicos, los cuales están ligados a los demás colores utilizados en el cuadro o diseño.

ANÁLISIS CROMÁTICO ** DE OBRAS BÁSICAS DE PIET MONDRIAN

En este análisis se tomaron nueve obras de Mondrian que resumen nítidamente la teoría *s///* del color. Las pinturas fueron elegidas dentro del periodo europeo de Mondrian y todas de ajustan a espacios básicos cuadrangulares sujetos a horizontales y verticales. Todas las áreas, tanto cromáticas, como acromáticas, se ajustan originalmente a la retícula básica de repetición. Cada obra exhibe sus señas particulares (nombre y fecha), además del resultado de análisis en cada caso. En este resumen encontramos una división en colores y *no colores*, y por cada matiz se ha anotado su extensión en unidades y porcentaje

01 *Composición con rojo, amarillo y azul, 1920*



NO COLORES

Area blanca: 564 unidades: 40.3%

Area gris: 228 unidades: 16.3%

Area negra: 191 unidades: 13.6%

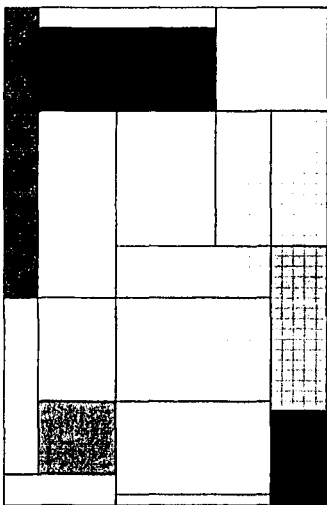
COLORES

Area amarilla: 173 unidades: 12.4%

Area roja: 100 unidades: 7.1%

Area azul: 144 unidades: 10.3%

02 *Composición con rojo, amarillo y azul, 1921*



NO COLORES

Area blanca: 809 unidades: 58%

Area gris: 197 unidades: 14.2%

Area negra: 173 unidades: 12.4%

COLORES

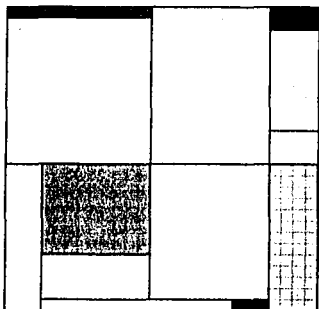
Area amarilla: 80 unidades: 5.7%

Area roja: 84 unidades: 6%

Area azul: 49 unidades: 3.5%

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

03 *Composición I con rojo, amarillo y azul, 1921*



NO COLORES

Area blanca: 555 unidades: 79%

Area gris: 0 unidades

Area negra: 11 unidades: 1.6%

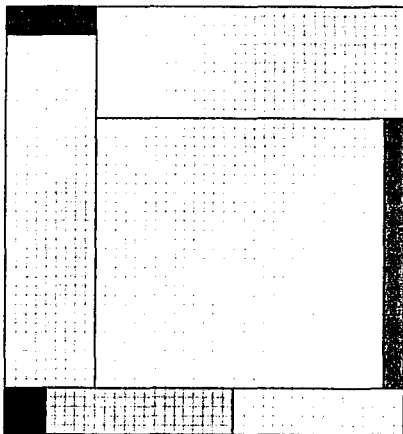
COLORES

Area amarilla: 52 unidades: 7.4%

Area roja: 12 unidades: 1.7%

Area azul: 72 unidades: 10.3%

04 *Composición con rojo, amarillo y azul, 1921*



NO COLORES

Area blanca: 1213 unidades: 65.9%

Area gris: 427 unidades: 23.2%

Area negra: 20 unidades: 1%

COLORES

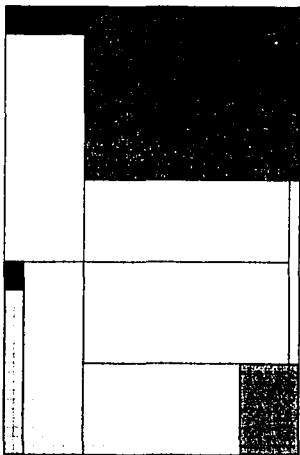
Area amarilla: 95 unidades: 5.2%

Area roja: 27 unidades: 1.5%

Area azul: 58 unidades: 3.2%

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

05 *Panel I*, 1921



NO COLORES

Area blanca: 380 unidades: 25.9%

Area gris: 546 unidades: 37.1%

Area negra: 30 unidades: 2%

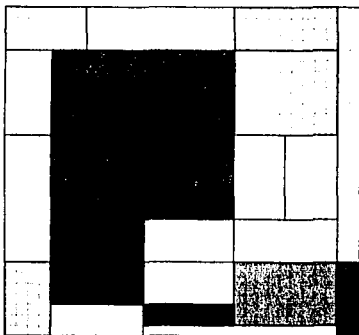
COLORES

Area amarilla: 36 unidades: 2.4

Area roja: 418 unidades: 28.4%

Area azul: 60 unidades: 4.1%

06 *Composición con rojo, amarillo, azul y negro*, 1921



NO COLORES

Area blanca: 297 unidades: 30.9%

Area gris: 124 unidades: 12.9%

Area negra: 80 unidades: 8.3%

COLORES

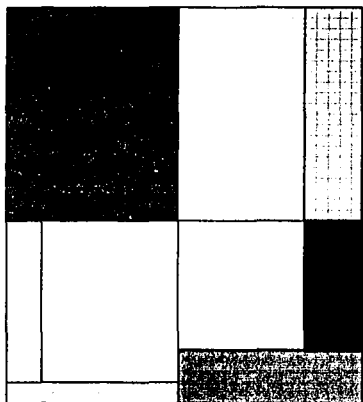
Area amarilla: 136 unidades: 14.2%

Area roja: 270 unidades: 28.1%

Area azul: 54 unidades: 5.6%

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

07 *Composición*, 1921



NO COLORES

Area blanca: 622 unidades: 54.2%

Area gris: 0 unidades

Area negra: 65 unidades: 5.7%

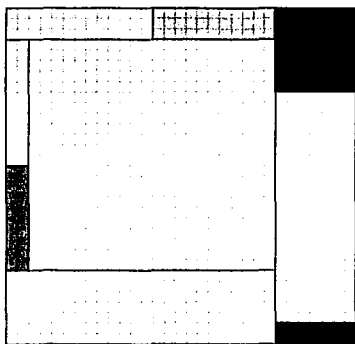
COLORES

Area amarilla: 95 unidades: 8.3%

Area roja: 285 unidades: 24.8%

Area azul: 80 unidades: 7%

08 *Composición 2*, 1922



NO COLORES

Area blanca: 869 unidades: 87.6%

Area gris: 0 unidades

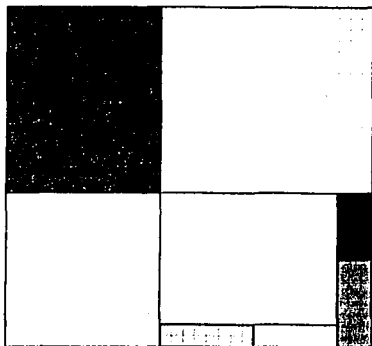
Area negra: 56 unidades: 5.6%

COLORES

Area amarilla: 33 unidades: 3.3%

Area roja: 14 unidades: 1.4%

Area azul: 20 unidades: 2%



NO COLORES

Area blanca: 682 unidades: 71%

Area gris: 0 unidades

Area negra: 18 unidades: 1.9%

COLORES

Area amarilla: 16 unidades: 1.7%

Area roja: 221 unidades: 23%

Area azul: 24 unidades: 2.5%

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

RESULTADOS****DEL ANÁLISIS*************CROMÁTICO**

A continuación se adjunta una tabulación con los resultados porcentuales de todas las obras, en base a la lectura de esta tabla será posible formular patrones de armonía cromática basados en la estricta teoría neoplasticista.

OBRA	NO COLORES			COLORES		
	blanco %	gris %	negro %	amarillo %	rojo %	azul %
01 [1920]	40.3	16.3	13.6	12.4	7.1	10.3
02 [1921]	58	14.2	12.4	5.7	6	3.5
03 [1921]	79	0	1.6	7.4	1.7	10.3
04 [1921]	65.9	23.2	1	5.2	1.5	3.2
05 [1921]	25.9	37.1	2	2.4	28.4	4.1
06 [1921]	30.9	12.9	8.3	14.2	28.1	5.6
07 [1921]	54.2	0	5.7	8.3	24.8	7
08 [1922]	87.6	0	5.6	3.3	1.4	2
09 [1928]	71	0	1.9	1.7	23	2.5

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las conclusiones a que llegamos a partir del análisis de las obras se resume en los siguientes puntos:

1. Siempre debe mantenerse una mayor área de *no colores* con respecto al área destinada a los colores.

2. La proporción de *no color* contra color es de 3 a 1, siendo que el área acromática ocupa un 75% de la superficie y el área cromática sólo un 25%.

3. Los porcentajes específicos para los *no colores* es el siguiente: 57% para el blanco, 12% para el gris y 6% para el negro.

4. Los porcentajes específicos para los colores es el siguiente: 13% para el rojo, 7% para el amarillo y 5% para el azul

5. Los porcentajes asignados a las zonas cromáticas pueden variar, y de esta variación dependerá el carácter del diseño; así podemos cambiar el color pero no los porcentajes, permitiendo al azul y al amarillo ocupar el área del rojo y viceversa.

6. Los porcentajes asignados a las zonas acromáticas no pueden variar, siendo esta la característica principal del trabajo neoplasticista y lo que mantiene la armonía. Entonces, el balance cromático dependerá de los colores cromáticos. El blanco debe permanecer como el de mayor área, y lo mismo para el gris y el negro.

7. Con el paso de los años, los neoplasticistas desaparecen el gris de sus obras, mostrando así, colores más puros y visualmente más saturados, de mayor impacto y memoria. Así, aprendemos a manejar el gris, pero siempre es preferible abstenerse de su uso.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

NEUTRALIZACIÓN CROMÁTICA NEOPLASTICISTA *****

Se ha tratado el color como un importante elemento dentro de la composición neoplasticista. La relevancia del color reside en su capacidad de impacto y mnemotécnica. Como ya se he dicho, los cuadros neoplasticistas buscaban un objetivo principal: el equilibrio asimétrico. Si bien el balance basado en la simetría axial es fácil de enunciar y plasmar, la asimetría requiere de instancias más complicadas para lograr armonía de pesos.

Múltiples ensayos de los artistas de *De Stijl*, llevaron a concluyentes disposiciones compositivas y cromáticas para lograr tal objetivo.

Ahora se ha presentado un estudio de aquellas disposiciones y una fórmula ha sido conseguida de sus muestras finales.

Dentro de los ideales de equilibrio asimétrico, el color jugaba un papel importantísimo, sino es que el protagonista. Las áreas coloridas fueron divididas en dos partes principales, en colores y *no colores*.

Como ya se ha indicado, los *no colores* ocupan la mayor parte de las composiciones, principalmente el blanco, logrando así una plástica limpia y controlada. Puede observarse que el blanco ocupa poco más de la mitad total del cuadro, recordándonos que, visualmente, tiene un valor saturación menor que cualquier otro color, por lo que requiere de un área mayor para expresar un peso que se equilibre con el resto. Su

contrapeso en el área de color es el amarillo, siendo el matiz más brillante y expansivo, el cual ocupa un espacio ocho veces menor al del blanco.

El gris y el blanco completan la gama acromática. Cada muestra de *no color*, tiene un equivalente o contrapeso en los colores, así cada color tiene una pareja que crea un efecto de balance y relación entre los colores acromáticos y los cromáticos.

Empecemos con el gris, éste esta al 10%, y tiene su contrapeso en el azul, el cual, debido a su tonalidad más oscura ocupa una área mayor, de más del doble de espacio. El gris, como ya se ha mencionado, no es indispensable, y a pesar de ser contrapeso del azul, éste último puede circunscribirse al efecto del blanco, reemplazando con éste las áreas destinadas al gris. Al eliminar el gris, se logra un efecto de mayor impacto y los colores lucen una mayor saturación y más limpieza.

El siguiente *no color* es el negro. Este color tiene la función de remarcar el impacto de los demás matices. Forma un fuerte contraste con las demás áreas, aunque debe ser usado en pequeñas cantidades, ya que su efecto puede ser abrumador y oscurecer el diseño, en vez de realzarlo. Su equivalente en peso es el rojo, el cual dobla su espacio siendo más luminoso.

Las proporciones utilizadas en los *no colores* no deben cambiar drásticamente, siendo éstas quienes mantienen la mayor parte del equilibrio de la composición cromática. A no ser por el gris, en cuyo caso puede

reemplazarse por blanco, ocupando el área destinada a este matiz.

En cambio, los colores sí pueden cambiarse de lugar, pero siempre manteniendo los porcentajes que se muestran; así, dependiendo del color que domine el diseño, será el carácter del mismo. El color que impera en la composición original neoplasticista es el rojo, siendo el de valor más equilibrado, al encontrarse entre el amarillo y el azul, de acuerdo a las Leyes de Newton.¹

Sin embargo, de acuerdo al objetivo que se busque en el diseño, la proporción del color puede variar, dando mayor peso al azul o al amarillo según convenga.

Llegamos entonces a las leyes de neutralización cromática, dentro de las cuales se ajustan los valores neoplasticistas de equilibrio asimétrico. Estas leyes indican que ciertos colores y *no colores*, al combinarse, se neutralizan entre sí, logrando el esperado efecto armónico consecuente.

Las leyes incluyen, asimismo, disposiciones para regir los colores secundarios. Aunque es bien sabido que éstos no forman parte de la teoría neoplasticista básica, aplicaremos las fórmulas obtenidas del trabajo de *De Stijl* para lograr balances cromáticos que incluyan estos matices, tomando en cuenta que tienen un valor idéntico al de su complementario, un color primario.

Las leyes son las siguientes:²

Negro = Neutro

Gris = Neutro

Bianco = Neutro

Amarillo + Rojo + Azul = Neutro

Amarillo + Morado = Neutro

Rojo + Verde = Neutro

Azul + Naranja = Neutro

Morado + Verde + Naranja = Neutro

Entonces, al combinar estos colores y *no colores*, considerando los porcentajes obtenidos del trabajo neoplasticista, obtendremos el esperado equilibrio.

El resultado gráfico que es considerado equilibrio se reconoce por limitar la paleta cromática a áreas de igual valor. Como explican estas reglas, los colores primarios y secundarios se neutralizan al combinarse de cierta manera; neutralizar significa que adquieren el mismo valor del negro, el blanco y el gris. Todas las pinturas analizadas muestran la combinación de negro, blanco, gris y los tres colores primarios, es así como demuestran balance, ya que en base a éstas reglas, las obras son totalmente neutras. Basándonos en las mismas reglas, es posible seguir el mismo camino para tratar con colores secundarios.

A continuación se muestran las combinaciones resultantes del análisis.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

COMBINACIONES * * * * * *
NEOPLASTICISTAS * DE
 *** EQUILIBRIO **CROMÁTICO**

En este apartado se anotan los resultados del análisis con respecto a las diversas combinaciones cromáticas obtenidas del trabajo neoplasticista. Igualmente se puntualiza el área porcentual de cada matiz con respecto al área total de trabajo. Tomando en cuenta estos dos factores, será posible lograr diseños que ostenten un claro equilibrio que no residirá en una experiencia axial, sino en la correcta combinación simultánea de matices. Lo que se busca es lograr la misma armonía que puede encontrarse en un área totalmente blanca o en un espacio en el que el blanco y el negro ocupen la misma proporción, sólo que mediante combinaciones que incluyan una mayor cantidad de colores y en disposiciones más complicadas.

Así, mostramos primero la combinación neoplasticista ideal, la cual muestra una composición de predominio blanco-rojo.

Cada combinación muestra el ideal neoplasticista y su inversión, así, entendemos que el diseño que surja de éstas combinaciones no debe ser estrictamente el ideal neoplasticista, sino que puede estar sujeto a sus normas pero girar valores de manera simultánea para obtener diversos tipos de equilibrio y efectos cromáticos

También se ilustra el uso de colores secundarios, los

cuales, ya se ha explicado, funcionan de la misma manera que los primarios, considerando su identidad complementaria. Los colores secundarios pueden ser utilizados bajo la misma luz arrojada por el experimento neoplasticista. Incluso mostramos combinaciones de colores complementarios (rojo-verde, amarillo-morado, azul-naranja) bajo las mismas fórmulas neoplasticistas, y hasta disposiciones de blanco contra negro y gris.

COMBINACIÓN

IDEAL **** NEOPLASTICISTA:

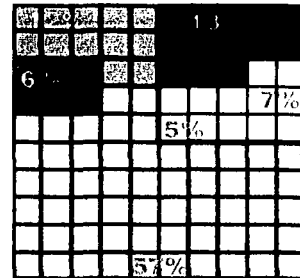
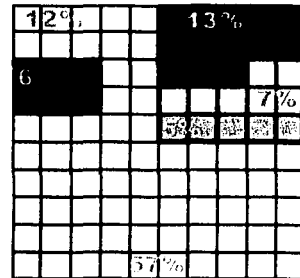
COMPOSICIÓN BLANCO - ROJO

Combinación principal que muestra los patrones básicos de balance neoplasticista. El blanco impera en todas las combinaciones básicas, y el carácter de la composición reside en el predominio del rojo en el área de colores.

Debajo se muestra la inversión de colores contra *no colores* dentro de esta fórmula, mostrando otra opción de combinación armónica.

El equilibrio, está dado por la relación entre la zona de colores y *no colores*. Los colores (rojo, amarillo y azul) en su combinación forman una zona neutral, la cual puede ser equiparada en valor con el negro, el gris y el blanco. Tenemos entonces una combinación de matices que tiene su contrapeso en una combinación de *no colores* (gris, blanco, negro) y cuya distribución esta basada en los modelos pintados por los neoplasticistas.

La inversión mostrada en la parte inferior se adhiere a una combinación inmediatamente opuesta, lo cual logra una inclinación totalmente diferente en el diseño, pero que se sujeta al mismo parámetro de medición del modelo neoplasticista original.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

COMPOSICIÓN

BLANCO - ROJO,

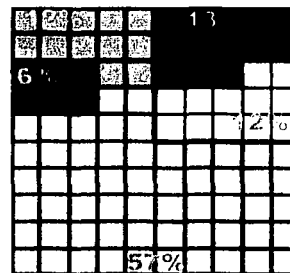
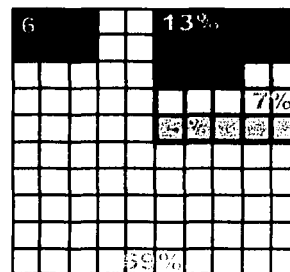
ELIMINANDO EL GRIS

Esta combinación sigue mostrando el ideal neoplasticista básico, con la diferencia de que el gris desaparece de esta composición. Nótese un mayor brillo y saturación en los colores, así como un aumento en la capacidad de impacto.

La eliminación del gris funciona como un impulso de impacto, si consideramos la naturaleza opaca de este *no color*. El gris tiende a opacar cualquier color junto al cual se encuentre, por lo que al retirarse, los colores primarios dan la impresión de estar más concentrados.

La renuncia al gris es también una sugerencia de la evolución neoplasticista, principalmente del trabajo de Piet Mondrian, quien -como puede observarse en la selección de pinturas analizadas- empieza a trabajar con una gran saturación de espacios coloridos en los que era muy común encontrar el gris, para alejarse de este estilo y preferir mayores espacios blancos, así como menguar el uso del gris en sus composiciones hasta evitarlo por completo.

La inversión de esta combinación -donde el rojo cambia sitio con el negro, el amarillo con el blanco y el azul con el gris- expresa más limpieza y un colorido más inmediato. El sitio del gris es cambiado por el azul de acuerdo al espacio determinado en la composición blanco-rojo original, aunque el sitio que era ocupado por el gris se transforma en adición al área blanca.

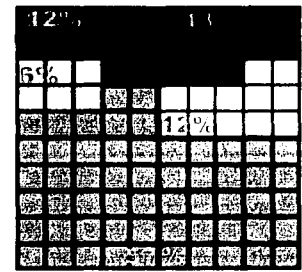
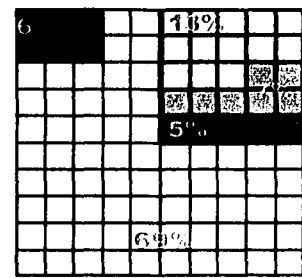


COMPOSICIÓN BLANCO - AMARILLO

Dentro de las combinaciones básicas del *Neoplasticismo* tenemos ésta con amarillo. La diferencia reside en un diseño más luminoso y brillante, con predominio de luces sobre sombras.

La mayor o menor utilización de un color depende del criterio que el diseño solicite. La elección de un color esta ligada a sus denotaciones y connotaciones, sin embargo ese es un extenso tema que no se encuentra dentro de los límites de este trabajo, el cual se limita a sugerir modelos de proporciones en combinación cromática. Este es el segundo caso dentro del estilo neoplasticista, de base amarilla. Como se ha podido apreciar en la composición blanco-rojo, el ideal neoplasticista esta siempre atado a una gran área blanca que domina el espacio, la cual esta seguida por un color particular que ocupa la segunda mayor extensión -en el primer caso es el rojo-. Este color, a pesar de la ganancia territorial del blanco, será el que determine la atención y el carácter visual de la composición.

En este caso, se impone el amarillo como color de base, lo cual adhiere al diseño todas las características lumínicas del mismo -sin mencionar las psicológicas y sociales-. Los primarios restantes cambian igualmente de posición obedeciendo a una rotación de espacios; sin embargo, la zona de *no colores* permanece intacta, ya que las proporciones originales de espacio no se han alterado.



COMPOSICIÓN BLANCO - AZUL**

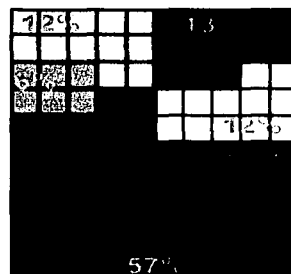
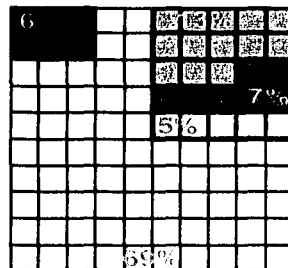
La última de las combinaciones básicas. En este caso muestra una ganancia de sombras sobre luces.

El azul ocupa la mayor porción en la zona de colores, así queda colocado como la segunda área dominante, sólo después del blanco. El blanco se conserva en los modelos neoplasticistas ideales con el mayor espacio, esto con el objeto de mantener un balance adecuado entre las áreas ocupadas -negro, gris o colores primarios- y las áreas libres o blancas.

La pintura neoplasticista siempre conservó grandes zonas blancas o limpias, las cuales eran mayores a las áreas ocupadas, ya que estas últimas siempre parecen tener un mayor peso.

La inversión de esta composición da por resultado una fuerte composición con el rojo como protagonista. Todas las inversiones consiguen el efecto contrario inmediato del modelo original, el cual siempre busca obtener un delicado equilibrio neutro. Al contrario, las inversiones imponen fuertes contrastes y áreas coloridas, lo que las convierte en composiciones de carácter fuerte y de una inminente agresividad e impacto visual, el cual se logra, precisamente, por la negación de la neutralidad. Esto nos demuestra que el estudio del arte no sólo funciona como base e inspiración, sino incluso como extracción, inversión o negación extrema.

La inversión de colores se realiza de acuerdo al modelo original blanco-rojo, pero de acuerdo al área que ahora ocupan los colores primarios.

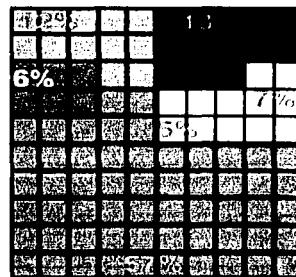
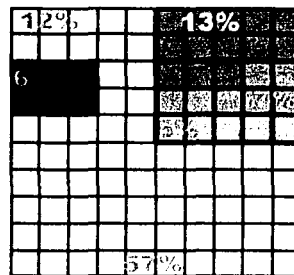


COMBINACIÓN DE COLORES***** SECUNDARIOS: **COMPOSICIÓN BLANCO - VERDE**

Esta combinación es equivalente a la combinación ideal neoplasticista. El uso exclusivo de colores secundarios cambia el efecto básico del diseño, pero mantiene las relaciones de equilibrio, al utilizar la simetría entre colores complementarios. Aquí sólo se ilustra el ejemplo básico, aunque podemos obtener combinaciones secundarias por cada una de las primarias, siendo las siguientes: *Composición blanco-morado* y *Composición blanco-naranja*.

Como ya se ha indicado, a cada color primario corresponde un complementario, el cual tiene un valor equivalente y se encuentra en el extremo opuesto del círculo cromático. Al rojo corresponde el verde, al amarillo el morado y al azul el naranja.

Este modelo de combinación se basa en ese principio, así la porción establecida para cada uno de los colores primarios ha sido asignada a su complementario, formando así un equilibrio equitativo al logrado por medio de los primarios, aunque con matices diferentes, lo cual amplía las posibilidades de uso. Los *no colores* permanecen exactamente iguales con respecto a la composición original blanco-rojo, por lo que la inversión se maneja de manera similar, atribuyendo los sitios de contrapeso que ya se han establecido entre colores y *no colores*.



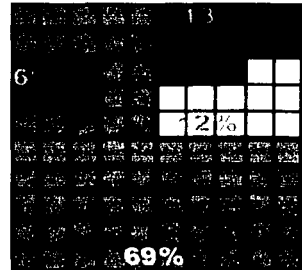
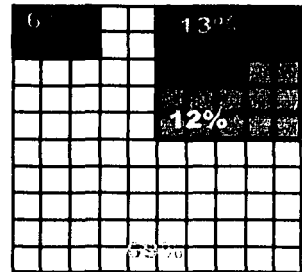
COMBINACIÓN DE **COLORES COMPLEMENTARIOS: **COMPOSICIÓN ROJO - VERDE**

Es posible combinar colores complementarios bajo las fórmulas neoplasticistas, considerando las leyes de neutralización de matices ya enumeradas, conseguimos áreas de color equivalentes y su contrapeso en áreas de *no color*. Estas combinaciones no muestran una ganancia decisiva de un color sobre otro, sino que exhiben áreas de matices equivalentes utilizando las áreas destinadas a los colores primarios.

El área ocupada por el color primario -en este caso el rojo- es la misma que ocupa en la composición original blanco-rojo, es decir, la porción mayor dentro del área de los colores. El color complementario tendrá, por consiguiente, la zona destinada a los dos colores primarios que lo componen -el amarillo y el azul, en este caso-, así ocupará el área que otrora llenaban dos colores primarios. De esta manera, seguimos teniendo los tres colores primarios en la zona de colores, aunque ahora representados por el rojo la combinación del amarillo y azul.

Los neoplasticistas eran muy reticentes a utilizar colores secundarios, sin embargo, es importante entender que podemos aplicar sus métodos en la búsqueda de propuestas originales.

La inversión resulta muy sencilla, consiste en cambiar el rojo a su porción equivalente en *no colores* (el negro), asignando el espacio restante a su complementario, ya que este ocupa el espacio que equivale a dos colores primarios.



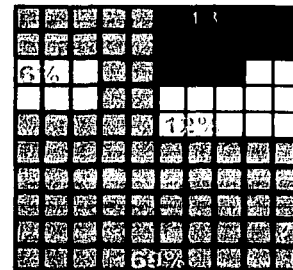
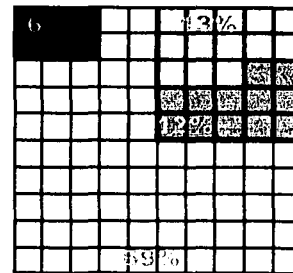
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

COMPOSICIÓN AMARILLO - MORADO***

De la misma manera que manejamos la combinación de complementarios en la composición anterior, es posible hacerlo con los otros dos colores complementarios. En este ejemplo se tomó el amarillo como protagonista de la combinación, asignándole el sitio correspondiente al color predominante -rojo, en la versión neoplasticista original- así el carácter de la composición se basa en la relación de blanco y amarillo (espacio libre y espacio ocupado). El morado, color complementario del amarillo se coloca exactamente igual que en el caso anterior con el verde. Este ocupa el sitio destinado a los dos primarios que lo conforman: el rojo y el azul, llenando un espacio que se equipara en valor y peso.

La inversión funciona de la misma forma, llenando el espacio del gris (si lo hay) y el blanco con el color secundario -el morado- y cambiando el sitio del amarillo por el espacio que ocupaba el negro.

Las inversiones siempre indican el opuesto, cambiando la configuración original (basada en la luminosidad del amarillo) por un dominio más denso y más oscuro en el morado.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

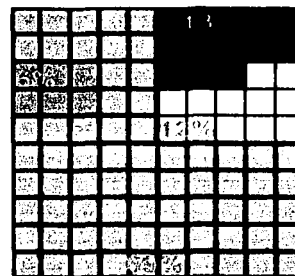
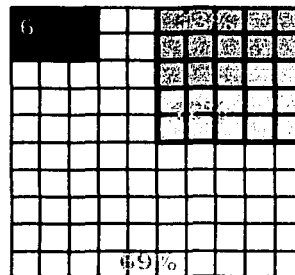
COMPOSICIÓN *** AZUL - NARANJA

La última de las composiciones que enfrentan colores complementarios es la combinación azul-naranja.

Estos tres modelos de complementarios son fáciles de utilizar, ya que manejan dos matices del todo inmediatos y de impactante contraste.

Al igual que en los ejemplos anteriores, el naranja utiliza el espacio de sus componentes (rojo y amarillo), dejando el área mayor dentro del área colorida, al azul.

Si bien la composición azul-naranja maneja colores equiparables, la inversión cambia el equilibrio neoplasticista por un estilo muy inclinado al color y el espacio vibrante, sin detenerse en la neutralidad lograda por los modelos de *De Stijl*, pero sí aludiendo a su contrario total.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

COMBINACIÓN * DE ** COLORES ***** PRIMARIOS Y SECUNDARIOS

También pueden combinarse los seis colores básicos del círculo cromático bajo la experiencia neoplasticista. Siguiendo las fórmulas de equivalencia ya establecida, estos serían los resultados. Arriba se muestra el predominio de colores primarios y debajo el de secundarios.

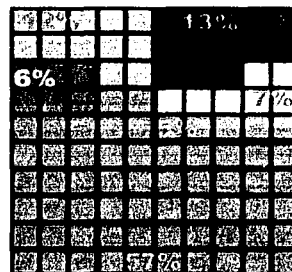
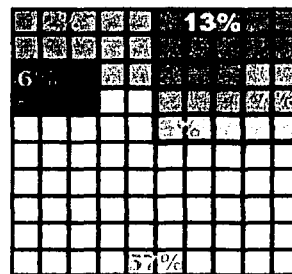
A cada color corresponde un equivalente *no color* en cuanto a oscuridad y brillo. Esto es que al rojo equivale el negro, al amarillo el blanco y al azul el gris.

Conociendo esta premisa, es posible combinar los seis colores, esto es eliminando el área de *no colores* y sustituyéndola por los colores primarios de acuerdo al sitio que, ya aclaramos, les corresponde.

La zona de colores estará entonces, ocupada por los colores secundarios, cada uno instalado en el sitio que originalmente corresponde a su complementario (el verde en el lugar del rojo, el morado del amarillo y el naranja del azul).

La inversión es simple, sólo se colocan los primarios en la zona de colores y los complementarios en la de *no colores*, igualmente, ocupando los sitios que corresponden a su complementario.

Esta composición cromática se trata de la combinación de dos áreas cromáticas y ninguna acromática, lo cual se obtuvo de un seguimiento lógico de la colocación de colores en los cuadros neoplasticistas, a pesar de que ellos nunca utilizaron los seis colores complementarios en una sola obra plástica.

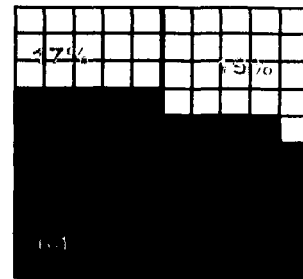
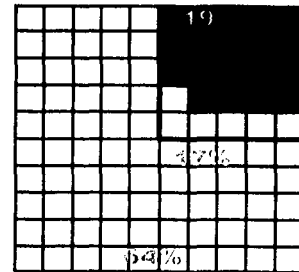


COMBINACIÓN DE ****NO ****C** COLORES

De la misma manera, el equilibrio neoplasticista puede conseguirse utilizando sólo los *no colores*, en los que la ganancia del blanco muestra un balance complementario con el área negra y la gris. La zona gris, puede asimismo, eliminarse, resultando en el ejercicio más básico de equilibrio no cromático asimétrico.

La Inversión, en la parte inferior, muestra el efecto contrario.

Para lograr esta composición, sólo se utilizó el espacio de los colores primarios por su contrapeso acromático. Así, el espacio destinado al rojo se llenó de negro, el del azul en gris y el amarillo en blanco.



5 . CUATRO
EJEMPLI
FICACIÓN
DE DISEÑO
GRÁFICO
NEOPLAS
TICISTA



En este último apartado se muestran diversos ejemplos de Diseño Gráfico neoplasticista. Con esto se hace referencia a los modelos propuestos en los tres puntos anteriores, los cuales fueron utilizados en la construcción de los diseños siguiente.

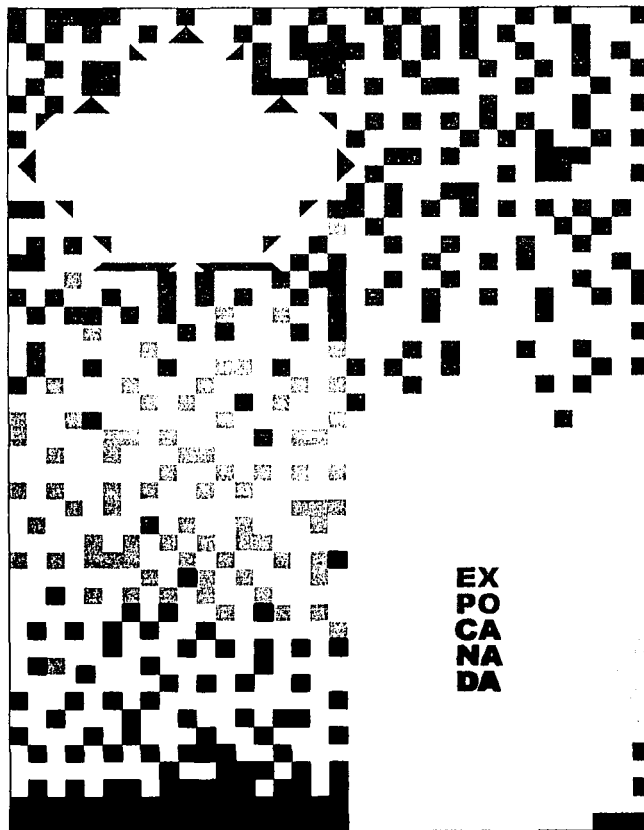
Los ejemplos siguiente fueron diseñados como parte del trabajo escrito, siendo una demostración de los objetivos planeados: conseguir diseños a partir de la experiencia neoplasticista. Todos los ejemplos fueron construídos por mí, y ejemplifican el uso de los modelos que se han obtenido gracias al estudio del *Neoplasticismo*.

Los diseños que se muestran a continuación fueron formados a partir de los tres modelos planteados: *modelo de composición*, *modelo de abstracción* y *modelo de combinación cromática*. Al utilizar los tres modelos, es más factible acercarse a un diseño neoplasticista más puro y equilibrado, sin embargo, también puede utilizarse uno sólo de los modelos y aplicar otras técnicas en la continuación del gráfico; así notemos que no se busca limitar el campo creativo, sino ampliar sus posibilidades.

Cada lámina indica qué modelos se utilizaron en su construcción.

EXPO CANADA

1. *Modelo de composición de 90° o Modelo Mondrian.*
2. *6° Estado de abstracción o Estado Leck #02.*
3. *Modelo de combinación cromática blanco-rojo, sin gris.*



El primer modelo utilizado fue el de composición. Como ya se ha especificado, al área designada de trabajo se impone una cuadrícula de repetición básica, integrada por cuadrados de tamaño idéntico (5 mm. en este caso). Una vez que la superficie está dividida por esta retícula, se superpone una segunda, basada en dos líneas verticales y dos horizontales, las cuales se disponen de tal manera que formen una subdivisión de nueve espacios. La lectura se ha definido como centrípeta, por lo que debemos considerar que iniciará en la esquina (y recuadro) superior izquierdo, seguirá hacia abajo, luego a la derecha, subirá hasta el borde de nuevo y descenderá hacia el centro. Este último será el punto focal del diseño. El centro siempre debe ser definido considerando el diseño total, tomando en cuenta color y figura, además de composición. Entonces, tenemos que la lectura de este cartel comienza con la hoja de maple en la parte superior y baja hasta la base de cuadros negros, después hacia la esquina amarilla, de donde sube hacia la parte roja y baja de nuevo hasta el centro, que ostenta la leyenda *Expo Canada*.

Se tomó el *6o Estado de abstracción* o *Estado Leck #02* para realizar la contracción de la característica hoja de maple. Así, se redujeron sus partes en base al método, hasta encontrar los últimos puntos armónicos y de reconocimiento.

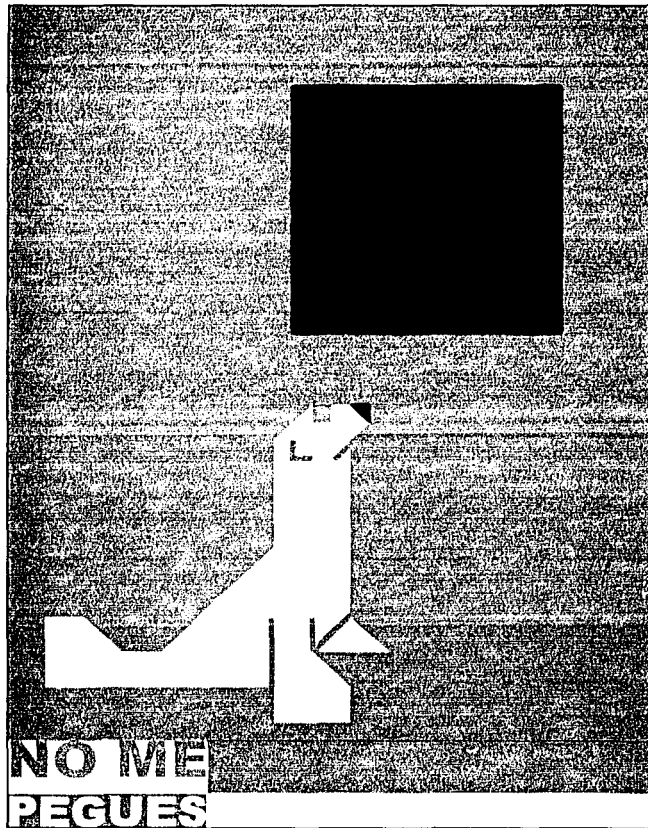
Finalmente la combinación de colores elegida fue la *blanco-rojo, sin gris*. esta es la combinación ideal neoplasticista, y se distribuyó teniendo en consideración la cuadrícula básica de repetición, la cual sirvió para

medir el área total del diseño y en base a ésta, conocer los porcentajes que se destinaban a cada color. Entonces, tomando los porcentajes establecidos en el apartado del color, se distribuyeron las cantidades (en unidades de 5 mm. cada una) de color siendo, en este caso, conformados por pequeños cuadrillos que se contabilizaron teniendo en cuenta los porcentajes y área total del diseño (69% de blanco, 13% de rojo, 7% de amarillo, 6% de negro y 5% de azul).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

NO ME PEGUES

1. *Modelo de composición de 90° o Modelo Mondrian.*
2. *3er Estado de abstracción o Estado Leck #01.*
3. *Modelo de combinación cromática azul-naranja invertido.*



Se utilizó el *Modelo de composición de 90°* o *Modelo Mondrian*; éste consiste en establecer la posición de cada elemento en base a dos retículas independientes que se superponen en ángulos exclusivos de 90 grados.

En este caso, el centro de atención se ubica en la parte superior de la foca. La lectura se inicia en la esquina superior izquierda y baja hacia la leyenda en azul y blanco, después sigue las líneas del mismo color hasta el borde, para subir hacia el cuadro negro y bajar de nuevo hacia la foca. De esta manera, la lectura del diseño tiene una coherencia que determina prioridades y ubica un punto focal.

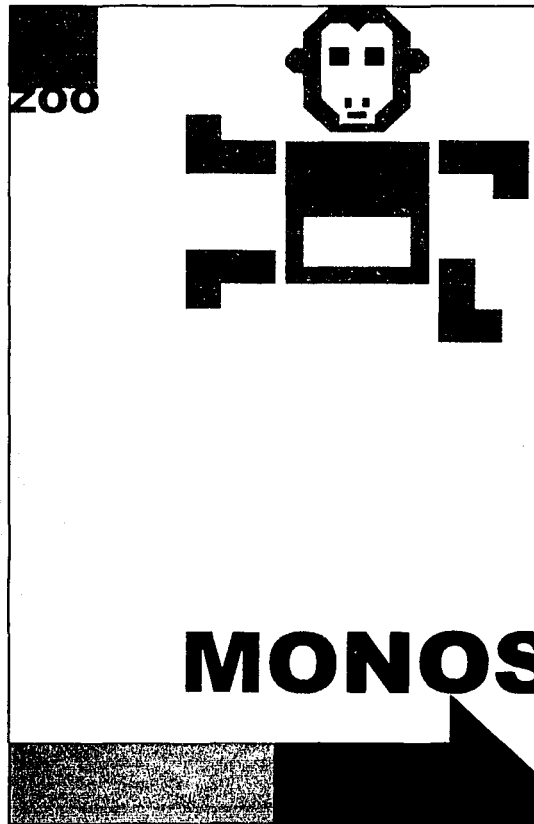
La foca se realizó por medio del *3er Estado de abstracción* o *Estado Leck #01*. Basado en el trabajo cartelista del pintor Bart van der Leck, el 3er Estado es suficientemente literal y alude claramente a una figura reconocible.

La elección del color se basó en la *combinación azul-naranja invertida*, la cual maneja al naranja como color dominante.

El color se distribuyó de manera cuantitativa, calculando el área total del trabajo en base a unidades de 5 mm. cada una; a partir del número obtenido se sacaron porcentajes para asignar un número determinado de unidades (cuadros de 5 mm.) a cada color, según lo indica el modelo de combinación cromática elegido (69% de naranja, 13% de negro, 12% de blanco y 6 % de azul).

MONOS

1. *Modelo de composición de 90° o Modelo Mondrian.*
2. *5to Estado de abstracción o Estado Huszár.*
3. *Modelo de combinación cromática blanco-rojo, sin gris.*



Se utilizó nuevamente el *Modelo de composición de 90°* para lograr la colocación de elementos gráficos en este diseño.

Este modelo de composición determina nueve áreas dentro del diseño. El área número uno marca el comienzo de la lectura y sigue un patrón centrípeto. Este patrón se obtuvo a través del estudio de las obras neoplasticistas, las cuales se realizaban de esta manera. Entonces, empezamos a leer en la esquina superior izquierda, donde se indica la palabra *zoo*, después la vista baja hacia la parte azul de la flecha, la cual continúa hacia la parte negra y sube hacia el mono en rojo y amarillo, para descender nuevamente hasta las letras rojas en la palabra *monos*. Como puede apreciarse, la lectura da un recorrido visual por todo el diseño, mostrando los diferentes elementos, su importancia y el objetivo final.

El estado de abstracción utilizado fue el *Zero o Estado Leck #01*. Como se ha remarcado ya, se encuentra inspirado en el trabajo cartelista del artista, por lo que su uso puede ser muy recurrente y útil, ya que es de fácil lectura y es muy sintético. Como sabemos, las abstracciones neoplasticistas obtenidas sólo utilizan verticales, horizontales y angulaciones de 45°.

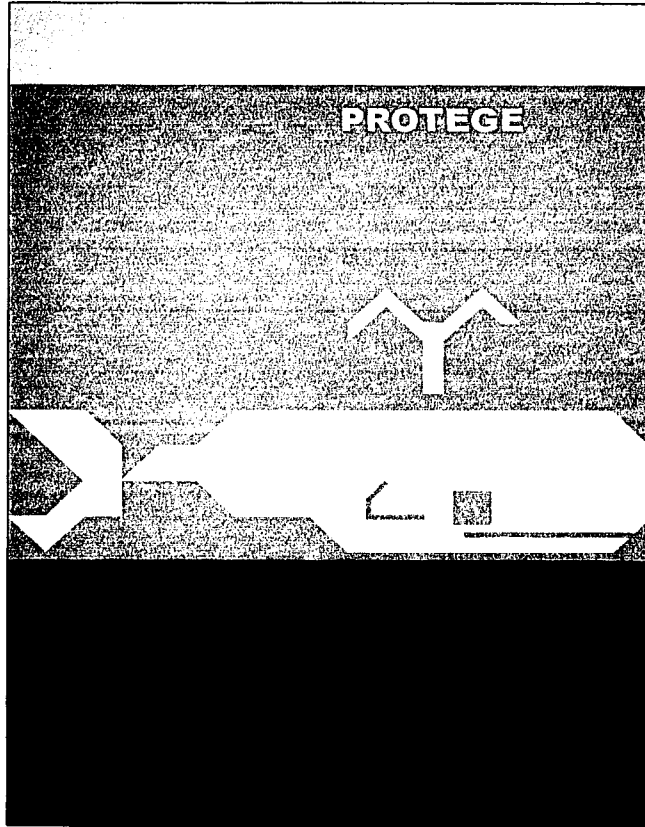
Los colores se distribuyeron en base a la *combinación ideal neoplasticista blanco-rojo*, la cual muestra un dominio del rojo, sólo después del espacio blanco.

Como ya se ha aclarado, la asignación numérica de espacios reticulares de 5 mm. a cada color es básica en la correcta aplicación del modelo de combinación, el cual determina porcentajes específicos a cada

color. La aplicación del color podría parecer difícil, y de hecho necesita de un trabajo concentrado, pero no es demasiado compleja, ya que -como ha sido establecido- sólo se utilizan ángulos de 90 y 45°, por lo que la aplicación del color puede hacerse por medio de pequeños cuadros de 5 mm. por lado o cualquier múltiplo que ocupe la porción requerida, y los ángulos de 45° se caracterizan por utilizar siempre la mitad de uno de estos cuadros reticulares, es decir, como triángulos rectángulos.

PROTEGE

1. *Modelo de composición de 90° o Modelo Mondrian.*
2. *3er Estado de abstracción o Estado Leck #01.*
3. *Modelo de combinación cromática blanco-amarillo invertido.*



El *Modelo Mondrian* determinó tres áreas verticales y tres horizontales, que combinadas, forman los nueve cuadros que requerimos para la correcta lectura centrípeta. Esta comienza en la esquina superior izquierda, en la zona amarilla, después baja hasta la zona negra. Las tres áreas horizontales son fácilmente visibles, ya que están remarcadas por áreas de color muy específicas: amarillo, azul y negro. La lectura prosigue a lo largo de la zona negra y sube de nuevo cuando llega al borde, hasta la zona amarilla de nuevo, naturalmente, después baja de nuevo, para enmarcar como centro la palabra *protege* y la zona facial de la ballena.

Se utilizó el *3er Estado de abstracción* o *Estado Leck #01*, el cual demuestra nuevamente su extensivo uso. Es fácil y rápido entender las figuras zoomorfas que se denotan con este estado de abstracción, además de evitar detalles innecesarios.

Los colores se ajustaron a la *combinación blanco-amarillo invertida*, la cual muestra una ganancia de azul, muy adecuado al mensaje ecológico del cartel. Como en este caso, la combinación debe ser cuidadosamente elegida de acuerdo al mensaje que debe transmitir el diseño.

La asignación de espacios para los colores, se hizo de manera numérica y en base al área total del diseño, a partir de la que se obtuvieron proporciones para cada color (57% de azul, 13% de negro, 12% de blanco, 12% de rojo y 6% de amarillo).

MUSEO DE HISTORIA NATURAL

1. *Modelo de composición de 45° o Modelo Doesburg.*
2. *3er Estado de abstracción o Estado Leck #01.*
3. *Modelo de combinación cromática blanco-amarillo.*



Aquí podemos apreciar el uso del *Modelo de composición de 45°* o *Modelo van Doesburg*. Este modelo se basa en los mismos principios del *Modelo Mondrian*: dos retículas superpuestas que forjan una división en nueve áreas de lectura centrípeta. La diferencia es bastante obvia, en este caso, las dos retículas -y por consiguiente todos los elementos que determina la composición- han sido rotados a 45°, obteniendo una composición de mayor dinamismo y menor formalidad. Es claro que debe elegirse el modelo de composición de acuerdo al carácter que se quiera otorgar al diseño.

Este modelo tiene la característica de ser muy susceptible a enfocar todo en el centro, claro que esto es a elección del diseñador. El ejemplo que se muestra comienza su lectura en la parte central baja del lado izquierdo, cerca de la letra *ene*; la lectura sigue (siempre en 45°) sobre el espacio blanco en la esquina inferior izquierda hasta salir del área de trabajo y doblar hacia la derecha, cubriendo otra área blanca, para volver a salir del área demarcada y subir hacia la esquina superior derecha, tocando el extremo de las bandas azul y roja; después regresa sobre el área blanca de la parte superior y baja a la zona central que incluye todos los elementos, desde tipografía hasta imagen y color.

Como puede apreciarse, se concentró el foco visual, evitando las divisiones laterales.

El color fue distribuido en base al área total y porcentajes obtenidos de ésta, como se ha venido haciendo, y su colocación fue en cuadros pequeños de 45° de

Inclinación con base en la *combinación blanco-amarillo sin gris* (69% de blanco, 13% de amarillo, 7% de azul, 6% de negro y 5% de rojo).

VIDA UNIVERSITARIA

1. *Modelo de composición de 90° o Modelo Mondrian.*
2. *Modelo de combinación cromática de primarios y secundarios.*



Como se ha venido insistiendo, los modelos neoplasticistas propuestos en este trabajo, no buscan ser reglas absolutas y limitar el campo gráfico. Hemos conocido que, la obra y teoría neoplasticista eran en extremo rígidas y bastante absolutistas, sin embargo, la aportación que obtenemos de ellas no son las limitaciones autoimpuestas, sino las posibilidades y opciones gráficas que podemos extraer de sus artistas y su obra. Pensando en esto se creó el siguiente diseño. En éste podemos ver la adición de fotografías a una composición neoplasticista. Si bien la figuración no contaba entre las determinaciones de éstos artistas, ahora es importante entender que las posibilidades que el estudio de ésta corriente nos ofrece, son susceptibles de combinarse, cambiarse o invertirse para crear diversos efectos.

La fotografía que tenemos como fondo se mezcla con dos modelos neoplasticistas: uno de combinación de color y otro de composición.

El modelo utilizado en la composición es el de 90° o *Mondrian*, por medio del cual añadimos un modo de lectura a la fotografía y al diseño. Visualmente, el diseño comienza con el título, en la esquina superior izquierda, para bajar hasta la base y continuar hacia la derecha.

La división de módulos verticales está perfectamente delimitada por las uniones entre las tres fotografías que fueron montadas, pero la división horizontal fue demarcada por los elementos que ostenta el diseño. La primera división -de arriba hacia abajo-, se encuentra en la base de las letras, la siguiente pasa justo

por debajo de la concentración de cuadros coloridos en la parte baja.

La lectura culmina en el rostro central y el colorido bajo el mismo.

La combinación utilizada fue la de *colores primarios y secundarios*, que es la única que excluye a los *no colores* por completo. En este trabajo no se tomó el área total del diseño, sino que se separó una zona específica sobre la que se trataría la combinación cromática. Esta área corresponde a la parte cubierta por los cuadros de colores. Se tomó esta área específica, se sacó su área total y a partir de esto se obtuvieron los porcentajes de colores a utilizar.

Como se puede apreciar, aquí se aplicó un método de forma bastante libre, de ésta manera sabemos que la utilización de métodos no busca encerrar, sino explorar posibilidades creativas.

RETRATOS

1. *Modelo de composición de 90° o Modelo Mondrian.*
2. *Modelo de combinación de no colores.*



Tenemos un ejemplo más en el que se usa la fotografía como base del diseño. Sin embargo, la configuración de este trabajo difiere del anterior en su total adhesión a modelos propuestos de origen neoplasticista.

En este diseño, la fotografía en blanco y negro pasa a formar parte de las áreas acromáticas, suslituyendo a las áreas grises y negras de un cierto modelo combinatorio.

La combinación utilizada fue la de *no colores invertida*, en la que tenemos una amplia ganancia de negro sobre blanco. Los porcentajes que sugiere este modelo son de 64% para el negro, 17% para el gris y 19% para el blanco. El conteo de unidades para cada *no color* se realizó de la misma forma que se ha venido haciendo -sacando área total y convirtiendo unidades en porcentajes de espacio para cada color-, sólo que en este caso se unieron las partes correspondientes al negro y al gris formando un área común, que es la que ocupa la fotografía. Las zonas blancas son muy notables por efecto del contraste, y es en base a ellas que pueden formarse zonas de atención.

La composición se arregló en base al *modelo de 90°*, en el que se delimitaron las áreas en nueve partes que forman una continuidad centrípeta, al modo neoplasticista. Así, la lectura comienza en la esquina superior izquierda, con el cuadro blanco y el nombre del museo, entonces baja y sigue el área blanca y las letras titulares de la parte inferior, para subir llegando al borde, hasta nuevos datos (fechas) en la parte superior derecha; entonces regresa a la izquierda y baja

Inmediatamente sobre el rostro femenino.

El modelo de combinación cromática utilizado -de *no colores*- es el más simple dentro de la propuesta neoplasticista, intuyendo sencillas relaciones entre zonas brillantes y zonas oscuras.

CON CLU SIO NES

Finalmente, es importante remarcar la comprobación de la hipótesis que se planteó en un principio, ¿es posible encontrar un modelo de diseño a partir del análisis del arte neoplasticista? La respuesta y conclusión es que sí, es posible. Tomando en cuenta una gran cantidad de datos e información acerca de ésta corriente, se logró un criterio uniforme y de éste pudo obtener un análisis que resultó en fórmulas de creación y creatividad.

Para llegar a este objetivo, fue necesario pasar por diversas etapas que reforzaron y cristalizaron el conocimiento acerca del *Neoplasticismo* que fue necesario para entender su proceso de elaboración artística, tanto teórica como técnicamente. El primer paso fue entender las relaciones contextuales que propiciaron el desarrollo de esta corriente. Como se advierte en el primer capítulo, fue necesario tomar en consideración factores geográficos, históricos, sociales y artísticos, en orden para sostener una base de fundamento

al movimiento plástico. El entorno bien definido que tuvo el *Neoplasticismo*, teniendo como epicentro a los Países Bajos, justifica y explica diversos factores y elementos adjudicados a la obra del grupo *De Stijl*; de ahí la importancia de implementar un contexto general como primer elemento. Al considerar estos factores se logró conocer mejor la cadena de acontecimientos que llevaron a la creación definitiva del *Neoplasticismo*, logramos entender su pretensión teórica y su ascetismo plástico y de pensamiento.

Pero no habría sido posible comprender el alcance, consecuencias y origen del movimiento, sin tomar en cuenta el camino recorrido por el arte, particularmente la transición del tradicional academicismo al inquietante mundo de la plástica moderna. El *Neoplasticismo*, como ya se ha explicado, debe su concepción a la continuidad técnica y teórica del arte moderno. El estudio de las corrientes artísticas de finales del siglo XIX y las posteriores de principios del XX explican cuidadosamente el origen y construcción de una corriente tan específica como el *Neoplasticismo*. Fue necesario hacer un repaso de varios movimientos plásticos para lograr una comprensión general del panorama artístico que imperaba en aquellos años y que, sin duda, preparó de forma determinante el terreno para la implementación de la estética neoplasticista. Incluso es posible encontrar recurrentes alusiones al arte anterior por parte de los artistas de *De Stijl*, anunciando y atribuyendo su quehacer a los estudios de artistas del pasado inmediato.

Quizás es más difícil hallar relaciones inmediatas entre

el *Neoplasticismo* y las primeras corrientes modernas, como el *Impresionismo*, *Neoimpresionismo*, *Postimpresionismo*, *Fauvismo* y *Expresionismo*; pero ahora puedo asegurar sin lugar a dudas que la relación existe y es vital entenderla para conocer a fondo la corriente neoplasticista. Esto no constituye ningún descubrimiento novedoso, se sabe que las diversas corrientes modernas guardan una estructuración consecuente entre ellas; sin embargo, la importancia de redescubrir los elementos que formaron cada una de estas corrientes reside en estructurar mentalmente una sucesión de teoría y práctica que desembocaron posteriormente en las corrientes constructivas y el *Neoplasticismo*, de manera particular.

Así fue imperativo, pretendiendo la total comprensión del movimiento neoplasticista, conocer y reconocer la justificación plástica de las corrientes modernas tempranas. Entonces fue posible encontrar patrones y argumentos que enlazan a las corrientes más diversas; obtuvimos la desvalorización del dibujo de los impresionistas, el impacto cromático de los postimpresionistas, la liberación definitiva de la tiranía volumétrica con los fauvistas y la necesidad de encontrar una alternativa a la tragedia expresionista.

El desarrollo de estas corrientes, asimismo, llevó al descubrimiento cubista, primer elemento de formación constructiva. Sin duda, el estudio del *Cubismo*, fue uno de los principales modelos de referencia neoplasticista, los artistas mismos así lo explican, atribuyendo crédito a la que es considerada, por muchos, como el paso más importante en la revelación de la plás-

tica del siglo XX. El interés de los artistas de *De Stijl* en el *Cubismo* surge de la contemplación de la forma geométrica como elemento controlable y visiblemente humano. El *Cubismo* no sólo influyó la aparición del *Neoplasticismo*, sino de otras corrientes que, a su vez, son antecedentes del *Neoplasticismo* en sí mismas. Estas corrientes también fueron tratadas en apartados propios; por un lado tenemos el *Futurismo*, y su apego a la anarquía como elemento expresivo, así como la veneración a la tecnología y la época moderna, factores retomados por la teoría neoplasticista, que también se acercaba a una negación de lo natural y orgánico. Por otra parte estudiamos el *Rayonismo*, como un medio de transición entre el *Cubismo-Futurismo* de la Europa occidental y su expresión en la parte oriental. Rusia fue el escenario para el crecimiento del *Rayonismo*, cuyos antecedentes cubistas y expresionistas servirían de comienzo a una de las más importantes e innovadoras corrientes, el *Constructivismo*. Las corrientes constructivas, siendo el *Neoplasticismo* una de ellas, surgen del cambio de necesidades y requerimientos estéticos, por parte de una sociedad más industrializada; la importancia del *Constructivismo* como base inmediata para el nacimiento de otras propuestas gráficas, es la prioridad que dio a la accesibilidad artística. El acercamiento de las corrientes constructivas con el público se logra, quizás no de manera inmediata e inequívoca, pero sí como un vehículo para otras propuestas gráficas más populares. Encontramos en el *Constructivismo* los inicios del Diseño Gráfico, y lo más importantes del estudio de

éstas corrientes no reside en su calidad de pioneras del diseño, sino debido a que muestran una faceta artística del diseño.

El diseño, en la mayor parte de los casos y a lo largo de su historia, carece de la belleza, composición y calidad que califican como arte. Especialmente en nuestra época, es difícil discriminar la enorme cantidad de diseño chatarra que inunda el mercado, con una creciente comunidad de diseñadores mal formados y de educación prácticamente nula, el desarrollo del diseño se ha convertido en una labor de élite, donde muy pocos diseñadores manejan y elaboran trabajos con valor real. Es muy difícil encontrar trabajos de diseño con la calidad y justificación teórica que ostentaban la gráfica constructivista rusa o el *Neoplasticismo* holandés; por esto el desarrollo de éste trabajo desemboca, no sólo en la comprensión de los elementos que formaron al *Neoplasticismo*, sino en su utilidad como aplicación gráfica.

A través del análisis del *Neoplasticismo*, estudiando su origen, su concepción teórica, expresión técnica y evolución plástica, fue posible organizar éstos elementos como puntos de estudio para lograr formulaciones compositivas y plásticas de valor estético.

Las propuestas gráficas obtenidas no solamente deben considerarse como ofertas plásticas, sino como fórmulas basadas en una ideología compleja y una estructura técnica. No se busca con esto dar un matiz filosófico a la gráfica, sino entender las políticas de relación entre la ornamentación y la teoría que la rige. Entonces, entendamos que la creación de modelos neoplas-

ticistas funciona como un eficiente proceso de armonización de elementos plásticos, basado en la idea neoplasticista del equilibrio universal.

Encontramos tres propuestas básicas en el estudio de la obra neoplasticista: composición, abstracción y color. Siendo muchísimos los elementos formales que podrían describirse dentro de esta corriente, estos tres resaltan como instrumentos básicos de creación gráfica. Esto se debe a su muy extendido uso y la generalidad de su propuesta. Los tres elementos ya mencionados se explican e instruyen en su realización, fueron notados con especial atención debido a su complejidad de manejo y la libertad creativa que permiten. Siendo los tres elementos más importantes dentro del *Neoplasticismo*, tomando en cuenta la sorprendente heterogeneidad de la obra dentro de *De Stijl*.

Así, la composición comienza el trabajo de diseño, ofreciendo una justificación a la ubicación de elementos gráficos. Esto responde a la enorme necesidad de organización estructural dentro del diseño moderno; como podemos darnos cuenta, la mayor parte del diseño que nos rodea no tiene base de construcción alguna, resultando en formaciones visuales sin sentido, estabilidad ni armonía; desorganización básicamente. Es obvio que existen diseños que están pensados para carecer de una estructura, pero aún éstos deben ser planeados de modo que aludan una falta de estructura intencional y no un error del diseñador.

Después obtuvimos la abstracción neoplasticista, la cual esta basada en la geometrización de elementos naturalistas. Como bien se sabe, el impacto de un

diseño reside en la síntesis efectiva y estética de un mensaje, estos son los dos principios que rigen la abstracción neoplasticista. Se logró la obtención de un método de desarticulación de objetos, el cual distribuye la lectura del modelo en sus puntos básicos, logrando una síntesis apoyada en diversos niveles, que responden, a su vez, a necesidades diferentes.

Por último tenemos el complicado sistema de color neoplasticista. Siempre ha resultado azarosa la distribución de colores en un diseño, normalmente regida por el instinto más que por la técnica. Ahora se propone un sistema cromático de combinaciones de colores básicos, complementarios y acromáticos. A partir de un desglose del uso del color, su cuantificación y organización, fue posible formular combinaciones que especifican la cantidad necesaria de cada color para formar relaciones equilibradas entre ellos.

Entonces, combinando las tres formulaciones obtenidas del trabajo neoplasticista con el uso adecuado de las bases del diseño y el trabajo metodológico, pueden conseguirse obras gráficas que responden no sólo a necesidades funcionales, sino que ostentan una interesante e impactante propuesta estética.

Esta estética se refiere, principalmente a las relaciones de equilibrio en la propuesta neoplasticista. Además del equilibrio, tenemos la constante utilización de colores puros y zonas geométricas en el área de trabajo, que dividen y relacionan las diferentes partes que componen un diseño. Prácticamente se encuentran en todo el trabajo neoplasticista —y en la presente propuesta— frecuentes alusiones al cuadrado,

además de utilizar ampliamente relaciones perpendiculares como base de construcción e incluso de abstracción. La composición es característica en este estilo, formando retículas sobre retículas y creando campos dentro del diseño, añadiendo asimismo, una lectura centrípeta, propiedad muy notable en el trabajo neoplasticista.

También es posible referirse a las características estéticas de la abstracción, las cuales son muy peculiares dentro del grupo *De Stijl*, y que sirvieron como base de formación para los modelos de abstracción que aquí se proponen. Se accede a la abstracción a través de figuras geométricas y áreas ortogonales que se arman, excluyen y minimizan, en orden de sintetizar una figura natural al máxima. Estas abstracciones aportan elementos clave en su reconocimiento y adhesión al estilo neoplasticista: uso exclusivo de ángulos de 90 y 45°, importancia de los espacios blancos como factores de configuración y limpieza visual, así como una cohesión en torno a una retícula básica de repetición.

Para finalizar se ha considerado la propuesta estética en cuanto a la combinación de colores. Las peculiaridades de las combinaciones neoplasticistas —y la más notable de las características que se proponen en este trabajo con respecto al diseño— son muy complejas. Lo principal es considerar la neutralización del color, en base al color mismo. El objetivo neoplasticista es hallar un estado de balance/ neutralidad, factor que se ha considerado y aislado en torno a una combinación ideal (combinación blanco-rojo) y a partir de la

cual, se han extraído relaciones de lógica, opuestos y variación en torno a una misma fórmula.

Es, como puede verse, notable la personalidad que adquiere un diseño si se obtiene en base a la obra neoplasticista, aludiendo a relaciones geométricas, racionalismo, limpieza, claridad e impacto visual, además de sustentarse en una importante corriente artística.

Después de la realización de este estudio y análisis he comprendido que es necesario un escrupuloso estudio del arte, en orden de ser capaces de utilizar los factores plásticos a favor del Diseño Gráfico, el cual muestra una gigantesca carencia de habilidad, técnica y conocimiento hoy en día, lo cual se debe, en gran parte, al desconocimiento del proceso artístico que dio inicio a la gráfica contemporánea. Como ya se ha visto, cada corriente artística consideraba las enseñanzas de los predecesores, aún cuando sólo fuera para rechazarlas y reaccionar a éstas; a diferencia de ellos, el diseñador se abstiene de entender el arte como aliado y rehuye el conocimiento teórico y artístico como inútil, éste es uno de los mayores errores y principal fuente del profliguo diseño antiintelectual, antiestético y antiartístico, el cual se busca debilitar con estudios como el presente. De la manera en que ahora se consideró el *Neoplasticismo* como base analítica, es posible organizar estructuraciones y extraer una inmensa cantidad de elementos y estilos de composición estética en cualquier otra corriente, siendo esto un mero principio en el rescate del origen artístico de nuestro trabajo.

ABSTRACCIÓN

Obra que no imita lo natural o hace representaciones directas y objetivas.

ACADEMICISMO

Arte tradicional y realista que ostenta gran maestría técnica representativa.

ANTROPOCÉNTRICO

Que tiene como primer interés al hombre.

ARABESCO

Composición ornamental de líneas sinuosas que se entrelazan formando figuras geométricas y vegetales.

ART BRUT

Denominación del arte realizado por personas sin preparación profesional.

ATELIER

Taller de trabajo del artista.

AXIAL

Que se centra en un eje.

BARROCO

Denominación del arte y arquitectura predominante en el periodo 1600-1750. Su estructuración es predominantemente arquitectónica, y se distingue por una profusión decorativa en relieves, estuco y escultura que se inclinan hacia fuera o dentro del edificio

BAUHAUS

Escuela alemana de artes aplicadas. Fundada en 1919, buscaba unificar la creación estética con las técnicas constructivas.

BOLCHEVISMO

Corriente ligada a Lenin durante la Revolución rusa, que aboga por un poder centralizado y cambios violentos.

COLLAGE

Creación y técnica artística que emplea la unificación de diversos elementos externos sobre una superficie.

COMUNISMO

Doctrina que demanda la expropiación de las posesiones privadas en pro del sostenimiento de bienes comunales.

CORRIENTE

Término que se aplica a la dirección o trayectoria de un grupo o conjunto de ideas, en el caso del arte indica el curso relativamente heterogéneo de un conjunto de relaciones características.

DADAÍSMO

Movimiento artístico de 1926 que buscaba la provocación sobre la base de actos nihilistas como estilo plástico.

EIFFEL

Ingeniero francés y término impuesto a un estilo desarrollado en torno a estructuras metálicas.

ESCUELA

Conjunto de seguidores de un autor, estilo o corriente; también se aplica a los caracteres peculiares de una tendencia específica.

ESPACIALISMO

Tendencia artística, básicamente conceptual, que centra su atención en la relación del espacio interior con el exterior y el medio circundante.

ESTÉTICA

Disciplina que estudia la belleza en la naturaleza y el arte, de manera teórica y práctica; también se emplea como término crítico en el juicio de una obra con respecto a su belleza.

ESTILO

Es el peculiar empleo del lenguaje plástico que puede ser concentrado, estudiado y descrito.

EXOTISMO

Tendencia o preferencia por la simplicidad y pureza de la estética primitiva y de origen remoto.

FOTOMONTAJE

Composición de diversas fotografías en un solo gráfico.

GESTALT

Escuela cuyo principio más importante dicta que la totalidad es más importante que la suma de sus partes.

GROPIUS, WALTER

Arquitecto alemán creador de la *Bauhaus*, sostenía que la arquitectura era el cruce de todas las artes.

INFORMALISMO

Modalidades de arte abstracto cuya característica general es un abstraccionismo de acción y evocación psicológica.

JUNK ART

Composiciones artísticas formadas por material de desperdicio.

KANDINSKY, VASSILY

Artista ruso generalmente considerado como iniciador del abstraccionismo.

LISSITZKY, ELIEZER

Artista ruso muy relacionado con los inicios del diseño en 1920.

MANIERISMO

Afectación nociva de un estilo artístico, particularmente aplicado al periodo entre el Renacimiento y el Barroco Italiano.

MARXISMO

Doctrina que propone una visión totalmente científica del mundo y que rechaza los detalles a favor de lo general.

MAYAKOVSKY, VLADIMIR

Poeta y diseñador ruso que funcionó como centro literario durante los primeros años de la Revolución rusa.

MUSSOLINI, BENITO

Político italiano de ideas radicales que constituyó el centro organizativo del fascismo.

NABIES

Grupo artístico que expuso a finales del siglo XIX y que se unificaba en un estilo parecido al arte de Gauguin en Bretaña.

NACIONALSOCIALISMO

Doctrina resultante de la combinación de varias políticas, básicamente anticomunista, totalitarista y centrada en un patriotismo exagerado y expansivo.

NEOCLASICISMO

Plástica que retomó los elementos del arte clásico en la segunda mitad del siglo XVIII y gran parte del XIX.

NEUE SACHLICHKEIT ó NUEVO OBJETIVISMO

Pintura que se oponía al *Expresionismo* por medio de obras detalladamente realistas.

NIETZSCHE, FRIEDRICH

Filósofo alemán que enfoca su obra en la crítica de la mediocridad que aqueja al ser, principalmente los valores morales.

NIHILISMO

Postura filosófica que niega la validez, relevancia e incluso la existencia, de toda actividad.

ORTOGONAL

Relativo al ángulo recto, que crea relaciones perpendiculares en un plano.

QUATTROCENTO

Etapla del renacimiento que se impuso como modelo artístico hasta finales del siglo XIX.

RENACIMIENTO

Redescubrimiento de los cánones griegos y de la importancia antropológica en las artes del siglo XIV.

ROMANOV

Dinastía rusa que gobernó de 1613 a 1917, cuando cayó a manos de la Revolución proletaria.

ROMANTICISMO

Revolución de las artes del siglo XIX, con una profunda inclinación hacia lo heroico, lo exótico y el misterio.

SOCIALISMO

Doctrina que propone la posesión y administración de la riqueza por el proletariado.

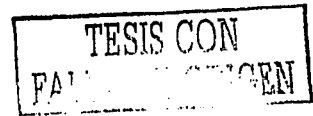
VANGUARDIA

Término que describe al arte innovador y original con respecto a su época.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1. Barr, Alfred H. *La definición del arte moderno*. Alianza Editorial. Madrid, 1986.
2. Bazin, Germain. *Historia del arte. De la prehistoria a nuestros días*. Ediciones Omega. Barcelona, 1976.
3. Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
4. Calvo, González y Marchan. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Ediciones Turner. Madrid, 1979.
5. Casals, Joseph. *El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Montesinos Editores. Barcelona, 1988.
6. Cirici, Alexandre. *El arte universal*. Ediciones DANAE. Barcelona, 1973.
7. Clriot, Juan-Eduardo. *Arte del siglo XX. Tomo II*. Ed. Labor. Barcelona, 1972.
8. Clriot, Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto. Desde la prehistoria a la Edad Media*. Ed. Labor. Barcelona.
9. Crespelle, Jean-Paul. *La época de los Impresionistas*. Buenos Aires, 1990.
10. Delcher, Susanne. *Piet Mondrian*. Ed. Taschen. Alemania, 1994.
11. de Michell, Marlo. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.
12. Denuir, Bernard. *El Fauvismo y el Expresionismo*. Ed. Labor. Barcelona, 1975.
13. Dondis, D.A. *La sintaxis de la Imagen*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992.
14. Endicott Barnett, Vivian. *100 works by modern masters from the Guggenheim Museum*. Guggenheim Foundation. New York 1984.
15. Fabris y Germani. *Fundamentos del proyecto gráfico*. Ed. Don Bosco.
16. Friedman, Mildred. *De Stijl: 1912-1931*. Visiones de utopía. Alianza Editorial. Madrid, 1986.
17. Gufa Salvat: *Amsterdam*. Salvat Editores. Barcelona.
18. Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Una Introducción a sus formas simbólicas. Ed. Península. Barcelona, 1992.
19. Lambert, Rosemary. *Introducción a la historia del arte: El siglo XX*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987.
20. Lodder, Christina. *El Constructivismo ruso*. Ed. Alianza. Madrid, 1988.
21. *Malevich*. Ed. Könnemann
22. Martínez Bragagnolo. *El arte del siglo XX*. Ediciones Granada. Madrid, 1991.
23. Martínez Muñoz, Amalia. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*. Arte del siglo XX-1. Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.





24. Mateos, José. *Pintura y escultura del siglo XX*. Ed. Ramón Sopena. Barcelona, 1979.
25. Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. EDIMAT Libros. Madrid.
26. Parker, Geoffrey. *España y los Paises Bajos*. Ediciones Riap. Madrid, 1986
27. Read, Herbert. *Diccionario del arte y los artistas*. Ediciones Destino Thames & Hudson. Barcelona, 1995.
28. Reinach, Salomón. *Historia general de las artes plásticas*. Editora Nacional. México, 1979.
29. Rodríguez, Ida. *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*. Ed. Pormaca. México, 1964.
30. Romero Brest, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.
31. Russoli, Franco. *Los grandes maestros de la pintura universal: el Postimpresionismo*. Promociones Editoriales Mexicanas. México, 1980.
32. Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial. Madrid, 1989.
33. *The 20th century art book*. Phaidon Press Limited. London 1998
34. Valsecchi, Mario. *Bosquejo de la pintura moderna*. Unión Editorial Hispano Americana. México, 1962.
- 1970.
35. Vels, Heljn, Anne Marie. *Rembrandt*. Ed. Agullar. Madrid, 1989.
36. Warncke, Carsten-Peter. *De Stijl 1917-1931*. Ed. Taschen. Alemania, 1993.
37. Wong, Wuclus. *Fundamentos de diseño bi- y tri-dimensional*. Ed. Gustavo Gill. Barcelona, 1985.
38. <http://www.archinform.net>
39. <http://www.architectura.archined.nl>
40. <http://www.archive.com>
41. <http://www.artcyclopedia.com>
42. <http://artehistoria.com>
43. <http://ask.e图书馆.com>
44. <http://www.bc.edu>
45. <http://www.caad.arch.ethz.ch>
46. <http://www.dutch-individuals.com>
47. <http://education.yahoo.com>
48. <http://www.greatbuilding.com>

- 49. <http://www.guggenheim-venice.it>
- 50. <http://www.hollandsentinel.com>
- 51. <http://www.kunstbildung.com.ar>
- 52. <http://masdearte.com>
- 53. <http://www.p22.com/products/destijl.html>
- 54. <http://www.pam.org/museum>
- 55. <http://salarich.com>
- 56. <http://www.sitearts.com>
- 57. <http://www.tablra.net>
- 58. <http://www.the-artfile.com>
- 59. <http://www.thehollandring.com>
- 60. <http://www.vitruvio.ch>

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN