

ASUNTOS DE REPRESENTACIÓN: MONDRIAN Y LA ARQUITECTURA MODERNA

QUESTIONS OF REPRESENTATION: MONDRIAN AND MODERN ARCHITECTURE

Antonio Millán-Gómez, M.Teresa Díez

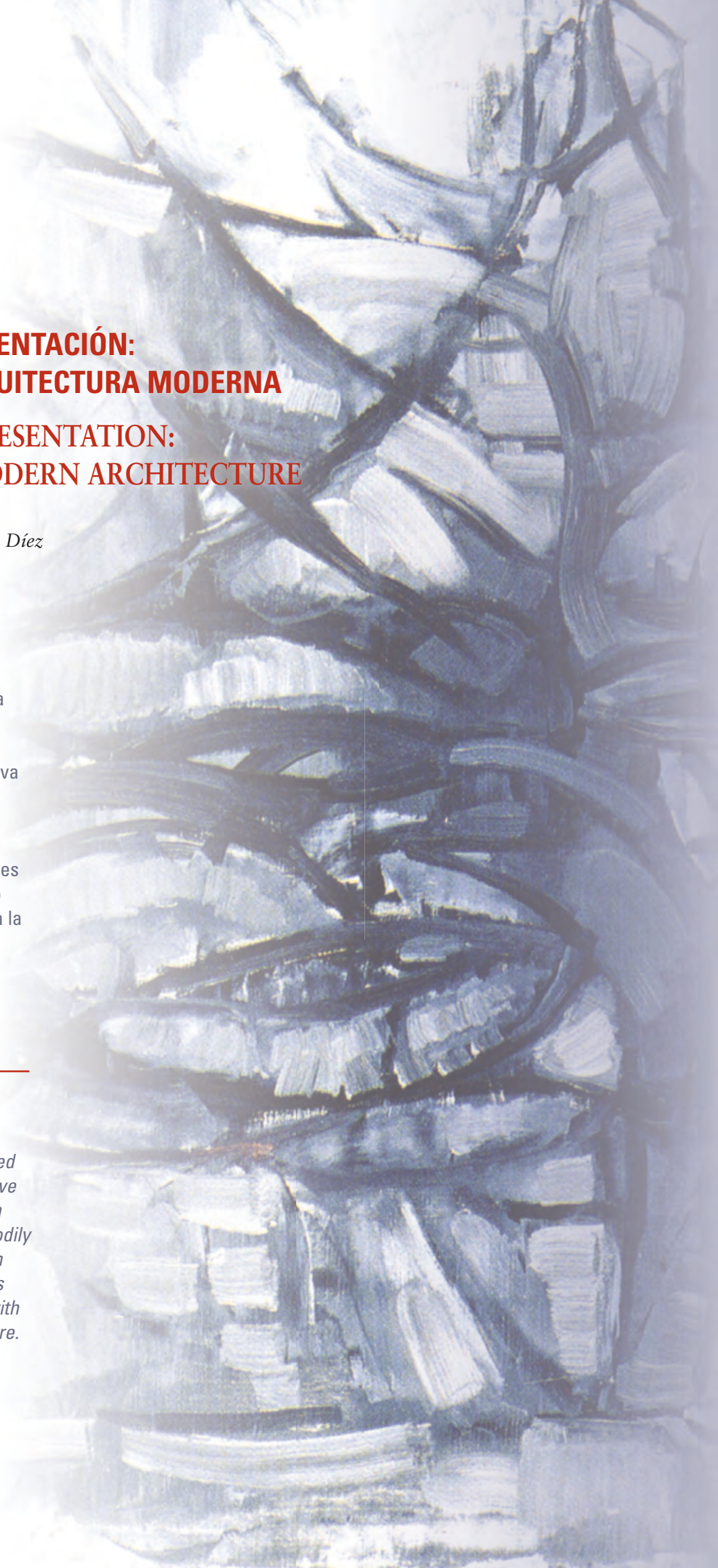
doi: 10.4995/ega.2015.4042

La representación figurativa en la obra de Mondrian evolucionó hacia el lenguaje neoplástico desde una representación *purificada* de la realidad. Esta abstracción progresiva –de color y forma– en búsqueda de lo inmutable y la reducción de la corporeidad de los objetos a composiciones de planos y tensiones en los límites originó otro concepto de espacio, con implicaciones para la arquitectura moderna.

**PALABRAS CLAVE: ABSTRACCIÓN.
REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA.
ARQUITECTURA MODERNA**

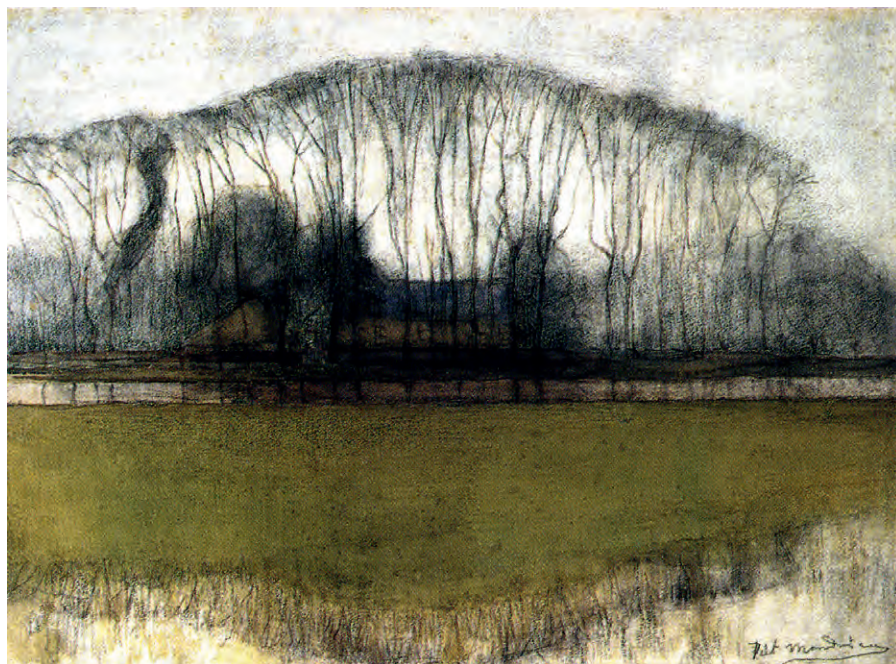
Figurative representation in Mondrian's work evolved towards new-plastic language from a purified representation of reality. Progressive abstraction –of colour and form– in search of the immutable and the bodily reduction of objects to composition of planes and tensions at the edges caused a new concept of space, with implications for Modern architecture.

**KEYWORDS: ABSTRACTION.
ARCHITECTURAL REPRESENTATION.
MODERN ARCHITECTURE**

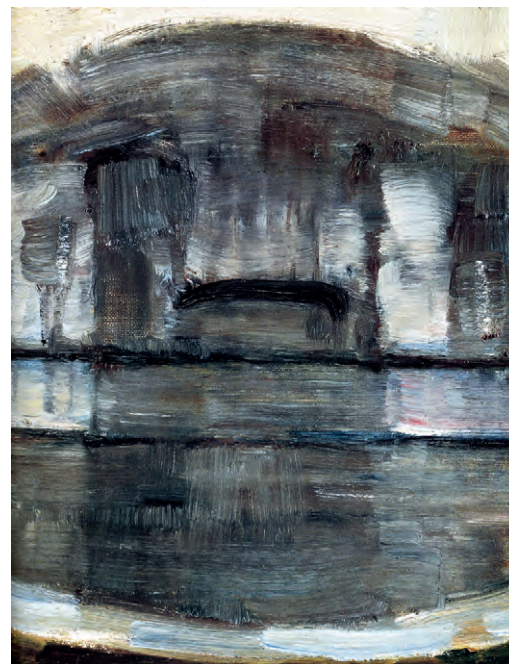




1. *La granja Geinrust*, hacia 1906
 2. *La granja Geinrust en la niebla*, detalle (1906-1907)
1. *Farm Geinrust*, towards 1906
 2. *Farm Geinrust in the midst*, detail (1906-1907)



1



2

Los inicios de Mondrian en 1893 –siguiendo el naturalismo de la Escuela de La Haya– muestran un realismo riguroso. Paralelamente, algunos simbolistas holandeses trascienden la mera observación de la realidad, cosa que reflejan algunas obras novecentistas de Mondrian: líneas negras en torno a las figuras, colores planos y un realismo esquemático. En carta al crítico Israël Querido (1909), subrayaría la importancia de la línea respecto al color: “Realmente me parece que el elemento primordial en una cosa es la *grande ligne*, luego viene el color” (Janssen & Joosten 2002, p. 49, subrayado nuestro). Sin embargo, en el texto “Hacia la verdadera visión de la realidad” indicó que, desde el principio, había pintado de modo realista:

Prefería pintar paisajes y casas tal y como las veía cuando el tiempo estaba nublado y oscuro, o el sol era muy luminoso, o cuando la densidad de la atmósfera oscurecía los detalles y acentuaba los prin-

cipales perfiles de los objetos (...) ni aun en ese periodo de iniciación pude pintar románticamente; desde el principio me definí como un realista. (Mondrian 1961, p.27).

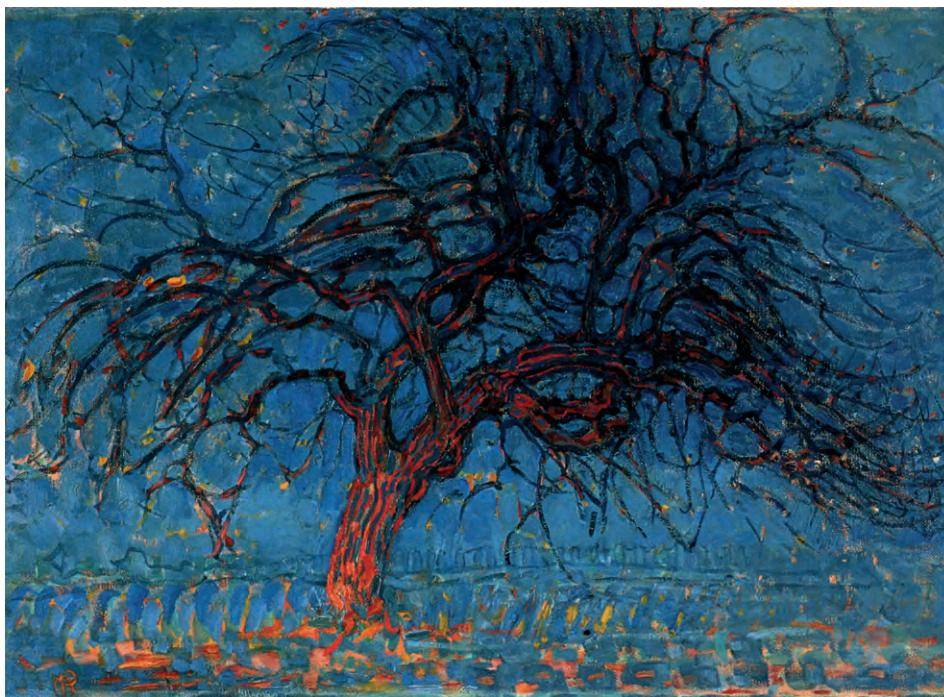
Comparando obras de esta época, *La granja Geinrust* (Fig. 1) y *La granja Geinrust en la niebla* (Fig. 2), se aprecia cómo simplifica las figuras; y en el segundo caso, posterior, perfila las líneas básicas mediante manchas de color. El tema (el paisaje con la granja al fondo) se hace irreconocible. Pese a las apariencias, es una representación realista del efecto de la niebla en la visión, propiciando una abstracción elevada. Cobra sentido la frase del pintor en relación a este periodo: “La experiencia fue mi único maestro” (Janssen & Joosten 2002, p. 92).

Hacia 1908 experimenta un cambio, al conocer la obra de artistas interesados en “la *grande ligne*”: “Cuando por primera vez vi el trabajo de los impresionistas, Van Gogh,

The beginnings of Mondrian in 1893 –following the naturalism of The Hague School– show a rigorous realism. In parallel, some Dutch symbolists went beyond mere observation of reality, fact reflected in some works by Mondrian: black lines around figures, plane colours and a schematic realism. He would underline the importance of line rather than colour in a letter to the criticist Israël Querido (1909): “Really, it seems that the outstanding element of a thing is the *grande ligne*, colour comes later” (Janssen & Joosten 2002, p. 49, our stress). However, in the text “Towards a true vision of reality” he pointed that he painted in a realist manner from the very beginning:

I preferred painting landscapes and houses such as I saw them when weather was cloudy and dark, or when sunshine was bright, or when the atmosphere density obscured details marking the main profiles of objects (...) I could not paint romantically even in these initiation period; from the very beginning I defined myself as a realist (Mondrian 1961, p. 27).

Comparing works from this period, *The farm Geinrust* (Fig. 1) and *The farm Geinrust in the midst* (Fig. 2), it is possible to perceive how he simplified the figures; and in the second,



3

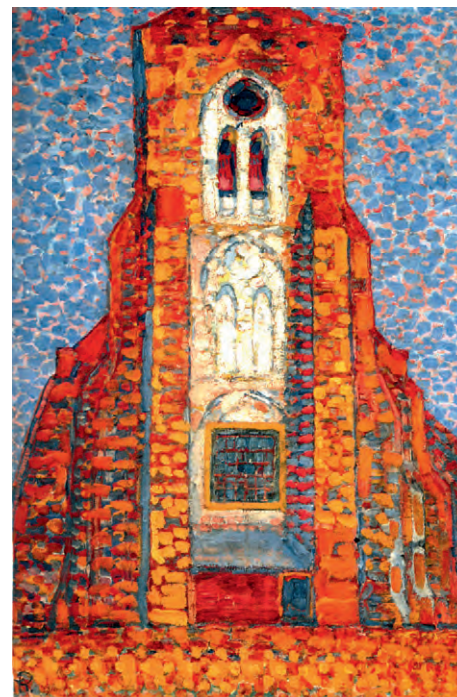
later case he sketched the basic lines by means of colour patches. The subject (landscape with the farm in the background) cannot be recognized. Despite appearances, it is a realist representation of the effect mist has on visual perception, favouring a high abstraction. The painter's sentence related to this period makes sense: "Experiencie was my own master" (Janssen & Joosten 2002, p. 92).

Around 1908 the painter goes through a change, after gaining knowledge of works by other artists interested in "the grande ligne": "When I saw the impresionists' (Van Gogh, Van Dongen, and the Fauves) work for the very first time, I admied them" (Mondrian 1961, p. 27). His customary themes exaggerated then lines and strokes, intense and contrasted colours. He concluded that "natural form and colour are always transformed to a certain extent" and, therefore, "nature cannot be copied". Hence, his search of invariable values in painting, by considering that the main issue in plastic art is not avoiding the objects' representation, but being as objective as possible" (Mondrian 1961, p. 52)", searching structural matters.

Van Dongen, y los "Fauves", los admiré" (Mondrian 1961, p. 27). Sus temas habituales exageran entonces líneas y trazos, colores intensos y contrastados. Concluiría que "la forma natural y el color son siempre transformados en alguna medida" y, por tanto, "la naturaleza no puede copiarse". De aquí su búsqueda de valores invariables de la pintura, al considerar que "el principal problema en el arte plástico no es evitar la representación de los objetos, sino ser tan objetivo como sea posible (Mondrian 1961, p. 52)", buscando asuntos estructurales.

El primer cambio en mi pintura fue el color. Abandoné el color natural por el color puro. Llegué a sentir que los colores de la naturaleza no podían ser reproducidos en la tela. Instintivamente, comprendí que la pintura debía encontrar una nueva manera de expresar la belleza natural. (Mondrian 1961, p. 27)

- 3. *Crepúsculo; Árbol rojo*, 1908-1910
- 4. *Sol, iglesia en Zelanda* (hacia 1910)
- 5. *Árboles*, 1912
- 6. *Composición: arboles 2*, 1912-13



4

En la obra *Crepúsculo; Árbol rojo* (Fig. 3) puede apreciarse el contraste entre la representación naturalista de la figura del árbol y el tratamiento del color, mediante uso de colores primarios. Contrastan las gruesas líneas negras del contorno de las ramas y una técnica puntillista minuciosa en el tronco del árbol, técnica que aplicaría (Fig. 4) con grandes manchas separadas, anulando la pretendida fusión óptica de tonos -según Seurat- en la retina del observador, para concentrarse en la el color sin mezclar: "Creo que en nuestra época es totalmente necesario que apliquemos siempre que podamos la pintura en colores puros dispuestos unos junto a otros de un modo puntillista." (Gage et al. 1993, p. 248).

Junto a colores puros, una representación simplificada considerará la forma natural, particular y subjetiva.



3. *Twilight; Red tree*, 1908-1910
4. *Sunshine, church in Zealand*, (around 1910)
5. *Trees*, 1912
6. *Composition: trees 2*, 1912-13

va, pues “el arte tiene que seguir a la naturaleza, no en su aspecto, sino en lo que la naturaleza realmente es” (Mondrian 1961, p. 29). La expresión “realmente” deja ver que sublima la realidad aparente mediante “una visión de la verdadera realidad, que existe, pero está velada” (Mondrian 1961, p.32). La representación mostraría principios básicos de la existencia humana: “las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en oposición; esto existe en todas partes y lo domina todo; su acción recíproca constituye la vida.” (Mondrian 1961, p. 29). La relación entre horizontales y verticales presente ya en sus primeros trabajos tendrá un uso posterior, fácil de establecer –pero que además forma parte de la concepción cósmica de la teosofía, según Jaffé.

Mondrian descubrió el cubismo en la exposición del museo Stedelijk de Ámsterdam en octubre de 1911. Le impactó de tal manera que decide mudarse a París ese mismo año: “De todos los abstraccionistas (Kandisky y los Futuristas) pensé que sólo los cubistas habían descubierto la verdadera senda, y por un tiempo fui influido por ellos” (Mondrian 1961, p. 28). El proceso se desvela en una serie de árboles, los más conocidos en el Gemeentemuseum de La Haya, permitiendo un análisis secuencial: el *Árbol azul* –tempera sobre cartón, de 1909– con toda la libertad del esbozo, apunta al posterior *El árbol gris* de 1911, cuyas ramas se simplifican y acentúan, con arcos de diversas orientaciones y tamaños; la paleta se limita a grises con toques de blanco, no los tonos intensos y contrastados anteriores. Un año después (1912-13), un boceto previo del natural (Fig. 5, *Árboles*) es fragmentado, convirtiendo curvas en lí-



5



6

The first change in my painting was colour. I abandoned natural colour for pure colour. I even came to feel that nature colours could not be reproduced on a canvas. Instinctively, *Twilight* I understood that painting had to find a new way to express natural beauty. (Mondrian 1961, p. 27)

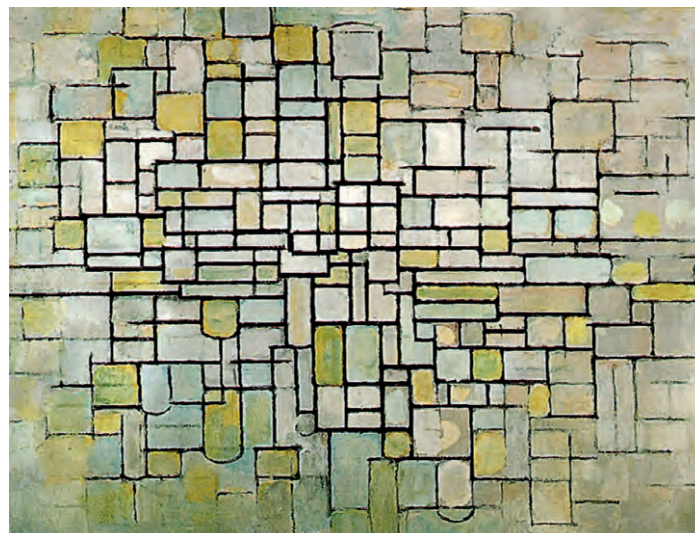
In his work *Twilight, Red tree* (Fig. 3) the contrast between a naturalist representation of a tree and the treatment of colour –through primary tones– can be appreciated. Thick black lines of the branches contour contrast with a detailed pointillist technique at the tree trunk, which he would apply (fig. 4) with great separated patches, nullifying the alleged optical fusion –according to Seurat– in the observer’s retina, in order to concentrate on colour without mixtures: “I believe it is totally necessary in our time that we should apply painting with pure colours whenever possible, arranged together in a pointillist manner.” (Gage et al. 1993, p. 248).

Together with pure colours, a simplified representation considered natural form (in its particular, subjective appreciation), since “art must follow nature, not in its external aspect, but in what nature really is” (Mondrian 1961, p. 29). The adverb “really” let us see that apparent reality is sublimated by means of “a vision of true reality, that exists, but is veiled” (Mondrian 1961, p. 32). Representation would show basic principles of human existence: “verticales and horizontal lines are the expression of two opposed forces; this exists everywhere and dominates everything; its reciprocal action makes up for daily life.” (Mondrian 1961, p. 29). Such relation between horizontal and vertical lines is already present in his first works and will have a later use, easy to establish – that is also part of a cosmic conception of theosophy, according to Jaffé.

Mondrian discovered Cubism in an exhibition arranged by Stedelijk Museum in Amsterdam, in October 1911. It had such an impact on the artist that he decided to move to Paris that very year: “Of all the abstraccionists (Kandisky and the Italian Futurists) I thought that only the Cubists had found the true path, and was influenced by them for some time” (Mondrian 1961, p. 28). The process can be unveiled in a series of trees, the best known ones today at The Hague Gemeentemuseum, allowing a sequential analysis: the *Blue tree* –1909, tempera on cardboard– with all the freedom of



7



8

7. Granja Geinrust y árboles jóvenes, 1905-1907

8. Composición N° II, 1913

9. P. Mondrian: Broadway Boogie-Woogie (MOMA, 1943-44) y Victory Boogie-Woogie (Gemmeentemuseum, 1944)

temptative sketching seems to point at the later *Grey tree*, 1911, whose branches are simplified and accentuated, with arches of diverse orientations and sizes; the palette is limited to grey with white touches, not the previous contrasted and intense hues. A sketch directly drawn from nature (Fig. 5. *Trees*) is fragmented a year later (1912-13), changing the curved strokes into broken lines, (Fig. 6, *Composition; trees*), becoming quintessence of analytic Cubism, departing from planes and tone gradations.

Abstraction enhanced after 1913 is reflected on the titles (*compositions*, or simply *pictures*, followed by a number), which indicate they are not evoking the reality that inspired them. The farm Geinrust –well known from works in previous stages–, is now observed from the opposite bank of the river (Fig. 7), multiplied by reflections on the water flow in *Composición N° II* (Fig. 8): the thick woods: the grove of trees is now a conglomerate of rectangular shapes, in dull hues, with which the artist is returning to colour. He is now differing from Cubist analysis: “I gradually perceived that Cubism did not accept the logical consequences of its own discoveries” (Mondrian 1961, p. 28), since “objects continued being objects despite their fragmentation” (Janssen & Joosten 2002, p. 186). Mondrian is now beginning with a

neas quebradas, (Fig. 6, *Composición: árboles 2*), haciéndose quintaesencia del cubismo analítico al partir objetos en planos y gradaciones tonales.

Una abstracción incrementada se refleja tras 1913 en los títulos (*composiciones* o simplemente *cuadros*, seguidos de un número), lo cual indica que no evoca la realidad que la inspira. En *Composición N° II* (Fig. 8), la granja Geinrust –bien conocida por sus trabajos de anteriores etapas, y observada desde la orilla opuesta del río (Fig. 7), se multiplica mediante reflejos: la arboleda es ahora un conglomerado de formas rectangulares, en tonos pastel, con que inicia el retorno al color. También difiere del análisis cubista: “Percibí gradualmente que el cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos” (Mondrian 1961, p. 28), pues “los objetos continúan siendo objetos a pesar de la fragmentación” (Janssen & Joosten 2002, p. 186). Mondrian parte de una ordenación general de la obra, descomponiendo la imagen en áreas de color homogéneo y reduciendo los

objetos a meras estructuras compositivas. Aclaró antes de su muerte, en carta a J.J. Sweeney (1943):

El cubismo continuaba siendo básicamente una expresión naturalista y era solo una *abstracción*, no verdadero arte abstracto.(...) Esta actitud de los cubistas hacia las representaciones del volumen en el espacio era contraria a mi idea de la abstracción, basada en la creencia de que ese mismo espacio *tiene que ser destruido*. Como consecuencia, llegué a la destrucción del volumen utilizando el plano. (Chipp 1995, p. 390).

Esta actitud se hizo extensible a su concepción del espacio y de la arquitectura. El neoplasticismo “ve la Arquitectura como una *multiplicidad de superficies: otra vez planas*” (Mondrian 1983, p. 135; original de 1917-18). En tal reducción se disolvía la idea de una entidad cerrada, yendo más allá de la síntesis formal y la renovación del lenguaje, generando concepciones espaciales nuevas.

Como G. Semper profetizara (1852), con la industria y las ciencias sociales “el proceso de descomposición de los tipos artísticos existentes”



- 7. *The farm Geinrust and young trees*, 1905-1907
- 8. *Composición N° II*, 1913
- 9. P. Mondrian: *Broadway Boogie-Woogie* (MOMA, 1943-44) y *Victory Boogie-Woogie* (Gemmeentemuseum, 1944)

había de concluir “antes de que surgiera algo nuevo y bueno”, liquidando conceptos y tipos tradicionales en favor de otros productos y formas:

Con los futuristas, la casa se transformaba en una máquina; expresionistas y funcionalistas se acercaban a las formas del crecimiento orgánico; los constructivistas sustituían los volúmenes terrenales por dinámicos poemas constructivos que flotaban “aeronáuticamente” en el espacio, como K. Malevich visualizase. El neoplasticismo de De Stijl disolvía los volúmenes en una serie de paramentos aislados, y el purismo de Le Corbusier reducía la casa a una figura abstracta de pura estereotomía. (Neumeyer 1986, p. 233).

Esta secuencia de arkhitektones de Malievich, contra-construcciones de Van Doesburg y el espacio Proun de El Lissitzky, distorsionado y dinámico, será retomada en la neovanguardia. Si los interiores de los estudios cubistas cambiaron el gusto de la decoración y las exposiciones al uso, Nancy Troy haría ver que el taller de

Mondrian aportaba una organización alternativa del espacio:

Los elementos collage de Victory Boogie-Woogie tenían una afinidad indudable con la manera en que Mondrian trató las paredes blancas de su apartamento al colgar planos rectangulares de cartón rojo, amarillo y azul en agrupaciones compositivas temporales. (Troy 1979. p. 221; Jaffé 1982. p. 114).

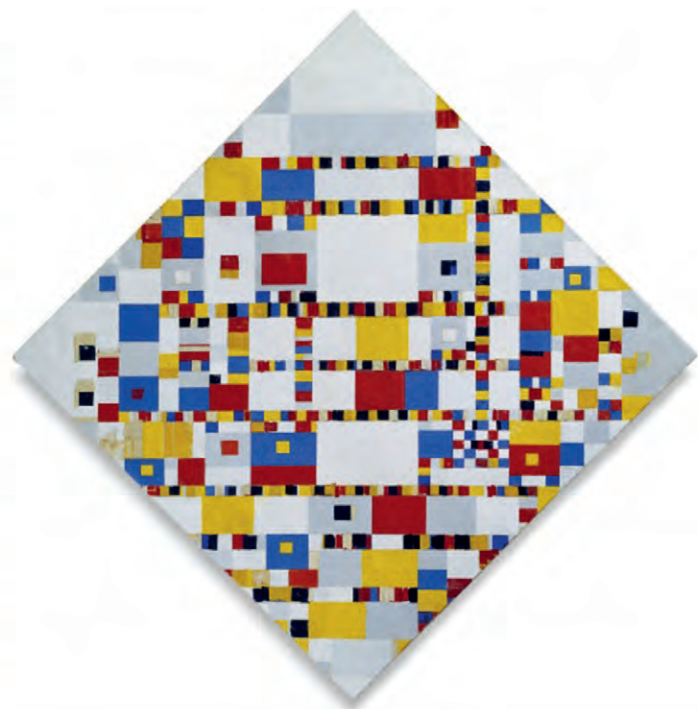
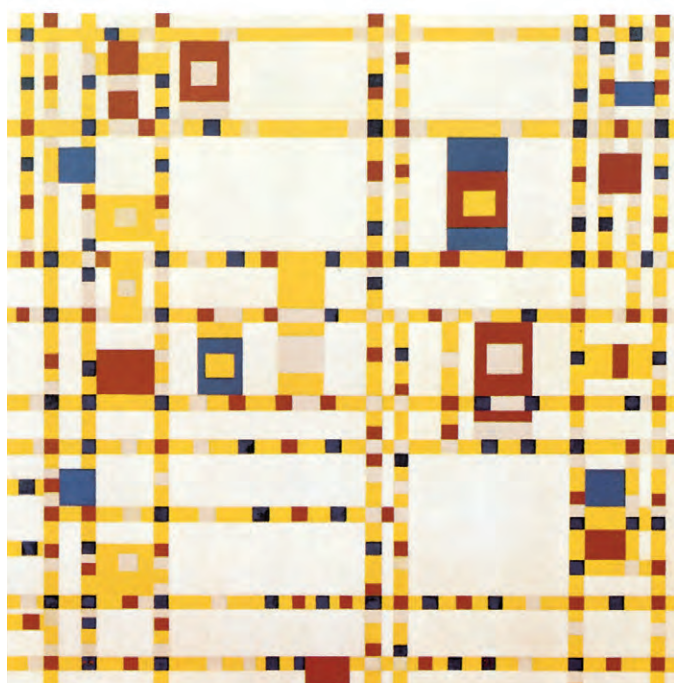
Las *Boogie-Woogie* del final de su vida, MOMA 1942-43 y Gemmeentemuseum 1944, (fig. 9), confieren una vibración especial, también una tensión entre fondo y marco. La diferencia radical entre Van Doesburg y Mondrian, cuando el primero giró el cuadro 45 grados tuvo consecuencias:

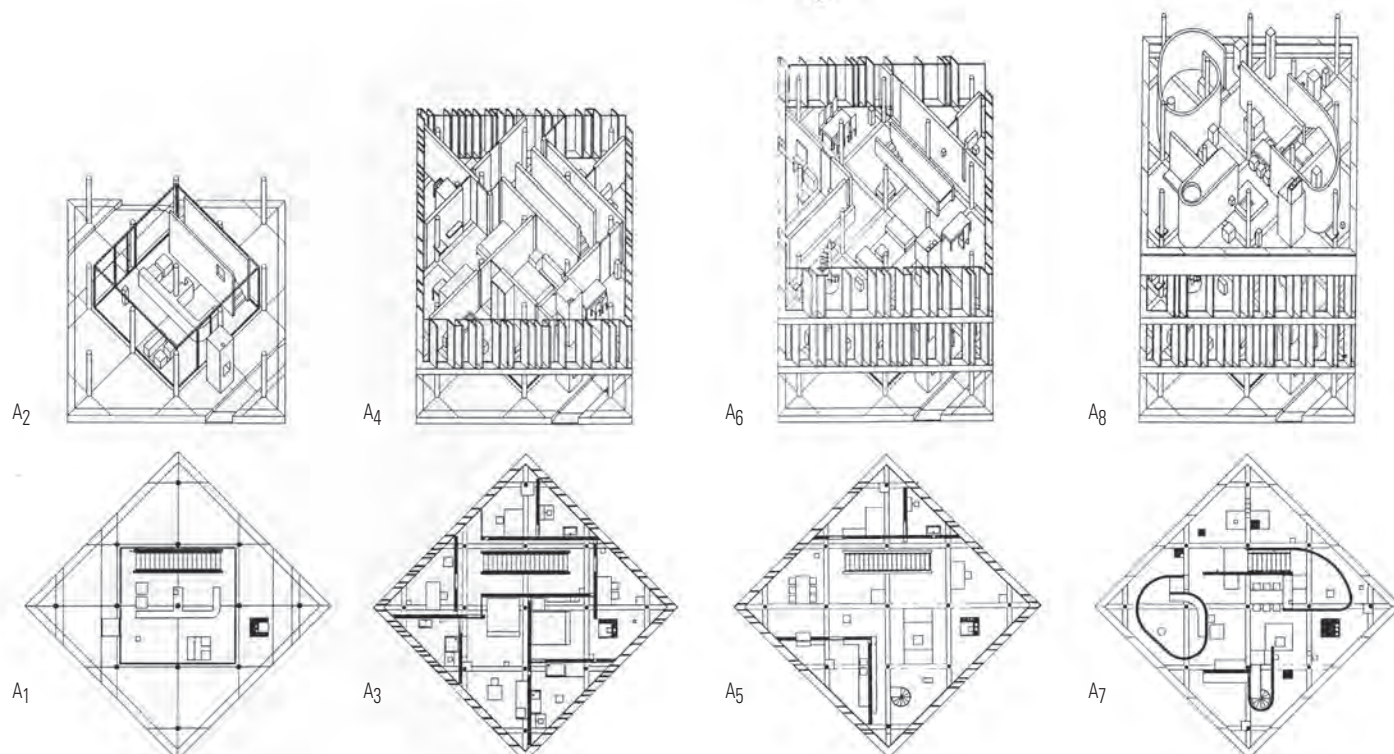
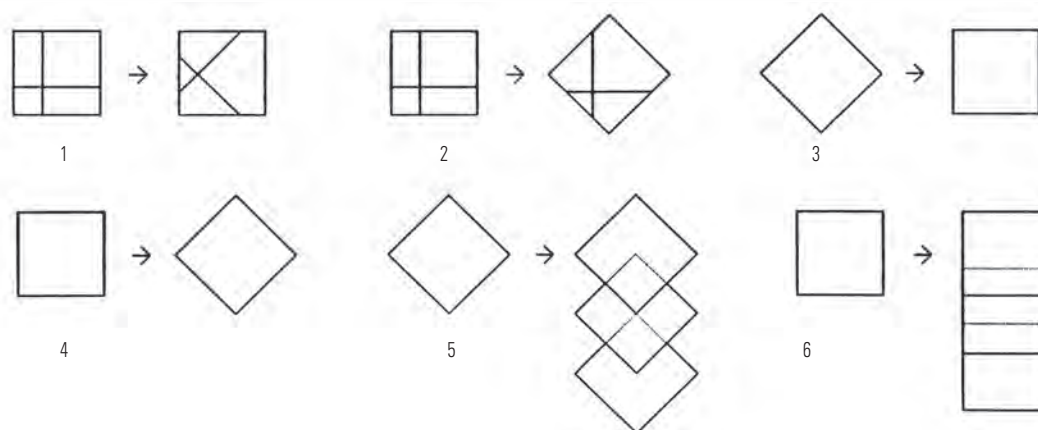
Las tensiones de los ángulos y bordes aumentaron y la extensión del campo se llevó más allá del lienzo(...) Cuando el observador está en el exterior ... hay una tendencia de los lados a aproximarse y aplanarse. La perspectiva se dilata prolongándose la visión al extenderse lateralmente. Desde el interior el observador

general ordering of his picture, decomposing images in areas of homogeneous colour and reducing objects to mere compositive structures. He made it clear before his death, in a letter to J.J. Sweeney (1943):

Cubism continued a naturalist expression and only was an *abstraction*, not true abstract art.(...) This attitude of cubist artists towards volume representations in space was contrary to my idea of abstraction, based on the belief that such very space *should be destroyed*. As a consequence, I reached the destruction of volume by using planes. (Chipp 1995, p. 390).

This attitude was extended to his conception of space and architecture. New plasticism “sees Architecture as a *multiplicity of surfaces: plane* once again” (Mondrian 1983, p. 135; original 1917-18). The idea of a closed entity was dissolved in such a reduction, going beyond formal synthesis and a renewal of language, thus generating new spatial conceptions. As G. Semper prophesied (1852), with the evolution of industry and social sciences “the process of decomposition of existing artistic types” had to conclude “before something new and good could emerge”, overcoming traditional concepts and types in favour of other products and forms:





10

With futurists, the house became a machine; expressionists and functionalists approximated the forms of organic growth; constructivists replaced earthbound volumetricity with dynamic constructional poems that floated "aeronautically" in space, as Kasimir Malevich visualized it. The neoplasticism of De-Stijl dissolved space-containing volume into a system of freestanding wall segments, and the cubistic purism of Le Corbusier, (...) reduced the house to an abstract complex of pure stereotomy. (Neumeyer 1986, p. 233).

This sequence of Malevich architektones, counter-constructions by Van Doesburg and El Lissitzky's Proun space, distorted and dynamic, was reappraised by the neo-avantgarde la neovanguardia. Whilst the interiors of ateliers where cubism was produced changed taste in decoration and customary exhibitions, Nancy

se encuentra rodeado por el aplanamiento de los dos lados. (Hejduk, 1969).

El salto de un plano a un cubo, tratado por Slutzky, Hejduk y Frampton (Jaffé ed. 1982) en torno a una exposición en la Architectural League, permite ampliar el discurso de los lienzos girados 45 grados con una disposición general que opera en profundidad, en lugar de mantener la tensión entre las líneas de Mondrian y su habitual vacío virtual externo. Sorprende una pequeña maqueta arquitectónica de John Hejduk entre los cuadros: invertía la estrategia de Van Doesburg en el café Aubette; en lugar de una diagonal como relieve de

pared, incluida en un paralelepípedo, se explotaban ahora los encuentros de volúmenes cúbicos girados, investigando los encuentros entre divisorias interiores y el límite o fachada exterior.

Tras morir Mondrian, Harry Holtzman dejó su estudio intacto, la obra sobre un caballete en un extremo de la sala vacía, visitada por unos pocos. Alexander Calder había relatado una visita inolvidable al estudio de París en 1930, en que sugiriera cambiar de vez en cuando los cartones de color. La respuesta fue lacónica: "No, no es necesario, mi pintura ya es demasiado rápida".



10. J. Hejduk. Tres proyectos. 1969
11. Rietveld: Pabellón de esculturas

10. J. Hejduk. Three projects. 1969
11. Rietveld: Sculpture Pavilion

Este carácter reverencial lo recogió Carlo Scarpa para el Montaje de la exposición Piet Mondrian en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma (1956), tratando los soportes como elementos arquitectónicos. Hablando de ornato, o de “decorar” al inaugurar el año académico en el IUA de Venecia (1964-65), hizo de su intensidad un sinónimo de modestia:

La arquitectura es siempre vertical y efectivamente los miembros clásicos son siempre verticales, mientras que hoy en día hay una tendencia a la horizontalidad... Para obtener algo hay que inventar relaciones. (...) hay un momento en el que tendréis que imaginar el cromatismo de las cosas –haréis un pavimento, un techo, paredes: ¿es que los queréis todos blancos? Al proyectar un espacio cúbico sencillo también intervienen pequeños razonamientos, un alfabeto, quizás una gramática. (Dal Co ed. 1984, p. 182).

El influjo callado, estructural y sintético, de G. Th. Rietveld puede seguirse desde su Pabellón de esculturas (1955), una secuencia *povera* de planos en torno a un espacio

alto, diferenciado hoy en el Museo Kröller-Müller, hasta las iglesias de A. Ruusuvoori y la sutil Capilla de la Santa Cruz Pekka Pitkänen (1967) en Turku. Comparando sus plantas, el desarrollo en torno a capillas centrales, más elevadas, con luces rasantes de grandes posibilidades expresivas, dignificadas en la obra citada.

¿Qué ha quedado de esta búsqueda de nuevas posibilidades? Una década después de la gran revisión de los neoplásticos holandeses, Steven Holl seguía indagando con la libertad que le caracteriza, y refiriendo a obras suyas como arquitectura de líneas y planos, con superficies ensambladas. La galería Storefront (1992-1993), sin profundidad, había de ganar espacio al exterior, con paneles pivotantes (Fig. 12) que disuelven la fachada y la división entre ámbitos. Los haces de planos señalan hacia el infinito al llegar a la transición, apuntando a rectas límite, donde se desvanecen multiplicando las cualidades del espacio.

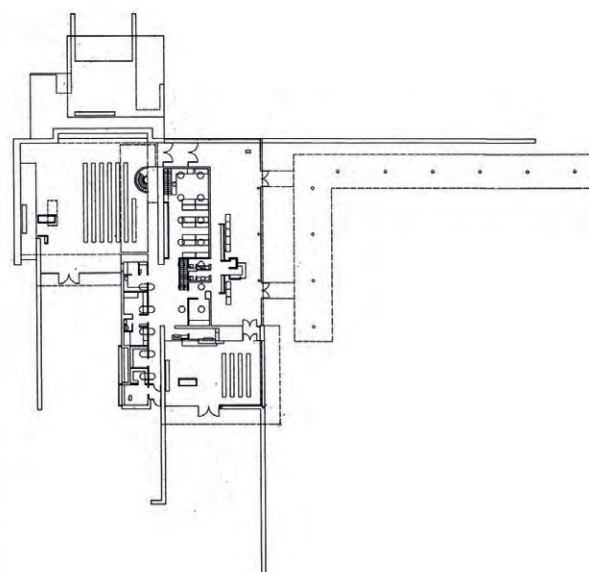
Troy made us see that Mondrian’s atelier provided an alternative organization of space:

Collage elements in Victory Boogie-Woogie had an undoubtable affinity with the manner in which Mondrian treated the white walls of his apartment, hanging plane rectangular pieces of cardboard painted red, yellow and blue and arranged in compositional groups. (Troy 1979. p. 221; Jaffé 1982. p. 114).

The *Boogie-Woogies* painted at the end of his life, MOMA 1942-43 and Gemmeetmuseum 1944, confer a special vibration, also a tension between ground and frame. The radical differences between Van Doesburg and Mondrian, when the first one rotated the canvas 45 degrees had its consequences:

Tensions of angles and edges augmented and the extension of field went beyond the canvas (...) When an observer is at the outside... there is a tendency of sides to get closer and flattened. Perspective is widened prolonging vision by lateral extension. At the inside the observer finds himself/herself surrounded by the flattening of both sides. (Hejduk, 1969).

The jump from plane to cube, treated by Hejduk, Slutzky and Frampton (Jaffé ed. 1982) in relation with an exhibition at the Architectural League, allows us to widen the discourse about canvases rotated 45 degrees (diamonds) with a general disposition that operated in depth, rather than keeping the



12. S. Holl: Galería Storefront. 1992-93
 13. Juha Leiviskä. Iglesia del Buen Pastor, Pakila, 2002
12. S. Holl: Storefront gallery. 1992-93
 13. Juha Leiviskä. Church of the Good Shepherd, Pakila, 2002



tension of Mondrian's lines and its customary external virtual void. A little model by John Hejduk becomes a surprise amidst the paintings: he inverted Van Doesburg's strategy at *café Aubette*; instead of a diagonal as a wall relief, included within a parallelepiped or cuboid shape, the joints between cubic rotated volumes were now exploited, searching on the tensions between internal divisions and the limit or external façade.

After Mondrian's death, Harry Holtzman left his studio intact, with *Victory Boogie-Woogie* on an easel at one extreme of the empty room, seen by a few visitors. Alexander Calder had related an unforgettable visit to the Paris studio in 1930, in which he suggested to change every now and then the color cardboards. The answer was laconic: "No, it is not necessary, my painting is too fast, already".

This reverential character was recollected by Carlo Scarpa for the Piet Mondrian exhibition at the National Gallery of Modern Art in Rome (1956), treating the supports for canvases as architectural elements. In a later lecture on "ornament" or "decorum" for the opening of the Academic Year at IUA in Venecia (1964-65), he made his intensity synonymous of modesty:

Architecture is always vertical and effectively classic members are always vertical, whilst there is a tendency towards horizontality today. . . . One must invent relations to obtain something (. . .) there is a moment in which you will have to imagine the colour of things –you will make a pavement, a roof, walls: ¿do you want all white? When projecting a simple cubic space, little reasonings also intervene, an alphabet, probably a grammar" (Dal Co ed. 1984, p. 182).

The quiet, structural and synthetic influence of G. Th. Rietveld can be followed from his *Sculpture Pavilion* (1955), a *povera* sequence of planes around a higher and differentiated space, today in Kröller-Müller museum, up to the succession of churches by A. Ruusuvoori and the subtle *Chapel of the Holy Cross* by Pekka Pitkänen (1967) in Turku. Plans can be compared, lighting flowing from above, with great expressive possibilities, dignified in the work mentioned.

¿What has remained of this search for new designs? A decade after the great revision of Dutch neoplasticism, Steven Holl researched with his singular freedom and referred to his

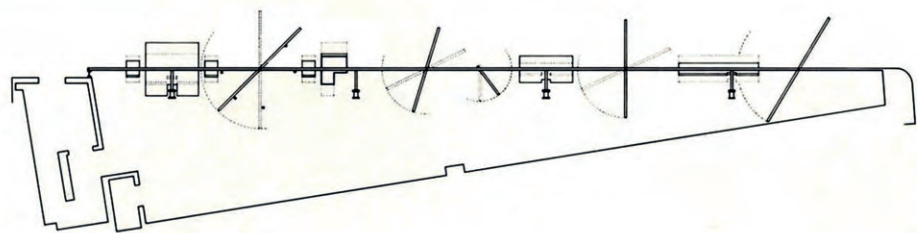
Todavía más tarde, hace tan sólo unas décadas, la vibración entre espacio central y definición de los límites se aprecia en varias obras de Juha Leiviskä, de las que nos detenemos en una tardía, *El Buen Pastor* en Päkila, 2002 (Fig. 13), donde la iluminación natural y la artificial se acompañan junto al ritmo de los muros estructurales, para aprovechar los ángulos cambiantes de luz reflejada, en el límite del espacio. El efecto contrastante de zonas iluminadas y en sombra adquiere una tensión especial, donde múltiples facetas anuncian que un es-

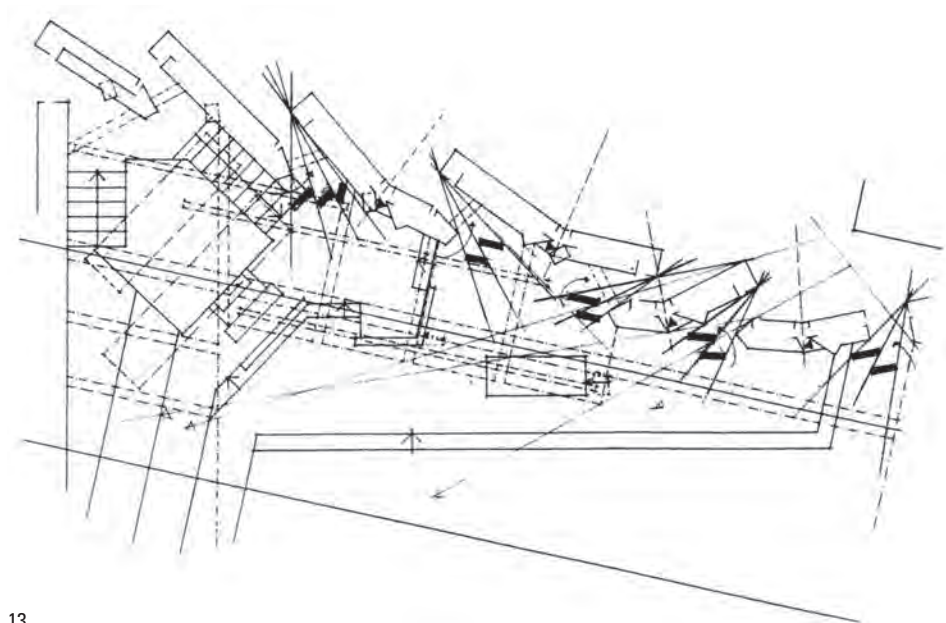
pacio termina, mientras que otro –exterior– comienza.

El legado de estos contrastes puede afrontarse hoy con mayor flexibilidad, sin las posiciones radicales del periodo entre-guerras, como llamada a una arquitectura intensa. ■

Referencias

- CHIPP, H.B., 1995. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal.
- DAL CO, F.; MAZZARIOL, G. 1984. *Carlo Scarpa. Obra Completa. 1906- 1978*. Electa, Milán.
- GAGE, J., GÓMEZ CEDILLO, A. & JACKSON MARTÍN, R., 1993. *Color y cultura: la*





13

práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción, Madrid: Siruela.

- HEJDUK, J., 1969. *Three Projects*. Cooper Union School of Art and Architecture. New York.
- JAFFÉ, H.L.C. (ed.), 1982. *De Stijl : 1917-1931. Visions of Utopia*. Abbeville Press, New York.
- JANSSEN, H. & JOOSTEN, J.M., 2002. *Mondrian de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, le musée d'Orsay.
- MONDRIAN, P., 1961. *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires: Víctor Lerú.

- MONDRIAN, P., 1983. *La Nueva imagen en la pintura: la realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*, Murcia: Galería-librería Yerba.
- NEUMEYER, F. 1986. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/ 1968*. Ed.El Croquis.
- SEMPER, GOTTFRIED, 1803-1879. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Azpiazu, 2013.
- TROY, NANCY J., 1983. *The De Stijl environment*. The MIT Press. Cambridge, Mass.

works as an architecture of lines and planes, with assembled surfaces. The Storefront gallery (1992-1993), lacking depth, had to gain space from the outside, with swinging panels (Fig. 12) that dissolve the façade as well as the division between domains. Bundles of planes point towards the infinite when they reach the transition, pointing to limit lines, where they vanish multiplying the qualities of space. Even later, just a few decades, the vibration between central space and the definition of limits can be appreciated in several works by Juha Leyviska, out of which we select a recent one, The Chapel of the Good Shepherd at Päkila, 2002 (Fig. 13.), where natural and artificial lighting are encompassed with the rhythm of structural walls, in order to take advantage of reflected light, at the very limit of the spatial domain. The syncopated and contrasting effect of illuminated and shadowed areas acquires a special tension, where several facets announce that a space is finishing whilst a new external one is beginning. The legacy of such contrasts can be faced today with increased flexibility, without the radical positions of the first half of 20th Century, as a call towards an intense architecture. ■

References

- CHIPP, H.B., 1995. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal.
- DAL CO, F.; MAZZARIOL, G. 1984. *Carlo Scarpa. Obra Completa. 1906- 1978*. Electa, Milán.
- GAGE, J., GÓMEZ CEDILLO, A. & JACKSON MARTÍN, R., 1993. *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid: Siruela.
- HEJDUK, J., 1969. *Three Projects*. Cooper Union School of Art and Architecture. New York.
- JAFFÉ, H.L.C. (ed.), 1982. *De Stijl : 1917-1931. Visions of Utopia*. Abbeville Press, New York.
- JANSSEN, H. & JOOSTEN, J.M. 2002. *Mondrian de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, le musée d'Orsay.
- MONDRIAN, P., 1961. *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires: Víctor Lerú.
- MONDRIAN, P., 1983. *La Nueva imagen en la pintura: la realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*, Murcia: Galería-librería Yerba.
- NEUMEYER, F. 1986. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/ 1968*. Ed. El Croquis.
- SEMPER, GOTTFRIED, 1803-1879. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Azpiazu, 2013.
- TROY, NANCY J., 1983. *The De Stijl environment*. The MIT Press. Cambridge, Mass.