

〈exchanging gazes〉 1

# Mondrian, *De Stijl* and Dutch Artistic Tradition



Museo Thyssen-Bornemisza

February 7

May 6, 2012

MUSEO  
THYSSEN-  
BORNEMISZA



〈miradas cruzadas〉 1

# Mondrian, *De Stijl* y la tradición artística holandesa



Museo Thyssen-Bornemisza

7 febrero

6 mayo 2012

# Mondrian, *De Stijl*

---

## y la tradición

---

## artística holandesa

---

### Mondrian, *De Stijl* and Dutch Artistic Tradition

---

**Museo Thyssen-Bornemisza**

---

7 febrero — 6 mayo 2012

February 7 — May 6, 2012

Nueva instalación de las colecciones

[New display of the Collections](#)

Sala de Exposiciones Contexto. Primera planta

Acceso desde el Hall central

[Context Exhibition Galleries. First floor](#)

[Direct access from the Main Hall](#)

**Entrada gratuita**

**Free admission**



---

## Mondrian, *De Stijl* y la tradición artística holandesa

---

Paloma Alarcó

**Mondrian, *De Stijl* y la tradición artística holandesa**, es la primera entrega del nuevo ciclo <Miradas cruzadas>, una serie de montajes especiales de nuestras colecciones que ponemos en marcha con motivo del 20 aniversario de la apertura del Museo. Nuestra intención es potenciar la idea de museo como espacio, no solo de disfrute, sino también de conocimiento y estimular en el espectador un tipo de mirada más pausada y reflexiva que pueda despertar nuevas interpretaciones.

En esta primera instalación proponemos un cruce de miradas entre varias pinturas de siglo XVII holandés, de Philips Koninck (1619-1688), Pieter de Hooch (1629-1684) y Jacobus Vrel (activo c. 1654-1662), y una selección de obras de Piet Mondrian (1872-1944) y sus colegas del grupo neoplasticista *De Stijl*, Theo van Doesburg (1883-1931) y Bart van der Leck (1876-1958). El espectador podrá observar ciertos elementos comunes que comparten estos artistas, tan lejanos en el tiempo, como la equilibrada y armoniosa resolución de la composición pictórica o la tendencia de todos ellos a trabajar la superficie de la pintura no como una ventana abierta al espacio sino como un plano pictórico frontal bidimensional, organizado geoméricamente.

---

## Mondrian, *De Stijl* and Dutch Artistic Tradition

---

**Mondrian, *De Stijl* and the Dutch Artistic Tradition** is the first instalment of our new cycle, <Exchanging Gazes>, a series of special displays of works from our collections, which we have undertaken in order to commemorate the twentieth anniversary of the Museum's inauguration. Our aim is to strengthen the idea of our museum not only as a space for enjoyment but also as an opportunity to promote knowledge: to provoke in our visitors the desire to look more closely and reflexively at the Museum's holdings and to encourage new interpretations of these works.

In this first installation, we present a series of intersecting visions—of gazes that meet across the centuries, so to speak—juxtaposing various paintings from the seventeenth century in Holland, by Philips Koninck (1619–1688), Pieter de Hooch (1629–1684) and Jacobus Vrel (active ca. 1654–1662), with a selection of works by Piet Mondrian (1872–1944) and his colleagues from the Dutch neo-plasticist group *De Stijl*, Theo van Doesburg (1883–1931) and Bart van der Leek (1876–1958). The viewer will be able to observe certain common elements shared by these artists so distant from each other temporally, but who nonetheless reveal a similar interest in the balanced, harmonious

Holanda se ha puesto históricamente como ejemplo de comportamiento cívico y su arte como modelo de sencillez, austeridad y armonía. Pero lo cierto es que durante la mayor parte del denominado Siglo de Oro holandés, no solo existía una tensión permanente entre protestantes y católicos, sino que las Provincias Unidas permanecieron en guerra, primero con España, luego con Inglaterra y finalmente con Francia. Ahora bien, frente a esta inestabilidad, los creadores holandeses reaccionaron con una pintura serena, dedicada a la sencilla vida doméstica, y buscaron la pureza del paisaje a través de un nuevo concepto de la perspectiva y de la exactitud en el detalle.

Una inestabilidad similar coincidió con la creación del neoplasticismo. Cuando en julio de 1914 Piet Mondrian visitó su tierra natal desde París se vio sorprendido por el comienzo de la Gran Guerra. Durante esos agitados años, Holanda se mantuvo neutral y aislada, pero no por ello dejó de sufrir las consecuencias de la crisis generalizada de la conciencia europea. Para Mondrian ese aislamiento se tradujo en un acercamiento a la tradición artística holandesa y en un mayor alejamiento del cubismo francés. La progresiva planitud y abstracción, que tanto temían Braque y Picasso, era exactamente lo que él estaba buscando. Fue entonces cuando conoció a Van Doesburg y a Van der Leek y comenzaron a desarrollar las bases ideológicas de De Stijl, un nuevo lenguaje artístico basado en un espiritualismo utópico, ejemplo característico del lenguaje del modernismo de la primera mitad del siglo XX. El neoplasticismo pretendía ir más allá de la apariencia cambiante de las cosas y descubrir el núcleo inmutable de la realidad, una realidad que, más que un hecho visual, era para ellos una visión espiritual a la que Mondrian denominaba "visión universal".

La historia del arte holandés del Siglo de Oro abunda en imágenes de interiores. El interior como refugio, el interior como representación de la ética protestante basada en la mujer virtuosa, en la familia, o el trabajo, pero también el interior como espacio manipulado por el pintor.

composition of the pictorial space and the tendency among them all to work the painted surface not as a window opening onto the world but rather as a two-dimensional plane organized geometrically.

Historically, Holland has been presented as a model of civic conduct, its art exemplary in its simplicity, austerity and harmony. Yet it is also true that during the greater part of the Dutch Golden Age, there was not only a constant tension between Protestants and Catholics, but the United Provinces were also at almost constant war, first against Spain, then England, and finally France. Nevertheless, despite that instability, Dutch artists produced a corpus of serene paintings that portrayed the simple life of the home or sought purity in the landscape, through a new conception of perspective and through precise representation of minute details.

A similar period of instability coincided with the development of neo-plasticism. When in July 1914 Piet Mondrian travelled from Paris to visit his native country, he was caught there in the midst of the First World War. During those turbulent years, the Netherlands remained neutral and isolated yet did not escape the consequences of the generalized crisis in the European conscience. For Mondrian that isolation was translated into a reencounter with the Dutch artistic tradition and a further distancing from French cubism. An increasing tendency toward planarity and abstraction, something both Braque and Picasso shunned, was exactly what Mondrian sought. It was at that point that he met Van Doesburg and Van der Leek, with whom he began to develop the ideological basis for De Stijl, a new artistic language based on a spiritual utopianism and which became a paradigm of modernist aesthetics in the first half of the twentieth century. Neo-plasticism aimed to go beyond the changing appearances of things so as to discover the immutable nucleus of reality—a reality that for them, rather than a mere fact of optical experience, was a spiritual vision, which Mondrian called “universal vision.”



Pieter Hendricksz. de Hooch  
*Interior con una mujer cosiendo  
y un niño*

*Interior with a Woman sewing  
and a Child*

c. 1662-1668

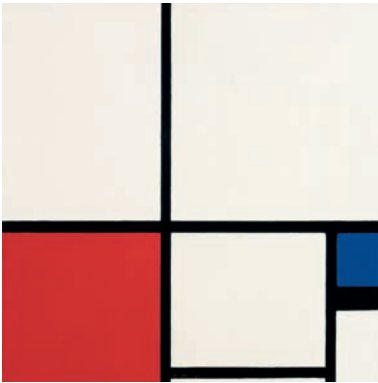
Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

54,6 x 45,1 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

La nueva sensibilidad visual holandesa se aparta de las pautas artísticas marcadas por Italia y el modelo narrativo italiano es sustituido por un arte realista descriptivo, basado en la composición lógica y precisa de los elementos formales, más apropiado al espíritu de los países del norte. *Interior con una mujer cosiendo y un niño*, de Pieter de Hooch, o *Interior con una mujer sentada junto al hogar*, de Jacobus Vrel, son dos claros ejemplos de esa tendencia. La organización geométrica del espacio, a través de los elementos arquitectónicos o de determinados juegos de luz, nos hablan de un acusado sentido de la pintura como superficie, que Svetlana Alpers ha denominado impulso cartográfico (*mapping impulse*). Al igual que los cartógrafos, los pintores holandeses crearon sus pinturas como una acumulación de temas representados bajo puntos de vista diferentes. Como si la pintura, en lugar de ser la ventana abierta al mundo de la tradición albertiana, fuera un espejo que recibe múltiples reflejos o un mapa. Como consecuencia, el juego de marcos, rectángulos, o la sucesión de cuadros dentro del cuadro, responde a un vocabulario abstracto en torno al cual se articula la pintura que pasa a ser la representación de un mundo “fabricado”, geometrizado a base de la superposición de múltiples representaciones.



Piet Mondrian  
*Composición de colores/  
Composición n.º 1 con rojo  
y azul*  
*Composition in Colours /  
Composition No. 1 with Red  
and Blue*  
1931  
Óleo sobre lienzo  
Oil on canvas  
50 x 50 cm  
Museo Thyssen-Bornemisza,  
Madrid

© 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Washington DC

The history of Dutch art in the Golden Age abounds with images of interiors: interior spaces as a refuge; as a representation of the Protestant ethic based on the concepts of the virtuous wife, the family, and work; but also as a space manipulated by the painter. The new visual sensibility of Dutch artists moved away from the models established by Italian painters; the Italian predilection for narrative is supplanted by a descriptive, realist art based on the precise, logical composition of formal elements, more in the spirit of northern Europe.

Pieter de Hooch's *Interior with a Woman Sewing and a Child* and Jacobus Vrel's *Interior with a Woman Seated by a Hearth* are two clear examples of this tendency. The geometric organization of space by means of architectural elements or the use of certain lighting effects reflects a marked sense of the painting as a *surface*, which Svetlana Alpers has referred to as a "mapping impulse". Like cartographers, Dutch artists created paintings that were like an accumulation of represented subjects viewed from different perspectives—as if a painting, instead of a window open onto the world in the tradition of Renaissance theorist Leon Battista Alberti, were rather a mirror that produces multiple reflections or a map. As a consequence, the play of frames and





Jacobus Vrel  
*Interior con una mujer sentada  
junto al hogar*  
*Interior with a Woman Seated  
by a Hearth*

c. 1654

Óleo sobre tabla

Oil on panel

64,5 x 47,5 cm

Colección Carmen Thyssen-

Bornemisza en depósito

en el Museo Thyssen-Bornemisza



Theo van Doesburg

*Composición XX*

*Composition XX*

1920

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

100 x 70 cm

Museo Thyssen-Bornemisza,

Madrid

Tanto en sus obras como en sus escritos teóricos, publicados en la revista *De Stijl*, fundada por Van Doesburg en 1917, queda claro que los neoplasticistas consideraban su arte la culminación del arte del pasado. Como se pretende mostrar en este montaje, el desafío del nuevo lenguaje, el juego de planos y líneas sobre la superficie pictórica, no supuso una ruptura tan radical con la tradición y cobra un nuevo sentido al ponerlos en relación con las pinturas de los artistas holandeses del siglo XVII.

*Composición de colores/Composición n.º 1 con rojo y azul*, de Mondrian y *Composición XX*, de Theo van Doesburg, son buenos ejemplos del ascetismo extremo de las formas geométricas. Ahora bien, a pesar de que se apartan de la representación figurativa del mundo, no se alejan en absoluto de las mismas tensiones, de las mismas superposiciones que contemplamos en los maestros del Siglo de Oro creadas para dar vitalidad y armonía a la imagen. Al igual que ocurría en los interiores de sus predecesores, no existe ningún punto que organice

rectangles, or the succession of paintings-within-a-painting, responds to an abstract vocabulary around which the painting is articulated. It becomes the representation of a “fabricated” world, geometrized through the overlapping of multiple representations.

Both in their works and in their theoretical writings published in the journal *De Stijl* founded by Van Doesburg in 1917, it is clear that the neoplasticists considered theirs to be the culmination of art from the past. As this installation seeks to show, the challenge posed by their new artistic language, the play of lines and planes on the pictorial surface, does not imply such a radical break with tradition, and it takes on new meaning when juxtaposed with paintings by Dutch artists from the seventeenth century.

Mondrian's *Composition with Colours / Composition No. 1 with Red and Blue* and Van Doesburg's *Composition XX* are excellent examples of the extreme asceticism of geometric forms. Though these artists eschew a figurative representation of the world, observable in their works are the same tensions and superpositions that we can

la composición y, como ocurre en un mapa, la sucesión de retículas parece continuar indefinidamente fuera del límite del cuadro. Por otra parte, la retícula, que no es más que una respuesta a la voluntad artística de dar la espalda a la narración y de decantarse por una representación antinatural y antimimética, también representa una noción de dignidad espiritual, un ascetismo estético y una concepción ética de la humanidad que muchas veces se ha puesto en relación con el puritanismo protestante.

El mismo impulso cartográfico se encuentra en los amplios panoramas de Koninck, que se pueden ver como una superposición de accidentes o marcas del paisaje más que una representación fidedigna de los mismos. Al contemplar la *Vista panorámica con ciudad al fondo*, una efectista pintura de horizontes lejanos y elevados, comprobamos que el pintor se vale de una especial perspectiva creada a base de sucesivos estratos de tierras, agua y árboles que se prestan al análisis formal riguroso. A través del punto de vista elevado, Koninck se aleja de la perspectiva albertiana y el tratamiento radical de la topografía y de la luz le distancia del paisaje real. La línea del horizonte ligeramente curvada no hace más que acrecentar el aspecto de mapa, como si la intención del artista fuera colocar ese trozo concreto de tierra en medio de una visión del mundo en su conjunto.

Junto a la vista panorámica de Koninck, *New York City 3* de Mondrian, y el estudio a gran escala para *Composición n.º 7* y *Composición n.º 8*, de Bart van der Leek, se muestran como contrapunto pero también como continuación de esa misma tradición del paisajismo holandés. Las dos nos ofrecen un mapa-paisaje a la inversa: al apartarse de la visión en profundidad, convierten el paisaje en un mapa. En el caso de Mondrian, a su esfuerzo preliminar por descubrir la armonía entre superficie, forma y color, se añade en esta obra tardía e inacabada un nuevo lenguaje más dinámico, a base de cintas adhesivas de colores, que trata de captar la cartografía de la ciudad de los rascacielos. Por su

contemplate in the works of the masters of the Golden Age, elements that serve to give vitality and harmony to the image. As in the interiors painted by their predecessors, there is no single point around which the composition is organized; as in a map, the succession of grids seems to continue indefinitely, beyond the limits of the painting itself. On the other hand, the grid (which is nothing more than a reflection of the artist's desire to turn his back on narrative and move toward anti-natural, anti-mimetic representation) also suggests a notion of spiritual dignity, an aesthetic asceticism, and an ethical conception of humanity—often understood as being related to Puritanism.

The same cartographic impulse may be found in the wide panoramas of Koninck, which can be viewed as a superposition of phenomena or features of a landscape rather than a faithful representation of it as it is. When we examine his *Panoramic Landscape with a City in the Background*, a sensational painting with a distant, elevated horizon, we note that the painter deployed a special form of perspective built up from successive horizontal strata—land, water, trees—which easily lends itself to rigorous formal analysis. By means of this elevated point of view, Koninck distances himself from the canonical Renaissance perspective theorized (again) by Alberti; his radical treatment of topography and light distances him from the real landscape itself. The slightly curved horizon line simply adds to the impression that the painting is a kind of map, as if the artist's intention had been to place that concrete piece of land in the midst of a vision of the world in its entirety.

Viewed against Koninck's panoramic vision, Mondrian's *New York City 3* and the large-scale study for *Composition No. 7 and Composition No. 8*, by Bart van der Leek, both reveal themselves to be a counterpoint to the Dutch tradition of landscape painting, but also a continuation of that same tradition. The two works offer us a map-landscape in reverse: in abandoning a sense of depth, they turn the landscape into a map. In Mondrian's case, his initial effort to discover harmony

Philips Koninck

*Vista panorámica con ciudad al fondo*

*Panoramic Landscape with a City  
in the Background*

1655

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

83,4 x 127,5 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Bart van der Leck

*Estudio para Composición n.º 7 y n.º 8*

*Study for Compositions No. 7 and No. 8*

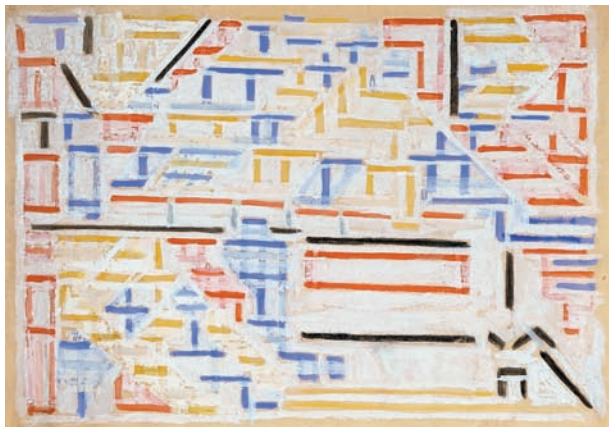
1917

Gouache sobre papel de calco

Gouache on tracing paper

100 x 154 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

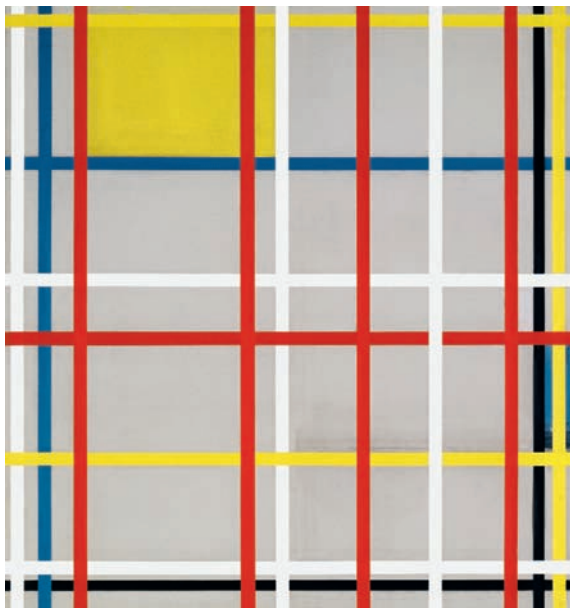


parte Van der Leek se basa en un boceto de paisaje realizado en 1914 durante su viaje por España y Argelia y, aunque la apariencia de la pintura es totalmente abstracta, una observación más detenida permite vislumbrar ciertos elementos figurativos, como las formas triangulares que parecen sugerir montañas.

En suma, mientras que el realismo de la pintura holandesa del siglo XVII puede resultar engañoso ya que, más que representar el mundo real, se vale de determinadas “abstracciones” para transmitir ideas morales, la geometría era para los miembros de De Stijl la garantía de una ley natural espiritual por encima de la diversidad de la naturaleza. Como grandes maestros de la cartografía pictórica ¿no intentaron todos ellos definir a través de sus metáforas el orden que se oculta tras la apariencia de la realidad?

among surface, form and colour, is supplemented in this late, unfinished work with a new, more dynamic language—which includes the use of coloured adhesive tape—in an attempt to capture the cartography of the city of skyscrapers. Van der Leek, meanwhile, bases his work on a landscape sketch executed in 1914 during his travels through Spain and Algeria. Though the painting appears to be totally abstract, in fact, under closer examination, it reveals certain figurative elements, such as the triangular forms that seem to suggest mountains.

In short, while the realism of seventeenth-century Dutch painting may prove deceptive—since, more than simply representing the real world, those artists made use of certain “abstractions” in order to convey moral ideas—geometry for the members of De Stijl was the guarantee of a spiritual law that stood above the diversity of the natural world. As great masters of pictorial cartography, did not all of these artists attempt to define through their metaphors the order that is hidden behind the appearances of reality?



© 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Washington DC

Piet Mondrian

*New York City 3*

*New York City 3*

1941 (1938?) / 1941 / 1977

Óleo, lápiz, carboncillo y cinta adhesiva de papel en colores sobre lienzo

Oil, pencil, chalk and coloured tape on canvas

117 x 110 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



## Información

### Information

mtb@museothyssen.org

www.museothyssen.org

## Servicio de atención al visitante

### Visitor Information Service

Tel.: +34 902 760 511

## Edita / Edition

Museo Thyssen-Bornemisza

## Comisaria / Curator

Paloma Alarcó

## Coordinación / Coordination

Marta Ruiz del Árbol

## Diseño gráfico / Graphic Design

Sánchez / Lacasta

Jesús Rabazas

## Traducción / Translator

Michael Agnew

## Preimpresión / Colour Separation

Lucam

## Impresión / Printing

Artes Gráficas Palermo

## Créditos fotográficos:

Cubierta: David Jiménez

Contracubierta: Hélène Desplechin

Fundación Colección Thyssen-Bornemisza



Paseo del Prado, 8. 28014 Madrid