

## Tema 6

### II. Piet Mondrian y el Neoplasticismo

Bibliografía recomendada:

-Catálogo exposición Kandinsky/Mondrian, dos caminos hacia la abstracción. La Caixa, Madrid, Barcelona, 1994.

-Piet Mondrian: The New Art, The New Life, The Collected Writings of Piet Mondrian. Edited by Harry Holtzman y Martin S. James.

Mondrian es una de las figuras eminentes del arte del siglo XX, y El Neoplasticismo es una de las formas que toma la abstracción en las primeras décadas del siglo XX (1918). Se trata de una concepción analítica y esencialista de la pintura, una búsqueda de un arte que ha de trascender la realidad externa –material- reduciéndola a formas geométricas y colores puros –es decir, lo espiritual-. Mondrian a lo largo de su carrera aprovecha la lección del cubismo, incorporándola a su búsqueda universalizadora, y abre un camino que después seguirían movimientos centrados en la investigación analítica de la forma a través de abstracción geométrica. Así, en los años 60: op-art, etc. También en los 70 el lema del arte minimal, "less is more", parece asumir los planteamientos del Neoplasticismo de Mondrian.

\* \* \*

El Neoplasticismo es un movimiento abstracto, que parte de la relación con la naturaleza que se da en el arte europeo desde la década de 1880 (postimpresionismo). Este anhelo de abstracción en el arte, como sabemos, había asumido dos direcciones, según ponga el acento en:

-contenido: emocional, entendido como exploración de las posibilidades expresivas de la pintura.

-forma: geometrismo, s.t. entendido como reflexión sobre las posibilidades del lenguaje pictórico

Desde finales del XIX podía apreciarse una tendencia a la purificación, a la abstracción de las formas artísticas. Pero sólo en las primeras décadas del siglo XX, como estamos viendo en esta asignatura, se produce un arte plenamente abstracto, es decir, plenamente autónomo respecto a la mimesis del natural.

Hace unos años se celebró una exposición Dos caminos hacia la abstracción: Vasily Kandinsky y Piet Mondrian (La Caixa, 1994) con la intención de mostrar cómo los comienzos artísticos de ambos pintores, coincidentes en su carácter de pioneros de un arte plenamente autónomo se contraponen, asumiendo conceptos opuestos de abstracción. El camino emprendido por Kandinsky inicia la vertiente emotiva, en la que predomina la expresión individual, que ha continuado de manera más o menos directa en los movimientos de carácter expresionista. Por su parte, Mondrian, desarrolla una concepción analítica de la pintura, en su búsqueda de un arte que ha de trascender la realidad externa reduciéndola a formas geométricas y colores puros para hacerla universal.

Esta es una comparación tópica en la historiografía artística del siglo XX. La dicotomía formada por estas dos tendencias, que podríamos llamar respectivamente expresionista y analítica, ha vertebrado todo el desarrollo de la pintura abstracta desde las primeras décadas del siglo hasta nuestros días, modificando en cierto sentido la dicotomía que durante el siglo pasado había existido entre romanticismo (forma artística como expresión individual) y clasicismo (forma artística como traducción plástica de leyes de armonía universales).

Así pues, el neoplasticismo, nombre de la corriente artística creada por Piet Mondrian, es una de las formas que toma la abstracción en las primeras décadas del siglo (1918). Para entender el Neoplasticismo, es preciso conocer el proceso por el que se origina, a través de la trayectoria artística y vital de Mondrian.

Piet Mondrian (1872-1944) había nacido en el seno de una familia de intensas creencias

calvinistas en Amersfoort, Holanda. Influido por su tío, Frits Mondriaan, pintor impresionista de la Escuela de La Haya, Mondrian realiza en sus primeros años escenas rurales marcadas por un pintoresquismo que enlazaba la tradición de la pintura holandesa de una aguda observación de la realidad con la moda artística del momento. Un ejemplo de estos paisajes es Vista de Winterswijk (1898).

En esta ciudad cercana a la frontera con Alemania, a la que se había trasladado su familia en 1880, creció Piet Mondrian, recibiendo allí su primera formación artística. Vista de Winterswijk, muy característica de este período, apunta ya una idea que guiará toda la pintura de Mondrian : el deseo de trascender la apariencia material de la realidad sometiéndola a un orden visual que la sitúa en un plano de universalidad, en este caso mediante una composición que enfatiza la verticalidad de la torre, y la horizontalidad de la línea del cielo, convirtiendo a ambos elementos en ejes perpendiculares que organizan la pintura en términos de estructura visual, más allá de la pura descripción de un paisaje concreto.

Vista del Amstel (ca. 1902-1903) es otro ejemplo de paisaje al estilo de la escuela impresionista holandesa, pero en donde se muestra ya el afán ordenador de Mondrian (horizontales y verticales muy marcadas)

En Winterswijk permaneció Mondrian hasta 1892, año en que partió para Amsterdam con el fin de asistir a las clases de la Rijksacademie. Allí entró en contacto con otros artistas y se interesó por los movimientos artísticos más recientes, especialmente por el simbolismo (coincidía con su deseo innato de trascender la prosaica realidad material, su particularidad descriptiva), al tiempo que por las escuelas de pensamiento influídas por las religiones orientales, concretamente por la Teosofía o "ciencia del espíritu" (Mme Blavatsky).

Mondrian no se hizo miembro de la Sociedad Teosófica hasta 1909, pero ya antes se había sentido atraído por la Teosofía, una escuela de pensamiento de gran predicamento entre ciertos sectores del simbolismo, que coincidía con su anhelo de universalismo, partiendo de la creencia de que, a través de las eras sucesivas de la historia del hombre, la humanidad seguía una evolución que partía de los niveles más físicos -particulares- del ser hacia los más espirituales -universales-.

El interés de Mondrian por el simbolismo en estos años puede verse en obras como En los primeros años del siglo Mondrian continua en su búsqueda de un arte en que la forma sea expresión de contenidos universales. En las obras de 1906-1907 podemos ver ejemplos de paisajes crepusculares como los de la serie del árbol solitario (1906), en los que se puede ver la influencia del pensamiento teosófico (forma como expresión de verdades universales).

Son imágenes de un marcado expresionismo en las que Mondrian se muestra plenamente consciente de la capacidad de evocar emociones a través de determinadas formas pictóricas. Pero al mismo tiempo se trata de paisajes en los que prigrativamente desaparecen los detalles individuales para hacernos más conscientes de lo universal.

Otras obras de este mismo período, como el árbol rojo (1908), ilustran la interpretación que Mondrian hace del art nouveau, en la que la línea sinuosa y refinada de los árboles crea un entramado compositivo que se aleja de lo meramente decorativo para convertirse en una estructura ordenadora de la pintura.

Un tema recurrente de la obra de Mondrian, sobre todo entre 1905 y 1910, es el molino, uno de los elementos distintivos del paisaje holandés. En Molino rojo (1910) podemos ver como el edificio se convierte en un pretexto para estudiar la composición, así como la influencia que sobre su pintura van ejerciendo el conocimiento de las vanguardias parisinas.

Después de la gran retrospectiva de Van Gogh celebrada en Amsterdam en 1905, Mondrian responde a la influencia de aquel pintor de forma clara y comienza una nueva fase en la que sigue desde Holanda la evolución de los movimientos de vanguardia que se desarrollan en París. Así, junto con los paisajes nocturnos de sentimiento romántico, Mondrian comienza a pintar obras cuyo colorido dramático y pincelada curva relacionamos con Van Gogh.

Este es el caso de Devoción (1908). En 1909 Mondrian comentó este lienzo en una carta a Israel Querido, en uno de los primeros textos en los que declara sus objetivos artísticos. En dicha carta, Mondrian aclara que no se trata de una muchacha rezando, sino que:

“...quise hacer una muchacha considerada sólo en un aspecto devocional,

contemplada devotamente, o con gran devoción. Al hacer el cabello en ese color rojo concretamente, quise restar importancia al lado material de las cosas, suprimiendo asociaciones con "cabello", "vestido", etc., y poniendo en primer plano lo espiritual. Creo que color y línea pueden hacer mucho para conseguir este objetivo.(...) Son precisamente las líneas esenciales lo que considero fundamentalmente importante, y también el color. (...) Estará usted de acuerdo conmigo en que hoy en día, en nuestro tiempo, todo debe ser expresado de manera bastante diferente, incluso mediante la adopción de una técnica diferente. Creo definitivamente necesario para nuestro período el aplicar tanto como sea posible colores puros yuxtapuestos de una manera puntillista y difusa. (...).

Y continúa:

"Veó mi obra alcanzar una mayor consciencia y perder todo lo que es vago. (...) De momento al menos debo restringir mi obra al extraordinario mundo de los sentidos, puesto que es el que aún vivimos. Sin embargo, el arte puede ya ofrecer una transición a regiones más elevadas , a las que llamo reino espiritual, quizá erróneamente; porque he leído que lo que tiene forma todavía no es espiritual. No obstante constituye la forma de ascensión: lejos de lo material"

Varias naturalezas muertas con un solo tema, una flor solitaria, nos muestran otra constante de la obra de Mondrian. De marcado contenido expresionista, los girasoles con su carácter trágico, que contrapone vida y muerte en una sola imagen, nos hablan también de el conocimiento que Mondrian tenía de la obra de Van Gogh, así como del contexto simbolista.

Poco a poco, entre 1908 y 1912, Mondrian avanza hacia un estilo en el que la realidad es abstraída a sus rasgos esenciales, algo que se anunciaba ya en los cuadros que acabamos de comentar. Ahora el tema pierde toda relevancia: la línea y el color son los únicos vehículos de expresión del contenido del cuadro. Este se convierte, definitivamente, en una expresión puramente autónoma que tiene en sí misma su propio significado.

Los años comprendidos entre 1908 y 1912 son, por consiguiente, de gran trascendencia en la obra de Mondrian. En Septiembre de 1908, Mondrian visita por

primera vez Domburg, en la isla de Walcheren, una localidad costera a la que acudían intelectuales y escritores como Querido y artistas como Toorop, a la que viajará con frecuencia hasta 1914. En Domburg comenzará a desarrollar un tipo de paisajes costeros en los que la llana costa de Zelanda dará prominencia a los rasgos más simples; las fuertes verticales de los faros, las horizontales del mar o el horizonte; la rotundidad geométrica de las dunas, hacen aparecer un sentido de permanencia, esencialismo, monumentalidad que es la nota más destacada de lienzos como los de la serie de las Dunas (1909-1911) o de los Faros (1909), junto con la huella todavía presente de la larga pincelada propia del postimpresionismo. Faro en Westkapelle (1909), ejemplariza esta fase de la pintura de Mondrian, en la que todo gira en torno a la dicotomía abstracción/realidad, y en la que, cada vez con mayor intensidad, se tiende a un universalismo de percepción que trasciende los rasgos particulares de la realidad.

En el gran lienzo Duna VI (1909-1910), con su colorido casi sobrenatural y su profunda austeridad, hay un simbolismo implícito que muestra un deseo de trascender la apariencia, lo material, en favor de lo constante, lo espiritual. No es casual que fuera Domburg uno de los lugares donde el movimiento teosófico encontrara más eco.

En 1912, una vez asumida plenamente en su obra la filosofía teosófica y la influencia de los estilos postimpresionistas, Mondrian siente la necesidad de trasladarse a París, en busca del centro cosmopolita en el que se forjaban y evolucionaban las nuevas ideas artísticas. En París, donde conoce de cerca fauvismo, futurismo y cubismo, es este último el que más le impresiona.

Con su inmediata respuesta al cubismo, comienza la "odisea que fundamentará el Neoplasticismo de Mondrian", en palabras de su amigo Harry Holtzman.

Naturaleza Muerta con jarro de Jengibre I (1911-1912), es una de las raras composiciones con más de un centro de atención de la obra de Mondrian. En ella, la referencia a la obra de Cézanne nos sitúa aún en un contexto anterior al cubismo. Mondrian no elaboró este dibujo más allá de las necesidades de la apropiada percepción de la realidad. En este aspecto, como en la composición y en el tema, esta pintura nos habla de la influencia de Cézanne, es decir, de la pintura francesa inmediatamente anterior al cubismo. Se trataba del paso previo necesario para poder asumir plenamente el cubismo.

En Naturaleza muerta con jarro de Jengibre II (1911-1912), versión más parisina del mismo tema, Mondrian muestra ya un lenguaje plenamente cubista, introduciendo el vocabulario de bordes geométricos regulares y la descomposición formal propios del cubismo de Picasso y Braque hacia 1911. Y lo hace recapitulando las partes esenciales de Naturaleza muerta con jarro de Jengibre I, traduciéndolas, por decirlo así, a reducciones esquemáticas en las que el motivo es todavía reconocible.

En el cubismo Mondrian descubrió una nueva consciencia de los medios intrínsecos a la expresión plástica, con la destrucción de las servidumbres de una mimesis naturalista en favor de una construcción consciente del plano pictórico mediante el ritmo dinámico de la composición de formas en el espacio.

Él mismo escribió sobre la deuda que el neoplasticismo tiene con el cubismo:

“No puede apreciarse suficientemente el espléndido esfuerzo del cubismo, que rompió con la apariencia natural de las cosas y parcialmene con la forma limitada. La determinación del espacio que hace el cubismo mediante la exacta construcción de volúmenes es prodigiosa. Así se fundaron los cimientos sobre los cuales pudo levantarse una plástica de “relaciones puras”, de “ritmo libre”, antes aprisionado por las formas limitadas”

(Cubism and Neo-Plastic, 1930).

En obras como Composición.Arboles I (1912), Eucalipto (negro) (1910) y Eucalipto (1912), Mondrian se hace eco del cubismo más ortodoxo, en el que las formas se descomponen en planos que se yuxtaponen en un lienzo de gran austeridad cromática, continuando así con el paso de Mondrian por la estética cubista.

Podemos ver el mismo proceso en Espigón playa de Dombrug (1909) y Muelle y océano (1914) constituye una interpretación personal del lenguaje cubista, en la que se suprime toda alusión a modelos de la realidad -como demuestra el propio título- y se enfatiza la estructura de verticales y horizontales, que se convierte en protagonista de la obra. El lenguaje esencial del Neoplasticismo está ya anunciado.

Entre 1914 y 1918 (I Guerra Mundial) Mondrian permanece en Holanda. De su colaboración con el poeta, artista y pintor Theo van Doesburg nace en 1917 la revista De Stijl, que sirvió para aglutinar a un núcleo internacional de artistas, escritores,

músicos y arquitectos en torno a la idea de "lo nuevo" en el arte, y tuvo una gran influencia internacional. Así, por ejemplo, en esta revista colaboran asiduamente: Hans Arp, Kurt Schwitters (dos artistas que luego estarán en dada), Gino Severini (futurista) o El Lissitzky (constructivismo-proun).

Fuera de Holanda, la revista y la estética de lo nuevo que estaba asociada a ella tuvieron gran prestigio e impulso, gracias a la publicación, en 1925, de algunos ensayos en publicaciones de la Bauhaus (mismo ideales estéticos y sociales).

En cuanto a la ideología de De Stijl, hay que decir que se encuadra

- en el contexto general de la arquitectura y las artes decorativas holandesas de primeros del siglo XX (gran interés por la perfección formal, el interiorismo, la obra bien hecha...)

- pero también dentro de la creciente influencia internacional de lo moderno, sobre todo a través de cubismo y abstracción.

Toda la publicación destila un espíritu optimista, utópico, con que se enfrenta al futuro del hombre (contrapunto al nihilismo y malestar social que significa dadá, estrictamente contemporáneo). Es decir, es una respuesta esperanzada a la amenaza de la guerra. Para los colaboradores de De Stijl, estaba a punto de empezar una nueva era en la que lo verdaderamente moderno terminaría por prevalecer (una suerte de fatalismo optimista o optimismo fatalista). En esta nueva era (algo de lo que ellos tienen tanta conciencia como futuristas o constructivistas), el arte no podría seguir siendo sobre todo una expresión individual, no podría ser concebido como un objeto aislado, sino en relación con un todo ambiental, social, filosófico.

A través de varios números de la revista De Stijl, a lo largo de 1918, Mondrian publicó La Nueva Plástica en la Pintura, en el que trató de dar forma verbal a las consecuencias de su nuevo arte.

Ya en 1920, después de su regreso a París, aparecería por primera vez el término "neoplasticismo" para referirse a ese nuevo arte, con la publicación de Neoplasticismo: Principios generales de la equivalencia plástica, dedicado, en mayúsculas, "A LOS HOMBRES DEL FUTURO". En estos escritos, Mondrian se muestra convencido del inevitable progreso del hombre hacia la humanización de la sociedad, a pesar de todos los obstáculos que pudiesen aparecer (y la I Guerra Mundial no era uno menor). En



ese contexto, Mondrian se veía a sí mismo y a su arte como instrumentos para conseguir ese objetivo todavía lejano.

La última colaboración de Mondrian en De Stijl apareció en 1924. Durante su relación

con esta revista (es decir, 1917-1924), la pintura de Mondrian evolucionó:

- de composiciones con planos rectangulares (1916-1917),
- a obras con planos de colores mitigados sobre una retícula (1918-1919),
- para llegar finalmente a las potentes composiciones de intensos colores primarios combinados con blanco y negro (1920-1922) que han constituido la imagen más conocida de su pintura, en la que persevera durante muchos años a partir de entonces, a pesar de las variaciones que se observan en su obra en la última fase de su vida, que transcurre en Nueva York entre 1938 y 1944.

Composición (1925), Composición con rojo, amarillo y azul (1929) y Composición con azul (1935), son tres ejemplos de su estilo maduro, el Neoplasticismo, tal como él lo define en LA NUEVA PLASTICA (1917):

“(…) la nueva plástica no puede estar constreñida en lo que es característico de lo particular, forma y color naturales, sino que debe expresarse mediante la abstracción de la forma y el color: por medio de la línea recta y del color primario puro.

Estos medios plásticos universales fueron descubiertos en la pintura moderna avanzando el proceso de continua abstracción de forma y color: una vez que estos fueron descubiertos salió a la luz, casi por sí misma, una plástica exacta de relación pura: esa es la esencia de toda emoción de belleza plástica”

Es importante destacar que Mondrian siempre consideró necesario defender y racionalizar su arte mediante la palabra, publicando importantes textos sobre teoría artística en general y sobre el neoplasticismo en particular.

En ellos explica que el neoplasticismo trasciende el romanticismo/expresionismo (algo que podemos ver todavía reflejado en la obra de Kandinsky) porque lleva el arte más allá de lo personal: su principal objetivo es acabar con el EGO, con el SUJETO, con el YO. Lo que debe concernir al arte es lo universal, lo que todos nosotros tenemos dentro: nuestra respuesta profunda, inconsciente, al mundo que habitamos.

Y aunque la obra de Mondrian es calificada de plenamente abstracta, el artista insiste en la conexión que su pintura sigue teniendo siempre con la realidad:

“La gente piensa generalmente que mi obra es demasiado vaga: como

mucho les recuerda algo a la música. No tengo ninguna objeción a ello, siempre que no les lleve a la conclusión de que, por lo tanto, es algo que se sitúa más allá de la esfera de la plástica. Yo construyo complejos de líneas y colores sobre un plano para expresar de forma práctica la belleza universal, tan conscientemente como sea posible. La naturaleza (o lo visible) me inspira, provocando en mí una emoción que estimula la creación, no menos que en el caso de cualquier otro pintor, pero quiero acercarme a la verdad lo más posible. Y por lo tanto abstraigo todo hasta llegar a la esencia de las cosas (¡aunque todavía sea su esencia exterior!). Estoy convencido de que, precisamente por no intentar expresar nada determinado, uno expresa lo más determinado: la verdad (que lo comprende todo).

La arquitectura antigua me parece el mejor arte...con el uso de líneas horizontales y verticales construyeron conscientemente pero no calculadoramente, bajo la guía de la más elevada intuición, y llevaron la arquitectura a la armonía y el ritmo con estos elementos de belleza –suplementados cuando fuese necesario por líneas en otras direcciones y por líneas curvas – y creo que uno puede crear una obra de arte así de vigorosa en la medida en que sea auténtica, sincera (true).

No hay nada vago en esto para alguien que sepa ver profundamente: es vago sólo cuando uno ve la naturaleza superficialmente. El accidente debe evitarse no menos que la especulación....

Uno no debe describir o pintar nada humano –entonces, mediante la completa negación del yo, emerge una obra de arte que es un monumento de Belleza. Muy por encima de lo humano, pero lo más humano en su profundidad y universalidad!, ¡Este, estoy seguro, es el arte del futuro!"

(carta de 1914 al editor y crítico H.P. Bremmer)

Es decir, se trata de una propuesta esencialmente UTÓPICA, que trata de crear equilibrio, armonía, para mejorar las condiciones de la nueva sociedad: pintura como manifestación de una idea de armonía y concordia universal.

Por eso son pinturas:            equilibradas

Ordenadas

Optimistas, alegres

Es una orientación artística antitrágica: arte no como expresión purgativa de sentimientos trágicos interiores del artista, sino como metáfora visual de armonía espiritual.

Mondrian continúa esta investigación durante el resto de su vida, aunque quizá pueda verse cierta variación en su etapa americana:

De un equilibrio muy estático, pasa a un equilibrio /ritmo dinámico, como puede verse en Broadway Boogie-Woogie, (1942).

Pero en general puede decirse que en su proceso continuo de depuración, las líneas se han reducido a verticales y horizontales, describiendo en el lienzo campos de colores puros capaces de transmitir, a través de su mutua relación, una sensación de equilibrio, de armonía, de ritmo. Puesto que, en palabras del propio Mondrian (la Nueva Plástica en la Pintura, 1917),

“(...) La nueva plástica no puede estar limitada por lo que es característico de lo particular, forma y color naturales, sino que debe expresarse mediante la abstracción de la forma y del color: por medio de la línea recta y del color primario puro”.

“Estos medios plásticos universales fueron descubiertos en la pintura moderna avanzando en el proceso de continua abstracción de forma y color: una vez que estos fueron descubiertos salió a la luz, casi por sí misma, una plástica exacta de relación pura: Esa es la esencia de toda emoción de belleza plástica”.

Es decir, siempre pinturas formadas por líneas horizontales y verticales (resumen de todas las posibilidades existentes) y colores básicos (resumen de todas las posibilidades existentes): la composición se convierte en expresión, en una interpretación muy personal del lenguaje cubista que, por su tendencia al esencialismo, suprime todo lo superfluo y enfatiza lo “central”.

\* \* \*

La influencia posterior de Mondrian, directa e indirecta, es enorme, quizá mayor que la de ningún otro artista del siglo XX.

En 1917 ya era obvio para Theo Van Doesburg (1883-1931) que los principios de la nueva pintura neoplasticista y la conciencia utópica que conllevaba eran también aplicables a arquitectura  
Diseño.

Ya conocido propagandista de lo moderno hacia 1912, Van Doesburg concibió un estilo capaz de abarcar todos los campos de la vida en ese estilo "Moderno" propio del ambiente experimental en el que se inscribía toda su trayectoria:

- desprovisto de ornamento
- basado en 3 colores primarios
- basado en el ángulo recto (es decir: rectangulos y cubos)

De hecho, fue la sencillez del estilo la que hizo que se llamase precisamente así, De Stijl (El estilo).

En la Europa de la postguerra hubo una irresistible atracción por este revolucionario nuevo principio que barrió completamente al individualismo romántico del expresionismo:

Ahora:

arte y arquitectura con una visión de una sociedad Ideal y Justa.

Arte "monumental y cooperativo" en que cada género se ve reforzado por los demás".

Así, artistas del entorno de Mondrian hacen también sus aportaciones teóricas:

Van der Leek: "El lugar de la pintura en la arquitectura"

Van Doesburg: "Notas sobre arte monumental".

Se produce entonces también una colaboración entre pintores y arquitectos en "interiores abstractos": en realidad, los pintores se limitan a dar color a las zonas indicadas por los arquitectos.

Pero en todo caso los "interiores abstractos" son el primer peldaño hacia la confluencia de las artes que se dará en el seno de la Bauhaus.

Arquitectura y diseño crean composiciones coloristas basadas en planos

rectos, angulos rectos (como juegos geométricos de interpretación tridimensional del neoplasticismo, pero siempre subordinadas a las exigencias técnicas, estructurales y formales de la arquitectura).

“El lugar de la pintura”, como decía van der Leek, será la implantación de planos cromáticos como parte orgánica de la nueva arquitectura.

Gerrit Rietveld:

-Casa Schroeder, Utrecht

-silla en rojo y azul (planos rectos, colores básicos...)

Diapositivas:

1. Piet Mondrian, estudio del pintor, París 1926
2. Piet Mondrian, estudio del pintor, París 1926
3. Piet Mondrian, Vista de Wintervijk, 1898
4. Piet Mondrian, vista de Amstel, ca. 1902-1903
5. Piet Mondrian, árbol solitario, 1906
6. Piet Mondrian, Paisaje, 1907
7. Piet Mondrian, El árbol rojo, 1908
8. Piet Mondrian, árbol azul, 1908-1909
9. Piet Mondrian, molino rojo, 1910-1911
10. Piet Mondrian, árboles en el Gein, 1907-1908
11. Piet Mondrian, Devoción, 1908
12. Piet Mondrian, Girasoles I y II, 1907-1908.
13. Piet Mondrian, Duna IV, 1909-1910
14. Piet Mondrian, Duna, 1909-1910
15. Piet Mondrian, Faro en Westkapelle, 1909
16. Piet Mondrian, Duna VI, 1910-1911
17. Piet Mondrian, naturaleza muerta con jarro de gengibre I, 1911-1912
18. Piet Mondrian, naturaleza muerta con jarro de gengibre II, 1911-1912
19. Piet Mondrian, estudio de árboles, I, 1912
20. Piet Mondrian, manzano en flor, 1912
21. Piet Mondrian, Eucalipto, 1912
22. Piet Mondrian, espigón en a playa de Domburg, 1909
23. Piet Mondrian, muelle y océano, 1914
24. Piet Mondrian, composición (girasoles), 1913-1914
25. Piet Mondrian, Iglesia en Domburg, 1914
26. Piet Mondrian, composición, 1916
27. Piet Mondrian, Composición con planos de color III, 1917
28. Piet Mondrian, Composición, 1919
29. Piet Mondrian, Tableau IV, 1925
30. Piet Mondrian, Trafalgar Square, 1939-43
31. Piet Mondrian, Composición, num. I, 1938-1939
32. Theo van Doesburg, Composición, la vaca, 1916-1917.
33. Theo van Doesburg, Composición en blanco y negro, 1918
34. Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht, 1924