



Quintana. Revista de Estudos do
Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
revistaquintana@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela
España

Sarriugarte Gómez, Iñigo
LA ICONOGRAFÍA FLORAL TEOSÓFICA DE PIET MONDRIAN
Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 10, 2011, pp. 269-280
Universidade de Santiago de Compostela
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65326342016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA ICONOGRAFÍA FLORAL TEOSÓFICA DE PIET MONDRIAN

Data recepción: 2011/04/04

Data aceptación: 2011/07/25

Contacto autor: inigo@inigo77.jazztel.es

Iñigo Sarriugarte Gómez
Euskal Herriko Unibertsitatea

RESUMEN

La evolución artística de Piet Mondrian viene articulada por sus conexiones con la teosofía de principios del siglo XX. Desde muy joven, comenzó a estudiar los planteamientos filosóficos de H.P. Blavatsky y posteriormente los trabajos teóricos de Rudolf Steiner. La influencia de esta corriente de pensamiento se materializa en una serie de trabajos pictóricos, de carácter figurativo, pero notablemente simbólicos en su interpretación. El artista se adentrará en la tipología floral de los crisantemos y su referencialidad semiótica desde los parámetros de la teosofía.

Palabras clave: Mondrian, teosofía, crisantemo, flor, espiritualidad

ABSTRACT

Piet Mondrian's links with theosophy in the early years of the 20th century provide a thread that runs through his artistic development. He began studying the philosophical ideas of H.P. Blavatsky at a very early age before moving on to the theoretical work of Rudolf Steiner. The influence of this train of thought can be seen in a series of pictorial works that are figurative in nature but highly symbolic in meaning. Operating within the parameters of theosophy, the artist delves into the floral typology of chrysanthemums and their semiotic referentiality.

Keywords: Mondrian, theosophy, chrysanthemum, flower, spirituality

1. Breve relato biográfico

Las experiencias artísticas de Pieter Cornelis Mondriaan (1872-1944) comienzan en la niñez, época en la que aprendió a dibujar, siendo enseñado por su padre, de hecho, este último diseñaba litografías devotas para su iglesia. En su etapa de juventud, alrededor de 1900, los trabajos de Mondrian se centran en paisajes, caracterizados por una notable severidad formal, propuestas cercanas al modernismo alemán y vienés de la época. Su acercamiento al simbolismo resulta evidente por estos años, caso del "Retrato de una niña con flores" de 1901, recreando la imagen de una niña absorta que recuerda imágenes religiosas (Fig. 1). Durante ese mismo año, realiza un "Autorretrato", que aparece con un breve texto teosófico, en la parte inferior, redactado por su amigo Albert van den Briel:

Así oso traer mi Ego al mundo y espero con tranquilidad; ya que el destino eternamente efímero aumenta mi anhelo de tener certeza de la verdad.¹

Posteriormente se traslada a la localidad holandesa de Laren, donde se produce un claro trasvase de influencia formal, teórica y filosófica por parte del matemático y teósofo M. H. J. Schoenmaekers, a quien el artista conocía personalmente. Tanto la influencia de Schoenmaekers como algunos de los tratados teóricos de H.P. Blavatsky, caso de "Isis sin velo" (1875) y "La Doctrina Secreta" (1888), así como las diversas conferencias de Rudolf Steiner, que resultarán decisivas para conformar su entramado formal neoplasticista. De hecho, es aquí, en esta localidad, en Laren, donde emplea por primera vez el término neoplasticismo, siendo

extraído de los escritos de Blavatsky, quien describía el origen de todo en el universo como la esencia plástica (Svabhāvat o Eterna Causa y Efecto), que llena todo el universo y es la raíz de todas las cosas².

Mediante el término neoplasticismo, Mondrian no quería hacer mención a la dimensión figurativa y natural, sino que intentaba superar y sublimar la realidad visible de la pintura realista e incluso cubista y adentrarse en una realidad cósmica, que venía representada por la absoluta abstracción. Todos estos conceptos se verán publicados en 1920 en su libro "El Neoplasticismo". Posteriormente, en 1925, publica "Die Neue Gestaltung". Su carrera evolutiva seguirá desarrollándose hasta relegar la distinción entre línea y color a través de una mayor mecanización del diseño pictórico. Finalmente, tras una breve estancia en Londres, marchará a los Estados Unidos, donde sus cuadros adquirirán títulos relacionados con la metrópolis de Nueva York. Finalmente, su obra se convertirá en un cúmulo de ritmos musicales, llenos de vida y colores llamativos. En el año 1943, fallece tras padecer una pulmonía.

2. Correlaciones con la teosofía

El primer contacto con esta corriente espiritual se produce a finales de 1899, ya que por esas fechas empieza a leer el libro "Grandes Iniciados" de Edouard Schuré³ y a escuchar algunas conferencias de Rudolf Steiner. Para algunos autores, como Hans Janssen⁴, el interés del artista por la teosofía comienza en 1900, asumiendo esta doctrina como la fusión de todas las corrientes espirituales en una supra-religión universal. Rápidamente, conoce la obra de H.P. Blavatsky⁵, quien había fundado en Nueva York en 1875 la Sociedad Teosófica. El objetivo de sus dos principales tratados "Isis sin velo" de 1877 y "La Doctrina Secreta" de 1888 fue resolver el conflicto entre la ciencia y la religión, causado por la teoría darwiniana de la evolución. Estos dos manuales, de acuerdo a Yve-Alain Bois⁶, tuvieron una clara influencia en Mondrian. De hecho, durante un tiempo, este artista tuvo un retrato de Madame Blavatsky en la pared de su estudio⁷, siendo un claro icono de su esfuerzo espiritual.

Durante este primer periodo, en torno a 1899, la teosofía simplemente llegó a tener un

ligero efecto de estimulación en el pensamiento de Mondrian, en lo que respecta al ocultismo⁸. Igualmente, entre 1900 y 1904, los cambios que se producen, para Hans Janssen⁹, no se pueden afirmar que tuvieran todavía una influencia directa sobre la evolución de sus recursos expresivos y de su arte. Posteriormente, el estudio de la teosofía tendría una mayor repercusión, tal y como Hans Janssen¹⁰ lo confirma mediante la existencia de una carta dirigida a Aletta de Jongh, donde Mondrian confirma la importancia de esta filosofía en su evolución artística y espiritual.

No obstante, su vinculación con la teosofía comienza a tornarse más estrecha desde que en el año 1904 Mondrian sufre una crisis existencial, ante lo cual su amigo Albert van den Briel le encomendó a buscar retiro en la pequeña localidad de Uden (provincia de Brabante), permaneciendo en dicho lugar durante casi todo ese año. Sería aquí, donde recibiría la visita de diferentes teósofos y empezaría realmente a asentarse su vinculación con dicha filosofía, a la vez que empiezan a conformarse las primeras ideas en torno a la abstracción. De hecho, durante su estancia no sólo se dedica a pintar, sino también a la lectura de manuales teosóficos y todo tipo de literatura sagrada, caso de la Biblia, poniendo especial interés en la figura de San Juan Bautista, así como tratados orientales, entre ellos, el Tao Te King y manuales hinduistas. Para otros autores, como Marty Bax¹¹, la relación con miembros de la Sociedad Teosófica se estrecha a partir de residir en Ámsterdam, tras regresar de Brabante, de hecho, da clases al hijo del actor Willem Royaards, cuya mujer, Josephine Spoor, era un miembro activo de dicha sociedad y, a su vez, era hermana del pintor Cornelis Spoor¹², con quien Mondrian tenía una profunda amistad. A través de este pintor y su hermana, Mondrian se relaciona de manera más intensa con los círculos teosóficos, por ejemplo, en 1906, Mondrian es el testigo en la boda de su alumno Loe Reelfs, que también estaba afiliado a la Sociedad Teosófica.

Es un hecho conocido que la teosofía se convierte en una moda durante las primeras décadas del siglo XX en numerosos círculos europeos y norteamericanos. Se debe anotar la importancia que tuvo la Sociedad Teosófica Alemana en el



Fig. 1. Retrato de una niña con flores, 1900-01.

centro y norte de Europa, haciendo llegar sus postulados a todos los círculos intelectuales. Un ejemplo de esta expansión, se produce en 1908, cuando Rudolf Steiner¹³ llega a Holanda como secretario general, asistiendo el artista a una de sus conferencias. De hecho, en el inventario que se realizó en su taller a su muerte se encontró una selección de las conferencias de Steiner. Para Albert van den Briel¹⁴, por encima de los postulados teosóficos, siempre fue un artista, procurando expresar sus sentimientos y disposiciones

de ánimo. No obstante, aunque sus escritos no hacen mención directa a la teosofía, su halo aparece con claridad entre líneas.

Por otra parte, encontramos tres grandes pinturas verticales realizadas en Zelanda entre 1909 y 1910, que asumirán una connotación simbólica, ya que en estos momentos el artista está totalmente relacionado con la teosofía. Estas tres pinturas, como cada uno de los paneles del tríptico "Evolución", están representadas por una imagen simple levantada de manera simétrica

alrededor de un eje vertical. En las primeras, observamos edificios cuyas sólidas estructuras se alzan imponentes frente al observador, sensación que es resaltada por un horizonte muy bajo y por una perspectiva desde abajo, siendo el mismo efecto producido en "Evolución". Estas tres estructuras levantadas por el hombre conllevan una simbología diferenciada. Mientras que "Faro en Westkapelle" representa la lucha entre la tierra y el mar, es decir, entre el hombre y la naturaleza o entre el espíritu y la materia, bajo la luz del alma que guía y protege a los navegantes, "Molino en Domburgo" se acerca más al cielo, pero con una base firmemente agarrada a la tierra, demostrando la aspiración del ser humano, que a pesar de vivir anclado en la materialidad, aspira a elevarse hacia el cielo. El movimiento de las aspas representa la libertad espiritual ante la base inamovible de la materia terrestre. Finalmente, "Iglesia de Domburgo" conlleva una fase de mayor espiritualidad, siendo la propia representación del edificio religioso una victoria y un acercamiento hacia el verdadero camino espiritual (Figs. 2 y 3).

Desde 1909, Mondrian estudia asiduamente numerosos libros de Rudolf Steiner, empezando a mostrar una influencia teosófica más marcada desde este año hasta 1911. Posteriormente, en 1921, Mondrian manda su libro "El Neoplasticismo" a Rudolf Steiner, para pedirle su opinión crítica sobre las ideas expuestas en dicho ensayo, pero no recibe respuesta, lo que genera una fuerte decepción en el artista. Ante este hecho, comenta lo siguiente en la carta que envía a Van Doesburg el 7 de febrero de 1922:

*¡Ni siquiera me ha contestado! Ya arremeteré contra esa gente, pero no me apuro. Justamente el N.P. (neoplasticismo) es el verdadero arte teosófico (en el verdadero sentido de la palabra). Los que ahora se llaman teósofos o antropósofos son engendros, aunque Steiner ha escrito buenos libros (al menos, cuando no se mete con el arte)*¹⁵

Su postura ante la teosofía no fue de una estricta ortodoxia, tal y como aparece en una carta que escribe el propio artista a su amigo

Schelfhout, donde le hacía saber la mala acogida que había tenido su artículo en la revista Theosophie:

*Me escribes: yo no puedo ser teósofo — bueno, probablemente estoy de acuerdo contigo si con ello te refieres a lo que es un teósofo en general. Sin embargo, eso no significa que no siga considerando la doctrina teosófica totalmente exacta y que no piense que conduce a la claridad en el desarrollo espiritual*¹⁶

Cuando Mondrian contestó una carta del crítico de arte holandés Israel Querido, donde este planteaba la fuerte influencia de la teosofía en su obra, el artista, aunque admite que intenta adquirir un conocimiento oculto sobre la realidad visible o sobre los aspectos más sutiles, marca diferencias notables respecto a otros artistas como Cornelius Spoor y Jan Sluyters. Realmente, se debe anotar que en la evolución de Mondrian no sólo hay una parte de influencia de la teosofía, sino un interés también meramente artístico y formal en el camino de su evolución personal¹⁷.

En 1922, Mondrian comienza a desmarcarse de la teosofía¹⁸, debido a las decepciones mantenidas con algunos de los miembros de dicha organización. No obstante, siguió siendo miembro de esta durante toda su vida, de hecho guardó varios ejemplares de "La nueva imagen del mundo" de Schoenmaekers, la traducción holandesa del libro de Steiner "Mística y esoterismo", un opúsculo de Krishnamurti y algunas de las obras de Blavatsky¹⁹. Igualmente, para Carel Blotkamp²⁰, aunque los últimos escritos del artista no tengan referencias directas a la teosofía, sus autores o la "Doctrina Secreta", estos aspectos aparecen indirectamente.

3. Alusiones florales

Carel Blotkamp cita tres maneras en que la teosofía influyó sobre el arte simbolista holandés en los años del cambio de siglo: 1) El artista acentúa las interpretaciones de la realidad visible mediante medios que pueden ser interpretados teosóficamente; 2) Los artistas solían copiar las auras y los cuerpos astrales, tal y como



Fig. 2. Faro en Westkapelle, 1910.



Fig. 3. Iglesia en Domburg, 1910-11.

eran revelados a los videntes teósofos; 3) Los artistas hicieron en paralelo el proyecto de la teosofía de conjuntar las religiones mundiales al emplear símbolos de las antiguas tradiciones espirituales de Oriente y Occidente²¹.

Durante los primeros años de estancia en Ámsterdam, su trabajo se genera a partir de la combinación de estilos tan diversos como el realismo, el estilo de la Escuela de Ámsterdam, el art nouveau y el simbolismo. En 1908, retoma una pintura de proyección mística mediante repre-

sentaciones de flores con simbología teosófica, así como otras composiciones florales, que representan las diferentes etapas de desarrollo y decadencia que representan la evolución de la vida. La realización de esta producción floral coincide con su mayor implicación e interés en la teosofía, la cual estaba siendo impulsada por el pintor simbolista y teósofo Cornelis Spoor.

El escritor Michel Seuphor²² ya había observado que Mondrian estaba muy interesado por la teosofía, de hecho, se observan una serie de



Fig. 4. *Crisantemo*, 1908.



Fig. 5. *Crisantemo*, 1908-1909.

obras alusivas al potencial de esta corriente de pensamiento, como “Crisantemo” y “La pasionaria”, ambas de 1908 (Figs. 4, 5, 6 y 7). En este último trabajo, se aborda dicha flor como símbolo antiguo de la pasión de Cristo. En esta acuarela, por encima de los hombros de una mujer crecen dos pasionarias, disponiendo de esta figura femenina como si fuera de una santa. Estas flores pintadas por Mondrian provienen originalmente de la pintura trivial protestante. Como bien anuncia Bridget Riley:

Si Mondrian, que inicialmente se había unido a la teosofía y a toda clase de intentos de reconciliar la especulación filosófica con el cristianismo, tuvo que descubrir en las propiedades básicas de la pintura los

*sentidos que le permitieron satisfacer su búsqueda espiritual*²³.

Entre las flores predilectas del artista, se encontraban los girasoles y los crisantemos en su variedad oriental. Esta última flor, que empieza a realizar desde 1901, tiene una dimensión mayor y de forma más globular, siendo la predilecta de los artistas simbolistas. Las diferentes representaciones de flores conllevan un significado teosófico, especialmente en el caso de los girasoles y crisantemos, en donde la flor se estira sobre sí misma, mientras que por otro lado la flor se muere, haciendo alusión al final del ciclo vital, para nuevamente renovarse en la naturaleza. Se trata de una alusión al constante proceso evolutivo, marcado por el ciclo budista de la

Fig. 6. *Crisantemo moribundo*, 1908.Fig. 7. *La Pasionaria*, 1908.

reencarnación, así como al carácter efímero de la belleza en las formas naturales. Tal y como afirmaba Rudolf Steiner:

Como siguiente ejercicio puede el discípulo practicar este otro: Colóquese frente a una planta en plena floración y concéntrese la mente en la idea de que un día esa planta se marchitara y perecerá. —Nada perderá de lo que tengo ahora ante mis ojos; pero llegado ese periodo la planta ya habrá engendrado en su organismo semillas que llegarán a convertirse en nuevas plantas. Y otra vez me doy cuenta de que en lo que mis ojos ven existe algo oculto que me es imposible percibir. Me compenetraré con el pensamiento: Esta planta, con su forma y

colores habrá dejado de existir en el futuro; pero al engendrar semillas me lleva a pensar que no se aniquila en la nada. Lo que preserva a la planta de la desaparición se mantiene tan invisible a mi vista como la planta estaba antes oculta en el grano de la semilla. Existe, pues, en la planta algo que mis ojos no pueden ver. Si dejo que en mí viva este pensamiento, y a él uno el correspondiente sentimiento, al cabo de cierto tiempo se desarrollará un poder en mi alma que se convertirá en una nueva percepción—. ²⁴

En otro párrafo, se anota lo siguiente:

para el espíritu el nacimiento y la muerte son solo una metamorfosis similar a la

*transformación que se opera en la planta ante nuestros ojos cuando del capullo surge la flor. Para reconocer esto por propia visión se necesita despertar el sentido espiritual requerido mediante los métodos aquí señalados.*²⁵

Por otra parte, H.P. Blavatsky plantea que:

*la flor, como todas las flores pasadas y futuras que han brotado y brotarán en la rama madre (el Sutrâtmâ), hijas todas de un mismo tronco o Buddhi se convertirá en polvo. Vuestro presente "Yo" no es, como sabéis, el cuerpo que está en este momento delante de mí, ni aun lo que yo llamaría Manas-Sutratma, sino Sutratma-Buddhi.*²⁶

En un párrafo de "La clave de la teosofía", la misma autora retoma el tema, subrayando que:

*el mundo en que brotan las flores transitorias de las vidas personales no es el mundo real permanente, sino aquel en que encontramos la raíz de la conciencia, esa raíz que se halla fuera de toda ilusión y vive en la eternidad.*²⁷

En relación al crisantemo, debemos anotar que es una de las flores más simbólicas dentro de la teosofía. Se trata de una de las flores más reverenciadas en Japón, donde se relaciona con el verano. Incluso, es un símbolo imperial, que aparece en banderas y en muchos documentos gubernamentales, de hecho, a Japón se le conoce como el "país del crisantemo". Sus pétalos abiertos se toman como los rayos del sol o como la máxima expresión del alma. En China, es una flor recogida y apreciada, conocida como chu, con importantes propiedades medicinales, capaces de prolongar la vida. De hecho, sus pétalos son empleados para recuperar la vitalidad. Resulta una de las flores que más variedades cromáticas, formales y de crecimiento tienen. Por ejemplo, en el libro enciclopédico sobre flores realizado en 1708 por Kuang Chun-fang-p'u se describen casi 300 clases de crisantemos, llegan-

do hoy en día a unas tres mil variedades. Era una flor mencionada en el "Libro de los Ritos" y el "Libro de las Odas", que fueron revisados por Confucio en el siglo V a.d.C. La flor fue traída por los holandeses a Europa en el siglo XVII. Posteriormente, en Francia, se asocia con el Día de Todos los Difuntos, siendo una flor de cementerio, lo que la relaciona con un sentido de reencarnación y transformación. Igualmente, el hecho de que su floración comience cuando el resto de flores se marchita, trayendo un amplio juego de colores en el frío invierno, le ha permitido convertirse en un símbolo del renacimiento del alma. Por otra parte, su capacidad de crecimiento en base a un equilibrio de oscuridad y luz simboliza la inmortalidad.

Mondrian solía pintar los crisantemos sin fondo, nunca como parte de un ramo, y generalmente abiertos hacia el espectador, siendo esta apertura y la visión frontal hacia el espectador una invitación para la práctica de la contemplación y la meditación.

En su acuarela "Tiger-lilies" de 1909, se observan dos flores, una en la expansión del florecimiento y la otra en deceso. En las amarilis, flores que muestran una estrella de seis puntas, en representación de la Sociedad Teosófica, se observa el mismo proceso en tres o cuatro estados. Tampoco, podemos olvidar su trabajo "Crisantemo moribundo" de 1908, donde la flor asume la forma de un cráneo en su decaimiento vital. De acuerdo a Carel Blotkamp, estas son representaciones evolutivas que se dan en el género humano y en el cosmos en base a la fórmula destrucción-creación²⁸.

Por otra parte, en la acuarela "La pasionaria" o "Flor de la Pasión", de 1908, la aparición de estas dos flores a cada uno de los lados puede hacer alusión a la apertura de los chakras representados mediante flores con un número de diez pétalos, es decir, flores de lotos, que ya anteriormente, en 1900, había realizado. Esta apertura podría ser una alusión al crecimiento espiritual y momento de iluminación. En este sentido, de acuerdo a Rudolf Steiner:

Trataremos aquí ahora de aquellos de estos órganos que pueden percibirse espiritualmente junto a los siguientes órganos fisi-



Fig. 8. Devoción, 1908.

cos; el primero entre los ojos; el segundo cerca de la laringe; el tercero en la región del corazón; el cuarto cerca de la llamada boca del estómago; y el quinto y el sexto con asiento en el abdomen. En la ciencia oculta estos órganos se llaman "ruedas", o también "flores de loto", a causa de su parecido con ruedas o flores... en el hombre no evolucionado esas "flores de loto" son fijas, inmóviles y de colores oscuros; en el clarividente, en cambio, están en movimiento y matizadas de brillantes colores. En el médium sucede algo parecido, pero de otra manera. No entraremos aquí en los detalles respectivos. Cuando el discípulo comienza a practicar sus ejercicios, el primer efecto es que se aclaran las "flores de loto"; después empiezan a girar. La facultad de la clarividencia nace en

este momento, ya que estas "flores" son los órganos sensorios psíquicos, y su rotación pone de manifiesto que se está efectuando una percepción suprasensible. Nadie puede percibir objetos suprasensibles antes que sus sentidos astrales hayan evolucionado de este modo.²⁹

Para este mismo autor:

*un pensamiento de venganza, por ejemplo, aparece como figura aflechada, dentada, mientras que un pensamiento amoroso muchas veces tiene la forma de una flor que se abre, etc.*³⁰

El número de pétalos que aparece en ambas flores es el diez. Sobre este aspecto, Rudolf Steiner comenta:

*El desenvolvimiento de la flor de loto de diez pétalos requiere un cultivo psíquico de una índole particularmente delicada; el dominio consciente de las mismas impresiones sensorias. Este dominio es particularmente importante en los pasos iniciales de la clarividencia para evitar muchas ilusiones y veleidades espirituales.*³¹

Por otra parte, la contemplación de la flor se entiende a modo de representación de una etapa en la conquista de la verdad suprema, caso de "Devoción" de 1908 (Fig. 8). Este último término resulta típico en la teosofía, sobre todo en la dialéctica de Steiner, refiriéndose al esmero por alcanzar una vida espiritual plena. Para Steiner:

Un alma que asimila sentimientos de veneración y devoción provoca un cambio en su aura. Ciertos colores espirituales que pueden llamarse tonalidades de matiz rojo amarillento o rojo café, desaparecen y son reemplazados por otros rojo azulados. Así se acrecienta el poder cognoscitivo y este se torna receptivo para hechos del medio circundante de los que antes no se tenía noción. La veneración despierta en el alma

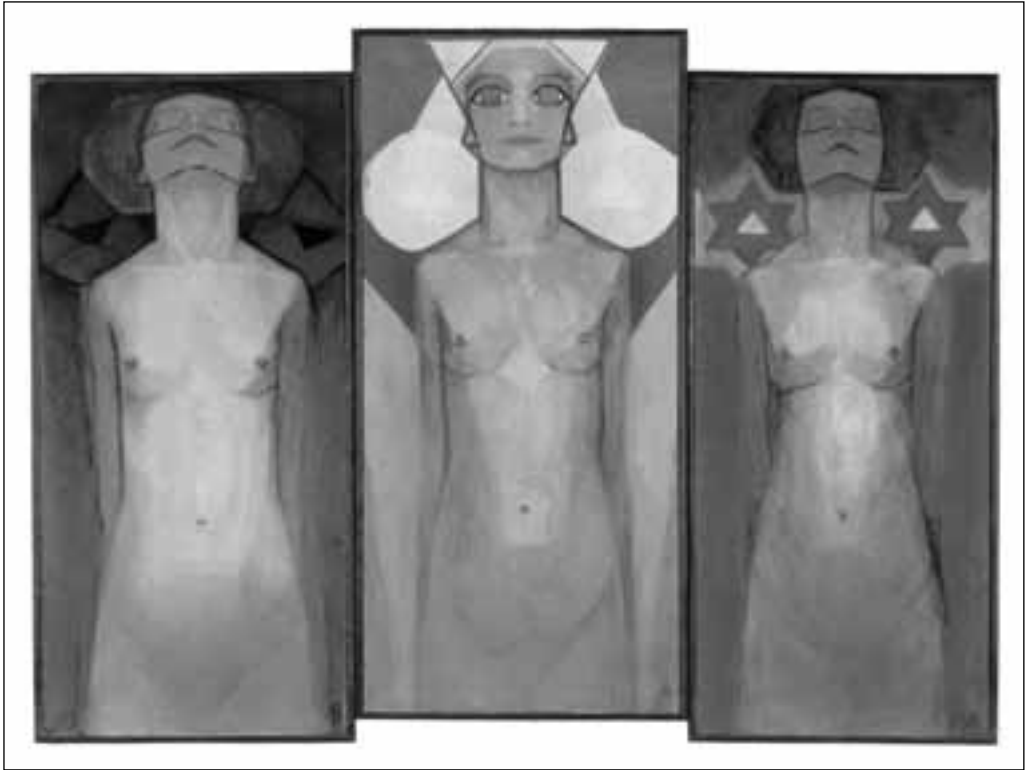


Fig. 9. *Evolución*, 1910-11.

*una fuerza simpática mediante la cual atraemos cualidades de los seres que nos rodean, cualidades que, de lo contrario, permanecerían ocultas.*³²

En este cuadro, podemos observar el retrato de perfil de una joven niña, que aparece mirando a un crisantemo, donde el color rojo y azul domina la escena, en la línea simbólica que plantea Steiner. Cuando Mondrian aborda las creencias y los conceptos místicos entre 1908 y 1911, es la obra de Madame Blavatsky y de Rudolf Steiner la que le guía en la búsqueda del conocimiento de las esferas ocultas³³.

Posteriormente, en una de sus obras cumbres de corte teosófico, en el tríptico “Evolución” de

1910-11, volverá a retomar los motivos florales, tal y como se puede observar en la sección de la izquierda, donde por detrás de la figura se disponen unas formas semi-florales rojas, a la vez que encontramos unos triángulos situados dentro de estas (Fig. 9). El desarrollo formal de estos motivos se sustenta en el estudio artístico emprendido en relación con las anteriores representaciones de flores. Dicho tríptico recoge el sentir interior del artista al asumir la teosofía como una auténtica doctrina de la evolución. La observación de esta obra pictórica y su correlación con esta corriente de pensamiento nos traslada la necesidad de ir obteniendo las diferentes etapas del conocimiento, con el fin último de que la humanidad se acerque a su verdadera conquista espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

BANK, Jan; VAN BUUREN, Maarten 2004 *Dutch Culture in a European Perspective: 1900, the age of bourgeois culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire.

BAX, Marty 1994 "Mondriaan and his Friends", en VV.AA.: *Piet Mondriaan: the Amsterdam years 1892-1912*. Amsterdam.

BLAVATSKY, H.P. 2004 *La Doctrina Secreta. Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía Volumen III: La Antropogénesis*. Buenos Aires.

BLAVATSKY, H.P. 2005 *La Doctrina Secreta. Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía Volumen I: La Cosmogénesis*. Buenos Aires.

BLAVATSKY, H.P. 2007 *La clave de la teosofía*. Buenos Aires.

BLOTKAMP, Carel 1994 *Mondrian. The Art of Destruction*. London.

BLOTKAMP, Carel 2006 "Annun-

ciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction", en TUCHMAN, Maurice et al. *The Spiritual in Art: Abstract Painting. 1890-1985*. New York.

BOIS, Yve-Alain 1994 "L'iconoclasta", en VV.AA.: *Piet Mondrian 1872-1944*. Milano.

CRAMER, Charles A. 2006 *Abstraction and the classical ideal, 1760-1920*. Newark.

CREGO Castaño, Charo 1997 *El espejo del orden: el arte y la estética del grupo holandés "De Stijl"*. Madrid.

DEICHER, Susanne 1995 *Piet Mondrian, 1872-1944. Composición sobre el vacío*. Köln.

DEICHER, Susanne 2004 *Mondrian*. Köln.

JANSSEN, Hans 2002 "1897-1900 Je trouve vraiment que la grande ligne est l'élément primordial dans une chose, vient ensuite la couleur", en JANSSEN, Hans & JOOSTEN, Joop M.

Mondrian de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction. Paris.

JANSSEN, Hans & JOOSTEN, Joop M. 2002 "1900-1904 Après plusieurs années de travail, mon oeuvre, à mon insu, se mit à dévier de plus en plus des aspects naturels de la réalité", en JANSSEN, Hans & JOOSTEN, Joop M. *Mondrian de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction*. Paris.

MILNER, John 1992 *Mondrian*. Paris.

RILEY, Bridget 1997 *Mondrian. Nature to Abstraction*. London.

SEUPHOR, Michel 1956 *Piet Mondrian: Life and Work*. New York.

STEINER, Rudolf 1910 *Theosophy. An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*. Chicago.

STEINER, Rudolf 2008 *How to know Higher Worlds*. Radford.

WELSH, Robert P. 1971 "Mondrian and Theosophy", en VV.AA.: *Piet Mondrian 1872-1944, Centennial Exhibition catalogue*. New York.

WEBGRAFÍA

BLAVATSKY, H.P. *Isis sin velo*. Tomo I. Disponible en: <http://www.upasika.com/helenablavatsky.html>

BLAVATSKY, H.P. *La Doctrina Secreta. Síntesis de la Ciencia, la Reli-*

gión y la Filosofía. Volumen IV: El simbolismo arcaico de las religiones del mundo y de la ciencia. Disponible en: <http://upasika.com/helenablavatsky.html>

BLAVATSKY, H.P. *Glosario teosófico*. Disponible en: <http://www.upasika.com/helenablavatsky2.html>

<http://www.upasika.com/helenablavatsky2.html>

KRAMER, H. 1995 "Mondrian & mysticism: My long search is over". *The New Criterion [Online]*, Volume 14, September 1995.

Disponible en: <http://www.newcriterion.com/currentissue.cfm?issueId=823>

NOTAS

¹ Deicher, Susanne. "Piet Mondrian, 1872-1944. Composición sobre el vacío". Köln: Benedikt Taschen. 1995, p. 12.

² Blavatsky, H.P. "La Doctrina Secreta. Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía Volumen I: La Cosmogé-

nesis". Buenos Aires: Edit. Kier, 2005, p. 114.

³ Edouard Schuré (1841-1929) es conocido como filósofo, poeta y musicólogo francés, además de autor de novelas, piezas de teatro y escritos históricos. Además de gran estudioso de las obras teóricas de Descartes, Spinoza, Kant, Hegel, Schelling, Fichte y Nietzsche, se sintió muy atraído por di-

versas temáticas de la antigüedad, como los Misterios de Eleusis. También, se sintió muy interesado por la obra de Richard Wagner y Rudolf Steiner. Entre sus diferentes trabajos literarios, destacan "Historia del drama musical" y "Richard Wagner, sus obras y sus ideas", entre otras. No obstante, sus trabajos más conocidos fueron "Los Grandes Iniciados" (1889) y "Tratado

de Cosmogonía" (1906). En este primero, el autor repasa la historia de la humanidad, tomando como punto de partida la vida de diferentes personajes espirituales, como Rama, Zoroastro, Buda, Hermes, Krishna, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón, Jesús, etc.

⁴ Janssen, Hans. "1897-1900 Je trouve vraiment que la grande ligne est l'élément primordial dans une chose, vient ensuite la couleur", en Janssen, Hans & Joosten, Joop M. "Mondrian de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction". Paris: Réunion des Musées Nationaux. 2002, p. 66.

⁵ Esta escritora rusa, también conocida como Madame Blavatsky (1831-1891), fue una de las principales difusoras de la teosofía. Sus inicios por la literatura de corte espiritual comienza cuando de joven tiene acceso a la biblioteca personal de su bisabuelo, perteneciente a la masonería. Fue una constante viajera, que recorrió numerosos países, especialmente los asiáticos. Tuvo contactos con grupos espirituales, aunque se separaría de ellos por la decepción que le generaría muchos de sus miembros. Fundaría la Sociedad Teosófica, junto con algunos de los teósofos históricos, como Henry Steel Olcott y William Quan Judge, entre otros.

⁶ Bois, Yve-Alain. "L'iconoclasta", en VV.AA. "Piet Mondrian 1872-1944". Milano: Leonardo Arte. 1994, pp. 328-331.

⁷ Kramer, H. 1995. "Mondrian & mysticism: My long search is over". The New Criterion [Online], Volume 14, September 1995. Disponible en <http://www.newcriterion.com/current-issue.cfm?issuelid=823>.

⁸ Janssen, Hans. "1897-1900 Je trouve vraiment que la grande ligne est l'élément primordial dans une chose, vient ensuite la couleur", en Janssen, Hans & Joosten, Joop M. "Mondrian de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction". Paris: Réunion des Musées Nationaux. 2002, p. 66.

⁹ Janssen, Hans & Joosten, Joop M. "1900-1904 Après plusieurs années de travail, mon oeuvre, à mon insu,

se mit à dévier de plus en plus des aspects naturels de la réalité", en Janssen, Hans & Joosten, Joop M. "Mondrian de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction". Paris: Réunion des Musées Nationaux. 2002, p. 90.

¹⁰ Carta no publicada. Archivos de Aletta de Jongh. Museo Kröller-Müller, Otterlo. Citado en Joosten, Joop M. "1910-1912 C'est ainsi que je vois d'avantage de consciente entrer dans mon oeuvre, et tout le vague en sortir", en Janssen, Hans & Joosten, Joop M. "Mondrian de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction". Paris: Réunion des Musées Nationaux. 2002, p. 158.

¹¹ Bax, Marty. "Mondriaan and his Friends", en VV.AA. "Piet Mondriaan: the Amsterdam years 1892-1912". Amsterdam: Thoth Publishers Bussum. 1994, p. 41.

¹² Estaba afiliado a la Sociedad Teosófica de Ámsterdam desde el 8 de mayo de 1905.

¹³ Filósofo (1861-1925), pedagogo, arquitecto austriaco y Secretario General de la sección alemana de teosofía en 1902. Más tarde, sería nombrado por la propia Annie Besant como dirigente de dicha sección en Alemania y Austria. A partir de aquí, realizó numerosas conferencias por todo el norte de Europa. Aunque utiliza conceptos teosóficos, solía emplear gran parte de su información de lo que había investigado personalmente. Más tarde, se convertirá en el fundador de la Sociedad Antroposófica en 1913, una vez que se separó de la Sociedad Teosófica. Se instaló en Domach, Suiza, donde construyó el Goetheanum, templo de la antroposofía.

¹⁴ Carta de Albert van den Briel a Salomón Slijper, 25 de noviembre de 1945. Archivos Slijper, RKD, La Haya.

¹⁵ Carta reproducida en Blotkamp, C. "Mondriaan, theosophie en Rudolf Steiner", en "Mondrian in detail", Utrecht : Veen/Reflex. 1987, p.147.

¹⁶ Idem, p. 215.

¹⁷ Cramer, Charles A. "Abstraction and the classical ideal, 1760-1920". Newark, DE: The University of

Delaware Press. 2006, p. 137-138.

¹⁸ Milner, John. "Mondrian". Paris: Phaidon Press Limited. 1992, p. 168.

¹⁹ Crego Castaño, Charo. "El espejo del orden: el arte y la estética del grupo holandés "De Stijl". Madrid: Akal. 1997, p. 104.

²⁰ Blotkamp, Carel. "Mondrian. The Art of Destruction". London: Reaktion Books. 1994, p. 179.

²¹ Blotkamp, Carel. "Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction", en Maurice Tuchman et al. "The Spiritual in Art: Abstract Painting. 1890-1985" New York: Abbeville Press. 1986, pp. 89-111. Igualmente citado en Cramer, Charles A. "Abstraction and the classical ideal, 1760-1920". Newark, DE: The University of Delaware Press. 2006, p. 137.

²² Seuphor, Michel. "Piet Mondrian: Life and Work". New York: Harry Abrams. 1956, pp. 52-58.

²³ Riley, Bridget. "Mondrian. Nature to Abstraction". London: Tate Gallery Publishing. 1997, p. 10.

²⁴ Steiner, Rudolf. "How to know Higher Worlds". Radford. VA: Wilder Publications. 2008, p. 31.

²⁵ Idem, p. 32.

²⁶ Blavatsky, H.P. "La clave de la teosofía". Buenos Aires: Edit. Kier. 2007, p. 132-133.

²⁷ Idem, p. 142.

²⁸ Blotkamp, Carel. "Mondrian. The Art of Destruction". London: Reaktion Books. 1994, p. 46.

²⁹ Steiner, Rudolf. "How to know Higher Worlds". Radford. VA: Wilder Publications. 2008, p. 61.

³⁰ Idem, p. 66.

³¹ Idem, p. 69.

³² Idem, p. 10.

³³ Welsh, Robert P. "Mondrian and Theosophy", en "Piet Mondrian 1872-1944, Centenal Exhibition catalogue". New York: Salomon R. Guggenheim Museum. 1971, p. 39. El texto de R.P. Welsh se encuentra traducido en "Arte y parte", nº 50.