

LA UNIDAD DE ESPÍRITU Y MATERIA

Angela Thomas Jankowski

Georges Vantongerloo (Amberes, 24-11-1886) se pregunta qué es lo que autorizaba a su colega artístico Piet Mondrian, catorce años mayor que él, en su artículo publicado en la revista holandesa «De Stijl», a atribuir «une valeur idéale» a los colores primarios (rojo, amarillo, azul); con qué derecho podía Mondrian sostener que, salvo los colores primarios, todos los restantes colores se oponían a su representación conceptual y plástica de lo que llamaba «unidad».

Después de que Vantongerloo —en su viaje hacia su nuevo domicilio en Menton (Francia)— conoce a Mondrian en su taller parisino, en abril de 1920, se esfuerza en contraponer a la representación de Mondrian su propio concepto, de diferente contenido, de una «unité», y así mismo trata de explicarle por carta su propio uso de los colores, resultante de sus investigaciones cromáticas, frente al postulado de los colores primarios del «De Stijl» de Mondrian.

No llega a ningún acuerdo.

Mondrian reacciona primero ambivalentemente; luego, tras comunicarse por escrito con Van Doesburg, en Leiden, en tono de rechazo, arrogante, agresivo:

Según Mondrian, el «eenheidsbegrip» (concepto de unidad) de Vantongerloo podría ser adecuado y correcto, aunque, si pensase en aplicarlo al arte, eso sería algo para lo que estaría capacitado «cualquier teósofo ordinario»¹

En este ataque se puede leer de modo implícito, de pasada, que probablemente el propio Mondrian se consideraba a sí mismo como un «teósofo extraordinario». Por su parte, Vanton-

gerloo mantiene correctamente, en tono sereno, que su planteamiento «no es teosófico en absoluto»;² y se define como un artista que no se comportaría «ni teosófica ni científicamente», sino de un modo puramente plástico («zuiver beeldend»); últimamente, añade, se hallaría trabajando con divisiones-planos de composición matemática y estéticamente medidos, mediante los que retendría en lo sensible la «unidad de espíritu y materia» («eenheid van geest en materie») (cfr. *ibid.*, nota 2, 15.9.1920).

Sin embargo, Vantongerloo omite comunicar a su interlocutor cuál es, si no el de los teósofos, su punto de referencia ideológico.

* * *

La «unidad de espíritu y materia» fue postulada por Spinoza en su obra maestra filosófica, la «Ética».³

* * *

Los puntos de inflexión en el proceso individual de formación de la conciencia de Vantongerloo quedaron establecidos durante la Primera Guerra mundial, en el tiempo que pasó en el exilio en Holanda.

En La Haya se encuentra con el artista Jules Schmalzigaug, unos cuatro años mayor que él, también nacido en Amberes, con el que había expuesto en 1914 en Roma, en la «Prima esposizione libera futurista internazionale —pittori e scultori—», en la Galleria Sprovieri.

Presumiblemente, Vantongerloo se siente atraído por Schmalzigaug no tanto a causa del tema de conversación de actualidad que por entonces era el «Futurismo», sino, más en general, por el contenido intelectual de la conversación. Es cierto que reconoce cualidades en la temprana obra futurista de Balla, pero a la idea, para él molesta, de una «agitación» futurista

opone la notable aspiración hacia un «movimiento que debería resultar *autónomamente* a partir de una obra».

Posiblemente es a Jules Schmalzigaug⁴ a quien debe Vantongerloo la referencia a la filosofía de Baruch de Spinoza (Amsterdam, 24.11.1632; †1677), que vivió en la misma época que Rembrandt.

La «Ética», que Spinoza escribió a lo largo de catorce años, fue prohibida en Holanda un año después de la muerte del filósofo. Permaneció durante largo tiempo desterrada del ámbito del saber.

En la «Ética» no se combate la so-

cialidad burguesa, pero sí queda explicada, e incluso esto ya era demasiado.

Vantongerloo lee principalmente la segunda parte de la «Ética», sobre la producción del conocimiento, en la época en que Jules Schmalzigaug se suicidó en La Haya (†13.5.1917), en una traducción holandesa del latín.⁵

Spinoza parte de la «nuova scienza». Argumenta contra Descartes y la física aristotélica. A la afirmación de una materia inerte contraponen Spinoza un universo en el que todo lo que es, actúa y produce necesariamente efectos.

Esta definición la asume Vantonger-

loo en 1917. Con ello se encuentra pronto en contradicción con la ideología jerárquica de cuño teosófico de Piet Mondrian (que pone el espíritu por encima de la materia).

Una ulterior e importante definición de Spinoza, demostrada según el método geométrico, reza:

Todas las cosas poseen los siguientes tres aspectos comunes («notiones comunes»): *espacio, movimiento, quietud*, que son percibidos de manera necesariamente adecuada.

Vantongerloo adopta este concepto de percepción, acoplado a la física y la matemática, como leitmotiv artístico, y desde finales de 1917 introduce la geometría como un medio objetivante en su producción artística.

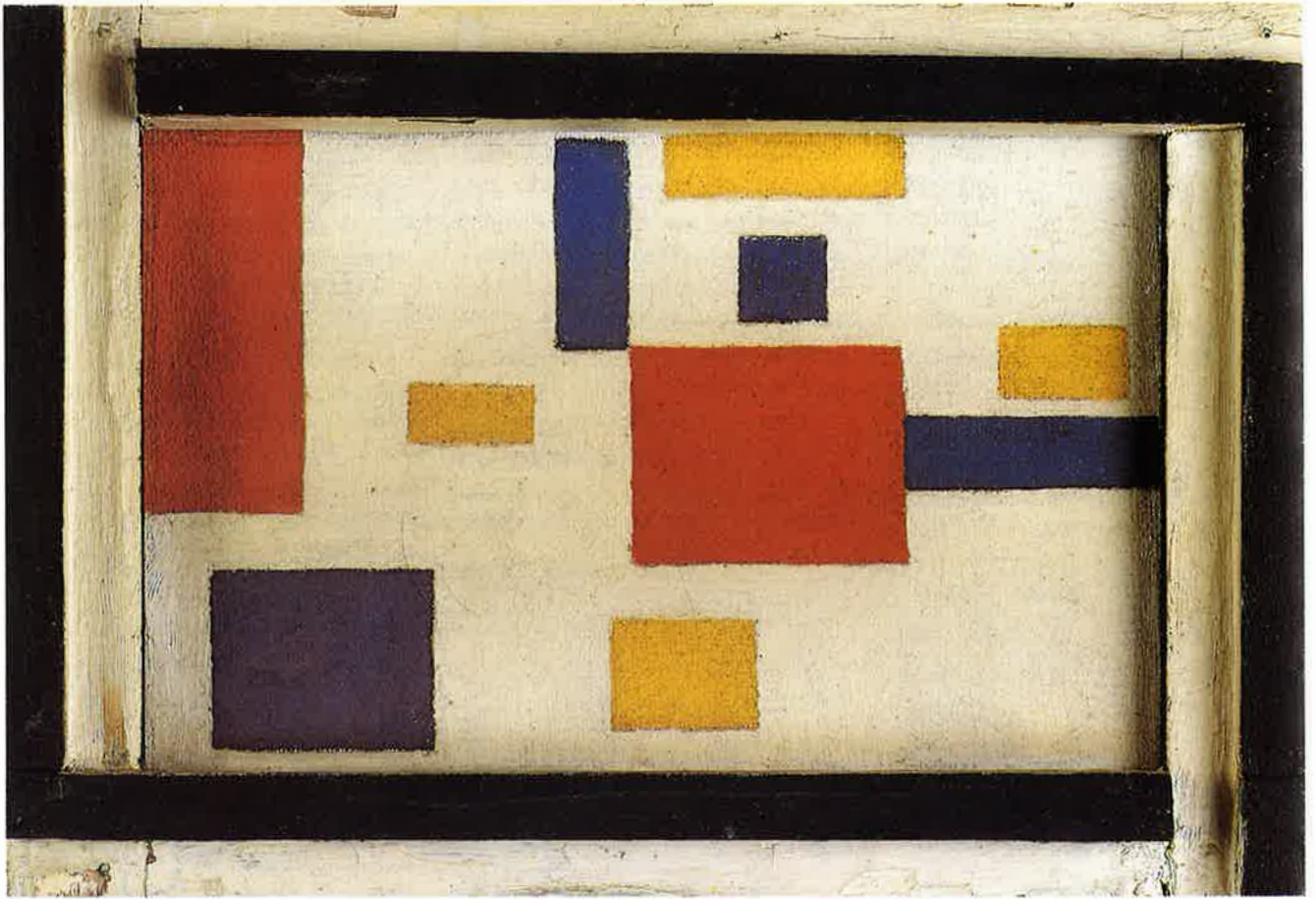
El artículo de Vantongerloo «Sciences et arts» (1917/18) podemos considerarlo como un diálogo imaginario entre el filósofo Spinoza, que está a favor de la ciencia («Science»), y Vantongerloo, que busca en la «Ética» —que en ningún momento se menciona— todo aquello que pudiera ser aplicado al dominio del arte («art»).

Desde su nueva concepción artística traduce de la versión holandesa para su texto en francés, a modo de teoremas, ciertos pasajes extraídos de la «Ética» de Spinoza (sin presentarlos como citas).

En función de sus nuevos planteamientos en el arte, desarrolla desde 1918 sus proyectos de obras propias, partiendo de esculturas y cuadros anteriores, donde las configuraciones corporales quedan abstraídas hasta los perfiles. Trabaja de un modo racionalista y reductivo (no a la manera destructiva de Van Doesburg; cfr. los estudios preparatorios a los «Compositie in dissonanten», 1918/19) y a este procedimiento lo denomina «oplossen» (resolver).

Georges Vantongerloo
Composition émanante de l'ovoïde, 1918
Col. Max Bill, Zurich





Georges Vantongerloo, *Composition*, 1918
Col. Max Bill, Zurich

Una vez que Vantongerloo ha encontrado su patria ideológica en las imágenes conceptuales, geométricamente desarrolladas, de Spinoza, lee un folleto escrito por Theo Van Doesburg, «De nieuwe beweging in der schilderkunst»⁶ y, a través del editor, se informa del domicilio del autor.

Desde La Haya comunica por escrito a Theo Van Doesburg que le gustaría conocerle y que quería discutir con él acerca del folleto —y le visita por primera vez a finales de marzo de 1918, en su taller de Leiden.

Vantongerloo trata de perfilarse, como artista y como autor, una nueva concepción del arte. Por eso ha llevado consigo su «cahier»,⁷ en el que desde «abril 1917» (ibid. n.º 7) anotaría constantemente sus reflexiones; cosido al cuaderno se encuentra tam-

bién el texto (ya mencionado) «Sciences et arts», que va acompañado de cuatro dibujos analíticos. El cuaderno se lo deja temporalmente a Van Doesburg, en Leiden, para que pudiera hacerse al respecto una idea más precisa. Allí, en el taller, Vantongerloo conoce ahora la existencia de una revista llamada «De Stijl», donde su anfitrión, el artista holandés Van Doesburg, figura como responsable de la redacción. Vantongerloo ve los ejemplares de la revista aparecidos mensualmente hasta octubre de 1917, e inmediatamente después se suscribe a ella.

Van Doesburg hace insertar en «De Stijl» el artículo «Sciences et arts» como primera contribución de Vantongerloo; aparece en julio de 1918 con el título, cambiado, de

«Réflexions par G. Vantongerloo».⁸

Georges Vantongerloo se convierte con ello en el más joven «medewerker» (colaborador) entre los artistas que publican en «De Stijl» durante el primer año.

Su cercanía ideológica a Spinoza no fue señalada por los autores, artistas y arquitectos, que leyeron su texto en «De Stijl» ni, más tarde, por los historiadores del arte. En cambio, hasta la fecha se ha venido afirmando indiferenciadamente —sin análisis textual— que Vantongerloo, al igual que Mondrian, habría tomado conceptos de los escritos del teósofo Schoenmaeker.

Vantongerloo esperaba seguramente estimulantes encuentros y conversaciones con otros colaboradores de «De Stijl». Según Van Doesburg —du-

rante el tiempo en que aún permaneció en el exilio holandés⁹— sólo conoció al arquitecto Jan Wils, en otoño de 1918, en Voorburg.

* * *

En el verano de 1919, Vantongerloo sale de Bruselas por unos días hacia París, donde coincide con Gino Severini, el futurista italiano y colaborador de «De Stijl», que reside allí y es el único de sus colegas que por aquel entonces abriga una franca admiración por los colores empleados por Vantongerloo, en particular por el empleo de sus tonalidades de verde: «vos verts sont très beaux».¹⁰

Y sólo después de que hubo aparecido la última colaboración de Vantongerloo en «De Stijl», en febrero de 1920,¹¹ conoce personalmente —en el ya mencionado viaje que hizo hacia Menton— al «De Stijls-medewerker» Piet Mondrian, en París, en abril de 1920.¹²

* * *

No fue, pues, un gran acontecimiento histórico, como por ejemplo la Revolución rusa, lo que guió el camino de la gran transformación ideológica en la vida espiritual y artística de Vantongerloo, sino su estudio de la «Ética» de Spinoza, comenzado entre la primavera y el verano de 1917.¹⁴

En la «Ética» había encontrado Vantongerloo su *patria* racional, antes de

que se encontrase con la «ideología oficial de De Stijl» propagada principalmente por Mondrian y Van Doesburg.

Pero Vantongerloo se encuentra en contradicción con la ideología de «De Stijl».

Y, en comparación con la obra de sus dos colegas holandeses, Mondrian y Van Doesburg, la de Vantongerloo es de una significación más actual a causa de las definiciones conceptuales racionales y materialistas, realmente más progresivas, tomadas de Spinoza, que proporcionan el contenido básico de su obra.

NOTAS

1. Piet Mondrian, París, a Georges Vantongerloo, Menton, 5.9.1920. Legado Vantongerloo.
2. Georges Vantongerloo, Menton, a Piet Mondrian, París, 15.9.1920. Legado Vantongerloo.
3. Parte II, Teorema 13.
4. O a su hermano Walter, que en su época de estudiante publicó un ensayo sobre Spinoza, según Phil Mertens, «Jules Schmalzigaug 1882-1917», R. en J. Van de Velde Editeur I.C.S.A.C., Bruselas, 1984, p. 14.
5. «Spinoza's Werken. Ethica. Uit het latijn door W. Meijer», tweede druk, S.L. Van Looy, Amsterdam, 1905. Legado Vantongerloo. Ejemplar anotado con numerosas observaciones al margen.
6. Technische boekhandel en drukkerij J.J. Waltman, Delft, 1917.

7. Original en el Legado Vantongerloo.

8. En «De Stijl», año 1, n° 9, pp. 97-102.

9. Tras el final de la Primera Guerra mundial, en enero de 1919, Vantongerloo regresa a su patria belga, a Bruselas.

10. Gino Severini, París, a Georges Vantongerloo, Bruselas, 22.8.1919. Legado Vantongerloo.

11. «Reflexions III (fin)», en: «De Stijl», año 3, n° 4, pp. 21 ss.

12. Con el que en 1918, en el último año de exilio en Holanda, cuando Mondrian vivía en la comunidad holandesa de Laren, nunca se había encontrado.

13. Ni tampoco la publicación de reproducciones de las obras del arte soviético revolucionario suprematista y constructivista. Pues éstas no aparecen en Holanda hasta la época en que Vantongerloo ya vive en Menton (Francia).

14. Él prosigue sus estudios en los años siguientes, como lo prueban numerosas tarjetas postales dirigidas a Vantongerloo y sobres que introduce, incluso en Menton, en su ejemplar de Spinoza como marcadores de lectura. Se trata de una recepción de Spinoza totalmente seria.

Zurich, enero de 1986.

© A. Thomas, 1991.

KALÍAS

REVISTA D'ARTE

Año III · Núm 5

Abril 1991



IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ

