

articularse a través de lo individual y empírico, su represión y yugulación estética actúa "materialiter" en el mondrianismo como medio profiláctico. La estética de Mondrian supone la aniquilación anticipada de una posible resistencia de lo particular contra el imperialismo de lo general que también puede llevarse a cabo en el medio de la obra de arte.

Pero mondrianismo no sólo es el nombre y el programa de un estilo o una corriente artísticas, sino además la ilustración pictórica de una nueva ontología: una ontología sin sujeto, una ontología de la razón objetiva, de su universalidad abstracta, de la pureza que supone y de la coacción que impone.

Tampoco su arte pretende ser solamente pionero de una nueva concepción estética, sino anticipador de una nueva cultura y una nueva época histórica. Con la misma insolencia con que un militar declara la ocupación del poder, Mondrian proclama el veredicto de la nueva ontología universal y abstracta para el arte, la historia y la cultura. La realización estética de la razón universal y abstracta esalzada como garantía del futuro social. El Artista, groseramente postulado bajo la inmediatez y pureza que permite el uso de la A mayúscula, se convierte por la impostura de su veredicto en el agente configurador o plástico de una no menos grosera y abstracta Ciudad.

La irreflexiva brutalidad de esta ontología universal de una abstracta razón objetiva causan tanto más espanto cuanto que eleva la amenaza de convertirse en programa de salvación social. Así como el principio formalista elimina lo empírico en sus cuadros, así también la utopía cultural y política de Mondrian promete la depuración de todos los componentes sociales que él mismo ha adjetivado previamente como manifestaciones de la decadencia. Este pathos de la purificación se adelanta a la retórica que el fascismo utilizaría unos años más tarde. Otra legitimación no tuvieron la guerra imperialista, la aniquilación del movimiento obrero y la persecución de los judíos, que la depuración de lo dado y la implantación real de una universalidad abstracta. La estética de la pureza racional de las formas iba a adquirir así la realidad de una pesadilla cumplida. En las paradas militares del fascismo europeo, en sus masacres y en sus grandes congregaciones de masas, no en último lugar en la organización del trabajo y de

la guerra, se llevó a cabo lo que Mondrian había soñado como utopía: la realización estética de un poder universal.

Eduardo Subirats

Notas

- (1) Las citas de Mondrian proceden de "Le neoplasticisme", Paris 1920, en: Piet Mondrian, Neue Gestaltung, Mainz 1974.

(Publicado en Papeles de Son Armadans, num. CCLX, noviembre de 1977)

El pabellón de Karl Friedrich Schinkel en Charlottenburg

"El rey Federico Guillermo III había vivido en una casa en Nápoles, junto a Santa Lucía, que estaba aislada y rodeada en su planta superior por una galería exterior, situada de tal forma que desde ella se podía acceder a todas las habitaciones y detenerse, según el clima o la hora del día, en cualquiera de las logias situadas en el centro de las fachadas.

Su Majestad ordenó construir en el parque del castillo de Charlottenburg un edificio similar, y encargó el proyecto de ese pabellón a Karl Friedrich Schinkel. Schinkel estaba a punto de comenzar su viaje a Italia de 1824, pero

antes de partir tuvo tiempo de esbozar con su conocida maestría la planta del edificio y dar las explicaciones necesarias para la sección principal." (1).

Esa descripción de "una casa en Nápoles" es, posiblemente, la más precisa que podríamos hacer del pabellón de Charlottenburg.

La meticulosa literalidad con que Schinkel convirtió en arquitectura la descripción que de una casa le había hecho su rey explica que en el pabellón falten las mismas cosas que faltaban en la descripción.

Fundamentalmente, "falta" el suelo. No sólo no existe ninguna relación entre el pabellón y el jardín que lo rodea, pudiendo el edificio deslizarse sobre el plano horizontal en que parece apoyarse, sino que además la galería metálica que rodea la



planta superior del pabellón refleja una duda respecto a la altura a que debería encontrarse el plano del suelo.

El retrato que Schinkel se encargó en Nápoles en 1824 muestra la inquietud del arquitecto al conocer la posición sobre el suelo de la casa que él había reproducido en el jardín de Charlottenburg.

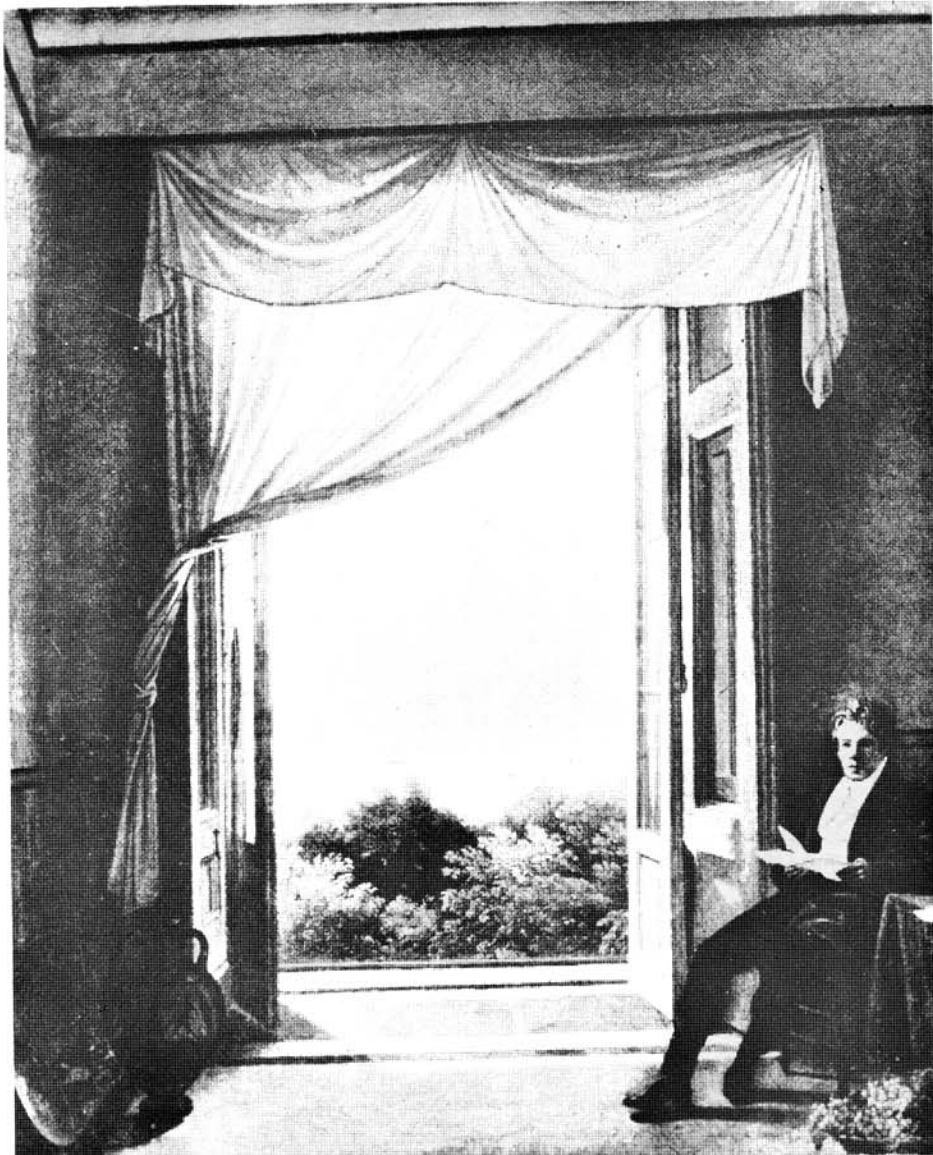
También en el retrato, Schinkel ha perdido pie y flota a una altura indeterminada sobre el bosque.

¿O, sencillamente, está recordando a su rey el parecido -a pesar de todo- entre el modelo y la copia?

Miguel Usandizaga

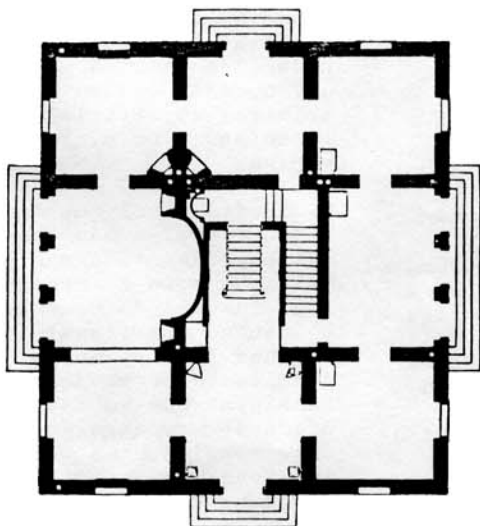
Notas

- (1) De una carta de Alfred von Wolzogen, cuñado de Schinkel.

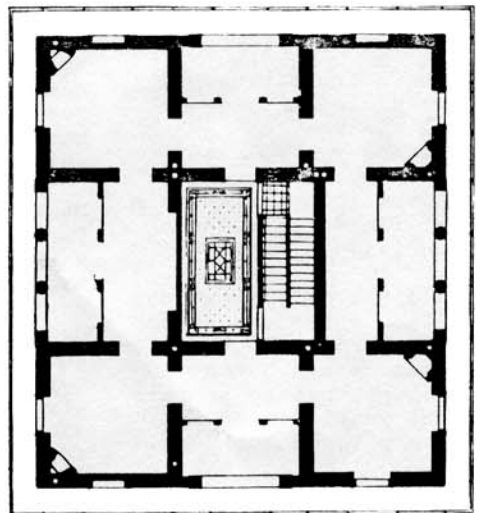


Schinkel en Nápoles, durante su segundo viaje a Italia. Retrato de Franz Catel.

SOMMERHAUS FRIEDRICH WILHELMS III



Erdgeschoß



Obergeschoß

