

DOCUMENTACION
COMENTARIOS

CUBISMO Y NEOPLASTICISMO



TÍTULO: *LAS SEÑORITAS DE AVIGNO O AVIÑON.*

AUTOR: *Pablo Picasso.*

CRONOLOGÍA: *junio- julio 1907*

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

DIMENSIONES: *233,7 x 243,8 cm*

GÉNERO: *retrato de grupo.*

TEMA: *mujeres en un prostíbulo*

ESTILO: *PRECUBISTA*

ICONICIDAD: *baja*

UBICACIÓN: *MoMA. Nueva York.*

Primera pintura moderna.

Influencia ibérica

Influencia africana



Influencia arte egipcio

Retrato de grupo de Pablo Picasso de 1907. Perteneciente a la etapa negra. La pintura es el punto de partida del cubismo.

TEMA : cinco figuras femeninas desnudas, distorsionadas, con rostros como máscaras, cuerpos planos y angulosos y sin relación entre ellas se sitúan en un espacio interior, un contexto no muy bien definido. El tema se basa en un recuerdo personal de **Picasso** de un burdel de la calle Avinyó de Barcelona.

FORMATO: lienzo de grandes dimensiones, *formato casi cuadrado* lo que aporta *neutralidad y distanciamiento al significado del cuadro*.

ICONICIDAD: *se rompe con* el sistema de representación que imperara en el arte desde el renacimiento (*la mimesis o imitación de la realidad*). Tratando de representar mejor la realidad acercándose más a como vemos. Esto se manifiesta en el tratamiento de *la figura humana y el espacio*.

Representación de la figura humana: *cuerpos geometrizados* con profundas *distorsiones anatómicas*, que anuncian las formas que caracterizan al movimiento cubista. Es *figurativa con abstracción, las figuras están definidas a base de planos de color y fracturadas*. Los pintó desde diferentes ángulos, en un espacio plano (como en la Edad Media, antes del Renacimiento). Una gran novedad es la representación de espaldas y la cabeza de frente como en la pintura de los antiguos egipcios.

Los rostros están muy sintetizados (con los elementos imprescindibles para su reconocimiento influencia de la escultura ibérica) y/o deformados como en las máscaras africanas y/o con varias perspectivas a la vez (rostro de frente y de perfil a la vez) como en la pintura egipcia. No obstante se respeta la proporción y la escala.

En la *representación del espacio, hasta ahora basado en las normas de la perspectiva de León Battista Alberti* que había teorizado en el Renacimiento *se rompe* completamente. Se elimina esta sensación.

PERSPECTIVA: *se elimina la caja perspectiva* (líneas de fuga) que permitían evocar las profundidades del espacio y en su lugar, *comprime el espacio desplazándolo* a un primer plano *con idéntico tratamiento geométrico que el que da a las figuras, lo que aporta mucho dinamismo a la composición*, fragmenta y realza la bidimensionalidad del lienzo. *Figuras y fondo se interrelacionan*.

COMPOSICIÓN: se aprecia un ritmo vertical en la disposición de las figuras a modo de un friso clásico.



DIBUJO: las líneas aparecen muy marcadas, aunque el contorno se define por los diferentes planos de colores.

LUZ: también rompe con la representación de la luz. La luz no está empleada para dar volumen sino de forma arbitraria y expresiva. Por otro lado ilumina uniformemente la superficie.

PALETA: se aprecian rosas, tostados, anaranjados para las carnaciones, marrones, azules, blancos y grises para el fondo. (Más tarde veremos dos períodos en Picasso, uno rosa y otro azul, con esos mismos tonos).

La cara de la mujer de la derecha resulta muy interesante por representar varias vistas en una. **Picasso** se inspira en la pintura egipcia y en las máscaras africanas iniciando el camino hacia el cubismo.

PINCELADA: emplea el óleo sobre lienzo con fundidos y empastes.

SIMBOLOGÍA: Picasso recrea una escena de burdel, frecuentados entre los artistas de la vida bohemia tanto parisiense como barcelonesa, en este caso un prostíbulo de la *calle Avinyó* en Barcelona, que conoce durante los años de juventud en los que vivió en esta ciudad, frecuentando el círculo de la cervecería de *Els Quatre Gats*. Con este cuadro quería llamar la atención sobre los peligros de la vida licenciosa.

El Bodegón de frutas *o naturaleza muerta* en primer plano que parece precipitarse fuera del cuadro, debe entenderse como una *vánitas*, es decir, *como un recordatorio a la fugacidad de la vida*, en referencia a la muerte de su amigo **Carles Casagemas**, compañero de vida bohemia de su período barcelonés quien acompañó a **Picasso** a París (**Carles** se suicidó, tras disparar a su amante por celos). Este es el único elemento que estaba en el boceto original donde había un marinero y un estudiante de medicina que desaparecieron. El incidente de **Casagemas** afecta tanto a **Picasso** que marca su período azul.

DATOS

En 1907 hubo una retrospectiva de **Cézanne. Picasso** busca como **Cézanne** estructuras subyacentes en ocasiones pintando desde distintos puntos de vista.

Arte primitivo de: África, Egipto e Iberia. Influencia del **Arte primitivo en general**: simplicidad y a menudo con formas distorsionadas.

Influencia de **arte ibérico** (hubo una exposición de arte íbero por entonces) cabezas ovaladas, orejas grandes y ojos almendrados. Influencia de **arte egipcio**: varios puntos de vista a la vez. Influencia de **arte africano**: caras deformes como máscaras.

Primer título propuesto por Apollinaire: ***El burdel filosófico***. En 1920 **André Salmon** lo llamó con el nombre que conocemos.

Por primera vez no se representa el cuerpo femenino con formas redondeadas y sensuales sino angulosas, simplificadas, geometrizadas y facetadas.

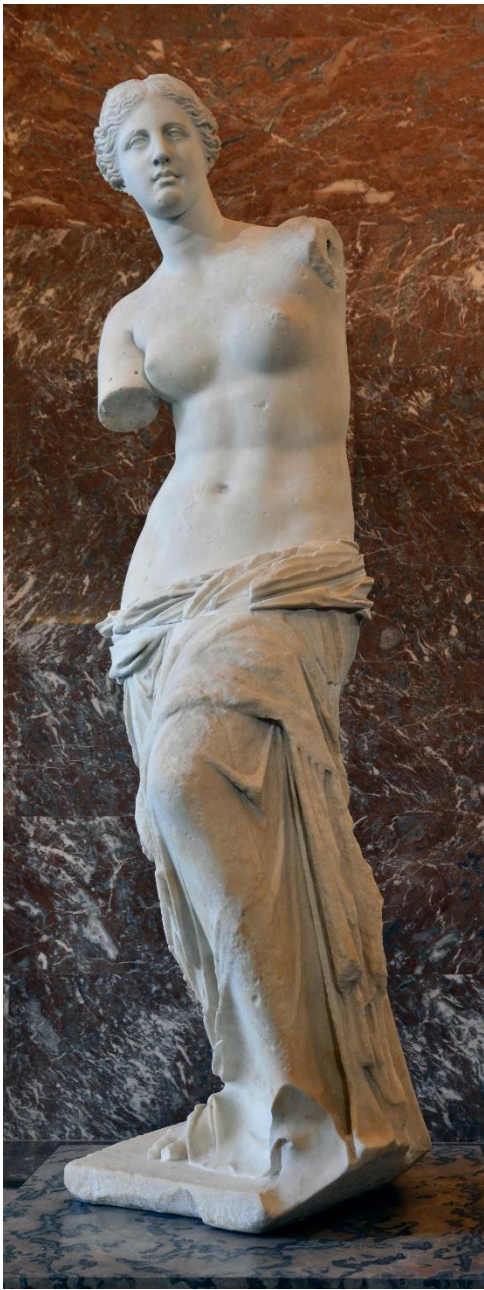
La representación de figuras femeninas desnudas, objeto de contemplación, fue frecuente en la historia del arte desde el mundo antiguo (***Venus de Milo***) renacentista (***Venus de Urbino*** de **Tiziano**) o barroco (***Venus del espejo*** de **Velázquez**) aunque como en los ejemplos anteriores se solía asociar a la mitología. El cuadro enlaza con la tradición occidental de la pintura mitológica y conmemorativa usada por la aristocracia para validar y difundir las costumbres y el status, que llevaba consigo la representación pictórica.

Tenemos que esperar hasta el S. XIX para que la representación de un desnudo femenino se presente sin recurrir a la mitología, como es el caso de ***Olimpia*** de **Manet** que fue un escándalo cuando se presentó al público en el salón de 1863.

También podríamos enlazarlo con el tema de ***Las bañistas***, como las de **Cézanne** aunque por el título la obra adquirió otro contexto y las formas escultóricas africanas importadas en la época desde Dakar a Francia por el arqueólogo y surrealista **Michel Leiris**.

La pintura estuvo guardada en el estudio de **Picasso** hasta el año 1925. La obra ocuparía posteriormente un lugar central en la historia del arte, pero no en su momento, tampoco se vio como un producto revolucionario ni renovador. Fue adquirido por el MoMA en 1935 y es desde ese momento en el que la obra inicia el relato de obra maestra. Es el museo de arte moderno americano el que crea la estructura del arte de vanguardia europea.

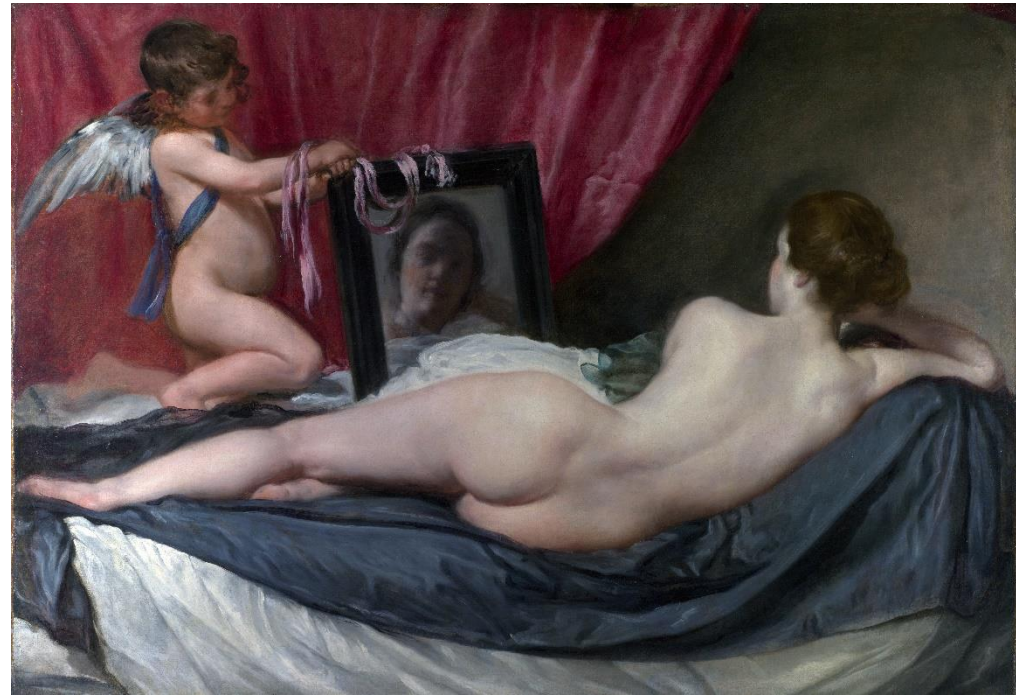
Las distorsiones formales que Picasso realiza tanto en los cuerpos como el espacio, constituyen el precedente más directo y de hecho el punto de partida de movimiento cubista que encabezarán el mismo **Picasso** y **George Braque** uno de los pocos artistas que al ver a ***Las señoritas de Aviñón*** de **Picasso** supo entender la potencialidad de las rupturas que aquí se representaban.



VENUS DE MILO, GRIEGA.



VENUS DE URBINO, TIZIANO



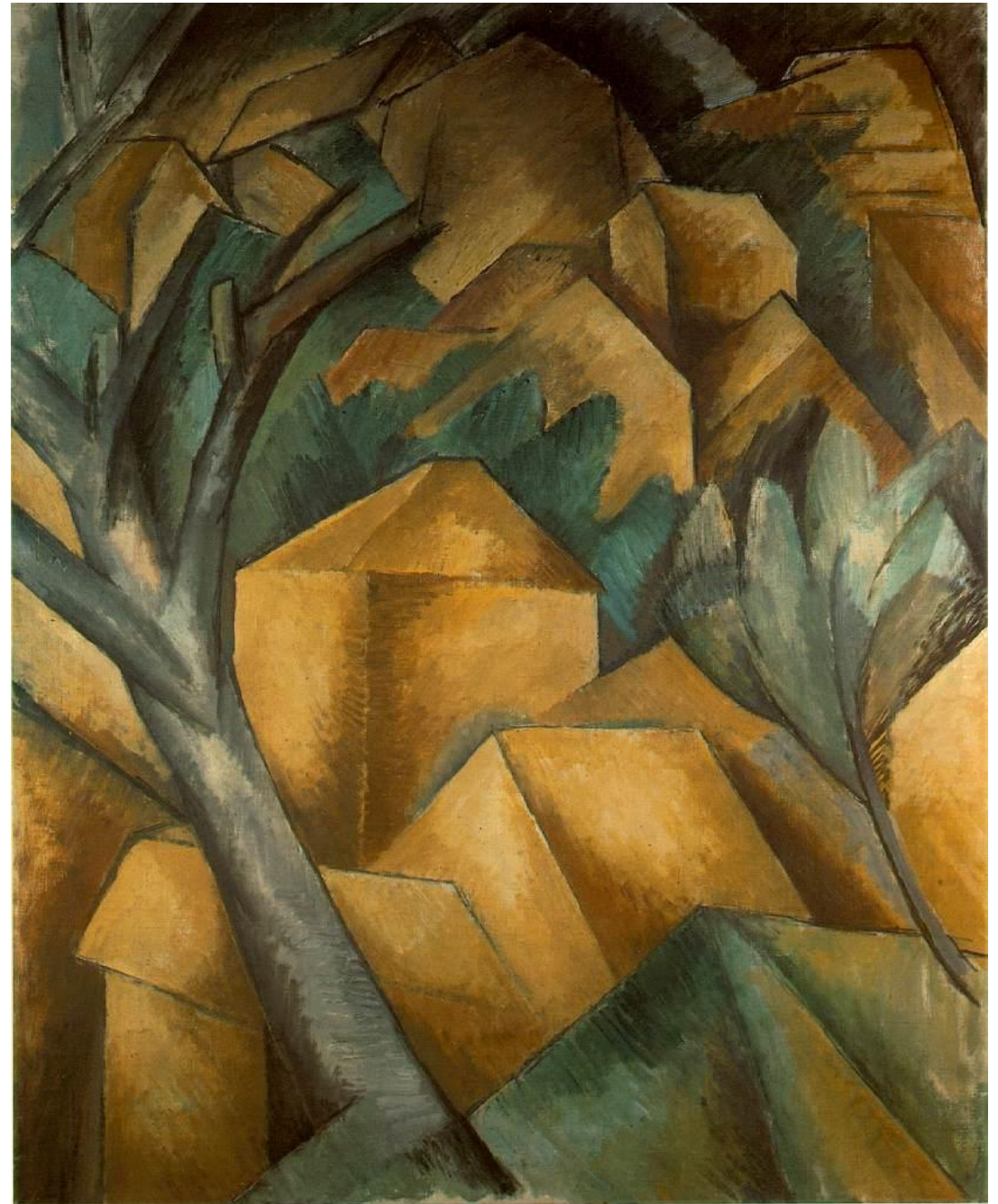
VENUS DEL ESPEJO,
VELÁZQUEZ



OLIMPIA, MANET



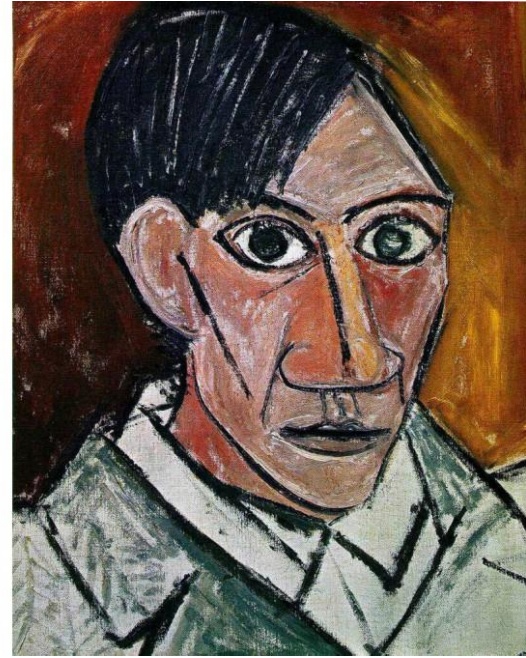
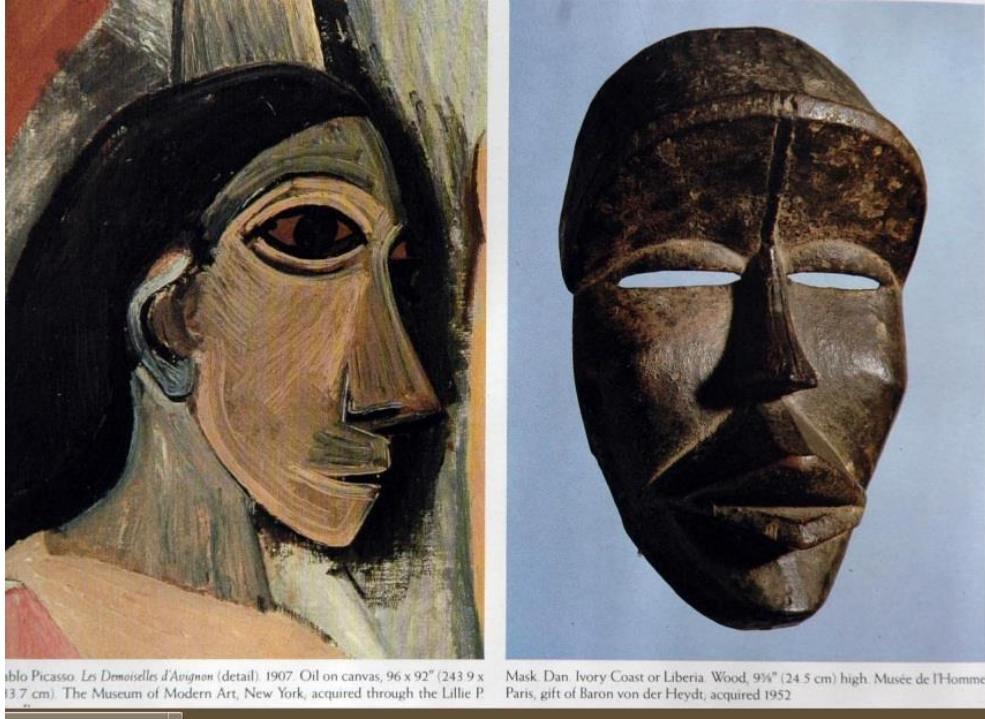
BAÑISTAS, CÉZANNE



BRAQUE

PICASSO.

INFLUENCIA DE LAS MÁSCARAS
AFRICANAS EN SU PINTURA



Y así las tallas de madera del arte africano tradicional, como las máscaras de África Central o las esculturas yoruba, han servido de inspiración a artistas como Picasso, que plasmó su fascinación por estos objetos en su famosa obra: *Las señoritas de Avignon*.

PICASSO. LAS SEÑORITAS DE AVIGNON





TÍTULO: *RETRATO DE AMBROISSE VOLLARD.*

AUTOR: *Pablo Picasso.*

CRONOLOGÍA: *1910*

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

DIMENSIONES: *66 x 93cm*

GÉNERO: *RETRATO*

ICONICIDAD: *baja*

TEMA: *Ambroise Vollard*

ESTILO: *CUBISTA ANALÍTICO*

UBICACIÓN: *Museo Pushkin. Moscú.*



Ejemplo representativo del primer cubismo, el *analítico* que analiza *las formas de la realidad*, lo que se traduce en una *descomposición de la misma en distintos planos buscando una perspectiva que se corresponda con el movimiento de la mirada* y no con la representación geométrica renacentista.

TEMA: en esta caso, en vez de una botella o guitarra, motivos frecuentes en el cubismo, realiza un retrato de su marchante, **Ambroise Vollard**, un gesto simbólico de reconocimiento al que fuera su promotor y valedor en París.

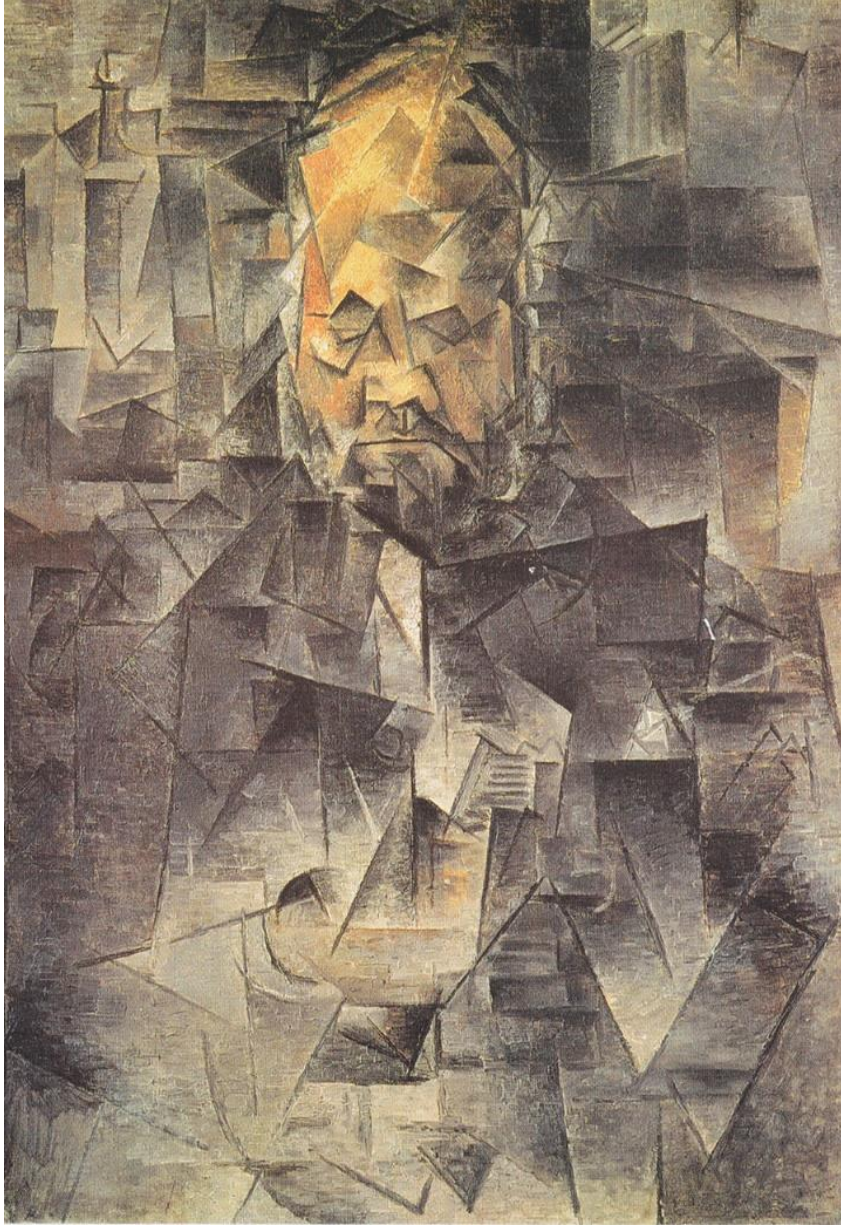
Ambroise Vollard fue el patrón de las vanguardias, coleccionista, editor y galerista parisiense que organizó en su galería la primera exposición individual de **Pablo Picasso** en el año 1901, un año después de que el artista se instalase en París acompañado por su amigo **Casagemas**.

FORMATO: *formato vertical*, lo que hace que nos centremos en la figura.

ICONICIDAD: el referente es prácticamente irreconocible. Es una representación con muchísima abstracción aunque aún vemos la figura humana. Los aspectos formales del cuadro desplazan en importancia al tema: *la forma está por encima del contenido*. De hecho *el retrato se convierte en una excusa para la investigación formal*.

El cubismo propone una *fragmentación de la visión o una visión caleidoscópica: tanto la figura humana como el espacio en el que se encuentra se descompuso en múltiples planos* (cuya lógica no se corresponde con la realidad aparente). Picasso *fragmenta el espacio en planos que son a la vez bidimensionales y tridimensionales, representando una nueva forma espacial*. Los *distintos planos* otorgan, por otro lado, muchísimo *ritmo y movimiento*. *Se respeta la proporción*. *Rompiendo completamente con las normas de la perspectiva de León Battista Alberti que había teorizado en el Renacimiento*.

PERSPECTIVA: *se elimina la caja perspectiva* (líneas de fuga) que permitían evocar las profundidades del espacio, y en su lugar, *comprime el espacio desplazándolo a un primer plano con idéntico tratamiento geométrico que el que da a la figura, lo que aporta mucho dinamismo a la composición*, fragmenta y realza la bidimensionalidad del lienzo. *Figuras y fondo se interrelacionan*.



DIBUJO: las líneas aparecen muy marcadas, aunque el contorno se define por los diferentes planos de colores.

LUZ: también rompe con la representación de la luz. La luz no está empleada para dar volumen sino de forma arbitraria y expresiva.

PALETA: *La paleta es acromática.* El cubismo prescinde del color centrando su análisis en la representación de la tridimensionalidad. emplea **colores acromáticos y neutros: blancos, negros y tostados**

PINCELADA: emplea el óleo sobre lienzo con fundidos y empastes. Son características de esta época del cubismo la textura creada pinceladitas.

COMPOSICIÓN: central. La figura, fragmentada, abarca todo el espacio.

SIMBOLOGÍA: el lenguaje abstracto parece revelar más el interior de la persona retratada.

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo, con fundidos, empastes, texturas, líneas y planos.

DATOS

Vollard abrió su galería en el año 1893 con una exposición de **Édouard Manet**. Entre los artistas que exponían en su establecimiento se encontraban **Paul Gauguin, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, Henry Matisse** y el propio **Picasso**.

La relación entre **Pablo Ruiz Picasso** y **Vollard** finalizó a la muerte de este en el año 1939.

Picasso compuso entre 1930 y 1937 una serie de grabados a los que nombró **Suite Vollard**, en homenaje a su marchante. **La suite** estaba compuesta por **cien grabados calcográficos** que se pueden interpretar como un trabajo autobiográfico en el que se muestran aspectos íntimos del artista y entre los que se encontraban tres retratos de **Ambroise Vollard**.

Picasso cuenta en su producción pictórica y escultórica con una gran cantidad de retratos, se podría decir que la base de su trabajo consiste en el retrato de sus amigos y familiares junto con la representación de objetos.

Es destacable que **Vollard** fuese retratado con anterioridad por otros pintores relevantes como **Renoir** o **Cézanne**, del cual parte todo el trabajo cubista de **Picasso** y cuyo **retrato de Vollard** puede considerarse un modelo del que comentamos.

La influencia del cuadro se extiende a toda la estela geométrica del arte contemporáneo.

INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA

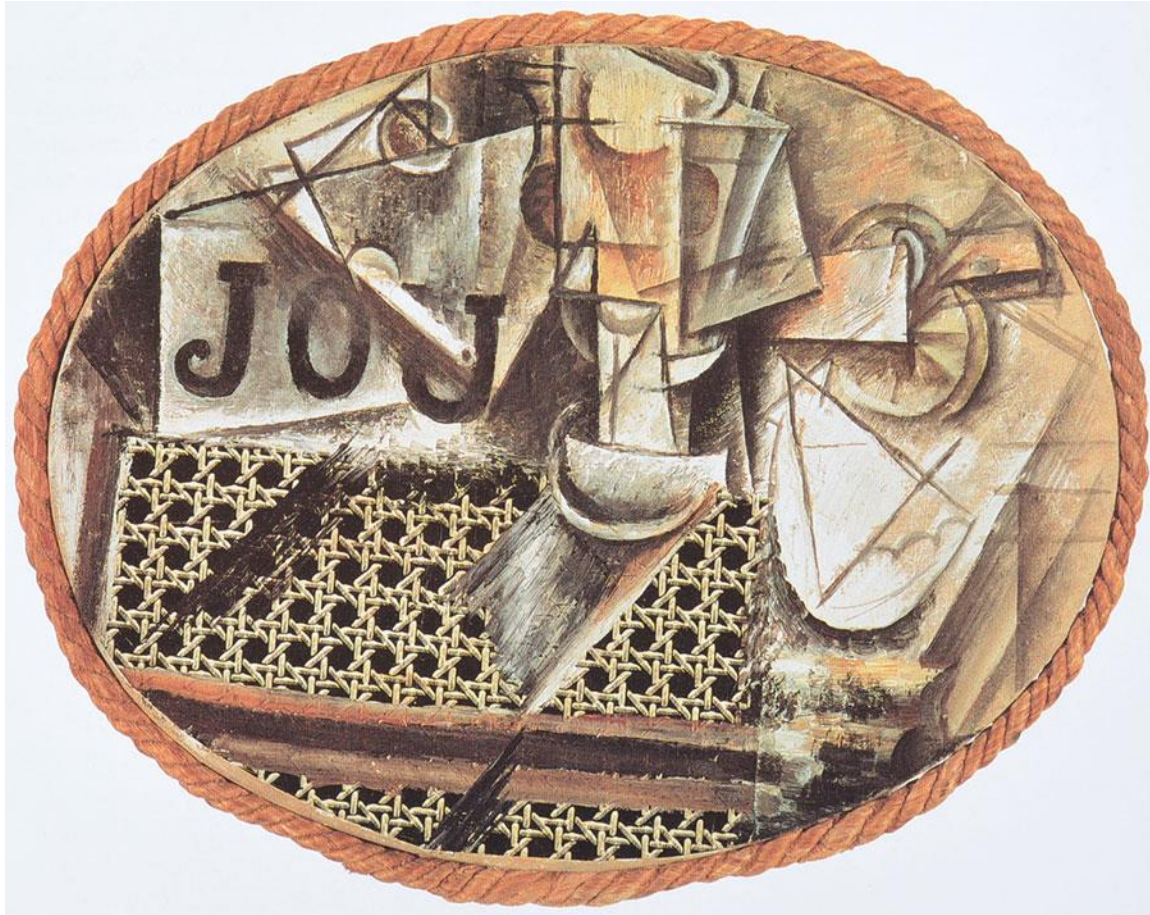
Picasso quiere hacer un reconocimiento a su marchante Ambroise Vollard, trabaja conjuntamente con Braque en la creación de un nuevo lenguaje pictórico donde se rechaza la idea de que el arte debe de emular el aspecto de las cosas y el uso de la perspectiva y el claroscuro para conferir un aspecto tridimensional a sus obras. No se intenta reproducir el aspecto de la realidad sino que los objetos se descomponen estructuralmente y se analizan con la meticulosidad de un cirujano. Con ello creían poder mostrar la realidad mejor que con imágenes direccionales de estilo fotográfico. Aplanan las formas al tiempo que usan líneas y ángulos para ilustrar la estructura de cada objeto, astillándolos, superponiéndolos y yuxtaponiéndolos, pintándolos desde ángulos distintos; una maraña de líneas geométricas entrecruzadas descomponen las figuras en una multitud de planos pictóricos: el fondo invade esquinas importantes de los cuerpos creando una profundidad ilusoria que parece un bajorrelieve imaginario de límites equívocos, donde el fondo y figura se entremezcla y se confunde siendo los objetos bidimensionales y tridimensionales a la vez.



Ambroise Vollard por Cézanne



Ambroise Vollard por Renoir



TÍTULO:
NATURALEZA MUERTA CON SILLA DE REJILLA Y CAÑA.

AUTOR: *Pablo Picasso.*

CRONOLOGÍA: 1912.

TÉCNICA: *collage y óleo sobre lienzo.*

DIMENSIONES: 34,9 x 27cm

GÉNERO: *naturaleza muerta.*

ICONICIDAD: *baja*

TEMA: *bodegón con silla de rejilla y periódico.*

ESTILO: *cubismo sintético*

UBICACIÓN: *Musée Picasso. París*



TEMA: En esta obra Picasso no solo representa una *naturaleza muerta cubista*, sino que también introduce en ella un trozo de hule (con estampado de rejilla) y una cuerda que rodea el lienzo a modo de marco, realizando de esta manera *el primer collage de la historia del arte*.

FORMATO: *ovalado* que aporta dinamismo.

COMPOSICIÓN: Hay que diferenciar, *dos partes* la superior, regida por la pintura que se caracterizaba por la representación cubista de los objetos y la realidad y la inferior, regida por el *collage*, donde destaca la incorporación real de objetos en la obra.

En el centro: el periódico (las letras JOU son una parte del nombre *Le Journal*).

ICONICIDAD: presenta *diferentes grados de iconicidad*. Desde el hule y la cuerda reales a la abstracción de lo que parecen distintos objetos y un periódico. *La naturaleza muerta pintada en la parte superior* responde a los trozos característicos del *cubismo analítico* que geometriza y descompone en distintos planos de visión, tanto por la referencia a motivos como a la copa.



TÉCNICA: aunque la pintura al óleo se utilizó durante siglos en la historia del arte, no sucede lo mismo con **la cuerda y con el hule que son materiales ajenos esa tradición**. La presencia de estos materiales no artísticos en el contexto de una obra de arte es lo que hace de esta obra un **collage** término que en francés significa literalmente pegado. Este collage que será el primero de muchos otros.

DIBUJO: se recurre a la **línea de contorno** que perfila formas pero también el espacio y se define a si misma.

PALETA es acromática. El cubismo prescinde del color porque centra su atención en el análisis en la representación de la tridimensionalidad.

PINCELADA: mezcla magistralmente diferentes recursos, pincelada larga, corta, empaste, línea, plano, textura, letras.

RITMO Y MOVIMIENTO : **La fragmentación del espacio y los objetos incorpora ritmo y movimiento** al que se añade el que aporta el propio formato y la textura del hule.

PERSPECTIVA. El cubismo había roto totalmente con la representación de la renacentista, por lo tanto ya no existe la perspectiva como definitoria espacial ni la luz y el claroscuro, como la de los volúmenes. El claroscuro ya no va asociado a las formas sino a la fragmentación del espacio sugiriendo la bidimensionalidad y tridimensionalidad a la vez, que al sumarse al collage va un paso más adelante ya que si durante los siglos anteriores la pintura fuera entendida como imagen, como representación, lo que aquí se propone es muy distinto: **el arte ya no solo tiene que ver con la representación de la realidad, sino con la realidad misma**. Lo revolucionario es que esos objetos (la cuerda y el hule) se incorporan al cuadro de forma real y no de forma ilusoria.

Es la culminación de la ruptura con el sistema de representación tradicional (naturalista, realista, mimético) que **Pablo Picasso** iniciaría con **Las señoritas de Aviñón**.



Bodegón de Sánchez Cotán, barroco.



Bodegón de Cézanne

El bodegón es junto con los retratos la temática más recurrente del cubismo. Aunque es uno de los géneros más tradicionales de la historia del arte (los bodegones de **Sánchez Cotán**, de **Zurbarán** en la tradición española) el tratamiento cubista y completamente innovador.

Lo que interesa a **Picasso** no es la dimensión simbólica que puede esconderse de XVII. Lo cierto es que el precedente más directo de esta obra es **Paul Cézanne**, considerado por los cubistas como un verdadero padre artístico, que ya manifestó en sus naturalezas muertas la preocupación por la geometrización de las formas.

La influencias de este primer collage serán abundantes, no solo por la gran cantidad de artistas que a partir de 1927 incorporarán papier collés en sus obras, sino porque abrirá las puertas a la introducción de materiales no artísticos en la obra de arte, desde **Marcel Duchamp** a **Antoni Tàpies** y los artistas del **arte Povera** (**Mario Merz**).



FUENTE DE DUCHAMP



COLLAGE DE TAPIES



IGLÚ DE MARIO MERZ.
ARTE PÓVERA (ARTE POBRE)



TÍTULO: **Guernica.**

AUTOR: **Pablo Ruiz Picasso.**

CRONOLOGÍA: **1937.**

TÉCNICA: **óleos sobre tela**

MEDIDAS: **3,51 X 7,82 m.**

ICONICIDAD: **baja**

GÉNERO: **denuncia política**

ESTILO: **cubista, expresionista.**

TEMA: **bombardeo de Guernica**

LOCALIZACIÓN: **Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía de Madrid**

A caballo entre el cubismo y el expresionismo, emplea con gran efectividad los recursos expresivos que le proporcionan ambos estilos.

FORMATO rectangular descriptivo, de grandes dimensiones.

ICONICIDAD: *es una pintura figurativa pero con alto grado de abstracción en donde las figuras aparecen fraccionadas o distorsionadas en aras de tener más expresividad.*

El espacio se fracciona en multiplicidad de planos, presente en la figura del caballo, el toro y la desfiguración de las personas lo que contribuye a dar la sensación del caos y destrucción de las bombas. Por otro lado las dolorosas bocas desmesuradamente abiertas de cuyo interior a veces emerge una afilada lengua, consiguen llegar a un cénit expresivo difícil de superar. La representación de las figuras corresponde al más puro estilo del cubismo analítico, donde se trata de mostrar múltiples puntos de vista de las figuras.

LUZ: es **totalmente artificial**, pues los supuestos focos: el quinqué, la lámpara del techo, las llamas, la ventana ... pero la iluminación de la escena no se rige por ellos, no hay una iluminación racional sino que esta viene marcada por la geometrización y la multiplicidad de los puntos de vista cubistas. Su función es crear focos de atención y expresar dramatismo. Las figuras están fuertemente iluminadas.

PINCELADA: Se emplean manchas de tonos planos, sin gradación, que producen un efecto bidimensional. Sin claroscuro.

COLOR: **emplea los acromáticos:** blanco, negro y gris. Su elección tienen que ver al parecer con el impacto de la fotografía en blanco y negro de los periódicos, aunque son los mejores para describir el tema, ya que le otorgan un carácter más dramático al conjunto.

PERSPECTIVA: con **Picasso** desaparece la perspectiva, el punto de vista único y la referencia a un espacio fijo e inmutable. Introdujo además la visión simultánea de distintas configuraciones de un objeto, y se inclinó por colores apagados (grises, pardos, verdes suaves).

INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA Y SIMBOLOGÍA

Sobre su simbología se han propuesto multitud de interpretaciones distintas (algunas de ellas incluso contradictorias entre sí) sobre el significado simbólico de los elementos y personajes de esta obra.

El 26 de septiembre de 1937, **en el marco de la Guerra Civil Española, los aviones de la legión Cóndor alemana, bombardearon la localidad vasca de Guernica.** Esta matanza, que es considerada la primera gran matanza de civiles de la época contemporánea, captó la atención de **Picasso**, a quien el gobierno de la **Segunda República** le encargara en enero de aquel mismo año una gran obra **para la Exposición Internacional de París en 1937.**

Impresionado por los acontecimientos Picasso inició su pintura el 1 de mayo con la intención de denunciar ante el mundo el ataque sobre la población civil.

La función del **Guernica** era mostrar todo el horror de la Guerra Civil Española, pero el dramatismo y la sensibilidad del hecho concreto se ven superados por esta excelente obra que se ha convertido en todo un símbolo universal para representar toda la brutalidad, el dolor, la destrucción y la muerte de los conflictos bélicos.

El **Guernica** participa de todas las características del cubismo, y también rasgos surrealistas ya que parece una imagen onírica, además de expresionistas, por su intención de representar un estado del alma.

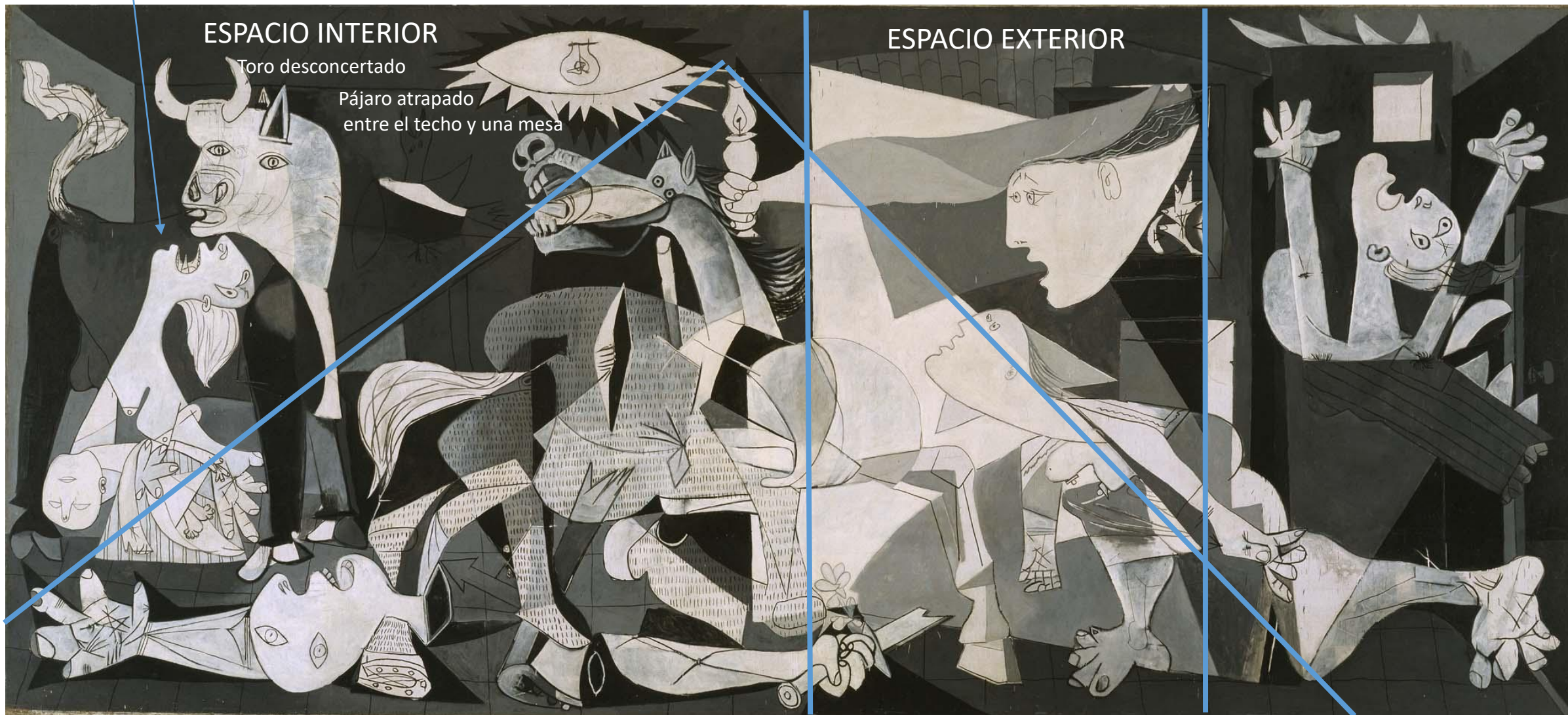
Por todas características será una de las obras que más influencia tendrá sobre las Vanguardias del siglo XX.

COMPOSICIÓN es bastante compleja. Se aprecia un espacio exterior y otro interior iluminado. No existe un único punto de vista, sino que estos se multiplican mostrando las distintas facetas del dolor de la guerra. A pesar del caos aparente todas estas figuras se estructuran ordenadamente a partir de una gran pirámide compensada por dos ejes verticales situadas en los extremos. En el aparecen un toro desconcertado, una mujer desgarrada por la muerte de su hijo, un soldado descuartizado bajo las patas del caballo, un caballo crispado con un a lanza clavada en un costado, un pájaro atrapado entre el techo y una mesa y una mesa, un sol bombilla, una mujer angustiada que alumbra con un quinqué sacando la cabeza y el brazo por la ventana, una mujer semidesnuda que huye hacia las montañas y otra atrapada en un incendio.

Mujer desgarrada por la muerte de su hijo

Mujer angustiada alumbra con un quinqué

Mujer atrapada en un incendio



ESPACIO INTERIOR

ESPACIO EXTERIOR

Toro desconcertado

Pájaro atrapado
entre el techo y una mesa

Soldado descuartizado bajo las patas del caballo

Caballo con una lanza clavada en el costado

Mujer semidesnuda que huye hacia las montañas

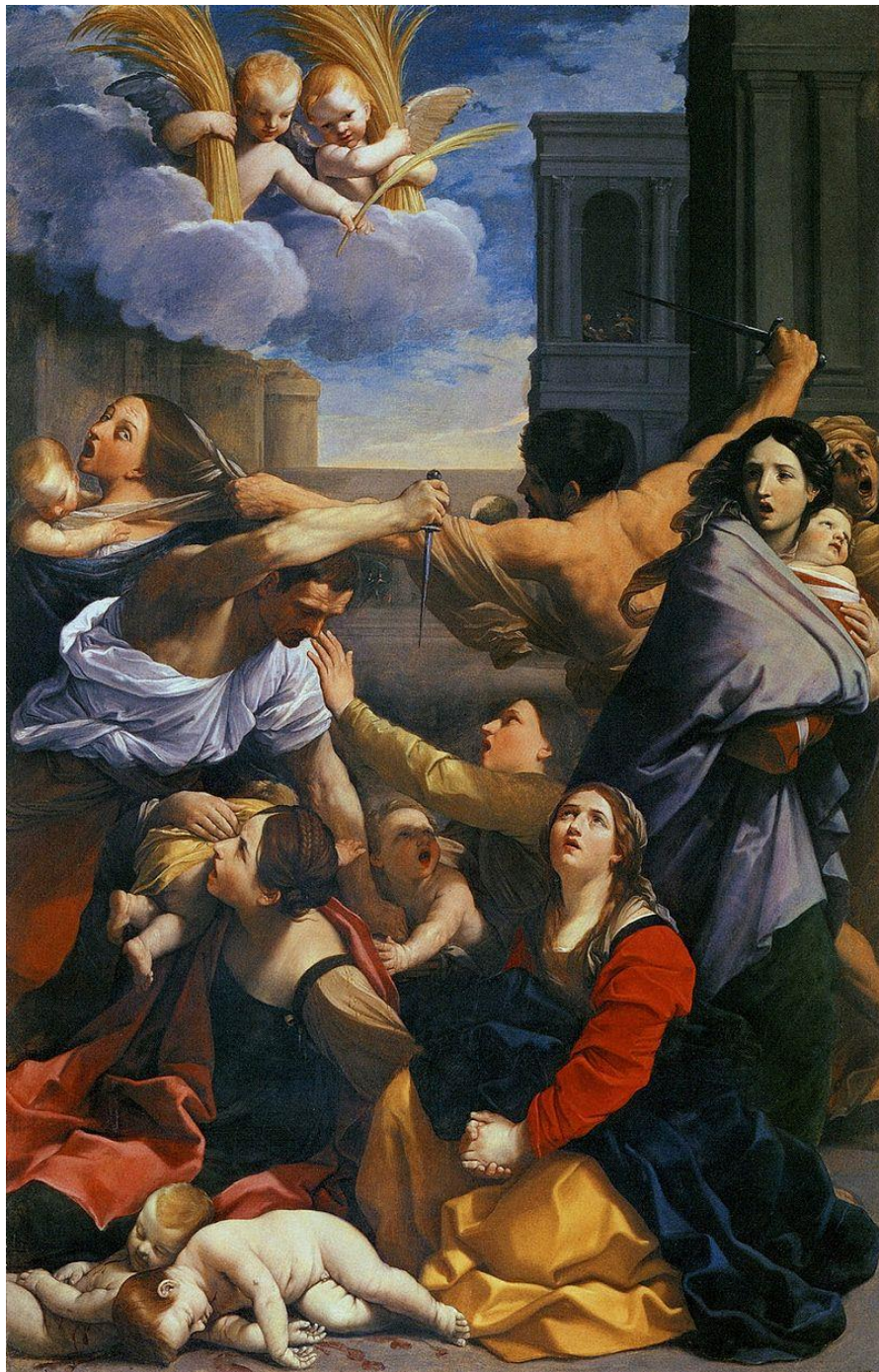


La Matanza de Quíos de Delacroix



La Balsa de la Medusa de Géricault.

Su estructura formal recuerda la de los frontones del **Templo de Zeus** en Olimpia y la acumulación de personajes en un aparente caos remite a las complejas composiciones barrocas y también a los grandes cuadros históricos y románticos como **La Matanza de Quíos** de Delacroix o **la Balsa de la Medusa** de Géricault.



La Matanza de los inocentes de Guido Reni

No debemos olvidarnos tampoco de los modelos directos, como ***La Matanza de los inocentes*** de Guido Reni donde se aprecia la referencia que Picasso empleó para pintar la cabeza de la mujer que sale por la ventana con un quinqué.



TÍTULO: EL PORTUGUÉS

AUTOR: Braque

CRONOLOGÍA: 1912

TÉCNICA: óleo sobre lienzo

DIMENSIONES: 117cm x 81,5cm

ESTILO: Cubismo analítico

ICONICIDAD: baja

TEMA: músico callejero

UBICACIÓN: kunstmuseum de Basilea



Braque ya había dado su primer gran salto. Pasa de la representación figurativa a obras casi abstractas. Este cuadro es representativo de la fase analítica donde se manifiesta la ruptura radical con el concepto tradicional de la obra pictórica. Es la época de las obras más relevantes y reconocidas de **Braque**.

Esta obra marca un punto interesante en el desarrollo de las pinturas de **Braque**. En la esquina superior derecha, hay un estarcido con las letras "D BAL" y debajo de ellos, números romanos. Aunque había incluido números y letras en un bodegón en 1910, eran un elemento representativo de la pintura, pero en esta pieza, las letras y los números son una adición puramente compositiva.

Las intenciones de **Braque** en la adición de las letras son muchas, pero sobre todo se añaden para que el espectador sea consciente del lienzo en sí.

TEMA: toma como referente el recuerdo de un músico callejero portugués que se había encontrado, aunque el tema es una mera excusa para investigar esta nueva forma de representación.

FORMATO es vertical para hacernos centrar más en el motivo.

ICONICIDAD: El objeto aparece difícilmente reconocible. La forma se descompone. El volumen desaparece, ahora predomina el trazado plano, la disgregación. A través de numerosos entramados de líneas se descompone la figura del guitarrista que llega a confundirse incluso con el fondo. La realidad es traducida en un lenguaje nuevo y personal en el momento que las formas se fragmentan y ocupan toda la superficie de lienzo. El guitarrista aparece entre el anuncio de un baile -BAL- y las inscripciones del precio de las consumiciones. Los nuevos elementos acentúan el realismo de la pintura y ayudan a comprender mejor el tema.

PERSPECTIVA: no se persigue la unidad geométrica del punto de vista único. La nueva visión carece de “centro”. Parecen mirar la realidad a través de un prisma cristalino paradójico, no descomponen la luz sino que la absorbe, haciendo que la forma se “refracte” en una multitud de quebraduras.

Además el procedimiento analítico es usado para describir pictóricamente no solo uno sino varios objetos diferentes, indicados por un mínimo de detalles capaces de ayudar a su identificación y relacionados entre sí, de una manera completamente diferente. Cada elemento cumple la triple función: describir un aspecto del objeto, tomar parte en el espacio no ilusionista del lienzo y contribuye a la estructura general de la composición.

PALETA: es limitada, muy reducida y apagada, casi monocroma de marrones, grises, negros y neutros se escoge esta paleta para no dificultar aun más la visión de las obras ya que estas pinturas resultaban más difíciles de descifrar que los cuadros normales. Se valora más la forma, los diferentes puntos de vista y la geometrización que el color. Lo relevante es la perspectiva y la desestructuración dimensional. Los cuadros de esta época son de dimensiones medianas o modestas.

COMPOSICIÓN vienen marcada por la repetición de elementos similares que asociamos creando ritmo lo que aporta dinamismo. Sin duda, la escena se convierte en una superficie vibrátil y ritmada que poetiza la realidad del representado. El empleo de letras esparcidas sirve para introducir el nombre que se liga al asunto, en este caso el baile, como para potenciar el carácter bidimensional del espacio desarrollado. La forma y el color se funden: como dijo **Braque**, "son simultáneos". Aunque en este caso el tono ocre-gris, casi uniforme, es salpicado por masas de un color pardo más denso y profundo que ayuda a resaltar las diferentes partes de la composición.

TÉCNICA: no obstante, el artista incorpora aquí nuevos elementos, letras y números acompañan a la representación. Son reproducidos con tal precisión que parecen añadir una nueva variedad a la exploración cubista de lo real. Es una manera de recuperar la percepción figurativa del lienzo, además de enriquecer la superficie.

Braque inscribe, por medio de plantillas, letras y cifras que se integran en la realidad concreta. En el verano de 1911, Picasso está mucho menos preocupado por esta evolución. Y no será hasta el año siguiente cuando retome la idea de su amigo e incorpore de manera constante estos detalles en sus pinturas.

El portugués fue una antecesora de la abstracción en la pintura moderna al destruir la perspectiva renacentista y su sentido de profundidad. Su influencia pudo haber sido superior a la gran obra de Picasso, Las Señoritas de Avignon, puesto que esta última no se expuso públicamente hasta muchos años después de ser pintada.



INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA

Braque toma como referente el recuerdo de un músico callejero portugués que se había encontrado, aunque el tema es una mera excusa para investigar esta nueva forma de representación.

La imagen, que parte de las experiencias geometrizaras de Cézanne, se hará progresivamente más abstracta. Trabaja conjuntamente con Picasso en la creación de un nuevo lenguaje pictórico donde se rechaza la idea de que el arte debe de emular el aspecto de las cosas y el uso de la perspectiva y el claroscuro para conferir un aspecto tridimensional a sus obras. No se intenta reproducir el aspecto de la realidad sino que los objetos se descomponen estructuralmente, se analizan con la meticulosidad de un cirujano. Con ello creían poder mostrar la realidad mejor que con imágenes direccionales de estilo fotográfico. Aplanan las formas al tiempo que usan líneas y ángulos para ilustrar la estructura de cada objeto, astillándolos, superponiéndolos y yuxtaponiéndolos, pintándolos desde ángulos distintos; una maraña de líneas geométricas entrecruzadas descomponen las figuras en una multitud de planos pictóricos: el fondo invade esquinas importantes de los cuerpos creando una profundidad ilusoria que parece un bajorrelieve imaginario de límites equívocos, donde el fondo y figura se entremezcla y se confunde siendo los objetos bidimensionales y tridimensionales a la vez.

Esta obra marca un punto interesante en el desarrollo de las pinturas de Braque. En la esquina superior derecha, hay un estarcido con las letras "D BAL" y debajo de ellos, números romanos. Aunque había incluido números y letras en un bodegón en 1910, eran un elemento representativo de la pintura, pero en esta pieza, las letras y los números son una adición puramente compositiva.

Las intenciones de Braque en la adición de las letras son muchas, pero sobre todo se añaden para que el espectador sea consciente del lienzo en sí.

En las pinturas de representación, el lienzo está allí sólo como una superficie para sostener cualquier imagen que el pintor desee. Al agregar números, fuera de los elementos de contexto y texturas de superficie, el espectador se da cuenta del hecho de que el lienzo también puede contener elementos externos, haciendo que la superficie de la pintura sea tan importante como lo que se pone encima de ella.



TÍTULO: LA VENTANA ABIERTA

AUTOR: JUAN GRIS

CRONOLOGÍA: 1921

TÉCNICA: óleo sobre lienzo

TAMAÑO: 65cm x 100cm

ESTILO: cubismo sintético

GÉNERO: bodegón o naturaleza muerta

ICONICIDAD: baja

TEMA: objetos y ventana abierta

UBICACIÓN: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



La obra pertenece al cubismo sintético, es una simplificación extrema de la imagen y sus componentes. **Juan Gris**, pintor intelectual y lleno de ideas y teorías, destaca junto a **Picasso** en esta etapa del cubismo.

El cuadro pertenece a la serie de *ventanas abiertas*, la mayoría realizadas en 1921 en la localidad costera de Bandol-sur-Mer, donde se había trasladado en 1920 y donde pasó unos meses. El pintor completará esta serie con algunas obras llevadas a cabo después, en Céret. El conjunto queda así cerrado en este momento, aunque **Gris** volverá al tema de manera puntual en años posteriores.

A pesar de que la autoría de este modelo iconográfico pertenece por entero a **Juan Gris**, no hay que olvidar que el tema de la ventana abierta había suscitado ya el interés en algunos contemporáneos del artista, como **Matisse**, si bien con un enfoque conceptualmente distinto. Analizando algunas de las composiciones de este último, se llega a la conclusión de que, al igual que en el caso de **Juan Gris**, son pinturas que consiguen incorporar de alguna forma la atmósfera exterior al cerrado marco del cuadro. Sin embargo –y esto sí constituye el elemento diferenciador a favor de **Juan Gris**–, en ninguna de esas composiciones se ha pretendido establecer un nexo entre el exterior y el interior; ambos espacios están lejos de ser tratados en régimen de igualdad, ya que resulta evidente que es el paisaje situado tras la ventana el que acapara todo el protagonismo, adueñándose de la totalidad del espacio. En este cuadro el bodegón en primer término y el paisaje en el segundo y verdadero protagonista de la escena son independientes.

Esa es la gran característica de esta obra de **Juan Gris**, su capacidad para pintar en un mismo espacio diversos ambientes y no relacionarlos entre sí.

TEMA: el bodegón de primer término, tiene algunos de los elementos habituales en sus muchas naturalezas muertas, como por ejemplo el frutero o la guitarra, además de las hojas de un libro de partituras, que recuerdan a sus habituales papier collier o collage que solía incluir en sus cuadros, mezclando recortes de periódicos, revistas o papeles con el óleo, además de un frasco y unas castañas. La mesa se convierte en el alféizar de la ventana, abierta, a través de la cual se ve detrás el paisaje, el verdadero protagonista de la escena que recrea la vistas inspiradas en el de la localidad de Bandol sur Mer, a orillas del Mediterráneo en el sur de Francia.

FORMATO: es horizontal, descriptivo.

ICONICIDAD: media, emplea la abstracción si bien se reconocen los objetos que integran.

PERSPECTIVA: rompe con la perspectiva tradicional, no se persigue la unidad geométrica del punto de vista único. Además el procedimiento analítico es usado para describir pictóricamente no solo uno sino varios objetos diferentes, indicados por un mínimo de detalles capaces de ayudar a su identificación y relacionados entre sí, de una manera completamente diferente. Cada elemento cumple la triple función: describir un aspecto del objeto, tomar parte en el espacio no ilusionista del lienzo y contribuye a la estructura general de la composición.

COLOR: en la paleta dominan los neutros y acromáticos, pardos y azules pastel para el cielo y el mar, negros, grises y blancos. La impresión es de sosiego y masculinidad.

COMPOSICIÓN: es una composición cerrada con forma irregular y un cuadrado interior cortado por la mitad lo que le otorga serenidad y dinamismo.

LA LUZ: la luz esta tratada de diferente manera en ambos espacios. En el exterior es natural, parece matinal en el interior es expresiva, los papeles de las partituras aportan luminosidad y crean un espacio diferente al tradicional.

INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA

La gran característica de esta obra de **Juan Gris**, es su capacidad para pintar en un mismo espacio diversos ambientes y no relacionarlos entre sí. Como una prolongación de su constante investigación en el Cubismo, ya que al igual que cualquier objeto se pinta desde distintos puntos de vista, también este panorámica desde un interior hacia al exterior atravesando una ventana tiene distintos ángulos, diferentes perspectivas y encuadres para darnos el máximo de información posible.

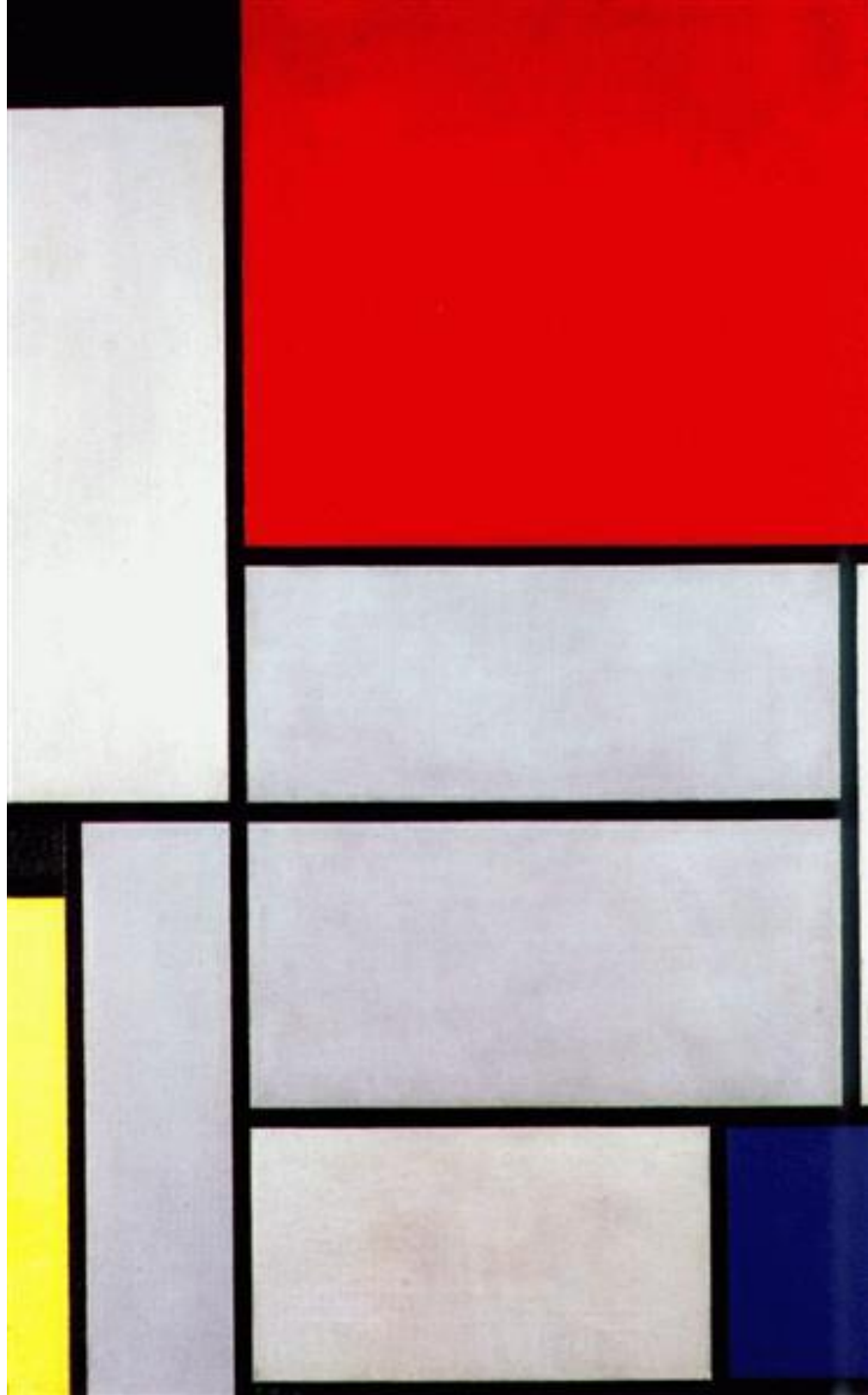
Si **Picasso** y **Braque** inventaron el Cubismo, **Juan Gris** pronto se sumó a ellos para continuar sus reflexiones, pero además **Gris** continuo toda su vida estudiando las posibilidades formales y visuales que le ofrecía ese estilo. Él nunca lo abandonó, si bien es cierto que tuvo una vida corta, ya que falleció con solo 40 años de edad y además la enfermedad de sus últimos años no le había dejado trabajar tanto como le hubiera gustado. Sin embargo pese a esa corta vida, su labor como pintor y teórico del arte fue muy reconocida por las vanguardias europeas, y quizás donde menos se le valoró fue en su país natal. Tierra que había abandonado en la juventud para establecerse en París y conocer toda la modernidad. Algo que ciertamente consiguió, y no solo eso, sino que además formó parte muy activa de ella.

Aborda la obra al revés. En la segunda parte de su carrera (ya cerca de 1920) inventa algo novedoso desde lo pictórico y teórico: Gris decide “pintar al revés”, o en el orden inverso de como se ha hecho siempre, lo que se llamará “rimas plásticas”.

Primero pinta sobre la tela planos de color y figuras abstractas generando una composición estética pura y después les da a esas figuras una correspondencia con el mundo real (lo que era un rectángulo azul se convierte en una guitarra, por ejemplo).

Estamos en el auge de las vanguardias, se está imponiendo la modernidad, lo que significa que no es importante el mundo exterior al artista (lo que se llama por extensión “la naturaleza”) y el arte refleja fundamentalmente el mundo interior del artista, su expresión.

Gris cambia incluso el impulso que genera la obra de arte: ésta ya ni siquiera se inicia en el mundo exterior, sino que nace en el interior mismo del artista, de una idea (primero es una idea de colores, planos y formas, y después se relaciona con la realidad. que combina un frío racionalismo con una tremenda sensibilidad.



TÍTULO: *CUADRO 1*

AUTOR: Mondrian

CRONOLOGÍA: 1921

TÉCNICA: óleo sobre lienzo

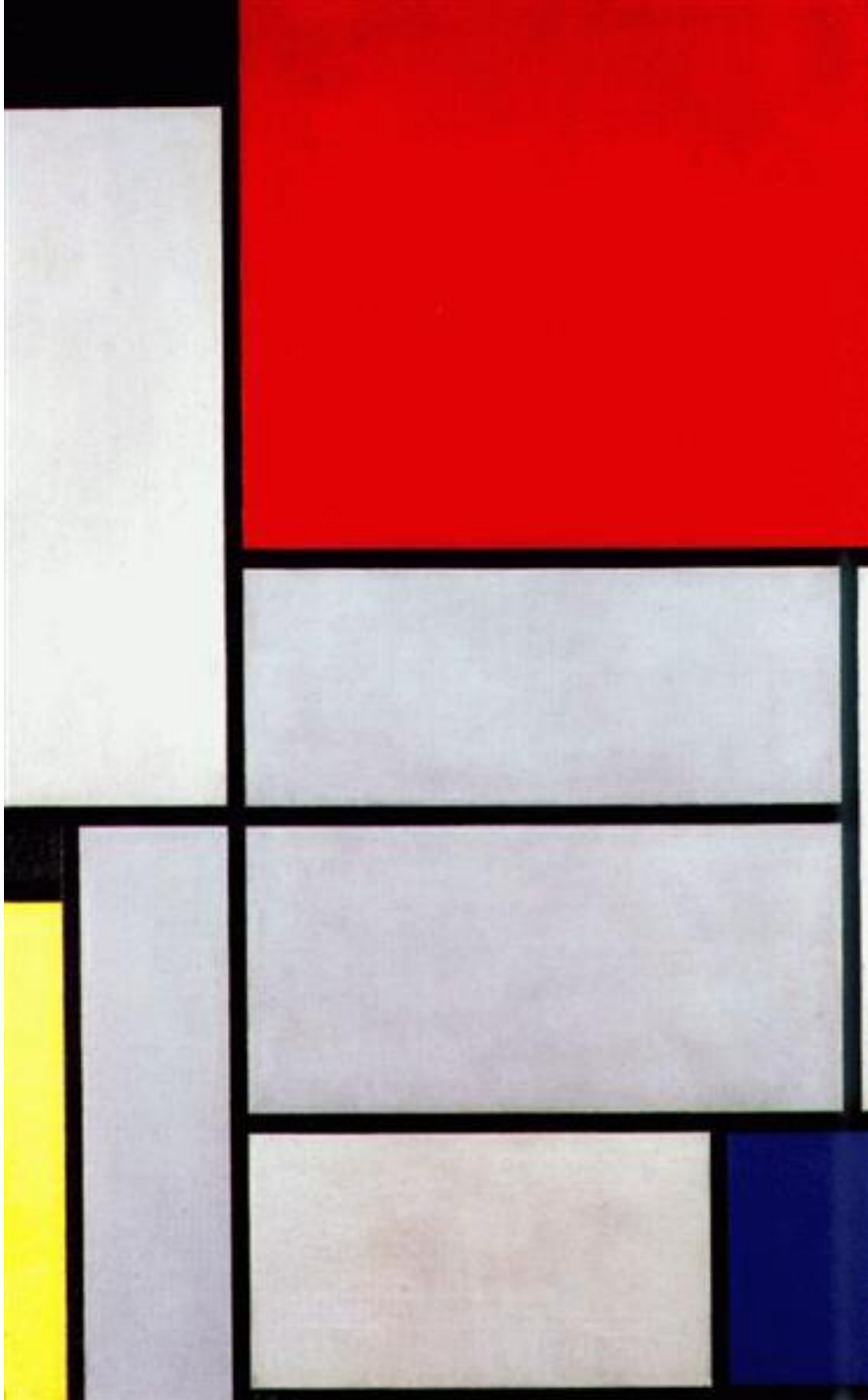
GÉNERO: abstracto

ICONICIDAD: no tiene

ESTILO: Neoplasticismo

TAMAÑO: 96.5cm x 60,5cm

UBICACIÓN: Museo Ludwig, Cologne,
Germany



Mondrian la considera una obra perfecta, inicio de la etapa definitiva de su carrera.

La trama ha ganado en simplicidad y cada uno de los tres colores primarios aparece una sola vez, todo ello para no velar el núcleo central de sus estéticas: *el arte como creación de relaciones elementales, entre líneas y plano y entre color y no-color.*

Mondrian reduce los elementos integrantes de la obra artística y convierte las líneas verticales y horizontales, así como los tres colores elementales (amarillo, azul y rojo) en la base de toda su gramática formal. Las obras de esta etapa se caracterizan, por la elementalidad, racionalidad y funcionalidad de las formas.

Tiene una concepción analítica de la pintura que obedece a una búsqueda de un arte que ha de trascender la realidad externa reduciéndola a formas geométricas y colores puros para hacerla universal en una operación sobre la elementalidad de la línea, del plano y de los colores fundamentales. Todas las obras realizadas entre 1920 y 1940 se parecen: son un enrejado de ordenadas que forman recuadros de distintos tamaños y colores elementales entre los que predomina el blanco (la luz).

Su postura moral era la de eliminar el aspecto trágico de la vida, y es trágico todo lo que viene del inconsciente. Es trágico lo que **Mondrian** llama el "barroco moderno": el **expresionismo, el surrealismo, La alegría de vivir de Matisse, las deformaciones de Picasso, la sonrisa de Chagall.** El artista, para **Mondrian**, no tiene derecho a influir emotivamente y sentimentalmente al prójimo; si descubre una verdad tiene el deber de mostrar cómo ha llegado a ella. Consciente de la responsabilidad cultural del artista, hace de la pintura un proyecto de vida social. Por esto, su pintura encaja en una perfecta urbanística: su concepción del espacio tiene una profunda influencia en arquitectura y urbanismo. La distribución urbana de la ciudad americana, *la casa Schröder o la silla en rojo y azul de Rietveld*, por nombrar urbanística, arquitectura y diseño, le deben mucho en cuanto a planteamientos espaciales y formas cromáticas.

Los años de la Primera Guerra Mundial los pasa en Holanda. En 1914 fue a visitar a su padre que estaba enfermo y se quedó allí por la Guerra. Durante el viaje había conocido a **Theo van Doesburg**. En esta etapa es cuando elabora las bases de su obra madura. En ello influye el teósofo y matemático **M.H.J. Shoenmaerkesen** cuyos escritos pueden encontrarse algunos elementos de la estética de **Mondrian**, como la primacía de la ortogonalidad o el uso exclusivo de los tres colores primarios. También será fundamental la pintura de **Bart van der Lecken** su definitivo abandono del cubismo. Inicia su verdadera inmersión en el arte abstracto. De su colaboración con Theo nace en 1917 la revista **De Stijl**, que reunió a un grupo de artistas cuyo objetivo era hacer visible la esencia de la realidad. **De Stijl** aspiraba a la expresión de lo universal y **Mondrian** definió este objetivo para el cual encontró el nombre de **Neoplasticismo**. Estos años son muy importantes para la obra de **Mondrian**.

En su búsqueda de universalidad, en el análisis de la estructura interna de las cosas, utilizó los principios geométricos, lo que lo llevó a reducirlas sólo a forma y color. Pero irá más lejos, reducirá todas las formas a la oposición y el equilibrio entre la línea vertical y la horizontal, que forman ángulos rectos y todos los colores a los tres primarios, además de incorporar la negación del color (el blanco, el negro y el gris) a la composición de la obra.

Busca representar el cuadro en dos dimensiones, evitando crear la ilusión de profundidad. Por eso omite cualquier línea curva o diagonal ya que éstas dan la sensación de perspectiva.

Mondrian continuó explotando y refinando sus nociones acerca del color y la forma puros y sus abstracciones inflexibles. En 1924 se separa de **Theo van Doesburg** cuando éste quiere introducir la diagonal como signo de dinamismo, lo que llama Elementarismo y que **Mondrian** considera una traición a sus principios estéticos y abandona **De Stijl**.

TEMA: al ser abstracto no hace referencia a nada, si bien lo que trata de representar es una verdad profunda y universal al margen de los acontecimientos a la que se pudiesen agarrar la sociedad en el contexto de la Primera Guerra Mundial.

ICONICIDAD: es una pintura abstracta geométrica, racional, física y matemática, representa a través de un entramado de líneas negras formas cuadradas de colores básicos que pretende la bidimensionalidad del plano.

COMPOSICIÓN: divide la superficie mediante coordenadas verticales y horizontales, resuelve en una "proporción" métrica todo lo que, en la naturaleza, se da como anchura y altura, persigue la armonía aunque desechan la simetría.

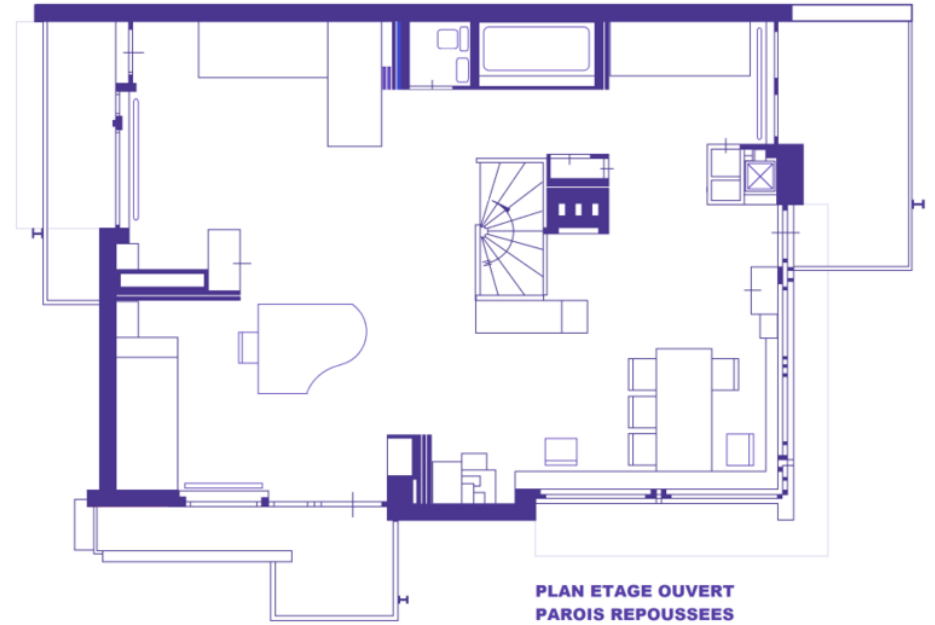
Las líneas negras tienen una función muy precisa: sin ellas los colores se influirían y según **Mondrian**, entre los colores no tienen que existir relaciones de fuerza sino métricas: no son los sentidos sino la mente es quien tiene que valorarlos. **Mondrian**, de hecho, nos demuestra tres cosas: en primer lugar, que la percepción de un color no cambia, que el valor del color no cambia, que el valor del color percibido cambia con la amplitud del área que cubre y con su forma. En segundo lugar, que dos zonas de distinta extensión tienen el mismo valor cuando la diversidad de extensión está compensada por las distintas profundidades del tono. Finalmente, que la proporción perfecta se tiene cuando todos los valores del sistema se equilibran formando un plano geométrico y ya no una superficie geométrica.

PALETA: utiliza colores básicos Se usan colores primarios: azul, rojo, amarillo. El blanco se usa como fondo neutro y el negro como lineal delimitatorio o contorno.

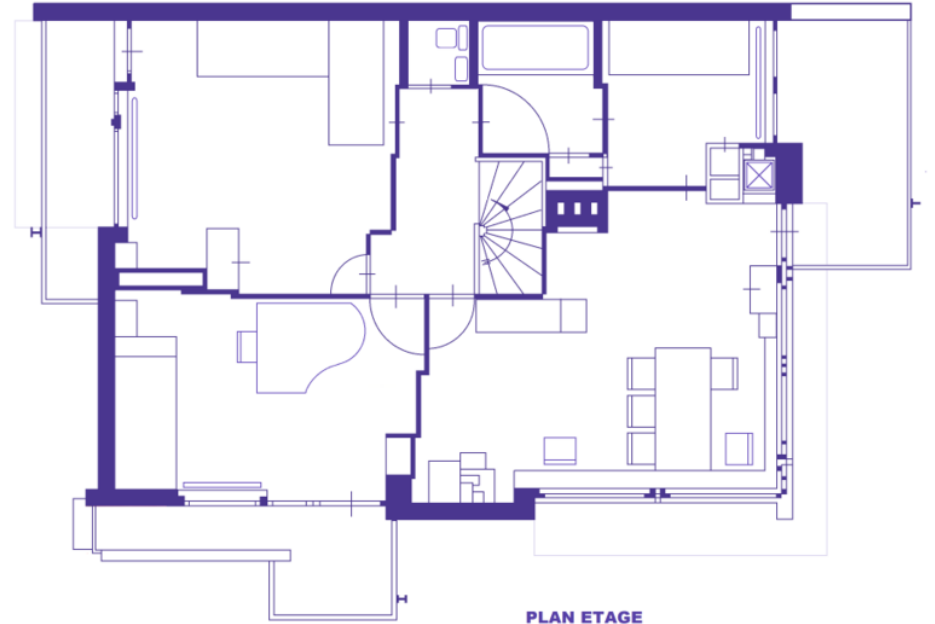
Sólo queda lo que se da en la tercera dimensión y que son las infinitas sensaciones que varían según el color local, la distancia y la luz. Esta es la compleja materia que tiene que ser reducida a los "términos mínimos". En los compartimentos hay variaciones de "cantidad" de luz reducidas a distintas "cualidades" de color.

La abstracción geométrica es muy importante en Holanda con la aportación del grupo De Stijl, 1917. La corriente abstracta se denominó Neoplasticismo, pronto contactaron con la Bauhaus alemana, se ponen a punto conocimientos comunes de arquitectura y pintura. En esta línea destacan **Piet Mondrian y Theo van Doesburg**.

LA CASA RIETVELD SCHRÖDER



PLAN ETAGE OUVERT
PAROIS REPOUSSEES



PLAN ETAGE

GERRIT RIETVELD | MAISON SCHRÖDER

CASA RIETVELD-SCHRÖDER

Diseñado por **Gerrit Rietveld** para **Truus Schröder** en 1924, quien le encargó diseñar y construir una casa en los bosques de Utrecht. Al igual que **Rietveld**, el cliente tuvo una gran influencia en el resultado.

Para este edificio se organizó un equipo de trabajo en el que **Rietveld** era responsable del diseño general y de los colores, mientras que el plano de **Schröder** estaba abierto.

La casa **Rietveld-Schröder** fue el primer manifiesto arquitectónico del grupo **De Stijl**, universalmente reconocido como una de las primeras construcciones verdaderamente modernistas del mundo. La Señora **Schröder** vivió en él hasta su muerte en 1985. Más tarde, Bertus Mulder lo restauró y lo convirtió en museo.

El Comité del Patrimonio Mundial inscribió a **la Casa Rietveld-Schröder** en la lista de la UNESCO como **Patrimonio de la Humanidad** en diciembre de 2000, teniendo en cuenta que:...

*la Casa Rietveld-Schröder en Utrecht es un ícono del movimiento moderno en la arquitectura y una expresión destacada del genio humano creado en toda su pureza de ideas y conceptos desarrollados por el movimiento **De Stijl** [...] ocupa una posición fundamental en Arquitectura densa de la era moderna ...*

Ubicación

La casa Rietveld-Schröder se construyó en la calle Prins Hendriklaan 50, Utrecht, Países Bajos. Su diseño constituye una ruptura radical con toda la arquitectura realizada hasta ese momento, tanto por dentro como por fuera. Se encuentra al final de una fila de casas y no intenta relacionarse con ellas. Se enfrenta a una autopista construida en la década de 1960.

Concepto

Es una casa entre medianeras, que se integra en el contexto a través del árbol de patio de la planta baja, transparencias y espacios fragmentados.

El aspecto más notable de la casa **Rietveld-Schröder** es la independencia visual de sus partes, lograda por la separación física de los planos horizontal y vertical, con el uso de color que acentúa y determina la identidad de cada parte. Esto añade las soluciones internas, con espacios libres que se pueden modificar mediante paneles móviles. El mobiliario está perfectamente integrado, tratado como un elemento arquitectónico más. El arquitecto logra que el edificio sea un todo flexible, tanto dentro como fuera.

Descripción

Construida en acero, ladrillo y vidrio, es una composición asimétrica que, al mismo tiempo, logra el ideal de las relaciones puras y equilibradas defendidas por **Mondrian** y dos de los objetivos fundamentales de la arquitectura moderna: el piso libre y la separación formal entre la estructura y los sellos. **Rietveld** intentó lograr la continuidad del espacio en su arquitectura permitiendo que los espacios se comuniquen entre sí y con el espacio infinito alrededor del edificio. De la misma manera que los componentes de sus muebles son formas planas y simples, sin perfiles, los elementos con los que construye su arquitectura tienen un carácter geométrico. La casa de **Rietveld-Schröder** es, ante todo, una composición de planos y líneas puros.

Fachadas

Las fachadas son un collage de planos y líneas cuyos componentes se separan deliberadamente dando la sensación de deslizarse uno sobre el otro, permitiendo la creación de varios balcones.

Al igual que *La silla roja y azul* de **Rietveld**, cada componente tiene su propia forma, posición y color. Los colores fueron elegidos para reforzar la plasticidad de las fachadas, superficies en blanco combinadas con tonos grises, ventanas y marcos negros y una serie de elementos lineales en colores primarios.

Hay poca diferencia entre el interior y el exterior. Las líneas rectas y los planos fluyen desde el exterior hacia el interior con la misma paleta de colores y las mismas superficies. Incluso las ventanas plegables solo se pueden abrir a 90º de la pared, manteniendo los estrictos estándares de diseño de la intersección de los planos.

El esquema cromático basado en rojo, amarillo y azul combinados con superficies cromáticas se usa de manera más eficiente en esta casa que en cualquiera de los trabajos posteriores de **Rietveld**. El interior de la casa es una consecuencia lógica del deseo de lograr una síntesis entre pintura, arquitectura y diseño gráfico, típica de finales del siglo XIX.

Estructura y materiales

Inicialmente, **Rietveld** quiere construir la casa con hormigón, pero es demasiado cara para el tamaño pequeño del edificio, por lo que solo la usa en los cimientos y balcones. Las paredes están hechas de mampostería apoyada en vigas de acero con malla de alambre. Los marcos de las ventanas y puertas eran de madera, como los terrenos, que se apoyaban en vigas también de madera.

En el lado de la puerta de entrada, en la parte exterior, había un pequeño ascensor para que los empleados de los diferentes almacenes pudieran dejar las órdenes ejecutadas sin tener que entrar a la casa. Un sistema de voz, a través de un tubo, sirve para comunicar y avisar del envío.

Espacios

En el interior no hay acumulación de habitaciones, las áreas son dinámicas, abiertas y cambiantes. La construcción tiene dos niveles:

Planta baja

La planta baja se puede considerar tradicional. Alrededor de una escalera se ubican una sala común y de servicio, cocina, sala de estar, sala de lectura, estudio, dormitorio para el personal de servicio y una sala de almacenamiento.

Primer piso

La planta superior es un gran espacio abierto, con la excepción de un inodoro y un baño, en el que todos los muebles están dispuestos para facilitar el movimiento y se incorporan a la estructura. Como si se tratara de los edificios de una ciudad, existen espacios para el movimiento y el uso de calles y plazas.

Rietveld quería dejar el nivel superior totalmente abierto. **La Sra. Schröder**, sin embargo, encontró que el espacio vital debía ser utilizable de varias maneras, abierto o subdividido. Esto se logró con un sistema de paneles deslizantes que podían rotarse y acomodarse según las necesidades.

En este segundo nivel, se ubicaron todas las áreas de descanso. Los tres dormitorios, divididos por tabiques móviles, un concepto que se usó para crear un espacio durante el día, para que los niños tuvieran más espacio para jugar y, más tarde, para transformar en espacios privados, la sala de estar y el baño.

La Sra. Schröder ha establecido ciertos criterios para **Rietveld** para el diseño de los dormitorios de sus tres hijos, así como para el resto de la casa: La cama debía poder ubicarse en la habitación al menos en dos posiciones diferentes. Cada habitación debe tener un desagüe y suministro directo de agua y una puerta que proporcione acceso al exterior.

Gerrit Rietvel cumplió con todos los criterios y creó una obra de arte que se tuvo en cuenta hasta el más mínimo detalle, incluido el color de las paredes. Cada área ha sido pintada en un color que respeta razones específicas. El área pintada de negro es probablemente porque es el área más utilizada por el habitante y, por lo tanto, cuanto más se ensucia.

Mirador

En el momento de la construcción de la casa, el área permanecía en las afueras de Utrecht. **A Truus Schröder** le gusta observar el paisaje; el aspecto de la ventana construido en una esquina del primer piso era uno de sus espacios favoritos, hasta que se construyó una autopista en frente de la casa.

