

# GEOMETRÍA DEL AFECTO. LA EMOCIÓN ESTÉTICA EN LA TEORÍA ARTÍSTICA DE PIET MONDRIAN

Isabel de la Cuétara San Luis 

Universidad de La Laguna (España)

[icuetars@ull.edu.es](mailto:icuetars@ull.edu.es)

## RESUMEN

Piet Mondrian se erige como una de las figuras capitales en la génesis de la pintura abstracta y como cofundador del grupo De Stijl. Su producción artística se distingue por una estricta economía de recursos plásticos: una geometría rigurosa de líneas rectas horizontales y verticales, junto con el uso de colores primarios y no-colores (blanco, negro y gris). A pesar de esta aparente limitación, Mondrian desarrolló una obra profundamente personal que ejerció una influencia perdurable en el arte y el diseño contemporáneos. Esta capacidad de articulación se fundamentó en una vasta labor teórica. Mondrian escribió más de 100 textos donde reflexionó sobre la práctica pictórica, el ritmo y la construcción del espacio bidimensional. El presente estudio propone analizar su teoría artística para indagar sus pensamientos acerca de la capacidad del arte de evocar en el espectador una emoción, qué tipo de emoción y mediante qué elementos, un aspecto frecuentemente ignorado debido al carácter racional y casi matemático de sus composiciones.

**PALABRAS CLAVE:** Piet Mondrian, emoción estética, giro afectivo, pintura abstracta.

## GEOMETRY OF AFFECTION. AESTHETIC EMOTION IN PIET MONDRIAN'S ARTISTIC THEORY

## ABSTRACT

Piet Mondrian emerged as one of the key figures in the genesis of abstract painting and as co-founder of the De Stijl group. His artistic output is distinguished by a strict economy of plastic resources: a rigorous geometry of straight horizontal and vertical lines, together with the use of primary colours and non-colours (white, black and grey). Despite this apparent limitation, Mondrian developed a deeply personal body of work that had a lasting influence on contemporary art and design. This capacity for articulation was based on a vast theoretical work, consisting of more than 100 texts in which he reflected on pictorial practice, rhythm and the construction of two-dimensional space. This study aims to analyse his artistic theory in order to investigate his thoughts on art's ability to evoke emotion in the viewer, what kind of emotion and through what elements, an aspect often overlooked due to the rational and almost mathematical nature of his compositions.

**KEYWORDS:** Piet Mondrian, aesthetic emotion, affective turn, abstract painting.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2026.11.04>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 11; junio 2026, pp. 81-94; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



## 1. INTRODUCCIÓN

Tanto la pintura como la teoría artística de Mondrian se sustentan en dos pilares fundamentales: por un lado, la representación equilibrada de las leyes cósmicas y universales mediante el uso de líneas rectas (horizontales y verticales) y los colores primarios y, por otro, una concepción utópica del arte.

Debido a las limitaciones de espacio, y para centrar el objetivo principal de la investigación –examinar cómo Mondrian describe la emoción artística–, este trabajo se centrará en el primero de los dos pilares mencionados: la representación equilibrada de las leyes cósmicas y universales mediante líneas horizontales y verticales, y en cómo estos son los elementos formales capaces de evocar emoción en el espectador.

Se analizará cómo Mondrian argumenta que la capacidad de la pintura neoplástica de evocar emociones en el espectador deriva de la representación equilibrada de las leyes cósmicas y universales mediante las líneas horizontales y verticales. Estos elementos son considerados por el artista capaces de englobar por sí mismos las leyes universales que subyacen en la realidad, así como de evocar una emoción «estético-expresiva» asociada a la pintura abstracta y diferenciada de las emociones individuales (psicológicas) relacionadas con la pintura naturalista.

Esta investigación se inscribe en el paradigma del «giro afectivo». Paradigma que en las últimas décadas se ha consolidado en la historia del arte como una corriente metodológica que busca trascender los límites del análisis iconográfico y representacional tradicional, proponiendo que la obra de arte no es un receptor pasivo, sino un agente activo capaz de producir encuentros sensoriales y emocionales (Moyano Ariza, 2020; Rampley, 2021).

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El andamiaje conceptual de este estudio es de carácter interdisciplinar y se apoya en primer lugar y de forma preferente en los escritos de Mondrian, así como en las principales fuentes filosóficas de las que se nutre su teoría artística. Dichas fuentes se examinan a la luz de aproximaciones relevantes al estudio de las emociones en estética y al más reciente paradigma del «giro afectivo», surgido en las últimas décadas como respuesta estratégica y ontológica al agotamiento del «giro lingüístico» en el postestructuralismo (Lara & Enciso, 2013; Moyano Ariza, 2020; Nader, 2015).

A lo largo de su carrera Mondrian escribió más de un centenar de textos teóricos que destacan por su unidad en torno a las cuestiones que trata: la representación pictórica de la estructura universal por medio de la horizontal y la vertical, el uso de los colores primarios y no-colores (blanco, negro y gris) y su visión utópica sobre el arte y su capacidad para mejorar la sociedad.

La década de 1920 marca la consolidación teórica de Mondrian. Durante este periodo publicó entre 1917-1920 en la revista *De Stijl* sus ensayos fundamentales: *La nueva imagen de la pintura* (Mondrian, 1983) y *Realidad natural y realidad abstracta* (Mondrian, 1973).



*La nueva imagen de la pintura* (Mondrian, 1983) fue escrita entre 1915 y 1916 durante su estancia en Laren, donde conoce a Van der Leek y Van Doesburg, germen del futuro De Stijl, y al matemático y teósofo Schoenmaekers (Jaffé, 1956, p. 44). Se compone de una serie de doce artículos publicados originalmente con el título *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst* (*La nueva imagen de la pintura*), en el que desarrolla la fundamentación teórica del grupo De Stijl y establece las bases de su pensamiento artístico. En 1920, ya instalado en París, Mondrian reelaborará el texto para su publicación en francés bajo el título *Le Néoplasticisme* (Stangos, 1997, p. 125).

En este ensayo Mondrian trata de afirmar la abstracción pura como absoluto estético y la necesidad de emancipar la pintura de la dependencia de la representación naturalista (Kramer, 1995). Este primer ensayo debe mucho a la filosofía mística de Schoenmaekers, autor de *La nueva imagen del mundo* (1915) y *Principios de matemática plástica* (1916).

El segundo gran ensayo teórico se publica entre 1919 y 1920 en otra serie de doce artículos en la revista *De Stijl*, bajo el título *Natuurlijk en abstracte realiteit* (*Realidad natural, realidad abstracta*); escrito en forma de diálogo, adopta un tono menos normativo y más pedagógico. Se trata de un diálogo durante un paseo que se inicia en el campo y concluye en la ciudad entre tres personajes con distintas sensibilidades hacia la pintura y el arte: un aficionado a la pintura, un pintor naturalista y un pintor abstracto-realista. Este recurso permite a Mondrian presentar sus propias ideas de una manera didáctica, al exponerlas en palabras del pintor abstracto-realista, que va por un lado, explicando al aficionado a la pintura, y por el otro contrastando con el pintor naturalista.

Instalado en París, donde Mondrian reside desde 1919 hasta 1938, escribe varios artículos y ensayos, como el ya mencionado *Le Néoplasticisme* de 1920, publicado por la galería Leonce Rosenberg L'Effort Moderne, en el que aparece el término *neoplasticismo* acuñado por el propio Mondrian como traducción del original holandés *nieuwe beelding*. Otros artículos de esta época, en plena eferescencia del grupo De Stijl, se centran en la realización neoplástica en otras disciplinas artísticas como la música, primero relacionada con los «ruidistas» italianos en *De Bruiteurs futuristes Italiens*, publicado en la revista *De Stijl*, en 1921; *Het Neo-plasticisme (de Nieuwe Beelding) en zijn (Hare) realiseering In de muziek*, hasta su declarada pasión por el jazz y su relación con el neoplasticismo en «El jazz y el Neoplasticismo», publicado en *Internationale Revue i10* en 1927. O la arquitectura como «De realiseering van het Neo-plasticisme in verre toekomst in in de huidige architectuur», publicado en la revista *De Stijl* en 1922, o «L'Architecture Future Neoplasticienne» (La arquitectura neoplástica del futuro) en *L'Architecture vivante* en 1925.

En 1922 publica dos artículos para la revista *La vie des lettres et des arts* sobre la relación del neoplasticismo y la música: «La manifestation du neo-plasticisme dans la musique et les bruiteurs italiens» y «Le neo-plasticisme, sa realisation dans la musique et au theatre futur» (Seuphor, 1956, pp. 434-435).

Unos años después de abandonar el grupo De Stijl se produce un giro en la obra y la teoría de Mondrian, en sus pinturas va apareciendo una mayor complejidad lineal en detrimento de los planos de color, introduciendo un nuevo ritmo en sus



composiciones, apareciendo líneas dobles (o múltiples), una reducción del número de rectángulos de color, etc., al mismo tiempo, en sus textos se observa un cambio en su concepción de equilibrio, que se desplaza de la búsqueda de un equilibrio de contrarios equivalentes (considerado ahora por Mondrian como más estático) hacia el desarrollo de la idea del equilibrio dinámico (Bois *et al.*, 1995; Fallahzadeh, 2018), de esta última época antes de trasladarse a Nueva York, su escrito más conocido será «Arte plástico y arte plástico puro», publicado en la revista *Circle* en 1937.

Una vez instalado en Nueva York, en 1940 como artista consolidado realiza algunos escritos para galerías e instituciones artísticas de los que destacamos *Toward the True Vision of Reality* (Hacia la verdadera visión de la realidad), texto autobiográfico publicado como anexo a su primera exposición individual en la Valentin Gallery de New York, 1942 (Veen, 2013), y su ensayo *Abstract Art* como prefacio del catálogo de la exposición *Art of this Century* en el Guggenheim de Nueva York, de 1945.

### 3. MARCO TEÓRICO

Las fuentes teóricas y filosóficas de las que bebe Mondrian son la teosofía y el idealismo hegeliano, ambas de ascendencia neoplatónica.

Su adhesión a la Sociedad Teosófica en 1909 influyó decisivamente en su concepción de una realidad inmutable más allá de las apariencias sensibles. No obstante, hay que precisar que, aunque la relación de Mondrian con la teosofía es fundacional, existió un marcado conflicto intelectual, ya que el artista aceptaba la doctrina teosófica como verdad incuestionable, pero despreciaba el gusto artístico de los «teósofos» oficiales, quienes preferían un arte simbólico y naturalista en lugar de la vanguardia (Sarriugarte Gómez, 2011). Los distintos desencuentros entre Mondrian y la sociedad teosófica han sido ampliamente estudiados en distintos trabajos (Blotkamp, 1994; Bris-Marino, 2014; Oechslin, 2010).

Mondrian retoma el idealismo hegeliano fundamentalmente a partir de la concepción del arte como la «aparición sensible de la idea», donde lo formal y lo espiritual se reconcilian en una síntesis dialéctica (Biemel, 1962; Blanco, 2011).

El estudio de la emoción estética que define Mondrian se abordará a partir de sus escritos en el marco de algunas teorizaciones sobre las emociones en el campo de la estética, como las diferencias entre «emociones estéticas» y «naturales» (Maillard, 2000; Yanal, 1999), así como la noción del placer desinteresado de Kant y cómo este se relaciona con la idea de emoción estética que define Mondrian (Berger, 2024; Lizarraga, 2014). Asimismo, este estudio se sitúa en el marco del giro afectivo, de implantación reciente en historia del arte pero de presencia creciente.

En el marco del giro afectivo, resultan pertinentes las tesis de Todd Cronan sobre el «formalismo afectivo» (Cronan, 2013), que sostiene que la experiencia estética se funda en sensaciones corporales y afectivas y que las obras ejercen cierto control sobre el espectador. Si bien gran parte de estos estudios se centra en el arte representacional (Moyano Ariza, 2020), aquí se contrasta la distinción propuesta por la teoría del afecto entre afecto y emoción/sentimiento con los criterios de Mondrian



para diferenciar emociones psicológicas y emoción estético-expresiva con el propósito de superar la centralidad otorgada al arte representacional.

El interés por el afecto no responde únicamente al intento de volver a conectar con las dimensiones emocionales del arte, ni a persuadir a los historiadores del arte de abandonar lo que James Elkins denomina la «torre de marfil de la falta de lágrimas» (Elkins, 2001). También se sustenta en la convicción de que atender las cualidades afectivas de la experiencia estética tiene consecuencias en cómo concebimos la historia del arte.

#### 4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este trabajo es analizar el papel de la emoción en los escritos teóricos y cómo Mondrian lo traslada a su pintura, analizando cómo el autor define y categoriza la experiencia afectiva en el arte abstracto, así como las diferencias que establece entre la emoción individual (psicológica) y la emoción universal (estética).

Para ello se emplea una metodología de investigación cualitativa que parte de la revisión de la fuentes, a partir del examen de algunos de los textos fundamentales de Mondrian para reconstruir su sistema teórico. El corpus analizado incluye ensayos clave como *La nueva imagen de la pintura* (1917-1918) y *Realidad natural y realidad abstracta* (1919-1920), así como textos tardíos como *Arte plástico y arte plástico puro* (1937) y *Un nuevo realismo* (1943). El análisis contrasta estos textos con fuentes historiográficas especializadas, poniendo especial atención a los debates contemporáneos sobre emoción y afecto.

#### 5. LA ONTOLOGÍA DE LO UNIVERSAL Y LA «DOCTRINA DE LOS OPUESTOS»

Mondrian desarrolla su teoría artística en un extenso conjunto de escritos en los que define el contenido de la pintura como representación de lo universal. Este universal, en la esfera de las filosofías idealistas y neoplatónicas, constituye la auténtica y única realidad objetiva, aquella que contiene en sí misma toda la existencia.

La concepción de la realidad como universal se fundamenta en una concepción dualista del mundo que Mondrian asume de la teosofía. Teóricos como Mme. Blavatsky y Schoenmaekers conciben el absoluto como una serie de parejas de opuestos que evolucionan hasta alcanzar un perfecto equilibrio en una unidad universal (Crego, 1997, pp. 101-102).

En *La nueva imagen de la pintura* Mondrian define lo absoluto como unidad universal basada en una única ley: la relación equilibrada de opuestos, introduciendo así dichos elementos de clara raíz teosófica «La relación equilibrada es la representación más pura de lo universal, de la armonía y de la unidad que constituyen características de la mente» (Chipp *et al.*, 1995, p. 347)



En los textos analizados, esta doctrina de los opuestos aparece como una constante en la que interior, objetivo y universal son equivalentes y remiten en última instancia a una realidad metafísica. Sus contrarios exterior, subjetivo y particular, en cambio, hacen referencia a la realidad perceptiva. El equilibrio entre ambas esferas determina la aparición de lo universal.

En la práctica pictórica Mondrian traduce esta doctrina de los opuestos a los pares color/no color y horizontal/vertical. Para él, las líneas horizontales y verticales constituyen los máximos exponentes de principios opuestos, y son capaces de expresar plásticamente el resto de binomios (interior-exterior; espíritu-naturaleza). En *La nueva imagen del mundo* (1915), según recoge Stangos (1997), Mondrian afirma: «los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la tierra alrededor del sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos que tienen su origen en el centro del sol» (p. 122).

En la obra pictórica de Mondrian se manifiesta de forma cada vez más explícita una depuración progresiva hacia la oposición de líneas horizontales y verticales que articula su pensamiento teórico. El estudio de sus obras tempranas, particularmente sus estudios de árboles y algunos paisajes costeros, permite observar cómo el artista desarrolla un proceso de depuración de las formas naturales hacia la configuración de su lenguaje plástico maduro.

Este proceso se observa en una serie de dibujos –conocidos como «Pier and ocean»– que realiza entre 1914 y 1917, en los que Mondrian reduce el motivo naturalista a una estructura de líneas horizontales –abstracción de las olas del mar– y verticales –depuración de la estructura del muelle– que se entrecruzan en el espacio blanco del lienzo siguiendo un esquema rítmico y equilibrado, en el que se advierte la búsqueda de armonía.

Estas composiciones aún no logran la síntesis unitaria que persigue Mondrian, y en los años siguientes el artista prolonga las pequeñas líneas hasta convertirlas en cuadrados y rectángulos de color que ocupan todo el plano pictórico. Continuando con el proceso anteriormente mencionado e iniciando la transición decisiva en su trayectoria hacia su estilo neoplástico maduro, como puede observarse en su obra *Composition C* (1920), actualmente en el MoMA de Nueva York.

Será a partir de la década de 1920, coincidiendo con la consolidación del grupo De Stijl, cuando Mondrian desarrolle su estilo maduro. En este periodo introduce líneas más gruesas y organiza sus composiciones en torno a un gran cuadrado, que se rodea de una serie de cuadrados y rectángulos menores de colores primarios. Estos difieren entre sí en tamaño y proporciones, conformando así un sistema compositivo que hace visible la estructura universal a partir de la relación equilibrada de opuestos.

En obras de su estilo neoplástico como *Composition with large red plane, yellow, black, gray and blue* (1921, Kunstmuseum Den Haag), *Composition with blue, yellow, red, black and gray* (1922, Stedelijk Museum Amsterdam), *Composition with red, blue and yellow* (1930, Kunsthau Zürich) vemos cómo el cuadrado adquiere un papel central, no solo por su tamaño y ubicación en el lienzo, sino porque se revela como el equilibrio perfecto entre la horizontal y la vertical, es decir, como la formalización visual



de la equivalencia entre principios opuestos. En contraste, los rectángulos que rodean esta figura central introducen tensiones visuales y rítmicas que evocan la dimensión mutable de la realidad sensible. Así, la interacción entre unidad y diversidad, estabilidad y dinamismo, determina no solo la organización del cuadro, sino también el modo en que Mondrian articula visualmente sus principios teóricos.

La ontología de lo universal y la doctrina de los opuestos constituyen no solo la base de la fundamentación teórica de su pintura, sino, como veremos a continuación, el fundamento de su concepción de emoción en la pintura. Esta se fundamenta en tres pilares: la emoción de la belleza universal, la emoción estético-expresiva y las diferencias entre la emoción psicológica y la estética.

La emoción de la belleza universal deriva de la noción de lo absoluto, fuente de inspiración del artista, y contenido que aspira a expresar en sus cuadros. En *La nueva imagen de la pintura*, Mondrian (1983) señala: «El artista realmente moderno siente conscientemente lo abstracto de la emoción de la belleza: reconoce conscientemente que la emoción de la belleza es cósmica, universal» (p. 16). La emoción de la belleza no es, por tanto, un sentimiento accidental ni una respuesta caprichosa del sujeto, sino una percepción consciente de lo absoluto del artista «realmente moderno», es decir, abstracto.

Esta idea de emoción de la belleza universal no es nueva, se inscribe en lo que Tatarkiewicz denomina la «Gran Teoría», de filiación neoplatónica, que asocia la belleza con el orden, la proporción y la interrelación de las partes, identificando la experiencia estética con el placer de su percepción (Tatarkiewicz, 2001, pp. 157-161).

Desde la Antigüedad y durante la vigencia de esta teoría, el efecto que producen en el receptor las obras de arte se define como un simple hedonismo entendido como un mero placer en la contemplación de obras bellas. Encontramos esta concepción en autores como Demócrito (como se cita en Tatarkiewicz, 2001, p. 187): «los grandes placeres nacen de contemplar las obras hermosas» o en la sentencia que Platón (como se cita en Tatarkiewicz, 2001, p. 187) atribuye a los sofistas en su diálogo *Hippias Mayor*: «lo hermoso es lo que produce placer por medio del oído y de la vista».

Mondrian, por el contrario, propone que es a través de un proceso que define como purificación y profundización de los sentimientos como se llegan a superar los sentimientos primarios de deseo, dolor o arrebató, para llegar así a la emoción de la belleza.

En la realidad vital de la abstracción, el hombre nuevo ha superado los sentimientos de deseo, de gozo, de arrebató, de dolor y de horror. En la constante emoción de la belleza estos sentimientos son purificados y profundizados. Llega a una visión mucho más profunda de la realidad sensible (Jaffé, 1956, p. 129).

Mondrian cree que la unidad de lo universal se encuentra oculta en la realidad aparente y se puede llegar a percibir mediante la contemplación profunda de la realidad, abstrayendo o eliminando aquello que los objetos que percibimos tienen de accidental, temporal o individual, hasta que salga a la luz aquello que tienen en común: la unidad universal.



Ya se ha analizado cómo Mondrian alcanza la configuración de su estilo maduro mediante un proceso de depuración formal que culmina en composiciones en las que el elemento principal es un cuadrado, entendido como manifestación plástica de lo universal, rodeado de formas cuadrangulares y rectangulares de distintas proporciones y colores, en lo que entendemos como la traslación pictórica de sus principios teóricos.

No se trata únicamente de un ejercicio de reducción estilística, sino de la construcción deliberada de un espacio pictórico capaz de materializar las leyes universales que Mondrian identifica con lo absoluto. De este modo, la práctica pictórica de Mondrian no solo sintetiza su proyecto formal, sino que establece las bases para su concepción de la emoción en el arte abstracto.

En un proceso análogo al de depuración formal descrito anteriormente, el artista depura progresivamente las formas desde lo natural hacia lo universal, lo que le permite descubrir que el uso de colores primarios libera al color de las sensaciones individuales y que son la línea recta y el ángulo recto los elementos capaces de evocar esta emoción libre de deseo individual, permitiendo que manifieste únicamente la «emoción silenciosa de lo universal».

En la pintura real-abstracta, el color primario solo quiere decir que el color actúa como color básico. El color primario aparece, por lo tanto, muy relativamente, lo principal es que el color esté libre de lo individual y de sensaciones individuales y que solo manifieste la emoción silenciosa de lo universal (Mondrian, 1983, p. 34).

Por tanto, para Mondrian la emoción asociada a la belleza universal capaz de evocar la pintura será de origen formal, al no surgir de la representación de una escena, sino que será causada por los componentes plásticos de la pintura. Según Mondrian (1983) «Por la propia pintura, el artista llegó a entender (...) que la apariencia de lo universal como matemático es lo esencial de toda emoción de la belleza puramente estético-expresiva» (p. 33).

La apariencia de lo universal como matemático tiene una clara vinculación con los escritos del teósofo Schoenmaekers ya comentada, y es esta apariencia la que provocará una emoción de la belleza puramente estético-expresiva que el artista llega a comprender mediante el ejercicio de la propia pintura. De esta manera, Mondrian sostiene que existe una emoción específica propia de las obras de arte, separada de la emoción causada por la belleza de la naturaleza.

Esta emoción estético-expresiva será evocada en el espectador por las líneas horizontales y verticales y los colores, pues, como vimos, según la doctrina de los opuestos las líneas horizontales y verticales constituyen para Mondrian los máximos exponentes de principios opuestos capaces de expresar plásticamente el resto de binomios. De este modo, la pintura neoplástica de Mondrian se presenta como un espacio donde la interacción regulada de horizontales, verticales y planos de color pueden operar como un dispositivo sensible capaz de evocar en el espectador lo que Mondrian denomina una emoción estético-expresiva.

En sus últimos escritos, Mondrian ahonda en esta idea de una emoción exclusiva del ámbito artístico, diferenciada de las emociones psicológicas al ser evocada en



el espectador por las líneas y colores de la obra de arte y no por la representación mimética de la realidad.

A diferencia de las emociones psicológicas –transitorias, individuales y ligadas a la representación naturalista–, esta emoción posee un carácter constante y universal, pues emerge de la contemplación de las relaciones puras entre líneas y colores. Tal distinción se articula con la diferencia entre afecto y emoción trabajada en el giro afectivo contemporáneo.

A partir de la década de 1930 Mondrian comienza a experimentar en obras como *Composition in White, Black, and Red* (1936, MoMA) o *Composition with Lines and Colour: III* (1937, Kunstmuseum Den Haag) con la reducción progresiva del número planos de color y la multiplicación de líneas, ahondando ahora en la investigación de las relaciones entre las direcciones opuestas. Esta etapa marca un desplazamiento hacia un equilibrio dinámico, en contraste con las formulaciones más estáticas de sus composiciones anteriores.

En *La Morfología y la neoplástica* (1930), «todo artista verdadero ha sido inconscientemente emocionado por la belleza de la línea o del color y por las relaciones de ellos entre sí, no por lo que pudieran representar» (Mondrian, 1930, como se cita en González García *et al.*, 1979, pp. 239-244).

Este tipo de discurso sobre las emociones estéticas aparece en muchos de los escritos de los artistas de vanguardias, en los que se defiende que el arte es capaz de generar otro tipo de emoción evocada únicamente por el propio arte y sus elementos formales (Infante, 2012, p. 76). Estas ideas aparecen a partir de una relectura de la *Crítica del juicio*, de Kant, a finales del s. XIX y principios del XX por los teóricos formalistas.

En la *Crítica del juicio*, Kant desarrolla una teoría del gusto dual que separa el juicio estético de los sentidos (o empírico) del juicio reflexionante o puro. El juicio estético de los sentidos es aquel que se basa en el sentimiento de placer estimulado por la reacción fisiológica de la sensación, mientras que el juicio estético reflexionante o puro se aleja de la impresión de los sentidos.

Estas consideraciones sobre el gusto establecen las bases para entender el juicio estético como un juicio autónomo liberado de cualquier interés en satisfacer necesidades materiales, cognitivas o de cualquier otra índole (Marchán Fiz, 1987, pp. 45-53), a partir de las que los teóricos formalistas de finales del s. XIX y principios del XX tratarán de encontrar una explicación de lo artístico como actividad autónoma, y de la experiencia estética como experiencia de lo formal en los objetos artísticos (Bozal, 1996, pp. 255-260; Lizarraga, 2014). Esta corriente historiográfica dará un fuerte empuje a la noción de autonomía del arte, iniciada a finales del siglo XVIII y que adquiere gran desarrollo y aceptación con las primeras vanguardias del s. XX.

El formalismo en un principio busca desterrar cualquier concepto que apelara a la emoción o sentimientos en torno al arte, pues entendían la autonomía artística exclusivamente en términos de emancipación formal. Sin embargo, comienzan a desarrollar constructos en torno a una emoción (sentimiento o placer) que sería evocado por la constitución formal de las obras de arte, no por la escena representada, incluso en las artes representacionales.



Destacamos en este redireccionamiento del formalismo hacia una nueva valoración de los afectos la figura de Clive Bell, quien, con su teoría de la forma significativa, vincula de manera más clara un tipo especial de emoción a las propiedades formales de la obra de arte:

las líneas y los colores combinados de una manera particular, ciertas formas y relaciones de formas, despiertan nuestras emociones estéticas. Estas relaciones y combinaciones de líneas y colores, estas formas estéticamente conmovedoras, las llamo «forma significativa»; y la «forma significativa» es la única cualidad común a todas las obras de arte visual (Bell, 1914, p. 8).

Bell define la emoción estética como la respuesta de la percepción del artista a las formas significantes en la naturaleza, que al trasladarlas a la obra serán capaces de evocar en el público una respuesta afectiva estética alejada de cualquier emoción cotidiana que pueda haber sido provocada por el tema (Bell, 1914). Planteamiento similar al proceso de purificación mediante la práctica artística que establece Mondrian.

En el pensamiento de Mondrian, la distinción entre la belleza estético-expresiva y las emociones psicológicas es fundamental para probar la validez de la pintura abstracta. Esta dicotomía permite separar una respuesta espiritual y constante de los impulsos biológicos o sentimentales.

Mondrian argumenta que las emociones psicológicas son de carácter transitorio, en contraste con la emoción estético-expresiva, que, aunque menos intensa, es más duradera. Esta última constituye, además, uno de los componentes fundamentales para determinar que un artefacto sea considerado como arte, en lo que coincide con algunos teóricos formalistas. Seuphor (1956) dice: «Una emoción de la belleza en la que el elemento individual es más o menos dominante es una emoción temporal. Solo el plasticismo puro de lo universal puede satisfacerlos sin cansarnos» (p. 340).

En *Un nuevo realismo* (1943), Mondrian profundiza en la noción de la emoción de la belleza universal, y cómo esta ya no depende de la representación mimética, sino de la capacidad de la obra para activar un modo de percepción depurado, capaz de trascender los impulsos sensoriales inmediatos.

La representación objetiva evoca una emoción universal, indescriptible y por lo tanto constante (...) Ambas, la expresión plástica y la manera en que un trabajo es ejecutado, constituyen ese «algo» que evoca nuestra emoción y lo convierte en «arte». Debemos insistir, sin embargo, que el arte se expresa a través de la emoción universal y no es una expresión de emoción individual. Es una expresión estética de la realidad y de los hombres captada por una percepción universal (Mondrian, 1961, p. 41).

Al confrontar la idea de la emoción universal evocada por el arte abstracto con la emoción individual o subjetiva, Mondrian introduce algunos aspectos interesantes, como la especificación de indescriptible y constante de la emoción universal, y la identificación de la emoción estética con aquello que convierte un objeto en arte.

Esta diferenciación clara entre las emociones psicológicas o biológicas, que son de carácter temporal, ligadas al mundo perceptivo y al arte naturalista, y la emoción estética, de carácter universal, menos intensa pero más duradera y constante,



ligada al arte abstracto, es una de las bases para comprender la especificidad de la emoción estético-expresiva.

Según lo analizado, para Mondrian existe una emoción estético-expresiva de alcance universal, distinta de las emociones psicológicas individuales, que surge de los elementos formales puros —líneas horizontales y verticales y colores primarios— que expresan las leyes universales de lo absoluto.

De este modo, la pintura neoplástica de Mondrian se presenta como un espacio donde la interacción regulada de horizontales, verticales y planos de color puede operar como un dispositivo sensible capaz de evocar en el espectador, lo que Mondrian denomina una emoción estético-expresiva.

## 6. CONCLUSIONES

Mondrian sostiene que la pintura abstracta, y más concretamente la neoplástica, no es una negación del sentimiento, sino un medio para alcanzar la «emoción de la belleza», entendida como una emoción superior y universal, independiente de la representación naturalista.

Esta emoción estética, provocada por la belleza universal, tiene su correlativo plástico en lo que él denomina la «emoción estético-expresiva», evocada en el espectador de manera autónoma por la relación equilibrada de los recursos pictóricos (líneas y colores), funcionando como un equivalente de las leyes profundas de la naturaleza.

La lectura de Mondrian desde la perspectiva del giro afectivo permite mostrar que su neoplasticismo no neutraliza la dimensión sensible, sino que la reorienta: las oposiciones horizontales/verticales y color/no-color, organizadas en equilibrio riguroso, operan como dispositivos de modulación afectiva, capaces de sustituir la excitación psicológica contingente por una emoción estético-expresiva más estable y universal. Este desplazamiento coincide con la premisa central del giro afectivo en historia del arte, que concibe la obra no como un receptor pasivo, sino como un agente capaz de producir encuentros sensoriales y emocionales que exceden la pura representación iconográfica.

Se ha expuesto cómo Mondrian distingue entre una respuesta espiritual y estable —que identifica con la emoción estético-expresiva— y los impulsos biológicos o sentimentales de carácter transitorio. Esta distinción encuentra un correlato directo en el marco conceptual de la teoría contemporánea del afecto, particularmente en la diferenciación entre «afecto» y «emoción/sentimiento».

Lejos de constituir una mera variación terminológica, dicha distinción implica un desplazamiento ontológico: el *afecto* se concibe como una intensidad previa a su codificación lingüística, una reacción inmediata del organismo anterior a su interpretación social (Moyano Ariza, 2020, p. 8; Nader, 2015, p. 243), lo cual coincide con la caracterización de Mondrian de las emociones psicológicas como estados individuales, cambiantes y contingentes.

Por el contrario, la emoción/sentimiento supone la intervención de facultades cognitivas superiores (Moyano Ariza, 2020, p. 8), y se alinea con el proceso de



purificación que, según Mondrian, tiene lugar en el ejercicio de la práctica pictórica: un proceso mediante el cual el artista trasciende los impulsos primarios –deseo, dolor, arrebató– para acceder a la emoción de la belleza, entendida como percepción depurada, universal y constante.

En definitiva, el examen de la teoría artística de Mondrian revela que la depuración extrema de los medios –líneas horizontales y verticales, colores primarios y no-colores– no responde a un programa de austeridad formal, sino a la búsqueda de una emoción estético-expresiva que trascienda lo psicológico y se establezca en una percepción universal de la belleza.

RECIBIDO: 03/03/2026; ACEPTADO: 01/04/2026.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELL, C. (1914). *Art*. Chatto & Windus.
- BERGER, L. (2024). Kant's account of emotive art. *Inquiry—an Interdisciplinary Journal of Philosophy*. <https://doi.org/10.1080/0020174X.2024.2348817>.
- BIEMEL, W. (1962). La estética de Hegel. *Convivium*, 13, 147-162.
- BLANCO, C. (2011). Hacia una definición hegeliana del arte. *Thémata. Revista de Filosofía*, 44, 126-146.
- BLOTKAMP, C. (1994). *Mondrian: The Art of Destruction*. Reaktion Books.
- BOIS, Y.-A., JOOSTEN, J., JANSSEN, H., & MONDRIAN, P. (1995). *Piet Mondrian, 1872-1944* (A. Zander, Ed.). Bulfinch Press.
- BOZAL, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2 (Vol. 2). Visor.
- BRIS-MARINO, P. (2014). The influence of Theosophy on Mondrian's neoplastic work. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3), 489-504. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2014.v26.n3.42960](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n3.42960).
- CHIPP, H. B., SELZ, P. H., & TAYLOR, J. C. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal.
- CREGO, C. (1997). *El espejo del orden*. Akal.
- CRONAN, T. (2013). *Against affective formalism: Matisse, Bergson, modernism*. University of Minnesota Press.
- ELKINS, J. (2001). *Pictures & tears: A history of people who have cried in front of paintings*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203990322>.
- FALLAHZADEH, A., & GAMACHE, G. (2018). Equilibrium and rhythm in Piet Mondrian's Neo-Plastic compositions. *Cogent Arts & Humanities*, 5(1), Article 1525858. <https://doi.org/10.1080/23311983.2018.1525858>.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, I. (2011). La iconografía floral teosófica de Piet Mondrian. *Quintana: Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 10, 269-280. <https://doi.org/10.15304/qui.10.670>.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., & MARCHÁN FIZ, S. (1979). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Ediciones Turner, Fundación F. Orbegozo.
- INFANTE, F. (2012). Emoción, identificación y autonomía estética. *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, 11, 56-79.
- JAFFÉ, H. L. C. (1956). *De Stijl 1917-1931: The Dutch contribution to modern art*. J. M. Meulenhoff.
- KRAMER, H. (1995). Mondrian & mysticism: «My long search is over». *New Criterion*, 14(1), 4-14.
- LARA, A., & ENCISO, G. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 13(3), 101-120. <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>.
- LIZARRAGA, P. (2014). De Kant a Fry: Del formalismo trascendental al figurativo. *Pensamiento y Cultura*, 17(2), 29-46.
- MAILLARD, C. (2000). Emociones Estéticas. *Thémata: Revista de Filosofía*, 25, 49-53.
- MARCHÁN FIZ, S. (1987). *La estética en la cultura moderna: De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Alianza.
- MONDRIAN, P. (1961). *Arte plástico y arte plástico puro*. Editorial Victor Leru.



- MONDRIAN, P. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta* (R. Santos, Trad.). Barral Editores.
- MONDRIAN, P. (1983). *La nueva imagen en la pintura: La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy* (A. Peels, Trad.). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- MOYANO ARIZA, S. (2020). Affect Theory with Literature and Art: Between and Beyond Representation. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 20(2). <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2319>.
- NADER, L. (2015). An affective art history (B. Koschalka, Trans.). *Teksty Drugie*, 2(8), 236-261. <https://doi.org/10.18318/td.2015.en.2.15>.
- OECHSLIN, W. (2010). «God wekt geometrisch» - «Los holandeses» lo hacen de otra forma: Cosmológico-matemática, teosófica y arquitectónicamente. *RA: Revista de Arquitectura*, 12, 89-110.
- RAMPLEY, M. (2021). Agency, affect and intention in art history: Some observations. *Journal of Art Historiography*, 24, 1-21. <https://doi.org/10.48352/uobxjah.00003428>.
- SEUPHOR, M. (1956). *Piet Mondrian: Life and work*. H. N. Abrams. <http://archive.org/details/piet-mondrianlife00seup>.
- STANGOS, N. (1997). *Conceptos de arte moderno* (J. S. Blanco, Trad.). Alianza.
- TATARKIEWICZ, W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.
- VEEN, L. (2013). Piet Mondrian's autobiographical writings (1941-43). *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 37(1), 61-85.
- YANAL, R. J. (1999). *Paradoxes of Emotion and Fiction*. Penn State University Press. <https://doi.org/10.5325/j.ctv14gp1jm>.

