

# El punto de vista desde arriba a través de la abstracción universal de Mondrian

Concepción López González

¿Quién no ha sentido la evocación de una arquitectura o un territorio visto desde arriba al observar un cuadro de Piet Mondrian? Incluso, ¿Quién no ha visto escrita esta reflexión en los múltiples ensayos que se han desarrollado en torno a su obra? Parece tratarse de una relación biunívoca, en la que el observador no tiene que ser necesariamente un avezado arquitecto, ni siquiera debe tener conocimientos de arquitectura. Algo en la obra de Mondrian induce a interpretar su obra como si la intencionalidad del autor hubiese estado centrada en transmitir un mensaje relacionado con el diseño arquitectónico. Sin embargo, las pinturas de Mondrian son composiciones abstractas de una gran simplicidad acentuada por el uso de colores planos, en contraposición a la complejidad de una obra arquitectónica [1].

La aplicación al arte de la expresión “abstracto” surge de la pretensión de representar una expresión emocional. Es un proceso del pensamiento destinado a la transmisión de un mensaje que evoca un sentimiento, un significado. Su evolución en la pintura ha conducido a la conocida como «abstracción pura» [Mondrian 1961, p. 40], donde se sintetizan los elementos básicos de la expresión plástica. La geometría y la proporción geométrica se convierten en el relato, siendo el vehículo y el hilo conductor de un mensaje racional y sensible al mismo tiempo. «La herramienta que permite manejar este lenguaje de forma universal, su gramática, y sus elementos, son las Matemáticas, y de forma específica, su aplicación al arte se produce a través de la Proporción Geométrica» [Jiménez Sequeiros, p. 11].

*Artículo por invitación para comentar la imagen, no sujeto a revisión anónima, publicado bajo la responsabilidad de la dirección.*

La abstracción mondriana es también un proceso emocional donde la topografía se configura como protagonista de la obra. Sin embargo, Mondrian no hace uso de todo el repertorio formal que ofrece la geometría. La perpendicularidad, el cuadrado y el rectángulo parecen ser los únicos elementos elegidos por Mondrian para transmitir sus mensajes en su afán por conseguir un ideal abstracto de armonía universal.

«El cuadrado, con su absoluta regularidad, constituye la base de un sinnúmero de operaciones formales» [Fonatti 1988, p. 76] que Mondrian no duda en ensayar. A estas combinaciones se añade el uso del color, constituyendo un inagotable repertorio de creaciones. Mondrian juega con la percepción y la transformación visual que cada una de ellas producirá en el observador, originando de este modo una percepción inducida basada en las experiencias previas del espectador [Jencks 1975, p. 12]. Es precisamente esta percepción inducida la que conduce al establecimiento de valores cognitivos directamente relacionados con la obra artística e implícitamente conectados con la arquitectura. La observación de la obra de Mondrian produce una evocación arquitectónica porque Mondrian parece representar diagramas de conceptos arquitectónicos y paisajísticos en los que el edificio o el paisaje se reduce a su esencia, convirtiendo las complejas estructuras espaciales en unas limpias líneas contenedoras de espacios en dos dimensiones. La plástica de la geometría es el punto en el que confluyen lo abstracto y la arquitectura, tanto construida como representada. De este modo, permanecen únicamente aquellos conceptos más significativos, creándose espacios abstractos bidimensionales mediante una subdivisión en campos modulares [Moneo 1980, p. 73]. Mondrian suministra un repertorio de combinaciones formales susceptible de ser percibidas como antesala de las formas arquitectónicas.

Cuando el arquitecto plantea un diseño proyectivo, reifica su pensamiento a partir de elementos básicos como la línea, el plano o la masa, al igual que lo hace el arte abstracto, «relacionándolos libremente en el espacio mediante leyes igualmente abstractas, tales como pueden ser el ritmo, la armonía o la proporción» [Jiménez Sequeiros, p. 9]. Por tanto, cuando la geometría es el elemento básico y esencial de la representación plástica, es fácil establecer una aproximación al proyecto arquitectónico ya que los principios básicos del diseño geométrico constituyen el alma de la arquitectura: «Es

capaz de suministrar un repertorio formal sugestivo de figuras geométricas de fuerte carga simbólica» [Cabezas 2001, p. 15].

Tanto en la pintura como en la arquitectura, la geometría es la catalizadora del proceso plástico o proyectivo convirtiéndose en el instrumento de control del espacio. El espacio infinito se concreta en una estructuración de extremada delicadeza, donde las líneas sustentan los contornos y las articulaciones de los subespacios. Todo ello confluye en una poética de valores primarios donde la línea, el plano y el color son los pilares sobre los que se sustenta. Esta poesía es la que hace posible comunicar las imágenes de una manera nueva, hasta el punto de que la imagen aparece como mensaje intencionado, aunque el significado no resulte claro de inmediato. La poética de Mondrian transmite y evoca la poética arquitectónica a través de la geometría y el color. La composición geométrica, lineal, elemental, de líneas y planos con colores fundamentales presentada por Mondrian no pierde la capacidad poética, tanto de la obra de arte como en la percepción arquitectónica que de ella se deriva.

Mondrian supo utilizar magníficamente los contrastes entre lleno y vacío como contrapuntos compositivos tal y como había ensayado anteriormente César Domela Nieuwenhuis, como introductor del concepto de espacio en el grupo De Stijl. Mondrian busca la representación exclusiva en dos dimensiones y evita crear la ilusión de profundidad eliminando las líneas curvas o diagonales. Se produce el mismo proceso que al observar el interior de un edificio o de un paisaje desde el punto de vista de arriba: los espacios tridimensionales se representan en dos dimensiones mediante una operación de abstracción similar a la que conduce a Mondrian al representar su obra.

No resulta, por tanto, difícil abstraer la pintura de Mondrian a la imagen preconcebida de una arquitectura cuando el punto de vista se sitúa arriba, identificando sus obras con los mapas de la estructura y la organización espacial. Aunque los sistemas de representación tienen una explicación compleja en la que confluyen diferentes factores [Montes Serrano 2017, p. 56], podemos simplificar la diversidad de las imágenes y considerar que las plantas no dejan de ser dibujos esencialmente abstractos. Su visualización sólo es posible a través de la mente dada la imposibilidad, en la mayoría de los casos, de acceder a la visión directa del punto

de vista aéreo. Cuando estas representaciones aéreas bidimensionales omiten los detalles y se convierten en representaciones esquemáticas o estilizaciones morfológicas [Leupen 1999, p. 206] se asemejan considerablemente a las representaciones mondrianas. A través de ellas es posible explicar la estructura espacial, para lo que se suele establecer una distinción entre lo construido (masa) y lo no construido (vacío). En la obra de Mondrian las líneas semejan los muros (construido) y los cuadrados de color pueden ser atribuidos a lo no construido (vacío). Paradójicamente, en el caso de la representación de entornos urbanos o rurales las líneas representan caminos y los espacios se convierten en masas edificadas o vegetales. Los códigos de color, en la obra de Mondrian, tienen un fin estético mediante el que se equilibran los pesos y las intensidades, considerando a su vez las dimensiones de cada uno de los módulos. Mondrian pinta la tensión íntima producida por cada uno de estos subespacios, con lo que la composición del cuadro se convierte en una ecuación de equilibrio entre formas y colores. Es lo que el propio Mondrian denomina «equilibrio dinámico» [Mondrian 1961, p. 44]. «La proporción perfecta se tiene cuando todos los valores del sistema se equilibran formando un plano geométrico y ya no una superficie homogénea» [Argan 1970, p. 496]. El resultado es un cuadro perfectamente equilibrado, en donde el color, la forma y la disposición están perfectamente estudiados según un perfecto orden mental, remitiéndose a las premisas teóricas expuestas en dos de sus ensayos: *El arte y la*

*vida* [1930] y *El arte plástico y arte plástico puro* [1937]. En la obra arquitectónica estos códigos de color transgreden lo puramente estético buscando un nuevo significado mediante un juego de relaciones entre la forma y el color (contenido y significado): la funcionalidad. De este modo, en las vistas desde arriba se incorpora una nueva dimensión representativa que Bernard Leupen denomina «adición» [Leupen 1999] donde se incluyen señales sobre las funciones y los usos de las diferentes partes que la componen. Así, las líneas representan las divisiones espaciales, mientras que las manchas de color representan los usos: son las señales que contribuyen a la transmisión de mensajes gráficos arquitectónicos.

A través de estas esquemáticas representaciones del punto de vista de arriba, se hace posible analizar de forma gráfica y esquemática la organización espacial, estructural, compositiva, geométrica, funcional y relacional de un edificio y de sus partes. Se actúa sólo en el espacio gráfico de forma que las operaciones de configuración de la forma tienen una finalidad común, tanto en la obra pictórica mondriana como en la arquitectónica: la articulación diferenciada de lo espacial [Fonatti 1988, p. 40].

No resulta extraño, por tanto, el impacto que supuso la estética geométrica mondriana a través de su influencia en el «mundo de las formas», como lo definió Carlos Montes Serrano [Montes Serrano 1992, p. 240]. Esta repercusión fue de tal magnitud, que sigue presente en el imaginario de las creaciones de la arquitectura contemporánea.

#### Nota

[1] Este artículo parte de una lectura de la imagen presentada en la página anterior: Piet Mondrian, Composición A: Composición con negro, rojo, gris,

amarillo y azul (1923). Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea (Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo), Roma.

#### Autor

Concepción López González, Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Edificación, Universitat Politècnica de València (UPV), mlopezg@ega.upv.es

#### Lista de referencias

Argan, G. C. (1970). *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*. Valencia: Fernando Torres.

Cabezas Gelabert, L. (2001). *Análisis gráfico y representación geométrica*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Fonatti, F. (1988). *Principios elementales de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Jencks, C. (1975). *Semiología y arquitectura*. In C. Jencks, G. Baird (eds.). *El significado en arquitectura*, pp 1-20. Madrid: H. Blume ediciones.



Jiménez Sequeiros, J. L. (2016). *1923. Theo Van Doesburg y el pensamiento abstracto en el proyecto arquitectónico*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

Leupen, B. et al. (1999). *Proyecto y análisis. Evolución de los principios de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mondrian, P. (1961). *Arte plástico y arte plástico puro*. Buenos Aires: Editor Victor Leru S.R.L.

Moneo, R. (1980). L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare. In *Lotus International*, n. 27, pp. 65-85.

Montes Serrano, C. (1992). *Representación y análisis formal*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Montes Serrano, C. (2017). *Del material de los sueños. Dibujos de arquitectura en la modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.